Sinema
Sinema
Sinema

KARAGÖZDEN SİNEMAYA

Türk Sineması ve Sorunları

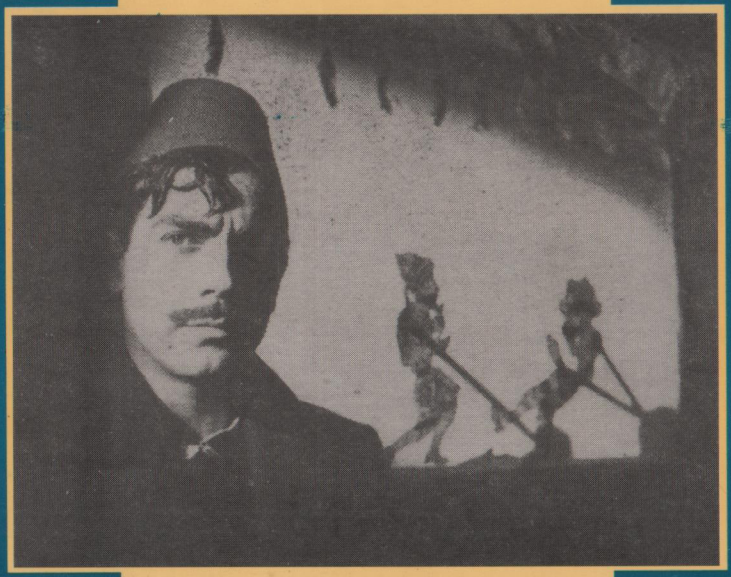
2. Cilt

ELEŞTİRME – ELEŞTİRİ YAZILARI

SİNEMA ve TOPLUM

DENETLEME

SİNEMA ve TV



NİJAT ÖZÖN

kitle

Bu kitabın aynen ya da özet olarak hiçbir bölümü
Kitle Yayıncılık ve Yayımcılık Tic. Ltd. Şti.'nin
yazılı izni alınmadan bir başka yerde kullanılamaz

NİJAT ÖZÖN

KARAGÖZDEN SİNEMAYA
Türk Sineması ve Sorunları

2. CİLT

ELEŞTİRME/ELEŞTİRİ YAZILARI
SİNEMA VE TOPLUM
DENETLEME
SİNEMA VE TV

kitle
YAYINLARI

KİTLE YAYINLARI
© Nijat Özön & **KİTLE YAYINLARI**
Birinci Basım Mart 1995

(Takım) ISBN 975-7917-13-3
(Cilt II) ISBN 975-7917-15-X

Baskı ERTEM MATBAA LTD. ŞTİ

Kapak Fotografı Lütfi Ö. Akad'ın
Yangın var filminden (1960) Oyuncu : Ayhan IŞIK

KİTLE YAYINCILIK VE YAPIMCILIK LTD. ŞTİ.
BÜLTEN SOK. NO: 13 06680, KAVAKLIDERE-ANKARA
TEL: (312) 468 71 40 - 468 77 45 FAX: (312) 468 71 39

İÇİNDEKİLER

1. Bölüm
Eleştirme/Eleştiri Yazıları

SİNEMACILAR VE ÜÇÜNCÜ ADAM 11
BİR TARTIŞMA ÜZERİNE 14
ÜÇÜNCÜ ADAM 19
SİNEMA ELEŞTİRMENİNİN İŞİ 28
ANKARA MEKTUBU 34
ELEŞTİRMENİN PAYI 37
ELEŞTİRMEN Mİ, DALKAVUK MU? 40
VURUCU BİR ELEŞTİRİ 44
ÇIKARKEN... 47
HEDEF TÜRK SİNEMASI 48
MEVLANA'NIN HAYATI 50
NERDUŞ 52
BEŞ HASTA VAR 54
GELİNİN MURADI 56
GÜNAHKÂRLAR CENNETİ 60
DOKUZ DAĞIN EFESİ 61
ALAGEYİK 64
GURBET 68
HASRET ŞARKISI 69
BU VATANIN ÇOCUKLARI 71
KEDERLİ YILLAR 74
"HASTA SİNEMA" 76
BİR FESTİVALİN SONUCU 84
KALPAKLILAR 93
KARACAOĞLAN'IN İHTİŞAM VE SEFALETİ 94
KIRIK PLAK: BİLİNÇALTI BELGESELİ 101
DÜŞMAN YOLLARI KESTİ 104
1959'A BİR BAKIŞ 107

GERİYE KALANLAR 113
SİNEMA MEVSİMİ BAŞLARKEN YERLİ FİLMLER 120
ÜÇ FİLM 124
MEVSİMİN SONUNDA 129
ÖLÜ NOKTADA 133
BOŞ YUVA 136
YILANLARIN ÖCÜ: ERTUĞRUL'DAN ERKSAN'A 138
İKİ DÖNÜŞ 145
KISIR MEVSİM 148
MEVSİMİN TOPLAMI 152
YENİ MEVSİMİN YERLİ FİLMLERİ 155
MEVSİM BAŞLARKEN 160
PERDE ARASI 162
İSTANBUL KALDIRIMLARI 166
AŞK VE KİN 170
SUÇLULAR ARAMIZDA 173
TİYATRO KONSERVESİ: *AĞAÇLAR AYAKTA ÖLÜR* VE *ŞAHANE ZÜĞÜRTLER* 176
SAYILI DAKİKALAR 178
KEŞANLI ALİ DESTANI 180
KARANLIKTA UYANANLAR 183
HAREMDE DÖRT KADIN 187
SONUN BAŞLANGICI 190
KIRIK HAYATLAR 195
BİR TÜRK'E GÖNÜL VERDİM 197
LİNÇ 202
UMUT 204

2. Bölüm
Sinema ve Toplum

UYUYAN SİNEMA 211
İZLEYİCİNİN BEKLEDİĞİ 214
SİNEMAMIZIN BEKLEDİĞİ VE SİNEMAMIZDAN BEKLENEN 217
YERLİ FİLMLER VE İZLEYİCİ 221
BİR OLAYIN ORTAYA KOYDUKLARI 225
ŞİMDİ TAM SIRASI 228
SİNEMAMIZDA DİN TİCARETİ 230
"SİNEMATEK" YOL AYRIMINDA 233
İZLEYİCİYE ULAŞAMAYAN SİNEMA 238
SORUMSUZ SİNEMA 241
BİNDİKLERİ DALI KESENLER 244

3. Bölüm
Denetleme

FİLM DENETLEMESİ ÜZERİNE 1 249
FİLM DENETLEMESİ ÜZERİNE 2 254
YILANLARIN ÖCÜ BEYAZPERDEDE 257
DENETLEME FİLM ÇEVİRİYOR 264
TÜRKİYE'DE DENETLEME GELENEĞİ 266
ANKARA'DA ÖCÜ VAR! 268
TÜRKİYE'DE AMERİKAN DENETLEMESİ 271
HEP AYNI HİKÂYE 273
ŞEHVET TİCARETİ 276
SİNEMA DENETLEMESİ ÜZERİNE İKİ KİTAP 281
ATATÜRK'Ü YASAKLAMAK? 285
DENETLEMENİN UZUN KOLU 288
DENETLEMENİN İŞBİRLİKÇİLERİ 294
DENETLEMEDEN İNCİLER... 297
TÜRKİYE'DE YASAKLANAN FİLMLER ÜZERİNE BAZI NOTLAR 303
NEDEN YALNIZ TRT? 322
"UMUT" UN DÜŞMANLARI 326
DENETLEME KALKARSA NE OLUR? 328
SANATA KARŞI SOPA 331

4. Bölüm
Sinema ve TV

TELEVİZYON GELİRKEN 337
SİNEMA, TELEVİZYON VE İZLEYİCİ 342
ÖZEL TELEVİZYON HEVESLERİ 346
SESSİZ VE DERİNDEN... 349
TELEVİZYONDA SİNEMA 352
TV-SİNEMA İŞBİRLİĞİ ALANI: KISA FİLM 355
TELEVİZYON OYUNLARI 358
TELEVİZYON DEVRİMİNE DOĞRU 360
YİNE TELEVİZYONDA SİNEMA 364
TELEVİZYON FİLMLERİ YARIŞMASI 366
TV FİLMİ Mİ, KISA FİLM Mİ? 371

1. Bölüm

ELEŞTİRME/ELEŞTİRİ YAZILARI

SİNEMACILAR VE ÜÇÜNCÜ ADAM

Sinema eleştirmesi bizde oldukça yenidir; şunun sırası beş on yılı geçmez. Üstelik gündelik gazete sütunlarının dışında da pek rastlanmaz. Belli başlı sanat dergilerimiz, sırf sinema üzerine de bir şeyler bulunsun diye, aradâ bir sütun ayırırlar. Bunların yetersizliği bir yana, sinema eleştirmesi yalnız bu olmamak gerekir. Sinema dergileri, kitaplar, broşürler, sinema derneklerindeki tartışmalardan büyük çoğunluğu da sinema eleştirmesine girer ama, bu sonunculara yurdumuzda pek rastlanmaz.

Sinema eleştirmesinin yeni oluşu, henüz yerleşmemiş oluşu kimilerini yadırgatıyor; sinema eleştirmeninin görevi üzerinde birtakım yanlış düşünüşlere yol açıyor; kimilerini de kızdırıyor. Bu sonuncuların başında yapımcılarla yönetmenler gelmektedir. Çoktan çözülmüş olması gereken "eleştirmenin gerekliliği" bile tartışma konusu. Eskiden yazım alanında rastlanırdı buna: Önce, sanatçı ile sanatsever arasında eleştirmenin, bir üçüncü kişinin gerekli olup olmadığı tartışıldı; sonra bizde eleştirmen olup olmadığı sorunu ortaya atıldı. Zaman zaman yine nükseder bu tartışmalar ya; artık iyiden iyiye azaldı. Gelgelelim sinema eleştirmesi daha uzun zaman tartışılacağa benzer.

Oysa sinema eleştirmeniyle öbür eleştirmenler arasında büyük bir başkalık yoktur. Sanatçı bir yapıt oluşturur; okurun, izleyicinin ya da dinleyicinin bundan etkilenmesini, aşılanmasını ister. Ama okur, dinleyici ya da izleyicinin büyük çoğunluğu, kendilerine su-

nulan bu yapıtın bütün varsıllığını, getirdiği bütün yenilikleri, taşıdığı değerleri çoğu vakit anlayamaz. Zaten bunu ondan beklemek de haksızlık olur. Eleştirmenin görevi de, elinden geldiğince, yaratıcıyla bunlar arasında aracılık yapmak, ortaya konan yapıtı incelemek, çözümlemek, anlamını açıklamak, değerlendirmektir. Kuşkusuz her alanda olduğu gibi, eleştirmede, sinema eleştirmesinde de iyi ya da kötü eleştirmenler vardır; ama bu ayrı bir konu.

Sinemanın geniş ölçüde bir endüstri olması, sinema eleştirmeninin durumunu değiştirmez. Olsa olsa eleştirmenin fazladan olarak bu endüstrinin işleyişi üzerine bilgi edinmesini gerektirir. Ama öbür eleştirmenler için olduğu gibi, sinema eleştirmeni için de asıl çalışma konusu, önündeki yapıttır; bu yapıtın özellikleri, ırasıdır (caractère). Zaten sık sık ileri sürüldüğü gibi, kötü bir film de iyi bir film de aynı teknik işlemlerle gerçekleştirilir.

Bizde bir filmin iyi bir sinema yapıtı olmadığı, sinema anlayışından uzak, salt tecimsel amaçlarla gerçekleştirildiği ortaya konduğunda yapımcı ya da yönetmenin ilk tepkisi, eleştirmenin bilisizliğini ileri sürmek oluyor. Eleştirmenin "endüstriye girmemiş", film nasıl çevrilir görmemiş olduğundan dem vuruluyor.

Bu kişisel saldırılar bir yana bırakılırsa, en sık ileri sürülen özürlerden biri teknik olanaksızlıklardır. Ama bu sorun karanlık bir yoldan ortaya atılmaktadır. Gerçekte bir filmin teknik yönü iki bakımdan ele alınabilir: Biri teknik araçlar, öbürü bu araçların kullanılışı. Bir eleştirmen, herhangi bir filmin teknik bakımdan zayıf ya da güçlü olduğunu ileri sürdüğünde, kullanılan araçların azlık çokluğunu, araçların şu ya da bu nitelikte oluşunu değil, eldeki araçların nasıl kullanıldığını, bunlardan nasıl asılanıldığını erekler. Stüdyolarımızın teknik araçlar yönünden Amerika ve Avrupa stüdyolarından çok geri olduğu herkesçe bilinir. Bununla birlikte endüstrinin gerektirdiği "asgari" araçlardan yoksun olduğu da söylenemez. Filmlerimizdeki başlıca aksaklık araç eksikliğinden ileri gelseydi; kötü banyo edilmiş bayat filmlerin görüntülerin, baştan sona çevrildikten sonra filme katılmış sesin altında sağlam bir sinema öyküsü, izleyicinin her bakımdan ilgisini çeken bir konu, iyi bir oyun bulunsaydı, araç eksikliği özrü haklı görülebilirdi. Oysa

bugün birçok filmimizde fotoğraflar mükemmel denecek niteliktc, ses zararsız sayılabilecek niteliktedir. Asıl aksaklık, teknik araçların yokluğundan değil, bunları kullanmasını bilmemekten, sinema anlayışının bulunmamasından ileri geliyor. Sağlam bir sinema öyküsü, bunun işlenmesi, görüntü düzenlemesi, başarılı oyun... Bütün bunların teknik araçlarla ilgisi yoktur. Teknik araçlar, bizim stüdyolarda da bulunan, "asgari" düzeye ulaştıktan sonra ancak kolaylık ve çabukluk sağlar, yoksa olmayan bir sinema anlayışını yoktan var edemez, kötü bir filmi iyi bir film haline getiremez. Nihayet, sinemanın belli bir çağında, iyi yapıtların bile, bugün bizdekinden çok ilkel araçlarla gerçekleştirildiklerini anımsamak yerinde olur. Bundan dolayı, eleştirmen, filmin teknik yönünü kullanılan araçlar bakımından değil de, bu araçları kullanış yolu bakımından ele almakta yerden göğe kadar haklıdır.

Sinema büyük ölçüde endüstriye dayanıyor ya, yapımcılarla yönetmenlerimiz bir devekuşu öyküsü tutturmuşlar, işlerine gelince sanattan ya da endüstriden dem vuruyorlar. Bakıyorsunuz yönetmenin biri çıkıyor, hazırladığı yapıtın büyük bir sanat değeri taşıdığından söz açıyor. Filmi oynatılıp da aksaklıkları, kusurları, değersizliği ortaya konunca "Ne yapayım, benim amacım para kazanmak; bu ticari bir metadır" deyip işin içinden çıkıveriyor. Daha baskınları da "ticari itibarına zarar verdiği" için eleştirmeni dava açmakla tehdit ediyor.

Bir kısım yönetmen ve yapımcılar, kabahati teknik olanaksızlıklara ya da denetlemeye yüklemenin yersizliğini anlamış olacaklar ki, başka bir terane tutturmuşlar: "Evet film kötü, bunu biz de biliyoruz; ama bilseniz bu filmi ne iyi niyetlerle meydana getirdik, ne emekler verdik..." İyi niyet hiç kuşkusuz takdir edilecek bir şey, her emek de saygıya değer ya, eleştirmenin asıl işi bu değildir. O, ortaya konan yapıtı inceler, çözümler, benzerleriyle karşılaştırır, getirdiği yenilikleri, ortaya koyduğu değeri bulup çıkarmaya uğraşır. Eğer yaratıcısının bütün iyi niyetine, çabalarına karşın, eleştirmenin yapıt üzerine vardığı yargı, bunun iyi bir sanat yapıtı olmadıysa, ona düşen bunun nedenlerini açıklamak ve belirtmekten başka bir şey değildir.

(*YEDİTEPE*, Sayı 12, 1 Aralık 1956)



BİR TARTIŞMA ÜZERİNE

Kamelyalı Kadın filminin yönetmeni Bay Şakir Sırmalı'nın eleştirmenlerle giriştiği tartışma, *"Yeditepe"* nin 120. sayısında yayımladığımız *"Sinemacılar ve Üçüncü Adam"* yazısını örnekleyici yoldadır. B. Sırmalı, sinemacılarımızla eleştirmenler arasındaki sağır-dilsiz konuşmasını sürdürüyor. Bu arada kişisel saldırılar, bilgisizlikle suçlamalar, eleştirmenin görevi üzerine yanılmalar... gibi bu çeşit tartışmaların alışılagelen özellikleri bir kez daha yinelenmektedir. B. Sırmalı'nın, eleştirmenleri kötüleyen, küçümseyen sözleri üzerinde durmak, boşuna vakit yitirmek olur. Zaten soğukkanlı bir zamanında düşününce "sinema eleştirmeciliğine özenen yazar", "filme saldırmak için tutulan yol", "sinema bilgisinden yoksun", "sinema tekniği ve teorilerini bilmiyor" gibi sözlerin, asıl konuyu bir adım bile ileri götürmeyeceğini kendisi de teslim edebilir.

Biz bu yazıda *Kamelyalı Kadın* yönetmeninin, eleştirmenlerine verdiği yanıtı[1] ele alarak *"Sinemacılar ve Üçüncü Adam"*ın temel konusunu bir de uygulamadaki örnekle gözden geçirmek istiyoruz. Zira B. Sırmalı'nın yazılarında bu konunun birçok yönünü aydınlatacak noktalar yer almaktadır.

B. Sırmalı *"Yeditepe"*deki yanıtında sinema eleştirisinden neler beklediğini, eleştirmenin neler yapması gerektiğini sıralıyor. Buna göre "eleştirme, eleştirilecek yapıtı ortaya koy, bunun iyi kötü yanlarını belirterek hem sanatçıya, hem de sanat alıcısına faydalı olmaya çalışır...", eleştirmen "bize filmin akışından, sentezinden, olayların birbirine yaklaştırılmasından, kamera hareketlerinden, kamera artist kombinezonlarından, plan ölçüsüzlüklerinden,

1 *"Yeditepe"*, Sayı 127, 15 Mart 1957; *"Tercüman"*, 27 Mart 1957.

mizansenden, vs. örneklerle söz açacaktır". Bütün bunlar güzel ya, B. Sırmalı'nın unuttuğu bir nokta var: Sinema eleştirisinin bir tek çeşidi yoktur; gündelik gazetelerdeki kısa eleştirilerden sinema dergilerindeki uzun incelemelere, broşür ya da kitap biçiminde daha geniş incelemelere dek değişen çeşitli eleştiriler vardır. Bunların özellikleri de başka başkadır. Bir sinema dergisindeki eleştiri, inceleme yazısıyla, sinemaya öbür sanatlar arasında belli bir yer ayıran dergilerdeki eleştiriler ya da bunlarla gündelik gazetelerin kısacık eleştirileri ne oylum ne de taşıdıkları özellik bakımından birbirine benzer. Hatta derginin, gazetenin çeşidine, okuruna göre değişiklikler gösterir. *Kamelyalı Kadın* için yazılan eleştirilerin hepsi —*"Yeditepe"*deki hariç— gündelik gazetelerde çıktı (*"Yeditepe"*de sinema eleştirilerine ayrılan yer de gündelik gazetelerdeki kadardır). Gündelik gazetelerdeki eleştirilerin kendine göre "avantage"ları, "désavantage"ları vardır. Fakat herhalde bu eleştirilerden bir sinema dergisindeki, bir broşür ya da kitaptaki genişliği beklemek tuhaf olur. Oysa B. Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* eleştirmenlerinden beklediği budur.

B. Sırmalı, *Kamelyalı Kadın*'ın fotoğraflarını beğenmediğini söyleyen eleştirmene "Fotoğrafların acaba neresi kötü? Kadın mı? Kompozisyon mu? Işık mı? Bunlardan biri kötüyse neden kötü? İyi fotoğraf nasıl olur? Eleştirmede bu soruların örneği, cevabı yok" diyor. B. Sırmalı, aynı şeyleri, örneğin, filmin dekorları, müziği, giysileri, kurgusu... için de isteyebilir. İsteyebilir ama, yarım gazete sütununda, çoğu vakit birden fazla filmin eleştirisini yapacak eleştirmenin olanaklarının buna elverişli olmadığı ortadadır. Öte yandan, yerli filmlerimizin —*Kamelyalı Kadın* da dahil— B. Sırmalı'nın istediği çeşitten eleştirisi yapmak istense, ayrıca kurgu, dekor, oyun, fotoğraf... üzerine birer kitap yazmak gerekirdi. En iyisi, B. Sırmalı'nı, dünyanın her yerinde olduğu gibi, bizde de gazetelerdeki sinema eleştirilerini kendi sınırları içinde kabul etmesi.

B. Sırmalı, *Kamelyalı Kadın* eleştirileri için "gelişigüzel çiziştirilmiş yazılardı bunlar. Neyi sağlamak için yazıldıkları, yazanların ne istediği, bu yazılarda belirtilmemiştir. Diyelim, beğenilmek

hevesine kapılsam da, inandığım sanat kurallarını bir yana bıraksam, beni yeren eleştirmecilerin hoşlanacağı bir filmi kurmaya kalkışsam, bu takdirde nasıl hareket edeceğimi bilemem". Bütün bunların doğru olduğunu, *Kamelyalı Kadın*'ın bütün eleştirmenlerinin görevlerini başaramadıklarını kabul edelim; edelim ya, B. Sırmalı, sinema eleştirmenlerinin böyle bir görevi olduğunu nereden çıkarıyor? Sinema eleştirmenlerinin görevleri arasında bir de yönetmene filmini nasıl çevirmesi, nasıl davranması gerektiğini öğretmenin bulunduğunu biz ilk kez işitiyoruz. Kaldı ki, eleştirmenler, yerlerinin yettiğince, B. Sırmalı'ya "nasıl davranması" gerektiğini değilse bile, "nasıl davranmaması" gerektiğini söylemişler, örnekler vermişlerdir. Fakat B. Sırmalı'nın öğrenme hevesi bu noktaya gelince tükeniveriyor; o zaman, yazısının başında savunmak niyetinde olmadığını söylediği filmi savunmaya kalkıyor. Bu arada da *Kamelyalı Kadın* üzerine ilgi çekici açıklamalarda bulunuyor.

*

B. Sırmalı, yazdığına göre, *Kamelyalı Kadın*'da "sinema skolastiği" dışı "yeni formüller araştırmış"tır; "'*Kamelyalı Kadın*' romanı, bağımsız sinema sanatına uygun bir yapıt olmadığı halde, onu daha çok bazı güçlükleri yenme fırsatını bulmak için seçmiş"tir. Sözü geçen romanda karşılıklı konuşmalara çok yer verilmesi, örneğin ona "diyalog denemeleri yapmak fırsatını sağlamış"tır. Diyalog denemeleri yapmak için film çevirmek... Eğer yazının başından beri süregelen ciddi tutum olmasa, insan B. Sırmalı'nın şaka ettiğini sanacak. B. Sırmalı, çevireceği filmleri böyle seçiyorsa, gelecek sefer bir *Frankenstein* filmiyle karşımıza çıkıp "Frankenstein iyi bir film konusu değildir, üstelik çok da çevrilmiştir ya, bana makyaj denemeleri yapmak fırsatını verdiği için seçtim" demesini bekleyebiliriz.

B. Sırma'nın "sinema skolastiği" deyimiyle neyi kastettiğini anlamak güç. Biraz aşağıda "skolastik" yerine "klasik" deyimini geçiriyor. "Klasik" ya da "skolastik" sinema nedir? Nerede başlar, nerede biter? Bugüne kadarki sinema tarihinde hangi dönemi, hangi yapıtları —kötü anlamda kullanıldığı belli olan- "klasik",

"skolastik" sayacağız? B. Sırmalı'nın yapıtından başka bu "skolastik, "klasik" sinemanın dışına çıkmış yapıtlar var mıdır? Bunlar belirtilmiyor. Bununla birlikte B. Sırmalı "skolastik", "klasik" sinemanın dışında denediği kendi "néo-cinéma"sından örnekler veriyor; bunlar da dönüp dolaşıp, diyaloglu uzun sahneler üzerinde toplanmaktadır. B. Sırmalı'ya göre "klasik sinema, seyirciyi sıkmama prensibine dayanarak, iki aktör arasında geçen konuşmaları keyfi bir metotla bir sürü plana böldüğü halde" kendisi *Kamelyalı Kadın*'da "sahnenin gerektirdiği mecburi dekupaja doğru" gitmiş. B. Sırmalı hangi temele dayanarak klasik sinemanın dekupajını "keyfi", kendisininkini "mecburi" sayıyor? B. Sırmalı, bu mecburi dekupaj sonunda elde ettiği uzun çekimler içinde alıcı-oyuncu ilişkileri denediğini ileri sürmektedir. Alıcının oyuncuya ya da oyuncunun alıcıya göre durumu üzerinde oynamak, çekim bölümlemesinin az kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı vakit hemen her sinemacının başvurduğu bir yoldur. B. Sırmalı'nın yenilik diye gösterdiği bu mudur? B. Sırmalı "hareket unsuruna bağırmayan kamufle bir ritim vermek istediğim için, kamera hareketlerinin, Alfred Hitchcock yahut Orson Welles'teki gibi bir caka değil, bir lüzum olmalarına dikkat ettim" demektedir. B. Sırmalı'yı bu konularda Welles'le Hitchcock'u kusurlu çıkarmaya hangi şeytan dürttü bilinmez ama, B. Sırmalı'nın büyük bir yenilik diye ileri sürdüğü uzun çekimlerin, karşılıklı uzun konuşmaların en iyi örnekleri Welles'in yapıtlarında; bir filmi yalnız tek çekimden oluşturacak denli denemeyi ileri götürüp bu çekim içinde alıcı-oyuncu ilişkilerini denemek de yalnızca Hitchcock'un filminde görülmüştür.

*

Kamelyalı Kadın üzerine yayımlanan eleştirilerde üzerinde en çok durulan noktalardan biri, filmde bir yerden bir yere acayip atlamalar, mekân yanlışları bulunmasıydı; bununla, Taksim'den Büyükada'ya, Ada'dan Dolmabahçe'ye ani geçişler anlatılıyordu. B. Sırmalı *"Tercüman"*a yolladığı yanıtta bu atlamaların istenilerek yapıldığını, ereğinin başka başka "mekân"larda çekilmiş sahnelerle tek bir "mekân" elde etmek olduğunu *"Sinema Sanatı"* adlı kitaptan aktardığı bir örnekle ileri sürmektedir. "Gerçekten *Kamel-*

yalı Kadın filminin dekor araştırmaları yapılırken, Margerit'in evi için Büyükada'da bir villa, Margerit'in evinin karşısındaki meydan için de Taksim meydanı uygun görülmüş, sahneler buralarda çevrilmiştir" diyor.

Başka başka "mekân"larda çevrilmiş sahneleri birleştirerek yeni ve tek bir mekân yaratmak, sinemacılıkta öteden beri kullanılagelen bir yöntemdir. Ama bunun koşulları vardır: Ele alınan mekânların ya hepsi belirsiz, bilinmeyen, benzer özellikte mekânlar olmalı; ya içlerinden yalnız biri belli, bilinen mekân olmalıdır. B. Sırmalı'nın yanıldığı nokta, bilinen iki belli mekânı (Taksim Meydanı ile Büyükada'yı) yan yana getirerek belirsiz tek bir mekân elde edebileceğini sanması. Oysa bunun sonunda "tek" ve "yeni" bir mekân oluşmaz, "iki" belirli mekân akıl dışı, doğa dışı bir yolda yan yana getirilmiş, zaman içinde de aynı çeşitten bir atlama yapılmış olur. İzleyicilerin ve eleştirmenlerin yadırgadıkları da budur. Onlar B. Sırmalı'nın sandığı gibi "sinema skolastiği" dışı yeni formülleri yadırgamıyor, yalnızca, duyu organları normal işleyen bir izleyicinin doğal tepkisini gösteriyorlar.

B. Sırmalı'nın *"Sinema Sanatı"*ndan aktardığı örneğe gelince, bu, Lev Kuleşov'un 1920 yılında, yani sinema dilinin henüz kurulduğu sıralarda yaptığı bir laboratuvar denemesidir. Kuleşov'un bu denemesini açığa vuran Pudovkin, ele alınan beş çekimin "belli" bir mekânı gösterip göstermediğini söylemiyor. Pudovkin'in çekimlerin çevrilmiş olduğu yerleri belirtmesi bunların mutlaka "belli" bir mekânı gösterdiği anlamına gelmez. Ama öyle olduğunu kabul etsek bile, bu, B. Sırmalı'nın "yeni formül"ünü doğrular mı? Kuleşov "yaratıcı coğrafya" adını verdiği bu yeni mekân yaratma işini ilk kez gerçekleştiriyordu; izleyicileri de böyle bir şeyi ilk kez görüyorlardı; izleyicilerin bunun bir deneme, bir sinema hilesi olduğunu anlamaları için onların bildikleri "belli" mekânları kullanmak daha yerinde olurdu. "Şurası bildiğiniz Beyaz Saray'dır; bunlar bildiğiniz St. Saviour katedralinin merdivenleri... Ben bunları birleştirerek sinemada yeni bir mekân yaratılabileceğini gösteriyorum..." Kuleşov'un yaptığı budur. Yoksa bu, birden fazla belli mekânın bir araya getirileceği demek değildir. Nitekim sinemacılar

o vakitten beri bu denemeden yararlanmışlardır ama, hiçbiri —eğer belli durumlarda başvurulan özel etkiler elde etmek istemiyorlarsa— Kuleşov'un denemesini *Kamelyalı Kadın*'da olduğu gibi "harfiyyen" uygulamak tuhaflığına düşmemişlerdir.

*

B. Sırmalı *Kamelyalı Kadın*'da gelenek dışı yeni formüller araştırmaya meraklı görünüyorsa da, *"Yeditepe"*ye yolladığı yanıtı, bu çeşit yazıların geleneksel formülüyle sona erdirmeyi ihmal etmiyor; eleştirmenlere "sinema teorisi ile tekniğini öğrenmelerini" öğütlüyor. B. Sırmalı'nın niyeti ne olursa olsun yararlı bir öğüttür bu. Ne var ki, bu öğüdü verirken hiç de samimi değildir; samimi olsa, bir eliyle cömertçe açtığı bilgi kapısını öbür eliyle eleştirmenlerin yüzüne kapamaya çalışmazdı. Zira, yazısının iki yerinde onları "yabancı basının ilettiği sinema edebiyatına bağlılık"la suçlandırıyor. Peki, yurdumuzda sinema kuramı ve tekniği üzerine bilgi veren kitaplar yok denecek kadar az olduğuna göre, eleştirmenler bunları "yabancı basının ilettiği sinema edebiyatından" öğrenemezlerse nereden öğrenecekler? Herkes B. Sırmalı gibi, bunları doğuştan edinecek, kuramları kendisi kuracak kadar talihli yaratılmaz ki...

(*YEDİTEPE*, Sayı 129, 15 Nisan 1957)



ÜÇÜNCÜ ADAM

Bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de en yaygın eğlence aracı sinemadır. Her yıl, otuz milyonu aşkın bir izleyici yığını, iki yüzden fazla yerli ve yabancı filmi izlemek için sinema kapılarını aşındırır. Fakat bundan yedi yıl kadar önce *"Vatan"* gazetesi —

yine dünyanın her yerinde olduğu gibi— bir film eleştirisi sütunu açtığında, sonuç hiç de parlak olmamıştı. Sinemaya yalnızca bir eğlence aracı olarak sayfalarında yer veren gazete ve dergilerin yetiştirdiği izleyici, film eleştirisiyle ilgilenmez düşüncesi yerleşmiş olmalı ki, her vakit birbirlerine öykünmede yarış eden gazeteler bu kez hiçbir harekette bulunmamışlardı. Bunun üzerine *"Vatan"* da "tek başına bu işe devam etmenin manasızlığını" belirterek film eleştirileri sütununu tatil etti. Fakat çok geçmedi; bu olaydan birkaç yıl sonra, film eleştirileri yavaş yavaş gazetelere yerleşmeye başladı. Geçen sinema mevsimindeyse film eleştirmelerine yer ayırmayan belli başlı gazete, hemen hiç yok denecek denli azdı. Gerçekte de bundan doğal bir şey olamazdı. Çünkü gündelik gazetelerdeki film eleştirileri gerçek bir gereksinmeyi karşılamaktaydı. Büyük kentlerdeki halk, her hafta bir düzineden fazla yeni filmle karşılaşıyordu. Bunların hepsini birden görmesi olanaksız olduğuna göre, filmler arasında bir seçme yapması için kendisine yardım edilmesini isteyecekti. Bir sinema izleyicisinin gündelik gazetelerdeki film eleştirilerinden beklediği ilk görev buydu. Sinemayla yakından ilgilenen izleyiciyse, gördüğü film üzerine kendi düşünceleriyle eleştirmeninkileri karşılaştırmak, birleştikleri ve ayrıldıkları noktaları anlamak isterdi. Sinema yapıtını gerçekleştiren yaratıcılarla bu yapıtları izleyenler arasındaki köprüyü, sinemanın üçüncü adamları olan bu film eleştirmenleri oluşturmaktaydı.

Çetin Bir Meslek

Gündelik gazetelerdeki film eleştirileri, sinema eleştirisinin ancak bir bölümünü oluşturuyordu. Bu bakımdan, sinema eleştiriciliğinin öbür kollarıyla birleştikleri ve ayrıldıkları noktalar vardı. Gündelik gazetelerde film eleştirisiyle uğraşan yazar, kimi noktalarda öbürlerinden daha elverişli kimi noktalarda da elverişsiz durumdaydı. Gazete eleştirmeninin en büyük üstünlüğü, hiç kuşkusuz, okurla daha yakın, daha sürekli bir ilişki kurmasıydı. Herhan-

gi bir sinema yapıtı, bir sinema olayı üzerinde, sıcağı sıcağına durabilirdi. Yapuğı iş bakımından, çok kez, izleyiciler arasında "daha dikkatli izleyici", sinema konusunda daha geniş "bilgili izleyici" olması, onları sinema eleştirmenlerinin hepsinden çok, seslendiği yığına yaklaştırıyordu. Gazetelerde film eleştiriciliği yapan yazar, sinemanın günlük gelişmesini daha yakından izleyebiliyor, gündelik sinemayla daha çok "haşır neşir" oluyor, bunun sonucu olarak da ortaya daha canlı bir sinema eleştirisi çıkıyordu.

Buna karşılık gündelik gazete eleştirmeninin işini güçleştiren birçok nokta sayılabilirdi: Örneğin yerinin darlığı; örneğin yazılarında ister istemez "aceleye gelmek" tehlikesiyle karşılaşması; bazen haftalarca, sözü edilmeye değer film bulunmaması, bazen de tersine, bir sürü sözü edilmeye değer film arasında güç bir seçim yapmak zorunda kalması; yazılarının bütün gazete yazıları gibi "geçicilik"e daha çok yatkın oluşu; yerli filmler üzerindeki yazılarından dolayı çoğunlukla ilgililerin öfkesini üzerine çekmekten doğan tatsızlıklarla karşılaşması... Bunlara, film eleştirmenlerine her uygar ülkede sağlanan kolaylıklardan hiçbirinin henüz bizde elde edilmemiş olması da eklenebilirdi.

Doğrudan doğruya bütün sinema eleştirilerine özgü güçlüklerse film eleştiriciliğinin hem çetin hem de zorunlu bir meslek olduğunu ortaya koymaktaydı. Film eleştirmeninin uğraşmak zorunda olduğu birkaç soruna göz atmak bunu anlamaya yeterdi: Bugün dünyada film çevirmeyen hemen hiçbir bağımsız ülke yok gibiydi. Her yıl ortaya 1500-2000 arası yeni film çıkıyordu. Öte yandan sinema dilinin uluslararası bir dil oluşu, bu 2000'e yakın filmin er geç her ülkeye kolayca girmesini sağlıyordu. Bunlar arasında her yıl sinemaya onur veren hiç değilse birkaç düzine değerli film yer almaktaydı. Hemen her yıl yeni yeni sinema yaratıcıları ortaya çıkıyordu. Bu yapıtlarla yaratıcılarını bir sürü kalabalık içinden ortaya çıkarmak, ayırt etmek kolay bir iş değildi. Her yapıtın bağlı olduğu ulusal sinema içindeki yerini, her yönetmenin kendi ulusal sineması içindeki durumunu, her filmin yönetmenin öbür yapıtları arasında tuttuğu yeri belirtmek bu bakımdan hayli güç bir işti. Bundan başka sinema sürekli olarak bir teknik gelişme

içindeydi. Gündelik gazetelerde film eleştirisini yazanların sağlam bir sinema bilgisi yanında bütün bu gelişmeleri, başdöndürücü bir hızla ilerleyen bu yepyeni sanatı hiç aralıksız izlemeleri, sorunları basitleştirerek en can alıcı noktalarıyla izleyiciye açıklamaları gerekmekteydi. Bundan başka, film eleştirmenine düşen en önemli görevlerden biri, bütün bu gelişmelerden, ilerlemelerden çıkardığı sonuçları kendi sinemasınınkilerle karşılaştırmak, ulusal sinemanın kalkınmasına, ilerlemesine yarayacak noktaları bulup ortaya koymaktı. Nitekim İngiliz sinemasının savaşın arifesine doğru dünyanın en canlı belgesel filmciliğine sahne olması, sonra yavaş yavaş ulusal nitelikte bir sinemanın doğmasında en büyük pay, harekete ön ayak olan John Grierson, Paul Rotha gibi yönetmenlerin her şeyden önce birer sinema kuramcısı, film eleştirmeni olmaları, *"Close Up"*, *"Sequence"*, *"Documentary News Letter"* gibi dergilerde canlı bir film eleştirisine yol açmalarıydı. Savaş sona erer ermez bütün dünyayı hayrette bırakan bir atılımla ortaya çıkan İtalyan yeni gerçekçiliğinin bütün tohumlarını, daha 1935 yılından başlayarak sinema dergilerindeki yazılarda, film eleştirilerinde bulmak kabildi. Üstelik bu eleştirmenler arasından ileride Michelangelo Antonioni, Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani... gibi birinci sınıf yönetmenler ortaya çıkacaktı. Fransa'daysa daha Birinci Dünya Savaşı sonundan beri film eleştiriciliği sinemayla at başı beraber gitmiş, birbirlerinin varlık nedeni olmuştu.

Geleneksiz Meslek

Türkiye'de gazete sütunlarında meslekleri yürütmeye başlayanlarsa henüz işin başındaydılar. Zira yurdumuzda film eleştiriciliğinin bir geleneği yoktu. Bu alandaki ilk kıpırdanmalar 1950 yılından önce geçmiyordu. 1952-1953 yıllarında gazetelerde birer "sanat ilavesi" çıkarmak alışkanlığının yerleşmesi, sinemanın ciddi olarak ele alınmasına yol açan başlıca etkenlerdendi. Özellikle *"Vatan"* ile *"Dünya"* gazetelerinin ekleri bu bakımdan dikkate değer bir hizmet görmüşlerdi. *"Dünya"*da Semih Tuğrul ve Metin

Erksan'ın, *"Vatan"*da Burhan Arpad ile Atilla İlhan'ın sinemanın genel konuları üzerindeki yazıları, film eleştirilerine doğru atılmış ilk adımdı. Nitekim 1953-54 yılından başlayarak Semih Tuğrul *"Dünya"*da, Burhan Arpad ile Atilla İlhan *"Vatan"*da sürekli olarak film eleştirileri yayımladılar. Bütün deneyimsizliklere, karşılaşılan güçlüklere karşın, film eleştirilerinin bir ülkenin sinemasıyla izleyicisinin gelişmesinde oynadığı rolü bilen bir avuç insan görevlerini layıkıyla yapıyor, ilerisi için umut verici adımlar atıyorlardı. Özellikle geride bıraktığımız 1956-1957 sinema mevsimi, film eleştiriciliğimiz için gerçekten başarılı bir mevsim olmuştu.

Mevsimin Kahramanları

Geçen sinema mevsimi boyunca özellikle beş eleştirmen, filmlerle izleyiciler arasında sürekli olarak dikkate değer bir köprü hizmeti gördüler.

Semih Tuğrul: 1953 yılında *"Dünya"* gazetesinde film eleştirilerini okuyup daha sonra izini yitiren okurlar geçen mevsim Semih Tuğrul'u, yazı işleri müdürlüğünü yaptığı *"Tercüman"* gazetesinde yeniden buldular. Arada geçen zaman, yazı işleri müdürlüğü görevinin ağırlığı, meslekten gelen bir gazeteci aceleciliğinin yazılarına bulaşması *"Tercüman"*daki ilk eleştirilerini gören eski okurlarını biraz düş kırıklığına uğrattuysa da yavaş yavaş *"Dünya"*daki eski eleştirilerinin sağlamlığına yeniden erişti.

1919'da İstanbul'da doğan Semih Tuğrul, İstanbul Edebiyat Fakültesi Fransız Filolojisini bitirmiştir. Bir süre asistanlık yaptığı üniversiteden ayrılıp gazeteciliğe geçmeden çok önce *"Yeditepe"* dergisinin ilk sayılarında sinema konusunda yazılar yazıyordu. Gerek bu dergide, gerekse *"Dünya"*nın sanat ekindeki yazıları sinemanın genel konularına el atıyor, ona, sinemayı bizde ciddi bir konu olarak ele alan ilk yazarlardan olmak onurunu kazandırıyordu. Kendini sinemanın kuramı yönünden oldukça iyi hazırlayan Semih Tuğrul, 1953-54 sinema mevsimi boyunca *"Dünya"* gazetesinde film eleştirileri yazarken bu hazırlanışın boşa gitmediğini or-

taya koydu. Bir yandan da Burhan Arpad'ın 1952 yılında kurduğu "Türk Film Dostları Derneği"nin çalışmalarına yardım ediyordu. Bu derneğin Türk filmciliği konusunda yayımladığı raporun hazırlanmasında büyük emeği geçtiği gibi, *"Devir"* dergisinde de yine Türk filmciliğine geniş yer ayıran iki sayının yayımlanmasını sağladı.

Geçen mevsim Galatasaray Lisesi öğrencilerinin kurdukları "Sinema Derneği" de yine Semih-Tuğrul'un sinema konusundaki yorulmak bilmez çabasından yararlanmıştı. Sinemayı günümüzün en olgun kültür, sanat ve eğitim aracı olarak kabul eden Semih Tuğrul'un film eleştirilerinde rastlanan başlıca kusur, gazeteciliğinin eleştiriciliğinin zararına işlemesidir.

[**Nijat Özön:** Sinema yazılarını "Adnan Ufuk" imzasıyla yayımlayan Nijat Özön 1927'de İstanbu'da doğdu. Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü'nü bitirmiştir. Sinema konusundaki ilk yazılarını 1950 yılı sonlarına doğru yayımladı. Daha sonra *"Yeditepe"* dergisinde sürekil olarak yazıları ve çevirileri çıktı. 1956 yılının başlarında üç arkadaşıyla birlikte, sinema sorunlarını magazin dedikodularından uzakta ele almaya çalışan *"Sinema"* dergisini çıkarmaya başladı. *"Sinema"* Türkiye'deki ciddi sinema dergilerinin ilkiydi ama, okurların ilgisini toplayamamak yüzünden sonuncusu olmaktan da kurtulamadı, ancak sekiz ay dayandıktan sonra kapandı. İlk film eleştirileri bu dergide çıkmıştı. 1956-57 sinema mevsiminde başından itibaren de *"Ulus"* gazetesinde yazmaya başladı. İki ciltlik bir *"Okul Ansiklopedisi"* ve bir *"Dilbilgisi"* kitabından sonra *"Sinema"* dergisinin ilk ve son yayını olarak çıkardığı *"Sinema Sanatı"*, dilimizde bu konu üzerine yayımlanmış ilk yapıttı. Aslında daha geniş çapta hazırlanan *"Sinema Sanatı"*, sinemanın tarihi, tekniği, ekonomisi ile küçük bir sözlüğü de içeriyordu ama, hiçbir yayınevinin sinema üzerine hacimli bir yapıtı basmaya yanaşmaması, yazarın şimdilik en gerekli sandığı bir bölümü kendi olanakları içinde ortaya çıkarmasına yol açmıştı.

Nijat Özön'ün eleştirilerinde, sinema kuramlarına bağlılığı hemen sezilebilir. Fakat bu bağlılığın onu biçimci bir yazar duru-

muna getirecek kadar tehlikeli olmadığı da söylenebilir. Genellikle filmin işlenişinden çok, konusu üzerinde durur. Sinema kültürü onun en güçlü yanı olduğu kadar, zaman zaman okur ile yazar arasında aşılması güç bir duvar halinde yer alması onun aksayan belli başlı yönünü oluşturur. Dilinin temizliği, yazılarının düzenliliğiyle özellikle dikkati çeken Nijat Özön, eleştirilerinde bir filmin başarılı ya da başarısız yanlarını ortaya koyduktan sonra çok kez genel bir sonuca varmaktan kaçınır; film konusunda tam bir yargıya varmayı okura bırakır. Bu, gelişmiş bir okur yığını için izlenecek en doğru hareket tarzıysa da, filmlerin yıldız sayısıyla değerlendirilmesini, kısa ve basit yargıları bekleyen tembelleştirilmiş okurlar için sindirilmesi oldukça güçtür. Yargı vermede mümkün olduğu kadar tarafsız kalmaya gayret edişi yüzünden bazen yazılarına sinen "akademik" havadan kurtulabildiği vakit başarısı daha tam olacaktır][1].

Tarık Kakınç: 1931'de İzmir'de doğan Tarık Kakınç ortaöğrenimini bitirir bitirmez hayata atılmış, çeşitli işlere gidip çıkmış, bir ara memuriyete girdikten sonra şimdi yeniden serbest mesleği seçmiştir. Yazarlık yaşamı da buna koşut olarak çeşitlilik gösterir. Önce şiir denemelerine , şiir çevirilerine el atmış, sonunda öykü ve romanda karar kılmıştır. *"Hasangiller"*, *"Vezir Düşü"*, *"Rıza Bey Aile Evi"* gibi, öykü, uzun öykü ve roman denemeleri genç kuşak yazarları arasında Tarık Kakınç'a dikkati çekecek bir yer sağlamıştır. Bütün bu çalışmaları arasında sinema şimdilik ikinci derecede kalmaktadır. Nitekim sinemanın genel konuları üzerindeki yazılarında her türlü etkiye açık bir havaya rastlanması; öykülerindeki açık ve sade deyişin sinema yazılarında çok kez karanlık, çetrefil bir kılık alması Tarık Kakınç'ın sinema konusunu henüz yeterince sindiremediğini ortaya koymaktadır.

Sinema yazılarına *"Pazar Postası"* dergisinin ilk sayılarında başlayan Tarık Kakınç, bugün de yine aynı derginin sinema sayfasını hazırlamakla birlikte, 1956-1957 sinema mevsimi boyunca, yeni çıkmaya başlayan *"Yeni Gün"* gazetesinde sürekli olarak film

1 Yazının Nijat Özön'le ilgili olan ve köşeli ayraç içine alınan bu bölümünü Halit Refiğ yazmıştır.

eleştirileri yapmıştır. Gerek burada gerekse *"Pazar Postası"*ndaki eleştirileri içinde en başarılı olanları yerli filmler üzerindekilerdi. Türk filmciliği konusunda ısrarla duruşu, öbür meslektaşlarının bu noktada biraz ihmalci davranmaları yüzünden bir kat daha değer kazanmaktadır.

Halit Refiğ: Tarık Kakınç gibi İzmirli olan Halit Refiğ 1934'-te doğdu. İstanbul Amerikan Koleji Mühendis bölümünde okudu. 1956 yılının başında, o zaman ikinci yaşını dolduran *"Akis"*, sinema sayfasını öbür sayfalarıyla aynı düzeye ulaştırabilmek için bir yazar aradığı vakit, o ana kadar ne film eleştiriciliğinde ne de yazarlıkta hiçbir tecrübesi olmayan Halit Refiğ'i seçmişti. İlk bakışta büyük bir "risk" gibi görünen bu seçim gerçekte tam anlamıyla mutlu bir rastlantıydı. Zira yakın zamanlara gelinceye kadar *"Akis"* sinema sayfasını hazırlayan Halit Refiğ ile film eleştirmenlerimizin en genç ve yeteneklisini kazanmış oluyorduk. *"Akis"*ten sonra *"Yeni Sabah"* gazetesinde geçen mevsimin film eleştirilerini yapan, kısa ömürlü *"Sinema"* dergisine de eleştiri yazan Halit Refiğ, özellikle, oldukça çapraşık görünen sinema sorunlarını can alıcı birkaç noktayla ortaya koyması, izleyiciyi şaşırtan bir sürü ayrıntı arasında bir sinema yapıtının özünü oluşturan nirengi noktalarını kolaylıkla yakalamasındaki ustalık ve rahatlıkla dikkati çekmektedir. Kendisini hemen her vakit yerinde yargılara götüren kişisel düşüncelerini, beğenisini genel değerlerin üzerinde tutması, bazen filmleri kesinlikle "iyi" ve "kötü" olarak ikiye ayırmasına, böylelikle ele aldığı yapıt konusunda aşırı iyimser ya da kötümser olmasına yol açmaktadır. Hiç kuşkusuz en iyi eleştirmeleri, kendi kişisel görüşleriyle genel değerler arasında bir denge kurduğu zaman yazdıklarıdır. Gittikçe daha iyi benimsediği sinema kuramları ve edindiği eleştiricilik tecrübesinin bu dengeyi yakın bir gelecekte daha sürekli olarak sağlayacağı muhakkaktır.

Tuncan Okan: Halit Refiğ'den iki yaş küçük olan Tuncan Okan'ın sinema yazarlığı deneyimi daha çoktur; zira ilk sinema yazılarını on altı yaşındayken yayımlamıştı. Ama bu deneyim onun için yararlı olmaktan çok zararlı olmuştur. Zira ilk yazılarını yayımladığı *"Yıldız"* dergisi onu film eleştiriciliğinden çok "maga-

zincilik"e alıştırmıştı. Nitekim, *"Yıldız"*dan ayrılıp *"Milliyet"*e geçtiği zaman da uzun süre bu deneyimin olumsuz etkilerini taşımaktaydı. Fakat son birkaç yıl, kaynaklarını yerli ve yabancı magazinlerde değil, sinemanın "klasik" kuram kitaplarında araması Tuncan Okan'da göze çarpar bir ilerleme gösterdi. Yakın zamanlara gelinceye dek, sinema konusundaki bilgileri hemen hemen okuruyla birlikte yavaş yavaş gelişen Tuncan Okan, bir bakıma bunun yararını da görmüş, daha geniş bir okur yığınıyla anlaşabilmiştir.

1957-1958 sinema mevsimi başlarken, geçen mevsimde sinema eleştiriciliği alanında kendisini gösteren yazarlar bunlardı. Bunların dışında *"Havadis"*te eleştiriler yayımlayan, Tuncan Okan'ın *"Yıldız"*daki çalışma arkadaşı Dinçer Güner, genellikle eski arkadaşının başladıkları yerden ne kadar ilerlediğini gösteren canlı bir tanık olmaktan ileri geçemiyor; *"Vatan"*da film eleştirileri yapan ozan Salâh Birsel ise bir film üzerine —nadiren— kendi düşüncesini söylediği vakit, tuhaf yargılar vermesi, başkalarının düşüncelerini de yanlış yerde, yanlış zamanda aktarmasıyla dikkati çekerek *"Vatan"*ın eski eleştirmenlerini aratıyordu.

Umut Verici Belirtiler

Geçen sinema mevsimi, beş gündelik gazetenin, bir haftalık siyasal derginin ve bir on beş günlük sanat dergisinin sürekli film eleştirileri sayesinde sinema eleştiriciliğimizin en canlı dönemini oluşturmuş; iyi niyete, sinema kültürüne, elbirliğine önem veren bir anlayışın üstün gelmesiyle gerçek film eleştiriciliğine doğru ilk büyük adım atılmıştı. Fakat bu arada bir soru zihinleri kuracalayabilirdi: Bu eleştirilerin okur üzerindeki etkisi neydi? Daha doğrusu bir etki var denebilir miydi? Okur, göreceği filmleri seçerken, gördüklerini değerlendirirken bu eleştirilerden yararlanıyor muydu? Film eleştiriciliğinin en önemli görevi olan, izleyiciyi edilgenlikten kurtarmak işi başarılmış sayılabilir miydi? Okurlar kadar film eleştirmenlerini de merakiandıran bu soruları yanıtlamak kolay değildi. Üstelik bunu ancak zaman gösterebilirdi. Fakat eleştirmenler

yeni mevsime başlamak üzereyken hiç olmazsa bir olay onları bu konuda iyimser olmaya yöneltti. Olay şuydu: Geçen sinema mevsiminin en canlı olduğu bir sırada Luchino Visconti'nin *Günahkâr Gönüller (Senso)* adlı yapıtı oynatılmaya başlamış, tarihsel filmlerin en olgun örneği, sinema tarihinin de sayılı yapıtlarından biri olan bu filmin ağır havası, büyük bir senfoniyi andıran yapısı yüzünden izleyicilerin büyük çoğunluğunca yadırganmış, anlamı da kavranamamıştı. *Senso,* magazinci birkaç yazarın izleyiciyi haklı gösteren tuhaf yargıları arasında adeta boş salonlarda gösteriliyordu. Film Ankara'da oynatıldığı zaman da aynı sonuçla karşılaştı; izleyicilerin çoğu filmin yarısında salondan çıkıyorlardı. Oysa *Senso*, eleştirmenlerin en beğendiği filmler arasındaydı; hatta Semih Tuğrul, Halit Refiğ, Tuncan Okan, Adnan Ufuk'un geçen mevsimin en iyi filmleri olarak seçtiği dizelgenin en başında yer alıyordu. Bu eleştirmenler ayrıca *Senso*'nun değerini, anlamını ısrarla ortaya koymaktan kaçınmadılar. Geçen hafta *Senso* Beyoğlu'nda bir kez daha oynatıldı. Mevsimin en sonuna, yazın en sıcak günlerine rastlamasına, deniz mevsiminin son bir kaç gününe gelmesine karşın Senso bu kez bir hafta boyunca her seansı tümüyle dolu bir salonda oynuyordu.

(*AKİS,* Sayı 174, 7 Eylül 1957)



SİNEMA ELEŞTİRMENİNİN İŞİ

Bu genel başlık altında yalnız "süreli yayımlardaki sinema eleştirisi"nin ele alınacağını belirtelim; zira şimdiki durumda yurdumuzda sinema eleştirmenliğinin çeşitli kollarından ancak dergi ve gazetelerdeki eleştirilere rastlanmaktadır. Genellikle sinema eleştirisiyle ortak yönleri ne denli çok olursa olsun, bu çeşit eleş-

tirinin kendine göre özellikleri de vardır.

Önce, beylik tartışma konusu: Sinema eleştirmeninin varlığı gerekli midir? Sanatçı-eleştirmen çatışması, eleştirmenin sanatçı gibi "yaratıcı" olmayışından, sanatçının ortaya koyduğu yapıttan yararlanışından doğuyor. Bilindiği gibi, bütün sanatlar içinde yalnız yazın alanında, sanatçı ile eleştirmen aynı aracı kullanır; yalnız yazın alanında, eleştirmenin yazdığı, eleştiri konusu olarak ele aldığı yapıt gibi bir "sanat yapıtı", bir yaratma işi olabilir (bununla birlikte yazın alanında bile eleştirmenin gereksizliği sık sık ortaya sürülmüştür). Sanatçı ile eleştirmenin aynı aracı kullanmadığı durumlarda da, eleştirmenin "yaratma çabası"na düştüğü, eleştirisini bir sanat yapıtı kılığına bürümeye çalıştığı olmuştur; örneğin resimler üzerine, müzik parçaları üzerine yapılmış ayrıntılı, "sanatçı" anlatımlar... Ama bunlar, eninde sonuda, boş bir çabadan, bir anlatım aracını başka bir anlatım aracına çevirme çabasından ileri gidememiştir. Gerçekte de, bu sorunu yaratıcılık yönünden ele almak yanlıştır. Eleştirmenin işi "yaratmak" değil, "değerlendirmek"tir. Sanatçı bir yapıt ortaya koyar, bununla belli bir ereği gözetir, ortaya koyduğu yapıtın alıcıyı etkilendirmesini ister. Peki bu etkiyi, güdülen ereğin yerine gelip gelmediğini ya da ne ölçüde yerine geldiğini nasıl anlayacağız? Hiç kuşkusuz yapıt üzerindeki tartışmalardan, ileri sürülen düşünce ve yargılardan. Bunların en yerinde olmanlarını, doğruya en yakınlarını, en aydınlatıcılarını, bu işe en iyi hazırlanan kimseden başkası yapabilir mi? Eleştirmen, kendi alanında, başkalarına göre daha iyi hazırlanmıştır, daha dikkatlidir, daha deneyimlidir, bu konudaki eğitimi daha sağlamdır. Bundan dolayı, yapıtı incelemek, benzerleriyle karşılaştırmak, sanatçının öbür yapıtları ya da kendi türündeki başka yapıtlar arasındaki yerini belirtmek, böylece genel bir yargıya varma herkesten önce ya da en çok eleştirmenden beklenir. Bu bakımdan sanatçı ile alıcı arasında eleştirmecinin yer alması hem kaçınılmaz, hem de gerekli bir şeydir. Eleştirmen bir yandan sanatçıya öte yandan alıcıya elinden geldiğince yararlı olabilir, yol gösterebilir. Sinemada, eleştirmenin varlığı, bütün öbür sanatlardakinden daha da gereklidir; zira sinema yapıtının alıcısı çok daha geniştir;

üstelik sinema yapıtının varlığı, alıcının desteğine, yakın ilgisine bağlıdır. Sinema eleştirmeni, sinemacı için başka bir yönden de gereklidir: Sinemacı, yapıtını kendi başına değil, düzinelerle insanın yardımıyla oluşturur. Sinema yapıtı, aylarca süren yoğun bir çalışmanın ürünüdür. Bu çalışmada yalnız sanat düşüncesi değil, yönetim işleri, tecimsel kaygılar, sanatçının elinde olmaksızın işe karışan daha birçok etken yer alır. Bundan dolayı sanatçı, yapıtını, birçok bakımdan sınırlanmış bir açıdan görebilir. Oysa, eleştirmen, bütün bunların dışındadır; yapıtı tamamlanmış durumuyla, bu çeşit etkenlerin dışında ele alır. Sinemacının sınırlanmış görüş açısı yerine, sinema eleştirmeninin çok yönlü görüş açıları vardır. Başka bir nokta: Yılda bir iki, bazen üç film gerçekleştirmek zorunda olan sinemacı, gerek kendi yurdunda gerekse yabancı ülkelerdeki meslektaşlarının çalışmalarını yeterince izleyemez. Oysa, bütün işi film izlemek olan eleştirmen, sinemacıyı bu yönden de aydınlatabilir; sinemacıyı, çalıştığı sanat kolunun genel gidişinden haberli kılar.

Sinema sanatçısının eleştirmenle ilişkisi üzerinde çok şey söylenmiştir. Sinemacının, eleştirmenin ileri sürdüğü düşüncelere, yargılara önem vermeksizin bildiğini okuyacağı da belirtilmiştir. Çok kez de öyledir. Ama ne olursa olsun, bir sinemacı, kendi yapıtı üzerine yazılan satırlara tümüyle ilgisiz kalamaz. Kötüleyici bir eleştirinin sinemacı üzerinde çok kez iyi bir duyguya yol açmadığı, üstelik bazen bir çeşit düşmanlık uyandırdığı da doğru olabilir. Ama aynı sinemacının, birkaç yıl içinde bu eleştirmeyi daha başka gözle, "daha yumuşak" gördüğü de sık sık rastlanan bir olaydır. Bunun nedeni açık: Kişisel duygular, onur yaraları bir yana bırakılırsa, sinemacı ile yapıtı arasında az çok bir uzaklık ortaya çıkmış, sinemacı yapıtını o "hummalı" çalışma havasındakinden başka gözlerle görmeye, kusurlarını daha iyi seçmeye başlamıştır. Eleştirmenin "avantaj"ı, yapıt ile bu uzaklığı daha önceden kurmuş olmasıdır.

Sinemacı ile eleştirmen tartışmalarında en sık ileri sürülen suçlama, eleştirmenin sinema tekniğini bilmediğidir. Bu da yine, sinema eleştirmeninin sinema sanatçısıyla aynı aracı kullanma-

masından ileri geliyor. Resimde, müzikte de sık sık rastlanır buna: "Mademki o noktayı kusurlu buluyorsun, fırçayı (ya da çalgıyı) sen al da görelim bakalım". Ciddi yönü olmayan bir meydan okuma. Yine beylik yanıtıyla, yemeğin lezzetli olup olmadığını anlamak için mutlaka aşçı olmak gerekmediği söylenebilir. Ama tutalım ki, sinema eleştirmeni şu ya da bu noktada teknik bakımdan yanılsın (teknik bakımdan yanılmayan sinemacıysa henüz doğmamıştır). İyi ama, sinema yapıtının özü, tekniği değildir ki... Eleştirmen her şeyden önce filmi, insancıl değerlerin anlatımı olarak ele alır, bu değerleri inceler.

Hiç kuşkusuz, eleştirmen, işini yaparken büyük bir sorumluluk duygusuyla çalışmalıdır. Zira, sinema yapıtı, ortaya çıkması için, öbür sanatlarda rastlanmayan ölçüde emeğe, yönetim düzenine, paraya dayanır. Bu emek ve para, her şeyden önce maddi bir karşılık ister. Bu karşılığı alamazsa belki bir daha hiç harekete geçemez. Bu emeği ve parayı karşılamak izleyicinin tutumuna bağlıdır. İzleyicinin tutumuysa, sinema eleştirmeninin yargısıyla yönlenebilir. İzleyicinin büyük çoğunluğu bu yargıdan haberli olur ya da olmaz; haberli olsa bile bu yargıya uyar ya da uymaz. Bunlar ayrı sorun. Ama ne olursa olsun, sinema eleştirmeni, yargılarının bu sorumluluğunu tartarak işini görmelidir. Altı aylık, bir yıllık yoğun çalışmayı, düzinelerce insanın emeğini birkaç satırda yargılarken sorumluluğunu unutmamalıdır.

Bu sorumluluk duygusunun aşırı bir duyarlık ya da kendi kendini önemseme olduğunu da ileri sürebilir; eleştirmenin, sinema izleyicilerini görmek istedikleri filmlerden uzaklaştıramayacağı söylenebilir. Hiç kuşkusuz, "eleştirmene karşın" seyredilen filmler pek çoktur. *Harikalar Sirki*'ni *(The Greatest Show On Earth)*, ömründe sinema eleştirisi okumamış izleyici nasıl olsa izleyecektir; sinema eleştirisi okuyan fakat eleştirmenin yargısına aldırmayan izleyici nasıl olsa izleyecektir. Yalnız onlar değil, sinema eleştirisi okuyan, aynı zamanda eleştirmenle bu film üzerinde aynı yargıya varan izleyici de izleyecektir (Cecil B. De Mille'in yapıtını izlemek için). Bu sorunda gülünç, aynı zamanda "feci" olan yanılma, eleştirmenin, izleyiciyi film izlemekten alıkoymaya çalışığı

kanısına saplanmaktır. Oysa, aklı başında hiçbir sinema eleştirmeni, ne kadar kötü olursa olsun filmi izleyiciye yasaklamayı düşünmez. Kuşkusuz, kötü bir filme harcanacak boş filmin iyi bir filme harcanmasını daha yerinde bulur; boşa harcanan emeklere acır; ama izleyiciye "falan filme gitmeyin" demeyi aklından geçirmez. Eleştirmenin işi, sinema salonlarını boşaltmaya çalışmak değil, sinema salonlarını dolduran izleyicileri, izledikleri film üzerine aydınlatmaktır. İstediği, izleyicinin izlediği film karşısında bilinçli olmasıdır; kötü filmin niye kötü, neresinin kötü olduğunu; yalan söyleyen filmin nerede, nasıl yalan söylediğini anlamasıdır. İyi filmlerden daha çok zevk almasını sağlamak kadar, yalan söyleyen filmlerin tuzaklarını göstermek de eleştirmenin işidir. Eleştirmenin, sinemacıya karşı olduğu denli izleyiciye karşı da sorumlu olduğunu bir an bile unutmaması gerekir.

Bu sorumluluğu gözetmek, süreli yayınlarda sinema eleştiriciliği yapanlar için daha güçtür. Zaten öbür sinema eleştirmenlerinden ayrılığı da bu uygulama anında ortaya çıkar. Süreli yayınlarda çalışan eleştirmen, haftada en azından iki, üç, bazen dört filmi dar bir çerçeve içinde eleştirmek zorundadır. Bu filmleri çok vakit, yalnız bir kez izleyebilir. Demek ki, süreli yayınlarda çalışan eleştirmen, sınırlı bir süre içinde birkaç filmi izleyerek, bunlardan belleğinde kalan izlenimleri, bu izlenimlere dayanarak vardığı yargıları yine sınırlı bir çerçeve içinde okura anlatmaya çabalayacaktır. Dahası var: Bir kitap eleştirmeni olsa, ancak belirli bir türün kitaplarını eleştirmeyi üzerine alacaktı; romanları, tarih yapıtlarını, toplumbilim yapıtlarını ya da fizik, matematik konularındaki yapıtları ayrı ayrı kimseler, her biri kendi alanında uzman olan eleştirmenler yargılar. Oysa sinemada böyle bir ayırım yok. Sinema eleştirmeni bugün bir öykülü filmi, yarın tarım üzerine bir belgeseli, bir başka zaman tepkili uçaklar üzerine bir röportaj filmini ya da Ortadoğu bunalımı üzerine siyasal amaçlı bir belgeseli eleştirmek zorundadır. Bu kadar da değil. Hiçbir sanat yapıtı, sinema denli uluslararası bir düzeye ulaşmamıştır. Herhangi bir ülkenin kapıları çeşitli ülkelerin sinemasına açıktır. Bir sinema eleştirmeni kendi yurdunun filmleri kadar, yabancı filmleri de, bazen

bizde olduğu gibi kendi yurdundaki sinema gelişmemişse, daha çok yabancı filmleri ele almak, incelemek, izlemek zorundadır.

Üstelik sinemanın yalnız bir sanat değil, aynı zamanda bir endüstri de olduğu unutulmamalıdır. 1953'e dek en sıkı bir tekelle yönetilen Hollywood'un, 1953'ten sonra büyük bir hızla ufak bağımsız ortaklıklara bölünüşünün, burada gerçekleştirilen filmler üzerinde hiçbir etkisi olmayacağını düşünmek kadar yanlış bir şey olmaz. Bu tekelin, sinema salonlarını elinde tutmakla sağlandığını, antitröst yasaya dayanarak salonlar ellerinden alınınca dağıldığını görmek, yapım-dağıtım-oynatım kollarının sinema yapıtı üzerindeki etkisini ortaya koymaya yeter. Demek ki, sinemacı, sanatın dışında birtakım etkenlerin elindedir. Onun ortaya koyduğu yapıtı daha iyi, daha doğru anlamak için de bu etkenleri incelemek gerekir. Sinema eleştirmeni bunu da göz önünde tutmak zorundadır. Ama bu etkenler yalnızca iktisadi değildir. Siyasal rejimler vardır, toplumsal düzen vardır, denetleme vardır, kültür düzeyi vardır. Kısacası, Mussolini'den önce ve sonraki İtalyan sineması arasında dağlar kadar fark vardır. Çok kısa bir tarihi olan, günlük yaşayışa sıkı sıkıya bağlı olan sinema, örneğin resimde, müzikte ya da yazında olduğu gibi, kendinden daha önceki çalışmalarla, kurulmuş olan geleneklerle gerektiğince açıklanamaz. Sinema yapıtını, gerçekleştirildiği anda, gerçekleştirildiği koşullarla, sıcağı sıcağına ele almak gerekir. Bundan dolayı, belli bir ülke sinemasının, belli bir türün, belli bir sinemacının inceden inceye gözden geçirilmesi, ortaya koydukları filmlerin tekrar tekrar izlenmesi, çeşitli belgelere başvurularak sağlam bir yargıya varılmasına dayanan "uzun vadeli" sinema eleştiriciliği ne denli önemli olursa olsun, süreli yayınlardaki sinema eleştiriciliğinin de kendine göre bir önemi vardır. Süreli yayımlarda çalışan eleştirmen gündelik sinemanın içindedir, onun ilerleyişini adım adım izler; ilerleyişlerini, gerileyişlerini, sendeleyişlerini, "zikzakları"nı anında saptar. Belki, tıpkı sinemacının filmini gerçekleştirirkenki hummalı çalışması içinde olduğu gibi, süreli yayınlar eleştirmeni de zaman darlığından, yapıtla kısa karşılaşmadan, yapıta fazla yakın oluşundan dolayı kimi noktaları atlayabilir, göremeyebilir; kendisine ayrılan dar çerçevede

bütün istediklerini söyleyemeyebilir ya da söylemek istediklerini istediği gibi anlatmak yolunu bulamayabilir. Ama filmle olan ilişkisi bakımından, izleyici ile sinemacı da aynı durumdadır. Bunlar da beyazperdede yapıtla ilk karşılaşmalarını, kısa sürecek olan karşılaşmalarını yapmaktadırlar. Ne var ki, eleştirmen daha deneyimlidir. Binlerce filmi izlemek zorunda olan süreli yayımlar eleştirmeni, yeniliklerle, "sürprizler"le karşılaşmaya, sinemayı yürüyüş halinde görmeye alışmıştır. Bu yürüyüşün kimi yasalarını, bunların gerekçelerini bulmuştur. Zaten yapması gereken de, tek tek filmler üzerinde konuşurken bu genel gidişi açıklamak, nereye varacağını önceden kestirebilmektir. Bundan dolayı, eleştirmen, izleyici kadar sinemacıya da yararlı olabilir; sinemacıya, ustalıkla kullandığı vakit elindeki aracın yapılandan başka neler yapabileceğini sezdirebilir.

(*DOST*, Sayı 12; Eylül 1958)



ANKARA MEKTUBU

Bu seferki "*Ankara Mektubu*"nda İstanbul'dan söz açmak istiyorum. Kuşkusuz sinema bakımından, daha doğrusu eleştirmenlerin, İstanbullu eleştirmenlerin durumu bakımından. İstanbullu eleştirmenin öbür kentlerdeki —burada çoğul kullanmak da pek doğru değil ya, İstanbul dışında ancak Ankara'da ufak çapta bir eleştirme çalışması var— meslektaşlarından daha "avantajlı" durumda oldukları kuşku götürmez. İthal filmlerinin ilk uğrağı —bazen de ilk ve son uğrağı— İstanbul'dur. Sineması daha boldur, bundan dolayı haftalık programları daha zengindir. İyi filme rastlamak daha kolaydır. Eski filmlerin sık sık yeniden programa girdiği de çok görülür. Sinema eleştirmeniyse sürekli olarak filmleri izle-

mek zorundadır, yoksa "ipin ucunu" kaçırması çok kolaydır. Gündelik gazetelerdeki sinema eleştirmeciliği de İstanbul dışında pek gelişmemiştir. Birkaç yıl önce Ankara'da bu yoldaki kıpırdanışlar yarıda kalmıştı. Oysa, gündelik gazetedeki sinema eleştirmeciliği, elverişsiz birçok yönüne karşın, gerek eleştirmen-sinema, gerek eleştirmen-izleyici, gerekse izleyici-sinema ilişkileri bakımından belki de en önemli eleştirme koludur. Kısacası, İstanbullu eleştirmen, öbür kentlerdeki meslektaşlarınınkiyle ölçülemeyecek kadar üstün durumdadır.

Acaba yerli filmler, yerli sinemacılık konusunda da böyle mi? Zira, yerli sinemacılığımızın merkezi de İstanbul'da. İstanbullu eleştirmen yerli sinemacılarla sürekli bir ilişki içinde yönetmenini, oyuncusunu, teknisyenini, senaryocu ya da yapımcısını tanıyor; kimileriyle içli dışlı, belki kimileriyle aralarında "geçmişi" var. Bu ilişkinin, eleştirmenin yansızlığı üzerinde etkisi yok mu? Pek tabii ki, yansızlıktan söz açarken, eleştirmen ile sinemacı arasındaki kişisel "sempati" ya da "antipati"den değil —bu da göz önüne alınacak bir sorundur—, ama elde olmaksızın, bilinçaltından gelme bir duyguyla ortaya çıkan "yan tutma"yı kastediyoruz. Eleştirmenin doğrudan doğruya ele alması gereken sinema yapıtından ayrı olarak, bu yapıtı ortaya koyanlar ve yapıtın ortaya konuluşu üzerinde bildiklerinin, filmi değerlendirirken olumsuz yoldan bir etkisi olmaz mı? Eleştirmenin, sinemanın "mutfak" bölümüyle fazla içli dışlı olması yerinde mi, değil mi?

1952'de *"Cahiers du Cinéma"*nın sinema eleştirmeciliği üzerine açtığı genişçe bir soruşturma vardı. Soruşturmaya katılanlar arasında biri, Simone Dubreuilh, sinema eleştirmeninin bağımsızlığını, yansızlığını tehlikeye düşüren nedenler arasında, sinemacıyla içli dışlı olmayı da sayıyor ve aşağı yukarı şöyle diyordu: "Eleştirmen, sinemacıları, ortaya koydukları yapıtlar yoluyla tanımalıdır. Bir eleştirmen, yönetmen ya da oyuncuyla içli dışlı oldu mu, gerçek bir eleştirmen olmaktan çıkar". Biraz "sert" bir yargı, ama doğru yönleri, hele kimi koşullarda tümüyle doğru yönleri var. Neden mi diyeceksiniz? Ortadaki yapıt, bu yapıttaki çalışma bir yana itiliyor; bunun yerine o yapıtı gerçekleştiren sanatçı, bu sa-

natçının kişisel özelikleri, yapıtın oluşturulmasındaki birtakım özellikler geçiriliyor. "Evet, filmin o yönü aksıyor ama, bunun kabahati yönetmende değil. Denetleme (ya da patron) müsaade etmedi, ne yapsın? Yoksa, ben kendisini tanırım, çok iyi niyetli bir insandır". "O sahnenin aksadığının kendisi de farkında, hatta ilk önce sahneyi şöyle düşünmüş, düşündüğü gibi de yapacakmış, ama teknik olanaklar elvermemiş. Yoksa çok bilgilidir, yönetmenlerimiz arasında hemen hemen en bilgilisi...". "Başarılı mı? Amma da yaptın. Şimdiye kadar bir düzine film çevirdi, hepsi de birbirinden beter şeyler. Burada ne olmuşsa olmuş, biraz bir şeycikler tutturmuş. Her halde rastantıdır. Yoksa o cahil adamdan böyle bir şey çıkmasına olanak yok...". "Nasıl, nasıl? X'in iyi oynadığını mı söylüyorsun. Yahu o tümden cahil, zavallı kızcağızın biridir. Oyunun "o"sunu bile bilmez. Nasılsa burada biraz cuk oturmuş. Bak, Y'yi dersen anlarım, hiç olmazsa eğitimi vardır, üstelik sahnede de oynar..."

Doğrusu isterseniz bütün bu konuşmalar, anlamadığım bir dille söylenmiş gibi geliyor bana. Ortada bir yapıt, bir çalışma var. Elinizde, iyi ya da kötü, ama sizin olan ve genellikle uyguladığınız bir ölçü var. Bunu yabancı filmlere, sinemacılara; tanımadığınız yerli sinemacılara uyguluyorsunuz; ama tanıdığınız bir sinemacı önünüze gelince, ortadaki yapıtı bir yana itip, gerçekleştirilişi, gerçekleştiren üzerine bildiklerinizi düşünüyorsunuz ve bunlar yargılarınızı etkiliyor. Bütün bu bilgiler yersiz mi ya da mutlaka zararlı mı? Değil tabii. Değil ama, her şeyi yerli yerinde ele almalı.Önce ortada duran bir film, bir yönetim çalışması, bir oyun, bir alıcı çalışması, bir senaryo çalışması... Bunlar üzerine, bir izleyici olarak edineceğiniz bilgiler dışında kalanlar, ancak tamamlayıcı, yardımcı özelliktedir, yoksa yargılarınızı tamamiyle tersyüz edici şeyler değil. Peki, bir eleştirmenin, içli dışlı olduğu bir sinemacının çalışması karşısında bile yansız olabilmesi mümkün değil midir? Mümkündür tabii. Çok kez, yitirilmiş dostluklar pahasına da olsa, mümkündür. Ama, bana kalırsa, bizimki gibi büyük bir gelişme içinde olan, fakat henüz erginlik çağına ulaşmamış bir eleştirme çalışmasında, böylesine kolay kolay rastlanmaz. Onun için, Dubre-

uilh'ün yargısı ne denli sert olursa olsun, hiç olmazsa bizim bugünkü eleştirme çalışmamızda yabana atılmaması gereken bir gözlem olarak görünüyor.

(*SİNEMA 59*, Sayı 4, 1 Temmuz 1959)



ELEŞTİRMENİN PAYI

Sinema yazarlığı ile onun bir bölümü olan sinema eleştiriciliği bizim için oldukça yenidir. "Sinemacılar" çağı nasıl 1950'den sonraki dönemde yer alıyorsa, sinema yazarlığı da yine aynı dönemde gelişmeye başlamıştır. 1950'lerde sanat dergilerinde, sonra gündeliklerin "sanat eki"nde başlayan sinema yazarlığı, yavaş yavaş gündeliklerdeki sinema eleştiriciliğine doğru bu dönemde genişlemiştir. 1956 yılı bu bakımdan bir dönüm noktasıydı: Beş gündelik gazetede, bir haftalık siyasal dergide, bir haftalık, bir on beş günlük, bir de aylık sanat-yazın dergisinde sinema yazarları sürekli olarak çalışmaya başlamışlardı. Bu arada ilk olarak ciddi bir sinema dergisi yayınlandı. Sinemacıların bu yeni "yaratık" karşısındaki tutumu da o yıldan başlayarak belirlendi: Büyük bir çoğunluk, sinema eleştirmenini kazançlarına ket vuran, üstüne vazife olmayan işlere burnunu sokan, zararlı, asalak bir kimse olarak görüyordu. Bir avuç sinemacıysa, ilk olarak bu eleştirmenler sayesinde kendi meslekleri üzerinde bilinçli düşünmeye, mesleklerini ciddiye almaya, o zamana kadar akıllarından geçirmedikleri kimi konulara eğilmeye başladıkları için, tersine, onları yararlı, varlıkları gerekli kişiler olarak görüyordu. 1957'de *Kamelyalı Kadın*, 1958'de *Duvaklı Göl* tartışmaları, bir yandan bu iki bölük sinemacının birbirinden daha kesinlikle ayırt edilmesini sağladığı gibi, bir yandan da ileri görüşlü, aydın sinemacılar ile eleştirmenler arasındaki yakın-

lığı, nihayet eleştirmenlerin kendi aralarındaki birliği sağlamaya yardım etti. Eleştirmenler, yerli sinemanın sorunlarıyla daha yakından ilgilenmeye, atılan olumlu adımları izlemeye, desteklemeye başlarken, bu sinemacılar da çalışmalarında daha bilinçli davranmak yolunu tuttular.

Bu ilk alışverişte, eleştirmenler daha üstün durumda bulunuyorlar, bilgi bakımından bu sinemacıların çoğunu aşıyorlardı. Fakat bu durum çok uzun sürmedi. Eleştirmenlerin çoğu bir süre sonunda yerli sinema üzerine söyleyeceklerini tüketmişlerdi. Sayıları zaten az olan belli başlı sinemacıların özellikleri, filmlerinin nitelikleri aşağı yukarı belli olmuştu. Bunlar üzerinde söylenebilecekleri söyledikten sonra bir "tekrarlama" faslı başladı. Birtakım kalıplaşmış yargılar, düşünceler, kalıp sözler, belirli nitelemeler ısıtılıp ısıtılıp sürülmeye başlandı. Bir bölük eleştirmen de bundan doğan açığı kapamak için birtakım yabancı etkilerden medet umdular. Kendi ülkelerinde bile azınlıkta olan birtakım yabancı eleştirmenlerin acayip tutumlarını yerli sinemaya uygulamaya kalkıştılar. Böylelikle, kimi sinemacılarda, kimi filmlerde, olmayan değerleri keşfetmek yarışması, tek tük başarıları aşırı övgülerle belirtmek çabası, filmi yapanı bile şaşırtacak çeşitten yorumlarda bulunmak âdeti ortaya çıktı. Bu durum, övülen sinemacının da başını döndürecek bir nitelik kazandı. Bunun sonunda ortaya açık seçik bir tutum yerine bir değerler kargaşası çıktı. Oysa yapılması gereken bu değildi. Gelenek, görenek, gelişme bakımından apayrı temellere dayanan yerli ve yabancı sinemalar için ister istemez ayrı ölçüler kullanmak, sinemacılarımızın ne yaptığını, yaptığının hangisinin yerinde, hangisinin başarısız olduğunu bizim ölçülerimize göre değerlendirmek, buna göre elde edilen ilerlemeyi, atılan geri adımları belirtmek gerekirdi. Fakat eleştirmenler, aynı sütunda yerli ve yabancı filmleri eleştirmenin verdiği alışkanlık, yerli sinemanın geçmişinden haberli olmamak, yabancı sinemalardaki özelliklerin yerli sinemaya olduğu gibi uygulanamayacağını bilmemek gibi çeşitli nedenlerden doğan yanılmayla buna yanaşmadılar. Bundan dolayı da başlangıçtaki eleştirmen-sinemacı ilişkisi yavaş yavaş değişmeye başladı. Başlangıçta eleştirmenler yönünden ağır

basan bilgi payı da, yavaş yavaş sinemacıdan yana kaydı: Sinemacılar, ilk elde eleştirmenlerden öğrenebileceklerini öğrenmişlerdi. Onlardan fazla olarak sürekli bir çalışmanın verdiği alışkanlık ve sezişle bu bilgiyi birleştirince; koşulları daha gerçekçi gözle görmenin sağladığı üstünlük de katılınca, eleştirmenlerin çoğundan daha ileri duruma geçtiler. Sinemacı-eleştiren alışverişinin, ilişkisinin zamanla "olağan" ölçülerden çıkması, yargıları etkileyecek bir "samimiyet"e, hatta "laubalilik"e dökülmesi de durumu büsbütün çığırından çıkardı. Artık, gittikçe kalıplaşan, bozulan eleştiri çatışmasının değerini tümüyle yitirmesi için herhangi bir olay yetebilirdi. Nitekim, 1959'da İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği film şenliği bunu sağladı. Şenlik sırasında yanlış ve haksız davranışlar, ters tutumlar, küçük hesaplar eleştirmenin durumunu sarstı. O vakte kadar eleştirmen yararlılığının çoğunu yitirse bile hiç olmazsa dürüstlüğünden şüphe edilmeyen bir kimseydi; şenlik bu kanıyı da sarstı. Bunun ardından ortaya çıkan bazı maddi nedenler (kimi eleştirmenlerin doğrudan doğruya sinemaya geçmeleri, kimilerinin eleştirmenlikten çekilmeleri) şenlikten bu yana sinema eleştiriciliğinde gittikçe artan bir bunalıma yol açtı. İlk eleştirmenler kuşağından sonra göze çarpan yeni eleştirmenlerin ortaya çıkmaması da bu bunalımı artırdı. Bundan dolayıdır ki, sinemamızın bir ölü noktaya varışında eleştirmenin payı büyüktür. Yine bundan dolayı, 1962 yılına girerken ölü noktaya varan yalnız sinemacılığımız değildi, eleştiriciliğimiz de ölü noktadaydı; üstelik bunun başlangıcı daha gerilere uzanıyordu.

(*YÖN*, Sayı 9, 14 Şubat 1962)



ELEŞTİRMEN Mİ, DALKAVUK MU?

Sinemacılarımıza kulak verirseniz, sinema eleştirmeninden kötü adam yoktur Türkiye'de. Bunlara göre, sinema eleştirmenleri yerli filmin yeminli düşmanlarıdırlar; yerli filmleri kötülemek için her fırsattan yararlanıp ellerinden geleni artlarına komazlar; yerli sinemanın gerçeklerinden, yurt gerçeklerinden tümden habersizdirler; yerli sinema ne kelime, bunlar sinemanın "s"sinden habersizdirler. Buna karşılık yabancı filmlerin körü körüne hayranı olan bu eleştirmenler, en kötü yabancı filmleri övmek için birbirleriyle yarışa çıkarlar; zaten içlerinden çoğu yabancı film getiricilerin "ajan"ıdırlar... Bunu bu minval üzerine istediğiniz kadar işleyip genişletebilirsiniz; eleştirmen düşmanlığı konusunda sinemacılarımızın açık bono vereceklerinden hiç kuşkunuz olmasın. Bütün bunlarda abartma payı aramaya da kalkışmayın; sinemacılarımız bir süreden beri her yerde, her toplantıda bir plak sadakatiyle hep bunları okumaktadırlar. Oysa bunun bir yalan, hem de sunturlu bir yalan olduğunu hemen ortaya koyuvermek öylesine kolay ki... Şu birtakım sinemacıların dönüm noktası diye gösterdikleri 1960 Mayısından bu yana geçen dönemi ele alın, bu dönem içinde sıranın biraz dışına çıkmış olduğunda sinemacının da, izleyicinin de eleştirmenin de birleştiği filmleri sıralayın, sonra da bu filmler üzerine eleştirmenlerin neler yazdıklarına bakın. Eleştirmenin iyi niyeti, en azından sinemacılarımızın yalanı denli kolaylıkla kendini belli edecektir. 27 Mayıs 1960'tan bu yana, filmin enflasyonu içinde şu ya da bu yönden sivrilmiş olduğunda genellikle uyuşulan filmler yıl yıl şöyle sıralanmaktadır:

1960: *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan), *Kırık Çanaklar*(Memduh Ün), *Namus Uğruna* (Osman F. Seden).

1961: *Yasak Aşk* (Halit Refiğ), *Dolandırıcılar Şahı* (Atıf Yılmaz Batıbeki), *Avare Mustafa* (M. Ün).

1962: *Yılanların Öcü* (Erksan), *Sevişiğimiz Günler* (Refiğ).

1963: *Acı Hayat* (Erksan), *Şehirdeki Yabancı* (Refiğ), *İkimize Bir Dünya*(Nevzat Pesen).

1964: *Susuz Yaz* (Erksan), *Suçlular Aramızda* (Erksan), *Gur-*

bet Kuşları (Refiğ), *Ahtapotun Kolları* (Pesen).

Acaba eleştirmenlerin bu filmler karşısındaki tutumları gerçekten sinemacılarımızın dediği gibi mi olmuş, yoksa bunun tümüyle karşıtı mı? Birkaç örnekle görelim:

Gecelerin Ötesi: "*Gecelerin Ötesi,* dar bütçeyle çevrilmiş bir iyi niyet gösterisi filmi. Oyuncuları iyi seçilmemiş olabilir, senaryoda aksaklıklar, sinema gramerinde noktalama yanlışlıkları bulunabilir. Bunlar önemli kusurlardır ama Türk sinemasının bugün bütün bunların dışında iyi niyete ihtiyacı vardır. *Gecelerin Ötesi* sayılıp dökülesi kusurlarına karşılık bu iyi niyetini ortaya koymasıyla 1960-61 yılı Türk filmleri içinde yeni bir dönüm noktası oluyor". (Tarık Kakınç, "*Ulus*").— "*Gecelerin Ötesi*'yle değişik bir Erksan ortaya çıkmaktadır. Bir yandan Erksan'ın çok vakit yalnız tasarıda kalan bir toplumsal eleştiriyi sansürün elverdiği ölçüde perdeye aktarabildiği görülüyor. Bir yandan da bu işi yaparken rejisörün eski saplantılarından kurtulduğu, özentiden uzak bir anlatıma, ölçülülüğe vardığı göze çarpıyor". (N. Özön, "*Türk Dili*").

Yasak Aşk: "Halit Refiğ'in *Yasak Aşk*'ı tamamen başarılı olmasa dahi, ihtiva ettiği sinema sevgisi ve olgun sinema anlayışı için yakından tetkike layık bir eserdir". (Giovanni Scognamillo, "*Akşam*"). — "Fakat *Yasak Aşk,* bir ilk film olmasına rağmen en az dört bakımdan önem taşıyor: Görsel değerlerinin alabildiğine ağır basması; rejisörünün gerek birlikte çalıştığı gerekse öbür yerli rejisörlere hiçbir şey borçlu olmaması; ustalar olarak esinlendiği anlaşılan Visconti, Antonioni, Bunuel gibi yabancı rejisörlerden bizde çok kez rastlandığı gibi sahne aşırmak değil, ders almak gücünü göstermesi; nihayet sinemamızda rastlanmayan yolda bir aşk öyküsünü kişisel bir deyişle anlatabilmesi". (N. Özön, "*Türk Dili*").

Acı Hayat: "Erksan'ın *Acı Hayat*'ı bu keşmekeşe, bu telaşlı çalışma temposuna karşı bir tutumla meydana gelmiş dikkate değer bir eser..." (Tuncan Okan, "*Milliyet*"). — "İşte böyle bir görünüş içinde yönetmen Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ını seyredebilmek bir eleştirici olarak bize sevinç verdi" (Çetin A. Özkırım, "*Yeni Sabah*").

Avare Mustafa: "Romancı Orhan Kemal'in *"Devlet Kuşu"*ndan çıkarılan *Avare Mustafa* fantaziden gerçeğe yönelen Memduh Ün'ün filmografisinde şimdiye kadar yaptıklarının en iyisidir". (T. Kakınç, *"Son Posta"*).

Namus Uğruna: "Seden'in öbür filmlerinde benzer sahnelerde yaptıklarını bilenler için *Namus Uğruna*'nın anlatımı alabildiğine rahat, ölçülü, soğukkanlı. Bu anlatım, özellikle giriş bölümünde ustalığa varıyor". (N. Özön, *"Türk Dili"*).

Dolandırıcılar Şahı: Dolandırıcılar Şahı, bu biraz iyimser, fazla "pembe" gerçekçiliği bakımından değil, Batıbeki'nin ilk olarak *Gelinin Muradı*'nda ele aldığı kasaba çevresini daha büyük bir başarıyla çizmesi, kasabanın belli başlı kişilerini daha iyi belirtmesi, yumuşak bir havaya bürüdüğü hicivleriyle seyirciyi bazı gerçekler üzerine daha dikkatle eğilmeye yöneltmesi, gerçek durumlar ile komedi tutumu arasındaki "doz"u genel olarak ölçülü kullanmasıyla dikkati çekiyor". (N. Özön, *"Türk Dili"*).

Şehirdeki Yabancı: "Türk sineması Türk toplumunun gerçekleriyle hiçbir şekilde bağdaşamayan filmler yapmakta devam ederken, genç bir rejisörün "meseleci" bir tutumla ortaya çıkması, öncelikle "meslek haysiyeti" bakımından bir cesaret örneği". (Tuncan Okan, *"Milliyet"*). — "Konusu, savı, biçimiyle —başta Moskova'da özel bir takdirname alan Nilüfer Aydan ile rolüne iyice oturmuş Göksel Arsoy ve ölçülü bir kompozisyon yapan Ali Şen olmak üzere— oyuncuların gücü ve fon müziğinin (Wagner) etkili kullanılışı ile *Şehirdeki Yabancı,* tutulması gereken, izlenilmesi elzem olan her şeye rağmen ucuz konulardan, bayatlamış kalıplardan sıyrılıp, düzgün ve olumlu bir yapıt meydana getirmek kabil olduğunu ispat eden bir filmdir". (Scognamillo, *"Akşam"*).

İkimize Bir Dünya: "Hayret!... Türk sinemasında akla gelmeyecek, hele böyle bir keşmekeşin içinde hiç mi hiç ümit edilmeyecek bir sıçrama (...) Acaba bir tesadüf mü? Ne olursa olsun olumlu bir hamle ya... Bir cesaret örneği ya... Türk sinemasının biraz sağduyu sahibi olmasını, aklını başına almasını, "öz"e dönmesini isteyenlerin ne dediklerini açıkça belirtebilen, yararlı bir çalışma..." (T. Okan, *"Milliyet"*).

Ahtapotun Kolları: "Mevsim sonunda 180 Türk filminin içinde yalnız 4-5 tanesinin adından bahsedilecekse *Ahtapotun Kolları* mutlaka bunlar arasında yer alacaktır". (Semih Tuğrul, *"Cumhuriyet"*).

Bu örnekler çoğaltılabilir. Hele *Yılanların Öcü, Susuz Yaz* üzerine yazılanlar, özellikle birincisinin denetlemeden geçebilmesi için bıkmadan usanmadan kaleme alınanlarla küçük bir kitap meydana getirilebilir. Görülüyor ki, eleştirmenler, sinemacıların ileri sürdüklerinin tersine, sinemamızdaki en ufak bir kıpırdanışı, en küçük bir iyi niyet gösterisini, belli belirsiz bir umut ışığını yalnız gözden kaçırmamakla kalmamışlar; bunu başkalarına da duyurmak, izleyicilerin dikkatini çekmek için "fisebilillah" çalışmışlardır. Hatta bu alanda eleştirmenlere mutlaka bir kusur bulmak gerekirse, onların yerli filmleri desteklemekte bazen "kantarın topunu fazla kaçırdıkları" söylenebilir. Nitekim yukarıda verdiğimiz listeye *Şafak Bekçileri* (Refiğ, 1963), *Duvarların Ötesi* (Orhan Elmas, 1964) filmlerini katanlar da vardır. Eleştirmenler, yerli filmlerin iyilerini kötülerinden ayırt edebilmek için onları yabancı filmlerden ayrı bir ölçüye vurmuşlardır. Bu ölçü de, eleştirinin lehine olmamış, aksine bazen ilk bakışta gülünç görülen sonuçlara yol açacak bir kılığa bürünmüş, bu yüzden örneğin bir John Ford'un filmi tek yıldız alırken, ortayı aşan bir yerli film üç yıldızla belirtilmiştir. Böylelikle, başka bir durumda kimsenin dikkatini çekmeyecek kimi filmler bile, eleştirmenlerin çabasıyla binlerce izleyiciyi kendine çekmiştir.

Bu sunturlu yalan, örneklerle yalanlandıktan sonra, "Peki, o halde sinemacıların derdi ne?" diye sorulabilir. Dertleri şu: Bir filmi övülen yapımcı ya da yönetmen istiyor ki, her filminin böyle olduğu söylensin. Eleştirmenlerce yapılı kötü film yığını içinden ayırt edilene dek sesini çıkarmayan sinemacı, bir kez filmi övüldü mü, artık o filmi bir yana bırakıyor, o film için yapılan övgüyü bir hakkın karşılığı sayıyor, onun değerli bir film olarak "tescili yapıldığı" için bütün kaygısı, aynı övgüyü görmeyen filmi üzerinde toplanıyor; istiyor ki aynı övgüler, aynı değerlendirmeler hiçbir vakit aynı çizgiye ulaşamamış öbür filmleri için de yapılsın. *Yı-*

lanların Öcü'nü mü övdünüz, *Oy Farfara*'yı, *Sahte Nikâh*'ı, *Mahalle Arkadaşları*'nı da öveceksiniz; *Yasak Aşk*'ı mı beğendiniz, *Evcilik Oyunu*'nu, *Gençlik Hülyaları*'nı, *Şehrazat*'ı da beğenceksiniz; *Kırık Çanakları* çizgi dışımı saydınız, *Boş Yuva*'yı, *Akasyalar Açarken*'i, *Belalı Torun*'u da öyle sayacaksınız... Son zamanlarda bu istekler öylesine çığırından çıkmıştır ki, yılda yüz kırklık film yapımının kahramanlarında aklına esen, film makaralarını koltuklayıp "Ben de, ben de" diyerek sinema sütunlarında övülmeleri gerektiğini öne sürmektedirler. Bu yapılmayınca da, gözü kazanç hırsıyla dönmüş bütün yapımcılar; değeri anlaşılmamış dcha pozundaki yönetmenler, bu yazının başında behirttiğimiz plağı okumaktadırlar. Açıkçası bunlar eleştirmen değil, dalkavuk istiyorlar; her işlerinde keramet görecek bir dalkavuk...

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 161, Şubat 1965)



VURUCU BİR ELEŞTİRİ

1950-1960 arasında en parlak, en umut verici çağını yaşayan sinemamız, birkaç yıldır görülmemiş bir bayağılıklar çağına ayak bastı ve bu yolda dev adımlarla ilerlemektedir. Bu bayağılıklar çağının tek amacı, izleyiciyi en kestirme yoldan sömürmektir. Tütün, pancar... piyasasını açarken fiyat ilanı gibi, her sinema mevsiminin de belli film "formül"leriyle açılması bundandır. Bu yolda o kadar ileri gidilmiştir ki, bu "formül"ler arasına gerçekçiliği bile sokmakta bir sakınca görülmemiştir. Sakınca görülmek şöyle dursun, en sulu, bayağı güldürüler; yüzeyden bir milimetre aşağı inmeyen, tecimsel öğeler arasında seçilemeyen gerçek kırıntıları "toplumsal gerçekçilik" etiketiyle sunulmaya kalkışılmıştır. Yılda yüz elli filmlik vurgunun kaynaklarını beslemek için yerli yabancı

yazın ürünleri, yabancı filmler büyük bir yüzsüzlükle yağmalanmakta; aynı sahneler, aynı konuşmalar başka başka filmlerde kullanılmakta; bir avuç "yıldız"ın hesabına yılda bir düzinceden fazla film düşmekte; izleyici aynı elden çıkan sahneler, aynı ağızdan yinelenen konuşmalar, aynı yıldızlarla canlandırılan yüzler karşısında şaşkınlık ve bezginlik duymaktadır. Yüz elli filme kadar açıldıktan sonra büyük bir sarsıntıyla karşılaşan sinemacılar, vurgunu sürdürmek için her yola başvurmaya kararlıdırlar. Sinema piyasasını istedikleri kılığa sokmak, bunu yaparken devleti de alet olarak kullanmak girişimi bunlardan biridir. Bir başka yol, en geri izleyiciyi, yetişme çağındaki gençleri avlamak için bayağılık ve şehvet ticaretine çıkmaktır. Sinemacılarımızın Türkçenin bütün argo hazinesini "değerlendirme" çabaları bundandır. Son bir yıldır beyazperdemizin "teşhircilik" perdesi haline gelmesi de bundandır. Hiçbir sanat yönü olmayan, yalnızca geri izleyicinin ve yeniyetme gencin merak ve isteklerini en ilkel yoldan sömürmeye çalışan üksinti verici çıplaklık sahneleri, denetimin gözünün içine baka baka, sonradan filmlere eklenip piyasaya sürülmektedir. O, bir zamanların ulu, burnu Kafdağında, "kuş uçurtmayan" denetlemesiyle bu durumu şaşkın ve zavallı gözlerle izlemekte; hıncını çıkaracak bir gerçekçi film aramakta, ama onu da bulamamaktadır. Çünkü bugün Türkiye'de herhangi bir yurt gerçeğine dokunmamak koşuluyla istenilen bayağılığı ortaya sürebilirsiniz; yurt gerçeğiyse sinemacının umurunda bile olmadığı için, sinemacılarımızın artık denetlemeden yakınmaları diye bir şey kalmamıştır.

Bütün bu durumda, olan zavallı izleyiciye olmaktadır. Gerçi arada bir, savcıların bu fazla açık saçık filmlere engel oldukları görülüyor, ama bunlar devede kulak kabilindendir; üstelik, yukarıda da belirtildiği gibi izleyicinin sömürülmesi yalnız açık saçıklık bakımından değildir.

Bundan dolayı, sinemamızın bugünkü yüz kızartıcı durumuna karşı uğraşıda asıl görev eleştirmene düşmektedir. Eleştirmenin bu görevi yaparken 1956 yılında başarıyla uygulanan yönteme başvurması gerekmektedir. O zamanlar, sinemamızda beliren iyi niyetli çabaları boğmak, yeni gelişmekte olan eleştiriyi susturmak

için her yola başvuran sinemacılara karşı girişilen düzenli, sert tutum kısa zamanda olumlu sonuçlar vermişti. Ancak bu düzelme sonunda eleştirmenlerin de yavaş yavaş tutumlarını yumuşatmasından sonradır ki, bugünkü sömürme düzenine yeniden dönülmüştür. Sinema eleştirmenleri için de 1956'daki eleştiri yöntemine dönmek, bundan dolayı kaçınılmaz bir görevdir. 1956'nın sinemacı tutumu üstelik bugün daha yaygın, daha umursamaz, hatta zaman zaman küstahlığa varan bir kılıkla hortlamıştır. Eski "alaylı"lara katılan "mürekkep yalamış"lar işe bir de uydurma "kuram"lar, "ideoloji" özentileri, tehlikeli demagojiler kattıklarından, 1956 anlayışı şimdi tehlikeli bir kılığa da bürünmektedir. Bundan dolayı yerli sinema karşısındaki tutumun 1956'dakinden de sert, acımasız, saldırgan olması; yanlış adımları çekinmeden, aralıksız ortaya koyması; film adı altında izleyicinin önüne sürülen maskaralıklarla bıkıp usanmadan uğraşması; izleyicinin beğenisini körleten, Türk sinemasının geleceğini kararlan her şey ve herkesle amansızca uğraşması, kısaca ve moda deyimiyle "vurucu" bir eleştiriye başvurması gerekmektedir. Sinema eleştirmeni, sinemacı ile izleyici arasında birleştirici bir çizgidir ama, eleştirmen sinemacıyla bağının koptuğunu, sinemacıya söz geçirmek olanağının kalmadığını, gözünü hırs bürümüş sinemacı karşısında yaptığı işin havanda su dövmekten öteye geçmediğini anladığında sinemanın çıkarını korumak için üzerine düşeni yapmaktan kaçınamaz. Bunda da en büyük silahı, izleyicinin desteğidir. 1965 yılında Türkiye'de olduğu gibi kendi çıkarları için sinemayı bir çıkmaza sürükleyen sinemacılar, ancak izleyicinin göstereceği bir tepkiyle yola getirebilir. İzleyicinin tepkisini en çabuk ve en etkili olarak sağlamanın yolu da "vurucu" bir eleştiridir.

(TÜRK DİLİ, Sayı 162, MART 1965)



ÇIKARKEN...

Bu derginin hazırlıkları Türk-Macar futbol karşılaşmalarına rastladı; böylece futbol izleyicilerimizle sinema izleyicilerimiz, futbol eleştirmenlerimizle sinema eleştirmenlerimiz arasındaki farkı bir kez daha gördük; bu farkın sinema lehine olmadığı, "ciddi" bir sinema dergisinin yayımlanması gerektiği yolundaki kanımız daha güçlendi. Gerçekten de yankıları bir aydan çok süren bu karşılaşmaların yapılışından önce ve sonra, izleyicilerin tahmin ve eleştirmeleri; radyolarda karşılaşmayı dinleyenlerin tepkileri; gazete ve dergilerdeki eleştirmeler; futbol izleyicilerimizin sinema izleyicilerinden çok daha iyi yetiştiğini; futbol eleştirmelerinin sinema eleştirmelerinden daha çok geliştiğini açıkça ortaya koymuştur. Sinema izleyicilerimizin sayısıysa futbol izleyicilerimizinkinden kat kat çoktur; sinemanın sürekli izleyicileri de, buna uygun olarak, futbol alanlarının sürekli izleyicilerinden daha çoktur. Yurdumuzdaki 350 kadar kapalı sinema salonunun her yıl 25 milyondan fazla izleyici topladığı hesaplanmaktadır. Sinema, toplum yaşayışımızda gittikçe genişleyen bir yer tutmaktadır. Hemen her sınıf halkın en başta gelen eğlencesi olmak özelliğini gösteriyor. Ama yalnız bu kadar... Buna karşılık, değil ortalama izleyicinin, hatta aydınlarımızın büyük çoğunluğunun bile sinemaya olan ilgisi, futbol izleyicilerimizinkinden daha az, batılı sinema izleyicisine göreyse acınacak durumdadır. Bizde sinema en çok, hatta yalnızca, eğlence yönünden ele alınmakta, vakit geçirmeye yarayan bir oyalama aracı olarak görülmektedir. Oysa sinemanın eğlendirici yönü, onun çeşitli özelliklerinden, hem de pek önemli olmayan özelliklerinden yalnızca biridir. Buna karşılık sinemanın bir sanat olmak özelliği; öbür bütün sanatlardan yararlanan yepyeni bir anlatım aracı, bir propaganda aracı olmak özelliği, nihayet —bunların hepsini kapsayan— bir toplumun kültür ve sanat düzeyini en iyi yansıtan bir araç olmak özelliği vardır.

Ama, yine herkesin iyi bildiği gibi, bugüne dek bu araçtan yararlanmasını bilemedik. Çünkü bu aracın özellikleri, nasıl kullanılacağı, sinema alanında neler yapılabileceği, şimdiye dek neler

yapıldığı üzerinde, değil ortalama izleyici ya da aydınlar topluluğu, hatta doğrudan doğruya bu aracı kullanmak, bundan yararlanmak savıyla ortaya çıkan sinemacılarımız bile kafa yormuş, çalışmış değillerdir. Kaldı ki, sinemayı çeşitli yönleriyle tanımak yalnızca sinemacılar için değil bütün aydınlar için, sinemanın sürekli izleyicileri için bir zorunluluktur. Çünkü denemelerin gösterdiği üzere, bir sanatın özellikleri ne denli iyi bilinirse, bu sanatın en iyi örneklerini anlamak, bunlardan zevk almak, bu alanda ortaya konan yepyeni örnekleri bir sürü kötüleri arasında ayırt etmek de o kadar sağlam ve çabuk gerçekleşebilir. Ortalama izleyicinin sinemayla olan ilişkisini bu yönden ele almak şu bakımdan da önemlidir: Geleceğin sinemacıları bu izleyiciler arasından yetişecektir.

Bütün bunlardan dolayı, sinemayı sevenlere, sinema sanatını geniş topluluğa tanıtmak ve yaymak isteyenlere düşen görev büyüktür.

"Sinema", bu görevin hiç olmazsa bir bölümünü yapabilmek için yayımlanıyor.

(*SİNEMA*, Sayı 1, 15 Mart 1956)



HEDEF TÜRK SİNEMASI

"Sinema 65" bizim "ciddi" sinema yayımları içinde yepyeni bir tutumla işe girişmektedir. Tutum çok basittir, ama bu basitliği içinde en gerçekçi, en yararlı ve en olumlusudur. Tutum şudur: Türk sinemasından, yalnız Türk sinemasından söz açmak. Bu tutum bugüne dek benimsenmemişse bunun nedeni, bazen ileri sürüldüğü gibi, yerli sinemanın küçümsenmesi değildir. Bunun nedeni, sinema yazarlığı için çeşitli dergi ve gazetelere dağılmış olan-

ların, kendilerine verilen sütunlarda yabancı sinemayı da hesaba katmak zorunda bırakılmalarıdır.

Nitekim, *"Sinema 65"* olayı, sinema yazarlarına fırsat verilince, Türk sinemasının çeşitli sorunlarına dört elle sarılmaya hazır olduklarını açıkça ortaya koymuştur. *"Sinema 65"*, aynı zamanda bu çalışmanın, şimdiye değin hem çeşitlilik hem oylum bakımından en geniş ölçüde yapılmasını da sağlayacaktır. "Türk sineması önemsenmiyor"dan sonra, "Türk sinemasına ancak birkaç satırlık yer veriliyor" suçlaması da böylelikle dayanaksız kalmaktadır. Görülüyor ki, *"Sinema 65"* denemesi, hem yazarlar, hem sinemacılar, hem de okurlar-izleyiciler yönünden her şeyden önce ortaya büyük bir açıklık ve kesinlik getirmektedir: Sinemacı, *"Sinema 65"*in sayfalarında yalnız kendi sorunlarını bulacağından emin olacaktır. Türk sinemasının sorunlarını merak eden okur-izleyici bunu enine boyuna işlenmiş olarak yalnız bu dergide bulacağını kesinlikle bilecektir. Nihayet yazarlar, Türk sineması konusundaki bütün görüş, duyuş ve düşüncelerini *"Sinema 65"*te ortaya koyabileceklerdir. Hemen eklemek gerekir ki, bu görüş, duyuş ve düşünceler birbirinden ayrı, birbiriyle çelişik, hatta birbirine karşıt olabilir, olacaktır. Bunun gibi, *"Sinema 65"* çevresinde birleşecek olan üç "ilgili" taraf —yani yazarlar, sinemacılar, okurlar— da zaman zaman, hatta sık sık uyuşmazlığa düşebilirler, düşeceklerdir. Bu, yerinilecek değil sevinilecek bir olaydır. Türk sinemasının öylesine çözülmemiş, öylesine karşılık bekleyen sorunu vardır ki, yukarıdakinin tersi bir durum insana rahatlık yerine büyük bir kuşku verirdi. Şimdi en önemli hokta, *"Sinema 65"*te kümelenen yazarların çabalarının, bugüne kadarki birçok denemede olduğu gibi bir "monolog" ya da "sağırlar diyaloğu" niteliğine bürünmemesidir. *"Sinema 65"*le ilgili herkes —derginin yöneticileri, yazarları, okurlar ve sinemacılar— ortak çıkarlarının,Türk sinemasının daha iyiye doğru yönelmesinde olduğunu kafalarına yerleştirir, hiç olmazsa *"Sinema 65"*in sayfalarında yalnız bu görüş ve tutumla boy gösterirlerse, bu yolda en önemli ve ileri adım atılmış olacaktır.

(*SİNEMA 65*, Sayı 6, Haziran 1965)

MEVLANA'NIN HAYATI

Tarihsel ve yaşamöyküsel (biyografik) filmler, tutumu ve yapıları bakımından birkaç çeşide ayrılabilir. Önce, tarihi bir paravana gibi kullanan; öbür öykülü filmlerden yalnızca dekor, giysi, tarihsel kişilerle ayrılan filmler vardır. İkinci bir bölümü, herhangi bir tarih olayını ya da ünlü bir kişinin yaşamını örnek alarak yaşanılan zaman için bunlardan ders çıkaran; filmi "ideolojik" bir araç olarak kullanan; iyi ya da kötü anlamıyla propaganda yapan filmler oluşturur. Nihayet, yine aynı ereklerle ya da yalnızca bir belge olarak hazırlanan, özellikleri bakımından da belgesel filme giren yapıtlar vardır.

Tarihin uzak çağlarının izleyici üzerinde "éxotique" bir etkisi, çekiciliği olduğu kuşku götürmez. İlk bölüme giren filmler bundan yararlanır. Göz alıcı dekor ve giysiler kullanarak, tanınmış bir tarih kahramanının kişiliğini, serüvenlerini öne süren; çoğunlukla tarihsel gerçeklerden uzaklaşan bu çeşit filmlerin tek amacı izleyici avlamaktır. Hollywood'un hemen bütün tarihsel-yaşamöyküsel filmleriyle Avrupa ülkelerinde çevrilenlerin çoğu bu çeşittendir. Bu hafta kentimizde gösterilen *Napolyon'un Sevgilisi (Désirée)* bunun bir örneğidir. Yönetmenin tutumuna, deyişine göre, ilk bölüme giren filmlerin alımlı dekor ve giysisinden yararlanan ya da üçüncü bölümdeki filmlerin gerçekçiliğine bürünen, bazen de ikisi ortası "stylisé" bir dekor ve giysi anlayışıyla birlikte yığınlara düşünce yönünden etkide bulunmak ereğini güden ikinci bölümdekiler, hiç kuşkusuz tarihsel filmlerin en önemli, aynı zamanda en güç çeşididir. Geçen hafta İstanbul'da başlayan *Günahkâr Gönüller (Senso)* bu çeşidin en başarılı örneklerindendir. Belgesel özellik taşıyan son bölümdekilerse, zamanında çevrilmiş haber filmlerinden yararlanılarak gerçekleştirilen kurgu filmleridir. Örneğin İkinci Dünya Savaşının nedenlerini, gelişmesini gösteren, aynı zamanda demokrasiler açısından bu savaşın "ideolojik" açıklamasını yapan *Niçin Savaşıyoruz? (Why We Fight?)* dizisi bunlardandır.

Mevlana'nın Hayatı ya da *Âşıklar Kâbesi*, tarihsel-yaşamöyküsel filmlerin bu özellikleri göz önünde tutulunca daha baştan

aksıyor. İçindeki açıklamalara bakılırsa filmin ereği Mevlana'nın anısını anmak; onun büyüklüğünü, günümüze yakınlığını, "çağdaşlığını" ortaya koymaktır. Böylece yukarıda sayılan bölümlerden ikincisine girmek ereğinde. Oysa ele aldığı konuyu işleyiş yönünden filmin baştan sona gösterdiği özellikler onu daha çok ilk bölümdekilere yaklaştırıyor. Fakat sonunda her ikisinde de başarısızlığa uğruyor. Bunun nedeni açık: Filmin yapımcıları her iki bölümün özelliklerine de aldırmamışlar. Mevlana'yı anlatmak, onun bize yakınlığını duyurmak, büyüklüğünü göstermek için insanlara sevgisini, geniş görüşlülüğünü, özgür düşünüşünü, dindeki hoşgörürlülüğünü değil de, bugün artık bütünüyle göçmüş olan mutasavvıf yönünü ele almışlar. Hem de bunu, kötü çeviri kokan konuşmalarla; "ben sen'im, sen de bensin, ben beni sende buldum" gibilerden en bayat tasavvuf tekerlemeleriyle; "kül", "cüz", "âşk-i ilâhi" ve benzerleri gibi bugünün izleyicisine birşey anlatmayacak tasavvuf terimlerinin bol bol yer aldığı uzun tümcelerle ortaya koymaya uğraşıyorlar.

Öykülü bir film olarak *Mevlana'nın Hayatı,* Mevlana ile Tebrizli Şems arasındaki bağlantıya dayanıyor; Mevlana'nın Şems ile karşılaşması, dostlukları, bu dostluğun uyandırdığı dedikodu ve kıskançlık, Şems'in öldürülüşü anlatılıyor. Böylece filmin dramatik yönü de bir boşluk üzerine kurulmuş oluyor. Zira, Mevlana'yı Mevlana yaptığı söylenen bu dostluğun önemi büyükse de, yine tasavvufu bilmeden bunun niteliğini ve önemini kavramaya olanak yoktur. Her iki noktada da çıkmaza giren filmin yapımcıları işi en ilkel yoldan çözmeye çalışıyorlar. Mevlana'nın büyüklüğünü, çevresinde uyandırdığı saygıyı mı gösterecekler? Medreseden ya da evinden her çıkışında üç beş kişiyi, beş altı çocuğu önünde secde eder gösteriyorlar. Mevlana ile Şems arasındaki dostluğu, Mevlana ile Şems'in birbirine bağlılığını mı ortaya koyacaklar? İkisini karşı karşıya oturtup uzun uzun konuşturuyorlar.

İdeolojik yönden ereğine ulaşmayan, dramatik yapısıyla güçsüz olan *Mevlana'nın Hayatı,* biçimindeki fukaralık ve acemilikle oyalayıcı, vakit geçirici bir film bile olamıyor; tersine, izleyiciyi sıkıntıdan patlayacak denli ağır, boş, anlamsız, baştan sona dek

zorla sürüklenen bir film olarak karşımıza çıkıyor. En kötü çeşitten boyalı tiyatro dipliklerinden oluşan dekorları, sahteliği hemen göze batan makyajı, kötü fotoğrafları, kötü temel müziği, anlaşılmaz diyaloğu, yapma bir ağırbaşlılık özentisine karşın gülünç olmaktan ileri geçmeyen oyunuyla *Mevlana'nın Hayatı*, öbür tarihsel filmlerimiz gibi zavallı bir yapıt. Zaten bugünkü yapısıyla sinemamız ne maddi ne manevi bakımdan her iki çeşit tarihsel filmlerde başarı kazanabilecek durumda değildir. Bir zamanlar salgın halde olan tarihsel filmler merakının açıkça ortaya koyduğu gerçek budur. Buna karşın hâlâ bu yolda ayak diremek, işin ticemsel yönünden bir çıkar beklemekten başka türlü yorumlanamaz. Ama tarihsel filmler, aynı zamanda sinemacının sorumluluk duyması gereken bir alandır. Bir başka filmdeki başarısızlığın zararı yalnızca onu gerçekleştirenlere dokunur. Oysa kötü bir tarihsel film, tarihsel gerçeklerin çarpıtılmasına, tarihsel kişilerin gülünçleştirilmesine yol açar. *Mevlana'nın Hayatı*'nda olduğu gibi...

(*ULUS*, 22 Aralık 1956)



BERDUŞ

Zavatti'nin, sonradan *Milano'da Mucize (Miracolo a Milano)* filminin senaryosuna temel olan kısa öyküsünde bir M. Bot vardır. M. Bot, büyük bir fabrikanın sahibidir. Fabrikasında işçiler için ayrı bir oda yaptırmıştır: Dışarıya ses geçirmez, sımsıkı kapalı, mahrem bir oda. İşçilerden yorulan, canı sıkılan, asabı bozulan olursa bu odaya girer, M. Bot'ya ağız dolusu küfreder; böylece içini boşalttıktan sonra, "deşarj" olduktan sonra işinin başına döner, daha verimli çalışır. Kurnaz fabrikatör, odayı bir "emniyet supabı" olarak kullanır. Mussolini İtalya'sında, Franco İspanya'sında ya da

Peron Arjantin'inde melodramlar da böyle "emniyet supabı" olarak kullanılıyordu (her üç diktatörün zamanında melodramdan başka türe hemen hiç rastlanmaz). Bu toptancı düzenlerde en ufak bir eleştiri acımasızca bastırılırken; yoksulluk, adaletsizlik, çocuk suçluluğu, eşitsizlik gibi "tabu"ları ele alan sürü sürü melodram kurnaz sansürcülerce hoşgörürlükle karşılanıyor, hatta destekleniyordu. Niye? Zira hiç kimsenin bu filmlerdeki olayları, kişileri ciddiye aldığı yoktu. Film izlenirken, dökülen bir iki gözyaşı, salıverilen birkaç "ah", "of", izleyicileri rahatlatıyor, salon aydınlandıktan sonra da her şey unutulup gidiyordu. Çünkü, ilk bakışta en çiğ gerçekçilik gibi görünen bu melodramlarda gerçekçilik şöyle dursun, azıcık kandırıcı bir yön bile yoktu; izleyicisinin en bilisizi bile az sonra bunun farkına varıyordu. Bu kadar tehlikesiz bir boşalma aracı da toptancı düzenlerin arayıp bulamadığı birşeydi.

Toptancı düzenlerde bu özelliklerden yararlanılır ya, melodramların birde tecimsel yönü vardır; çünkü bir melodram çevirmek kolaydır, külfetsizdir. İnsanlar arasındaki ilişkilerin anlatımında, insanla çevresi arasındaki bağların ortaya konmasında, karakterlerin incelenmesi ya da yaratılmasında hiçbir sorumluluk olmadığı, bütün bunlar gelişigüzel ele alınabildiği için, melodramlar, toptancı olmayan düzenlerde de geniş bir yer tutar. *Berduş*'u çevirenler işte bu ikinci yönü, tecimsel ve kolay yönü göz önünde bulundurmuş olacaklar. Yerli *Avare, Berduş*'ta melodram öğeleri bol bol yer alıyor: Fakir ama namuslu ayakkabı boyacısı; kötü kalpli, zalim, suç işlemek için yaratılmış ağabey; hain yenge; saf ve masum genç kız; beyaz başörtülü, âmâ "haminne" başlıca karakterleri; köprü altından meyhaneye, oradan hapishaneye, hapishaneden güzel bir köşke hemen değişiveren dekorlar çevreyi; dövüşler, yaralamalar, cinayetler, soygunlar, suçlamalar olguları; bunların birbiri ardından göz açtırmaksızın sökün edişi filmin "hareketliliğini" oluşturuyor ve hepsi de, olasılık yasalarını hiçe sayan rastlantılarla birbirine bağlanıyor. Filmin bu ağır, kâbuslu havasına değişiklik vermek, seyircilere biraz soluk aldırmak için araya sokuşturulan sözde güldürücü sahneler ile bitmek bilmeyen şarkılar da eklenince *Berduş* su katılmamış bir melodram olarak ortaya çıkıyor.

Berduş acıklı bir hava içinde sona eriyor. Ama yönetmen, *Berduş*'u genç kızla birleştirebilir, zalim ağabeye günah çıkartabilir, hatta eli değerse âmâ haminnenin gözlerini açtırabilirdi. *Berduş* böyle bir "happy end"le (mutlu son) de sona erse yine bir şey değişmezdi. Bir melodram için bütün bunların hiçbir önemi yok. *Berduş*'ta da önemli olan bir şey yok zaten, adından başka... Zira tek sözcüklük adı, 1957 yılı başında Türk sinemasının durumunu en kestirme yoldan anlatmak isteyecekler için epey kolaylık gösterecektir. Ama kırkını geçkin bir sinema için pek acı bir olay bu.

(Not: *Berduş*'un fotoğraflarındaki titizliği belirtmemek haksızlık olur. Yerli bir filmde böylesine temiz fotoğraflara pek az rastlanmaktadır. Gerçi fotoğrafların temizliği bir filmin boşluğunu örtemez ama, işinin ehli bir görüntü yönetmeninin her zaman iyi sonuçlar alabileceğini gösterir. *Berduş*'un görüntü yönetmeni de, böylelikle, sinemacılarımızın dört elle sarıldıkları bahanelerden birini ortadan kaldırmış oluyor).

(*ULUS*, 9 Şubat 1957)



BEŞ HASTA VAR

Bir yönetmenin, işinin ehli olup olmadığı çok kez ilk çeyrek saatta belli olur. Yazılmamış bir yasa filmin süresini sınırlandırmıştır. Yönetmen bu kısa zaman parçası içinde çalışmak zorundadır. Bundan dolayı da her dakikasını dikkatle harcar. Girişini ilk çeyrek saatta yapamayan, kişilerini tanıtamayan, kişileri arasındaki bağların düğümlerini bu arada atamayan bir yönetmenin başarısızlığa mahkûm olduğunu söylemek hiç de yanlış değildir. *Beş Hasta Var*'ı izleyen izleyici filmin ilk on dakikasında bunlardan da fazlasını biliyor, filmin sonunu kestirebiliyordu.

Beş Hasta Var, Etem İzzet Benice'nin romanından alınmıştır. Konu bu yüzyılın başlarında geçmektedir: Bir öğrenciyle sevişen genç bir kızın, üvey babası tarafından Mısırlı zengin bir paşaya zorla nikâh edilişini; kızı kurtarmaya çalışan delikanlının sürgüne yollanışını; genç kızın da bundan sonraki ömrünü öç almak için geçirdiğini anlatan *Beş Hasta Var,* tefrika romanların bütün özelliklerini taşımaktaydı. Yönetmen Atıf Yılmaz da romana büyük bir bağlılıkla işe girişmişti. Böylece, sonu önceden kestirilen film uzadıkça uzadı. İzleyici unutulamayacak aşkların varlığını, kalplerin parayla satın alınamayacağını, paranın mutluluk getirmeyeceğini bir kez daha öğrendi.

Ama itiraf etmeli ki, filmin sürprizleri de vardı; bunların başında filmin adı geliyordu: *Beş Hasta Var*'ın sonlarına gelindiği halde ortada hastadan eser görülmüyordu. Bir ara prenseslikten sokak fahişeliğine düşen genç kızın frengi olduğu anlaşıldı. İzleyici geri kalan dört hastayı merak etmeye başladı. Frengili hasta yedi yıl yattığı hapisten çıkıp bir hayli zaman da sokaklarda sürttükten sonra ani bir bunalıma kapılıp, felaketine yol açan dört erkeği birkaç saat içinde ısırarak hastalığı aşılayınca merak ortadan kalktı: Romanın ve filmin adı kurtulmuştu...

Fakat yapımcıyı da memnun etmek gerekti. Yapımcılarımızsa duygulu insanlardı; öyle güldürü duygusu verecek sahnelerden hoşlanmazlardı. Bundan dolayı, en katı yürekleri eritecek bir bitiş hazırlanmıştı: Ölüm döşeğindeki gneç kız, sürgündeki sevgilisini son bir kez daha görmek ister. Duası kabul olunur. Annesi biraz sonra delikanlıyla birlikte içeri girer. Genç kız, on yıldan fazla süren kalebentliğin eskisinden daha gençleştirdiği sevgilisinin kollarında can verir. Film, bir yaş günü pastası gibi mumlarla donatılmış türbenin görüntüsüyle sona erer.

Beş Hasta Var'ın dikkati çekici yönü, tehlikeli bir eğilimi ortaya koyması: Bir kısır döngü içinde dönüp dolaşan, kalıp olaylar, kalıp tiplerle dolu olan konu, yönetmeni biçimciliğe itiyor. Hep aynı şeyleri geveleyip duran küçük küçük olayları ilgi çekici bir kılığa sokmak için yönetmenin çabası dekorlara, giysilere, görüntü düzenlemelerine çevrilmiş. Aranmış alıcı açıları, "pittoresque" dış

görünümler, aynı pozda iki insanın büyük çekimleriyle yapılan geçişler hep bu biçimcilik kaygısının sonucu. Bu durum, belki gelişmemiş bir izleyici topluluğunu oyalar, aldatabilir ama, yönetmenin de kendi kendini aldatması gibi kaçınılmaz bir yola çıkar.

(*AKİS*, 23 Mart 1957)



GELİNİN MURADI

Genç tıp öğrencisi Murat'ın (Fikret Hakan) öğrenimini bitirip doktor olarak kasabaya döndüğü haberi yayılınca bütün genç kızlar birbirine giriyor. Hepsi doktoru ele geçirmek için hazırlığa girişiyorlar. Kasabanın ileri gelenlerinden Osman Ağa'nın (Hulusi Kentmen) afacan kızı Menekşe (Pervin Par) arkadaşlarının hepsinin atlatarak, doktor daha kasabanın dışındayken onunla tanışmanın yolunu buluyor. Ama Murat çok mahcup, çekingen bir delikanlıdır. Üstelik Osman Ağa'nın asalet düşkünlüğünü bildiği için kendisi gibi bir doğramacının oğluna kız vermeyeceğine inanır. Bu yüzden hileli bir traktör yarışı sonunda Menekşe'yi Hüseyin Ağa'nın oğlu Tahir'e (Ahmet T. Tekçe) kaptırır; gönlü kırık olarak kasabayı bırakıp İstanbul'a gider. Fakat rastlantı Murat ile Menekşe'yi bir kez daha karşılaştırır: Yeni evliler, nikâhtan sonra aileleriyle birlikte eğlenmek üzere İstanbul'a gidip Murat'ın kaldığı otele inerler. Gece yarısından sonra hepsi kafalar tütsülü olarak odalarına çekilir. Bir ara dışarı çıkıp dönen Menekşe, Murat'ın öyküsünü bilen eski bir arkadaşının oyunuyla yanılarak delikanlının odasına girer. İki genç farkında olmaksızın geceyi bir arada geçirirler. Tabii sabahleyin işler anlaşılınca kızılca kıyamet kopar. Murat "gelinin namusunu kurtarmak için" onunla evlenir.

Yönetmen Atıf Yılmaz'ın, Kemal Bilbaşar'ın iki ayrı öykü-

sünden birleştirerek oluşturduğu filmin konusu ana çizgileriyle bu. Görüldüğü gibi film bir güldürü kuruluşundadır. Yerli filmlerimizin tüyler ürpetici facialar için en çok kullandıkları bir çevrenin, hemen hemen ilk kez bir güldürü çerçevesi içinde ele alınmak istenmesi yönetmen ile yapımcının lehine kaydedilecek ilk noktadır. Filmin, öykülerdeki olayları mantıksal bir neden-sonuç dizisi içinde ele alması, yine en basit mantık yanlışlarından kurtulamayan öteki yerli filmlerle karşılaştırılınca ikinci bir lehte not sayılabilir. Ayrıca, yönetmenin filmin büyük bir bölümünü, seçtiği sevimli bir kasabada gerçekleştirmesi, stüdyo dışı sahnelere geniş yer vermesi de *Gelinin Muradı* için en elverişli dekoru sağlıyor. Film böylelikle bu umut verici, iyi başlangıç üzerinde kurulmuş. Yalnız bu hareket noktası bile *Gelinin Muradı*'nı gerçekleştirenlerin olumlu bir adımla işe başladıklarını ortaya koyuyor. Ne yazık ki filmin lehine kaydedilecek noktalar aşağı yukarı burada sona ermektedir. Bundan sonrası yönetim yetersizliği, teknik yanlışlar, oyundaki acemilik, konunun işlenişindeki yüzeysellik vb. gibi kusurlar yüzünden *Gelinin Muradı*'nın başlangıçta vaat ettiğini sonunda yerine getirememesine yol açıyor.

Köy Vodvili

Bir kasabanın yaşayışını, kasaba halkının davranışlarını güldürü havası içinde canlandırmak için kendisine iyi bir çıkış noktası bulan yönetmen, olayları ve kişileri çok yüzeysel bir yolda ele alması; güldürü öğesini birkaç "gag" (gülüt) ya da kaba davranışa dayaması; kalabalığı bir dram ögesi olarak değil bir dekor öğesi olarak kullanması yüzünden *Gelinin Muradı*'nı bir köy güldürüsü olmaktan çıkarıyor, bir köy vodvili haline getiriyor. *Gelinin Muradı*'nda dramın harekete geçmesini sağlayan ana olay, iki gencin aşk serüveni, layıkıyla yararlanılmadan gereksiz yere şişirilmektedir. Oysa Menekşe ile Murat arasındaki serüven; öteki genç kızların işe karışması, kasabalının bu olay karşısında ayrı ayrı gösterdiği tepkilerle sürükleyici bir değer kazanabilirdi. *Gelinin Mu-*

radı'nda kasaba kızlarının Murat'ın dikkatini çekmek için giriştikleri yarış ancak sözde kalmaktadır; zira başlangıçtaki bir sahneden sonra ortada Menekşe'den başkası gözükmüyor. Bunun gibi, göz doldurmak için kullanıldığı sanısını uyandıran kalabalık değil, hatta iki ağanın çevresinde kümelenen topluluk bile, izleyicinin dikkatini çekecek özellikleri olmayan cansız bir topluluk. Bu topluluğu canlandırmak görevini üzerine alan "profesyonel" oyuncular bir güldürü filminde çalışkıları için tuhaf görünmek hevesine kapıldıklarından filmin genel havasını aksatmaktan başka bir işe yaramıyorlar.

Başarısız Oyun

Yerli filmlerin hemen hepsinde rastlandığı gibi, başrollere doğru ilerledikçe oyundaki başarısızlık derecesi de gittikçe artmaktadır. Pervin Par ile Fikret Hakan tıpkı bir okul temsilinde ilk kez sahneye çıkmış oyuncuları andırıyorlar. Her iki oyuncunun, canlandırdıkları tipin iyice belirlenmemiş olması, bu başarısızlığı bir kat daha artırmaktadır. Menekşe'nin davranışları bir kasabalıdan çok bir kentliyi andırmaktadır. Murat ise, filmin büyük bir bölümünde pısırık, beceriksiz, gölgesinden korkan bir delikanlı olarak tanıtıldıktan sonra bir anda kovboy filmlerinin dövüş sahnelerine taş çıkaracak kavgalara girişiyor. Tipin yapısındaki bu kararsızlık, Fikret Hakan'ın yapmacık olduğu gözden kaçmayan abartmalı bir "mahcup delikanlı" kompozisyonuyla büsbütün çığrından çıkmaktadır. Son sahnelerdeyse davranışları, tikleri, görünüşüyle bir "Jerry Lewis" özentisi kendini duyuruyor.

Konunun işlenişindeki yüzeysellik, oyundaki tutukluk, sahnelemedeki aksamalarla birleşince bir güldürü filmi için en sakıncalı sonuç olan tempo aksamasına ve yapmacığa yol açıyor. *Gelinin-Muradı*'nda belli bir tempo yoktur. Film ağır başlıyor, birbiriyle bağlantısı iyice belirmemiş uzunca sahnelerin art arda dizilmesiyle ilerliyor. Sonra birdenbire, aceleye gelmiş duygusu uyandıran, kesik kesik parçalarla sona eriyor. Öyle anlaşılıyor ki, yönetmen ilerde parçaları birbiriyle uyumlu olarak birleştirmek için bağlayıcı

çekimler tasarlamış, ama sonradan herhangi bir nedenle bunları gerçekleştiremediğinden arada boşluklar kalmış. Böylece *Gelinin Muradı,* özellikle ikinci yarısında "atlamalı" bir tempoya bürünmektedir. Gelişigüzel yapıldığı anlaşılan kurgununda bu aksaklığı daha çok açığa vurduğu söylenebilir.

Aksayan Teknik

Gelinin Muradı'nda teknik yön, sanat yönünü "tülleyecek" güçte değil. Turgut Ören'in görüntüleri her ne kadar dış sahnelerde zararsızsa da iç sahnelerde göze çarpıcı bir biçimde kusurludur. Çok kez aynı kısa çekim içinde bile istikrarlı bir aydınlatma sağlanamıyor. Filmin bütününü kaplayan belirli bir ışıklılık derecesi aramaksa boşuna. Seslendirmedeki aksaklıklar rahatsız edici. Konuşmalar, müzik ve doğal sesler arasında herhangi bir uyuşum yok. Görüntülerle hiçbir ilgisi olmayan temel müzik, kötü seslendirmeyle kulaklar için bir işkence haline geliyor. Konuşmalar hem seslendirmenin kötülüğünden hem de yerel şive öykünmeleri yüzünden çok kez anlaşılamamaktadır.

Gelinin Muradı genç yönetmen Atıf Yılmaz'ın ilk güldürü denemelerinden. Daha önce çevirdiği filmler arasında *Kanlı Feryat, Beş Hasta Var* gibi ağdalı melodramların, yapıtının başlıca özelliklerini oluşturduğu gözönüne alınınca bu ilk güldürü denemesindeki aksama, deneyimsizliğe, tür değişikliğine verilebilir. Teknik bakımdan kusurların çoğuysa, genellikle eli yüzü en düzgünce yerli filmler oluşturan yönetmenden çok, ona iyi bir takım sağlayamayan yapımcıya yüklenebilir. Ama ne bu özürler, ne de filmin başlangıçta sayılan meziyetleri *Gelinin Muradı*'ndaki başarısızlığı unutturacak şeyler değildir. *Gelinin Muradı,* öbür yerli filmlerle karşılaştırıldığında şu ya da bu lehte noktalar sayılabilir. Fakat 1957 yılının sonunda ölçü olarak yerli filmleri kullanmakla varılacak iyimser bir yargı izleyiciyi de, sanatçıyı da, eleştirmenin kendini de yanıltmaktan başka bir işe yaramaz.

(*AKİS,* Sayı 227, 9 Kasım 1957)

GÜNAHKÂRLAR CENNETİ

Méliès'in sinemanın emekleme yıllarında ortaya koyduğu ilkel ama bugün bile sevimliliklerinden, önemlerinden bir şey yitirmeyen filmlerini derleyen *Le grand Méliès (Büyük Méliès)*den altmış yıl sonra bu alanda ne denli "ilerlediğimizi" görmek için "Sanatsevenler Kulübü"nden bir sokak aşırı yerdeki sinemaya girmek yeterdi. Burada *Günahkârlar Cenneti* adında bir yerli film oynuyordu. Tuhaf bir rastlantı, tıpkı Méliès'in *Şeytanın 400 Düzeni (Les 400 farces du diable)* gibi *Günahkârlar Cenneti* de "yüzyıllar boyunca şeytanın düzenleri"ni anlatıyordu. Ama Méliès'in filmde sevimli oyunlar düzenleyen şeytanın tersine, yerli şeytan pek korkunçtu. Filmin siyahlık dolu ilk görütülerinden sonra birkaç şimşek çakıyor, radyofonik temsillerimizin acemi efektlerini andıran bu gürültülerden sonra yine radyofonik temsillerimizin sinir bozucu kahkahalarından birini atan yerli şeytan kendini şöyle tanıtıyordu: "Ben İblis, Şeytan'ın ta kendisi. Âdem ile Havva'ya ilk günahı ben işlettim. Siz beni görmezsiniz ama, ben sizin içinizde yaşarım. İşlediğiniz bütün hatalar benim eserimdir...". Bunun ardından filmin "prolog"u geliyordu: Bir göl kıyısı, acayip bir lir çalan kadın. Hangi arkeolojik çağa ait olduğu kestirilemeyen sütunların arasında duran bir genç kız. Yunan ile Roma kırması bir giysiye bürünmüş (ama Douglas bıyıklı) bir delikanlı, kıza koşuyor; altın veriyor. Kız altını görünce kendinde geçiyor, "Kadın altına, erkek de kadına mağlup oluyor". O sırada kıyıya yaklaşan bir tekneden Viking kılıklı, eli baltalı bir adam çıkıyor, soldan savurduğu baltayla Douglas bıyıklı Romalı ya da Yunanlı genci sağdan vuruyor. Genç kız, attığı bir korku çığlığından sonra bu yeni "kudret"e baş eğiyor, "Kadın kuvvete, erkek de kadına mağlup oluyor". Bu prologtan sonraki görüntüleri anlatmak değme babayiğidin harcı değil. Özeti: Prologtaki olaylar hangi dönemde, nerede yaşadığı anlaşılmayan Meksika köylüleri kılığında insanların bulunduğu bir balıkçı köyünde yineleniyor. Şeytan; para, kadın ve kudret yoluyla insanları birbirine düşürüyor. Sarhoşlar, katiller, hırsızlar, zalimler, büyücüler, delilerin karıştığı kalabalık arasında

facia faciayı izliyor. Bu arada, gazetedeki reklamlarda yirmi dört büyük yıldızın bulunduğu belirtilen filmde, bunların yarıya yakını ölüyor. Vaktiyle Hollywood'un ücretli bestecilerinden biri "Wagner'le benim aramda ne fark var yani? O da leitmotif kullanır, ben de" demiş. *Günahkârlar Cenneti*'nin yönetmen ve senaryocusu da kendilerini Shakespeare'le bir tutabilir ve "Hamlet de cesetlerle dolu, bu film de" diyebilirler. Muhakkak olan birşey varsa, o da, şeytanın en kötü oyunu, bu filmi gerçekleştirenlere oynadığıdır. Zira bu yüzden *Günahkârlar Cenneti*, yerli filmciliğimizin büyük fiyaskolarından *Hollywood Rüyası* ile *Kamelyalı Kadın* arasındaki yerini rahatça alıyor. Belki yerli filmlerin genel düzeyi çerçevesinde bu fiyaskoya fazla önem verilmeyebilirdi. Ama üzerinde durulacak bir durumu açığa vuruyordu. İzleyiciye, kendi yaşadığı çevrenin günlük olaylarını veremeyen, verdiği zaman da kandıramayacağını bilenler, şimdi soyut mekânlar, soyut kişiler, soyut öyküler ardında koşmaya başlamış, bir "kaçış sineması"nı hazırlamaya koyulmuşlardı. Bu üç filmin fiyaskosu hiç kuşkusuz öbür yerli filmlerden daha göz alıcıydı.

(*AKİS*, Sayı 234, 27 Aralık 1958)



DOKUZ DAĞIN EFESİ

Eğer izleyiciyi vurup kırmalar, kaçıp kovalamalar ya da göz kamaştırıcı dekorlarla oyalamak ereğini gütmüyorsa, tarihsel-yaşamöyküsel filmlerin yönetmen ve senaryocuya yüklediği birtakım sorumluluklar olduğu kuşku götürmez. Bu durumda yönetmen-senaryocunun her adımında belli bir erek aramak gerekir: Filmin başkahramanının seçiminden işlenişine, olayların ve kişilerin kendi çağlarındaki önemine, bugün için taşıdıkları değerlere kadar... Öte yandan, böyle bir durumda, ele alınan tarihsel olay ve kişilerin

etraflıca incelenmesi, belgelerin toplanması, bir tarihçi gibi hazırlanmak da gerekir. Kuşkusuz aynı tarih olayını ya da tarihsel kişiyi, başka başka kimseler, ayrı ayrı yorumlayabilir, hatta aynı gerece dayandıkları vakit bile... Ele alınan gereci işleyiş, şu ya da bu noktaya daha çok önem verme, gereç içinde yapılan seçim, tarihçinin ya da yönetmen-senaryocunun tutumunu ortaya koyar.

Dokuz Dağın Efesi/Çakıcı Geliyor yakın tarihimizin bir kişisini ele alıyor. Filmin başındaki kısa nota bakılırsa, bugün vardığımız gelişmenin değerini anlamak için arada bir geriye göz atmak, eskiye göre ne denli yol aldığımızı hesaplamak yararlı olur; film, bunun için çevrilmiştir. Bu nota dayanarak ve *Dokuz Dağın Efesi*'nde anlatılanlara bakarak, bu filmin Osmanlı Devleti'nde düzen ve güvenliğin, güvenlik kuvvetlerinin durumu ile cumhuriyet dönemindeki düzen ve güvenliğin, güvenlik kuvvetlerinin bir karşılaştırmasını yaptığını kabul etmek gerekecektir. Zira filmde yirminci yüzyılın başlarında Ege bölgesini haraca kesen bir eşkiyanın, Osmanlı güvenlik kuvvetleriyle, bazen de rakip çetelerle çarpışmaları anlatılıyor. Ama, güvenlik kuvvetlerinin ikinci, üçüncü sırada kalması, olayların hemen her vakit Çakıcı Mehmet Efe yönünden anlatılması, hele Çakıcı'nın bir kahraman olarak, hiç olmazsa sempatik bir görünüşle ele alınması, kısa notta ileri sürülen ereğe aykırı bir şey. Üstelik kahramana karşı gösterilen bu sempatinin nedeni de iyice belirli değil. Genç Çakıcı'nın, babasını öldürenden öç alması, bir dereceye kadar anlaşılıyor. Ama ondan sonraki öyküsü, hep Çakıcı yönüden anlatıldığı için onun üzerine bildiklerimiz hep tek yanlı kalıyor. Yoksul köylülere yardım ettiği, varsıl köylüleri haraca kestiği söyleniyor. Başka eşkiyaların köylülere işkence yaparak saklı paralarını ortaya çıkarmaya uğraştıkları halde, Çakıcı'nın köylülere yardım ettiği gösteriliyor. Ama Çakıcı ile öbür eşkiyalar arasındaki bu davranış farkı neden ileri geliyor? Çakıcı'yı buna iten nedir? Bunda ne derecede ileri gidiyor? Belli değil. Gerçekte, böyle bir konuyu ciddi olarak ele almaya çalışan bir film, ya çevresi, içinde yaşadığı koşullar yönünden Çakıcı'yı Çakıcı yapan nedenleri ortaya koyar ya da bu koşullar içinde ele alınan kahramanın ruhsal durumunu çözümler. *Dokuz*

Dağın Efesi, ciddi tarihsel-yaşamöyküsel yapıtların dayandığı temellerden yoksun; zaten böyle birşey ancak çeşitli incelemelere, bol belgelere dayanılarak yapılabileceği, bunlarsa var olmadığı için, filmden bunlara beklemek olanaksız. Bundan dolayı, bu yönden zayıf olan bütün tarihsel-yaşamöyküsel yapıtlar gibi *Dokuz Dağın Efesi* de başlangıçta belirtilen vurup kırmalara, kaçıp kovalamalara dönüyor. Amerikan yönetmenlerinin düzinelercesini çevirdiği "Jesse James" öykülerinin kılığına bürünüyor. Bu arada, yönetmenin, on beş yirmi kişilik çete efradıyla Çakıcı arasındaki ilişkileri anlatmaktan bile kaçındığı göze çarpıyor.

Mizansen Merakı

Buna karşılık, Çakıcı'nın bir Yörük kızıyla aşk serüveni bir yana bırakılırsa, iki saatlık filmin hemen dörtte üçü, Osmanlılarla ya da rakip eşkıyalarla girişilen çatışmaları anlattığı, bunların hepsi de birbirini andırdığı için, filmin büyük bir bölümü tekdüzelilikten kurtulamıyor. Yönetmen, filmi bu tekdüzelilikten kurtarmak, izleyicinin ilgisini uyanık tutabilmek, açıklanmayan noktalardan dikkati uzaklaştırmak için birtakım çarpıcı mizansen düzenlemelerine girişiyor. Bunların pek azı başarılı olduğu, büyük bir bölümününse western türünün irili ufaklı yapıtlarında ödünç alındığı görülmektedir. Gerçi, yerleşmiş düzenlere karşı koyan, güvenlik kuvvetleriyle sürekli çatışan, filmde anlaşıldığına göre varsılları haraca kesip yoksul köylüye yardım eden Çakıcı Mehmet Efe'nin alıcı önünde sürekli hareketten oluşan öyküsü, bu çarpıcı mizansenle birleşince, western türüne meraklı izleyicileri sürükleyeceğinden şüphe edilmez. Ama ortalama izleyici için bile, bu iğreti mizansen, filmi ayakta tutmaya değil, güçsüz noktaları daha belirli olarak ortaya çıkarmaya yarıyor.

Çocuksu konuşmaları, "büyüklük"e özenen mizanseni, yönetmeninin Elia Kazan mizansenine düşkünlüğü kadar başoyuncusunun —Fikret Hakan—, Marlon Brando oyununa özenişi, *Viva Villa!*'dan *Viva Zapata!*'ya dek, bütün öbür westernlerden de

geçerek kullanılan motifleriyle *Dokuz Dağın Efesi*, kişilik taşımayan bir yapıt. Sinema meraklıları için, hangi mizansenin hangi filmdekini anımsattığı yolunda bir bilgi yarışmasına yol açacağı için ilgi çekici olabilirse de, bütün bu kalabalık arasında asıl yönetmeni —Metin Erksan'ı— bulmak oldukça güç bir iş.

(*AKİS*, Sayı 238, 24 Ocak 1959)



ALAGEYİK

Güney Anadolu'nun bir halk öyküsü, yeni bir yerli filmin —*Alageyik*— konusu olmuştur. Film, geyik avına tutku derecesinde bağlı bir delikanlının serüvenini anlatıyor. Halil (Yılmaz Güney), geyik avına düşkün, hatta bu yüzden ölen bir adamın oğludur. Anası ve kızkardeşiyle yaşayan delikanlı, köyün en güzel kızlarında biri olan Zeynep'le (Pervin Par) nişanlıdır. Ama nişanlısına beslediği bütün sevgisine karşın, ona verdiği sözü birkaç kez bozup geyik avına çıkmaktan kendini alamaz. Delikanlının av için köyden uzaklaştığı bir sırada, komşu köyün ağası Karaca Ali (Talât Gözbak) adamlarıyla gelip Halil'in hemşerilerine bir gözdağı verir. Dönüşte Zeynep'e rastlar, âşık olur. Köyüne döner dönmez Zeynep'i kendine almak için işe koyulur. Halil'in köyündeki sözü geçer yaşlılardan birine adam yollar. Hapisteki oğlunu Karaca Ali'nin kurtarmasını bekleyen yaşlı, yardımını esirgemez; iki köy arasındaki düşmanlığın kalkacağını söyleyerek köyün ihtiyar heyetini bu işe razı eder. Bu arada, Karaca Ali'nin bir pususundan kurtulan Halil'i köye çağırmak için iki arkadaşı dağa giderler. Avladığı geyiklerle birlikte köye doğru yola çıkan Halil, dönüşünü bildirmek için büyük bir ateş yakarsa da karşılık görmez. Köye girdiği vakit de kimse kendisiyle konuşmaya yanaşmaz, hatta nişanlısı

Zeynep bile. Fakat sonradan durumu öğrenen Halil, köylüleri başına toplayarak Karaca Ali'nin köyüne gider ve nişanı bozar. Karaca Ali, Halil'i ortadan kaldırmak için yeniden bir pusu kurar; yaşlı adamın hapisten çıkan oğlu, geyik avı bahanesiyle Halil'i bu tuzağa çeker, fakat yanlışlıkla kendi vurulur. Halil'in pusuya düşürüleceğini sezen Zeynep yaralanır. Karaca Ali ile adamları bunları kuşatırken Halil'in arkadaşları gelip kendilerini kurtarırlar. Ağır surette yaralanmasına karşın iyileşen Zeynep, Halil ile evlenir. Fakat tam gerdeğe girecekleri gece, Karaca Ali ile adamları köyün çevresini sararak borularla geyik sesini taklit edince Halil karısının ısrarlarına karşın, dayanamayarak gene ava çıkar. Bununla birlikte kendisini puyusa düşürenleri öldürerek sağ salim karısına kavuşur ve bir daha ava çıkmaya tövbe eder.

Geyiksiz *Alageyik*

Alageyik'te başlıca iki tema olması gerek: Halil'in geyik avına tutkusu ve nişanlısına olan sevgisi. Öykünün temeli, delikanlının bu iki tutku arasına bocalamasına dayanacaktır. Ama filmde ne Halil'in geyik avına düşkünlüğü ne de nişanlısına olan sevgisi iyice belirtilmiş. Zaten *Alageyik*'te bir kayanın ardından görünen bir çift boynuzdan başka geyikle ilgili bir şey de yok. Gerçekte bu, önemli bir nokta değil. Geyiğin kendi hiç görünmeden varlığı sürekli olarak duyurulabilir; Halil'in geyik avı tutkusu verilebilirdi. Ama olmamış. Bir Kaptan Ahab'ın "Moby Dick"i ele geçirmeye olan tutkusunu değilse bile, Hemingway'in yaşlı balıkçısının inatçı ve umutlu bekleyişini andırır bir duruma olsun rastlanmıyor. Bunun yerine, hemen bütün köy filmlerimizde olduğu gibi iki "fakir âşık" ile araya girmeye çalışan varsıl köy ağası üçlüsü ele alınmış. Kuşkusuz bunda, yazdığı senaryoların hemen hepsinde ufak tefek değişikliklerle aynı öyküleri ileri süren Yaşar Kemal'in payı da büyük. Böylece, iki tutku arasında bocalayan delikanlının öyküsü olmaktan çıkan *Alageyik*'te, iki saatlik filmi ayakta tutabilmek için çok kez aynı sahneler yinelenip duruyor: Delikanlı verdiği sözü

bozup birkaç kez ava çıkıyor; köy ağası birkaç kez pusu kuruyor; pusu birkaç kez boşa çıkıyor; birkaç kez Zeynep'i istemek için adam gönderiliyor; genç kız birkaç kez üzüntü içinde sevgilisini bekliyor...

Bu tekdüzelilik arasında *Alageyik*'in dikkate değer birkaç sahnesini oluşturanlar, Atıf Yılmaz'ın öbür birçok filminde olduğu gibi, daha çok senaryo dışı bulunmuş, yönetmenin seçimine kalmış öğeleri taşıyan bölümlerdir: Filmin çevrilmesi için seçilen Antalya köyü, çalışma takımıyla *Gelinin Muradı*'ndakinden daha sıkı işbirliği yapan köylüler, bir düğün hazırlığı, bir düğün alayı...

Aceleye Gelen Film

Atıf Yılmaz "içeri"de çalıştığı zaman, hele vakti de bol olursa, anlattığı şeyden çok nasıl anlatacağına önem veren bir yönetmendir. Böyle bir durumda bütün dikkatini dekorlara, giysilere, sahne donatımına, ayrıntı sayılabilecek şeylere harcar, çekim düzenlemelerine girişir. İzleyicilerini de anlatılandan çok, dikkati çeken bu ayrıntılarla oyalar. *Alageyik* hemen bütünüyle "dışarı"da çevrilmiş bir film, üstelik aceleye geldiği de belli. Bu yüzden Atıf Yılmaz'ın öbür filmlerine göre değişik bir yapısı, çalışma tarzının da yönetmen üzerinde iyi ve kötü etkileri var. Çevirimin aceleye gelişi bir yandan yönetmenin öbür filmlerindeki, üzerinde durulmuş fakat çok kez yapmacık havadan ayrılmasına yol açıyor. Hatta yönetmenin çok vakit bölümlere, bir ayrıntı çekiminden genel çekime geçerek başlamak yolundaki "tik"inden kurtulduğu da görülüyor. Rahat çalışıldığı, hatta filmin kimi bölümlerini köy halkıyla çalışma birliğinin eğlenerek gerçekleştirdikleri de görülüyor. Bununla birlikte *Alageyik*'in senaryosu, Atıf Yılmaz'ın öbür filmlerinde biçimciliğe varan çabalarından açılan yeri dolduracak sağlamlıkta olmadığından bu aceleye geliş, yapmacıksız ve rahat havanın yanı sıra ortaya çıkan aksaklıkları açığa vuruyor. Filmin hemen hemen baştan sona temiz çekilmiş fotoğrafları dışında kalan öğelerin başarılı olmadıkları göze çarpmaktadır. Gürültülü, karmakarışık bir temel müzik, çok kez filmdeki zamanın anlaşılamayacak bir duruma girmesine yol açan kurgu

—özellikle başlangıçtan Halil'in köye dönüşüne dek olan bölümde birkaç koldan gelişen koşut anlatımdan dolayı—, kötü bir sözlendirme yüzünden sahnelerin bütün içtenliğini bozan yanlış "ton"da konuşmalar bu arada sayılabilir. Bunlara oyunun pek başarılı olmadığı da eklenebilir. Pervin Par, bütün filmlerinde olduğu gibi burada da görevinin yalnız gülümsemek ve somurtmaktan ibaret olduğunu sayan bir oyunda ayak diriyor. Beyazperdede ilk kez görünen Yılmaz Güney, kendinden deneyimli meslektaşlarından daha doğal bir oyun çıkarmaya çabalıyor, fakat alıcının varlığını sık sık duyması, "alıcı korkusu"ndan henüz bütünüyle kurtulamaması bu çabaları baltalıyor. Geri kalanlar, köy filmlerinin kalıp tipleri içinde defalarca oynadıkları rolleri bir kez daha yineliyorlar.

Eğer *Alageyik*'ten Atıf Yılmaz hesabına bir ders çıkarmak gerekirse, bu yönetmenin, kendisine çalışma tarzı olarak, uzun bir hazırlık dönemi, kısa bir çevirim dönemi seçmesinin daha yerinde olacağı söylenebilir. Uzun hazırlık dönemi, senaryosunu daha iyi hazırlamaya, *Alageyik*'te aceleye gelmiş öğelerin daha film çevrilmeden önce kararlaştırılmasına yol açacaktır. Kısa çevirim dönemiyse, filmlerine daha rahat, daha doğal ve yapmacıksız bir hava sağlayacaktır. Fakat Atıf Yılmaz'ın her şeyden önce en zayıf iki noktayı çözmesi gerekir: Biri, sağlam bir senaryodan yoksun kalışı, öbürü oyuncu yönetimindeki başarısızlığı. Atıf Yılmaz ne vakit eline sağlam bir senaryo alacak, oyuncuların seçimine ve yönetimine ne vakit dekor ve sahne donatımına verdiği önemi verecek ve bu iki sorunu çözdüğünde ne elde edebilecek? Kendisinden merakla beklenen budur. Her halde, on yıldan beri bir düzineden fazla film çeviren ve piyasadaki yönetmenlerin en önde gelenlerinden biri olan Atıf Yılmaz'ın böyle bir denemeye girmesi zamanı çoktan gelmiştir.

(*AKİS*, Sayı 242, 21 Şubat 1959)



GURBET

Yönetmen Osman F. Seden'in son yapıtı *Gurbet*, daha başlangıçtan mevsimin en kötü, ama —ne yazık ki— aynı zamanda en fazla para getiren filmlerinden biri olmaya adaydır. Bu birbirine karşıt iki sonuç aynı nedene dayanıyor: Başrolde Zeki Müren'in oynaması. Anlaşılmayan yön, Müren'i dinlemek için filme gidenleri —bu da anlaşılır şey değil ya— oyalamak üzere ayrıca Sadık Şendil'in senaryosuna niye gereksinme duyulduğudur. Eğer erek Müren'in sesiyse, bu kadar gürültü patırtıya ne gerek var? Müren'in birkaç şarkısını sahnedeki söyleyişiyle aktarmak, biraz da sahne gerisindeki yaşayışından söz açmak yeterdi. Ama Müren'in kendi kendisini bile beyazperdede canlandırmaktaki beceriksizliğini kestirenler işi sağlama bağlamak istemişler. Müren'i öbür filmlerindeki gibi en inanılmaz rollere çıkarmakta devam ediyorlar. Müren bu filminde, Köprü'deki kayığında balık kızartıp satan birini canlandırıyor. Müren'i "çevresine oturtmak" için yine bir sürü argo ezberletmişler, bunlar da her zamanki gibi ağzından "dökülüyor". Çevresine oturamayan Müren'in durumuysa, silindir şapkalı, fraklı bir adamın balık kızartıp satması denli gülünç; üstelik bu gülünçlük kayığın dışında da sürüyor. Bunda Şendil'in yardımlarını belirtmemek haksızlık olur. Şendil, senaryolarında hep aynı şeyleri yineler. Şendil'in anlayışına göre, bir senaryo ne kadar çapraşık, "kutu kutu içinde" çeşidinden birbirine geçme öykülerle dolu, entrikası ne denli bol, olağanüstü rastlantıları ne denli çoksa o ölçüde kusursuzdur. Bu işte kabahatli olan Şendil değil, bu senaryoları kabul eden yapımcı ve yönetmendir. Şendil'in yeni senaryosunda, hizmetçilik yaparken kendisine tecavüze yeltenen zengin efendisinin oğlunu yaralayıp erkek kılığına girerek kaçan ve Müren'in himayesine sığınan bir genç kız (Muallâ Kaynak), Müren'in iki "berduş" arkadaşı (Münir Özkul, Feridun Karakaya) ve genç kızı kötü yola sürüklemeye çalışan biri kadın öbürü erkek iki randevucu (Melâhat İçli, Kenan Pars) var. Bu arada bir ırza tecavüz girişimi, bir öldürmeye girişim, iki kez randevu evine düşüş, iki kez randevu evine baskın, iki kez temize çıkış, bir kez

hapishaneye giriş, bir kez her şey yola girerken askere gidiş gibi olaylar arasında, Müren, her şeye karşın yarım düzine şarkı söylemek fırsatını buluyor. Hatta salt Müren'in özel gardrobunu sergilemek için araya bir de düş sahnesi eklemişler. *Edi ile Büdü* filmlerindeki giysisi ve oyunuyla Münir Özkul, *Berduş*'taki rolünden eğreti alınan Feridun Karakaya, bu ağdalı melodramı sulandırmak için soğuk bir şaklabanlık yarışına girişiyorlar.

Bütün bu patırtıdan geri kalan üç şey var: Mithatpaşa stadyumunda çevrilen uzun bir futbol maçı bölümünde haykıran, tepinen, birbirlerini hırpalayan izleyicilerin görüntüsü arasına, stadyumdaki "Sağlam kafa, sağlam vücutta bulunur" levhasının sokulması. Bu, yönetmenin "toplumsal yergi" alanındaki buluşunu oluşturuyor. Üstelik öylesine beğenmiş ki, dalgın izleyiciler atlamasın diye iki kez yinelemiş. İkincisi, er olarak askerliğini yapan ve kepi altından Tarzan'vari saçları taşan Müren'in sevgilisine yazdığı mektuptan okuduğu tümce: "Sevgilim, burnumda sinüzit hastalığı bulduklarından saçlarımı kesmediler". Müren'in sevgilisini daha çok erkek kılığında göstermekse filmin üçüncü buluşu!...

(*AKİS*, Sayı 242, 21 Şubat 1959)



HASRET ŞARKISI

Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde kalbur saman içinde Amerika adlı bir ülkede yüzü sevimli, sesi tatlıca, kimseye zararı dokunmaz Gloria Jean adlı bir kızcağız varmış. Harika çocuklar keşfetmeye meraklı yapımcılardan biri bir gün bu kızcağıza rastlamış, sesinden yararlanarak saf izleyicilerin parasıyla kesesini doldurmaya karar vermiş. Böylece içinde bir sürü piyasa şarkısı bulunan, konusu bu şarkılar çevresinde dönen filmler

yapmış. Bunlar arasında *Daima Kalbimdesin (You Are Always in My Heart)* bu saf izleyiciler arasında pek tutulmuş. Zararsız kızcağız bu filmde, bir adli hata yüzünden hapse düşen bir bestecinin kızı rolündeymiş. Baba hapishanede şarkılar besteler, ailesinden uzak kalmanın acısını böylelikle dile getirmeye çalışır, kızı bu besteleri okuyup babasının hasretini gidermeye uğraşır; saf izleyicilerse bunları görüp bol bol gözyaşı dökerlermiş. Sonra baba hapisten çıkar, çoluk çocuğuna kavuşur, seyirciler de gözyaşlarını silip perdedeki mutlu sahneye katılırlarmış. Gel zaman git zaman, aradan yıllar geçmiş. Amerika adındaki ülkede sinemacılık öğrenmeye çalışan bir Türk genci —Turgut Demirağ— yurduna dönüp bir film ortaklığı —And Film— kurmuş, yapımcılığa başlamış. Ama bir gözü hep Amerika adındaki ülkedeymiş. Oyuncu sıkıntısına düşse oradan oyuncu getirir, görüntü yönetmeni bulamazsa oraya başvurur, konu bulamazsa oradaki filmlerden aktarmaya çalışırmış. Yine böyle sıkıntı çektiği günlerden birinde düşünüp dururken, Gloria Jean gibi zararsız bir kızcağıza rastlamış, "Seni bana Allah gönderdi" diye dört elle "keşfine" sarılmış, bir yandan da *Daima Kalbimdesin* öyküsünün Türkiye adlı ülkeye uyarlanması için çalışmış. Gloria Jean olmuş Özen Tutucu, *Your Are Always in My Heart* olmuş *Hasret Şarkısı*, caz şarkıları olmuş alaturka şarkı... Yerli baba —Suavi Tedü— gene adli bir hatadan dolayı hapse düşmüş, şarkılar besteleyip orkestra kurabilmesi için yapımcı ve senaryocunun tensibiyle İmralı hapishanesine nakledilmiş —Türkiye'de çevrilen filmler de senaryocunun istediği gibi kalem yürütebilmesi için mahpuslar hep İmralı'ya nakledilirlermiş—. Yerli baba mapushanede şarkılar bestelerken, çocukla-rını yetiştirmeye çalışan yerli anaya —Saime Bekbay— talipler çıkarmış. Kızı da bir yandan şarkı söyler, bir yandan da annesinin başkasıyla evlenmesine engel olmaya çalışırmış. Babasının baskısından uzak kalan oğlu ise tehlikeli yollara sapmak eğilimindeymiş. Böylece yıllar geçmiş, baba hapisten çıkmış, kimliğini gizleyerek evinin çevresinde dolaşmaya başlamış. Sonra, Türkiye adlı ülkede çevrilen bütün filmlerdeki gibi araya olmadık rastlantılar girmiş, kıl payıyla tehlikeler atlatılmış, izleyicinin gözyaşı bezleri alabildiğine mıncıklanmış, ama so-

nunda baba ailesine kavuşmuş, göz yaşları silinmiş, ağlayan gözler gülmeye başlamış. Yapımcıyla birlikte onlar ermiş muradına...

(*AKİS*, Sayı 243, 28 Şubat 1959)



BU VATANIN ÇOCUKLARI

Köy filmlerinin alabildiğine moda olduğu bir sırada yönetmen Atıf Yılmaz da *Gelinin Muradı*'yla aynı alana el atıyor, fakat tutumuyla bu modanın dışında kalıyordu. Başkaları en ağdalı melodramları köy çevresinde yineleyip dururken, Atıf Yılmaz aynı çevrede bir güldürü filmi vermeye çalışıyordu. Gerçi *Gelinin Muradı* sonunda bir güldürüden çok bir vodvile dönüyorsa da yine de bütünüyle sevimli bir havaya bürünüyordu. Şimdi Kurtuluş Savaşının sinemamızda yeni bir salgın olarak belirdiği bir sırada, Atıf Yılmaz da aynı temaya el atıyor, fakat tutumuyla yine öbürlerinden ayrılıyor. Başkalarının yaptığı, yakın tarihimizin en heyecan verici, en övünülecek bir sayfasını tecimsel bir anlayıştan zerre kadar sıyrılmaksızın sömürmekten ibaret. Bunun için de, sağlam birer "ticari unsur" saydıkları iri lafları, kahramanlık sahnelerini gerçek yurtseverlikle hiç bir ilgisi olmayan en korkunç şovenizmi, ilkokul öğrencilerinin "tahrir vazifeleri"ne taş çıkaracak bir anlayışla "senaryo" diye hazırladıkları metne dolduruyorlar. Aynı zamanda büyük bir zevk düşüklüğüne bulanarak ortaya çıkarılan bu filmlerin yararı şöyle dursun büyük zararları var. Atıf Yılmaz ise *Bu Vatanın Çocukları*'na tümüyle ters yönden girişmiş. Ne büyük kahramanlık sahneleri ne iri laflar ne de insanüstü kahramanlıklar var. Atıf Yılmaz'ın başkahramanları biri erkek, öbürü kız iki küçük çocuk; yaptıkları işin önemini anlayamayacak kadar küçük iki çocuk... Hatta yaşça daha küçük olan kız, Gaziantep'ten Ankara'ya

kadar uzanması gereken yolculuğa oyun olsun diye katılıyor. Nitekim daha ilk güçlüklerde de mızıkçılık yapıyor. Öbürü, on on bir yaşlarında olan erkek çocuksa, iyi bir şey yaptığını "hayal meyal" sezinliyor; babasına verilen görevi, yani Gaziantep'teki ulusal cephenin kuruluşuyla ilgili belgeleri Ankara'ya götürmek işini, babası ölürken tembihlediği için üzerine alıyor.

İki padişah taraflısının —Talât Gözbak ile Bilge Zobu— peşlerine takılması, iki küçüğü daha çok korku zoruyla Ankara yönünde yol almaya zorluyor. Böylelikle Atıf Yılmaz'ın filmi, bir sömürü konusu olması gereken "vatan", "millet" laflarından geçilmeyen, her sahnesine bir kahramanlık olayı yamanan, alkış toplamak için sık sık Kurtuluş Savaşı büyüklerinin ya da Türk bayrağının kullanıldığı öbür filmlerin tersine son derece sade, iddiasız ve doğal bir tutumla başlıyor. Filmin hemen hepsi, iki küçük çocuğun —Attilâ Engin ile Nesrin Gökkaya— kaçmaları, iki kötü adamın bunları kovalamaları, ölen adamın görevi kendisine aktarılan başka bir milliyetçinin de —Yılmaz Güney— çocukları bulmaya çalışmasıyla geçmektedir. Görüldüğü gibi, film oldukça Ford'vari bir kuruluştadır ve böyle bir temanın altından da ancak *Çöl Yavrusu (Three Godfathers)* ya da *Çöl Aslanı (The Searchers)* filmlerini çeviren Ford hakkıyla kalkabilir. Zira bu yapıdaki filmlerde yönetmen sürekli yeni durumlar bulmak, bu durumların birbirinden ilgi çekici ve değişik olmasını sağlamak zorundadır. Atıf Yılmaz ile Yılmaz Güney'in hazırladıkları çevirim senaryosu bunu ancak bir ölçüye dek yapabiliyor. Kendilerini saklayan çobanın öldürülmesiyle yalnız kalan kuzuyu yanlarına alan çocukların, biraz sonra aynı kuzunun kendilerini kovalayanlarca kızartılmasını seyrettikleri sahne, bataklık ve sazlık yerdeki izleme sahnesi, iki çocuğun düşmanın yaktığı köylerinden kaçan kafileler arasına saklanması, peşlerine düşenlerin yine aynı kafilelerde çocukları araması, kulakları ağır işiten kadınla geçen konuşma bu başarının sağlandığı bölümlerdir. Fakat bunun dışında kalan yerler dümdüz bir ovada kovalamacadan ileriye geçemiyor, hatta birçok olanak sağlayabilecek olan Göreme'deki peribacaları sahnesi sıkıcı bir saklambaç oyununa dönüyor.

Yetersiz Çıkış

Bu Vatanın Çocukları'nda aksayan yan, senaryonun bu boşluklarına, iki kahramanın çocuk olmasından doğan güçlüklerin katılmasıyla artıyor. Sinemada çocuklar kadar birbirine karşıt oyun çıkaran varlığa rastlanmaz. Ya son derece doğal oynarlar ya da her davranışlarında yapmacık vardır. Sinemada çocuk psikolojisini verebilmek ve küçük oyunculardan doğal bir oyun alabilmek için yönetmenin onlarla tümüyle kaynaşması, onların güvenini kazanması, çocukları çok iyi tanıması, aynı zamanda, senaryonun doğallıktan uzaklaşmaması gerekir. *Bu Vatanın Çocukları*'nda bu duruma erişildiği söylenemez.

Bu Vatanın Çocukları bütün değerini, her şeyden çok öyküsü ile bu öykünün bütün yükünü taşıyan iki küçük kahramanından alabilecek yapıda bir filmdir. Bundan dolayı, yönetmenin tüm gücünü her şeyden önce bu iki nokta üzerinde yoğunlaştırması; bir yandan öykünün işlenmesine çaba harcaması; değişik durumlar, devamlı buluşlarla bu öyküyü varsıllaştırması; bir yandan da iki küçük kahramanın bütün bu değişik durumlarda doğal bir oyun çıkarabilmelerini sağlamaya çalışması gerekirdi. Oysa öykünün dikkate değer buluşları yukarda sayılan birkaç sahnenin dışında aynı başarıya erişemiyor. İki küçük kahramanın üzerlerine aldıkları görevin ağırlığı, karşılaştıkları güç koşullar, atlattıkları tehlikeler ile yaptıkları işi herhangi bir "oyun" olarak görmeleri, bütün bu koşullar altında çocukça davranışlarını devam ettirmelerinden doğacak ve yönetmenin tutumuna göre ya çok acı ya da oldukça mizahi ya da ikisinin karışmasıyla izleyiciye duyurulması gereken karşıtlık, *Bu Vatanın Çocukları*'nda istenildiği ölçüde beliremiyor.

Bu Vatanın Çocukları kendisini ayakta tutabilecek en sağlam temelleri çürük olarak kurmuş. Atıf Yılmaz, aynı temayı ele alan filmlerin en zayıf noktalarına doğru cepheden bir çıkış yapıyor, ama bu yürekli çıkışın, öyküde ve oyundaki başarılarla sonuna kadar desteklenememesi yazık olmuş.

(*AKİS*, Sayı 245, 14 Mart 1959)



KEDERLİ YILLAR

Bu filmin altmışıncı dakikasına doğru bir sahne var, bir nişan töreni sahnesi. Orta yaşın üstünde bir mühendis, genç bir doktora kızını nişanlıyor. Genç doktorun kötürüm annesi, tekerlekli sandalyesinden töreni izliyor. Törende şarkı söylemek için ünlü bir ses sanatçısı ile onun armonika çalan —adam armonika çalıyor ama perdede akordeon sesi işitiliyor— refakatçisi de çağrılmışlar. Birbirlerinden haberleri yok ama bu altı kişinin arasında çok sıkı bağlar var: Mühendis Fikret, yalnızca nişanlanan Selma'nın değil aynı zamanda ünlü ses sanatçısı Nilgün'ün de —öbür adıyla Ayşe— babası. Nişanlanan genç doktor Suat, Ayşe'nin çocukluk arkadaşı. Armonikalı refakatçi Ahmet, Ayşe'yi çok küçükken ölümden kurtaran biri. Kötürüm anne, Ayşe'nin ve onun bir kazada ölen annesinin koruyucusu. İzleyici bütün bunları biliyor, çünkü filmin ilk altmış dakikası bunu anlatmakla geçiyor; ama perdedekilerin bunlardan haberleri yok; filmin ikinci altmış dakikası da perdedekilerin bunu öğrenmesi için geçiyor. Böylelikle izleyici, ilk altmış dakikada, mühendis Fikret tarafından iğfal edilip yüzüstü bırakılan köylü kızı Emine'nin öyküsünü; İstanbul'a gelip kötürüm kadının yanında dadılığa başlamasını; küçük Ayşe ile küçük Suat arasında oyun arkadaşlığını; sonra bir otomobil kazasında Emine'nin ölüp Ayşe'nin baygın durumda yaşlı bir adam ve onun torunu Ahmet tarafından kurtarılışını; kazadan dolayı gözleri kör olan Ayşe'nin, yaşlı adam ölünce Ahmet'le birlikte sahneye çıkıp şarkı söylemesini anlatıyor. Ondan sonra on beş yıl kadar bir atlama var. Küçük Ayşe, Nilgün adıyla ünlü bir ses sanatçısı, armonikacı Ahmet de onun sadık refakatçisi olarak ortaya çıkıyorlar. Bir vapur gezisinde, ünlü şarkıcı, farkında olmadan, babası ve üvey kızkardeşiyle tanışıyor. Nihayet, on beş yıl sonra filmin bütün kahramanları —Emine ile yaşlı dede hariç— bir nişan töreninde bir araya geli-

yorlar. Bu rastlantılar yerli film izleyicilerini artık yadırgatmıyor. Hele arasındaki ilişkileri perdedekiler bilmeyip izleyiciler bildiği vakit izleyicilere fazladan bir de üstünlük, çok bilmişlik geliyor. Aradaki ilişkiler teker teker ortaya çıkıp perdedekiler şaşırınca yerli film izleyicisine de bir rahatlama, durumu daha önce bilmekten doğan bir üstünlük duygusu geliyor. *Kederli Yıllar*'ın yönetmeni Dr. Arşavir Alyanak, yerli filmlerin bu çok kullanılan yöntemlerinden hiçbirini ihmal etmemiş. İkinci altmış dakika da, ilk yarıdaki gibi melodramatik sahnelerle geçiyor: Ünlü şarkıcı âmâ, çocukluk arkadaşı doktor olunca, doktorun uzmanlığı niye göz hastalıkları olup çocukluk arkadaşının gözünü iyileştirmesin? Nitekim öyle oluyor. Öte yandan, armonikacı Ahmet'in sakat ayağını iyileştirecek ikinci bir uzman olmadığından, gözü açılan çocukluk arkadaşı karşısında aşağılık duygusuna kapılan duygulu delikanlı ortadan kayboluyor. Doktor Suat'ın ses sanatçısı Nilgün'le yakından meşgul olmasının nedenini anlayamayan, daha doğrusu başka bir nedene bağlayan nişanlısı Selma kıskançlık nöbetlerine tutuluyor. Kızının mutluluğunu korumak için işe müdahale eden baba, henüz tanıyamadığı öbür kızına karşı hayli ağır sözler söylüyor. Bu arada, durumun melodramatikliğini artırmak için, mühendis Fikret farkında olmadan ses sanatçısı Nilgün'ün babasını —yani kendi kendini— suçluyor. Sahneye katılan Selma, yine farkında olmadan üvey kızkardeşini suçluyor. Fikret–Nilgün, Selma–Nilgün ilişkisini bilen izleyiciler bu sahneyle büsbütün coşuyorlar. Nihayet bu çeşit ilişkiler üzerine kurulan bütün filmlerde olduğu gibi, eskiden kalma bir "yadigâr" —bir madalyon— her şeyi ortaya çıkarıyor. Baba–kız, üvey kızkardeşler sarmaş dolaş oluyorlar; bir ara büyük bir fedakârlık gösterisiyle nişanlı doktoru birbirlerine ikrama çalışıyorlar; neyse doktor ilk nişanlısının üstünde kalıyor. Sonra bütün şarkılı filmlerimizde olduğu gibi "büyük" bir konserle finale geçiliyor; bir çekimde konseri kuytu bir kahvede dinlediği gösterilen armonikacı Ahmet öbür çekimde konser salonuna giriyor ve sözlendirmecilerimizin o erişilmez ses tonuyla çıkardıkları "Ahmet!", "Ayşe!" seslenmeleri arasında film sona eriyor.

(*AKİS*, Sayı 251, 25 Nisan 1959)



"HASTA SİNEMA"

Fransız sinema tarihçisi ve eleştirmeni Georges Sadoul'un UNESCO'nun dergisi "Courier"nin geçen ayki sayısında verdiği rakamlara göre, 1957 yılında Japonya 443, Birleşik Amerika 378, Hindistan 295, Hong Kong 217, İtalya 147, Fransa 142, Filipinler 100 uzun film çevirmişlerdir. Tam olarak tutulan istatistikler ancak 1957 yılını verdiği için durumun 1958'de ne olduğunu bilmiyoruz. Fakat bu rakamları 1958 için de aynı kabul edersek, Türkiye 1958-1959 mevsiminde çevirdiği 108 filmle dünyada sekizinci gelmektedir. Onun ardından, her yıl çevirdikleri 100 kadar filmle Sovyetler Birliği, 75 kadar filmle Endonezya, 60 kadar filmle Kuzey Kore gelmektedir. Türkiye'de genellikle 40-50 civarında dolaşan yıllık film sayısının bu mevsim 108'e ulaştığını duyanlardan çoğu, her halde sinemamızın büyük bir gelişme içinde olduğunu düşünmüşlerdir. Filmlerin niteliğinde olmasa bile, sayısındaki bu artışın, hiç olmazsa endüstri olarak sinemamızın hızlı bir ilerleme halinde olduğunun belirtisi saymışlardır. Oysa durum tümüyle tersinedir. Bu olağandışı artış, bir sağlık belirtisi değil, bir hastalık belirtisidir; ekonomik bunalımın sinema endüstrisindeki yansımasından ibarettir. Tıpkı Hindistan, Hong Kong, Filipinler, Endonezya gibi bizim bu yıl eriştiğimiz sayı da tümüyle "kemmî" (nicel) bir niteliktedir. Üstelik, bu ülkelerdeki film yapımının çokluğu doğrudan doğruya nüfuslarının bir zorunluluğu olarak ortaya çıkmış, sinemaları nitelik yönünden değilse bile bir endüstri olarak sağlam temellere oturmuştur.

Türkiye'deki yıllık film sayısındaki bu ani artış, "kuyruğa girme" modasının sinemadaki belirtisinden başka bir şey değildir. Ne satıldığını bilmeden herhangi bir kuyruğa girmekte yarar gören

yurttaşlar gibi, geçen yıllarda da, sinemayla hiçbir ilişiği olmayan kimseler film tahsislerinde sıraya girmişler ve boş film almışlardı. Bu filmlerden çoğu, şipşakçılık yöntemiyle doldurulmuş ve bu yılın rekor sayısı kırılmıştı. Fakat 1959-1960 mevsiminde durum çok büyük bir olasılıkla böyle olmayacak; yeniden eski sayıya, belki de daha aşağıya düşülecektir. Zira bir yandan boş film getirtilmesi sorunu kesin bir çözüme bağlanmamış, bir yandan film giderleri alabildiğine artmıştır. Geçen yıllarda 70-80 bin liraya çıkan filmlerin bugünkü maliyeti 130 bin lira civarındadır. Biraz titizlik gösterilenlerse 200 bin liraya ulaşmaktadır. Oysa, öte yandan, gittikçe ağırlaşan yaşam koşulları, en ucuz eğlence aracı olan sinemayı bile, orta halli yurttaş için, gittikçe uzaklaşan bir lüks durumuna sokmaktadır. Bu yılın 108 filmi, ayrıca, piyasada bir "tıkanıklık" yaratmıştır; bunlardan çoğu henüz oynatılmak için salon beklemektedir. Bundan dolayı, bir yerli filmin giderlerini çıkarması, hele kâra geçmesi eskisiyle karşılaştırılamayacak denli güçleşmiştir. Bu durumda belki film piyasasında kendiliğinden bir "temizlik" olacak, ama geri kalan sağlam firmalar ile yine güçlüklerle karşılaşacaktır. Filmlerin niteliği, denetleme düzeni gibi konularsa, hemen yalnızca Kıbrıs'tan ibaret olan dış pazarın genişlemesini şimdilik bir düş olarak bırakmaktadır. Bu durumda yapımcılar daha ihtiyatlı, yani alışılmış kalıplara daha bağlı olarak çalışmaya yöneleceklerdir ki, son bir iki yıl içinde, yönetmenler arasında beliren kıpırdanma, ortaya yaklaşan bir iki filmin uyandırdığı ilgi karşısında yapımcıların bu kıpırdanışları destekler görünen tutumu yeniden rota değiştirmek tehlikesi göstermektedir.

Perde Üstündekiler

Perdenin ardında bunlar olup biterken perde üstü de pek iç açıcı bir görünüşte değildir. Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği Türk Film Fetivali bu durumu daha belirli olarak ortaya koymuştur. Yılın 108 filmi içinden festivale katılmak için gönderilenler 21 taneydi; bunlardan elenenlerse 15'ti. Aslına bakılırsa, bu sayı bile

çok geniş tutulmuştu; rahat rahat yarıya, hatta üçte bire indirilebilirdi. Geri kalanlar, izleyiciler için de seçici kurul üyeleri için de gerçekten azaplı saatler yaşatmaktan başka marifetleri olmayan filmlerdi. Üzerinde durulmaya değer olanlar dördü geçmiyordu. Bunlardan Atıf Yılmaz'ın *Alageyik*'i, biraz da haksız olarak fazla "kenarda kalmış"tı. Bunun başlıca nedeni, Atıf Yımaz'ın bu yıl daha çok *Bu Vatanın Çocukları*'yla dikkati çekmesiydi. *Alageyik* bir halk hikâyesine dayanıyordu. Yaşar Kemal'in denetiminden geçen öykü, hemen köy filmlerimizin klasik kılığına bürünmüş, yani iki "fakir âşık" ve bunların arasına girmeye çalışan zengin köy ağası kalıbına dökülmüştü. Öykünün en özgün yönünü oluşturan, delikanlının, sevgilisi ile geyik avı tutkusu arasında bocalaması motifiyse hiç de başarılı kullanılmamıştı. Buna karşılık, klasik bir köy filmi kuruluşunda olmasına karşın, *Alageyik*, kahramanları, çevresi, kahramanlar arasındaki ilişkiler bakımından, bu mevsimin filmleri arasında en çok "bizden" öğeler taşıyan bir yapıttı. Başroldeki Yılmaz Güney'in ilk oyunu olmasına karşın fazla aksamadan çıkardığı oyun, Anadolu delikanlılarını andırır tipi ve davranışları, öykünün dekoru olarak seçilen Antalya köyü, köy halkının kalabalık sahnelerde ustaca kullanılışı dikkati çekmekteydi. Herhalde Atıf Yılmaz, *Gelinin Muradı*'ndan bu yana dışarı çalışmalarında biraz daha ustalaşmış, yerli öğelerden daha iyi yararlanmaya, doğayı daha iyi kullanmaya başlamış, kalabalık sahnelerin yönetiminde daha başarı kazanır olmuştu. *Bu Vatanın Çocukları* ise, ele aldığı konu ve konunun işlenişi bakımından yerli filmlerde pek az rastlanır bir yenilik ve sadelikteydi. İki küçük kaçak ile bunları kovalayan iki kötü adamın öyküsünü ele almasına, bundan dolayı *Alageyik*'te sayılan öğelerin kullanılmasında daha elverişsiz durumda olmasına karşın, Atıf Yılmaz burada bir adım daha ilerlemiş sayılabilirdi. Yerli filmlerde bir ekleme, bir yama gibi duran doğa, *Bu Vatanın Çocukları*'nda hem daha doğal hem daha ustaca kullanılıyordu. Düşmanın yakıp yıktığı köylerden geri çekilen halkı gösteren kalabalık sahneler daha başarılıydı. *Bu Vatanın Çocukları*'nda aksayan yön, konunun son derece "Ford'vari" bir yapıda oluşuydu ve Atıf Yılmaz'ın bir Ford olmadığı muhakkaktı.

Sürekli olarak buluşlarla varsıllaşması gereken filmde sahnelerin çoğu ortaya pek bir şey koymayan tekdüze bir kılığa bürünüyordu. Filmin bütün yükünü taşıyan küçüklerin alabildiğine kötü oyunları, okul piyeslerindekini andırır kötü bir diyalog ise filmin daha çok aksamasına yol açıyordu. Atıf Yılmaz'ın yine bu mevsim gösterilen ve gezici tiyatro topluluklarında birini anlatan *Kumpanya*'sı ise, konusunun sağladığı büyük olanakların boşu boşuna harcandığı, tam anlamıyla aceleye gelmiş bir yapıt olmaktan öteye geçmiyordu.

Viva Çakıcı!

Mevsimin, bazılarınca değeri olduğundan çok büyütülen yapıtı, Metin Erksan'ın çevirdiği *Dokuz Dağın Efesi*'ydi. Film, yakın tarihimizin ünlü bir eşkiyasını oldukça "sempatik" bir görünüşte vermeye çalışıyordu. Oysa, filmin kahramanına karşı gösterilen bu sempatinin nedeni belli değildi. Yönetmenin Çakıcı'yı bu biçimde ele alması söz götürür bir davranış olmakla birlikte, zaten denetleme yüzünden bu konuda ciddi tarihi-biyografik bir film gerçekleştirmek savında bulunulamayacağı için, bu nedeni belli olmayan sempati bir yana bırakılabilirdi. Ama *Dokuz Dağın Efesi* bunun dışında da, Çakıcı'nın zaptiyelerle ya da rakip eşkiyalarla, hep aynı çerçeve içinde verilen, vuruşma sahneleriyle sürüp gidiyor ve çok geçmeden tekdüze bir biçim alıyordu. Bu arada, biraz belli olarak yer alabilen tek motif, "kanun dışı" yaşamaktan bıkan eşkiyanın ev bark sahibi olmaya, çoluk çocuğuyla birlikte yaşamaya olan özlemiydi. Fakat, *Dokuz Dağın Efesi*, adamakıllı aksayan özü biçim yönünden kurtarmak için yönetmeninin başvurduğu yöntem bakımından son derece tehlikeli bir yola sapıyordu. Yönetmen, filmini tekdüzelikten kurtarmak, öykünün aksayan yönlerini perdeleyebilmek için birtakım çarpıcı sahne düzenlemelerine girişiyordu ki; bununla da yetinmeyip bu sahne düzenlemelerinin çoğunda irili ufaklı kovboy filmlerinden Meksika filmlerine, *Viva Zapata!*'ya dek çeşitli filmlerdeki sahne düzenlemelerinden yararlanıyordu.

Filmin başrolündeki Fikret Hakan'ın da görünüş ve davranışlarıyla Zapata rolündeki Brando'ya özenişi bu etkileri daha güçlü olarak duyuruyordu. Bu tehlikeli bir gidişti. Metin Erksan, ayrı ayrı konularda düzinelerce özgün senaryo hazırlayabilirdi, fakat başka yönetmenlerin kalıpları içinde düşündükçe ortada bir "kişilik"ten eser kalmazdı. Öte yandan bu yolda çeşit çeşit etkilerin yer aldığı, ayrı ayrı sahnelerden oluşan yapıtta bir bütünlükten söz açmaya da olanak yoktu. Filmin kimi sahneleri tek tek ele alındığında yönetmenin bunlarda başarıya eriştiği söylenebilirdi; ama bu başarı, filmin bir bütünlükten yoksun olduğunu daha iyi ortaya koymaktan başka bir işe yaramıyordu. *Dokuz Dağın Efesi* öte yandan, bir zamanlar sinemamızda moda olan efe filmlerine bir yenilik getirmiyordu. Görüntülerinin genellikle son derece kötü oluşuysa, bir sinema yapıtı için affedilebilecek bir kusurdu.

Üç Arkadaş

Mevsimin olduğu kadar bugüne kadar çevrilen Türk filmlerinin de en iyisi olan *Üç Arkadaş*, tutturduğu orta düzey içinde kusurları da en çok göze çarpmak gibi talihsiz bir durumdaydı. Üstelik bu kusurlar ilk ağızda kolayca önlenecek bir nitelikte görünüyordu. Örneğin filmin gereksiz birkaç sahnesinden —meyhanedeki kavga, fotoğrafçının balık avlarken suya düşmesi—, oyundaki bazı aksamalardan —Semih Sezerli'nin bir güldürücü olarak fazla abartmalı davranışları—, birkaç göze batar sahne düzenlemesinden —üç arkadaşın parkta buluşmalarını gösterirken alıcının kuşbakışı bir çekimle üç oyuncusunun aynı noktada birleştiğini göstermesi; üç arkadaşın parkta kafa kafaya verip konuşurken dipte iki sevgilinin çerçeve içine alınması— vazgeçilebilirdi. Bununla birlikte, biraz insaflı davranmak, Türk sinemasının yıllarca süregelen alışkanlıklarından kimsenin bir anda sıyrılamayacağını, sinemacının arada bir elde olmaksızın bunlardan birine ya da öbürüne kolaylıkla düşeceğini gözden kaçırmamak gerekirdi. *Üç Arkadaş*'ın niyetçi, fotoğrafçı ve kundura boyacısı olan üç kah-

ramanının bugünkü İstanbul'da benzerlerini aramaya kalkmak, bulamayınca da filmin bizim toplumumuzla, gerçeklerle ilgisi olmadığını söylemek de bir yanılmaydı. Zira *Üç Arkadaş* gerçekçi bir yapıt değildi. Film, tehlikelerle, kötülüklerle, düşmanlarla dolu bir çevrede arkadaşlığı, dostluğu, sevgi ve umudu, insan dayanışmasını simgeliyordu. Filmin kahramanları da, gerçek birer varlık olmaktan çok, bu kavramları ortaya koymak için kullanılan birer araçtan ibaretti. Kaldı ki, bütün bunlara karşın, mevsimin filmleri arasında çevreyi en başarılı olarak kullanan bu yapıtta, kahramanlar bu dekor içinde hiç de iğreti durmuyorlar, serüvenleri de yadırganmayacak bir biçimde bugünkü İstanbul çevresine yerleştiriliyordu. Gerçekçilikten uzaklaşması, simgesel tiplere el atması, günlük sorunları bir yana bırakır görünmesi ve aşırı iyimser tutumuyla *Üç Arkadaş*, özlenen Türk sinemasının ne ilk ne de en iyi örneği olamazdı. Fakat yönetmeninden teknisyen ve oyuncularına dek her elemanı; senaryodan yönetim, dekor, kurguya kadar her öğesinde ortalama bir düzeyi tutturabilmesi; bunları bir bütün olarak kullanabilmesi bakımlarından *Üç Arkadaş*, şimdiki halde, en iyi filmimiz olarak ortaya çıkıyordu.

Yönetmenler

1958-59 mevsiminin dikkati çeken yönetmenleri sıralandığı vakit, ortaya Atıf Yılmaz, Osman F. Seden, Lütfi Ö. Akad, Memduh Ün çıkıyorlardı. Filmde bir bütünlüğe erişmek, filmin ayrı ayrı her öğesinde en azından ortalama bir düzeyi tutturmak ölçü olarak ele alındığında, mevsimin en başarılı yönetmeni *Üç Arkadaş*'la Memduh Ün'dü. Fakat, bu konuda daha çok dikkate alınması gereken işçilik, anlatımdaki ustalık, sinema dilini yeni, alışılmamış, kendine özgü yolda kullanmak gibi özellikler ölçü olarak kullanılınca, mevsimin en başarılı yönetmeni *Beraber Ölelim*'le Osman F. Seden'di. Seden, mevsimin en kötü senaryolu bir filminde sinema dilini en rahat, en ustaca kullanan kimseydi. Seden'in bu ustalığını, şimdiye dek çevirdiği ona yakın filmde niye en kötü çeşitten

senaryolarda harcadığını anlamak gerçekten güçtü. Lütfi Ö. Akad'ın sinema diline en yakın anlatımı da, yine festivalin en kötü senaryolarından birine dayanan *Zümrüt*'te harcanmıştı. Üstelik bu filmin hemen yarı bölümünde, yönetmenin, başlangıçtaki titizliği bırakıp bir "adam sendeciliğe" kendini kaptırdığı göze çarpıyordu. Bütün bu noktalar göz önünde tutulunca, hem birinci hem de ikinci ölçüyü küçük çaptada olsa birleştiren, birbirinden ayrı iki filmde —*Alageyik* ile *Bu Vatanın Çocukları*— dikkate değer bir çalışma gösteren Atıf Yılmaz'ın daha ağır bastığını kabul etmek yerinde olurdu.

Oyuncular

Oyun bakımından göze çarpar bir gelişme olmadığı bu mevsim bir kez daha ortaya çıktı. Gerçi "zararsız" denebilecek bazı oyunlar vardı ama, bu alanda bir "istikrar" göze çarpmıyordu. Örneğin bir Talât Gözbak, *Alageyik*'te kalıplaşmış bir kötü adam tipini teatral bir tarzda canlandırdıktan sonra, aynı tipi *Bu Vatanın Çocukları*'nda daha doğal, daha gerçek, daha yumuşatılmış olarak veriyordu. Mevsimin en başarılı oyuncusu sayılabilecek olan Fikret Hakan *Dokuz Dağın Efesi, Zümrüt, Dertli Irmak*'ta aynı katı, tutuk ifadelerle oynadıktan sonra *Üç Arkadaş*'ta, yumuşak, sevimli, rolüne uygun bir kılığa bürünüyordu. Bazen de, yönetmenin yetersizliği karşısında oyuncunun kişisel çabasıyla bir şeyler yapmaya çalıştığı görülüyor, fakat o vakit de senaryodaki rolün sahteliği, ortaya fazla bir şey çıkarılmasına engel oluyordu. Örneğin *Beraber Ölelim*'de Ziya Metin, *Bir Kadın Tuzağı*'nda Lâle Oraloğlu, *Yaprak Dökümü*'nde Gül Gülgün, *İftira* ve *Zümrüt*'te Sadri Alışık böyleydi. Mevsimin "toplu" olarak en başarılı oyunu, *Üç Arkadaş*'taki Muhterem Nur-Salih Tozan-Fikret Hakan üçlüsünce verilmişti.

Oyun konusunda olduğu gibi görüntü konusunda da bir "istikrar" olmadığı yine anlaşıldı. Gerek bu mevsim gerekse daha önceki filmleriyle Kriton İlyadis bir yana bırakılırsa, öbür görüntü

yönetmenleri değişik filmlerde, hatta aynı filmin çeşitli bölümlerinde birbirini tutmayan görüntüler veriyorlardı. Örneğin *Üç Arkadaş*'ın başarılı görüntü yönetmeni Turgut Ören'in bu mevsim için hazırlanan, henüz piyasaya çıkmayan *Kaderim Böyle İmiş*'in görüntü yönetmeni olduğuna inanmak güçtü. Her iki filmde oynayan Muhterem Nur, aynı görüntü yönetmeninin elinde ikiz kardeş bile sayılamayacak denli birbirinden ayrı görünüş kazanıyordu, tabii bu bir marifet değildi. *Alageyik*'te zaman zaman son derece güzel görüntüler saptayan Mike Rafaelyan'ın zaman zaman korkunç derecede aksaması, yalnızca laboratuvar azizliğiyle açıklanamazdı.

Fakat her zaman olduğu gibi, bu mevsim de en göze çarpan aksaklık senaryo alanındaydı. Mevsimin değil bütün filmlerini, yanızca Türk Film Festivali'nde gösterilen on beş filmi ele almak bile bunu ortaya koymaya yeterdi. Daha önce çevrilmiş filmlerdeki kalıplara uymak, kalıp tipler, kalıp durumlar kullanmak, melodramın tüm öğelerini kıyasıya ortaya dökmek... On beş film içinde bunlardan kurtulanlar yalnız *Alageyik, Bu Vatanın Çocukları, Dokuz Dağın Efesi* ve *Üç Arkadaş*'tı.

Böylelikle, en iyi filmimizin ortaya konduğu, *Bu Vatanın Çocukları*'yla iyi bir çıkış yapıldığı, *Alageyik*'le yerli öğelere dönüldüğü, yönetim çalışmaları bakımından dikkate değer çabalar harcandığı halde, 1958-59 mevsimi, başarılı bir mevsim olmaktan uzaktı. Ekonomik bir bunalımın eşiğinde bulunulması ise, gelecek için fazla bir umut kapısı bırakmıyordu.

(*AKİS*, Sayı 256, 23 Haziran 1959)



BİR FESTİVALİN SONUCU

"Türk Sinema Sanatçıları Derneği" adına "İstanbul Gazeteciler Cemiyeti"nin düzenlediği "Türk Film Festivali", 20-26 Mayıs arasındaki film gösterilerinden sonra 29 Mayısta yapılan bir galada açıklanan sonuçlarla sona erdi. Yarışmaya katılmak üzere yapımcıların gönderdikleri filmler 21 taneydi. "Küçük Jüri" bunlar arasından on dördünü festival için ayırdı. "Küçük Jüri"nin elemesinde yer almayan *Bu Vatanın Çocukları* da "Büyü Jüri"nin kararıyla festivale alındı. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu sayı rahatça yarı yarıya indirilebilirdi; çünkü filmlerden çoğu "ciddi" bir festivale katılamayacak denli ilkel yapıtlardı; jüri üyeleri için de izleyiciler içinde gerçekten azap verici saatlar yaşatmaktan başka özellikeri yoktu. Ama bu bir bakıma da yararlı oldu, çünkü böylelikle bu yıl yüzü aşan yerli filmlerin hemen her çeşidini temsil eden bir "örnek demet" seçici kurula ve izleyicilere sunulmuştu. Mikroskop altına konan bir kesit gibi, seçici kurul da izleyicilerde Türk sinemasının 1958-1959 mevsimindeki durumunu incelemek, birtakım sonuçlara varmak fırsatını buldular.

Göze çarpan ilk nokta, bu filmlerin hemen hepsinin şaşılacak ölçüde birbirine benzemesi, aynı çarktan çıkmışcasına birbirini andırmasıydı. Benzer konular, benzer durumlar, benzer kalıplar... Buna, başoyuncularla yardımcı oyuncuların değişik filmlerde aynı kalıp-rolleri oynamaları da eklenince, bu filmleri birbirinden ayırt etmek gerçekten güçleşiyordu. Bu tek biçimli yığın arasında en az rastlanan şey kişilikti.

Dikkati çeken ikinci önemli nokta, bu filmlerin, içinden çıktıkları toplum ile ilişkilerinin yok denecek denli az oluşuydu. Yönetmeni, senaryocusu, oyuncusu sanki soyut, kapalı, bambaşka bir dünyada yaşıyorlarmışçasına, çevreleriye, insanlarla ilgilerini tümüyle kesmişlerdi. Bu filmlerin çoğunda, günlük yaşayıştan gerçek bir sahneyi, bugünkü toplumdan gerçek bir insanı, bu insanlar arasında gerçek bir ilişkiyi bulmak olanaksızdı. Yönetmenle senaryocu, daha önceki filmlerde konulmuş kalıplara, kurallara göre çalışıyor; çevreyi, konuları, kişileri, bunlar arasındaki bağları hep

bu soyut, kapalı, kalıplaşmış, uydurma dünyadan seçiyorlardı. Çevrenin, değil dramın bir öğesi olarak, hatta bir dekor olarak kullanılışı bile başarılı değildi. *Bir Kadın Tuzağı, Beraber Ölelim, Ben Kahpe Değilim, Yaprak Dökümü, Kederli Yıllar, Zümrüt, ÜçArkadaş* kent çevresini seçmişlerdi ama, sonuncu film bir yana bırakılırsa bu kenti tanımak, ayırt etmek, bu kentte yaşayan kahramanları bu çevreye bağlayan ilişkileri ortaya çıkarmak olanaksızdı. *Karasu, Dertli Irmak, Dokuz Dağın Efesi* gibi köy ya da kasaba çevresinde geçen filmler için de durum aynıydı. Bu filmlerdeki bir doğa parçası, atölyede çalışan bir fotoğrafçının konu ardında yalancı bir fon yaratmak için kullandığı boyama bezler denli cansız, iğreti, onlardaki kadar göze batacak yolda yapmacık kullanıştaydı. Ancak *Alageyik*'te, daha çok da *Bu Vatanın Çocukları*'nda doğanın başlı başına bir öğe olarak kullanılma çabasına rastlanıyor, ancak *Üç Arkadaş*'ın kahramanları kent çevresine doğal olarak oturtuluyordu.

Türk sinemasının "kanser"i olan melodram öğeleri on beş festival filminin on birinde, az ya da çok ölçüde, ama her vakit bütün filmin değerini baştan sona aksatır yolda yer almaktaydı. *Bir Kadın Tuzağı, Beraber Ölelim, Karasu, Ben Kahpe Değilim, Dertli Irmak, İftira, Funda, Yaprak Dökümü, Kederli Yıllar, Zümrüt, Ayrılık* adlı filmlerin her biri, öbür bir ya da birkaç filmle mutlaka aynı melodram öğesini, aynı melodram durumunu aynı kalıplar içinde yineliyordu. Evlilik dışı çocuk*(Bir Kadın Tuzağı, Karasu, Yaprak Dökümü, Kederli Yıllar)*, ırza geçme *(Karasu, Funda)*, iğfal *(Ben Kahpe Değilim, Yaprak Dökümü)*, yanlış yola sapan kadın *(Ben Kahpe Değilim, Kederli Yıllar)*, arada kalan çocuk *(Ben Kahpe Değilim, Funda)*, çocuğu uğrunda her özveriye katlanan ana *(Bir Kadın Tuzağı, Ben Kahpe Değilim, Funda)*, kıskanç kadın, erkek *(Karasu, Dertli Irmak, Bir Kadın Tuzağı)*, iki sevgili arasına giren kötü adam, kadın *(Karasu, Ben Kahpe Değilim, Dertli Irmak, Funda)*... vazgeçilmez melodram öğeleri olarak bol bol kullanılmaktaydı. Bu hastalıktan kendini kurtarabilen filmler yalnızca *Üç Arkadaş, Alageyik, Bu Vatanın Çocukları* ve *Dokuz Dağın Efesi* 'ydi.

Festival filmleri, bu özellikleriyle, en başta bir senaryo bunalı-

mının bulunduğunu bir kez daha bütün çıplaklığıyla ortaya koymaktaydı. Dikkate değer yön, on beş filmden on ikisinin "özgün" (orijinal) senaryoya dayanışıydı. Demek ki, sinema terimeleri içinde düşünmesi gereken senaryocular doğrudan doğruya sinema için bir metin hazırladıklarında bile —belki de asıl o vakit— bu kalıplardan kendilerini kurtaramıyorlardı. Bu öylesine bulaşıcı bir hastalıktı ki, senaryocu, yönetmen ya da yapımcı, uyarlanmak üzere bir yapıt seçmek istedikleri vakit de yine melodram öğeleriyle dolu roman ve öykülere yöneliyorlardı. Nitekim festivalin filmleri arasında yer alan üç uyarlama, Reşat Nuri Güntekin'den *Yaprak Dökümü,* Kerime Nadir'den *Funda,* İhsan Koza'dan *Zümrüt* bu çeşit yapıtlardı.

Festivalin şu ya da bu bakımdan üzerinde durulmaya değer olan filmleri ancak dört taneydi: *Alageyik, Bu Vatanın Çocukları, Dokuz Dağın Efesi* ve *Üç Arkadaş.*

Alageyik, festivalin, değeri olduğundan daha az önemsenen bir filmiydi. Bunun başlıca nedenlerinden biri, yönetmeninin festivale bir başka filmle, *Bu Vatanın Çocukları*'yla katılmasıydı. Yerli filmler arasında az rastlanan bir sadelik ve yenilikle senaryosu kurulan *Bu Vatanın Çocukları, Alageyik*'i gölgelemişti. Ama doğrusu istenirse, ne tek başına *Alageyik* ne de tek başına *Bu Vatanın Çocukları* Atıf Yılmaz'a en başarılı yönetmen niteliğini sağlayamazdı. Ancak bu iki film birlikte ele alındığında, yönetmenin ağır bastığı görülebilirdi. *Alageyik* bir halk öyküsüne dayanıyordu. Yaşar Kemal'in elinden geçen senaryo, hemen, köy filmlerimizin klasik iki "fakir âşık" ve bunların arasına giren varsıl köy ağası teması üzerine oturtulmuştu. Gerçi bir de geyik avı tutkusu vardı ve öykünün, gerçekten "özgün" yönünü de, delikanlının, sevgilisi ile bu tutku arasında bocalaması oluşturuyordu ama, bu motif filmde hiç de başarılı kullanılamamıştı. Buna karşılık, klasik bir köy filmi düzenine dayanmasına karşın, *Alageyik,* kahramanları, çevresi, kahramanlar arasındaki ilişkisi bakımından bütün festival filmleri içinde en çok "bizden" öğeler taşıyan bir yapıttı. Yılmaz Güney'in ilk oyunu olmasına karşın aksamadan çıkardığı oyun; Anadolu delikanlılarını andıran tipi ve davranışları; dekor olarak seçilen An-

talya köyü; köy halkının başarıyla filme katılması; köyün yaşlılar kurulu ile gençler arasındaki ilişki; iki düşman köy arasındaki ilişkiler zararsız bir yoldan işlenmişti. Herhalde Atıf Yılmaz, *Gelinin Muradı*'ndan bu yana "yerinde" (lokal) çalışmalarda biraz daha ustalaşmış, doğayı biraz daha iyi kullanmaya başlamış, kalabalık sahnelerin yönetiminde daha başarı kazanmış, yerli öğeleri daha iyi seçer olmuştu.

Bu Vatanın Çocukları, iki kaçak çocuk ve bunları kovalayan iki kötü adamın öyküsünü ele almasına, bundan dolayı yukarıda sıralanan öğelerin kullanılmasında daha elverişsiz durumda olmasına karşın bir adım daha ilerlemiş sayılabilirdi. İki küçük kahraman Gaziantep dolaylarından Ankara'ya doğru ilerledikleri vakit, doğa da değişiyordu ve doğanın değiştiği, yalnızca görüntülerden değil, küçük kahramanların atıldıkları serüvende karşılaştıkları değişik güçlüklerle de anlaşılıyordu (bir dağ yolculuğu, bir orman sahnesi, bir bataklık sahnesi, dümdüz bir ovadan geçiş, peri bacaları içindeki saklambaç...). Düşman eline düşen köylerden göç eden halkı gösteren sahneler de başarılıydı. *Bu Vatanın Çocukları*'nda aksayan yön, konunun son derece Ford'vari oluşuydu ve Atıf Yılmaz'ın bir Ford olmadığı açıktı. Böyle bir konu sürekli bir gelişme, değişik buluşlarla varsıllaştırılmak isterdi. *Bu Vatanın Çocukları*'nda bu yoktu. Bundan başka filmin bütün ağırlığını taşıyan küçükler alabildiğine kötü oynuyorlar, okul oyunların andırır kötü bir diyalog sürüp gidiyordu. Fakat Atıf Yılmaz, birbirinden tümüyle ayrı konuda ve değişik havada iki filmde dikkate değer başarılar kazanmıştı.

Alageyik nasıl festivalin, olduğundan daha küçümsenen filmi olduysa, *Dokuz Dağın Efesi* de kimilerince, festivalin olduğundan fazla önemsenen filmiydi. Bunun başlıca iki nedeni vardı: Birincisi, film kuruluş bakımından çarpıcı etkiler yaratmaya, amiyane bir deyimle "boş atıp dolu tutmaya" dayanan mizansene özenişi; ikincisi çok dikkatli olmayan, belleği çok güçlü olmayan izleyicinin bu mizansenlerden çoğunun yabancı etkiler taşıdığını bilmeyişiydi. Oysa *Dokuz Dağın Efesi*, irili ufaklı westernlerden Meksika filmlerine, *Viva Villa!*'dan *Viva Zapata!*'ya, hatta Puccini'nin kovboylu

operası *"La fanciulla del West"* in perdede Nelson Eddy-Jeanette MacDonald tarafından yaratılan evrimi (versiyonu) *The Girl of the Golden West*'e dek değişik filmlerden mizansenler taşıyordu. Bu bakımdan *Dokuz Dağın Efesi,* örneğin *Üç Arkadaş*'ın senaryosunun Chaplin'in *City Lights*'ından esinlenerek hazırlanmasıyla karşılaştırılamayacak denli tehlikeli, zararlı bir eğilimdeydi. Nihayet, konular ortak olabilirdi, başka başka sinemacılar aynı konuya el atabilirlerdi. Önemli olan sinemacının bu konuya yaklaşış biçimi, işleyişi, kendinden kattığı öğelerdi. *Dokuz Yağın Efesi*'ndeyse yönetmen, özgün bir konuya başka sinemacıların kalıpları içinde yanaşıyordu. Metin Erksan, özgün konulu düzinelerce film çevirebilirdi ama, başkalarının kalıpları içinde düşündükten sonra, bu hiçbir değer taşımazdı. Bundan dolayı, ilk bakışta *Üç Arkadaş*'ta "öz", *Dokuz Dağın Efesi*'nde "biçim" aktarması gibi görünen, bu yüzden ikinci filmde daha az önemsenen durum, gerçekte tümüyle zararlı bir gidişti. Kaldı ki, *Dokuz Dağın Efesi,* sinemamız için yeni bir şey sayılmazdı. Efe filmleri bir zamanlar sinemamızda moydı ve bunlar arasında *Dokuz Dağın Efesi*'ni aratmayacak olanlar da vardı. Efe filmleri belki Amerikalıların "kovboy'lu", Japonların "samuray'lı" filmleri gibi yalnız bize özgü bir sinema türü olarak gelişebilirdi, ama bunun için ilk koşul yabancı etkilerden sıyrılmaktı. *Dokuz Dağın Efesi*'nde bulunmayan da buydu. Öte yandan *Dokuz Dağın Efesi,* her şeyden önce bir "görsel" (visual) sanat olan sinemada alabildiğine kötü fotoğraflardan oluşmak gibi bir kusur taşıyordu ki, yalnız bu bile, bir festivalde yer alamamak için yeter nedendi.

Festivalin olduğu kadar, bugüne kadar çevrilen Türk filmlerinin en iyisi hiç kuşkusuz *Üç Arkadaş*'tı. Ne yazık ki, en iyi filmimiz olduğu için olacak, başlan sona oluşturduğu ortalama düzey ve bütünlük içinde, kusurlan en çok göze çarpmak gibi bir talihsizliğe uğradı. Oysa, bugünkü koşullar içinde, ne denli iyi olursa olsun bir Türk filminin yıllar yılı süregelen bazı alışkanlıklardan kolaylıkla sıyrılamayacağı; yönetmenin, elde olmaksızın bunlardan birine ya da ötekine arada bir kapılmasının doğal olduğu göz önünde tutulmak gerekirdi. *Üç Arkadaş* üzerine ikinci yanılgı, kahramanlarının

günlük yaşayışımızdaki boyacı, fotoğrafcı ve niyetçilere benzemediği yolundaki anlayıştı. Gerçekte böyle bir şey ileri sürmemek gerekirdi, çünkü *Üç Arkadaş* gerçekçi bir yapıt olmak savında değildi. *Üç Arkadaş*, türlü güçlüklerle, tehlikelerle, düşmanlarla, kötülüklerle dolu bir çevrede dayanışmayı, arkadaşlığı, dostluğu, sevgi ve umudu "simgeleyen" bir yapıttı. Filmin "üç arkadaş"ı da gerçek kişiler olmaktan çok, bu kavramları ortaya koymak için ele alınan simgesel kişilerdi. Bu bakımdan, *Üç Arkadaş*'ta günümüz İstanbul'unun uçarı, yırtık, açıkgöz boyacı, niyetçi ve fotoğrafçısını aramak, bulamayınca da *Üç Arkadaş*'taki insanların gerçekle ilgisi olmadığını kusur olarak ileriye sürmek, "Şarlo" tipinin yeryüzündeki gerçek bir varlığı simgelemediğini ileri sürmek denli yersiz ve anlamsız bir savdı. Gerçekçilikten uzak kalması, simgesel tiplere el atması, gündelik sorunları bir yana bırakması, aşırı bir iyimserlik taşıması, bakımlarından *Üç Arkadaş*, özlediğimiz Türk sinemasının ne ilk örneği ne de önderi olamazdı; ama yönetmeninden görüntü yönetmenine, oyuncusundan kurgucusuna dek sıkı ve uyumlu bir işbirliğini ortaya koyması; yönetim, oyun, dekor, kurguda ortalama bir düzeyi baştan sona dek sürdürmesi; bunları birbirini bastırmayacak yolda ölçülü olarak kullanması bakımından *Üç Arkadaş* şimdilik en iyi filmimiz olarak kalıyordu.

Festivale filmleri katılan yönetmenler arasında çalışmalarıyla dikkati çekenler Atıf Yılmaz, Osman F. Seden, Memduh Ün ve Lütfi Ö. Akad'tı. Bir yönetmenin durumu üzerinde iki ayrı ölçüden yola çıkılarak bir yargıya varılabilirdi: Birincisi, filmleri işçilik, anlatımdaki ustalık, sinema dilini yeni, alışılmamış, kendine özgü yoldan kullanmak; ikincisi, bu özellikleri geniş ölçüde taşımamakla birlikte filmde bir bütünlüğe erişmek, filmin ayrı ayrı her öğesini en azından ortalama bir düzeyde birbiriyle uyuşur yolda ortaya koymak. Bu ikinci ölçü uygulandığında en çok başarılı sayılabilecek olan hiç kuşkusuz *Üç Arkadaş*'ın yönetmeni Memduh Ün'dü. Ne yazık ki, Memduh Ün'ün zimmetinde *Üç Arkadaş*'tan önceki bir düzine filmde işlediği günahlar, bilinçsiz de olsa, filmi izleyenler üzerinde etki yapmaktan geri kalmadı. İlk ölçü uygulandığında, en başarılı sayılabilecek yönetmense Osman F. Seden'-

di. Seden, festivalin en kötü senaryolu filmlerinden olan *Beraber Ölelim*'de sinema dilini en rahat, en çekici ama göze batmayan yolda kullanan; genellikle bir tiyatro anlayışından kendini kurtaramayan sinemamızda en "sinematografik" anlatıma erişen bir yönetmen olarak beliriyordu. Seden'in bu ustalığını, şimdiye çevirdiği bir düzineye yakın filmde niye en kötü çeşitten senaryolarda harcadığını anlamak güçtü. Lütfi Ö. Akad'ın sinema diline en yakın anlatımı da, yine festivalin en kötü senaryolarından olan *Zümrüt*'te harcanmıştı. Üstelik yönetmen filminin yarı mizansenini bir baştansavmacılığa bırakıvermişti. Bundan dolayı, Atıf Yılmaz'ın hem birinci hem ikinci ölçüyü, küçük çaptada olsa, birleştirmesi, aynı zamanda birbirinden tümüyle ayrı konuda belli bir düzeye ulaşması, bir yönetim çalışması olarak— ama ancak iki filmi birlikte ele alındığında— onun değerlendirilmesini daha yerinde kılıyordu.

Festivalin filmleri arasında fotoğrafları düzgün olanlar, hele bu düzgünlüğü baştan sona dek gösterenler pek azdı. Kriton İlyadis'in *Beraber Ölelim* ve *İftira*, Turgut Ören'in *Üç Arkadaş*'ta, İlhan Arakon'un *Zümrüt*'teki fotoğrafları bir yana bırakılırsa, geri kalanların çoğunda ancak zaman zaman iyi fotoğrafa rastlanıyordu. Bu konuda görüntü yönetmenlerinden başka laboratuvarın da kabahatli olduğunu belirtmek gerekirdi. Örneğin *Bir Kadın Tuzağı*'ndaki oldukça başarılı fotoğraflarla *Karasu*'daki biçimsiz fotoğraflar karşılaştırılınca, Frederick B. Ford'un laboratuvar azizliğine uğramış olacağı daha akla yakın geliyordu. Mike Rafaelyan gibi kimi fotoğrafçılar da zaman zaman çok güzel fotoğrafların yanı sıra bazen son derece kötü fotoğraflar veriyorlardı. Yalnız festivaldeki filmlerinde değil, şimdiye kadarki öbür çalışmalarında da en "istikrarlı" görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'ti. Turgut Ören'in *Üç Arkadaş*'taki başarısı da İlyadis'inkine erişmekteydi. Fakat Ören'in festival dışı filmlerinde birbirinden çok değişik değerde fotoğraflar verdiği bilinen bir şeydi. Bu biraz da, iki görüntü yönetmeninin kendini yetiştirme bakımından olan farkla birlikte, İlyadis'in görüntü konusunda daha sağlam ve rahat bir çalışma sağlayan bir ortaklıkla —Kemal Film— çalışmasından, buna karşılık Ören'in irili ufaklı değişik ortaklıklarda çalışmasından ileri ge-

liyordu. Herhalde, genellikle festival filmleri görüntü yönünden istenilen düzeyde olmaktan uzaktı.

Festivalde özgün temel müzik (fon müziği) olarak üzerinde durulması gereken iki çalışma vardı. Birincisi Nedim V. Otyam'ın *Dokuz Dağın Efesi* için yerli motiflerden hazırladığı müzik, öbürü genç besteci Yalçın Tura'nın *Zümrüt* için hazırladığı batı müziği. Yıllar yılı plaklarla, üstelik gelişigüzel seçilmiş plaklarla yönetilen temel müzik alanında yalnızca böyle bir girişime başlamak bile başlı başına saygıya değer bir işti. Ne var ki temel müziğin "özgünlüğü" sorununu fazla önemsememek gerekirdi. Zira önemli olan, müziğin özgün olup olmaması değil müzik ile görüntü arasında bir uyuşum sağlanmasıydı. Bu ölçüyle yola çıkınca bambaşka sonuçlara varılırdı: Örneğin, iyelik hakkının son kertesine dek kurgulandığı Hollywood'ta filmlerin % 95'ten fazlasında ister istemez "özgün" temel müzik kullanılıyordu ama, bunlar arasında gerçekten başarılı olan parmakla sayılacak kadar azdı. Buna karşılık bir Visconti *Senso*'da Brückner'in yedinci senfonisini, bir David Lean *Brief Encounter*'de Rachmaninov'un piyano konçertosunu —hem de radyodan naklen— kullandıkları vakit görüntülere o denli uygun düşürüyorlardı ki, bu filmler için başka bir müzik düşünmek bile güçleşiyordu. Bu yönden ele alındığında gerek Tura'nın gerekse Otyam'ın müziği başarılı sayılamazdı. Tura'nın müziği, Hollywood'un ikinci üçüncü derecedeki bestecilerinin kalıp-müzikleri özelliğindeydi. Her bölümün sonunda, her "dramatik" sahnede gürültülü bir cümle sonu; her romantik sahnede bir "yumuşama", "yayılma" gibi beylik bir anlayışla hazırlanmıştı. Bununla birlikte Tura'nın bu ilk denemeden ilerisi için yararlı sonuçlar çıkarması ve daha iyi çalışması her vakit beklenebilirdi. Otyam'ın müziği yerli motiflerden yararlanması bakımından dikkat çeker bir özellikteydi. Fakat tıpkı yönetmeninin mizansenlerindeki "yüksekten atma"yı andırır gürültülü, boş bir "büyüklük" havası seziliyor; çok vakit görüntüleri bastırıyordu. Araya nereden ve niçin sokulduğu anlaşılmayan bağlama fasılları ise, zaman zaman gerçekten başarılı olan bu müziği aksatıyordu. Temel müzik yönünden en zararsız çalışma yine de *Üç Arkadaş*'ın derleme mü-

ziğiydi. Gerek rahatsız etmeyen, göze çarpmayan kullanılışı, gerekse filmin havasına uygun yapısıyla bu derleme müzik, bütün festivalin en başarılı temel müziği sayılabilirdi; kötü bir besteci, iyi bir film müzikçisi olan Chaplin'in *Limelight*'taki müzik-görüntü kaynaşmasını andıran bir kullanılışı vardı.

Filmlerimizin en aksayan yönlerinden biri olan oyunda fazla bir ilerleme elde edilemediği festivalde bir kez daha ortaya çıktı. Bununla birlikte, bu başarısızlıktan oyunculardan çok, yönetmenler ve senaryocular sorumluydular. Öte yandan, arada bir zararsız denecek oyunlara da rastlanıyordu. Ama görüntüde olduğu gibi oyunda da bir "istikrar" yoktu. Bir Talât Gözbak *Alageyik*'te kalıplaşmış bir "kötü adam" tipi yaratıyor, sonra aynı tipi *Bu Vatanın Çocukları*'nda daha gerçek, daha doğal, daha ayırtılı (nüanslı) veriyordu. Festivaldeki dört filmde oynayan ve festivalin en başarılı oyuncusu sayılabilecek olan Fikret Hakan *Dokuz Dağın Efesi, Zümrüt, Dertli Irmak* gibi değişik konulu filmlerde aynı katı, kasılmış ifadelerle oynadıktan sonra, *Üç Arkadaş*'ta yumuşak, sevimli, rolüne uygun bir kalıba giriyordu. Bazen de yönetmenin ve senaryonun yetersiziliği karşısında oyuncunun, kişisel çabasıyla belli bir düzeye vardığı görülüyordu. Örneğin *Beraber Ölelim*'de Ziya Metin, *Bir Kadın Tuzağı*'nda Lâle Oraloğlu, *Yaprak Dökümü*'nde Gül Gülgün, *Dokuz Dağın Efesi*'nde Kadir Savun, *İftira* ve *Zümrüt*'te Sadri Alışık böyleydi. Eğer festivalde "toplu oyun"u seçmek gerekseydi, bu hiç kuşkusuz *Üç Arkadaş*'taki Muhterem Nur-Salih Tozan-Fikret Hakan olurdu (Semih Sezerli biraz yönetmenin biraz da kendisinin hatasıyla abartmalı bir oyun çıkarıyor ve filmi de aksatıyordu). Son derece güç "âmâ kız" rolündeki Muhterem Nur temiz, sade, duygulu oyunuyla; Salih Tozan da aynı derecede yumuşak, göze batmayan ama insanı sürükleyen oyunuyla dikkati çekiyorlardı.

(*DOST*, Sayı 22, Temmuz 1959)



KALPAKLILAR

Kalpaklılar, geçen yıldan beri yeniden moda olan milli mücadele filmlerinden biri ve iki yıllık yönetmenlik yaşamında on film çeviren Nejat Saydam'ın son yapıtıdır. Film, Samim Kocagöz'ün *"Vatan"*da ilk bölümü tefrika edilen romanıyla aynı adı taşıyor ve tanıtma yazılarındaki nota bakılırsa bu romandan uyarlanmış. Samim Kocagöz böylesine zayıf bir roman mı yazmış, yoksa uyarlamacılar Samim Kocagöz'ün romanının hakkından mı gelmişler? Bunu anlayabilmek için Kocagöz'ün romanını okumak gerek; fakat tefrika roman izlemek işkencesini göze alamadığımız için bunu bir yana bırakalım. Önemli olan, *Kalpaklılar*'ın beyazperdedeki biçimidir. Doğrusu istenirse beyazperdedeki biçim, bir Kurtuluş Savaşı filmine değil, bir hırsız-polis öyküsüne yaraşır. Üstelik bayat bir öykü. Zira *Kalpaklılar*'daki kişilerin durumları ve bu kişilerin karşılaştıkları olaylardan çoğu, bundan yirmi yedi yıl önce Muhsin Ertuğrul'un *Bir Millet Uyanıyor*'unda da anlatılmıştı: İşgal altındaki İstanbul, filmin kadın kahramanına tutkun bir yaver, yaverin rakibi durumuna geçen gizli örgüt üyesi bir subay, bir cephaneliğin basılması, cephanelerin Anadolu'ya kaçırılması, gerçeği anlayıp saf değiştiren askerler, yerine getirilmeyen bir idam hükmü...

Kalpaklılar ele aldığı kişileri ve durumları geliştirip işleyeceğine, hırsız-polis öyküsünü dallandırıp budaklandırmaya çalışıyor. Filmin zayıflığı, daha temelden, çıkış noktasından başlıyor. Ortada değişik yaşta, değişik tipte, ayrı ayrı çevrelerden değişik görüşlerde insanlar var. Bu insanların karşısına, ister istemez hepsi üzerinde şu ya da bu bakımdan etkisini gösterecek büyük bir toplumsal olay çıkıyor. Senaryocunun ve yönetmenin yapacağı şey, bu büyük toplumsal olay karşısında bu değişik kişilerin gösterdikleri tepkileri, geçirdikleri değişimleri ortaya koymaktadır. Oysa *Kalpaklılar*'daki kişiler, en basit ruhbilimsel temellerden yoksun, birer kukladan farksız yaratıklar. Senaryocunun ve yönetmenin keyfine göre davranıyor, onların keyfine göre şu durumdan bu duruma geçiyor, şu ya da bu safta yer alıyorlar. Zira senaryocu ve yönetmen,

bir bütünlüğü olan kişiler yaratmaya, bir karışıklık döneminin altüst ettiği durumları ortaya koymaya değil, yalnızca hırsız-polis öyküsündeki gidişe bu kişi ve durumları uydurmaya çalışmışlar. Bu tutumun ne denli yanlış, ne denli yıkıcı olduğunu anlamak için, filmin en usta oyuncusu Ulvi Uraz'a bir göz atmak yeter.

Kalpaklılar ancak Nejat Saydam'ın öteki filmlerine oranlandığında belirli bir gelişmeyi göstermektedir. Aradaki farkı anlayabilmek için, yönetmenin aynı hafta içinde oynayan öbür filmi *Aşkın Göz Yaşları*'nı seyretmek yeter. *Kalpaklılar*'daki Nejat Saydam daha derli toplu, daha titiz çalışmaya çabalayan bir yönetmen. Fakat önünde sonunda, kendi kendisini geçiyor ki, bu da büyük bir başarı sayılamaz. Filmin birkaç yerine "tadımlık" temel müzik serpiştiren Yalçın Tura, Saydam kadar da talihli değil, zira *Kalpaklılar*'daki müziği *Zümrüt*'teki müziğinden bile geride kalıyor.

(*AKİS*, 3 Kasım 1959)



KARACAOĞLAN'IN İHTİŞAM VE SEFALETİ

Auf Yılmaz Batıbeki'nin son filmi *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, yalnız bu mevsimin en önemli yerli filmi olarak değil, belki bundan daha geniş ölçüde, sinemanın, bir toplumun ortalama bilgi, kültür, beğeni ölçülerini yansıtması bakımından dikkati çekiyor. *Karacaoğlan*'ın bu yönü, belki de sinema yapıtı olarak taşıdığı önemden daha ilgi çekici. Bunun nedeni açık: *Karacaoğlan*, Türk sinemasının içinde bulunduğu çıkmazı ortaya koyuyor. Karşımızda 1959'un son günlerinde piyasaya çıkan bir film var. Bu filmin hazırlanması için, sinemamızın bugünkü ölçülerine göre hemen hemen en geniş olanaklar sağlanıyor, en serbest çalışma olanakları

veriliyor. Kendi alanlarında oldukça başarı kazanmış kimseler el ele verip çalışıyorlar. Ortaya eli yüzü düzgün, hemen hemen *Üç Arkadaş*'tan sonra en başarılı yerli film sayılabilecek bir yapıt çıkıyor. Fakat bu yapıt, başarılı yönleri kadar, sınırlı yönleriyle de dikkati çeken, sınırları açıkça ortaya çıkan bir film. Üstelik bu kadarla da kalmıyor; son anda, filmin tecimsel başarısı yönünden telaşa düşen yapımevi, filmde değişiklik yapıyor. Ortaya eskisine göre, kusurları başarılarından ağır basan başka bir film çıkıyor.

Filmde çalışan sanatçıların, teknisyenlerin belli bir sınırı aşamayan yetenekleri; ortaklaşa çalışma içinde yerlerini bir türlü bulamayan kimselerin uyumlu bir işbirliği sağlayamamaları; birinin başarısının öbürünün başarısızlığıyla aksaması; başlangıçta kendine göre cesur adımlar atan yapımevinin sonunda anlaşılmaz bir korkuya kapılarak kendi kendini baltalaması... Bütün bunlar, kendi kendini bulamamış, belirli bir sağlamlığa erişememiş, kararsızlık içinde bocalayan; bilgi, kültür ve beğeni bakımından sağlam dayanakları, ölçüleri bulunmayan bir sinemanın, dolayısıyla bu sinemanın içinde bulunduğu toplumun durumunu açığa vuruyor.

Bir Filmde Üç Öykü

Başlangıçtan başlayalım: *Karacaoğlan'ın Karasevdası*, Yaşar Kemal'in *"Cumhuriyet"* gazetesinde yayımlanan "resimli roman"ına dayanıyor. Senaryo, Yaşar Kemal'le birlikte yönetmen Atıf Yılmaz, yardımcıları Halit Refiğ ve Yılmaz Güney tarafından hazırlanmış. Bir iki değişiklik, tiplerden bir ikisi üzerinde yapılan "retuş" bir yana bırakılırsa, senaryo, "resimli roman"dan pek fazla ayrılmıyor. Bu da *Karacaoğlan*'ın iki yönden aksamasına yol açıyor: Birincisi, dramatik yapının zayıf, dağınık, olağan bir film için fazla uzun oluşudur. *Karacaoğlan'ın Karasevdası,* ünlü saz ozanının sayısız aşk serüvenlerinden birini anlatıyor: Bir oba beyinin kızı olan Elif'le sevişen Karacaoğlan'ın oba halkının yardımıyla evlenmesi ve başka bir obaya sığınması. Bu oba beyinin serseri, çapkın yeğeninin Elif'e musallat oluşu. Daha sonra, Elif ile çapkın

Halil'i elbiseleriyle yan yana yatağa uzanmış bulan Karacaoğlan'ın başını alıp gitmesi... Yıllarca süren bir arayıştan sonra, arkadaşı Deli Hüseyin'in, Karacaoğlan'ı bulup Elif'in köyüne yollaması, öykünün ana çizgilerini oluşturuyor. Böylelikle Karacaoğlan'da üç ayrı öykü anlatılıyor: Karacaoğlan ile Elif'in Küçükalioğlu obasına kaçıncaya kadarki serüvenleri; Küçükalioğlu obasında Elif ile ona balta olan Halil arasındaki serüven; Deli Hüseyin'in Karacaoğlan'ı aramaya çıkıp bulması... Her biri, biraz daha genişletilse ayrı birer filme konu olabilecek öyküler... Bundan dolayı, *Karacaoğlan* zaman zaman durgunlaşıyor, hatta duraksıyor; zaman zaman izleyicide filmin sona erdiği duygusunu uyandırıp yeniden canlanıyor. Bununla birlikte, bu dallı budaklı öykünün kendi ölçüleri içinde yine de derli toplu bir duruma getirildiğini belirtmek yerinde olur. Herhalde, *Karacaoğlan*'ın senaryosu, resimli romandakinden daha sağlamca kurulmuş, tipler daha belirlenmiştir.

Buna karşılık Yaşar Kemal'in resimli romanına uyulmaktan ileri gelen ikinci aksaklık önlenememiştir. Bu ikinci aksaklık, konuşmalardadır. Senaryoyu hazırlayanlar, resimli romandaki konuşmaları hiç değiştirmeden almışlar. Oysa bir düzyazı (nesir) olarak hoşa gidebilecek, etkileyici olan bu konuşmalar, beyazperdeye göre değildir. Beyazperde bir yana dursun, yüksek sesle okunduğunda bile insana özentili gelen bu konuşmalar, ancak içten okunduğu vakit hoşa gidebilecek bir yapıdadır. Uzun, yinelemeli, bakışımlı (simetrik) kuruluşlu, atasözleri ve deyimlerle dolu, hemen hemen koşuklu (manzum) denebilecek denli kurallara ve ölçülere uyularak yazılmış bu konuşmalar, beyazperdede yapmacık ve "şairane" kaçmaktadır. Nitekim, çok vakit, oyuncuların da tümcelerin sonunu getirmekte güçlük çektikleri görülüyor.

Temalar ve Kişiler

Dramatik yapıdaki aksaklık ve konuşmalardaki yanlış tutum bir yana bırakılırsa *Karacaoğlan*'ın senaryosu, birkaç belli başlı

temayı ve birkaç belli başlı tipi başarıyla, ortalama sinema izleyicisinin açıklık ve kesinlikle anlayabileceği yoldan ortaya koyuyor. *Karacaoğlan'*da aşk teması başta gelmektedir. Karacaoğlan ile Elif arasındaki yavaş yavaş, sessizce gelişen, fakat yine de tutkulu, karşı konulmaz duygu, ilk karşılaşmalarından yâşlılıklarına dek sürüp giden bağlılıkları, film boyunca hiç gözden yitirilmeksizin kendini göstermektedir. İkinci tema, arkadaşlık teması da birinciyi destekleyen bir ustalıkla işleniyor; Deli Hüseyin ile Karacaoğlan arasında insanı duygulandıracak bağlılık, birincisi denli güçlü veriliyor. Bunların yanı sıra, daha küçük ölçüde yer alan, zayıf ile güçlünün çatışması teması, filmin ilk yarısını kaplayan sahnelerde, oba beyi ile oba halkı arasındaki gizli açık mücadeleyle ortaya konuyor. Buna karşılık, obanın göçebelikten yerleşik duruma geçişi konusunda verilmek istenen toplum değişmesi teması, kısa olduğu gibi iyice de belirlenmemiştir.

Şiirlerindeki, kendini çevreleyen masal havası içindeki kişiliğine uyup uymaması bir yana bırakılırsa, filmdeki Karacaoğlan, kendi halinde bir saz ozanı, "başı dertte" bir âşık, ancak yakın dostunun yardımıyla iş becerebilen bir kimse, fakat zaman zaman en önemli anlarda kendi başına da karar verebilen ve bunu uygulayabilen bir insan olarak baştan sona kadar bütünlüğü bozulmayan bir karakterde çizilmiştir. Sevimli, uysal ama sevgi konusunda dediğinden şaşmayan Elif de öyle. Sert, zalim oba beyi; mert, gözü pek, arkadaş canlısı Deli Hüseyin; beyin zulmüne boyun eğmeyen Mıstık Ağa; Küçükalioğlu'nun serseri, haylaz, çapkın yeğeni... Ana çizgileriyle iyice belirtilmiş tipler. Bunları büyüklü küçüklü, kadınlı erkekli oba halkı bütünlüyor.

Ama tiplerdeki belirlilik her oyuncu tarafından aynı güçle desteklenmiyor. Nuri Altınok'un Karacaoğlan tipinde biraz yadırganacak, biraz "yaşlıca" görünüşü; zaman zaman "rol kesme"ye doğru gösterdiği eğilim, Karacaoğlan'daki başarısının tam olmasını önlüyor. Buna karşılık, "fotojenik" yönden üstünlüğü eski taşbasma kitaplardaki tasvirleri andıran görünüşüyle Tijen Par, Elif için biçilmiş kaftan. Zaten oyun bakımından büyük bir yük taşımaması, başarısını kolaylaştırıyor. Tijen Par'da aksayan yön, acı, kötü bir

diksiyon anlayışından kendini kurtaramaması. Belirli heceler üzerinde vurgulu, yapmacık diksiyonu her konuştuğu anda kulak tırmalıyor. Allahtan ki payına düşen konuşmalar az. Zalim oba beyi rolündeki Hayri Esen, Küçükalioğlu'nun yeğeni Halil rolündeki Talât Gözbak, bazen abartmaya kaçmakla birlikte, genellikle kendilerine düşeni başarıyorlar. Fakat *Karacaoğlan*'ın en başarılı oyuncusu, hiç kuşkusuz, Deli Hüseyin'e büyük bir doğallık, canlılık, cana yakınlık, sıcaklık kazandıran Kadir Savun. Savun, şimdiye kadarki en uzun, en önemli rolünü aynı zamanda en başarılı biçimde oynuyor.

Bu tiplerin gerisinde canlı bir "diplik" (fon) oluşturan oba halkının, kalabalığın kullanılışıysa zaman zaman başarılı, zaman zaman aksaktır. Bir bakıyorsunuz, oba halkı, günlük yaşayışı içinde, çadırını kuran insanları, seksek oynayan, birbirini kovalayan çocukları, gergef işleyen kadınları, ava çıkan erkekleriyle bir canlılık kazanıyor; bir bakıyorsunuz aynı topluluk, elleri yanına bitişmiş, gözlerini kaldırmaktan korkan, hareket edemeyen, taş kesilmiş bir yığın durumuna geçiveriyor.

En İyi Folklor Filmi

Karacaoğlan'da, aşk ve arkadaşlık temalarının ele alındığı bu öyküde, bunun kadar önemli bir öğe folklordur. Atıf Yılmaz, bu yılın başında *Alageyik*'le giriştiği folklor denemesini *Karacaoğlan*'da biraz daha genişletiyor, biraz daha geliştiriyor (zaten *Karacaoğlan*'daki bazı sahneler, örneğin düğün sahneleri, bir bakıma Alageyik'tekilerin daha iyi işlenmiş yeni evirimidir). Güneydoğu Anadolu'daki göçebe Türkmen obasının yaşayışı, insanları, giyinişleri, barınakları, çadırlarının döşenmesi, eğlenceleri, şarkıları, dansları, düğünleri, töreleri *Karacaoğlan*'ın çeşitli bölümlerine yerli yerinde serpiştirilerek veriliyor. Tek eksik, yönetmenin bu araştırmada, filmin başkahramanlarından öteye geçmemesi, obanın "basit" insanlarını ortaya koymaması...

Folklora büyük bir yer veren *Karacaoğlan,* tutumuyla aynı za-

manda bir halk öyküsü havasına da bürünüyor. *Karacaoğlan* nasıl şimdiye dek çevrilenler arasında folklor öğelerini "şömürmeyen" en iyi folklor filmimizse, halk öyküsü havasının, deyişinin de yer aldığı ilk filmimiz. Ama yönetmenin bu havayı ve deyişi yeterince desteklemediğini belirtmek gerekir. *Karacaoğlan'*daki halk öyküsü havası ve deyişi, hemen hemen yönetmenin isteği dışında beliriyor. Atıf Yılmaz, gerçekte de yarı masalımsı olan bu öyküyü nedense tam gerçek bir havaya bürümüş; bu tümüyle yanlış bir tutum değil; ama öyküdeki masalımsı yönleri de göz önünde bulundurmak, izleyiciyi bunlara daha iyi hazırlamak yerinde olurdu. Köy kahvesindeki âşığın anlattığı "Han Mahmut Hikâyesi" yalnızca sözde kalan bir öykü sayılsa bile, Elif'in Halil ile yattığı an Karacaoğlan'ın sazının telinin kopması, bir günlük yolu bir anda aşmasının açıklayıcı ağzından anlatılması, baştan sona gerçekçi bir tutumu olan öyküde yadırganıyor. Oysa Atıf Yılmaz, görüntülerin, çerçevelemenin, açıklamaların yardımıyla ne tam gerçek ne tam masal olmayan bu yarı masalımsı havayı güçlendirmekle daha yerinde bir iş yapmış olurdu.

Buna karşın, basit ama yerli yerinde bir dekor anlayışı, giysiler (insan *Karacaoğlan'*ı renkli olarak izlemek isteği duyuyor), yerinde derlenmiş şarkılar, müzik, koro ve dansların desteğiyle *Karacaoğlan'*ın folklor yönü, başlı başına bir değer taşıyan en güçlü yönlerinden biri olarak ortaya çıkıyor. Ama...

Bindikleri Dalı Kesenler

Bu "ama"nın ardında, sinemamızda şimdiye dek eşine az rastlanan garip olaylardan, aynı zamanda büyük talihsizliklerden biri yatmaktadır. İşin garip yönü şu: Ortada iki ayrı *Karacaoğlan* filmi var. Biri, ilk olarak kasımın son günü Ankara'da piyasaya sürülen *Karacaoğlan*; öbürü, şimdi ortadan kaybolan, hem de belki geri dönmeyecek yolda kaybolan ilk *Karacaoğlan*...

Öykü, bir yapımevinin son anda kapıldığı yersiz bir telaştan, bir "panik"ten ibaret. *Karacaoğlan'*ın ilk eviriminde (versiyonun-

da) Karacaoğlan'ın söylediği bütün türküler, Devlet Operasının eski sanatçılarında Ruhi Su tarafından seslendirilmişti. Kendine özgü sesi, ondan daha önemlisi, kendine özgü bir okuyuş tarzı olan Ruhi Su'nun türküleri, *Karacaoğlan*'ın hazırlanışı, yapısı, havası ve temel müziği de hesaba katılırsa yerli yerindeydi. Ama yapımevi, başlangıçtaki bu cesur adımından, sonra kendisi ürkmüş ve bu sesin, en çok da konunun geçtiği yerdeki izleyicileri yadırgatacağını sanarak, bu ses kuşağının yerine, yine Devlet Operasının bir başka sanatçısı Aydın Gün tarafından söylenen yeni bir ses kuşağı geçirmiştir. Ama iş yalnız ses kuşağı değiştirmekle kalmıyor, filmin bütününü hemen hemen yarı yarıya aksatan bir sonuç veriyor.

Bu değişikliğin ilk kötü sonucu, *Karacaoğlan*'ın bütün türkülerinin kulak tırmalayıcı, cızırtılı, tek sözcükle "berbat" bir kılığa girişidir. Seslendirme, *Karacaoğlan*'ın ilk evriminde de başarılı değildi, fakat yine de büsbütün yabana atılabilecek bir yolda da değildi. Oysa bu ikinci evirimde, üzerinde oynanan ses kuşağı, türkülerin filmde ne denli çok yer tuttuğu göz önüne alınırsa, izleyici için sinir bozucu bir işkenceden başka bir şey değil. Bu sakatlama işleminden, filmin ancak temel müziği , bir de daha önce de başka sanatçılar ya da koro tarafından okunan birkaç şarkı kurtulabilmiştir. Karacaoğlan'ın Devlet Operası orkestrası şefi Sabahattin Kalender tarafından hazırlanan temel müziği, her vakit başarılı olmamakla birlikte (tanıtma yazılarındaki müzik, görüntülerle pek az uyuşuyor; oba bir tepenin sırtında siluet olarak görüldüğü vakti temel müzik en basmakalıp "kervan müziği" oluyor; nihayet birkaç yerde gereğinden fazla gürültülü, görüntünün önüne geçen bir müzik var), şimdiye dek yerli filmlerdeki özgün temel müziklerin en iyisi.

Ses kuşağı üzerindeki oynamanın ikinci kötü sonucu, görüntülerin bozulmasıdır. Karacaoğlan'ın her iki kopyasını görenler, ilk kopyadaki fotoğrafların güzelliğiyle ikinci kopyadakilerin karanlık, zaman zaman bulanık görüntüleri arasındaki büyük ayrılıktan, tıpkı ses kuşağındaki değişiklikte olduğu gibi hayrete düşmüşler, düş kırıklığına uğramışlardır. Oysa, yerli sinemanın, sayısı birkaçı geçmeyen usta görüntü yönetmenleri arasında yer alan Mike Rafa-

elyan, *Karacaoğlan*'da şimdiye kadarki en başarılı çalışmasını ortaya koymuştu. Yeni kopyaya bakın, en güzel sahnelerden biri, gece karanlığında çadırlarının önüne çıkan beyazlar giyinmiş yeni evliler, belli belirsiz görünmektedir. Karacaoğlan-Elif-Deli Hüseyin ve ailesinin Küçükalioğlu obasına giderken, son derece güzel saptanmış çayırlık, beceriksiz bir fotoğrafçının elinden çıkmış hatalı resimlere dönmüş...

Kısacası, bir filmin konusundan sonra yer alan en önemli iki öğesi, ses ve görüntü öğeleri tam bir "suikast"e kurban gitmiştir, hem de bu suikast yabancı biri tarafından değil, doğrudan doğruya filmi gerçekleştiren ortaklıkça işlenmiştir. Oysa, yapımevinin korkusu yerinde olsa bile, hiç olmazsa iki evirimi de eli altında bulundurabilir; büyük kentlere ilk evirimi, öbür yerlere ikincisini gönderebilirdi. Yapımevinin kendi kendine oynadığı oyun dışında en çok zarar gören, hiç kuşkusuz, filmin yönetmeni olmuştur. *Karacaoğlan,* Atıf Yılmaz'ın *Gelinin Muratı* (1957), *Alageyik* (1959) ve *Bu Vatanın Çocukları* (1959) gibi en çok başarı gösterdiği filmlerin doğal bir sonucu, yönetmenin gelişmesini gösteren en başarılı yapıtıydı (geçirdiği büyük kazaya karşın yine de öyledir). Kuşku yok ki, ilk *Karacaoğlan*'dan ikinci *Karacaoğlan*'a geçerken yitirilenin acısını en çok duyan Atıf Yılmaz olmuştur. Hiçbir izleyici de, ilk eviriminin uyandırdığı umudu ikinci eviriminde böylesine düş kırıklığına çeviren başka bir filme rastlamamıştır.

(*PAZAR POSTASI,* Sayı 41, 19 Aralık 1959)



KIRIK PLAK: Bilinçaltı Belgesi

Hikâyeyi bilirsiniz: Nasrettin Hoca, gecenin ilerlemiş bir saatinde birden uyanıverir, yanında yatan karısını sarsarak uyandırır,

büyük bir telaşla: "Aman karı, çabuk mumu yak, kalemi diviti çıkar, aklıma bir beyit geldi" der. Kadıncağız uyku sersemi şamdanı bulur, mumu yakar, kalemi diviti verir. Hoca, düşünde aklına doğan koşayı (beyti) unutmaktan korkarak bir solukta kâğıda geçirir, rahatlar. Kadın, bu kadar telaşla yazılan koşayı merak eder. Hoca, gözleri süzülüp, zevkten titreyerek okur: "Dam üstünde saksağan - Vur beline kazmayınan". Kadıncağız bir an alıklaşır, sonra bir lahavle çekerek yatıp uyur...

Bu iş Hoca'nın başına kırk yılda bir gelmiş,üstelik düşlerin en masumu. Oysa bir de bizim sinemacılara bakın, her Allahın günü uyurken de uyanıkken de düş görenleri öylesine çoktur ki... Düş görmekle kalsalar yine iyi, bunu bir keramet sanıp boş film üzerine de geçirivermeye kalkarlar. Yeryüzünde düşlerin böylesine pahalı yoldan anlatıldığı başka ülke herhalde yoktur. Tatmin edilmemiş, yerine getirilememiş ne denli istek, kursakta kalmış ne denli heves, baştan geçen acı tecrübelerin uyandırdığı ne denli tepki, kısaca bilinçaltına itilmiş, yığılmış ne denli gereç varsa bu yoldan ortaya dökülür.

Bu düş anlatma merakına kapılanların en sonuncusu B. Zeki Müren. *Kırık Plak*'taki düşlerin "autentique"liğini garantilemek için hiçbir şey esirgenmemiş. Bir kez filmin başında "Eser: Zeki Müren" diye yazılı; sonra filmdeki oyuncular arasında asıl adını kullanan yalnız B. Müren. Gerçi B. Müren'in düşlerini düzenleme *işini Bülent Oran üzerine almış (yine filmin başında "Senaryo: Bülent Oran"* yazılı), ama sinema oyunculuğu, ressamlık, senaryoculuk, mizah yazarlığı gibi çeşitli işler yapan Oran'ın, Nasrettin Hoca'nın karısı gibi eleştirmeci davranmadığı, mizahçı yönünün ağır bastığı, düşlük özellikleri hiç bozmamasından anlaşılıyor.

Anlaşılan B. Müren, düşlerinin çoğunu midesi hayli dolu olduğu bir zamanda görmüş, zira çoklukla en kâbuslu, en inanılmayacak kılıkta ortaya çıkıyor. Örneğin —düş bu ya— B. Müren iki kadın tarafından birden seviliyor; birinin aşkına ateşli öpüşlerle karşılık veriyor; birine soğuk davranıyor, fakat bu soğukluğu da karşısındakinin ateşliliği gideriyor; böylelikle izleyici beyazperdede ilk kez bir kadının bir erkeğe "rızası hilafına" tecavüz ettiğini görmek fırsatını buluyor. B. Müren'in, sesini yitirmek korkusuyla

kıvrandığını da yine *Kırık Plak*'tan öğreniyoruz. İntikamcı sevgilisi kendisinden yüz bulamayınca B. Müren'in içkisine asit karıştırarak ses tellerini yakıyor(?), B. Müren sesini yitiriyor. Bunun hesabını sormak üzere gittiği vakit kadını ölmüş buluyor. Hem sesini yitiren hem de işlemediği bir cinayetin şüphesini üzerinde taşıyan B. Müren kendisini ölmüş gösteriyor. B. Müren'in hayranları bir yandan gözyaşı dökerlerken, öte yandan büyük ses sanatçısı gerçekten yürekler paralayıcı bir işe girişiyor: Bir gezici tiyatro topluluğunda bozuk sesi, palyaço giysisiyle Zeki Müren'i, yani kendi kendini taklit etmek zorunda kalıyor. B. Müren'i taklit etmenin ıstırap verici bir şey olduğunu da böylelikle anlıyoruz. Sonra?... Sonra, bütün yerli filmlerin "deus ex machina"sı olan doktor ile polis imdada yetişiyorlar. Doktor, B. Müren'in ses tellerini iyileştiriyor; polis suçsuzluğunu ortaya koyuyor; savcılar duymasın, B. Müren'in suç ortaklığı yaptığı kaçakçılık (döviz mi, uyuşturucu madde mi ne olduğu anlaşılmıyor) örtbas ediliyor. B. Müren, piyanist nişanlısının ilk konserine yine polisin yardımıyla yetişiyor, iki sevgili kucaklaşıyor ve düşün perde üstündeki görünüşü sona eriyor. Tabii *Kırık Plak*'ın en önemli yönü, perde üstündeki bu düşün gerisinde yatanlar, ama bu da daha çok ruhbilimcileri ilgilendirir. Yoksa sinemayla ilgili tek yönü, Kriton İlyadis'in fotoğraf çalışması. İlyadis, geriye önemli bir tıp belgesi bırakacağını anlamış, bu belgeyi korkunç bir netlikle saptamış. Bundan dolayı, şifa bulmaz bir alaturka ya da Zeki Müren hastası değilseniz, *Kırık Plak*'ta ancak ruhsal çözümleme gereci bulacaksınız. Bunun için de sinemaya gitmeden önce Freud'ün *"Düşlerin Yorumu"*nu, bir ruhsal çözümleme elkitabını şöyle bir gözden geçirmek yararlı olur; bunun "düzgüsüz ruhbilim" kitabı olması yeğlenir.

(*PAZAR POSTASI*, Sayı 42, 26 Aralık 1959)



DÜŞMAN YOLLARI KESTİ

Bir ulusun tarihinde dönüm noktası sayılan bir olayı beyazperdede canlandırmak için başlıca iki yol vardır: Ya "anonim" kahramanlarla, adsız yığınla geniş bir destan çerçevesi içinde bu olayı anlatmak; ya da bu yığından seçilmiş birkaç kişinin davranışları, tutumlarıyla bu gelişmeyi, dönüm noktasını ortaya koymak. Ama bu sonuncu durumda da, büyük bir yığın hareketini, büyük bir çatışmayı, hatta bir silah patlamasını gösteren tek sahne yer almadığı vakit bile, toplumun geçirmekte olduğu büyük değişiklik her an, her sahnede kendini duyurur. Zira ele alınan kahramanlar ve bunların davranışları daha geniş bir topluluğun, çevrenin kesitinden başka bir şey değildir.

Kuşkusuz, bu iki yolun dışında, bu ulusal olayı anlatmak, "yeniden kurmak" değil de, herhangi bir beyazperde "mamulü" gerçekleştirmek isteyen sinemacı için çeşitli kaçamak yolları vardır. Sinemacının araçları varsılsa, olanakları bolsa, "destan"ı bir "panayır eğlencesi"ne çevirmesi işten bile değildir. Olanakları az, araçları sayılıysa, anlatacağı bir şey yoksa hemen bir bireysel kahramanlık öyküsü düzmesi, sıradan bir serüven filmi ortaya koyması da yine o denli kolaydır. Bir de, ele aldıkları olay ne çeşitten olursa olsun, belli bir öykü çerçevesi içinde deyiş denemelerine, mizansen oyunlarına girişmekten başka bir şey düşünmeyen sinemacılar vardır. Her üç durumda da, bir ulusun yaşayışına yeni bir yön veren, yeni bir yaşayışın başlangıcı olan olay yalnızca bir bahane, daha çok tecimsel yönden elverişli bir dayanak olarak ele alınır. *Düşman Yolları Kesti*'de bu yanlış tutumların çoğuna rastlamak mümkün. Senaryocu bireysel bir kahramanlık öyküsünü, Kurtuluş Savaşı "fon"u üzerindeki sıradan bir serüven filmi kuruluşuyla düzenlerken yönetmen, mizansen oyunlarına girişiyor. Fakat sonunda senaryo da, yönetim çalışması da, filmin tecimsel şansı da "yaya kalıyor".

Senaryodaki ilk aksaklık, öykünün birbirinden bütünüyle ayrı iki çevrede, ayrı kişiler arasında geçen iki bölümü arasında ne ölçü ne de ilgi bakımından sıkı bir bağ kurulamamasından doğuyor.

Düşman Yolları Kesti'nin üçte biri, işgal altındaki İstanbul'da iki haberalma örgütünün—Kemalistler ile padişahçılar— çarpışmalarını anlatıyor. Üçte ikilik asıl bölümdeyse bir Kemalist subayın, önemli bir planın yarısını, Anadolu'nun belli bir yerinde bir başka Kemalistten alıp birleştirerek Ankara'ya götürmesi anlatılıyor. Olayın başlıca kahramanları —Kemalist subay, yardımcısı genç kız, bunların kılavuzu padişahçı ajan— bu ikinci bölümde bir araya geldiklerine, asıl öykü bu Anadolu yolculuğuyla başladığına, kahramanların kimlikleri, özellikleri üzerine birinci bölüm ikincisinden fazla bir şey öğretmediğine göre bu ilk bölümün tümüyle gereksiz olduğu ortaya çıkıyor. Bu gereksiz ve uzun bölüm, hatta Anadolu yolculuğuna katılan genç kızın kimin nesi olduğunu, bu işlere nasıl ve niçin karıştığını bile anlatmaksızın "karanlıkta vuruşmalar" biçiminde sürüp gidiyor.

Öykünün ikinci bölümü, birincisinden öylesine ayrı, kişiler ve çevre öylesine değişik, filmin temposu ve sahnelenmesi buna uyarak öylesine başka ki, izleyici iki ayrı filmden alınıp birleştirilmiş iki parça karşısında olduğunu kolaylıkla sanabilir. Senaryonun kuruluşundaki bu sakatlık, kişilerin "iyiler" ve "kötüler" olarak ikiye ayrılan kalıp tiplerden oluşması, yapma bir "gerilim" kurma çabası ve öykünün çoğu noktalarının karanlıkta bırakılmasıyla bir kat daha artıyor. Örneğin, İstanbul'da padişahçıların göz altında bulundurdukları Kemalist subayın elinden planı alıp ikinci parçayı ele geçirmek için niye bir ajan göndermedikleri ya da aynı işi yolculuk sırasında padişahçıların ajanı olan kılavuzun subayı öldürerek niye yapmadığı anlaşılmıyor. Bunun tek açıklama yolu, kahramanın ölmesiyle öykünün sona ereceği olsa gerek...

Senaryo, sıradan bir serüven filmi yapısına göre kurulduğu için, burada Kurtuluş Savaşı ile kahramanlar arasında bir ilişki kurulmasını beklemek boşuna. Aynı kahramanları alıp bir başka serüven öyküsünün içine yerleştirmek her vakit olanaklı. Filmdeki kişilerden bir bölümünün niye padişahçıları tuttuğunu, bir bölümünün niye Kemalist olduğunu, bir bölüm insanın niye şu ya da öbür yana ihanet ettiklerini, aynı ulustan kimseleri birbirleriyle kıyasıya mücadeleye atan şeyin ne olduğunu, bu mücadelede taraf-

ların neye güvendiklerini, üstün çıkacak tarafın kazancının ne olacağını anlamak olanaksız bir şey.

Fakat *Düşman Yolları Kesti*'de aksayan yön, yalnız senaryo değil; yönetim çalışması da, senaryodan hiç geri kalmıyor. Senaryocu ile yönetmenin filmin başarısızlığında aynı ölçüde rol oynadıkları, bu başarısızlığı elbirliğiyle, hemen hemen birbirlerine yardım ederek hazırladıkları söylenebilir. Neyi değil, nasıl anlatacağından başka birşey düşünmeyen Osman F. Seden'in, senaryoda sahneleme oyunlarına elverişli bazı durumlar görmüş, senaryocunun da bu sanıları güçlendirmiş olması akla yakın geliyor. Zira *Düşman Yolları Kesti*'de aksamayan birşey varsa, mizansendeki zayıflığın, yapmacıklığın senaryodaki zayıflık ve yapmacıklıkla atbaşı birlikte yürümesi, yönetmen ile senaryocu arasında filmin zararına olan bir düşünüş birliğinin hemen her sahnede kendini göstermesidir.

Düşman Yolları Kesti'nin yönetmeni, senaryonun üçte birlik ilk bölümünü; gereksiz, karanlık, öyküyü hemen hiç geliştirmeyen bölümü bir casusluk ya da gangster filminin basmakalıp havası içinde anlatmaya çalışıyor. İhbarlar, ihanetler, gizli buluşmalar, baskınlar, silah düelloları; ne olduğu anlaşılamayan karanlık gece sahneleri, gölge-ışık oyunları, çarpıcı olmasına çalışılan birtakım görüntülerle ortaya konuluyor. Bir kurşunun koldan çıkarılması, büyük bir ameliyat sahnesi canlandırılıyormuş gibi uzun uzun, üzerine basıla basıla veriliyor. Bir hainin cezalandırılması, uçurtmanın ardında çığlık çığlığa koşan çocukların eğik çerçeveli görüntüleri arasında, boğulan adamın kasılmış, dili dışarı fırlamış yüzünün büyük çekimi ve bu görüntünün bir mezar taşının "başı"yla karşılaştırılması yoluyla ortaya konuyor...

Sonra, senaryocu ile yönetmen, bu "gangstercilik" oyunundan bıktıkları vakit, hiç çekinmeden "kovboyculuk" oynamaya koyuluyorlar. Batıya göç eden "pioneer"lerinkini andıran bir araba, western filmlerinin tanıdık görünümleri arasında ilerlerken, kovboy filmlerinin beylik kuruluşlarından biri ortaya çıkıyor. Gerçekte de, filmin yalnız bu bölümünü izleyen bir izleyici; kadın kahramanı tehlikeli bir bölgeden sağ salim geçirmeye çalışan; bir yandan

"kötü adam" rolündeki kılavuz, bir yandan da Kızılderilileri andıran Aznavur'un atlılarının ortaya çıkardığı tehlikeleri alt edip bunu başaran bir western kahramanının serüvenini izliyorum duygusuna kapılabilir.

Yıkık bir köprüden arabanın geçebilmesi için kullanılan desteğin bütün yükünü taşıyan kahramanın acısını anlatan sahnelerle, araba tekerleğinin köprü aralığından kurtulup kurtulamayacağına dayanan kurgu oyunlarıyla, boşaltılan bir kasabayı ya da ıssız bir yerde kendisinden kuşkulandığı bir insanla baş başa kalan genç kızın korkusunu eğik çerçeveler içinde vermekle her şeyi çözeceğini sanan bir anlayışın ortaya hiç bir şey koyamamasına şaşmamak gerekir. İzleyiciyi bütün bu çeşit beylik sinema oyunlarıyla kandıracaklarını sanan yönetmen ve senaryocu, gerçekte kendilerini kandırmaktan başka birşey yapmıyorlar.

Görüntülerle hiç uyuşmayan, beceriksizce derlenmiş bir müzik de yukarıdakilere katıldığında, *Düşman Yolları Kesti*'nin olumlu öğelerinin ancak Eşref Kolçak, Nurhan Nur ve Kadir Savun'un oyunları ile Kriton İlyadis'in fotoğraf çalışması olduğu ortaya çıkıyor. Bununla birlikte, İlyadis'in, filmin bir bölümünde yer alan gece sahnelerinde tam bir başarı elde edemediğini de belirtmek gerekir. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda Yuvakim Filmerides'in gece sahneleri, şimdiye kadar beyazperdemizde bu yoldaki çalışmaların erişemediği bir başarı olarak kalıyor.

(*SİNEMA-TİYATRO*, Sayı 9, 1 Ocak 1960)



1959'A BİR BAKIŞ

"*Dost*"un bu sayısı, geride bıraktığımız yılın çeşitli sanat kollarındaki bilançolarını verecekmiş. Roman, şiir, tiyatro, resim,

müzik, vb... alanlarda çıkarılacak bir bilançoda, ele alınan sanat kolundaki genel eğilimin doğrudan doğruya ekonomik koşulların etkisi altında kaldığı, başarı ya da başarısızlıkların bu koşullardan ileri geldiğinin belirtileceğini sanmıyorum. Buna karşılık, sinemadan söz açan, bir yıllık sinemanın genel durumunu ele alan bir yazı, her şeyden önce, sinema endüstrisini etkileyen ekonomik koşullardan işe başlamak zorunda. Ücretlerin artması, malzeme darlığı, malzemenin ateş pahasına oluşu, ekonomik kararların günden güne değişmesi, kotanın, kuyruk usulünün ortaya çıkışı, hammaddenin tek elden dağıtılması ya da serbest bırakılması, karaborsa, sinema biletlerine zam yapılması, sinema salonlarının banka ya da tiyatroya çevrilmesi, yabancı filmlerin artması ya da azalması, genel hayat pahalılığının sürekli olarak artışı... bütün bu ve buna benzer olayların her biri, aynı zamanda bir büyük endüstri olan sinemada hemen etkisini gösteren durumlardır. Zaten iyice oturmamış, sağlam bir düzeni olmayan bizimki gibi bir sinema her gün yeni bir tutumun, yeni bir modanın ardına düşüyor. Buna, sinemanın sanat yönüyle hiç ilişkileri olmayan fakat endüstriyi ellerinde tutan yapımcıların, gerek bu karışıklık gerekse denetleme gibi, yabancı filmlerin rekabeti gibi, sinema salonu bulamamak gibi... durumlardan dolayı son derece ihtiyatlı hareket ettikleri; sinemaya hiç uygun düşmeyecek bir ürkeklikle davrandıkları; bundan dolayı hem ekonomi hem sanat alanında en "tutucu", en "gerici" kimseler olduğu katılırsa, 1959'un karmakarışık ekonomik düzeni içinde sinemanın ne biçim bir durumda olacağı kolaylıkla kestirilebilir. Bundan başka, 1959 yılındaki Türk sineması yalnız bu yılki koşulların etkisi altında kalmış değildir; geçen yılın, daha önceki yılın izleri de sürüp gitmektedir. Nasıl ki, önümüzdeki yılda da, şimdiki koşulların etkisine rastlanacaktır.

Nitekim, bu yılki ekonomik koşulların, eğilim ve modaların başlıcaları geçen yıldan arta kalmıştır. Geçen yılın ekonomi alanında alınan kararlarının, sinemamızda şimdiye dek görülmemiş ölçüde bir "film enflasyonu"na yol açtığı, yıllık film sayısının geçen mevsim birdenbire nasıl iki katına sıçradığı bilinmektedir. Bu olağan dışı artış bu yıl yeniden eski sayıya dönmüş, ama bu arada

büyük sarsıntılara, iyi ve kötü sonuçlara yol açmıştır. Geçen mevsimin yüzü aşan filmi önce piyasada bir tıkanıklık yarattı. Tahminlerin tersine, sayıları azalmayan yabancı filmler, perdemizin kaldırabileceğinden çok fazla olan bu filmlerden büyük bir bölümünün elde kalmasına yol açtı (bunlardan çoğunun bu yıla kalması, geçen mevsimle bu mevsim filmlerinin sayısını yine perdemizin kaldırabileceği düzeyin üstünde bulunmasına yol açmıştır). Perdeye ulaşabilenlerse, bir yandan geçen yıllara göre yerli filmlerde ortaya çıkan gelişme karşısında bir "doğal tasfiye"ye uğradı. Çok kötüler kesinlikle, daha az kötüler çoğunlukla "yattı"lar. Bundan ancak, öbürlerine göre eli yüzü biraz düzgünce filmler ile her yıl birkaçına rastlanan "vurgun filmleri" kurtulabildi. Geçici olarak endüstriye girmiş, şipşakçılıkla para vurmak isteyenlerin çoğu ortadan çekilmek zorunda kaldılar. Film yapım giderlerinin birdenbire artması da bu işi çabuklaştırdı. Böylelikle 1959-1960 mevsiminde, sinemamız, hemen hemen yine eski, tanıdık kadroyla ve belirli bir iki parolayla işe girişmişti.

Bu parolalardan birincisi, daha çok büyük ortaklıkların, bir de bunlara ayak uydurmak isteyen birkaç yeni ortaklığın, izleyicideki son gelişmeleri, iş yapma olanaklarını, bir de bu yılın Türk Film-Festivali'nin sonuçlarını göz önünde tutarak, az sayıda ama biraz daha titizlikle çalışılmış filmler yapmaktı. Nitekim bu yılın bu bölüme giren filmleri, daha mevsimin yarısında piyasaya sürülmüş bulunmaktadır. Bunlar *Kalpaklılar, Düşman Yolları Kesti, Yalnızlar Rıhtımı* ve *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'dır. Yine bu bölüme girip henüz tamamlanmayan *Ateşten Damla* bir yana bırakılırsa, mevsim sonuna dek bunlara yeni bir film katılacağına pek olasılık verilemez; Türk sinemasında en beklenmeyen şey, sürprizdir.

İkinci bölümde, geçen yılın "iş yapmış" birkaç filmine, birkaç türüne —bunlar ister iyi ister kötü olsun— öykünülmesiyle gerçekleştirilmiş yapıtlar yer almaktadır. Bu yılın *Bizim Mahalle*'si geçen yılın olduğu kadar şimdiye kadarki Türk filmlerinin de en başarılısı olan *Üç Arkadaş*'ın zavallı bir taklididir. Geçen yıl, bir zevksizlik ve bayağılık başyapıtı olan *Fosforlu Cevriye*'nin, denetlemenin de himmetiyle, beyazperdemizde anlamsız bir öykü baha-

nesiyle külhanbeylerini yakası açılmadık argoyla konuşturması yüzünden sağladığı kazanç, bu filmi hazırlayanların yine aynı tipleri *Kıtıpiyosa Tuzak* adlı yapıtta biraraya toplamasına yol açtığı gibi; öte yandan *Şoför Nebahat, Erkek Fatma...* gibi irili ufaklı taklitlerine de —sanki aslı pek matah bir şeymiş gibi— yol açtı.

Her mevsimin, tanınmış alaturka şarkıcılara rol vererek avuç dolusu para toplama işi, geçen yıl da bu çeşit filmlerin vazgeçilmez yıldızı Zeki Müren'in *Gurbet*'iyle yapılmıştı. Bu yıl yine aynı oyuncu ve yine aynı yönetmenin —Osman F. Seden— *Kırık Plak*'ıyla aynı vurguna çıkılmaktadır. Bu yıl fazladan olarak bir kadın şarkıcı —Gönül Yazar— *Taş Bebek*'te "lanse" edilmekte, Adnan Pekak adındaki başka bir şarkıcı da *Sokak Şarkıcısı Kırık Keman*'da izleyici avlamaya çıkmaktadır.

Geçen yıl Kıbrıs mitingleri ile Londra-Zürih anlaşmaları arasındaki kısacık dönemde kazasız belasız piyasaya sürülüp yine bir vurgun sağlamış olan *O'nun Süvarisi* adlı Kurtuluş Savaşı filminin de bu mevsim *Kalpaklılar, Düşman Yolları Kesti* ve *Ateşten Damla*'yla izlendiği bilinmektedir.

Görülüyor ki, her vakit olduğu gibi, sinemacılar geçen mevsim "para kıran" filmlerin açtığı çığırı bu yıl da izlemişlerdir. Bu yıl para getirecek filmlerin de önümüzdeki yıl taklit edilmesini beklemek yanlış sayılmaz. "Batı Cephesinde yeni bir şey yok".

Ama bu yıl sinemaseverleri düş kırıklığına uğratan nokta, yukarıda birinci bölüme girdiğini belirttiğimiz, mevsimin belli başlı filmleri sayılan yapıtların da iler tutar yerleri olmamasıdır. Mevsim sonunda, 1959-1960'ın bilançosu yapılırken ele alınabilecek olanlar yalnızca bunlardır; ama bunlar bile, 1959-1960 mevsiminin öncekilerden ayırt edilmesini gerektirecek özellikle değildir.

Kalpaklılar ile *Düşman Yolları Kesti*'nin, birkaç yıldır süregelen Kurtuluş Savaşı filmleri modasının ürünleri olduğunu yukarıda belirtmiştik (bu konuyla ilgili daha geniş bir yazı *"Dost"*un geçen sayısında yayımlanmıştı). Fakat Kurtuluş Savaşı etiketiyle piyasaya sürülen bu filmler, gerçekte sıradan birer serüven, vur-kır filmidir. *Kalpaklılar*'ı hazırlayanların titizlikten, iyi niyetten anladıkları, filmdeki kişilerin giysilerinin elden geldiğince gerçeğe

uyması, üniformaların aslına uygunluğu, dekorların elden geldiğince filmin konusunun geçtiği zamanki dekorlara uyması. Oysa, konusu günümüz dışında geçen bir film için böyle bir davranış, zaten sinemacının yerine getirmesi gereken en doğal görevi; o kadarki, bunu bir erdem olarak ileri sürmek için, insanın ne yaptığını bilmemesi gerek. *Kalpaklılar*'daysa, bunun dışında zaten bir şey yok. Kurtuluş Savaşının bir yönünü anlatmak isteyen film, çok geçmeden bir casusluk öyküsüne, hırsız polis serüvenine dönüveriyor. Çeşitli toplum katlarından, değişik yaşta, değişik yaratılışta insanların birbirleriyle ilişkileri, büyük bir tarih olayı karşısındaki durumlarını anlatmak isteyen film, en ilkel ruhbilimsel temelden yoksun, kuklayı andırır yaratıkların yer aldığı bir yapıt oluyor. *Düşman Yolları Kesti*'nin yukardakinden ayrılığıysa, ortaya gangster-western kırması bir yapıt koymaktan ibaret. Konusuna hiç saygı duymayan, hiçbir önem vermeyen yönetmen, bu arada girıştiği mizansen oyunlarında da yaya kalıyor.

Yalnızlar Rıhtımı'ysa, ancak "hilkat garibesi" deyimiyle anlatılabilir. Bir yanı çok düzgün, çok alımlı, ama geri kalan yanı insanı ürkütecek, acındıracak ya da güldürecek yapıda olan bir hilkat garibesi. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda düzgün, alımlı olan yön, yönetmen Lütfi Ö. Akad'ın sahne düzenidir. Rahat, akıcı, ne yaptığını bilen; alıcıyı, oyuncuları, dekoru, "hava"yı yerli yerinde kullanan bir sahne düzenlemesi anlayışı, hem de baştan sona kadar —ki buna Akad'ın son filmlerinde pek rastlanmazdı— sürüp gitmektedir. Fakat bu sahne düzenlemesinin ortaya koyduğu şey, bir döviz kaçakçılığı fonu üzerinde en bayat, en inanılmayacak bir "rıhtım", bir "yalnızlık" romantizmi, en basmakalıp gemici-fahişe-kötü adam üçlüsü, ancak bir ortaokul ya da lise öğrencisine yakışacak bir "kaçış" ruhbilimiydi.

Dört filmin en iyisi olan *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'na gelince, Türk sinemasının bugünkü koşulları içinde erişebileceği son sınırı, içinden çıktığı toplumun bilgi, kültür ve beğeni düzeyini, kendisini oluşturan endüstrinin "kapasite"sini ve içinde bulunduğu kargaşalığı bundan daha iyi yansıtan bir örnek gösterilemez.

Karacaoğlan, bu mevsimin filmleri içinde en titizlikle hazırla-

nan, masraftan kaçınılmayan, kendi alanlarında oldukça başarı kazanmış kimseleri bir araya getiren bir çalışmaydı: Başoyuncuları Ankara Devlet Tiyatrosundan Nuri Altınok ile Tijen Par'dı; bunlar Kadir Savun ile Hayri Esen gibi oyuncularla desteklenmişti. Özgün temel müziğini Ankara Devlet Operası orkestra şefi Sebahattin Kalender hazırlamış, aynı orkestra tarafından yorumlanmıştı. Türküler Devlet Operası eski sanatçılarından Ruhi Su tarafından okunmuştu. İşe yeni başlayan, ama deneyimsizliğine karşın iyi bir dekor anlayışı olan Duygu Sağıroğlu dekorları düzenlemişti. Nihayet bütün bu çalışmalar, son yılların en başarılı yönetmenlerinden biri sayılan Atıf Yılmaz Batıbeki tarafından yönetiliyordu.

Karacaoğlan, Atıf Yılmaz bakımından ele alındığında, bu yönetmenin *Gelinin Muradı, Bu Vatanın Çocukları* ve *Alageyik* gibi en başarılı yapıtlarının bir devamı, onlardaki çalışmasının daha gelişmiş biçimi olarak ortaya çıkmaktaydı. Öte yandan, Türk sinemasının bugünkü durumu bakımından da *Karacaoğlan,* örneğin *Üç Arkadaş*'tan hemen sonra yer alabilecek bir filmdi.

Ama *Karacaoğlan,* aynı zamanda, bağlı olduğu toplumdaki bütün kültür, bilgi ve sanatın en yüksek noktalarıyla en alçak noktalarını "bileşik kaplar"daki gibi belirli bir düzeye, gerçek düzeyine getirip bırakan sinemada ne durumda olduğumuzu da ortaya koyuyordu. Tijen Par'ın oyunu, kötü bir diksiyonla aksıyor; Nuri Altınok kendisini zaman zaman rol kesmek eğiliminden kurtaramıyor; temel müzik başarıyla yürürken birden en basmakalıp film müziğine dönüyor; temel müzik ya da başarıyla okunan türküler seslendirmedeki kusurlarla aksıyordu... Ve bütün bunlar, *Karacaoğlan*'ın ilk evrimi için söylenebilecek sözlerdi. *Karacaoğlan*'ın piyasaya sürülen bir ikinci evirimi vardı ki, sinemamızda sürüp giden kargaşalığı, yanlış zihniyeti bunun kadar açığa vurabilen örnek kolay kolay bulunamazdı: Filmdeki türkülerin, alışılmış tarzdan başka türlü okunmasının, özellikle filmin konusunun geçtiği yerler izleyicisince yadırganacağından korkan yapımevi, *Karacaoğlan*'ın ilk evrimindeki ses kuşağının yerine bir başkasını geçirmişti. Fakat filmin büyük bir bölümünü kaplayan bu türkülerde yapılan değişiklik sırasında gerek seslendirmedeki aksaklık gerek-

se ses kuşağı üzerinde oynamanın sonucu olarak yeni ses kuşağı "feci" bir kılığa bürünmüştü. Ses kuşağındaki oynama bu kadarla da kalmamış, filmin görüntülerini de zedelemişti. Böylelikle *Karacaoğlan* hem ses hem de görüntü bakımından "kuşa çevrilmiş"ti. İnsanın aklının almadığı yön, yapımevinin bu hareketiyle ne yitirdiğinin farkında olmamasıydı. Anlaşılan Türk sineması, yalnız usta sanatçılardan, iyi teknisyenlerden, ileri görüşlü yapımcılardan yoksun olmakla kalmıyordu, aynı zamanda talihsizliği de vardı. Bu talihsizliğin bir başka belirtisi de, 1959'un ortasında, Türk sinemasının eski yapıtlarından çoğunu barındıran film deposunun yanmasıydı.

(*DOST*, Sayı 28, Ocak 1960)



GERİYE KALANLAR 1

*"Dost"*un yılbaşı sayısında 1959'un bilançosunu yaparken, 1959-60 mevsimininlik yarısındaki dikkate değer filmlerden söz atmıştık. Bunlar *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (Atıf Yılmaz), *Kalpaklılar* (Nejat Saydam), *Düşman Yolları Kesti* (Osman F. Seden) ile *Yalnızlar Rıhtımı* (Lütfi Ö. Akad) idi. Şimdi, mevsimin ikinci yarısının aynı nitelikteki filmlerinin hemen hepsi piyasaya sürülmüş bulunuyor. Bunlar *Suçlu, Yangın Var, Şoför Nebahat, Ateşten Damla* ile *Ayşecik*'tir.

Atıf Yılmaz'ın *Karacaoğlan*'dan sonra bu mevsim hazırladığı ikinci filmi *Suçlu*, Orhan Kemal'in en zayıf romanlarında birine dayanıyor. Zayıf bir romanın sinemadaki tek yararı, sinemacıya daha serbest bir çalışma olanağı sağlamasıdır. Nitekim, senaryo biçimindeki suçlu, romandan bir hayli değişik. Ama bu değişiklik, zayıf bir romanın yerine zayıf bir senaryo geçirmekten öteye git-

memiş. Orhan Kemal'in romanından kimi ana sahneler alınmış, sonra aradaki boşluklar çok çeşitli kaynaklardan doldurulmaya çalışılmış. Beyazperdedeki *Suçlu*'da öykü yapısı, sahnelerin işlenişi, sinemacının tutumu; görüntü, sahne düzenlemesi, durumlar bakımından biraz *Oliver Twist*'e, biraz *Los Olvidados*'a, biraz *The Window*'a, biraz bilmem neye dek uzanıyor. Bunun sonucu olarak da ortaya bir "yamalı bohça" çıkıyor. Filmin dikkate değer belki de yalnız iki yönü var: Biri, Atıf Yılmaz'ın, genellikle son derece duruk (statique) olan, her konuşma parçasını ayrı bir çekimle veren sahne düzenlemesi anlayışından ayrılması, güçlükle kıpırdayan alıcısının canlılık kazanması. *Karacaoğlan*'ın bazı sahnelerinde başlayan bu değişiklik, uzun bir çekim içinde alıcının hareketi, durmaları, yeniden hareketi *Suçlu*'da biraz daha düzenli, daha sürekli olarak yer alıyor. İkincisi, Atıf Yılmaz'ın en güçsüz yönlerinden biri olan oyuncu yönetiminin *Suçlu*'da iyileşmeye yüz tutması. *Suçlu*'nun ağırlığı çocuklara dayandığı, bizim perdemizde çocuklardan ancak "feci" denebilecek oyunlar çıkarıldığı —bunun en son örneğini yine A. Yılmaz *Bu Vatanın Çocukları*'nda vermişti— göz önüne alınırsa, *Suçlu*'daki küçük oyuncuların başarısı daha önem kazanır. Atıf Yılmaz'ın öteki filmlerinde rastlanan "local"i iyi seçme, iyi değerlendirme işi burada da var. Fakat sonuç olarak *Suçlu*, doğrudan doğruya izleyici bakımından değil de Atıf Yılmaz'daki bazı gelişmeleri ortaya koyması bakımından ilgi çekiyor.

Atıf Yılmaz gibi Lütfi Ö. Akad da mevsime iki filmle katılan yönetmenlerden. Ama *Yalnızlar Rıhtımı* ile *Yangın Var* arasındaki fark, *Karacaoğlan* ile *Suçlu* arasındaki farkı aratmıyor. Bayatlamış bir "gemici-fahişe-rıhtım edebiyatı" üzerine kurulan *Yalnızlar Rıhtımı* yalnız kararlı, hesaplı, usta bir sahne düzenlemesi ve buna uygun bir oyuncu yönetimiyle dikkati çekiyordu. *Yangın Var*'da böyle bir sahne düzenlemesi anlayışının varlığından söz açmak iyimserliğin son kertesi sayılabilir. Dümdüz bir sahne düzenlemesi anlayışı, yerinden kıpırdamaya üşenen bir alıcı, sahneler arasında hiç bir bağlantı aramayan ya da en "harcıâlem" bağlantıyla yetinen bir tutum baştan sona dek sürüyor. Üstelik bu denli boş bir yönetim

çalışmasının anlatmaya çalıştığı öykü de o kadar boş. *Eski İstanbul Kabadayıları* gibi ikinci bir ad taşıyan film, iki tulumbacı takımı arasındaki rekabeti, bir tulumbacı reisi ile bir paşa kızı arasındaki gönül macerasını anlatıyor. Yine filmin başındaki yazıya göre, film, tulumbacılığın eski yaşayışımızda bir "kabadayılık, efendilik ve spor" konusu olduğunu gösterecek. Ama *Yangın Var*'ın eninde sonunda ortaya koyduğu, karmakarışık bir öykü, film boyunca don paça koşuşan birtakım insanlar, mum alevi gibi bir yangın, tulumbanın hortumundan çıkan iplik gibi bir su. Akad, *Yangın Var*'da yönetmen olarak değil de, giysici olarak çalışmış. Ama seyircide bir "çağ duygusu" uyandırmak için harcanan emekler, ilk ağızda uyandırdığı "exotisme" kaybolduktan sonra, boşa gidiyor. *Yangın Var*'dan geri kalan ancak, eski İstanbul'u gösteren gravürler üzerine hazırlanmış bir "tanıtma yazısı"; doğallığı her vakit sağlanamayan kalabalık bir Göksu sahnesi; görüntü ve kurgu olarak ustalıkla hazırlanmış bir Karagöz gösterisi; Turgut Ören'in başarılı, bazı sahnelerde çok başarılı (sisli bir İstanbul sabahını gösteren uzun sahne gibi) görüntüleri. Oyuncuları hemen her vakit iyi kullanan Akad'ın A.Işık-L. Sayar-E. Efekan'dan sağladığı oyun da bunlara katılabilir.

Metin Erksan'ın *Şoför Nebahat*'ı, ilk iki filmle ortak yanlışlar taşıyor. Şoför Nebahat da *Yangın Var* gibi, anlatmak istediğinden başka bir sonuca varıyor. Kadınların çalışmasına iyi bir gözle bakılmayan bir toplumda, en beklenmedik bir meslekte çalışmak zorunda kalan kadını karşılaşacağı güçlükler, bunun nedenleri, bunu yenme çarelerinin araştırılacağı sanılıyorsa da sonuç öyle çıkmıyor. *Şoför Nebahat* bir dram olarak başlıyor, bir güldürü olarak gelişiyor, bir "Cinderella" öyküsü gibi sona eriyor. Kadının haklarını, çalışmak zorunda kalan kadını savunur gibi görünen film, ortaya ancak "erkekleşmiş" bir kadın çıkarabiliyor. Bir kez bu noktaya, çevrilmesindeki asıl amaca erişince, film, çok geçmeden esin kaynağına, *Fosforlu Cevriye*'ye yöneliveriyor. Bu noktaya erişince de yönetmen, büyük bir rahatlıkla deri ceketli, kasketli, "erkekleşmiş" kadının serüvenlerini —erkekleri dövmesini, bilek bükmede, tavlada erkekleri yenmesini, meyhaneye gitmesini, kavga çıkarma-

sını; tabii argodan da bol bol yararlanarak anlatıyor. *Şoför Nebahat*'ın dikkate değer tek yönü, asıl kahramanın çevresinde yer alan K. Savun-S. Sezerli-S. Hazinses'in temsil ettiği arkadaş topluluğu, filmi meydana getirenlerin de farkında olmadan büyük bir kentin şoförler çevresinde zaman zaman alıcının saptadığı birkaç sahne. Fakat bunlar da, genel kargaşalık içinde, çok kez izleyicinin dikkatini çekmeden kaybolup gidiyor.

(*DOST*, Sayı 31, Nisan 1960)



GERİYE KALANLAR 2

Atıf Yılmaz ile Lütfi Ö. Akad'ın aynı mevsim içinde iki ayrı filmde ortaya koydukları birbirini tutmazlık karşısında şaşıranlar, Memduh Ün'ün *Ateşten Damla*'sı ile *Ayşecik*'ini karşılaştırdıkları, hele bunları yine aynı yönetmenin *Üç Arkadaş*'ına göre ölçüye vurdukları vakit belki de aynı şaşkınlığa düşeceklerdir. Zira *Ayçecik* ile *Ateşten Damla*, birbirinden çok farklı iki konuyu, iki çevreyi ele aldığı gibi, bunlar, *Üç Arkadaş*'taki ölçüye de erişememektedir. Ama bu, madalyonun yalnız bir yüzü. Aslında Memduh Ün *Ateşten Damla* ve *Ayşecik*'le, bizim sinemamız için daha önemli bir şey yapıyor; sinemamızda rastlanmayan bir biçimde, aynı tutumu, aynı görüşü, aynı duyguyu, üç ayrı filmde, değişik ölçülerde de olsa sürdürüyor.

Yönetmenin bu özelliklerini ortaya çıkarmakta en elverişsiz durumda olan *Ateşten Damla*'dır. Bir kez *Ateşten Damla*, Memduh Ün'ün şimdiye dek el atmadığı bir konuyu, Kurtuluş Savaşını işliyor, yani *Üç Arkadaş* ve *Ayşecik*'ten apayrı birer konuyu ve çevreyi ele alıyor. Öte yandan *Ateşten Damla* son derece güçsüz temellere dayanmaktadır. Mükerrem Kâmil'in romanı hemen hemen

"onarılması olanaksız" bir yapıdadır. Bir Mükerrem Kâmil romanındaki gerçek dışı, yaşam dışı kişiler, bu kişilerin bir araya getirilişindeki zorlamalar, durumlardaki zorakilik, nihayet birkaç elden geçmesine karşın bir türlü hale yola sokulamayan "feci" bir konuşma, *Ateşten Damla*'yı izlerken ilk göze çarpan noktalar. Ama bütün bunların ardında ve bütün bunlara karşın, değişik bir konuda, apayrı bir çevrede, inandığı ve sevdiği şeyleri anlatan, hem de bütün filmlerindekinden daha kararlı, daha rahat, daha canlı anlatan bir yönetmenin çalışması yer alıyor. *Üç Arkadaş*'taki arkadaşlık, dostluk, dayanışma, özveri ve iyimserlik, oradakinden bambaşka koşullar içinde *Ateşten Damla* kahramanları arasında da yineleniyor. Serap (M. Nur), -Ahmet (T. Özatay)- Doktor (K. Artun) üçlüsü, bir ulusun ölüm kalım savaşı sırasında kişisel duyguların ikinci sıraya atılması, sonraya bırakılması, görev ve arkadaşlık duygularının, özverinin her şeyin üstünde geldiğini ortaya koyuyor. Ahmet'in, padişahçı babası (O.M. Arıburnu) ile mücadelesi; Serap'ın babalığının (A. Kaptan) mücadelesi bu duyguların daha belirli, daha zengin bir nitelik kazanması, "karışık dönem kesiti"nin tamamlanmasını sağlayan öğeler. Öte yandan bütün bu kişiler arasındaki ilişkilere yol açan büyük olay da ihmal edilmiyor, zaman zaman göz alıcı, aşağı yukarı bir destan havasına bürünerek ortaya çıkıyor. Göç sahnesi, askerlerin köprünün üstünden ve altından geçişleri, hastanedeki yaralılar, cepheden yaralıların gelişi, Serap'ın yaralılar arasında koşarak sevgilisini arayışı... yönetim çalışması olarak da —üç ayrı alıcı yönetmeniyle çalışılmasına karşın— görüntü olarak da bunu başarıyla sağlıyor. Memduh Ün, hemen hemen ayrı bir film konusu olabilecek ilk bölümü —başlangıçtan Serap'ın yetişkin bir genç kız olarak Balıkesir'e dönüşüne kadarki bölüm— işe hiç karıştırmasa, konusu bakımından son derece görsel olanaklar taşıyan filmin konuşmalarını elden geldiği kadar "budasa", elde edeceği sonuç çok daha iyi olablirdi.

M. Ün, *Üç Arkadaş*'tan sonra, *Ateşten Damla*'da kendi küçük dünyasıyla bambaşka bir çevreye göç ettiği halde pek az aksıyor; *Ayşecik*'teyse kendini daha tanıdık bir çevrede buluyor. Gerçi

Ayşecik'te de yönetmenin asıl özelliklerinin belirli olarak ortaya çıkmasına engel olan kimi öğeler yok değil. *Ateşten Damla* nasıl bir "piyasa romanı"na dayanmaktan aksıyorsa, *Ayşecik*'te de çocuk dergileri için hazırlanmış "terbiyevi, ahlaki" bir çocuk romanına dayanmaktan ileri gelen aksaklıklar var. Bu aksaklık, tecimsel düşüncelerle katılan sahneler, melodramatik durumlarla besleniyor. Ama bu bir yana bırakılırsa, *Ayşecik*'in ilk bölümünde, her şeyden önce perdemizde hiç rastlanmayan ustalıkla çizilmiş orta halli bir işçi ailesinin yaşayışı var: İşini, ailesini seven, hem yumuşak, hem "otoriter" bir aile babası olan bir şirket şoförü. Evine, kocasına bağlı, evin bütün işlerini çekip çeviren anne. Henüz yürümeyen bir bebek, sabahtan akşama dek işinin başında bir baba, ev işlerinde başını alamayan bir anne, ikinci çocukluk çağını yaşayan yaşlı bir büyükanneden dolayı başıboş kalmış, yaramaz, ele avuca sığmaz beş-altı yaşlarındaki küçük kız... Bu küçük ailenin günlük yaşayışı, sevinçleri, üzüntüleri, aile için hem neşe hem üzüntü kaynağı olan küçük kızın bitip tükenmez yaramazlıkları, en belirli çizgileriyle ölçülü, izleyiciyi kavrayan bir rahatlıkla anlatılıyor.

Ayşecik'in babasının yanlışlıkla tutuklanması —bu bölüm filmin gereksiz yere uzatılmış, en iğreti bölümüdür—; annesinin bir kaza sonunda kör oluşundan sonraki bölüm, başlangıçtaki kadar başarılı sayılamaz. Bu, bir yandan, ailenin bütün yükünü küçük omuzlarında taşımaya çalışan, yaramazlıklarını bir yana bırakıp aileyi ayakta tutmaya çalışan küçük kızın başından geçenlerin küçük küçük öykücüklerle anlatılmaya çalışılmasından ileri geliyor. "Ayşecik'in Serüvenleri" diye adlandırılabilecek bu bölümde sahneler arasında elle tutulur bir bağ yok. İkinci bir nokta, yönetmenin gerçek bir çevredeki aşırı iyimserliğidir. *Ayşecik*'in *Üç Arkadaş*'tan ayrıldığı nokta da bu zaten. *Ayşecik*, hiçbir vakit *Üç Arkadaş*'taki "soyut"luğa, kişilerin "simgesel " birer varlık durumuna gelişine erişemiyor. *Üç Arkadaş*'ta ustalıkla kullanılan İstanbul, aslında herhangi bir büyük kent; Gül Abla, yardıma muhtaç herhangi bir insan; fotoğrafçı-niyetçi-boyacı üçlüsü, yürekleri iyilik dolu herhangi bir topluluk; kısaca soyut bir çevrede yaşayan simgesel

kişiler. Dışlarındaki dünyadan hemen hemen ayrılmış, kendi kendilerine yeter kimseler; dış dünya ile her karşılaşışları bir kötülük, bir düş kırıklığı, acılarla sona eriyor; kendi küçük dünyalarının dışında kalanlar onlar için her vakit "kolektif bir kötülük"ü temsil ediyor. *Ayşecik*'teyse kişiler günlük yaşayışın, günlük olayların, kısaca günlük gerçeğin ortasında; kendilerini çevreleyen dünya ile sürekli bir ilişki içinde. Bu bakımdan *Üç Arkadaş*'taki dayanışmanın, arkadaşlığın, yardımlaşmanın, iyimserliğin olduğu gibi alınıp bu gerçek dünyaya aktarılması, oradaki "kolektif kötülük"ün bu gerçek çevrede birden "kolektif iyilik" kılığına geçiverişi —günümüzde birincisi ikincisinden çok daha sık rastlanan bir şey olduğu için— pek inandırıcı olmuyor. Bununla birlikte bu aksaklık, *Ayşecik*'ik varlığıyla büyük ölçüde "yumuşuyor". Küçük kızın birdenbire uslanması; büyük bir ciddiyetle bir şeyler yapmak için çabalaması; mahallelinin, manavın, kasabın yardımları; kendisinden beş altı misli irilikteki komiserle arkadaşlığı; kendinden biraz büyük gazete satıcılarından gördüğü destek, ilk bakıştaki bütün inanılmazlığına karşın, bütün bütün olanak dışı olmayan şeyler. M. Ün, büyüklü küçüklü kahramanlarındaki her şeye karşın yaşamak, hem de insanca yaşamak isteğini, küçük insanlara olan sevgisini, tükenmeyen ve tümüyle boşlukta da durmayan iyimserliğini *Ayşecik*'te bir kez daha ortaya koyuyor.

Ayşecik'te rahat, akıcı bir anlatım var. Filmlerindeki görüntülerin güzelliği; çevçevelenmede sıksık rastlanan ustalık ve yerindelik M. Ün'ün artık başlıca özelliklerinden biri oldu. Alıcı hareketleri için de aynı şey söylenebilir. *Ayşecik*'te bunların en belirli olduğu birçok sahne var. Örneğin, babanın tutuklanış sahnesi. Alıcı birkaç kişilik bir topluluktan tek kişiye, tek kişiden kalabalığa, kalabalıktan birkaç kişilik topluluğa gidip geliyor, bazen hepsini birden aynı çekime alıyor, sonunda iki kişide —anne ve çocuk— karar kılıyor. Hapishanede tel örgülerin iki yanındaki ziyaretçilerin, tek sözcüklü cümlelerle, duyduklarının ancak pek azını söyleyebilmekten doğan acılarını yansıtan dolgun anlamlı sahne; Ayşecik'in iriyarı komiserle bir masa başında konuşması gibi hem komik hem dokunaklı sahne; annenin bir kazaya uğramasını gös-

teren ve görüntü, oyun, kurgu bakımından tam bir başarı olan sahne; başka bir aileye emanet edilen küçük kardeşini evin bahçesinde güneşlerken gizlice ziyarete giden Ayşecik'i gösteren sahne... bunlar arasında sayılabilir.

M. Ün, oyuncularından alabileceğini yeterince alıyor. Turgut Özatay ilk başarılı oyunu *Ayşecik*'te çıkarıyor. Muhterem Nur — âmâ olduktan sonraki bölümde *Üç Arkadaş*'taki rolünü yinelemekle birlikte— birçok filmindeki gibi başarılı. Küçük Zeynep Demirmencioğlu beyazperdemizdeki çocuk oyunlarının en iyisini veriyor. M. Ün, bu sevimli, anlayışlı, cin gibi kızdan en iyi yolda yararlanmış (tabii bunun "harika çocuk"lukla hiçbir ilgisi yok, sinema oyununda "harika çocuk"a inanmak için insanın kendisi de "harika çocuk" olmalı).

1958-59 mevsimi, en iyi Türk filminin ortaya konmasıyla dikkati çekmişti. 1959-60 mevsimi, yine aynı yönetmenin üstelik iki ayrı filmde aynı tema üzerindeki başarılarını görüyor. Böylelikle, geçen mevsim kadar verimsiz olan bu mevsim de bu bakımdan dikkate değer bir nitelik kazanıyor. *Üç Arkadaş* başarısının hem izleyicide hem de doğrudan doğruya yönetmeninde "aşılmaz" etkisi yaratmasına karşın M. Ün'ün elde ettiği sonuç, *Ateşten Damla* ve *Ayşecik*'tekinden daha iyi çalışma koşullarına kavuştuğunda başarısının daha büyük olacağı umudunu uyandırıyor. 1950-60 mevsiminin en büyük kazancı, şimdilik budur.

(*DOST*, Sayı 32, Mayıs 1960)



SİNEMA MEVSİMİ BAŞLARKEN YERLİ FİLMLER

Sinemacılarımız bu mevsime her zamankinden daha ihtiyatlı, daha çekingen ve "sürpriz" yaratmak olasılığından uzak olarak

başlıyorlar. Geçen yılki festival üzerine, titizlikle çalışılan birkaç filmin uğradığı mali başarısızlık, yapımcıları, zaten hiçbir vakit uymaktan geri kalmadıkları eski kurala daha sıkı bağlamıştır. Kural basittir: Bir önceki mevsimin para getiren filmlerini sürdürmek.

Geçen mevsimin mali başarıları, en belirli örnekleriyle gösterilmek istenirse, *Şoför Nebahat, Ayşecik, Samanyolu, Kırık Plak*'u. Bunlardan ilki, gerçekte iki mevsim öncesi, yapımcıların ağzını sulandıran bir mali başarıya erişen *Fosforlu Cevriye*'nin devamıydı. Denetlemenin himmetiyle beyazperdeye argolu küfürlü, "erkeklere taş çıkartan kadın" tipini getiren *Fosforlu Cevriye,* geçen mevsim *Kutupiyosa Tuzak*'lar, *Erkek Fatma*'lar, *Şoför Nebahat*'larla sürmüştü. Bu mevsim, *Şoför Nebahat*'in ilk senaryocusu Ali Kaptanoğlu (Atilla İlhan), *Sünger Avcıları*'yla aynı tipleri deniz kıyısına taşımaktadır. İlk bakışta belgesel film adı gibi gelen *Sünger Avcıları*'ysa, yapımcının niyetini daha çok açığa vurmak için sonunda *Rüzgâr Zehra*'ya çevrilmiştir. Evet. Geçen mevsimdeki *Poyraz Osman*'dan sonra *Rüzgâr Zehra*... Aynı modaya bu yıl ayrıca *Deniz Kızı, Gece Kuşu* gibilerini de katmak gerek.

Ayşecik'in geçen mevsim bütün hesapları altüst eden başarısından sonra, film yazıhanelerine, stüdyo düzlüklerine ya da sinemacılar arasındaki ahbap ziyaretlerine çocukla gitmek âdet haline geldi; herkes yeni bir "harika çocuk" keşfetmek hülyasına düştü. Bu mevsim, "asıl" Ayşecik -Zeynep Değirmencioğlu- *Şeytan Çekici* filmiyle diziyi Atıf Yılmaz'ın eliyle sürdürüyor. *Ayşecik*'teki bir başka tip, *Kaldırım Çocuğu Kopuk* olarak piyasaya sürülmektedir. *Talihsiz Yavru*'lar, *Yaralı Ceylan*'lar, *Alii!*'ler bunları izliyor.

Samanyolu'ysa çok eski bir modanın, "piyasa romanı uyarlamaları"nın bir devamıdır. İncir çekirdeğini doldurmayan serüvenlerin, nedeni anlaşılmayan acıların kahramanları küçük kentsoylular, bir ortaokul öğrencisi duygululuğunu ölçü olarak alan anlayışla perdeye yansıtılmakadır. Geçen yılki *Samanyolu*'nun oyuncuları, Belgin Doruk-Göksel Arsoy, bu mevsim *Satın Alınan Adam*' da aynı şeyleri yineledikleri gibi, *Samanyolu* gibi yine Kerime Nadir'den aktarılan *Şahane Kadın* da yine aynı şeyleri gevelemektedir.

Kırık Plak bilindiği gibi Zeki Müren'in *Berduş*'la başlayan

müzikli serüvenlerinin bir devamıydı. Müren bu mevsimi boş geçirmiştir. Ama bu çok kazançlı modanın bırakılmasını yapımcıların yufka yürekleri kaldırmadığı için, geçen mevsim Müren'in yanında türeyen öbür şarkıcılarla bu boşluk kapatılmaya çalışılmıştır. Adnan Şenses'li *Avare Şoför* bunların başında geliyor.

Geçen mevsimin bu yıl yinelenmeyen modası, Kurtuluş Savaşı filmleridir. Denetlemenin tutumu, düşük iktidarın tutumu bunda en önemli etken olmuştur. Nitekim bu mevsim gösterilecek, fakat gerçekte geçen mevsimden artakalan, daha doğrusu "hortlayan" bir film, durumun traji-komikliğini iyice ortaya koymaktadır: Kemal Film'in *İzmir Ateşler İçinde*'si, Kıbrıs davasının jingoizm nöbetleri geçirildiği bir sırada iktidardaki 6-7 Eylülcülerinde teşvikiyle çevrilmişti. Sonra Londra-Zürih anlaşmalarının imzasıyla kazanılan "Büyük Kıbrıs Zaferi" üzerine Dışişleri Bakanlığınca yasaklandı; sonra İstanbul Belediyesinin o çok güvenilir deposunda öbür filmlerle birlikte yanıp kül oldu; sonra yeniden çevrildi! Kurtuluş Savaşı modasının bu mevsim yerini 27 Mayıs Devrimi filmlerine bırakması işten bile değildi. Allahtan ki resmi makamlar bunun önünü aldılar. Ama son haberlere göre, şimdi aynı hatayı resmi makamların kendileri işlemek üzeredir; zira bu konuda bir film siparişi yapılmıştır. Oysa, bu konunun öykülü bir film çerçevesinde bugün ele alınması, daha başlamadan başarısızlığı yüklenmek demektir ki, işin resmi yönü bu başarısızlığın daha göze batar olmasını sağlayacaktır.

Geçen mevsimin başında, mevsimin kalburüstü filmleri aşağı yukarı kestirilebilmekteydi. Yapımcıların bu yılki çekingen davranışları, yönetmenlerin bu çekingenliğe ayak uydurmaları bu mevsim için aynı çeşitten tahminde bulunmayı güçleştirmektedir. Geçen mevsimin öbürleri arasında sivrilen yönetmenleri arasında Orhan Elmas gibi hiç beklenmeyen bir başarı gösteren yönetmenler bu yıl ortaya ne koyabilecekler, bilinemez. Atıf Yılmaz, yukarıda belirtildiği gibi *Ayşecik* dizisinden oluşturduğu *Şeytan Çekici*'nden başka, gazeteci Ümit Deniz'in boş zamanlarda yazdığı polis romanlarından birini *Ölüm Perdesi* adıyla çevirmektedir. Mike Hammer tipindeki Murat Davman'ın serüvenleri, ortaya ancak teknik cambazlık ile cinsellik ve şiddet gösterileri koyabil-

mekten öteye bir olanak taşımıyor. Memduh Ün, bu mevsime şimdilik iki filmle katılıyor. Bunlardan birincisi, belki de en önemlisi *Mahallenin Sevgilisi*'dir. *Üç Arkadaş*'taki çeşitten tipleri, Metin Erksan'ın *Hicran Yarası*'ndaki durumları andırır bir öyküde birleştiren *Mahallenin Sevgilisi*'nde Ün'ün küçük, sevimli, cana yakın insanlarının bir başka serüvenini anlatması mümkün. Ama, alaturka müzikli bir film oluşu bu başarıyı çelmeleyebilir de. Ün'ün öbür filmi, Edmund Morris'in önce Devlet Tiyatrosu'nda, sonra Karaca Tiyatrosu'nda oynayan *"Tahta Çanaklar"*ın uyarlaması *Kırık Çanaklar*'dır. Ün, bu oyun kahramanlarını Üsküdar'ın yoksul bir mahallesinde bir araya toplamaktadır. Ama, tam bir gerçekçilikle ele alınması çok daha doğru olacak bu konunun Ün'ün oldukça duygulu, "şairane" yaradılışıyla ne denli uyuşabileceği bir başka sorundur. Metin Erksan, *Gecelerin Ötesi*'yle, bir büyük kentin gerçekçi betimlenmesine doğru yönelmektedir ki, bundan alacağı sonucun her halde *Şoför Nehabat*'tan daha iyi olması beklenebilir. Osman F. Seden ise, Kemal Film'in on yıl önce standart'ını koyduğu polisiye bir öyküyü *Namus İçin Yaşayanlar*'da yinelemektedir. Geçen yıl *Yalnızlar Rıhtımı, Yangın Var, Ana Kucağı* ile hamaratlığını gösteren Akad'ın ise bu mevsim yalnız *Dişi Kurt*'u vermesi beklenmektedir. *Dişi Kurt*'un şimdilik en ilgi çekici yönü, başarılı bir sahne oyuncusu olan Müşfik Kenter'in ilk kez beyazperdede görünmesidir.

Bunların dışında, şimdilik mevsimin ilgiyle beklenen filmi, *Denize İnen Sokak*'tır. Genç bir yönetmen —Atilla Tokatlı— ile genç bir yapımcının —Selçuk Bakkalbaşı— gerçekleştirdikleri bu film, Türkiye'de gösterilmeden önce Locarno, Karlovy-Vary, Venedik Şenliklerinde resmi ya da özel olarak dolaştırılmış, basındaki resim ve haberleriyle çevresinde bir ilgi havası yaratmıştı. Yalnız ve aylak bir paşazadenin öyküsünü, piyasanın alışılmış kalıpları dışında anlatmak savıyla ortaya konan bu film üzerinde şimdilik söylenebilecek tek şey, bütün bu çeşit filmler için hemen her vakit doğruluğu denenmiş bir gerçektir: Ya tam bir başarı ya da tam bir fiyasko.

(*ÖNCÜ*, 29 Eylül 1960)



ÜÇ FİLM

1960-1961 mevsimini aşağı yukarı ortalamış bulunuyoruz. Mevsimin ikinci yarısı da birincisi gibi geçerse, yerli filmler bakımından üç yıldan beri en verimsiz mevsimle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Gerçi bu yazıda ele alınan üç film, beklenmedik özelliktedir. Ama bu beklenmedik özellikler, ilk filmde bütünüyle olumsuz, ikincisinde yalnız yönetmeni bakımından olumlu yönde, ancak üçüncüsünde umut verici bir adım sayılabilecek niteliktedir.

Mevsimin olumsuz yöndeki beklenmedik çalışması, Memduh Ün'ün *Mahallenin Sevgilisi*'dir. Ün'ün yeni filmi, daha önceki *Üç Arkadaş* ile *Ayşecik*'ini andırmaktadır. Fakat bu kez, benzerlik yalnız yüzeyde kalıyor. *Üç Arkadaş*'ın şiirli, insanı saran havası, birer "simge" gücündeki kahramanları ortadan siliniyor, *Ayşecik*'teki yanlışlar birkaç katıyla aktarılıp ortaya yalnız bir konu yinelenmesi çıkıyor. Ün, *Üç Arkadaş*'ın senaryosunu ana çizgileriyle başka bir yönetmene anlatmış da *Mahallenin Sevgilisi* bu yabancı yönetmenin elinden çıkmış gibi bir durum var. Kaba çizgilerle çevrilmiş tipler; yarım kalmış durumlar; şematik, duygulu olmaktan çok, aşırı duygululuk havasına bürünmüş, yer yer zorlamalarla yürütülen bir öykü *Mahallenin Sevgilisi*'nin en göze çarpan yönleri. *Üç Arkadaş*'taki arkadaşlık, sevgi, dayanışma, iyimserlik temaları bu filmde de var; ama *Mahallenin Sevgilisi*'nde bunlar bir çeşit "garnitür" olmaktan öteye geçemiyor; öbür filmdeki inandırıcı, izleyiciyi kendine bağlayıcı güce erişemiyor. Bunun sonunda, büyüsünü yitirmiş bir *Üç Arkadaş* ortaya çıkıyor. Filmin tek canlı tipi olan mahalle bakkalı-tefeci Kâzım (Neşet Berküren) bir yana bırakılırsa, öbür kahramanları hiçbir vakit tanıyamıyor, hiçbir vakit

yakınlık duyamıyorsunuz. Yaşamlarını şarkı söyleyip, klarnet çalıp, destan satarak geçiren Ahmet (Efgan Efckan) ile Abduş'u (Suphi Kaner) sokağa bağlayan, bunları bir "köpek hayatı" sürmekten hoşnut kılan şeyin en olduğunu anlayamıyorsunuz. Eskiden varlıklı olan Nazım Efendi (Recep Yurdaşen) ile kızı Gülcan'ın (Muhterem Nur) en azından on yıl sürdürdükleri yoksulluk hayatının nasıl geçtiğini, bunu nasıl karşıladıklarını, üzerlerinde nasıl etki yaptığını bilmiyorsunuz; bunu bilmeyince de on yıl sonra Nazım Efendi'nin hâlâ eski varlıklı hayatının düşünü görebilmesini, buna yeniden kavuşabilmek için kızını satabilecek denli kalpsizleşmesini anlayamıyorsunuz. *Mahallenin Sevgilisi*'nde bunun gibi açıklanmadan bırakılmış daha birçok durum yanında, Ün'den beklenmeyecek bir yolda, yapımcılarımızın o pek bağlandıkları "hem güldürücü hem ağlatıcı" film kalıbına uygun bir yapı yer alıyor. Kaner'in şaklabanlıkları, kendisine eş olarak seçilen "komiğin sevgilisi" rolündeki Suna Pekuysal ile ilişkileri, "aşkından kendini yemeğe veren" şişko Şaban (Necdet Tosun) filmin kaba güldürü yanını; insafsız tefeci Kâzım ile ağabeyi Nazım, Gülcan ile babası, Ahmet ile Gülcan arasındaki ilişkiler de filmin aşırı duygulu yönünü oluşturuyor; her iki öğe de çok vakit ölçü dışı bir tutumla ele alınıyor. Bütün bunlara, dayanılmaz nitelikte alaturka şarkılar, feci bir okuyuş, kötü bir seslendirme, genellikle başarısız diyaloglar, ortanın altında bir oyun eklenince, *Mahallenin Sevgilisi*'nden geriye elle tutulabilecek pek az şey kalıyor. Bunlar arasında Turgut Ören'in görüntüleri, özellikle derinlemesine görüntü denemeleri, gece çekimleri, filmin bütünü dışında kalan birkaç sahne sayılabilir. Baştaki çocuk tiyatrosu sahnesi, Ahmet ile Gülcan'ın kırdaki sevişme sahnesi, kötürüm kızla geri sırada top oynayan çocukları gösteren sahne, sondaki buldozer sahnesi... gibi ki, bunlar bile Ün'den daha iyisi beklenebilecek niteliktedir. Öyle anlaşılıyor ki, Ün'ün bir süre başka konulara el atması kendisi içini daha iyi olacaktır. Bu bakımdan, son çevirdiği *Kırık Çanaklar* ile çevirmekte olduğu *Ölüm Peşimizde* belki de Ün üzerinde hayırlı bir etki yapacaktır.

Osman F. Seden'in *Namus Uğruna*'sı, gerçekte bu yönetmenin

gerek Lütfi Ö. Akad ile gerek kendi başına çevirdiği filmlerin bir yinelenmesi; konusu, durumları, tipleri, çevresi ile Seden yönetimindeki "Kemal Film"in birçok yapıtından farksız. Burada da uçarı, yoksul fakat namuslu, iyi yürekli bir kenar mahalle delikanlısı; başlangıçta iyi gibi görünen ama içinde kötülük tohumları taşıyan bir kenar mahalle dilberi; hayatını başkalarını sömürmek, kötülük etmekle geçiren bir patron; onun gönüllü yardakçısı düşkün bir kadın var. Seden bunları karşı karşıya getirip düğmeye bastı mı, mekanizma Seden izleyicileri için hiç de yabancı olmayan biçimde çalışıyor, bilinen sonuca varıyor. O halde, *Namus Uğruna*'nın beklenmedik yönü neresi? Beklenmedik yön, Seden'in, anlatımda, tutumdaki en göze çarpan kusurlarını yenebilmesinde. *Namus Uğruna*'da Seden'in, o çok düşkün olduğu özentili görüntü düzenlemeleri, alıcı hareketleri; çok kere nedensiz ve anlamsız bir "sadisme"e dek varan "şiddet için şiddet" gösterileri yok denecek denli az. Filmin sonunda kurbanları elden geldiğince çoğaltmak için ortaya bir sürü insan sürmek, bundan dolayı da öyküyü gereksiz yere dallandırıp budaklandırmak çabası da yok. Tersine, öykü, düz bir çizgi üzerinde, dört kişi arasında, hatta bazen "monotone"luk duygusu uyandıracak kadar yalınlık, açıklıkla gelişiyor. Seden'in öbür filmlerinde benzer sahnelerde yapıklarını bilenler için *Namus Uğruna*'nın anlatımı alabildiğine rahat, ölçülü, soğukkanlı. Bu anlatım, özellikle giriş bölümünde ustalığa varıyor. Burada, kahramanların hepsini hiçbir özentiye yer vermeden birkaç sahne içinde, birkaç "fırça darbesi"yle ortaya koyuvermesi, Seden'i tanıyanlar için hayret verici bir gelişme. Alışılmamış bir alıcı açısının ancak gerekli kullanıldığında yerine olabileceğinin örneğini de dans sahnesinde veriyor. *Namus Uğruna*'da, Seden'in arada bir eski alışkanlıklarına kendini kaptırmadığı yok değil (kahvedeki dövüş sahnesi, garajdaki merdiven başı sahnesi, talihsiz ve anlamsız bir ses denemesi, sondaki "Kemal Film" çeşidi "finish" gibi). Fakat bunlar, filmin tümü içinde az bir yer tutuyor. Şimdi, bütün sorun, Seden'in bir yandan bu rahat, ölçülü, soğukanlı anlatımı, yalın tutumu sürdürüp geliştirebilmesinde, bir yandan da artık çam sakızı haline gelen konularından, kalıplaşmış tiplerinden sıyrılabil-

mesinde. Bunu yapabilecek mi? Yaratılışına, alışkanlıklarına, saplantılarına bağlı kusurların üstüne çıkabildiğine göre, bunu da yapabilmesi gerekir.

Nitekim, tutum ve görüşleri apayrı olmakla birlikte, kusurları Seden'inkilerle büyük benzerlik gösteren Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'nde her iki bakımdan da kendini aşabilmesi, bunun mümkün olabileceğini ortaya koymaktadır. Erksan'ın on yıllık meslek yaşamı, kendisini daha çok tasarladıkları ile gerçekleştirdikleri birbirini tutmayan, "attığı taş dediği kuşu vurmayan" bir yönetmen kılığına sokuyordu. Nedeni ne olursa olsun, bu durum, aradaki açığı kapatabilmek için Erksan'ı birtakım çarpıcı görüntüler vermeye, özentiye, arkası kof çıkan birtakım sahne düzenlemelerine, yabancı etkilere itiyordu. *Gecelerin Ötesi*'yle değişik bir Erksan ortaya çıkmaktadır. Bir yandan Erksan'ın, çok vakit yalnız tasarıda kalan bir toplumsal eleştiriyi denetlemenin elverdiği ölçüde perdeye aktarabildiği görülüyor. Bir yandan da bu işi yaparken yönetmenin eski saplantılarından kurtulduğu, özentiden uzak bir anlatıma, ölçülülüğe vardığı göze çarpıyor.

Konusu yönünden *Gecelerin Ötesi*, Atıf Yılmaz'ın bile bile yamalı bohçaya çevirdiği *Suçlu*'sunun denetleme öncesi kopyası hariç, Türk perdesine erişebilen en sert eleştiridir; üstelik bu, büyük "taviz"ler verilmeden, tezli bir filmin kuruluğuna da düşülmeden yapılıyor. Son on yıl içindeki toplumsal çöküntünün bir yanına el atan film, her mahallede yaratıldığı ileri sürülen bir milyonere karşılık ne kadar kayıp verdiğimizi yankılamaktadır. Uzaktan uzağa Pietro Germi'nin *La città si difende-Suçlu Gençlik*'indeki öyküyü andıran konu, aslında İstanbul'da geçen gerçek bir olaydan alınmadır. Erksan, aynı mahallede oturan ayrı yaşta, ayrı yaratılışta, ayrı mesleklerde fakat içinde bulundukları toplum koşullarının aynı sorunlarla karşı karşıya getirdiği altı kahramanının serüvenini anlatırken, yalnız bir zabıta olayını kuru kuruya aktarmakla kalmıyor; bunların davranışlarındaki bazı ruhbilimsel ayrıntıları yakalayıp vererek, filmin canlılık, gerçeklik kazanmasını da sağlıyor. Türk perdesinde, çeşitli olaylar karşısında bir insanın en basit davranışlarını bile yankılamaktaki genel başarısız-

lık göz önüne alınınca, Erksan'ın yaptığı iş daha çok önem kazanıyor. Mensucat işçisinin, küçük kardeşinin davranışı dolayısıyla annesiyle girıştiği tartışma; haberleri olmadan yapılan soyguna olup bittiyle karıştırılan delikanlıların vurgun parasını gördükleri zamanki irkilişleri, bocalamaları; özel arabada sevişen çifti seyreden altı kişinin yüzlerinden okunan düşünceleri; çetenin "kuruluş toplantısı"na katılan delikanlıların davranışları... gibi sahneler bu alandaki başarının örneklerindendir. Genellikle filmin bütün oyuncuları, bu arada özellikle mensucat işçisi rolündeki Erol Taş, yönetmenin bu alandaki çabasının boşa çıkmamasını sağlıyorlar. Erksan, öyküsüne en uygun çevre ve dekorun seçiminde de aynı başarıyı göstermektedir. Kahramanların her birinin çevresi buna uygun dekor içinde verilmekte, dekorun değişikliği kahramanların durumundaki değişikliği yankılamaktadır. Mengü Yeğin'in *Gecelerin Ötesi*'ndeki çalışmasıyla, sinemamızın usta bir görüntü yönetmeni daha kazandığı söylenebilir.

Eğer filmin ilk yarısındaki tempo ikinci yarıda da sürdürülseydi, altı kahramanın ve bunlarla ilişkileri olan öbür kişilerin öyküsünü filmin sınırlı süresine sığdırabilmek için bazı zorlamalar yapılmasaydı, öykü zaman zaman şematik bir durum almasaydı, kahramanların bazılarının sonları aceleye getirilmeseydi, sondaki takip sahnesi fazla uzatılıp, gereksiz hastane sahnesi eklenmeseydi, bütün felaketlerin dışında kalan iki genç nişanlı —filme büyük bir yumuşaklık sağlamakla birlikte— sanki bambaşka bir dünyada yaşıyorlarmış gibi ele alınıp fazla "idealize" edilmese ve bunların konuşmaları zaman zaman *Yalnızlar Rıhtımı* konuşmalarını andırmasaydı, hiç kuşkusuz Erksan'ın başarısı daha tam olacaktı. Ama, bu durumuyla bile, *Gecelerin Ötesi*, birkaç iyi Türk filmi arasında yer almaktadır.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 112, Ocak 1961)



MEVSİMİN SONUNDA

*"Türk Dili"*nin Ocak 1961 sayısında, mevsimin ilk yarısında yer alan üç filmden söz açarken, mevsimin ikinci yarısı da ilki gibi geçerse, yerli filmler bakımından üç yıldan beri en verimsiz mevsimle karşı karşıya kalacağımızı söylemiştik. Ne yazık ki, mevsim sona ermek üzereyken yapılan toplam, bu yargıyı doğrulamaktadır. Mevsimin ikinci yarısında ortaya konan öbür üç film de, ilk üç film gibi, daha çok birer "yarım başarı" olarak kalmaktadır. Atıf Yılmaz Batıbeki'nin, ilk *Ayşecik*'in kötü bir yinelemesi, olan *Ayşecik Şeytan Çekici*'nin yanı sıra verdiği *Dolandırıcılar Şahı* böyledir. Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş*'tan beri en zayıf filmi olan *Ölüm Peşimizde*'nin yanı sıra çevirdiği *Kırık Çanaklar* ya da Halit Refiğ'in ilk yönetmenlik denemesi *Yasak Aşk*, hep bu yarım başarı özelliğini taşımaktadır.

Batıbeki, *Dolandırıcılar Şahı*'nı; seyircinin gözyaşı bezlerini mıncıklamak amacından başka bir şey gütmeyen, son derece zayıf *Ayşecik Şeytan Çekici* ve ne yazanın, ne çevirenin, ne oynayanların, ne de izleyenlerin bir şey anlamadığı *Ölüm Perdesi*'nden sonra, oyuncu Orhan Günşiray'la kurduğu bağımsız ortaklığın ilk yapıtı olarak gerçekleştirmiştir. Film, gazete sütunlarına düşmüş birkaç dolandırıcılık sahnesiyle başlıyor; hiçbir şeye inanmayan genç bir dolandırıcının geniş bir çeteye girişini, büyük bir vurgun sonunda çetenin izini kaybettirmek için dağılışını gösteriyor. Asıl konu da, delikanlının hem izini kaybettirmek hem de yeni bir vurgun olanağını araştırmak için gittiği bir kasabada başlıyor. Burada işe, il olmak için komşu kasabayla rekabete girişen bir kasabanın insanları karışıyor; kasabanın gerçekten kalkınmasını isteyenler ile bunu kendilerinin kalkınması için bir basamak olarak kullanmak isteyen kasaba ileri gelenleri arasındaki çatışma ele alınıyor. Genç dolandırıcıyı, Gogol'un oyunundaki gibi bir "müfettiş" sayan kasabalıların, milletvekili olmak ya da kasabanın il olmasını sağlamak için giriştikleri "hayırseverlik" yarışında, genç dolandırıcı önce büyük bir vurgun kokusu alıyorsa da, kasabanın gerçekten iyiliği için didinen genç bir doktor hanımla belediye başkanı ona bir

"ülkü" uğrunda çalışmanın yüceliğini duyuruyorlar; delikanlı da eski yaşayışını bırakıp toplumun iyiliği için uğraşanlar yanına geçiyor. *Dolandırıcılar Şahı,* bu biraz fazla iyimser, fazla "pembe" gerçekçiliği bakımından değil, Batıbeki'nin ilk olarak *Gelinin Muradı*'nda ele aldığı bir kasaba çevresini daha büyük bir başarıyla çizmesi; kasabanın belli başlı kişilerini daha iyi belirtmesi; yumuşak bir havaya bürüdüğü yergileriyle izleyiciyi bazı gerçekler üzerine daha dikkatle eğilmeye yöneltmesi; gerçek durumlar ile güldürü tutumu arasındaki "doz"u genellikle ölçülü kullanmasıyla dikkati çekiyor. Öte yandan, Batıbeki'nin oyuncu yönetiminde gittikçe daha dikkatli olduğu da göze çarpmaktadır. *Dolandırıcılar Şahı*'nda büyük kalabalıklar olsun, ikinci derecede rolleri oynayanlar olsun, güldürülerde her vakit rastlanan aşırılığa düşmekten kendilerini kurtarabiliyorlar. Az film çeviren ve çok kez de önemsiz rollerde harcanan Nurhan Nur, *Dolandırıcılar Şahı*'ndaki ülkücü, mücadeleci doktoru temiz, sade, ölçülü ve anlayışlı bir oyunla veriyor. Ama filmde, bunların yanı sıra, inandırıcı olmayan, fazla iyimserlik taşıyan, en can alacak noktada işin kolayına kaçan, nihayet ülkücü kahramanını dolandırıcıdan seçmek gibi aksayan çeşitli yönler var. Daha kötüsü, bütün gücünü konunun çekiciliğine dayamış gibi görünen Batıbeki, buna karşın bir yandan konunun işlenişinde bu açıkları verirken, öte yandan yönetimi hemen tümüyle ihmal etmekte, *Gelinin Muradı*'ndaki ilkel denebilecek yönetime dönmektedir. Bunun, Batıbeki'nin çalışmasında sık sık rastlanan özellikten mi —Batıbeki yönetime önem verdiği vakit konuyu, konuya önem verdiği vakit yönetimi, her iki durumda da bütünüyle oyuncu yönetimini ihmal eder—, yoksa ilk olarak kendi hesabına çalışmanın verdiği ihtiyatlılıktan mı ileri geldiği bundan sonraki filmleriyle anlaşılabilir. Herhalde *Dolandırıcılar Şahı*, şimdiye dek çevrilen en ölçülü, en başarılı yerli güldürü olmakla birlikte, bunu, kendi başına taşıdığı değerden çok, bu alandaki öbür yapıtların zayıflığına borçludur.

Ün, *Ölüm Peşimizde*'de *Üç Arkadaş*'tan beri ele aldığı konulardan ayrı bir konuya el atıyor ama, bu durum, sanıldığı gibi bir hayırlı sonuç vermiyor. Zira *Ölüm Peşimizde,* 1950'lerdeki Akad-

Seden birliğinin Ayhan Işık'lı polis filmlerinin geç kalmış bir yinelenmesidir ve çok kez ikinci üçüncü derecede gangster filmleri kılığına bürünmektedir. Bu durum, ilk yarısı oldukça düzgün, çevre betimlemeleri bakımından başarılı giden filmin, ikinci yarısında büsbütün göze çarpmakta; film burada vurdulu kırdılı, zaman ve yer kavramı tanımayan "kaotik" bir biçim almaktadır. Buna karşılık, *Ayşecik*'teki işçi ailesinin serüvenini daha başka bir alanda geliştiren *Kırık Çanaklar*'da Ün, daha başarılı bir çalışma ortaya koymaktadır. *Kırık Çanaklar*'ın çıkış noktası, bilindiği gibi, Amerikan yazarı Edmund Morris'in *"The Wooden Dishes-Tahta Çanaklar"* adlı oyunudur. Ama Morris'in oyunu yalnızca çıkış noktası olarak kalmaktadır. Zira *Kırık Çanaklar*'da kişiler, çevre, dekor ve konunun büyük bölümü tümüyle değişik, tümüyle yerli bir havaya bürünmüştür. Bu bakımdan *Kırık Çanaklar* bir sahne yapıtının gerek sinema diline uyduruluşu gerekse yabancı damgası taşıyan bir yapıtın ustalıkla yerlileştirilmesi bakımından "tiyatrocular"dan beri Türk sinemasının elde ettiği ilerlemeyi açıkça ortaya koymaktadır. Ama *Kırık Çanaklar*'ın en büyük özelliği, birçok bölümünde "naturalisme"e dek ulaşan bir gerçekçiliğe dayanması, böylelikle Ün'ün yeni bir yönünü ortaya koymasıdır. Ün, burada katı bir gerçekçiliğe varmakta, her zamanki duyarlığına, şiirli havasına ancak dede-küçük kız ilişkilerinde zaman zaman rastlanmaktadır. Bunu bir kusur olarak ileri sürmüyoruz. Tersine, Ün'ün *Kırık Çanaklar*'daki çalışması, konusunu daha sağlam temellere dayandırdığı vakit, başarılı bir gerçekçi yönetmen kazanacağımızı ortaya koymaktadır. Ne yazık ki, *Kırık Çanaklar*'ın güçsüz yönü de konunun sağlam temellere dayanmamasından ileri geliyor. Zira filmin konusu, ana çizgileriyle, bir ailenin bir "mahalle dedikodusu" yüzünden dağılması, sonra mutlu rastlantılarla gerçeğin anlaşılıp ailenin yeniden birleşmesi gibi basit ve beylik bir öyküden öteye geçmemektedir. Ün'ün gerçekçiliği, birbirinden çok ayrı çevreleri çizmekteki ustalığı, kişilerinin canlılığı; yönetmenin bu çalışmasını destekleyen Turgut Ören'in görüntüleri ile Duygu Sağıroğlu'nun dekorları; bütün olarak başarılı oyun... bundan dolayı Ün'ün gerçekçiliğini yüzeyde bırakmakta, bütün bu çabaların,

basit ve beylik bir öyküde boşa harcandığı duygusunu artırmaktadır.

Uzun bir eleştirmenlik çalışmasından, Batıbeki ile Ün'ün yanındaki yönetmen yardımcılığından sonra yönetmenliğe başlayan Refiğ'in ilk filmi *Yasak Aşk*, gerçek değeri, daha geniş çapta başarısız öğelerle gizlenmiş bir yapıt olarak ortaya çıkmaktadır. İşin acı yönü, bu başarısız öğelerden çoğunun iş bakımından verilen "taviz"ler olması, ama bu ödünlerin iş bakımından beklenen başarıyı sağlayamamasıdır: Filmin en güzel yönünü oluşturan aşk öyküsünün zaman zaman piyasa romanı sayfalarından alınan öğelerle süslenmesi, konuşmaların zaman zaman bu kaynaktan yararlanması, gereksiz mahkeme sahnesinin eklenmesi... gibi. Oyuncu seçiminin, yönetimin de her vakit yerinde olmadığı görülmektedir. Uzun bir ayrılıktan sonra yeniden beyazperdeye dönmesine karşın, büyük ustalık isteyen bir rolü başarıyla yapan Nilüfer Aydan (Duru) ya da öbür filmlerindekinden daha zararsız oynayan Efgan Efekan'ın dışında yönetmenin oyun üzerinde gerektiği ölçüde durmadığı anlaşılmaktadır. Ama *Yasak Aşk*, bir ilk film olmasına rağmen, en az dört bakımdan önem taşıyor: Görsel değerlerinin alabildiğine ağır basması; yönetmeninin gerek birlikte çalıştığı gerekse öbür yerli yönetmenlere hiçbir şey borçlu olmaması; ustalar olarak esinlendiği anlaşılan Visconti, Antonioni, Bunuel gibi yabancı yönetmenlerden, bizde çok kez rastlandığı gibi sahne aşırmak değil, ders alabilmek gücünü göstermesi; nihayet sinemamızda rastlanmayan yolda bir aşk öyküsünü kişisel bir deyişle anlatabilmesi. *Yasak Aşk*'ı seyretmenin iki yolu var: Biri beyazperdede göründüğü biçimde; öbürü beyazperdede görünen biçimde yer alan fazlalıkları, ödünleri, aksaklıkları atarak. O vakit, Boğaz sırtlarının sonbahar dekoru içinde, çıplak ağaçları, yağmurlu sokakları, karlı meydanları, kocaman köşkün yarı karanlık odalarında ustaca bir ışıklandırmanın yardımıyla ortaya konan nefis görüntü ve çerçevelemeleriyle zaman zaman *"Wuthering Heights-Rüzgârlı Bayır"*-daki gerçeküstü, tutkulu ilişkiyi andıran havasıyla, *Yasak Aşk* orta uzunlukta en iyi aşk filmlerinden biri olacaktı. Gönül isterdi ki, bu işlemi yönetmen kendisi yapsın.

Yasak Aşk, öte yandan, sinemamız yönünden önemli bir sorunun ortaya atılmasının artık zamanı geldiğini ortaya koymaktadır: Otuz yıldan beri ses öğesindeki ilerleme, sinemanın her şeyden önce görsel (visuel) bir sanat olduğu gerçeğini değiştirmemiştir. Oysa yurdumuzun görsel sanatlar alanında bir geleneği yoktur; sinema izleyicimizin büyük çoğunluğununsa görsel sanatlar alanındaki bilgisi ve beğenişi hesaba alınmayacak denli geridir; ilk bakışta tuhaf gelmesine karşın sinema izleyicisinin çoğunluğu bizde sinemayı kulağıyla "seyretmekte"dir. Halk hikâyelerinden, hikâyecilerinden, saz şairlerinden, meddahlardan, ortaoyunundan, karagözden bu yana iyi kötü bir sözlü gelenek vardır ama, bu da sinemaya çoğunlukla aykırı düşen bir özelliktir. Bu durumda, sinema sanatının en önemli öğesini, görsel yönünü başarıyla kullanan bir sinemacının durumu ne olacaktır? Sinema sanatı bakımından daha çok önem taşıyan, ama izleyicinin yatkın olmadığı görsel yön ile sinema sanatı bakımından ikinci derecede kalan, ama izleyicinin daha yatkın olduğu sesle yön arasında bağdaştırıcı bir düzen nasıl kurulacaktır?

Kısır bir mevsimin bize getirdiği, bu "yarın başarı"lı yapıtlar ile karşılığını bekleyen bu önemli sorudur.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 117, Haziran 1961)



ÖLÜ NOKTADA

Yurdumuzda ilk yerli filmin çevrildiği 1914'ten 1939'a değin uzanan yirmi altı yıllık sürenin "tiyatrocular"ın egemenliğinde kaldığı, bunun 1922'den sonraki on yedi yılının da "tiyatrocular"ın en büyük temsilcisi olan tek yönetmenin çalışmalarıyla geçtiği bilinmektedir. 1939-1950 döneminde yer alan "geçiş çağı"ndaysa,

sinemamız yine büyük ölçüde "tiyatrocular"ın etkisinde kalmıştı; bu çağ yönetmenlerinin bu etki dışında getirebildikleri, sinemanın ancak dış öğeleriyle ilgiliydi (tiyatro dışından bulunmuş oyuncular, teknik eğitimden geçmiş sinemacılar, bağımsız çalışma...). Böylelikle 1914'ten 1950'ye dek uzanan otuz yedi yıllık "tiyatrocular" ve "geçiş çağı" dönemlerinde sinema dilinden yoksun yaşayan sinemacılığımız, ortaya sinema yapıtı denebilecek bir film de koyamamıştı. Bu süre içinde yer alan *Ateşten Gömlek, Bir Millet Uyanıyor,* kendi başlarına bir sinema yapıtı değeri taşımaktan çok, tarihsel önemi bakımından adı anılabilecek filmlerdi. Ancak 1950' den sonraki "sinemacılar" çağında sinema terimleriyle düşünmek, sinema diliyle anlatmak çabaları başlamış, bunun ilk örnekleri verilmişti. Böylelikle, Türk Sinemasında anılmaya değer olanlar, Lütfi Ö. Akad'ın 1952-55 dönemi arasındaki filmleri *(Kanun Namına,* 1952; *Altı Ölü Var; Katil,* 1953; *Öldüren Şehir,* 1954; *Beyaz Mendil,* 1955) ile "kuğu şarkısı" sayılabilecek *Yalnızlar Rıhtımı* (1959); Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Gelinin Muradı* (1957), *Bu Vatanın Çocukları* (1959), *Alageyik* (1959), *Karacaoğlan'ın Karasevdası* (1959), *Suçlu'su* (1959-60); Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* (1958), *Gecelerin Ötesi* (1960); Osman F. Seden'in *Namus Uğruna*'sı (1960); Memduh Ün'ün *Üç Arkadaş* (1958), *Ateşten Damla* (1959-1960), *Ayşecik* (1959-1960), *Kırık Çanaklar*'ıdır (1960).

Fakat bu, madalyonun iyimser yüzüdür. Kötümser yüzü şu: Akad'ın 1952-55 arasındaki ilk dört yılını doldurduğu bu "sinemacılar" çağının 1957-60 arasındaki ikinci dört yılını dolduran Batıbeki, Erksan, Seden, Ün solukları kesilmiş ya da kesilmek üzere olan koşucuları andırıyorlar. İçlerinden en verimli olanı Batıbeki, kendi belirli sınırlarını ancak 1959'da *Bu Vatanın Çocukları* ile aşmaya cesaret edebilmişti. Artık böyle bir denemeyi yenilemeye ne istekli ne de yatkın görünüyor. Yeni başladığı yapımcı-yönetmen çalışması içinde, piyasa gereklerine eskisinden daha çok bağlanacağı, son filmleri *Allah Cezanı Versin Osman Bey* ile *Kızıl Vazo*'dan da anlaşılıyor. Üstelik sinema dilinde de ilerleme yerine gerileme var. Erksan'ın ancak birkaç sahnesinde başarı göstere-

bildiği *Dokuz Dağın Efesi* bir yana bırakılırsa, on yıllık yönetmenlik çalışmasından olumlu tek yapıt *Gecelerin Ötesi*'ydi. Fakat bu film, Erksan'ın öbür filmlerinden o denli ayrılıyor, Erksan son iki filmi *Mahalle Arkadaşları* ve *Oy Farfara Farfara* ile *Hicran Yarası* çeşidinden asıl çalışmalarına o denli çabuk dönüş yapıyor ki, *Gecelerin Ötesi* hemen hemen "kazara" ortaya çıkmış bir film izlenimi uyandırıyor. Akad filmlerindeki senaryocu-yapımcı çalışması bir yana bırakılırsa, meslek gelişmesi Erksan'dan hiç değişik olmayan Seden de, geçen yıl *Namus Uğruna*'yla kendi kendini yenme çabasında başarı gösterebileceği umudunu uyandırırken *Aşktan da Üstün* ya da *İki Aşk Arasında* gibi son filmleriyle, aşırı biçimciliğine de, sevdiği temalara da yeniden sıkı sıkıya sarılıyor. Yalnız Ün, çok kişisel görüş, duyuş ve düşüncesini yansıttığı için bunlar arasında en umut verici olanıdır. Ama Ün'ün de *Üç Arkadaş* "kompleks"inden bir türlü kendini kurtaramadığı, dönüp dolaşıp aynı tiplerin değişik serüvenlerinde karar kıldığı, günlük gerçeklerin dışında kalan zaten dar ve küçük dünyasının gittikçe "tekrar"a dayandığı, *Üç Arkadaş*'tan sonraki birkaç filmde hızla gelişen sinema dilinin gerçekte hep *Üç Arkadaş*'taki öğelerin genişletilmesinden ibaret olup, aşağı yukarı bunun sınırına vardığı görülmektedir.

Böylece, Akad'ın ilk adımı attığı sinema dilini geliştirme çalışmasına sonradan katılanlar, bu yoldaki birkaç ileri adımdan sonra yorulmuş, duraklamış bulunuyorlar. Yetişmelerindeki eksiklik, sağlam bir temele oturmayan sinema bilgisi ve anlayışı, bir iş adamı olarak piyasa gereklerini kollama eğilimleri, en önemlisi, söyleyecek bir şeyleri kalmaması, Türk sinemasının bugüne kadarki en canlı yıllarından sonra bu yönetmenleri hemen hemen bir "görünüşü kurtarma çabası"na yöneltmektedir.

Öte yandan, Akad'dan sonraki yılları dolduran sinemacı topluluğuna karşılık, bunların bırakacağı boşluğu dolduracak, işi bırakılan yerden alıp yürütecek yeni bir kuşak da henüz görünürlerde yoktur. *Otobüs Yolcuları*'yla dikkati çeken Ertem Göreç gerçekte, yukarıdaki yönetmenlerin otobüsünde yer alması gerekirken bunu kaçıran, sonradan topluluğa katılan bir sinemacıdır. Attilâ Tokat-

lı'nın *Denize İnen Sokak*'ı baştan sona bir düş kırıklığı simgesidir. Halit Refiğ'in *Yasak Aşk*'ı, şurada burada yer alan bazı değerlerine karşın ne nitelik ne nicelik bakımından tek başına böyle bir boşluğu dolduramaz. Öyle görünüyor ki, umut verici, canlı bir dönemden sonra bir ölü noktaya varmış bulunuyoruz.

(*YÖN*, Sayı 1, 20 Aralık 1961)



BOŞ YUVA

Boş Film

İki nokta arasında en kısa yol bir doğrudur ya, bir yönetmeni başarısızlığa götürecek en kestirme yol da bir piyasa romanından geçer. Türkiye'nin sayılı yönetmenlerinden Memduh Ün, *Boş Yuva*'yla bu gerçeği bir kez daha ortaya koyuyor. *Boş Yuva*'da bu çeşit romanların bütün bayağılıkları, yönetmence hiçbir ayıklamadan geçmeden olduğu gibi filme aktarılmış. "Oğlan kıza rastlar, kız oğlana. İlk görüşte birbirlerine tutulurlar. Tam birleşecekleri sırada "kötü kadın" ortaya çıkar. Oğlan kötü kadınla evlenmek zoruda kalır, acı çeker; kız, oğlana kavuşamaz, acı çeker; aşkından feragat eden "fedakâr arkadaş"ın çabalamaları da iki sevgiliyi birleştiremez, o da acı çeker. Ama sonunda her şey düzelir; kötü kadının kötülüğü ortaya çıkar, oğlanla kız birbirine kavuşur. Onlar ermiş muradına..." çeşidinden kalıp öykü mü ararsınız; bu kalıp öykünün oturtulduğu yapmacık çevre ya da dekor mu ararsınız; bu çevre ve dekorda senaryocunun aklına estiği gibi oynatuğı kukla kişiler, kalıp davranışlar, kalıp konuşmalar mı ararsınız? *Boş Yuva*'da hepsi var. Birkaç yıldır, yeniden salgın haline gelen piyasa romanı uyarlamalarının bütün bildik çehreleri, aynı oyuncular

tarafından seyircileri bıkıracak bir "monotone"lukla yinelenip duruyor. Mevsim başında Osman F. Seden'in *İki Aşk Arasında* filminde "geleceği parlak genç" rolündeki Göksel Arsoy, Ün'ün filminde hukuğu yeni bitirmiş, yine parlak gelecekli bir delikanlı rolünde. Nilüfer Aydan'ın ilk filmde canlandırdığı acı çeken sevgiliyi *Boş Yuva*'da Fatma Girik üstlenmiş. *İki Aşk Arasında*'nın kötü kadını Peri-Han, Ün'ün filminde Leylâ Sayar tarafından canlandırılıyor. Birinci filmin "sert baba"sı Mümtaz Yener'in yerini, ikincisinde Kâni S. Kıpçak alıyor. *İki Aşk Arasında*'nın "haylaz ağabeyi"ni canlandıran Reha Yurdakul, *Boş Yuva*'nın "fedakâr arkadaş"ı oluyor.

Benzerlik yalnız bu tiplerde değil, "mekanizma"nın işleyişi de aynı: *İki Aşk Arasında*'da bir otomobil kazası sonunda ağır yaralanan haylaz ağabey, son nefesinde, gebe bıraktığı kızın şerefini kurtarmak için kardeşinden (Arsoy) söz alıyor. *Boş Yuva*'da, sinirli bir gününde bir kamyonla çarpışarak ağır yaralanan sert baba, son nefesinde, gebe bırakılan kızla evlenmesi için oğlundan (Arsoy) namus sözü alıyor, hatta işi sağlama bağlamak için ne zaman hazırlandığı belli olmayan yüzükleri yastığının altından çıkarıp oğlu ile kötü kadına takıyor ve görevini yerine getirir getirmez de ölüyor. Öykünün bundan sonrası her iki filmde de, izleyicinin artık alıştığı biçimde sürüp gitmektedir: İstemediği kimseyle evlenen oğlan bol bol göz yaşı dökecek, kötü kadın yerli filmlere özgü bütün kötülük "atraksiyon"larını yineleyecek, sonra da ortadan çekilip gidecektir.

Memduh Ün, bu ipe sapa gelmez, kabak tadı vermiş konuyu kuşkusuz gönül rahatlığıyla işlemiyor; yalnızca bir piyasa gereğini istemeyerek yerine getiriyor: Birkaç güzel görüntü elde etme, sahne düzenleme çabasından sonra işi oluruna bırakması; oyuncu kullanmakta öbür bütün yönetmenlerden daha dikkatli olmasına karşın *Boş Yuva*'nın oyun bakımından da başarısızlığı bunu ortaya koyuyor. Böylece, Memduh Ün'ün bile bile "oyunun kuralı"na uyduğu ortada, ama insan gene de bazı imzaları bazı filmlerde gördüğü vakit irkilmekten kendini alamıyor. Ün'ün 1955'ten bu yana çevirdiği en kötü film olan *Boş Yuva* da bu çeşit filmlerden biri.

(*YÖN*, Sayı 6, 24 Ocak 1962)



YILANLARIN ÖCÜ: Ertuğrul'dan Erksan'a

"Bu Türkçe film, şimdiye kadar çevrilen diğer Türkçe filmlerden büsbütün başka bir mevzuu ele almıştır. Bu mevzu, öteki filmler gibi şehir ve şehirlilerin dar yaşayışları içinde kalmayıp memleketimizin yüzde yetmişini teşkil eden köylünün yaşayışından alınmıştır. Bu suretle şimdiye kadar perde üzerine aksettirilmeyen bir muhit gözümüzün önünden geçecektir. Filmin belkemiği köy ve köylüdür... Bir köy anlatılır veya gösterilirken, o köyü çepçevere içine alan tabiat elbette ki en ön sırada gelir... Bu itibarla bu filmde de tabiat başlıca unsur olarak ele alınmıştır. Bütün insanlar nasıl ulu tabiatın önünde bir oyuncak gibi kalırlarsa, bu filmin muhteşem tabiatı önündede vak'a kahramanlarının öyle kalmaları istenmiştir... Bizim köylünün-ekim ve biçiminde henüz tamamiyle makina —traktör vesaire— kendisine arkadaşlık etmediği için bütün işlerini gördürdüğü hayvanlar da, manzaralar kadar bu filmde büyük bir yer tutmaktadır... Elhasıl, şimdiye kadar filmlerimize koymadığımız bu iki unsuru karıştırarak yeni bir Türk filmciliği tarzı tecrübe edilmiştir. Mümkün olduğu kadar gerek aktörlerin, gerek oynayış tarzının tabiata yakın olması istenmiştir. Yaşadığımız her günkü hayattan farksız olması için çalışılmıştır. Bizim fikrimizce bu, "Türk filmciliği"ne verilmesi lâzım gelen vechedir. Meselâ, sanatkârların mevzua iştirak eden hakiki köylülerden farksız olması için yüzlerine makyaj yapılmamış, tabiatta olduğu gibi bırakılmıştır".

Yukarıdaki satırlar, Türkiye'de köy üzerine ilk çevrilen *Aysel. Bataklı Damın Kızı* (1934-35) filmi için, yapımevinin dergisinde çıkan bir yazıdan alınmıştır. Filmin yönetmeni Muhsin Ertuğrul'un düşüncelerini yansıtan bu yazı ile ortaya çıkan film karşılaştırıldı-

ğında, sinemacılarımızda sık sık rastlandığı gibi, söylenenler ile yapılanların birbirini tutunadığı bir daha ortaya çıkıyordu. Bu ilk köy filminde, gerçekte bir doğa-insan çatışması yoktu. *Aysel*'in doğası bir "kartpostal" görünümünden ileri geçmiyor; "Şehir Tiyatrosu" oyuncuları, özentili bir köy dekoru içinde büsbütün iğreti birer kişi olarak ortaya çıkıyorlardı. Filmin, Türk köyünün gerçeğiyle hemen hiçbir ilişkisi yoktu. Bunun nedeni de açıktı: Ertuğrul, aşağı yukarı bütün filmlerinde olduğu gibi yabancı kaynaklardan etkilenerek işe girişmişti. Ertuğrul'u *Aysel*'i çevirmeye iten şey, 1930'lardan sonra İstanbul'da gösterilen ilk sesli Sovyet köy filmlerinin, on yıl önce orada film çalışmalarında bulunan yönetmende tazelediği anılardı. Bundan başka Aysel'in senaryosu da İsveçli yazar Selma Lagerlöff'ün *"Tösen fran Stormytorpet" ("Bataklık Kızı"*, 1908) adlı öyküsüne dayanıyordu. İsveçli yönetmen Victor Sjöström'ün 1917'de yine aynı öyküden oluşturduğu aynı adlı film, sonradan nasıl İsveç'te bir sürü köy melodramına yol açmışsa, Ertuğrul'un filmi de sonraları yurdumuzda çevrilen düzinelerle köy melodramının ilk örneği olmaktan ileri geçememişti. Aysel'in bütün gerçekçiliği, tanıtma yazısında büyük bir ilerleme gibi gösterilen takma sakal-bıyık kullanılmamasından ibaretti. Bu kadar köksüz bir gerçekçilikten pek tabii ki bir şey çıkamazdı. Nitekim Ertuğrul ile ondan sonra gelenler köy konusuna el attıklarında hep aynı kalıbı yinelemekle yetindiler: İstanbul yakınlarındaki bir çiftliği köy dekoru olarak kullanıp, birbirini seven iki gencin arasına zalim bir ağayı ya da ağa oğlunu sokuyorlardı. İki sevgilinin birleşmesine ya da birleşememesine göre film mutlu ya da mutsuz bir sonla tamamlanıyordu. Aysel'deki doğal sakal bıyığı bile fazla bulan Şehir Tiyatrosu oyuncuları, bütün bu filmlerde gözlere batan takma sakal bıyıklarıyla boy göstermekteydiler.

Bir "tabu": Köy Gerçeği

Başlangıçta bu tutum, bir yandan sinemacıların acemiliklerinden, köyü ve köylüyü tanımamalarından, bir yandan da aynı konu-

nun yazınımızda da gereğince işlenmemiş olmasından ileri geliyordu. Geride 1890'da Nabizade Nazım'ın *"Kara Bibik"* adlı uzun öykü denemesinden başlayıp, Ebubekir Hazım'ın *"Küçük Paşa"* (1910) romanıyla süren, Refik Halit Karay'ın birkaç öyküsüyle desteklenen köy yazınından başka bir şey yoktu. Bundan başka, köyü gerçekçi bir tutumla ele almak, birtakım kişileri rahatsız ediyordu. Nitekim *Aysel*'in çevrilişinden daha iki yıl önce Yakup Kadri Karaosmanoğlu *"Yaban"*ı yayımladığı vakit, yazar gerek yazında gerekse rejimdeki sağlam yerine karşın, "Türk köylüsünü tahkir etmek" gibi suçlamalardan kurtulamamıştı. Köy, ondan sonra ancak Sadri Ertem'in öyküleri, Sabahattin Ali'nin öykü ve romanları, Kemal Bilbaşar'ın öyküleriyle Türk yazınının bir kıyıcığında tutunmaya çalıştı. Nabizade Nazım'ın denemesinden altmış yıl sonra, bir köy öğretmeni olan Mahmut Makal'ın köy yaşayışı üzerine tuttuğu notlardan oluşan *"Bizim Köy"*ün (1950) yayınlanışına değin durum aşağı yukarı buydu. *"Bizim Köy"*, gerek çevresinde uyandırdığı tartışmalar, gerekse geniş bir okur yığınını etkilemesi bakımından, fakat hepsinin üstünde, yeni bir köy romancıları kuşağının habercisi olmasından dolayı bir dönüm noktası oluşturmaktaydı. Köy romanı, artık sürgün, hapis, memurluk gibi nedenlerle "Anadolu'yu görmüş" kentli yazarların değil, doğrudan doğruya köyde yetişmiş, Köy Enstitülerinde eğitim görmüş yazarların eline geçiyordu. 1950-1960 arasındaki on yıllık dönemde, köy romanının birdenbire büyük bir gelişme göstermesi, bu kısacık süre içinde, 1950'den önceki altmış yıllık süre içindekinden daha verimli bir çalışmaya konu olması bu yüzdendi. Köy romanı yazarlarının tutumuna gelince, bu daha Nabizade'nin *"Kara Bibik"*in önsözünde "hakikiyyun mesleği" diye belirttiği gerçekçilikti. Pek tabiidir ki, köyün içinden çıkanlar "Çoban kaval çalan ânın hayatı şairanedir" ya da "Sen ne güzel bulursun gezsen Anadolu'yu-Dertlerden kurtulursun gezsen Anadolu'yu" gibi "resmi edebiyat" palavralarıyla kendi kendilerini de başkalarını da aldatacak değillerdi.

Köy romanının bu yoldaki gelişimi sinemacılar üzerinde etki yapmaktan geri kalmadı. Ama sinema, yazına göre çok daha sıkı

bir baskı altındaydı; yazıda göz yumulanlara görüntüde izin verilmiyordu. Nitekim 1952'de Metin Erksan, halk ozanı Âşık Veysel'in yaşamını çevirdiğinde, denetleme, filmi yasakladı; ancak yapımcının bir yıl kadar süren uğraşmalarından, o da film kuşa döndürüldükten sonra, gösterilmesine izin verildi. Yine aynı yıl Fikret Otyam'ın senaryosundan Nedim V. Otyam'ın gerçekleştirdiği *Toprak* da büyük kesintilere uğradıktan sonra piyasaya çıkabildi. Ziya Metin'in 1956'da Yaşar Kemal'in öyküsünden çevirdiği *Namus Düşmanı*'ysa Anadolu'nun birkaç yerinde gösterildikten sonra esrarlı bir biçimde ortadan kayboldu. "Türk köylüsü yalınayak değildir", "Türk köylüsü yırtık elbise giymez" gibi ilkel bir anlayışla çalışan, hatta çorak bir toprak parçasının yer aldığı sahneyi "Türk toprağı verimsiz olmaz" diye çıkartacak kadar gülünçleşen bir denetlemeden başka türlü bir davranış beklenemezdi.

"Pempe Gerçekçilik"

Sansürün bu tutumu, Türk sinemasının başlıca yüz karalarından biri olan köy melodramlarını çoğaltmaktan başka işe yaramadı. Öyle ki, Alman yazarı Gerhard Hauptmann'ın, meşru olmayan çocuğunu öldürmek zorunda kalan bir köylü kızın serüvenlerini "naturaliste" tutumla anlatan, ama en ağdalı melodrama da son derece yakın olan *"Rose Bernd"* adlı oyunu (1932'de Şehir Tiyatrosunda *"Yedi Köyün Zeynep'i"* adıyla sahnelenen oyun), 1953-1955 yılları arasında birbiri ardından üç kez filme alındı (Kâni S. Kıpçak: *Kahpenin Kızı*, Nuri Akıncı: *Irz Düşmanları*, Muharrem Gürses: *Yedi Köyün Zeynep'i*). Bazı sinemacılarsa melodramdan kaçınmak için başka yollar aramaya çıktılar: Mademki köy gerçeğinin beyazperdeye aktarılmasına izin verilmiyordu, o halde köy-kasabayı güldürü ya da folklor çerçevesi içinde ele almaktan başka çıkar yol yoktu. Bu tutumun başlıca ve en önemli temsilcisi Atıf Yılmaz Batıbeki oldu. Batıbeki *Gelinin Muradı*'ndan (1957) *Dolandırıcılar Şahı*'na (1961) uzanan köy-kasaba güldürü-vodvil-

leri çerçevesinde başarılı çevre ve kişi betimlemeleri, bu arada bazen yergiye dek uzanan toplumsal eleştiriler yaparak, sonu tatlıya bağlanan bir "pembe gerçekçilik" örneği verdi ya da *Alageyik*'ten (1959) *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'na (1959) uzanan çalışmalarıyla folklor filmleri örneğini ortaya koydu.

Yılanların Öcü

Yılanların Öcü, işte denetlemece kuşa döndürülmüş ya da denetleme zoruyla "pembe gerçekçilik"e yöneltilmiş bu köy filmleri denemelerinden sonra ortaya çıkmaktadır. Erksan daha 23 yaşındayken çevirdiği *Âşık Veysel'in Hayatı*'nda Türkiye'de denetlemenin nerelere kadar uzandığını öğrendiği, aynı zamanda denetleme karşısında bütün Türk sinemacıları gibi bir "kendi kendini denetleme" içgüdüsüne sahip olduğu için, *Yılanların Öcü*'nde de ancak belirli bir sınır içinde gerçeği zorlayabilmektedir. *Yılanların Öcü*, başlangıçta denetlemece yasaklanmasına karşın, bunun nedeni filmin "sakıncalı" sahneler taşıması, "fazla gerçekçi" olması değil, birtakım McCarthy'cilerin, daha önce aynı addaki roman ve oyun çevresinde kopardıkları şamataydı. Yoksa filmin yapımcısıyla yönetmeni, yürürlükteki denetlemenin şimşeklerini üzerlerine çekecek herhangi bir tutuma saplanmamışlardı. Bu da, *Yılanların Öcü*'nün, daha önceki köy filmlerinden ancak sınırlı bir "gerçekçilik" çabasıyla ayrıldığını ortaya koymaktadır. *Yılanların Öcü*, yukarıda sözü edilen "pembe gerçekçilik"e sapmamıştır, ama gerçekçiliği de yüzeydeki bir gerçekçilikten öteye geçememiştir. Bu, bir yandan denetleme zorundan, bir yandan da senaryoya temel olan romanın zayıf yapısından ileri gelmektedir. *"Yılanların Öcü"* romanı bütün gerçekçilik çabasına karşın, soğukkanlı, "nesnel" bir belge niteliğinden uzaktır. Yazar, romanın birçok yerinde kendi kişisel duygularını gözle görülür ölçüde öne geçirmektedir. Bunun sonunda da olaylar, kahramanlar ve bunların değerlendirilmesinde, tarafsız, soğukkanlı bir davranıştan yoksun bir "görüş noktası" ortaya çıkmaktadır. Bu da, olaylara ve insanlara, olduğu gibi değil de,

yazara göre olması gerektiği gibi bir görünüş kazandırmaktadır. Bu tutumun en açık örneğini, yazarın üzerinde en çok durduğu, en fazla işlediği Irazca tipinde görmek olanaklıdır. Romanın verilerine dayanarak olayın asıl güçsüz, zavallı insanı Haceli'dir. Irazca bunun karşısında şirret, edepsiz, "acûze" bir tip olarak beliriyor. Oysa buna karşın, yazar Irazca'yı —kendinden başkasını düşünmeyen Irazca'yı— "olumlu" bir tip olarak gösterme çabası içindedir. Olaylara ve kişilere karşı bu tarafsızlıktan uzak davranış bunları değerlendirmekteki yanlış tutum; olayların derinliğine inememek; gerçekte hepsi birbirinden zavallı olan, aynı doğanın dar çerçevesi içinde sıkıştıkları için şu ya da bu biçimde kendilerine bir kaçış yolu bulmaya çalışan insanları birbirinden ayrı ölçülere vurmak çabası; birçok yerdeki özentili anlatım; nihayet çocuksu bir "simgecilik" (sembolizm), romanın taşıdığı zenginlik ve değeri gölgelemektedir. Nitekim Erksan, romanı senaryo biçimine sokarken kimi değişiklikler yapmak zoruda kalmıştır. Bunlardan başlıcası, romanda Irazca'nın karşısında yazarın yapmak istediğinin tersine, hayli güçsüz kalan Haceli'yi ondan daha sert ve güçlü olan üç kardeşiyle birlikte vererek Erksan'ın aşağı yukarı bir "denge" kurmaya çalışması, Haceli'nin zavallılığını görüntülerle daha iyi belirterek ona daha "sempatik" bir görünüş kazandırması; dengeyi Haceli lehine bozan köy muhtarını daha "babayani", daha "idare-i maslahatçı" bir tip durumuna sokmasıdır.

Olumlu Bir Adım

Bunun dışında *Yılanların Öcü* filmi, yukarıda da belirtildiği gibi, "yüzeydeki gerçeği" yansıtmakla yetinmektedir. Bunu da yönetmen, yazarın kendi köyü olan Akçaköy'ün filme iyi giden görünümünü, yapılarını, insanlarını; görünüş ve davranışlarını bu insanlarınkine ustalıkla yaklaştıran oyuncuları başarıyla kullanarak sağlıyor. Erksan, acemi köy filmcilerimiz gibi bir köy evi, bir köy görünümü, bir köy insanı üzerinde uzun uzadıya durmakla yetinmiyor; bunun yerine iyi seçilmiş, iyi değerlendirilmiş, fotoğraf ve

çerçeveleme bakımından başarılı görünüleri yerli yerinde kullanarak izleyiciyi gerçek bir köy karşısında olduğuna inandırıyor, bu köyün "hava"sını elle tutulur bir biçimde duyuruyor.

Filmin bir başka özelliği, romanın belkemiğini oluşturan, ama sayfalar geçtikçe yinelene yinelene tekdüzelilik kazanan "ev önünde ev yapma" olayını Erksan'ın filmde bir "suspense" öğesi olarak başarıyla kullanmasıdır. Erksan her sahne sonunda izleyiciyi bir bekleyiş içine sokuyor, filmin başından sonuna bir merak ve gerilim havası içinde kalmasını sağlıyor. Erksan'ın öteki filmlerinde pek rastlanmayan, özensiz, yalın anlatımının, alıcıdaki canlılık ve hareketin, başarılı kaydırmaların (travelling), geçişlerdeki sadeliğin de bu havayı sağlamaktaki payı büyük. Zaten bundan dolayıdır ki, Irazca ile kaymakam arasındaki karşılaşmadan sonra, anlatımdaki bu rahatlık ve akıcılığın birdenbire kaybolduğu göze batıyor.

Erksan *Yılanların Öcü*'nde oyuncularını genellikle başarılı kullanmaktadır. *Gecelerin Ötesi*'ndeki kısa rolündeki doğal oyunuyla dikkati çeken Erol Taş, *Yılanların Öcü*'ndeki Haceli'yi de aynı rahatlıkla canlandırıyor. Genellikle filmlerinde son derece "kasıntılı" oynayan Fikret Hakan da burada belirli bir yumuşaklığa, rahatlığa ulaşmaktadır. Hemen her vakit başarılı birer oyuncu olan Nurhan Nur ile Kadir Savun ise *Yılanların Öcü*'nde biraz fazla silik kalmaktadırlar. Buna karşılık Irazca'yı canlandıran Aliye Rona'nın zaman zaman aşırılığa kaçtığı söylenebilir. Erksan *Dokuz Dağın Efesi*'nde olduğu gibi *Yılanların Öcü*'nde de konuşmalarda ortalama bir yol tutturmuştur. Belki de bu ortalama yol, dil özelliklerinin önem kazandığı köy filmlerindeki konuşmalar için en elverişlisidir. Kuşkusuz bunu değişik denemeler gösterecek. Şimdilik, Erksan'ın yaptığı ne tam kentli ne de tam köylü ağzı olan, ama kentli ağzını temel olarak alıp, buna bazı önemli "şive" özelliğini katan bir tutumu benimsemektir.

Köy romanının ve köy filminin bugüne kadarki gelişmesi önceki denemelerin "akıbeti", denetimin tutumu, gerici çevrelerin baskısı, senaryoya temel olan romanın yapısındaki aksaklıklar göz önüne alınırsa, *Yılanların Öcü* bu çerçeve içinde gerçekçi köy

filmleri yolunda atılan olumlu bir adım, desteklenmesi gereken bir iyi niyet örneğidir.

(*YÖN*, Sayı 21, 9 Mayıs 1962)



İKİ DÖNÜŞ

Sinemacılığımızın yapısı, piyasanın gerekleri, daha önemlisi de sinemacının alışkanlıklarının ağırbasması, son filmiyle umut veren bir yönetmenin bir sonraki filmiyle tam bir dönüş yapmasına, bir adım ilerlemeye karşılık iki adım gerilemesine yol açıyor. Atıf Yılmaz'ın *Allah Cezanı Versin Osman Bey*'i ile Osman F. Seden'in *İki Aşk Arasında* adlı filmlerinden edinilen ilk izlenim bu oluyor (ayrıca birincisi *Kızıl Vazo,* ikincisi *Aşktan da Üstün*'le bu izlenimi bir kat daha arturyorlar ama, bu yazıda yalnızca ilk iki filmden söz açacağız). Atıf Yılmaz, çok sıkı kurallara bağlı bir film çeşidinde bu kuralları hiçe sayıp en önemli kusuru olan seçmeciliğe (éclectisme) baş vurarak; Seden de yine en büyük özelliği olan aşırı biçimcilik heveslerine kapılarak daha ilk elde izleyicide bu izlenimi yaratıyorlar.

Atıf Yılmaz'ın filmi, genel görünüşüyle, çıkış noktasıyla bir polis güldürüsü. Güldürü filmleriyse, sinemanın en erken ortaya çıkan, en çabuk gelişen, bu arada hemen kollara ayrılıp her biri belirli kurallara ayrılan bir türüdür. Sopalama'dan (slapstick) toplumsal yergiye, "burlesque"ten salon güldürüsüne, Amerikan güldürüsünden İngiliz güldürüsüne... dek uzanan, her biri ayrı kurallara dayanan, değişik görünüşlü, zengin bir türdür bu. Belli bir ölçü tutturmak, bir ip cambazına gerekli bir denge sağlamak, güldürmenin "dose"unu iyi düzenlemek, gülmedeki en uç noktalar ile durgunluk anları arasındaki bağıntıyı gözetmek, tempoyu bozmadan sonuna

değin götürmek, gülütleri (gag) yerli yerinde kullanmak, oyunda tam bir başarıya erişmek... gibi çok çeşitli çalışmaları gerektiren bu tür, bu özellikleri dolayısıyla, görünüşteki kolaylığına karşın, sinemanın güç kollarındandır. Öte yandan, ağırlık noktası konu üzerinde toplanan toplumsal yergiden, güldürünün öbür ucunda yer alan "burlesque"e doğru gidildikçe bu kurallar daha bir sıkılaşır, biçim daha çok önem kazanır. Bundan dolayıdır ki, bir bakıma türlerin kurallarına dayanan eski tutum bir yazın eleştirisini andırmasına karşın, sinemanın kimi türlerinde, değerlendirmeyi bu kurallara uygunluk derecesine göre yapmak kaçınılmaz bir iştir.

Osman Bey'in bağlı olduğu polis güldürüsü, tek bir trüğe dayanan, bu trük çevresinde hızla gelişen, beklenmedik olaylardan oluşur. Heyecanlı ve güldürücü öğelerini karışımı, gülütlerin birbirini izlemesi, hızlı bir tempo bu film çeşidinin başlıca özellikleridir. İlk bakışta inandırıcı görünmeyen bütün olgular gerçekte sağlam bir mantığa, düzenli bir neden-sonuç dizilenmesine bağlanır. Filmin yapısı tıpkı çocukların resimli küp oyuncakları gibi, eksiksiz ve doğru yan yana getirilmiş olaylardan oluşur. Oysa, Osman Bey'de bütün bunlara ancak filmin şurasında burasında serpiştirilmiş olarak, ancak zaman zaman rastlanabiliyor. Bunun başlıca nedeni, Atıf Yılmaz'ın bir polis güldürüsü meydana getirmek üzere giriştiği işte, arada bir ne yaptığını unutup güdürünün öbür çeşitlerine kaymasıdır. Osman Bey, kaçıp kovalamacaları, dövüşmeleri, atlayıp zıplamalarıyla bazen bir sopalama filmini; kaba güldürü öğeleri, yüzeyde kalan mizahıyla bazen "burlesque"i; cenaze arabalarını, ölüleri, ölüm olaylarını güldürü çerçevesinde ele alması, soğukkanlı, ciddi görünen mizahıyla bazen bir İngiliz güldürüsünü andırıyor. Hatta, cenaze arabasının ardına düşen damadı, damadın ardına düşen gelini kalabalık Tünel Caddesi boyunca koşarken gösteren bitiş sahnesi (filmin en güzel sahnelerinden biri) ile Clair'in savaş öncesi güldürülerine dek uzanıyor. Bu da, yukarıda belirtildiği gibi, Atıf Yılaz'ın bazen başka filmlerinde de kendini zaman zaman kaptırdığı seçmecilikten ileri geliyor. *Suçlu*'daki seçmecilik, bu filmi Atıf Yılmaz'ın toplumsal konulu filmlerinden nasıl ayırıyor, aksatıyorsa, *Osman Bey*'deki seçmecilik de

bu filmi, yönetmenin *Gelinin Muradı*, *Dolandırıcılar Şahı* gibi güldürülerinden öyle ayırıyor. Başka bir aksaklık, bir saat düzeniyle işlemesi gerekli bir film çeşidinde, senaryocunun da, yönetmenin de iyice hazırlanmamış olmalarından doğuyor. *Osman Bey*'deki oyuncular, "irticalen" güldürmek üzere sahneye çıkan, ama hiçbir hazırlıkları olmadığı için sahnede duraklayan, takılıp kalan komikleri andırıyorlar. *Osman Bey*, Atıf Yılmaz'ın öteki filmlerine, bu arada özellikle *Dolandırıcılar Şahı*'na göre daha hareketli, canlı gibi görünüyorsa da, gerçekte bu hareketlilik, alıcının önündeki varlıkların hareketinden ileri geliyor; yoksa Atıf Yılmaz, bizde en kısır kalan bir film çeşidinin benzerleri arasında en başarılı örneğini verirken, *Ölüm Perdesi*'nin Murat Davman'ını gelişigüzel komik durumlara sokmakla yetinmeyip çalıştığı türün kurallarına uysaydı daha yerinde davranmış olurdu.

Seden'in *İki Aşk Arasında*'sı, yönetmeni için *Osman Bey*'dekinden daha büyük bir gerileme. Çünkü yıllardan beri aynı kuruluştaki, aynı kalıptaki senaryolar üzerinde boş biçim denemelerine girişen Seden, aynı özellikleri burada da yineleyip geçen yılki *Namus Uğruna*'yla uyandırdığı umutları bir anda yok ediyor. En inanılmaz çeşitten olayların, en inanılmaz rastlantılarla birbirine bağlandığı, ancak hasta bir dimağda var olabilecek bir cinsiyet melodramı, "klasik" bir Seden filminde her vakit rastlandığı gibi bir yandan çeşitli "sadisme" gösterileri bir yandan da yersiz biçim denemelerine dayanıyor. Seden'in *Namus Uğruna*'da biçimciliğine gem vurabildikten sonra dönüp dolaşıp yeniden buna saplanıp kalması acı bir şey. Bu durumda, filmin bütünü içine serpiştirilmiş birkaç sahne düzenlemesinin bir değer taşıdığını ileri sürmek, bunlara dayanılarak yönetmenin mesleğini iyi bildiğini söylemek, her şeyden önce yönetmen için, sonra da izleyici için zararlı ve tehlikeli bir şey olur. Seden, bunca yıllık deneyimine; elindeki olanaklara karşın dönüp dolaşıp aynı noktada karar kılarsa; filmlerinin şurasında burasında yer alan birkaç sahne düzenlemesini, bir ustalık gösterisinden çok, kendi kendini tatmin için yeteneğinin dışına çıkma çabası olarak saymak daha doğru olur. Bu biçimcilik hevesi, kimi Fransız sinema eleştirmenlerinin tutumunu bir süredir bize de

bulaştırmak isteyen, yani olmayan değerleri "keşfetmek" çabasına düşen yerli eleştirmenlere sermaye sağlamaktan öteye geçemez.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 124, Ocak 1962)



KISIR MEVSİM

Geçen sinema mevsimi yarılandığında *"Türk Dili"*nde çıkan bir yazıda (Ocak 1961), mevsimin ikinci yarısı da ilki gibi geçerse, yerli filmler bakımından üç yıldan beri en verimsiz mevsimle karşı karşıya kalacağımızı belirtmiştik. Aynı mevsim sonunda da, ikinci yarıda yer alan filmleri de gözden geçirdikten sonra, "kısır bir mevsim" yargısına varmıştık (*"Türk Dili"*, Haziran 1961). O vakit kimi sinemacı ve eleştirmen arkadaşlar, filmlerin her biri üzerindeki yargılara katılmakla birlikte, hepsi toptan ele alındığında "kısır bir mevsim"den söz açmanın haksızlık olacağını ileri sürmüşlerdi. İlk bakışta da öyle görünüyordu. Memduh Ün'ün *Mahallesinin Sevgilisi, Kırık Çanaklar, Ölüm Peşimizde*'sinin; Atıf Yılmaz'ın *Dolandırıcılar Şahı*'nın; Osman F. Seden'in *Namus Uğruna*'sının; Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'nin; Halit Refiğ'in *Yasak Aşk*'ının yer aldığı bir mevsim kısır sayılabilir miydi? Ama kısırlık nicelikte değil nitelikteydi; üstelik ilk bakışta başarılı gibi görünen çalışmalar da, daha dikkatle ele alındığında birer "yarım başarı"dan ötcye geçmiyordu. En kötüsü de, bu çalışmalar ilerisi için fazla umut beslemeye yer bırakmıyordu; ya aynı yönetmenin eski çalışmalarının biraz değişik yinelenmesinden ibaretti ya da eskiye göre bir sergilemeydi. *"Yön"*ün ilk sayısında (20 Aralık 1961) çıkan *"Ölü Noktada"* yazısında da sinemacılarımızın tam bir duraklama dönemine girdikleri bunun için ileri sürülüyordu. Ondan

sonra eleştirmenlerin hemen hepsi bu duraklama üzerinde birleştiler; aklı başında sinemacılar da bu yargıya katıldılar, çünkü "kısırlık" artık gözle görülebilir bir kılığa bürünmüştü.

İki Kat Kısırlık

Kısırlık öylesine gözle görülebilir kılıktaydı ki, geçen mevsim "kalburüstü" yönetmenlerin dokuz filmine karşılık, bu mevsim aynı yönetmenlerin on dokuz filmi piyasaya sürülmüş, ama geçen mevsimki "yarım başarılar" bile çok kez sağlanamamıştı. Aksaklık yine geçen mevsimdeki nedenlere dayanıyor: Söyleyecek şeyi kalmayan yönetmenler ya eski çalışmalarını ya da birbirlerinin çalışmalarını yinelemekle vakit geçiriyorlar; her iki durumda yaptıkları çalışma da, eskisine göre, bir "gerileme" sayılacak niteliktedir. Film çokluğu bakımından bu mevsim beş filmle başta gelen Osman F. Seden'in *Aşktan da Üstün, Ayşecik Yavru Melek, Erkeklik Öldü mü Atıf Bey?, İki Aşk Arasında, Mahalleye Gelen Gelin*'ine bakın. Birinci filmde, kendisinin *Düşman Yolları Kesti*'sindeki "western" kırması Kurtuluş Savaşı filmi çalışmasını yineleyen Seden; ikinci filmde nihayet kendisinin de Ayşecik modasından kurtulamadığını ortaya koyuyor; üçüncüsünde, yönetmen Atıf Yılmaz'ın *Allah Cezanı Versin Osman Bey*'i yüzünden film yoluyla "pahalı" bir şakalaşmaya girişiyor; dördüncüsünde Memduh Ün'ün *Boş Yuva*'sıyla aynı konuyu işliyor; beşincisinde kendisine yabancı olan bir türde, Atıf Yılmaz-Nejat Saydam'vari bir "salon filmi" türünde vaktini boşu boşuna harcıyor.

Yılın dört filmle ikinci "verimli" yönetmeni Atıf Yılmaz için de durum aynıdır. Gerçi Atıf Yılmaz'ın bir mevsimde dört film çevirdiği görülmemiş değildir; bu yönetmenin son derece zikzaklı bir çalışma yolu izlediği de bilinir; ama bir mevsimdeki dört filminin hepsinde de başarısızlığa uğraması oldukça şaşırtıcıdır. Atıf Yılmaz'ın bir piyasa romanından uyarladığı *Kızıl Vazo*'su, yerli bir Romeo-Jüliet temasını polis filmi türü içinde acemice işlemekten öteye geçememektedir. *Allah Cezanı Versin Osman Bey*, hareketli-

liğine, bizde örneği pek bulunmayan polis güldürüsü türünde ilk başarılı deneme olmasına karşın, bir mevsim önceki *Dolandırıcılar Şahı*'ndaki toplumsal eleştiri çabası yanında pek hafif kalmaktadır. *Tatlı Bela* ise, Atıf Yılmaz'ın en anlaşılmaz, ne idüğü belirsiz *Ölüm Perdesi*'nin güldürü türünde yinelenmesi gibidir: Niye çevrildiği, neyi anlattığı, ne yapmak istediği bilinmeyen bir film. Bunların yanında biraz daha ağır basan ve suçlu gençlik konusu ele alan *Seni Kaybedersem* de, yine aynı yönetmenin *Suçlu*'su yanında aynı hafifliği taşımaktadır.

Memduh Ün için de durum değişik değildir. *Güneş Doğmasın*, geçen mevsimki *Ölüm Peşimizde*'nin ancak hareketliliğini yineleyebiliyor. Bir piyasa romanından aktarılan ve yukarıda Seden'in *İki Aşk Arasında* filmiyle benzerliğini belirttiğimiz *Boş Yuva*'dayse Ün'ün deyişini bile bulabilmek bir sorun. Orhan Kemal'in en zayıf romanlarından birine —*"Devlet Kuşu"*— dayanan *Avare Mustafa* ise, *Kırık Çanaklar*'daki gerçekçi tutumu sürekli geriden izleyen, özü bakımındansa "gerici" sayılabilecek bir filmdir. Bilincine ulaşamadığı bir sınıf farkının yaşayışını altüst ettiği "kenar mahalle delikanlısı"nın durumu, davranışları, ruhbilimi nesnel bir görüşle ortaya konulmak şöyle dursun, hemen hemen "avarelik" propagandasını yapan, özlemini çeken bir tutum var.

Sınırlar Zorlanmayınca

1950'den sonraki "sinemacılar çağı"nın ilk ustası Lütfi Ö. Akad'ı ise bu mevsim hiç hesaba katmamak, bile bile unutmak belki de daha iyi olurdu. Zira bu mevsim ortaya koyduğu tek film *Sessiz Harp*, Atıf Yılmaz'ın daha önce sözünü ettiğimiz *Ölüm Perdesi*'yle anlattığı "Türk Mike Hammer'i" Murat Davran'ın bir başka serüvenini aynı kalıplar içinde yineliyor.

Geçen mevsim, sinemanın başka kollarından yönetmenliğe geçen Halit Refiğ ile Ertem Göreç'in durumları da pek parlak sayılmaz. Gerçi Halit Refiğ'in *Sevdiğimiz Günler*'i geçen yılki *Yasak Aşk*'ın yanında daha sağlam kurulmuş bir senaryoya daya-

nıyor. Üç genç kız ve dört erkek sevgilinin öyküleri birbirine ustalıkla bağlanmış. Ama bu biraz da "iyi kurulmuş oyun" (well-made play) diye adlandırılan çeşitten bir çalışma, çabanın büyük bölümünün iskambil kâğıdından ev yapmaya harcanışı gibi bir şey. Bundan dolayı da Halit Refğ'in cana yakın bir ilkellik, sıcaklık taşıyan ilk filmi *Yasak Aşk* yanında *Sevişiğimiz Günler*, soğuk, ruhsuz bir yapıt olarak beliriyor.

Otobüs Yolcuları'nın başarılı yönetmeni Ertem Göreç'i de, 1950'yi izleyen yıllarda Akad-Seden ikilisinin elinden çıkan çalışmalar ile Ün'ün *Ölüm Peşimizde*'sindeki hareketli polis filmi çalışmasını birleştiren *Rıfat Adında Biri*'nde aramak boşuna.

Bundan dolayıdır ki, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*, mevsimin tek başarılı, sağlam çalışması olarak ortaya çıkıyor. Bu filmden, birkaç sayı önce uzun uzadıya söz açtığımız için yeniden üzerinde duracak değiliz. Yalnız Erksan'ın da bu mevsim, *Yılanların Öcü* gibi bir filmin yanı sıra *Mahalle Arkadaşları* ve *Oy Farfara Farfara* gibi iki başarısız kuşağa imza attığını da unutmamak gerekir.

Görülüyor ki, on dokuz filmlik çalışma, geçen mevsimin dokuz filmlik çalışmasından da kısır bir sonuç veriyor. Bu sonuç, aynı yanlışların olduğu gibi yinelenmesinden, sinemacılarımızın bozuk plak gibi aynı şeyleri yinelemelerinden ortaya çıkıyor. Yukarıda adları geçen filmlerin büyük çoğunluğunun piyasa romanlarından uyarlanmasının, bu romanların hepsinin aynı kalıpta dökülmesinin, aynı oyuncularla yinelenmesinin de bunda payı var. Sinema endüstrisindeki keşmekeşin her mevsim biraz daha artarak sürmesinin de payı var. Bir türlü çözülemeyen denetleme düzeninin de payı var. Bu durumda tek çıkar yol, bütün bunların ortaya çıkardığı sınırları zorlamaktadır. Ama, bir yandan piyasa kurallarının, denetlemenin bu çeşit çabaları çok kez boşa çıkardığı; bir yandan bu sinemacıların böyle bir zorlama işine girişecek gücü artık taşıyıp taşıyamayacaklarının uyandırdığı kuşku; bir yandan da yeni yönetmenlerin dönüp dolaşıp aynı endüstri mekanizmasının çarklarına kendilerini kaptırmaktan alamamaları göz önünde tutulunca iyimserliğe pek yer kalmıyor.

Şimdilik verilecek yargı, beş yıllık umut verici bir çabadan sonra sinemamızın yeniden bir "kısırdöngü" içinde bulunduğudur.

(*YÖN*, Sayı 25, 6 Haziran 1962)



MEVSİMİN TOPLAMI

Sinemamızın bir "ölü nokta"ya ulaştığı, geriye bıraktığımız mevsimin çalışmalarıyla artık açıkça ortaya çıktı. Geçen mevsimin toplamını yaptıktan sonra (*"Türk Dili"*, Haziran 1961) vardığımız "kısır mevsim" yargısı o zaman kimilerince mevsimsiz sayılmıştı. Bir bakıma bu kararsızlık yerindeydi. Ortada, sinemamızın ileri gelen yönetmenlerinin sekiz filmi vardı ve bunlar bir ölçüye kadar başarıya erişmişti. Bu mevsim aynı yönetmenlerin on dokuz filmi var; ama sayıdaki bu verimliliğe karşın nitelikteki kısırlık apaçık ortada; hemen hemen film sayısıyla ters orantılı bir verimsizlik göze çarpıyor. Gerçekte bu mevsimin kısırlığı, geçen mevsim beliren bir tutumun suyun yüzüne çıkmasından başka bir şey değil. Bu tutum, sayıları yarım düzineyi aşmayan belli başlı yönetmenlerimizin, artık söyleyeceklerini tüketmiş, "bir atımlık barut"larını kullanmış, düzensiz bir sinema endüstrisinin koşullarına boyun eğmiş olmalarıyla kendini göstermektedir. Geçen mevsim, Osman F. Seden'in *Namus Uğruna*'yla, Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi*'yle her zamanki kusurlarını aşabilmelerine; Memduh Ün'ün *Kırık Çanaklar*'la "naturalisme"e dek uzanan gerçekçilik denemesine el atmasına; Atıf Yılmaz Batıbeki'nin *Dolandırıcılar Şahı*'yla yer yer başarılı bir toplumsal eleştiriye girişmesine karşın varılan "kısırlık" yarışı; bütün çalışmaların birer "yarım başarı"dan öteye geçememesine, büyük bölümüyle aynı yönetmenlerin daha önceki çalışmalarının yinelenmesi olmasına dayanıyordu. Ün'ün aynı mevsim

içindeki *Mahallenin Sevgilisi* ile *Ölüm Peşimizde*'sinde, Batıbeki'nin de *Ayşecik Şeytan Çekici*'nde büyük ölçüde başarısızlığa uğraması da bu kanıyı pekiştiriyordu. Sinemanın çeşitli kollarında çalıştıktan sonra geçen mevsim yönetmenliğe başlayan genç sanatçı Halit Refiğ'in *Yasak Aşk*'ta uyandırdığı umut, mevsimin kısırlığını örtebilecek güçte değildi.

1961-1962 mevsiminde aynı yönetmenlerin çalışmaları, yukarıda belli belirsiz, dikkatsiz bir gözden kaçabilecek aksaklıkların hemen hemen bir büyüteçle izlenilen görüntüsünü veriyor: Yönetmenlerimiz, piyasa koşullarının boyunduruğundan kurtuldukları vakit bile ya kendilerinin ya da birbirlerinin daha önceki çalışmalarını yineleyip duruyorlar. Bir Seden'in bu mevsim içindeki bir filminde, bir Batıbeki'nin dört filminde keçiboynuzundan çıkabilecek kadar bile olsun, seyirciye ir şey verememeleri tam bir duraklama içinde bulunduklarını ortaya koymuyor mu? Diyelim ki Seden, *Yavru Melek*'i, bir yapımcı olarak Ayşecik çığırından uzak kalamayacağı için çevirdi; *Erkeklik Öldü mü Atıf Bey*'i de, Batıbeki'nin *Allah Cezanı Versin Osman Bey*'ine kendi bakımından Mehmet Dinler eliyle bir yanıt olarak meydana getirdi. Peki ya, "western" kırması Kurtuluş Savaşı filmi *Düşman Yolları Kesti*'nin yinelenmesi olan *Aşktan da Üstün*'e, kendi türünün tümüyle dışında kalan *Mahalleye Gelen Gelin*'e, Ün'ün *Boş Yuva*'sıyla aynı konuyu ele alan, her zamanki "mysogynie"sini (kadın düşmanlığını) yansıtmaktan başka ondan ayırt edilemeyen *İki Aşk Arasında*'ya ne demeli?

Batıbeki için de durum Seden'inkinden büyük bir ayrılık göstermiyor: *Allah Cezani Versin Osman Bey,* bizde pek kısır kalmış polis güldürüsü türündeki başarısına karşın, geçen mevsimin toplumsal eleştiri denemesi *Dolandırıcılar Şahı*'ndan birkaç gömlek aşağılardadır. *Tatlı Belâ*'daysa Batıbeki işi, saçma sapanlığa, ipe sapa gelmezliğe dek ilerletiyor. *Kızıl Vazo,* bir polis öyküsünün, kan davası ile Romeo-Jüliet teması arasında bocalayacak denli ne yapacağından habersiz bir çalışmanın ürünüdür. "Asi gençlik" temasının ele alındığı *Seni Kaybedersem,* Batıbeki'nin bu mevsim çevirdiği filmlerin en başarılısı olmasına karşın, yine de aynı yö-

netmenin denetlemece budanmış, tutumundaki kararsızlıkla aksamış *Suçlu*'suna erişemiyor.

Ün'ün durumunu en açık olarak ortaya koyacak olan, bu mevsimki en iyi filmi, kendisinin de en önem verdiği çalışmalarından biri olan *Avare Mustafa*'dır. Orhan Kemal'in *"Devlet Kuşu"* romanından sinemaya uyarlanan *Avare Mustafa*, geçen mevsimki *Kırık Çanaklar* gibi gerçekçi bir filmdir. Birbirinden ayrı iki çevrenin —yoksul ve varsıl— ve bu çevredeki insanların dış görünüş bakımından başarılı bir betimlemesini veriyor. Ama dayandığı öykü çürük, insanlar arasındaki ilişkiler "yüzeysel" daha önemlisi konuya yaklaşım yanlışsır. Sorunu ele alışı, filmin kahramanının olaylar karşısındaki tutumundan hiç de başka olmayan yönetmen, bilinçli ya da bilinçsiz, bir "avarelik" özlemini yansıtmaktan öteye geçememektedir. Ün'ün öbür iki filminden biri, *Boş Yuva*, bir piyasa romanının aksaklıklarından kendini kurtaramadığı gibi, yukarıda da belirtildiği üzere, Seden'in *İki Aşk Arasında*'siyla da büyük bir benzerlik gösteriyor. *Güneş Doğmasın* da, yine aynı yönetmenin geçen mevsimki polis filmi *Ölüm Peşimizde*'nin büyük ölçüde yinelenmesinden ibarettir. Tıpkı onun gibi, sinemamızın ilk gerçek ustalarından Lütfi Ö. Akad da *Sessiz Harp*'te, Batıbeki'nin 1959'daki *Ölüm Perdesi*'ni yineleyip durmaktadır.

Bütün bu "eski" ustalar yanında, iki genç yönetmenin çalışmaları da pek umut verici değildir. Halit Refiğ, daha geniş kadro, daha geniş olanaklar, daha iyi hazırlanmış bir senaryoya dayanarak gerçekleştirdiği *Sevişiğimiz Günler*'de, geçen mevsimdeki ilk yapıtı *Yasak Aşk*'ı aratmaktadır. Çünkü, *Yasak Aşk*'ın deyiş özelliklerini, görsel değerlerini; kişilik damgasını taşıyan çalışmasını; en göze çarpar meziyeti, iyi kurulmuş bir film öyküsüne dayanmak olan *Sevişiğimiz Günler*'de aramak boşuna. Bu mevsim başında, uzun bir kurguculuktan sonra yönetmenliğe başlayan, *Otobüs Yolcuları* filmiyle dikkati çeken Ertem Göreç de, mevsim sonunda ortaya koyduğu üçüncü filmi *Rıfat Adında Biri*'nde ilerleme değil, gerileme gösteriyor.

Bu durumda, mevsimin en başarılı çalışması, Metin Erksan'ın *Yılanların Öcü*'dür. Erksan, on yıl önce yönetmenliğe ilk adımını

atarken girişteği köy filmi denemesini, Fakir Baykurt'un sinemaya oldukça yabancı romanını başarıyla uyarlayarak tamamlamaktadır. *Yılanların Öcü*, Erksan'ın sinema dilini geliştirme çabasını yansıttığı denli, sansürün elverdiği ölçüde, köy gerçeğini yüzeyden de olsa izleyiciye ulaştırmak bakımından da olumlu bir çalışmadır. Fakat bir *Yılanların Öcü*, mevsimin açığını kapatmaya doğallıkla yetmemektedir.

Mevsime topluca bakılınca, aksaklığın, yeni yönetmenler için piyasa koşullarından, eskiler için de hem piyasa koşullarından hem de "sermaye tükenmesi"nden ileri geldiği göze çarpmaktadır. Bu aksaklığın yakın bir gelecekte, hele önümüzdeki mevsimde giderileceğini sanmak büyük bir iyimserlik olur. Eskilerin, kendilerini yenileme umudunun gittikçe azalmakta oluşu; yenilerin sayıca doyurucu olmaması ve daha ilk çalışmalarında piyasaya boyun eğmek zorunda kalışları buna yer vermemektedir. Piyasa ise, bir türlü çözülemeyen denetleme düzeninden; içine düştüğü değerler kargaşalığından; piyasa romanlarının, oyuncuların ve işletmecilerin saltanatından dolayı her zamankinden çok bir kargaşalık içindedir. İktisat yasalarının ya da devletin düzenleyici önlemlerinin dışında, bu kargaşalığın son bulmak şöyle dursun, önümüzdeki yıllarda gittikçe artması, çalışmaları daha da aksatması olasılığı pek büyüktür.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 130, Temmuz 1962)



YENİ MEVSİMİN YERLİ FİLMLERİ

Hızlı Yaşayanlar

Bu mevsim için tasarlanıp da sonradan çevrilmesinden cayılan filmlerden biri *Hızlı Yaşayanlar* adını taşıyordu. Sinemacılarımızın

durumunu böylesine kestirme yoldan anlatan bir başka film adı kolay kolay bulunmaz. Gerçekten de bugün ülkemizin en hızlı yaşayan yurttaşları, sinemacılar. Bu mevsim için çevrilen filmler daha şimdiden 150'ye varıyor. Mevsim sonuna değin bu sayının 200'e yükselmesi beklenebilir. Yılda yüzün üstünde film çeviren ülkelerin sayısı yarım düzineyi aşmadığına göre, Türkiye en çok film çeviren üç dört ülke arasında yer alıyor.

Fakat bu hızlı yaşayan yurttaşlarımız, aynı zamanda en dertli yurttaşlarımızdır da. Nasıl olmasınlar ki, 200 filmi oluşturan endüstri, yapısı ve işleyişi bakımından, genellikle, bundan on beş yıl önce 20 film oluşturan endüstriden pek farklı değildir. Bu endüstri o zamanki gibi kendi haline bırakılmıştır; eskiden olduğu gibi, şimdi de sakat bir koruma düzenine bağlıdır; denetleme tüzüğünün tek sözcüğü değişmemiştir. Böylece, dört sinemasına bir yerli film düşen yurdumuzda, sinema endüstrisi, çocukluk giysilerini gençliğinde de taşıyan bir insanın sıkıntısı, tuhaflığı ve gülünçlüğü içindedir. Değişiklik, ufaktan başlayan "yıldızcılık"ın, gittikçe yerleşmesinde; değişmeyen yapımcı zihniyeti yanında, şimdi ondan daha geri zihniyetli bir işletmeciler saltanatının belirmesindedir.

Yapımcılar, bir yandan bir avuç yıldızın ardına düşmekte, senaryoları bunlara göre biçmekte, çalışma programlarını bu yıldızların vapur tarifesini andıran çalışma programlarına uydurmaya çabalamakta; bir yandan da işletmecilerin, belli yıldızların, belli konularda oynayacakları film tasarılarına yatırımda bulunmaları için göbek çatlatmaktadırlar.

Melodramdan Sonra Güldürü

İşletmeciler, ancak bir mevsim öncesinin para getiren türüne yatırımda bulunduklarından, uzun yıllar film yapımının en büyük bölümünü oluşturan melodram, bu mevsim, yerini çoğunlukla güldürüye bırakıyor.

Gerçi bu mevsim de melodramlar hatırı sayılır çokluktadır. Gerçi son yılların belirli tip ve türlerinden örneklere bu mevsim de

rastlanıyor. Örneğin "Cilalı İbo"lar *(Cilalı İbo Rüyalar Âleminde)*, "Fosforlu"lar *(Fosforlu Oyuna Gelmez)*, "Ayşecik"ler *(Ayşecik Ateş Parçası)*, "şarkıcı"lar (Zeki Müren'li *Hayat Bazen Tatlıdır*, Maha'lı *Şarkıcı Kız)*, "din ticareti" *(Süleyman Çelebi ve Mevlut)* bu yıl da unutulmamıştır. Ama ağırlık noktası, göze çarpar biçimde güldürüye kaymakta, geçen mevsimin *Küçük Hanım*'ı bu mevsimin "prototype"i olmaktadır.

Geçen mevsim, Nejat Saydam'ın *Küçük Hanım* ve *Küçük Hanım'ın Şoförü* filmlerinin iş yapması, yapımcıları kaçınılmaz biçimde "salon güldürüsü", "duygusal güldürü" türüne doğru itmiştir. Bunun sonucunda, yalnız ısmarlama film çeviren yönetmenler değil, fakat sinemamızın kalburüstü bir avuç yönetmeni de bu türe sarılmıştır. Gözyaşı ticaretinden sonra gülücük ticareti... Birincisinde yaya kalanların ikincisinde ne yapabildiklerini mevsim ilerledikçe anlayacağız.

Beklenenler

Güldürü furyası öylesine ani olmuştur ki, bu yüzden konuların çatışmasına, bazen aynı konunun başka başka yönetmenlerce işlendiğine sık sık rastlanmaktadır. Örneğin Metin Erksan'ın *Çocuk Hırsızları,* Hulki Saner'in *Cafer Çocuk Hırsızı*'yla (gerçekte her iki filmin konusu da O. Henry'nin bir öyküsünden alınmıştır); Memduh Ün'ün *Belalı Torun*'u, Nejat Saydam'ın *Küçük Hanım'ın Kısmeti*'yle aynı öyküyü işlemektedir. Bundan dolayı, "hızlı yaşayanlar" kadar, Atıf Yılmaz'ın *Battı Balık* filminin adı da bu furyada simgesel bir anlam kazanıyor. Bununla birlikte, güldürü türüne en yatkın yönetmenin Atıf Yılmaz olduğunu da belirtmek gerek, çünkü sinemamızda melodramdan geçilmediği uzun yıllar boyunca güldürü türünde en başarılı denemeler, onun eliyle gerçekleştirilmişti.

Atıf Yılmaz'ın bu mevsim, üç güldürüsü var: *Battı Balık, Cengiz Han'ın Hazineleri, Bir Gecelik Gelin.* Bunlardan birincisi, aynı zamanda en usta romancımız Kemal Tahir'in ilk senaryo denemesi

olarak da ilgiyle beklenen bir yapıt, Atıf Yılmaz ile Kemal Tahir *Batı Balık*'ta, okuruna "milyoner yaşamı" sürdüren gazetelerden esinlenerek bir "yanlışlıklar güldürüsü"nü işliyorlar. İkinci film, *Cengiz Han'ın Hazineleri*, Suat Yalaz'ın resimli romanının kahramanı "Kaan"ın serüvenlerini ele alarak, tarihsel filmlerin bir "parodie"sini yapmaya çalışıyor. *Bir Gecelik Gelin*'le de salon güldürüsüne el atıyor.

Asıl çalıştıkları türün dışına çıkan iki yönetmenin, Metin Erksan ile Osman F. Seden'in, bu yeni türde ne yapacakları da merak konusu. Erksan, yeni mevsime iki güldürüyle katılıyor. Bunlardan biri, yukarıda belirttiğimiz gibi, O. Henry'nin bir öyküsünden yerlileştirilmiş olan *Çocuk Hırsızları*'dır. Hani şu, "kurtarmalık" almak için bir çocuğu kaçıran, ama müthiş bir yaramaz olan çocuktan kurtulmak için üste para vermek zorunda kalan beceriksiz iki çocuk hırsızının serüvenini anlatan öykü. Erksan'ın ikinci filmi *Sahte Nikâh*, bir polis öyküsü çevresinde dönen "duygusal güldürü". *Gecelerin Ötesi* ve *Yılanların Öcü* yönetmeninin el attığı bu yeni türü yadırgayıp yadırgamadığını ya da izleyicilerinin bu el atışı yadırgayıp yadırgamayacaklarını yakında anlayacağız.

Seden'in "Cilalı İbo"lar dışında güldürü türünde pek fazla çalışması olmadığından, Amerikan gangster filmlerinin bolca şiddet ve sadizm öğeleriyle dolduran yönetmenin, bu yıl hemen hepsi güldürü alanında olan çalışmalarından ne sonuç alabileceği insanı düşündürüyor.

Bu mevsim, yarım düzine film çıkarması beklenen Seden, şimdilik bunlardan üçünü tamamlamış durumda. Bunlardan *Cilalı İbo Rüyalar Âleminde*, aynı dizinin öbür filmlerinden pek farklı olmasa gerek. *Ne Şeker Şey* ile *Sokak Kızı*'ysa "duygusal güldürü" türünde iki örnek.

Memduh Ün de bu yılın modasından kendini uzak tutabilmiş değil. Bitmiş olan üç filminden *Akasyalar Açarken* duygusal güldürü, *Belâlı Torun* salon güldürüsü, *Kısmetin En Güzeli* de düpedüz güldürü türünde.

Akıntının Dışındakiler

Bu güldürü filmleri selîne kendilerini kaptırmayan yönetmenlerin sayısı pek az. Halit Refiğ, iki filmiyle bunların başında geliyor. Refiğ'in François Coppé'nin bir öyküsünden uyarlanan *Gençlik Hülyaları*, ilk iki filminin tecimsel başarısızlığından ağzı yanan yönetmenin, bir "iş filmi" olarak gerçekleştirdiği bir yapıt. Hani şu, milyonerin kızıyla evlenip üst sınıfa geçen yoksul delikanlı öykülerini işleyen Amerikan filmleri çeşidinden. *Şehirdeki Yabancı* bunun tam karşıtı. Genç, ülkücü bir delikanlının geri, dar düşünceli, kendi çıkarından başka bir şey düşünmeyen bir çevredeki uğraşılarını yansıtıyor. Ama, konusu Zonguldak kömür madenleri çevresinde geçen bu film şimdilik denetlemede takılmış durumda.

Lütfi Ö. Akad'ın son yıllarda birbirini izleyen başarısızlıklardan sonra "iade-i itibar" etmesini sağlayabilecek *Üç Tekerlekli Bisiklet*'i (senaryosu Orhan Kemal'in bir öyküsüne dayanmaktadır) ve geçen mevsimdeki filmleriyle dikkati çeken Ertem Göreç'in *Kardeşler*'i de bu kategoriye giriyor.



Stahanovistler ve Yenileri

Bir avuç yıldız yılda 200 film çeviren bir endüstriyi ayakta tutmaya çalışırsa ne olur? Sinemada bir verimlilik yarışı, bir Stahanov çabası ortaya çıkar. Bu çaba da yetmeyince, yeni takviyeler alınır. Sinemamızın bu mevsimki özelliklerinden biri de bu zaten. Nitekim "yerleşmiş" yıldızlar, bu mevsim en azından yarım düzine film çevirirken (Göksel Arsoy: *Şehirdeki Yabancı, Gençlik Hülyaları, Akasyalar Açarken, Aşka Karşı Gelinmez, Ne Şeker Şey, Gönül Avcısı, Billur Köşk, Kiralık Koca, Gümüş Gerdanlık...*; Orhan Günşiray: *Bir Gecelik Gelin, Cengiz Han'ın Hazineleri, Fosforlu Oyuna Gelmez, Sahte Nikâh, Aşk, Kadın ve Tabanca, Çam Sakızı...*; Ayhan Işık: *Küçük Hanım'ın Kısmeti, Küçük Hanım Avrupa'da, Çifte Nikâh, Belalı Torun, Üç Tekerlekli Bisiklet, Allah*

Seviniz Dedi; Belgin Doruk: *Hayat Bazen Tatlıdır, Küçük Hanım'ın Kısmeti, Küçük Hanım Avrupa'da, Aşka Karşı Gelinmez, Gönül Avcısı, Dağ Çiçekleri;* Fatma Girik: *Sokak Kızı, Kısmetin En Güzeli, Cengiz Han'ın Hazineleri, Fosforlu Oyuna Gelmez, Çöpçatan, Belalı Torun, Kiralık Koca...;* Muhterem Nur: *Meteliksiz Âşıklar, Gurbet Yolcuları, Aşk Bekliyor, Belki Bir Sabah Geleceksin, Gönlüm Yaralı, Köyün Güzeli, Acı ve Tatlı;* Leyla Sayar: *Aşk, Kadın ve Tabanca, Gümüş Gerdanlık, Geçti Buranın Pazarı, Öldüren Bahar, Ver Elini İstanbul, İki Çalgıcının Seyahatı;* Türkân Şoray: *Allah Seviniz Dedi, Dikmen Yıldızı, Ne Şeker Şey, Billur Köşk, Kırmızı Karanfiller, Yıllardan Sonra...*).

Oyuncu darlığını gidermek için bir yandan da beyazperdeye Filiz Akın, Özen Çelik, Tanju Gürsu, Semra Sar, Tekin Aral, Önder Somer, Meral Sayın, Diler Saraç... gibi yeni yüzler sürülüyor.

(*YÖN*, Sayı 43, 10 Ekim 1962)



MEVSİM BAŞLARKEN

Yeni sinema mevsimi, geçen sayıda belirttiğimiz yeni çıkmazlar içinde başlıyor. Şimdiden 150'yi bulan, mevsim sonuna dek 200'e varacağı sanılan film sayısı, bu çıkmazların yol açacağı bunalımı hızlandıracak nitelikte.

Geçen sayıda belirttiğimiz gibi, çıkmazlardan biri, "yıldızcılık"tı. 200 filmin bir avuç yıldız arasında paylaşılması, geçen yılki yüz küsur filmin aynı sayıdaki yıldız arasında paylaştırılmasından elbet daha sakıncalı bir olay. Çünkü, izleyici aynı oyuncuları aynı rollerde daha sık görecek, daha çabuk bıkacaktır. Çalışma programlarını bu bir avuç yıldızın çalışma günlerine göre ayarlamak,

zaten çoğu çırpıştırma olan filmlerin niteliğini daha da düşürüyor. Bu yıl, bir yenilik olarak, beyazperdeye yarım düzine kadar yeni oyuncu katılmıştır. Ama bu kadarlık bir "takviye"yle 200 filmin ağırlığında bir azalma beklemek aşırı iyimserlik olur.

İkinci çıkmaz, filmlere daha çevrilmeye başlanmadan yatırımda bulunan işletmecilerin, film yapımında gittikçe daha çok söz sahibi olmalarından doğuyordu. Bu mevsimin filmlerinin çoğunda bu etkiyi görmek mümkün. Geçen yıl *Küçük Hanım* ve *Küçük Hanımın Şoförü*'nün büyük iş yapması, işletmecilerin bu çeşit "salon güldürüleri", "duygusal güldürüler"e para yatırmalarına yol açtı. Uzun yıllar melodramlarda ayak direyen yapımcılar da ister istemez çalışmalarını bu yola çevirdiler. Nitekim bu yıl çevrilen filmlerin hemen yarıya yakını güldürü türünde. Öyle ki, her mevsim çalışmalarına bel bağlanan bir avuç kalburüstü yönetmenimizin pek azı kendini bu akıntıdan kurtarabilmiş. Örneğin Osman F. Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Metin Erksan'ın bu mevsimki hemen hemen bütün filmleri güldürü.

Seden, daha önce çevirdiği birkaç *Cilalı İbo*'ya ek olarak bu mevsim aynı kahramanı düşler ülkesine yolluyor *(Cilalı İbo Rüyalar Âleminde), Ne Şeker Şey* ile salonları dolaştıktan sonra *Sokak Kızı* ile kenar mahalleye uzanan iki duygusal güldürü veriyor. Seden'in "alamet-i farika"sı olan şiddet ve sadizm öğelerini güldürüde de uygulamayacağı ayrı bir merak konusu.

Atıf Yılmaz da *Bir Gecelik Gelin*'le bir salon güldürüsü ortaya koyduğu gibi, *Cengiz Han'ın Hazineleri*'yle tarihsel filmleri bir çeşit alaya alan denemeye girişiyor; *Battı Balık* filmiyle de, yaşamımıza yeni giren bir olayı, okurlarına "milyonerler gibi yaşama" olanağını sağlayan gazete piyangolarını ele alarak toplumsal bir yergide talihini deniyor. *Battı Balık*'ın bir özelliği de, tanınmış romancımız Kemal Tahir'in ilk senaryo çalışmasına dayanması.

Memduh Ün'ün bu mevsimki çalışması da, aşağı yukarı Seden'inkini andırıyor. Ün de Seden'in *Cilalı İbo*'su gibi *Kısmetin En Güzeli*'yle düpedüz bir güldürü verdikten sonra, *Akasyalar Açarken*'le bir duygusal güldürü, *Belalı Torun*'la bir salon güldürüsü çalışmasına girişmiş.

En başarılı çalışmalarını *Gecelerin Ötesi, Yılanların Öcü* gibi toplumsal yaşayışımızın gerçeklerini yansıtan konularda sağlayan Metin Erksan bile, şimdiye dek çevirdiği iki filminde yine güldürüyü deniyor. Bunlardan biri, O. Henry'nin *"The Ransom of Red Chief"* adlı öyküsünden yerlileştirilen *Çocuk Hırsızları*, öbürü bir polis öyküsü çevresinde dönen *Sahte Nikâh*'tır.

Yıllarca güldürü türünün dışında çalışan bu yönetmenlerin kendi istekleriyle değil de, dış etkilerle girdikleri bu yeni çalışma alanında elde edebilecekleri sonuç büyük bir soru olarak ortada kalmaktadır.

Bu güldürü çalışmalarının dışında kalan birkaç film de var. Bunlardan ikisi, genç yönetmen Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*'sı ile *Gençlik Hülyaları*. Birincisi, Zonguldak'taki kömür madenleri çevresinde geçen bir konuya dayanıyor; ülkücü bir delikanlının, çevresiyle çatışmasını ele alıyor. François Coppé'nin *"Suçlu"* adlı öyküsünden sinemaya uyarlanan ikincisi, *Gençlik Hülyaları*, daha çok bir "iş filmi" niteliğinde. Ertem Göreç'in geçen mevsim tamamlanamayıp da bu mevsime kalan *Kardeşler*'i, Lütfi Ö. Akad'ın Orhan Kemal'in bir öyküsünden uyarlanan *Üç Tekerlekli Bisiklet*'iyle, mevsimin beklenen filmler bölümü, şimdilik kapanıyor.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 134, Kasım 1962)



PERDE ARASI

Bütün belirtiler, sinemamızın, birkaç yıldır hızla yol aldığı bunalımın son noktasına erişmek üzere olduğunu gösteriyor. Geçen mevsim 150 filmlik bir "ölü mevsim"di; bu yılki 180 filmlik bir "ölü mevsim" oldu. Görünüşte bu ölülük, kendisine umut bağlanan

bir avuç sinemacının, ortaya dişe dokunur bir şey koyamamalarından ileri geliyor, bunun dışında sinemamızda başdöndürücü bir hareket göze çarpıyordu: Filmden filme koşan baş oyuncular, desteyle alınıp verilen bonolar, tezgâha konmasıyla çıkması bir olan filmler, birbiri ardından batıp çıkan ortaklıklar, Türkiye'ye gelip giden yabancı sinemacılarla alışveriş, füze hızıyla yükselen fiyatlar... Ama bütün bunlar, "ölü mevsim" niteliğini ortadan kaldırmıyordu; çünkü bu bir sağlık belirtisi olmak şöyle dursun, can çekişen bir hastanın son demlerindeki aldatıcı çırpınışlarından başka bir şey değildi. Her şey, 1950-60 yılları arasındaki umutlu dönemin sona erdiğini, bu dönem ile karanlık bir dönemin başlangıcı arasındaki bir perde arasında bulunduğumuzu ortaya koyuyordu. Şimdi içinde bulunduğumuz yaz mevsiminin de bu perde arasının sonu olmasından korkulur. Önümüzdeki ay başlayacak olan yeni mevsimde bunalımın bütün ağırlığıyla çökmesi beklenebilir. Birkaç sinemacının çabası, direnişi bunu önleyemez. Kendilerine bel bağlanan birkaç sinemacının zaten pamuk ipliğine bağlı sanatçı yönleri, düzensiz bir ekonominin ortaya çıkardığı sorunlar karşısında büsbütün cüceleşmektedir. Nitekim Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman F. Seden, direnmeyi hiçbir yönden göze aldıramadıkları bir gidişe kendilerini kolayca kaptırmaktan çekinmemişlerdir. Bu yüzden mevsimin 180 filmlik kalabalığı arasında, çizgi dışında ancak üç film kalabilmiştir. Bunlar, Metin Erksan'ın *Acı Hayat*'ı, Nevzat Pesen'in *İkimize Bir Dünya*'sı, bir de gizli bir anlaşmayla sinemalarımızın boykotuna uğradığı için göremediğimiz, ama sözüne ve beğenisine güvenilir kimselerce yukarıdakilerin yanına konan *Şehirdeki Yabancı*'dır (Halit Refiğ'in çevirdiği bu film konusunda ortaya çıkan bize vergi bir dengesizlik daha: *Şehirdeki Yabancı*'nın büyük kentlerde izleyici karşısına çıkması türlü engellerle karşılaşmış, ama aynı film taşra izleyicisi ile "Uluslararası Moskova Film Şenliği"nin izleyicisi önüne çıkmıştır).

1962-63 mevsimi böylece bize üç film getirebilirken, sinemacılarımızın önüne, içinden çıkamayacakları bir sürü sorun getiriyor. Bunların hemen hepsi, boyundan büyük işlere girişen, ölçüsüz, kendi kaderine bırakılmış gecekondu bir endüstrinin, so-

rumsuzca davranışlar sonunda burun buruna geldiği ekonomik sorunlardır. Sinemaların kaldırabileceğinden fazla film yapımı; buna geçen mevsimlerden katılan filmler; film yapım giderlerinin büyük bir hızla artışı; bu artışın en önemli etkeni olan "yıldızcılık"; film sayısındaki anormal artışın ve "yıldızcılık"ın sonucu olarak işletmecilerin yapım işlerine gittikçe daha çok katılışı; yabancı sinemacıların Türkiye'ye gelişlerinin yol açtığı durumlar, bu sorunların belli başlılarıdır.

Yurdumuzun 650 sineması, yılda 200'e yaklaşan filmi, daha önceki mevsimlerden aktarılan filmleri ve 350-400 arasında değişen yabancı filmi kaldırabilecek koltuk sayısına sahip değildir. Her ne kadar sayıları her mevsim biraz daha artan açık hava sinemaları bu şişkinliğin biraz önünü alıyorsa da, yapım giderlerindeki artıştan doğan sıkıntıyı azaltamıyor. Yapım giderlerindeki artış ise, tek sözcükle korkunçtur. 1962-63 yılının ortalama film gideri 200-250 bin liradır. Bu demektir ki, film gideri, savaşın hemen arifesindekinin on beş katına, savaşın bitimindekinin on katına ve on yıl öncesinin dört katına çıkmıştır. Öte yandan, bu artış, bir "nitelik" düzelmesini sağlamak için de olmamıştır. Giderlerdeki şişkinlik, her şeyden önce oyuncu ücretlerinde kendini göstermektedir. Öyle ki, 250 bin liralık ortalama bir filmin giderinde oyunculara (başoyuncular, yardımcı oyuncular, figüranlar) ayrılan kalem, bütün film giderlerinin hemen hemen üçte birini yutmaktadır. 1955 yılında ortalama bir filmin çevrilişi için yeten 60 bin lira, bugün gözde bir erkek oyuncunun tek filmdeki ücretidir. "Yıldızcılık"a ödenen bu büyük para, niteliğin artmasına değil, tersine, azalmasına yol açmıştır. İşletmecilerin yapım işlerine karışması da işte film giderlerindeki bu anormal artışı karşılamak ereğiyle olmuş, kendi başına bir filmin giderini karşılayamayan yapımcı, işletmecinin vereceği avanslara bel bağlamak zorunda kalmıştır. Ama bir başka yazıda da belirttiğimiz gibi, bu durum bir "kısırdöngü"ye yol açmaktan başka işe yaramamıştır: "Yıldızcılık"ın şişirdiği film giderini karşılamak üzere işletmeciler yapıma katılınca "yıldızcılık" gelişmiş, "yıldızcılık" gelişince de işletmecilere bağlılık artmış ve bu böylece sürüp gitmiştir. Bunun sonucu olarak, daha önce ya-

pımcıya bağlı olan yönetmen, şimdi hem yıldızların hem de işletmecilerin etki alanına girmiştir. Buna karşı çıkmak ancak şu son zamanlarda, ateş bacayı sardıktan sonra yapımcıların aklına gelmiştir. Nitekim belli başlı yapımcılar yıl ortasında toplanıp yıldızların yılda çevirecekleri film sayısını sınırlandıracaklarını, yıldızcılıkta direnenlere film çevirtmeyeceklerini, yeni oyuncuları destekleyeceklerini belirten bir bildiri yayımlamışlardır. Yine birçok yapımcının çeşitli dergilerin yeni oyuncular bulmak için açtıkları yarışmaları desteklemeleri de bundan dolayıdır. Ama bu yapımcıların, kendi elleriyle yarattıkları "yıldızcılık"ı kolayca ortadan kaldırabilecekleri oldukça şüphelidir. Yıldızlara boykot ilan eden bildiriye imzasını basan yapımcının, koşup bir yıldızla sözleşme imzalayarak arkadaşlarını atlatmaya kalkışması hiç de umulmayacak bir davranış değildir. Gerçekte yıldızcılık bir ekonomik düzensizliğin sonucudur ki, yine ekonomik etkenlerle ortadan kalkabilir.

Son birkaç mevsim yabancıların Türkiye'ye gelişinin ortaya çıkarabileceği sorunları daha önceki bir yazınızda ele almıştık. Önümüzdeki mevsim bu konu daha büyük bir önem kazanacaktır. Bunun nedeni, Maliye Bakanlığı'nın iki ay önce, bloke paraların Türkiye'de çevrilecek filmlerde kullanılmasına izin veren bildirisidir. Buna göre, yabancı özel ve tüzel kişiler yurdumuzda çevirecekleri filmlerin giderlerini bloke paralardan karşılayabileceklerdir. Böyle bir filmin çevrilişine yerli bir yapımcı katıldığı takdirde, filmin dışarıda gösterilmesinden elde edilen kazançtan yerli yapımcıya düşen pay döviz olarak yurda getirilecektir. Bir yandan bloke paraların kullanılmasını sağlamak, bir yandan Türkiye'de çevrilecek filmlerle Türkiye'yi dışarıda tanıtmak, bir yandan da döviz sağlamak amacıyla verildiği anlaşılan bu kararın yararlılığı oldukça şüphelidir. Yurdumuzda ister yerli ister yabancı yapımcıların film çevirmelerini alabildiğine güçleştiren bütün engeller eskisi gibi sürüp gitmektedir. Elia Kazan'ın çalışmalarına, İngiliz sinemacılarının daha işe başlamadan çalışmalarına çelme takmak için yapılanlar unutulmamıştır. Anlaşılan, ürkekliğinden söz açılan sermayeye, yerli olsun yabancı olsun sinemadaki sermayenin dahil

olmadığı ya da sinemadaki sermayenin çok serüvenci olduğu sanılıyor. Çünkü bugünkü koşullarda yurdumuzda film çevirmek yerlisi içinde yabancısı için de serüvenden başka birşey değildir. Bundan dolayı, film çevrilişiyle ilgili mevzuat, özellikle denetleme tüzüğü değişmedikçe, Maliye Bakanlığı'nın kararı Türkiye'ye ancak serüvenci sinemacıların gelişini kolaylaştıracaktır. Bunların da Türkiye'yi dışarıya tanıtmak şöyle dursun, piyasada yeni fiyat dalgalanmalarına yol açacakları kuşku götürmez.

Önümüzdeki mevsim sinemacıları bekleyen bir başka sorun, ortada peşine takılacak bir örnek olmayışıdır. Yapımcıların her mevsim para getiren filmleri örnek alıp ertesi mevsim hep bu örneğe göre çalıştıkları bilinir. Önceki mevsimin ve geçen mevsimin furyası güldürüler olmuştur. Ama geçen mevsim ortaya çıkan güldürülerin büyük çoğunluğu "yatmış"tır. Buna karşılık örnek alınabilecek bir başka film türü de çıkmamıştır. Yapımcılar bu mevsime hangi yönden girmeleri gerektiğini kestirememekte, bu da onları pratik yönden belki de yukarıdaki bütün sorunlardan daha çok ürkütmektedir.

Sinemamızın mevsim sonundaki acıklı görünüşü işte budur: Üç başarılı filme karşılık, çözülmesi sinemacılarımızın olanaklarını aşan bir sürü sorun; filmlerini biçmek üzere kullanabilecekleri bir örneğin yokluğu; son noktasına ulaşmak üzere bulunan bir bunalım.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 143, Ağustos 1963)



İSTANBUL KALDIRIMLARI

Savaştan önce Türkiye'de yılda 2-3 film çevriliyordu. Son iki yıldır yıllık film yapımı 150 civarında dolaşmaktadır. Ama Tür-

kiye'nin film yapım kapasitesi ne 2-3 film ne de 150 filmdir. Birincisi ne denli anormal bir sayıysa, ikincisi de o kadar, belki daha da anormaldir. Sayılı elemanlarının, stüdyolarının, stüdyo donatımının, oyuncularının, sermayesinin durumuna göre Türkiye'nin normal film yapım kapasitesi, bugünkü sayının yarısından da aşağılarında, 50-60 civarında olmak gerekir. Ama ölçülülük, bizim pek ender rastlanan niteliklerimizden olduğu için, bu iş kör topal, zorlamalarla yürütülmeye çalışılmaktadır.

Bu durumda, sıkıntılardan biri, konu bulmakta, senaryo hazırlamakta ortaya çıkmaktadır. 150'lik film yapımının büyük bölümü nasıl bir avuç "yıldız"ın omuzlarına yükleniyorsa, senaryolar da bir elin parmaklarına bile ulaşamayan senaryoculara düşmektedir. Film sayısının artmasıyla birlikte sinemacılığımızda da bir "yağma"nın gittikçe azıtması bundandır. Yerli yabancı romanları, öyküleri, tiyatro yapıtlarını izinli izinsiz aktarmak mı dersiniz; yazarının bile tanımayacağı kılıklara sokarak ortaya sürmek mi; "dalgınlığa gelip" aynı senaryoyu başka başka yapımevlerine satmak mı; ne isterseniz hepsi var. Yağmalama kaynaklarından biri de yabancı filmlerdir. Bugün sinemacılarımız arasında, eski sinema romanlarını, *"Photoplay"* koleksiyonlarındaki film öykülerini fişleyerek çok düzenli, çok sistemli çalışanlar, yabancı filmleri sahne sahne aktarmakta uzman olanlar vardır. Türk sinemasını "Küçük Hollywood" sıfatına layık kılmak için canla başla çalıştıkları yadsınamayacak bu sinemacıların son birkaç yıl içindeki aktarmalarından yalnız birkaçını sıralamak, yerli ve yabancı film izleyicisinin gözlerinin faltaşı gibi açılmasına yeter de artar bile...

Yağma Hasan'ın Böreği!

Robert Taylor'un gençlik yıllarında Mervyn Le Roy'un çevirdiği *Gangsterin Hilesi (Johnny Eager)* bizim sinemacının elinde *Maceralar Kralı* olmuştur. Rita Hayworth'u Rita Hayworth yapan *Şeytanın Kızı (Gilda),* Türkân Şoray'lı *Bomba Gibi Kız*'a dönmüştür. William Wyler'in Audrey Hepburn'la canlandırdığı bir

prensesin, evet prensesin öyküsüne dayanan *Roma Tatili (Roman Holliday)* bizim sinemacının elinde *Muhteşem Serseri* olup çıkmıştır. Billy Wilder'in, kadın kılığına giren Tony Curtis ile Jack Lemmon'u Marilyn Monroe'nun yanında kullandığı *Bazıları Sıcak Sever (Some Like It Hot)*, kadın kılığını paylaşan Fikret Hakan ve Sadri Alışık'lı *Fıstık Gibi Maşallah*'ı meydana getirmiştir. George Stevens'in ünlü *İnsanlık Suçu*'ndan *(A Place in the Sun), Bütün Suçumuz Sevmek* çıkarılmıştır. Hintli Raj Kapoor'un *Avare*'si, adı bile değiştirilmeden Sadri Alışık'lı *Avare* kılığına bürünmüştür. Sinemacılarımız tuhaflığı o kerteye vardırmışlardır ki, Zorro filmlerinden efeli *Dağlar Bulutlu Efem*'ler; Hemingway'in ünlü romanından çevrilen *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'dan —Türkiye'de *Vatan Fedaisi— (For Whom the Bells Toll), Osman Çavuş*'lar; *Üç Silahşorlar*'dan *(Les trois mousquetaires), Anadolu Çocuğu* çıkarmaktan bile çekinmemişlerdir.

"Gökten Bir Elma Düştü..."

Sinemacılarımızın çok sevdikleri bu "iş bilenin, kılıç kuşananındır" felsefesinin son kurbanlarından biri, Fransa'nın sıradan yönetmenlerinden Marc-Gilbert Sauvageon'un bundan on beş yıl önce çevirdiği *Serseri Milyarder (Ma pomme)* filmidir. On beş yıllık bu film her nedense sinemacılarımıza öylesine çekici gelmiş ki, Sauvageon'un "elma"sını kapabilmek için iki ayrı ortaklık yarışa girmişler, bunun sonunda aynı filmden iki yerli film türemiştir. Birisi geçenlerde savcılıkça müstehcen bulunduğu için afişten indirilen *Mirasyedi,* öbürü yine geçen hafta Ankara sinemalarında boy gösteren *İstanbul Kaldırımları*'dır.

Senaryosu da Sauvageon'un elinden çıkan *Serseri Milyarder,* büyük bir mirasa konan bir serserinin, kendini birdenbire, "sosyete"den olan öbür mirasçıların arasında bulmasından doğan gülünç durumu ele alamktadır. Sauvageon'un filmi de kendi gibi sıradandır ama, yine de bu gülünç durumu, iki ayrı çevrenin dünya görüşünün karşılaşmasını yansıtmakta kullanırken izleyiciyi sıkmaz.

Sauvageon'un kafasının dışında var olması olanaksız "serseri-dilenci-şarkıcı" karışımı sevimli tip, kendine özgü özgürlük, başıboşluk anlayışı, basit ama sağduyuya dayanan ahlak anlayışıyla zengin akrabalarının hiçliğini, sahteliğini kolayca açığa vurmaktadır. Maurice Chevalier'nin ustalıkla çizdiği tipin de yardımıyla, Sauvageon'un filme katmayı başardığı mizah, eleştiri ve yergi, tatlı, neşeli ve yumuşak bir havaya bürünen *Serseri Milyarder*'i yenilir yutulur kılığa sokmaktadır. *Serseri Milyarder*'i *İstanbul Kaldırımları*'na aktaranların ilk ve en büyük yanlışları da, Sauvageon'un filmindeki bu havayı sağlayamamalarında kendini göstermektedir. Senaryocular —Metin Erksan, İsmail Soydan, Hamdi Avcıoğlu— bu havayı sağlamaya çalışmak şöyle dursun, üstelik işi ciddi yanından almakla, zaten inanılmaz bir tipi ve öyküyü büsbütün yokuşa sürmektedirler. Zeki Müren'in adından ve sesinden sonuna dek yararlanmak çabası da tabii başka bir engel... Çünkü dokuz şarkı ve gereksiz uzatılan iki sahne —renkli olarak çevrilen *"Leylâ ile Mecnun"* öyküsü ile Müren'in gardrobunun sergilendiği son sahne— Erksan'a, isteseydi bile Sauvageon'un yapabildiği kadarını da yapmasına olanak veremeyecek ölçüde filmi doldurmaktadır.

Böyle olunca, Erksan'ın dokuz şarkıyı resimlemek için kendini neden böylesine sıkıntıya soktuğu, Fin hamamındaki bir fok balığı denli beyazperdede yadırganan Müren'i bir aşk öyküsünde ciddi ciddi kullanmak güçlüğünü neden göze aldığı anlaşılmamaktadır. Ama yine de, filmin, farkına varılmadan yapılan tek esprisinin bu sayede yer aldığını yadsımak haksızlık olur. Müren'in öykünülmesi olanaksız poza bürünme çabasıyla birlikte söylediği "Size âşığım" sözüne karşılık, Belgin Doruk'un, büyük bir öfke ve hırçınlıkla "Rica ederim, bana imkânsız şeylerden bahsetmeyin" cevabını yapıştırması kolay kolay unutulacak gibi değildir.

Geriye, Erksan'ın böyle bir filme niye imza attığı sorunu kalmaktadır. Sinemanın gerekleri göz önüne alınınca, en iyi yönetmenlerin bile maddi durumlarını düzeltmek, piyasa dışı edilmemek için arada bir kötü filmler de çevirmeleri bir dereceye kadar mazur görülebilir. Ama Erksan'ın, özellikle şu sıralarda böyle bir şeye

gereksinmesi olmaması gerekir. Üstelik böyle bir işe girişse bile, kendisinden, bunu yağma furyasına katılarak yapmaması beklenirdi.

(*AKİS*, Sayı 559, 5 Mart 1965)



AŞK VE KİN

Yerli filmlerin yabancı filmlerden aktarmalarla dolup taştığı bugünlerde, *Aşk ve Kin*'in yapımcısı, filmini bundan "tenzih" için tutup ilanlara şu tümceyi eklemiş: "Bu filmde ecnebi filmlerden kopya edilen bir tek sahneye rastlanmaz". Ama bir filmin yapımcısı Turgut N. Demirağ olsun da o filmde "ecnebi"den aktarma bir şey olmasın; işte bu olmaz! Ne yapımcılığı ne de yönetmenliği bir özellik taşıyan Demirağ'ın tek özelliği, hastalık derecesine varan "ecnebiperestlik"tir. Demirağ için bir sinema çalışmasının başarısı, içinde taşıdığı "ecnebi unsurlar"la ölçülür. Ama bu unsurlar "ecnebiyye"nin döküntüleriymiş, bunun önemi yok, ecnebi olmaları yeter de artar bile. Bunun içindir ki Demirağ, Hollywood'un bilmem kaçıncı dereceden oyuncusu Mari Blanchard'ı *Karasu* filmi için "Amerika'dan hususi surette getirtmiş"tir. Bunun için Demirağ, aynı filmde Manfred Schüster adında tüysüz bir Alman gencini "Kalpaklı yağız Türk" rolüne çıkarmıştır. Bunun için Demirağ *Karasu*'da, *Bir Kadın Tuzağı*'nda, bizim en kötü görüntü yönetmenlerimizden daha iyi sonuç alamayan, iyi görüntü yönetmenlerimizinse fersah fersah gerisinde kalan Frederick B. Ford'u kullanmıştır. Bunun içindir ki, Demirağ, *Bir Kadın Tuzağı*'nda, cami yıkılmakla birlikte mihrabı da yerinde olmayan bir Eva Palmer'i oynatmış, onun yanısıra, sinema heveslisi bir delikanlıdan başka birşey olmayan İsarco Ravaioli adında bir İtalyanı da "jön" rolüne

çıkarmıştır. Bunun içindir ki, Demirağ, Marilyn Monroe'nun ünü her yanı sardığında, sahicisini sağlayamayacağı için "benzeri" diye Ulla Darni adında Danimarkalı bir hatuncağızı ilk "turistik" filmimiz *Yabancı Kız*'da oynatmıştır. Bu filmin yönetmeni diye kullandığı Ernest Roberts, eşi Eva Palmer'e iltimas geçmeye kalkışınca da yönetmenliği ondan alıp kendi "gedikli" yönetmeni Mehmet Muhtar'a aktarmıştır.

Zehir Gibi (!) Senaryo

Demirağ, *Cumbadan Rumbaya* filmindeki yönetmenliğinden beş yıl sonra yeniden bu işe dönerken işi sağlama bağlamak istemiş ve iyi bir filmin her şeyden önce iyi bir senaryoya dayandığı düşüncesinden yola çıkarak "zehir gibi" bir senaryo aramaya koyulmuş. Reklam-haberlere göre böyle bir zehir gibi senaryo için bir Amerikan yazarına bilmem kaç bin dolar ödemiş. Amerikalı, dolarları cebine indirdikten sonra, kendi senaryosundan öylesine utanmış olmalı ki, adının kullanılmasında ısrar bile etmemiş. Demirağ ise aynı senaryoyu kendi adının himayesine alacak denli sevmiş!

Zehir gibi senaryo, gerçekte, bundan yirmi beş, otuz yıl önce çevrilen en bayağı çeşitten Fransız, İtalyan melodramlarında kullanılanlardan zerrece farksızdır. Filmin ilanlarındaki deyişle "evlendiği gece otomobil kazasında kocalık kabiliyetini kaybeden meşhur bir yazarın, genç karısına kâbus yalısında oynadığı korkunç oyun"u anlatmaktadır. Ünlü yazar —oyun yazarı— Turgut Özatay'dır, genç karısı da Belgin Doruk! Ama bu kadarla da kalmamaktadır. Böyle filmler zaten hiçbir vakit bu kadarla kalmaz. Filmin başkahramanı olan ünlü oyun yazarının oyun anlayışı, filmde de senaryo anlayışına temel olmuş: Ünlü yazar, basit, dümdüz gördüğü bir olay için şöyle demektedir: "Çünkü içinde komplikasyon yok... Bu olayı eğmeli, bükmeli, girift bir hale getirmeli..." Öyleyse, gelsin "komplikasyon"! Nitekim *Aşk ve Kin*'de —tamamlayıcı adıyla *Öldükten Sonra Bile*'de— de olaylar eğilip bü-

külmekte, girift bir duruma getirilmekte, daha başka kahramanlar ortaya sürülmektedir: Doruk'un "iyi bir doktor olmak için" Amerika'ya giden eski sevgilisi —Cüneyt Arkın—, Özatay'ın ayyaş kardeşi — Senih Orkan—, Özatay'ın Doruk'la evlenmeden önce metres olarak kullanıp çocuğu olacağını anlayınca yüzüstü bıraktığı, sonra kardeşiyle evlendirdiği yengesi —Leylâ Sayar— "kâbus yalısı"nda boy göstermektedirler. Orkan ile Sayar, Özatay'ın beş milyon liralık mirasına konmak için, korku filmlerinin karikatürünü yapan filmlerdekini andıran bir uşakla tertipler hazırlarlarken, eski sevgilisinin ortaya çıkışıyla kıskançlık damarı kabaran Özatay da, karısından "öldükten sonra bile" öç almak için tertipler hazırlamaktadır.

Filmde ünlü oyun yazarının son yapıtının fiyaskoyla sonuçlanmasının nedeni olarak onun yüzüne "Kimse senin sapık tiplerini seyretmek istemiyor" cümlesini kullanan yönetmen, sinema izleyicilerini daha dayanıklı bulmuş olacak ki, aynı tipleri beyazperdeye sürmüştür.

Haminnemin Sineması

Aşk ve Kin'i yönetmenden başka yapımcı, senaryocu, "fon müziği ve dublaj amiri" olarak da imzalayan Demirağ'ın sinema anlayışı da senaryoyla boy ölçüşecek kadar eskidir. Demirağ için feci olaylar yalnız bardaktan boşanırcasına yağmurlu, şimşekli, gök gürültülü havalarda olur; cinsel istek yalnızca burun kanatlarının oynatılmasıyla anlatılır; bir şeyden korkup kaçılırken, heyecanlı bir müziğin eşliğinde sık ağaçlar arasında koşulur, ama hemen aynı sahnenin devamında sevgiliye rastlanınca iki yanı ağaçlık, şairane bir yola sapılır ve romantik bir müzik duyulur!...

Aşk ve Kin, nam-ı diğer *Öldükten Sonra Bile*'nin ilanlarında "Amerika ve Kanada televizyonlarına 90 bin dolara satılan ilk Türk filmi" notu var. Bu doğruysa, Demirağ, "ecnebiyye"den öcünü maddi bakımdan da, manevi bakımdan da —farkında olmaksızın— almış demektir!

(*AKİS*, Sayı 562, 26 Mart 1965)



SUÇLULAR ARAMIZDA

Metin Erksan *Suçlular Aramızda*'yla 1960'tan önceki tutumuna dönüyor. Erksan için 1960 öncesine dönüşün taşıdığı anlam şu: İyi sindirilmemiş etkileri yansıtmak, bilinçli ya da bilinçsiz aktarmalar yapmak, beklenmedik durumlarla çarpıcı etkiler ardında koşmak, özentili bir sinema anlatımından kurtulamamak. Bu dönüş çok ürkütücüdür. Çünkü Erksan'ın en iyi filmlerini çevirdiği ve gittikçe kendini bulur gibi olduğu bir dönemin sonunda, *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1962), *Acı Hayat* (1963), *Susuz Yaz*'dan (1964) sonra ortaya çıkıyor. Bu dönüş bir başka yönden de kaygı vericidir, çünkü *Suçlular Aramızda,* Erksan'ın, endüstrinin zorlamalarına boyun eğerek filmografisine kattığı *Mahalle Arkadaşları, Oy Farfara Farfara* ya da *Çifte Kumrular* gibi filmlerinin değil, yukarıda sıraladığımız filmlerinin arasında yer almak üzere gerçekleştirilmiştir. Hatta gerek yönetmen gerek yapımevi bakımından *Suçlular Aramızda*'nın bunların hepsinden daha iddialı olmak özelliği de vardır; çünkü "Birsel Film"in kuruluşunun onuncu yıldönümünü kutlamak amacıyla, "geleneksel yerli film anlayışının dışında, klasik yönlere sapmadan, iç pazarın alışılmış isteklerine aykırı, dünya sanatı ve ticareti esasları içinde" yapılmıştır. "Birsel Film"in bu erekle açtığı senaryo yarışmasından bir sonuç alınamayınca, yarışmayı kazanacak senaryoyu çevirmekle görevli Erksan, öteden beri üzerinde durduğu bir senaryoyu ele almıştır. *Suçlular Aramızda*'nın Erksan'ın bütün filmlerinden daha cilalı, yaldızlı, özentili olmasının ardında bunlar yatmaktadır. Sahne düzenlemesi çabaları, alıcı hareketleri, alıcının ve varlıkların sürekli hareketlerinden gelen canlılık, anlatım yönünden *Suçlular Aramızda*'yı Erksan'ın öbür filmlerinden ayırmaktadır; ama işte

hepsi bu kadar. Buna karşılık filmi izledikten sonra bu inanılmaz öykü havada asılı kalmakta, yönetmenin bütün o özentili anlatımı geride pek az iz bırakmaktadır.

Erksan, *Suçlular Aramızda*'da bir gerdanlık öyküsü anlatmaktadır; "kraliçenin gerdanlığı" değil bu, takacılıktan armatörlüğe yükselen, çok maddi, çok hesaplı bir iş adamının gelinine düğün armağanı olarak verdiği 350 bin liralık bir gerdanlığın öyküsü. Gerçekte gerdanlık 350 bin liralık değil sahte bir gerdanlıktır ve bu durum gelinden damada, babadan oğula, kocadan metrese, ev hanımından hırsıza dek çeşit çeşit insanı karşı karşıya getirir. Erksan'ın da zaten gerdanlığı bir sürü insanı karşı karşıya getiren ortak bir konu, bir bahane olarak kullandığı anlaşılıyor. Tıpkı John Huston'un *Malta Şahini*'nde *(The Maltese Falcon)*, uğruna bir sürü cinayet işlenen, sonunda da sahte olduğu anlaşılan altın heykelciği kullanması gibi...

Ne var ki Huston'un bu altın heykelciği öne sürmekteki ereğinin ne olduğu anlaşılıyor: Bir suçlular dünyasını ele almak ve bu suçlular dünyasının tiplerini, karakterlerini işlemek. Ama Erksan'ın ereğini anlamak olanaklı değil. Gerçi filmin adı bir yargıyı ortaya koyuyor, filmin sonunda kahramanlardan biri bu yargıya uygun sözler ediyorsa da, bütün bunlar belirli bir ereğin sağlam kanıtlarla baştan sona işlenmesiyle kendiliğinden ortaya çıkan bir sonuç olmadığından bir yama gibi kalmaktadır. Erksan'ın ereğini gerçekleştirmekte karşılaştığı bir başka güçlük daha var: Gerdanlıktan dolayı aralarında ilişki kurulan insanlar, yukarıda da belirtildiği gibi apayrı çevrelerin, dünyaların insanları. Bu bir kusur değil elbet, ama yönetmenin ereğini ortaya koymasında da, izleyicinin bu ereği anlamasında da büyük bir engel. Çünkü bu denli ayrı dünyaların insanları üstelik bu kadar da bol sayıda olunca bu tipleri, karakterleri işlemek, aralarındaki ilişkileri çözümlemek olanaksızlaşıyor. Bundan dolayı, *Suçlular Aramızda*'nın kalabalık kahramanlarının ne biçim insanlar olduğunu seyirci ancak bunların sıfatlarıyla anlayabiliyor ve bütün bilgisi de bunda öteye geçemiyor (hırsız, erkete, hacıağa, şımarık hacıağaoğlu, ev hanımı, "meşum kadın"...). Böyle olunca da Erksan kalabalık tiplerini seyircinin

karşısına bir karagöz oyununun tasvirleri —bir kez etiketlendi mi artık bütün oyunlarda aynı nitelikte boy gösteren tasvirleri— gibi sürmektedir: Bu Tuzsuz Deli Bekir'dir şunu yapar; bu Bebe Ruhi'dir bunu yapacaktır; bu Arnavut'tur şöyle davranacaktır; bu Çelebi'dir, bu Acem'dir... Ama karagöz başka, sinema başka bir şeydir. Bundan dolayı da, ortaya sağlam karakterler sürmeksizin, gerekli "zemin"i hazırlamaksızın, milyonların vârisi bir delikanlının metresine para yetiştirmek için aklına esince tabanca çekip adam vurmak, keyfi isteyince zıpkınla adam öldürmek, karısını ortadan kaldırmak için en uygun zaman ve zemin olarak bir balıkadamlar balosunu seçmek, sonunda da "suçlu ben değilim, sizsiniz, asıl suçlu toplumdur" çeşidinden nutuk çekmek gibi davranışlarını izleyiciye kabul ettirebileceğini sanmak, izleyiciyi saflığı da aşan bir gözle görmektir.

Öyle anlaşılıyor ki Erksan kafasında zaman zaman tasarladığı ve hoşuna gittiği anlaşılan birtakım sahneleri (bir kumsal sahnesi, kilisede buluşma sahnesi, balıkadamlar balosu, ağaçlar altında konuşma sahnesi, cenaze sahnesi), birtakım çarpıcı durumları (zıpkınla adam öldürme, kurukafayla oynama, biri zenci öbürü beyaz yarı çıplak erkekle kadının ortalıkta dolaşıp durması), birtakım "erotik"durumları (çıplak kadının vücudunu parayla örtme, masaya çıkarılan sekreterin bacağını emme, bir kadının oyuncaklarıyla sevişmeyi andırır davranışlarda bulunması, beyaz kadın ile zenci âşığı...) ille de beyazperdeye aktarmak hevesinden kendini alamadığı için bütün bunların dışında kalanlar bir bahaneden öteye geçememektedir. Ama yalnız bu nedenle bir film çevrilemez, çevrildiği takdirde de, kolaylıkla kestirilebileceği gibi ortaya ancak bir "yamalı bohça" çıkar. *Suçlular Aramızda*'da işin en kötü yönü, bu yamalı bohçanın içindekilerden çoğunun oradan buradan derlenmiş olması. Yönetmen Erksan'a umut bağlayanları da *Suçlular Aramızda*'nın başarısızlığından çok, Erksan'ın bu eski hastalığının nüksetmesi düş kırıklığına uğratıyor.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 163, Nisan 1965)



TİYATRO KONSERVESİ
Ağaçlar Ayakta Ölür ve *Şahane Züğürtler*

Geçen sayılardan birinde, yıllık film yapımı yüz elliyi aşınca, elde yeterince konu ve senaryocu bulunmayınca, sinemacılarımızın yerli-yabancı yazın ürünlerini, yabancı filmleri nasıl yağmaladıklarını belirtmiştik. Bu yağmanın en çok rastlananı, oyunların beyazperdeye aktarılmasıdır. Geçen hafta başkent sinemalarında bunun iki örneği vardı: *Ağaçlar Ayakta Ölür* ile *Şahane Züğürtler*.

Oysa bugün yurdumuzda aklı başında bütün sinemacıların, gerçek erekleri ne olursa olsun, oyunlardan vebadan kaçar gibi kaçmaları gerekir. Bunun nedeni açıktır: Sinemamızda otuz yıldan fazla süren bir "tiyatrocular" dönemi vardır ki, tiyatronun yönetmenleri, oyuncuları, yapıtları, anlayışıyla sinemaya çöreklendiği bu dönem, sinemamızın belini bir daha kolay kolay doğrultamamasına yol açmıştır. Hiçbir ülkenin sineması, bizim sinemamızın bu "tiyatrocular"dan çektiğini çekmemiştir. Zaten çok vakit hiçbir ülkede olumlu sonuç vermemiş olan tiyatro-sinema alışverişi, sinemamız için işte bu yüzden kaçınılması gereken bir tehlike olarak ortaya çıkmaktadır. Kaldı ki, yerli tiyatro yapıtları için yine bir ölçüye kadar denenmesi göze alınabilecek olan bu alışveriş, yabancı tiyatro yapıtları bakımından daha da büyük sakıncalar taşımaktadır. Yabancı tiyatro yapıtlarını beyazperdemize aktarırken, sinemacı, yalnızca sinema terimleri içinde düşünmek çabasını göstermeyecek, bir de bu yabancı tiyatro yapıtını kendi yaşayışımıza uydurabilmek çabasını da harcayacaktır. Nitekim, yukarıda adı geçen iki film, herşeyden önce, bu yabancı oyunların bizim yaşayaşımıza uydurulamayışından dolayı başarısızlığa uğramıştır.

Gangsterler, "Yoldaş"lar

Genç İspanyol yazarı Alejandro Casona'nın *"Ağaçlar Ayakta Ölür" ("Los arboles mueren de pie)* oyunu, yaşamaktan bezmiş, umutların yitirmiş insanlara yaşamayı yeniden sevdirmeye uğraşan "Yaşama Sevincini Artırma Enstitüsü"nde geçen buruk bir güldürüdür. Bu haliyle bu yapıt ancak sahnede var olabilir, ancak sahnenin sınırlarını benimseyebilen tiyatro izleyicisine seslenebilir. Bunu perdeye olduğu gibi aktarmak, sinema izleyicisinin, her görüntüsünü yadırgayacağı bir film gerçekleştirmekten başka bir anlam taşımaz. Bunu *Ağaçlar Ayakta Ölür*'ü çevirenler de anlamışlar, onun için oyunu perdeye aktarırken büyük değişiklikler yapmışlardır. Ne var ki bu değişiklikler, yadırganmasından çekinilerek değiştirilenler yerine, yadırganacak yeni öğeler getirmekten öteye geçememiştir. Filmde de yaşamaktan bezen, umudunu yitiren bir insan (büyükanne) var. Sonra o da yeniden yaşama umudunu, gücünü kazanmaktadır. Ama nasıl? Dokuz on yaşındaki torununun büyükbaba tarafından evden kovulup gitmesinde sonra, yine büyükbaba tarafından torun ağzından Amerika'dan gönderilen sahte mektuplarla... Yıllarca süren bu sahte mektuplardan sonra, bir günde bulunan, kiralanan sahte torun ve sahte gelinle... Filmin başkahramanı olan büyükannenin duygululuğunda bir insanın böylesine sahteliğe kanabilmesi akıl alır şey değildir. Bu mümkün olsa da, bütün bunları sinema izleyicisine kabul ettirmek olanaksızdır. Hele bunlara, feleğin çemberinden geçmiş, azılı bir soyguncunun büyük bir vurgun için girdiği yalıdan aşırı duygulu, aşırı namuslu bir insan olarak çıkması; Amerika'ya giden torunun yıllardan sonra ünlü ve azılı bir gangster olarak yeniden yalıda boy gösterip birtakım numaralara girişmesi gibi öğeler de eklenince... Memduh Ün, daha önce Edmund Morris'in *"Tahta Çanaklar"*'ını *(The Wooden Dishes)* taşıdığı özellikler sayesinde *Kırık Çanaklar* adıyla bizim yaşayışımıza ne denli ustalıkla aktarmışsa, *Ağaçlar Ayakta Ölür*'de yaşayışımıza da, sinemanın gereklerine de öylesine aykırı davranmaktadır.

Ama *Ağaçlar Ayakta Ölür*'de hiç olmazsa temiz bir işçilik, si-

nema diline uyarlık var. Süreyya Duru'nun *Şahane Züğürtler*'iyse "tiyatrocu" yönetmenlerimizin en başarısızlarına taş çıkartabilecek acemilikle, baştan sona tiyatro düzeninde gitmektedir. Kaldı ki, Jacques Deval'in Beyaz Rus sığıntıları çevresinde geçen güldürüsünün serüvenleri de, kişileri de en azından *Ağaçlar Ayakta Ölür*'deki kadar bize yabancıdır. Bu on milyonluk "dokunulmaz" miras, bu "asil" duygular, bu uşak-efendi ilişkileri, bu "şahane" davranışları Adana'nın "pamuk kralı" aracılığıyla sürmeye çalışmak, izleyiciye karşı en azından saygısızlıktır. Hem, Allahaşkına, mutlaka bir oyunu aktarmak gerekiyorsa, başkalarının suyu mu çıkmıştır ki, artık köhneleşmiş, bir moda olarak çıkıp az sonra unutulup gitmiş *"Şahane Züğürtler"*e el atılmaktadır? Kaldı ki, oyunlar, sinemada olsa olsa tiyatronun konservesi yapılmaya yarar: Şu ya da bu bakımdan önemli oyunu, temsili, sahnelemeyi daha geniş izleyici yığınına, gelecek kuşaklara ulaştırmak için hazırlanan bir konserve... Bunu da yine en iyi, o oyunla, temsille, sahnelemeyle yakından ilgisi olan biri yapar. Nitekim Jacques Deval yıllarca önce, 1935'te yönetmenliğini yaptığı bu filmle de yetinmeyip iki yıl sonra Anatole Litvak aynı oyunu Charles Boyer ve Claudette Colbert ile çevirmek isteyince, ona senaryosunu hazırlamıştır. Bizim sinemacı, iki kez hazırlanmış konserveye otuz yıl sonra katılmakla hangi akla hizmet etmektedir, Tanrı bilir!...

(*AKİS*, Sayı 563, 3 Nisan 1965)



SAYILI DAKİKALAR

Öldürülen milyonerin sinir kliniğine zorla kapatılan genç ve güzel torunu; öldürülmesine kaza süsü verilen milyoner ve torunu için şeytanca düzenler hazırlayan kumarbaz ve "madrabaz" avu-

kat; arkadaşlarının intikamından kaçan korkak gangster; gangsterin peşine düşen kiralık katiller; gangsterin sarışın sevgilisi; gangsterin iyilik dolu sabık gazeteci, müstakbel motelci kardeşi; zehir gibi bir zabıta muhabiri... Bıçaklı, tabancalı, tüfekli adamlar; kurşunlarla delik deşik edilen insanlar, "şiddetli" ölümler; ıssız bir kıyı gazinosunun kocaman, bomboş salonunda hesaplaşmalar... Hayır, hayır, bunlar herhangi bir Amerikan gangster filminin ne kahramanları ne mizansenleridir. Bunlar, Orhan Elmas'ın senaryosunu yazdığı, Atıf Yılmaz'ın yönettiği, Türkiye'de çevrilmiş *Sayılı Dakikalar*'ın kahramanları ve mizansenleridir. Sinemacılarımızın ne olursa olsun, nasıl olursa olsun daha çok film çevirme hummasına tutulmalarından beri sinemacılığımızda yeni doğan "montaj sanayii"nin tipik bir örneği de *Sayılı Dakikalar*'dır: Yabancıların en döküntü filmlerinden tipler, durumlar alacaksın; en beylik kalıpları geçer akçe diye kabulleneceksin; çarpıcı bulduğun mizansenleri, izleyiciyi şaşırtır, aptallaştırır da ne olduğunun farkına varmadan yuttururum diye benimseyeceksin; bütün bunları, içinde yaşadığın çevreye uyar mı uymaz mı diye fazla kafa yormayıp birbirine çatacaksın; böylece el yardımıyla gerdeğe gireceksin, sonra da bunun adı "Türk filmi" olacak; bunların yüzlercesi bir araya gelince "Türk sineması kalkınıyor, sinemamız ilerliyor, sinemamız film yapımında başlarda geliyor" olacak!" Bu tutuma karşı çıkan sinema yazarları "Türk sinema endüstrisini baltalayanlar", "yıkıcı eleştirmenler", "yabancı film getiricilerinin ajanları" diye nitelenecek!... Bu, yavuz hırsızın ev sahibini bastırmasından farklı bir şey değildir. Çünkü sinema yazarları konusunda ileri sürülen savlar için şimdiye dek hiçbir kanıt konamamıştır. Buna karşılık, sinemacılarımızın hemen her filmi, bunların Türk sinemasına öldürücü bir darbe indirdiğinin, ulusal bir sinemanın doğuşuna engel olduğunun kendi elleriyle ortaya koydukları canlı, yadsınamaz belgeleridir.

Sayılı Dakikalar'ın bu çeşit belgeler arasında yer alması bir bakıma çok üzücüdür. Çünkü film, yönetmen olarak Atıf Yılmaz'ın imzasını taşımaktadır. Oysa Atıf Yılmaz, bir zamanlar, ulusal sinemamızın oluşmasında gücünün yettiğince çalışmış, emek

vermiş bir sinemacıydı; filmlerinde yerli öğeler belki de en ağır basan bir yönetmendi. *Gelinin Muradı*'ndan *Alageyik*'e, *Bu Vatanın Çocukları*'ndan *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'na dek uzanan bu çalışmalardan sonra, sinema ağalarının doymak bilmez bir canavar haline getirdiği film piyasasını beslemek için Atıf Yılmaz'ın da "montaj sanayii"ne boyun eğmesi, sinemamızdaki gerçek çöküntüyü kimlerin hazırladığını ve bu çöküntünün nerelere vardığını açıkça ortaya koymaktadır.

(*AKİS*, Sayı 566, 24 Nisan 1965)



KEŞANLI ALİ DESTANI

Türkiye'ye her şey modayla giriyor galiba. Siyasal akımlar, sanat akımları, hatta hastalıklar bile... Gerçi bu moda, giyim kuşam modası gibi değil, Türkiye'ye uğrayana dek epey gecikiyor, hatta bazen kaynağında adı bile unutulduktan, "suyu çıktıktan" sonra geliyor ama, ziyanı yok, geliyor ve insana Amerika'yı yeniden bulmak zevkini veriyor ya, önemli olan budur! Örneğin, Birinci Dünya Savaşı'nın Kafka'sını keşfetmek için İkinci Dünya Savaşını da epey gerilerde bırakmak gerekti, böylelikle Kafka'yı kırk yıl sonra keşfetmenin sevincini tattık. Bir yirmi yıl bekleyiş bugünlerde bizi Sartre'a kavuşturdu. Tiyatroyu sorarsanız, modaların modası epik tiyatro modası! Bu da bizi otuz beş yıl öncesinin Brecht'ine kavuşturuyor.

Haldun Taner'in, sahnelerimizde büyük ilgi gören *"Keşanlı Ali Destanı"* bu epik tiyatro akımı içinde yer almaktadır. *"Keşanlı Ali Destanı"*, Brecht'in *"Die Dreigroschenoper"* (*"Üç Kuruşluk Opera"*sının biçim özelliklerini, Brecht'in yöntemini yüzde yüz yerli bir konuya başarıyla uygulamıştır. *"Keşanlı Ali Destanı"*nda

1964 Türkiyesinin değişik toplum katlarından, ama daha çok en alt katlarında insanlar çok zaman karikatüre, fanteziye kaçan bir hava içinde izleyiciye sunulmaktadır. Ama bu karikatür, fantezi havasının altında en aşağıdan en yukarıya doğru uzanan bozuk bir toplum düzeninin zaman zaman ustaca taşlaması, yergisi yer almaktadır. Tabiatıyla, bir sahne yapıtı olan *"Keşanlı Ali Destanı"* nda bu acı mizah, bu taşlama ve yergi konuşmalarla, şarkılarla, yani sözle verilmekte, Yalçın Tura'nın müziği de buna bir çeşni katmaktadır.

Taner'in Taner'e Ettiği

Perdedeki *Keşanlı Ali Destanı* önce buradan kaybetmektedir. Çünkü filmin konuşmalarının, şarkılarının, müziğinin hemen hepsi, yerinde deyimiyle, "güme gitmekte"dir. Bir sözlü, şarkılı, müzikli film için her şeyden önce, işin can alacak noktası olan, bu teknik sorunu çözmekle işe başlamak gerekirdi. *Karacaoğlan'ın Karasevdası*'nda bu bakımdan acı ve unutulmaz bir deneyimi de olan yönetmen Atıf Yılmaz'ın, reklamlarında 500 bin lira harcandığı övünülerek belirtilen bir filmde işi böylesine hafife almasını anlamak mümkün değildir. Hem konuşmaları, şarkıları, müziği büyük önem taşıyan bir film çevirmeye kalk, hem de bunu, sıradan filmlerdeki ilkel seslendirme işlemiyle geçiştirmeye çalış; akıl alır iş değil! Fakat seslendirme konusu hemen göze —daha doğrusu kulağa— çarpan, ister istemez farkına varılan teknik bir aksaklıktır. Bir de konuşmalarda, şarkılarda, bazen başlı başına sahnelerde yapılan kesintiler, kısaltmalar, çıkarmalar var. Senaryocu Taner, oyun yazarı Taner'e bu konuda bir yabancıdan da insafsız davranmıştır. Bu tutumun, bir sahne yapıtına sinema özelliği kazandırmak çabasıyla yapıldığı ileri sürülemez. Çünkü *Keşanlı Ali Destanı* bütün kesintilere, değiştirmelere karşın "tiyatro kokusu"nu yine taşımaktadır. Bunu en çok kısa kısa tablolarda verilen "medeniyet dersleri"nde, Keşanlı Ali'nin kahve ve odasındaki sahnelerde, daha doğrusu filmin hemen bütün "içeri" sahnelerinde sezmek olanaklıdır. Filmin en çok aksayan bir yönü, senaryocunun da

yönetmenin de *Keşanlı Ali Destanı*'nı hangi tutumla perdeye aktaracaklarına kesinlikle karar verememelerinden doğmaktadır: Sahnede olduğu gibi bir fantezi, karikatür havası içinde mi, bir güldürü filmi çerçevesinde mi, yoksa gerçekçi bir tutumla mı?.... Bu kararsızlık, senaryocu ile yönetmeni, sonunda bütün bunların bir karmasını yapmaya sürüklemektedir. Bakıyorsunuz *Keşanlı Ali Destanı* bazen sahnedeki kılığında, bazen güldürü filmi kılığında, bazen de gerçekçi film kılığında ortaya çıkmaktadır.

Keşanlı Ali Destanı filminin en önemli yönü, izleyiciyi "arka yoldan" gecekondu dünyasına yaklaştırmasıdır. Atıf Yılmaz'ın hemen her vakit başarı kazandığı dış sahneler, kalabalık sahneler, yönetmenin bambaşka bir filmde, bambaşka bir tutumla bu dünyaya eğilseydi belki de sağlam bir film vereceği kanısını uyandırmaktadır. Ama *Keşanlı Ali Destanı*'ndaki bu sapa yol, izleyiciyi bu dünyanın içine sokmamaktadır. İzleyici, tıpkı Metin Erksan'ın *Suçlular Aramızda* filmindeki birkaç gecekondu sahnesinde olduğu gibi gecekondu dünyasının bir köşesini şöyle dışardan izlemekle kalmaktadır. İki filmdeki bu dışardan, üstünkörü ve kısa bakış bile 1964 Türkiyesindeki bir sinema yönetmeninin neyi, nasıl ele alması gerektiğini apaçık ortaya oymaktadır: Başarı kazanmış bir sahne yapıtını perdeye aktarmak için bile olsa, bir sinema yönetmeni, bugünün Türkiyesinin en önemli sorunlarından birini dekor olarak, "fon" olarak ele alıp harcanmamalıdır. Gecekondu dünyası filmin temel konusu, asıl gereci olarak ele alınmalı, bu yapılamayacaksa, oraya hiç el sürülmemelidir. Hele nasıl olsa sahnedeki fantezi havası perdede sürdürülemeyecek olduktan sonra...

(*AKİS*, Sayı 567, 1 Mayıs 1965)



KARANLIKTA UYANANLAR

Bir film, aylardan beridir, tıpkı *Yılanların Öcü* olayında olduğu gibi, bir sağ-sol, ilericilik-gericilik çatışması çerçevesinde ele alınmak talihsizliğine uğramaktadır. Bu film, yönetmen Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar*'ıdır. Yersiz kararları dillere destan olan denetlememizden beklenmeyecek bir olgunlukla gösterime izni alan *Karanlıkta Uyananlar* önce salon bulmakta güçlük çekti. Sonra "Türk-İş", "Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı", "Ankara Üniversitesi Talebe Birliği" gibi kuruluşların korumasında özel gösterilerde basına, davetlilere tanıtıldı. İstanbul'da beş sinemada birden gösterilmek olanağına kavuştu. Solcu basında çıkan övgüler "otomatikman" sağcı basının şimşeklerini *Karanlıkta Uyananlar*'ın üzerine çekti. Antalya Film Festivalinde işler daha da kızıştı: Hitler'in "hücum kıtaları"nı andıran bir "milliyetçi, mukaddesatçı" gençlik topluluğu, bir zamanlar Amerikan yönetmeni Lewis Milestone'un *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok (All Quiet in the Western Front)* filminin gösterilişinde olduğu gibi etrafa bir baskı ve yıldırma havası vermeye çalıştı. Festivalin jürisinde yer alan —Demokrat Parti'nin "sanat uzmanı"— ünlü Dr. Burhanettin Onat, *Karanlıkta Uyananlar* için "Bunun yarısı Moskova'da mı çevrilmiş?" diyerek, sanattan da, sinemadan da, siyasadan da, jüri üyeliğinden de ne anladığını, aynı zamanda Yassıada öncesi uykusundan hâlâ uyanmadığını ortaya koydu. *Karanlıkta Uyananlar* uluslararası festivallere katılmak üzere başvurduğunda ilgililer, bu yılki protokollerde festivallere katılmak diye bir şeyin olmadığını, ancak filmi izledikten sonra "hatırladılar". Son olarak da Adana sinemalarında gösterilmeye başlanan filmin her seansında yine "milliyetçi, mukaddesatçı" gençlerin olay çıkardıkları, sinemacıları dövdükleri gündelik gazetelerin sürekli haberi haline geldi.

Karanlıkta Uyananlar'ın serüveni henüz bitmiş değildir. Önümüzdeki günlerde Varna Festivali, taşra sinemalarındaki ilk gösterimler, önümüzdeki mevsimde İstanbul dışındaki büyük kentlerde yapılacak ilk gösterimler yeni olaylara gebedir.

Beyaz Perdede İşçi

Bütün bunlar bir bakıma filmin iş yapma olanağını da artırmaktadır. Ama bu arada kaleme alınan aşırı övgüler de, aşırı yergilerde filmin gerçek değerinin anlaşılmasına engel olmaktadır. Öküz altında buzağı arama uzmanları ile heyecanlarına gem vuramayanlar karşı karşıya gelince, tozdan dumandan göz gözü görmemektedir. Bununla birlikte, yurdumuzun içinde bulunduğu koşullarda böyle bir durum beklenmedik bir şey de değildir.

Karanlıkta Uyananlar toplumsal bir konuyu ele almaktadır. Bu konu perdemizde ilk kez işlenmektedir. Konu da yeni yeni çözülmesine uğraşılan işçi-işveren ilişkileridir. Böyle olunca, çözüm yolları aranan bu toplumsal sorunu ele alan *Karanlıkta Uyananlar*'ı sinema özelliklerinin ötesinde herkesin kendi dünya görüşüne göre yorumlamasına, yön tutmasına şaşmamak gerekir.

Karalıkta Uyananlar, bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesinin imzalanması çerçevesinde gelişen olayları işlemektedir. Göreç, bu olaya dayanarak çeşitli temaları öne sürmek, bunları dar ya da geniş ölçüde ele almak fırsatını bulmuştur. İşçi-işveren ilişkileri, sendikacılık, sarı sendikacılık, grev, işçilerin bilinçlenmesi, yerli endüstri ile ithalatçılık arasındaki çatışma, içinde yaşadığı toplumun sorunları karşısında aydınların ilgisi ya da ilgisizliği, bu temaların başlıcalarıdır.

Göreç, doğrudan doğruya işçi-işveren ilişkilerine, sendikacılığa, grevle ilgili konulara yöneldiğinde daha başarılı olmaktadır. Bunda, filmin asıl konusunun bu olması kadar, Göreç'in, kendi deneyimlerine dayanmasının, bunlardan geniş ölçüde yararlanmasının da herhalde büyük payı bulunmaktadır. Yönetmen Göreç aynı zamanda bir sendika yöneticisidir ve *Karanlıkta Uyananlar*'ın yapımcılarından Lütfi Ö. Akad'la birlikte sinema endüstrimizdeki ilk grevin başarıyla yürütülmesinde önemli bir rol oynamıştır. Göreç'i, toplumumuzun bir başka önemli sorunu olan toprak konusnu ele aldığı bir önceki filmi *Kızgın Delikanlı*'nın başarısızlığına düşmekten alıkoyan en önemli noktanın bu olduğu yanılmaksızın ileri sürülebilir. *Kızgın Delikanlı*'nın ilkel, "şematik",

kuru yapısı; kovboy filmlerini andıran kuruluşu; güldürü ile dram arasında bocalayan, sık sık da vodvile kayan tutumu; karikatürleştirilmiş tipleri; toprak sorununu yalnızca iri iri laflarla çözme çabası *Karanlıkta Uyananlar*'da yoktur. *Karanlıkta Uyananlar*'ın insanları, *Kızgın Delikanlı*'da olduğu gibi Amerika'dan boksör olarak dönüp işlerini yumruk gücüyle çözmeye uğraşmamakta, tek başlarına bütün bir kasabayı dize getirmemekte, beklenmedik kaynakların beklenmedik yardımlarıyla işlerini yoluna koymamaktadırlar. *Karanlıkta Uyananlar*'ın insanları iyi ve kötü, güçlü ve güçsüz yönleriyle karşımıza çıkmakta, korku ve cesaretleri, umut ve kuşkularıyla yollarını aramakta, kararsızlıktan kurtulup yavaş yavaş bilinçlenmekte, sonra elbirliğiyle dertlerine çare aramaya çalışmaktadırlar. Zaman zaman *Kızgın Delikanlı*'da olduğu gibi kuru bir didaktizme kaçan sahnelere, birtakım "sloganlara" rastlanması *Karanlıkta Uyananlar*'da pek yadırganmamaktadır. Çünkü bütün bunlar, kendileri de "işin elifbesinde olan" sendika yöneticilerinin, kendilerinden pek farklı olmayan arkadaşlarıyla ilişkilerinde ortaya çıkmaktadır. Göreç düz, sade bir anlatımla, ölçülü bir tutumla, bir grev arifesinden greve kadar bir fabrika işçilerinin geçirdiği gelişmeyi başarıyla yansıtmaktadır.

Başarılar ve Aksaklıklar

Grev kararıyla birlikte birdenbire başgösteren sevinci, coşkuyu, dayanışmayı anlatan kalabalık sahnelerde bu başarı, perdemizde pek az rastlanır çeşittendir. Göreç, bu toplumsal olayların yanı sıra, Beklan-Ayla Algan çiftinin canlandırdığı işçi çevresinden sevgililerin serüveninde yine bu tabloyu zenginleştiren bir öğe olarak başarıyla kullanmaktadır. Ama Göreç'in aynı başarıyı Tülin Elgin-Fikret Hakan'la canlandırdığı sevgililerde de gösterdiği söylenemez. Gerçekte bu ilişki filme hiçbir şey kazandırmayan, tersine, dikkati asıl konudan başka yönlere çeken, bu yönleri de hakkıyla veremeyen bir "yan öykü" olarak yersiz ve gereksizdir. Bu öykü bir yandan da asıl konunun kuruluşundaki sadeliği bozan bir

öğedir. Ressam kız (T. Elgin) ve onun arkadaş çevresiyle verilmeye çalışılan tema —yaşadığı toplumun sorunlarına sırt çevirmiş aydınlar teması— bu bakımdan filmde bir yama gibi durmaktadır.

Filmin sade yapısını bozan ve ona bir bakıma iş filmlerinde yapıldığı gibi "entrikayı pekiştirmek için" katılmış gibi görünen bir öğe de, fabrika sahibinin ve oğlunun akıl hocasıdır. Kenan Pars'ın canlandırdığı bu tip giderek hemen her filmde rastlanan bir "kötü adam" kalıbına dökülmekte ve filmi ereğine aykırı bir yöne sürüklemek tehlikesi taşımaktadır: *Karanlıkta Uyananlar*'da işlenen düşüncelerden biri, bütün aksaklıkların insanların iyilik ya da kötülüklerinden değil, toplum düzenindeki bozukluklardan ileri geldiği görüşüdür. Oysa Pars'ın canlandırdığı ikiyüzlü adam, işlerin kötüye gitmesinin tek nedeni gibi görünmekte ve sonunda fabrika sahibi ile oğlunun bu kötü, dalavereci akıl hocası olmasa bütün işler yolunda gidecekmiş düşüncesine yol açmaktadır. Bu iki gereksiz yön bir yana bırakılsaydı hem filmin düz, sade yapısı aksamaz, hem de sendika yöneticisi Ekrem'in (B. Algan) ve öbür işçilerin bilinçlenip greve yönelmeleri gibi, filmin temasının en önemli yönünü oluşturan nokta daha rahat, daha derinliğine işlenmiş olurdu.

Karanlıkta Uyananlar'ın oyuncu kadrosu —gerek perdeden, gerek sahneden gelenler, gerekse alıcı karşısına ilk kez çıkanlar— topluca başarıya ulaşmaktadırlar. Hatta Fikret Hakan'ın öbür filmlerindekinin tersine burada biraz daha tutuk oyununa karşılık, ilk kez beyazperdede görünen Beklan ve Ayla Algan çiftinin daha rahat bir oyun çıkardıkları söylenebilir. İki görüntü yönetmeniyle çalışmanın doğurabileceği olumsuz etki korkulduğu kadar değildir. Filmin kimi bölümlerinde görüntü, çerçeveleme ve tempo bakımında Akad'ın etkisi kendini duyurmaktadır. Fakat *Karanlıkta Uyananlar*'ın en büyük başarısı, hiç kuşkusuz *Kızgın Delikanlı*'daki başarısızlığından yılmayarak, tersine bu başarısızlıktan yararlı sonuçlar çıkararak sade, içten, dürüst ve coşkulu bir film gerçekleştiren Göreç'indir. Bu filmin, geride bıraktığımız mevsimin yüz altmış filmlik yapımının karanlığında uyanan tek yapıt olması, ona ayrı bir önem kazandırmaktadır.

(*AKİS*, Sayı 577, 10 Temmuz 1965)



HAREMDE DÖRT KADIN

Önümüzdeki sinema mevsiminin filmlerinden biri olan *Haremde Dört Kadın,* Türk sinema izleyicisini, uzun bir aralıktan sonra, bir Osmanlı paşasının haremine sokmaya hazırlanmaktadır. Uzun bir aralıktan sonra diyoruz, çünkü savaş öncesinde Muhsin Ertuğrul'un birkaç filminden, savaş sırasında "geçiş dönemi" yönetmenlerinin kimi filmlerinden sonra Osmanlı döneminin toplumsal yaşayışını ele alan filmler hemen yok denecek denli azalmış, ancak uydurma bir "tarihsel filmler" çığırı açılmıştı. Kapkaççı bir sinema endüstrisinin elinde bu çığır "cıvımak"tan başka bir sonuç vermemiş, beyazperdede Barbaroslar, Fatihler, Lale devirleri mukavva dekorlar, tahta palalar, yabancı filmlerden aşırma deniz savaşı sahneleriyle, Yıldırım Beyazıt'ın posta ulağını telgraf direkleri arasında doludizgin gösteren bir başıbozukluk ve laubalilikle izleyicinin tam sömürülmesine yönelmişti.

Haremde Dört Kadın her şeyden önce bu yönden "prototip"lerden ayrılmaktadır: Genç yönetmen Halit Refiğ ile son yılların en güçlü romancısı Kemal Tahir'in hazırladıkları senaryo, bir Abdülhamit paşasının günlük yaşayışından bir kesit vermeye çalışırken, bunu dikkatli, dürüst, izleyiciye saygılı bir tutumla yapmaktadır. *Haremde Dört Kadın* zaten bir tarihsel film" değil, bir "çağ filmi"dir. Bu çeşit filmlerin en önemli niteliği, belli bir çağın özelliklerini yansıtmasıdır. *Haremde Dört Kadın,* tipleri, kahramanları, kahramanlar arasındaki ilişkileri, çağın dekor ve giyinişlerinin, gelenek ve göreneklerinin, davranışlarının titizlikle verilmesi bakımından bizim ilk gerçek "çağ filmi"miz sayılabilir. Kemal Tahir'in ustaca hazırlanmış diyalogları, bir yandan "çağ filmleri" için gerekli dikkati esirgememesi, bir yandan Kemal Tahir'e vergi

mizah duygusunu taşıması yönünden üzerinde durulmaya değer bir özellik taşımaktadır. Yerli filmlerde diyalogların, en çok titizlik isteyen bir alanda en çok ihmal edilen bir öğe olduğu göz önüne getirilirse, *Haremde Dört Kadın* bu bakımdan da ilgi çekmektedir.

Bir çağ filmi olan *Haremde Dört Kadın*'da doğallıkla konunun geçtiği döneme bağlı kimi tarihsel olaylar da yer almaktadır. Senaryocular bu olayları, kahramanlarının özelliklerini belirtmek, değişik tipleri öne sürmekte başarıyla kullanmaktadırlar. Örneğin, paşanın yeğenlerinden birinin karıştığı Jön Türk hareketi bu olaylardan biridir. Bu olay gerek paşanın gerek yeğenin gerekse yeğeni seven haremden iki kadının yazgısını belirlemektedir. Bir başka olay, Osmanlı ülkesinde batı emperyalizminin çıkarlarının çatışmasına yol açan Anadolu-Bağdat demiryolu imtiyazının ele geçirilmesi uğraşısıdır. Bu olay, bir Abdülhamit paşasının karakterini, Osmanlı toplumu içindeki yerini, paşalar arasındaki çekişmeyi yansıttığı gibi, ufak bir dokunuşla, batılı emperyalistlerin iştahasını kabartan Osmanlı Ülkesinin durumunu da ortaya koymaktadır.

Kümes Hayatı

Bununla birlikte, *Haremde Dört Kadın*'ın asıl ağırlık noktası, toplumsal yaşayış üzerinde toplanmakta; gelenekleri, sıkı kuralları, kendine özgü yaşayış tarzıyla bu dar, içine kapanık, bütün gücünü değişikliklere karşı koymaya yönelten Osmanlı paşasının yaşamı, en ince ayrıntılarıyla ortaya konmaktadır. Uşakları, cariyeleri, kâhyaları, aşçıları, bahçıvanı, seyisleri ve her şeyden önce haremiyle bu hayat bir kümes hayatıdır ve Sadık Paşa'nın gerçek dramı, bu kümesin efendisi gibi görünmesine karşın, bunun ancak görünüşte kalmasıdır. Sadık Paşa'nın dörde çıkarmaya çalıştığı üç kişilik haremi, paşanın bu dramını veren en iyi örnektir: Hareme katılmak üzere bulunan en yeni zevce, paşanın Jön Türk yeğenine kaçar. En küçük zevce, paşanın bir türlü olmayan çocuğunu meydana getirmek için ona şuruplar hazırlamakla uğraşır, bundan da sonuç alamayınca, "dışarı"dan bir çocuk edinme yollarını araştırır. Ortanca

zevce paşayı zaten yeğenlerinden biriyle aldatmıştır. En büyük zevceyse paşaya en büyük sürprizi hazırlar: "Ununu elemiş, eleğini asmış" durumda ortalıkta dolaşan, küçük zevceleri çekip çevirmeye çalışan bu büyük zevce, onları aynı zamanda "kendi hesabına" baştan çıkarmaya çalışan bir "sevici"dir. Böylece, yabancıların Osmanlı ülkesindeki "tilkilik"lerine, Sadık Paşa'nın hizmetinde bulunduğu ülkede yaptıkları tilkiliklere, kendi yakınlarının paşanın kümesinde yaptıkları tilkilikler katılmaktadır.

Düzgün Anlatım

Haremde Dört Kadın'da bütün bunlar fazla derine inilmeksizin, hatta paşanın dramı bile gereğince işlenmeksizin verilmektedir. Birbiriyle sıkı sıkıya bağlı kalabalık bir kişiler topluluğu, birbirini izleyen olaylar ve bütün bunların çok kısa bir süre içine sıkıştırılması zaten daha fazlasına elvermemektedir. Denebilir ki, *Haremde Dört Kadın*'ın yapımcıları, bir Osmanlı paşasının yaşayışının en hareketli anından bir kesit almışlar ve yalnızca bu kesitin dış yüzünü aktarmakla yetinmişlerdir. Bu sınırla ele alındığında, *Haremde Dört Kadın*, kendinden beklenebileceği vermektedir: Bir paşa yalısının dekorlarını aşmamasına karşın, kişiler, olaylar birbirini baş döndürücü bir hızla izlemekte, her sahnede izleyici değişik bir durumla, bir sürprizle karşılaşmaktadır. *Haremde Dört Kadın,* yönetmeni Halit Refiğ bakımından, öbür filmlerinde pek az rastlanır bir anlatım olgunluğuna erişmiştir. Kemal Tahir'in hayırlı etkisinin de yardımıyla, Refiğ bu filmde "öykücü" bir yönetmen olarak dikkati çekmektedir. Genç yönetmenin öbür filmlerinde sıksık rastlanan duygusal davranışlardan kendini sıyırabilmesi, konusuna soğukkanlılıkla, çok zaman da ölçülü bir mizah açısından bakabilmesi bir başka hayırlı sonuçtur.

Yanıt Bekleyen Sorular

Haremde Dört Kadın ilerisi için yanıt bekleyen iki soruyu akla getirmektedir: Birisi, filmin, yarım milyona yaklaşan giderini çıkarıp çıkaramayacağıdır. Bu sorunun yanıtı *Haremde Dört Kadın*'ın dış pazarda da kendine yer bulmasına bağlıdır. Filmin, konusu ve görünüşüyle böyle bir yerin sağlanabileceği umudunu uyandırmaktadır. Ancak burada denetlemenin nasıl bir tutum takınacağı, başka bir soru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi, Türk denetlemesi, şimdiye dek, "bizi dışarda hâlâ haremli tanıyorlar" gerekçesiyle, eski yaşayışı yansıtan filmlerin yurt dışına çıkmasına karşı durmaktadır. Ancak böyle bir gerekçenin *Haremde Dört Kadın* gibi ortanın üstüne çıkabilen, tutumu bakımından da izleyiciyi sömürmekten uzak bir filme de uygulanması haksız bir davranış olur. İkinci bir soru, *Haremde Dört Kadın*'ın yeniden "tarihsel filmler", "çağ filmleri" çığırının canlanmasına yol açıp açmayacağıdır. Film, yerli ve yabancı pazarda ilgi gördüğü takdirde buna olumlu yanıt vermek kaçınılmaz olacaktır. Ancak, bu durumda, gerçekleştirilecek filmlerin *Haremde Dört Kadın* kadar olumlu bir tutumla ortaya çıkacağını kimse söyleyemez.

(*AKİS*, Sayı 585, 4 Eylül 1965)



SONUN BAŞLANGICI

Birkaç yıldır sinemamızın büyük bir bunalımdan çöküntüye doğru hızla ilerlediğini söyleyenlere karşı, politikacıların ağzıyla "Demir gibiyiz, dimdik ayaktayız" çeşidinden laflar eden sinemacılarımızın en aşırıları bile bu sinema mevsiminin bir dönüm noktası olduğunu, "dananın kuyruğunun kopacağını" kabul etmek-

tedirler. Çünkü çöküntünün belirtileri artık örtbas edilebilecek, görmezlikten gelinecek çeşitten değildir. Üstelik fıkradaki adam gibi, kimse gafil avlandığını da ileri süremeyecektir. Hani adam, eski, köhneleşmiş evinin her dökülen yerini şununla bununla tıkarmış. Günün birinde ev olduğu gibi çöküp de adam yakınınca, ev dile gelip, "Eee, ne yapalım? Ne vakit ağzımı açacak olsam, birşey söylemeye vakit kalmadan ağzımı tıkayıp durdun" demiş ya. Sinemacılar böyle bir bahaneyi öne süremeyeceklerdir. Çünkü çöküntünün haberi en azında beş yıldır kendilerine verilmektedir. Gerçekte, görünüşü kurtarmak için sinemacıların şimdiye dek yineledikleri bütün sağlık, sağlamlık nakaratlarına karşın, durumu kendileri de bilmiyor değillerdi. Ama ellerinden gelen bir şey yoktu. Gittikçe hızlanan bir akıntıya kendilerini bir kez kaptırmışlar, gidiyorlardı. Bunun en açık belgesi, daha bu yılın sonuna gelmeden, çevrilen filmlerin 200'e yaklaşmasıdır. 1962'den beri yüzün üstüne çıkan, geçen yıl ilk kez 150'nin üstüne ulaşan film yapımı, böylelikle bu yıl Türkiye için "ses duvarı"nı aşmış olacaktır. Ama bu bir başarı değildir. Tersine, Türkiye için korkunç bir rakamdır. Enflasyonun eşiğindeki Türkiye'yi bekleyen tehlikeler gibi, ondan çok daha büyük bir film enflasyonunun karşısında bulunan Türk sinemasını daha büyük tehlikeler beklemektedir. Bu demektir ki, yüzde yüz yerli filmler ele alındığında, yıllık film yapımında yurdumuz, Japonya, Hindistan ve Hong Kong'dan sonra dördüncü gelmektedir. Fransa, İtalya, İngiltere, SSCB ve ABD'yi geride bırakmaktadır. Ama Türk sinema endüstrisinin kapasitesi, teknik olanakları, teknik elemanları, oyuncusu, senaryocusu vb bu sayıyı asgari ölçüde bile kadırabilecek çapta değildir. Daha önemlisi, bu kadar filmi kaldıracak ne sinema salonu, ne sinema izleyicisi vardır.

Dış Pazar Sorunu

Yanılmaksızın söylenebilir ki, bir önceki yıldan artakalanlarla birlikte, her yılın yapımının yarısı, büyük kent sinemalarına ulaşa-

mamaktadır. Yani Türk sineması bugün sürekli olarak yarı baskısını iade olarak alan bir gazete, yarı ürününü satamayan bir fabrika durumundadır. İşin daha da kötüsü, sinemalara ulaşan filmlerden çoğunun da giderlerini ya güçlükle çıkarabilmeleri ya da çıkaramamalarıdır. Bunun nedeni, film giderlerinin her geçen gün biraz daha yükselmesidir. Türkiye'nin yeter sayıda olmayan, yenileri de pek az yapılan sinema salonlarından sağlanan gelir artık film giderlerini karşılayamamaktadır. Sinemacılarımızın son birkaç yıl uluslararası film şenliklerinde boy göstermeye çalışmaları ne ellerindeki filmlerin ahım şahım olduğuna inanmalarından, ne ödül kazanmak hevesinden ileri gelmektedir. Bunun nedeni, bir dış pazar bulmak umududur. Türk sineması bugün bu durumuyla, tıpkı kendi iç pazarındaki işgücüne çalışma alanı açamayıp yâd ellere işçi göndermeye kalkan hükümetleri andırmaktadır. Şu farkla ki, dış sinema pazarlarında —birkaç Balkan ülkesi, Orta ve Uzakdoğu, Kuzey Afrika ülkesi dışında— Türk sinemasının şansı hemen hiç yoktur. Ama sinemacılarımız bu konuda bile ters hareketten geri kalmayıp, ne hikmetse, hep batı ülkelerine açılmaya çalışıyorlar. Hem de hangi filmlerle?!..

Tarzan, Kovboy, Monte Kristo

Türk sinemasının yabancısı, hatta yalnızca sinemanın yabancısı bir gazete okuru bile artık sinemamızda işlerin nasıl olağandışı bir yol izlediğini sinema haberlerinden, dedikodulardan, film ilanlarından, yazılardan anlayabilir. Aynı günün bir gazetesini açıyorsunuz, karşınıza "Türk James Bond'u bilmem kim"in ilk filminin reklamı çıkıyor; bir başka gazeteyi açıyorsunuz, "iki kunduracının çevirdikleri ilk kovboy filmi"nin tamamlandığını öğreniyorsunuz. Bir başka gazete, altmışlık bir Tarzan'la yapılan konuşmayı aktarıyor. "Türk James Bond'u"ndan sonra "Türk Tarzan'ı", "Siz benim yaşıma bakmayın, ruhum tazedir. Siz bana sadece bir Jane bulun" diyor ve Jane'i buluyorlar, film tamamlanıyor!

Bu film furyasına ayak uydurabilmek için aşırmalar, uyarla-

malar ve yeni çevirimler baş kurtarıcı olmuştur. Chaplin'in ünlü *Sahne Işıkları*'ndan *(Limelight) Serseri Âşık;* George Stevens'in *Vadiler Aslanı*'ndan *(Shane) Konyakçı; Fedailer Kalesi*'nden *(Gungadin)* yine *Fedailer Kalesi; Zenda Mahkûmları*'ndan *(Prisoners of Zenda) Yalancı; Arka Sokak*'tan *(Back Street) Seven Kadın Unutmaz, Monte Kristo*'dan *(Monté Cristo) Güneşe Giden Yol* yapılmıştır. Mısır sinemasının bile 1943'te uyarladığı *Sefiller*'i bizim sinemacılar yirmi iki yıl sonrasının film enflasyonu döneminde ele almaktadırlar.

Aşırmaları izleyen uyarlamalarda da her zaman olduğu gibi, sinemamızın "kanser"i olan piyasa romanları ağır basmaktadır. Esat Mahmut'lar, Kerime Nadir'ler, Muazzez Tahir'ler, tıpkı on beş yıl öncesindeki gibi dikkati çekecek bir "bâsübadelmevt"e erişmişlerdir. Oysa yalnız bunların yeniden dirilişi bile sinemamızın can çekişmesinin şüphe götürmez kanıtıdır. *Posta Güvercini, Aşk ve İntikam, Sevgim ve Gururum, Kadın İsterse* ve benzerleri, izleyiciyi on beş yıl önceki gibi sürükleyebilmek umuduna dayanmaktadır. Ama büyük bir olasılıkla bu umut boşa çıkacaktır.

Temcit Pilavı

Körü körüne yarışın bir başka sonucu, eskiden çevrilmiş filmlerin bir kez daha çevrilmesidir. "Aslı neydi ki, kopyası ne olacak?" denilecektir ama, şaşkınlıktan ne yapacaklarını bilmeyen sinemacılar buna bile umutla sarılmaktadırlar. 1942'de kendini sinemacı diye tanıtan bir Çek serüvencisinin Mahmut Yesari'nin oyunundan uyarladığı *Sürtük* —Mahmut Yesari de oyunu Bernard Shaw'ın *"Pygmalion"*undan aktarmıştır ya!...—; 1947'de Ferdi Tayfur'un İhsan Koza'nın —"Koza"yı "İpekçi" okuyun— romanından uyarladığı *Senede Bir Gün;* 1951'de Şadan Kamil'in Reşat Nuri Güntekin'den uyarladığı *Dudaktan Kalbe,* bu yılın yeniden çevrilen filmleri arasındadır.

İşin şaşılacak —ya da hiç şaşılmayacak— yönü, film sayısının rekor düzeye vardığı bu mevsim, sinemamızın parmakla sayılan

yönetmenlerinin hiç ses ve sedalarının çıkmamasıdır. Metin Erksan, Memduh Ün, Lütfi Ö. Akad, Ertem Göreç ne iddialı ne iddiasız hiçbir film yapmamışlardır. Geri kalanlardan Osman F. Seden, iddialı film çevirmeyi zaten uzun bir süredir bırakmış bulunuyor —Seden'in Hulki Saner'le piyasayı başlangıçta dedikodusuyla bile altüst eden küçük bir tröst denemesi de fiyaskoyla sonuçlanmıştır—. Auf Yılmaz, Yaşar Kemal'in özgün bir senaryosundan çevirmekte olduğu *Murat'ın Türküsü*'nden epey umutlu görünmektedir. Eğer bir *Alageyik* ya da *Karacaoğlan* yinelemesi değilse, *Murat'ın Türküsü*'nden bir şeyler beklenebilir. Geriye bu mevsimin elle tutulur filmleri olarak yalnız Halit Refiğ'in *Haremde Dört Kadın*'ı ile Halit Ziya Uşaklıgil'in romanından aktardığı *Kırık Hayatlar* kalmaktadır. Refiğ'in ilk filmle, uzun bir aralıktan sonra nasıl şaşırtıcı bir gelişme gösterdiğini bu sayfalarda, bu filme ayrılan bir yazıda daha önce belirtmiştik. Günümüze aktarılan *Kırık Hayatlar*'ı gören sözüne güvenilir kimseler, aynı şeyi bu film için de söylemektedirler.

200 film içinde yalnızca 2 film!... Bu, bir yandan, "bir çiçekle yaz olmaz" sözünü akla getirmektedir ama, bir çöküntünün eşiğindeki sinema için çok bile.

Çöküntünün bir başka belirtisi, sinemamızın ustaları sayılanların sessizliğe gömüldükleri ve bu sessizliğin bazıları için zorunlu nitelik taşıdığı bir sırada; üçüncü, dördüncü derecede teknisyenlerin rahatça film çevirebilmeleridir. Bu nevzuhur yönetmenlerle orta yönetmenler, piyasadan kesinlikle çekilmemiş olan usta yönetmenler varken; bu mevsim iddialı film çevirmek üzere ortaya çıkanların yepyeni simalar, hatta sinemaya yabancı simalar olması dikkati çekmektedir. Bunlardan ikisi, tiyatrodan gelmektedir: Haldun Dormen ile Duygu Sağıroğlu —Sağıroğlu birkaç başarılı film dekoru yapmakla birlikte, şimdiye dek sinemadan çok tiyatro sanatçısı olarak kendini göstermiştir—. Dormen, kendi tiyatrosunda sahneye konan, Güner Sümer'in yazdığı *Bozuk Düzen*'i perdeye aktarmıştır. Sağıroğlu *Bitmeyen Yol*'u çevirmiştir. Nihayet, yönetmen yardımcısı ve senaryocu olarak uzun zamandır sinemada çalışan Erdoğan Tokatlı da *Son Kuşlar*'ı gerçekleştirmiştir.

Cengel Yasası

Bütün çöküntü belirtilerinin kör kör gözüm parmağına biçimini aldığı bir anda akla iki soru gelmektedir: Çöküntü önlenebilir mi? Önlenemezse ne olur?

Çöküntünün önlenmesi mümkün değildir. Çünkü artık iş işten geçmiştir. Üstelik ne sinemanın içinden, ne sinemanın dışından bunu önlemek istek ve hevesi de zaten kendini göstermemektedir. İkinci sorunun karşılığıysa basittir: Cengel yasalarına göre kurulan ve işleyen bir ortamda, sonuç yine cengel yasalarına uygun olacaktır. Yani en güçlüler, en iyiler kendinden güçsüzleri itip kendi canlarını kurtarmaya bakacaklardır. Ondan sonrası ise, yeni bir öykünün başlangıcı olacaktır.

(*AKİS*, Sayı 590, 9 Ekim 1965)



KIRIK HAYATLAR

Kırık Hayatlar, Halid Ziya Uşaklıgil'in aynı addaki romanından Halit Refiğ eliyle önce senaryoya, sonra beyazperdeye aktarılmış. Uşaklıgil'in bu romanı öbürlerinden, özellikle ünlü *"Mai ve Siyah"* ile *"Aşk-i Memnu"*dan oldukça ayrı bir tutumdadır. Günlük yaşayışın gerçeklerine daha bağlı, gerçek yaşayıştan kesitler vermeye çalışan, "ayağı daha çok yere basan", bundan dolayı da Uşaklıgil'in romanlarından çok, küçük öykülerinde daha belirli olan gerçekçi tutuma yakın bir yapıttır. Hatta *"Kırık Hayatlar"*ı bir bakıma aynı eksenin çevresinde toplanmış bir öyküler dizisi gibi görmek pek de yanlış sayılmaz. Adının da belirttiği gibi, bir değil, birden çok, aşağı yukarı yarım düzine kadar "kırık hayat"ın öyküsü... Bu öykülerde birbirinden çok ayrı yaratılıştaki çiftler bir

ortak özellikle, kadın-erkek ilişkilerini çeşitli nedenlerden dolayı uyumlu bir yolda kuramamakla kendilerini göstermektedirler. Buna göre *"Kırık Hayatlar"* her şeyden önce, bu yüzyılın başında toplumumuzdaki kadın-erkek ilişkilerini inceleyen bir yapıttır. Böyle bir romana Refiğ'in ilgi duyması, bu genç yönetmenin filmlerini izleyenleri hiç şaşırtmayacaktır. Çünkü Refiğ, ilk filmi *Yasak Aşk*'tan (1961) beri hemen her filminde, özellikle *Sevistiğimiz Günler, Şehirdeki Yabancı, Gurbet Kuşları, İstanbul'un Kızları*'nda bu ilişkileri, kadının toplumumuzdaki yerini ele alıp incelemeye çalışmaktadır. Hatta bu tutku yüzündendir ki, Refiğ, bugünkü kadın-erkek ilişkilerini daha iyi aydınlatmak, bu ilişkilerin kaynağını bulmak için *Kırık Hayatlar*'la aynı sıralarda gerçekleştirdiği *Haremde Dört Kadın*'da bu yüzyılın başlarına uzanmış, Osmanlı toplumunda kadın-erkek ilişkilerini başarıyla incelemiştir.

Çağından Ayrı Düşünce...

Kırık Hayatlar, Refiğ'e aynı fırsatı verebilirdi. Çünkü Uşaklıgil'in romanı *Haremde Dört Kadın*'la aynı çağda geçmekteydi. Böylece Refiğ, bir kez daha, ama *Haremde Dört Kadın*'dakinden ayrı bir çevrenin yardımıyla hem bugünkü kadın-erkek ilişkilerinin kaynaklarını ele alabilecek, hem de aradan geçen yarım yüzyıldan fazla zamana karşın, kadının toplumumuzdaki yerinin ancak bir "arpa boyu" yol alabildiğini ortaya koyabilecekti. Oysa Refiğ, Uşaklıgil'in romanını kendi çağı içinde ele almayıp, günümüze aktarıyor. Böylelikle her şeyden önce, yapıtın bir çağın belgesi olmak niteliğini ortadan kaldırıyor. Bu nitelik ortadan kalkınca, hele bunun yerine yeni çağın özelliklerini taşıyan dikkate değer bir şey de konulamayınca, bu aktarma dayanaksız kalıyor. Çünkü modern kılığa sokulmuş *Kırık Hayatlar*, beyazperdedeki biçimiyle, günlük sinemada örneklerine bıkkınlık verecek kadar çok rastlanılan, mutlu bir evliliğin yıkılışı ve sonra yeniden "tamiri" temasından başka bir şey değildir. Üstelik tema, ihanet eden eş, ihanete uğrayan eş, "ilahi gazap"ın belirtisi olarak küçük çocuğun hastalanıp ölmesi,

pişmanlık, af... gibi bütün klasik öğelerle bezenmiştir. Bütün bunları anlatmak için Refiğ'in *Kırık Hayatlar*'ı kitaplık rafında indirip, olayları zaman içinde altmış beş yıllık bir sıçramaya zorlamasına gerek yoktu. Madem ki böyle bir değişikliğe gidiliyordu, o halde, romanın ve filmin başkahramanları olan Dr. Ömer-Perihan çiftinin evliliği derinlemesine ele alınıp, konuya yeni bir boyut kazandırılabilirdi. Refiğ'in, romandaki olaylara böylesine sıkı sıkıya bağlanarak çalışma alanını kendi eliyle sınırlamasına hiç de gerek yoktu. *Kırık Hayatlar*, beş yılda altıncı kez aynı temayı ele alan, bu temayı tutkuyla işleyen bir yönetmene yakışmayacak denli yüzeyde kalan, hiçbir ruhbilimsel inceliği bulunmayan, üstelik hepsi de kötü, tutuk bir oyun çıkaran oyuncu kadrosuyla bir gerçek yaşam kesitinden çok, bir kukla temsilini andıran bir film olmuştur.

(*AKİS*, Sayı 604, 15 Ocak 1966)



BİR TÜRK'E GÖNÜL VERDİM

Bir Türk'e Gönül Verdim iki türlü de ele alınabilir: Biri olduğu gibi, izleyiciye sunulan biçimiyle; öbürü de yönetmenin kendi filmi üzerindeki yorumunu, görüşlerini filmle karşılaştırarak. İki türlü de ele alınabilir dedik ya, gerçekte böyle bir seçim olanağı yok. Bir kez, bize özgü bir yenilik, daha doğrusu moda olarak yönetmenin kendi yapıtı üzerindeki yorum ve görüşlerini daha film çevrilirken ortaya koyması, ister istemez, söylenilen ile yapılan arasında bir karşılaştırma isteği uyandırıyor. Filmin özellikle ikinci yarısında, nedeni anlaşılmayan olay ve davranışlar, bunların hiç olmazsa yönetmenin kafasında hangi gerekçelere bağlandığını öğrenmek gereğine yol açıyor. Bu yorum ve görüşlerin ikinci yarıyı

etkilemiş, filmin yapısını adamakıllı sakatlamış olması, karşılaştırmaya kaçınılmaz bir nitelik kazandırıyor.

*"Şehirdeki Yabancı"*dan Köydekine...

Filme önce, yönetmeninin bütün söylediklerinden, baştaki aktarmalardan sıyrılmış olarak bakalım: *Bir Türk'e Gönül Verdim,* gazete sayfalarında günlerce yer tutan bir olaydan yola çıkıyor: Çocuğunun babası olan Türk işçisini arayan bir Alman kadının burada da yüzüstü bırakılışı olayından... Filmin kahramanı da Almanya'daki bir Türk işçisinden çocuğu olan bir Alman kadınıdır. İsmail Usta, iki yıl sonra buluşmak sözüyle yurduna döner, ama bir daha ne Eva'yı ne de dört beş yaşındaki çocuğunu arayıp sorar. Eva, çocuğunu alıp Kayseri Bez Fabrikasında çalışan İsmail'in yanına gelir. Ama adam bu gelişten hiç memnun kalmaz. Çünkü zaten evlidir; okula giden bir çocuğu vardır; üstelik akrabadan bir kızı da kuma getirmek üzeredir. Eva'yla çocuğunu bir otele yerleştirir, bir daha da aramaz. Eva'yı arayan yalnız onu bir rastlantı eseri kentten fabrikaya, fabrikadan otele taşıyan kamyon sahibi ve şoförü Mustafa'dır. Eva'nın babalık davası açmak için avukat bulmasını sağlayan, bundan sonuç alıncaya dek onu köydeki evlerine misafir götüren de Mustafa'dır. Bundan sonra olaylar hızla gelişir: Mustafa'nın Eva'yı götürmesine öfkelenen İsmail onunla kavga eder. Eva'nın köydeki davranışlarının uyandırdığı dedikodudan sinirlenen Mustafa kadını döver; sonra babasının da üstelemesiyle ondan af diler. Eva da kendini köy yaşayışına uydurmaya çalışır; köylü kıyafetine girer, çapa yapar, kilim dokur, dere kıyısında çamaşır yıkar, namaz kılar... Dostu evden kaçan İsmail köye gelip Eva ile çocuğunu götürmek ister, ama kadın da çocuk da dönmek istemezler. Mustafa kadına evlenme önerir. Eva din değiştirir, evlenir. Nikâh günü İsmail Usta, Mustafa'yı vurur. Eva, peri bacalarındaki kiliselerden birine gizlenip çile doldurmaya başlar. Mustafa'nın babası ile birkaç köylü Eva'dan köye dönmesini isterler. Bu arada kadının ağabeyi Eva'yı Almanya'ya götürmek için gelir,

fakat Eva çocuğuyla köyde kalmaya karar verir...

Bir Türk'e Gönül Verdim, bir yandan gazete olayını izlerken bir yandan da Halit Refiğ'in 1963'te çevirdiği *Şehirdeki Yabancı*'yı uzaktan uzağa andırmaktadır. Kuruluş bakımından iki film arasında benzerlik vardır. *Şehirdeki Yabancı,* kendine düşman bir çevreye gelen genç bir mühendisin uğraşılarını anlatmaktaydı. *Bir Türk'e Gönül Verdim*'in kahramanı kendisine daha da yabancı, üstelik kadın olduğu için tehlikelerle dolu bir çevreyle karşı karşıya getirilmektedir. Ancak benzerlik burada sona ermektedir. Ama bunun nedenini, niteliğini ve ne yönden önem taşıdığını belirtmeden, yani filmi ikinci açıdan incelemeden önce, filmi ilk açıdan değerlendirmeye devam edelim.

Eli Yüzü Düzgün Film

Bir Türk'e Gönül Verdim, kuruluşu, anlatımı, yönetimiyle "eli yüzü düzgün" diye adlandırılabilen yerli filmler sırasına girmektedir. Bir bakıma, Refiğ'in önceki filmlerinden, özellikle yukarıda benzerliğini belirttiğimiz *Şehirdeki Yabancı*'dan bu yana bazı yönlerden gösterdiği gelişmeyi ortaya koyuyor. Örneğin anlatımın daha kestirme, daha yalın oluşu; yan öykülerden kaçılışı; zaman zaman bazı tipleri karikatürleştirme eğilimi kendini göstermekteyse de Refiğ'in önceki filmlerindeki ölçüye varmayışı; Refiğ'de sık sık rastlanan gerçekçilik, romantizm, melodram karışımının burada gerçekçilik yönünde daha ağır basışı; yerel çalışmaların, yerel tiplerin daha belirgin oluşu; bunları değerlendirirken birkaç iyi seçilmiş ayrıntıyla verme çabası —ki bu yönetmende hemen hiç rastlanmayan büyük bir eksiklikti—; kitabi konuşmalardan sıyrılma çabası gibi. Ama "eli yüzü düzgünlük" yine de örneğin Refiğ'in hemen bütün filmlerinde olduğu gibi burada da oyunun bir tutarsızlık içinde olmasını, seslendirmedeki ölçüsüzlüğü; aynı kişinin boy çekimi ile baş çekiminin sık sık ortaya çıkardığı uyuşumsuzluğu... önleyememektedir.

Attığı Taş Dediği Kuşu Vurmuyor

İkinci açıya gelince: Yönetmenin, biri Mevlana'nın *"Mesnevi"* sinden, öbürü Yunus Emre'den yaptığı aktarmadan daha açık olarak belirttiği görüşleri özetle şöyledir: Anadolu tasavvuf görüşü büyük bir insanseverlik taşır; batılılaşmış Türk erkeği bencilleşmiş, topluma yabancılaşmıştır; tarihsel geleneklere bağlı, küçük çevreden gelen Türk erkeğindeyse gönül yüceliği vardır; Türk halkı azla yetinme ve çile çekme özelliği taşır; sınıf baskısındaki zengin Avrupa ülkelerinin halkı, Anadolu'nun yoksul ama sınıflaşmamış topluluğu içinde özgür yaşadığını duyar; yabancılar benliklerinden vazgeçmek, çile çekmeyi becermek koşuluyla Türk toplumunun içinde kaynaşabilirler.

Bunlardan kiminin gerçekdışı, kiminin bir "La Palice gerçeği" olması bir yana, önemli olan, hiçbirinin filmde uygulanamayışıdır: Yönetmenin İsmail Usta'yla kişileştirmek istediği "batılılaşmış, bencilleşmiş, yabancılaşmış" Türk erkeği, karşı-sav olarak çıkarılan "gönlü yüce" Türk erkeği Mustafa'dan daha çok geleneklere bağlı, daha alaturka bir insan. Yurduna dönen ve ne olduğu belli olan İsmail'in yanı sıra, Almanya'ya gitme sırasını bekleyen ve giderse ne olacağı pek kestirilemeyen Mustafa'nın, filmde anlatıldığı biçimiyle "gönlü yücelik" ve "insanseverlik"le ilişiğini bulmak çok güç. İzleyicinin tanıdığı Mustafa, Eva'ya ilk bakışta vuruluyor, ondan sonraki bütün davranışları, insanseverliği, yardımseverliği bu tutkunluktan ileri geliyor; hatta bu tutkunluk, "gelenekleri ne bağlı" delikanlıyı "İsmail Usta'nın Almanya'daki karısı" diye tanıdığı Eva'nın çevresinde dönecek, hediye götürecek denli kendinden geçiriyor. Mustafa'nın yakınlarının, köy halkının davranışlarında da "Anadolu tasavvufunun insanseverliği"ni görmek güç. Başlıca tepkileri, gönülsüzce "Tanrı misafiri" diye karşıladıkları kadını ilk fırsatta köyden defetmeyi tasarlamak oluyor.

Gerekçesiz Davranışlar Dizisi

Eva'nın köylüleşmesinin nedeni bilinmiyor. Eva'nın Almanya'daki yaşayışını bilmiyoruz. Bir cümleyle babasının kötü olduğunu söylemek, ondan sonraki davranışı için bir gerekçe olamaz. Filmde, Eva'nın "sınıflı bir toplumdan rahatsızlık duyup Anadolu'nun yoksul ama sınıfsız toplumunda kendini özgür hissetmesini" izleyici hiç ama hiçduymuyor. Filmdeki Eva, yabancısı olduğu, tehlikeyle dolu bir çevrede çocuğuyla yapayalnız, çaresiz kalan bir kadın. Bu çaresizlik içinde kendine gösterilen yakınlığı —bunun neden ileri geldiğini bildiği halde, durumu idare etmek için— geri çevirmiyor. Ama —yine filmde gösterildiği gibi— Mustafa'ya karşı hemen hemen sonuna kadar uzak, soğuk davranıyor. Bütün bunlarda dolayı da Eva'nın niçin köylüleştiği, niye köy yaşamına karıştığı, neden namaz kıldığı, niye din değiştirdiği, niye ağabeyinin önerisini geri çevirip yurduna dönmediği izleyici için anlaşılmaz ve gerekçesiz davranışlar dizisi olarak kalıyor.

Koyunlaşmanın Faziletleri

Ama bütün bunlardan daha önemli bir nokta var ki, *Bir Türk'e Gönül Verdim*'in "eli yüzü düzgün"lüğünü, yönetmenin kimi noktalardaki gelişmesini, bir şeyler tasarlayıp da bunu gerçekleştirememiş, bu yüzden filmini geniş ölçüde aksatmış olmasını geri sıraya itiyor. Bu da, gerçekleştiremese bile yönetmenin ereği, niyetidir. Çünkü yönetmenin söyledikleri ile filmde gösterilenler birleştirilince ortaya son derece yanlış, olumsuz bir tutum çıkıyor: Yönetmen, bir yandan Moğol çizmelerinin, bir yandan iç ayaklanmaların korkunç bir kırımdan geçirdiği Anadolu insanının, yeryüzünden umudunu kesip gökyüzüne umut bağladığı, bundan dolayı çeşitli tarikatlere, mezheplere can kurtaran diye, uyutucu, uyuşturucu bir ilaç gibi sarıldığı zamanki durumunu ülküleştirmek ereğinde. Yüzyıllar boyunca ezilmiş, yoksul bırakılmış, uyanmamasına çalışılmış, durumunun değişmez bir alınyazısı olduğuna inandırıl-

mış Anadolu insanının azla yetinmesini, çilekeşliğini; varılması, ulaşılması, övülmesi gereken örnek bir durum diye göstermek ereğinde.

1963'teki *Şehirdeki Yabancı*'nın genç kahramanı, filme zorlanarak eklenen mutlu sona karşın, gerçekte yenik düşen, yenik düşmeye mahkûm, daha uzun süre de yenik düşecek bir insanı simgeliyordu. Yenikliği, uğraşısının yanlışlığından ya da haksızlığından değil, tarih koşullarından doğuyordu. Bunun için *Şehirdeki Yabancı* bütün acemiliklerine, güçsüzlüklerine karşın doğru tutumlu, olumlu bir filmdi. 1969'un sonundaki Türkiye'de, zavallı bir Alman kadınının sırtından azla yetinmenin, çile çekmenin, din değiştirmenin, uyutma ve uyutulmanın, boyun eğmenin, koyunlaşmanın faziletlerinden dem vuran, bunu camili, ezanlı, namazlı, din değiştirmeli sahnelerle süsleyen *Bir Türk'e Gönül Verdim* ise, tek ve en hafif deyimiyle "çağdışı" bir filmdir.

(*DEVRİM*, Sayı 2, 28 Ekim 1969)



LİNÇ

Neyi anlatmak istiyor Linç? Hapishane düzenini mi? Bu düzenin insanlık dışı niteliğini mi? Bu düzene karşı insanın direnme gücünü, çabasını mı? Hapishane ağalığına ulaşma uğraşısını mı? Yönetıcilerin yönetimsizliğini mi? Gardiyanların, baş gardiyanın sadizmini mi? Filme adını veren linç olayını ve buna yol açan olayları mı? Filme ikinci adını veren "Arap Kadir"in portresini mi?...

Linç'in ilk ve en büyük yanlışı buradan başlıyor zaten. Yönetmen bunların hepsini anlatmaya kalkıyor ve böyle durumlarda olduğu gibi, kendisine yalnızca bir konu labirenti çıkarmakla kalı-

yor. Bunun sonucu, hem yönetmenin hem de izleyicinin bu labirent içinde çıkmaz sokaklara sapması, yollarını yitirmeleri oluyor.

Bu ilk yanlış adım atılınca, ikincisi kendiliğinden bunu izliyor: Nasıl olsa çıkış yolu bulamayan, bulmaktan umudunu kesen yönetmen, bu labirentin kendine en uygun, en çekici gelen kollarını süslemeye veriyor kendini. Böylelikle, Türkiye'de milyonlarca mahpusun gelip geçtiği en ünlü hapishanemiz Sultanahmet'in şimdi boş kalan dekorundan yalnız birkaç köşenin (iç avlu, birkaç boş koridor ve tecrit); alabildiğine kalabalık mevcutlu bir hapishaneden yalnız bir iki kişinin (Arap Kadir, eski Ağa Fethi Bey, siyasi hükümlü); dört duvar arasında en değişik, en varsıl olaylar dizisinden yalnız bir ikisinin (sindirilmek istenen bir mahpusun yüzüne jilet atılması, tecritten kaçış, avluda bir hesaplaşma, bir linç) ele alınıp işlenmesi gibi bir tutum çıkıyor ortaya. Ne var ki bunun sonucu da, yönetmenin anlatım ustalığını, deyiş çabasını bu kez bir özenti düzeyine indirmek oluyor. Filmin öbür kişileri alabildiğine üstünkörü geçiştirilir ya da karikatürleştirilirken; filmin öbür olayları sıradan bir film havası içinde anlatılırken; filmin öbür dekorları iğretiliklerini açığa vururken, izleyicinin bundan başka bir izlenim edinmesi olanaksızlaşıyor. Başarıyla verilmiş tipleri kuklalar izleyince; yerli yerinde kullanılmış gerçek dekorları, kişiliksiz, anlamsız, iğreti dekorları izleyince; özlü, dolgun, patlayıcı durumları, olayları silik ve anlamsız olaylar izleyince, konunun ele alınışındaki dengesizliğin, deyiş ve anlatımdaki dengesizlikle yarışması kaçınılmaz oluyor.

Boşa Çıkan Umutlar

Bundan dolayı *Linç*, izleyiciyi sürekli umutlar içinde atan, sonra her umudun ardını boşa çıkaran bir film niteliği taşıyor. Her başarılı sahnenin ardından beylik bir sahneyle yüz yüze geliniyor. *Linç*'in yönetmeninin en büyük düşmanı sanki kendisi; her çabasını sonunda kendisi çelmeliyor. Yoksa, yeteneksiz, beceriksiz, kararsız ve zayıf iradeli bir hapishane müdürünü; insan sefaletinin en

aşağı derecesini simgeleyen "âdembabalar"ı bir yerli güldürü filminin tiplerine benzetmeye; davranışları, görünüşleri, yaptıklarıyla işkenceci gardiyanları, baş gardiyanı yeteri kadar veren oyuncuların oyunlarını alabildiğine abartmaya; gerçek dışı bir mahkeme sahnesini, hiç gereksiz bir masum köylü kızını yama gibi eklemeye gerek var mıydı?

Gerçekte, hapishane dışındaki düzenin, dört duvar arasındaki bir uzantısı, yansısı olan, ancak bu düzenle bağlantısıyla doğru ve gerçek açıklaması yapılabilecek olan olaylar, kişiler, ilişkiler bu bağlantı göz önüne alınmadığı, olayların dış görünüşüyle yetinildiği için önünde sonunda bir bardak suda fırtına olarak kalıyor. Tabu sayılan bir konuya büyük bir yüreklilikle el atan yönetmen Bilge Olgaç'ın çabası, temel sorunlara yan çizmekten, kararsızlıktan, deneyimsizlikten ve bütün bunları örtmek için başvurulan özentili sahne düzenlemesinden dolayı, *Linç*'in Yeşilçam çizgisinden pek fazla uzaklaşmasına olanak vermiyor.

Geriye, Sultanahmet hapishanesinden birkaç sinemalık görüntü, senaryoya temel olan öykünün yazarı Kerim Korcan'ın gözlemlerinden, diyaloglarından, kişilerinden birkaç çizgi kalıyor.

(*DEVRİM*, Sayı 55, 3 Kasım 1970)



UMUT

Umut'un kahramanı faytoncu Cebbar, *Bisiklet Hırsızları*'nın ilan yapıştırıcısı Antonio'sunu ne kadar da andırıyor. Başlarından geçenler arasında ne kadar benzerlik var, nasıl da aynı yazgıyı paylaşıyorlar: İkisi de tek geçim yolları olan çalışma araçlarını (Cebbar faytonunu, Antonio bisikletini) yitiriyorlar. İkisi de bu çalışma aracını yeniden ele geçirmek için çırpınıyorlar. İkisi de umutsuz-

luk içinde, çareyi doğadışı güçlerin yardımından (Cebbar, nefesi güçlü hocadan; Antonio, bakıcı kadından) umuyorlar. İkisi de, aynı umutsuzlukla, kendilerine yapılanı başkalarında denemeye kalkışıyorlar (Cebbar'ın beceriksizce adam soyma girişimi; Antonio'nun beceriksizce bisiklet çalmaya kalkışması). Ve ikisinin de bütün umutları boşa çıkıyor. De Sica'nın kahramanı bir akşam üzeri, küçük çocuğuyla Roma'nın kalabalığı içinde gözden yitip gidiyor; Yılmaz Güney, kahramanını, filmin adının tam tersine, korkunç bir umutsuzluğun, büyük bir düşkırıklığının, dayanılmaz bir sıcağın ve bitkinliğin etkisiyle deliliğin sınırlarına kadar götürüp bırakıyor.

Ayak Toprağa Basınca...

Faytoncu Cebbar ile ilan yapıştırıcı Antonio'nun benzerliği, aynı koşullarda bulunan, aynı durumda olan iki insanın benzerliği. Yoksulluğun yüzü her yerde aynı da ondan geliyor bu benzerlik. Yoksa, Güney'in filmi, en tüccarından en sanatçı geçinenine kadar bütün yönetmenlerimizde sık sık nükseden taklit hastalığından zerrece iz taşımıyor. *Umut,* konusu, kişileri, çevresi, kişiler arasındaki ilişkileri, durumlarıyla iliklerine kadar yerli bir yapıt. Hatta başından sonuna dek, yüzde yüz yerli özellik taşıyan tek Türk filmi. Bundan dolayı, *Umut*'un mutlaka yerli bir benzerini aramak gerekirse, bunu sinemamızda değil, edebiyatımızda, Orhan Kemal'in, ustalık dönemindeki Orhan Kemal'in, Adana'nın yoksul kişilerini anlatan roman ve öykülerinde bulabiliriz. Sanırım, Güney'in *Umut*'taki büyük başarısının kaynağını da burada aramak gerekir. Tıpkı Orhan Kemal gibi Yılmaz Güney'in de çocukluk ve ilk gençlik yıllarında Adana'da edindiği zengin deneyimler, gözlemler var. Düş gücüne yer de gerek de bırakmayacak acı gerçeklere dayanan deneyim ve gözlemler. Orhan Kemal bir romancı, bir öykücü olarak, pek kolay olmamakla birlikte, bunları yine de okuruna ulaştırmak olanağını bulmuştu. Bir sinemacı olarak Güney, çok daha çetin, aşılmaz engellerle karşı karşıya bulunuyordu. Bu yüzden,

anlatmak istediklerini uzun yıllar kafasında hapsetmek, taşımak zoruda kaldı. *Umut* bu yaşanmış, denenmiş, sabırla yürekte taşınmış, nihayet görüntü biçimine sokulmuş deneyim ve gözlemlerdir ve bugün bile izleyiciye ulaşabilmiş olması bir mucizedir.

Yalın Gerçeğin Başarısı

Umut, oluşumu böyle bir nitelik taşıyan bir filme en uygun yapıda. Güney, deneyimlerinin, gözlemlerinin arasından seçtiklerini, en az görüntüyle en çok şey anlatabilecek biçimde, birbirini kovalayan izlenimler biçiminde ortaya koyuyor. Böylece, usta birkaç fırça darbesi Cebbar'ı, işini, arkadaş çevresini, ailesini, içinde bulunduğu maddi ve manevi ortamını izleyiciye yeterince veriyor. Güney en heyecanlı, dokunaklı sahnelere kadar hepsini soğukkanlı, abartmasız, yalın bir anlatımla ortaya koyuyor; ne sahne düzeninde, ne alıcı hareketlerinde, ne kurguda, ne noktalamada en usta yönetmenlerimizin kendilerini kaptırdıkları teknik gösterilere, sanat gösterilerine girişmiyor; ucuz ve kolay numaralara başvurmuyor. Çoğu, inceden inceye düşünülmüş, hesaplanmış ve alabildiğine güzellik taşıyan görüntüler bile herhangi bir özenti duygusu vermiyor. At leşinin ıssız toprağa atıldığı, define yerinin bulunup üzeri dualar yazılı taşlarla çevrildiği ya da Cebbar'ın defineci arkadaşlarıyla, Cebbar'ın hoca ve arkadaşlarıyla alacakaranlıkta konuştuğu sahneler bunun en iyi örnekleridir. Güney başarısını bu duruk ve tenha sahnelerde olduğu kadar kalabalık ve hareketli (atın ölümü, faytonun satılması, bitpazarı...) sahnelerde de sürdürüyor.

Bütün bu başarıların temelinde, Güney'in, gerçeği olanca yalınlığıyla, gerçeğin kendiliğinden taşıdığı güç ve güzelliğiyle, başkaca bir katkıya gerek kalmaksızın, ama sonuna kadar ödünsüz (tavizsiz) yansıtması yer alıyor. *Umut,* hiç kuşkusuz, sinemamızın bugüne kadar gerçekleştirebildiği en gerçekçi film. *Umut* aynı zamanda şimdiye kadar gerçekçi filmlerimizin işledikleri yanlışların hiçbirini taşımayan, bu yoldaki tuzaklara düşmeyen bir film.

Sinemamızın içinde bulunduğu koşullardan dolayı *Umut*'un

başarısının sürmesini beklemek, belki de Cebbar'ın umudu kadar boş olabilir. Yılmaz Güney'in bundan sonraki çalışmalarında *Umut* başarısının ağırlığı altında ezilip ezilmeyeceği, *Umut*'u yineleyip yinelemeyeceği sorulabilir. Ama bütün bunlar, *Umut*'un sinemamızın yüzünü adamakıllı ağartan bir film olduğu gerçeğini değiştiremez.

(*DEVRİM*, Sayı 69, 16 Şubat 1971)



2. Bölüm

SİNEMA VE TOPLUM

UYUYAN SİNEMA

Geçenlerde Bütçe Komisyonu'nda en az geçim indirimi üzerine yapılan görüşmelerde 170 bini aşan devlet memuru bulunduğu belirtildi. Bunların 50 bin kadarının eline geçen para ayda 180 liradan azmış. Siz bunu 280, 380 alanlara dek genişletin. Bunların yanı sıra aynı miktarları alabilen özel kurumlardaki görevlileri, işçiyi, küçük esnafı, tarım işçisini katın; hepsinin de bakmakla görevli olduğu en az üç kişi bulunduğunu kabul edin. Geçim indekslerine göre yaşamaları mucize olan milyonlarca insan çıkar ortaya. Mucize ama yine de yaşarlar. Nasıl? Bunu kendilerinden başka bilen pek yoktur. Roman-öykümüz bazen perdeyi aralar gibi olur. Ya sinemamız? "Ne bir ses ne bir nefes"... 1957 yılının eşiğindeki Türk sineması için geçim derdi yoktur; ev sıkıntısı yoktur; gecekondu yoktur; karaborsa yoktur; ne bileyim, örneğin yeni evli bir çiftin karşılaşacağı sorunlar yoktur. 1957 yılının eşiğindeki Türk sinemasında insanlar —yaşadıkları yer, çevre, zaman ne olursa olsun— Mükerrem Kâmil romanına göre tanışır, Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar; *Avare* filmine göre "ıstırap çeker", Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürler.

Bunun nedeni denetleme değildir. Zira bütün bunlar denetlemenin itiraz edemeyeceği yolda da ele alınabilir. Kaldı ki, herhangi bir yerli filmde öyle sahnelere rastlanır ki, denetlemenin hoşgörürlüğüne şaşar kalırsınız. Bunun nedeni, Türk filmlerini yapan-

ların piyasa romanından yukarı erişemeyen anlayışıdır. Bunu özgün senaryolar denli uyarlamalardan da anlayabilirsiniz. Hiçbir sinemacı piyasa romanından yukarısına yanaşmaya razı olmaz. Oysa, örneğin bir *"Araba Sevdası"*, ilk batılılaşma hareketi sırasındaki aksayan yönleri, gülünçlükleri başarıyla yansıtan teması, traji-komik anlatışı, yergici özelliğiyle bu çağın beyazperdede canlandırılması için iyi bir çıkış noktası olabilir. Geçen yüzyılın başlarında İstanbul yaşayışının bir yönü, bir aşkın ruhbilimsel çözümlemesini de başarıyla veren *"Aşk-ı Memnu"*yla canlandırılabilir. *"Hüküm Gecesi"* Meşrutiyet'i izleyen yıllırdaki özgürlük uğraşısını, basın yaşamını yansıtabilir. *"Kiralık Konak"*la, göçmek üzere olan bir toplumun son anlarıyla yeni bir yaşayışın ilk belirtileri ortaya konabilir. Örneğin bir *"Yeşil Gece"*, bu yeni yaşayışın başlangıcında keskin bir durum alan ileri düşünüşle geri düşünüşün çatışmasını anlatabilir. Ama bu ve bunun gibi daha birçok yapıtın hiçbirine el sürülmemiştir.

Yalnız bu kadar mı? Bizimki gibi henüz yeni kurulan bir sinema için en önemli çalışma alanı alan belgesel filme geçelim. Yurdumuz bu çeşit filmler için en varsıl ülkelerden biridir; ama en geri olduğumuz sinema kolu da budur. Oysa sinemacının yetişmesini, kendimizi tanımayı, başkalarına tanıtmayı bu yoldan kolaylıkla sağlayabilirdik. Ne yazık ki *Hitit Güneşi*'nin başarısı bile bu gerçeği aydınlatamadı. Eski uygarlıkların ürünü, Anadolu'nun dört bir yanında olduğu gibi yatmaktadır. Bunlardan ancak yabancılar yararlanıyor. Ama bırakın bu eski ürünleri, eski çağları, burnumuzun dibindeki İstanbul'u, İstanbul'un bir gününü bile beyazperdede hâlâ göremiyoruz.

Ya da belgeselin daha külfetsiz bir çalışma konusunu ele alalım; bir kitaplıkta istediğiniz gibi düzenleyebileceğiniz belgeler üzerindeki çalışmayı. Yalnız Topkapı Müzesi ve Üniversite kitaplıklarında binlerce minyatür vardır. Bunlar, Fatih'ten imparatorluğun son zamanlarına kadarki yaşayışımızın hemen her yönüne ışık serper. Tahta çıkış töreni, geçit töreni, sefer hazırlığı, savaş sahneleri, sünnet düğünü, ozanlar toplantısı, av sahneleri, eğlence sahneleri, günlük yaşayıştan daha akla gelebilecek çeşitli sahneler...

Alıcı merceğinin çıplak gözle görülemeyecek ayrıntıları yakalayan, büyülten gözü ve kurgunun hareketsizi harekete geçiren gücüyle canlanacak bu minyatürler bize beş yüz yıllık yaşayışımızı ciltler dolusu kitaptan daha yakın, daha açık, daha somut bir biçimde anlatabilirdi. Ama bunlar 1957 yılının eşiğinde de raflarında uyumaya bırakılmıştır. Tıpkı Fatih'ten beri bu ülkeyi gezen yabancıların binlerce gravürde saptadıkları sahneler gibi.

Daha yakın zamanlara, fotoğrafın geniş ölçüde kullanıldığı çağa geçelim. Özel koleksiyonlarda olsun, zamanın kitap ve dergilerinde olsun, yine bu çağdaki yaşayışı canlandıracak geniş malzeme bulunabilir. Örneğin, 1909 yılında Hilmi Kitabevinin 31 Mart olayını saptayan fotoğrafları toplayarak oluşturduğu yedi fasikküllük albümü ele alalım: Hürriyet Ordusu'nun gelişi; Taksim Kışlasının topa tutuluşu; sokak ortasında yatan insan ve hayvan ölüleri; atlı tramvaylarla taşınan yaralılar; Köprü başında, Beyazıt'ta, Ayasofya'da asılanlar... Bütün bunlarla 31 Mart olayı beyazperdede olanca canlılığıyla anlatılabilir. Ama buna da el sürülmemiştir. Bunun içindir ki, çarpışmaları filme alırken yaralanan İngiliz sinemacısı bu fotoğraflarında insana alay eder gibi bakıp duruyor.

Bırakın bütün bunları, şu yılan öyküsü gibi uzadıkça uzayan Atatürk filmi konusunda, üzerinde pek az durulan noktayı düşünün: Atatürk'le ilgili olarak elimizde binlerce fotoğraf, binlerce metrelik film var. Atatürk'ü en iyi yine kendisinden başkası canlandıramayacağına göre, acaba niye birtakım teeimsel kombinezonların reklamıyla vakit geçiririz de bunlardan yararlanmayı düşünmeyiz? Tabii bu çeşit çalışmalarla, uç uca yapıştırılmış film parçalarından oluşan *Atatürk Sevgisi* gibi filmleri kastetmiyoruz.

Bütün bunlar yapılabilir ve yapılmalıdır. Türk sinemasının önünde daha hiç el atılmamış bunun gibi yüzlerce konu ve sorun sanatçısını bekliyor.

Şimdilik, 1957 yılının eşiğinde Türk sinemasından haber soran olursa, *Berduş*'u çeviriyorlar dersiniz.

(*YEDİTEPE,* Sayı 123, 15 Ocak 1957)



İZLEYİCİNİN BEKLEDİĞİ

Sinemamızın geri kalış nedenleri üzerine konan "teşhis"lerden en doğrusu, bize kalırsa, sinemacının olmayışıdır. Öbür nedenlerin tümüyle etkisiz olduğu söylenemez, ama bunlar kendi başına bir sinemanın geri kalmasını gerektiren nedenler değildir. Nitekim yabancı sinemalarda bunu doğrulayan birçok örneklere rastlanmaktadır. Denetleme mi? İyi ama Franco denetlemesine karşın, İspanya'da *Bir Bisikletlinin Ölümü (Muerte di un ciclista), Büyük Sokak (Calle Mayor), Hoşgeldiniz Mr. Marshall (Bienvenuto Mr. Marshall), Calabuig* çevrilebilmiştir. Hem denetlemenin itiraz etmeyeceği bir sürü konu vardır. Bundan başka iki adamın tanışması, bir adamın ölmesi, oturup kalkması... denetlemeyle ilgili değildir ama, bunların olsun yadırganmayacak bir yolda beyazperdemizde anlatılışına henüz rastlamadık. Oyuncu bulunmayışı mı? İyi de, sinema oyuncusunun, hatta pek iyi olmayan sinema oyuncusunun bile hiç olmazsa "orta" bir oyun verebilmesi, yönetmenin elinde olan bir şeydir. Teknik eleman yokluğu mu? Ama yine de temiz görüntüler, anlaşılır sesler, biraz zorlandığında "noktalama" işlemleri, alıcı hareketleri sağlanabiliyor. Gereç kıtlığı mı? İyi ama, bugün çevrilen filmler için kullanılan gereçle de iyi bir film gerçekleştirmek eldedir. Kaldı ki biz gerecin bol olduğu vakit ortaya neler konduğunu da gördük. Yabancı filmlerin rekabeti mi? Türkiye, perdelerinin % 80'den çoğu yabancı filmlerle kaplanan tek ülke değildir; ama bu çeşit ülkelerin sinema bakımından en geri olanları arasındadır. İyi bir film çevrilip de perdelerimizde yer bulamadığı da ileri sürülemez. Pek doğaldır ki, korunmaya değer bir sinemayı çeşitli önlemlerle korumak; yabancı rekabetini, hiç olmazsa haksız rekabeti önlemek gerekir; ama bunun içinde her şeyden önce korunmaya değer olmak şarttır. Zaten bir sinema bu duruma geldi mi,

bu hemen hemen kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü denemeler, bir ülke halkının kendi sinemasını yabancı sinemalara her vakit yeğlediğini ortaya koymuştur. Aydınların "boykot"u mu? İyi ama, bugün Türkiye'de aydın izleyici sayısı, geri kalan izleyici sayısı karşısında hesaba bile alınmayacak denli önemsizdir. Aydınlar tutmadı diye bir yerli filmin zarar ettiği görülmemiştir. Ama aydınların bu konudaki olumsuz tutumlarını haksız görmek de tuhaf olur.

Bütün bunlardan dolayıdır ki, biz sinemamızın geri kalışı için başlıca neden olarak, sinemacının bulunmayışını buluyoruz. Sinemayı rastgele seçen bir insan değil, örneğin kendine en uygun çalışma alanı olarak romanı, şiiri, tiyatroyu, resmi, müziği seçen bir kimse gibi sinemada karar kılan bir insan... Sinema terimleri içinde düşünen, anlatacaklarını en iyi bu araçla ortaya koyabileceğine inanan kimse...

Bir hastalığın tanısı konulduktan sonra, sağaltım yolu çok kez kendiliğinden ortaya çıkar. Sinemacının olmayışı, sinemacının yetişmesi için gerekli ortamın hazırlanmamış olmasından, bu yetişmenin rastlantılara bırakılmasından ileri gelir. Demek ki, herşeyden önce, sinemacının yetişitirilmesi için gereken koşulları yaratmak geliyor. Sinemacı yetiştirmenin birçok yolu vardır: Doğrudan doğruya sinemacı yetiştirmek için açılan okullar, sinemacılık kursları, bir stüdyoda bir ustanın yanında geçirilen çıraklık dönemi ya da komşu bir sanatta, tiyatroda geçirilen hazırlık dönemi... Ama bunlardan önce ve bunların dışında her vakit yapılması gereken şey, sinemacının içinden çıkacağı izleyicinin yetiştirilmesidir. Kuşkusuz, aynı eğitimden geçen geniş bir topluluk içinde ancak birkaç kişi sinema sanatçısı olabilecektir. Ama izleyicinin yetiştirilmesi, bu kadar az "randıman"a karşın yine de en gerekli iştir. Bir yandan bu bir avuç kimsenin kendilerinde sinemaya olan eğilimi ayırt edebilmeleri, bir yandan da bu sanatçılar yapıtlarını ortaya koyduklarında karşılarında anlayışlı bir izleyici yığını bulabilmeleri için.

Sinema izleyicisinin bu ilk yetişme dönemi, sinema sanatının en iyi örnekleriyle düzenli ve sürekli olarak karşılaşmasına bağ-

lıdır. Kuşkusuz sinema yayımlarının da izleyici yetişmesinde büyük önemi vardır. Ama bu sonraki bir iştir. Hiçbir izleyicinin, doğrudan doğruya sinema yapıtıyla bu sanata bağlanmadan kendisini bu sanatın kuramına vermesi düşünülemez. Üstelik de, sinema kuramları tek başına beklenen sonucu sağlayamaz. Nasıl yalnızca müzik üzerine yazılmış kitapları okumakla müzik sevgisi, müzik anlayışı doğmazsa, sinema içinde aynı şey ileri sürülebilir. Önemli olan sinema yapıtıdır.

Fakat bugün yurdumuzda sinemanın en iyi yapıtlarının çok seyrek, rastgele denebilecek yolda izlenebildiği de bir gerçektir. Bunun izleyici üzerinde daha çok olumsuz bir etki yaptığı da kesindir. Bir radyo yayını düşününki, son derece acemi ellerdedir; müzik üzerine en basit bilgiden yoksun, müzik beğenisi oluşmamış kimselerce yürütülür; yalnızca arada bir bunların eline geçen herhangi iyi bir yapıt rastgele çalınırsa, bu radyonun, dinleyicilerinde bir müzik beğenisi, sevgisi uyandırması beklenebilir mi? Sinemada da aynı şey. Üstelik sinemada durum daha da kötüdür. Dinleyici düğmeyi çevirdiğinde bu acemi ellerden kurtulabilir ya da belli istasyonların programlarından bu gereksinmesini giderebilir. Sinemada böyle bir seçim yok. Herşey acemi, zevksiz ellere bağlı, işin ticaretinden başka şey düşünmeyen kimselerin çıkarına göre düzenlenmiş.

Yine izleyicinin yetişmesi için önemli bir yetişme alanı olan özenci (amatör) sinemacılıktan söz açmaksa, bugünkü koşullarda havanda su dövmekten farklı olmayacak. Bundan dolayı, sinema izleyicisi yetiştirmek için yine en kestirme yol, sinema derneklerinin, en çok da özel sinemaların kurulmasıdır.

İstanbul ve Ankara'da girişilen iki sinema derneği denemesi şu gerçeği ortaya koydu: Bunlara gerçekten gereksinme var, kuruldukları vakit izleyicisiz kalmayacaklar; tersine, gittikçe artan bir izleyici topluluğunu çekecekler. Ama bu dernekler aynı zamanda şunu da ortaya koydu: Bu denemeler yetersizdir; daha sağlam temeller üzerine kurulmalı, daha iyi düzenlenmeli, rastgelelikten kurtulmalıdır. Bu da pek kolay görünmüyor. Çünkü bir yandan mevzuatın, öbür ülkelerdeki gibi bu çeşit dernekleri, değil koru-

mak, hatta işlemelerini güçleştirici nitelikte oluşu bu işe girişenlerin hevesini kırmakta; bir yandan da maddi bakımdan rastlanan zorluklar, daha çok gençler tarafından kurulan bu derneklerin düzenli bir biçimde yürütülmesine engel olmaktadır. Film sağlamak, makine bulmak, salon ele geçirmek, program basmak, film ya da makine kazaya uğradığında bunları tazmin etmek... paraya bağlıdır; öte yandan mevzuatımız "kâr amacı gütmeyen" fakat gerekli giderler için izleyicilerden belli bir ücret alması gereken bu çeşit derneklerin kurulmasına elverişli değildir. Bu durumda, işi, gerek "heveskârlık"tan, gerekse maddi güçlüklerden uzak bir yolda yürütebilmek için "özel sinema"lar kurmak daha uygun olacaktır. Hiç olmazsa şimdilik, İstanbul, Ankara gibi büyük kentlerde bir iki "özel sinema", seyirci yetiştirme sorununun büyük bir bölümünü çözebilir. Tecimsel sinemaya olan büyük ilgi göz önünde tutulursa, bu büyük kentlerde iyi düzenlenmiş bir programla çalışacak bu çeşit "özel sinema"ların zarar etmeyecekleri, tersine, oldukça kazançlı bir iş yapabilecekleri yanılmaksızın söylenebilir. Şimdiki halde, bütün sorun, çevresine bir "özel sinema"nın aksamadan işlemesini sağlayacak kimseleri toplayan bir iki girişimcinin ortaya çıkmasına bağlıdır. Yapılacak denemenin, bu işe girişenlere, tecimsel sinemadakinden daha da çok yarar sağlayacağına inanıyoruz. Üstelik izleyici yetiştirmesi, bir kültür ve eğitim hizmeti görmesi de caba...

(*SİNEMA-TİYATRO*, Sayı 1, 15 Mart 1959)



SİNEMAMIZIN BEKLEDİĞİ VE SİNEMAMIZDAN BEKLENEN

Toplum yaşayışının en gerçek görünüşünü yansıttığı; yapısı bakımdan bütün sanatlar içinde gerçekçiliğe en çok eğilim göster-

diği; günlük olaylara sık sık el attığı için sinema, özgürlüğe en çok gereksinmesi olan sanattır. Ama yine aynı nedenlerden, özgürlüğü en çok kısıntıya uğrayan sanat da sinemadır. En özgür ülkelerde bile sinemayı hiç olmazsa bir yanından tutup bağlamışlardır. Ne var ki, sineması bizimki denli eli kolu bağlı olanına pek az rastlanır. Üstelik, bu durum başlangıçtan beri böyle sürüp gelmiş, sinemamızın bir kez olsun rahat soluk almasına meydan verilmemiştir. Tek parti dönemi bir yana, 1950'yi hemen izleyen yıllarda, iktidarın basınla, üniversiteyle, başlıca özgürlüklerle kısa süren "balayı"nda bile, savaştan önceki toptancı düzenlerin denetlemesinden aktarılan tüzük, demokrat bir düzen için tam bir "yüz karası" olan bu metin, en küçük bir değişikliğe uğramamıştır. Sinemacılar bu alanda bir kıpırdama göstermedikleri gibi, sorumlu kişiler de ya durumdan habersiz olduklarından ya da habersiz görünmek işlerine geldiğinden, denetleme tüzüğü bütün "anti-demokratik" özelliğine karşın, savaştan önceki yapısını sürdürmüştür. Zaman geçip de sinemamız bir canlılık, bir gelişme gösterdiğinde, denetleme tüzüğünden ilk sızlanmalar başlamış, ama o vakit de sorumlu kişiler buna kulaklarını tıkamış ve tüzüğe dört elle sarılmayı çıkarlarına daha uygun bulmuşlardır. Geçen yıl, tüzüğün yirminci yıldönümü dolayısıyla basında bu tüzüğe karşı geniş ölçüde yayın yapıldığı halde sorumlular bunu tam bir kayıtsızlıkla karşılamışlardı. Film denetleme tüzüğünün yapısı üzerine o vakit gereği kadar aydınlatıcı bilgi verildiği için burada bu konuya yeniden dönecek değiliz (Bkz. *"Dost"*, Mayıs-Haziran 1959, *"Film Denetlemesi Üzerine"*). Yalnız bu tüzüğün belli başlı özelliklerini bir kez daha kısaca sıralamakla yetineceğiz. Yurdumuzda uygulanan film denetlemesi: 1) Dört çeşitür (çevirime başlamadan önce senaryonun denetlemesi, yani öndenetleme; film çevrildikten sonraki denetleme, yani asıl denetleme; denetlemeden gösterme belgesi alan filmin sakıncalı görüldüğü takdirde yasaklanması, yani son denetleme; nihayet bütün bunların sinemacıda kendiliğinden yol açtığı kendi kendini denetleme); 2) Devlet denetlemesidir (çünkü denetleme kurulu üyelerinin hepsi devlet memurudur); 3) Polis denetlemesidir (çünkü denetleme kurulu İçişleri Bakanlığı'na bağlıdır ve beş kişilik de-

netleme kurulunun iki üyesi —biri başkan— güvenlik memurudur); 4) Meslek temsilcisi tanımaz; 5) Denetleme kurulu üyelerinin sinemadan anlaması diye bir kaygı yoktur; 6) Ölçüleri belli değildir (çünkü tüzüğün ünlü "on buyruk"u her yana çekilebilir özelliktedir); 7) Tek derecelidir, itiraz tanımaz; 8) Yalnız Danıştay yolu açıktır (ama gerçekte bu yol kapalıdır, çünkü gerek sinemacıların denetleme kuruluyla sürekli ilişkisi, gerekse Danıştay'da işlerin ağır yürümesi, sinemacının bu yoldan yararlanmasına olanak vermez); 9) Aynı ölçüler uygulandığı halde yerli filmlere başka, yabancı filmlere başka türlü davranır; 10) Çocukları tanımaz (çünkü bütün sıkılığına, bütün "paternalisme"ine karşın çocukların zararlı filmlerden korunması düşünülmemiştir); 11) Tüzük, tek pati döneminin bazı yasalarına dayanılarak çıkarıldığı, bu yasalar sonradan "anti-demokratik" görülerek değiştirildiği halde, tüzüğün kendisi hiç değişmemiştir; 12) Demokratik anlayışa, anayasaya, hatta en basit hukuk anlayışına tümüyle aykırıdır.

Yurdumuzun yeni bir çağın eşiğinde kendine yeniden bir çekidüzen vermeye çalıştığı şu günlerde, sinemamızın, sorumlu kişilerden ilk beklediği, özgür bir toplumda varlığı hiçbir biçimde haklı gösterilemeyecek olan bu tüzüğün kaldırılmasıdır. İster bir sanat, ister bir yayın aracı olarak ele alınsın, sinemanın en azından basın, radyo, tiyatro kadar özgürlüğe gereksinmesi ve hakkı olduğu söz götürmez.

Sorunun bir başka yanı da, sinemanın bu yeni çağda yararlanılacak en önemli eğitim, kültür, haberleşme ve sanat aracı oluşudur. Bugüne kadarki denemeler gösteriyor ki, anayasaların en iyisi bile, kendi başına özgür bir düzen kurmaya, bu düzeni sürdürmeye yetmez. Bu düzeni ayakta tutabilecek, koruyabilecek özgür basın, özgür üniversite, bağımsız adalet... gibi kurumların varlığı da gereklidir. Ama bu kurumlar da, içinden çıktıkları toplumdan, bu toplumun yapısından ayrı olarak düşünülemez. Bu kurumların yaşayabilmesi, korunabilmesi, özgür varlıklarını sürdürebilmesi için halka dayanması, halktan güç alması gerekir. Bundan dolayı, iş dönüp dolaşıp, haklarını ve görevlerini bilen, bunların bilincine varan yurttaş yetiştirmeye dayanıyor. İçine

girdiğimiz çağda, bu çeşit yurttaşın varlığı her zamankinden daha gereklidir. Aksi takdirde, politika tüccarlarının, doğrudan doğruya demokrasiden yararlanarak işbaşına geçtiklerini, sonra da demokrasiyi adım adım geriye götürdüğünü gözlerimizle gördük. Demokrasinin en sağlam dayanağı, eğriyi doğruyu ayırabilen, bilgili, "iyi yurttaş"tır. Bizim gibi, yüzyıllarca geri kalmış ülkelerde bu çeşit yurttaş ancak halkın yığın halinde eğitimiyle yetiştirilebilir. Sinemanın büyük görevi de burada başlar, çünkü bu çeşit eğitim için en elverişli araçtır. Hele yurdumuzdaki gibi, okuma yazma bilmeyenlerin, ilkokul eğitiminden geçmeyenlerin sayısı insanı korkutacak denli kabarık olan; çeşitli bölgeleri arasında dikkati çekecek denli ayrılıklar bulunan; belli merkezlerde toplanmamış, çok dağınık bir nüfus yerleşimi olan bir ülkede, sinemanın eğitim gücünden yararlanmak kaçınılmaz bir gerekliliktir. Sinema, evrensel dili, görüntülerinin açıklığı, etkileyiciliği, yaygınlığı, birleştirici gücü, geniş yığınlara ulaşabilen tek sanat oluşuyla, demokrasinin temel taşı olan "iyi yurttaş"ı yetiştirmenin en kestirme, en sağlam aracıdır. Eğitim filminden belgesel filme; haber filmlerinden öykülü filme; salt propaganda filminden kültür ve sanat filmlerine dek değişik kullanılış yollarıyla sinema bu büyük eğitim sorununu çözebilir. Yeter ki, başta denetleme tüzüğü olduğu halde sinemamızın yolunu tıkayan kimi engeller (iktisadi düzensizlik, mevzuat boşlukları, sinemanın yanlış korunması...) kaldırılsın. O vakit, sinemamızdan, sanat alanında olduğu denli bu büyük eğitim ve kültür sorununda da görevini yerine getirmesini bekleyebiliriz; sinemamızın bunu yapabileceğine güvenebiliriz. Kaldı ki, halkı gerilikten, bilgisizlikten kurtarırken sinemamız aynı zamanda kendi kurtuluşunu da sağlayacak, pekiştirecektir.

(*DOST*, Sayı 34, Temmuz 1960)



YERLİ FİLMLER VE İZLEYİCİ

Yerli film izleyicisi, yerli sinema endüstrisinin "can damarı" olduğu halde, sinemacılar bugüne dek bu izleyicinin yapısı, gelişimi, eğilimleri... konusunu incelememişlerdir. Buna karşın, ortaya çıkardıkları filmin en kısa zamanda elden geldiğince çok kazanç sağlaması için, izleyiciyi "avlayacağını" sandıkları birtakım "formül"leri uygulamaktanda geri kalmazlar. Ama bu formüller çok aldatıcıdır; bir filmde sinemacının yüzünü güldüren formülün öbür filmde fiyaskoyla sonuçlandığı sık sık görülür. Aynı formülün bir filmde tutup öbüründe fiyaskoya uğraması; bir yıl önceki bir modanın öteki yıllarda hızını gittikçe yitirmesi, izleyiciyi tanımamaktan ileri gelmektedir. Sinemacılar, izleyicinin ancak günlük eğilimlerinden, o da üstünkörü haberlidirler. Oysa, bu izleyicinin öteden beri süregelen gelişimini, önümüzdeki beş on yıl içinde alacağı durumu ortaya çıkarmak, ona göre davranmak, sinemamızın geleceği bakımından büyük bir önem taşımaktadır. Endüstrinin düzenli işlemesi, sağlam temellere dayanması, geleceğinin güven altına alınması gibi genel konular kadar, tek tek filmlerin başarı ya da başarısızlığı da izleyici tanımakla çözülebilir. Genellikle, gerçekçi geçinen sinemacılarda bile, izleyici konusunda çeşitli yanlış düşüncelerin, önyargıların hemen hemen bilinçaltına işlediği göze çarpmaktadır. Örneğin sinemacılarımıza göre, izleyici bağdaşık (mütecanis) bir yığındır; izleyicinin yaşı, cinsliği, eğitim ve öğrenimi önemli etkenler değildir; izleyici değişmez, ancak sayısı artar ya da azalır; izleyici sayısındaki sürekli artış devam edecektir...

İzleyici sayısının son on yıl içinde sürekli olarak arttığı gerçeği bir yana bırakılırsa, öbürleri tümüyle yanlıştır. İzleyici hiçbir vakit bağdaşık bir yığın değildir; tersine, duyuşu, görüşü, beğenisi birbirine hiç benzemeyen çeşitli topluluklardan oluşur; aynı süre içinde bu denli değişik topluluklara ayrılan izleyici yığını, öte yandan sürekli bir değişme ve gelişme içindedir; toplumdaki çeşitli etkenler (siyasal gelişmeler, endüstrileşme, göçler, işsizlik, iktisadi sıkıntılar...) bu yığını biçimden biçime sokar; eğitim ve öğrenim, sinema beğenisinin gelişmesi izleyiciyi bir topluluktan öbürüne

iter. İzleyici sayısının sürekli olarak artışı da bugünün verdiği bir duygudan başka birşey değildir; gerçekte, bir ülkenin nüfusu ve sinema salonlarıyla kaldırabileceği belirli bir izleyici sayısı vardır; izleyici sayısındaki artışın "azami hadde" ulaşacağı bir gün gelecektir...

Nitekim, savaştan önceki izleyici ile savaştan sonraki izleyicinin durumları göz önüne alınınca, aradaki gelişmeye topluca bakılınca, izleyicinin değişmez, gelişmez, bağdaşık bir yığın olduğu düşüncesi bir anda çürümektedir. Türkiye'de savaştan önce sinema, büyük kentlerin ve il merkezlerinin yüzü aşmayan salonlarında yılda on milyon kadar izleyici topluyordu. Bu izleyici, bir yerli film endüstrisini besleyecek sayıda değildi. Nitekim, birkaç yerli film yapma denemesi, yapımcılarına pahalıya mal olunca, yabancı bir filmi çok az bir parayla Türkçeleştirip piyasaya sürmek daha kârlı bir iş olarak ortaya çıktı. Savaşın başlangıcına dek Türkiye'de "sinema endüstrisi", gerçekte bir "sözlendirme endüstrisi"nden başka bir şey değildi.

Savaş içinde, Türk perdeleri, birbirinden tümüyle ayrı iki sinemanın egemenliğine geçti: Hollywood filmleri büyük kentlerin sinemalarını, Mısır filmleri Anadolu sinemalarıyla büyük kentlerin kenar mahalle sinemalarını tuttu. Her iki seyirci topluluğunun da sinemadan fazla bir şey beklediği yoktu; yalnız, savaştan öncekine göre, sinema gittikçe daha çok "en ucuz", hatta büyük yığın için tek eğlence özelliği kazanıyordu. Böylelikle ortaya, sayısı gittikçe artan, ama sinema beğenisi son derece ilkel bir izleyici topluluğu çıkmıştı.

Savaş sonunda Mısır filmleri perdeden çekilince, ortada büyük bir boşluk belirdi. Bu boşluk, sinema ve izleyici sayısının artmasıyla giderini çıkarabilecek duruma geçen yerli filmlerle doldurulmaya başlandı. Bu yerli filmlerin hemen hepsi, yerini aldıkları Mısır filmlerinin geleneğini sürdürüyor; zaten bu yüzden bu filmlerle yetişmiş izleyiciyi ardından sürükleyebiliyordu. Hollywood filmleriyse, savaşı izleyen birkaç yıl öbür yabancı filmlerle sayıca başa baş gittikten sonra, piyasanın tek yabancı filmi durumuna geçti. Böylelikle, 1950'ye doğru, Mısır filmlerinin yerini yerli filmlerin

almasından başka, beyazperdede büyük bir değişiklik olmamıştı. Fakat izleyicide sürekli bir değişiklik ortaya çıkıyordu. Salon ve koltuk sayısının artışıyla birlikte, izleyici sayısında büyük bir artış başladı. Sinema büyük kentlerden, il merkezlerinden kasabalara, büyük kentlerin yakınlarındaki köylere doğru yayılmaya başladı. Köy ve kasabadan kentlere doğru sürekli bir nüfus akını, buna karşılık çeşitli etkenlerden dolayı —eğitimin yayılması, yönetim örgütünün genişlemesi, belediyelerin gelişmesiyle uygarlık araçlarının yaygınlaşması, karayollarındaki gelişmeyle gidiş gelişin çoğalması, yeni çalışma merkezlerinin ortaya çıkışı...— taşrada da aydın izleyici toplulukları belirmeye başladı. Kentlerin gittikçe büyümesi, gecekonduların artması, kenar mahallelerin genişlemesi sonucunda, aynı kentin çeşitli semtleri arasında değişik izleyici toplulukları belirdi. Böylelikle, aynı çevrede, yerli ve yabancı filmlerin izleyicileri "iç içe geçmiş" duruma geldiler; yerli-yabancı filmler arasındaki ayrılık yavaş yavaş eski keskinliğini yitirdi; yerli ve yabancı filmler birbirinin müşterisini çalar duruma geçtiler. Bu arada, büyük kentlerde bir eleştiri çalışması; sinemayı ciddiye alan aydın izleyici toplulukları; yerli filmlerle yakından ilgilenmeye başlayan topluluklarda ortaya çıktı. Son on yıl içinde Türk sinemasında gittikçe sıklaşmaya başlayan "bir şeyler yapmak" çabası da yeni bir öğe olarak belirdi. Öte yandan, son birkaç yıl içinde, döviz sıkıntısı yüzünden yabancı filmlerin sayısındaki azalma; yerli filmlerin, öteden beri yalnız yabancı filmler geçen sinemalarda bile yer bulmasını, böylelikle yabancı film izleyicilerinden büyük çoğunluğun yerlilere doğru çekilmesini sağladı. Günümüzde, bütün bu çeşitli etkenler bir arada görülmekte ve ortaya izleyici bakımından kimi durumlar çıkarmaktadır. Bugün sinema endüstrisinin izleyici yönüden karşılaştığı belli başlı durumlar şunlardır: Yerli filmin izleyicisi bakımından büyük kentler ile taşra arasındaki ayrılık çok azalmıştır. Bundan başka, büyük kentlerin çevresinde ortaya çıkan gecekondular, kenar mahalleler, taşradan kentlere göçler, yerli film izleyicisinin ağırlık noktasını Anadolu'dan büyük kentlere doğru kaydırmıştır. Bu bakımdan, yerli film yapımcıları, eskiden olduğu gibi, hesaplarını "Anadolu'dan gele-

cek faturaya" dayandırmaktan her geçen gün biraz daha uzaklaşmak zorunda kalmaktadırlar. Öte yandan, ağırlık noktası büyük kentlere kayan bu izleyici, aynı zamanda yabancı filmlerle de karşı karşıya gelmektedir; film beğenisi, savaş öncesinin ve savaş sırasının Mısır filmleri, savaş sonrasının da bu filmleri izleyen ilkel yerli filmlerinden hiç olmazsa birkaç gömlek yukarıdadır. Fakat bu izleyicinin beğenisi, aynı zamanda, son birkaç yıl içinde gerçekleştirilen en iyi yerli filmleri benimseyecek kadar da olgunlaşmamıştır. Bu son bölüme giren filmlerin asıl izleyicisi, yerli filmler ile yabancı filmler arasındaki sınır üzerinde bocalayanlardır ki, bunların sayısı bu çeşit filmlerin iş bakımından başarı kazanmasını sağlayacak ölçüde değildir. Bu denemeler daha cesur bir biçim aldığında, iş bakımından daha büyük başarısızlıkla karşılaşılması hemen hemen kaçınılmaz bir durum olacaktır. Zira o vakit sinemanın gerçekten başarılı yapıtları arasına girecek bu filmler, ancak bir avuç aydın izleyicinin ilgisinden başkasını bulamamak tehlikesiyle karşılaşacaktır. Yabancı filmler izleyicisi alanına giren bu filmlerin bu izleyiciden de şimdilik gereken ilgiyi görmeleri beklenemez; çünkü bu izleyicinin beğenisi de Hollywood'un "standart" filmlerine göredir, fazlasını kaldıramaz. Bundan dolayıdır ki, önümüzdeki yıllar içinde, üstün nitelikte yerli filmlerin korunması, artık çözülmesi gereken bir konu olarak ortaya çıkacaktır. Çünkü bir yandan bu çeşit filmlerin gerçekleştirilmesi eğilimi belirmiş, bir yandan da bu filmler müşterisizlik tehlikesiyle, kötü filmler arasında "kaynamak" tehlikesiyle karşı karşıya kalmış olacaklardır. Beş altı yıl öncesinin günlük tartışması olan "koruma" konusu, o vakit mevsimsizdi, çünkü ortada korunmaya değer olduğunu gösteren herhangi bir eğilim yoktu; bugünse yerli filmlerin niteliğini yükseltmek için koruma, bir gereklik olarak ortaya çıkmıştır. Bu da ancak olumlu yöndeki bir koruma olursa yararı görülebilir. Herhalde, "kötü" film ile "iyi" filmi eşit olarak koruyan şimdiki düzenin bir an önce kaldırılması; bunun yerine, "kötü" film aleyhine "iyi" filmi koruyan bir düzenin kurulması gerekmektedir.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 116, Mayıs 1961)



BİR OLAYIN ORTAYA KOYDUKLARI

Geçenlerde bir sinema oyuncusunun intiharı, sinema çevrelerinde, basında, kamuoyunda çeşitli tepkilere, tartışmalara yol açtı; çeşitli yankılar uyandırdı. Üzücü olay, aynı zamanda, gizli kalmış, bilinmedik ya da aldırılmayan kimi gerçeklerin ortaya çıkmasını sağladı.

Olay şuydu: Daha önce birkaç kez yapımcısıyla iş düzeni bakımından çatışan bir oyuncu, çalıştığı filmi yarıda bıraktı; yapımcı da üyesi bulunduğu yapımcılar derneğine başvurarak önlem alınmasını istedi. Bunun üzerine dernek yönetim kurulu, anlaşmazlık çözülünceye dek adı geçen oyuncuya iş verilmemesini yapımcılardan rica eden bir bildiri yayımladı. Ayrıca Beyoğlu'nda iki sinema da oyuncunun daha önce çevirdiği filmleri oynatmayacağını açıkladı. Bu tutum karşısında şaşalayan oyuncu, gazeteleri, sinema dergilerini dolaşarak yapımcıların "boykot" kararını kınadı; haksızlığa uğradığını, buna karşı sonuna dek uğraşacağını bildirdi. Ama birkaç gün sonra, aynı oyuncu, bir arkadaşının evinde çok sayıda uyku ilacı alarak kendi eliyle yaşamına son verdi. Kızılca kıyamet de bundan sonra koptu. Oyuncunun cenazesi başındaki gösterileri; bildiriler, basın toplantıları, karşılıklı suçlamalar, yerli filmleri boykot kararları izledi; çok kez olduğu gibi, olayın ortaya koyduğu gerçekler, alınması gereken dersler; kesin yargılar ve önyargılar arasında tozdan dumandan görünmez oldu.

Önce olayın kaynağına dönmek gerekiyor. İlk bakışta basit bir anlaşmazlıktan doğmuş gibi görünen olayda, bir sinema oyuncusunun yaralılışı, yetiştiği çevreden doğan etkenler, sinemamızın içinde bu düzensizlik yer alıyor. Adı geçen oyuncu, en koyu bir yoksulluğun içinde doğup büyümüş; daha çocukluğunda "ekmek kav-

gası"na düşmüş; kunduracı ve marangoz çıraklığı, gazete dağıtımcılığı, sinemalarda gazoz, fıstık satıcılığı, yer göstericilik, yapımevlerinde hademelik gibi işlerde çalışmış; günün birinde bir rastlantıyla figüran olarak filmlerde görünmüş; sonra talihi yaver giderek daha önemli rollere çıkmaya başlamış; giderek izleyicinin tuttuğu bir güldürü oyuncusu niteliğine erişmiş; hatta senaryoculuk, yönetmenlik yapmak; kendi hesabına film çevirmek fırsatına kavuşmuş bir kimseydi. Böylelikle "hiç"likten üne, yoksulluktan servet sayılabilecek paraya erişmişti. Ama böyle durumlarda çok kez rastlandığı gibi "denge"yi yitirmişti. Yılda iki düzineden çok filmdeki irili ufaklı rollere çıkmanın yorgunluğu, özel yaşamdaki huzursuzluklar, bunların ilacı diye sarıldığı içki, daha önceki zahmetli yaşayışın yıpratıcılığıyla birleşince, daha otuz yaşındayken kendisini hemen bir "insan posası" durumuna getirmişti. Doğallıkla bu durum iş yaşamında da aksaklıklara yol açıyordu. Oysa ne denli düzensiz bir çalışma içinde olursa olsun sinemanın, iş düzenine uymayan böyle bir davranışa tahammülü yoktu. Binlerce lira bağlanmış, birçok kimsenin emeğine bağlı, yine birçok kimsenin geçimini sağlayan film çalışması, bir kimsenin en küçük ölçüde de olsa, iş düzenine uymayan davranışlarına bırakılamazdı. Bundan dolayı, oyuncunun gittikçe sıklaşan bu davranışları karşısında yapımcısının harekete geçmesini haklı ve doğal görmek gerekiyordu.

Ama işin bundan sonrasını aynı haklılık ve doğallıkta görmek olanaksızdır. Her şeyden önce olay, yalnızca iki kişiyi, işçi ile kendi işverenini ilgilendirmesi gerekirdi. Bu gibi durumlarda, her ülkede yürürlükte olan işlem, yapımcının sözleşmeyi bozan oyuncuya karşı yasa yollarına başvurması, tazminat istemesi, canı isterse başka filminde çalıştırmamasıydı. Oysa işler böyle yürümedi. İşe el koyan yapımcılar derneği, "anlaşmazlığın çözülmesine kadar iş verilmemesini rica etmek" gibi, görünüşte "yumuşatılmış" bir deyişle, gerçekte bütün yapımcıları bir boykot hareketine çağırıyor; çağrısını dernek dışına kadar da uzatıyordu. Böylece yapımcılar derneği, sinemamıza bir "kara liste" siyasasını sokmuş oluyordu. Hatta, "boykot" ve "kara liste" bir yana, yapımcılar derneğinin tüzüğünde bir "tröst" kurma eğiliminin yer aldığı da bu olay dola-

yısıyla ortaya çıktı. Çünkü bu tüzüğün bir maddesine göre, derneğin görevleri arasında "prodüktörleri ızrar eden hallere sebebiyet veren sinemacılar, işletmeciler ve yerli film endüstrisinde çalışan operatör, rejisör, teknisyen ve sinema sanatkârı gibi kimselerin bu hal ve hareketlerine karşı müşterek tedbirler ve müeyyideler tespit etmek ve bunları tatbik etmek" de vardı. Böyle bir tüzüğün nasıl olup da resmi makamların onaylamasından geçtiğini anlamak güç, hele bu maddenin bu olaydaki uygulama biçiminden, derneğin bu konudaki asıl ereğini anladıktan sonra, olanaksızdı. Derneğin çağrısı üzerine, iki sinemanın, adı geçen oyuncunun daha önce çevrilmiş filmlerini oynatmamaya kalkışması ise, "boykot", "kara liste", "tröst" eğilimini kuşkuya yer bırakmayacak yolda açığa vurmaktaydı ve anayasanın çalışma hakkıyla ilgili ilkesinin zedelendiği savını haklı kılıyordu.

Olayın ortaya çıkardığı bir başka nokta, işverenler bakımından olduğu denli işçiler bakımından da sinemamızın gerekli düzenden yoksunluğu oldu. Sinemamızda çalışanları barındıran iki sendikadan biri "gereksizce konuştu"; öbürü de "gereksizce sustu". Gerçekten de, sendikalardan biri, kendi üyesi olmayan oyuncuyu "sevenler" adına düzenlediği basın toplantısının, ne istendiği anlaşılmaz; her kafadan bir şey çıkan; yapımcılar derneğine karşı birtakım başka yapımcıların oyunlarına gelen bir toplantı olmasını önleyemedi. Öbür sendika ise, adı geçen oyuncunun üye olmadığı gerekçesiyle —zaten bu sendika oyuncuları üye almamaktadır— olaya karışmak istemedi. Oysa, bütün sinemacıları ilgilendiren ve her vakit rastlanması olanaklı olan, işçi ile işveren arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi yönünden de büyük önem taşıyan bu konuda sendikanın görüş ve tutumunu açıklaması kaçınılmaz bir görevdi. Bütün bunlar, iş dünyamızın toplu sözleşmeler dönemine girdiği bir sırada, sinemamızın bu konuda daha işin başında olduğu ve yerinde saydığını gösteriyordu.

Olayda basının da görevini istenildiği ölçüde yerine getirdiği söylenemez. Olayın "bir oyuncunun intiharı" gibi "sansasyon" yönü ağır bastı; araya kişisel dostluklar, duygusal etkenler karıştı; başlangıçta oyuncuyu tutan, yapımcıları yeren yayım ağır bastı; bu

durumda karşı tarafın ne söylediği pek anlaşılamadı; daha sonra yapımcılar ile gazeteciler arasındaki toplantıda kimi noktalar açıklanınca bu kez de olayın hiç olmazsa bir sessizlik içine bürünmesi "evla" görüldü. Oysa ne başlangıçtaki gürültünün ne de sonraki sessizliğin gereği vardı. Olan, bu tutumdan şaşıran, ne olduğunu pek anlayamayan okurlara, özellikle intihar eden oyuncunun izleyicilerine oldu. Bu durumda, bütün gerçeklerden habersiz izleyici, pek haklı ve doğal olarak bütünüyle duygularıyla hareket etti ve sevdiği oyuncuya olan bağlılığını, olaya yol açan yapımcıların filmlerine, hatta bütün yerli filmlere karşı yer yer boykot hareketleri düzenlemekle gösterdi.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 145, Ekim 1963)



ŞİMDİ TAM SIRASI

Sinemamız bir büyük bunalımın içinde, yakında bu bunalımın büyük bir çöküntüyle sonuçlanması hemen hemen kaçınılmaz bir olay. Bu çöküntü, ortaya çözümü gereken bir sürü sorun çıkaracak. Perdelerimiz, film getiricilerinin yıllardan beri sürdürdükleri "kazancı bol, değeri az" film getirme siyasası yüzünden, birbirinden kötü filmlerle dolmakta. Sinema sayısının azlığı, nüfusu kaldıramaması yüzünden, hem yerli yapımcı hem yabancı film getiricisi perdelerimizi kötü filmlere boğmakta gittikçe daha sorumsuz davranıyorlar. Eski ve yeni kuşağın yönetmenleri, sorumsuz ve şaşkın bir yapım anlayışının egemenliğine gittikçe daha çok boyun eğiyorlar. Birkaç ürkek çıkış, daha başlangıcında boğuluyor. Buna karşılık sinemaya, gerçek sinemaya olan ilgi gün geçtikçe çoğalıyor. Sinemanın çeşitli sorunlarıyla ilgilenen yeni bir izleyici kuşağı ortaya çıkıyor. Bu iki durum arasındaki oransızlık henüz bir

çatışma biçimine dökülmedi; izleyicinin çoğunluğu henüz "meşru savunma" durumuna geçmedi. Ama ilk çöküntüde böyle bir durumla karşılaşmak hiç de şaşırtıcı olmayacak. Ne var ki, bu "meşru savunma"yı düzenli, örgütlü bir kılığa sokmak gerek. Bunun da tek yolu, sinemayla ilgilenenlerin, sinemayı sevenlerin sinema derneklerinde toplanmalarıdır. Sinema derneği, sinema kültürünü veren, yayan bir kurumdur. Ama sinema derneği, sinema izleyicilerinin aynı zamanda savunma aracıdır da. Bu savunma her şeyden önce yapımcıya, dağıtımcıya, oynatımcıya karşıdır. İş sineması, filmi çekerken de dışarıdan film getirirken de, sinemaların programlarını düzenlerken de yalnız kazanç noktasından yola çıkar; yalnız kalabalık izleyici yığınının beğenisini okşamayı erekler. İyi yetişmemiş bir izleyici yığınının bulunduğu yerlerde, bunun anlamı, perdenin yalnız kötü filmlerle dolmasıdır. İş sineması, böylelikle bir yandan iyi yetişmemiş izleyiciyi kötü filmlerle besleyip hep aynı düzeyde tuttuğu gibi, yeni izleyicilerin, hatta sinemayla daha ciddi olarak ilgilenen izleyicinin de beğenisini körleştirir; bazen bunların aylarca sinemadan uzak kalmalarına yol açar. Sinema derneğinin bir amacı da bunu önlemektir. Sinema derneği göstereceği filmleri kendi seçerek, programını kendisi düzenleyerek, üyelerini iş sinemasına boyun eğmekten kurtarır.

Ama sinema derneğinin en önemli yararı, iyi yetişmiş sinema izleyicisi oluşturmasıdır. Nedir iyi yetişmiş sinema izleyicisi? Beyazperdenin önünde edilgin (pasif) değil, etkin (aktif) olan izleyici; önüne çıkarılan yapıtların iyi ve kötü yönlerini, olumlu ve olumsuz yönlerini ayırt etmek yetisinde olan izleyici. Eleştiri duygusu olan, değerli filmi değersizinden kolaylıkla ayırabilen bu izleyici, bir ülkenin sineması için en sağlam dayanaktır. Böyle bir izleyici yığını, perdenin yerli yabancı kötü filmlerle dolmasına karşı çıkar, bunu geniş ölçüde önler. Böyle bir izleyici yığını, gerçekten değer taşıyan yeni sinemacıları destekler; bunların yeni denemelere girişmesinde, iş sinemasının kurallarını çiğnemesinde yüreklendirici bir rol oynar. İyi yetişmiş bir sinema izleyicisi, gördüğü her filmi her fırsatta çevresindekilerle konuşmak, tartışmak alışkanlığını edinmiştir; böylelikle filmler karşısında etkin olan yeni izleyi-

cileri sinemaya kazandırır. Geleceğin sinemacılarının ortaya çıkmasında, gelişmesinde yine en önemli rolü sinema derneği oynar. İyi yetişmiş izleyici, aynı zamanda, çeşitli filmlerde yer alan gizli açık propagandanın kurbanı olmaktan kendini kurtarabilir.

Sinema derneği bütün bunları nasıl sağlar, üyelerini iyi birer sinema izleyicisi olma yolunda nasıl yetiştirir? Üyelerine seçme filmler göstererek; sinemanın "klasik" sayılan yapıtlarını programlayarak; bunlar üzerinde tartışmalar düzenleyerek; konferanslar verdirerek; kurslar, dersler hazırlayarak; yayımda bulunarak...

Yurdumuzda sinema dernekleri kurma ve yaşatma çabası ancak son yıllarda yer almıştır. Bu denemelerin çoğu, daha başlangıçta başarısızlığa uğramış, gerçekleştirilebilenleriyse çok kısa ömürlü olmuştur. Bunun nedenleri oldukça çeşitlidir. Başta, film sağlanmasındaki güçlük, mevzuatımızda "kültür sineması", "sinema derneği" gibi kavramlara bugüne dek yer verilmemiş olması geliyor. Ama sinema dernekleri zorunlu kurumlardır, gereksinmelerin doğurduğu kurumlardır; bütün güçlüklere karşın kurulması kaçınılmaz kurumlardır. Yalnız Fransa'daki sinema derneği sayısının Türkiye'deki sinema salonu sayısına yaklaştığını belirtmek, bunların sinema kültürünün ve genel kültürün vazgeçilmez öğesi olduğunu ortaya koymaya yeter. Bizim içinse, sinema dernekleri, ulusal bir sinemanın var olmasının başlıca koşuludur. Çöküş sonrasının ortaya çıkaracağı sorunları karşılayabilmek için sinema dernekleri konusuna bir an önce el atmak gerekiyor.

(TÜRK DİLİ, Sayı 150, Mart 1964)



SİNEMAMIZDA DİN TİCARETİ

1950'den sonra, gericiliğin en azgın, din sömürücülüğünün en aşırı olduğu sıralarda bile böyle bir duruma rastlanmamıştı. Gerçi

yerli filmlerdeki göbek sahnelerinin yerini camiler, minareler, mevlitler, dualı namazlı sahneler gittikçe daha sık almaya başlamış, sonunda iş *Hac Yolu* sömürücülüğüne varmış ve *Hac Yolu* Anadolu'da din sömürücülerinin elinde saf halkı kandırmak için uzun bir süre kullanılmıştı: Filmi yedi kez gören —tabii, her seferinde ayrı bilet almak koşuluyla— "hac farizesini yerine getirmiş" sayılıyordu! Din sömürücüleri saf halkı kandırmayı daha da kolaylaştırmak için yalnız *Hac Yolu*'na özgü olarak özel bir film izlettirme yöntemine bile başvuruyorlardı: Önce abdest alınacak, sonra sinemanın çevresi yedi kez dönülecekti. Film arasında gülsuyu dağıtmak bile ihmal edilmiyordu. Ne var ki, *Hac Yolu* sömürücülüğü Anadolu'nun ancak en ücra köşelerinde yapılıyordu. Sonra yerli film diye tanıtılan *Hac Yolu*, gerçekte bir Mısır belgeseline birkaç yerli sahne eklenmesiyle gerçekleştirilmişti. Bu yıllarda sinema yoluyla din sömürücülüğü zaten hep Arap filmleriyle yapılıyordu. *Zuhur-ül-İslam*'lar; *Bilal, Müezzin el-Resul*'ler; *İntisar-ül-İslam*'lar; *Mevlid el-Resul*'ler; *Allahu Ekber*'ler... yerli filmlerle rekabet etmesin diye Arap sinemasının öbür filmlerine kapıyı sımsıkı kapatan sinemacıların izleyiciyi sömürmek için dört elle sarıldıkları Arap filmleriydi. İşin tuhafı, sözde İslam propagandası yapan bu son derece ilkel, gülünç filmlerin çoğunun yapımcısı da önce Mısır'da, sonra da Lübnan'da çalışan Elie Antoine Khourie adında bir Hıristiyandı!

"Hazret-i Para!"

Ama, "paranın dini olmaz" ilkesine dayanan bu İslam propagandacısı Hıristiyan gibi, paradan başka bir şey düşünmeyen bizim sinemacılar da Arap filmlerini bir yana bırakarak bu işe doğrudan doğruya sarılmışlar, baş döndürücü bir hızla "dini filmler" çevirmeye başlamışlardır. Bu sinema mevsiminin başından beri gerçekleştirilen bu çeşit filmler daha şimdiden yarım düzineyi aşmaktadır: *Hazret-i Yusuf'un Hayatı, Hazret-i Eyub'un Sabrı, Veysel Karani, Cennet Fedaileri, Hazret-i İbrahim, Hazret-i Yahya ve Sul-*

tanı, Hak Yolunda Hazret-i Yahya... beyazperdede birbiri ardından boy göstermeye başlamışlardır. Üstelik bu kez Anadolu'nun ücra köşelerinde değil, büyük kentlerin, başkentin sinemalarında...

"Dini filmler", sinemamızın içinde bulunduğu büyük bunalım karşısında ne yapacaklarını şaşıran sinemacılarımızın başvurdukları yollardan en sonuncusudur. Sinemacılarımızı bir süre umutlandıracak en etkili yollardan biri olduğu da şüphe götürmemelidir. Çünkü bu çeşit filmler birkaç yönden avantajı olan filmlerdir: Bir kez Anadolu'da din sömürücülüğüne açık bir pazar vardır. Derme çatma dekor, uydurma giysiler, oradan buradan derlenmiş figüranlarla son derece ilkel biçimde gerçekleştirilen bu filmlerin gideri düşüktür. Aynı dekor, giysi ve figüranları aynı çeşitten birkaç filmde kullanmak; aynı dekor, giysi ve figüranlarla aynı çalışma içinde birkaç film çevirmek mümkündür. Sinemacılarımızın en büyük sıkıntılarından biri olan konu darlığı çekilmemektedir. Çünkü *"Kısas-i Enbiya"* dan sürüyle senaryo çıkarılabilir.

Gündüz İnsan, Gece Kurt

Gerçekte bu olanaklar sinemacılarımızın aklını çok önceden bu işe çelmiştir, ama bugüne dek bu çeşit filmlerin çevrilmemesinin nedeni, denetlemenin yabancı birkaç filmin dışında, din konularının sömürülmesine izin vermemesiydi. Ama, ne olmuşsa olmuş; bir zaman yine aynı tüzükle din sömürücülüğüne karşı çıkan denetlemeciler, bugün din sömürücülüğüne yeşil ışık yakmışlardır. Bu yüzden, Yeşilçam sokağı sakinlerinden çoğu şimdi cihada çıkmıştır. Kimi din yoluna şehit olmakta; kimi en korkunç işkencelere, eziyetlere katlanmakta; kimi görülmemiş kahramanlıklar yapmakta; kimi mucizeler göstermektedir. Gerçi bu arada sık sık izleyicinin yadırgadığı durumlar da ortaya çıkmaktadır: Örneğin izleyicinin gedikli "kötü adam", hırsız, katil rollerinde görüp o kimliğiyle tanıdığı oyuncular şimdi bazen bir din ulusu olarak boy göstermektedirler. İzleyici, aynı gün gazetede, bir gece kulübünde rezalet çıkardığını okuduğu "jön"ü beyazperdede "ila-yi kelimatul-

lah" peşinde görmektedir. Bilmem kaçıncı aşk serüveni dillere destan hatuncağız, beyazperdede İslamın faziletlerini simgelemektedir! Ama ne bunlar sinemacıyı din filmleri ticaretinden alıkoymakta ne ilgililer gittikçe çığrından çıkmakta olan bu din sömürücülüğüne dur demektedirler. Yalnızca, 1966 yılında Atatürk Türkiye'sinde başkent sinemalarına dek kol atan bu ilkel, bu gülünç, sağduyuya olduğu denli dine de saygısız bedevi masalları nereden kalkıp nereye vardığımızı büyük bir açıklıkla ortaya koymaya yaramaktadır.

(*AKİS*, Sayı 605, 22 Ocak 1966)



"SİNEMATEK" YOL AYRIMINDA

Önce kısasından, kestirmesinden iki tanımlama: Sinematek; filmleri araştıran, bulan, toplayan, kataloglayan, koruyan, olanakları ölçüsünde kişilerin yararlanmasına sunan bir kuruluştur. Bunun yanı sıra her çeşit belgeyi (yayın, fotoğraf, afiş, vb), aygıtları toplamak, yayımlar yapmak görevi de vardır. Sinema derneği, hangi yoldan olursa olsun, sağladığı sanat, tarih, teknik, kültür yönünden değer taşıyan filmleri izleyiciye açıklayarak sunan bir kuruluştur.

Bu tanımlamaları niye mi yapık? Bir gerçeğin belirtmesi, bu gerçek üzerine bir karara varılması için. O gerçek de şu: "Türk Sinematek Derneği", sinematek olarak, sinematek çalışması yapmak üzere kurulan; ama bugüne dek her şeyden önce bir sinema derneği gibi çalışan bir kuruluştur. Öyle ki, beşinci çalışma yılının eşiğinde, sayıları binleri bulan dernek üyelerine, üyesi bulundukları derneğin niteliğini sorun; çoğu size sinema derneği çalışmalarından söz edecektir. Sinematek sözcüğünün tanımlanmasını isteyin,

size sinema derneğini tanımlayacaktır. "TSD"nin bu durumu, çalışmaları dışarıdan izleyen yabancı gözlemcilerin dikkatinden de kaçmamıştır. Bunun en "tipik" örneği, yurdumuzdaki sinema kültürü çalışmaları konusunda bir Fransız dergisinde yazı yayımlayan Fransa Büyükelçiliği eski Kültür Ataşesi'nin söyledikleridir. Adamcağız derneğin bir adına bakmış, bir de yaptıklarına, işin içinden çıkamayınca, kendi sinemateklerine de pay çıkararak, derneğin adındaki "sinematek" terimi için şu notu düşmüş: "Fransız sinemateğine saygı belirtisi ve B. Langlois'nın derneğe yardımına teşekkür amacıyla benimsenen bu terim burada sinema derneğiyle anlamdaşır. Yoksa şimdilik ne bir film arşivinin varlığını ne de herhangi bir devlet nüshası ayrıcalığını kapsamaktadır."

İki Cami Arasında

"TSD"nin kurucuları da, yöneticileri de kuşkusuz sinematek ile sinema derneği arasındaki başkalığı bilmektedirler. Derneğin sinematek olarak kurulup sinema derneği olarak çalışması da istenerek olmuştur. Hazırlıkları 1963 yılına uzanan derneğin kuruluşuna, sonra da yönetimine etkin olarak katılanların bu konuda ileri sürdükleri gerekçe şuydu: Sinematek yurdumuz için yepyeni bir kuruluştur. Sinemateğin ne olduğu, ne yaptığı kamuoyunca da, resmi makamlarca da, sinemacılarca da bilinmemektedir. Öte yandan, devlet yardımı olmaksızın kurulan özel bir sinemateği ayakta tutmak, geliştirmek, çok güçtür; çünkü geniş maddi olanaklar gerektirir. Hem sinemateğin yararlılığını, gerekliliğini bütün bu çevrelere anlatmak, benimsetmek için hem de sinemateğin maddi olanaklarını geliştirmek için, bir süre sinema derneği olarak çalışmak zorunludur.

Bu gerekçenin haklı olduğu söz götürmez. Hele yurdumuzda değil sinemateklerin kurulması, çalıştırılması, bunlara oranla daha kolay olan sinema derneklerinin bile türlü güçlüklerle karşılaştıkları göz önüne alınırsa, bu tutum hemen hemen kaçınılmaz sayılabilir. Ne var ki, "TSD"nin 1963'teki hazırlık çalışmalarından bu

yana geçen altı, gösterilere başlandığından bu yana geçen dört yılın değerlendirilmesi, başlangıç için haklılığı su götürmez olan bu tutumun bugün ereğinden çok ayrılmış olduğunu da ortaya koymaktadır. Bugün varılan nokta şudur: "TSD", kuruluş ereğinden tümüyle saparak beşinci çalışma yılına da bir sinema derneği olarak girmektedir. Dört yılda yapılan sinematek çalışmalarıysa bir yasak savmadan öteye geçememiştir. Sinema derneği çalışmalarından arta kalan vakit ve olanaklar içinde yapılan bu çalışmalar sonunda toplanan Türk filmlerinin, belgelerin sayısı çok yetersizdir; Türk sineması ile ilgili yayım hiç yoktur. Üstelik bu arada kamuoyuna, resmi makamlara, sinemacılara sinemateğin yararı ve gereğinin benimsetilmesi için yeterli çalışmalar yapılması şöyle dursun, sinematek bunu kendi üyelerine bile benimsetememiş, ilerisi için çok güçlükler doğuracak bir kavramlar karışıklığına yol açmıştır.

Öte yandan, kuruluşun bu "kişilik bölünmesi" niteliği taşıyan yapısı, gerçekte bütün ağırlığın verildiği sinema derneği çalışmalarını da aksatmıştır. Sinemateğin bugüne dek üyelerine 250'den fazla çeşitli film gösterdiği, böylelikle yararlı bir çalışma yaptığı doğrudur. Ne var ki bu çalışmalara yakından bakıldığında, sinematek zararına sağlanan bu sonuç, sanıldığı ölçüde önemli değildir. Bu filmlerin büyük çoğunluğu yabancı temsilcilikler eliyle sağlanmıştır; bu filmleri İstanbul, özellikle Ankaralı izleyiciler zaten izlemek olanağını bulabilmekteydiler. Sinematek bu alanda izleyici yığınını daha genişletmiş, ama rolü bir aracılıktan öteye geçmemiştir. Öyle ki bu temsilciliklerin film yardımı kesildiğinde sinematek kendi deposundaki bir avuç filmle kalır. Yine bu yüzden filmler sık sık yinelenmiş, izlenceler aksamış, filmler izleyicilere gereğince tanıtılamamıştır. Kısacası, sinematek iki işi birden yapmak isterken hiçbirini gereğince yapamamak durumuna düşmüştür.

"TSD" ve Türk Sineması

"TSD"nin, elindeki kimi olanakları bile yeterince değerlendi-

remediğini söylemek gerekir. Bunun en iyi örneği, derneğin büyük boyda, bol sayfalı yayım organı *"Yeni Sinema"* dır. Türkiye'de kurulan, "Türk Sinematek Derneği" adını taşıyan bir sinemateğin, gücünün hemen tümünü Türk sinemasına harcaması; Türk filmlerini, Türk sinemasıyla ilgili belgeleri toplaması; bu sinemanın sorunlarına eğilmesi gerektiğini söylemek bile gereksizdir. Ama gelin görün ki, sinematek olarak bu konuda çalışmalar bir yana, *"Yeni Sinema"*nın sayfalarında bile bunu bulmak çok güçtür. Dergi bunun yerine, üç yıldaki 29 sayısında, sinema derneğinin izlence dergisi olma niteliğini büyük bir bağlılıkla korumuş; bir Godardname, Pasolininame, Bergmanname olmaktan kurtulamamıştır. İki *"Türk Sineması Özel Sayısı"*, hele bir elin parmaklarıyla sayılabilecek Türk filmi eleştirisi, 1250 büyük sayfayı bulan dergi koleksiyonunda devede kulak kalmaktadır. "TSD"nin, bu dergi dışında başkaca bir yayımı olmadığı da göz önüne alınırsa durumun "vahim"liği kendiliğinden ortaya çıkar.

Karar Vakti

Gerçekte bugün varılan bütün bu sonuçlar, tehlikeli bir olasılık olarak daha 1963'teki hazırlıklar sırasında ileri sürülmüştü. Ama bir yandan o zamanki iyimserlik, bir yandan da sorunu "kuramsal" bir kaygı sanmak yanlışı, "TSD"yi bugünkü noktaya getirmiştir. Ancak artık anlaşılmıştır ki, "kuramsal" sayılabilecek sorun, önünde sonunda karşımıza "kılgısal" kılığıyla çıkmakta ve yalnız "TSD"yi değil, yurdumuzda herhangi bir sinematek çalışmasını uzun yıllar etkileyecek, koşullandıracak nitelik kazanmaktadır. "TSD"nin ikinci kongresine hazırlandığı şu sıralarda artık bu konuda bir karar vermek zamanı gelmiştir.

Akla gelecek ilk kestirme yol, "TSD"nin kuruluş ereğine dönmesi yani sinematek olarak çalışmayı benimsemesidir. Ancak "TSD", kendi yanlışı yüzünden yarattığı kimi koşullar bakımından bugün doğrudan doğruya bu yola girmekte eskisinden daha elverişsiz bir durumdadır. Sinemateğin ne olduğu, yararı, gereği anlatı-

lamamıştır. Sinematek-sinema derneği kavram karışıklığı yaratılmıştır. Sinemateğin işinin yalnız film gösterileri düzenlemek olduğunu sanan bir izleyici topluluğu yetiştirilmiştir. Sinema derneği olarak yapılan çalışmalarda resmi makamlarla sürtüşmeler sinemateği "şüpheli" bir kuruluş kılığına sokmuştur. Sinema derneği çalışmalarından sağlanan maddi olanaklar, özel bir sinematek için "lüks" sayılabilecek pahalılıkta dergi, büro harcamaları, yabancı heyet ağırlamaları, yabancı ülkelerde Türk Film Haftaları gibi işlerde erimiştir.

İkinci yol, "TSD"nin kesinlikle bir sinema derneğine dönüşmesidir. Bu yapılabilir ve yurdun çeşitli yerlerinde kurulan sinema derneklerinin birer kol olarak çalışabileceği de düşünülürse, bugüne dek elde edilen deneyimlerle geniş bir federasyon biçimine geçilebilir. Ama, sinematek kurucu ve yöneticilerinden çoğunun, "ilk göz ağrısı" olan sinemateklikten kesinlikle el çekip sinema derneğine dönüşümü istememeleri buna büyük bir engeldir.

Ne Yapmalı?

Geriye son bir çözüm yolu kalıyor: Bugünkü durumu daha "meşru", daha akılcı, daha planlı bir kılığa sokmak. O vakit yapılması gereken, bizce, şu olmaktadır: "TSD" daha geniş bir yapı içinde başlıca iki koldan oluşturulur: Sinematek ve sinema derneği. Bu iki kolun çalışma konuları, personeli, bütçesi birbirinden kesinlikle ayrılır. Her yıl sinematek kolunun çalışma alanına, personeline, bütçesine daha çok ağırlık vermek, belli bir süre sonunda bütün ağırlığı bu kol yüklenmek üzere bir izlence hazırlanır. Bu geçici dönem sonunda sinema derneği kolu artık yalnız sinemateğin kendi deposundaki filmlerin gösterimine dayanacak duruma sokulur. Gerçekte bu çalışma, "TSD"nin daha kuruluşta uygulaması gereken bir çalışmaydı; şimdi istenen de bu geciktirilmiş, ihmal edilmiş çalışmanın uygulanmasıdır. İkinci kongre bu bakımdan büyük bir sorumluluk taşımaktadır: Ya sinemateğe doğru adımların atılmasını sağlayacak ya da sinematek de sinema derneği

de olamayan melez bir kuruluş olarak görevini yerine getirememesine yol açacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 7, 2 Aralık 1969)



İZLEYİCİYE ULAŞAMAYAN SİNEMA

Sinema alanında en ufak istatistik araştırmalarından bile yoksunuz. Başta Başbakanlık Devlet İstatistik Enstitüsü olmak üzere, sinemayla ilgili hiçbir kuruluş, sinema alanında istatistik araştırmaları yapmak zahmetine girişmemektedir. Bir yandan sinemanın ciddiye alınmaması, bir yandan da sinemayla ilgili istatistiklerin tutulmasında karşılaşılan güçlükler; sağlam, güvenilir bir sayılamanın sonuçlarından bizi yoksun bırakmaktadır. Öyle ki, bugün yurdumuzda kaç sinema salonu olduğu, kaç film çevrildiği, kaç sinema izleyicisi bulunduğu gibi en temel sayılamalar bile kesinlikle bilinmemektedir. Oysa eloğlu, değil sinema sayısını, sinemaların her birinin koltuk sayılarını, sinemaların yurt içinde nasıl dağıldığını, haftada kaç bilet sattığını, hangi filmi kaç izleyicinin izlediğini... sıcağı sıcağına gösteren istatistikler hazırlamaktadır. Dolayısıyla bu istatistikler, sinema alanında yolunda gitmeyen şeylerin nedenlerini ortaya çıkarmakta, çarelerini araştırıp bulmakta, sinemaya yön vermekte başlıca dayanaklar olmaktadır. Yurdumuzdaysa bütün bunlar ancak kararlamadan, el yordamıyla denilecek biçimde yapılabilmekte, bundan dolayı her vakit yanılma payı taşımaktadır. Bazen aynı alanda çeşitli kaynaklardan ileri sürülen kararlamadan rakamların birbirini tutmazlığı şaşırtıcı olmaktadır. Ama yine de bu kararlamadan rakamlara dayanılarak çıkarılan sonuların, genel çizgiler bakımından çok kez isabetli olduğunu belirtelim. Bunlar, zaman zaman, ciddi sayılama denemeleri yapıldığında, doğrulanmaktadır.

İzleyicisiz Sinema

Yurdumuzda sinema izleyicileri konusunda girişilen böyle bir araştırma denemesinin sonuncusu, Hacettepe Nüfus Enstitüsünce yapılandır. Bu araştırma denemesi, kararlamadan bilinen kimi noktaları, rakamlara bağlayarak doğrulamaktadır. Nedir bu doğrulanan noktalar? Önce, Enstitünün araştırmasında sağlanan rakamlara bakalım:

Enstitüye göre, yurdumuzda sinemaya hiç gitmeyen kadınların oranı % 69,3'tür. Sinemaya hiç gitmeyen erkeklerin oranıysa % 36,2'dir. Köylerde yaşayan kadınlarda bu oran % 90,3'e, erkeklerdeyse % 48,2'ye yükselmektedir. Buna karşılık, sinemaya hiç gitmeyen kadınların İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerdeki oranı % 10,2'ye, erkeklerin oranı da % 4,9'a düşmektedir.

Haftada birkaç kez sinemaya gidenlerin sayısı gerek kadın erkeğe, gerek kent köye göre daha büyük farklar göstermektedir. Türkiye'de kadınların % 3,9'u haftada birkaç kez sinemaya gitmektedir. Bu oran İstanbul, Ankara, İzmir gibi büyük kentlerde % 21,3'e ulaşmakta; köylerdeyse % 0,1'e düşmektedir. Haftada birkaç kez sinemaya giden erkeklerin oranı % 7,7'dir. Bu oran İstanbul, Ankara, İzmir'de % 21,3'tür, köylerdeyse, % 1,4'e düşmektedir.

Gelenek ve Maddi Durum

Yurdumuzda yaşayanların sinemayla ilişkilerinin gelenek, görenek, sinemaların dağılışı ve mali durumlarıyla bağlantılı olduğunu bu rakamlar bir kez daha ortaya koymaktadır. Gerçekten de, sinema izleyicisinin köyde kentte, sürekli ya da süreksiz izleyiciler olarak oranlarının kadın ya da erkek oluşlarına göre yarı yarıya farketmesi, ancak gelenek görenekle açıklanabilir. Köylerde haftada birkaç kez sinemaya gidenlerin oranının kadın ve erkek oluşa göre, baş döndürücü bir biçimde ayrılmasına karşılık, kentlerde birbirine yaklaşması da bu gelenek görenek etkenini pekiştirmektedir.

Kadın olsun erkek olsun izleyici oranının kent ya da köye göre ayrılığıysa, yurdumuzda sinemaların dağılışında, dolayısıyla yurttaşların sinemadan yararlanmakta karşılaştıkları eşitsizliği açıkça göstermektedir. Yurdumuzda kentlerde yaşayan nüfusun kent dışı nüfusun yarısı olduğu, yani kent nüfusunun, toplam nüfusun üçte birini oluşturduğu göz önüne alınırsa, kentliler lehindeki bu eşitsizliğin ağırlığı daha iyi anlaşılır. Bu rakamlar, sinemanın yurdumuzda kent ve kasaba sınırını aşamadığını, ancak büyük kentlerin yakınındaki kimi köylere ulaşabildiğini ve bunun da "sembolik" olmaktan öteye geçemediğini ortaya koyar.

Haftada birkaç kez sinemaya gidenlerin oranının köy ve kente göre gösterdiği büyük fark, aynı zamanda, mali durum, vakit sorunu gibi maddi olanakların da etkisini yansıtmaktadır.

İç Pazarı Sağlamadan Dış Pazara!...

Bütün bunlardan çıkarılacak genel sonuç, bugüne dek kararlamadan rakamlara dayanılarak çıkarılanlardan hiç de farklı olmayacaktır: Yurdumuzda sinema izleyicisi olabilecek büyük bir yığın vardır. Bu yığın, gelenek görenek, maddi olanaklar yönünden bir dereceye kadar sınırlıdır; ama ilk fırsatta sinemaya kazanılmaya son derece yatkındır. Bu konuda asıl güçlük, sinema salonlarının azlığı, bunların dağılışındaki eşitsizlik, özelikle nüfusun ancak üçe birinin toplandığı kentlerde kümelenmiş olmalarıdır. Bundan dolayı sinemacılarımız henüz iç pazarı ele geçirebilmiş, bu pazarı doyurabilmiş değillerdir. İç pazarı ele geçirmeden, hasılat azlığını ileri sürerek dış pazar fetihlerine çıkmaksa, gerçeklere yan çizmek, görünüşte işin kolayına kaçmakla birlikte hiçbir vakit gerçekleşemeyecek bir düş ardında zaman ve para tüketmekten başka bir şey olamaz.

(*DEVRİM*, Sayı 38, 1 Temmuz 1970)



SORUMSUZ SİNEMA

Sinema, yapısı gereği, soyuttan çok somuta; düşten çok gerçeğe; gevezelikten çok özlülüğe yatkın bir araçtır. Sinemanın soyutla, düşle, biçim kaygılarıyla —üstelik bazen sanat değeri de taşıyarak— uğraşmasına kuşkusuz engel değildir bu yatkınlık. Ne var ki, çözülmemiş sorunları dağ gibi yığılmış; somutun, gerçeğin, özlülüğün susuzluğunu çeken; yüzyılımızın bu en güçlü aracından aydınlatıcı, yol gösterici olmasını bekleyen bir toplumda, sinemayı bu yatkınlığının dışında kullanmak bir lüks, giderek bir sorumsuzluk örneğidir. Elinizde, toplum yaşayışının türlü sorunlarını yansıtacak; bu sorunlar altında ezilen yığınları aydınlatacak, uyandıracak; daha iyi bir geleceğin umudunu uyandıracak, özlemini duyuracak; yollarını gösterecek en elverişli bir araç bulunacak; ama siz bunu tam tersine, birtakım hokkabazlıklar, cambazlıklarda harcayacaksınız; daha kötüsü, bu aracı, yığınları uyutmada, uyuşturmada kullanacaksınız ya da kullanılmasına göz yumacaksınız... Böyle bir tutum, gelişmiş, tüketim toplumunun rahatlığı —ya da rahatsızlığı, bunalımı— içindeki bir ülkede bir ölçüye kadar söz götürse bile; az gelişmiş, düzen değişikliğinin sancısı içindeki bir ülkede, görevden kaçmanın, yan çizmeden başlayıp işbirlikçiliğine, ihanete kadar uzanan bir sapıtmışlığın ta kendisidir.

Siyasal Sinema

Böyle bir ülkede, görevini tam olarak yerine getirmek isteyen sinemacıya, kurulu düzenden yana olanların, dünyanın bütün güçlüklerini, engellerini çıkaracakları da söz götürmez. Ama sorumlu

bir sinemacıya düşen, bütün bu güçlüklere, engellere karşı koymaya, koşulları, sınırları zorlamaya çalışmak; sinemanın içinde ve dışında bunu sağlayacak uğraşılara girişmektir. Bunu yapmayan sinemacının, ne denli usta, ne denli yetenekli olursa olsun, az gelişmiş bir ülkede kendine düşen görevi yerine getirdiği, sorumluluk duygusu taşıdığı da söylenemez; sinemayı sevdiği, mesleğine gönül verdiği de... Sinemacının, az gelişmiş bir ülkede, görevini yerine getirirken, sanatla siyasayı birbirine karıştırdığı suçlamasının hiçbir anlamı yoktur. Böyle bir ülkede sinema doğrudan doğruya siyasanın hizmetine girmese de, eninde sonunda yine de siyasal bir nitelik taşıyacak, siyasal eylemin bir parçası, bir uzantısı olacaktır. Çünkü ona bu niteliği kazandıran, sanatçının doğrudan doğruya siyasayla uğraşması değil, salt yaşadığı toplumun sorunlarını yansıtması, gerçekleri ve doğruları ortaya koyması olacaktır. Bu anlamda, katıksız bir bilgin olan Galileo da ister istemez bir siyasacıdır; Galielo, "Dünya dönüyor" derken, bilimin bir verisini ortaya koymaktan başka birşey yapmadığı halde, dünyanın dönmediği temeline dayanan bir kurulu düzen anlayışının savunucuları tarafından siyasayla suçlanabilecektir. Gerçekte asıl siyasa, az gelişmiş bir toplumda, kurulu düzenin savunulmasıdır. İnsan onuruna aykırı bir sömürü düzenini sürdürmek; siyasanın, hem de aşağılık bir siyasanın ta kendisidir.

Yeşilçam'ın Düzeni

Türkiye'de sinema, Mütareke'nin karanlık yıllarındaki haber filmciliğinin birkaç örneği ile 1960 sularındaki bir iki ürkek deneme bir yana bırakılırsa, kendine düşen görevi hiçbir vakit yerine getirmemiştir. Bunda da şaşılacak bir yan yoktur. Çünkü yurdumuzda sinemayı ellerinde tutanlar, bir sömürü düzeni içinde sinemayı kendilerine vurgun payını sağlayacak bir araçtan başka birşey saymamışlardır. Arada bir, yukarıda sözü edilen çeşitten birkaç ürkek denemeye göz yummuşlarsa, bu, kimilerinin sandığı gibi bir "Osmanlı yiğitliği kalıntısı"ndan ileri gelmemiştir. Bunun nedeni,

sinemacıların bu denemeleri bir "moda"nın, bir "tür"ün, kısacası yeni bir vurgun olasılığının alanı olarak görmeleridir. Nitekim, ilk tökezlemede, "sırtımda yumurta küfesi yok ya" kolaylığıyla vazgeçmeleri bundandır. Bu noktada, Hollywood'un bir zamanlar "tabu" olan Yahudi düşmanlığı ya da zenci sorunlarını vurgun konusunu yapan anlayışıyla büyük bir benzerlik vardır. Ne diyordu Richard Brooks'un yapımcısı? "Yahudilerle zenciler üzerine film çevirmenin ilericilikle hiçbir ilişiği yoktur. Sözüme kulak ver, delikanlı. Bunun yalnız para kazanmakla ilişiği vardır. Bu tür filmler para getirdikleri sürece çevrilecektir. Para yitirdiler mi çevrilmeyecektir. Sözüme kulak ver. İyi biliyorum."

Gerçi, yurdumuzda sinemayı ellerinde tutanlar, Hollywood'da olduğu gibi, kurulu düzenin doğrudan doğruya savunuculuğunu yapacak denli ileriye gitmemişlerdir. Bunun çeşitli nedenleri vardır: Bunu yapacak denli bilinçli değillerdir; kaygıları vurgunculuktan öteye işlememektedir; böyle bir şeyi bile becerebilecek yetenekleri yoktur; üstelik böyle bir savunuculuğun kendilerini de düzeni de gülünçleştirme tehlikesi taşıdığını sezinlemektedirler. Ama bütün bunlara zaten gerek de yoktur. Sinemayı bugün ellerinde tutanların, kurulu düzene aykırı en ufak bir çıkışı hemen önleyecek, yozlaştıracak bir ortam yaratmış olmaları, kurulu düzene yaptıkları en büyük yardımdır.

Erteleme Siyasası

Türkiye'de sorumsuz sinemanın yaratılmasında ve sürdürülmesinde şaşırtıcı olan, sinemayı ellerinde tutanların değil, durumun farkında olan bir bölük sinema sanatçısıyla eleştirmenin tutumudur. Kimse zorlamadığı halde Yeşilçam düzenine karşı çıkmak, bu düzen içinde iyi birşeyler yapmaya çabalamak hiç kuşkusuz bir erdemdir. Bu uğraşıda yenik düşmek ayıp değildir. Ama yenik düşünce, bunu sonunda Yeşilçam düzeniyle uzlaşmaya, bu düzenin savunuculuğuna varacak gerekçelere, kuramlara bağlamak, tiksinti vericidir. Oysa kendi kendilerine sorumluluk ve görev yükleyerek

işe başlayan sinema sanatçılarımızın çoğunun vardıkları sonuç budur.

Tüketim toplumu sinemasının bunalım ürünlerini, sinemanın vardığı en ileri nokta sayıp, bunu ulaşılması gereken ülkü belleyen, ayağı toprağa basmaz eleştirmen ya da Marx'çı terimleri gelişigüzel kullanmanın sarhoşluğu içinde gerekircilik ile yazgıcılığı birbirine karıştıran; "bu düzen nasıl olsa dğişecek" avuntusuyla kendi sinemasının sorunlarına sırt çevirip "ileriki güzel günler için" soyut bir sinema kültürü edinme çabasına girişen "ertelemeci" sinema eleştirmeninin sorumluluk duygusu, yukarıdakilerden fazla sayılmaz.

1961 Anayasasının sağladığı hakları, birey ve kuruluş olarak, sinema alanında kullanma, yerleştirme, pekiştirme uğrunda en ufak çaba göstermemiş olanların, sinemamıza karşı görevlerini yerine getirdikleri söylenemez. Sinemada bunun güçlüklerini öne sürenler, gerçekten içtenseler, önce kendi ülkelerinde öbür sanat alanlarındaki uğraşıları; sonra devrimci kesimin her alandaki uğraşılarını göz önüne almak; en sonunda da çok daha ağır koşullar içindeki ülkelerde sinemacıların giriştikleri kavgaları ve elde ettikleri sonuçları anımsamak zorundadırlar.

(*DEVRİM*, Sayı 25, 7 Nisan 1970)



BİNDİKLERİ DALI KESENLER

Ankara'dan sonra İstanbul'da da sinema biletlerine zam yapıldı. İstanbul'un genellikle, yaklaşık olarak yabancı filmlerden elde edilen hasılatın % 60'ını, yerlilerden de % 40'ını sağladığı göz önüne alınırsa, bu kararın önemli sonuçlar doğurması beklenebilir. Ancak bu sonuçlar olumlu mu, yoksa olumsuz yönde mi olacaktır?

Önemli olan da budur. Zamdan beklenen, gittikçe artan giderlerin (film giderleri, işletme giderleri) karşılanmasıdır. Ancak, bu zam, acaba bir kısırdöngüye yol açmayacak mıdır? Zam, bir yandan geliri artırırken, bir yandan da izleyicilerin bir bölümünü sinemaya daha az gitmeye ya da hiç gitmemeye iterek, gelirleri eski düzeye indirmeyecek midir? Çünkü Türkiye'de sinema izleyicisinin sinema endüstrisine katkısını belirleyen ve sınırlayan iki önemli olaydan biri, nüfusun dağınık bulunuşundan dolayı sinemanın bu nüfusun ancak az bir bölümüne ulaşabilmesi; öbürü de izleyicinin satın alma gücünün azlığından dolayı, yine sinemanın ancak belirli bir izleyici yığınına ulaşabilmesidir.

Sapa Yerde Oturanlar

1965 sayımına göre Türkiye'de yerleşme sayısı çok, dağınık ve ufaktır. 79.931 yerleşmeden 35.638'i kırsal yerleşmedir. Bunların da 34.835'i nüfusu iki binden az olan yerleşmelerdir. 35.638 kırsal yerleşmede 20.582.338 milyon köylü nüfusu yaşamaktadır ve bunun genel nüfusa oranı % 65,6'dır. Yani nüfusumuzun üçte ikisine yakın bölümü, sinemamızın bugünkü düzeni içinde ulaşılamayacak bir topluluktur. Dağınık olduğu için, iki binden az nüfusu barındıran yerleşmeler olduğu için, yolu olmadığı için, elektriği olmadığı için ulaşılamaz. Bunlar, sinemamız için "sapa yerde" kalan yurttaşlardır. Geçen yılın ortalarında yapılan bir araştırmada köylerde hiç sinemaya gitmeyen kadınların % 90,3'e, erkeklerin % 48,2'ye vardığının ortaya konulması da bu gerçeği doğrulamaktadır.

Nüfus Başına Bir Lira

Fakat acaba, sinemanın izleyiciye ulaşabildiği yerde durum daha mı iyimserlik vericidir? Burada, ikinci etkenin, yani izleyicinin satın alma gücünün ağır bastığını görüyoruz. Aralarında Anka-

ra, İstanbul, İzmir gibi üç büyük ilin de bulunduğu sekiz ilde (öbürleri Antalya, Bursa, Diyarbakır, Ordu, Samsun) yapılan "Tüketim Harcamaları Anket Sonuçları"na göre, bu kentlerde hane halkının aylık kültür ve eğlence harcamaları tutarının, toplam tüketim harcamalarına oranı % 4,85'tir. Daha önemlisi, çok geniş nüfus topluluklarını temsil eden ve aylık geliri 500 liraya dek olan dilimdeki hane halkının ortalama kültür ve eğlence harcaması 550 kuruş, 501-1000 liralık gelir dilimindeki hane halkının bu kalemdeki harcamasıysa 7,70 liradır. Bu sekiz ilde, toplam nüfusun % 43'ünü temsil eden 214.450 ailenin kültür ve eğlenceye ayırdıkları paranın aylık ortalaması 14,30 liradır. Bu harcama içinde sinemanın yeri aşağı yukarı yarı yarıyadır. Aile nüfusu da altı kişi kabul edilse, kişi başına sinema için ayda düşen para bir lira olmaktadır.

Bütün bunlardan çıkarılacak sonuç, kaba bir hesapla, Türkiye nüfusunun ancak üçte birinin sinemadan yararlanabildiği, bu izleyicinin yarıya yakınının da ayda ancak bir kez sinemaya gidebilecek durumda olduğudur.

Buna göre, Ankara, hele İstanbul gibi sinema gelirinin en büyük bölümünü sağlayan kentlerde zam yaparken, sinemacıların bindikleri dalı kesmek durumunda oldukları söylenebilir. Nitekim, daha gerçekçi olan semt sinemalarının sahipleri bu zamma karşı çıkmışlar ve izleyicilerinin bu zam yükünü kaldıramayacaklarını bildirmişlerdir.

Öte yandan gerek Ankara'da gerekse İstanbul'daki zammın ne sinemamıza ne sinemacıya ne de izleyiciye dolaylı ya da dolaysız bir yararı olacaktır. Çünkü bu zamdan sağlanan gelir, yerli filmlerde gereç olarak, yabancılarda ithal bedeli olarak, son devalüasyon kararıyla iç paraya göre değeri % 66 oranında yükselen dövizler için eritilecektir. Şu halde, sinemacılar, çaresizlik içinde, bir yandan zamla sağlanan paranın yabancı dövize gitmesi, öte yandan izleyicinin bir bölümünün yitirilmesi gibi iki başlı bir tehlikeyle karşı karşıya kalmaktadırlar.

(*DEVRİM*, Sayı 68, 2 Şubat 1971)

3. Bölüm

DENETLEME

FİLM DENETLEMESİ ÜZERİNE 1

İki ay sonra, Türkiye'de yerli ve yabancı filmlerin denetlemesini sağlayan denetleme tüzüğü, yirminci yılını dolduracak. Mutlu bir yıldönümü olduğu ileri sürülemez. Nasıl ileri sürülsün ki, sinema gibi dev adımlarıyla ilerleyen bir sanat ve endüstri koluyla; üstelik düşünce özgürlüğü, sanatçının çalışmasıyla ilgili bir hukuk düzeni, yirmi yıl bütün değişik koşullara karşın, olduğu gibi kalmıştır. Film denetlemesi yalnız düşünce ve sanatçının özgürlüğü bakımından değil, aynı zamanda sinemanın endüstri olarak gelişmesi bakımından da bugün artık tümüyle yetersizdir. 1939'da denetleme tüzüğü yayımlandığında, yılda beş film çevriliyordu; bugün yıllık yapım yüz sayısının üstündedir. Yirmi yıl önce hazırlanan film denetlemesini bugün uygulamaya kalkışmak, delikanlılık çağına girmiş kimseye çocukluk elbisesini giydirmek denli gülünç bir davranıştır. Kaldı ki, değil bugün, 1939'da bile asla "liberal" sayılamayacak denli geri olan denetleme düzeninin 1959'da hâlâ yürürlükte kalmasını özürlü gösterecek neden de yoktur. Ortada açık bir gerçek var: Film denetlememiz zamanın koşullarına uymadığı gibi, ne denetleme ilkeleri, ne denetleme kurulunun yapısı, ne de denetleme ilkelerinin uygulanışı bakımından savunulur yönü olan bir kurumdur. İkinci Dünya Savaşının patlak vermesinden iki ay önce çıkarılan denetleme tüzüğü, biraz bu günlerin bütün dünyayı saran karanlık havasından; biraz da tek parti düzenine dayanan yönetim bakımından bir ölçüde haklı görülebilirdi; ama

bugün artık tümüyle "anakronik" bir özellik taşımaktadır.

19 Temmuz 1939 tarihli olan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", hazırlandığı zamanın olduğu kadar, dayandığı kanunların temel düşüncesi bakımından da tekelci özelliğini ortaya koymaktadır. Tüzük, iki yasaya dayanılarak çıkarılmıştır. Bunlardan biri, yayımlandığı günden yakın zamanlara gelinceye değin "antidemokratik" damgasını her vakit haklı olarak yemiş; bu yüzden çeşitli değişikliklere uğramış olan 14 Temmuz 1934 tarihli "Polis Vazife ve Selahiyet Kanunu"dur. Öbürü de basın, radyo, tiyatro, sinema gibi çeşitli düşünce kollarını "hizaya sokmak" için çıkarılan 26 Mayıs 1934 tarihli "Matbuat Umum Müdürlüğü Teşiklatına ve Vazifelerine Dair Kanun"dur (burada şu noktayı belirtmek bu son kanunun uygulama alanını göstermek için yeter: Bundan on yıl öncesine dek, bu kanuna dayanılarak tiyatroda da sansür uygulanmaktaydı. Sahneye konacak oyunlar "Matbuat Umum Müdürlüğü"nde bir tek kişi tarafından inceleniyor; onun yargısına göre sahneye çıkıp çıkmamasına karar veriliyordu. İşin tuhafı, aynı oyunu kitap olarak serbestçe bastırabileceğiniz halde, sahneye koymak için denetlemecinin izni gerekiyordu. Yerli oyunların uzun zaman gelişmemesinin nedenlerinden biri de buydu).

1934 tarihli bu iki yasada sözü geçen tüzük, ancak beş yıl sonra, —aradaki bu sürede 1932 ve 1933 tarihli yönetmelikler uygulanıyordu— ortaya çıktı. Bu tüzükte 1948 ve 1958 tarihlerinde kimi değişiklikler yapılmışsa da, bunların denetlemenin temel ilkeleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Tüzüğün ilk bölümü dışarıdan getirilen yabancı filmlerin, ikinci bölümü Türkiye'de çevrilecek filmlerin denetlemesini düzenlemektedir. Konumuz bakımından önemli olan da bu ikinci bölümdür. Öte yandan, yerli ve yabancı filmlerin denetlenmesinde uygulanan ilkeler de aynıdır. Bu bakımdan, ikinci bölümde ileri sürülen ilkeleri ve bunların filmciliğimiz yönünden ortaya çıkardıkları engelleri sıralamaya çalışacağız.

Türkiye'de film çevirmek isteyen yerli ya da yabancı herkes, her kurum, bulunduğu yerin en büyük mülkiye amirine bir dilekçe verir. Dilekçede, a) Filmin ne maksatla çevrilmek istenildiği; b)

Filmin nerede ve ne zaman çevrilmek istenildiği; c) Filmin konusunun nelerden ibaret olduğu; ç) Filmin çevrilmesinin kimlerin sorumluluğu altındaki kurul ve kişi tarafından "sevk ve idare edileceği"... bildirilir; filmin senaryosundan altı kopya dilekçeye iliştirilir. Dilekçe ve ilişikleri İçişleri Bakanlığı'na gönderilir. Bakanlık bu evrakı "Merkez Film Kontrol Komisyonu"na verir. Komisyon, yapacağı inceleme sonunda bir sakınca görmezse, senaryonun olduğu gibi ya da değiştirilerek filmin çevrilmesine; sakınca görürse, gerekçeler göstererek başvurunun geri çevrilmesine karar verir. Çevrilmesine izin verilen filmler için valilerce bir izin belgesi verilir. İncelenen ve kabul edilen senaryolar, tamamlandıktan sonra, film halinde yine aynı komisyonca denetlenerek gerekli değiştirmeler yapılır. Kontrol komisyonlarında, gösterilmesine ve çevrilmesine izin verilen filmlerin, gösterilmesinde ya da çevrilmesinde sonradan herhangi bir sakınca düşünüldüğünde, durum valiler ya da ilgili memurlarca İçişleri Bakanlığı'na bildirilir. İçişleri Bakanlığı'nca her türlü film çevrilirken, görüntü yönetmeninin yanında gerekli görülürse hükümetçe bir ya da bir kaç görevli bulundurulabilir. Her türlü filmin banyo için yurtdışına çıkarılması hükümetin iznine bağlıdır. Türkiye'de yapılan filmlerden, ancak dışarda gösterilmesine izin verilenler yurtdışına çıkarılabilir.

Türkiye'de çevrilecek film senaryolarının ve filmlerin denetlenmesi için kurulan özel komisyon (yabancı filmlerin denetlenmesini yapan İstanbul'daki komisyondan ayırmak için buna "Merkez Kontrol Komisyonu" denmektedir) şöyle kurulmuştur: Bir başkan (İçişleri Bakanlığının ileri gelen görevlilerinden İçişleri Bakanınca seçilir); dört üye: Emniyet Genel Müdürlüğü (bu da İçişleri Bakanınca seçilir), Genel Kurmay Başkanlığı, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü (Bakanlığı), Milli Eğitim Bakanlığı temsilcileri (ilgili makamlarca seçilirler). Gerektiğinde filmin senaryosuyla ilgili bakanlıklardan da temsilci bulundurulur. Gerekli görülürse, inceleme sırasında İçişleri Bakanı da hazır bulunur. Komisyon tam sayıyla toplanır, kararlar çoklukla verilir. Ayrı oyda bulunan üye, gerekçesini ve gerek görürse durumu, bağlı olduğu bakanlığa bildireceğini karar tutanağına yazar. Bakanlık kendi temsilcisinin dü-

şüncesini yerinde görürse, en çok bir hafta içinde filmin ikinci kez incelenmesini İçişleri Bakanlığı'ndan ister.

Komisyonca senayoların filme alınmasına izin verilebilmesi için şu ilkeler göz önünde bulundurulur: 1) Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan; 2) Herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden; 3) Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden; 4) Din propagandası yapan; 5) Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan; 6) Umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mugayir bulunan; 7) Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan; 8) Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan; 9) Cürüm işlemeye tahrik eden, 10) İçinde Türkiye aleyhinde popaganda vasıtası olarak sahneler bulunan senaryolar kabul edilmez.

Görüldüğü gibi, 1939'da oluşturulan ve ilk biçimini bugün de sürdüren bu tüzük, demokrat bir düzenle hiçbir yönden uyuşamayacak özelliktedir. 1939 tarihli tüzük, en toptancısından en demokratına dek bütün ülkelerde varlığı kabul edilen "film denetlemesi"nin en sıkılarından biridir. Bir kez, tek bir denetleme değil dört çeşit denetleme ortaya koymaktadır; ikincisi, denetleme kurulu tümüyle devlet memurlarından oluşmaktadır, bir tek meslek temsilcisi bile yoktur; üçüncüsü, tüzüğün dayandığı ilkeler son derece belirsiz, kaypak, her çeşit yoruma elverişli, bundan dolayı sinemanın zararına işleyecek özelliktedir; dördüncüsü, bütün bu elverişsiz durumlara karşılık, sinemacının uğradığı maddi ve manevi zararlara karşı gerçekten işleyebilecek, hakkını aramasını sağlayacak bir dayanak yoktur. Bütün bunları kısaca gözden geçirmek yararsız olmayacaktır.

1939 tarihli tüzüğün ortaya koyduğu ilk denetleme, öndenetlemedir. Çünkü tüzük, film haline geçmeden önce senaryoların incelenmesini gerekli kılmaktadır. Aslına bakarsanız, sinema için bir denetleme konduktan sonra, bir öndenetleme uygulanması, uygulanmamasından iyidir; çünkü bir çeşit "emniyet supabı", "garanti", olarak işler; sansür kurulunun, senaryo üzerinde olumlu ya da olumsuz yargısını bildirmesi, sinemacının ileride uğrayabileceği zararları önler. Ama burada üzerinde durulması gereken iki nokta

var: Birincisi, denetlemenin dayandığı ilkelerin açık ve belirli olması, senaryoların bu açık ve belirli ilkelere göre incelenmesi. Oysa bizim denetlememizin ilkeleri bu özellikleri göstermemektedir. İkinci nokta da şudur: Öndenetlemeden geçen bir senaryoya uygun olarak çevrilen film, denetleme kurulunca kabul edilmelidir. Yani, ikinci denetleme —asıl denetleme— ancak çevrilen filmin senaryoya uyup uymadığını denetlemelidir. Oysa, uygulamada çok kez bu noktaya uyulmamaktadır; denetleme kurulu senaryoyu bir yana itip, filmi kendi başına ele almakta böylelikle kendi kabul ettiği senaryoya uyularak çevrilmiş filmde birçok kesme istemekte; hatta bazen filmi yasaklamaktadır. Burada denetleme kurulunun kimi bakımlardan haklı olduğunu belirtmeden geçmek olmaz: Denetleme kurulu, kabul edilmiş senaryo ile filmin birbirinin aynı olmasını araştırmakla görevlidir ama, bunun için de sansür kurulunun elinde, filmin bitmiş durumuna en yakın metin olan "çevirim senaryosu"nun bulunması gerekir; oysa Türkiye'de çevirim senaryosu diye bir şey bilinmemektedir. Değil sansür kurulu için, hatta yönetmen için bile tam anlamıyla çevirim senaryosu hazırlandığı görülmemiştir. Bu durumda, hele denetleme kurulunun sinemayla ilişkisi olmayan kimselerden oluştuğu düşünülürse, senaryo ile bitmiş filmin arasındaki benzerliği bulup çıkarmak son derce güçtür. Öte yandan, senaryoların sık sık geri çevrilmesi, buna karşılık kabul edilen senaryoların film haline geldiği vakit de sık sık kesintiye uğraması ve senaryo kabulünün bir "garanti" sağlamaması karşısında, birçok ülkede olduğu gibi öndenetlemeyi daha çok "tavsiye" niteliğinde kabul etmek daha yerinde olacaktır. Bu durum, sinemacının senaryo üzerinde daha titiz davranmasına yol açabilir.

(*DOST*, Sayı 20, Mayıs 1959)



FİLM DENETLEMESİ ÜZERİNE 2

İkinci denetleme, yukarıda da belirttiğimiz gibi, senaryonun film durumuna getirildikten sonra, yine aynı komisyonca incelenmesidir. Bir film, senaryo biçiminde değil, ancak beyazperdede değerlenebileceğine göre, asıl denetlemenin beyazperdedeki film üzerinde yapılması gerekir. Tüzüğe göreyse, bu asıl denetleme, yalnızca senaryo ile film arasında benzerlik aramaktan ibaret kalmakta; bazen de tümüyle tersine, senaryo bir yana itilip, tek başına film ele alınmaktadır.

Üçüncü denetleme, senaryosu kabul edildiği, bu senaryoya göre hazırlanmış olan filmin piyasaya çıkmasına izin verildiği halde, "sonradan bir sakınca düşünüldüğü" takdirde filmin valiler ya da ilgili memurların uyarması üzerine yasaklanmasıdır. Bu bir son denetleme niteliğindedir ve daha önceki sıkı denetleme göz önünde bulundurulunca hiçbir yönden doğal karşılanamaz.

Dördüncü denetleme, yazılı bir metne dayanmayan, ama sıkı bir sansür düzeninde kendiliğinden oluşan "kendi kendini denetleme"dir (auto-censure). Denetlemenin en tehlikelisi, düşünce ve sanat özgürlüğü için en zararlısı budur. Üstelik belli bir sınırı da yoktur ve doğrudan doğruya sinemacının kendi tarafından uygulanmaya çalışıldığı için, yaratıcı çalışmayı daha doğum halindeyken boğan bir denetleme çeşididir. Sinemacı daha filmini kafasında tasarlarken, kendi kendini ortadaki mevzuata, egemen görüşe, çeşitli yönlerden kendini gösteren toplum baskısına uydurmaya çalışır. Salt bu yüzden falanca konuya el atamaz, filanca olayı "yumuşatarak" vermek zorunda kalır, kimi noktaları hepten geçiştirir.

Sinemacıların, bütün bunlara karşı gerçekten etkili bir koruma silahı yoktur. Senaryosu geri çevrilen, filmi kabul edilmeyen, kesintiler yapılan ya da piyasadaki filmi yasaklanan sinemacı için tek başvurma yeri Danıştay'dır. Fakat bir yandan Danıştay'daki işlemin çok uzun sürmesi, bir yandan sinemacının denetleme kuruluyla sürekli iş bağıntısı olması, Danıştay yolunu seçmekten onu alıkoymaktadır.

Denetleme kurulunun yapısı da sinemacıya güven vermekten uzaktır. Tıpkı tüzüğün ilkeleri gibi, denetleme kurulunun yapısı da demokrat bir anlayışla bağdaşamayacak bir yoldadır. Film denetlemesi, düşünceyi kayıtladığı için, demokrat düzene dayanan ülkelerde hiç olmazsa en "liberal" yolda işlemesi gereken bir kurum olarak ele alınmıştır. Bu bakımdan denetleme tüzüğünü uygulayacak kimselerin durumu, hiçbir sızıntıya yol açmayacak, sinemacılarda güven uyandıracak biçimde olmalıdır. Bunun için de başlıca üç yol tutulmuştur: Ya resmi makamlarla hiçbir alışverişi olmayan, endüstrinin de devletin de güven beslediği özel bir denetleme kurulu oluşturulması (İngiliz denetleme düzeni); ya denetlemenin doğrudan doğruya endüstri tarafından düzenlenmesi (Amerikan denetleme düzeni); ya da denetleme kurulunda devlet memurları ile meslek temsilcilerine eşit sayıda yer verilmesi (Fransız denetleme düzeni). Bizim sansür kurulumuzsa: 1) Tümüyle devlet memurlarından oluşmuştur; 2) İçişleri Bakanlığı'na bağlıdır; 3) Beş kişilik kurulda Emniyet Genel Müdürlüğü temsilcisi iki tanedir (biri başkan); 4) Hiçbir meslek temsilcisi yoktur; 5) Denetleme kurulunu oluşturanların sinemanın teknik, sanat ya da estetik yönüyle ilgili olması aranmaz.

1, 2 ve 3 sayılı özellikler, denetlemeye yalnız bir "devlet denetlemesi" kimliği vermekle kalmayıp, aynı zamanda bir "polis denetlemesi" kimliği de kazandırmaktadır. Meslekten hiçbir temsilci bulunmayışıysa, hatta toptancı düzenlerde bile rastlanmayan bir garabettir. Denetleme kurulu üyelerinden sinemanın teknik, sanat ve estetik yönleriyle bir ilişki aramaması daha az garip bir olay değildir. Sinemayla izleyici olarak bir ilişki —ki bu bile şüphelidir— yeter görülmektedir. Bir satınalma komisyonu düşünün ki, ömründe yalnızca birkaç kez bakkaldan alışveriş etmiş kimselerden oluşsun, böyle bir satınalma komisyonuna kim güvenebilir? Üstelik bizim denetleme kurulundaki üyelerin görevi sürekli değil geçicidir. Hemen her ülkede denetleme kuruluna giren kimseler, bu işi ister asıl ister ek görev olarak alsınlar, hiç olmazsa belirli bir süre için bu işin başında kalırlar. Bundan başka, denetleme, ek görev olarak alındığı vakit de işin aksamaması için asıllarla birlik-

te yedekler de seçilir. Oysa bizdeki durum tümüyle aksaklığa yol açacak biçimdedir: Denetleme Kurulu üyelerinin bu işte ne denli kalacakları belli değildir, yedekleri yoktur ve kurulun tam üyeyle toplanması gerektiğinden, asıl görevi ağır olan üyelerin yerine çok kez rastgele biri gönderilmektedir. Biraz aşağıda ele alacağımız denetleme ilkelerinin belirsizliğiyse, denetleme kurulumuzun işleyişini belli temellere göre değil, yalnızca kurul üyelerinin kişiliğe bağlamaktadır: Eğer denetleme kurulu mutlu bir rastlantıyla "liberal" görüşlü, aydın kafalı kimselerden oluşursa, denetlememizin sımsıkı ilkeleri elden geldiğince insaflı, geniş görüşle uygulanmaktadır; ama bunun tersi durumda tüzük, olduğundan da ağır uygulanır. Gerek denetleme tüzüğü ilkelerine, gerekse denetleme kuruluna "istikrarlı" bir temel sağlanmadıkça, sinemacıların durumu rastlantılara kalacaktır.

Komisyonun, senaryoları ve filmleri incelerken dayanması gereken ilkeleri yukarıya aktarmıştık. Bu "evamir-i aşere"den (on buyruk) beklenenin ne olduğu anlaşılmamaktadır. Eğer erek, denetleme kurulunun ve sinemacıların çalışmalarına bir yön vermekse, bu on ilke, tersine yalnızca yön şaşırtmaya yaramakta; yoruma çok elverişli olduğundan her seferinde ortaya tartışmalı bir durum çıkarmaktadır. "Herhangi bir devletin propagandasını yapan", "Herhangi bir ırk veya milleti tezyif eden", "Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden"... sözleri yalnız belirsiz, yuvarlak laflar olmakla kalmayıp aynı zamanda iktidardaki bir partinin iç ve dış siyasasıyla değişebilecek şeylerdir. "Umumi terbiyeye ve ahlak ve milli duygularımıza mugayir bulunan", "Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan", "Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan" sözleriyse, her yöne çekilmeye elverişli anlatımlardır. Böyle belirsiz, her yöne çekilebilen sözler yerine, film denetlemelerine çoğunlukla temel alınan iki yoldan biri seçilseydi daha iyi olmaz mıydı? Yani ya tümüyle kesin, sınırları iyice belirtilmiş hükümler taşıyan denetleme düzeni (Amerikan denetlemesi), ya da, iş mademki denetleme kurulunun takdirine bırakılıyor, o vakit denetleme için hiçbir ilke koymayan bir düzen (İngiliz ve Fransız denetleme düzeni). Ama bu son du-

rumda, denetleme kurulunun tümüyle "yansız" ve "yetenekli" kimselerden oluşması gerekir.

Bütün bunlardan sonra sonuç olarak yine başlangıçtaki yargılara geliyoruz: Yirmi yıl önce oluşturulan denetleme tüzüğü, değil bugünün koşullarına, hatta meydana getirildiği zamanın koşullarına bile uygun değildir; bugünkü durumuyla "müzelik" bir görünüştedir. Gerek denetleme ilkeleri, gerek denetleme kurulunun yapısı, gerekse bu kurulun bu ilkeleri uygulayışı bakımından tümüyle toptancı düzenlerin denetleme özelliklerini taşımaktadır. Hatta toptancı düzenlerde bile, hiç olmazsa görünüşü kurtarmak için, denetleme kurullarına çağrılan meslek temsilcileri bizim denetleme kurulunda yer almamaktadır. Bu düzen, demokratik bir anlayışa değil, sinemanın bir endüstri olarak gelişmesine bile yatkın değildir. Yirmi yıldan beri sürüp giden bu yanlış düzenin bir an önce düzeltilmesi gerekmektedir.

(*DOST*, Sayı 21, Haziran 1959)



YILANLARIN ÖCÜ BEYAZPERDEDE

Kimi yapıtlar vardır, ilk anda nasıl olduğu, neden olduğu anlaşılmaksızın birdenbire "sorun" oluverirler. Gerçekte kendi halinde, "'mütevazi" bir kitap olan yapıt, çevresinde uyanan gürültü, çarpışan tutku ve ideolojilerle bir "ünlü dava" olur. On yıl kadar önce Mahmut Makal'in *"Bizim Köy"*ü böyle bir olaya yol açmıştı. Nürgüz Köyü'nün bu iddiasız öğrenmeninin kısacak "köy notları", köy enstitülerinin "kronik" düşmanlarının, McCarthy'cilerin şimşeklerini üzerine çekmişti. On yıl sonra Makal'ın arkadaşı ve meslektaşı Fakir Baykurt'un *"Yılanların Öcü"* romanı, köy enstitülülere karşı yeni bir "sürek

avı"na girişen McCarthy'cilerin hışmına uğradı. Gerek Baykurt'un gerekse *"Yılanların Öcü"*nün çilesi, Makal ile *"Bizim Köy"*den daha uzun sürdü; hâlâ da sürmekte. Geçen hafta *"Yılanların Öcü"* romanından filme alınan aynı adlı filmin denetlemeye gelişiyle bu "sorun"un yeni bir perdesi başlıyordu. Aşağıda bunun öyküsünü bulacaksınız.

Yılanların Öcü filmi 16 Mart cuma günü Ankara'daki Merkez Film Sansür Kurulu'nun karşısına çıktı. Aylarca önce aynı kurul *Yılanların Öcü*'nün senaryosunu okumuş ve onaylamıştı. Ama bu iki olay arasında köprülerin altından epey sular geçmiş; etrafı kollamakta çok usta olan o ünlü denetleme kurulunun karşısına yepyeni sorunlar çıkmıştı: *Yılanların Öcü* senaryo olarak denetleme kuruluna geldiğinde, düşük Milli Eğitim Bakanı Tevfik İleri ve onun "nezdinde" ırkçıların sözcülüğünü yapan Cahit Okurer'in 1959'daki McCarhty'cilikleri çoktan unutulmuştu. 27 Mayıs devrimiyle birlikte Fakir Baykurt "iadei itibar" etmiş ve öğretmenliğe dönmüştü. Denetleme tüzüğünün yeni gereklere göre daha "liberal" kılığa sokulması için çalışmalar yapılırken, etrafı kollamakta pek usta olan denetleme kurulu da, kendine daha o zamandan çekidüzen vermeye çalışıyordu. *"Yılanların Öcü"* romanından yapılan senaryo bu hava içinde denetleme kurulundan filme alınma iznini koparmıştı. Ancak ondan sonra ortaya bir *"Yılanların Öcü"* oyunu olayı çıktı: *"Yılanların Öcü"* oyunu da gerçi Devlet Tiyatrosu "Edebi Kurulu"nca sahneye konmak üzere seçilmiş, oyunun provalarına başlanmıştı ama, tam bu sırada, parlamentoya çeşitli partilerin listelerinden sızmış olan ırkçılar, McCarthy'ciler Baykurt'a ve *"Yılanların Öcü"*ne karşı yeni bir "sürek avı"na girişmişlerdi. Bunun üzerine oyunun oynanmasından vazgeçilmişti.

Yılanların Öcü Denetlemede

Yılanların Öcü Ankara'daki Film Sansür Kurulu'na ikinci kez işte bu koşullar altında geliyordu. Denetleme kurulunun işleyişini,

tutumunu, anlayışını bilenler, bir film için bundan daha elverişsiz, daha kötü koşullar olamayacağını kabul ederler. Cuma günü Gölbaşı Sineması'nın kirli perdesinin önünde, soğuk salonda bulunanlar ve hiçbir şeyden haberi olmayanlar bile, ortada olağanüstü bir durum olduğunu anlamışlardı. Çünkü salon, bir film denetlemesinde rastlanmayacak ölçüde kalabalıktı. Bu arada özellikle, olayın 1959'dan beri başlıca kahramanları olan Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu'nun tam kadroyla yer aldığı göze çarpmaktaydı.

Hiç film denetlemesinde bulundunuz mu? Film deneleme tüzüğündeki maddelere göre "kontrol arasında komisyon üyelerinden ve kolluk mensuplarından başka kimse bulunmaz". Ama bizim şarklı zekâmız bunun da "hile-i şer'iye"sini bulmuştur: İnceleme sırasında sinema salonundakiler "haremlik ve selamlık"a ayrılır; denetleme kurulu balkona çıkar; sinemacılar, konuklar salonda kalırlar.

Denetleme kurulunun tüzüğüne göre, kurulun beş "akıllı kişi"si vardır. Bunlardan biri, İçişleri Bakanı'nın İçişleri Bakanlığı erkânından seçtiği başkandır. Yine İçişleri Bakanı'nın Emniyet Genel Müdürlüğü'nden seçtiği bir kimse (genellikle bu, basın işlerine bakan 9. Şube Müdürüdür), Genel Kurmay Başkanlığı'ndan, Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü'nden ve Milli Eğitim Bakanlığı'ndan gönderilen birer görevli, denetleme kurulunun öbür dört üyelerini oluştururlar.

Bu beş "akıllı kişi" filmi izledikten sonra hemen orada bir "ayak divanı" yaparlar ve film üzerindeki kararlarını verirler. Kimi durumlarda, bu kararın verilmesi biraz gecikir ama, genellikle filmin yazgısı aynı gün belli olur. Tüzüğe göre, denetleme kurulunun bir film üzerindeki kararı üç biçimde belirebilir: Toptan ret, kesinti ve değişikliklerle kabul, olduğu gibi kabul. Ama genellikle denetleme kurulunun bir film konusunda toptan ret kararı vermesi son derece nadir rastlanan bir olaydır. Denetleme Kurulu daha önce senaryoyu inceleyip çevrilmesine izin verdiği için; bundan sonra ancak, çevrilmesine izin verdiği senaryo ile çevrilen film arasında bir ayrılık olup olmadığını inceler; ayrılık görürse, bunun senaryoya

göre değiştirilmesini ister. Ama kurulun, kimi senaryoların çevrilmesine daha önce izin vermiş olmasından pişmanlık duyduğu da sık sık rastlanan bir olaydır. *Yılanların Öcü,* kurulun bu "pişmanlık"larından biriydi.

Kulakları aylardır bir *Yılanların Öcü* gürültüsüyle dolan o son derece "hassas" ve etrafı kollamakta usta denetleme kurulunun anlayışı, davranışı, "icraat"ı göz önüne alınınca, cuma günü Gölbaşı Sineması'na "kararları ceplerinde" geldiği yanılmaksızın söylenebilirdi. Film bittikten sonra da bu "cepteki kararlar" sinemacılara bildirilecekti. Ama üyelerden ağır basan kimilerinin tutumu, kurulda bir kararsızlık yarattı; bunun ardından da bir tartışmadır başladı. "Ayak divanı", öğleden sonra Emniyet Genel Müdürlüğü'nde kapalı oturum tartışmasına döküldü. Üyeler bir türlü karar veremiyorlardı. Böyle durumlarda her zaman olduğu gibi, bürokrasinin çarkları dönmeye ve sorumluluğu üzerinden atma çabaları belirmeye başladı. Her bakanlığın, angarya olarak yüklediği denetleme işiyle görevli olan ve her yerli film üzerine göz kırpmadan büyük bir uzman edasıyla kararlarını hemen bildiren üyeler, "bu işi amirlerimiz halletsinler" deyip işin içinden çıktılar.

Yılanların Öcü Çankaya'da

Cuma günü geç vakit denetleme kurulu işin içinden çıkamadan dağıldıktan az sonra, Çankaya'da belki de *Yılanların Öcü*'nün yazgısını değiştirecek bir olay geçiyordu: Filmin yapımcısı Nusret İkbal, yönetmen Metin Erksan, yapımcı Selahattin Yazgan, filmin işletmecisi Burhanettin Güreli, Fakir Baykurt *Yılanların Öcü*'nü Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'e göstermek üzere Çankaya Köşkü'ne götürmüşlerdi. Film, köşkün sinema salonunda Cemal Gürsel ve eşi, Osman Köksal, başyaver ve daha birkaç kişi önünde gösterilirken sinemacıların "morali" adamakıllı bozuktu. Gündüzki olaylar hepsinin asabını bozmuştu. Bundan dolayı her şeyden bir anlam çıkarır olmuşlardı. Nitekim bir ara Cemal Paşa'ya gözleri ilişen sinemacılar birbirlerine bakıştılar: Gürsel, yüzü asık denecek

kadar ciddi, büyük bir dikkatle filmi izliyordu. İşi artık şakaya vurmaktan başka çıkar yol olmadığını anlayan sinemacılardan biri arkadaşlarına doğru eğildi ve dedi ki: "Film bitince ne olacak, biliyor musunuz? Paşa 'böyle filmler çevirdikleri için bunların hepsini sıra dayağından geçirin!' diye emir verecek. Hazır olun..." Zaten asabı bozuk olan sinemacılar sinirli sinirli gülüşmeye başladılar.

Ama Gürsel'in tepkisi hiç de öyle olmadı. Film bitince sinemacıları yanına çağırdı; hepsinin ayrı ayrı ellerini sıktı ve onlarla ayaküstü bir söyleşide bulunarak dedi ki: "Bu filmi yapmakla ve gerçekleri göstermekle vatana hizmet ettiniz. Sizleri tebrik ederim. Şimdiye kadar gördüğüm Türk filmlerinin en iyisiydi. Böyle Türk filmleri yapmak lazımdır. Tekrar tebrik ederim." Sinemacılar derin bir soluk aldılar; günün bütün sıkıntısını unutmuşlardı. Oysa bu bir başlangıçtı. Gürsel *Yılanların Öcü*'yle, bu çeşit gösterilerden çoğunda olduğu gibi "nezaketen" ilgilenmemişti. Nitekim sinemacılarla vedalaştıktan sonra salondan çıkıp giden Gürsel, biraz sonra onları bulundukları başyaver odasından yeniden çağırttı. Bu sefer sinemacıları büyük salona aldılar. Gürsel dedi ki: "Filmi çok beğendim. Memleketin bize kapalı kalmış gerçeklerini çok iyi aksettirmişsiniz. Köylerimiz hakikaten böyledir. Hatta gerçek, buradakinden çok daha acıdır. Siz bu gerçeği biraz yumuşatmış ve cilalamışsınız. Bizim memlekette eskiden beri her türlü meselelere, bilhassa köy meselelerine karşı bir münevver taassubu vardır. Bunlar gerçeklerin örtülü kalmasını isterler; gerçekler söylendiği zaman bağırırlar, çağırırlar. Halbuki bu gerçekler kapalı kaldığı müddetçe; görülmediği, teşhis edilmediği müddetçe, tedavisi de mümkün olmaz. Bundan yetmiş seksen yıl önce Finlandiya da bizim durumumuzda idi. Birtakım cesur sanatçılar, yazarlar çıkıp memleketin gerçeklerini olduğu gibi gösterdiler; tenkidler yaptılar. Siyaset adamları da bunları görüp, okuyup bu gerçeklere vakıf oldular; memleketi ilerletmek için tedbirler aldılar ve böylece şimdiki mütekâmil Finlandiya meydana geldi.

"Bizim gerçeklerimiz daha da acıdır. Bu memlekette halkın yirmi milyonu yoksulluk içindeyken, kalan kısmın saadetinden, refahından bahsedilemez. Bunlara göz yumulduğu müddetçe bun-

lar aynen kalacaktır. Ama bunları konuştuğumuz, aramızda tartıştığımız takdirde; dertlere çare aradığımız takdirde daha ileriye gideceğiz. Bu hakikatleri anlatan eserleri meydana getirmeye devam edin. *Yılanların Öcü* hakkında birçok şeyler söylendi. Ben bunların hiçbirini filmde görmedim. Sizleri tekrar tebrik ederim."

Denetleme Kurulu Çıkmazda

Gürsel'in konuşması sinemacıların yüreğine su serpmişti. Söyleşi koyulaştu. Sinemacılar o ünlü denetleme kurulu konusundaki korkularını açıkladılar. Gürsel filmlere meraklıydı ama, denetleme kuruluyla hiç ilgilenmemişti. Denetlemenin nasıl işlediğini, sinemacıların deyimiyle nasıl "film kasaplığı" yapuğını bilmiyordu. "Kim bunlar?" diye sordu. Sinemacılar o pek ünlü denetlemeyi anlattılar. Gürsel "Merak etmeyin" diyordu.

Sinemacılar köşkten çok memnun ayrıldılar. Ertesi gün hemen bütün gazetelerde Gürsel'in *Yılanların Öcü* üzerine konuşması yer alıyordu. Yalnız ırkçıların, McCarthy'cilerin çöreklendiği *"Yeni İstanbul"* çeşidinden gazeteler Gürsel'in demecine yer vermemişlerdi. Ama *Yılanların Öcü* konusu geçsin de *"Yeni İstanbul"*, *"Yeni İstanbul*'luluğunu" göstermesin olmazdı. Nitekim akıl hocaları Ali Fuat Başgil'in, kendisini tanıyan herkesi güldüren biçimde "doğruluk" ve "doğru haber" öğütleriyle yayım alanına atılan bu "yalan fabrikası", büyük bir yüzsüzlükle, Cumhurbaşkanı Gürsel'in böyle bir konuşma yapmadığını, "köşkteki yaverlere atfen" bildiriyordu. *"Cumhuriyet"*, *"Vatan"*, *"Milliyet"*, *"Hür Vatan"*, *"Dünya"*, *"Öncü"*... hepsi hepsi yalan yazıyorlardı da yalnız "yalan fabrikası" doğru yazıyordu! Doğallıkla, adı geçen gazetelerin mümessilleri hemen telefona sarıldılar; konuyu köşkten sordular. Aldıkları yanıt şuydu: *"'Yeni İstanbul'* adındaki gazeteye hiçbir yaver hiçbir demeç vermemiştir." Ama "yalan fabrikası" ve *"Zafer"*, *"Son Havadis"* gibi yardakçıları aynı konuyu işlemeyi sürdürdüler. Bir bölümü, Cumhurbaşkanının böyle bir demeç vermediği temeline dayanan bir "edebiyat" tuttururken, *"Yeni İstan-*

bul"un o pek komik yazarı Arif Nihat Asya, sinemacıların Çankaya'da film göstermelerine dokunarak "yılanların şahmeran aradıkları", "Ankara'nın yılandan geçilemez hale geleceği" gibi çirkin dokundurmalarda bulunuyordu.

Ama Gürsel'in konuşması yalnız bunları değil, denetleme kurulunu da şaşırtmıştı. Cuma günü bir karara varamayan kurul üyeleri, cumartesi günü toplandığında Gürsel'in konuşmasını okumuş bulunuyorlardı. Etrafı kollamakta o denli usta olan kurul bu kez yanılmıştı. İşler hiç de öyle bildikleri gibi yürümüyordu. Ama işin içinden nasıl çıkacaklarını da kestiremiyorlardı. Bürokrasinin çarkları bir daha dönmeye ve sorumsuzluğu üzerlerinden atma çabası bir daha belirmeye başladı. Cumartesi, pazartesi ve salı günleri toplanan kurul kararsızlık içindeydi. Bunun üzerine film, 22 Mart perşembe günü, Polis Koleji'nin salonunda İçişleri Bakanı, Emniyet Genel Müdürü, Emniyet Genel Müdürlüğü ileri gelenleri, Osman Köksal, Nasır Zeytinoğlu ve daha başkalarının önünde bir daha gösterildi. Filmde hiçbir sakıncalı yan görülmedi. O kadar ki, Emniyet Genel Müdürü, denetleme kurulu başkanına bu işi niye "savsakladığını" sert bir biçimde sordu. O "pek siyasi" Topaloğlu ise, aynı düşünceyi belirtmekle birlikte, sonradan denetleme kurulu üyelerine "bildikleri gibi davranmaları"nı söylemekten geri kalmadı. Denetleme kurulunun niyetiyse, tam on beş yıl önce başka bir denetleme kurulunun yine aynı yönetmenin filmi olan *Âşık Veysel'in Hayatı*'na yaptığı gibi bir "kuşa döndürme ameliyesi"ne girişmekti. Nitekim bir haftadır o perdeden bu perdeye dolaştırılan, üzerinde bir türlü bir karara varılamayan film, 23 Mart cuma günü bir kez de bu erekle ünlü denetleme kurulunun önündeydi. Denetleme kurulu her zaman en zevkle yaptığı işe başlamak üzereydi.

Eğer bir mucize olmazsa *Yılanların Öcü* de *Âşık Veysel'in Hayatı*'nın akıbetinden kurtulamayacaktır. Ama hiç olmazsa, aradan geçen on yıla karşın, hâlâ bir anlayışın, McCarthy'ciliğin çirkin yüzünün değişmediğini ortaya koyacak; idarecilerin "siyasi" davranışlarını, denetlemenin korkunç keyfiliğini bir daha açığa vuracaktır.

(*YÖN*, Sayı 15, 28 Mart 1962)

DENETLEME FİLM ÇEVİRİYOR

Bir daha belirtelim: Denetleme tüzüğüne göre denetleme kurulu bir film üzerine ancak şu üç karardan birini verebilir: 1) Toptan ret; 2) Toptan kabul; 3) Kimi değişikliklerle kabul. Denetleme kurulunun bir de "teamül"ü vardır: Toptan ret kararı hemen hiç uygulanmaz. Bunun nedeni, bir yandan denetleme kurulunun daha önce, çevrilmesini istemediği senaryoyu reddetmek yetkisini taşıması; bir yandan da bu yetkiyi taşıyan bir kurulun, çevrilme iznini verdiği bir senaryoya göre gerçekleştirilmiş filmi yasaklamakla yükleneceği maddi ve manevi sorumluluğun ağırlığıdır. Bundan dolayı, denetleme kurulumuz, senaryosu kabul edilmiş bir filmi ya olduğu gibi kabul eder ya da kimi değişiklikler ister. Ama "teamül"e göre, bu değişiklikleri isterken denetleme kurulu şu ölçüye dayanmak zorundadır: Ancak senaryo dışına çıkılmış bölümlerin değiştirilmesini isteyebilir. *Yılanların Öcü*'nde böyle olmamıştır. Kurulun en "sert" üyeleri bile *Yılanların Öcü*'nün toptan reddedilmesi gerektiğini ileri sürememişlerdir. Ama kurul, on günlük bir savsaklamadan sonra *Yılanların Öcü*'nde, gerek görüntülerde gerekse konuşmalarda, filmin üçte birine kadar yayılan değişiklikler istemiştir. Oysa bu istek, film ile senaryo arasında uygunluk olmaması nedenine dayanmamaktadır. Nitekim denetleme kurulu, değiştirilmesini istediği noktalar için, "yukarıda belirtilen bazı hususlar senaryoda mevcut olmakla beraber..." diyerek bunu "ikrar" etmiştir. İşin gerçeği şudur: Denetleme kurulu, filmi reddetmek cesaretini gösterememiş; ama yapımcının bir daha girişemeyeceği değişiklikler isteyerek bu ret kararını başka yollardan sağlamak peşine düşmüştür. Denetleme kurulunun daha önce senaryoda kabul edilmiş bitiş sahnesini bile istemeyerek, bir senaryocu edasıyla yeni sahneler düzenlemeye kalkması, "mizansenler" düzmesi, ancak şaşkınlık, sorumsuzluk, yetkiyi kötüye kullanma, kötü niyetle nitelendirilebilir. Aşağıda bu "nevzuhur" sinemacıları işbaşında gösteren kimi parçalar bulacasınız:

"Irazca'nın söylediği "Yılanlar kadar olamadınız, insan öcünü bırakmamalı, elimizden gelmeyeni yapmalıyız. Önümüze çıkanın

kafasını bile kırarız, bununla Hacı Ali'nin kafasına bütün kuvvetinle vuracaksın" tarzındaki sözlerin;

"Muhtarın Hacı Ali'ye söylediği "Padişah cellatları" ibaresinden "padişah" kelimesinin;

"Kerpiç kırımına giderken Irazca'nın söylediği "Askeriyenin gece talimi gibi" şeklinde konuşmanın... çıkarılması.

"Beline taş atılma suretiyle çocuğu düşürülmüş Hatice'nin tedavisi için getirtilen sağlık memurunun kendisine sorulan sualler karşısında verdiği cevaplar, bitaraf olarak ve her vatandaş gibi böyle durumlarda kanun yollarına müracaat hakkına sahip olduğu fikrini telkin etmesi gerekirken bunu yapmadığından bu sahnedeki cevabi konuşmanın buna göre tanzimi, mümkün olmadığı takdirde çıkarılması.

"Irazca ile oğlu ve gelini Hatice'nin kağnı ile savcılığa müracaat etmek üzere filme son teşkil etmemesi ve cereyan eden vakaların savcılığa intikal ettirilmesi, savcının bir müzekkere ile Hacı Ali ve Muhtarı suçlu olarak celbettirmesi, keza savcının Irazca ve oğlu Bayram'ın haklarını kendi kendilerine almaya kalkışmaları hareketlerini suç sayıp haklarında kanuni takibat yapılacağını açıklaması, Muhtarın vazifesini suistimal ile adam dövdürmekten ve Hacı Ali'nin de çocuk düşmesine sebebiyet vermekten dolayı keza haklarında takibat yapılmakta olduğunun savcı tarafından belirtilmesiyle ilgili söz ve sahnelerin filme eklenmesi.

"Bayram'ın köyün içersinden geçerken Hoca'yı işaretle karısına söylediği "Yahu şaşıyorum şu Beytullah Hoca'ya. Çok zaman adımını atmaya dermanı olmaz, eli bolca para görmez, oğlu sözünü tutmaz, karısı yüzüne gülmez, yine de şükür çeker" şeklindeki konuşmasıyla karısının buna cevaben söylediği "Tövbe de, tövbe de, günaha girersin sonra" tarzındaki sözlerin çıkarılması.

"Kaymakamı karşılamaya giderken Muhtarın, orada mevcut bulunanlara karşı sarfettiği sözler arasında geçen "külah kapmak" ibaresinin çıkarılması.

"Filmde tekrarlanan "köylü milleti" ibaresinden "millet" kelimesinin halkımız arasında bir ayrım varmış intibaını uyandıracağından çıkarılması.

"Yukarıda belirtilen bazı hususlar senaryoda mevcut olmakla beraber bunların film haline intikalinde aile kudsiyetini sarsıcı ve cemiyet nizamlarını bozabilecek, suça tahrik ve teşvik edecek, dini akidelerimizi rencide eyleyecek durumlarda görüldüğünden, gerekli tadilatın yapılması ve yine izah edildiği tarzda bazı sahnelerin ilave edilmesi ve kesin kararın, bu hususların yerine getirilmesinden ve filmin tekrar görülmesinden sonra ittihaz olunmasının uygun görüldüğüne oybirliğiyle karar verilmiştir."



"Encümen-i Teftiş ve Muayene"den "Merkez Film Kontrol Komisyonu"na Kadar TÜRKİYE'DE DENETLEME GELENEĞİ

Türkiye'de film denetlemesinden söz açıldığında hep yinelenen bir nokta vardır: Türk sinemacılığını bir demir çember içine sokan o ünlü denetleme tüzüğü faşist İtalya'nın aynı konudaki mevzuatından alınmıştır. Yanlış değil kuşkusuz. Ama yine hep unutulan bir nokta vardır: Türkiye'de denetlemenin uzun bir geçmişi ve geleneği bulunmaktadır. Mutlaka bir kaynak aramak gerekirse, Mussolini İtalyası'nın film denetlemesine değil, İkinci Abdülhamit Türkiyesi'nin "Encümen-i Teftiş ve Muayenesi"ne çıkmak daha doğru olur. 1880 yılında "Maarif Nezareti"ne bağlı olarak oluşturulan bu kurul, Türkiye'deki bütün roman, oyun, dergi ve gazeteleri, yabancı ülkelerden gelen aynı çeşit yapıtları inceliyor; basılmamış müsveddeleri gözden geçiriyor, halk önüne çıkıp çıkmaması konusundaki itiraz edilmez kararını bildiriyordu. Aşağıda, İkinci Abdülhamit'in, Türkiye'deki bütün sanat ve kültür yaşamını bir cendere içine sokan, tam bir denetim altına alan bu "Encümen-i Teftiş ve Muayenesi"nin yalnız tiyatro oyunları konusundaki kararlarından birkaçını bulacaksınız. Bunu 1962 Türkiyesinde "Merkez Film Kontrol Komisyonu"nun *Yılanların Öcü* adlı film konusunda verdiği kararla karşılaştırınak, yetmiş beş yıl önceki anlayışın bütün tazeliğiyle nasıl sürdüğünü açıkça ortaya koyar.

1886

"'*Hain Cariye*' nam piyes adab-i umumiyeye münafi bulunduğundan tab u neşrinin caiz olmadığı...".

"'*Çifte Bunaklar*', münderecatında bulunan 'eşek' ve 'köpek' gibi bazı tabirât-i galizanın tayyı ile tab u neşrine ruhsat verildiği...".

Aralık 1886

"'*Şeytan Kuyusu*' nam piyes tabirat-i galizanın çıkarılmasından sonra tab'ı...".

Ocak 1888

"'*İki Gencin Serencamı*' yahut '*Tez Ayrılık*' nam Türkçe piyesin adab-i islamiyeye muğayir ve ahlak-i hamideyi muhil ve muaşaka-yi müfritayı musavvir olduğundan mezkûr piyesin reddine..."

"'*Duvarcılar*' nam Türkçe piyes adat ve usule muğayir olduğundan reddine...".

1888

"'*Sandalcılar*' nam Türkçe piyesin mehasin-i ahlak ve adaba mugayir olduğu ledelmuayene anlaşılmakta reddine...".

"'*Kürek Yolu*' nam piyesin adı '*Klamera*' kalmak üzere tab'ına ruhsat verildiği...".

1889

"'*Ebu'l-ula yahut Mürüvvet*' nam piyesin icrası, siyaseten caiz olmadığından reddine...".

Kasım 1889

"Türkçe '*Öksüz Kız*' nam piyes ledelmuayene fesad-i ahlaka hâdim birtakım meyhane arbedelerini havi olduğu anlaşılmış olmakla reddine..."

Şubat 1891

"'*Amerika Yamyamları*' nam piyesin mahzurlardan sâlim olmadığından tab u neşrine ruhsat verilmediği...".

22 Temmuz 1891

"'*Karmelit*' piyesinin mütercimi mektep talebesi olduğundan tab u neşrine ruhsat verilmediği...".

1892

"Ve esasen tab u neşri memnu olan '*Zavallı Çocuk*', '*Vatan*', '*Akif Bey*', '*Pâkdamen*' nam kitaplardan sekiz parça bulunarak bilmüsadere...".

Ekim 1892

"'*Zavallı Çocuk*' nam Türkçe tiyatro risalesinin intişar ve icrası memnu tiyatrolardan olup hark ve imhası lâzım gelmekle...".

(*YÖN*, Sayı 16, 4 Nisan 1962)



ANKARA'DA ÖCÜ VAR!

Yılanların Öcü olayı, filme emek verenlere ne denli üzücü dakikalar geçirtmiş, daha da geçirtebilecek nitelik taşırsa taşısın, bir yönden sinemamıza çok yararı dokunmuş, sinemamız ile müzelik bir denetleme düzeni arasında yıllardan beri süregelen "gizli savaş"ı suyun yüzüne çıkarmıştır. *Yılanların Öcü* olayının unutulmaması, üzerinde ısrarla durulması gereken bir yönü var: Bu olay, sinemamızda bu çeşit olayların ilki değildir. Hemen her ay, daha nice nice *Yılanların Öcü* olayı, sinemacılarımız ile müzelik denetleme düzeni arasında sürüp gidiyor. Ama *Yılanların Öcü*'nün talihi

(aynı zamanda talihsizliği), bu çekişmenin kamuoyunda geniş yankılar bulması, müzelik denetlemenin çirkin yüzünü bir daha aydınlığa çıkarmasıdır.

Olay, müzelik denetleme düzeninin sakatlığını da, bu müzelik denetleme düzenini uygulayanların yetersizliğini de açıkça ortaya koymuştur: Sinemamızda dört çeşit denetleme mi var deniliyor, bu dört çeşit denetlemenin şimdilik üçü (ön denetleme, asıl denetleme, kendi kendini denetleme) uygulanmıştır bile. Film piyasaya çıkma iznini kopardığı vakit dördüncüsünün, yani son denetlemenin uygulanıp uygulanmayacağına kimse güvence veremez. Denetleme ölçüleri belli değil, keyfî bir denetleme mi deniliyor; *Yılanların Öcü* başından, şimdiki geçici sonuna dek bu ölçüsüzlüğü, bu keyfiliği açıkça ortaya koymuştur: Senaryoda izin verilenlerin, filmde yasaklanmak istenmesi; toptan kabul kararının "kuşa döndürme" kararına çevrilmesi; yeniden toptan kabule dönülmesi; sansürün ünlü "on buyruk"unun lastikli hükümlerinin uzatılıp uzatılıp en masum konuşmalara ve görüntülere uygulanmaya çalışılması. Sinemacıların bu müzelik denetleme karşısında dayanakları, başvuracakları bir makam olmadığı, denetlemenin tek dereceli, itiraz kabul etmez olduğu mu ileri sürülüyor? *Yılanların Öcü* bunu da ortaya koymuştur: *Yılanların Öcü*'nün bir kuruldan öbürüne sürüklenmesi; kararın yeniden gözden geçirilmesi, ancak denetleme tüzüğüne "aykırı" davranışla sağlanabilmiştir. Gerçekte komisyonun verdiği karara tek itiraz mercii, hiçbir aklı başında sinemacının başvurmayı göze alamayacağı Danıştay'dı. *Yılanların Öcü*, ancak çevresinde uyandırdığı yankı, basının çoğunluğunun, aydınların bir çeşit baskısı altında, "istisnai" işlemle ikinci kez gözden geçirilmek ayrıcalığını sağlayabilmiştir. Öbür filmler böylesine talihli çıkmamışlardır. Denetleme tüzüğünü uygulamakla görevli kimselerin yalnız devlet memurlarından oluştuğu; bundan dolayı üst makamların emirlerine, günlük siyasal havaya uydukları mı ileri sürülüyor? *Yılanların Öcü* dolayısıyla günlük basındaki haberleri üstünkörü izleyenler bile bunun iki hafta içinde birçok örneğini görmüşlerdir. *Yılanların Öcü*, müzelik denetleme düzeninin ve bu düzeni uygulamaya çalışanların işte bu ve buna benzer aksaklıklarını

ortaya koymak; geniş yankılar uyandırarak bunlar üzerine ilgililerin dikkatini çekmek bakımından çok yararlı bir iş başarmıştır.

Ama olayın, üzerinde durulması gereken bir noktası daha var: Denetleme konusunda her vakit rastlandığı gibi, bu müzelik düzene şiddetle karşı koyanlar, sinemacılar değil, basının büyük çoğunluğu ve aydınlar olmuştur. Sinemacılar, küçük çapta bir çıkış bir yana bırakılırsa yine susmuşlar, olaya seyirci kalmışlardır. Oysa bu olay, bütün sinemacıları ve sinemamızın geleceğini ilgilendiren özelliktedir. Müzelik denetleme düzeninin yirmi üç yıldır hiç değişmeksizin, çeşitli iktidarları ardında bırakarak bugüne dek ulaşabilmesi de gösteriyor ki, en kötü niyetlisinden en iyi niyetlisine dek hiçbir iktidar, bu müzelik denetleme düzeninden kendi isteğiyle vazgeçmek niyetinde değildir. Bundan dolayı, bu müzelik denetleme düzenini değiştirmek, sinemacıların ön ayak olmasına, basını, aydın çevreleri, Millet Meclisi ve Senatodaki aydın üyeleri harekete geçirmesine bağlı. *Yılanların Öcü* bir fırsattı. Bu fırsat, sinemacılardan büyük çoğunluğun kendi çıkarını ve yararını bile gözetemeyecek denli yeteneksiz; ancak günlük ve küçük hesaplar ardında olması yüzünden kaçırılmak üzeredir. Çok muhtemeldir ki, *Yılanların Öcü*'nün piyasaya çıkarılmasına, müzelik denetleme düzeninin devamını sağlamak için, önemsiz bir "ödün" (taviz) olarak izin verilecektir. Sinemacılar bu "ödün"le yetinirlerse, müzelik denetleme düzenini kaldırmak için ele geçen en iyi fırsat yitirilmiş olacaktır. İkinci bir fırsat, Anayasa Mahkemesi kurulduğunda çıkacaktır. Fakat sinemacılarımız bu uyuşuklukta ayak direrlerse, anayasaya aykırı mevzuatın mahkemeye götürülmesi için konulan sürenin de geçirileceğinden korkulur. O vakit, müzelik denetleme düzeninin daha nice nice iktidarları, sinemacıları ve filmleri ardında bırakmasını beklemek gerekecektir.

(*YÖN*, Sayı 17, 11 Nisan 1962)



TÜRKİYE'DE AMERİKAN DENETLEMESİ

Yerli denetleme derdi yetmiyormuş gibi bir de Türkiye'ye gönderilen ya da gönderilecek Amerikan filmlerine uygulanan Amerikan denetlemesi var. Bu denetleme, Türkiye'de dolar sıkıntısı çekilmeye başlandığı günlerde doğmuştur. 1956'da, iki yıldan beri Amerikan ortaklıklarına biriken borçlar iki milyon doları bulduğunda bunların ödenmesi olanaksızlığı belirmiş, Türkiye'ye hiçbir Amerikan filmi gönderilmemesi tehlikesi ortaya çıkmıştı. Bunun üzerine o zamanki Amerikan büyükelçisinin aracılığıyla Türkiye için de "Information Media Guaranty" programı uygulanmaya başlanmıştı. Buna göre, Birleşik Amerika'nın propaganda işlerini yürüten "United States Information Agency" (USIA) ile anlaşma imzalayan Amerikan dağıtımcıları, Türk ithalcilerinden filmlerinin bedelini Türk parası olarak alıyorlar, Amerikan hükümeti de bu bedelin 600 bin dolara kadar olanını dolara çevirmek taahhüdüne giriyordu. Her yıl yenilenen bu anlaşmada, her yıl için ayrı bir tutar saptanıyor; bunu aşan miktar Türk hükümetince dolar olarak transfer ediliyordu. Örneğin son 1960-1961 yılı anlaşmasında bu tutar 400 bin dolardı; yani Amerika hükümeti bu kadar Türk parasının karşılığını Amerikan ortaklıklarına dolar olarak ödemeyi üstleniyordu. Ayrıca Türk hükümeti de bunun dışında 400 bin dolar transfer etmeyi üstlenmişti. Bunun dışında, 1954'ten beri biriken ve 5 Ağustos 1958'de Türkiye'ye yapılan devalüasyonla üç katına fırlayıveren borçlar vardı ki, bu da yine "USIA" ile imzalanna anlaşmaya göre, on iki yıllık bir dönem içinde üçer aylık taksitlerle ödenecekti. Bu, işin mali yönü. Bir de "USIA"nın işe karışmasından dolayı ortaya bir propaganda yönü çıktı. Türkiye'ye gönderilen filmlerin yarı bedelinin döviz karşılığını Amerikan ortaklıklarına ödeyen "United States Information Agency" ile bunun Türkiye'deki şubeleri "United States Information Service" (USIS), Türkiye'ye gönderilen Amerikan filmlerini süzgeçten geçirmeye başladılar. Önce, "Amrika'yı yabancılara kötü tanıtan" Amerikan filmleri yıllık ithal listelerinden silinmeye, gözden kaçıp da Türkiye'ye gitmişse "USIS" tarafından burada gösterilmesine engel

olunmaya başlandı. Nitekim 1956-57 mevsiminde gösterilmek üzere Türkiye'ye gönderilen *Karatahta Cengeli (Blackboard Jungle),* ertesi mevsim *Giysi Cengeli (Garment Jungle), Katilin Busesi (Killer's Kiss), Rüzgâra Yazılı (Written on the Wind)* "USIS" tarafından geri çevrildi. Hatta daha tuhafı, Türkiye'ye gelen, denetlemeden geçen, sözlendirilmesi yapılıp Anadolu sinemalarında gösterilmeye başlanan *Büyük Bıçak (The Big Knife)* filmi, "USIS"in baskısıyla, getirici ortaklıkça sinemalardan çekildi. O vakit sinema yazarlarınca yapılan uyarmalar üzerine bir süre hızı dinen bu denetleme, son yıllarda daha geniş ölçüde uygulanmaya başlandı. Artık yalnızca "Amerika'yı kötü tanıtan" filmlerin dizelgelerden silinmesiyle yetinilmiyor; bundan başka "Amerikan yaşayış tarzının iyi yönlerini yansıtan, Amerika'yı iyi bir ışık altında gösteren" filmlerin dizelgelerde yer almasına özel bir dikkat harcanıyordu. Bu, propagandanın kibarcasıdır ve bizim denetleme tüzüğünün yasakladığı "herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan" hükmüne girer. Buna karşın resmi makamlardan en ufak bir itiraz yükselmemiştir. Oysa "USIA" ile "USIS" bu denetleme işini öylesine azıtmışlardır ki, doğrudan doğruya Amerikan ortaklıları bundan sızlanmaya başlamışlardır. Nitekim geçen hafta İstanbul'a gelen "United Artists"in Avrupa ve Ortadoğu satış müdürü Auerbacher, bu yıl "USIA"ya sunulan otuz filmlik dizelgeden ancak birine izin verildiğini açıklamıştır! Önemli olan nokta şudur: "United Artists" uzun bir süreden beri hemen yalnız dağıtımcılık işini yapmakta ve bağımsız sinema çalışmalarını desteklemektedir; yani bugün Amerika'da çevrilen en iyi, en bağımsız yapıtlar "United Artists" eliyle dağıtılmaktadır. Buna göre, "USIA" ile "USIS", ya Amerikan propagandasını yapan ya da suya sabuna dokunmayan en "dökünlü" Amerikan filmlerinin Türkiye'de gösterilmesine izin vermekte, en iyi Amerikan filmleriniyse yasaklamaktadır. Bunun her bakımdan yersiz ve yanlış olduğu açıktır. Önce şunu belirtelim: Bugün "Information Media Guaranty" programıyla Amerikan filmleri alan yalnız dört ülke vardır: Yugoslavya, Polonya, Güney Vietnam, Türkiye. Oysa, bunlardan Yugoslavya ile Polonya'nın tutumları, Türkiye ile Güney Vietnam'ınkinin

tümüye karşıtıdır. Yugoslavya ile Polonya'ya gönderilecek filmlerin seçimini "USIA" ile "USIS" yapmazlar, tersine, bu ülkeler kendi topraklarında gösterilecek filmleri kendileri seçerler, istemediklerini de almazlar. Yılda 400 bin dolarlık döviz transferi karşılığı propaganda ayrıcalığını (imtiyazını) satmak, buna karşılık, en "döküntü" filmleri almak akıl kârı sayılamaz. Kaldı ki, Türk film getirici ortaklıkları ve Türk izleyicisi, Türkiye'ye gelen filmlerin bedelini Türk parası olara kuruşu kuruşuna ödemektedir. Dövizin transferi için şu ya da bu "kombinezon"un bulunuşu onları hiç ilgilendirmez ve kötü mal satın almaya, kötü film izlemeye, açık bir propagandaya konu olmaya yeter bir neden sayılamaz. İnsanın, Nasrettin Hoca fıkrasındaki gibi, "Al aptesini ver pabucumu" diyeceği geliyor.

(*YÖN*, Sayı 18, 18 Nisan 1962)



HEP AYNI HİKÂYE

Susuz Yaz'ın Uluslararası Film Şenliği'ndeki beklenilmedik başarısı çeşitli çevrelerde derin yankılar uyandırdı. Olayın taşıdığı önem yoruma yer bırakmayacak denli açık. Bu olayın sinemacılığımız üzerinde hem olumlu hem olumsuz etkilerde bulunacağı da kuşku götürmez. Ama, üzerinde durulması gereken asıl nokta, *Susuz Yaz*'ın karşısında "ilgili makamlar"ın tutumudur. *Susuz Yaz*, Berlin Şenliği'ne, doğrudan doğruya yapımcısının önayak olmasıyla katıldı. Bunun nedeni, filmin şenliğe "resmen" katılmasına bu makamların izin vermeyişi; hatta buna güçlük çıkarması; bunu engellemeye çalışmasıdır. Gerçekte bunun sinema olaylarını izleyenler için hiç de yadırganacak bir yanı yok. Eski bir hikâyedir bu. Bir Türk sinemacısı ne vakit uluslararası bir şenliğe katılmak iste-

mişse, önüne hep bu "ilgili makamlar" dikilmiştir; 1954 yılındaki Berlin Film Şenliği'ne gönderilen *Bir Şehrin Hikâyesi*'nden *Susuz Yaz*'a dek hangi filmimiz uluslararası bir şenliğe katılabilmişse, bu da yine bu makamlara karşın gerçekleşebilmiştir. Her seferinde nakarat gibi yinelenen gerekçe de aynıdır: "Bu film Türkiye'yi temsil edemez". Bunu daha da kurcalarsanız, ilki kadar "yuvarlak" öbür gerekçeler birbirini izlerler: Türkiye'yi dışarıya kötü tanıtmak, Türkiye'yi küçük düşürmek... *Susuz Yaz*'a bunun için izin verilmemiştir; *Üç Arkadaş* bundan dolayı Cannes Film Şenliği'nin eşiğinden döndürülmüştür; *Şehirdeki Yabancı*, bu gerekçeyledir ki, tıpkı *Susuz Yaz* gibi ancak yapımcısının karşı koymasıyla özel olarak Moskova Film Şenliği'ne katılabilmiştir; İstanbul Üniversitesi'nin hazırladığı *Hitit Güneşi*, yine ancak yerinde bir direnişle 1956'daki Berlin Film Şenliği'ne gidebilmiş, üstelik belgesel filmlere verilen ikinci ödülü kazanabilmiştir. Oysa, *Susuz Yaz*'a izin vermeyen Turizm ve Tanıtma Bakanlığı eliyle oluşturulmuş kurulun benzerinin 1956'da *Hitit Güneşi* için dediği neydi? "Bu filmde bugün Anadolu'da kullanılan karasabanın aynı, Hitit kabartmalarında gösteriliyor; Hitit kabartmalarındaki kağnıların aynı bugünkü Anadolu'dan veriliyor; yani bu film der ki, Anadolu Hititler zamanında neyse bugünde odur; yani bu film; yani..."

Gerçekte bütün bu "Ördek Hasan" zorlamalarının altında yatan, ağızda gevelenip de açıkça söylenmeyen şu: Bütün bu filmler bizim ulusal gerçeklerimizin bir yönünü aydınlatıyor. Biz bu gerçeklerin ortaya konmasını istemiyoruz. Uluslararası film şenliklerine katılmak mı istiyorsunuz, avutucu, oyalayıcı, eğlendirici filmler ne güne duruyor?...

İlgililerin yanıldıkları nokta da burası işte. Anlaşılıyor ki, uluslararası bir film şenliğine film gönderip göndermemek kararını verecek kimselerin uluslararası bir film şenliği konusunda en ufak bilgileri yok. Bunlar, bu şenliği, her ülkeden gönderilmiş "resmi" görüşlü, "resmi" görünüşlü filmlerin izlendiği, daha doğrusu izlenmesine tahammül edildiği bir yer sanıyorlar. Oysa böyle filmlere başını döndürüp de bakan olmaz; görevi gereği, başından sonuna kadar izlemek zorunda olanlar da gülüp geçerler. Uluslararası bir

film şenliğinde başarı kazanmanın yolu, evrensel ya da ulusal gerçekleri, değerleri yansıtabilmededir. Bu ulusal gerçekler rahatsız edici, huzur kaçırıcı olabilir; ama bu gerçekleri dile getiren filmler uluslararası şenliklerde hiçbir vakit ülkelerini küçültücü yapıtlar olarak görülmemiş; tersine her vakit saygıyla, takdirle karşılanmıştır. Belki de hiçbir film, Satyajit Ray'in *Pather Panchali*'si, *Aparajito*'su denli yurdunun sefaletini, acısını, ilkelliğini açığa vurmamıştır. Ama bu filmler katıldıkları şenliklerde irili ufaklı ödüller kazanmış, daha önemlisi, yıllardır film yapım rekorunu elinde tuttuğu halde adı sanı bilinmeyen Hint sinemasını bütün dünyaya duyurmuştur. Nitekim, *Susuz Yaz*'ın yanı sıra ikinci ödülü yine Ray'in yeni bir filmi kazanmıştır. Hindistan makamlarına gelince, bunlar, rahatsız edici gerçekleri ortaya koyuyor, Hindistan'ı yabancı ülkelerde küçük düşürüyor diye Ray'i kınamak şöyle dursun, *Pather Panchali* parasızlık yüzünden yarım kalmak tehlikesiyle karşılaşınca tamamlanmasına yardım etmişlerdir. Sonunda kazançlı çıkan, yine Ray ve Hint sinemasıyla birlikte Hindistan olmuştur. Çünkü Ray'in filmi karşısında herhangi bir yabancının tepkisi ancak şudur: Hindistan'ın acı gerçekleri var, ama bu adamlar bu gerçekleri gizlemeye, örtbas etmeye çalışmıyorlar, demek ki bu gerçeklerden korkmuyorlar, çünkü bu ilkelliği, bu sefaleti, bu acıları yeneceklerine inanıyorlar.

İlgililerin yersiz işgüzarlığına karşın, *Susuz Yaz* karşısında yabancıların tepkisi bundan başka olmamıştır. Nasıl ki, *Hitit Güneşi, Kırık Çanaklar, Şehirdeki Yabancı* için de böyle olmuştur. Buna karşılık, hiçbir değer taşımayan, herhangi bir yerli melodramdan zerrece başkalığı olmayan *Yakılacak Kitap,* Lübnan Film Şenliği'nin doğu melodramları furyası arasında bile dikkati çekmeden geçip gitmiştir.

Bir de şu var: Bugünkü dünyada hangi gerçeği, nasıl ve niçin gizleyeceğiz? Ama işin asıl tuhafı bu gibi olaylarda her vakit ön ayak olan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın içine düştüğü çelişik durumdur: Sen bir turizm davasının ardına düş, on binlerce turiste kapılarını aç, "daha çok turist, daha çok turist" diye bağır, sonra da yurt gerçeklerini gizleme çabasına düş, bunu da bu gerçekleri dile

getiren filmleri uluslararası şenliklere göndermeyerek; bu gerçekleri dile getiren romanları, yabancıların, UNESCO'nun sürekli ısrarlarına rağmen yabancı dillere çevirtmeyerek yapacağını san. Bu turistler, bulundukları yerden kalkıp, Türkiye'nin doğal güzelliklerinin bulunduğu yerlere zembille inmiyorlar. Çoğu, oralara kentinden köyünden geçerek hem de yaya geçerek gidiyor, gerçekleri gözleriyle görüyorlar. Her yıl on binlerce turist bu gezilerden Türkiye için bir görüşe varmış olarak dönüyor. On binlerce turistten gizlemeye gerek görmediğin şeyi, bir film şenliğinin bir avuç izleyicisinden ne diye saklamaya çalışmalı? Acaba, yabancılar, "resmi" bir film ile bu turistlerin yakınlarına anlattıkları arasındaki tutmazlık karşısında mı, yoksa *Susuz Yaz* ve benzeri filmlerin tutarlığı karşısında mı Türkiye için daha iyi şeyler düşünürler? Bunun yanıtı hiç de güç değil. Ne yazık ki, ilgililer yıllardır birincisini yapıyor ve istesinler istemesinler Türkiye aleyhindeki olumsuz propagandaya asıl kendileri alet oluyorlar. Nitekim, öbür alanlar bir yana, Türkiye sinemacılık alanında, sanatçılarını kendi yurdunda da, yurdunun dışındaki temaslar da da sınırlayan Franco İspanya'sının sinemasıyla eş tutuluyor.

(*TÜRK DİLİ*, Sayı 155, Ağustos 1964)



ŞEHVET TİCARETİ

Son günlerde gazetelerde sinemayla ilgili haberlerin çoğu şöyledir: "'A'da oynatılan 'B' adlı film müstehcen görüldüğü için afişten kaldırılmış ve sorumluları hakkında savcılıkça soruşturma açılmıştır...", "'C'deki 'D' sinemasında izleyiciler dağıldıktan sonra kasabanın eşrafından bazılarının bir araya toplanıp yerli filmlerin açık saçık sahnelerinden derlenmiş bir film gösterildiğinin

ihbar edilmesi üzerine polis sinemaya baskın yaparak 'filmle oturak âlemi' yapanlar hakkında takibata geçilmiş ve durum adliyeye intikal etmiştir...", "Savcılıktan alınan bilgiye göre, 'E' sinemalarında oynamakta olan 'F' ve 'K' isimli filmlerde müstehcen sahneler bulunduğundan il sansür heyetince oynatılmaları yasaklanmıştır..."

Bu haberler, birkaç yıldır süregelen, son zamanlardaysa gittikçe azıtarak göze batacak bir biçim alan bir şehvet ticaretini açığa vurmaktadır. 27 Mayıs devrimini izleyen günlerde denetlemenin geçirdiği sarsıntıdan yararlanan kimi sinemacılar, izleyiciyi sömürmek için en kestirme yol olarak bunu seçmişlerdir. İkinci neden, film sayısının baş döndürücü bir hızla artışıdır. Bu durumda rekabet kızışmış ve bu kızışan rekabette izleyiciyi avlamak için yine en başta gelen yollardan biri, şehvet sömürücülüğü olmuştur. Nihayet, bambaşka bir açıdan da olsa, aşk ve cinselliği gittikçe daha serbest ve cüretkâr kılıkta ele alan dünya sinemasının genç yönetmenler üzerindeki etkisi de buna katılabilir. Kuşkusuz, bu sonuncular öbürleri gibi cinselliği bir sömürü aracı olarak istememişlerdir. Ancak bunların "sanat yapmak" niyetleri, şehvet sömürücülerine bir basamak olmaktadır. Bu genç yönetmenlerden çoğu, salt cüretkâr cinsellik sahnelerini filmlerine koymak için zaman ve zemin gözetmeksizin zorlamalara başvurmakta, denetlemede kesilmiş filmlerden alınma fotoğrafları derlemek biçiminde son zamanmanlarda dünya sinema yayımında moda olan kitapları ana kaynak olarak kullanmaktadırlar. Doğallıkla gerek bu kitaplar, gerekse genç yönetmenlerin bunlardan aktardıkları görüntüler, şehvet tüccarlarının elinde çok kaba, hatta tiksinti verici kılıklara girmektedir.

Sansüre Nanik

Şehvet sömürücülüğü yapan bu sahneler, kuş uçurtmamakla ün salan denetlememizden nasıl geçmektedir? Burada her şeyden önce denetlemenin ölçüsüzlüğü, ilkesizliği rol oynamaktadır. De-

netleme, devlet memurlarından oluşmaktadır ve bunlar esen rüzgâra göre yön değiştirmekten başka marifeti olmayan kimselerdir. Bugün ak dediklerine yarın kara derler. Bir zamanlar, zorunlu durumlarda ile "ulan" sözcüğünün filmlerde söylenmesine tahammül edemeyenlerin, dört beş yıldır baştan aşağıya en sunturlu argo sözcüklerle dolu filmlere izin vermeleri; filmde göz gelimi "piç", "kahpe" sözcüklerinin kullanılmasını yasaklayanların sonra bu sözcüklerin film adı olarak afişlerde kocaman harflerle boy göstermesine göz yummaları artık olağan sayılmaktadır. Ama doğrusu istenirse, şehvet sömürücülüğünde denetlemenin pek kabahati yoktur, olamaz da... Çünkü sinemacılar denetlemeyi bu bakımdan öylesine önemsememektedirler ki, ya bu sahneleri denetlemeye gönderdikleri kopyaya koymamakta, sonradan filmi piyasaya çıkarırken eklemekte ya da denetlemenin bu sahnelerin filmden çıkarılması kararını dinlememektedirler. Denetlemeye bu meydan okuyuş öylesine cüret kazanmıştır ki, eskiden denetlemeye gönderilmeyen ya da denetlemece çıkarılan sahnelerin sonradan eklendiği filmler, belki denetleme kurulundan bir üyenin gözüne çarpar diye Ankara sinemalarına "arınmış" biçimiyle gönderilirken, şimdi buna bile önem verilmemektedir! Denetleme, "nazari" olarak o eski kuş uçurtmazlığını sürdürmektedir, ama sonuç bakımından havaya pala sallayan bir insanın gülünçlüğündedir. Denetlemenin eski hışmı, suya sabuna dokunan toplumsal sorunlarda kendini göstermektedir. Ama buna da pek gerek kalmamaktadır, çünkü bu konuları ciddi olarak işleyen pek az film, pek az sahne vardır.

Cezasız Suç

Sinemacının denetlemeyi "takmamak" cüreti nereden gelmektedir? Önce, denetlemenin bugünkü anayasa düzenine aykırı oluşundan. Gerçi Anayasa Mahkemesi denetleme tüzüğünün —daha doğrusu bu tüzüğe temel olan yasa maddesinin— Anayasaya aykırı olmadığına karar vermiştir; ama bu kararın Anayasa Mahkemesinin "talihli" kararlarından olduğu söylenemez. Denetleme tü-

züğü her şeyden önce sağduyuda ve vicdanlarda mahkûm olmuştur ve bunun öyle olduğunu yine en iyi, denetlemeciler bilmektedirler. İkincisi, denetleme kurulunun karar vermek yetkisi vardır; ama bu karara aykırı davranışlara uygulanacak ceza yaptırımları yoktur. Denetleme üyeleri bu konuda ilgili makamlara ancak uyarıda bulunabilirler. Şehvet sömürücülüğüne karşıysa ancak ve ancak savcılık harekete geçebilir. Nitekim geçmektedir de... Ama şimdiye kadarki hukuk uygulaması yanlış işlediğinden, savcılığın harekete geçip geçmemesi büyük bir önem taşımamaktadır. Bugünkü uygulamada, sinema yoluyla şehvet sömürücülüğüne karşı Türk Ceza Kanununun 526. maddesine başvurulmaktadır. Bu madde, yetkili makamların kanun ve nizamlara aykırı olmayarak verdikleri emirlere uymayan kimselerin bir aya kadar hafif hapis ya da 50 liraya kadar hafif para cezasına çarptırılmalarını öngörmektedir. Ancak, şimdiye dek, bu madde daima para cezası olarak uygulanmış ve bunun da azamisi hiçbir vakit kullanılmayarak, çok kez 5-10 lira ceza takdir edilmiştir! Yeni yetişen gençlerin, çocukların, bilisiz yurttaşın en ilkel duygularını kabaca sömürerek kazanç sağlama karşılığında ve yüz binlerin döndüğü bir konuda 5-10 lira para cezası!... Bu, şehvet sömürücülerini yollarında döndürmek şöyle dursun, onları bu yolda teşvik etmenin en kestirme yoludur ve hukuk edebiyatından çok, Ripley'nin "ister inan ister inanma" dizisinde yer almaya layıktır.

Unutulan Madde

Nitekim bu cezanın bir ibret değil bir teşvik niteliği taşıdığı uygulamada kendiliğinden ortaya çıkmıştır. Şehvet sömürücülüğünün en koyusunu yapmanın bedeli 5-10 lira, haydi bilemediniz en fazla 50 lira olunca, beyazperdemiz en bayağı çeşitten şehvet sahneleriyle dolup taşmaya başlamıştır. İstatistikler, bu yeni "seksüel prodüktör"lerin ne denli hareketli bir çalışma içinde olduklarını; aynı zamanda resmi makamların nasıl bir çaresizlik içinde bulunduklarını açıkça ortaya koymaktadır. 1962'nin ortasından 1963'ün

ortasına dek uzanan on bir aylık dönemde denetleme kurulunun kararlarına aykırı davranmaktan ötürü 201 yerli film için kamu davası açılmıştır. Bunlardan yalnız 45'i İstanbul'un payına düşmektedir. Bu davalardan on altısı Af Yasası'nın kapsamına girmiş, ikisi beraatla sonuçlanmış, öbürleri hâlâ sürüp gitmektedir. 1964' te kamu davalarının sayısı yukardaki rakamı da aşmıştır.

İşin şaşılacak yönü, şehvet sömürücülüğünü önlemek için konuyla asıl ilgili yasa maddesinin niye harekete geçirilmediğidir. Çünkü konuyla ilgili yasa maddesi 526. madde değil, 426. maddedir. Bu madde "müstehcen ve hayasızca sinema şeritleri"ni sinemalarda ve buna benzer umumi yerlerde oynatanları, bu filmleri dağıtanları, satanları, yapanları, çoğaltanları, ithal ya da ihraç edenleri; hatta Türkiye içinde bir yerden bir yere nakleden ya da ettirenleri, bunların ticaretini kolaylaştıranları bir yıldan iki yıla kadar hapis ve 15 liradan 500 liraya kadar ağır para cezasına çarptırmaktadır. Görüldüğü gibi, madde son derece açıktır. Kaldı ki, yukarıda sözü geçen 526. maddenin bir yerinde "fiil ayrı bir suç teşkil etmediği takdirde" kaydı konularak, yetkili makamların yasa ve nizamlara uygun kararlarına aykırı hareketin —yani denetleme kurulunun kararlarına aykırı hareketin— dışında bir suçun olup olmadığının araştırılması gerektiği yasa uygulayıcılarının dikkatine sunulmaktadır. Gerçi yüz binlerin oynadığı bir konuda 500 lira para cezasının da önemi yoktur ama, bunun yanı sıra iki yıla kadar hapis cezasının Damokles'in kılıcı gibi asılı bulunması, şehvet sömürücülerini suç işlemeden önce 526. maddede olduğundan çok düşündürecek niteliktedir. Görülüyor ki, şehvet sömürücülüğüyle etkili biçimde mücadele etmek için, başka önlemlere başvurulmadan önce, elde var olan yetkilerden yararlanmak olanağı vardır.

Madalyonun Öbür Yüzü

İlgili makamlar şehvet sömürücülüğüne karşı ciddi olarak harekete geçer, eldeki mevzuatı hakkıyla uygulamaya başlar, hatta bu yetmediği takdirde yeni ve daha ağır ceza hükümleri isterlerse,

bunun tek sorumlusunun sorumsuz sinemacılar olacağı söz götürmeyecektir. O vakit bunların zararı yalnız kendilerine değil, fakat cinsellik konusuna ciddiyet ve sanat duygusuyla eğilmek isteyen meslektaşlarına da dokunacaktır. Çünkü bu konuda bir kez müdahale yolu açıldı mı, bunun nerede başlayıp nerede biteceğini kimse kestiremez.

Şehvet sömürücülüğü yapan sinemacıların meslektaşlarına vermeleri olasılığı bulunan büyük bir zarar daha vardır ki, o da, resmi makamların elini, sinemaya müdahaleye alıştırmaktır. Bugün şehvet sömürücülüğünü önlemek diye başlayan şey, yarın filmlerin başka yönlerine de uzanabilir. Ortada bir denetleme kurulu olmasına karşın, filmler sistemli olarak bir de Türkiye'nin her yerindeki yerel idari ve adli makamların süzgecinden geçmeye başlar ve o vakit bugünkü sansüre rahmet okutacak durumlar ortaya çıkar. Bazı sinemacılarda bu kafa oldukça, sonucun buna varacağından da kimse şüphe etmesin. Bundan dolayı, bugün sorumsuz şehvet sömürücülüğüne son vermek için herkesten önce sorumlu sinemacıların harekete geçmeleri, bu gidişe "dur" demeleri gerekmektedir. Hem, kendi çıkarları da bunu gerektirmektedir.

(*AKİS*, 19 Mart 1965)



SİNEMA DENETLEMESİ ÜZERİNE İKİ KİTAP

* Dr. Jur. Âlim Şerif Onaran: *Sinematografik Hürriyet. Özellikle Bu Hürriyetin Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolu Bakımından Değerlendirilmesi.* Ankara 1968, İçişleri Bakanlığı Tetkik Kurulu Yayınları. X + 230 s. 8° F. 20 lira.

* Dr. Özkan Tikveş: *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukun-*

da Sinema Filmlerinin Sansürü. İstanbul 1968, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları. XVI + 239 s. 8° F. 10,55 lira.

Yurdumuzdaki basın-yayın rejimiyle sinemaya uygulanan rejim arasında şaşılacak bir benzerlik var, ama bir farkla: Sinemaya uygulanan rejimi, basın-yayın rejimini çok geriden izliyor. Zaten bundan dolayı da, uzun uğraşılardan sonra özgürlüğüne kavuşan basın-yayın rejimi ve 1961 Anayasasıyla kurulan düzen karşısında buün sinemaya uygulanmakta hâlâ ayak direnilen rejim bir yüz karası niteliği kazanıyor; bağımsızlığına kavuşmuş bir ülkede yer alan "sömürge adacıkları"nı andırıyor.

Basın-Yayın rejiminin yasadışı, gelişigüzel buyruklarla yönetildiği bir dönemi vardır; yasaya bağlanmakla birlikte yine bu gelişgüzel yönetimin ağır bastığı bir dönemi vardır; eşine az rastlanır sıkılıktaki yasaların, denetlemenin uygulandığı bir dönemi vardır; nihayet bu yasaların, insanın temel hak ve özgürlüklerine yakışır biçimde düzenlendiği bir dönemi vardır. Sinemamızdaki rejim de bu yolu izlemiş, ama bir noktada takılıp kalmıştır: Yurdumuzda yalnız gösterim çalışmaları yer aldığı sıralarda yabancıların elinde bulunan sinema işletmeciliği, tıpkı yabancı basın gibi posta kapitülasyonundan yararlanarak filmleri serbestçe getirtip izleyiciye sunabiliyordu. Yapımın başlamasıyla birlikte yasadışı bir düzen yavaş yavaş yerleşti; valilere verilen denetleme yetkisi, üçüncü şubenin iki polisinin raporuyla sonuca bağlanıyordu. 1932 ile 1934 yönetmelikleri, bunları genişleten 1939 tüzüğünün uygulandığı yıllara gelince bu, sinemamıza yasaya bağlı bir "deli gömleği"nin giydirildiği dönemdir. Aradan geçen otuz yedi yıla, basın-yayın rejimimizdeki gelişmelere, rejim ve anayasa değişikliklerine karşın, sinemamız bugün de bu deli gömleğini taşımakta devam ediyor. Bundan dolayı, iki değerli araştırmacının, hem de doktora tezi olarak, yurdumuzdaki sinema denetlemesini seçmeleri; konuyu enine boyuna incelemeleri, dergi ve gazetelerde tartışması yıllarca yapılarak çağdışı niteliği belirtilen bu rejimi bir de hukukçu gözüyle ele almaları çok sevindirici bir olaydır.

Dr. Onaran konuyu "olumlu" diye nitelenebilecek bir açıdan, "sinematografik özgürlük" açısından ele alıyor; bu özgürlüğü tanımlıyor, anayasalar içindeki yerini, tarihsel gelişmesini inceledikten sonra bu özgürlüğe çeşitli yönlerden getirilen sınırlamaları geçerek doğrudan doğruya sinema denetlemesi konusuna yöneliyor. Kitabın yarısı, karşılaştırmalı bir sinematografik özgürlük ve sinema denetlemesi araştırmasıysa, öbür yarısı da bunların yurdumuzdaki durum ve uygulanışı niteliğindedir. Yazarın uzun bir süre denetleme kurulunda çeşitli görevlerde bulunmasının sağladığı geniş uygulama deneyimi, özelikle bu ikinci yöne, zengin ve yararlı bir kaynak olma niteliği kazandırıyor.

Dr. Tikveş'in araştırması da genellikle Dr. Onaran'ın araştırmasındaki planı izlemekte, aynı konuları kapsamaktaysa da, kitabın adının da oraya koyduğu üzere "mukayeseli hukuk" açısı daha ağır basıyor. Bu ikinci kitapta, çeşitli ülkelerdeki sinema girişimi sistemleri, denetleme sistemleri, bunların anayasalarla ilişkisi, bu sistemlerin düşünce ve haberleşme özgürlükleri yönünden değerlendirilmesi önem kazanıyor.

Her iki araştırmacının, sinematografik özgürlüğü ve sinema denetlemesini gerek karşılaştırmalı hukuk gerekse Türk sinema hukuku ve bunun 1961 Anayasası içindeki yeri bakımından değerlendirdikten sonra vardıkları sonuç aynıdır: Türkiye'deki sinema denetlemesi bugünkü anayasa düzenimize aykırıdır; bu denetleme, düşünce ve haberleşme özgürlüklerine aykırı düşmektedir; bu düzen değişmeli denetlemesiz bir düzene geçilmelidir.

İkisi de bu ortak sonuca varan değerli araştırmacılar, denetlemesiz bir basın gibi denetlemesiz bir sinema düzenine birdenbire geçilemeyeceğinde, bunun ülkenin bugünkü gerçeklerine uymayacağında da birleşiyorlar ve bir "geçiş dönemi"ni gerekli buluyorlar. Bu dönem için Dr. Onaran, kendi deyimiyle, "demokratize edilmiş bir kontrol düzeni"ni; Dr. Tikveş de bir "kendi kendini sansür düzeni"ni öneriyorlar. Ancak bize öyle geliyor ki, iki araştırmacının da, adları ayrı olmakla birlikte, aşağı yukarı aynı ilkelere dayandırdıkları bir düzenin yer aldığı böyle bir "geçiş dönemi" zorunluluğunda birleşmeleri, ülkenin koşullarından çok, iki araştır-

mada da kendini gösteren ortak bir eksiklikten ileri gelmektedir. Bu eksiklik, sinemamıza uygulanan rejimin, basın-yayın rejimimizle ilişkisinin ele alınmamasıdır. Oysa yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, bu ikisi arasında çok sıkı bir bağ vardır ve sinemamızın deli gömleği, gerçekte basın-yayın rejimi geleneğimizin bir uzantısıdır. 1939 tüzüğünün gerçek kaynağı da Mussolini İtalyasının denetleme düzeninden önce, bu gelenektir. O kadar ki, bugün Cumhuriyet Türkiyesinde çalışan denetleme kurulu, Abdülhamit'in ünlü "Encümen-i Teftiş ve Muayene"sinin geleneğini, kararlarındaki deyiş ve anlatım özelliklerini bile yansıtacak denli sürdürmektedir. Bundan dolayı, iki değerli araştırmacı, çabalarının ve dikkatlerinin birazını bu geleneğe ve sinema denetlememizin bu gelenek içindeki yerine ayırsalardı; hem konu daha iyi aydınlanır hem bu düzenin geçiciliği kafalara daha iyi yerleşir hem de bir zamanlar aynı sıkılık içinde bunalan basının bugün ulaştığı düzeyde sinema denetlemesinin sürdürülmesindeki çağdışı durum ve saçmalık kendini daha çok duyururdu. O vakit bir "geçiş dönemi"nin gereksizliği de kendiliğinden ortaya çıkar, aynı deneyimleri sinema alanında yinelemenin savunulacak yönü olmadığı anlaşılırdı. Kaldı ki, sinemanın taşıdığı özelliklerden dolayı, denetlemesiz bir düzende, basın-yayın rejimimize benzer bir yasayla bağlanacak bir sinema, denetlemeli düzendekinden daha çok sorumluluk duygusu içinde davranmak zorunda kalacaktır. Sinemanın sık sık ve anlamı pek de düşünülmeden ileri sürülen etkileme gücüyse, sinema yoluyla suç işlenmesinin basın yoluyla suç işlenmesinden daha kolaylıkla önlenebilmesinden dolayı, son hesapta hiç de korkulduğu denli ağır basmayacaktır.

(*YENİ EDEBİYAT*, Sayı 1, Kasım 1969)



ATATÜRK'Ü YASAKLAMAK?...

Atatürk'ün ölümünün otuz birinci yıldönümü dolayısıyla Ankara Televizyonu özel bir anma programı düzenlemişti. Programın ağırlık noktasını bir açık oturum ile bir Atatürk filmi oluşturuyordu. Ancak, programın yayınlanmasıyla birlikte kıyamet de koptu ve olaylar şöyle gelişti: Açık oturum ile film, bazı kimselerin hoşuna gitmedi. TRT Genel Müdürü Adnan Öztrak'ın evine telefonlar yağmaya başladı. Aklıevvel kimi yurttaşlar programda "komünist propagandası" sezinlemişlerdi, programın kesilmesini istiyorlardı. Öztrak televizyona giderek filmi yarıda kestirdi, o ana dek yayınlanmış olan konuşma bantlarını, filmleri toplayıp evine götürdü. Ertesi gün, TV Program Dairesi Başkanı Mahmut Tali Öngören'in idari yekileri geçici olarak kaldırıldı; Öngören ile programı hazırlayanlar için idari soruşturma açıldı. Buna Ankara Savcılığının adli soruşturması eklendi. AP'li bir milletvekili, başbakan tarafından cevaplandırılması isteğiyle bir soru önergesi verdi (filmi Rusların çevirdiği, filmin göserilmesini Atatürk'ün yasakladığı doğru muydu? Oturumdaki konuşmalar Atatürk'e, cumhuriyete, devlete hakaret değil miydi?...). Kimi gazetelerde TRT ve TV yaylım ateşine tutuldu. "Tanınmış hayırsever" —herhalde yeni bir unvan bu— Ahmet Andiçen, cumhurbaşkanına, başbakana, Milli Güvenlik Kurulu'na telgraflar çekerek "komünizm progpagandası için hazırlanmış programı" lanetledi. Senatoda bazı AP'li üyeler aynı nitelikte konuşmalar yaptılar. Öngören, TRT'deki İdari Soruşturma Komisyonu'nda ifade verdi. "Türk Sinematek Derneği" Ankara şubesi üyeleri bir bildiri yayımlayarak filmin yarıda kesilmesini ve ileri sürülen suçlamaları protesto ettiler. Film ve açık oturum bantları bilirkişi heyetine verildi...

"Ankara Türkiye'nin Kalbidir"

"Atatürkü anma gününe yakışmadığı", "komünizm propagandası yaptığı" ileri sürülüp "gösterilmesinin Atatürk tarafından ya-

saklanıp yasaklanmadığı" sorulan *Ankara, Türkiye'nin Kalbidir (Ankara, serdçe türeçkii)*, gerçekte Atatürk'ün yakın ilgisi sayesinde gerçekleştirilmiş bir filmdi. Cumhuriyetin onuncu yıldönümünün parlak törenlerle kutlanması sırasında, kalabalık bir heyetle bu törenlere katılan zamanın Sovyet Savunma Komiseri (Bakanı) Maşeral Voroşilov'la birlikte, tanınmış iki Sovyet sinemacısı Sergey Yutkeviç ve Lev Arnştam da, Türk devrimiyle ilgili bir belgesel film çevirmek üzere çağrılmışlardı. Yutkeviç ile Arnştam, Atatürk Türkiyesinin ve Türk devriminin simgesi olarak gördükleri Ankara'yı, Ankara'nın bu devrim içindeki yerini anlatan filmlerini "Matbuat Umum Müdürlüğü"nün (şimdiki Turizm ve Tanıtma Bakanlığı) geniş destek ve yardımlarıyla gerçekleştirmişlerdi. Başbakan İsmet İnönü'nün Türk-Sovyet dostluğunu öven bir konuşması ve Atatürk'ün ünlü onuncu yıl söylevinin en güzel kaydıyla da süslenen filmin kopyaları 1934'te Türk hükümetine armağan edilmiş, çeşitli vesilelerle gösterilmişti.

Ankara, Türkiye'nin Kalbidir, yasaklanmak şöyle dursun öylesine geniş bir ilgiyle karşılanmıştı ki, bundan cesaret alan yeni kurulmuş bir özel film ortaklığı, aynı nitelikte bir film oluşturmak istemiş, bunun için de yine Sovyetler Birliği'ne başvurmuştu. Bu kez, Türkiye'ye, kurgu filmlerinin yaratıcısı ve en iyi sanatçılarından Bayan Ester Şub geldi ve 1934'ten 1936"ya kadar çalışarak *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri* adlı belgesel filmi çevirdi. Bu film, kimi aksaklıklarına karşın, Türkiye'nin padişahlıktan cumhuriyete geçişini ve Atatürk devrimlerini en iyi ortaya koyan bir yapıttı. Nitekim 1937 başında piyasaya çıkarılan *Türk İnkılabında Terakki Hamleleri*, sonradan bu konuda çevrilen bütün filmlere kaynak oldu; hatta iki yıl önce K.K. Foto-Film Merkezi'nin hazırladığı *Atatürk* filminde bile Bayan Şub'un bu filminden birçok sahne aktarılmıştı. Yutkeviç ile Arnştam'ın *Ankara, Türkiye'nin Kalbidir* filminin 1937'den sonra geniş ölçüde gösterilmemesinin nedeni de yine Bayan Şub'un bu filmiydi; çünkü Şub'un filmi zaten Yutkeviç ile Arnştam'ın filminin birçok sahnesini kapsıyordu.

Öte yandan, bütün bu çalışmaların sonunda ortaya çıkan bir

gerçek vardı, o da şuydu: Atatürk ve Türk devrimlerinin film olarak vazgeçilmez belgeleri bugün ancak iki kaynaktadır: K.K. Foto-Film Merkzi ve Sovyet Film Arşivi. Birinci kaynağın filmleri Ankara Televizyonunda sık sık gösterilmişti. Ankara Telvizyonu bu yılki anma programında Atatürk ve devrimlerini, izleyicinin bilmediği daha değişik bir filmle göstermek ereğiyle ikinci kaynağa başvurmakla görevini yapmıştır.

Sansürlü Atatürk

Gerçekte, Cumhurbaşkanı Sunay'ın kalabalık bir heyetle Sovyetler Birliği'ne dostluk gezisi yaptığı bir sırada, kimi çevrelerde girişilen kampanyanın nedenleri başkadır. Nedenlerden biri, TRT ve TV'ye karşı ötedenberi yürütülen kampanyaya yeni bir gereç bulmak umududur. Bunun için, gerekçeler çarpıtılmış, değiştirilmiş, şişirilmiş olarak okur ve izleyici önüne sürülmüştür. Ama bundan daha önemli bir neden, kimi çevrelerin kendilerine göre biçtikleri bir Atatürk'ü, sansürlü bir Atatürk'ü halka sunmak, buna aykırı düşen görüşleri yasaklamak kaygısıdır. En belirgin örneğini talihsiz Menderes'in, daha iktidarının ilk haftasında Atatürk devrimlerini "millete mal olmuş ve olmamış" diye ikiye ayırarak verdiği bu "sansürlü" Atatürk, o zamandan beri gittikçe genişleyerek günümüze dek gelmiştir.

Üstelik, ne hikmetse, bu sansür, Atatürkçülüğün temel direklerini kapsamaktadır: Ulusal kurtuluş savaşçısı Atatürk mü? Sansür. Bağımsızlıktan yana Atatürk mü? Sansür. Emperyalizm düşmanı Atatürk mü? Sansür. "Mazlum milletlerin kurtuluşu"ndan yana Atatürk mü? Sansür. Devrimci Atatürk mü? Sansür. Barışsever Atatürk mü? Sansür... Uzayıp gider bu liste; Bursa söylevinden tutun da Atatürk'ün kimi resimlerine dek... Onun için, 10 Kasım 1969'da Ankara TV programı için açılan kampanya, gerçekte Atatürk'ü yasaklama çabalarının yeni bir belirtisinden başka bir şey değildir. 10 Kasım 1969'da Atatürk'e asıl saygısızlığı da, bir televizyon programını TRT hakkındaki niyetlerini ger-

çekleştirmek için kullanmaya çalışanlar; sansürlü bir Atatürk sunulmasından yana olanlar; Atatürk filminin yayınını yarıda kestirenler; sonra da bir yalan kampanyasına girişenler işlemişlerdir.

(*DEVRİM*, Sayı 6, 25 Kasım 1969)



DENETLEMENİN UZUN KOLU

Otuz iki yıldan beri dillere destan ve evlere şenlik biçimde Türk sinemasına uygulanan denetleme tüzüğü ve Abdülhamit'ten aktarılan denetleme anlayışı, şimdi bütün çirkinliği ve gülünçlüğüyle, henüz emekleme çağındaki Türk televizyonuna musallat olmuştur. Ankara Televizyonu daha ikinci yaşını doldurmadı; ama denetleme uygulaması yönünden daha şimdiden çok varsıl bir tarihi var. Ankara TV'sinin denetleme yönünden talihsizliği, daha bu televizyon doğmadan başlamıştı. İlk denetleme uygulaması, gelecekteki programlar için denemeler yapan TV filmcilerinin polisler tarafından yoldan çevrilmesiyle kendini göstermişti. Şeriatçı basının "Ankara Televizyonu daha çalışmaya başlamadan solculuk propagandasına girişti" diye bildirdiği bu haberden bir süre sonra, 31 Ocak 1968'de Ankara TV'si ilk deneme yayınlarına geçmişti.

TV'nin denetlemeyle ilk büyük takışması, dışarıdan getirtilen haber filmleri yüzünden oldu. Denetleme kurulu bu filmlerin ille de kendi denetiminden geçmesini istiyordu; oysa bunlar haber filmleri olduğu için Anayasanın basın ve haberleşme özgürlüğüyle ilgili hükümlerinin koruması altındaydı (nitekim Denetleme Kurulu'nun bağlı bulunduğu İçişleri Bakanlığı, Türkiye'de çevrilen TV filmlerinin Anayasadaki basın özgürlüğüyle ilgili hükümlerin çerçevesine girdiğini, bu yüzden Denetleme Tüzüğü'nün bunlara uygulanamayacağını daha 1965'teki iki genelgesiyle kabul edip ör-

gütüne yaymıştı. Ama denetlemeciler bunun Türkiye'de çevrilen TV filmleri için geçerli olduğunu ileri sürüyorlardı). Bundan başka, uçakla günü gününe gelen, önceden izlenmesi, Türkçe sözlendirmesi yapılıp aynı günün programına yetiştirilmesi gereken bu filmlerin, Denetleme Kurlu'nun kırtasiyeciliğine hiç mi hiç tahammülü yoktu. Ama Denetleme Kurulu'nun diretmesi üzerine Ankara TV'si haber filmlerini sağladığı yabancı ortaklıkla yaptığı sözleşmeyi iptal etmek ve TV izleyicilerini bu filmlerden yoksun bırakmak zorunda kaldı.

"Kanlı Pazar"a Doğru

Haber filmlerinden çıkan bu anlaşmazlığın izleyiciler zararına sonuçlanmasından sonra, Ankara TV'si suya sabuna dokunmayan programıyla bir yıl kadar rahatsız edilmeden çalıştı. Gerçekte bu rahatsız edilmeden çalışma, iktidar ile Ankara TV'si arasındaki "zorunlu balayı"ndan ileri geliyordu: Yıldızı "TRT"yle öteden beri barışık olmayan iktidar, "TRT" için her çeşit engellemeyi yapıyor; ama "TRT"nin bir kolu olarak çalışmalara yeni başlayan Ankara TV'si için "belki kazanırım" umuduyla ihtiyatlı davranıyordu. Ankara TV'si de, daha işin başında iktidarla "kötü kişi olmamak" için çekingen tutumunu sürdürüyordu. Fakat, bir yıl kadar süren bu zorunlu balayı, "TRT"ye uygulanan maddi, manevi ve mali engellemenin yavaş yavaş Ankara TV'sini de kapsamına almasıyla bozuldu; 1969 yılı içinde denetleme uygulamaları gittikçe şiddetini artırdı. Öyle ki, geride bıraktığımız son üç ay içinde Ankara TV'si en azından altı denetleme uygulamasıyla karşılaştı.

Zorunlu balayının sona erişi, iktidar ile TV'nin karşı karşıya gelişi "Kanlı Pazar" olayıyla kendini gösterdi. İktidar, önce "Kanlı Pazar"la ilgili haberlerin veriliş biçimini beğenmemişti. TV'nin "Kanlı Pazar"la ilgili bir filmi 22 Şubat 1969 günkü programında göstermeye hazırlanmasıyla buna tuz biber ekti. Başbakan Demirel 21 Şubat günü sözlü, 22 Şubat günü yazılı emriyle, "TRT" yasasına dayanarak, filmin gösterilmesini yasakladı. Filmin neden ya-

saklandığını soran muhalefete başbakanın 25 Şubat günü bütçe görüşmelerini sona erdiren konuşmasında gösterdiği gerekçe şuydu: "Bu film, (Beyazıt Kulesine) kızıl bayrak çekenlerin çevirdiği filmdir".

Sıra Atatürk'te

"Kanlı Pazar"dan sonra, denetlemenin ikinci kurbanı Atatürk'le ilgili bir film oldu. 11 Kasım 1969'da Atatürk'ün ölüm yıldönümü için düzenlenen özel programda yer alan *Ankara Türkiye'nin Kalbidir* filmi, "TRT" Genel Müdürü Adnan Öztrak'ın doğrudan doğruya müdahalesiyle yarıda kesilirdi; film ve aynı programda yer alan açık oturum konusunda soruşturma açıldı; TV Program Dairesi Müdürü'nün idari yetkileri geçici olarak alındı, ayrıca savcılıkça da programla ilgili soruşturma açıldı (sonradan savcılık filmde de, açık oturumda da herhangi bir suç öğesi görülmediğinden takipsizlik kararı verdi).

Atatürk programına uygulanan denetlemenin en dikkate değer yönü şuydu: Gerçi denetleme, en yetkili kimselerin Öztrak'ı harekete geçirmesi üzerine uygulanmıştı ama, önemli olan Öztrak'ın bu işi benimsemesi, uygulamayı yerinde bulmasıydı. Böylelikle Ankara TV'sinin tarihinde ilk kez, kendi yapısı içinden bir denetleme uygulaması doğuyordu. Yani denetlemenin en kötü, en zararlı biçimi olan "kendi kendini denetleme"ye sıra gelmişti ve bundan sonra bunun örnekleri çoğalacaktı.

Cumhurbaşkanının Filmleri

Atatürk'e uygulanan denetleme, artık işlerin çığırından çıktığını ortaya koymaktaydı. Nitekim bunun kanıtı gecikmedi. Aradan henüz beş gün geçmişti ki, Sovyetler Birliği'nde gezide olan Cumhurbaşkanı Sunay'ın bu gezisini izleyen Ankara TV filmcilerinin uçakla gönderdikleri gezi filmlerine "Milli İstihbarat Teşkilatı"nca

(MİT) el konduğu bildirildi. TV'ciler programı düşünerek filmleri bir an önce geri almaya çalıştılar; durum Çankaya'ya, ilgili bakanlara duyuruldu. Ama sonra, denetleme işinin cıvımasından tepeleri atan televizyoncular "ne halleri varsa görsünler" diye işin peşini bıraktılar. Telaşlanma sırası bu kez denetlemecilere gelmişti. Sunay'ın gezileri ve o sırada heyecanla beklenen "Apollo" denemesiyle ilgili filmlere hiçbir biçimde denetleme yapılmayacağı konusunda güvence verilerek, televizyoncuların filmleri teslim almaları güç bela sağlandı, skandal önlenmeye çalışıldı.

"Amerikalılardan Fazla Amerikancılar"

Emniyet Genel Müdürlüğü gerçi Sunay ve *"Apollo"* filmlerini korumasına almış, bunlara denetleme uygulanmayacağı güvencesini vermişti ama, kendine bağlı Denetleme Kurulu'nu başka bir vesileyle harekete geçirmek için hiç de fazla beklemedi. Sunay'ın filmleri olayından yalnızca iki gün sonra, Vietnam savaşı aleyhinde Birleşik Amerika'nın her yerinde yapılan gösterileri anlatan ve Amerikan haber filmcilerince çevrilen filmin Ankara TV'sinde gösterilmesini Denetleme Kurulu yasakladı. Denetleme Kurulu, bunun için, Denetleme Tüzüğü'nün 7. maddesinin 8. fıkrasını işletmişti, yani filmi "memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı" görüyordu. Anlaşılan Türkiye'nin inzibat ve emniyeti yalnız "Kanlı Pazar"larla değil, örneğin Amerika'da doğrudan doğruya Amerikan yurttaşlarının kendi hükümetlerinin dış siyasasına karşı yaptıkları gösterilerle de bozulacak ölçüde hassas ve güçsüzdü. Ana muhalefet partisi genel sekreteri, bu olayı "Türk ulusu için onur kırıcı bir dayranış" saymaktan ve "Türk resmi makamları Amerikalılardan daha mı çok Amerikan yanlısıdır?" diye sormaktan kendini alamadı.

Denetleme Olayları Parlamentoya Geliyor

Birbirini, hem de birkaç gün arayla, izleyen denetleme olayları, sonunda parlamentoda da yankı buldu. Senatoda gündem dışı konuşan Tabii Senatör Sami Küçük, gerek cumhurbaşkanıyla ilgili filmlere el konulmasının, gerekse haber filmlerine denetleme uygulanmasının üzüntüyle karşılandığını söyledi. Küçük'e cevap veren Devlet Bakanı Refet Sezgin, olayı yalnız Denetleme Tüzüğü açısından ele alıyor ve şu koşullu karşılığı veriyordu: "Eğer Bakanlar Kurulu kararına uygun şekilde bir film sansürü mevzubahisse bunu tabii karşılamak gerekir..."

Oysa bunun hiç de doğal karşılanamayacağı, Sezgin'in konuşmasından iki gün sonra, aynı kabinenin bir başka Devlet Bakanı, aynı zamanda hükümet sözcüsü olan Turhan Bilgin tarafından, gazetecilerle salt bu konuda yapılmış bir toplantıda açıklanıyordu. Devlet Bakanı ve Hükümet Sözcüsünün demeci, ünlü Denetleme Tüzüğü'nün artık iktidar tarafından bile "miadını çoktan doldurmuş" sayılması bakımından buraya olduğu gibi aktarılmaya değer: "Hükümetimiz, ilerleyen teknoloji, haber imkânlarının artması, süratin önemi, hatta ay ve peyklerden bu konuda yararlanıldığı bir devirde, filmlerin sansürünü uygun telakki etmemektedir. Otuz küsur yıl önce çıkarılan bir kararnamenin yürürlükten kaldırılmasını gerekli görüyoruz. Bu Bakanlar Kurulu kararı yürürlükten kaldırılacaktır. Yarın bu konuda sizlere daha geniş bilgi vereceğimi ümit ederim."

Ne yazık ki, Bilgin'in 22 Kasım 1969'daki bu demecinde sözü geçen "geniş bilgi" bugüne dek verilmediği gibi, Denetleme Tüzüğü de kaldırılmadı. Buna karşılık TV'de denetleme uygulaması, hem de Bay Öztrak'ın açtığı "kendi kendini sansür" kılığında sürüp gitti.

Düşman Televizyonu Gibi...

"İkili Anlaşmaların İçyüzü" adlı belgelere dayanan hacimli bir

kitap yayımlayan Tabii Senatör Haydar Tunçkanat ile aynı anlaşmalar konusunda en yetkili kimselerden olan CHP İstanbul Milletvekili Emekli Tümamiral Sezai Orkunt'un sözleri, 9 Aralık 1969' daki "Objektif" programında yer alan "Silahsızlanma" konulu röportaj filminden B. Öztrak'ın emriyle çıkarıldı.

İki hafta sonra, 25 Aralıkta Kubilay için hazırlanan özel programın yayınındaysa, o vakte kadar rastlanmayan ve niteliği yönünden çok vahim sayılması gereken bir olay meydana geldi: Kubilay programı, yakın frekanslı bir yayınla baştan sona dek bozulmaya çalışıldı. TV yetkilileri bu olay için "Türkiye'deki bir istasyon, yayına engel olmak istemiştir" dediler. Sanki Ankara TV'si bir düşman televizyonuydu ve yayını gizli ellerce bozulmak isteniyordu...

Son olarak, 15 Ocak 1970'te dünyanın çeşitli ülkelerindeki gençlik hareketlerinin nedenlerini anlatan "Gençliğin Kavgası" adlı program, yine "kendi kendini denetleme ilkesine uyularak Genel Müdürün emriyle iptal edildi.

Özgürlüğe Alışmak Gerek

İki yılı doldurmayan yayın yaşamında Ankara TV'sinin uğradığı denetleme kazaları, Türkiye'de TV'nin geleceği yönünden ciddi kaygılar uyandıracak nicelik ve niteliktedir. Anayasa korumasına karşın bir Vatan Cephesi Televizyonu yaratılıp yaratılamayacağı bir yana, bunun, niyetlilerine hayır getirmeyeceği, hiçbir yarar sağlayamayacağı bilinmelidir. Yalanla, resmi propagandayla, haberlerin ve olayların gerisinde kalmakla itibarını yitirmiş, inandırıcılığı kalmamış bir televizyon, buna yol açanların elinde bir oyuncak silah olup çıkacaktır. Vatan Cephesi radyosunun düğmesini yabancı radyolara çeviren eller, bu durumda Vatan Cephesi Televizyonunun kanallarını ilk olanakta yabancı kanallara döndüreceklerdir; üstelik bu olanak pek öyle uzaklarda da değildir. Herkesin yabancı kaynaklardan özgürce izleyebileceği görüntüler, yabancı kaynaklı radyolardan daha etkili, bazen daha tehlikeli ola-

caktır. Bundan dolayı, kolu uzun ama aklı çok kısa denetlemeye bel bağlamaktansa, televizyonu, televizyoncuları, televizyon izleyicilerini ve ille de iktidarları şimdiden özgür görüntülere alıştırmak, uzun vadede en akıllıca davranış olur; eğer uzun vadeyi düşünen varsa...

(*DEVRİM*, Sayı 15, 27 Ocak 1970)



DENETLEMENİN İŞBİRLİKÇİLERİ

Gazetelerdeki haberlere bakılırsa, "Prodüktörler Sendikası", denetlemenin tümüyle kaldırılması için ilgililere başvurmuş. Doğrusu istenirse, yapımcıların bu girişimlerinin ciddiyetine de, bu başvurmadan bir sonuç alınacağına da inanmak çok güçtür. Bundan aylarca önce, 1939 tarihli denetleme tüzüğünün bir aya kalmadan kaldırılacağını iki üç kez ilan eden ilgili bakanın sözü denli gerçek dışı bir davranışla karşı karşıya bulunulduğu yanılmaksızın söylenebilir. Belki tüzükte, suya sabuna dokunmayan ufak tefek değişiklikler yapılabilir; ama film denetlemesinin tümüyle kaldırılması, gerçekte sinemacıları kendiliğinden daha sıkı bir denetlemeye iteceği halde, ne iktidarların ne de yapımcıların işine gelir. Tek parti yönetiminden bu yana, film denetleme, iktidarlar ile sinemacılar arasında tam bir işbirlikçi anlayışın uygulandığı nadir alanlardan biri olagelmiştir. Rejim ve anayasa değişikliklerine, iktidar değişikliklerine karşın, iş başına gelen hükümetlerden hiçbiri, ellerine bir kez nasılsa geçmiş olan film denetleme yetkisini bırakmayı hiçbir vakit istememiştir. Yapımcılarsa, denetleme tüzüğünü, yüz binlik yatırımları için bir "emniyet supabı" sayagelmişlerdir. Sinemacılar, denetleme tümüyle kalktığı bir düzende, yasaklanmış filmlerini koltuklarının altına sıkıştırıp mahkeme kapılarında sü-

rünmektense, denetlemeyle üç aşağı beş yukarı anlaşmayı her vakit yeğlemişlerdir. Üstelik, bomboş filmleri için "ne yapalım sansür var, bu kadarına izin veriyor" bahanesi de caba. İşin şaşılacak yönü, denetlemenin tümüyle kalkmasından en çok yararlanacak olan sinema sanatçılarının —yönetmen, senaryocu, oyuncu...— bile bu konuda yasak savma kabilinden bir iki girişimden öteye geçtikleri söylenemez.

Denetlemeyle Ortakyapım...

Yapımcıların, denetlemenin tümüyle kalkmasını hiçbir vakit istemedikleri, bunların şimdiye dek çeşitli zamanlarda yetkili makamlara ilettikleri dilekleri incelenince kendiliğinden ortaya çıkar. Bu dileklerden denetlemeyle ilgili olanları "denetleme kuruluna sinemadan anlayan kişiler, sinemacılar da girsin; denetleme İstanbul'da olsun; denetleme işleri daha çabuk yürüsün..."den öteye geçmemiştir. Yapımcı, denetlemeyle nasıl olsa bir anlaşmaya varacağına, öylesine güvenmektedir. Nitekim, bugüne kadarki uygulamada ortaya çıkan da bu olmuştur. Başlangıcından bugüne dek "kesinlikle" yasaklanan yerli filmlerin sayısının ikiyi üçü geçmemesi bunu gösterir. Denetlemenin yerli filmler için verdiği bütün ret kararlarının ortalama bir hafta sonra "şartlı kabul"e dönmesi ve yine ortalama bir hafta içinde bu "şart"ların yerine getirilmiş sayılıp filmin kabul edilmesi de bunu gösterir. Yerli filmlerin kesinlikle yasaklanması yerine, "şartlı kabul" denilen yöntemin uygulandığı filmlerin, bütün yerli filmlere göre oranının % 50-70 arasında oynaması da yine bunu ortaya koyar. Bu durumda yapımcının bütün kaygısı, denetlemeden senaryosu için vizeyi koparmaktır. Bu vizeyi bir kez aldı mı —çok kez de daha bunu almadan— filmi bildiği gibi çevirmekte bitmiş film denetlemede takıldı mı, karşılıklı pazarlık başlamaktadır. Filmin orası burası budanıp, denetlemenin istediği bir iki sahne eklendi mi, anlaşma tamamlanmaktadır. Denetleme kurulunun sinemacılara "mizansen tarifleri"nde bulunması, değişecek sahnelerin nasıl çevrileceğini anlat-

ması, filmi nasıl sona erdirmesi gerektiği yolunda salıklar vermesi, yapımcının da bütün bunları kuzu kuzu yerine getirmesi yerli sinemacılığın olağan işlerindendir. Böylelikle, senaryosundan başlayıp bitmiş filme dek uzanan bu "işbirliği" sonunda ortaya çıkan yerli filmlerin, denetleme ile sinemacılarımızın ortakyapımları olduğunu söylemek, gerçeğin ta kendisidir.

İki "Nazik" Nokta

Bu işbirliği, ancak iki nazik noktada gölgelenmek tehlikesi geçirebilir: Siyasal-ideolojik, bir de ahlaki nokta. Siyasal-ideolojik alanda denetlemenin gösterdiği "hassasiyet"i biz ancak yabancı filmler konusundaki denetleme kararlarından çıkarabiliyoruz; yoksa denetlemenin sakıncalı gördüğü siyasal-ideolojik yerli film zaten yoktur; denetleme böyle filmleri, bunların en masumlarını daha düşünce, tasarı halindeyken, senaryo kılığındayken geri çevirmektedir. Denetlemenin bu duyarlılığını bilen yapımcıların da zaten gerçekte bu taraklarda bezi yoktur. Bundan dolayı, denetlemenin yabancı filmlerin yasaklanmasında % 30 gibi en kalabalık küme oluşturacak yolda uygulandığı bu noktadaki yasak, yapımcılarımızla bugüne dek önemli bir çatışma konusu olmamıştır.

Ahlaka aykırılıktan dolayı geri çevrilen yabancı filmlerin sayısı, yasak kararlarının % 25'iyle ikinci kalabalık kümesini oluşturmaktadır. Ne var ki, her yerli film izleyicisi, denetlemenin yabancı filmler konusunda yine büyük bir duyarlılıkla oynadığı bu "ahlak koruyuculuğu" rolünü, yerli filmler için hiç de aynı duyarlılıkla oynamadığını, kendi deneyimleriyle bilmektedir. Öyle olmasa, perdelerimiz aşağının bayağısı açık saçık yerli filmlerle dolarken, sanat değeri söz götürmeyen kimi yabancı filmler yasaklanmazdı. Kaldı ki, yerli sinemacılar, denetlemenin "ahlak" yönünden çıkaracağı engelleri aşmak için denetlemeye ayrı, piyasaya ayrı film hazırlamak gibi pratik yollar da bulmuşlardır.

Bütün bunlardan anlaşılacağı gibi, bugün yurdumuzdaki film denetlemesi, bu konuda şimdilik başlıca söz sahibi olan iktidarlar

ile yapımcılar arasında, uzun yılların yerleştirdiği bir "statüko"ya dayanmaktadır ve bu "statüko"nun bozulması iki tarafın da işine gelmemektedir. "Prodüktörler Sendikası"nın gazetelere yansıyan son çıkışı, son seçimlerde bu sendikayı ele geçiren küçük yapımevi sahiplerinin denetlemeyle kendi filmlerinden dolayı çıkan sürtüşmelerden öteye bir anlam taşımamaktadır. Türkiye'deki film denetlemesinin, köklü bir düzen değişikliği olmadan ya da en azında, baskı grupları olanca ağırlıklarını bu konuya vermeden kalkması olanak dışıdır.

(*DEVRİM*, Sayı 23, 24 Mart 1970)



DENETLEMEDEN İNCİLER...

1962'nin başlarında *Yılanların Öcü*'nün denetlemeyle yılan hikâyesine dönen serüveni sürüp giderken beklenmedik bir rastlantıyla karşılaşmıştık: Denetlemenin filmle ilgili yasak kararı elimize geçtiği günlerde, İkinci Abdülhamit'in kurduğu korkunç denetleme örgütü "Encümen-i Teftiş ve Muayene"nin Topkapı Sarayı Müzesi'ne geçen karar defterlerinden kimi örnekler de elimize ulaşmıştı. Bizi o vakit en çok şaşırtan nokta, *Yılanların Öcü* için verilen yasak kararı ile "Encümen-i Teftiş"in kararları arasında, dilin eskiliği bir yana bırakılırsa, anlayış, dünya görüşü, deyiş, tümce yapısı, deyiş çapraşıklığı ve düşüklüğüne dek uzanan büyük benzerlikti. Bundan dolayı, sinema denetlememizin, sık sık öne sürüldüğü gibi Mussolini İtalyasının denetleme düzeninden çok, Abdülhamit'in bütün yayıma koyduğu ve uyguladığı denetleme geleneğine bağlı olduğu ve Cumhuriyet Türkiyesinde padişahlık denetlemesinin, hiç olmazsa sinema alanında, sürüp gittiği yargısına varmıştık. Bu yargıyı ve bunu destekleyen örnekleri *"Yön"*-

ün iki sayfasını bu konuya ayırarak belirtmiştik (*Yön*, Sayı 16, 4.3.1972). Aşağıda, yerli filmlerden kimileri için verilmiş denetleme kararlarında kimi örnekler bulacaksınız. Herhangi yanlış anlamaya, yani bunların özellikle seçilip ayıklanmış örnekler olduğu kanısına yol açmamak için belirtelim ki, bunlar çeşitli zamanlarda birer rastlantıyla elimize geçen az sayıdaki denetleme kararlarından derlenmiştir; yani gerçekte, derlenecek inciler son derece bol ve buradakilerden daha iyidir.

*

Polis Ne Vakit Küçük Düşer?

"Murat'ın arabasında ölü bir kadının trafik polisi tarafından görüldüğü sahnede, polisin bir ölüyü tefrik edemeyeceği şekilde gösterilmesiyle polis küçük düşürüldüğünden...".

İmtiyazsız Sınıfsız...

"Oya'nın babasının Suat hakkında söylediği "ikiniz de ayrı âlemlerin insanlarısınız" cümlesi bir sınıf farkını ima ettiğinden çıkarılması..."

Sonra Komünistlik Olur

"Leylâ ile Handan'ın birlikte oturmaya karar verdikleri zaman "kazancımızı ortaya koyar beraber harcarız" sözü bir çeşit komünizm düşüncesi telkin ettiğinden..."

Hapishane Dediğin Boş Olur

"Koğuşu boydan boya tıklım tıklım gösteren sahnenin çıka-

rılması, ancak yakın planda saz çalan iki kişinin ve şarkının sonunda Mahmut ile arkadaşının bırakılması...".

Mutlu Ufuklara Varmışız Da...

"Türkiye'yi ilkel ve halkını sefil olarak gösteren bazı sahnelerin çıkarılması şartıyla...".

Film Nasıl Çevrilir, Finişe Nasıl Geçilir?

"... Esasen zabıtanın da yaralı bir kimseyi bırakıp gitmesinin vazife mefhumu bakımından uygun olmayacağı düşüncesiyle: Filmin kahramanlarından Hüseyin'in harabelerde kız kaçarken arkasından bıçak attığını, kızın da bıçağı yiyince düştüğünü gösteren sahnenin çıkarılıp sadece kızın sevgilisi Mehmet'in gelerek kızı kucağına alıp yürümesiyle iktifa edilip, bu arada bir spikere de: 'İşte böylece halk arasında yaşayan meş'um bir efsane filmde görüldüğü gibi mes'ut bir efsane haline getirilmiş ve zamanımıza kadar akıp gelmiştir' şeklinde bir konuşma yapurılması...".

Turistleri Ürkütmeyin

"Belediye Reisinin uşağının turistlerin bavulundan hırsızlık yapması ve masa üzerindeki yemek artıklarını yemesi turist celbi mevzuunda küçültücü mahiyette olduğundan...".

Spikere Gene İş Çıktı

"Asuman'ın hapiste bulunduğu bir sırada bir spikere 'Hayata küsmüş olan Asuman'ın bu suçu bile bile işlediği ve bunun cezasını kendisine bile bile lâyık gördüğü' şeklinde bir konuşturma

yaptırılarak...".

Hazret-i Muhammed Nasıl Konuşurdu?

"Hazret-i Ömer'in ashabıyla birlikte, Hazret-i Muhammed'in Kur'an okutmakta olduğu bir meclise eli kılıçlı olarak girmek istemesi üzerine ellerindeki kesici âletlerle kıyam eden ashaba hitaben Hazret-i Muhammed'in hâtiften duyulan 'Hattaboğlu Ömer mi, bırakın gelsin' şeklindeki sesi 20 sayılı senaryo kararına uyularak filme alınması icap ederken bu lâzımeye riayet edilmediği görülmekle, Hazret-i Muhammed'in mübarek seslerinin taklidinin halkımız üzerinde iyi tesir bırakmayacağı düşünülerek filmden çıkarılması, gerekiyorsa bunun yerine ashaptan birinin 'Resul-i Ekrem müsaade ediyorlar, bırakın gelsin' diye bir ibarenin konulması...".

Kayınbabalık Gururu

"Kayınpederin damadın eline sarılarak öpmek istediği sahne ile damadın babaya 'Öpülecek el varsa kızınındır. Kızının elini öp' sözlerini kayınbabalık gururunu tamamiyle kıran bir hareket olarak..."

Devlet Sırrı

"Filmde geçen Washington menşeli bir habere göre 'Amerika Birleşik Devletleri'nin Türkiye'ye verdiği sualtı atom mayınlarının dökülmesine başlanılmıştır' şeklindeki cümle bir sırrı ifşa ettiğinden ve radyolarımızda da böyle bir haberin neşredilmeyeceği cihetle bu cümlenin çıkarılması..."

İşsizlik mi? O Ne Demek?...

"Oya'nın iş ararken detaylar halinde gösterilen muhtelif şirketler ve şahısların iş olmadığını ima ve müracaatları reddeder mahiyetteki söz ve hareketlerinin tamamen çıkarılması...".

Mevlit Nasıl Okunur?

"Süleyman Çelebi rolünü oynayan, mevlit mısralarını yanlış okumaktadır. Mevlit aruz vezniyle yazılmıştır ve (fîlâtün fâilâtün fâilun) veznindedir... Binaenaleyh klasik Türk edebiyatını iyi bilen bir edebiyat hocasının nezareti altında ve diksiyon dersi almış biri tarafından yeni baştan okunması...".

Gıcık Vermenin Sırası mı?

"Filmde *'Akşam'* gazetesinin birinci sayfasında büyük puntolarla '12. Tümen Kumandanı değiştirildi' ibaresinin görüldüğü sahnenin çıkarılması şartıyla...".

Amanın Askerlik Geldi Başa...

"Mahmut'un yirmi günlük kurs için askere gitmesi sebebiyle sevgilisinden ayrılması ve başına gelen bütün facialarin Nizamnamenin 7/7'de belirtilen halkı askerlikten soğutucu bir nitelik taşıdığı bu safhaların başka bir sebebe dayandırılması...".

1961'de Öğretmen Başa...

"Memleketimizin bugün için ihtiyaç duyduğu ve inkılap hükümetimizin de ehemmiyetle ele almış bulunduğu ve haddizatında

kudsi bir meslek olan öğretmenliğin kötü bir tema ile gösterilmesi bu mesleği zedeleyici bir mahiyet arzetmektedir. ... Kasaba ağasının şımarık oğlunun evlenme mevzuu altında vazifeli bir öğretmene gerek söz ve gerekse çirkin hareketler ile taarruz etmesiyle bu suçlarının cezasız kalması mesleğin haysiyetini ihlal edeceği gibi bu mesleğe intisap edecek genç nesil üzerinde de bir teşevvüş ve tereddüt meydana getirecekti. ... Bu bakımdan filmin en ehemmiyetli noktasını teşkil eden ve bir öğretmeni mesleğinden ayrılmasına kadar zorlayan sebeplerin devlet müdahalesi ile bertaraf edilmesi ve bunun ibret-i müessire olacak tarzda yeni sahneler ilave edilmek suretiyle tashih edilmesi lazımdır...".

Fosforlu Cevriye'den Ne Haber?

"Senaryodan çıkarılması şart koşulduğu halde çıkarılmadığı görülen 'dangalak, kereste, züppe, beş kuruşluk şoför, sekiz cilet salla, ayıp sallama abla, hop dedik, çuvalın kaça?' şeklindeki argoların ve konuşmaların çıkarılarak yerlerine konuşma nezaketine yaraşır kelimelerin konulması... —Hafize'nin Cemile'ye şikâyet şeklinde söylediği 'Ne sürtüklüğümü bıraktılar ne orospuluğumu' sözlerinden "sürtük" kelimesinin bırakılıp "orospu" tabirinin çıkarılması... (NOT: Filmin adında yer alan 'kahpe' sözüne takılınılması üzerine filmci, bu çeşit film adlarının senaryo ve film olarak sansürden geçtiğini gösterir bir dizelge verir).

(*YENİ SİNEMA*, Sayı 30, Mayıs 1970)



TÜRKİYE'DE YASAKLANAN FİLMLER ÜZERİNE BAZI NOTLAR

1

Türkiye'de yasaklanan filmler konusu hem yerli hem yabancı filmleri kapsar. Yasaklanan yerli filmleri incelemek oldukça kolaydır; çünkü bunların sayısı pek azdır. Üstelik, yasaklanan bir yerli film yurt içinde ve elde kaldığından haberi hemen duyulur, izi bulunur. Yabancı filmlerde durum böyle değildir: Yabancı film getiricisi filmleri sınıra (gümrüğe) değin getirir; film gümrük işleminden geçmeden bir memur eliyle denetlemeye getirilir; denetleme yasaklama kararı verdiği takdirde film yine memur eliyle gümrüğe, oradan da geldiği ülkeye gönderilir. Bundan dolayı, yasaklanan filmler konusunda tek iz, denetleme kurulunun, bir örneğini getiriciye de verdiği, kararlardır. Ne var ki, gizli bir şey olmamasına karşın, bu kararlar bir sır gibi tutulur; bu konuda araştırma yapmak isteyenlere aşılmaz güçlükler çıkarılır. Getirdiği filmi geri çevrilen sinemacı bile, elindeki kararları göstermekte anlaşılmaz —ya da çok iyi anlaşılır— çekingenlik gösterir. Oysa, denetleme kararları tek tek incelenmedikçe; yurdumuzda yasaklanan yabancı filmlerden hangilerinin, hangi dönemde, ne ölçüde yasaklandığını ortay açıkarmak, bunun gelişmesini çizmek, bir "tarihçe"sini yapmak olanaksızdır. Hele eski tarihlere uzanmak isteyince, belgelerin bulunmasında büsbütün güçlüklerle karşılaşılır. Bütün bunlardan dolayı, bu yazıda, yurdumuzda yasaklanmış yabancı filmler konusunu genel bir çerçeve içinde ve oldukça yakın bir tarihte ele alacağız.

2

Yurdumuzda yasaklanan yerli ve yabancı filmler konusunda ilk şaşırtıcı gözlem, yasaklanan yerli film sayısının çok az oluşudur. Başlangıçtan 1967 sonuna dek kesinlikle yasaklanmış —"ke-

sinlikle" diyoruz, çünkü birazdan görüleceği üzere, yasaklandığı halde sonradan bu kararın kaldırıldığı filmler de vardır— yerli filmlerin sayısı yarım düzineyi bile bulmaz. Yasaklanan bu beş filmden üçü —*Bağbozumu, Kanunsuz Dağlar, Çeşymemeydanlı Ali*— zaten gecekondu yapımevlerinin çırpıştırma filmleridir. Geri kalanlardan *Bitmeyen Yol* için denetlemenin verdiği ret kararını Danıştay iptal etmiştir. Buna göre, 1967 sonuna dek önemli tek yasak kararı, *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri* için verilendir[1].

Kesinlikle yasaklanan bütün yerli filmlerin yarım düzineye varmamasına karşılık, her yıl yasaklanan yabancı filmlerin sayısı bir ile iki düzine arasında değişmektedir. Buna bakarak denetlememizin yerli filmlere yabancı filmlerden daha yumuşak davrandığı, sık sık belirtildiği gibi denetlemenin bir "umacı" olmadığı sonucuna mı varmak gerekir? Konu yakından incelenirse durumun hiç de böyle olmadığı ortaya çıkar. Yerli ve yabancı filmler karşısında denetleme kurulunun değişik tutumu da, yerli filmlere verilen yasak kararının az oluşunun aldatıcılığı da, denetlememizin yapısından ileri gelmektedir.

Yurdumuzda yerli ve yabancı filmler aynı denetleme tüzüğüne göre denetlenmekte, bu denetimde bazı ortak hükümler yer almaktaysa da, gerçekte yerli ve yabancı filmler için ayrı ayrı işleyen ikili bir düzen kurulmuştur. Buna göre, yabancı filmler İstanbul ya da Ankara gümrüğüne geldiklerine göre, bu kentlerde kurulmuş olan İl Sansür Kurulu'nca denetlenir. Bu iki İl Sansür Kurulu'nun dışında ve üstünde Ankara'da ayrıca bir Merkez Sansür Kurulu bulunmaktadır. İl Sansür Kurulu'nun kararına itiraz edildiği ya da İl Sansür Kurulu filmin bir kez de merkezce incelenmesi zorunluluğunu duyduğu vakit, film bir kez de Merkez Sansür Kurulu'nda in-

1 Tuhaftır ama, bu "nazarlık" yasağın da, hiç olmazsa yönetmenince bugün artık yürekten benimsendiğine inanmak gerekir. Yurdumuzdaki düşünce dengesizliğinin açık ve çarpıcı bir örneği olan bu durumun nedeni şudur: *Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri,* Fransa'da sinema öğrenimi yapan genç bir yönetmenin, sindirilmemiş birtakım yabancı etkileri, özenti ve öykünmeyle yansıttığı, aşırı cinsel bunalımları işleyen ilk filmiydi. Şimdi şeriatçı basında "Ulu Hakan Abdülhamit"e övgüler düzen bu yönetmen, en katıksız örneğini kendi filminde verdiği batı özentisi şöyle dursun, en ufak batı eğilimini bile yerdiğine göre, yasaklama kararını kaldırmak için Danıştay'a kadar uzanan uğraşılarından sonra, bugün bu yasak kararının en başta gelen onaylayıcısı olmalıdır.

celenir. Merkez Sansür Kurulu'nun kararı kesindir; buna karşı getirici ancak Danıştay'da iptal davası açabilir. Yerli filmlere gelince, bunların senaryosundan tamamlanmış durumuna kadarki bütün denetleme işlemlerinde ilk, son ve tek merci Merkez Sansür Kurulu'dur. İşte denetlememizin yerli ve yabancı filmlere karşı tutumu, bu ikili düzenden doğmaktadır. Yabancı filmler için yasak kararı daha çoktur; çünkü yabancı filmler yerli filmlere göre ayrıcalıklı (imtiyazlı) bir durumdadır; iki dereceli bir denetlemeden geçmektedir, bundan dolayı İl SansürKurulları yasak kararlarını daha rahatlıkla verebilmekte; daha olmazsa sorumluluğu Merkez Sansür Kurulu'na devretmektedir. Yerli filmlerde yasak kararları yok denecek kadar azdır; çünkü denetlememiz istemediği filmlerin çevrilmesini daha işin başında, tasarı durumundayken önleyebilecek durumdadır. Senaryo denetlemesi bu olanağı sağlamıştır (nitekim Merkez Sansür Kurulu'nun senaryolar için verdiği yasak kararlarının kabarıklığı bunu göstermektedir).

Denetleme kurulu, filmi daha doğmadan yasaklamak olanağını elinde tuttuğu, senaryoyu istediği biçime sokabildiği içindir ki, senaryosunu kabul ettiği bir filmi, artık hemen hemen yalnızca senaryoya uygunluk yönünden incelemekte, yasak kararı yerine, senaryoya uymadığını sandığı bölümlerin çıkarılmasını, değiştirilmesini ya da eklemeler yapılmasını istemekle yetinmektedir. Bunun içindir ki, yerli filmlerde yasak kararının azlığına karşılık, denetlemecilerimizin "şartlı kabul" adını verdikleri kararların bolluğu yer almaktadır. Yurdumuzda denetleme kurulunun bir filmi istediği gibi çevirtmek olanağını ne denli geniş ölçüde kullandığını bu "şartlı kabul"lerin bolluğu açıkça ortaya koymaktadır. Öyle ki, istatistikler incelendiğinde, "şartlı kabul"lerin % 50-70 arasında oynadığı görülmektedir. Burada bir başka sonuç daha kendiliğinden ortaya çıkıyor: Yurdumuzda denetleme, bir filmi daha tasarı durumundayken denetleyebildiği; senaryoyu yasaklayıp istediği biçime sokabildiği; kendi biçimlendirdiği senaryoya göre çevrilmiş filmi yasaklamak yetkisini elinde tuttuğu; bu yetkiyi kullanmasa bile, filme istediği biçimi vermek olanağını bol bol kullandığına göre, Türkiye'de çevrilen filmlerin hepsinde denetlemecilerimiz si-

nemacılarımızla bir ortakyapım çalışması içinde bulunuyorlar demektir ve Türk sineması, sinemacılarımız kadar denetlemecilerimizin de emeğini ve damgasını taşımaktadır.

Yerli filmlerdeki yasaklamaların azlığında, böylesine geniş yetkileri, olanakları elinde tutan denetlemenin, bir kez senaryoyu kabul ettikten sonra, buna para ve emek harcayan sinemacıya karşı bir çeşit manevi sorumluluk duymasınında payı vardır. Zaten bu yüzdendir ki, gerçekte denetlemenin verdiği ret kararı, yukarıda kesinlikle yasaklanan beş filmden ibaret değildir. Denetleme Kurulu bunların dışında da ret kararı vermiş; ama sinemacının diretmesi karşısında bu manevi sorumluluğun da etkisiyle pazarlığa girişmek zorunluluğunu duymuş; sonunda ret kararlarını şartlı kabule çevirmiştir. Bu değişiklik çok kez bir hafta gibi kısa bir sürede olmakta, bazen bir yıl kadar uzamaktadır. Aşağıdaki dizelgede, Merkez Sansür Kurulu'nca ret kararı verilen, fakat çoğu sonradan şartlı kabule çevrilen yerli filmler yer almaktadır:

1941

Sürtük (Adolf Körner). Ret: 1941, Kabul: 1942.

1952

Âşık Veysel'in Hayatı (Metin Erksan). Ret: 27.12.1952, Kabul: 2.11.1953.

1956

Ceylan Emine (Muharrem Gürses). Ret: 22.11.1956, Kabul: 25.1.1957.

1959

Sokak Şarkıcısı (Orhon M. Arıburnu). Ret: 2.11.1959, Kabul: 9.11.1959.

1960

Mukadderat (M. Gürses), Ret: 30.9.1960, Kabul: 13.10.1960.

Bir Gelin Gitti (Muhteşem Durukan), Ret: 20.10.1960, Kabul:

23.11.1960.

1961

Kabadayılar Kralı (Nejat Saydam). Ret: 25.1.1961, Kabul: 14.2.1961.

1962

Bağbozumu/Rahmetler Yağarken. Ret: 10.8.1962.

Harmandalı Mahmut Efem Geliyor/Harmandalı'nın İntikamı (Çetin Karamanbey). Ret: 5.9.1962, Kabul: 11.11.1962.

Yılanların Öcü (M. Erksan). Ret 14.3.1962, Kabul: 3.4.1962.

1965

Karanlıkta Uyananlar (Ertem Göreç). Ret: 30.4.1965, Kabul: 23.7.1965.

Babasına Bak Oğlunu Al (Türker İnanoğlu). Ret: 9.4.1965, Kabul: 27.4.1965.

Beleş Osman (Kemal İnci). Ret: 2.4.1965, Kabul: 28.4.1965.

1966

Bitmeyen Yol (Duygu Sağıroğlu). Ret: 11.1.1966, Ret: 8.2.1966.

Beyoğlu Esrarı (T. İnanoğlu).Ret: 1.4.1966, Kabul: 13.4.1966.

Soluk Gecenin Aşk Hikâyeleri (Alp Zeki Heper). Ret: 15.6.1966, Ret: 21.9.1966.

Kelepçeli Bilekler (Yücel Hekimoğlu). Ret: 7.7.1966, Kabul: 1.9.1966.

Hudutların Kanunu (Lütfi Ö. Akad). Ret: 19.7.1966, Kabul: 23.7.1966.

Yiğitler Ölmezmiş (Nazım Kurthan). Ret: 18.8.1966, Kabul: 8.9.1966.

Kartal Yavrusu (Ümit Utku). Ret: 19.8.1966, Kabul: 31.8.1966.

Bombacı Emine (Nuri Akıncı). Ret: 2.9.1966, Kabul: 20.9.1966.

1967

Kanunsuz Dağlar (Nuri Akıncı). Ret: 19.2.1967.

Kanlı Takip (Yavuz Figenli). Ret: 31.3.1967, Kabul: 13.4.1967.

Gecekondu Peşinde (Feyzi Tuna). Ret: 28.4.1967, Ret: 16.6.1967, Kabul: 8.12.1967.

Çeşmemeydanlı Ali (Hasan Kazankaya). Ret: 10.5.1967.

Fedailer (Kayahan Arıkan). Ret: 12.5.1967, Kabul: 16.6.1967.

Kanlı Hayat (E. Göreç). Ret: 2.8.1967, Kabul: 10.8.1967.

Allaha Adanan Toprak (Y. Figenli). Ret: 6.9.1967, Kabul: 21.11.1967.

Aslan Arkadaşım (D. Sağıroğlu). Ret: 12.9.1967, Kabul: 14.9.1967.

Anadolu'yu Türkleştirenler (Fikret Uçak). Ret: 26.9.1967, Kabul: 6.10.1967.

Kelepçeli Melek (Mehmet Dinler). Ret: 29.9.1967, Kabul: 2.10.1967.

Şaşkın Hafiye Killing'e Karşı (Natuk Baytan). Ret: 12.10.1967, Kabul: 24.10.1967.

Kocadağlı (Kemal Kan). Ret: 13.10.1967, Kabul 1.11.1967.

Büyük Kin (Tunç Başaran). Ret: 15.11.1967, Kabul: 21.11.1967.

*

Yabancı filmlerde yasaklamaların, yerli filmlerdekinden daha çok olduğunu belirtmiştik. Ancak bu durum, yabancı film getiricilerininde tıpkı yerli filmciler gibi denetleme kuruluyla pazarlığa girişmesine engel olmamaktadır. Yerli filmler için verilen ret kararlarının sonradan şartlı kabule çevrilmesi olayına yabancı filmlerde de rastlanmaktadır. Nitekim, yasaklanmış yabancı filmlerin yer aldığı dizelgedekilerden kimileri sonradan şu ya da bu biçimde gösterme izni almışlardır. Bu dizelge bir örnek olarak verilmiştir; yoksa her yıl yasaklanan yabancı filmler çok daha kabarıktır. Dizelgede filmin adından sonra yönetmeni, ülkesi, çevrildiği yıl bazen de denetlemenin yasaklama ölçülerini gösteren yedinci maddesinin hangi fıkrasına göre reddedildiği belirtilmiştir.

1950

Miracle of the Bells-Çanların Mucizesi (Irving Pichel, ABD, 1949. 7/4).

Au royaume des cieux-Talihsiz Kızlar (Julien Duvivier, Fransa, 1949. 7/6).

1951

Francis-Beklenilmeyen Kahraman (Arthur Lubin, ABD, 1950, 28. maddeye göre).

Macbeth (Orhan Welles, ABD, 1948. 8. maddeye göre).

Sofka (Radoş Noyakoviç, Yugoslavya, 1948).

Zuhur-ül-islam-İslamiyetin Doğuşu (İbrahim İzzeitin, Mısır, 1951).

La p... respectueuse-Saygılı Yosma (Marcello Pagliero, Fransa, 1951. 7/6).

1952

The Men-Erkekler (Fred Zinnemann, ABD, 1950. 7/7).

Eureka Stockade-Hürriyet ve İstiklal (Harry Watt, Avustralya, 1949. 7/8, 9).

1953

King of Kings (C.B. de Mille, ABD, 1926. 7/4).

Arşın Mal Alan (Rıza Tahmasb, SSCB/Azerbaycan, 1945).

Adorables créatures-Sevimli Kadınlar (Christian-Jaque, Fransa, 1952. 7/6).

Die Rose von Istanbul-İstanbul Gülü (Karl Anton, Almanya, 1953. 7/10).

Never Let Me Go-Sakın Beni Bırakma (Delmer Daves, İngiltere, 1953. 7/1, 2).

Sadko (Aleksandr Ptuşko, SSCB, 1952).

Le chemin de Damas-Şam Yolu (Max Glass, Fransa, 1952. 7/4).

Au coeur de Casbah-Kasabanın Kalbinde (Pierre Dardinal, Fransa, 1952. 7/6).

Caroline Chérie-Karolin, Bir Fahişenin Hayatı (Richard Poti-

er, Fransa, 1951. 7/6).

La donna che invento' l'amore-Aşkı İcat Eden Kadın (Ferruccio Cario, İtalya, 1952. 7/1).

Hanno Amon-Melek Yüzlü Canavar (Veit Harlan, Almanya, 1952. 7/6).

Weisse Sklaven-Beyaz Esire (Karl Anton, Almanya, 1936. 7/5, 8).

1954

I Was A Communist For the FBI-FBI Hesabına Çalışan Bir Komünisttim (Gordon Douglas, ABD, 1951).

Long Voyage Home-Yurttan Uzakta (John Ford, ABD, 1940. 8. maddeye göre).

Le petit monde de Don Camillo-Don Camillo'nun Küçük Dünyası (J. Duvivier, Fransa/İtalya, 1951. 7/5).

El bruto-Kaba Adam (Luis Bunuel, Meksika, 1952).

Ferenç Erkel (Martin Keleti, Macaristan, 1952. 7/5).

Lucrèce Borgia-Lükres Borjiya (Christian-Jaque, Fransa, 1952. 7/6).

Lebedinoye Ozero-Kuğu Gölü (Z. Tulubyeva, SSCB, 1953).

Bahçesaraskiy Fontan-Bahçesaray Çeşmesi (SSCB, 1953).

Povest o neftyamikah Kaspia-Hazer Denizinin Petrol İşçileri (Roman Karmen, SSCB, 1953).

1955

Arene semelik-Büyük Arena (Sergey Gurov, SSCB, 1954. 7/5).

Skazeniye o zemliye Sibirskoy-Sibirya Toprağının Öyküleri (İvan Piriyev, SSCB, 1947. 7/1, 5).

Bolşoy konsert-Büyük Konser (Vera Stroyeva, SSCB, 1951. 7/5).

Verniye Druzya-Ayrılmaz Dostlar (Mihail Kalatazov, SSCB, 1954).

Svedskaya spiçka-İsveç Kibriti (Konstantin Yudin, SSCB, 1954. 7/2, 4).

Vassa Yelevnova (Leonid Lukov, SSCB, 1953. 7/5, 7).

Eletjel-On Dört Hayat (Zoltan Fabri, Macaristan, 1954. 7/1).

Avant le déluge-Tufandan Önce (André Cayatte, Fransa, 1953. 7/5).

Der Ziegeunerbaron-Çingene Baron (A.M. Rabenalt, Almanya, 1954. 7/10),

Riot in Cell Block 11-11 Numaralı Hücre Bloğunda Ayaklanma (Donald Siegel, ABD, 1954. 7/8).

La rebelion de los colgados-Asılmışların Ayaklanması (A.B. Crevenna, Meksika, 1954. 7/5).

Ogift Fader Sökes-Evlenmemiş Analar (Bengt Logardt, İsveç, 1954. 7/6).

1956

The Attack!-Hücum! (Robert Aldrich, ABD, 1956. 7/7).

Gentlemen's Agreement-Centilmen Anlaşması (Elia Kazan, ABD, 1947. 7/1, 4).

Du rififi chez les hommes-Erkekler Arasında Hesaplaşma (Jules Dassin, Fransa, 1954. 7/8).

L'amant de Lady Chatterley-Lady Chatterley'nin Sevgilisi (Marc Allegret, Fransa, 1955, 7/6).

Hill 24 Doesn't Answer-24 Rakımlı Tepe Cevap Vermiyor (Thorold Dickinson, İsrail, 1954. 7/1, 3, 4).

Miasto nieujarzmione-Baş Eğmeyen Şehir Varşova (Jerzy Karzycki, Polonya, 1950. 7/1, 3, 5).

Piatka z uliçy Barskiej-Barska Sokağının Beşleri (Aleksandr Ford, Polonya, 1954. 7/1, 5).

The Killing-Son Darbe (Staley Kubrick, ABD, 1956).

The Killer's Kiss-Kanlı Buse (S. Kubrick, ABD, 1955).

1957

Shah Jehan-Şah-i Cihan (A.R. Kardar, Hindistan, 1955. 8. maddeye göre).

Hum log (Ziya Serhadî, Hindistan, 1943. 7/5).

Du bigha zamin-İki Karışlık Toprak (Bimal Roy, Hindistan, 1955. 7/5).

Marcelino, pan y vino-Marcelino, Ekmek ve Şarap (Ladislao Vajda, İspanya, 1955, 7/4).

Don Kişot (Grigori Kozintsev, SSCB, 1957. 7/5).

The Silver Chalice-Gümüş Kupa (Victor Saville, ABD, 1955 7/4).

Attila, flagello di dio-Attila, Tanrı'nın Kırbacı (Pietro Francisco, İtalya, 1955. 7/4, 6, 7).

The Man With the Golden Arm-Altın Kollu Adam (Otto Prominger, ABD, 1956).

1958

Istanbul-İstanbul (Joseph Pevney, ABD, 1957, 7/10).

The Man Who Know Too Much-Tehlikeli Adam (Alfred Hitchcock, ABD, 1955).

Crisis-İstiklal Uğrunda (Richard Brooks, ABD, 1950. 7/8).

Letyat juravli-Turnalar Uçarken (M. Kalatazov, SSCB, 1957. 7/1, 6).

1959

Les amants-Âşıklar (Louis Malle, Fransa, 1958, 7/7).

Tiger Bay-Şahidin Gözleri (Jack Lee Thompson, İngiltere, 1959. 7/6).

Cemile Buhired (Yusuf Şahin, Mısır, 1958. 7/3).

1960

Mother India-Çocuklarım İçin (K.R. Mehboob, Hindistan, 1956).

Dama s sobaçkoy-Köpekli Kadın (Yosif Heifitz, SSCB, 1960. 7/1, 6).

400 coups-400 Darbe (François Truffaut, Fransa, 1959. 7/6).

Michel Strogoff-Mişel Strogof (Carmino Gallone, İtalya, 1956).

Les tricheurs-Sahteciler (Marcel Carné, Fransa, 1958).

Conspiracy of Hearts-Mukaddes Istırap (Ralph Thomas, İngiltere, 1961).

1961

Mein Kampf-Kavgam (Erwin Leiser, İsveç, 1961).

I dolci inganni-Tatlı Hayaller (Alberto Lattuada, İtalya, 1960. 7/6, ayrıca 28. maddeye göre).

La ragazza in vetrina-Camdaki Kız (Luciano Emmer, İtalya, 1960. 7/6, ayrıca 28.maddeye göre).

Exodus-Exodus (Otto Preminger, ABD, 1960).

High Hell-Yüksek Cehennem (Burt Balaban, ABD, 1958).

Les nuits de Rasputin-Rasputin (Pierre Chenal,. Fransa/İtalya, 1959).

Die Brücke-Köprü (Bernhard Wicki, Almanya/Yugoslavya, 1959).

Liane, die weisse Sklavin-Beyaz Esire (Hermann Letiner, Almanya, 1957. 7/1).

Rabindranaht Tagore (Satyajit Ray, Hindistan, 1961).

I soliti ignoti-Toto Gangster (Mario Monicelli, İtalya, 1958).

Sehnsucht hat mich Verführt (Wilmten Heaf, Almanya, 1959).

A French Mistress -Fransız Dilberi (Roy Boulting, İngiltere, 1960. 7/6).

The Big Fisherman-Mucizeler Diyarında (Frank Borzage, ABD, 1959, 7/4).

1962

The Journey-Maceralar Yolunda (Anatole Litvak, ABD, 1958).

Le regine dei Tartara-Hakanlar Destanı (Sergio Grieco, İtalya, 1961).

Ballada o soldatie-Askerin Türküsü (Grigoriy Çukray, SSCB, 1960, 7/1, 5, 7).

Othello (Sergey Yutkeviç, SSCB, 1956. 7/1, 5, 7).

Dvenadçataya noç-On İkinci Gece (Yan Fried, SSCB, 1955. 7/5, 6).

Idıot-Budala (İvan Piriyev, SSCB, 1958, 7/5).

La bride surle cou-Dolu Dizgin (Roger Vadim, Fransa, 1961. 7/6).

As Young As We Are-Genç Olduğumuzdan (Bernard Girard,

ABD, 1958).

The Devil at 4 O'Clock-Adalar Şeytanı (Melvyn LeRoy, ABD, 1961. 7/4).

The Ten Commendments-On Emir (C.B. De Mille, ABD, 1956. 7/4).

On the Beach-Kumsalda (Stanley Kramer, ABD, 1959).

The Victors-Zaferden Sonra (Carl Foreman, ABD, 1962).

The Guns of Navarone-Navorone'nin Topları (Jack Lee Thompson, ABD, 1961).

1963

Advise and Consent-Washington'da Fırtına (O. Preminger, ABD, 1962).

Rapsodia de Sangre-Kanlı Rapsodi (J.A. Isasi-Isasmendi, İspanya, 1958. 7/5).

Ben Hur (William Wyler, ABD, 1959).

Paths of Glory-Zafer Yolları (S. Kubrick, ABD, 1958).

I Want to Live-Yaşamak İstiyorum (Robert Wise, ABD, 1959).

1964

Barabbas (Richard Fleischer, ABD, 1962. 7/4).

I Mongoli-Cihan Hâkimi (Leopoldo Savona, İtalya, 1961).

The Blade of Vangeance-Köroğlu (SSCB/Azerbaycan, 1964).

The Yellow Teddybears-Yarının Anaları (Robert Hartford-Davis, İngiltere, 1963. 7/6).

Patrik Athenagoras ile Papa Altıncı Pol'ün Kudüs Buluşması (1964).

Aynaroz'un Yıldönümü (1964).

1965

491 (Vilgot Sjöman, İsveç, 1964. 7/6).

Jules et Jim-Jules ve Jim (François Truffaut, Fransa, 1962. 7/6).

Exodus-Exodus (yeniden, 28. maddeye göre).

FBI chiama Istambul-FB İstanbul'u Arıyor (Emimmo Salvi, İtalya, 1964).

Operacion Estambul-İstanbul'daki Adam (J.A. Isasi-Isasmendi, İspanya/İtalya/Fransa, 1965).

Topkapı (Jules Dessin, ABD 1964).

1966

Zorba the Greck-İki Arkadaş (Mikail Kakoyanis, İngiltere/Yunanistan, 1964).

The Bible-Peygamberler Tarihi (John Huston, İtalya/ABD, 1964).

The High Bright Sun-Yüksek Parlak Güneş (Ralph Thomas, İngiltere, 1965, 7/1, 6, 10).

El Cid-El Sid (Anthony Mann, ABD, 1961).

1967

Syskonbadd-Kardeşim, Sevgilim (V. Sjöman, İsveç, 1966. 7/6).

Dr. Zhivago-Doktor Jivago (David Lean, İngiltere, 1964).

John Goldfarb, Please Come Home-Haremde Oyun (J. L. Thompson, İngiltere, 1964. 7/3).

1968

La belle du jour-Gündüz Yosması (Luis Bunuel, Fransa, 1968. 7/6).

Natilek-Gece Oyunları (Mai Zetterling, İsveç, 1967, 7/6).

Yazımızın başına da belirtitimiz gibi, denetleme kararları tek tek incelenmedikçe, otuz yıldan beri hep aynı tüzüğün hükümlerini uygulamakla birlikte, bu uygulaması "esen rüzgâra göre değişen" denetlememizin tarihini çizmek olanaksızdır. Ne var ki, yukarıda yirmi yıllık bir döneme yayılan yasak kararları içinde herhangi bir seçme yapmaksızın aktardığımız yüze yakın örnek, denetlememizin genel niteliğini ortaya koymaya yeter. Bu yasaklar incelendiğinde, en kalabalık kümelerin, sırasıyla 7/6, 7/1, 7/5, 7/4'te ortaya çıktığı görülür. Denetleme tüzüğünün 7. maddesinin 6. fıkrası "umumi terbiyeye ve ahlaka ve milli duygularımıza mugayir olan" filmlerin yasaklanmasını öngörür. Bu fıkraya göre yasaklanan

filmler % 25 oranındadır. Bunu, ikisi de aynı oranda (% 15) yasaklanmış filmler kümesinin yer aldığı 7/1 ile 7/5 izler. Ancak bu iki fıkra gerçekte aynı şeyleri tekrarladıkları için —7/1: "Herhangi bir devletin siyasi propagandasını yapan", 7/5: "Milli rejime aykırı olan siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapan"— bunları birleştirmek daha yerinde olur ve o vakit % 30'la en kalabalık yasak filmler kümesi ortaya çıkar. Bunları izleyen kalabalık küme, "din propagandası yapan" filmlerin yasaklanmasını öngören 7/4'te yer almaktadır ki, bunların oranı % 12'dir. Buna göre, yasak kararları, siyasal-ideolojik propaganda (% 30), ahlaka aykırılık (% 15), din propagandası (% 12) kategorilerinde toplanmaktadır ki, bu durum, en ağır baskı düzenlerinde, en toptancı (totaliter) düzenlerdeki denetlemelerin tutumuna tıpatıp uymaktadır.

Hemen belirtmek gerekir ki, rakamlar tek başına büyük bir şey anlatmamakta, uygulama yakından incelendiğinde bu tutumun korkunçluğu kadar gülünçlüğü de daha iyi anlaşılmaktadır. Örneğin, öyle bir dönem oluştur ki, bu dönemde Sovyetler Birliği ve Doğu bloğundan gelen her film, istisnasız geri çevrilmiştir. Bunların oranı % 20'ye varmaktadır. Ne var ki, bu filmler, ilk anda akla gelebileceği gibi 7/1 ya da 7/5'e uyan siyasal-ideolojik propaganda filmleri değildir. Bunlar, örneğin *Othello, On İkinci Gece* gibi Shakespeare; *Don Kişot* gibi Cervantes; *Köpekli Kadın* gibi Çehov; *Budala* gibi Destoyevski uyarlamaları; *Kuğu Gölü, Bahçesaray Çeşmesi* gibi dünyanın en ünlü bale topluluklarından Bolşoy balesinin klasik temsilleri; *Ayrılmaz Dostlar, Büyük Arena* gibi çocuk, sirk filmleri; hatta bizim ortaoyunu repertuvarlarına dek geçen *Arşın Mal Alan* gibi Azerbaycan operetleridir. Ama denetleme kurulu, bunları Doğu bloğundan geliyor diye, 7/1 ile 7/5'e göre yasaklamaktan çekinmemiştir. Bu yasaklamanın ne denli yersiz olduğu, doğrudan doğruya denetlemece de anlaşılmış olmalı ki, yalnız bu filmlere değil, Doğu bloğunun çağdaş filmlerinden çoğuna 1961' den sonra gösterme izni verilmiştir.

"Ahlaka aykırılık" gerekçesiyle verilen yasaklama kararlarında dikkati çeken nokta şudur: Denetleme, ilk bakışta aşırı açık sayılabileceği halde, gerçekte izleyiciyi incitmeyen, konunun

doğal akışına iyice uyduğu için izleyiciye doğal gelen sahneler ile daha kapalı olduğu halde çirkin, zevksiz ve bayağı sahneler arasındaki değerlendirmeyi yapamamaktadır. Bunun sonucu olarak en değersiz filmlerin en bayağı, müstehcen sahnelerine izin verilirken sanat değeri söz götürmeyen filmler yasaklanmaktadır. Bu tutum, cinsel konuların artık açıkça ve rahatlıkla işlenmeye başladığı günümüz sinemasında büsbütün çağdışı kalmaktadır. Denetlemenin tutumu değişmezse bu gidişle birkaç yıla dek Türkiye'de gösterilebilecek yabancı film çok güçlükle bulunabilecektir.

"Din propagandası yapan" filmler için verilen yasak kararlarında dikkati çeken yön, bunların hemen hepsinin *"Tevrat"* ve *"İncil"*den alınma konuları, öyküleri anlatan üstünyapımlar olmasıdır. Bir bakıma, denetlemenin tutumu, incir çekirdeğini doldurmayan bu üstünyapımlara avuçlar dolusu döviz ödenmesini önlediği için yerinde görülebilirse de; denetlemenin görevi bu değildir. Kaldı ki denetleme bu görevini bile sonuna değin yerine getirmekte de değildir. Bu yasaklama kategorisine giren filmlerin hemen hepsi sonunda gösterim izni koparmışlardır. Ama burada asıl üzerinde durulması gereken noktalar şunlardır: Birincisi, *"Tevrat"* ve *"İncil"* ve bunları temsil eden iki peygamber Musa ile İsa, *"Kuran"*da da saygıyla anıldığına ve bu iki kitaptaki kimi olaylar *"Kuran"*da da yer aldığına göre, bir "aykırı propaganda"dan söz açılamaz. Kaldı ki, çoğu C.B. De Mille'in *"'Tevrat'* mı, aşk da, cinsiyet de, serüven de bol bol vardır" anlayışına uygun çevrildiği için, bunları Hıristiyan ya da Musevi dininin propagandası saymak, bu filmleri fazla ciddiye almak olur. Gerçekte 7/4'ün özü, din sömürücülüğüne izin vermemek biçiminde yorumlanmak gerekir ki, denetlememiz ne yabancı ne yerli filmlerde bunu gerektiği biçimde uygulamaktadır.

Siyasal-ideolojik propaganda, ahlaka aykırılık ve din propagandasından sonra en geniş yasak, % 10'la 7/10'un uygulamasında görülmektedir. Bu fıkra şöyledir: "İçinde Türkiye aleyhinde propaganda vasıtası olarak sahneler bulunan". İlk bakışta fıkra çok yerindedir; hiçbir ülke kendi aleyhinde propaganda yapan filmlerin gösterilmesine göz yumamaz. Ne var ki, uygulama, bu haklı ilkeyi

de gülünçleştirmekten geri kalmamaktadır. Daha ilk bakışta, bu fıkraya göre yasaklanan filmlerin hemen hepsinin Türkiye'de çevrilmiş ya da Türkiye'yi konu alan filmler olduğu dikkati çekmektedir. Denetlemecilerimiz, sırtında yük taşıyan bir hamalı, çıplak ayaklı bir ayakkabı boyacısını, bir gecekonduyu... gösteren her yabancı filmi bu fıkranın kapsamına sokmaktadırlar.

% 6 ile bu kategoriyi izleyen 7/7 ve 7/8 fıkraları, bunların esnekliğine uygun olarak geniş ve yersiz bir uygulama alanı bulduğunu kanıtlamaktadır. 7/7 "askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhinde propaganda yapan"dır. Ancak, örneğin, Shakespeare'in *Othello*'sunun, İkinci Dünya Savaşı'nda sakat düşen Amerikan askerlerinin yeni bir yaşayışa hazırlanmalarını gösteren *Erkekler*'in, yine İkinci Dünya Savaşı'ndaki genç bir Sovyet askerinin kahramanlığını yansıtan *Askerin Türküsü*'nün nasıl olup da askerlik şeref ve haysiyetini kırdığı, askerlik aleyhinde propaganda yaptığını anlamak mümkün değildir. Hele "Konuşan Katır" dizisinin ilk filmi olan Amerikan güldürüsü *Francis*'in bu kategoride yer alması, Francis'i yalnız konuşturmaya değil, güldürmeye de yeter.

"Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan" filmlerle ilgili 7/8'in uygulaması da bundan farklı değildir. Bu yüzyılın başlarında Avustralya'daki altın arayıcıların müstebit bir valiye karşı uğraşını yansıtan *Hürriyet ve İstiklal*, Latin Amerika'daki bir diktatörle ilgili *İstiklal Uğrunda*, ancak Menderes dönemi yöneticilerini işkillendirebilir.

Yasaklanan filmler içinde % 5'lik bir küme oluşturan 7/3 kategorisi —"dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden"—, tümüyle gündelik siyasal tutuma göre değişen bir uygulamadır. Ancak bunun uygulaması da sakatlıkta öbürlerinden geri kalmamaktadır. Örneğin Arap ülkelerini gücendirmemek için İsrail bağımsızlık savaşını anlatan *24 Rakımlı Tepe Cevap Vermiyor* ya da Suudi Arabistan emirlerinin harem hayatını ele alan sulu güldürü *Haremde Oyun* yasaklanmıştır; ama bunun yanı sıra Cezayir bağımsızlık savaşının büyük kahramanlarından birini ele alan *Cemile Buhired*, üstelik bu bağımsızlık savaşının başarıya ulaşmak üzere

olduğu Fransızlar tarafından bile kabul edildiği bir sırada, Fransa'yı gücendirmemek için yasaklanmıştır. Aynı anda, filmin Afganistan'da gösterilmemesini isteyen Fransız maslahatgüzarının girişiminiyse Afganistan bu maslahatgüzarı "istenmeyen kişi" ilan etmekle yanıtlamaktaydı.

Yasak uygulamalarında son olarak görünüşte önemsiz gibi gelen fakat % 5 gibi bir yer tutması bir yana, son zamanlarda gittikçe geniş ve tehlikeli bir biçimde uygulanmaya başlayan 8. madde üzerinde de durmak gerekir. Bu madde şöyledir: "Zamanın geçmesiyle yıpranmış ve perde üzerinde gözleri yoracak derecede eskimiş olan filmlerin gösterilmesine müsaade edilmez." Bu madde, herkesin de kolayca anlayabileceği gibi, sinemacının izleyiciyi sömürmesini önlemek için konmuştur; sinemacının, göstericide sık sık oynadığı için yıpranan, eskiyen film yerine yeni kopya çıkarmaksızın haksız kazanç sağlamasını önlemek ereğini gütmektedir. Ama denetlemecilerimiz bu maddeyi bir ara, anlayamadıkları teknikle çevrilen ya da konusu geceleyin, loşça yerde geçtiği için görüntülerinin büyük bölümü karanlıkça olan filmlere uygulamışlardır. Böylelikle örneğin Welles'in sinemada devrim yapan filmi *Yurttaş Kane,* Shakespeare'den uyarladığı *Macbeth;* John Ford'un Eugene O'Neill'in ünlü oyunundan uyarladığı ve denizcilerin yaşayışını anlatan *Yurttan Uzakta* filmleri "gözleri bozar" gerekçesiye yasaklanmıştır. Denetleme, bu maddeyi son zamanlada Sinematek'te, sinema derneklerinde oynatılmak üzere getirtilen birçok filmi geri çevirmekte kullanmaya başlamıştır. Oysa bu, görevi kötüye kullanmaktan başka birşey değildir. Bu madde, bu yolda kullanılırsa, belli bir tarihten önce çevrilmiş hiçbir sinema klasiğinin gösterilmemesi tehlikesi de ortaya çıkar. Çünkü örneğin 1930'lardan önce çevrilmiş herhangi bir sinema klasiğinin yepyeni, gıcır gıcır kopyası çıkarılabilir, ama görüntüler yine de karanlık, ışıksız olabilir, bunun önüne geçmek elde değildir. Böyledir diye, denetlemecilerimiz, bütün sinema klasiklerini yasaklayacaklar mıdır?

Yasaklanan yabancı filmler konusunu, bir ara yurdumuzda uygulanan Amerikan denetlemesine değinmeksizin sona erdirmek

doğru olmaz. Çünkü Türkiye'nin iktisadi güçlüklerinden, iktisadi bağımlılığından yararlanılarak uygulanan bu denetleme, aynı koşullarda her vakit yinelenebilir. Bu Amerikan denetlemesi, Amerikan sinemacılarına olan borçlanmaların döviz sıkıntısı yüzünden ödenmemesi; para ayarlaması yüzünden doların bir anda üç katına fırlaması; borçların da durduk yerde üç kat artmasıyla ortaya çıkmıştı. İmzalanan "Information Media Guaranty" (IMG) anlaşması, Türkiye'ye bu borçların bir bölümünü Türk parasıyla ödemek olanağı sağlıyordu. Ancak, bedava olmayan bu kolaylığa karşılık Birleşik Amerika'nın resmi propaganda örgütü "United States Information Agency" (USIA) ile bunun Türkiye'deki kolu "United States Information Service" (USIS), Amerika'dan yurdumuza gönderilen filmleri "ayıklamaya" başladılar ve Amerika'yı en masum ölçüde eleştiren Hollywood filmlerinin bile gösterilmesine izin vermediler. 1956-57 sinema mevsiminde başlayan bu Amerikan denetlemesi gittikçe o kadar azıttı ve "cıvıttı" ki, durumdan Amerikan sinemacıları da yakınmaya başladılar. Amerikan yapımevlerinin Avrupa ve Ortadoğu dağıtım işlerini yöneten temsilcisi, 1962' de Türkiye'ye gönderilmek üzere bulunan 30 filmlik dizelgeden yalnız 1 filme izin çıktığını açıklıyordu. Nihayet bu durum 1962' de sona erdi. Ancak, bu dönemde Türk perdelerindeki yabancı filmlerin % 90'dan çoğunu Amerikan filmlerinin oluşturduğu ve Amerikan denetlemesinin de çok vakit bu filmlerin en iyilerine uygulandığı göz önüne alınırsa; Türk izleyicisine reva görülen "beyin yıkama" işleminin korkunçluğu anlaşılır. Aşağıdaki dizelgede, Türkiye'de uygulanan Amerikan denetlemesinden kimi örnekler yer almaktadır. Bu denetlemenin saçmalığı, sonradan bu filmlerin hemen hepsinin birer birer perdelerimizde gösterilmesiyle de ortaya çıkmıştır.

1956-1957

The Garment Jungle-Giysi Cengeli (Robert Aldrich, Vincent Sherman, 1956).

The Blackboard Jungle-Karatahta Cengeli (Richad Brooks, 1955).

The Big Knife-Kan Asla Kurumaz (R. Aldrich, 1955).

1957-1958

Written On the Wind-Aşk Rüzgârları (Douglas Sirk, 1957).

Around the World in 80 Days-80 Günde Devriâlem (Michael Anderson, 1957).

Something of Value-İnsan Avcıları (R. Brooks, 1957).

The Eternal Sea-Sonsuz Deniz (John H. Auer, 1955).

1959-1960

The Defiant Ones-Kader Bağlayınca (Stanley Kramer, 1958).

1960-1961

Elmer Gantry (R. Brooks, 1960).

The Fugitive Kind-Kaçak (Sindey Lumet, 1960).

1961-1962

Inherit the Wind-Rüzgârın Mirası (Stanley Kramer, 1960).

Walk On the Wild Side-Vahşi Yol (Edward Daytryk, 1962).

The Facts of Life-Hayat Cilveleri (Norman Panama, 1960).

Pepe-Pepe'nin Sürevenleri (George Sidney, 1956).

The Devil at 4 O'Clock-Adalar Şeytanı (Melvyn LeRoy, 1961).

There Was a Crooked Man (Stuart Bulge, İngiliz filmi, 1960)

Judgement at Nuremberg-Nüremberg Duruşması (S. Kramer, 1961).

Town Without Pity-İnsafsız Şehir (Gotthardt Reinhard, 1961).

The Young Savages-Genç Serseriler (John Frankenheimer, 1961).

The Hodlum Priest (Irvin Kershner, 1961).

A Cold Wind in August-Aşk Tuzağı (Alexander Singer, 1961).

(YENİ SİNEMA, Sayı 30, Mayıs 1970)



NEDEN YALNIZ "TRT"?

Nisanın üçüncü cumartesindeki Ankara TV'sinin programında kupkuru bir belgesel film yer alıyordu. Film, kuruluğuna kuruydu ama, ele aldığı konu öylesine ilgi çekiciydi ki, görüşü, inanışı, eğitimi ne olursa olsun her çeşitten izleyici tarafından merakla izlendi. Film, dünyanın sekizinci harikası olan Türk sinema denetlemesinin bir noktasına ışık tutuyor; Ankara TV'sinin, haber filmlerini neden sıcağı sıcağına izleyiciye iletemediğini anlatıyordu. Filmin etkisi büyük oldu; hem de yalnız izleyicilerde değil, ilgililerde de... Aradaki tatil günü geçer geçmez durum bir soruyla parlamentoya getirilirken, hükümet de Ankara TV'sindeki haber filmlerinin denetleme tüzüğü dışında bırakılmasını kararlaştırıyordu. Karar aynı günün akşamı uygulanmaya başlandı. Ankara radyosu salı günü, hükümetin bu kararını açıklayan ilgili bakanın demecini yayımladı: Denetleme tüzüğü 1939'da çıkarılmıştı, o vakit televizyon yoktu, oysa televizyon haber filmleri anayasanın basın hürriyetinin kapsamı içinde olmak gerekirdi, üstelik "TRT" özerk bir kuruluştu, vb, vb, ...

Sanki Ankara TV'si birkaç gün önce kurulmuştu; anayasa birkaç gün önce yayımlanmıştı; "TRT"nin özerkliği dün verilmişti; sanki bu konudaki sürtüşme, Ankara TV'si kurulduğu yıldan beri devam etmemekteydi... Yine de anayasanın, basın özgürlüklerinin, televizyonun, "TRT" özerkliğinin geç de olsa ilgililerce anımsanması; hele bu anımsayışın, filmlerden hiç olmazsa kimilerini denetlemenin sultasından kurtaran mutlu bir sonuca yol açması memnunluk vericiydi.

Unutulanlar...

Ancak bu mutlu sonuç, anımsanan bazı şeylerin yanı sıra bir sürü şeyin unutulduğunu, denetleme düzeninin bir avuç filmin dışında, olduğu gibi sürdüğü gerçeğini gözlerden gizlememeldir. Değil filmlerin hepsi, hatta yukarıki kararın konusu olan haber

filmlerinin bütünü bile özgürlüğe kavuşmuş değildir. İlgili bakanın açıklamasına göre, denetleme tüzüğünün dışında bırakılan filmler yalnız "TRT" için getirilen "televizyon haber filmleri"dir. Yani bir kez bu çeşit filmleri herhangi özel bir kurum ya da kişi getirse, aynı özgürlükten yararlanamayacaktır. İlgili bakana göre, "TRT"ye bu ayrıcalığın tanınması "TRT"nin özerkliğinden ileri gelmektedir. Oysa burada önemli olan ve anayasının da koruması içinde bulunan, film getirenlerin kimler olduğu değil, getirilen filmlerin kendisidir. Anayasadaki basın özgürlüğünden yararlanma, haber filmlerinin niteliğine bağlıdır; yoksa "TRT"nin özerkliğine değil. Hele haber filmlerini, "sinemalarda gösterilen haber filmleri" ile "televizyonda gösterilen haber filmleri" diye ikiye ayırmak, yukarıdakinden daha da sakat ve yanlış bir görüştür. Gerçekte bunlar arasında zerrece başkalık yoktur. Bütün ayrılık, filmlerin sinemada ya da televizyonda gösterilmesidir ki, bu da filmlerin yine anayasadaki basın özgürlüğünden yararlanmasını engellememek gerekir. Oysa ilgili bakanın açıklaması, sinemalarda gösterilen haber filmlerinin yine eskisi gibi 1939 tarihli denetleme tüzüğünün uygulamasından geçeceğini göstermektedir. "TRT" özerktir, ona gelen haberler denetlemesiz kullanılacak, "TRT" dışındaki organlarda denetleme uygulanacak dendiğini düşünün, kıyamet kopar; ama şimdi sinemalardaki haber filmleri ile televizyon haber filmlerine yapılan uygulama bundan başka bir şey değildir ki...

Çiğnenen Anayasa Hakları

Uzun çalışmalara yol açan, bir televizyon programının baskı gruplarını harekete geçirmesiyle yarım yamalak bir çözüme ulaşan denetleme sorununun bugünkü durumu kimseyi tatmin etmeyecektir. Bunun başlıca nedeni, Anayasa Mahkemesi'nin ilk ve en talihsiz kararlarından birinde, anayasaya aykırı olmadığı sonucuna bağlandığı halde, Polis Vazife ve Selahiyet Yasasının sinema denetlemesine yol açan hükmünün anayasaya bal gibi aykırı olduğudur. Yasalar bile anayasaya aykırı olamazken, anayasanın sağladığı te-

mel hak ve özgürlükler üstelik bir tüzükle çiğnenmeye devam etmektedir. Hiçbir hukukçu, hele denetleme sorununu özellikle incelemiş hiçbir hukukçu yoktur ki, Polis Vazife ve Selahiyet Yasasının ilgili maddesinin ve buna dayanılarak çıkarılan 1939 tarihli denetleme tüzüğünün tüm olarak bugünkü anayasaya aykırı düştüğünü ileri sürmesin. Hiçbir hukukçu yoktur ki, Anayasa Mahkemesi'nin bu konudaki kararını biçim yönünden de öz yönünden de sakat bulmasın. Sinemanın özellikleri ile 1961 Anayasasının sağladığı temel hak ve özgürlükler yan yana getirilince, durum, hukukçu olmayanlar için bile apaçıktır.

Sinema filmleri, hangi çeşitten olursa olsunlar, mutlaka bilim, teknik, düşünce, sanat , haberleşme (basın) alanlarından birbirine girerler. Oysa anayasamıza baktığımızda bütün bu alanların "dokunulmaz, devredilmez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetler" çerçevesine girdiğini görüyoruz: "Herkes düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir; düşünce ve kanaatlarını söz, yazı, resim ile veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklayabilir ve yayabilir" (20. madde)—"Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir" (21. madde)— "Basın hürdür, sansür edilemez. Devlet, basın ve haber alma hürriyetini sağlayacak tedbirleri alır" (22. madde)— "Kişiler ve siyasi partiler, kamu tüzel kişileri elindeki basın dışı haberleşme ve yayın araçlarından faydalanma hakkına sahiptir. Bu faydalanmanın şartları ve usulleri, demokratik esaslara ve hakkaniyet ölçülerine uygun olarak kanunla düzenlenir. Kanun, halkın bu araçlarla haber almasını, düşünce ve kanaatlere ulaşmasını ve kamuoyunun serbestçe oluşumunu köstekleyici kayıtlar koyamaz" (26. madde).

Gıdım Gıdım Demokrasi

İşte sinema, gerçekte, yukarıda sıralanan hak ve özgürlüklerden bir ya da birkaçı dolayısıyla anayasa korumasında bulunmaktadır. Bu hak ve özgürlüklerde bir sınırlama zorunluysa ("Temel hak ve

hürriyetler, anayasanın sözüne ve ruhuna uygun olarak, ancak kanunla sınırlanabilirler", 11. madde), bunun da yine anayasanın koyduğu ölçüler içinde yapılması gerekir ("Kanun kamu yararı, genel ahlak, kamu düzeni, sosyal adalet ve milli güvenlik gibi sebeplerle de olsa bir hakkın ve hürriyetin özüne dokunamaz", 11. madde). 1961 Anayasasını hazırlayanlar bu konuda öylesine titizdirler ki, gerekçede bu maddeyi açıklarken, sanki bizim ünlü denetleme tüzüğünü örnek alıp 11. maddenin neden bu yoldan düzenlendiğini ayrıntılarıyla açıklamışlar, "idari kararlar veya nizamnamelerle temel hak ve hürriyetler kayıtlanamazlar" demişlerdir. Yasalar çıkararak yapılacak sınırlamaları da, "hakkın özünü tahribe kadar gitmemek" koşuluna bağlamışlar, "eğer sınırlama, bir temel hak ve hürriyet veya dokunulmazlığın cevherini tahrip ediyorsa, anayasaya aykırılığı dolayısıyla hükümsüz sayılacaktır" demişlerdir. Anayasa Mahkemesi de uygulamada, verdiği kararlardan birinde, özgürlüğün özünün ne vakit zedeleneceğini şu ölçüye vurmuştur: "Bir hak ve hürriyetin, gayesine uygun bir şekilde kullanılmasını son derece zorlaştıran veya onu kullanılmaz duruma düşüren kayıtlara tabi tutulması halindedir ki, o hak ve hürriyetin özüne dokunulmuş olması söz konusu edilebilir".

Denetlemeyle Savaşım Temel Haklar Savaşımıdır

Gelgelelim, yasalara bile tanınmayan temel hak ve özgürlükleri kayıtlamama, zedelememe ilkesi bir tüzük tarafından yıllardır çiğnenmektedir. Anayasanın sağladığı temel hak ve özgürlüklerin hemen hepsini daha tasarı biçimindeyken, tohum durumundayken yok etmekten başlayıp sinemaya çeşit çeşit denetlemeler getiren 1939 tarihli denetleme tüzüğü, anayasanın sözüne de özüne de taban tabana aykırı düşmektedir.

Bütün bunlardan dolayı, sinema denetlemesine karşı açılan savaşım, gerçekte, anayasanın sağladığı temel hak ve özgürlükler sinema alanında bütünüyle kullanılmadıkça durmayacaktır. Gelip

geçen iktidarların bu gerçeği görmezlikten gelişi ya da olayların, koşulların etkisiyle bu hak ve özgürlükleri gıdım gıdım verme eğilimi, bu savaşımı gevşetmemelidir.

(*DEVRİM*, Sayı 29, 5 Mayıs 1970)



*"UMUT"*UN DÜŞMANLARI

Anayasa Mahkemesinin ilk ve talihsiz kararları arasında yer alanlardan biri, sinema denetlemesinin Anayasaya aykırı olmadığını hükme bağlayan karardı. Ancak, hukuk bilginlerinden büyük çoğunluğu daha o vakit bile bu kararın yanlış olduğunu, hukuk ilkelerinden çok, "ülkenin yüksek çıkarları" gözetilerek alındığını ileri sürmüşlerdi. O vakitten bu yana köprülerin altından çok sular aktı. Bir yandan "ülkenin yüksek çıkarları"nın gerçekte denetlemeye yeşil ışık yakmakta değil tersine, her çeşit denetlemeyi ortadan kaldırmakta olduğu daha iyi anlaşılırken; bir yandan da denetlemenin Anayasaya açıkça aykırı olduğu görüşü daha çok güçlendi. Anayasa Mahkemesinin kararından yana çıkan hukukçu hemen hemen kalmadı. İstanbul ve Ankara Üniversitelerinde doğrudan doğruya sinema denetlemesi konusunda savunulan ve kabul edilen iki ayrı doktora tezi, yine, Türkiye'deki sinema denetlemesinin Anayasaya açıkça aykırı olduğunu ileri sürüyordu. Öyle ki, resmi makamlar bile, denetlemenin iler tutar yeri olmadığını yavaş yavaş anlamaya başladılar. Ne var ki, bu makamlar, İkinci Dünya Savaşından önce bir kez ele geçmiş olan bu baskı aracını kendi istekleriyle, herhangi bir zorlama olmaksızın bırakmaya hiç de niyetli görünmemektedirler. Nitekim, sinema denetlemesinin kimi kesimlerinde son zamanlarda ortaya çıkan bazı yumuşatma, gevşetme kararları ancak olayların bu makamları sıkışık ve güç durumlara

sökmasıyla gerçekleşmiştir. Yabancı televizyoncuların Türkiye'yi boykot tehdidi karşısında, Türkiye'de çevrilen televizyon haber filmlerinin denetleme dışında bırakılması ya da TRT Ankara TV'siyle hem vahim hem de gülünç sürtüşmelerden sonra, dışardan getirtilen TV haber filmlerinin denetleme dışı bırakılması bunun örneklerindendir.

Ne var ki, İçişleri Bakanlığının yayın organı "Türk İdare Dergisi"nde bile sinema denetlemesinin Anayasaya aykırı olduğunu ve denetlemenin toptan kaldırılması gerektiğini savunan bilimsel araştırmalar yayımlandığı halde, aynı bakanlığa bağlı olan denetleme bütün şiddetiyle sürüp gitmektedir. Denetlemenin son kurbanı, son Adana Altın Koza Sinema Şenliği'nin birincisi *Umut* filmi olmuştur.

Güzelin, İyinin, Doğrunun Düşmanı

Umut'un bütünüyle yasaklanması, Türkiye'deki sinema denetlemesinin gerçek işlevini açıkça ortaya koyuyor: Bu denetleme egemen sınıfların kendi çıkarlarına aykırı buldukları her görüşü, her çabayı engelemekle görevlidir. Bundan dolayıdır ki bu denetleme en açık saçık, en çirkin, en bayağı sahnelerin yer aldığı filmleri, Türkiye'yi ve insanlarını çeşitli yönlerden küçük düşüren filmleri, Türk izleyicisini afyonlamak ereğini güden filmleri serbest bırakmakta; ama Türkiye'nin ve insanlarının sorunlarına eğilmeye, bu sorunlara dikkati çekmeye, bunları çözmeye yönelen en ufak çabaları engellemeyi kendine iş edinmektedir. Türk sinemasında, denetlemenin işbirlikçisi olan Yeşilçam düzeninden biraz ayrılan bütün filmlerin bu denetlemenin kurbanı olması bir rastlantı değildir. Sinema adına, sanat adına, temel haklar adına ve Anayasa adına bu çirkin denetlemeye dur demenin vakti çoktan gelmiştir.

(*DEVRİM*, Sayı 54, 27 Ekim 1970)



DENETLEME KALKARSA NE OLUR?

Sinema denetlemesinin kaldırılmasını istemeyenlerin, denetleme kalktığı takdirde ortaya çok sakıncalı durumlar çıkacağını söylemelerini, karanlık tablolar çizmelerini doğal karşılamak gerekir. İki nedenden dolayı: Birincisi, bunlar böylelikle denetlemeyi çağdışı, anayasa dışı görenleri, denetlemenin hem gülünç hem yüz kızartıcı uygulamalarını doğru bulmayanları karanlık olasılıklarla ürkütmek istemektedirler. İkincisi, denetlemeci kafasının özelliğidir; denetleme kalktığında dünyasının yıkılacağına içtenlikle inanan denetlemeci kafasının... Oysa, Türkiye'nin başka alanlardaki denetlemeden edindiği deneyimler, bütün bunların hiçbir gerçek yönü bulunmadığını ortaya koymaktadır. Türkiye'nin bu alandaki deneyimleri şu iki gerçeği açıklıkla kanıtlamıştır: Denetleme hiçbir vakit ereğine ulaşamamış, hiçbir vakit sonsuzluğa erişememiş; denetleme kalktığında da korkulacak bir sonuç, bir kargaşa ortaya çıkmamıştır. Türkiye'deki basın denelemesinin, kitap denetlemesinin, tiyatro denetlemesinin serüveninin ortaya koyduğu budur. Türkiye'de özel kişiler gazete yayımlamaya başladıklarından, yani aşağı yukarı 19. yüzyılın ortalarından çok yakın zamanlara değin bir basın denetlemesi uygulanmıştır. Bu basın denetlemesini koyanlar, uygulayanlar, kendilerince zararlı gördükleri düşüncelerin yayılmasını önleyeceklerini sanmışlardır. Oysa içeride dışarıda açık gizli basılan dağıtılan gazeteler, dergiler bu denetlemeyi boşa çıkarmıştır. Bu denetlemeyi koyanlar, uygulayanlar, basın denetlemesi kalkarsa Türkiye'nin altüst olacağını, kargaşalığa boğulacağını ileri sürmüşlerdir. Hiçbiri olmamıştır. Türkiye'de denetlemenin "altın çağ"ını yaşadığı İkinci Abdülhamit döneminde, okul kitaplarından din kitaplarına dek uzanan denetleme, ne "muzır fikirler"in yayılmasını önleyebilmiştir ne de Abdülhamit'in devrilmesini. Ki-

tap denetlemesinin kalkması da herhangi bir kargaşaya yol açmamıştır. Tiyatroda İkinci Dünya Savaşından sonraya kadar uygulanan denetleme, yurdumuzda sahne sanatının gelişmesini yavaşlatmaktan başka sonuç sağlamamıştır. Tiyatro denetlemesi kalktığı vakit de yine o kadar korkulan başıboşluk, kargaşa ortaya çıkmamıştır.

Büyük Yalan

Sinemada da denetlemenin tek sonucu, sinema sanatının yurdumuzda gelişmesini kösteklemek olmuş; bunun dışında ne sinemacıya, ne korunulması düşünülen izleyiciye, ne de bu denetlemeyi uygulamakta ayak direyenlere bir yarar sağlamıştır. Sinema denetlemesini savunanların yalnız bir gerekçesi vardır, o da sinemanın yığınlara ulaşan bir sanat olduğu, milyonları etkilediği, bu büyük yayılma ve etkileme gücünün denetim altına alınması gerektiğidir. Oysa, bir denetleme gerekçesi olarak bu büyük bir yalandır. Çünkü denetlemenin ereği, suçun işlenme olanağını ya tümüyle ortadan kaldırmak ya da alabildiğine azaltmaktır. Oysa, filmlerin gerçekleştirilme, dağıtılma ve izleyici karşısına çıkarılma özelliklerinden ötürü, denetleme uygulanmaksızın da filmler yoluyla suç işlemenin kolayca önlenebilmesi olanaklıdır. Öyle ki, bugün örneğin sinema, Türkiye'de basına uygulanan mevzuatın tıpkısına bağlansa, basın yoluyla kolayca suç işleme olanağı bulunduğu halde, sinema yoluyla suç işlemek hemen hemen olanaksızlaşacaktır.

Genel Mevzuat

Öte yandan denetlemenin bugün Türkiye'de uygulandığı tek alan olan sinemadan kalkmasıyla ortaya bir kargaşanın, anarşinin, başıboşluğun çıkacağı hiçbir vakit söylenemez. Tam tersine, denetleme kalkınca genel mevzuata bağlanacak olan sinema daha sıkı bir disipline girmek zorunda kalacaktır. Çünkü denetleme tüzüğü

sinemacının karşısına yalnız yasak engelini dikmektedir; oysa genel mevzuat sinemacının karşısına ağır hapis ve para cezaları çıkarmaktadır. Örneğin, denetlemeye "ayıklanmış" kopya gönderip, filmi piyasaya sürerken buna açık saçık sahneler ekleyen sinemacı, bugünkü uygulamaya göre, ancak yetkili makamların emir ve önlemlerine uymamaktan dolayı bir aya kadar hapis ya da iki yüz elli liraya kadar para cezasına çarptırılmaktadır. Oysa TCK'ye göre, değil yalnız açık saçık sahneler çevirmek, bu sahneleri taşıyan filmleri oynatanlar, ithal edenler, çoğaltanlar, bir yerden bir yere taşıyanlar, nerede bulunabileceğini ilan edenler... bile bir aydan iki yıla kadar hapis ve yetmiş beş liradan iki bin beş yüz liraya kadar para cezasına çarptırılırlar. TCK'de ayrıca, denetleme tüzüğünün yasak saydığı aşağı yukarı bütün sonuçları kapsayan durumlar için ağır cezalar vardır. Bütün bunlar, sinema alanından denetleme kalktığında sinemanın, sinemacının, sinema sanatçısının başıboşluğa değil daha disiplinli bir çalışmaya yönelmek zorunda kalacağını gösterir. Yalnız şu farkla: Denetlemeden kurtulmuş olan sinemacı, sinema sanatçısı artık karşısında, esen rüzgâra göre yön değiştiren, değişik kararlar veren, tüzüğün maddelerini lastik gibi istediği yana çeken, siyasal iktidarın eğilimlerine göre ahkâm kesen kapıkullarını değil, bağımsız yargıçları bulacaktır. Bu yargıçlar, önlerine getirilen filmleri incelerken elbette bunun salt suç işlemek ereğiyle mi çevrildiğini, yoksa bir sanat yapıtı mı olduğunu, anayasal haklardan yararlanan, bu hakların savunmasını yapan bir düşünce ürünü mü olduğunu da araştıracaklardır.

Yeni Bir Yasa

Burada iki nokta akla gelebilir: Sinema genel mevzuata bırakılabilir ama, genel mevzuatın sinema için düşünülmeyişinden doğan bazı boşlukları olabilir. Bir de, genel mevzuatın denetleme tüzüğünden daha ağır yaptırımlar taşıyan hükümleri, sinemayı kimi durumlarda eskisinden daha ağır koşullar içine atabilir. Bu iki sakınca, sinemayı da basın gibi, kendine özgü bir yasa düzenine

bağlamakla önlenebilir. Anayasa çerçevesi içinde yer alacak böyle bir yasa, Türkiye'de hem çağdışı, yüz kızartıcı bir denetleme düzeninin sürüp gitmesine bir son verecek, hem de sinema yapıtının öbür düşünce, sanat ve bilim kollarıyla eşit özgürlükten, gelişme koşullarından yararlanmasını sağlayacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 57, 17 Kasım 1970)



SANATA KARŞI SOPA

Kara bir yazgısı var Türkiye'de sanatçının. Bu ada gerçekten layık olup da zulüm görmemişi, baskıya uğramamışı, fişlenip dosyalanıp izlenmemişi hemen yok gibi. Bu baskı, bu zulüm, sanatçının güçlülüğü, gerçekçiliği oranında artıyor; hapse atılmasına, çeşitli yollarla susturulmasına, hatta zaman zaman yok edilmesine dek uzanıyor. Yurdumuzun en büyük sanatçılarının, yaşamlarının şu ya da bu dönemlerinde bu şaşmaz kurala göre cezalandırılmaları, bunu açıklıkla ortaya koyuyor. Bir bakıma bunu olağan karşılamak gerek: Sanatçılar her vakit toplumun en önde giden, toplumu gelecekten haber veren, ileri dönük kişileridir. Hepsi de toplumlarının daha iyi, daha güzel bir geleceğe erişmesinin özlemini dile getirirler. Baskı rejimlerinin tahammül edemediği de budur: Kendi kurulu düzenlerinin hiç değişmeycceğini, değişmemesi gerektiğine inanırlar; bunun tersine görüşte olanları acımasızca ezmeye, yok etmeye kalkışırlar; böylelikle kurulu düzeni sürdüreceklerini, hiç olmazsa ömrünü uzatacaklarını sanırlar. Türkiye için şaşırtıcı olan, sanatçıya reva görülen baskının, zulmün, yalnız mutlakiyet döneminde, yalnız tek parti rejiminde değil, çok partili demokrasi rejiminde, 1961 Anayasasının yürürlükte olduğu dönemde de sürüp gitmesidir. Bu da, bütün savlara karşın, demokrasinin bir

göstermelikten öteye geçmediğinin en kesin kanıtlarından biridir. Çünkü demokrasinin başlıca koşullarından biri, sanatçıya özgürce çalışabilme olanağını sağlamasıdır. Demokrasi bir oyun bile olsa, oyunun kurallarından biridir bu. Oysa örnekler, 1961 Anayasasının yürürlükte olduğu dönemde de, demokrasinin bu ilk ve en basit kuralının bile uygulanmadığını ortaya koyuyor.

Sanatçının Yeri: Sanık Sandalyesi

Türkiye'de sanatçı adına layık kimselerin yerinin, bir demokrasi için en yüz kızartıcı davranışla, hep sanık sandalyesi olduğunu örneklerle görmek istiyorsanız, Dr. Çetin Yetkin'in geçen hafta yayımlanan *"Siyasal İktidar Sanata Karşı"* (Bilgi Yayınevi) kitabını okuyunuz. Hukuku kuramsal, soyut bir konu olarak değil, uygulamadaki gerçek yüzüyle yansıtan incelemeleriyle tanınan Yetkin, Türkiye'de gelmiş geçmiş siyasal iktidarların polisi, jandarmayı, adliyeyi, bilirkişileri(!), muhbirleri, ajanları sanatçılara karşı seferber ederek nasıl sanık sandalyesine oturttuğunu, nasıl mahkûm ettirdiğini, nasıl hapislerde çürüttüğünü, mezarlarına kadar nasıl izlediğini resmi belgelerle ortaya koymaktadır.

Ozanların, romancıların, öykücülerin, karikatürcülerin, tiyatrocuların, ressamların sıram sıram sanık sandalyesinden geçişlerini gösteren kitapta, doğallıkla, sinemanın hem de özel bir yeri var. Sinema bugün hâlâ yürürlükte bulunan ve Anayasa Mahkemesi'nin de onayını alan ünlü "Sansür Tüzüğü"yle bu zulüm makinesinin sözde "meşru ve hukuki" olarak işlediği tek alan.

Yetkin'in kitabını baştan sona dek okuduktan sonra insanın aklına ister istemez Hitler'in "Ne zaman kültür sözcüğünü işitsem tabancama sarılırım" diyen "SS" lideri geliyor. Türkiye'deki gelmiş geçmiş siyasal iktidarların ne vakit sanat sözcüğünü işitseler sopaya sarıldığını bir kez daha, belgeleriyle anlamış oluyorsunuz. Ve yine kitabın sonuna geldiğinizde, ortaya kendiliğinden, adeta bir büyü etkisiyleymiş gibi, bambaşka bir sonuç çıkıyor: Sanık sandalyesinden dizi dizi geçen sanatçılar kafilesi bir anda sanıklık-

tan çıkıyor, asıl sanık sandalyesine bu zulüm makinesinin kurucuları oturuyor; bunların sanatçılar için hazırladıkları suçlama belgeleri, kendi ellerinden çıkan bu belgeler, geri tepen bir silah gibi önce kendilerini yaralıyor. Düşünüyorsunuz: O romancılar, ozanlar, tiyatrocular, ressamlar, sinemacılar Türkiye'de sanat var oldukça, Türk dili yaşadıkça sayılacaklar, sevilecekler, anılacaklar; ama bu zulüm makinesinin kurucularını, işleticilerini kim anımsayacak, geriye, silinmez bir yüz karasından başka ne bırakacaklar?

(*DEVRİM*, Sayı 59, 1 Aralık 1970)



4. Bölüm

SİNEMA VE TV

TELEVİZYON GELİRKEN

Önümüzdeki yılbaşında ilk olarak Ankara'da başlayacağı bildirilen televizyonun sinemamız üzerindeki etkileri neler olabilir? Bunu şimdiden kestirmek, olanaksız değilse bile, her halde hayli güçtür. Çünkü bu etkiyi kestirmek, her şeyden önce, televizyonun yurdumuza nasıl geleceğini, hiç olmazsa başlangıçta nasıl bir gelişme göstereceğini bilmeye bağlıdır ki, televizyonla en yakından ilgilenenler bile bunu kestirememektedirler. Hatta, yılbaşında başlayacağı bildirilen ilk yayınların bile gerçekten bu tarihte başlayabileceği çok şüphelidir. Bundan dolayı yurdumuzda önümüzdeki yıllarda televizyon-sinema ilişkilerinin alabileceği biçim üzerindeki bütün görüşler, gerçekleşme derecesi oldukça kuşkulu tahminleri aşamaz. Bununla birlikte, bu olasılıkları gözden geçirmek yine de yararlıdır.

Televizyon konusunda kesinlikle bilinen nokta, bu yeni haberleşme ve anlatım aracının, yurdumuzda hiç olmazsa ilk yıllarda, çok dar bölgelerin dışına çıkmayacağıdır. Yine bu dar bölgelerde televizyonu olanları sayısı da, aracın fiyatı yüzünden, başlangıçta çok kabarık olmayacaktır. Şu halde, Birleşik Amerika, İngiltere, Fransa, İtalya ve benzeri ülkelerde olduğu gibi, televizyonun büyük bir dalga halinde kısa zamanda bütün yurdu kaplaması, sinemanın izleyicilerinden çoğunu bir anda çekip alması, yine bu ülkelerde olduğu gibi, sinema endüstrisinde ilk ağızda sarsıntılara ve bunalımlara yol açması oldukça uzak bir olasılıktır. Hele televiz-

yonun boy göstereceği ilk dar bölgelerin, büyük kentler olacağı ve bunların da, yerli filmlerden çok yabancı film izleyicisi olan varlıklı nüfusu barındırdığı hesaba katılınca, başlangıçta, sinema endüstrimizin izleyici kaybının çok küçük ölçüde kalması daha akla yakındır. Hatta bu yüzden, yerli filmlerin bir süre yabancı filmlere göre daha elverişli duruma geçmesi bile olanaklıdır. İlk izleyici kaybı yabancı filmer alanında verilince, bunlardan boşalan sinemaları yerli filmlerin ve yerli film izleyicilerinin dolduracağı söylenebilir. Bu da, yukarıda adları sayılan ülkelerdekinin tersine, yerli sinema endüstrisinin ilk ağızda bir sarsıntı geçilmesi şöyle dursun, bugünkü film enflasyonunu daha da hızlandırmak gibi bir sonuca varabilir. Bununla birlikte, televizyon bölgeleri çoğalıp genişledikçe, ister yerli ister yabancı film izleyicisi olsun, bütün sinema izleyicilerinde bir azalmanında başlayacağı kuşku götürmez. Olaylar ortaya koymuş ve istatistikler göstermiştir ki, televizyon sahibi olan bir aile, ortalama beş yıl, sinema için yitirilmiş izleyici demektir.

Yeni Bir Alan

İzleyici kaybı etkisiyle olmasa bile, sinema endüstrisinin, televizyonun yol açacağı başka etkenlerle adamakıllı değişiklikler göstermesi beklenir. Her şeyden önce, endüstrinin bir bölümünün bu yeni çalışma alanına kayması kimseyi şaşırtmayacaktır. Televizyon, film yutan bir canavardır. Hele başlangıç için bizde tasarlanan eğitim ereğinin yanı sıra eğlence ereği de yer almaya başlayıp yayın genişleyince, bu canavarı doyurmak kolay olmayacaktır. Endüstrinin bir bölümünün televizyon filmciliğine kayması, bu bakımdan, kaçınılmaz bir durumdur. Kuşkusuz bu arada, şimdiki endüstrinin dışından yeni kimseler , kuruluşlar da bu alana gireceklerdir.

Ama, televizyonun sinemamız üzerindeki asıl etkisi, sinemacılarımızın televizyonla hem bu doğrudan doğruya ilişkileri, hem bir televizyon izleyicisi olarak ilişkileri hem de sinemacılar dışındaki

izleyicilerin televizyonla gittikçe içli dışlı oluşları üzerine oluşacak değişikliklerle ortaya çıkacaktır. Televizyonun, bu üç koldan, şimdiye kadar sinemamızda ya hiç denenmemiş ya da pek az denenmiş bazı yeni öğeleri yavaş yavaş kabul ettireceğinden şüphe edilemez. Bu bir kez kendini sinema türleri alanında gösterecektir. Televizyonda sinemanın en çok yararlandığı türler olan belgesel filmler, röportaj filmleri, haber filmleri, öğretici filmler, tanıtı (reklam) filmleri, öykülü kısa filmler, canlı resimler..., bugün hemen hemen hiç itibar edilmeyen bu türler, film yapımının bütününde gittikçe daha büyük bir yer tutacaktır. Sinemacının ve izleyicinin yetişmesinde önemli rol oynayan bir kısa filmler konusu, televizyonun yurdumuza gelişiyle en sonunda varlığını duyurmaya başlayacaktır.

Yeni Bir Teknik

Bunun gibi, televizyonun, sinemaya çok yakın olmakla birlikte, yine de kendine özgü kimi nitelikler taşıyan teknik, dil ve sanatının sinemamızı etkilemesi de yine kaçınılmaz olacaktır. Bu etkinin yararlı sonuçlar doğurması da beklenir. Televizyonun dili, genellikle yalın, kestirme, özlü ve seçik bir dildir; görüntüleriyse genellikle gerçekçi, doğal görüntülerdir. Bütün bu özellikler, sinemamızın bugüne kadarki çalışmalarında ancak zaman zaman ve o da bölük pörçük rastlanan özelliklerdir. Sinemacılarımızın ve izleyicilerimizin televizyon görüntülerine alışmaları, televizyon dilini yadırgamaz duruma gelmeleri, sinemamızın dilindeki aksaklıkların, sürçmelerin çoğunun ister istemez düzelmesini sağlayabilir. Ancak, bu konuda en büyük sorumluluğun, televizyon programlarını hazırlayanlar ve bu programları gerçekleştirip uygulayanlara düşeceğini de belirtmek gerekir. Çünkü ancak televizyon tekniğini ve dilini ustalık ve başarıyla kullanan televizyoncular yardımıyla bu etkinin de zararlı değil yararlı olması sağlanabilir. Aksi halde televizyonun, sinema dilimizin büsbütün bozulmasına yol açması olasıdır. Tehlike, özellikle "temsil"ler alanında kendini göstere-

cektir. Çünkü televizyonda filmden sonra en çok başvurulan görmelik (temaşa) kollarından biri "temsil"dir, televizyon oyunudur. Televizyon oyunları, televizyon diline uygun değil de, alışılmış sahne oyunları kılığında ortaya çıkarsa, sahnemizin kötü alışkanlıklarının yinelenmesi haline gelirse, tarihinin başlangıcından beri, tiyatronun kötü izlerini taşıyan sinemamızın yeni bir tiyatro dönemin girmesi beklenebilir.

Sinema Kültürünü Yayma

Televizyonun sinema kültürünü yayma konusundaki büyük olanaklarından yararlanılması da yine böyle "iki tarafı keskin kılıç" gibidir. Sinemanın eski ve yeni, belli başlı yapıtlarından yapılacak isabetli seçmeler, bu yapıtların başarıyla tanıtılması düzenli bir biçimde yürütüldüğünde, sinema sanatının ve kültürünün geniş yığınlara en kestirme yoldan ulaştırılması, sinema izleyicisinin düzeyinin yükseltilmesi büyük ölçüde kolaylaşacak ve bu durum, giderek sinemamızda da hayırlı sonuçlar doğuracaktır. Ama bunun tersi de olabilir: Televizyon programlarını doldurmak için gelişigüzel yapılmış seçmelerle sinema sanatı ve kültürünün geniş yığınlara ulaştırılması değil, izleyicinin beğenisinin büsbütün körleştirilmesi de mümkündür. Burada da yine bütün sorumluluk, televizyonculara düşecektir.

Denetlemenin Sonu

Hiç kuşku yok ki, televizyonun yerleşmesi, sinema denetlemesi sorununu yeniden günün konusu yapacak ve bu alanda beklenmedik gelişmelere yol açacaktır. Nitekim televizyon daha yurdumuza girmeden, "değişmez" sinema denetlemesi düzenimizde ilk gediği açmış ve İçişleri Bakanlığı 1965'te televizyonda gösterilen haber filmlerinin, "haberleşme ve basın hürriyetlerinin himayesinde" olduğu gerekçesiyle, denetleme tüzüğünün dışında kaldıkları

kararını vermişti. Ne var ki bu, övünülür ve güvenilir bir karar olmaktan uzaktır. Çünkü bu karar, gerçekte, yurdumuza gelen televizyon filmcilerine, yurdu dışarda tanıtırlar umuduyla verilmiş bir ayrıcalıktan başka bir şey değildir. Çünkü bu karar, denetleme tüzüğünün hükümleri zorlanarak alınmış, bu hükümlere aykırı bir karardır. Nihayet, her vakit vazgeçilebilecek bir idari karardır. Nitekim yurdumuzda televizyon yerleşip yayıldığında, yerli televizyoncular da işe karışınca, yabancılara tanınan bu ayrıcalığın geri alınıp alınmayacağına kimse güvence veremez. Hele TRT-İktidar ilişkileri göz önüne alınınca... Ne var ki, bir başka olay, sinema denetlemesini kendiliğinden boşuna ve gülünç bir çaba durumuna getirebilecek ve bu da televizyon sayesinde olacaktır. Bu, televizyon yayınlarının, haberleşme uyduları yardımıyla bir ülkeden öbürüne rahatça aktarılması olayıdır. Birkaç uydusu şimdiden yörüngeye oturtulan ve denemeleri başarıyla sonuçlanan haberleşme uyduları ağı tamamlandığında, televizyon yayınları, aşağı yukarı, radyo yayınları denli serbestlikle izlenebilecektir. Gerçekleşmesi çok uzun sürmeyecek olan bu durumda, yıllanmış sinema denetleme tüzüğü, bunu uygulayanların elinde bomboş ve gülünç bir metin olarak kalacaktır.

Televizyonla birlikte ortaya çıkacak bir başka sorun da, iyelik hakları alanında olacaktır. Özellikle, televizyon için hazırlanmamış filmlerin televizyonda gösterilmesinden doğacak sorunlar, televizyoncuları, sinemacıları ve hukukçuları epey uğraştıracaktır.

Televizyonun sinemamız üzerindeki etkileri konusunda ileri sürülen bütün bu görüşler, olasılık derecesini aşmasa da, hiç olmazsa bir nokta çok kesindir: Televizyon, zaten çözülmemiş bir sürü sorunu olan sinemamıza, altından kolay kolay kalkamayacağı yeni bir sürü sorun daha getirecektir.

(*AKİS*, Sayı 693, 30 Eylül 1967)



SİNEMA, TELEVİZYON VE İZLEYİCİ

Batı ülkelerinde son on beş yirmi yıl içinde sinema izleyicisinin sayısında korkunç bir düşüş olduğu bilinmektedir. Son bir istatistiğe göre, izleyici sayısının savaştan sonra ulaştığı en yüksek yıllar temel alındığı vakit 1968'deki azalma şöyledir: Fransa (en yüksek izleyici sayısı 1957'de 411 milyon, 1968'de 201 milyon, düşüş oranı: % 51), İtalya (1955'te 819 milyon, 1968'de 560 milyon, düşüş oranı: % 31), Batı Almanya (1956'da 818 milyon, 1969'da 172 milyon, düşüş oranı: % 79), Belçika (1955'te 110 milyon, 1968'de 30 milyon, düşüş oranı: % 73), Hollanda (1955'te 70 milyon, 1968'de 27 milyon, düşüş oranı: % 57). Batı Avrupa'da yalnız, geleneklerine sımsıkı bağlı, dışarıya oldukça kapanık ve resmi devlet televizyonunda "vatan cephesi" yayını yapan İspanya'da bu düşüş en azdır (1966'da 403 milyon, 1968'de 390 milyon, düşüş oranı: % 3,2). Buna karşılık İngiltere'de bu oran % 92 gibi (1948'de 1.514 milyon, 1968'de 250 milyon) baş döndürücü bir sayıya varmıştır.

Baş Etken: TV

Nüfusun sürekli artışına karşın batı ülkelerinde sinema izleyicisinin bu sürekli azalışının nedenleri çok çeşitlidir: Cep kitaplarının milyonları bulan baskısından tutunuz da otomobil sahibi olanların çoğalmasına; iç ve dış turizmin gelişmesinden uzunçalan plakların, ses alma araçlarının çoğalmasına... dek bir sürü etken sayılabilir. Ama bütün araştırıcıların en ufak kuşku olmaksızın öne sürdükleri baş etken televizyondur. Televizyon sayısı arttıkça, sinema da izleyicisinden büyük kayıplar vermektedir. Nitekim, Batı Avrupa'da sinema izleyicisi yönünden en çok "fire veren" İngiltere'nin aynı zamanda televizyonu en çok olan ülke oluşu (1968'de 15,4 milyon TV, nüfus başına tüşen TV sayısı: 0,24); ikinci büyük fireyi veren Batı Almanya'nın da 13 milyon TV ve nüfus başına 0,23 TV ile İngiltere'yi izlemesi; en az kayıp veren İspanya'da 3,5

milyon TV (nüfus başına düşen TV sayısı: 0,11) bulunması da bunu göstermektedir.

Batı ülkeleri arasında Birleşik Amerika'nın biraz özel durumu vardır. 1968'de 70 milyon TV ve nüfus başına 0,36 TV ile bu ülke bütün dünyada TV'den yararlanma yönünden başta gelmektedir. Buna karşılık, 1946'dan bu yana sinema izleyicisindeki azalma % 50 olarak (1946: 4.400 milyon, 1968: 2.200 milyon) kalmıştır. Ne var ki, Birleşik Amerika'da bütün sinemaların dörtte birinden çoğu, otomobille uğranılıp film izlenilen "drive-in"lerden oluşmaktadır. İşte, otomobil sahibi olmayı, gezintiyi, açık havayı, hatta sevişmeyi, flörtü bir araya toplayabildiği için "drive-in"ler Birleşik Amerika'daki izleyici azalmasını % 50'de tutabilmiştir. Nitekim şimdilerde Fransa da sinema izleyicisinin sayısını artırabilmek ereğiyle Akdeniz kıyılarında "drive-in"ler kurmaya başlamıştır.

Türkiye'ye Gelince...

Televizyonun yurdumuzda da sinema izleyicilerinden bir bölümünü çekmesi kaçınılmaz bir olaydır. Bunda da kimsenin kuşkusu yoktur. Kestirilemeyen yön, sinemanın TV'ye kaptıracağı izleyicilerin sayısı, "cephe değiştirme"nin hızı, kaptırılan izleyicinin niteliğiydi. Geçen ay ikinci yılını dolduran Ankara TV denemesi, artık bu konularda kimi tahminlerde bulunabilmeyi sağlamaktadır.

İzleyici kaybının oldukça yavaş oluşacağı ilk tahminler arasındaydı. Nitekim öyle de olmuştur. İki yıllık TV yayını sırasında Türkiye'de sinema izleyicisinde önemli bir azalma olduğu söylenemez. Ancak bu konuda belki de başka hiçbir ülkede görülmeyen bir olayın yurdumuzda ortaya çıktığını da hesaba katmak gerekir: Türkiye'de TV'nin kurulması, yayına geçmesi olasılığı bulunan kentlerde, hatta bu olasılığın güçsüz olduğu kentlerde bile TV satın alınmış, kurulmuş, yayın beklemeye başlanmıştır. Yani ilk fırsatta sinemadan TV'ye yığın halinde izleyici akışına yol açacak bir "potansiyel TV izleyicisi" ortaya çıkmıştır. Örneğin, İstanbul'da Teknik Üniversite'nin zayıf güçte, bundan dolayı kentin dar bir kesi-

minin dışında izlenmesi olanaksız televizyonuna —yani gerçekte bir TV yayını olmamasına— karşın, geçen yıl bu kentte kurulu 50.000 TV bulunduğu tahmin edilmekteydi. Aynı durum, daha ufak çapta İzmir, Mersin, Adana... gibi kentlerde de vardır. Şu halde bugün "fiili" TV yayını yalnız başkentteki 20.000'e yakın TV'den izlenmekle ve bu rakama iki yılda ulaşılmakla birlikte, bu yavaşlık çok aldatıcıdır.

Sinemacıların Feryadı

Nitekim, görünüşteki bu yavaşlık sinemacıları aldatmamıştır. Sinemanın TV'ye izleyici kaptırması tehlikesini ilk ağızda Ankara sinemacılarının sezinlemiş olmaları bir raslantı değildir. Üstelik bu tehlikenin, yurdumuzda sinema salonu yapımının en hızlandığı bir döneme rastlanması, durumu büsbütün ağırlaştırmaktadır. Yani bir yandan sinema salonları hızla çoğalırken, bir yandan da sinema izleyicisinin hızla yitirilmesi olasılığı sinemacıları kara kara düşündürmektedir. Ankara'nın kent sınırları içindeki kapalı sinemalar bugün 48'e varmıştır. Bu sinemalardan yarıya yakını son bir iki yıl içinde yapılmıştır. Önümüzdeki birkaç ay içinde on yeni sinema daha açılmaya hazırlanmaktadır. Yani yakın zamanlara dek sinema salonu yönünden çok yoksul olan başkent birdenbire varsıllaşmıştır. Ama bu varsıllık "Ankara Sinema Sahipleri Derneği"ni hiç memnun etmemiştir. Demek, "Ankara Belediyesi, dolmuşlar gibi sinemalar için de kimi sınırlamalar koymalıdır, aksi takdirde sinemalara kilit vurmak ya da diskotek haline getirmek gekecektir" diye yakınmaktadır. Derneğin TV konusundaki yakınması daha da ilgi çekicidir: "Televizyon sinemalara gereği kadar zarar vermeye başlamıştır. Televizyon olduğu geceler sinemalar bomboştur".

Büyük Tehlike

Ankara'da kendini şimdiden duyuran bu tehlike, İstanbul

TV'si başlayınca, yurdumuzdaki yerli yabancı bütün sinemacılığı kökünden sarsacak ölçüye varacağa benzemektedir. İstanbul TV'sinin bu yıl başlaması, üstelik Ankara TV'siyle bağlanması, böylelikle haftanın her günü yayına geçmesi gerçekleşecek gibidir. Bu durumda, bugün İstanbul'daki 50.000 TV mevcudunun yıl sonuna, en geç önümüzdeki yıla dek bir katına çıkması, çok iyimser bir tahmin sayılamaz. 100.000 TV ise, İstanbul nüfusunun tümünün değilse bile, tümüne yakınının bu yayınlardan yararlanması demektir. Öte yandan, İstanbul'un, yurdumuzdaki sinema izleyicilerinin genellikle dörtte birini sağlaması, tehlikenin büyüklüğünü açıkça ortaya koyar. İzmir'in, Adana'nın buna katılmasınınsa bir "yıkım" olacağı yanılmaksızın söylenebilir. Sinemacılar zam isteklerini her vakit "kelle başına bilet fiyatlarının azlığı"na dayanarak hesaplamışlardır; ama kalabalık, hatta ortalama bir ailenin yılda ufak bir ücret karşılığı yalnız bir düğme çevirme zahmetiyle beş altı saatlik değişik bir programı kolaylıkla sağlamak dururken, gittikçe artacak bilet fiyatına, ulaşım fiyatına, ulaşım güçlüğüne, vakit kaybına rağbet etmemesini anlamakta her halde güçlük çekmeyeceklerdir. Programlar, Ankara TV'sinin şimdiki programları gibi abuk sabuk olsa da...

Çıkmaza Doğru...

Sinemacılar, özellikle yapımcılar, kuşkusuz bu tehlikeye karşı çareler arayacaklardır. Ancak bu çarelerin, her zamanki gibi en olmadık çeşitten, en küçük hesaplı, en yanlış çareler olacağı yine yanılmaksızın söylenebilir. Sinemacılar için, nitelikli programlara salonlarında yer vermek en başta gelen çare olacaktır. Ancak buna ne film getiricilerinin, ne salon sahiplerinin yatkınlığı vardır, ne de bunu besleyebilecek ölçüde izleyici, şimdilik bulunabilecektir. Salon sahiplerinin, basına kadar yansıyan ikramiyelere, totolara yer vermeleri bu durumda hiç şaşırtıcı olmayacaktır ama, bu bir kurtuluş yolu olamaz. Yapımcıların durumu daha da acıklıdır. Yapımcılar için de ilk düşünülecek, filmlerin niteliğinde bir gelişmedir.

Ama bu da olanaksızdır. Çünkü yerli filmlerin niteliğinde şimdiye dek dişe dokunur bir gelişme olmamışsa bunun nedeni filmcilerimizin bunu başarabilecekken yapmamaları değil, bunu başarabilecek durumda olmamalarıdır. Kaldı ki, yapımcılar büyük bir olasılıkla, TV'ye kaptırılan izleyicilere değilde, TV'den artakalan izleyiciye yönelmeyi yeğleyeceklerinden tam bir çıkmaza gireceklerdir. Çünkü bu izleyici, Ankara, İstanbul, İzmir gibi, her şeye karşın, sinema yönünden en gelişmiş izleyicileri çıkaran kentlerin dışında kalanlar olacaktır. Yani bir kez daha, "Anadolu'dan gelen fatura", eskisinden daha çok ağırlığını duyuracaktır. Yerli sinema şimdiye kadarkinden daha büyük oranda, izleyicinin en gelişmemişine yönelmek zorunda kalacaktır. Belki bu durumda, "halk sineması yapmak", daha doğru bir deyişle "halk tipi" film çevirmek isteyenlere iş çıkacaktır ama bu durum sinemamızın sanat yönünden daha da gerilemesine yol açacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 20, 3 Mart 1970)



ÖZEL TELEVİZYON HEVESLERİ

Türkiye'de, kaynağını üçkâğıtçılıktan alan ve ne denli palazlanırsa palazlansın üçkâğıtçılık ruhunu yitirmeyen özel girişimcilik, akla gelecek gelmeyecek her alanda talihini denemek hevesinde... Bu özelciliğin son hevesi, kendini radyo-televizyon alanında gösterdi. Gerçekte bu yeni bir heves değil de, kursakta kalan bir hevesin yeniden depreşmesi sayılabilir. Çünkü, basın alanında bir gazete-dergiler topluluğu kuran özelcilerden biri, öteden beri bir radyo istasyonu kurmak niyetindeydi. TV'nin yabancı ülkelerdeki gelişmesiyle birlikte buna özel TV de katılmıştı. Ne var ki, 1961 anayasası ve bu anayasadaki hükümlere dayanılarak çıkan "TRT"

yasası, bu hevesin gerçekleşmesine engel oluyordu. İşte yıllardan beri kursakta kalan bu hevesin yeniden ortaya dökülmesi de zaten Anayasa ve TRT yasasıyla ilgili bir olayla ortaya çıktı: İstanbul Üniversitesi Anayasa Hukuku asistanlarından biri "Radyo Hürriyeti, Özerklik ve 1961 Anayasası" konusunda bir doktora tezi hazırlamıştı. Anayasa asistanının savunduğu tez, 1961 Anayasasının radyo-televizyonda devlet hesabına bir tekel kurmadığı, bu tekeli kuran TRT Yasasınında bu yüzden anayasaya aykırı olduğu yolundaydı.

Bilimle, hele üniversitelerdeki doktora tezleriyle hiç mi hiç ilişiği olmayan bu gazeteler topluluğu, nedense bu teze aşırı bir ilgi gösterdi; tezin savunulmasını *"Radyo-Televizyon Özel Teşebbüse Açıktır"* başlıklı uzun bir haber biçiminde kamuoyuna sundu; hatta bunu da yeterli görmeyerek ertesi gün *"Özel Teşebbüs Radyo ve Televizyon İşletebilir mi?"* başlığı altında "Sorunları aydınlatmak için İstanbul Üniversitesi profesörlerinin bilgilerine" başvurdu. Gerçekte "profesörler" diye çoğullaştırılanlar topu topu iki kişiydi ve uzun yazının üçte ikisi de, yukarıdaki tezi dinleyen jürinin üyesi "özel'ci" bir profesörün özel girişimine ayrılmıştı. Bu özelci profesör de hızını alamamış olacak ki, aynı konuyu bir makale olarak da kamuoyunun yararlanmasına sundu.

Ücretli Bilimciler

"Küçük Amerika"daki bu olay, ilk bakışta, özel girişimciliğin Kâbesi sayılan "Büyük Amerika"da sık sık rastlanan "Özel girişimin hizmetinde, kamuoyunu belli bir görüşe yöneltmek görevini yüklenen ücretli bilimcilik" olaylarını andırmaktadır. Herhalde başlangıcı, yani tezin hazırlanış ereği yönünden böyle olmasa bile, sonradan sunuluşu, kamuoyuna "lanse edilişi", sömürülüşü yönünden böyle olduğu söz götürmez. Bu da her şeyden önce, doktora tezleri hazırlayanların ve bu tezlere vize verenlerin çok dikkatli olmaları gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bu, işin bilim ile iş çevreleri ilişkileri yönü. Bizi asıl ilgilendi-

ren konu, radyo-televizyon alanındaki özelciliğin erekleri. Bu erekleri, anayasanın yalnız biçimsel ve duruk bir yorumuyla ele almak, doğrudan doğruya bu anayasanın özüne aykırı düşer. Kaldı ki, anayasanın biçimsel yorumu bile, bu konuda özelcilere hak verdirecek yönde değildir. 1961 Anayasasıdna "Özerk Kuruluşlar" adı altında üniversite ile birlikte tek başına yer alan, "Radyo ve televizyon istasyonlarının idaresi, özerk kamu tüzel kişiliği halinde, kanunla düzenlenir. Her türlü radyo ve televizyon yayımları, tarafsızlık esaslarına göre yapılır" biçiminde kesin hükme bağlanan radyo-televizyonun özelciliğe açık olduğunu ileri sürmek epey cesaret işidir.

Beyin Yıkama Merkezi

Ama konunun asıl önemli yönü, özel radyo-televizyon kurulduğunda ortaya çıkacak durumdur. Bir özel radyo-televizyon, ancak baş döndürücü bir sermaye ile kurulabilir, işletilebilir, geliştirilebilir. Böyle bir radyo-televizyon herhalde ancak, aynı erek ve niyette bir sermayedarlar topluluğunca kurulabilir. Üstelik bu topluluk, türlü yönlerden, görünür ya da görünmez bağlarla dış sermaye topluluklarına bağlanacaktır. Kısacası, Türkiye'de kurulacak bir özel radyo-televizyon belli bir dünya görüşü olan, bu görüşü ellerindeki en güçlü araçla Türk halkına aşılamak isteyen, Türk kamuoyunun oluşumunu elinde tutan iç ve dış sermaye topluluklarının organı, aracı olacaktır. "Büyük Basın" yardımıyla büyük çapta gerçekleşmiş bir durum, özel radyo-televizyonla perçinlenecek, Türkiye'de güçlü bir "beyin yıkama merkezi" oluşturulacaktır. Görülüyor ki, sözde, radyo-televizyon alanındaki devlet tekelini yıkmak isteyenler, anayasanın bu alanda tekelciliğe cevaz vermediği savıyla ortaya çıkanlar, hem de "fiili" bir tekel gerçekleştirmek durumundadırlar. Bu "fiili" tekelin karşısında bir devlet radyo-televizyonun bulunması, hiçbir şey değiştirmez. Çünkü, anayasada ve yasalarda yansız yayın yapmak zorunda olan TRT, bu zorunluluğa gerçekten uyduğunda, "fiili" tekelle ister istemez çatışmak zorunda

kalacak, palazlanan tekelin açık ve kapalı düzenleriyle karşılaşacak, "özel girişimciliğe karşı olmak"la suçlanacaktır. Hem anayasanın açık hükmüne karşın özel radyo-televizyon kurularak atılacak bir adımı, ileride "Devlet radyo-televizyonu zarar ediyor, özel girişime aktarılsın" şarkılarının izlenmeyeceğini kim temin edebilir?

Radyo-televizyon alanında oynanmak istenen özelcilik oyunlarına daha başlangıçtan dikkatli davranmak ve karşı koymak, bundan dolayı, kaçınılmaz bir görev niteliği kazanmaktadır.

(*DEVRİM*, Sayı 30, 12 Mayıs 1970)



SESSİZ VE DERİNDEN...

Yurdumuzda üçüncü yılına giren TRT Kurumu televizyonu özgürlüğünü koruyabilir, kendi kendini yeniler, sağlam ellerde çalışır ve umuduğu gibi kısa zamanda geniş bir çevreye yayılırsa, sinemamızı yalnız endüstri, iktisadi yapı yönüden değil, sanat, dil ve anlatım yönünden de derinden etkileyebilir. Türkiye'de televizyonun bu alanda başarabileceği en önemli iş, bugüne dek genellikle bir "yalan makinesi", "sahtelikler aracı" olarak kullanılan sinemayı doğru yola girmeye, gerçekleri yansıtmaya, doğru konuşmaya zorlamak olacaktır.

Sinemamız ya sinemanın gerçek işlevi bilinmediğinden, bilinmezlikten gelindiğinden ya işin kolayına kaçıldığından ya sinema dışı etkenlerin zorlamasıyla, çok kez de bunların hepsinin zoruyla, izleyiciyi uyutma, uyuşturma, afyonlama aracı olarak kullanılmaktadır. Yarım yüzyılı aşan sinema çalışmalarımızda, daha ilk adımlardan başlayarak sinemacının ayağı yerden kesilmiş, sinema kendini çevreleyen dış dünyayla ilişiğini kesmiş, masa başında sine-

macının kendi kafasında yarattığı kalıplar, dış dünyanın, gerçeğin yerine "ikame" edilmiştir. İnsanlar bu kalıplara, davranışlar bu kalıplara, ilişkiler bu kalıplara, konuşmalar bu kalıplara dökülmüştür. Bunun sonucunda ortaya, hemen hemen, bir karagözcünün geniş "tasvir" koleksiyonundan alınmışa benzeyen kişiler, kalıp-tipler çıkmıştır. Sinemacı, gönlüne göre bir kalıp-konuyu, kalıp-olayı, kalıp-ilişkiyi seçmekte; "tasvir" dizisinden bunlara uygun düştüğünü sandığı kalıp-kişiler alıp değneğine iliştirmekte; bunları kendine en kolay gelen yoldan oynatmaktadır.

Koşullanan İzleyici

Yıllardan beri süregelen bu durum, giderek sinema izleyicisini de koşullandırmış, onları sinema izleyicisi olmaktan çıkarıp karagöz izleyicisi yapmıştır. Yerli film izleyicisi sinemaya gerçek yaşamın yansısını, kesitini görmek için değil, kalıplaşmış konuları, kişileri, konuşmaları izlemek için gider olmuştur. İzleyici öylesine koşullanmıştır ki, sinemacının elinden kazara gerçekçi, doğal, doğru bir sahne çıksa bunu yadırgar olmuştur. İzleyici kendinin iyi bildiği, kendisiyle doğrudan doğruya ilgili gerçekleri, doğruları bile yadırgamakta; bunların çarpıtılmış, bozulmuş, kılık değiştirmiş, kalıba dökülmüş biçimlerini daha olağan, daha hoşgörüyle karşılamaktadır.

Kalıbın Tutsağı Sinemacılar

İzleyicinin iliklerine işleyen bu tutum, sinemacının iliklerine haydi haydi işlemiştir. Bunun en açık örneğini eski ve yeni "köy filmleri"nde görebiliriz. Eskiden "Darülbedayi" oyuncuları İstanbul yakınındaki bir çiftliği sözde köy dekoru diye kullanır, takma sakal ve bıyıklarla donanarak, ayaklarına şalvar çekerek bu iğreti köy dekoru ve giysileri içinde sahteliği buram buram tüten "köy filmi" çevirirlerdi. Şimdilerde sinemacılar sık sık köye, sahici köye

gidiyorlar; oyuncular takma sakal bıyığı bırakıp kendi sakal bıyıklarını koyuyorlar; üçüncü dördüncü derecedeki rollerde ,kalabalık sahnelerde köylülerin kendileri de kullanılıyor, ama sonuç yine de değişmiyor; "Darülbedayi"nin köy filmlerindeki yapmacık, sahtelik, gerçekdışı tutum yenilerde de kendini gösteriyor. Başka türlü olamaz ki... Yeni sinemacı da eskisinin kullandığı kalıplara göre çalışıyor çünkü. Bu kalıpların dışına çıkmak istemiyor, çıkamıyor. İzleyiciyi koşullandırdığı kalıplarla, sinemacı, kendi kendini de koşullandırmış. Hem işin özü, dış görünüşte, yüzeyde değil ki... İstanbul'un göbeğinde, stüdyoda da köy filmi çevrilebilir ve bu film, bilmem ne köyünde çevrilenle karşılaştırılamayacak denli gerçekçi olabilir. Ama bunun için her şeyden önce tutum değişikliği gerek. İşin özü, kendinize ve izleyicilere karşı namuslu, dürüst olup olmamakta; kendinizi ve izleyiciyi aldatmaya kalkışıp kalkışmamakta; alışılmış kalıpları kırıp kırmamakta; izleyiciye gerçeği, yalnız gerçeği, tüm gerçeği yansıtıp yansıtmamaktadır.

Can Alacak Nokta

Televizyonun sinemamızı etkilemesi, yukarda sinema konusunda anlatılan özelliklerin tam ters yönünde etkileyebilmesi işte bu noktada başlar. Ama önce şunu belirtmek gerek: Televizyon da yalan söyleyebilir, televizyon da kalıplara saplanabilir, televizyon da sinemamız gibi izleyiciyi bütün bu kötü alışkalıklarla koşullandırabilir. Üstelik, yayın süresi uzayıp yayın alanı genişledikçe, bütün bunları sinemadan da güçlü ve etkileyici biçimde yapabilir. Ne var ki, Türk televizyonu, yukarda da belirttiğimiz gibi, henüz üç yaşının içinde. Öyle görünüyor ki, şimdiye dek yalan söyleme eğilimi ortaya çıkmadığı gibi, kendi kalıplarını yaratacak kadar zamanı da olmadı. Televizyon dikkatli ellerde olur, dikkatli ellerde devam eder, özgürlüğü titizlikle korunursa, kötü alışkanlıklardan da elden geldiği ölçüde uzak kalabilir.

Böyle bir televizyon, sinema izleyicisi için yitirilmiş olan gerçeği; dış dünyamızın, çevremizin gerçeğini sabırla, yavaş yavaş

yeniden kazandıracaktır. İzleyici aynı olgunun, aynı durumların, aynı kişilerin biri sinemadaki sahte, gerçek dışı işlenişini; biri televizyondaki doğal, gerçekçi işlenişini görüp karşılaştırma olanağını buldukça, yavaş yavaş karagöz izleyicisi olmaktan çıkacaktır. Televizyonun bugün sinemamıza göre daha özgür olması, yeni araç için büyük bir üstünlük ve fırsattır. Nitekim küçük çapta da olsa, televizyonun bu fırsatı değerlendirme yolundaki kimi denemeleri, örneğin "Objektif" programında, kimi röportajlarda, kimi haber filmlerinde yer alan görüntüler; sinema izleyicimiz için Türkiye gerçeklerinin şimdiye dek görünmeyen, gösterilmeyen yönlerine ışık getirmiştir. Stüdyo dışı canlı yayın olanağı sağlandığında, bu yolda daha da ilerlenecektir.

Kuşkusuz bütün bu denemeler sınırlıdır; şimdilik acemiliklerle doludur; üstelik yalnız belgesel film alanında kalmaktadır. Ancak bu kadarı bile, sinema izleyicisinin gözündeki "karagöz perdesi"ni sıyırmaya yetecektir. Televizyonun özlü, yalın, kestirme görüntüleri; doğal davranış ve konuşmaları alanında ne denli başarı sağlanırsa, sinema izleyicilerimiz ve sinemacılarımız bugün içinde bulundukları kalıplardan o denli çabuk kurtulacaklar, olumsuz yöndeki koşullanma olumlu yöndeki koşullanmaya dönüşecektir. Öte yandan televizyonun özgür görüntüleri, sinemamızın da giderek denetleme zincirini kırmasına, özgürlüğüne kavuşmasına yardımcı olabilecektir.

(*DEVRİM*, Sayı 33, 2 Haziran 1970)



TELEVİZYONDA SİNEMA

Ankara Televizyonu da bütün televizyonlar gibi, yayınlarının büyük bir çoğunluğunu filmlerle sağlıyor. Üstelik canlı yayın ola-

naklarının az oluşu, manyetik görüntü aygıtının (manyetoskop) kullanış güçlüğü ve sık sık bozulması, Ankara TV'sini filmlere daha da çok yer vermeye zorluyor. Ne var ki, televizyon programları için özel olarak kendi hazırladığı filmlerin dışında Ankara TV'sinin başka kaynaklardan sağladığı filmlerin seçimi, programlanması, iki yıldan fazla bir süre geçmesine karşın, hâlâ bir düzene girmiş değildir.

Bu, bir dereceye kadar, Ankara TV'sinin elinde olmayan nedenlerden doğuyor: İktidarın "TRT"ye çıkardığı engelleme, şimdi bütün ağırlığıyla TV üzerine yüklenmiştir. Bu engellemenin en belirgini mali alandakidir. Parasızlık, dövizsizlik Ankara TV'sinin belini bükmektedir. Bu bakımdan film kiralama ve özellikle iyelik hakkı, televizyonda gösterme hakkı, Ankara TV'sinin bugünkü durumda altından kalkamayacağı bir yüktür. Öte yandan, haftada üç gün de olsa, belirli bir süreyi doldurma zorunluluğu da vardır. Bu yüzden Ankara TV'si bugün bedava ya da ucuz nereden hangi filmi bulursa oynatmak zorunda kalmaktadır. İşte bu "program doldurma" zorunluluğu Ankara TV'si gibi, her şeyden önce eğitim ereği güden bir televizyon için değil, yalnız eğlence için kurulmuş bir televizyonun bile hiçbir vakit itibar etmeyeceği en düşük nitelikte filmlerin boy göstermesine yol açmaktadır. Öyle ki, Ankara TV'si program dolduracağım diye, televizyonun milattan öncesinden kalmışa benzeyen Alman revü filmlerini, Montovani Orkestrası filmlerini, *'999' Çeviriniz* gibi film dizilerini izleyicinin karşısına çıkarmaktan çekinmemektedir.

Beğeniyi Körletme Makinesi

Ama, Ankara TV'sinin sinema yönünden en olumsuz davranışı, her hafta sunduğu "Beyazperdeden Bir Film" programıdır. Bu program, cumartesi geceleri izleyicilere özel bir program, özel bir "lütuf" olarak sunulmakta; ama çok kez, özel bir Çin işkencesi niteliği kazanmaktadır. Bunun nedeni, bu programda, yabancı fakat en çok da yerli sinemanın en kötü örneklerinin yer alması, sinema-

larımızda zaten bol bol rastlanan bu filmleri zavallı sinema izleyicilerinin bir kez de televizyonda izlemek zorunda bırakılmasıdır.

Yukarıda belirtildiği üzere, her şeyden önce eğitim ereği güden bir televizyonun, mazeret ne olursa olsun, bir beğeni körletme makinesi olarak çalışmaya hakkı yoktur. Televizyonun olanaklarının sınırlılığı burada artık geçerli sayılamaz. Öyle bir noktaya varılmaktadır ki, burada artık, eldeki olanaklar yetersizse, programı hiç uygulamamak daha yerinde olur.

Kaldı ki, televizyonun bugünkü olanakları içinde bile yapılabilecek şeyler vardır. Nitekim bunun örneğini Ankara TV'si yine aynı programda vermiştir. "Beyazperdeden Bir Film" programı bir ara, şimdiki gibi "ne çıkarsa bahtına" yönteminden farklı biçimde düzenleniyordu. O vakit Ankara TV'sinin elindeki olanaklar bugünkünden fazla değil, belki eksikti. Ama sınırlı da olsa, eldeki film topluluğu içinden bir seçme yapılıyor, seçilen filmler kısa bir açıklamayla izleyiciye sunuluyor, filmin özellikleri, yeri belirtiliyordu. Bugün yurdumuzdaki sinematek kuruluşlarının iki yıl öncesine göre daha gelişmiş oldukları göz önüne alınırsa, bu kuruluşlarla işbirliği yapacak televizyonun böyle bir programı hazırlamakta eskisinden daha elverişli durumda bulunacağı ortaya çıkar. Her halde gerek sinematek kuruluşlarından, gerek yerli yabancı öbür kuruluşlardan, gerekse piyasanın eski ama işe yarar "repertuvarı"ndan yılın her haftasını doldurabilecek elli kadar, nitelikli, eli yüzü düzgün film sağlanabilir.

Hatta şimdiki "Beyazperdeden Bir Film" programını dolduran kötü, sıradan filmler bile zaman zaman ele alınarak, tamamı ya da seçilmiş parçalarıyla, fakat her halde izleyiciyi aydınlatıcı açıklamalarla ilgi çekici ve yararlı, sinema izleyicisini eğitici bir tarzda sunulabilir; türler, akımlar, yönetmenler, oyuncular, kötü alışkanlıklar, kalıplar konusunda bu filmlerden örnekler seçilebilir.

Öte yandan "Beyazperdeden Bir Film" programını öykülü, uzun, tek bir filme bağlı olmaktan çıkarmak, öykülü kısa filmleri, belge filmlerini içine alacak biçimde genişletmek de, programın niteliğini ve çalışma olanaklarını geliştirmek yönünden yararlı olacaktır.

Herhalde, televizyonda sinemanın bütün çabası, hele Ankara TV'si gibi eğitici erek güden bir kuruluş için, izleyiciyi kötü etkilerin edilgen algılayıcıları olmaktan çıkarıp, bilinçli algılayıcıları durumuna sokmaya yönelmelidir. Yoksa bugünkü durumuyla, Ankara TV'sindeki sinema programı, yerli sinemanın suç ortağı olmaktan öte bir özellik taşımayacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 36, 23 Haziran 1970)



TV-SİNEMA İŞBİRLİĞİ ALANI: KISA FİLM

Kısa film —buna orta uzunluktaki filmi de katabiliriz— her vakit, her yerde sinemacının yetişmesinde, sinemanın gelişmesinde en önemli rolü oynamış, bu yetişmenin ve gelişmenin en önemli etkeni olmuştur. Bu da doğrudan doğruya kısa filmin yapısına bağlı nedenlerden doğmaktadır: Kısa filmin belli bir çerçevesi vardır; sinemacı bu dar çerçeve içinde çalışmak zorundadır; bu zorunluluk sinemacıyı ister istemez daha titiz bir seçmeye yöneltir. Sinemacı kısa filmde söyleyeceğini en kestirme yoldan söylemeye, eski deyimle "ehemmi mühimme" üstün tutmaya zorlanır. Bu zorunluluk sinemacıyı elinde olmaksızın özlülüğe, kesinliğe, açıklığa, yalınlığa götürür; sinemacıyı, zorda kalınca lafı dolaştırmaktan, konu dışına çıkmaktan, kolay ve ucuz yollara başvurmaktan kaçınmaya yöneltir. Çünkü kısa filmlerde sinemacının bu çeşit "oyun bozanlığı", "sadet dışına çıkışı", izleyiciyi "boğuntuya getirme" girişimi kesinlikle göze çarpar.

Kısa film, yine yapısı gereği, sinemacıyı günlük sorunlara eğilmek, günlük yaşamın içine daha çok girmek zorunda bırakır. Sinemacı kısa yapıtlarının çeşitliliği için hem içinde yaşadığı top-

lumun yaşayışına eğilmek, hem de en değişik konulara el atmak zorunda kalır. Bu da sinemacıyı gerçekçiliğe, somuta, ayağını yere basmaya yöneltir.

Kısa filmin bir başka özelliği, yine yapısı gereği, uzun filmlere göre daha ucuza çıkmasıdır. Bu da, kısa filme göre "ateş pahası"na sayılabilecek uzun film karşısında sinemacıya daha büyük bir bağımsızlık sağlar. Bu bağımsızlık içinde sinemacı daha yürekli davranabileceği, daha değişik denemelere girişebileceği, piyasa gereklerinden kendini daha kolaylıkla sıyırabileceği bir ortam bulur.

Sinema Okulu

Bu özellikleriyle kısa film, sinemacılar, sinemacı olmak isteyenler için pratik bir sinema okulu sayılabilir. Yaparak, uygulayarak, sağlam temellere dayanarak sinemayı öğrenmenin, sinemacı olmanın en kestirme yolu kısa filmden geçer. Bu özellikler aynı zamanda sinemanın gelişmesinde kısa filmin oynayabileceği olumlu rolü de ortaya koyar; çünkü kısa film, sinemacının, sinema izleyicilerinin ve sinemanın bütün kötü alışkanlıklarının önünün alınmasını sağlar; sinemanın sağlam, sağlıklı temellere oturtulmasını kolaylaştırır, gerçekleştirir.

Kısa filmin, bu denli yararlarına karşın, yurdumuzda hiçbir dönemde bu yararını ortaya koyabilecek ölçüde bir varlık gösterdiği söylenemez. Kısa film, yurdumuzda ya bazı resmi kurumların yine resmi görev anlayışı içine sıkışmış kalmıştır ya da hiçbir vakit dar bir çerçevenin dışına çıkamayacak 8 mm'lik özenci çalışmaları olarak ortaya konabilmiştir. Kısa filmin yurdumuzda gösterebildiği tek gelişme, son yıllarda, tanıtı (reklam) filmleri alanındadır.

Yeni Bir Pazar

Tanıtıcı filmlerindeki gelişme, hem bu alandaki gelişmenin nedenini, hem de bu alanın dışındaki türlerde neden bir gelişme ol-

madığını aynı anda gösterebilir. Bu, salt bir pazar sorunudur. Kısa filmler tanıtıcılık alanında oldukça bir gelişme göstermiştir, çünkü pazar bulabilmektedirler; ama tanıtı alanı dışında gelişememişlerdir, çünkü pazarları yoktur. Seans sürelerini alabildiğine kısaltmak, para getiren tanıtı filmlerini seansa sıkıştırmak, hatta bu amaçla programın tek uzun filmini budamaktan bile çekinmeyen salon sahipleri, öte yandan kısa filme yaşama olanağı tanımamaktadırlar. Kısa filmin hiç olmazsa bazı türlerine yaşama hakkı sağlayabilmek ereğiyle daha 1937 yılında çıkarılan yasa ("Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun"), o tarihten beri yürürlükte olmasına karşın, hiçbir vakit uygulanmamıştır. Sinemalarda programlara konmak, böylelikle giderlerini çıkarıp kazanç sağlamak olanağından yoksun bırakılan kısa filmin tutunması, gelişmesi de, pek tabii, söz konusu olamaz.

İşte böyle bir durumda, televizyon, yurdumuzda kısa filmin "makûs talihi"ni yenebilecek bir pazar, bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Kısa filmin televizyona gereksinmesi kadar, televizyonun da kısa filme gereksinmesi olması, bu ikisi arasında verimli bir işbirliğinin kurulmasına yol açabilir. Gerçi maddi olanaklar yönünden, henüz deneme alanında bulunan televizyonun bugün bunu sağlaması düşünülemez. Ancak bu işbirliğinin temellerinin, televizyonun şimdiki deneme dönemindeyken atılması, bu işbirliğinin temel ilkelerinin titizlikle, yavaş yavaş şimdiden konması da, ilerideki gelişmenin yönü bakımında büyük bir önem taşımaktadır. Yoksa, tıpkı iş sinemaları örneğinde olduğu gibi, kısa filmin yalnız bir türünün, tanıtı filmlerinin, öbür türler aleyhinde gelişmesi durumu televizyonda da yaratılmış olur. Bu da hem televizyonumuz, hem sinemamız, hem de sinemacılarımız bakımından büyük bir fırsatın kaçırılmasına yol açabileceği kadar, zararlı bir gelişmenin başlangıcı da olabilir.

(*DEVRİM*, Sayı 37, 30 Haziran 1970)



TELEVİZYON OYUNLARI

Televizyon yayınlarının gerek televizyoncular gerekse izleyicilerde en ilgiyle karşılananlardan biri, belki de birincisi televizyon oyunlarıdır. Televizyoncuların ilgisi, bu oyunların televizyon dilinin yaratılmasında, geliştirilmesinde taşıdığı önemden; bu oyunların yaratıcılığa, teknik ve sanat yönünden ustalığa geniş olanaklar sağlamasından; bunların kalıcılığından ötürüdür. İzleyiciler de, ister uyarlama ister özgün olsun, yeni bir dille yaratılmış bu "küçük perde dramları"nı ilgiyle izlemekten hiçbir vakit kendilerini alamamışlardır. Ne var ki televizyon oyunu, kapsadığı kısacık süreye karşılık (bir televizyon oyununun olağan süresi 30-40 dakikadır), büyük emek, yetenek ve para gerektirdiğinden, kolaylıkla gerçekleştirilir bir çalışma değildir. Dört başı mamur bir filmin gerçekleştirilmesi denli emek, yetenek ve para ister; üstelik televizyon aracının kullanılışındaki özelliklerden dolayı, ortaya çok kez, daha da büyük güçlükler çıkar.

Ankara TV'sinin Tutumu

Televizyoncular için ülküsel çalışma, televizyon oyununun canlı yayın biçiminde gerçekleştirilmesi, yani oynandığı anda yayımlanmasıdır. Ancak böyle bir yayın, iyi yetişmiş televizyoncuların, televizyon oyuncularının bulunmasına; teknik araçların eksiksiz olmasına; takıma rahatça çalışma olanaklarının sağlanmasına bağlıdır ve en gelişmiş televizyonlarda bile tam anlamıyla gerçekleştirilemeyen bir çalışma yöntemidir. İkinci yol, televizyon oyununun, manyetik görüntü aygıtıyla (manyetoskop) kuşağa alın-

dıktan sonra yayımlanmasıdır ki, bugün en yaygın yöntem budur. Üçüncü bir yol, televizyon oyununun filme alınıp yayımlanmasıdır.

TRT Ankara TV'si Oyun Bölümü, bugün için olanaksız bulunan canlı yayın yöntemini bir yana bırakarak, oyunlarını manyetik görüntü kuşağına aldıktan sonra yayımlama yolunu seçmiş ve yirmiden fazla oyun yayımlamıştı. Ne var ki, uzun bir süredir Ankara TV'si artık oyun yayımlamamaktadır. Bunun başlıca nedeni, Ankara TV'sinin olanaklarının bugün kuşağa almak yoluyla bile televizyon oyunu yayımlamaya elverişli olmayışıdır. Ankara TV'sinin bu yöntemi uygularken karşılaştığı belli başlı güçlükler şöyle sıralanabilir: Özel bir teknik gerektiren televizyon oyunu metni bulmakta rastlanılan güçlükler; televizyon oyuncusu yetiştirilmeyişi; tiyatrodan sağlanan oyuncularla çalışmanın çeşitli güçlükler ortaya çıkarışı; televizyon oyunu için sayısı az olan TV alıcılarının (kamera) ve teknik personelin, öbür yayınlarla paylaşılması yüzünden büsbütün yetersiz olması; öbür yayınlarla paylaşılan tek stüdyo yüzünden alıcılı çalışmaların ve kuşağa alma çalışmalarının gereğince yapılamaması; tek manyetik görüntü aygıtının da öbür yayınlarla paylaşılması ve sık sık bozulması; kuşaktan yayının çok pahalıya mal olması (bir televizyon oyununun hazırlanıp yayımlanmasındaki toplam giderler, her yayın dakikası için aşağı yukarı bin liraya ulaşmaktadır. Yarım saatlik bir oyun otuz, kırk bin liraya mal olmaktadır).

Üçüncü Yol

Bütün bu nedenlerden dolayı Ankara TV'sinin kuşaklı TV oyunu yayınlarından vazgeçmesi haklı görülebilir. Ancak Ankara TV'sinin, üçüncü yolu, yani TV oyularının filme alındıktan sonra yayımlamayı denememesini aynı haklılıkta görmek güçtür. Kuşkusuz, TV oyunlarının bu yolla yayımlanmasının da kimi sakıncaları vardır. Bu sakıncaların en önemlisi, ortaya çıkacak çalışmanın bir TV oyunu değil de bir TV filmi ya da salt bir film

olması olasılığıdır. TV oyunu, TV filmi ve film başka başka şeylerdir; özellikleri, dilleri, deyişleri ayrıdır ve böyle bir çalışma, TV oyununun sinemalaşması, televizyoncunun sinemacılaşması sonucunu doğurabilir. Yine de iyi bir televizyoncu, böyle bir durumda filmi salt bir saptama aracı olarak kullanıp, TV oyununu bu türün kurallarına uygun biçimde film üzerine geçirebilir. Böylelikle TV dilinden ödün vermediği gibi, bu dile yeni olanaklar, yeni gelişmeler, varsıllıklar bile sağlayabilir. Bu ruhbilimsel engel aşıldığı takdirde, eski oyun bölümünün yeniden pekiştirilmesiyle kurulacak, ufak ama canlı ve hevesli bir takım, Ankara TV'sinin televizyon oyunları alanında bugün karşılaştığı olanaksızlıklar duvarını da aşabilir. Bu küçük takım, iyi seçilmiş metinler, televizyon için yetiştirilmiş yeni oyuncular sağlanırsa, kuşaktan yayınların ortaya çıkardığı birçok güçlüğün üstesinden gelebilir ve TV izleyicilerine kuşaklı yayınlardan çok daha nitelikli, çok daha ucuz ve çok daha rahat bir çalışmanın ürünlerini sunabilir.

Başlangıçta da belirtildiği üzere, TV oyunları hem televizyoncular hem de televizyon izleyicileri için en ilgi çekici yayınlardan olduğu için, Ankara TV'si, izleyicileri ve televizyoncuları bundan yoksun bırakmak yerine yeni yollar denemelidir. Bu denemeler, ileriki çalışmalar için aynı zamanda kaçınılmaz bir zorunluluktur.

(*DEVRİM*, Sayı 45, 25 Ağustos 1970)



TELEVİZYON DEVRİMİNE DOĞRU...

Gelecek hafta gireceğimiz 1971, televizyon devrimi yılı olacaktır. Yılın sonunda ya da en geç 1972 başlarında haberleşme uyduları ağları birbiri ardından tamamlanarak işler duruma geçecektir. Bu olay, kullanış yönünden, televizyonun radyolaşması demektir.

Yani şimdiye dek televizyon yayınlarının evrenselliğini önleyen doğal engeller ortadan kalkacak, evlerdeki televizyonlar birer radyo gibi bu yayınları izleyebilecektir. Bu niteliğiyle, televizyon devrimi, yalnız yeni bir teknik gelişme, ilerleme olmaktan çıkacak; dünya toplumlarını derinden etkileyen bir kılığa bürünecektir. Yığın iletişiminin taşıdığı bütün özellikler tüm dünyayı bir anda, bu alanda hiç rastlanmamış bir etkenlik ve yoğunlukla saracaktır. Bu durumda dünya ülkelerinin birbirine uzaklığı biraz daha azalacaktır; dünyamız eskisine göre adamakıllı küçülecektir; toplumların birbirini etkilemeleri daha hızlanacaktır. Yaşama tarzları, dünya görüşleri, beğeniler, değişik kültürler arasındaki alışveriş görülmemiş bir yoğunluğa ulaşacaktır. Bir yanda eğitim alanında yığınlara ulaşmanın ortaya çıkaracağı yararların yanı sıra, ideolojik savaş hızlanacak; uyduları ellerinde tutanların bu savaştaki güçleri, kültürel baskıları daha çok ağırlık kazanacaktır.

Özel Film Kitaplığı

Gerçekte 1971 ya da en geç 1972 TV devrimi yalnız iletişim uydularından doğmayacaktır. Bugün hızlı ve güvenli adımlarla yol alan iki buluş, hemen aynı yıllarda gözle görülür, elle tutulur bir yaygınlığa ulaşacağı için bu devrimi besleyecektir. Bu iki buluş, mıknatıslı kuşak üzerine elektronik görüntüler alınmasını sağlayan mıknatıslı görüntü aygıtları (magnetoscope) ile piyasaya hazır olarak bu çeşit görüntüler süren mıknatıslı görüntü kutucuklarıdır (video cassette). Mıknatıslı görüntü aygıtları bir süredir yalnız TV stüdyolarının kullandığı bir aygıt olmaktan çıkmıştır. Evlerdeki TV'lere bağlanan bu aygıtlar, TV programlarını görüntüsü ve sesiyle mıknatıslı kuşaklar üzerine geçirebilmekte ve istenildiğinde, istenildiği kadar bunları aynı TV'de izlemeyi sağlamaktadır. Bir ses alma aygıtının kolaylık ve kıvraklığındaki bu aygıtın şimdilik başlıca sakıncaları, çok mıknatıslı kuşak yutması ve pahalı oluşudur. Ama TV devrimi yılında bu iki sakınca büyük ölçüde ortadan kalkmış olacaktır. O vakit herkesin en iyi TV programlarından

oluşan özel bir kitaplık kurması işten bile olmayacaktır. Hem de istenildiğinde silinebilen, yerine bir başkası geçirilmek olanağı taşıyan bir kitaplık...

Özenci Sinemasına Sağlanan Kolaylık

Bir özenci sinema alıcısı denli ufak ve kullanışlı TV alıcısının da yavaş yavaş bugünkü özenci alıcılarının yerini alması herhalde şaşırtıcı olmayacaktır. Bu yoldaki gelişme de bunun TV devrimi yıllarında oldukça olgunlaşacağını gösteriyor. Burada da yine bugün en büyük engel henüz alıcının yeterince minyatürleştirilmemiş ve ucuzlamamış olmasıdır. Yoksa özenci TV alıcısı ve mıknatıslı görüntü aygıtı, hiçbir laboratuvar işlemine yer bırakmaksızın, tıpkı bir ses alma aygıtında olduğu gibi, görüntüleri hemen sağlayıp aynı anda izleme olanağını sağlaması, kullanılan kuşak beğenilmediği ya da gerçği kalmadığında silinip başka görüntüler için kullanılması gibi kolaylıklarıyla bütün sinema özencilerini mutlaka kendine çekecektir.

Görüntü Konservesi

Mıknatıslı görüntü aygıtı ve bununla birlikte çalışırılacak TV alıcılarının minyatürleştirilmesi ve ucuzlamasına kadar olduğu gibi, ondan sonra da TV filmi kutucukları en önemli rolü oynayacaktır. Zaten TV devrimi yıllarını beklemeden bu kutucuklar şimdiden ortalığı sarmaya başlamıştır. Bir çeşit görüntü konservesi olan TV filmi kutucukları, kutucukla (cassette) çalışan ses aygıtlarının bir benzeridir. Bu kutucuklar, daha önceden alınmış mıknatıslı görüntüler kuşağını taşır ve evlerde kullanılan TV'lere bağlanan ek aygıtla bu görüntüler istenildiğinde izlenebilir. Böylelikle bütün sinema klasiklerinin, tiyatro yapıtlarını, balelerin, operaların, revülerin, TV programlarının, belgesel filmlerin bu kutucuklarda toplanması ve bunlardan birer kitaplık oluşturulması olanak-

laşacaktır. Sinema filmleri konusunda şimdiden oldukça geniş bir kitaplık oluşmuştur ve yavaş yavaş yukarıda sayılan öbür alanlarda bu kutucukların kapsamına girmektedir. Bu kutucukların eğitim alanında da büyük bir gelişmeye yol açması beklenmektedir. Bu kutucuklar sayesinde bütün ders konularının en iyi eğitimciler tarafından, en iyi öğretmenlerce hazırlanıp herkesin yararlanmasına sunulması yolundaki adım atılmaya başlanmıştır bile. Bu alandaki son örnek, tıp öğrenimi için bir dizi kutucuk hazırlanmasıdır. İstenildiğinde, istenildiği kadar izlenebilen; istenilen görüntüler üzerine yeniden dönmek olanağını sağlayan; görüntüleri yavaşlatılmış olarak da izlenebilen bu yeni eğitim araçlarının bütün ülkeler için aynı düzeyde bir eğitim olanağı sağlaması da bir başka yön olacaktır.

Hiç kuşkusuz bu TV devrimi, toplum yaşayışının her alanında olduğu gibi, özellikle sinema için de bir dizi yeni durumlar, yeni sorunlar ve kaçınılmaz biçimde yeni bunalımlar ortaya çıkaracaktır. Bu döneme sinemanın nasıl ayak uyduracağı önümüzdeki yıllarda anlaşılabilecektir.

Şimdiden anlaşılabilen birşey varsa o da Türkiye'nin bu TV devrimi yıllarına deneme yayınları düzeyini aşmamış gecekondu bir televizyonla, çalışmaları ve gelişmeleri engellenmiş televizyoncularla, her çeşit etkilere açık TV izleyicileriyle, denetleme budalalıklarıyla gireceğidir. Yöneticilerin çağdışı yönetimin en gülünç iflaslarından biri de TV devrimi sayesinde sokaktaki adamın bile açıklıkla göreceği bir gerçek olacaktır.

(*DEVRİM*, Sayı 63, 29 Aralık 1970)



YİNE TELEVİZYONDA SİNEMA

TRT Ankara Televizyonu önümüzdeki ay dördüncü yılına girecek. Kuşkusuz gene deneme yayınlarıyla, gene maddi olanaksızlıklarla, gene teknik eksikliklerle... Önceden açıklandığı gibi, haftanın dördüncü bir günü de yayına ayrılacak mı? Yakında göreceğiz. Ancak bu gerçekleştiği takdirde, zaten güçlükle doldurulan, çoğu şişirme olan programların büsbütün ölçüyü aşması beklenebilir. Program doldurmada can kurtaran diye sarılınan hazır filmlerin büsbütün can sıkıcı, anlamsız ve yararsızlardan seçilmesi tehlikesi vardır. Ankara TV'si üç yıldan beri ne hazır TV filmlerinin ne de sinema filmlerinin programlanmasını düzene sokabilmiştir. Gerçi Montovani orkestrası ya da *999'u Çeviriniz* dizisi kalkmıştır ama, "Transtel"in Nuh Nebi'den kalma ne denli magazin filmi varsa Türk TV izleyicisine sunulmaktadır. Hoş yenileri de bir matah değil ya...

Cumartesi geceleri "Televizyonda Sinema" programında sunulan öykülü, uzun filmlerse artık izleyiciye karşı büyük bir saygısızlık, izleyiciyi umursamama halini almıştır. Üç yıl içinde, TV'nin izleyicilere haftada bir kez olsun doğru dürüst bir öykülü film sunma işini, bütün güçlüklerine karşın, artık yoluna koyması gerekirdi. Ya da üç yılda bunun çaresi bulunamıyorsa, bulunana kadar bu programdan vazgeçmek daha yerinde olurdu. Çünkü "Televizyonda Sinema" şimdiki durumuyla izleyici için son derece zararlı, izleyicinin sinema beğenisini körleten bir nitelik taşıyor. Evet, Ankara TV'sinin maddi olanakları, büyük iyelik hakları ödeyerek yeni yerli yabancı filmleri göstermeye elverişli değil; ama Ankara TV'si ucuz ya da bedava diye piyasanın en döküntü filmlerini izleyicinin karşısına çıkarmak zorunluğunda da değil. Oysa Ankara TV'sinin yaptığı, ancak dördüncü beşinci derecede semt sinemalarında, yazlık sinemalarda rastlanabilecek bir şey. Kaldı ki, oralarda bile izleyici, filmin değeri bir yana, TV'deki gösteriliş tarzıyla karşılaşsa, bunu en açık, anlaşılır biçimde protesto eder. Zira TV'de gösterilen filmler, niteliksizliklerinden ayrı olarak bir de en lauabli biçimde sunulmaktadır: Gösterilen kopya çok kez, artık kul-

lanılmayacak ölçüde yıpranmıştır; kesilip budanmıştır; tanıtma yazıları bazen vardır, bazen yoktur; çok kez de eksiktir. Filmin sona erdiği çok vakit spiker sayesinde anlaşılır, çünkü ya kopyanın eksikliğinden ya da yayını belli bir sürede kesme zorunluluğundan, filmin son sahnesinin gösterilmediği olur. Gösterilen yabancı bir filmse, buna bir de o korkunç sözlendirme (dublaj) işkencesini eklemek gerekir.

Karar Vakti

Ankara TV'sinin, maddi olanaksızlık yüzünden daha uzun bir süre, hazır TV filmlerinin en eski ve en niteliksizlerinden vazgeçemeyeceği anlaşılıyor. Ama hiç olmazsa cumartesi geceleri sinema adına işlenen cinayetten vazgeçmenin zamanı çoktan gelmiştir. Yapılacak üç şey var: Ya izleyiciye haftada bir kez en azından ortalama dereceyi tutturacak yerli yabancı bir filmin TV'de gösterme hakkını ödemeyi göze almak; ya da ucuza, bazen de bedavaya çıkması için, şimdiki kayıtsızlığı, tembelliği bir yana bırakıp piyasadan, yerli yabancı resmi ve özel kuruluşlardan seçme filmler sağlamak üzere çok önceden çalışmalara, hazırlıklara girişmek; ya da şimdilik "Televizyonda Sinema" programından vazgeçmek. Ankara TV yöneticilerinin şimdiye kadarki davranışlarından, bugün için en gerçekçi yol olan ikinci olanağı henüz gereğince araştırmadıkları, yoklamadıkları anlaşılıyor. Oysa piyasada, Ankara TV'sinin bugünkü yayın niteliği göz önüne alınınca, iyelik hakkını kimsenin aramayacağı, belki yalnızca ufak bir gösterim hakkıyla yetineceği, eski ama değerli bir sürü film vardır. Bunları yapımcıların, dağıtımcıların, getiricilerin depolarında arayıp saptamak, anlaşmak biraz zahmet gerektirir ama, "Televizyonda Sinema" programının yürüyebilmesi için de zorunludur. Ankara'da çeşitli yabancı Kültür Heyetleri'nin çalışmaları arasında da yine artık iyelik hakkının aranmayacağı sessiz ya da sesli sinemanın ilk çağlarına ait filmler yer almaktadır. Bunların da "Televizyonda Sinema" programı için sağlanabilme olanağı araştırılmalıdır. Yerli

filmler için, daha seçme yapılan yönetmenleriyle, oyuncularıyla, eleştirmenlerle yapılacak konuşmalarla birlikte sunmak her halde seyirci için daha çekici, daha yararlı olacaktır. Hangi yol seçilirse seçilsin, her halde, "Televizyonda Sinema" programını, semt sinemasının bile aşağısında yer alan düzeyden kurtarmak gerekir.

(*DEVRİM*, Sayı 65, 12 Ocak 1971)



TELEVİZYON FİLMLERİ YARIŞMASI

"TRT 1970 Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri TV Filmleri Yarışması" sonuçlandı. 35 ve 16 mm'lik iki kümede yapılan yarışmaya, ilk kümede 7, ikincisinde 23 olmak üzere 30 film katılmıştı. Atillâ Dorsay (sinema eleştirmeni), Sabahattin Eyüboğlu (yazar, sanat tarihçisi), Nijat Özön (yazar, sinema tarihçisi), Semih Tuğrul (sinema eleştirmeni), Turgut Zaim'den (ressam) oluşan Seçici Kurul, en iyi 35 mm'lik filme ayrılan 17.500'er liralık iki büyük ödüle değer yapıt bulamadı. Aynı kümedeki 10.000'er liralık üç başarı ödülünden ikisini *Yolculuk* (Ali Aşuroğlu) ile *Zafer Bizimdir* (Kenan Ormanlar) aldı. En iyi 16 mm'lik filme verilen 10.000'er liralık dört büyük ödülü *Kurtuluş Savaşından Anılar* (Aziz Albek), *Uçurtma* (Oktay Kutluğ), *Sansür* (Tan Oral), *Tespih* (Hasan Yücel) kazandı. Bu kümede 7.500'er liralık altı başarı ödülü dağıtılacakken, Seçici Kurul, 35 mm'lik ödüllerden kalan paranın bir bölümünü bu kümeye aktararak bunların sayısını on bire çıkardı ve şu filmleri ödüllendirdi: *Arda Kalan* (Cengiz Bektaş, Özay Gönlüm, Atillâ Tokatlı), *Kara Eldivenli Adam* (Kemal Gökaydın), *Dostluğun Diyeti* (Muammer İtez) *Necati Usta* (Babür Nutku), *Türkiye'den Misafir İşçiler* (Kenan Ormanlar), *Vardiya* (Ömer Pekmez), *Cuma 1970 Eyüp* (Kaya Tanyeri), *Yaşa Don Kişot*

(Tonguç Yaşar), *Bembeyaz, Sımsıcak* (Cengiz Yetken), *Dünyamızdan* (Tunca Yönder), *Kara Kazan* (Hasan Yücel).

Genel Görünüm

Bu yarışmanın kısa filmler alanında en geniş, ödül bakımından da en dolgun ilk yarışma olduğu hesaba katılınca, filmlerin gerek nicelik gerekse nitelik yönünden pek de doyurucu olmadıkları göze çarpmaktaydı. Özellikle 35 mm'lik filmlerde bu daha da belirgindi. Bu kümede yer alan canlı-resim bir yana bırakılırsa, geriye kalanların hepsi öykülüydü ve *Zafer Bizimdir*'in dışında, hepsinde bir ilkellik, şematik bir kuruluş ve yapı vardı. Süre yönünden 12-40 dakikayla sınırlandırılan bu filmler birer "Yeşilçam minyatürü" kılığına bürünmüşlerdi. Hatta içlerinden biri Yeşilçam'dan piyasaya uzun film olarak sürüldükten sonra, yönetmenince 40 dakikaya indirilerek gönderilmişti; böylelikle Yeşilçam ürünlerinin gerçekte nasıl şişirmeler olduğunu da açıklıkla ortaya koymaktaydı. 16 mm'lik ilk kümeye oranla hem nicelik hem nitelik yönünden daha doyurucuydular. Ancak bunlarda da bir on kadar filmden sonra nitelik düzeyinde bir düşme başlıyor ve bu düşüş birden akamakıllı hızlanıyordu. 35 mm'liklerin tersine 16 mm'liklerde belgesel filmler çoğunlukta (aşağı yukarı 2/3) olduğu gibi, bu kümedeki en başarılı filmlerin hemen hepsinin de yine belgesel niteliktekiler olduğu dikkati çekiyordu. Herhalde bu genel görünüme yol açan başlıca etkenler, yarışmanın geç duyurulmasından, şartnamenin daha da geç edinilebilmesinden ortaya çıkan zaman darlığı; daha çok amatör çalışmaya yatkın olan yarışmacıların bu dar zamanda filmlerini sesli olarak yarışmaya yetiştirmekte para ve teknik olanaklar yönünden karşılaştıkları engel ve güçlüklerdi.

Başarı Çizgisine Ulaşanlar

35 mm'lik kümede en ilgi çekici film, Kenan Ormanlar'ın

yarım saatlik öykülü filmi *Zafer Bizimdir*'iydi. Konusunu belirli bir ülkeye, belirli uluslara bağlamaksızın, sömürgeciliğin, emperyalizmin günümüzde sık sık giriştiği kütle halindeki kırımlardan birini (uzaktan uzağa My Lai kırımını) olanca çirkinliği ve korkunçluğuya yansıtan *Zafer Bizimdir*, itiraf etmeli ki, yarışmaya öbür filmlerle eşit koşullarda katılmıyordu. Çünkü, Alman Televizyonculuk Yüksek Okulu'nun "mezuniyet tezi" olarak hazırlanmıştı ve hemen hemen bir iş filmine tanınan çok geniş olanaklardan yararlanmıştı. Öte yandan, *Zafer Bizimdir*'in zaman zaman bir Hollywood savaş filmi kılığına büründüğü, kimi yerlerinde inandırıcılıktan uzak düştüğü ya da soğuk, etkilendirmeyen bir nitelik kazandığı da oluyordu. Ancak Ormanlar, ele geçirdiği maddi ve teknik olanakları boşa harcamayan, sinema, özellikle TV filmi dilini iyi bilen bir sanatçı olarak ortaya çıkmaktaydı. Nitekim, aynı sinemacının 16 mm'liklerde de başarı ödülü kazanan öbür filmi *Türkiye'den Misafir İşçiler*, "yarı resmi" tutumuna karşın, başarılı bir TV röportaj filmiydi.

Ali Aşuroğlu'nun 35 mm'lik canlıresmi *Yolculuk*, şartnamede bu kümedeki filmlerinen az 1 dakika olması zorunluluğu konmasından dolayı, yukarıda serüveni anlatılan Yeşilam filminin tersine, süresi zoraki uzatılmaktan ileri gelen bir aksaklık taşıyordu: Aşuroğlu, geometrik biçimler içinde dar bir yere kapatılmış insanın sıkıntısını, bunalımını, buradan kurtulduktan sonraki serüveninin daha ferahlık verici olmadığını sade, değişik, hareketli çizgilerle anlatıyor, kahramanını yine aynı yere döndürüyor, fakat süreyi doldurmak için bütün görüntüleri bir kez de negatif olarak yineliyordu.

En Başarılılar

16 mm'liklerde büyük ödül kazanan dört filmin, yalnız gerçekten başarılı olmakla kalmayıp, her birinin ayrı türde, ayrı teknikte ve ayrı deyişte olmalarından ileri gelen bir çeşitlilik ve varsıllık getirmeleri memnunluk vericiydi. Örneğin, Aziz Albek'in

Kurtuluş Savaşından Anılar'ı, Türk ressamlarının değişik zamanlarda, değişik nitelikteki Kurtuluş Savaşı tablo ve gravürlerini en ince ayrıntılarına dek çözümlüyor; bunları Ceyhun Atuf Kansu' nun şiirinin eşliğiyle canlı, organik bir bütünlüğe eriştiriyordu. Tan Oral, *Sansür* adlı kısacık canlıresminde, sinemacının denetlemeyle uğraşısını ince bir mizah duygusuyla, günlük olayların fotoğraflarıyla kendi sade ve sevimli çizgilerini ustaca birleştirerek ortaya koymaktaydı. Yaşar Tonguç'un başarı ödülü alan *Yaşa Don Kişot*'u da *Sansür*'ün yanı başında yer alabilirdi, eğer Tonguç büyük bir ustalığa erişen tekniğini, altı dakikaya ulaşabilmek için, yırtıcı kuşun uçuşundaki teknik gösteriye harcamayıp da "bildiri"sini daha çok açıklamaya ayırsaydı. Çünkü *Yaşa Don Kişot,* kendi gücünün üstündeki güçlere karşı toplumdan ayrı olarak tek başına savaşmanın, istenilen sonucu sağlamayacağını açıklıkla ortaya koyamıyordu. Oktay Kutluğ'un *Uçurtma*'sı bir yanıyla bugün için eskimiş, klasikleşmiş bir anlatımda ve oldukça *Kırmızı Balon* havasında bir filmdi. Fakat "bir uçurtma, iki çocuk"lu bu yapıt, gerek ön sıradaki öyküsünü gerekse bu öykünün gerisinde yer alan toplumsal durumu ustaca kaynaştırarak anlatışı, görüntü duygusu, çerçevelemedeki titizliği, yer seçimlerindeki başarısı, iki küçük çocuğu kullanışındaki başarısıyla dikkati çekiyordu. Hasan Yücel'in *Tespih*'i belki de ilk izleyişte izleyiciyi oldukça irkiltecek, rahatsız edecek bir nitelikte. Bu hem filmin anlattığı şeyden hem de anlatış biçiminden geliyor. Fakat sanırım *Tespih* izleyiciyi ne denli tedirgin ederse amacına o denli varmış sayılabilecek çeşitten bir film. Yücel'in filmi hemen bütünüyle baş ve ayrıntı çekimlerinde, değişik insanların değişik tespihleri, değişik durum ve biçimlerde çekmelerini gösteriyor. Toplumumuzun bu çok yaygın ve geleneksel aracı, burada alabildiğine "Freud'çü" bir özellik kazanıyor.

Savaş ve Barış Üstüne

16 mm'liklerde beşinci bir büyük ödül olsa, her halde onu

Tunca Yönder'in *Dünyamızdan*'ına vermek yanlış olmazdı. *Dünyamızdan,* çağımızın en "trajik" sorununa, savaş ve barış sorununa en sınırlı gereçle, en yalın biçimde yaklaşıp en etkili sonuca ulaşan çalışmalardan biri. Yönder; bir baba, çocuğu ve çocuğun oyuncaklarıyla yola çıkıyor. Savaş kâbusunun, en mutlu anlarında bile rahat bırakmadığı babanın, oyuncak silahlardan sahicilerine çağrışım yapması ne kadar doğalsa; son birkaç yılın en korkunç savaş belgelerinden seçilen film parçaları da bunun yalnızca bir kâbus sayılmaması gerektiğini o kadar inandırıcı olarak ortaya koyuyor. Ömer Pekmez'in *Vardiya*'sı kömür madeni işçilerinin yeraltı ve yerüstü yaşayışlarını dürüstçe yansıtan bir film. Bunun yanı sıra siyahbeyaz görüntüleri, güç çalışma koşullarına karşın bu belge filmine bir güzellik de kazandırıyor. Pekmez, gereksiz fazlalıkları atsa, anlatımı daha derli toplu kılacak bütünlüğe erişseydi her halde *Vardiya*'nın değeri daha da artacaktı. *Tespih*'in yönetmeni Yücel'in ikinci filmi *Kara Kazan* izleyicinin alışmadığı bir "köy filmi": Yaşlı bir köylü kadın, çeşme başında bir su doldurmalık sürede çevresinde gördüklerini kendine göre yorumlayarak anlatıyor. "İçinden konuşma" yoluyla verilen köylü kadının yorumu ile bu yoruma temel olan görüntüler birleşince, ortaya filmin sınırlı süresini çok aşan varsıllıkta bir köy yaşayışı çıkıyor. Babür Nutku'nun *Necati Usta*'sı da yine aynı anlatım tekniğini yapayalnız, yaşlı, emektar bir ustanın dünya görüşünü, duygu ve düşüncelerini, kaygı ve umutlarını yansıtmakta kullanıyor. Ne var ki, *Necati Usta*'nın görüntüleri, kurgusu *Kara Kazan*'daki kadar başarılı değil; konuşma daha ağır basıyor. Nitekim, Kemal Gökaydın'ın bir başka yaşlı adam portresi çizen *Kara Eldivenli Adam*'ı, görüntülerinin güzelliği, anlatımının dolaysızlığı ve yalınlığıyla daha ilgi çekici. Zaten, gerçekte, 16 mm'liklerdeki başarı çizgisi *Kara Kazan*'la kapanmış oluyor. Bu çizginin altında kalıp da ödüllendirilmiş filmlerde var. Ama bizce bu ödüllendirmenin, pahalı bir aracı kullanıp da bu yarışmaya katılan ve bir şeyler yapmaya çabalayan sinemacıları yüreklendirmekten öte bir anlam ve amacı yok.

(*DEVRİM,* Sayı 71, 2 Mart 1971)



TV FİLMİ Mİ, KISA FİLM Mİ?

"TRT Kültür, Sanat ve Bilim Ödülleri"nin biri "TV Filmleri Yarışması" adını taşıyordu. Hiç kuşku yok ki, film konularının, temalarının, işleniş biçiminin seçilişinde sanatçıya tümüyle özgürlük tanıyan yarışma şartnamesi, "TV filmi" terimini kullanırken, bu filmlerin TV yayınlarının tekniğine uygun olmasını sağlamak amacıyla hareket etmekteydi. Yoksa "TV filmi" yerine pekâlâ "kısa" ya da "orta uzunlukta" film terimini kullanabilirdi. Ancak, şartnamede "TV filmi" teriminin yer almasına karşın, yarışmaya katılanların hemen hepsinin bunu "kısa film" biçiminde anladığı göze çarpmaktaydı. Kuşkusuz TV'de her çeşit filmin yayınlanabilmesi olanağı vardır. Nitekim Ankara TV'si de doğrudan doğruya TV için hazırlanmamış, iş sinemalarında oynatılmak üzere çevrilmiş bir sürü filmi göstermektedir. Ne var ki, TV yayınlarının teknik özellikleri göz önüne alınarak hazırlanmış bir film ile iş sineması olanaklarına göre hazırlanmış bir filmin yayınından elde edilecek sonuç çok değişiktir. Geniş beyazperdede seyredilen görüntüler TV'nin ufak perdesinde bambaşka bir kılığa bürünebilir. Nitekim şartnamenin bir yerinde, yarışmaya gönderilen filmlerin renkli de olabilecekleri, ancak renkli filmlerden siyah-beyaz TV yayınında ton ayrımları açısından çok vakit elverişli sonuç alınamayacağı noktası belirtilmiştir. Fakat şartnamede "TV filmi"nin yayını yönünden başkaca teknik bir açıklamaya girişilmemiştir. Bunu da bir bakıma doğal karşılamak gerekir. Çünkü böyle bir şey, şartnamelerin görevi değildir. Bir "TV filmi" yarışmasına katılanın "TV filmi"nin hiç olmazsa başlıca özeliklerini bilmesi gerekir.

Değişen Nitelikler

Oysa yarışma, "TV filmi"nin özelliklerinin bilinmediğini ya

da dikkate alınmadığını ortaya koymuştur. Yarışmaya gönderilen filmlerin büyük bir çoğunluğu TV'de seyredilmiştir. İçlerinden birkaçı, kimi zorunluluklardan dolayı beyazperdede izlenmiştir. Bu arada, hem TV'de hem de beyazperdede incelenen bir film, TV yayın özellikleri göz önüne alınmadığı takdirde, görüntü niteliklerinin ne büyük ölçüde değiştiğini, hatta kimi bölümlerinin tanınmaz hale geldiğini ortaya koymuştur. Kaldı ki, yarışma filmlerinin seyredildiği televizyon, TV stüdyolarında kullanılan bir "denetlik"ti (monitor), yani yayının niteliğini denetlemede kullanılan çok duyarlı bir profesyonel TV aygıtıydı; gereci —bu örnekte filmi— aslına en yakın biçimde aktarması gereken bir aygıttı. Böylesine duyarlı bir aygıtta bu denli bir nitelik değişmesiyle karşılaşılınca, evlerdeki çok daha az duyar TV aygıtlarında elde edilecek sonucun çok daha değişik olacağı söz götürmez.

Yukarıdan beri belirtilen noktalar hep ortada tek bir sorun olduğunu ortaya koyar: Sinemacı, görüntüsünün izleyiciye nasıl görünmesini isterse, TV'nin küçük perdesinde bu görüntüler öyle görünmelidir. Öyleyse "TV filmi" çeviren kimse, bu görüntüleri geniş, beyazperde için değil, küçük TV "perdesi" için tasarlamalı, hazırlamalıdır. Ayrıca, sinemacı, görüntülerini önce film üzerine saptayacağı, sonra bu filmdeki görüntüler TV yayınına geçeceği için, TV'de film gösteriminin gereklerini de bilmeli, filmini daha başlangıçta buna göre çevirmelidir.

Kimi Noktalar

35 mm ve 16 mm'lik sesli filmlerin saniyede 24 resimlik hızla çevrilmesi, buna karşılık Ankara TV'sinin saniyede 25 resimlik — yani % 4 oranında daha çok— hızla çalışması uygulamada bir sorun ortaya çıkarmamaktadır; çünkü göz, bu farkı algılamamaktadır. Ama yine de film çevirme hızını da TV filmleri için TV'deki resim hızına uydurma yolunun tutulduğunu belirtmek yerinde olur.

TV filmleri için asıl sorun, görüntü düzenlemesinde ve resim tonlarının düzenlemesinde ortaya çıkmaktadır. 35 mm ya da 16

mm'lik filmlerin beyazperde üzerindeki olağan büyüklüklerine göre tasarlanmış bir görüntü çerçevesinin orantuları beyazperde ve TV perdesinde değişmediği için herhangi bir güçlüğe yol açmamakta; buna karşılık TV perdesinde konular alabildiğine küçüldüğü, cüceleştiği için beyazperdedeki sonuçtan farklı bir sonuç vermektedir. Büyük konular için bu fazla sakıncalı değildir, ama küçük konular, özellikle ayrıntılar geniş beyazperdeden ufak TV perdesine aktarılınca ya güç ayırt edilmekte ya da gözden tümüyle yitirilmektedir. Dolayısıyla 35 mm yada 16 mm'lik filmlerde uygulanan çekim ölçeğini —yani görüntü çerçevesi içinde cisimlerin hangi büyüklükte yer alacağını belirleyen ölçüyü— değiştirmek, bu ölçeği TV'nin küçük perdesine göre yeni baştan düzenlemek gerekmektedir. 16 mm'lik boş filmlerin, ayrıntıları belirgin olarak aktarabilme gücü yeterince olmadığından, TV için bu film kullanıldığında, uzak ve toplu çekimlerin, konu yönünden önem taşıyan ayrıntıların düzenlenmesi dahada büyük bir dikkat gerektirmektedir.

Görüntü özelliğinin büyücek bir bölümünü resim ton özelliklerı üzerine dayandırmak isteyen TV filmi sanatçısının işi daha da güçtür. TV'nin tonları aktarma gücü hiçbir vakit filmin gücüne ulaşamaz. Dolayısıyla film görüntüsündeki tonların olduğu gibi TV görüntüsüne aktarılamayacağını her vakit göz önünde bulundurmak gerekir. Genellikle gölge-ışık arasındaki aşırı keskinlik, aşırı yumuşaklık, geniş karanlık ve geniş aydınlık bölgeleri, aydınlıkta ve karanlıkta aşırı yoğunluk taşıyan filmler TV yayınında iyi sonuç vermemektedir. Yayında en iyi sonuç, bunların hepsinde "yumuşak" bir tutumu uygulayan filmlerden alınmaktadır.

"TRT" bundan sonraki yarışmayı "kısa filmler" yarışması olarak mı, yoksa "TV fimleri" yarışması olarak mı düzenlemelidir? Bu, üzerinde tartışılabilecek bir konudur. Ancak, kuşku götürmeyen bir nokta varsa o da şudur: Eğer yarışma "TV filmi" olarak düzenlenirse, yarışmaya katılan filmler mutlaka TV aygıtında verdiği sonuca göre değerlendirilmelidir. Bu yapılmayacaksa, o vakit yarışmayı "TV filmi" olarak düzenlemenin anlamı yoktur.

(*DEVRİM*, Sayı 73, 16 Mart 1971)

KARAGÖZ'DEN SİNEMAYA (2. CİLT)

İki ciltlik KARAGÖZ'DEN SİNEMAYA, sinema yazarı ve tarihçisi Nijat ÖZÖN'ün kırk yıllık bir süre içinde çeşitli dergi ve gazetelerde Türk sineması konusunda yazdıklarının bir bölümünü bir araya getiriyor. Türk sinemasının özel koşullarından dolayı güncelliğinden hiçbir şey yitirmeyen bu yazılarda sinemamızın tüm sorunları ele alınıp irdelenmektedir.

Yazara göre, değişik uzunluktaki bu yazıların bir bölümü, çeşitli tarihlerde Türk sinemasının durumunu sıcağı sıcağına yansıtan bir çeşit "görgü tanıklığı" da yapmaktadır.

Derlemenin bir ereği de sinema yazarlarının yapıta, bu yapıtı üretene ve kendi kendine karşı sorumluluğunu ne ölçüde yerine getirebildiğini ortaya koyan bir çeşit hesap vermedir.

"Karagöz ve onun akrabası bütün öbür geleńekler (ortaoyunu, tuluat, meddahlık, mukallitlik...) sinemamıza günümüze dek destek değil köstek olmuşlardır. Karagöz'ün derinliksiz, yüzeyde kalan gölgelerini, kalıp tiplerini alabildiğine laf kalabalığına, konuşmalara boğan; perdenin ardından değil de önünden yansıtılan bir "Karagöz" sinemasına yol açmışlardır. Bundan dolayı da, Karagöz, sinemaya ters düşen, aykırı olan, sinemayı sinemalıktan uzaklaştıran tüm geleneksel yapı ve yapıtların bir simgesi olarak alınmıştır. Bizim inancımıza göre de, sinemamız, "Karagöz"den "Karagöz"ün simgeleştirdiği geleneklerden uzaklaştığı ölçüde sinemalaşacaktır" *(Nijat Özön)*

ISBN 975 – 7917 – 13 – 3
ISBN 975 – 7917 – 15 – X

KDV DAHİL