

T.C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

t
183

TÜRK BASININDA TÜRK FİLM ELEŞTİRİLERİ

DOKTORA TEZİ

Esra HEPER BİRYILDIZ

Tez Danışmanı: Prof.Dr.Âlim Şerif ONARAN

T. C.
ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
MERKEZ KÜTÜPHANESİ

İstanbul - 1986

Ö N S Ö Z

Türk Basınında Türk Film Eleştirileri adlı bu çalışma, ülkemizde Sinema eleştirisinin doğuşu, aldığı yol, sinema eleştirmenleri ve yöntemleri ve Türk Basınındaki film eleştirilerinin Türk Sinemasına ya da Türk Sinemasının, film eleştirilerine etkilerini araştırmayı amaçlamıştır.

Bu konuda yayınlanan ana kaynakların azlığı ve tezin ülkemizde bu alanda yapılan çalışmaların ilki olması nedeniyle her biri aşağı yukarı 25-30'ar yıllık yayın yapan gazete ve dergilerin incelenmesi zorunluğu ortaya çıktı. Biz ancak içlerinden bazılarını seçerek bir sınırlamaya gittik. Tezde adları geçen ve bizce önemli görülen film eleştirmenleri dışında kuşkusuz başka eleştirmenler de var. Ancak konunun sınırlı tutulması bakımından bunlara tezde yer verilmedi.

Doktora tezimin konusunun belirlenmesinden sonuna dek, engin sinema kültürü ve kütüphanesiyle maddi yönden, yüksek moral desteği ile manevi yönden, benden ilgisini hiç esirgemeyen Sayın Danışmanım Prof.Dr.Alım Şerif Onaran'a sonsuz teşekkür ve saygı borçluyum.

İ Ç İ N D E K İ L E R

Sayfa

KISALTMALAR
GİRİŞ

v

vi

I. GENEL ANLAMDA ELEŞTİRİ

1

1- GÜZEL SANATLARDA ELEŞTİRİ

2

a) Sanatın Tanımı

2

b) Güzel Sanatlarda Eleştiri ve İşlevi

4

2- SİNEMADA ELEŞTİRİ

5

a) Sinema Sanatının Tanımı

5

b) Sinemada Eleştiri ve İşlevi

7

c) Sinema Eleştirmeninin Tanımı

10

II. ELEŞTİRİDE YÖNTEM

13

1- GÜZEL SANATLARDA ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

13

2- SİNEMADA ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

19

a) Bir Sinema Yapıtı Nasıl İncelenir?

20

b) Sinemada Eleştiri Türleri

28

c) Film Eleştirisi Yöntemleri

31

III. SİNEMANIN SANAT OLARAK BELİRMESİ

34

1- SİNEMANIN DOĞUŞU VE SANAT OLARAK BELİRMESİ

34

a) Sinemanın Doğuşu ve Sessiz Sinemanın Gelişimi

34

b) Sesli Sinema ve Gelişimi

37

c) İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sinema

38

d) Günümüz Sineması

40

2- TÜRKİYE'YE SİNEMANIN GİRİŞİ VE SANAT OLARAK GELİŞİMİ

42

a) Sinemanın Türkiye'ye Gelişi

42

b) İlk Dönem

43

c) Tiyatrocular Dönemi

44

d) Geçiş Dönemi

45

e) Sinemacılar Dönemi

45

	<u>Sayfa</u>
aa) Sinemacılar Dönemi İlk Yönetmenleri	46
bb) Sinemacılar Döneminin İkinci Bölümü	47
cc) Sinemacılar Döneminin Üçüncü Bölümü	48
IV. TÜRK BASININDA FİLM ELEŞTİRİSİNİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ	51
1- 1950'ye KADAR OLAN DÖNEM	51
2- 1950-1960 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİNİN BAŞLAMASI VE GELİŞİMİ	56
a) Gündeliklerde	56
- Ulus Gazetesi	56
- Vatan Gazetesi	60
- Dünya Gazetesi	62
- Yeni Sabah Gazetesi	64
- Milliyet Gazetesi	65
- Cumhuriyet Gazetesi	66
- Tercüman Gazetesi	66
- Akşam Gazetesi	67
b) Diğer Süreli Yayınlar	67
- Yıldız Dergisi	68
- Pazar Postası	72
- Devir Dergisi	72
- Akis Dergisi	72
c) Değerlendirme	73
3- 1960-1970 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ	78
a) Gündeliklerde	78
- Ulus Gazetesi	78
- Vatan Gazetesi	80
- Dünya Gazetesi	80
- Yeni Sabah Gazetesi	81
- Milliyet Gazetesi	82
- Cumhuriyet Gazetesi	82
- Tercüman Gazetesi	83

	<u>Sayfa</u>
- Akşam Gazetesi	84
- Son Havadis Gazetesi	85
b) Diğer Süreli Yayınlar	86
- Akis Dergisi	86
- Kim Dergisi	86
- Ses Dergisi	87
- Film Dergisi (Kulüp Sinema 7 Yayınları)	88
- Sinema 65	89
- Yeni Sinema	90
- AS Akademik Sinema Filmcilik Sinemacılık Dergisi	90
- Özgür Sinema-Ulusal Sinema	91
- Genç Sinema	91
c) Değerlendirme	92
4- 1970-1980 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ	96
a) Gündeliklerde	96
- Ulus Gazetesi	96
- Vatan Gazetesi	97
- Dünya Gazetesi	97
- Milliyet Gazetesi	97
- Cumhuriyet Gazetesi	98
- Tercüman Gazetesi	98
- Akşam Gazetesi	99
- Son Havadis Gazetesi	99
- Günaydın Gazetesi	100
- Saklambaç Gazetesi	100
b) Diğer Süreli Yayınlar	100
- Ses Dergisi	100
- Milliyet Sanat Dergisi	101
- Film 70 (71-72-73-74-75)	101
- Yedinci Sanat	102
- Gerçek Sinema	102
c) Değerlendirme	102

	<u>Sayfa</u>
5- 1980-1983 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ	105
a) Gündeliklerde	105
- Dünya Gazetesi	105
- Milliyet Gazetesi	106
- Cumhuriyet Gazetesi	106
- Tercüman Gazetesi	108
- Akşam Gazetesi	108
- Son Havadis Gazetesi	108
- Günaydın Gazetesi	109
- Saklambaç Gazetesi	109
b) Diğer Süreli Yayınlar	109
- Ses Dergisi	109
- Milliyet Sanat Dergisi	109
- Gösteri Dergisi	110
- Sanat Olayı	110
- Film Market	110
c) Değerlendirme	110
SONUÇ	112
EKLER	121
- ELEŞTİRMENLERİN BİYOGRAFİLERİ	122
- ELEŞTİRİLERDEN ÖRNEKLER	131
KAYNAKÇA	201

K I S A L T M A L A R

- a.g.e.: Adı geçen eser
a.g.m.: Adı geçen makale
Bkz. : Bakınız
C. : Cilt
ev. : Çeviren
S. : Sayı
s. : Sayfa
Y. : Yıl

G İ R İ Ş

Tüm sanatların bileşkesi, bir kitle iletişim aracı, bir eğitim aracı, bir eğlence aracı olan sinema, 1895 yılında insan yaşamına katılmış, çok kısa sürede önemli aşamalar kaydederek ve estetiğin tüm olanaklarını kullanarak sayısız sanat yapıtları oluşturmuştur.

Bu sanat yapıtları insanlığı duygulandırmış, güldürmüş, ağlatmış ve düşündürmüştür.

İlk sinema yapıtlarının ortaya çıkmasıyla insanlar izledikleri filmler üzerine yorumlar yapmaya başlamışlar ve bu da sinemada eleştiriyi doğurmuştur.

Film eleştirisi önceleri insanların filmler konusundaki yorumlarından ve izlenimlerinin anlatılmasından oluşmuş, giderek sinema yapıtının bir yöneme dayandırılarak açıklanması, incelenmesi ve hüküm verilmesine ulaşmıştır. Film eleştirisi sinema yapıtı, sinema yapıtını ortaya koyan ve izleyici arasında bir ilişki kurar.

Sinema sanatının ilerlemesi film eleştirisini, film eleştirisinin ilerlemesi sinema sanatını etkilemiş, sinema sanatı ve sinemada eleştiri birlikte önemli yollar katetmişlerdir.

Bu çalışmada, Türkiye'de film eleştirisinin ortaya çıkışı, gündelik ve diğer süreli yayınlarda yerleşmesi, çeşitli dönemlerde Türk Basınında film eleştirisinin durumu, film eleştirisinde kullanılan yöntemler ve ülkemizdeki film eleştirisinin Türk Sinemasıyla olan ilişkileri incelenmektedir.

Ülkemizde film eleştirisiyle ilgili kaynak hemen yok denecek kadar azdır. Ana kaynak olarak Nijat Özön'ün "Türk Sineması Tarihi" adlı yapıtından yararlanılmış ve onun film eleştirisiyle ilgili değerlendirmelerinden yola çıkılmıştır.

Yazarın; "...Doğrudan doğruya film alanında olduğu gibi sinema yazarlığı alanında da ciddi çalışmalara rastlamak için 1950 sonrasına uzanmak gerekir. Sinemamızın başlangıç yıllarına rastlayan bir kaç deneme ile aradaki dönemde yer alan birkaç "münferit" film eleştirmesi denemesi bir yana bırakılırsa, 1950'ye kadar dergi ve gazetelerdeki sinema yazıları hemen her vakit "magazin yazısı" kılığıyla ortaya çıkmıştır..."(1) biçimindeki açıklamasına dayanarak 1950'den önceki dönem kısaca incelenmiş, 1949-1950 sinema sezonunun başlamasıyla birlikte Ulus gazetesinde çıkan eleştirilerden itibaren taramalara başlanmıştır.

Yine Özön'ün 1956 yılında beş gündelik gazetede (Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Ulus, Milliyet) düzenli olarak film eleştirisi yayınlanıyor; biri haftalık, öbürü 15 günlük iki sanat dergisinde (Pazar Postası, Yeditepe) ve bir haftalık siyasi dergide (Akis) sinemaya geniş yer veriliyordu(2) türündeki açıklamasından yola çıkarak Ulus'u izleyerek Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Milliyet gazetelerinin ve Pazar Postası ve Akis

(1) Özön Nijat, Türk Sineması Tarihi, İstanbul, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962, s.279-280.

(2) Özön, a.g.e., s.285.

gibi dergilerin incelenmesiyle bu çalışmaya başlanmıştır.

Bu çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır:

Genel Anlamda Eleştiri adını taşıyan birinci bölümde, Yunanca "Kritike" deyiminden türemiş eleştiri sözcüğünün çeşitli dillerdeki kullanımı ve tanımları verilecektir. Güzel Sanatlarda eleştiri başlığı altında ise; önce sanatın çeşitli tanımları yapıldıktan sonra, Güzel Sanatlarda eleştirinin tanımlanacak ve işlevleri irdelenecektir. Birinci bölümün sonunda sinema eleştirmeni tanımlanacak ve incelenecektir.

İkinci bölümde, Eleştiride Yöntem ana başlığı altında Güzel Sanatlarda eleştiri yöntemleri anlatıldıktan sonra, sinemada eleştiri yöntemleri başlığı altında, bir sinema yapıtının nasıl inceleneceği belirlenerek sinemada eleştirinin hangi türdeki yayınlardan yapıldığı belirlenecek ve bu eleştirilerin türleri incelenecektir.

Üçüncü bölümde, sinemanın sanat olarak belirmesi ana başlığı altında sinemanın doğuşu ve sanat olarak belirmesi ve gelişimi kısaca incelendikten sonra sinemada eleştirinin doğuşu ve gelişimine kısaca değinilecektir.

Daha sonra Türkiye'ye Sinemanın girişi ve sanat olarak belirlenmesi ve Türk Sinemasının dönemleri anlatılacaktır.

Dördüncü ve son bölümde Türk Basınında Film Eleştirilerinin Doğuşu ve Gelişimi anabaşlığı altında, beş bölüm belirlenecektir. Bu bölümler; 1950'ye kadar olan dönem, 1950-1960 tarihleri arasındaki dönem, 1960-1970 tarihleri arasındaki dönem, 1970-1980 tarihleri arasındaki dönem ve 1980-1983 tarihleri arasındaki dönemlerden oluşacaktır. Her bir dönem gündelikler ve diğer süreli yayınlar biçiminde incelenecek ve ar-

dından, o dönemin Türk Sinemasıyla da ilişkisi kurularak değerlendirilmesi yapılacaktır.

Bu bölümün sonunda verilecek eklerde ise Türk basınında film eleştirisi yapmış öncülerin kısa biyografisi ile eleştirmenlerden birer örnek verilecektir.

Tezin, Türk Basınında Film Eleştirilerinin Doğuşu ve Gelişimi adlı dördüncü bölümünde; Ulus (1949-1975), Vatan (1951-1974), Dünya (1953-1983), Milliyet (1953-1983), Cumhuriyet (1959-1983), Tercüman (1957-1983), Akşam (1957-1981), Son Havadis (1960-1983), Günaydın (1968-1983), Saklambaç (1972-1983) gazeteleri ile, Yıldız Dergisi, Pazar Postası, Devir Dergisi, Akis Dergisi, Kim Dergisi, Ses Dergisi, Film Dergisi (Kulüp Sinema 7 Yayınları), Sinema 65, Yeni Sinema, AS Akademik Sinema Filmcilik Sinemacılık Dergisi, Özgür Sinema-Ulusal Sinema, Genç Sinema, Gerçek Sinema, Milliyet Sanat Dergisi, Film 70(71-72-73-74-75), Yedinci Sanat, Gösteri Dergisi, Sanat Olayı Dergisi, Film Market dergilerinin yayınlanan (1983'e dek) tüm sayıları taranmıştır.

Eleştirmenlerin eleştirilerinin yöntemlerinin belirlenmesi aşamasında ve Türk Basınındaki film eleştirileriyle, Türk Sineması arasında ilişki kurulmasında, Türk filmleri üzerine yapılmış film eleştirilerinin, daha yaratıcı ve özgün olması nedeniyle yararlanılan örnekler Türk filmlerinin eleştirileriyle sınırlanmıştır.

Ayrıca gazete ve dergilerdeki film eleştirileri taraması sırasında, yalnızca sinemalarda oynayan filmler incelenmiş, TV'de film eleştirileri ya da video filmleri eleştirileri araştırmanın kapsamı içine alınmamıştır.

Tezdeki incelemelerin ancak 1982 sonuna dek sürdürülmesinin nedeni ise, araştırma yapılan kütüphanelerde 1983 yı-

lı kaynaklarının düzenli olmayışı ve daha sonraki yılların kaynaklarının ise ciltlenmekte olması gibi problemlerden kaynaklanmaktadır.

Vatan gazetesinin yayın hayatının 1978 tarihinde son bulmasına karşın biz gazeteyi ancak 1974 yılına dek tarayabildik. Çünkü 1974'den sonraki gazetelerin, bir kütüphanede, yığınların içine karışmış olması nedeniyle okuyucuya verilmemesi, öteki kütüphanede ise 1974-1978 tarihleri arasındaki Vatan gazetelerinin düzenli olarak bulunamayışı gibi problemlerle karşılaştık.

Son Havadis gazetesi ise 1957 tarihinden itibaren taranmak istenmiş ancak, araştırma yapılan kütüphanelerde 1957-1960 tarihleri arasındaki Son Havadis gazetelerinin bulunamayışı nedeniyle zorunlu olarak 1960 tarihinden başlanmıştır.

I. GENEL ANLAMDA ELEŞTİRİ

Osmanlıca'da "Tenkit", "İntikat"; Fransızca'da ve İngilizce'de "Critique", Almanca'da "Kritik" ve İtalyanca'da da "Critica" sözcükleriyle adlandırılan "eleştiri"; değerlendirme, yargılama ve ayırdetme anlamlarını dile getiren Yunanca "Kritike" deyiminden türemiştir. Antikçağ Yunanlıları bu anlamda eleştiri sanatına "Kritike tekhnē" derlerdi. Kesinlikle yargılamak anlamındaki Yunanca "Krinein" kökünden türetilen eleştirel ve eleştirici anlamındaki Yunanca "Kritikos" sözcüğü Latinceye "Criticus" biçimiyle geçmiş ve bu yolla Avrupa dillerine yayılmıştır. Eleştiri terimi, "eleştirme" ve "eleştirim" biçimleriyle de kullanılmaktadır. Terim herhangi bir şeyi iyi ya da kötü yanlarıyla değerlendirme anlamını kapsadığı halde bir şeyin sadece kötü yanını gösterme anlamında da tanımlanmıştır(1).

Eleştiri; sanatların, tekniklerini ve ürünlerini açıklayan ya da değerlendiren gerekçeli (muhakemeli) ve sistematik tartışmasıdır(2).

Eleştiriye en yalın biçimde şöyle tanımlayabiliriz:
Bir kişi ya da kurumu düşün ve eylemi gözönüne alarak değer-

(1) Hançerlioğlu, Orhan, Felsefe Sözlüğü, Genişletilmiş 5. Baskım, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1979, s.101.

(2) Encyclopaedia Britannica, C.6, 15th Edition, Chicago, 1974, s.784.

lendirmek, kaba bir deyişle doğrusunu, yanlışını belirlemektir. Eleştiri bir zorunluktur; bireysel zorunluktur, uğraşsal zorunluktur, toplumsal zorunluktur, kısaca yaşamsal zorunluktur(1).

Hiçbir insan, hiçbir olay, hiçbir kurum, hiçbir yapıt yoktur eleştirilmeyen. İnsanın, yapıtın, olayın ve kurumun doğuşuyla başlar eleştiri, yaşamla iç içe daima onunla birlikte dir.

Günlük kullanımda eleştiri daha çok bir olumsuzluk belirtir, eksik ve yanlışları belirlemek anlamında alınmaktadır. Oysa eleştiri; bireyin, olayın, kurumun, yapıtın incelenmesi, değerlendirilmesi, yargılanmasıdır. Eleştiri yalnızca olumsuzluğu değil, olumlu yargı ve övgüyü de içermektedir.

Eleştirmen; eleştiri yi yapan kişiye verilen addır.

1- GÜZEL SANATLARDA ELEŞTİRİ

a) Sanatın Tanımı

Güzel Sanatlarda eleştirinin ne olup, işlevlerinin neler olduğunu belirtmek için öncelikle sanatın tanımı yapılmalıdır. Çağlar önce ortaya çıkan sanatın tek bir tanımının yapılması oldukça güçtür. Güçlüğünün yanında sanatın ne olduğu konusunda çeşitli tanımlar yapılmıştır.

Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Sözlüğü'nde şu biçimde tanımlanmaktadır: "Genel anlamda insansal yaratma olan sanatı, metafizik düşünme yöntemine bağlı idealist anlayışlar, tanrı vergisi ya da bilinçaltı verileri sayarlar. Oysa sanat, in-

(1) Çotuksöken, Yusuf, "Eleştiri ve Özeleştiri", Cumhuriyet Gazetesi, 27 Mayıs 1978.

sanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişkidir. Nesnel gerçeklik sanatçıda estetik biçimlerde yansır. Bu demektir ki sanat insansal pratiğe, topluma ve toplumsal yaşama sıkıca bağlıdır. Sanatta öz ve biçim, ussallık ve evrensellik, soyutla somut, duyusalla düşünsel iç içedir ve birbirinden ayrılmaz. Sanatçının bütün bu diyalektik karşıtlıkları örgensel bir bütünlüğe kavuşturma tarzı, içinde yaşadığı tarihsel dönemin ve koşulların oluşturduğu dünya görüşüne bağlıdır(1).

Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı yapıtının önsözünde şöyle söylüyor:

"Bazıları sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkisinde bulur ve bir aynaya benzetir sanat eserini; insanı, hayatı, toplumu yansıtan bir aynaya. Bazı kuramlarsa sanatçıda ararlar sanatın sırrını. Bunlara göre duyguların anlatımı (ifadesi) dır sanat. Yine bir takım kuramlar dış dünyayı ve sanatçıyı değil de okuru alırlar ön plâna. Bu defa sanatın özü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda aranır. Nihayet, sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar var. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik sanat eserine özgü bir yapıdır(2)".

Ernst Fischer, "Sanat, insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir sanat"(3) demektedir.

(1) Hançerlioğlu, a.g.e., s.367.

(2) Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Beşinci Baskı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1983, önsöz.

(3) Fischer, Ernst, Sanatın Gerekliliği, Çev: Cevat Çapan, İstanbul, Konuk Yayınları, 1974, s.18.

Murat Belge ise; sanat hayatın yaşantı düzeyinde araştırılmasıdır. Dolayısıyla somut ve tikel (kısmî) bir yaklaşımı vardır. Asıl çözümü genellemelerden kaçınarak söyler(1) demektedir.

Sanatın oluşumunda sanatçının, yapıtın, izleyicinin, dinleyicinin, okurun ve toplumun önemli rolleri vardır.

Sanatçı hayatı, insanların veya eşyanın veya duyguların kendi üzerinde yarattığı bazı etkileri şu veya bu açıdan değerlendirmeye çalışır. Kimi kelimelerle, kimi boyayla, kimi müzikle, kimi taşı yontarak, kimi kendi vücudunu kullanarak ederek, kimi taşları üstüste yığarak, kimi de başka yollarla yapar bunu(2) ve sanatçı böyle yaratır yapıtını.

b) Güzel Sanatlarda Eleştiri ve İşlevi

Sanatın oluşumunda sanatçının, yapıtın, izleyicinin, dinleyicinin, okurun ve toplumun önemli rolü olduğuna daha önce değinmiştik. Sanat yapıtını, ürününü ortaya koyan sanatçı artık toplumun malı olmuştur. Ortaya koyulan, doğan yapıt, doğan sanatçı değerlendirilecek, incelenecek, yargılanacaktır. Kısaca eleştirilecektir yapıt ile onu ortaya koyan. İşte eleştirinin ve eleştirmenin işlevi burada ortaya çıkmaktadır.

Eleştiri, sanatçı ve sanat yapıtı ile izleyici, okuyucu arasında kurulmuş bir köprüdür. Bu köprü sanat yapıtlarından başkalarına doğru uzanmaktadır.

Eleştiri, bir tarafı sanatçıya ve ürününe bakan öteki tarafı, okura, izleyiciye bakan iki yönlü bir ayna tutmaktadır.

(1) Çakıroğlu, Nurcan, "Bilimsel Gözle Eleştiri Kurumu", Sanat Olayı, S.30, Kasım 1984, s.59.

(2) "Tenkitçi", Vatan Gazetesi, 22 Kasım 1953.

dır. Bu aynanın bir tarafında sanatçı eserini ve kendini görür, öteki tarafta ise başkaları sanat eserini görürler(1).

Eleştiri o sanat dalı üstüne kafa yormuş, çaba göstermiş, bilgi ve bilinç edinmeye çalışmış bir kişinin, bu alanda daha ham, daha eğitimsiz bir kitleye alçak gönüllülükle bilgi vermesi, yol göstermesidir. Eleştiri sanatı tamamlar, sanat yapıtını bütünler, onun anlamının yığınlarca anlaşılmasına aracılık eder(2) diyor Atilla Dorsay bir söyleşide...

Eleştirmen okura, bir yapıtı iyice anlamak için hangi anlayışı seçmek gerektiğini gösteren bir tür sahneye koyucudur. Böylece bir kitap (ya da oyun) yazar son noktasını koyduktan sonra değişmezlik kazanmış, son biçimini almış bir şey değildir. Yapıt eleştiride tamamlanır(3).

2- SİNEMADA ELEŞTİRİ

a) Sinema Sanatının Tanımı

Fransızca "Art du Cinéma" ve "Art Cinématographique", İngilizce "Art of the Film", Almanca "Kunst der Film", "Filmkunst" ve "Kinematurgie" kelimeleriyle adlandırılan "Sinema Sanatı"; herhangi bir kavramı, bir düşünceyi, bir konuyu, sesli sinemada sesle de desteklenen devinimli resimler (görüntüler) yardımıyla ortaya koymak amacını güden sanat dalı(4) olarak tanımlanmaktadır.

(1) Bkz. Vatan Gazetesi, a.g.m.

(2) Bir yıldız, Esra, "Eleştirinin Sanat İçindeki Yeri ve Önemi", Marmaranın Sesi Dergisi, C.1, S.4, 1984, s.14-15.

(3) Carloni, J.C.-Filloux, J.C., Eleştiri Kuramları, Çev.: Tahsin Yücel, Ankara, Kuzey Yayınları, 1984, s.85.

(4) Özön, Nijat, Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Ankara, T.D.K.Yayınları, 1981, s.273.

Bir sinema sanatçısı eserini ortaya koyarken sinemanın tüm olanaklarını kullanır. Çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge oyunları, kurguyla sağlanan tartım, alıcı hareketlerinin sağladığı canlılık, görüntünün ortaya koyduğu kavramla yaratılan etkilerden yararlanılmaktadır(1).

Sinema sanatçısı "ben kamerayla düşünüyorum" diyebilen insandır(2).

Atilla Dörsay bir röportajda sinema sanatını anlatırken, "sinema sanatların en yücesi, insanı (diğer sanatların hepsinin bir bileşkesi, bir sonucu olarak, tümüyle belli bir süre içinde) kendine tutsak kılan, kendi içine alan bir sanattır(3) demektedir.

Film ve geleneksel sanatlar iç içedir, birbirlerine girer ve taşarlar(4).

Sinema sanatı sanatların en popüler ve en yaygın olanıdır. Hem göze, hem kulağa seslenerek ve çok sayıda insana çok kısa bir sürede ulaşarak toplulukları etkileyebilmektedir.

Sinemanın sanat olarak belirmesinin yanında önemli pek çok özelliği vardır. Bunlardan en belirgin olanı sinemanın bir eğlence aracı olmasıdır.

(1) Bkz. Özön,Nijat, 100 Soruda Sinema Sanatı, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1972, s.10.

(2) Aksal,Sabahattin Kudret, "Sinema Sanatı", Vatan Gazetesi, 10 Ekim 1954.

(3) Faruk,Ömer, "İyi Bir Film Bize Hayatı Öğretir", Gösteri Dergisi, S.47, Ekim 1984, s.32.

(4) Öztuna,Güner, "Sinema Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu, Marmaranın Sesi Dergisi, S.12, Mart 1985, s.8.

Sinemanın öteki özellikleri ise şöyle sıralanabilir:

- . Kendine özgü kuralları bulunan bir dildir,
- . Kendi diliyle duyguları, düşünceleri anlatan bir araçtır,
- . Bir iletişim aracıdır,
- . Bir eğitim-öğretim aracıdır,
- . Bir araştırma aracıdır,
- . Bir propaganda aracıdır.

Sinema daha önce de belirtildiği gibi bir sanatlar birleşimidir. "Yedinci Sanat" olarak adlandırılan sinema sanatı sanatların en genci, en yenisidir(1).

b) Sinemada Eleştiri ve İşlevi

aa) Sinema Eleştirisinin Tanımı

Sinema eleştirisi; bir filmin sanat, estetik, teknik, ideolojik, toplumbilim yönünden değerlendirilmesiyle uğraşan yazı türüdür. "Sinema Eleştirisi", "Film Eleştirisi", "Sinema Tenkidi", "Film Tenkidi", "Tenkit", "Kritik" ve "Eleştirme" adlarıyla da anılır. Bu terim, Fransızca'da "Critique du Film, İngilizce'de "Film Criticism", "Criticism" ve Almanca'da da "Film Kritik" ve "Kritik"(2) sözcükleriyle kullanılmaktadır.

Sinema eleştirisi, an'ın izlenimlerinin bir yönüme dayanarak sistematize edilmesidir(3).

(1) Bkz. Özön, Nijat, Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, İstanbul, Hil Yayınları, 1985, s.12-13.

(2) Özön, 1981, a.g.e., s.107.

(3) Akerson, Tanju, "Soruşturma 1: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi, C.1, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.24.

Yaşanan an ile o anda kullanılan yöntemler arasında belirli bir organik bağ vardır. Yöntemsizlik gibi görünen durumlar bile, aslında o an için ideolojik, etik ve estetik yönden bir başka yöntemin çekilişi demektir(1).

Sinema eleştirisi mutlaka sağlam yöntemlere dayandırılmalıdır, yöntemsiz bir sinema eleştirisi yapılamaz.

Sinema eleştirisi, bir sinema yapıtının açıklanması ve hükme bağlanmasıdır(2).

Sinema eleştirisi, alıcı ile verici, yani, filmi yaratana izleyici arasında iletişimi sağlamaktadır(3), filmi tanıtmakta ve değerlendirmektedir(4).

Sinema eleştirisi, yaratıcıyla izleyici arasında aracılık yapar, ortaya konulan eseri, inceler, çözümler, anlamını açıklar ve değerlendirir(5).

bb) Sinemada Eleştiri ve İşlevi

Sinema eleştirmeni Atilla Dorsay sinema eleştirisinin işlevini şöyle açıklıyor: "Önemli veya daha az önemli bazı sinema yapıtlarının kitleler tarafından anlaşılmasını sağlamak, sinemanın belli işlevlerinin, estetikten toplumsala kadar bel-

-
- (1) Gevgilili, Ali, "Soruşturma 1: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi, C.1, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.27.
 - (2) Onaran, Âlim Şerif, Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitapevi, 1936, s.250.
 - (3) Bkz. Biryıldız, Esra, "Nijat Özön'le Sinema Eleştirisi Üzerine", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs 1985, s.11.
 - (4) Bkz. Kutlar, Onat, "Sinema Yazarı-Film Eleştirmeni", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs 1985, s.5.
 - (5) Bkz. Ufuk, Adnan (Nijat Özön), "Sinemacılar ve Üçüncü Adam", Yeditepe Dergisi, S.120, Aralık 1956, s.1.

li niteliklerinin tanıtımını ve savunuculuğunu yapmaktır"(1).

Sinema eleştirisinin işlevini, sinema eleştirmeni Tanju Akerson ise şöyle belirtiyor: "Sinemayı sosyal gelişimle kurduğu kopmaz bağlardan estetik yönüne kadar uzanan tüm oluşu içinde araştırmak, incelemek, giderek sinemaya yön vermektir. Kuramsal olarak nitelendirebileceğimiz araştırma, inceleme faaliyetlerinde, eleştiri ağırlığının, sinema olayının beyazperde görünüşleri ardında ve ötesinde kalan bölümleri üstüne yığmak zorundadır. Sinemanın estetik yönündeki gelişmeler de gene bu alanda oluşacak dönüşümler üstüne inşa edilecektir. Eleştiri kuramsal alanda yürüttüğü faaliyetlerini sinemaya yön verir bir düzeye getirdiğinde doğrudan bir eylem içine girmiş demektir"(2).

André Bazin ise sinema eleştirisinin iki yüzü olduğunu bunlardan birinin silik ve para değeri taşımayan filme dönük yüzü, ötekini ise seyirciye dönük yüzü olduğunu belirtiyor. Bazin eleştirmeyi haklı kıyan seyirciye dönük yüzdür diyor. André Bazin sinema eleştirisinin sonuçtan, tamamlanmış yapıttan yola çıktığını belirtiyor ve eleştirinin işlevi bu yapıtı açıklamaktan çok bu yapıtın anlamının (ya da anlamlarının) izleyicinin bilinç ve zekasında aydınlık kazanmasını sağlamaktır biçiminde belirtiyor(3).

Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran ise "eleştirinin görevi her şeyden önce, seyircinin danışmanlığını ya da avukatlığını yapmak olmalıdır"(4) diyor.

(1) Faruk, Gösteri Dergisi, a.g.m., s.35.

(2) Akerson,Tanju, "Türk Sinemasında Eleştiri" Yeni Sinema Dergisi, Türk Sineması Özel Sayısı, Y.1, S.3, Ekim-Kasım 1966, s.35.

(3) Bkz. Bazin,André, Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966, s.189-194.

(4) Onaran, 1986, a.g.e., s.251.

c) Sinema Eleştirmeninin Tanımı

Sinema eleştirisiyle uğraşan kimse "Sinema Eleştirmeni" adıyla anılmaktadır. Bu terim eskiden "Sinema Münekkidi", "Film Münekkidi", "Sinema Tenkitçisi", "Film Tenkitçisi", "Münekkit", "Tenkitçi", "Kritik" adlarıyla anılırdı. Günümüzde sinema eleştirmeni yerine sinema eleştiricisi terimi de kullanılmaktadır. Fransızca'da "Critique", "Cinématographique", İngilizce'de "Critic", "Film Critic", "Reviewer" ve "Almanca'da da "Film Kritiker", "Kritiker" sözcükleri sinema eleştirmenine verilen adlardır(1).

Sinema eleştirmeni; filmin gösterilmesinden daha önce niteliği hakkında mümkün olduğu kadar çok seyirciye bilgi verebilmek için sinemaya giden ayrıksı bir seyircidir(2).

Paul F.Lazarsfeld ise sinema eleştirmenini "görüş önderi" olarak adlandırıyor ve "görüş önderleri doğal olarak sinemaya çok sık gidenlerdir. Sinemayla özellikle ilgilenen kişilerdir. Örneğin, toplumdaki diğer gruplardan fazla magazin okurlar. Aynı zamanda meraklıdırlar, tek yönlü görünmezler. Daha çok radyo dinler, daha çok dergi okurlar ve iletişim alışkanlıkları, sinema lideri olmayan kendi yaşıt, gelir ve eğitim düzeyindeki gruplardan daha etkindir. Dahası, toplumsal etkinlikle de yakından ilgilidir"(3) diyor.

"L'Express" dergisinin sinema eleştirmeni Morvan Lebesque ise eleştirmeni şöyle tanımlıyor: "yaratılışı, düşünceleri, kültürü, beğenileriyle birlikte herşeyden önce içten bir insandır. Eleştirmen ve bir bütündür, kendi başına

(1) Özön, 1981, a.g.e., s.108.

(2) Onaran, 1986, a.g.e., s.252.

(3) Lazarsfeld, Paul F., "Audience Research in the Movie Field", The Motion Picture Industry, Philadelphia, The American Academy of Political and Social Science, 1947, s.167-168.

bir seyirci kütlesidir"(1).

André Bazin ise sinema eleştirmenliğinin ne denli zor bir iş olduğunu "sinema eleştirmeciliği yapmak, aşağı yukarı, yüksek bir köprüden akarsuya tükürmek gibidir(2) cümlesiyle belirtiyor.

Sinema eleştirmeni sanatsal, kültürel bir görev yüklenmektedir eleştirilerini yazarken. Bir yandan halkı, seyirciyi, aydınlatmaya; onların beğeni düzeylerini yükseltmeye çalışırken, öteki yandan sinema sanatının daha iyiye gitmesi için uğraşmaktadır.

Eleştirmenin özellikle sinema eleştirmeninin yaptığı iş beraberinde pek çok zorlukları getirmektedir. Çünkü film kollektif bir çalışmanın ürünüdür. Bir sinema sanatı yapıtı, bünyesinde çeşitli sanatları barındırmaktadır. Bu bakımdan eleştirmen çok yanlı ve çok kültürlü bir kimse olmak zorundadır.

Sinema eleştirisi film yapımcısıyla izleyici arasında bir köprüdür, bir bağıdır. Eleştirmen yapıtı, izleyiciyi aydınlatmak için tanıtır, inceler ve değerlendirir. Öteki taraftan da sinema yapıtı, sinema sanatına neler getirebilmiştir? Bunun değerlendirmesini yaparak sanatçının ve sinema sanatının ilerlemesine dolaylı olarak katkıda bulunmaktadır.

Böyle zor bir görev taşıyan sinema eleştirmeninin bir takım özelliklere sahip olması gerekmektedir. Öncelikle sinema eleştirmeni eleştirilerini yaparken önyargıdan uzak olmak

(1) Çev: Özön, Nijat, "Sinema Eleştirmenliği Üzerine Açık Oturum", Türk Dili Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı, C.12, S.142, Temmuz 1963, s.634.

(2) Bazin, a.g.e., s.186.

zorundadır. İzleyiciye, sanata, sanatçıya karşı sorumlu olmak durumundadır.

Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran iyi bir eleştirmenin herşeyden önce genel kültür, sanat kültürü, özellikle sinema kültüründen nasibi bulunması gerektiğini belirtiyor ve bunlara sahip olmak için de bir yabancı dil bilmenin yararına değiniyor(1).

Önyargıları olmayan, sorumlu bir eleştirmenin, seyircinin aydınlatılması yolunda çalışması, seyircinin seviyesinin yükseltilmesi alanında yaptığı çalışmalarda yüksek bir kültür düzeyinin gerekliliği yadsınamaz.

(1) Onaran,Âlim Şerif, "Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs 1985, s.8.

II. ELEŞTİRİDE YÖNTEM

1- GÜZEL SANATLARDA ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

Eleştirinin özünde bir değerlendirme uğraşısı yatmaktadır. Eleştirinin tarihine ve gelişimine baktığımızda, eleştiri yapılırken değerlendirmede kullanılan ölçütlerin çeşitli olduğu görülmektedir. Eleştirinin görevini yerine getirmesindeki en önemli nokta değerlendirmenin sistematik olarak yapılmasıdır. Değerlendirmenin sistematik olarak yapılmasını sağlamak için mutlaka estetik, etik, ideolojik, toplumsal yöntemlere dayanması gerekmektedir. Buna göre çeşitli yazarlar eleştiri yöntemlerini şu biçimde açıklamaktadırlar:

Hüseyin Cöntürk, "Eleştirmeden Önce" adlı yapıtında eleştiri yöntemlerini şu biçimde belirtmektedir:

- . Estetikçi eleştiri,
- . Tarihçi eleştiri
- . Ruhbilimci eleştiri,
- . Toplumbilimci eleştiri
- . Marxçı eleştiri,
- . Formalist eleştiri.

Cöntürk bu ayrımı yaptıktan sonra tüm bu eleştiri kuvvetlerinin artık aralarında bir denkleşime doğru gittiklerini, pek sert eleştiri çeşitlerinin yumuşadıklarını, sönük

olanların da gölgede kalmaktan kurtulduklarını, ortaya atılan bu kadar eleştirel yöntemden sonra bunların bir arada sindirilmeye başladığını belirtmektedir(1).

J.C.Carloni ve J.C.Filloux'un, Tahsin Yücel tarafından dilimize çevrilen "Eleştiri Kuramları" adlı yapıtında:

- . İzlenimci eleştiri,
- . Bilimsel eleştiri,
- . Ruhbilimsel eleştiri,
- . Toplumbilimsel eleştiri,
- . Marxçı eleştiri,
- . Felsefel eleştiri

den sözetmekte(2) ve eleştiri yöntemlerini bu sıralama içinde vermektedirler.

Berna Moran ise, "Edebiyat Kuramları ve Eleştiri" adlı yapıtında eleştiri yöntemlerini şu biçimde açıklamaktadır(3):

- . Dış dünyaya ve topluma dönük eleştiri,
- . Sanatçıya dönük eleştiri,
- . Okura dönük eleştiri,
- . Esere dönük eleştiri.

Moran yapıtında bu ana ayırmadan sonra bölümleri alt başlıklara ayırmaktadır:

(1) Cöntürk,Hüseyin, Eleştirmeden Önce, Ankara, Kültür Matbaası, 1958, s.60.

(2) Bkz. Carloni-Filloux, Çev: Tahsin Yücel, a.g.e., s.1-124.

(3) Bkz.Moran, a.g.e., s.59-193.

. Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiriler

Yansıtma kuramından doğan ve eserle eserin meydana geldiği ortam ya da yansıttığı gerçeklik arasındaki ilişkiler üzerine oturan "Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştirisi"

Tarihi Eleştirisi,
Sosyolojik Eleştirisi,
Marxist eleştirisi

olarak bölümlere ayrılmaktadır(1).

Tarihi Eleştirisi: Her yapıt belli bir dönemde oluşmuştur. Yaratıldığı zamanın etkisini taşır. Bir yapıtı tam olarak açıklayabilmek için yapıtın yaratıldığı zaman dilimine, çağa ya da döneme yerleştirip, o tür eserlerin özelliklerini ortaya koymak gerekmektedir. Böylelikle esere hangi açıdan bakılacağı ve esere şekil veren ilke belirlenmiş olur.

Sosyolojik Eleştirisi: Bu eleştirisi yönteminde, yapıt, toplumsal bir olgu olarak alınmaktadır. Eleştirmen de bir bilim adamı gibi davranarak eserde, yaratılan dönemin toplumsal boyutlarının yansıtılıp, yansıtılmadığını aramaktadır.

Marxist Eleştirisi: Bu yöntemde eseri toplumsal bir olgu saymaktadır. Ancak değerlendirmesini ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarının eserde yansımalarına göre yapar.

. Sanatçıya Dönük Eleştirisi

Anlatımcılık kuramından doğan bu eleştirisi:

Biyografik Eleştirisi,
Psikanalitik eleştirisi

(1) Bkz. Moran, a.g.e., s.58.

olarak ikiye ayrılmaktadır.

Biyografik Eleştiri: Sanatçının kişiliği ile eseri arasında sıkı bir bağ vardır. Bu nedenle bu tür eleştiri sanatçının yaşamını inceler, ya da yapıtlarını inceler. Böylelikle eseri oluşturan etkileri belirler. Betimleyici bir yöntemdir.

Psikanalitik Eleştiri: Sanatçının eseri, psikanaliz tedavisindeki bir hastanın sözleri gibi ele alınmaktadır. Sanatçının gizli istekleri, cinsel eğilimleri, bilinçaltı dünyasını araştırıp ortaya dökmek için sanatçının eserini incelemek gerekmektedir. Psikanalizin böyle kullanılmasıyla eserden yazarın açıklanmasına gidilmektedir. Bu yöntemle eserinde açıklanması yoluna gidilmektedir(1).

. Okura Dönük Eleştiri

Duygusal etki kuramından yani sanatın önemli özelliğini, okura verdiği zevkte ve onda uyandırdığı estetik yaşantıda bulan kuramdan doğan "Okura dönük eleştiri", "İzlenimci eleştiri" adıyla anılır. Bilimselliğe ve nesnellığe bir tepkidir denebilir.

İzlenimci eleştiri, eserle, yaşanan an'ın güzelliklerinin eleştirmende uyandırdığı duyguların okuyucuya anlatılmasıdır. Özneldir. Eserin yapısı üzerinde durmaz.

. Esere Dönük Eleştiri

Esere dönük eleştiri dayanağını; eserin kendi yapısında, eserin kendi öğeleri arasında kurulan bir düzenden almaktadır.

(1) Bkz. Moran, a.g.e., s.125.

. Yeni Eleştiri

Arketipci eleştiri, bu eleştirinin türlerini oluşturmaktadır.

Yeni Eleştiri: Sanat eserindeki anlam ve zenginliklere ışık tutmak, eserin sanat değerlerine işaret ederek okurun ondan tad almasını sağlamayı ister(1).

Arketipçi Eleştiri: Esere eğilerek orada yer alan öğelerin anlamını araştırır, ancak bunu, estetik, yaşantıyı meydana getiren yapıyı ortaya çıkarmak için değil çok eski çağlardan beri insanları etkileyen, onlara derinlerden seslenen bir takım ölümsüz arketipleri ortaya çıkarmak için yapar(2).

Bu görüşlerin ışığı altında sanat eserleri eleştirilirken gözönünde tutulabilecek türler:

- . İzlenimci eleştiri,
- . Tarihi eleştiri,
- . Toplumbilimsel eleştiri,
- . Marxist eleştiri,
- . Biyografik, psikanalitik eleştiri,
- . Biçimsel eleştiri
- . Bilimsel eleştiri

olarak vurgulanabilir.

İzlenimci eleştiri yaşanan an'ın izlenimlerinin, duygularının, güzelliklerinin okuyucuya aktarılmasıdır. Tamamiyle öznel eleştiridir. Tarihi eleştiri, bir eserin tarihi çerçeveye oturtularak zamanının özelliklerine göre incelenmesi-

(1) Bkz. Moran, a.g.e., s.189.

(2) Bkz. Moran, a.g.e., s.191.

dir. Toplumbilimsel eleştiri, sanat eserlerinin oluşumunda toplumsal nedenleri araştırılarak ortaya konmasıdır. Marxist eleştiri, sanat eserlerinin oluşumunda ekonomik alt yapı ile sınıf çatışmalarının etkilerini araştırarak neden ve sonuçları ortaya konmasıdır. Biyografik ve psikanalitik eleştiri de yapıtı ortaya çıkaran sanatçının yaşamının araştırılmasından ya da sanatçının psikolojisini yorumlayarak yapıtı inceleyen eleştiri türüdür. Biçimsel eleştiri, sadece yapıtı hiç bir biçimde başka etkileri gözönüne almadan yalnızca sanatsal yönden inceleyen bir türdür. Bilimsel eleştiri ise bir sanat yapıtının tarihsel, toplumsal, psikolojik, ideolojik, estetik, teknik tüm yöntemlerden yararlanılarak nesnel olarak, dayanakları bulunarak incelenmesi ve değerlendirilmesidir.

Eleştiri türlerinin başlı başına herbirinin tek başına uygulanmasının çeşitli handikapları bulunmaktadır.

İzlenimci eleştirinin tek başına uygulanması her ne kadar, heyecanın okura aktarılması bakımından yararlı ise de tamamiyle öznel olması yalnızca güzele ve zevke bağlı kalması açısından eksik bir yöntemdir.

Tarihi eleştiride ise, eserin geçtiği dönem içinde inceleme yapılır, o dönem okuyucuya aktarılır ancak değerlendirme salt o günkü koşullara ya da salt bugünkü koşullara göre yapılırsa çeşitli hatalar doğar. Önemli olan belli bir çizgiyi tutturup o günkü ve bugünkü koşullar altında değerlendirmektir. Tarihi eleştiriye yapılan eleştirinin bir diğeri ise eserin sanat değerine pek değinilmemesidir.

Toplumbilimsel eleştiri, sanat eserlerinin toplumsal nedenlerini araştırır. Daha çok betimleyicidir. Yapıtın sanatsal değerine pek dokunmamaktadır.

Marxist eleştiri de ekonomik alt yapı ve sınıf çatışmalarını irdelerken eserin sanat değerini gözden kaçırmaktadır.

Biyografik ve psikanalitik eleştiride ise sanatçının yaşamının ya da psikolojik durumunun incelenmesiyle yapıta ulaşılmaz. Yapıtı oluşturan başka toplumsal güçler bulunmaktadır.

Biçimsel eleştiri yapıtı yalnız ve yalnız sanat için, sanatsal değeri için incelemektedir. Bu da bir eksiktir; çünkü sanat yapıtı ortaya konulurken sanatçının psikolojik yapısı, toplumsal, ideolojik etkenler gözardı edilmektedir.

Bilimsel eleştiride, tüm bu yöntemleri birleştirmiş ve bir birlikteliğe gidilmiştir. Çağdaş bir eleştiri yöntemidir. Bir yapıtı psikolojik, tarihi, toplumsal, ideolojik, estetik, teknik olarak nesnel bir biçimde incelemektedir.

Bir grup görüşler bilimsel eleştirinin bir takım verileri elde etme yolundaki uğraşısı yüzünden çok detaya kaçarak eserin incelenmesinde sanat yönünün elden geçirildiğini iddia etmektedirler. Biz buna katılmıyor ve bilimsel eleştirinin yapıta hem içten hem de dıştan bakarak, yapıtın iyi, kötü yönlerini, örnekler göstererek değerlendirdiğine inanıyoruz. Bilimsel eleştiri duygusal ve sezgisel değil, tutarlı ve nesnel-dir.

2- SİNEMADA ELEŞTİRİ YÖNTEMLERİ

Terry Lovell, "Sociology of Mass Communications" adlı yapıtta "Eleştiri geniş ölçüde kişisel beğeni savunucusu düzeyinde kalır. Bu alanda estetik birikim üzerinde uzlaşan eş gruplar yoktur, standart olarak kullanılabilecek anakuram

ya da mükemmellik örneği filmler yoktur, yalnızca yarışan okullar, yarışan dogmalar vardır(1) demektedir.

Nijat Özön ise iyi bir sinema eleştirisinin reçetesi olmadığını, bunun nedeninin sinemanın çok karmaşık, çapraşık, canlı, örgensel bir sanat olmasından kaynaklandığını, bu nedenle yapılacak iyi, doğru, nesnel, doyurucu bir sinema eleştirisinin sinemanın bu yapısına uygun bir yöntemle dayanması gerektiğini belirtmektedir(2).

Tanju Akerson, Sungu Çapan, Atilla Dorsay, Ali Gevgilili, Zahir Güvemli, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Mete Postacıoğlu, Jak Şalom, Coşkun Şensoy, Rekin Teksoy ve Semih Tuğrul eleştirinin mutlaka estetik, etik, ideolojik, toplumsal bir takım değerlere ve yöntemlere dayanması konusunda görüş birliğinde bulunmaktadır(3).

Yalnızca yaşanan an'ın izlenimleri olmayan, yaşanan an'ın izlenimleriyle birlikte bir estetik, etik, ideolojik, teknik ve toplum bilim yöntemlerine ya da bu yöntemlerden birine dayanan sinema eleştirisinin nasıl yapılacağı çeşitli sinema yazarlarınınca şöyle açıklanmaktadır:

a) Sinema Yapıtı Nasıl İncelenir?

Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran bir film eleştirisi yapılırken bu eleştirinin üç safhada gerçekleştirilmesinin uygun olacağını düşünmektedir.

-
- (1) Lovell, Terry, "Sociology of Aesthetic Structures and Contextualism", Sociology of Mass Communications, Suffolk, Penguin Books, 1979, s.339.
 - (2) Bkz.Özön,Nijat, "Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs 1985, s.9.
 - (3) Bkz. "Soruşturma 1: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi", C.1, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.23-33.

- 1- Filmografi,
- 2- Filmin konusu,
- 3- Filmin eleştirisi(1).

Onaran, filmografi bölümünde bulunan tanıtıcı bilgilerden eleştiride bulunması gerekenleri şöyle sıralamaktadır(2):

- . Filmin yerli ve özgün adı,
- . Yapımcı kurum, teb'ası, yapım yılı, ortak yapım olup olmadığı,
- . Filmin dağıtımının hangi kurum tarafından yapıldığı,
- . Filmin konusunun nereden alındığı,
- . Prodüksiyon amiri,
- . Filmin kamera görüntü yönetmeni,
- . Filmin yönetmeni,
- . Oyuncu isimleri oynadıkları roller,
- . Kurgucusu,
- . Renkli ya da siyah-beyaz olduğu (renkli ise hangi sistemle renklendirildiği),
- . Sanat direktörü,
- . Dekor kimin yaptığı,
- . Özel fotoğraf efektleri,
- . Ses mühendisi ve ses sistemi,
- . Müzik kompozitörü, müzik ve orkestra yöneticisi, şarkı isimleri ve okuyucuları ve müzik yayınevi,
- . Işıklar,
- . Kareografi,
- . Kostümler,
- . Saç modelleri,
- . Stüdyo, dış sahnelerin çekim yeri,
- . Laboratuvar,

(1) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.246-247.

(2) Bkz. Aynı.

- . Filmin dili, dublaj ve alt yazıların dili,
- . Varsa teknisyenlerin yardımcıları,
- . Varsa sansür tarihi, sayıları, aldığı sansür sertifikasının çeşidi,
- . Film uzunluğu, süresi, özgün süresi.

Onaran, filmin ikinci, yani filmin konusunun anlatıldığı bölümde; kısaca öyküsünün anlatılması gerektiğini belirtmekte ve anlatım yapılırken filmde rol alan sanatçıların isimlerinin, oynadıkları kişiliklerin yanına yazılmasının yararına değinmektedir(1).

Üçüncü yani son bölüm olan eleştiri bölümünde ise filmin açıklaması, yorumlanması yapılmaktadır diyor Onaran. Bu bölümde yapılması gereken açıklamalar ise şöyle sıralanmaktadır(2):

- . Yönetmenin daha önceki çalışmalarına da atıflar yapılarak bu filmle ortaya konan sanat,
- . Senaryonun tutarlılığı,
- . Çekimde alıcının ve filme alınan sahnelerin ustaca gerçekleşip gerçekleşmediği, bu tutum nedeniyle ne gibi ustalıkların gösterildiği,
- . Işık, renk ve ses unsurlarının nasıl değerlendirildiği,
- . Oyuncu yönetimi ve oyuncuların ustalıkları ve filmi ne yolda dramatize ettikleri,
- . Kurgu yoluyla sinemaya has zaman ve mekan yaratmada yöneticinin başarılı olup olmadığı ve bu iki unsur aracılığıyla sinemaya has gerçeği ve sinemanın estetik yönünü ortaya çıkaran gerçeküstücü ve düşsel yorumların sinemasal bir zenginlikle verilip verilmediği ortaya konmaktadır.

(1) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.246-247.

(2) Bkz. Aynı.

Son olarak tüm bu verilerin ışığı altında bir değer hükmü verilmektedir biçiminde belirtmektedir Âlim Şerif Onaran(1).

Sinema yazarı Nijat Özön bir filmi çözümlmeyi üç ana bölümde inceliyor:

- . Yardımcı bilgiler,
- . Dramatik çözümleme,
- . Sinemalık çözümleme.

Birinci bölümü de dört ayrı başlık altında toplamakta ve bu başlık altında yer alması gereken verileri şöyle belirtmektedir Özön(2):

1. Yardımcı Bilgiler

A) Filmin Kimliği

- . Filmin adı,
- . Ülke,
- . Yönetmen,
- . Çevriliş tarihi,
- . Stüdyo,
- . İlk gösterim yeri, tarihi,
- . Uzunluk,
- . Çağ,
- . Çevre,
- . Tür,
- . Kazandığı ödüller,
- . Renk işlemi,
- . Çerçeve oranı.

(1) Onaran, 1986, a.g.e., s.247.

(2) Özön, 1972, a.g.e., s.208-215.

B) Tanııtma Yazıları

- . Yapıımevi,
- . Dağııtıımevi,
- . Çeviri takımı,
- . Yapıımcı,
- . Yapım yönetmeni,
- . Yönetmen,
- . Yönetmen yardımcısı,
- . Yazman,
- . Senaryocu,
- . Uyarlamacı,
- . Konuşma yazarı,
- . Çevirim senaryocusu,
- . Asıl yapııt,
- . Görüntü yönetmeni,
- . Alıcı yönetmeni,
- . Baş ışıkçı,
- . Ses yönetmeni,
- . Ses yönetmen yardımcısı,
- . Müzik,
- . Orkestra,
- . Dekorcu,
- . Sanat yönetmeni,
- . Yapım görevlisi,
- . Donatıımcı,
- . Giysici,
- . Makyajcı,
- . Kurgucu,
- . Oynayanlar.

C) Tamamlayıcı Bilgiler

- . Yönetmen,
- . Yazarlar,

- . Oyuncular,
- . Bibliyografya

Ç) Senaryo

- . Asıl yapıt,
- . Senaryonun evrimi,
- . Senaryonun özeti,
- . Ayrımların özeti.

2. Dramatik Çözümleme

- . Uyarlama,
- . Dramatik yapı,
- . Tema ve işlenmesi,
- . Dramatik yapının bölümleri,
- . Noktalama çeşitleri,
- . Kişiler,
- . Çevre,
- . Konuşmalar,
- . Anlatış.

3. Sinematik Çözümleme

- . Görüntünün öğeleri,
- . Çerçeveleme,
- . Görüntü düzenlemesi,
- . Görüş noktası,
- . Alıcı noktası,
- . Çekim ölçeği,
- . Oyun/oyuncu,
- . Dekor/sahne donatımı/giysi/makyaj,
- . Aydınlatma,
- . Renk,
- . Hareket,

- . Ses,
- . Kurgu,
- . Sahne düzeni/yönetim,
- . Filmin yankıları,
- . Tartışılacak konular.

Bir filmin çözümlemesinde, öncelikle, görüntü öğelerinin özellikleri nelerdir, özellikler nasıl kullanılmıştır bu gibi sorulara birinci bölümde, yani "Yardımcı bilgiler"de cevap verilir. İkinci bölüm olan "Dramatik çözümleme"de sinema türleri, filmin bu türlerden hangisi içine girebileceği, bu türle ilgili filmlerde nelerin olması gerektiği, gerekenlerin filmde olup olmadığı, filmin bu türe nasıl katkıda bulunduğu aydınlığa kavuşur. Üçüncü ve son bölüm olan "Sinemalık çözümleme"de de; sinema dili, sinema sanatının, görüntü öğelerinin zaman içindeki gelişimi verilir(1).

Tüm bu inceleme ve araştırmalardan sonra elde edilen veriler değerlendirilir, film hakkında başka kaynaklarda çıkan yazılardan yararlanılarak ve bunların tartışılması yapılarak bir yoruma varılır(2).

Filmi incelemek için bu bilgilerin yanında filmin elde bulunması da gerekmektedir. Filmi elde bulundurmak çok zor bir iştir ancak filmin elde bulunması defalarca geri dönüp iyi çözümler yapmayı sağlar. Günümüzde video teknolojinin ilerlemesiyle filmi elde bulundurmaktan artık çok büyük bir zorluk olmaktan çıkmıştır. Video kasetlerine kayıt edilen filmlerin defalarca izlenilmesinden yararlanılarak çözümler yapılmaktadır.

(1) Bkz. Özön, 1972, a.g.e., s.208-209.

(2) Bkz. Aynı.

Film eleştirmenleri bir filmin incelemesini, eleştirisini yaparken, senaryo ve çekim senaryolarını da ellerinde bulundurmalıdırlar(1) demektedir Özön.

Film eleştirmeni Georges Sadoul ise film eleştirisi yapılırken gözönünde bulundurulması gereken öğeleri şöyle açıklamaktadır:

- . Film sinemada yeni bir üslupla, yeni bir şey söylüyor mu?
- . Her filmin sinemada bütünüyle bir şey söylemesi şart değildir belki. Ancak filmi sinema eseri yapan aşğıdaki öğelerden hiç değilse bir tanesinin, üstünlük göstermesi gerekmektedir.

Sadoul tarafından bu öğeler şöyle sıralanmaktadır:

- . Filmin hikayesi (senaryosu), senaristi,
- . Rejisörün üslubu,
- . Operatörün üslubu,
- . Oyuncuların tutumları, kişilikleri ve rol yaratımları,
- . Müziği,
- . Prodüktörü (parasını ve teşkilatını sanata risk etmesi koşuluyla),
- . Teknik yeniliği,

Bir filmin sinema eseri olabilmesi için bu öğelerden en az bir tanesine sahip olması gerektiğini belirtmektedir Georges Sadoul.

Sadoul filmin mutlaka estetik yönüyle, ekonomik yönüyle, toplumsal yönüyle ve yapıldığı devirdeki önemi yönüyle

(1) Bir yıldız, Milliyet Sanat Dergisi, a.g.m., s.12.

incelenmesi yapılmalıdır ve filmin mutlaka fikrî bir tezi olmalıdır demektir. Ünlü eleştirmen, yönetmenin dünya görüşünün önemine de değinmekte ve yönetmen o dünya görüşüne göre değerlendirilmelidir demektir(1).

Çeşitli sinema yazarlarının film eleştirisi, incelemesi, çözümlemesinin nasıl yapılacağı konusundaki görüşleri özetleyerek bir film eleştirilirken sinema yapıtını üç bölüm halinde incelemesi gerektiğini bir kez daha vurguluyoruz.

Birinci bölümde "Tanıtıcı Bilgiler" yani "Filmografi" verilmeli, ikinci bölümde filmin konusu kısaca anlatılarak, dramatik çözümlene ve sinemalık çözümlene üzerinde durulmalıdır. Eleştirinin son ve üçüncü bölümünde ise filmin uyandırdığı yankılar, yönetmenin öteki yapıtları ve yeni yapıtın öteki yapıtlara göre durumu, başka yayınlarda çıkan filmle ilgili yazılardan örnekler verilerek tartışması yapılmalı ve bir yargıya varılmalıdır.

b) Sinemada Eleştiri Türleri

Film eleştirileri gündeliklerde yani gazetelerde, dergilerde, bir kitapta ve televizyonda yapılmaktadır.

Gündeliklerde yani gazetelerde yapılan film eleştirileri genellikle kısa tanıtma yazıları türünden yazılardır. Çünkü gazetelerde daima bir yer sorunu bulunmakta ve film eleştirilerine fazla yer ayrılmamaktadır.

Sinema yazarı Nijat Özön ülkemizde gündeliklerde yer alan film eleştirilerinin daha çok izlenimci eleştiri türüne girdiğini belirtmektedir(2).

(1) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.247-248.

(2) Bir yıldız, Milliyet Sanat Dergisi, a.g.m., s.12.

Ancak bazı ciddi fikir gazetelerinde tanıtma yazıları ve izlenimci eleştiri türleri dışında film eleştirileri yapılmaktadır. Tüm yer sorununa, bir kaç sütunda iki üç filmi tanıtma, eleştirme zorluklarına karşın ciddi fikir gazetelerinde film eleştirileri çeşitli yöntemlerle kısa da olsa yapılmakta ve değerlendirilmeler sağlanmaktadır. Ancak bu olay sadece ciddi fikir gazetelerinde görülmektedir.

Öteki süreli yayınlarda (dergilerde) yapılan film eleştirilerini ise üç bölümde inceleyebiliriz:

- . Siyasi Dergiler,
- . Sanat Dergileri,
- . Özel sinema dergileri.

Özel sinema dergileri de üç bölümde incelenebilir:

- . Magazin türü dergiler,
- . Yarı magazin türü dergiler,
- . Ciddi sinema dergileri(1).

Özön, sinemayla ilgili dergileri anlatırken, özel sinema dergileri başlığı altında bir bölümlenmeye gidiyor. Ancak biz özel sinema dergileri yerine sinemayla ilgili dergiler biçiminde bir adlandırmanın daha yerinde olduğunu düşünüyoruz.

Siyasi dergilerde ve sanat dergilerinde film eleştirileri gündeliklere oranla daha ciddi bir biçimde yapılmaktadır. Herşeyden önce siyasi dergiler ve sanat dergileri gündeliklere göre yer (film eleştirisine ayrılan sayfa ya da sütun) açısından ve süre, zaman açısından daha avantajlı durumdadırlar. Çünkü, bu dergiler haftalık, onbeş günlük ya da aylık

(1) Bir yıldız, Milliyet Sanat Dergisi, a.g.m., s.12.

olarak yayınlanmaktadır. Bu durumda eleştirmenler filmleri birkaç kez izleme olanağı bulabilirler. Birkaç kez izlenen, incelenen, değerlendirilen, daha geniş yer bulan film eleştirisi, gündeliklere oranla daha ciddi bir biçimde yapılmaktadır.

Sinemayla ilgili dergilerine gelince daha önce de belirtildiği gibi bunlar da üç bölüm halinde incelenmektedir.

Sinemayla ilgili dergilerinden, magazin türü dergilerde, film eleştirilerine genellikle rastlanılmamaktadır. Bu dergilerde tanıtma türü yazılar çok kısa bir biçimde yer almaktadırlar.

Yarı magazin türü dergilerde ise film eleştirileri yayınlanmaktadır. Ancak bu eleştiriler çok detaylı, büyük incelemeler biçiminde değil orta karar bir film izleyicisini aydınlatacak türde eleştirilerdir.

Ciddi sinema dergilerinde ise film eleştirilerine önemli ölçüde yer ayrılmaktadır. Bu dergilerde eleştiriler çok ciddi biçimde yapılmakta, filmler toplumsal, ideolojik, teknik, biçim, öz ve sanatsal açılardan derinlemesine yapılmaktadır.

Ciddi sinema dergilerinde eleştirmenler filmleri defalarca izleme olanağına (bu tür dergilerin onbeş günlük ya da aylık olmaları nedeniyle) sahiptirler. Defalarca izlenen filmin ilk senaryosundan çekim senaryosuna değin tüm gelişimlerini elinde bulunduran eleştirmen bu filmin yönetmeninin öteki yapıtlarını incelemekte, yeni yapıtının önemini belirlemekte, aynı türdeki filmler arasındaki durumunu ortaya çıkarmakta, hatta sahnelerin çözümlenmesine kadar gidilmektedir. Bu tür dergilerde yapılan eleştiriler sinema sanatının ilerlemesine yardımcı olmakta ve belli bir seviyenin üzerinde izleyiciye seslenmektedir.

Sinema eleştirilerinin yer aldığı kitaplarda ise bazan bir tek film tanıtılarak incelenmekte, bazan da bir yönetmenin tüm filmleri eleştirilmektedir. Bu arada filmler tüm özellikleriyle tanıtılmakta sinema sanatındaki yerleri aydınlatılmakta, yönetmenin öteki yapıtları anlatılmakta ve karşılaştırılması yapılmakta, oyuncu yönetimi ve oyuncuların ustalıkları tartışılmakta bazen görüntü çözümlemesi yapılmaktadır. Kitap halinde yayınlanan film eleştirilerin ciddi sinema dergilerinde yapılan film eleştirilerinden daha detaylı oldukları görülmektedir.

Dünyanın pek çok yerinde televizyonda yayınlanacak olan filmin ve sinemalarda gösterilecek haftanın filmlerinin, televizyonda tanıtımı yapılmakta ve film eleştirilmektedir(1).

Film eleştirisi konusunda batıdaki son gelişme video kasetleri alanında görülmektedir. Kasetlerin içine film tanıtan ve filmin eleştirisinin yer aldığı küçük kitapçıklar yerleştirilmektedir(2).

c) Film Eleştirisi Yöntemleri

Sinema sanatı daha önce de belirtildiği gibi, görüntüler yardımıyla bazan sesle de desteklenerek, bir düşüncenin, bir konunun anlatılmasıdır.

Sinema karmaşık bir sanattır, kendine has bir dili, kendine has bir anlatımı vardır. Sanatların en yenisi ve tüm sanatların bileşkesidir. Bu nedenle film eleştirisi yapılırken güzel sanatlarda yapılan eleştiri yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Biz de bu yöntemlerin ışığında film eleştirisi türlerini şöyle sınıflandırmaktayız:

(1) Bkz. Biryıldız, Milliyet Sanat Dergisi, a.g.m., s.12.

(2) Aynı.

- . Tanıtma yazıları,
- . Klasik eleştiriler,
- . Derinlemesine eleştiriler,
- . Bilimsel eleştiriler.

Tanıtma Yazıları

Daha çok gündelik gazetelerde ve magazin dergilerinde yayınlanan bu çeşit yazılarda, filmin çok kısa filmografisi verildikten sonra konusu da çok kısa anlatılmaktadır. Genellikle bir değer yargısı ve yorum belirtilmemektedirler. Ancak bazan da değerlendirme yapılan, yorumda bulunulan tanıtma yazılarına rastlanmaktadır. Bu tür tanıtma yazılarında yorumlar ve değerlendirmeler bir iki kelimeyi geçmemektedir ve daha çok izlenimci eleştiri yöntemine dayanmaktadırlar.

Klâsik Eleştiriler

Ciddi fikir gazeteleri, siyasi dergiler, sanat dergileri ve yarı magazin dergileri ve ciddi sinema dergilerinde yer alan film eleştirilerine "Klâsik Eleştiriler" adını veriyoruz.

Klâsik eleştirilerde filmin kısa filmografisi verildikten sonra (zaman zaman filmografiyi vermeden de yapanlara rastlanmaktadır) konu kısa bir biçimde anlatılmaktadır. Daha sonra fazla detaya inmeden filmin görüntü, ses, renk, senaryo, oyuncu yönetimi ve filmin üstünlükleri ve eksiklikleri verilmekte bazen yönetmenin öteki yapıtlarından örnekler verilerek bu filmle ortaya konan sanat değerlendirilmekte ve kısa bir yorumda bulunulmaktadır.

Derinlemesine Eleştiriler

Ciddi sinema dergilerinde ve sinema kitaplarında yayınlanan bu tür kapsamlı, detaylı film eleştirilerinde, film top-

lumsal, ideolojik, psikolojik, semiolojik, teknik, estetik bir ya da birkaç yönden derinlemesine incelenmektedir. Bu tür eleştiriler dayanaklarını "Toplumbilimsel Eleştiri", "Marxist Eleştiri" ve "Biyografik, Psikanalitik Eleştiri" ve "Biçimsel Eleştiri"den almaktadır.

Derinlemesine eleştiri yapılırken bazı durumlarda hiç filmografiye yer verilmediği görülmektedir. Yalnızca filmin adını yazıp doğrudan toplumsal, ideolojik, psikolojik, semiolojik, teknik ve estetik bir ya da birkaç yönden incelenmesi yapılmaktadır.

Bilimsel Eleştiri

Bir filmin toplumsal, siyasal, psikolojik, etik, teknik, anlambilim, estetik açılardan incelenmesi, nedenlerinin araştırılması, bu araştırmaların bilimsel verilere dayandırılarak nesnel bir biçimde incelenmesi ve eserin sanat içindeki yerine oturtulmasıdır.

Bilimsel eleştiri yapılırken öznellikten tamamen kaçınılır. Nesnel bir biçimde, çağdaş yöntemle eser incelenir.

Bütün eleştiride filmin filmografisi verilmekte, konu ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Filmle ilgili başka kaynaklarda çıkan yazılardan örnekler verilmekte ve film toplumbilimsel, siyasal, etik, psikolojik, anlambilim, teknik ve estetik yöntemlerden dayanaklarını alarak ve bunların yardımıyla neden sonuç ilişkisini gözönüne alarak incelemektedir.

III. SİNEMANIN SANAT OLARAK BELİRMESİ

1- SİNEMANIN DOĞUŞU VE SANAT OLARAK BELİRMESİ

a) Sinemanın Doğuşu ve Sessiz Sinemanın Gelişimi

Sinema, yüzyılımızda ortaya çıkmış ve çok kısa bir sürede, büyük bir hızla yayılarak tüm dünyayı etkisi altına almış olan bir sanat ve endüstri koludur.

Sinema, her şeyden önce, insanların yüzyıllardan beri düşleyip, ardına düşüp de bir türlü gerçekleştiremediği bir özlemi dile getirmekteydi: Devini saptamak ve aktarmak(1).

Hareketi saptamak ve aktarmak için insanlar yaptıkları çeşitli çalışmalar sonucunda ilk sinema aletlerini icat ettiler ve sinematograf aletine ulaştılar.

Sinematografin bulunmasından ve Lumière Kardeşlerin yaptığı gösterimden sonra bugünkü anlamda sinema ortaya çıktı.

Lumière'lerin 28 Aralık 1895'te Grand Cafe'de halka yaptıkları ilk paralı gösterimde her biri 15-20 metre uzunluğunda on kadar film yer alıyor, hepsi yirmi dakikalık bir iz-

(1) Özön, 1985, a.g.e., s.16.

lence oluşturuyordu(1).

Sinemanın 1908'e kadarki ilk döneminde kısa ve orta metrajlı (dram ve güldürü) filmleriyle, Pathé, Gaumont ve Lumières kuruluşlarının, sonra da İngiltere'de Charles Urban'ın kameramanlarının dünyanın dört bucağına dağılarak çektikleri belge filmleri başlıca (dram, güldürü ve belgesel) iki tür olarak ortaya çıkmıştır(2).

Bu yönetmenlerin arasındaki yarışma film türlerinin zenginleşmesine yol açtı; güldürüler, polis filmleri, tarihsel filmler, dramlar, melodramlar, açık saçık filmler, v.b. ortaya çıktı(3).

Sinema, 1907-1908 tarihleri arasında, şiddetli bir bunalım geçirmekteydi. Bu ekonomik bir bunalımdı; ancak filmle-re konu bulma güçlüğü'nün de bu bunalımda payı vardı. Artık izleyiciler filmlerin birbirini taklitinden bezmişlerdi. Sinemanın dili tekniğı çok basitti. Bundan kurtulmak için edebiyattan ve tiyatrodan yararlanılma yoluna gidildi. Lafitte Kardeşler büyük Fransız yazarlarına konular ısmarlayarak ve Fransız Tiyatrosu sanatçılarını oynatarak "Sanat Filmi" akımını oluşturmuşlardır(4).

İtalya'da sanat filmini taklit ederek yönetmenler "Tarihsel Filmler" yapmaya başladılar. Bu filmlerle birlikte belli bir kahramanın ayrı ayrı serüvenlerinden oluşan "Bölüklü Filmler", "Güldürü" ve Hollywood'un kuruluşu ile "Kovboy Filmleri" ortaya çıktı. Ince, Sennett, Chaplin ve Griffith sa-

(1) Özön, 1985, a.g.e., s.156.

(2) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.91.

(3) Özön, 1985, a.g.e., s.160.

(4) Bkz. Güvemli, Zahir, Sinema Tarihi, İstanbul, Varlık Yayınları, 1960, s.37-41. (Güvemli bu kitabın hazırlanmasında Georges Sadoul'un "Histoire du Cinema Mondial" adlı eserinden yararlanmıştıdır).

yesinde ve savaşın son yıllarına dek yansız kalması nedeniyle, Amerika, sinema alanında önemli bir gelişme kaydetti ve dünya pazarlarında adını duyurdu. Bu sıralarda Avrupa sinemalarından pek çoğu büyük bunalımlara düşmüşlerdi(1).

Birinci dünya savaşının çıkması ilerleyen sinemaya bir darbe vurdu. Fransız sineması savaş filmleri, İtalyan sineması tarihsel filmler yapmaya başladı. Danimarka sinemasına Alman sineması egemen oldu. Almanlar sinemanın propaganda aracı olarak önemini kavradılar. Önce tarihsel filmler daha sonra "dışavurumcu" (Expressionismus) ve sonra da "gerçekçi" filmler yaptılar. Savaş sırasında yalnızca İsveç Sineması ilerleme gösterdi. Fransız sinemasının savaş sırasında gerilemesi ve öteki ülkelerin verdiği örnekler aydınları harekete geçirdi. Sinemanın ilk eleştirmenlerinden olan Louis Delluc ile Ricciotto Canudo'nun öncülüğünde "Fransız İzlenimciliği" (èmpressionizm) akımı başladı(2).

Rus sineması bu tarihlerde "Deneme Laboratuvarları" ile başlayarak "Kino Pravda" (sinema-gerçek) nın yayınlanmasıyla süren ve sonuçta "Kino Glaz" (Sinema-Göz) noktasına geldi. Bu akıma göre kamera göz gibi belirleyici bir aletten ibaret olacaktı. Dziga Vertov iyi filmler çevirdi. Eisenstein, "Grev" (Staçka) filmiyle çekici montajı uyguluyor, daha sonra da dünyaca ünlü "Potemkin Zırhlısı" (Bronenosetz Potyemkin) nı çeviriyordu. Daha sonra Pudovkin "Ana" (Mat) filmiyle üne kavuştu(3).

Fransa'da Delluc'ün vakitsiz ölümüyle duraklayan sinema, az sonra "avant-garde" (öncü) sinema akımıyla yeniden canlandı(4).

(1) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.162-168.

(2) Bkz. Özön, a.g.e., s.168-172.

(3) Bkz. Güvemli, a.g.e., s.88-92.

(4) Özön, 1985, a.g.e., s.173.

Sessiz sinema "öncü sinema" ve ilerleyen "Sovyet Okulu" ile en gelişmiş durumuna ulaşmıştı.

b) Sesli Sinema ve Gelişimi

Sesin sinemaya girmesi ile birlikte ilk yıllarda (1927-1934) tarihleri arasında sinema endüstrisi altüst oldu. Sinema bir bocalama geçirdi. Ancak bu bocalama kısa zamanda atlatıldı ve sesli sinemanın ilk örnekleri verilmeye başlandı.

Sesin, sinema türleriyle olan ilişkilerine dayanarak, Amerikan sineması; operetler, revüer, gangster filmleri, güldürüler, kovboy ve canavar filmleri çevirdiler.

Fransız sineması, tiyatro sevgilerini sinemalarına aktararak bulvar tiyatrosu görünümünü aldı.

Jean Vigo ilk "Şairane Gerçekçilik (Réalisme poétique) akımı örneklerini bu dönemde verdi ve "Hal ve Gidiş Sıfır" ile "L'Atalante"yi gerçekleştirdi(1). Luis Bunuel bu dönemde "Altın Çağ" (L'Age d'or) adlı filmleriyle öncü sinema örneği verdi. Jean Cocteau'da "Bir Ozanın Kanı" (Le Sang d'une poéte) adlı filmde kendi şiir dünyasını sinemaya aktardı(2).

Sovyetlerde sesli sinema öteki ülkelerden çok sonra başladı. Rejim propagandası ön plana geçti. Eisenstein ve Pudovkin sesli film yapımında başarılı olamadı(3). Vertov, sesli film karşısında bocalamadı. Yine de ilk sesli film örneklerini genç kuşak yönetmenleri verdiler(4).

(1) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.138.

(2) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.186-187.

(3) Bkz. Güvemli, a.g.e., s.152-153.

(4) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.187.

Alman sineması sesli filmlere operet ve güldürülerle girdi. Ancak Nazilerin işbaşına gelmesiyle kayda değer bir gelişme göstermedi.

Savaş sonuna dek Amerikan Sineması, Frank Capra, William Wyler ve John Ford gibi ustalar çıkardı. Chaplin ve Marx Kardeşler ustalıklarını sürdürdüler. Orson Welles "Yurttaş Kane" (Citizen Kane) i çevirdi, çok ün kazandı ancak önceki yapıtı ticari başarısızlığa uğrayınca Amerikan sinema endüstrisi tarafından dışlandı. Fransız sineması ise tiyatronun etkisinden kurtuldu. Jean Renoir önemli yapıtlar ortaya çıkardı. Marcel Carne ile Julien Duvivier "şairane gerçeklik" akımından eserler verdiler. Nazilerin Fransa'yı ele geçirmesinden sonra "kaçış sineması" doğdu.

Birinci Dünya Savaşının yok ettiği İngiliz sineması, sesle gelen bocalaması atlattıktan sonra belge filmciliğini geliştirerek bir okul halini aldı. Alfred Hitchcock en güzel İngiliz filmlerini çevirdi(1).

c) İkinci Dünya Savaşı Sonrası Sinema (1945-1965)

Savaş sonrasında sinemada en önemli hareket, İtalya'da "Yeni Gerçekçilik" (néo-réalisme) akımının doğmasıydı. "Cinema" dergisi Umberto Barbaro'nun ortaya attığı kuramları yayınlıyor ve eleştirmen Guiseppe De Santis, gizli karşı koyma hareketine bağlı kalarak yeni, gerçekçi ve milli bir İtalyan filmciliğini diriltmeye, kurmaya çalışıyordu(2). Bu okulu en iyi temsil eden iki sinema adamı: Roberto Rossellini ve Vittorio de Sica'dır. Bu akımın kuramcısı da çoğu senaryoları da Sica tarafından filme alınan Zavattini'dir(3). Visconti,

(1) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.193.

(2) Bkz. Güvemli, a.g.e., s.167.

(3) Onaran, 1986, a.g.e., s.141.

Antonioni ve Fellini bu akımın ünlüleridir.

Birleşik Amerika'da ise bu dönemde sinemada tekeller kalktı, Hollywood'un eski üstünlüğü sarsıldı. Chaplin'de yorgunluk belirtileri başladı. Fred Zinnemann ve Mankiewicz iyi yapıtlar verdiler. 1953'ten sonra Hollywood bunalımı atlattıca yeni sinemacılar kuşağı ortaya çıktı. Ray, Benedek, Kubrick ve müzikli filmlerde ise Vincent Minelli bu kuşağın ünlüleridir.

Fransa'da İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemanın ünlü isimleri Jean Renoir, Jacques Becker, Julien Duvivier ve Marchel Carné ile bunların sinema mirasını paylaşan André Cayatte, Robert Bresson, René Clément gibi sineastlar, eski tutumlarını savaş sonrasında da sürdürürken, birdenbire, 1940'lı yılların başından beri ünlü "Cahiers du Cinéma" dergisinde yazılar yazan Alexandre Astruc, Alain Resnais, Louis Malle, François Truffaut gibi yazarlar yeni bir sinema anlayışıyla film yapmaya başladılar. Bu sinema adamlarının çabalarına "Yeni Dalga" (nuouvelle vague) adı verildi. Yani "Yeni Dalga", "Cahiers du Cinéma" dergisinin bir avuç yöneticisi ve yazarının önce dergilerde fikirlerini yayınladıktan sonra, giriştikleri bir denemeye ve bu topluluğa verilen addır. Ancak bu yönetmenlerin tümü belli bir çizgi üzerinde sanatlarını yürütmemişler; her biri eski tutuma karşı manifestosunu kendi sinema anlayışı içinde ortaya koymuştur(1). André Bazin de bu akımın ünlü eleştirmen ve yönetmenlerindedir.

Daha sonra Jean Rouch, Vertov'un "Sinema Göz" kuramını geliştirerek "Sinema Gerçek" akımını ortaya çıkarmıştır(2).

(1) Onaran, 1986, a.g.e., s.146.

(2) Bkz. Onaran, a.g.e., s.57.

İngiltere 1956'ya doğru "Özgür Sinema" (Free Cinema) yı ortaya çıkarmıştır. İngiliz Sinema Enstitüsünün Deney Kurulunca desteklenen genç yönetmenlerce başlatılan akım, tanınmış sinema eleştirmeni Lindsay Anderson ile usta bir kurgucu olan Karel Reisz'in önderliğinde yola çıkmıştır. Bu akım günlük yaşamın doğal akışı içerisinde saptanmasıdır. Televizyon ile sinemanın uygulam ve sanat yönünden bağdaştırılması denemeleri bu akımla ortaya çıkmıştır; bunu aynı özellikler gösteren "New York Okulu" izlemiştir(1).

Sovyetlerin (Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, Vertov gibi) ünlü yönetmenleri öldükten sonra sinema bir sarsıntı geçirdi. Ancak Lenin'in ölümüyle "Buz Çözümü" diye adlandırılan özgürleşme akımıyla sinemada yeni bir hava esmeye başladı. Devlet Sinema Enstitüsünden yetişen genç bir sinemacılar kuşağı "Yeni Dalga" biçiminde ortaya çıkmıştır(2).

d) Günümüz Sineması (1965-1985)

Günümüz sinemasında savaş sonrası dönemde ortaya çıkan akımlar daha belirginleşti, bunlara; "Candid Eye-Arı Göz", "Innocent Eye-Masum Göz" (Kanada), "New American Cinema-Yeni Amerikan Sineması", "Underground Cinema-Yeraltı Sineması", "Cinema Novo-Yeni Sinema", "Novo Cinema Novo-Yeni Yeni Sinema" (Brezilya), "Cinema Libero-Özgür Sinema" (İtalya) gibi yeni akımlar ilave edildi. Bu akımların ayrıntıları bir yana bırakılırsa ortak özellikler genç sinemacıların yeni bir sinema kurma çabalarını yansıtmaktaydı; hemen tümü, siyasal sınırların ötesinde, duyguda, düşüncede ve başkaldırıda yeni bir düzen kurma çabasında benzerlikler gösteriyordu(3).

(1) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.227.

(2) Bkz. Özön, a.g.e., s.228-231.

(3) Bkz. Özön, a.g.e., s.245-247.

Sinematografin ilk seyircileri La Ciotat garına giren treni seyrettikten sonra düşüncelerini belirttikleri anda sinemanın ilk eleştirmenleri olduklarını kuşkusuz düşünmemişlerdi(1).

Zahir Güvemli "Sinema Tarihi" adlı yapıtında, "...Lumière'in gerçekliği, başarısını sağlamakta başlıca âmil oldu. Tenkitçiler tabiatı oluş halinde tesbit ettiği için onu göklere çıkardılar..." diyerek ilk film eleştirilerinin o tarihlerde başladığını belirtiyor. Gerçekten ilk film eleştirileri o tarihlerde yapılmış olabilir; ancak henüz o tarihlerde sanatsal anlamda filmler yapılmıyor, yapılan filmler ise bir iki dakikalık kısa metrajlı filmlerden oluşuyordu.

Film eleştirisi Vachel Lindsay'ın (The Art of the Moving Picture"ı (1915) ve Hugo Münsterberg'in "The Photoplay: A Psychological Study"si (1916) ile başladı(2).

1919'da Fransa'da sinemanın ilk eleştirmenlerinden olan Louis Deltuc "Fransız İzlenimciliği"nin doğmasına yol açmıştır.

1945'li yıllarda İtalya'da Umberto Barbaro'nun kuramlarının "Cinema" dergisinde yayınlanması ve eleştirmen Guisepe De Santis'in yardımlarıyla "Yeni Gerçekçilik" akımı doğmuştur.

1950'li yıllarda "Cahiers de Cinema" ve "Arts" dergilerinde yazan eleştirmenler topluluğu (Bazin, Astruc, Resnais,

(1) Şalom, Jak, "Eleştirme ve Bazı Sorunlar" Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.20.

(2) Büker, Seçil, "Göstergebilimsel Yaklaşım", Sinema Kuramları, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1985, s.191.

Malle ve Truffaut) "Yeni Dalga" akımını oluşturdular.

1956'lı yıllarda ise İngiltere'de genç yönetmenler tarafından başlatılan "Özgür Sinema" akımı sinema eleştirmeni Lindsay Anderson ve kurgucu Karel Reisz önderliğinde yola çıktı.

Sinemanın doğuşuyla başlayan sinema eleştirisi, sinema sanatının gelişim süreci içinde sadece izleyicilere filmleri tanıtmak, açıklamak ve değerlendirmekle kalmamış aynı zamanda sinema sanatına da çeşitli zamanlarda yaptığı etkilerle, sinema sanatının ilerlemesine katkıda bulunmuştur.

2- TÜRKİYE'YE SİNEMANIN GİRİŞİ VE SANAT OLARAK GELİŞİMİ

a) Sinemanın Türkiye'ye Gelişi

Sinemanın Türkiye'ye girişi, Lumière Kardeşler'in dünyanın her köşesine gönderdikleri görüntü yönetmenlerinden, 1896'larda Osmanlı İmparatorluğu'nu dolaşan Alexandre Promio, Félix Mesguich, Francis Doublie, Charles Moisson, Perrigot gibi Fransız "kameraman"ların çalışmaları, Yıldız Sarayı'nın gedikli hokkabazlarından Bertrand'ın önyak olduğu Saray'daki sinema programları ve "Pathé Frères" in (Pathé Kardeşler) İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg'in düzenli film gösterileriyle 1896-1897'li yıllara rastlamaktadır. Weinberg, Pathé filmlerini halka ilk kez Galatasaray'daki zamanın en ünlü birahanesi olan "Sponeck"te göstermiştir. Bütün saltanatı boyunca elektriğin İstanbul'a girmesine izin vermeyen Abdülhamit'in kuruntuları ve saplantıları nedeniyle tek tük gösterilerle gezici olmaktan kurtulamayan sinema, ancak İkinci Meşrutiyet'in ilânından sonra çok ağır ama düzenli bir gelişme göstermiştir. İlk yerleşik sinema 1908'de "Cinema Pathé" adıyla

Weinberg tarafından açılmıştır(1).

b) İlk Dönem

Osmanlı İmparatorluğu'nun, 1.Dünya Savaşı'na katıldığı günlerde, "Cihad-ı Ekber" ilân edilir. Aynı gün, 1876-77 Osmanlı-Rus savaşı sırasında Yeşilköy'e dikilen bir abidenin yıkılması da düşünülür. Bu olay o sırada yedeksubay olarak orduya katılan Fuat Efendi (Uzkınay) tarafından filme çekilir. "Ayastefanos (Yeşilköy) Abidesi'nin Yıkılışı" adlı bu 150 metrelik belgesel film ilk Türk filmi olarak kabul edilir(2). Bu ilk Türk filmi hakkında çeşitli söylentiler vardır ve film kayıptır.

Bunu savaş dolayısıyla Osmanlı ordusunda kurulan sine macılık kolu "Merkez Ordu Sinema Dairesi"nin çevirdiği belgeseller izledi. Aynı kurumun giriştiği öykülü film çalışmalarından, Sigmund Weinberg'in başladığı "Himmat Ağa'nın İzdivacı" (1916-1918), ancak savaştan sonra Uzkınay tarafından tamamlanamabildi(3).

"Müdafa-i Milliye Cemiyeti" adındaki yarı askeri bir kuruluş da 1916'da film yapımına başladı. Böylelikle, sonradan ülkemizin en ünlü gazetelerinden birini kuracak olan, yirmi yaşlarındaki Sedat Simavi'nin yönetmenliğinde ilk öykülü filmlerimiz "Pençe" (1917) ile "Casus" (1917) meydana getirilmiştir(4). Savaşın yenilgiyle sonuçlanması üzerine, bu iki kurumun sinema araç ve gereçleri, yeni kurulan (Malul Ga-

(1) Bkz. Der: Çapan Sungu, "Kısa Türk Sineması Tarihçesi", Film Market Dergisi, Y.2, S.23, Ağustos 1984, s.7.

(2) Şener Erman, "Sinemamız 70 Yaşında", Milliyet Gazetesi, (Renk İlavesi), 14 Kasım 1984.

(3) Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, S.1878, İstanbul 1983.

(4) Çapan, 1984, a.g.m., s.7.

ziler Cemiyeti) "Malûlîn-i Guzat-i Askeriye Muavenet Heyeti" ne aktarıldı. Bu dernek, Ahmet Fehim'e "Mürebbiye" ve "Binnaz"ı (1919), Şadi Fikret(Karagözoğlu)'e de "Bican Efendi Vekilharç" (1921) gibi öykülü filmler çevirtti. 1922'de Türkiye'nin ilk özel yapım evi olan "Kemal Film" kuruldu(1).

c) Tiyatrocular Dönemi

1922-39 yılları arası ise sinemada "Muhsin Ertuğrul Dönemi" olarak adlandırılır. Muhsin Ertuğrul tiyatrodan gelen ününü kullanarak peşpeşe filmler yapmış ve hiç olmazsa sinemanın devamını sağlamıştır(2).

Sinema tarihçisi Nijat Özön "Türk Sineması Tarihi" adlı yapıtında 1922-1939 tarihleri arasındaki dönemi "Tiyatrocular" olarak adlandırmaktadır(3).

"Muhsin Ertuğrul Dönemi" ya da "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılan 1922-1939 yılları arasında, tiyatro eserlerinin sinemaya aktarımı biçiminde olsa da, Muhsin Ertuğrul, sinema yapıtı olarak kabul edilebilecek eserler ortaya koymuş, sinemanın ülkemizde yerleşmesini sağlamıştır.

Türk Sinemasının bir dönemine adını veren ve o dönemdeki öteki sinemacıları etkileyen Muhsin Ertuğrul'un sineması Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran'ın "Muhsin Ertuğrul'un Sineması" adlı yapıtında 3 bölümde incelenmektedir(4).

(1) Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, S.1878, İstanbul, 1983.

(2) Şener, a.g.m., 1984.

(3) Bkz. Özön,Nijat, 1962, a.g.e., s.60-115.

(4) Ayrıntılı bilgi için bkz. Onaran,Âlim Şerif, Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 475, 1981.

- 1- Kemal Film Dönemindeki Filmler,
- 2- İpek Film Dönemindeki Filmler,
- 3- Diğer Kurumlarla Yaptığı Filmler.

Ertuğrul'un Kemal Film Döneminde yaptığı filmlerin en önemlileri; "İstanbul'da Bir Facia-i Aşk" ya da "Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli", "Ateşten Gömlek", "Nur Baba" ya da "Boğaziçi Esrarı", "Sözde Kızlar", "Kız Kulesi'nde Bir Facia" ve "Leblebici Horhor Ağa"dır.

İpek Film dönemindeki önemli filmleri ise, "Aysel Baktaklı Damın Kızı" ve "Şehvet Kurbanı"dır.

Ertuğrul "Yayla Kartalı", "Kızılırmak-Karakoyun" ve "Halıcı Kız" isimli filmleri de değişik kurumlar adına çevirmiştir.

d) Geçiş Dönemi

Özön, aynı yapıtında "Tiyatrocular"dan sonraki dönemi "Geçiş Çağı" olarak belirlemede ve Faruk Kenç, Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Turgut Demirağ, Şakir Sırmalı, Çetin Karamanbey, Aydın G.Araç, Orhon M.Arıburnu gibi yönetmenlerin yer aldığı bu kuşağın 1939-1950 tarihleri arasında da Türk Sinemasına yön verdiklerini açıklamakta ve aynı dönemde Muhsin Ertuğrul'un özelliklerini sürdüren bir grup yönetmenden söz etmektedir(1).

e) Sinemacılar Dönemi (1950-1970)

Türkiye'de Sinemacılar Dönemini açmak onuru Lütfi Ömer Akad'a nasip olmuştur(2).

(1) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.115-147.

(2) Onaran, 1986, a.g.e., s.214.

1950-1970 yılları arasında yer alan "Sinemacılar Dönemi" üç bölümde incelenmektedir:

- 1- Sinemacılar Döneminin İlk Yönetmenleri (1950-1960)
- 2- Sinemacılar Döneminin İkinci Bölümü (1960-1965)
- 3- Sinemacılar Döneminin Üçüncü Bölümü (1965-1970)(1)

aa) Sinemacılar Döneminin İlk Yönetmenleri (1950-1960)

Lütfi Ömer Akad'ın Sinemacılar Döneminde yaptığı ilk film "Vurun Kahpeye" idi. İkinci filmi olan "Kanun Namına"da Akad, sinemanın çekim ve kurgu yöntemlerini tutarlı bir biçimde kullanmış, çevre ve oyuncu seçimi açısından bu filmde çok başarılı olmuştur. Akad artık kamerayı stüdyolardan ayırmış ve sokağa çıkmıştır. Ertuğrul sinemasının tam ters kutbunu oluşturan Akad sineması kendinden sonra gelecek olan yönetmenlere yeni bir yol açmıştır. Sinema dili, anlayışı, duygusu, tekniği, oyuncu yönetimi, sahne düzenlemesi ve konusu ile Akad sinemaya tüm sinemasal özellikleri kazandırmıştır.

Lütfi Ö.Akad'ın sinemasını, Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran; "Lütfi Ömer Akad'ın Sineması" adlı yapıtında iki dönemde incelemektedir(2). Birinci dönem; 1949 yılında yaptığı "Vurun Kahpeye" ile başlar. Bu dönemin en ünlü filmleri; "Kanun Namına" (1952) (bu filmde Akad Türk Gerçekçiliğine yatkın bir yöntemi ilk kez kullanmıştır), "İpsala Cinayeti", "Katil", "Öldüren Şehir", "Beyaz Mendil", "İngiliz Kemal", "Bulgar Sadık", "Vahşi Bir Kız Sevdim", "Görünmeyen Adam İstanbul'da", "Meyhanecinin Kızı", "Yangın Var", "Üç Tekerlekli Bisiklet", "Yalnızlar Rihtımı" ve "Zümrüt" (Siyah Yıldızlar) dır. Bu dönem 1960'lı yılların ortalarına dek sürmüştür.

(1) Bkz. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, s.1884-1892.

(2) Bkz. Onaran,Âlim Şerif, Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 2, 1977.

Bir ara Yeşilçam'dan uzak duran Akad "Tanrının Bağısı Orman" adlı belgeseli Orman Genel Müdürlüğü adına yapmıştır. Bu orta metrajlı belgeselle "Türk Yeni Gerçekçiliği"nin temelini atmıştır.

Lütfi Ö.Akad ikinci dönemdeki çalışmalarına "Hudutların Kanunu" (1967) adlı filmle başlamıştır. Bu dönemde yaptığı öteki ünlü filmler, "Ana", "Kızılırmak-Karakoyun", "Vesikalı Yarım", "Kader Böyle İstedi", "Seninle Ölmek İstiyorum", "Irmak", "Gökçeçiçek", "Gelin", "Düğün", "Diyet"dir. Akad televizyon için de dört film yapmıştır.

1950 yılı nasıl sinemamızın sanat yönünden gelişmesinde bir dönüm noktası olduysa siyasal ve ekonomik alanda da dönüm noktası olmuştur. Bu dönemde siyasal yaşamda çok partili döneme geçilmiştir.

1950 yıllarında iktidar değişimiyle Türkiye'nin ekonomi politikasında da köklü değişiklikler olmaya ve özel kesim ekonomide söz sahibi olmaya başlamıştır. Bu toplumsal, siyasal ve ekonomik gelişmeler sinemamızı etkilemiştir.

Lütfi Ö.Akad'la hemen aynı yıllarda ortaya çıkan Metin Erksan, Atıf Yılmaz Batıbeki, Osman F.Seden, Memduh Ün, Sinemacılar Döneminin ilk yönetmenleri oldular(1).

bb) Sinemacılar Döneminin İkinci Bölümü (1960-1965)

1960 Devrimi ve 1961 Anayasasıyla Türk Toplumunda büyük bir umut kapısı aralandı. 1950-1960 döneminde sinema dilini öğrenen, ama bunu yüzeysel konularda kullanmak zorunda kalanlar şimdi, toplumsal konulara, sorunlara el atmaya başladılar. "Yarım gerçeklik" olarak adlandırılan bu çabalarla

(1) Bkz. Özön, 1985, a.g.e., s.359-361.

film yapan yönetmenler; Metin Erksan, Lütü Ö.Akad, Atıf Yılmaz Batıbeki, Memduh Ün, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Duygu Sağıroğlu'dur(1). Bu dönemde Türk Sineması Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü" ve "Susuz Yaz"ı ile ilk kez uluslararası ödüller alarak başarısını dünyaya duyurmuştur.

27 Mayıs 1960 devrimiyle ve 1961 Anayasasıyla özgür bir ortama geçildi. Bu özgürlük havası içinde film yapımı çok hızlandı, ancak bu çürük temeller üzerine kurulan bir sine-maydı ve endüstrinin taşıyamayacağı bir yük haline geldi. Ya-bancı filmlerin taklitleri yapılıyor, bir film çekiminden bir kaç film elde ediliyordu. Film yıldızlarına korkunç ücretler ödeniyordu.

1960'lı yılların başında yapılan kaliteli filmler, 60'lı yılların ortalarında tükeniyor, ancak parmakla sayıla-bilecek bir kaç örnek bulunabiliyordu.

Yine 1960'lı yıllar "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema" tartışmalarının ortaya çıkmasına tanık ol-du(2) ve kavram kargaşaları başladı.

cc) Sinemacılar Döneminin Üçüncü Bölümü (1965-1970)

Sinemamızda 1965'lerden başlayarak, baş döndürücü bir hızla artan, birbirinden kötü ve niteliksiz filmlerin yol aç-tığı film enflasyonu, 1968'de başlayan ama 1970'lerden sonra asıl ağırlığını hissettiren televizyonun kısa sürede geniş bir alanı etkilemesi; bonolara, tefecilere dayalı bir ekonomiye bağlı, göz göre göre yanlış işleyen bir koruma düzeni, geniş seyirci yığınlarını körelten ve sinemadan uzaklaştıran göröl-memiş bayağılıklarla sömürmeler, vb. etkenler, Türk Sinema en-

(1) Bkz. Özön, a.g.e., 1985, s.363, 372.

(2) Onaran, 1986, a.g.e., s.218.

düstrisindeki büyük bunalımı gittikçe körükleyerek arttırıyordu. Giderek 250-300'lere ulaşan yıllık film ortalaması niteliği daha da düşürdü. Bu dönemde toplam 1000'i aşkın film arasından söz konusu olabilecek nitelikte 15-20 filmin zar zor çıktığı belirtilirse, Türk Sinemasındaki bu büyük bunalım hakkında bir fikir verilmiş olur herhalde. 1970'lerle bu olumsuz gelişmeler içine giren Türk Sinemasında Lütfi Ö. Akad, "Kızılırmak-Karakoyun" (1968), Atıf Yılmaz "Kozanoğlu" (1967) ve "Köroğlu" (1968), Metin Erksan'ın yine çok kişisel bir yaklaşımla Anadolu'daki kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı "Kuyu" (1968) ve Halit Refiğ, Batılı Hıristiyan bir kadınla Müslüman Anadolu köylüsünün (ruh) beraberliği üstüne kurulu "Bir Türk'e Gönül Verdim" (1969) gibi filmlerle adlarını söz ettirdiler(1).

Bu dönemde öğrenci hareketleriyle başlayan siyasal olaylar görülmeye başlanmıştır. Yine bu dönemde "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema"nın örnekleri verilmiştir.

f) Genç/Yeni Sinema Dönemi (1970-1984)

1970'lerden günümüze dek uzanan on beş yıllık son dönemi niteleyen belli başlı beş olay vardır. Bunlar, Akad'ın bir suskunluk döneminden sonraki atılımı; Akad ile Batıbeki bir yana bırakılırsa, Sinemacılar Dönemi'nin ilk ve ikinci kuşağının gitgide gerileyerek şaşılacak bir hızla "eskimesi", "yaşlanması" ve önemlerini yitirmeleri, buna karşılık Yılmaz Güney'in ortaya çıkışı; Güney'in ardından yeni bir sinemacılar topluluğu belirerek Türk Sinemasının üçüncü dünya sinemalarının en önünde uluslararası alanda başarı kazanması; buna karşılık Türk Sinemasının ölüm dirim savaşı denebilecek bunalımlı bir döneme girmesidir(2).

(1) Der: Çapan, Sungu, "Kısa Türk Sineması Tarihçesi", Film Market Dergisi", S.25, Ekim 1984, s.16.

(2) Özön, 1985, a.g.e., s.337.

Bu dönemdeki sinemanın bunalımını şöyle açıklayabiliriz: Sinema salonu sayısı, sinema seyircisi sayısı ve film yapımında önemli düşüşler görülmektedir. Özellikle 1980'li yıllar bu etkilerin en yoğun olarak hissedildiği dönemdir. Yine bu yıllarda cinselliğin en acımasızca sömürüldüğü dönemler olarak görülmektedir. Ancak yine 80'li yıllar bu olumsuzluk ve bunalıma karşın Türk Sinemasına ürünler veren "Genç Yönetmenler" sayesinde uluslararası düzeyde adını duyurmaktadır.

IV. TÜRK BASININDA FİLM ELEŞTİRİLERİNİN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

71 yıldan beri çeşitli inişler çıkışlar gösteren, bazen büyük atılımlar yapan, bazen büyük suskunluk ve bunalım dönemleri geçiren Türk Sinemasında film eleştirisinin durumu nedir? Sinemanın geçirdiği geçirmekte olduğu dönemlere etkisi nedir? Türk sinemasının ilerlemesi için film eleştirisi neler yapmıştır? Tüm bu soruların cevaplarını bulabilmemiz için öncelikle ülkemizde film eleştirisi ne zaman başlamıştır sorusunun cevabını belirlemek gerekmektedir.

1- 1950'YE KADAR OLAN DÖNEM

Ülkemizde ilk sinema yazarlarımız eleştiri türüyle işe başlamışlardır, 1918'in genç bir tiyatrocusu olan Muhsin Ertuğrul, kendisinden daha genç bir yönetmenin (Sedat Simavi) ilk filmi için (Pençe-1917), Temaşa adlı tiyatro dergisinde bir yazı yazar. Zehir zemberek bir yazıdır bu. M.Ertuğrul, Berlin'de edindiği sinema bilgilerinin ışığı altında "Pençe" filmini yerden yere çalar. Bu eleştirinin, filmi yapan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti nezdinde tepkileri büyük olmuştur(1).

(1) Metin,Ziya, "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.13. (Ziya Metin, bu makalenin 1918-1922 tarihleri arasındaki bilgiler için Nijat Özön'ün "Türk Sineması Tarihi" adlı yapıtından yararlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul yaptığı film eleştirisinde şöyle demektedir: "...Pence namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehasıl şerit, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk'u utandırmıştı. Herkes, pek bi-gâne, olumsuz bu sanata karşı, biraz daha az bâlâ-pervaz olmamızı haysiyet-i milliye namına temenni ediyordu..." (Muhsin Ertuğrul, Temaşa Dergisi, Ağustos 1918)(1).

1919 yılının Haziran ayında Muhsin Ertuğrul Almanya'da bulunuyordu. Bu nedenle "Temaşa"nın "mutalâat"ı "İ.G" imzasını kullanan İ.Galip(Arcan) tarafından kaleme alınmıştır. İ.Galip Arcan, Ahmet Fehim Efendi'nin "Mürebbiye" adlı filmi ni eleştirmiş ve yapılan çalışmayı olumlu bir adım olarak ele almıştır(2).

İ.Galip Arcan, "Mürebbiye" filmi için "Temaşa" dergisinin 1 Haziran 1919 tarihli, 17 sayısında şunları yazmıştır(3).

"Malûlîn-i Guzat" sinema fabrikasının ilk eseri... İtiraf etmeli ki memleketimizde her teşebbüsü her yeniliği saran akla gelmedik bin türlü mevâni ve müşkilât ile çarpışarak, bin türlü vasıtasızlık ve çaresizlik içinde çırpınarak bir iş başarmak istisgar edilemeyecek bir muvaffakiyet sayılır. Bahusus sinema gibi temaşa âleminin günden güne gözlerimizi kamaştıran terakkiyat ve kemalâtına şahit olduğumuz bir şubesinde yürümek, rehbersiz, fenersiz yürümek mucib-i intikad olsa da lâıyk-i takdir ve iltifat bir azmü sebat eseridir. İşte geçen gün "Malûlîn-i Guzat" sinema idaresinin aylarca süren mütemadi bir sa'y ile vücade getirdiği Mürebbiye filmide bu

(1) Metin, a.g.m., s.13.

(2) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.48-52.

(3) Bkz. Aynı.

suretle yetiştirilmiş bir zâde-i azm u gayrettir. Bu heyet meydan-i gazada sakat ve malûl düşen vatan yavrularına imdat maksad-i ulvisiyle teşekkül etmiş olup aynı zamanda bizde sinema sanatını ilk defa olarak lââyık olduğu mertebe ciddiyet ve ehemmiyetle tesis etmek üzere işe başlamıştır. Bu itibar ile bu kadar yüksek emellerle mücehhez olan bu idare, deruhte ettiği vazifenin inceliğini, yüksekliğini tamamen idrak ile bizde moda hükmüne geçmiş olan bedbînîye karşı azim hüsnüniyet ve tevazula sa'yin neler yapabileceğini ispat etmiş bulunuyor.)

Ahmet Fehim Efendi'nin ikinci filmi "Binnaz" de "Temaşa"nın Ocak 1920 tarihli sayısında "K.R" imzasını kullanan bir yazar tarafından eleştiriliyordu(1).

Bu çalışmalar devam ederken bu defa 1922 yılında Dergâh dergisinde sinema eleştirilerine yer verilmeye başlanır. Devrin ünlü edebiyat dergisi olan Dergâh'taki sinema eleştirilerini, editörü Mustafa Nihat Özön yazmaktadır(2).

"N.D" imzasıyla "Dergâh"da yazan Mustafa Nihat(Özön) Muhsin Ertuğrul'un "Istırap" adlı filmini şöyle eleştirmektedir(3).

"...Ertuğrul Muhsin Bey'in Istırap'ına gelince, üç senedir, kulaklarımızın, gözlerimizin ne beyhude şeyler için yorulduğunu görmüş olduk. Eğer Ertuğrul Muhsin Bey sahneyi Istırap için terketmiş ise acı-mamak elden gelmez.

Bir hiç uğruna sarfedilen emek, sermaye tabiatıyla havaya gider. Sonra arkasından

(1) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.52-54.

(2) Metin, a.g.m., s.13.

(3) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.71-72, Özön bu eleştiriye "Dergâh"ın 5 Haziran 1338(1922) tarihli 28. sayısından aktarmıştır.

ne kadar "sanat raġbet görmüyor, hiçbir şey tutulmuyor" diye haykırırsak beyhude bir şey yapmış oluruz. Hangi sanat!..

Garbın en mükemmelinden en âdisine kadar sinemaya dair ne kadar sermayesi varsa ekserisini görüyoruz. Onları seyrettikten sonra onların elbisesiyle, onların salonlarında geçmiş vukuâtın soġuk bir taklidini, doğrusu bir Türk sanatkârı da oynamış olsa, görmek insana soġuk bir ürpermeden başka bir his vermez.

Istırap ne idi?.. Samson ıstırap çeken bir adam mıydı? Mahkemede gözlerini açmak, giyotine doğru gitmek, orada da gözleri evinden fırlıyacakmış gibi bir daha açmak kâfi derecede ıstırapı duyuruyor muydu? Her halde oyunu seyredenler, oynıyanlardan ziyade mustarıptı. Frenklerin kâfi derecede sinema sanatkârı var. Muhsin Bey o âlemi, sanatkârlarının kâfi derecede tatmin ettiğini hatırlıyarak, ya bizim âlemimize hitabedecek şeyler yaratsın veya uzun zaman boş bıraktığı sahnedeki mevkiini işgal etsin. Çünkü Dimyat'a pirince giderken evdeki bulgurdan olmak tehlikesi var."

Aynı yıllarda, Burhan Felek'in de sinema yazıları yazdığını, Fikret Adil'den öğrenmekteyiz. Bir süre sonra 1929 yılında Sabiha Zekeriya "Sinema Gazetesi"ni yayınlıyarak bu dergide imzasız film eleştirilerine yer vermiştir. Fikret Adil de o yıllarda "Vakit" gazetesinde film eleştirilerine başlamıştır. 1937 yılında sinemayla ilgili olmayan Hasan Ali Yücel, o yıl Nazım Himet'in rejisörlüğünü yaptığı "Güneşe Doğru" filmini eleştirmiştir. Cihat Kentmen ise "Sinema Objektifi"nde film eleştirileri yapmıştır(1).

1938 yılı sonlarında yayınlanmaya başlayan "Yıldız" dergisi eleştiri için özel yer ayırmıyor ama yılların tek sinema dergisi olarak sinema sevgi ve kültürünü yaymak açı-

(1) Bkz. Metin, a.g.m., s.13.

sından yenibir çığır açıyordu. 1941'de "Tasvir-i Efkâr" gazetesinde Sezai Solelli film eleştirileri yapmaya başlamıştır. 1945 yılında "Yıldız" dergisinde ise Rakım Çalapala yerli filmleri, Sezai Solelli ise yabancı filmleri eleştirmeye başlamışlardır. Sezai Solelli eleştirilerini yaparken "Görünmeyen Adam" ve "Lüks Koltuktaki Adam" takma adlarını kullanmıştır. Aynı yıl "Sine-Magazin" dergisinde Mahmut Ozan film eleştirileri yapmış, ancak bu alandaki çalışması pek uzun sürmemiştir. 1949 yılında "Yıldız" dergisine Tuğrul Öke, Hollywood'dan eleştiri niteliğindeki yazılarını göndermektedir(1).

1943-47 arasında çıkan 15 günlük "Hollywood Dünyası" ile Ertuğrul'un yayımladığı "Perde-Sahne" (1941-45) de sinemayı "Yıldız" dergisinden değişik bir açıdan görmüyorlardı(2). Başka bir deyişle bu dergilerde magazin yapılıyordu.

Sanat dergilerinin sinemaya yer vermesi ancak İkinci Dünya Savaşı içinde başladı. Fakat bunun da bilinçli ve düzenli olarak yapıldığı söylenemez. Aralarında bu işe öbürlerinden daha dikkatli bir biçimde "Yurt ve Dünya" eğiliyordu. Bir başka çalışmada Erol Güney'in "Tercüme" dergisinde sinema yazılarının aktarılıp sunulmasıydı(3).

Böylelikle 1950'li yıllara gelindi, sinemada eleştiri özellikle Türk sinemasında eleştiri bir aşama kaydetmemiştir. Çünkü henüz ülkemizde sinema, sinemasal anlam taşımıyordu. Bu nedenle 1950'li yıllara dek yapılan film eleştirilerine "film eleştiri denemeleri" demek daha doğru olur düşüncesindeyiz.

(1) Bkz. Şensoy, Coşkun, "Türk Sinemasında Eleştirme 1942-1952", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.14-15.

2- 1950-1960 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN
HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİNİN BAŞLAMASI VE GELİŞİMİ

a) Gündeliklerde

Gündelik gazetelerde film eleştirilerinin düzenli ve sürekli olarak yayınlanmasında ilk olarak Melih Başar ve Vehbi Belgil imzaları görülmektedir. Her ikisi de sansür kurullarının üyeleri olan bu yazarlar film eleştirilerinin gündeliklere yerleşmesinde önemli rol oynamışlardır. Melih Başar'ın 1949-1950 sinema mevsiminde Ulus gazetesinde, Vehbi Belgil'in ise 1951 yılı sonunda Vatan gazetesinde film eleştirileri yayınlanmaya başlamıştır(1).

Ulus Gazetesi

Türk Basın hayatında film eleştirilerinin düzenli olarak yayınlanmasına öncülük eden Ulus gazetesi 1949-1950 sinema mevsiminin başlamasıyla birlikte film eleştirilerine başlamıştır. Her hafta pazartesi günleri yayınlanan film eleştirileri önceleri "Sinemalar" başlığı altında verilmekteydi. Altı yabancı filme ait olan film eleştirilerinde imza yoktu(2).

"Sinemalar" başlığı altında yayınlanan eleştiriler daha sonra "Haftanın Filmleri" başlığı altında yayınlanmaya başlıyor. Her hafta pazartesi günleri yayınlanan bu bölümde önce-leri hep yabancı filmler eleştiriliyor(3).

(1) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.284.

(2) Bkz. "Sinemalar, Pardayan'ın Oğlu (Son of the Guardsman), Büyük Ümitler (Great Expectations), Hint Kaplanı (Man Eater of Kumaon), Tulumbacılar Kralı (The Bowery), Rio Yolu (Road to Rio), Brezilya Geceleri (Thrill of Brazil), Ulus Gazetesi, 3 Ekim 1949 (Ulus Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).

(3) Bkz. "Haftanın Filmleri, Emir'in Kızı Leyla, Gökler Senfonisi (Blue Skies), Kanun Harici (My Darling Clementine), Ölüm Melodisi (Humoheque), Aşıklar Yolu (Up in Central Park), Ulus Gazetesi, 10 Ekim 1949.

30.10.1949 günü "Güzel Bir Film Hikayesi" başlığı altında "Lekeli Hayat" filminin geniş öyküsü anlatılıyor ve altında Melih Başar imzası görülüyor(1).

Pazartesi günleri yayınlanan "Haftanın Filmleri"nde yabancı filmler, pazar günleri yayınlanan "Yeni Bir Yerli Film" de ise yerli filmler eleştiriliyordu. Ancak bu ayırım pek uzun sürmüyor, 28.11.1949 günü "Haftanın Filmleri"nde eleştirilen dört filmden birinin Rejisörlüğünü Cahide Sonku'nun yaptığı bir Güneş Film yapımı olan "Fedakar Ana" adlı film olduğu görülüyor(2). Ve pazar günleri yayınlanan "Yeni Bir Türk Filmi" devam ediyor(3).

12.3.1950'de "Sinema Dünyası" adlı bir sayfa yayınlanıyor. Bu sayfalarda her hafta olmasa da yerli filmlerin eleştirileri yapılıyor(4).

1950 yılında yayınlanan film eleştirilerinde Melih Başar imzası yer alıyor. Ancak 1951 yılında yayınlanan eleştiriler imzasız yayınlanıyor.

15 Ocak 1951 pazartesi günü yayınlanan "Haftanın Filmleri"nde:

"Haftanın filmlerini bildirirken öteden beri filmin mevzuunu da anlatıyoruz. Halbuki bir çok okuyucular, mevzuu önceden tamamiyle bilerek seyredilecek bir filmin seyirci üzerindeki tesirinin çok defa azalttığını bize bildirdiler. Pek yerinde gördüğümüz bu arzularını bu haftadan itibaren

-
- (1) Bkz. Başar, Melih, "Lekeli Hayat", Ulus Gazetesi, 30 Ekim 30 Ekim 1949.
 - (2) Bkz. "Haftanın Filmleri, Fedakar Ana", Ulus Gazetesi, 28 Kasım 1949.
 - (3) Bkz. Başar, Melih, "Zehirli Şüphesi", Ulus Gazetesi, 29 Ocak 1950.
 - (4) Bkz. "Sinema Dünyası" Ulus Gazetesi, 12 Mart 1950.

ren dikkate alıyoruz. (Haftanın Filmleri) sütunumuzda filmlerin hususiyeti anlatırken bundan böyle konulara umumi ve müphem surette temas edilecektir"(1).

biçiminde bir açıklama yayınlanıyor.

1951, 1952, 1953 yıllarında yapılan film eleştirilerinde imza yok ancak Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran'ın "Başar ile Belgil belirtilen çalışmalarına devam ederken Atilla İlhan ile Burhan Arpad, 1952-1953 mevsiminin başında Vatan gazetesinde haftanın filmlerini eleştirmeye başladılar"(2) türündeki açıklamasından Ulus gazetesindeki imzasız eleştirilerin Melih Başar tarafından yapıldığı anlaşılıyor.

1954 yılında "Haftanın Filmleri" başlıklı imzasız film eleştirileri devam ediyor.

1955 yılında film eleştirisi yayınlanmıyor.

Gazetelerde film eleştirilerinin yerleşmesinde öncülük eden eleştirmenlerden olan Melih Başar'ın eleştirilerinde izlediği yöntemin izlenimci eleştiri türünden olduğu görülüyor. Başar "Film tanıtma yazısı" türünden çalışmalar yapıyor.

Başar, eleştirilerini yaparken önce filmografiyi veriyor daha sonra filmin konusunu uzunca anlatıyor (1951'den sonra konu kısalıyor) ve filmin eleştirisini çok kısa yapıyor. Filmografiyi verdikten sonra konusu, kritiği biçiminde ayrı yapıyor. Eleştirilerinde genellikle oyuncuların rol yapmalarıyla ilgileniyor.

(1) Bkz. "Haftanın Filmleri" Ulus Gazetesi, 15 Ocak 1951.

(2) Onaran, 1986, a.g.e., s.243.

1956 yılında Ulus Gazetesinde Adnan Ufuk film eleştirileri yapmaya başlıyor(1). Adnan Ufuk adını kullanan Nijat Özön eleştirilerinde filmografiyi ayrıca vermiyor. Film hakkında bilgi, konu ve teknik incelemeler yapıyor.

Halit Refiğ 7 Eylül 1957'de Akis'de yayınlanan "Üçüncü Adam" adlı makalede; (Makale N.Özön tarafından yazılmış, N.Özön ile ilgili bölümler ise Halit Refiğ tarafından yazılmıştır)(2) "Nijat Özön'ün tenkidlerinde sinema nazariyelerine bağlılığı hemen sezilebilir. Fakat bu bağlılığın onu şekilci bir yazar haline getirecek kadar tehlikeli bir hal almadığı da söylenebilir. Umumiyetle filmin işlenişinden çok mevzuu üzerinde durur. Sinema kültürü onun en kuvvetli tarafı olduğu kadar, zaman zaman okuyucu ile yazar arasında anlaşılması güç bir duvar halinde yer alması onun aksıyan belli başlı yönünü meydana getirir. Dilinin temizliği, yazılarının intizamıyla bilhassa dikkati çeken Nijat Özön, tenkidlerinde bir filmin başarılı veya başarısız tarafını ortaya koyduktan sonra çok kere genel bir neticeye varmaktan kaçınır, film hakkında tam bir hükme varmayı okuyucuya bırakır. Bu gelişmiş bir okuyucu kitlesi için takibedilecek en doğru hareket tarzı ise de, filmlerin yıldız sayısı ile değerlendirilmesini ve kısa ve basit hükümler bekleyen tembelleştirilmiş okuyucular için hazmı oldukça güçtür. Hüküm vermede mümkün olduğu kadar tarafsız kalmaya gayret edişi yüzünden bazan yazılarına sinen "akademik" havadan kurtulabildiği vakit başarısı tam olacaktır"(3) demektedir.

Adnan Ufuk (Nijat Özön) Ulus gazetesinde 1956 yılında başladığı film eleştirilerini 1957 yılında da sürdürüyor.

(1) Bkz. Ufuk, Adnan (Nijat Özön), "Mevsime Başlarken" Ulus Gazetesi, 30 Eylül 1956 (Özön'ün Ulus'daki ilk yazısı).

(2) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.289.

(3) "Üçüncü Adam", Akis Dergisi, C.10, Y.4, S.174, 7 Eylül 1957, s.32.

"Film Tenkidleri-Haberler" başlığı altında yapılan film eleştirileri her cumartesi yayınlanıyor.

1958 yılında Ulus gazetesinde "Haftanın Filmleri"nde Tarık Kakıncı film eleştirileri yapmaya başlıyor. 1959 yılında Ulus gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor.

Vatan Gazetesi

Vatan gazetesinde film eleştirileri "Haftanın Filmleri" başlığı altında Vehbi Belgil tarafından 1951 yılı sonunda yapılmaya başlanıyor(1). Bir sinema sezonu gibi kısa bir süre yazdığı yazılarında Belgil'i, izlenimci eleştiri türünde "film tanıtma yazıları" biçiminde görüyoruz. Vehbi Belgil, Başroller, rejisör, yapan, biçiminde filmografiyi verdikten sonra, konuyu kısaca anlatıyor, filmin güzel yönlerini belirterek iyi film, güzel film biçiminde değerlendiriyor. Belgil eleştirilerinde yıldız kullanıyor. Dört yıldız çok güzel, üç yıldız güzel, iki yıldız orta, bir yıldızı zayıf biçiminde değerlendiriyor.

1952 yılında Vatan gazetesinde film eleştirileri "Sinema Tenkitleri" başlığı altında Attila İlhan ve Burhan Arpad tarafından yapılmaya başlanıyor(2).

1953 yılında "Sinema Tenkidleri" başlığı altında haftada dört kez yayınlanan film eleştirilerinden, yabancı film

(1) Bkz. Belgil Vehbi, "Haftanın Filmleri, Denizciler Geliyor (On the Town), Deniz Ejderleri (Tash Force), Katil Konuşuyor (Dial 1119), Çelik Yürekli Şovalye (The Fighting O'Flynn), Hayatın Kurbanı (L'Epave), İki Gaip Dünya (Two Lost Worlds), Lale Devri, Casus Çiçero" Vatan Gazetesi, 27 Ekim 1951 (Belgil'in Vatan Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).

(2) Arpad, Burhan, "Sinema Tenkitleri, İki Süngü Arasında", İlhan, Atilla, "Yavuz Sultan Selim ve Yeniçeri Hasan", Vatan Gazetesi, 6 Kasım 1952 (Arpad ve İlhan'ın Vatan Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).

eleştirilerini, Atilla İlhan, Türk film eleştirilerini ise Burhan Arpad yapıyor. Atilla İlhan ve Burhan Arpad 1954 yılı sonlarına kadar birlikte yazıyorlar. Her iki eleştirmen de filmleri "klâsik tarzda" eleştiri yöntemiyle inceliyorlar. Önce filmografiyi veriyorlar. Daha sonra filmin teknik özellikleri, oyuncu yönetimi üzerinde duruyor ve değerlendirme yapıyorlar. Her iki yazar da ya konuya çok az değiniyor ya da hiç değinmiyorlar(1).

1954 Eylülünde Vatan gazetesinde Türk filmlerini Burhan Arpad eleştiriyor. Yabancı filmlerde ise Ok.Ak. imzasıyla Oktay Akbal(2) ve Tunç Yalman'ın isimleri görülüyor(3). 1955 yılında aynı ekip yazmaya devam ediyor ve her hafta yayınlanıyor.

1956 yılında Vatan gazetesinde film eleştirisi alanında bir duraklama dönemi görülüyor. Ocak ayı içinde Ayşe Nur imzası görülüyor, ancak sürekli değil. 1956 sonlarında "Haftanın Filmleri" başlığı altında film eleştirileri başlıyor. Yiğit Okur imzası görülüyor(4). Aynı yılın Kasım sonlarında A.Günyaz imzası görülmeye başlanıyor. Yiğit Okur ve A.Günyaz birlikte film eleştiriyorlar ancak bu eleştiriler arasında Türk filmlerine ilişkin olanlara rastlanmamıştır.

-
- (1) Bkz. Arpad, Burhan, "Sinema Tenkitleri, Göçmen Çocuğu", İlhan, Atilla, "Siyah Peçeli Kadın, Korkusuz Kaptan (Captain Horatio Hornblower), Macera Adamı (Lone Star)", Vatan Gazetesi, 11 Kasım 1952.
 - (2) Akbal, Oktay, "Sinema Tenkitleri, Cehennem Asileri (Folsom Prison), Gizli Çete (Storm Warning) Şangay Batakhaneleri (Firbiddin), Canavar Pençesi (The Outcasts of Poker Flat)", Vatan Gazetesi, 20 Eylül 1954 (Akbal'ın Vatan gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).
 - (3) Yalman, Tunç, "Sinema Tenkitleri, Kaçak Aşık (La Mura di Malapaga)", Vatan Gazetesi, 24 Eylül 1954 (Yalman'ın Vatan Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirisi).
 - (4) Bkz. Okur, Yiğit, "Haftanın Filmleri, Rıhtımlar Üstünde (On The Waterfoont), Napolyon, Denizler Altında 20 Bin Fersah" Vatan Gazetesi, 13 Ekim 1956 (Okur'un Vatan Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).

1956 sonlarında Salâh Bîrsel, "Haftanın Filmleri"ni yazmaya başlıyor(1). Haftada bir gün yayınlanan bu eleştirilerde Bîrsel, dört yıldız çok güzel, üç yıldız güzel, iki yıldız görülebilir, bir yıldız rahatsız olmaya değmez biçiminde değerlendirmeler yapıyor. Salâh Bîrsel eleştirilerinde "Klasik Eleştiri Yöntemi"ni uyguluyor. Vatan'daki bu görevini 1957 sonuna kadar sürdürüyor.

1958-1960 tarihleri arasında Vatan'ın film eleştirmenliğini Ali Gevgilili yapıyor. Gevgilili Türk Film eleştirisi alanında bir çığır açıyor. Eleştirilerinde filmografiyi verdikten sonra eleştirisini yaptığı filmi yönetmeninin öteki yapıtlarıyla karşılaştırıyor. Film yönetmeninin öteki yönetmenlerle benzeşen yönleri, teknik olanakların kullanımı ve oyunculara "Derinlemesine Eleştiri Yöntemi" ile yaklaşıyor ve sonuçta görülebilir, mutlaka görülmeli, görülmeli, önemsiz bir film gibi değerlendirmeler yapıyor. Yıldızlama sistemini kullanmıyor(2).

Dünya Gazetesi

Dünya gazetesinde film eleştirileri 1953 yılında "Kamera" imzasıyla "Sinema Tenkidi" başlığı altında görülüyor(3). "Kamera" adı Metin Erksan tarafından kullanılmaktaydı(4).

-
- (1) Bkz. Bîrsel, Salâh, "Haftanın Filmleri, Evsiz Kadınlar (Femmes Damnees), Aşk Güzel Şeydir (Love is a many Splendored Thing), Denizde İsyân (The Caine Mutiny), Üçüncü Kapı (Yield to the Night)", Vatan Gazetesi, 23 Aralık 1956 (Bîrsel'in Vatan Gazetesinde yayınlanan ilk film eleştirileri).
 - (2) Bkz. Gevgilili, Ali, "Çakıcı Geliyor (Dokuz Dağın Efsanesi)" Vatan Gazetesi, 11 Ocak 1959, "Alageyik", "Zümrüt", Vatan Gazetesi, 22 Şubat 1959, "Bu Vatanın Çocukları", Vatan Gazetesi, 7 Mart 1959, "Yalnızlar Rihtımı", Vatan Gazetesi, 31 Ekim 1959.
 - (3) Bkz. Kamera (Erksan, Metin), "Sinema Tenkidi, Kubilay ikinci defa katledildi", Dünya Gazetesi, 6 Ekim 1953 (Erksan'ın Dünya Gazetesindeki ilk film eleştirisi).
 - (4) Özön, 1962, a.g.e., s.285.

Metin Erksan'ın bu gazetede ki eleştirilenliği çok kısa sürdü. Burhan Arpad'ın Vatan Gazetesinde yazdığı "İstanbul Canavarı" isimli filmin eleştirisini yaparken bu filmin "Kannun Namına" adlı film den kopya edilmiş demesi üzerine "Kamera" (Metin Erksan), "Tenkidin Tenkidi" adlı bir yazı yazarak Arpad'ın Vatan'daki sütununu Attila İlhan'a bırakmasını söyleyerek bir tartışma başlatmıştır. Ve bu yazıdan sonra Dünya'dan ayrılmıştır(1). Metin Erksan "Klasik Eleştiri Yöntemi" biçiminde yazmış ve özellikle Türk filmlerine ağırlık vermiştir.

Metin Erksan'ın Dünya'dan ayrılmasından sonra bu gazetede "Sinopsis" takma adıyla Semih Tuğrul eleştiri yazmaya başlamıştır(2).

Semih Tuğrul (Sinopsis), Dünya'daki film eleştirilenliğini 1954 yılı sinema mevsimi sonuna dek sürdürüyor. Semih Tuğrul "Klasik Eleştiri" türünde eleştiriler yapıyor. Önce filmografi, film ve yönetmen hakkında bilgi veriyor. Konuya genellikle çok kısa olarak değiniyor ya da vermiyor. Teknik, oyuncular konusunda değerlendirmeler yapıyor ve bu filmin Türk filmciliğine ne getirdiğini ortaya koymaya çalışıyor.

1955 yılında Dünya'da film eleştirileri yayınlanmıyor. 1956 yılında "Haftanın Filmleri" "A.Y" rumuzunu kullanan bir eleştirilen tarafından yapılıyor. Filmin eleştirisini yaparken, ayrıca küçük bir kutu hazırlayarak filmin yönetmeni ve yapıtları hakkında bilgi veriyor. "Klasik Tür"de eleştiri yapıyor, ancak film hakkında başka eleştirilenlerin görüşlerini aktarıyor, kendisi bir yorum getirmiyor.

1957-1958 yıllarında Dünya Gazetesinde film eleştirileri yapılmıyor. Ancak 31 Aralık 1958'de Erdem Buri'nin film

(1) Bkz. Kamera(Erksan, Metin) "Tenkidin Tenkidi", Dünya Gazetesi, 29 Ekim 1953.

(2) Özön, 1962, a.g.e., s.285.

eleştirilerine başlıyor(1).

1959 yılında Erdem Buri devam ederken birkaç ay sonra da Çetin A.Özkırım film eleştirileri yapmaya başlıyorlar. Her iki eleştirmen de "Klasik Türde" eleştiriler yapıyorlar. Özkırım'ın film eleştirilerinin yanında zaman zaman Erdem Buri'nin eleştirileri de görülüyor.

Yeni Sabah Gazetesi

Yeni Sabah Gazetesinde 1954 yılında Z.H. imzasıyla filmler tanıtılıyor, ancak bu "Tanıtma Yazıları"nın sürekli olduğu söylenemez. Gazetenin Avrupa muhabiri Safer Yılmaz imzası altında sürekli olmayan film eleştirileri yayınlanıyor. Pazar günleri yayınlanan magazin türündeki sinema sayfasında yabancı filmler Şermi Öz tarafından eleştiriliyor. Yerli film eleştirilerinde ise imza görülüyor.

1955 yılında sürekli olmasa da Z.H. imzalı film eleştirileri yayınlanıyor. 1956'da Safer Yılmaz'ın yabancı film tanıtma yazıları yer alıyor. Hemen hemen her gün imzasız olarak "Günün Filmi" başlıklı kısa yazılar yayınlanıyor.

1956 sonunda Yeni Sabah Gazetesinde "Sinema" başlığı altında Halit Refiğ yazmaya başlıyor(2). Halit Refiğ'in eleştirileri her hafta yayınlanıyor. Nijat Özön, "Halit Refiğ, bilhassa oldukça çapraşık görünen sinema meselelerini can alıcı birkaç noktaya ortaya koyması, seyirciyi şaşırtan bir sürü teferruat arasında sinema eserinin öz'ünü teşkil eden nirengi noktalarını kolaylıkla yakalamasındaki ustalık ve ra-

(1) Bkz. Buri, Erdem, "Sinema, Filmde Ses", Dünya Gazetesi, 31 Aralık 1958 (Buri'nin Dünya Gazetesindeki ilk yazısı).

(2) Refiğ, Halit, "Sinema, Günahkar Gönüller (Senso), Büyük Aşkım (A Kid for Two Farthings)", Yeni Sabah Gazetesi, 14 Aralık 1956 (Refiğ'in Yeni Sabah'ta yayınlanan ilk film eleştirisi).

hatlıkla dikkati çekmektedir. Kendisini hemen her zaman isabetli hükümlere götüren şahsi fikirlerini, zevkini umumi değerlerin üstünde tutması ve kesin olarak "iyi" ve "kötü" şeklinde değerlemeler yapması, ele aldığı eser hakkında aşırı iyimser veya kötümser olmasına da yol açmaktadır. Hiç şüphesiz en iyi tenkitleri, kendi şahsi görüşleriyle umumi değerler arasında bir muvazene kurduğu zaman yaptıklarıdır. Gittikçe daha iyi benimsediği sinema nazariyeleri ve edindiği tenkitçilik tecrübelerinin bu muvazaneyi yakın bir gelecekte daha sürekli olarak sağlayacağı muhakkaktır"(1) demektedir. Halit Refiğ eleştirilerini yaparken filmografiyi ayrıca vermemesine karşın "Klâsik Tür"de eleştiriler yapıyor. Eleştirilerinde daima izleyiciye filmin türü ve yönetmenin öteki yapıtlarıyla ilgili bilgiler veriyor.

1957 Kasım'da Salâh Birsal, "Bu Haftaki Filmler" başlığı altında haftada iki, bazen haftada bir gün olmak üzere film eleştirileri yapıyor(2). Birsal yıldızla değerlendirme sistemine bu gazetede de devam ediyor.

Milliyet Gazetesi

Milliyet Gazetesinde ilk film eleştirilerinin yayınlanmasına Eylül 1953'de başlanmıştır. Bu gazetede yayınlanan ilk eleştirileri eleştirmenliğe ilk kez başlayan Çetin A.Özkırım yapmaktaydı(3). Özkırım eleştirilerinde "tanıtma yazısı" ve "klasik eleştiri" yöntemlerini kullanmıştır. Özkırım

(1) Özön, Akis Dergisi, a.g.m., s.33.

(2) Bkz. Birsal, Salâh, "Bu Haftaki Filmler, Her Şey Senin İçin (All that Heaven Allows) Las Vegas Kumarbazı (Meet Me in Las Vegas), Uçan Daireler (Earth v.s the Flying Saucers), Yeni Sabah Gazetesi, 2 Kasım 1957.

(3) Bkz. Özkırım, A.Çetin, "Bu Haftanın Filmleri, Batı Geçidi (Denver Rio Grande), Toto Haydutlar Arasında (Figaro Qua Figaro La)", Milliyet Gazetesi, 6 Eylül 1953 (Özkırım'ın Milliyet Gazetesinde yaptığı ilk film eleştirileri).

eleştirilerini "Bu haftanın filmleri" başlığı altında yapıyordu.

1954 yılında film eleştirilerinde Tuncan Okan imzası görülmeye başlanıyor. Okan, 1954 Ekim'inde (Haftanın Filmleri) ni tek başına Milliyet'de yazmaya başladım. Bu yazılar eleştirme sayılmaz, filmleri tanıtan yazılardı. (Haftanın Filmleri) Milliyet'de 1960 Kasımına kadar sürdü" demektedir(1).

Tuncan Okan'ın o yıllarda Milliyet'de yayınlanan yazıları kendinin de belirttiği gibi "film tanıtma yazısı" yöntemiyle yazılıyordu. Ancak Okan'ın ilk yazılarından sonra "klasik eleştiri" yöntemini kullanmaya başladığı görülmektedir(2).

Cumhuriyet Gazetesi

Cumhuriyet Gazetesinde film eleştirileri 1959 Aralık ayında yapılmaya başlanıyor. Selmi Andak "Sinema" başlığı altında her hafta yaptığı eleştirilerinde "film tanıtma yazısı" yöntemini kullanıyor.

Tercüman Gazetesi

1957 yılında Tercüman Gazetesinde Semih Tuğrul her hafta sürekli olarak "Film Tenkidi" başlığı altında film eleştirileri yapmaya başlıyor. Nijat Özön, Akis Dergisi'nde yayınlanan "Üçüncü Adam" adlı makalesinin Semih Tuğrul ile ilgili bölümünde; "1953 yılında "Dünya" gazetesinde film tenkidlerini okuyup daha sonra izini kaybeden okuyucular geçen mevsim

(1) Tuncan, Okan'la 6 Ocak 1986 tarihinde yapılan görüşmeden.

(2) Bkz. Okan, Tuncan, "Haftanın Filmleri, Papatya" Milliyet Gazetesi, 2 Kasım 1956, Okan, "Haftanın Filmleri, Beş Hasta Var" Milliyet Gazetesi, 11 Ocak 1957.

Semih Tuğrul'u yazı işleri müdürlüğü yaptığı "Tercüman" gazetesinde tekrar buldular. Arada geçen zaman, yazı işleri müdürlüğü vazifesinin ağırlığı, meslekten bir gazeteci aceleciliğinin yazılarına arız olması, "Tercüman"daki ilk tenkitlemini gören eski okuyucularını biraz hayal kırıklığına uğrattıysa da yavaş yavaş "Dünya"daki eski tenkidlerinin sağlamlığına yeniden erişti"(1) demektedir.

Aynı yılın Mart ayında film eleştirilerinde Cüneyt Sermet adı da görülüyor(2). Ancak Semih Tuğrul 1959'a kadar film eleştirilerini yazıyor.

1959 yılında Tuncer Bicioğlu imzası görülüyor. Mart ayında ise gazete film eleştirisi yayınlayamamaktan özür dileyerek tekrar Semih Tuğrul'un eleştirilerini yayınlamaya başlıyor(3).

Akşam Gazetesi

1957 yılında Akşam Gazetesinin film eleştirileri "Film Tenkidi" başlığı altında Çetin A.Özkırım tarafından yapılıyor. 1958 yılında Akşam'da Halit Refiğ'in "Sinema" başlığı altında her hafta film eleştirileri yayınlanıyor. 1959 yılı sonlarında Baykan Sezer daha sonra da Erdoğan Tokatlı birlikte film eleştirileri yapıyorlar.

b) Diğer Süreli Yayınlar

Diğer süreli yayınlarda sinemayla ilgili asıl kıpırdanış, günlük gazetelerde film eleştirmelerinin ilk örnekleri-

(1) "Üçüncü Adam", Akis Dergisi, a.g.m., s.32.

(2) Sermet,Cüneyt, "Film Tenkitleri, Benny Goodman'ın Hayatı", Tercüman Gazetesi, 23 Mart 1957.

(3) Tuğrul,Semih, "Film Tenkidi, Sen Bir Melektin (Gervaise)", Tercüman Gazetesi, 28 Mart 1959.

nin denenmeye başlandığı 1950 sonlarına rastlar. 1950 sonunda Nijat Özön, "N.Özer" takma adıyla, Ankara'da çıkan "Yağmur ve Toprak" dergisinde, ertesi yıl yine N.Özer ve Attila İlhan "Pazar Postası"nda sinema üzerine yazılar yayınlamaya başladılar. 1952'de Attila İlhan, Fransa'da Filmoloji öğrenimi yapmakta olan Turhan Doyran "Kaynak" dergisinde aynı çeşitten yazılar yayımlarken, N.Özer de "Yeryüzü", "Beraber", "Kervan" dergilerinde aynı çalışmayı sürdürüyor(1).

Coşkun Şensoy, "Türk Sinemasında Eleştirme 1942-1952" adlı Yeni Sinema Dergisinde yayınlanan makalesinde, Yıldız Dergisinin o zamanki yazı işleri müdürü olan Sezai Solelli'nin 1950 yılına kadar Türk Sinemasında Eleştirmenin belirli bir ilerleme kaydetmediğini gözlediğini belirtiyor(2).

Yıldız Dergisi

1951 yılında Yıldız Dergisi'nde Vehbi Belgil "Haftanın Filmleri" adlı sayfada film eleştirileri yapmaya başlıyor. Başlangıç yazısında şöyle deniyor: "Arkadaşımız Vehbi Belgil Türkiye'ye gelen ve memleketimizde çevrilen bütün filmleri, piyasaya çıkmadan aylarca evvel görebilen nadir kimselerden biridir. Her hafta bu sayfada, sizlere, hiçbir tesire kapılmadan Haftanın Filmlerini kendi görüşüne göre tanıtmaya çalışacaktır" demektedir(3). Belgil o hafta ikisi Türk olmak üzere dokuz film tanıtmıştır.

(1) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.283.

(2) Bkz. Şensoy, Yeni Sinema Dergisi, a.g.m., s.15.

(3) Bkz. Belgil Vehbi, "Haftanın Filmleri, Spor ve Gençlik (Yes Sir That's My Baby), Don Juan, Zafer Mükafatı (Annie, Get Your Gun), İki Ateş Arasında (Adam's Rib), Sihirli Define, Yüzbaşı Tahsin, Şeref Suvarileri (She Wore a Yellow Ribbon), Aya Seyahat (Destination Moon), Zoronun Oğlu (Son of Zoro)", Yıldız Dergisi, C.1, S.6, 3 Şubat 1951, s.18-19 (Belgil'in Yıldız Dergisi'ndeki ilk film eleştirileri.

Yıldız Dergisi'nin 8 Eylül 1951 tarihli 37. sayısında "Lüzumlu Bir İzah"(1) başlığı altındaki yazıda, Vehbi Belgil:

"Sayın okuyucularımın da dikkat buyurmuş olacakları veçhile, geçen seneden beri, bu sayfada, her hafta Beyoğlunda "Birinci Vizyon" olarak gösterilen filmler hakkında gayet muhtasar teknik malûmat verilmektedir. Yani filmlerde oynayan sanatçılar ve film çevrilirken cereyan eden enteresan vak'alar hakkında bilgi verilmektedir. Film hakkındaki hüküm de okuyucuya bırakılmakta, okuyucunun kendi zevk ve kanaatine müdahale edilmemektedir. Yalnız çok beğendiğim filmler hakkındaki hükmüm sarîh olarak belirtilmekte, hiç beğenmediklerim hakkında da sükût ihtiyar edilmektedir.

Ekseri okuyucularımın hoşuna giden bu metot bazı azınlıkta kalan okuyucularım tarafından itirazla karşılandı. Bu sonuncular, film hakkındaki kat'i kanaatimizi istiyorlar.

İstiyorlar, fakat YILDIZ gibi okuyucuları arasında çok büyük yaş, kültür ve tecrübe farkı bulunan bir dergi için bunun ne kadar güç bir iş olduğunu hatırlarına getirmiyorlar.

Malûmdur ki insanların zevkleri, yaşlarına, kültür derecelerine ve hayat tecrübelerine göre çok değişir. 10-12 yaşında iken hayranlıkla seyrettiğimiz Maskeli Canavar, Görünmeyen Adam gibi macera filmlerini 20-25 yaşında iken kaç kişimiz beğeniriz? Tahsili orta okulda biten bir gencin seveceği filmler üniversiteyi bitiren bir gencin seveceği film hiç de aynı olamaz. Keza hayatın binbir darbesini yemiş bir insan ile annesinin dizini dibinden ayrılmamış olan bir insan aynı filmi aynı derece sevemezler. Hele film anlayışı bakımından kadınlarla erkekler arasındaki fark hiç inkâr edilemez.

(1) Bkz. Belgil, Vehbi, "Lüzumlu Bir İzah", Yıldız Dergisi, C.2, S.37, 8 Eylül 1951, s.23.

Bütün bunlara bir de benim gibi her sene yüzlerce film seyreden bir insanın haleti ruhiyesini ilâve ediniz.

Bu durum karşısında benim her film hakkında kat'i hüküm vermem birçok okuyucularımı güzel film seyretmek zevkinden mahrum edebilir. Benim hiç beğenmediğime onlar hayran olabilirler.

İşte bu düşüncelerle şimdiye kadar hüküm vermekten çekiniyordum. Maamafih bu haftadan itibaren her filmin başında yıldızlar bulacaksınız. Bunlar benim şahsî kanaatimi göstereceklerdir. Bakalım, bir müddet de böyle tecrübe edelim. İyi netice alırsam devam ederim.

Son söz olarak şunu tekrarlamalıyım, bu yazılardan asıl maksat birçok Amerikan ve İngiliz mecmualarında olduğu gibi film hakkında bilgi vermektir. Tenkit değildir. Çünkü tenkit böyle iki satı içinde olamaz.

Maamafih müjde vereyim, Sezai Solelli bu sezon her yerli film gösterildikçe tam bir tenkidini yapacaktır.

Okuyucular bundan memnun kalırlarsa belki ilerde ben de aynı şeyi (yani her hafta yalnız bir yabancı filmin tenkidini) tecrübe ederim."

demektedir.

Belgil'in söylediği gibi, Sezai Solelli'de 6 Ekim 1951'de "Haftanın Yerli Filmi" başlığı altında Ege Kahramanları filmini eleştiriyor(1).

Vehbi Belgil iki buçuk yıl film eleştirileri yazdığı Yıldız dergisinde yabancı filmleri daha uzun ve daha fazla sayıda, Türk filmlerini ise daha kısa ve daha az sayıda yayınlamıştır. Eleştirileri "Tanıtma Yazısı" türünden yazılardır.

(1) Bkz. Solelli, Sezai, "Haftanın Yerli Filmi, Ege Kahramanları", Yıldız Dergisi, C.2, S.41, 6 Ekim 1951, s.4.

Filmin filmografisini vermiş, bazen kısa bazen orta uzunlukta konuyu anlatmış ve filmin hangi sinemada oynadığını belirtmiştir. Genellikle konuyu anlatmakla yetinmiş, beğendiği filmlere ise kendi yorumunu koymuştur. 1951 yılının sonlarında ise yıldızlama sistemini kullanmaya başlamıştır. Üç yıldız çok güzel, iki yıldız güzel, bir yıldız ise orta anlamında kullanılmıştır. Belgil daha sonra filmografinin altına "Derecesi" biçiminde bir madde ekleyerek "Zayıf", "Orta", "Güzel" ve "Çok Güzel" olarak da değerlendirmiştir. Belgil, 1953 başındaki yaptığı eleştirilerinde filmin filmografisini vermiş, sonra "nevzuu" başlığı altında kısaca konuyu anlatmış, "bilgi" başlığı altında ise filmle ve oyuncularla ilgili magazin türünden bilgiler vermiş ve "tenkid" başlığı altındaki bölümde ise değerlendirmesini yapmıştır.

Sezai Solelli "Klasik Eleştiri" türüne yakın eleştiriler yapıyor. Ancak filmografiyi film konusunu anlatırken veriyor. Konuyu uzunca anlattıktan sonra izlenimlerini anlatarak filmin iyi ve kötü yönlerini belirterek değerlendiriyor. Solelli eleştirilerinde önceleri adını kullanırken daha sonra "Yıldız", "Lüks Koltuktaki Adam" ve "İkinci Balkondaki Adam" adlarını kullanıyor.

1953 yılı ortalarında "Haftanın Filmleri" sütununu Tunçan Okan ve Dinçer Güner hazırlamaya başlıyorlar(1). Genellikle yabancı filmleri eleştiren yazarlar "Tanıtma Yazısı" türünden yazılar yazmışlardır.

(1) Bkz. Güner, Dinçer, Okan, Tunçan, "Haftanın Filmleri, Aleksika İhtilali (The Eagle And The Hawk), Beyaz Kadın Ticareti (Trafic de Femmes), Mahkumlar Fermanı (Passage West)", Yıldız Dergisi, C.2, S.36, 29 Ağustos 1953, s.6 (Güner ile Okan'ın Yıldız Dergisindeki ilk eleştirileri).

Pazar Postası

1951 yılında Pazar Postası'nda N.Özer ile Atilla İlhan sinema ile ilgili yazılar yazmışlardır.

Pazar Postası'nın 1956 yılının ilk sayılarından itibaren film eleştirileri Tarık Dursun Kakinç tarafından yazılmıştır. Her hafta düzenli olarak yayınlanan film eleştirilerinde Tarık Kakinç, zaman zaman Muzaffer A.Esin adını kullanmıştır(1). Pazar Postası'nda, 1959 yılında ise Baykan Sezer film eleştirileri yapmaktaydı.

Devir Dergisi

1954 yılında yayınlanan Devir dergisinin birinci sayısında Semih Tuğrul ve Çetin A.Özkırım'ın sinema ile ilgili yazıları yer almıştır(2). Yedinci sayısından itibaren her hafta film eleştirileri yayınlanmış, eleştirilerin altında her zaman DEVİR imzası yer alıyor. Derginin kimliğinde öncekileri S.Tuğrul, Çetin A.Özkırım, daha sonra Semih Tuğrul adı görülüyor. Bir yıldan biraz az yayınlanan derginin film eleştirilerinde ayrıca filmografi bölümü yer almıyor, giriş bölümünde sinema izleyicisi hakkında ve sinema sanatı konusunda bilgi veriyor, genişçe hikaye anlatıldıktan sonra, filmin türü, oyuncularını rol yapımları anlatılarak değerlendiriliyor.

Akis Dergisi

Akis Dergisindeki ilk film eleştirileri 1956 yılında yayınlanmaya başladı(3). Akis, sinema sayfasını diğer sayfa-

-
- (1) Tarık Kakinç ile 18 Mart 1986 tarihinde yapılan görüşmeden.
 - (2) Bkz. Tuğrul, Semih, Özkırım, A.Çetin, "Sinema, Yeni Mevsime Başlarken", Devir Dergisi, C.1, S.1, 28 Ağustos 1954, s.27 (Tuğrul ile Özkırım'ın Devir Dergisindeki ilk yazıları).
 - (3) Bkz. Refiğ, Halit, "Sinema Güzel Helen-Truva Muharebeleri (Helen of Troy), Venedik Tatili (Summer Time), Ay Mavidir (The Moon is Blue), Yaşlı Gözler", Akis Dergisi, Y.2, C.6, S.91, 4 Şubat 1956, s.28-29 (Refiğ'in Akis'deki ilk film eleştirileri).

larıyla hem ayar bir hale getirebilmek için bir yazar aradığı vakit o ana kadar ne film tenkitçiliğinde ne de yazarlıkta hiçbir tecrübesi olmayan Halit Refiğ'i seçmişti(1). Bir yıl sonra sayfayı Özön'le birlikte yürütmeye başladı. 1959 yılında "Duvaklı Göl" tartışması yüzünden dergiyle anlaşmazlığa düşen yazarların kısa bir ayrılığından sonra, aynı sayfa 1959 Kasımına kadar Özön'ün yönetiminde yayınlandı ve Türk sinemasına ayrılan bir kapak yazısından sonra Özön de dergiden ayrıldı(2).

Kim Dergisi

1958 yılında yayınlanan Kim Dergisinde film eleştirileri yayınlanıyor. Önceleri Tarık Kakıncı ve Halit Refiğ yazıyorlar. Daha sonra 1960 yılına kadar Semih Tuğrul ve Tuncan Okan film eleştirileri yapıyorlar.

c) Değerlendirme

1950-1960 arasındaki dönemde, 1949-1950 sinema sezonunda Melih Başar'ın Ulus Gazetesinde ve Vehbi Belgil'in 1951 başında Yıldız Dergisinde daha sonra Vatan Gazetesinde devam ettiği film eleştirileri, Türk Basın hayatında film eleştirisinin sürekli ve düzenli olarak yerleşmesine neden olmuştur. Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi adlı yapıtı'nda "..Gerek Başar, gerekse Belgil'in yaptıkları, sansüre filmlerle gelen bilgileri derleyip toplayarak okuyucuya sunmaktan ibaretti. "Haftanın Filmleri" başlığı altında yayınlanan bu notlar, filmin tanıtma yazılarını sunmak, özetini vermek, "filmin tenkidi" başlığı altında yargı koymaktan ileri geçmiyordu. Bu yargı da hemen her vakit "Magazin" bilgisiyle yetişmiş sinema seyircisinin zevkini okşayacak yoldaydı. Fakat buna rağmen,

(1) "Üçüncü Adam", Akis Dergisi, a.g.n., s.32.

(2) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.289-290.

bu iki yazarın, film eleştirmelerinin gündelik gazetelerde yerleşmesine yardımcı oldukları inkâr edilemez. Bu iş sanıldığı kadar kolay değildi"(1) diyerek Başar ve Belgil'in film eleştirisi konusunda yaptığı çalışmaları değerlendirmektedir.

Melih Başar ve Vehbi Belgil'in daha çok magazine dönük "Tanıtma Yazısı" türündeki eleştirilerinin ardından, Lütfi Akad'ın 1950 yılında başlattığı sinemacılar dönemiyle birlikte 1952 yılında yaptığı "Kanun Namına" adlı filmde tüm sinemasal öğeleri kullanarak Türk Sinemasında yeni bir dönemi açtığı görülmektedir. Akad'ın Türk Sinemasında başlattığı Sinemacılar dönemiyle birlikte, film eleştirisinde de bir gelişme olmuş ve 1949-1950 sinema sezonu ile başlayan ve magazin bilgileriyle donanmış, "Tanıtma Yazısı" türündeki film eleştirileri, yerini sinema dili, anlayışı, duygusu gözönünde tutularak filmin konusu, tekniği, oyuncu yönetimi, görüntü düzenlemesi gibi sinemasal öğelerin incelenmesinin ağırlık verildiği "Klasik Eleştiri Türü"ne bırakmaya başlamıştır.

1952-1953'de Vatan'da Atilla İlhan, Burhan Arpad, yine aynı yıl Dünya'da Metin Erksan, Semih Tuğrul, "Klasik Eleştiri" sayılabilecek ilk örnekleri vermeye başlamışlardır.

1952-1953 yıllarında "Klasik Eleştiri Türü"nü sinema yazarlarınca benimsenmesi ve kullanılmaya başlamasıyla birlikte öteki gazetelerde de film eleştirisi yayınlanmaya başlandı. 1953 sonunda Milliyet'te ve 1954 yılında Yeni Sabah'da film eleştirileri yayınlandı. Yine aynı yıl Devir adlı haftalık siyasi dergide film eleştirileri yayınlanmaya başlandı.

1956 yılında sinema yazarlığında bir dönüm noktasına gelindiği görülüyor. Ulus, Vatan, Dünya, Milliyet ve Yeni Sabah gazeteleri ile Devir, Akis gibi siyasi dergiler, Pazar

(1) Özön, 1962, a.g.e., s.284.

Postası ve Yeditepe(1) adlı sanat dergilerinde sürekli ve düzenli olarak film eleştirileri yayınlanıyordu.

1956 Mart'ında "Sinema" dergisi yayınlanmaya başlıyor. 1957 yılında Tercüman ve Akşam gazeteleri, 1959 yılında ise Cumhuriyet gazetesi film eleştirisi yayınlayan gazeteler kervanına katılıyor.

1957 yılında Tuncan Okan (Milliyet), Nijat Özön (Akis, Sinema), Halit Refiğ (Akis, Sinema), Semih Tuğrul (Tercüman) işbirliği yaparak 1956-1957 sinema mevsiminin en iyi on filmi seçiyorlar(2) ve yine aynı sezonun Ocak ayında, Şakir Sırmalı'nın yaptığı "Kamelyalı Kadın" filminin eleştirilmesi üzerine film eleştirisi alanında ilk tartışma ortaya çıkıyor(3). Tuğrul'a, Şakir Sırmalı bir tekzip yazısı gönderiyor(4) ve tartışma böylelikle Halit Refiğ(5), Adnan Ufuk(Nijat Özön)(6) ve Metin Erksan(7) tarafından da eleştirmenler adına desteklenerek aylarca gazete ve dergilerde sürüyor.

Film eleştirisi alanındaki ikinci tartışma ise Milliyet Gazetesi'nin film eleştirmeni Tuncan Okan'ın, Nazif Duru'nun yaptığı "Duvaklı Göl" isimli filme bir yıldız vermesi nedeniy-

-
- (1) Yeditepe'de film eleştirileri yapıldığı, Özön, 1962, a.g.e., s.285.
 - (2) Scognamillo Giovanni, "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-1967", "Yeni Sinema Dergisi", Y.2, S.8, Temmuz 1967, s.18.
 - (3) Bkz. Tuğrul, Semih, "Film Tenkitleri, Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko", Tercüman Gazetesi, 19 Ocak 1957.
 - (4) Bkz. Sırmalı, Şakir, "Kamelyalı Kadın Filminin Prodüktörünün Cevabı", Tercüman Gazetesi, 27 Mart 1957.
 - (5) Bkz. Refiğ, Halit, "Sinema, Kamelyalı Kadın", Akis Dergisi, C.9, S.3, 26 Ocak 1957, s.33.
 - (6) Bkz. Ufuk, Adnan (Nijat Özön), "Bir Tartışma Üzerine" Yeditepe Dergisi, Y.8, S.129, 15 Nisan 1957.
 - (7) Bkz. Erksan, Metin, "Eleştirmecilerle Bir Rejisör", Yeditepe Dergisi, Y.8, S.134, 1 Temmuz 1957, s.5.

le başlıyor(1). Nazif Duru, Milliyet Gazetesine bir tekzip gönderiyor(2) ve ardında da "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" bir avukat aracılığı ile Milliyet Gazetesine sert bir nota göndererek, eleştirmeci Tuncan Okan'ın bundan böyle filmleri yıldızla değerlendirmemesi isteniyor, devam edildiği takdirde de zarar ziyan davasına gidileceği söyleniyordu(3).

O tarihlere kadar pek önem verilmeyen eleştiriler, etkili olmaya başlayınca, özellikle "Duvaklı Göl" ve "Kamelyalı Kadın" filmlerine yöneltilen eleştiriler yapımcı Nazif Duru ve yönetmen Şakir Sırmalı'nın tepkileriyle karşılaşp basında günlerce süren ve neredeyse mahkemeye intikal edebilecek bir hava yaratınca, eleştirilerin etkenliği ve gerekliliği kamuoyunda yankılanmış oldu. Gerçekten de, sinema yazarlarının yavaş yavaş birleşmelerine de yol açan bu durumdan sonra, ortaya çıkan konu, giderek gündelik gazetelerde yerleşmeye başlayan film eleştirmelerinin, özellikle yerli filmler üzerinde yapılan eleştirilerin bir takım sinemacılarda uyandırdığı şiddetli tepkiydi. Aynı zamanda, yerli sinema üzerinde daha geniş biçimde durmaya başlayan sinema yazarları ile geniş görüşlü sinemacılar arasında gittikçe artan bir yakınlık meydana geldi(4). Eleştirmeci, sinemacı yakınlaşması toplantıları yapıldı. Bu toplantılara katılanlar arasında Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Memduh Ün gibi rejisörler, Semih Tuğrul, Tuncan Okan gibi yazarlar, Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Tacer, Baykan Sezer gibi Galatasaray Lisesi sinema kulübü üyeleri vardı(5).

(1) Bkz. Okan Tuncan, "Haftanın Filmleri, Duvaklı Göl", Milliyet Gazetesi, 1 Şubat 1958.

(2) Bkz. Duru, Nazif, "Haftanın Filmleri, Tekzip", Milliyet Gazetesi, 22 Şubat 1958.

(3) Bkz. "Delinin Zorun", Pazar Postası, Y.6, S.14, 6 Nisan 1958, s.9.

(4) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.243-244.

(5) Bkz. Sgognamillo, a.g.m., s.18.

1959 yılında eleştirmeci, sinemacı işbirliği görülüyor. Lütfi Akad, Attila İlhan "Yalnızlar Rıhtımı", Osman Seden, Tarık D.Kakıncı "Düşman Yolları Kesti" ve Atıf Yılmaz, Halit Refiğ "Karaoğlanın Kara Sevdası" filmleri üstüne birlikte çalışmaya başlıyorlar(1). Ancak bu yakınlık İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin birlikte düzenlediği film festivaline kadar sürdü(2). Özön, Türk Sineması Tarihi adlı yapıtında o günleri şöyle anlatıyor(3).

"1956 yılından başlayarak gittikçe yoğun bir biçim alan sinema yazarlığı, her ne kadar bazı yapımcıları ve rejisörleri ürkütmüş, öfkelenlendirmişse de, sağduyu sahibi sinemacılar üzerinde hayırlı etkiler yapmağa da başlamıştı. Gazete ve dergilerdeki film eleştirmeleri, sinema üzerindeki düşünceler, özellikle yerli sinema üzerindeki düşünceler, dar olmakla birlikte, sinemamızda önemli yeri olan bir sinemacı çevresince dikkatle izleniyordu. Bu yazılar, sinema üzerinde o zamana kadar bilinçli olarak düşünmek fırsatını ele geçirmemiş, ya da böyle bir ihtiyaç duymamış bazı sinemacıları harekete geçiriyor, meslekleri üzerinde daha bilinçli çalışmağa yöneltiyordu. Başlangıçta, yazarlar ile sinemacılar arasında bilgi bakımından birinciler lehine oldukça büyük bir fark vardı. Fakat üç yıl sonra 1959 Mayısındaki film festivaline doğru yaklaşıldıkça durum değişiyordu: Sinema yazarlarından çoğu sinema üzerine söyleyeceklerini tüketmiş durumdaydılar; çoğu, belli başlı filmler, belli başlı rejisörler, belli başlı konular üzerinde aşağı yukarı artık kalıplaşmış birtakım düşünceleri tekrarlamaktan öteye geçmiyorlardı. Buna karşılık bu yazıları izleyen, bunlardan birtakım dersler çıkarmağa çalışan, mesleği üzerine daha bilinçli olarak düşünmeğe başlayan

(1) Bkz. Sgognamillo, a.g.m., s.18.

(2) Bkz. Özön, 1962, a.g.e., s.296.

(3) Özön, 1962, a.g.e., s.297-298.

sinemacılar, aynı zamanda pratik çalışmalarının da verdiği güçle, bu yazarların çoğundan daha ileri duruma geçmişlerdi. Başlangıçta pek farkına varılmayan bu durum, festivaldeki birtakım davranış ve tutumlarla birdenbire patlak verdi. O zamana kadar, hiç olmazsa yazarların dürüstlüğünden şüphelenmeyen sinemacılar; dışardan gelen etkilerin, sinemaya yabancı bazı kimselerin yol açtığı yersiz davranışlar, birtakım küçük hesaplara uymalar, yapılan haksızlıklar dolayısıyla, yazarlardan çoğunun bilgisinden olduğu kadar dürüstlüğünden de şüpheye düştüler. Bundan dolayı, festival sona erdiği vakit, artık sinemacılar, sinema yazarlarına karşı eskisi kadar inanç, saygı ve yakınlık beslemiyorlardı. Festivalin ertesi yılı bazı eleştirmecilerin doğruya sinema çalışmalarına katılarak yazarlıktan ayrılmaları, bazılarının kişisel sebeplerden dolayı geçici olarak uzaklaşmaları dolayısıyla, eleştirme çalışmaları da eski hızını kaybetti. Festivalden bir ay sonra, "Sinema-Tiyatro" dergisinin, sinema yazarlığı alanındaki yetersiz çalışmasını unutturmak istercesine hazırladığı "Türk sineması özel sayısı", bundan dolayı, sinema yazarları arasındaki işbirliğinin son örneği oldu. O vakit dergi ve gazetelerde çalışan hemen bütün sinema yazarlarını bir araya getiren bu özel sayıdan sonra film eleştirmeciliği başlangıçtaki hızlı gelişmesini andırır bir hızla gerilemeğe başladı."

3- 1960-1970 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ

a) Gündeliklerde

Ulus Gazetesi

1960 yıllarında Ulus gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor. 1961 yılında tekrar Tarık Kakinç film eleştirisi-

leri yapmaya başlıyor. Bu eleştiriler "Sanat-Sinema-Yayın" başlığı altında yayınlanıyor.

Tarık Kakinç, Ulus gazetesindeki eleştirilerini düz yazı biçiminde yazıyor. Bir başka deyişle filmografi, konu, eleştiri ayrımı yapmıyor. Filmi ortaya koyanları ve filmin değerlendirmesini film konusunun anlatımıyla birlikte veriyor.

Nijat Özön, Tarık Kakinç için "...tenkitleri içinde en başarılı olanları yerli filmler hakkındakilerdi. Türk filmciliği mevzuunda ısrarla duruşu, öbür meslekdaşlarının bu noktada biraz ihmalkâr davranmaları yüzünden bir kat daha değer kazanmaktadır"(1) demektedir.

1962 yılında Ulus gazetesinde "Haftanın Filmleri" Yüksel Gözen tarafından eleştiriliyor. 1966 yılına kadar sürdürdüğü eleştirilerinde Gözen "Klasik Eleştiri" yöntemini kullanıyor. Önce filmografiyi veriyor. Daha sonra orta uzunlukta filmin konusunu anlattıktan sonra teknik, oyuncular ve sinema diline değiniyor, yargısını sonuç başlığı altında verirken görülebilir ya da görülemez biçiminde değerlendiriyor. Aynı yılın sonlarında Gözen, yıldızlama sistemine geçiyor. Dört yıldız çok iyi, üç yıldız iyi, iki yıldız orta ve bir yıldız zayıf olarak değerlendiriyor. Her hafta yayınlanan film eleştirilerinde ele almadığı ancak gördüğü filmleri de yıldızla değerlendiriyor.

1966-1967 yıllarında Ulus gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor. 1968 yılında Ulus gazetesinde film eleştirilerinde D.Y imzası görülüyor. Ancak bu film eleştirilerinin düzenli olduğu söylenemez. 1969 yılında R.Çetin Araç(2) film

(1) "Üçüncü Adam", Akis Dergisi, a.g.m., s.33.

(2) Bkz. Araç,R.Çetin, "Her Devrin Adamı (A Man for all Seasons), Evlenmek İstiyorum(Luv), Ulus Gazetesi, 17 Ocak 1969 (Araç'ın Ulusdaki ilk eleştirileri).

eleştirmeye başlıyor ve İstanbul'da oynayan filmleri "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriyor. Ankara'da oynayan filmleri ise Mutlu Parkan "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriyor.

Vatan Gazetesi

Vatan Gazetesinde 1960 yılında Salah Birsell film eleştirileri yazmaya başlıyor, Mart ayındaki son eleştirisinden sonra(1) Ali Gevgilili film eleştirilerini yapıyor(2). Ekim ayında Halit Refiğ imzası var. 1961 yılında Tarık D.Kakıncı haftada bir gün film eleştirileri yazıyor, aynı yılın Kasım ayında Ali Gevgilili haftada iki gün olmak üzere "Sinema Günlüğü"nü hazırlıyor. 1962 Mart'ına kadar Ali Gevgilili "Sinema Günlüğü"ne devam ediyor. Mart ayında Tarık Kakıncı film eleştirileri yayınlamaya başlıyor. 1963 yılında film eleştirisi yayınlanmıyor. 1964-1968 yılları arasında Turhan Gürkan pek düzenli olmayan bir sinema sayfası hazırlıyor, ancak film eleştirileri sürekli olarak yayınlanmıyor. 1969-1970 yıllarında pek düzenli olmayan sinema sayfası yayınlanıyor. Arada film tanıtma yazısı ve Sinematek'de oynayan imzasız film eleştirilerine rastlanıyor. 1969 Kasım ayında "Haftanın Filmlerini" kısa bir süre Osman Aslandere yapıyor.

Dünya Gazetesi

1960 yılında Erdem Buri film eleştirilerini yalnız başına sürdürüyor. Buri'nin ilginç bir eleştiri yöntemi var. Başlangıçta filmografiyi hiç kullanmıyor, filmin adını yazmıyor, yazısına bir başka başlık vererek yönetmen ya da sinema salonlarından v.b. başlıyor.Sonra düz yazı biçiminde filmin

(1) Bkz. Birsell,Salah, "Fikir ve Sanat, Yalnız Adam (A Man Alone), Bahar Aşkları (April Love)", Vatan Gazetesi, 18 Mart 1960, (Birsell'in Vatan'daki son yazısı).

(2) Bkz. Gevgilili,Ali, "Sinema Günlüğü; Sahte Gerçekçilik", Vatan Gazetesi, 25 Mart 1960 (Gevgili'nin başlangıç yazısı".

adı, yönetmeni, oyuncularını (filmografi) vererek eleştirisini "Klasik Eleştiri" yönteminde sürdürüyor.

1961-1965 yılları arasında Dünya Gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor.

1965 yılının Şubat ayında imzasız film eleştirileri var, ancak sürekli değil. 1966 yılında Cüneyt Şeref film eleştirilerini hazırlıyor. Şeref'in eleştirileri "Klasik Eleştiri Türü"nde film eleştirileri yapıyor. Aynı yılın Ekim ayında Türk Sineması adlı bir sayfa yayınlanıyor, bu sayfada film eleştirileri yer alıyor ancak sayfayı hazırlayanın ve eleştirileri yapanın imzası yok. Her hafta başka bir sayfada Mete Postacıoğlu "Klasik Eleştiri Türü"nde yabancı filmleri eleştiriyor. 1969'da Burçak Evren film eleştirilerine başlıyor(1).

Yeni Sabah Gazetesi

Yeni Sabah gazetesinde 1960 yılının Ocak ayında Salâh Birsel film eleştirilerine devam ederken aynı ayın sonlarında Çetin A.Özkırım "Sinema" başlığını taşıyan sütunu devralıyor(2). Özkırım haftada bir gün yayınlanan "Sinema" sütununda film eleştirileri yapıyor; sinema sanatı, Türk Sineması üstüne bilgiler ve biyografiler yayınlıyor. Ayrıca tekrar gösterilen filmlerin yalnızca filmografisini verip yıldızla değerlendiriyor. Çetin Özkırım'ın yıldızlama yönteminde; dört yıldız mükemmel, üç yıldız çok iyi, iki yıldız iyi, bir yıldız orta, içi boş bir yıldız zayıf olarak belirlenmiş. Çetin A.Özkırım Yeni Sabah gazetesinin 1964 yılında yayın hayatının sona ermesine kadar her hafta sürekli olarak "Sinema" başlığını taşıyan film eleştirilerini yazıyor.

(1) Evren, Burçak, Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi, Film-San Vakfı Yayınları, İstanbul 1983, s.63.

(2) Bkz. Özkırım, A.Çetin, "Sinema, Taş Bebek, Sararan Yapraklar (Rose Bernd), Çöl Melikesi (Legend of the Lost), Günah Yolcusu (La Bte Al'affut)", Yeni Sabah Gazetesi, 23 Ocak 1960 (Özkırım'ın başladığı tarih ve eleştirileri).

Milliyet Gazetesi

Milliyet gazetesinde sürekli film eleştirileri yazan Tuncan Okan'ın 1960 Kasımında askerlik görevini yapmak üzere gazeteden ayrılması üzerine film eleştirilerini Dinçer Güner yapmaya başlıyor. Güner'in eleştirmenliği 1962 Nisan sonlarına doğru sona eriyor. 1962 Mayıs'ında Tuncan Okan tekrar "Haftanın Filmleri"ni yapmaya başlıyor. 1965 yılında T.Kakıncı'da Milliyet'te eleştirmenlik yapıyor(1). 1966 Ekiminde "Milliyet Gazetesinde Haftanın Filmleri" yanında "Sinema Kılavuzu" yayınlanmaya başlıyor(2). Her ikisi de 1970 yılına kadar devam ediyor. Ancak "Sinema Kılavuzu" ve "Haftanın Filmleri" eskisi gibi düzenli yayınlanmıyor.

"Sinema Kılavuzu" üç bölümlük bir çizelge biçiminde yayınlanıyor. Birinci bölüm "Filmin adı ve Türü" başlığını taşıyor. Bu bölümde; filmin yerli ve orjinal adı, filmin tebası, renkli olup olmadığı, türü ve oynadığı sinemalar belirtiliyor. İkinci bölümde "Rejisör ve Oyuncular" başlığını taşıyor ve filmin yönetmeni ile oyuncularının adları veriliyor. "Açıklamalar" adını taşıyan üçüncü bölümde ise; filmin teması verildikten sonra değerlendiriliyor. Haftanın ilgi çekici filmleri (.) işaretiyle belirtilmiş.

Cumhuriyet Gazetesi

1960 yılında Cumhuriyet Gazetesinde Selmi Andak'ın "Sinema" başlığı altındaki film eleştirileri her hafta devam ediyor. Selmi Andak'ın eleştirileri çok düzenli olmamakla beraber 1964 Ekimine kadar sürüyor. "Tanıtma Yazısı" türünde eleştiriler yapan Andak 1964 başlarında eleştirmenin yanında

(1) Bkz. Sinema 65, S.6, Haziran 1965, s.14.

(2) Bkz. "Sinema Kılavuzu", Milliyet Gazetesi, 28 Ekim 1966 (İlk yayın tarihi).

bir de çizelge veriyor. Çizelgede; film, özelliği, konusu, reji ve oynayanlar bölümleri yeralıyor.

1964 Ekiminde Çetin A.Özkırım da Cumhuriyet'de yazmaya başlıyor(1).

1965 yılında Çetin A.Özkırım ile Selmi Andak her hafta düzenli olarak yayınlanan "Haftanın Filmleri"ni hazırlıyorlar.

1966 Ekiminde Cumhuriyet'te Ural Birand ve Turhan Gürkan yazmaya başlıyorlar. Turhan Gürkan ayrıca filmografi bölümünü yazmadan "Klasik Eleştiri", Ural Birand tam "Klasik Eleştiri" yapıyor. Bu yıl Selmi Andak'ın da tek tük eleştirileri görülüyor.1966 yılının Aralık sonunda Atilla Dorsay film eleştirilerini yapmaya başlıyor(2) ve bundan böyle kesintisiz her hafta "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler düzenli olarak yayınlanıyor. Turhan Gürkan'ın da "Türk Filmleri" ile ilgili eleştirilere belirsiz aralarla devam ediyor.

Tercüman Gazetesi

1960 yılında Tercüman gazetesinde Semih Tuğrul film eleştirilerine her hafta sürekli olarak devam ediyor. 1961 yılı Mart ayının son günlerinde Cüneyt Şeref film eleştirileri yapmaya başlıyor. Şeref 1963 sonuna kadar film eleştirilerini sürdürüyor. Cüneyt Şeref "Tanıtma Yazısı" ile "Klasik Eleştiri Türü" arasında yazılar yazıyor. 1964'e kadar devam ediyor.

(1) Bkz. Özkırım,Çetin, "Haftanın Filmleri, Çılgın İhtiras (Term of Trial), Devler Geliyor (Arrivano Titani)," Cumhuriyet Gazetesi, 10 Ekim 1964 (Özkırım'ın başladığı tarih ve eleştirileri).

(2) Bkz. Dorsay,Atilla, "Haftanın Filmleri, Kadınlar ve Erkekler (Signore e Signori), Harp İlahı (War Lord), Yedinci Adam (7 Golden Men), Karaoğlan (Camoka'nın İntikamı)", Cumhuriyet Gazetesi, 17 Aralık 1966 (Dorsay'ın Cumhuriyet Gazetesindeki ilk eleştirileri).

1964 yılında Tanju Akerson pek düzenli olmayan film eleştirileri yapmaya başlıyor. 1965'te Akerson'un eleştirileri her hafta düzenli olarak yayınlanmaya başlıyor. Akerson bu görevi 1967 sonuna kadar sürdürüyor. 1968 yılında Ercan Samsar imzası "Tanıtma Yazıları"nda yer alıyor. Ancak bu yazılar pek düzenli yayınlanmıyor. 1969 yılında tekrar Tanju Akerson film eleştirilerini yapmaya başlıyor. Akerson "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor.

Akşam Gazetesi

1960 yılında Akşam Gazetesinde Erdoğan Tokatlı ile Baykan Sezer her hafta düzenli olarak film eleştirileri yazmaya devam ediyorlar. Her iki eleştirmen de ayrıca filmografiyi vermeden "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yazıyorlar. 1961 yılında Hayri Caner film eleştirileri yapıyor.

1962 yılında Akşam gazetesinde Giovanni Scognamillo 1966 Ekimine dek sürecek film eleştirilerini yapmaya başlıyor. Scognamillo'nun "Sinema" başlığını taşıyan eleştirileri her hafta düzenli olarak yayınlanıyor. Scognamillo "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor.

1966 Ekim'inde Agah Özgüç, Akşam'da "Haftanın Sinema Rehberi"ni hazırlamaya başlıyor. 1967 yılında Agah Özgüç her hafta Türk Sineması isimli bir sayfa hazırlıyor. Bu sayfada sinemadan haberler ve yorumlar yer alıyor. "Haftanın Sinema Rehberi"de bu sayfada yayınlanıyor. Agah Özgüç, "Tanıtma Yazısı" ve filmografiyi ayrıca vermeden "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor.

1968-1969 yıllarında bir sinema sayfası yayınlanmasına karşın Akşam gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor.

1969 Ekiminde Tanju Akerson "Haftanın Filmi"ni eleştirerek "Akşam'ın Sinema Rehberi"ni (tablo) hazırlıyor.

Son Havadis Gazetesi

Son Havadis gazetesinde film eleştirileri 1960 yılında görülmeye başlanıyor. Önceleri bu yazılarda imza yer almıyor ve sürekli değil "Tanıtma Yazısı" türünde. 1961 yılında Güven Kuyumlu(1) imzası görülüyor, ancak çok düzensiz ve seyrek. 1962 de film eleştirisi yayınlanmıyor. 1963-1964 yıllarında Gül Çiçek Dülger "Film Tenkidleri" adıyla "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yazıyor. "Film Tenkidleri" daha sonra "Sinema Son Havadis" oluyor.

1965 yılında "Haftanın Filmleri" başlığı altında Afif Yesari film eleştirilerine başlıyor(2). "Klâsik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapan Yesari yıldız sistemini de kullanıyor. Üç yıldız pekiyi, iki yıldız iyi, bir yıldız orta ve (-) kötü biçiminde değerlendiriyor. Afif Yesari'nin Son Havadis'deki eleştirmenliği 1966 yılı sonlarına dek sürüyor.

1966 Ekim'inde Kâmi Suveren çok uzun yıllar sürekli olarak yapacağı "Haftanın Filmleri" sütununu hazırlamaya başlıyor(3).

Kami Suveren "Klâsik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor. Ancak müzik, kamera, renk, ses gibi öğelere pek değinmiyor. Genellikle oyuncular ve bazen de yönetmen üzerinde duruyor.

-
- (1) Bkz. Kuyumlu, Güven, "Haftanın Filmleri; İki Yabancı Yıldızın Oynadığı Film: Liman Yosması", Son Havadis, 8 Şubat 1961 (Kuyumlu'nun Son Havadis'deki ilk eleştirisi).
 - (2) Bkz. Yesari, Afif, "Haftanın Filmleri, Tony Curtis'in her yaşta seyirci için bir filmi var", Son Havadis Gazetesi, 21 Ocak 1965 (Yesari'nin Son Havadis'deki ilk eleştirileri).
 - (3) Bkz. Suveren, Kami, "Haftanın Filmleri, James Bond'a Özentti: Altın Çocuk", Son Havadis Gazetesi, 24 Ekim 1966 (Suveren'in Son Havadis'deki ilk film eleştirisi).

b) Diğer Süreli Yayınlar

Akis Dergisi

Akis Dergisinde 1960-1961-1962 yıllarında her hafta film eleştirileri yapılıyor, ancak yazıların altında imza yer almıyor.

17 Kasım 1962'de Tarık Dursun Kakinç her hafta yayınlanan eleştirileri yazmaya başlıyor. Kakinç bazen M.A.Esin adıyla da eleştiriler yapıyor. Kakinç'in eleştirileri 1964 sonuna kadar sürüyor.

1965 yılında kısa bir süre Mahmut Tali Öngören tarafından yayınlanan Sinema sayfasını Mart 1965'de Nijat Özön devralıyor(1). Film eleştirileri ve sinemanın genel sorunlarına değinilen bu sayfayı Özön, 1967 Kasımına kadar sürdürüyor. Aynı yılın Ekim ayında Giovanni Scognamillo'nun da imzası görülüyor(2).

1967 Kasım'ında M.A.Esin film eleştirilerini yapmaya başlıyor(3). Kısa bir süre sonra da derginin yayın hayatı sona eriyor.

Kim Dergisi

1960 yılında Kim dergisinde film eleştirilerini Tuncan Okan yazıyor. 1961-1962-1963 yıllarında Semih Tuğrul görevi

-
- (1) Bkz. Özön, Nijat, "Sinema, İstanbul Kaldırımları", Akis Dergisi, Y.11, C.32, S.559, 5 Mart 1965, s.33-34-35 (Özön'ün Akis'de tekrar yazmaya başladığı tarih ve film eleştirisi).
- (2) Bkz. Scognamillo Giovanni, "Sinema, Hoşgeldin Killing", Akis Dergisi, Y.14, C.1, S.2, 23 Ekim 1967, s.37 (Scognamillo'nun Akis'deki ilk yazısı).
- (3) Bkz. Esin A.Muzaffer (Tarık D.Kakinç), "Çırlıçıplak Sevişenler", Akis Dergisi, Y.14, C.1, S.4, 6 Kasım 1967, s.33.

üstleniyor(1).

1963 Eylül'ünde Çetin Özkırım eleştiri yapmaya başlayarak 1966 Ocak ayı sonuna kadar bu görevi sürdürüyor.

1966 yılı Ocak ayından sonra dergide film eleştirileri yayınlanmıyor. 1967 yılında Doğan Yurdakul imzası görülüyor(2). 1968 yılında ise Leyla Giz sadece iki yazı yazıyor. Aynı yıl derginin yayın hayatı sona ermiştir.

Ses Dergisi

1961 yılının Kasım ayında yayınlanmaya başlanan Ses Dergisinde ilk film eleştirileri 3. sayıda "Günün Filmleri" başlığı altında yayınlanıyor(3). Daha çok "Tanıtma Yazısı" türünde olan bu eleştirilerde imza yok. Bir hafta sonra "Gördüğümüz Filmler", Orhan Özmez tarafından her hafta yapılıyor(4). Filmografi ayrıca verilmiyor, ancak "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler olduğu kabul edilebilir. Aralık sonunda "Gördüğümüz Filmler", "Lüks Koltuktaki Adam" tarafından yapılıyor(5). "Tanıtma Yazısı" türünde eleştiriler yayınlanıyor.

1962 yılının Kasımında "Görünmeyen Adam" rümuyla yapılan "Tanıtma Yazısı" türünde eleştiriler her hafta yayınla-

-
- (1) Kim Dergisinin yayınlandığı tarihten itibaren pek az film eleştirisinin altında yapılanın imzası yer almıştır. Yukarıdaki bilgiler derginin kimliğinden hareketle yazılmıştır.
 - (2) Bkz. Yurdakul, Doğan, "Sinematek'de Potemkin Zırhlısı", Kim Dergisi, Y.9, S.484, 10 Kasım 1967, s.14.
 - (3) Bkz. "Günün Filmleri", Ses Dergisi, Y.1, S.3, 9 Aralık 1961, s.10.
 - (4) Bkz. Özmez Orhan, "Zavallı Necdet, Seni Benden Alamazlar, Çıplak Maya", Ses Dergisi, Y.1, S.4, 16 Aralık 1961, s.15. (Özmez'in Ses Dergisindeki ilk eleştirileri).
 - (5) Bkz. Solelli Sezai (Lüks Koltuktaki Adam), "Bir Bahar Akşamı, Melekler Şahidimdir, Genç Aslanlar (The Young Lions)" Ses Dergisi, Y.1, S.6, 30 Aralık 1961, s.11.

nıyor(1).

1963 Ocağında "Gördüğümüz Filmler" başlığı altında Coşkun Şensoy eleştiri yapmaya başlıyor(2). Şensoy, Ses Dergisi eleştirmenliğini 1967 sinema sezonu sonuna kadar sürdürüyor. Her hafta yayınlanan film eleştirilerinde "Tanıtma Yazısı" ve magazin türünde yazılar yazıyor.

1968-1969 yıllarında "Tanıtma Yazısı" türünde imzasız eleştiriler yayınlanıyor.

Film Dergisi (Kulüp Sinema 7 Yayınları)

1964 yılında son sayısı birlikte (2-3) olmak üzere üç sayı yayınlanan derginin birinci sayısında Tanju Akerson'un "Klasik Eleştiri Türü"nde yaptığı "Yılanların Öcü" adlı film eleştirisi(3), Giovanni Scognamillo'nun "Siyah Orfe" (Orfeu Negro) adlı film için yaptığı derinlemesine bir eleştirisi(4) ve Tuncan Okan'ın o ayın filmlerini tanıtan "Tanıtma Yazıları" yer alıyor(5).

Derginin ortak yayınlanan 2 ve 3 sayılarında film eleştirisi yer almamış.

- (1) Bkz. Solelli, Sezai, (Görünmeyen Adam), "Allah Seviniz Dedim, Maceralar Yolunda (The Journey), Ölmeden Gömülenler (The Premature Burial), Kan ve Gül", Ses Dergisi, Y.1, S.53, 24 Kasım 1962, s.22-23.
- (2) Bkz. Şensoy, Coşkun, "Yastık Sohbeti (Pillow Talk), Tatlı Nameler (G I Bluos), Zoraki Milyoner, Zorlu Damat, Kiralık Koca", Ses Dergisi, C.1, S.5, 26 Ocak 1963, s.11-12 (Şensoy'un Ses'deki ilk yazısı).
- (3) Bkz. Akerson, Tanju, "Yılanların Öcü", Film Dergisi, Kulüp 7 Yayınları, Y.1, S.1, 1 Aralık 1964, s.31.
- (4) Bkz. Scognamillo, Giovanni, "Siyah Orfe (Orfeu Negro)", Film Dergisi, Kulüp Sinema 7 Yayınları, Y.1, S.1, 1 Aralık 1964, s.34-40.
- (5) Bkz. Okan, Tuncan, "Kulüp Sinema 7'nin Aralık ayı filmleri, Siyah Orfe (Orfeu Negro), 400 Darbe (Les Quatre Centes Coups), Tehlikeli Rabitalar (A Double Tour), Sevişme Günleri (Saturday Night and Sunday Morning), Sporçunun Hayatı (This Sporting Life)", Film Dergisi, Kulüp Sinema 7 Yayınları, Y.1, S.1, 1 Aralık 1964, s.43-47.

Sinema 65

Sinema 65 dergisinin birinci sayısında, "Son Dört Ayın En İyisi" başlığı altında "L'eclisse" (Batan Güneş) filmi Akşam Gazetesi eleştirmeni Giovanni Scognamillo, Cumhuriyet Gazetesi eleştirmeni Çetin A.Özkırım, Ses Dergisi eleştirmeni Coşkun Şensoy ve Milliyet Gazetesi eleştirmeni Tuncan Okan tarafından eleştiriliyor. Ayrıca bir değerlendirme tablosu yapılarak yerli ve yabancı filmler çeşitli gazetelerin eleştirmenleri tarafından yıldızla değerlendiriliyor. Bu tabloda yer alan eleştirmenler; Selmi Andak, Tanju Akerson, Tarık Kakıncı, Tuncan Okan, Çetin A.Özkırım, Agah Özgüç, Giovanni Scognamillo, Coşkun Şensoy, Erdoğan Tokatlı ve Rekin Teksoy. Değerlendirme tablosunun başında "Yerli filmler kendi imkanlarımıza göre yıldızlanmıştır" denmektedir. Bu değerlendirmede dört yıldız çok iyi, üç yıldız iyi, iki yıldız orta, bir yıldız zayıf ve - işareti görülmedi biçiminde kullanılmaktadır.

Şubat 1965 sayısında "Il Gattopardo" (Leopar) filmi bu kez yabancı eleştirmenler tarafından eleştiriliyor. Yine değerlendirmenin yapıldığı bir tablo yayınlanmış. Aynı dergide, Giovanni Scognamillo'nun "Metin Erksan, Sivralan'dan Berlin'e I" adlı derinlemesine bir eleştiri var.

Mart 1965 sayısında Film eleştirisinin ve değerlendirme tablosunun bulunduğu sayfa yayınlanmıyor. Giovanni Scognamillo'nunun "Metin Erksan Sivralan'dan Berlin'e II" adlı eleştirisinin yayınlanmasına devam ediliyor.

Nisan 1965 sayısında, Giovanni Scognamillo'nun "Metin Erksan Sivralan'dan Berlin'e III" adlı yazısının son bölümü yayınlanıyor.

Mayıs 1965 sayısında Giovanni Scognamillo'nun yeni bir derinlemesine eleştirisi: "Memduh Ün'ün Küçük Dünyası I" ve "Ayın Filmleri"nde "Keşanlı Ali Destanı" ve "On Korkusuz Adam" filmleri imzasız olarak eleştiriliyor.

Haziran 1965 sayısında Giovanni Scognamillo'nun "Memduh Ün'ün Küçük Dünyası II" ve "Karanlıkta Uyananlar Üstüne" adlı iki derinlemesine eleştirisi yayınlanıyor. Ayrıca Erhan Etiker'in "Yeni Bir Dönemin Eşiğinde" adlı bir derinlemesine eleştiri de yer alıyor.

Temmuz 1965'de film eleştirisi yok. Ağustos sayısında ise, Giovanni Scognamillo'nun "Halit Refiğ Kadın ve Toplum" adlı derinlemesine eleştirisi ve Yılmaz Kuzgun'un "Murtaza" isimli derinlemesine eleştirisi yer alıyor. Eylül, Ekim, Kasım, Aralık sayılarında ise Giovanni Scognamillo'nun "Halit Refiğ Kadın ve Toplum" üstüne derinlemesine eleştirileri devam ediyor.

Yeni Sinema

1966 Martında yayınlanmaya başlanan ve 34 sayı yaşamını sürdüren Yeni Sinema'da Ali Gevgilili, Tarık Kakıncı, Ülkü Tamer, Sungu Çapan, Tanju Akerson, Giovanni Scognamillo, Onat Kutlar, Jak Şalom, Sezer Tansuğ'un klasik türde film eleştirileriyle, yayınlandığı ay, Sinematek'de gösterilen filmlerin bir tablo halinde değerlendirilmesi yapılıyor. Dergide ayrıca, derginin yazarları tarafından yazılmış Türk Sineması üstüne de eleştiriler yer alıyor. Dergide daha çok yabancı filmler üzerinde duruluyor.

AS-Akademik Sinema Filmcilik Sinemacılık Dergisi

İlk sayısı Temmuz 1969 da yayınlanan dergi de Turhan

Gürkan(1), Nezih Coş(2), Taylan Altuğ(3)'un "Klasik Eleştiri Türü"nde ve "Derinlemesine Eleştiri" türünde eleştirileri yayınlanmıştır.

Özgür Sinema-Ulusal Sinema

Özgür Sinemanın ilk sayısında "Intolerance" (Hoşgörüsüzlük) filmi uzun bir biçimde tanıtılıyor, imza yok(4). İkinci sayısında Ulusal Sinema adını alan dergide, "Uсталık ve Kişilik Arayanlara" adlı Halit Refiğ'in derinlemesine bir eleştirisi(5), Ulusal Sinema'nın birlikte yayınlanan üç ve dördüncü sayısında ise Giovanni Scognamillo'nun "Haremde Dört Kadın"(6) ile Ayşe Şasa'nın "Bitmeyen Yol" adlı derinlemesine eleştirileri yayınlanmıştır(7).

Genç Sinema

1968 Ekim'inde yayın hayatına atılan "Genç Sinema"da, Mehmet Gönenç, Mustafa Irgat, Veysel Atayman, Ahmet Soner tarafından film eleştirileri yapılıyor. Yazarlar eleştirilerinin

-
- (1) Bkz. Gürkan, Turhan, "Yeni Filmler, Sana Yar Olamam", AS Akademik Sinema Dergisi, S.1, Temmuz 1969, s.55-58.
 - (2) Bkz. Coş, Nezih, "Cinayet Salgını, Milyoner Serseri, Kadınlara Nazik Davran, Sarışın Fırtına, Dertli Gönlüm, Dağlar Şahini, Allı Gelin, Bir Türke Gönül Verdim", AS Akademik Sinema Dergisi, S.4, Ekim 1969, s.43-54.
 - (3) Bkz. Altuğ, Taylan, "Filmler...Notlar, Kenar Mahalle, Yasak Aşk", AS Akademik Sinema Dergisi, S.6, Şubat 1970, s.16-18.
 - (4) "Hoşgörüsüzlük (Intolerance)", Özgür Sinema Dergisi, S.1, 12 Şubat 1968.
 - (5) Bkz. Refiğ Halit, "Uсталık ve Kişilik Arayanlara", Ulusal Sinema Dergisi, S.2, 12 Nisan 1968.
 - (6) Bkz. Scognamillo Giovanni, "Haremde Dört Kadın", Ulusal Sinema Dergisi, S.3-4, 22 Kasım 1968.
 - (7) Bkz. Şasa, Ayşe, "Bitmeyen Yol", Ulusal Sinema Dergisi, S.3-4, 22 Kasım 1968.

de "Derinlemesine Eleştiri" türünü kullanarak yapıtları siyasal gözle inceliyorlar ve daha çok belgeci sinemaya ağırlık veriyorlar.

c) Değerlendirme

1956-60 yılları arasında düzenli ve sürekli olarak film eleştirisi yayınlayan gazetelerden, Ulus gazetesinde 1960-1966-1967 tarihlerinde film eleştirisi yayınlanmıyor. 1968 yılında ise düzensiz bir biçimde yayınlanıyor.

Vatan gazetesinde 1963 yılında film eleştirisi yayınlanmıyor. 1964-1968 yılında ise "Sinema" sayfası pek düzenli olmayan bir biçimde yayınlanıyor, ancak magazin türü yazılar hazırlanıyor ve film eleştirisi düzensiz ve nadiren yayınlanıyor.

Dünya gazetesinde 1961-1965 yılları arasında film eleştirisi yayınlanmıyor. 1965'de düzensiz film eleştirileri yayınlanıyor. 1966 Ekim'inde yayınlanan "Türk Sineması" sayfasında ise magazin bilgileri veriliyor ve "Tanıtma Yazısı" türünden eleştiriler var. Bu sayfa 1969 yılına kadar sürüyor.

Cumhuriyet gazetesinde 1964'e kadar düzensiz eleştiriler yayınlanıyor.

Akşam gazetesinde 1968-1969 yılları arasında bir sinema sayfası yayınlanmasına karşılık film eleştirileri yayınlanmıyor.

Son Havadis gazetesinde ise 1961 yılında düzensiz eleştiriler yayınlanıyor. 1962'de ise film eleştirisi yok.

1956-1960 yılları arasında düzenli ve sürekli film eleştirileri yayınlayan gazetelerde 1960'dan sonra yukarıda

görüldüğü gibi film eleştirisi eski önemini yitirmeye başlıyor.

Özön; "1960 yılında eski "Yıldız" kılığındaki bazı dergilerin ortaya çıkışı, reklâm ve dedikoduya dayanan yayınları, okuyucunun da sinemacının da dikkatini o yöne çekti. Eleştirmelere gelince, büyük çoğunluğu, ilk heves ile giriştikleri çalışmada, henüz tamamiyle işbaşlamadan, "pişmeden", Türk sinemacılığının temel konuları, meseleleri üzerinde belirli ve ortak bir görüşe varmadan, birtakım yabancı etkilere kapıldılar, sinemacılar karşısındaki elverişsiz durumlarını, bu yabancı etkilerin yardımıyla kapatmağa çalıştılar. Bu yanlış, özentiden ileri geçmeyen zararlı tutumdan dolayı da, 1960 sonunda film eleştirmeciliği bir duraklama dönemine girdi"(1) diyor.

Prof.Onaran ise, "27 Mayıs 1969 devrimini izleyerek, Türk Sineması'nda eleştiriden bir uzaklaşma yahut yöntemsiz ve yozlaşmış bir eleştiriye dönüş görüyoruz. O günkü "Cumhuriyet", "Tercüman", "Akşam", "Ulus" ve "Milliyet" gibi günlük gazetelerde; "Hey", "Ses" gibi haftalık magazin dergilerinde yayınlanan eleştirilere bakılınca 1950-1960 arasındaki eleştirilerdeki ciddi tutumdan ne denli uzaklaşmış olduğu üzüntüyle görülür. Buna neden olarak, Türk Sineması'nın eleştiricilerin bütün uyardılarına karşın, Yeşilçam'ın ticari politikasına kurban edilmesinden dolayı gösterdiği tepki ileri sürülmektedir(2) diye açıklamakta ancak Türk filmlerinin kalitesizliği dolayısıyla eleştiriye değmediği savına katılmadığını" belirtmektedir.

Çetin A.Özkırım Akis dergisinde yazdığı yazıda 1960-1964 yılları arasındaki Türk Sinemasının durumunu şöyle ya-

(1) Özön, 1962, a.g.e., s.289.

(2) Onaran, 1986, a.g.e., s.244-245.

zıyor(1):

"1950'lilerde olumlu bir kıpırdanma ile başlayan sinemamızdaki ilerlemeler 1960 yılına kadar geçecek on yıllık süre içinde bir çok yönlerden gerçekten soylu çıkışlar kaydediyordu. Bu on yıl içinde Türk sineması yıllar yılı geri kaldığı çağdaş sinema sanatı ortamına ulaşamamakla beraber bir hayli soylu çıkışlar ortaya koymuştu. Özellikle sinemamız tiyatrocuların tekelinden kurtulmuş, anlatım, teknik ve sinema dili olarak eskiye oranla büyük ilerlemeler kaydetmişti. Öz yönünden pek olumlu ve soylu bir ilerleme topyekün göze çarpmamakla beraber, bireysel çabaların olumlu sonuçları dikkati çekiyordu. Buna karşılık biçimcilik yönünden bir hayli ilerleme olduğu muhakkaktı. Özellikle kamerayı kullananlar, ölçülü bir siyah-beyaz, dramatik yapıyı sağlamlaştıracak çerçevelenmeler ve açılar peşinde koşmayı biliyorlardı.

Yılda iki üç film çevirilirken hükümetin bir teşvik olmak üzere kabul ettiği indirimli vergi rüsumu sinemaya bir ilgiyi sağlamıştı. O yıla kadar üç beş firmadan öteye geçmeyen film şirketlerinin sayısı birden bire artmış ve Türk sineması yılda kırk-elli ve nihayet yüzseksen film çeviren bir garip endüstri haline gelmişti. Ama aslında bu bir endüstri de değildi. Zira 200-300 film şirketi olmasına rağmen doğru dürüst stüdyo sayısı bir elin parmaklarını aşamıyordu. Bir hafta on günde film çevriliyordu. Bir star sistemi uygulanıyordu ki, Allah vermesin. Bu rüsum kolaylığı Türk sinemasını altına hücum edilen yıllara benzetmişti. Bu furyadan herkes nasibini almaya bakıyordu. Böylece iyi ile kötü ayırd edilemez oluyordu. Sonunda bir iki iyi niyet sahibi, bir iki gerçek sinemacı olmak yoluna gayret gösteren de bu olumsuzlar kalabalığına karıştı ve Türk sineması 1960 yılında kör saplantısının içine saplandı kaldı. Dört yıldır Türk filmciliği büsbütün karanlık, büsbü-

(1) Özkırım, A. Çetin, "Türk Sineması", Kim Dergisi, Y.7, S.330, 12 Kasım 1964, s.23-24.

tün olumsuz ve büsbütün kötü bir yolda ilerlemektedir. Bir iki soylu sayılabilecek kişisel davranış bu işin ayrıntısı olabilir ama büyük çoğunluk kötünün kötüsü bir gidiş gerçeği içindedir!"

1960 yıllarının başlarında ortaya çıkan "Toplumsal Gerçekçilik" akımının(1) film eleştirisi üzerine etkileri özellikle 1960 yıllarının ikinci yarısında süreli yayınlarda görülmüştür.

1960'lı yılların ikinci yarısında sinema dergiciliğinde önemli adımlar atılmış, yeni dergiler yayın hayatına girmiştir. Ancak bu dergilerin çoğu kısa ömürlü olmuştur. Bunların içinde en uzun ömürlü olan Yeni Sinemadır ve 34 sayı yayınlanmıştır. Film Dergisi, Sinema 65, AS-Akademik Sinema, Özgür-Ulusal Sinema, Genç Sinema bu dönemde yayınlanan dergilerdendir. Bu dergilerdeki Türk filmleri eleştirilerinde "Yeni Gerçekçilik" denemelerinin film eleştirisine olan etkileri görülmeye başlanmıştır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan "Ulusal Sinema, Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema" tartışmaları, yayınlanan dergilere de yansımış, film eleştirilerindeki dünya görüşünde önemli etkileri olmuştur.

Erman Şener, 1960-1970 tarihleri arasındaki film eleştirisinin durumunu şöyle yazıyor(2).

"Sinema eleştirisi sustu artık Türkiye'de. Bir Çetin Özkırım'la, Atilla Dorsay'ın dışında devamlı film eleştirisi yapan pek

(1) Bkz. Der: Güler Seda, "Türk Sinemasında Son On Yıl" Sempozyumu, Nezh Coş'un konuşmasından, Gelişim Sinema Dergisi, Mayıs 1985, S.8, s.37-38.

(2) Şener, Erman, "Eleştiri Çıkmazı", AS-Akademik Sinema Dergisi, S.3, Eylül 1969, s.45-46.

yok. Oysa 1956'larda durum ne değişikti. Her gazetede, her dergide film eleştirisi sütunu vardı. Peki bu bolluktan bu yokluğa nasıl geldik dersiniz? Bence en önemli öğeyi, halkı unuttuk eleştiride. Brighton Okulu, yeni gerçekçilik, pan, travelling derken halka itibarımızı bütün bütüne yitirdik. Nüfusumuzun % 60'ı okur-yazar olmayan; okur-yazar bilenlerin içinde de örneğin alfabe de bir (i) harfi olduğunu pek çabuk unutuveren bir toplum için yazdığımız yazıları fazla teknik bilgilerle doldurduk. Üstelik bunları -çoğunlukla- kolayından basitinden değil de zorundan aldık. Sonunda da bağ koptu tabii!

Bununla "Eleştirinin faydası dokunmadı?" mı demek istiyorum. Ne münasebet. Çok faydası dokundu eleştirinin... Ama daha faydalı olabilirdi, üstelik yöntem koşullar düşünülerek tesbit edilseydi eleştiri bugünkü çıkmaza da girmezdi. "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" tartışmaları bir alev gibi parladı o suskunluğun üzerine. Bir takım gerçekler çıktı ortaya. Tezler, anti-tezler arasında sinema severler senteze vardılar. Peki, eleştiri bu çıkmazdan çıkabilir mi, kurtarabilir mi kendini?

Zor, çok zor." demektedir.

4- 1970-1980 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ

a) Gündeliklerde

Ulus Gazetesi

1970 yılında Ulus gazetesinde İstanbul'da Çetin R. Araç, Ankara'da Mutlu Parkan belirli olmayan aralarla film eleştirileri yapıyorlar.

1971 yılında "Haftanın Filmleri" başlıklı eleştiriler Enis Batur tarafından yapılıyor. Batur'un ilginç bir yazı tar-

zı var, yazarın eleştirilerinde daha çok edebî bir hava seziyor.

1975 yılında yayınlanan Yeni Ulus gazetesinde ise Turhan Tanyer film eleştirileri yapıyor. "Klâsik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapan Turhan Tanyer, eleştirilerine başka eleştirmenlerin o film konusundaki eleştirilerinden parçalar da alıyor. Önceleri "Perde" adıyla yayınlanan film eleştirilerinin oluşturduğu sütun daha sonra "Sinema ve TV Günlüğü" adını alıyor.

Vatan Gazetesi

1970-1974 yılları arasında Vatan gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor.

Dünya Gazetesi

1970-1973 yılları arasında Dünya Gazetesinin film eleştirileri Burçak Evren tarafından yapılıyor. Evren film eleştirilerinde "Tanıtma Yazıları" ve "Klâsik Eleştiri Türü"nden yararlanıyor. 1973-1974 yıllarında Dünya Gazetesinde film eleştirileri yapılmıyor. Ancak Türk Sineması ile ilgili bir sayfa yayınlanıyor. 1975'de Bülent Şenay "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor. 1976-1977-1978 yıllarında film eleştirileri yayınlanmıyor. 1979 yılında Ersin Pertan, "Klasik Eleştiri Türü"nde eleştiriler yapıyor.

Milliyet Gazetesi

Milliyet Gazetesinde 1970-1972 tarihleri arasında Tuncan Okan, "Haftanın Filmleri"ne devam ediyor. 1972 Kasımında Milliyet Sanat Dergisi, gazeteye ilave olarak verilmeye başlanıyor. Tuncan Okan film eleştirilerini burada yapmaya başlıyor. 1974 yılına kadar gazete ile birlikte verilen Mil-

liyet Sanat'ta, Tuncan Okan sürekli "Haftanın Filmleri"ni yazıyor. 1974 başlarında Aydın Sayman, Nezih Coş, Günyüz Demir'in Tuncan Okan'la birlikte imzası görülüyor.

1974 Aralık'ta Milliyet Gazetesinde "Haftanın Filmleri" başlıklı eleştiriler imzasız olarak yayınlanıyor. 1975 yılında film eleştirilerini Erman Şener yapıyor. 1976-78 yılları arasında Haldun Dormen ve Erman Şener Milliyet Magazin ilavesinde sinema ile ilgili yazılar yazıyorlar. Gazete içinde film eleştirisi yayınlanmıyor.

1979 yılında Milliyet Magazin'de Erman Şener ile Haldun Dormen sinema ile ilgili yazılar yazarken, gazete de Halit Refiğ film eleştirileri yapmaya başlıyor(1). Halit Refiğ eleştirilerini her hafta "Sanat" başlığı altında yazıyor.

Cumhuriyet Gazetesi

1970-1980 tarihleri arasında Atilla Dorsay hiç kesintisiz her hafta "Klasik Tür"de eleştirilerini yapmaya devam ediyor. Türk filmleri hakkındaki eleştiri ve haberler ise zaman zaman Turhan Gürkan imzası ile veriliyor.

Tercüman Gazetesi

1970-1973 tarihleri arasında Refik Sönmezsoy bir sinema sayfası düzenliyor ve bu sayfada ilk yıl düzensiz, son iki yıl her hafta olmak üzere film eleştirileri yayınlanıyor. Yayınlanan eleştiriler "Tanıtma Yazısı" türünde. Sönmezsoy 1971 yılında birara film eleştirilerinin yanında tablo da veriyor.

(1) Bkz. Refiğ, Halit, "Sanat: Umutlarla Başlayan Acı ile Biten Yıl" Milliyet Gazetesi, 6 Ocak 1979 (Refiğ'in Milliyet Gazetesindeki ilk yazısı).

1973-1976 yılları arasında Recep Ekicigil "Tanıtma Yazısı" ve "Klasik Eleştiri" türlerinde eleştiriler yazıyor. 1976-1980 tarihleri arasında Tercüman gazetesinde film eleştirileri yayınlanmıyor.

Akşam Gazetesi

Akşam Gazetesinde Tanju Akerson 1970-1972 tarihleri arasında film eleştirileri yapıyor. Akerson 1970 yılında eleştirilerini hazırlarken "Haftanın Filmi" başlığı ile önce bir filmi "Klasik Eleştiri" türünde geniş olarak inceliyor, ayrıca "Akşamın Sinema Rehberi"nde ise o hafta sinemalarda oynayan filmleri tablo halinde veriyor. Akerson bu tabloda yıldızlama sistemini kullanıyor. 1971 yılında ise tablo yayınlanmıyor. Sinema başlığı altında yayınlanan bölümde de "Sinema Severler İçin" başlığı altında film eleştirileri yapıyor. 1971 Ekiminde Tanju Akerson ve Çetin R.Araç birlikte film eleştirileri yapıyorlar.

1972'de film eleştirilerini Çetin R.Araç tek başına sürdürüyor. 1973 yılı başlarında imzasız film eleştirileri yayınlanırken, bırakılıyor ve 1973-1974 yıllarında film eleştirisi yapılmıyor.

1975 yılında magazin ve "Tanıtma Yazısı" türünde imzasız film eleştirileri yayınlanıyor. 1976-1977-1978-1979-1980 yılları arasında film eleştirileri yayınlanmıyor.

Son Havadis Gazetesi

1970-1980 tarihleri arasında Son Havadis gazetesinde Kami Suveren film eleştirilerine devam ediyor.

Günaydın Gazetesi

1968 yılında basın hayatına giren Günaydın Gazetesinde, 1968-1969-1970 yıllarında "Bir Film Hikayesi" adı altında "Film Tanıtma Yazıları" yayınlanıyor. 1971'den 1975 Aralığına kadar film eleştirmeleri yapılmıyor. 1975 Aralığında "Bu Haftanın Film Değerlendirmesi" adlı bir tablo yayınlanıyor(1). Filmler konu, oyuncu, rejî, fotoğraf bakımından inceleniyor ve tabloda değerlendirme numaralarla yapılıyor. Tablonun altında "Değerlendirmeler 10 numara üzerinden yapılır" biçiminde açıklama var. 1977 yılında bu tablo yayından kalkıyor ve 1980 yılına kadar film eleştirileri yayınlanmıyor.

Saklambaç Gazetesi

1972 yılında yayın hayatına giren Saklambaç gazetesinde 1980 yılına kadar film eleştirileri yayınlanmıyor.

b) Diğer Süreli Yayınlar

Ses Dergisi

1970 yılında Ses Dergisinde "Gördüğümüz Filmler"i Erman Şener hazırlamaya başlıyor(2). 1971 yılı sinema sezonu sonuna kadar sürecek eleştirilerinde Şener derginin magazin tarzını gözönünde tutarak "Tanıtma Yazısı" zaman zaman da "Klasik Eleştiri" türünde eleştiri örnekleri veriyor. 1971 yılı ekim ayında başlayan ve imzasız olarak yayınlanan "Ses

(1) Bkz. Bu Haftanın Film Değerlendirmesi tablosunda "Emmanuelle, Meksika'da Cinayet, Kaynanalar, Zoro, Karaltın" filmleri değerlendiriliyor. Bu tablo ilk kez 11 Aralık 1975 tarihinde yayınlanıyor. Günaydın Gazetesi.

(2) Bkz. Şener, Erman, "Gördüğümüz Filmler" Ses Dergisi, Y.9, S.1, 3 Ocak 1970 (Şener'in Ses dergisindeki ilk yazısı).

Ayrıca Sinematek'de oynayan filmlerin "Tanıtılması" yapılıyor. Dergi, Sinematek Derneği'nin program dergisi olarak yayınlanıyor.

Yedinci Sanat

İlk sayısı 1973 Mart'ında yayınlanan Yedinci Sanat'da 1973 yılında "Filmler" başlığı altında Taylan Altuğ, Engin Ayça, Nezih Coş, Burçak Evren, Atilla Dorsay, Aydın Sayman'ın "Klasik Eleştiri Türü" ve "Derinlemesine Eleştiri Türü"nde çalışmalarını yer alıyor.

1974 yılında Taylan Altuğ, Nezih Coş, Atilla Dorsay, Atilla Alpöge, Engin Ayça, Burçak Evren, Jak Kamhi, Abdullah Anlar, film eleştirileri yapıyorlar. Yazarların eleştirileri "Klasik Eleştiri Türü" ya da "Derinlemesine Eleştiri" türü biçiminde görülüyor.

1975 yılında da Jak Kamhi adıyla Y.S. rumuzu ile film eleştirileri ve "Film Tanıtma Yazıları" yayınlanıyor.

Gerçek Sinema

İlk sayısı 1 Ekim 1973 günü yayınlanan "Gerçek Sinema" da Günyüz Demirhan, Ethem Alkan, Aydın Sayman, Oğuz Makal, Abdullah Anlar, Tolga Ar'ın ilk 6 sayıda film eleştirileri yayınlanıyor. Daha sonraki sayılarda film eleştirisi yayınlanmıyor. Yazarlar eleştirilerinde "Derinlemesine Eleştiri" türünü kullanarak toplumsal ve siyasal açılardan değerlendirmeler yapıyorlar.

c) Değerlendirme

1970-1980 tarihleri arasında gazetelerde film eleştirisi alanında bir önceki dönemden farklı eleştirinin düzenli

yayınlanması açısından herhangi iyiye yönelik bir gelişme olmuyor.

Gazetelerde yine Atilla Dorsay ve Kami Suveren'in dışında aksayarak giden eleştiriler görülüyor.

Genellikle yabancı filmleri eleştiren Tanju Akerson, 1971 yılında yazdığı yazılarda eleştirilecek film bulamamaktan yakınıyor(1);

"Tabii bu hafta da sinemalarımızda üzerinde durmaya değer bir film (Artık göstermelik bir taneye bile razıyız) yok... Bu durumda piyasayı kendi seviyesizliği ile bırakıp sinema kültürünü yaymaya çalışan kurumların gösteri programlarından sinema severleri haberdar etmek daha yararlı olacak" diyerek Türk Sinematek'inin ve Türk Film Arşivi'nin programlarını yazıyor.

Nijat Özön ise 1970'den sonraki eleştirinin durumunu şöyle anlatıyor(2); "1970'lerden sonra bu dergiler (1960'lı yılların ikinci yarısında yayınlanan sinema dergileri) ve birkaç gazete hariç eleştiriler de kayboldu. O sırada ülkemizde enflasyon sineması hüküm sürüyordu. Herkes aynı sorunları tartışmaktan bıktı, eleştiri de aynen Türk Sineması gibi bir durgunluk dönemine girdi" diyor.

Toplumsal, siyasal ve ekonomik olayların en yoğun yaşandığı 1970'li dönemlerdeki Türk Sineması, bir önceki dönemden kalan "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema" tartışmaları ve seks filmleri, şarkılı melodramlar ve sulu güldürüleri ile sürdüğünü belirten Prof.Dr.Onaran: "İşte bu

(1) Akerson,Tanju, "Sinemaseverler İçin" Akşam Gazetesi, 11 Ocak 1971.

(2) Biryıldız, Milliyet Sanat Dergisi, a.g.m., s.12.

hava içinde 1970'li yıllara gelindi; bir yandan sansürün baskısı artmıştı. Buna rağmen Türk Sinemasında "Yeni Gerçekçilik" ülkenin koşullarına paralel olarak ortaya çıktı"(1) diyor.

İşte "Yeni Gerçekçilik" denemelerinin ardından Güney Sineması ve Genç Sinemacıların ilk örneklerini verdikleri yıllarda yayınlanan bazı dergilerde "Derinlemesine Eleştiri"lerin yapıldığı görülüyor. Onat Kutlar bir yazısında 1974'de sinema konusunda yapılan olumlu çalışmalardan söz ediyor ve "Yedinci Sanat, Gerçek Sinema, Çağdaş Sinema dergilerinin çalışmaları bunlara eklemeliyiz"(2) diyor.

Bu dönemlerde yayınlanan süreli yayınlarda ve özellikle "Yedinci Sanat" ve "Gerçek Sinema" adlı dergilere, Türk Sinemasında az da olsa görülen "Yeni Gerçekçilik" çalışmalarıyla Güney sinemasının eleştiriye yansıyan örnekleri görülmeye başlanmıştır.

1970-1980 arasında gazetelerde aşama kaydetmeyen film eleştirileri, bizce süreli yayınlarda devamlı yayınlanma açısından ve toplumsal koşulların incelenmesi bakımından alınacak yolların başlangıcı olmuştur. Böylelikle Sanat dergilerine eleştiri yerleşmiştir.

Ayrıca bu yıllarda eleştiri alanında kayda değer üç çalışma görülmüştür.

Bunlardan ilki 1973 yılında yayınlanan Giovanni Scognamillo'nun "Türk Sinemasında 6 Yönetmen" adlı yapıtıdır. Scognamillo, Lütfi Ö.Akad, Atıf Yılmaz, Metin Erksan, Halit

(1) Bkz. Onaran, 1986, a.g.e., s.218.

(2) Kutlar, Onat, "1974 yılı, Türk Sinemasına Ağır Bunalımlarla Birlikte Bereketli Hasılatların Yenilik Tohumlarını da Getirdi", Milliyet Sanat Dergisi, S.112, 27 Aralık 1974, s.9-10-11.

Refiğ, Osman Seden ve Memduh Ün'ün, filmlerini derinlemesine eleştiri yöntemiyle incelemiştir(1).

Scognamillo'nun bu kitabında yer alan bazı bölümler daha önce çeşitli dergilerde yayınlanmıştır.

İkincisi eleştirmen Atilla Dorsay'ın 1977 yılında eleştirilerini topladığı "Mitos ve Kuşku" adlı yapıtıdır.

1977 yılında ise Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran'ın bilimsel eleştiriye örnek gösterilebilecek "Lütfi Ömer Akad'ın Sineması" adlı yapıtı yayınlanmıştır. Prof.Onaran, Akad'ın tüm yapıtlarını bilimsel bir gözle inceleyerek bir bütünlük içinde sunmuştur.

5- 1980-1983 TARİHLERİ ARASINDAKİ DÖNEMDE TÜRK BASIN HAYATINDA FİLM ELEŞTİRİLERİ

a) Gündeliklerde

Dünya Gazetesi

1980 yılında Dünya Gazetesinin film eleştirileri Münir Emre tarafından yapılıyor. "Tanıtma Yazısı" türünde eleştiriler yazan Emre, yıldızlama sistemini de kullanıyor, ancak bu eleştiriler belirsiz aralarla yayınlanıyor.

1981 yılında Nezih Coş her hafta düzenli olarak film eleştirileri yapıyor. Coş eleştirilerinde "Klasik Eleştiri" yöntemini kullanıyor. Kendisi, eleştirilerinde kullandığı yöntemi:

(1) Bkz. Scognamillo,Giovanni, Türk Sinemasında 6 Yönetmen, İstanbul, Türk Film Arşivi Yayını, 1973.

"Ben eleştiride "dışardan bakış" diye adlandıracağım bir ilkeyi, bir yöntemi uygulamaya çalışıyorum. Bugün Türkiye'deki film eleştirisinde egemen olansa "içerden bakış" ya da "filmin çerçevesi içinde kalma" diye niteleyebileceğim anlayıştır. Yani eleştirmen, film neyi anlatmış, nasıl anlatmış; bunları kendine göre aktarır. Öyküyü, temaları, anlatılanın çerçevesi içinde kalarak iletir. Sonuçta "iyi ya da kötü olmuş" der. Genelde olan "dışardan bakış" getirilememesidir. Yani anlatılan aslında böyle değil de şöyle anlatılmalıydı; şu öğeler de filmde yer almalıydı; şu yön eksik bırakılmış, gibi bir anlayış çok az eleştirmende vardır"(1)

biçiminde anlatıyor.

1982 yılında Dünya Gazetesinde Çetin A.Özkırım ve Münir Emre'nin düzenli olmayan film eleştirileri görülüyor.

Milliyet Gazetesi

1980-1981 yıllarında Milliyet'de film eleştirileri yayınlanmıyor. 1982 yılında "İstanbul Sinemalarından Seçmeler" önce "Bu hafta" ilavesinde, sonra gazete içinde, daha sonra da Milliyet Magazin'de yayılıyor. "Tanıtma Yazısı" biçimindeki eleştirilerde imza yer almıyor. 1982 Ekim'inde "Sinema Sayfası"nda Burçak Evren her hafta film eleştirileri yapmaya başlıyor.

Cumhuriyet Gazetesi

Cumhuriyet Gazetesinde 1980-1983 arası Atilla Dorsay film eleştirilerine devam ediyor. Atilla Dorsay film eleştirisinde kullandığı yöntem için şunları söylüyor:

(1) Nezh Coş'la 9.6.1985 tarihinde yapılan görüşmeden.

"Eleştirinin çeşitli yöntemleri vardır kuşkusuz. Diyalektik-marksist eleştiri olabilir, kesin biçimde marksist olmakla birlikte diyalektiği yöntem olarak benimsemiş eleştiri olabilir, izlenimci eleştiri olabilir, deneme türü eleştiri olabilir. Eleştiri bir yazı türüdür aynı zamanda, kuşkusuz kendine özgü bir edebî lezzeti, bir uslubu olması gerekir. Ben, sinema eleştirisini temelde bir yazı biçimi kabul ediyorum, ama aynı zamanda bir sanat yapıtını açıklayıcı, çözümleyici, görünüşünün ardındaki ideolojik yapıyı irdelleyici bir yöntem tutturmaya çalışıyorum. Demek ki analitik, bir ölçüde diyalektik, ama aynı zamanda bir deneme olmaya çalışan ve bir ölçüde de izlenimci nitelikler taşıyan bir eleştiri oluşturduğumu sanıyorum. Ben kendime özgü bir tarz, bir üslup oluşturmaya çalıştım, bunu biraz becerdiğimi sanıyorum. Daha köktenci (radikal), daha diyalektik bir eleştiri yapmadığım için kınandığım oldu (özellikle 70'lerin ikinci yarısında toplumun aşırı politize olduğu dönemde). Ama o tür bir eleştiri yapmadım, çok "engagé", çok bağınaz bir eleştiri değil, daha serbest, daha özgür bir yaklaşım biçimini yeğledim. Gazetede yazdığım daha yalın, daha kaba çizgili eleştirilerin yanısıra, dergilerde daha geniş, daha ayrıntılı, zaman zaman da daha köktenci eleştiriler/yazılar denediğim oldu. Ama temelde aynı hoşgörölü, sanat eserine onu eleştirmek değil anlamak isteğiyle ve önyargısız yaklaşıma tavrımı ve de kendime özgü üslubumu korudum sanıyorum. Bu üslubun bir özelliğinin de her türlü "sahte tevazu"un ötesinde dilimizi iyi bilmek ve iyi kullanmak olduğunu sanıyorum. Bu, zaten, 1979'da aldığım Türk Dil Kurumu ödülünün de gösterdiği gibi genelde kabul edilen bir olgu"(1).

1982 Şubat'ında Fatih Özgüven'in film eleştirileri yayınlanmaya başlanıyor(2). Özgüven de "Klasik Eleştiri" yöntemi

(1) Bir yıldız, Esra, Marmaranın Sesi Dergisi, a.g.m., s.15.

(2) Bkz. Özgüven, Fatih, "Kötü Film Seyretme Estetiği I", Cumhuriyet Gazetesi, 24 Şubat 1982 (Özgüven'in Cumhuriyet gazetesindeki ilk yazısı).

mini kullanıyor.

Tercüman Gazetesi

Tercüman Gazetesinde 1980-1982 tarihleri arasında Tuna Serim film eleştirileri yapıyor. Serim'in eleştirileri "Tanıtma Yazısı" türünde ve eleştirilerde magazin havası seziliyor.

1982 yılında, Ekim ayına kadar film eleştirisi yapılmamış, Ekim'de Semih Yurga "Haftanın Filmleri" başlığıyla film eleştirileri yapmıştır(1).

Yurga Klâsik türde eleştiriler yapıyor.

Akşam Gazetesi

1980 yılında Akşam Gazetesinde, pek düzenli olmamakla birlikte "Tanıtma Yazısı" türünde film eleştirileri yayınlanıyor. 1981 Şubatında Okan Öner "Eleştiri" başlığı altında, "Klasik Eleştiri Türü"nde her hafta sürekli olarak yayınlanan film eleştirileri yapmaya başlıyor(2); ancak bir süre sonra Akşam Gazetesinin yayın hayatı sona eriyor.

Son Havadis Gazetesi

1980-1983 tarihleri arasında Son Havadis Gazetesindeki film eleştirileri Kami Suveren tarafından sürekli bir biçimde yapılıyor.

(1) Bkz. Yurga, Semih, "Haftanın Filmleri, Valentino Efsanesi ve Ardındaki Gerçek, Gerçek Bir Hayat Hikayesi, Savaş Aleyhtarlığı ve 3 Oskar"; Tercüman Gazetesi, 22 Ekim 1982 (Yurga'nın Tercüman Gazetesindeki ilk film eleştirileri).

(2) Bkz. Öner, Okan, "Eleştiri, Batıya Açılan Film: Hazal", Akşam Gazetesi, 7 Şubat 1981 (Okan Öner'in Akşam gazetesinde ilk yayınlanan film eleştirisi).

Günaydın Gazetesi

1980-1983 tarihleri arasında Günaydın gazetesinde film eleştirileri yapılmamış.

Saklambaç Gazetesi

1980-1983 tarihleri arasında Burçak Evren Saklambaç Gazetesinde "Sizin İçin İzledik" sütunlarında film eleştirileri yapıyor(1). "Tanıtma Yazısı" türündeki eleştiriler her hafta yayınlanıyor.

b) Diğer Süreli Yayınlar

Ses Dergisi

1980 yılında Ses Dergisinde film eleştirileri yayınlanmıyor. 1981 yılında Muhittin Sirer film eleştirileri yapıyor. 1982 başına kadar devam eden Sirer'in eleştirilerinden sonra 1983'e kadar film eleştirileri yapılmıyor.

Milliyet Sanat Dergisi

Milliyet Sanat Dergisinde 1980 yılında Emel Ceylan Tamer, Selim Durak, Selim İleri, Onat Kutlar ve Vecdi Sayar film eleştirileri yapıyorlar.

1981 yılında, Sungu Çapan, Vecdi Sayar, Atilla Dorsay, 1982 yılında ise Vecdi Sayar, Sungu Çapan ve Nezih Coş'un film eleştirileri yayınlanıyor. Bu dergide yayınlanan tüm eleştiriler "Klasik Eleştiri Türü"nde yapılmaktadır.

(1) Bkz. Evren, Burçak, "Sizin İçin İzledik, Vahşi Koşu (Maraton Men), S.O.S. Titanic (Titanic), Caboblanco (Caboblanca)", Saklambaç Gazetesi, 5 Ekim 1980 (Evren'in Saklambaç Gazetesindeki ilk film eleştirileri).

Gösteri Dergisi

1981 yılında yayınlanmaya başlayan Gösteri Dergisi'nde Burçak Evren, Rekin Teksoy; 1982'de sadece Burçak Evren'in film eleştirileri yayınlanmıştır. Evren ve Teksoy'un eleştirileri "Klasik Eleştiri Türü"ndedir.

Sanat Olayı

1981 yılında yayınlanmaya başlayan Sanat Olayı'nda Emel Ceylan Tamer, Selim Durak, 1982'de de Emel Ceylan Tamer, Nejat Ulusay, Fatih Özgüven ve Selim Durak film eleştirileri yapmışlardır. Bu dergilerde yayınlanan eleştiriler de "Klasik Eleştiri Türü"ndedir.

Film Market

1982 Ekim'inde yayınlanmaya başlanan "Film Market" adlı sinema dergisinde 1982-1983 arasında film eleştirileri yayınlanmamıştır.

c) Değerlendirme

1980-1983 yılları arasında bir iki gazete dışında film eleştirisi sürekli olarak yayınlanmıyor. Ancak sanat dergileri, 1970'li yıllarda sinema dergileriyle başlayan film eleştirisi yayınlamayı sürdürmeye devam ediyorlar.

1970'li yılların ortalarına dek süren sinema dergilerinin yayın hayatından kalkması, gazetelerdeki aksayarak giden film eleştirilerinin boşluğunu doldurmaya, yalnızca sanat dergilerindeki film eleştirileri yetmiyor. Bu dönemde film eleştirisindeki durgunluk iyiden iyiye hissediliyordu.

1981 yılında Prof.Dr.Âlim Şerif Onaran'ın bilimsel eleştiri türüne örnek teşkil edecek eleştirel görüşleri "Muh-sin Ertuğrul'un Sinema"sı yayınlanmıştır.

Bu çalışmada, Türk basınında film eleştirileri girişde belirtilen nedenler yüzünden 1983 yılına kadar incelenmiştir. Ancak 1983'den sonra bu alanda yapılan çalışmalar gözardı edilemez. Bu nedenle 1983'den sonra yapılan çalışmalara da kısaca değineceğiz.

1983-1986 arasında Türk basınındaki film eleştirilerindeki gelişmeler şöyle:

Bu dönemde Cumhuriyet Gazetesinin 1966'dan beri sürekli film eleştirilerini yazan Atilla Dorsay, "Sinema ve Çağımız I" ve "Sinema ve Çağımız II" adlı iki yapıtı yayınladı.

Dorsay'ın bu yapıtları daha önceki yıllarda çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanan film eleştirilerinin biraraya getirilmesinden oluşmuştur.

Yine bu dönemde; Gelişim Sinema ve Video Sinema adlı iki sinema dergisi yayınlanmıştır. Her sayılarında film eleştirileri de yayınlayan dergilerin ömürleri üzülerek belirtmek gerekir ki kısa olmuştur.

S O N U Ç

En genel anlamıyla eleştiri inceleme, değerlendirme, yargılama anlamlarında kullanılmaktadır. Aynı zamanda yaygın kullanım anlamı ise iyi ya da kötü yanların ortaya çıkartılması biçimindedir. İnsanlar, olaylar, kurumlar, yapıtlar, üzerinde düşünmüş onları eleştirmişlerdir.

Sanat konusunda çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Kimi, sanat eserini yaşamı yansıtan bir aynaya benzetmiştir. Kimi, sanatçının duygularını anlatmasında bulmuşlardır sanatın özünü; kimi, sanat eserinin okurda, dinleyicide bıraktığı zevkte aramıştır sanatı, kimi de sanatı, eserin başka şeylerle ilişkisinde değilde kendinde aramıştır.

Sanat ne biçimde tanımlanırsa tanımlansın bir sanat eseri ortaya konulduktan sonra, o yapıt üzerinde düşünülecek, incelenecek, tartışılacak, değerlendirilecektir. Kısaca sanat yapıtı eleştirilecektir. Sanat yapıtı eleştiriyle noktalanır, tamamlanır, bütünlüğe ulaşır.

Sinema, hem göze hem kulağa seslenen, bir konuyu hareketli resimlerle anlatabilen bir sanat dalıdır. Tüm sanatların bileşimidir.

Sinema yapıtının ortaya çıkmasıyla, film, izleyicilere tanıtılacak, incelenecek ve değerlendirilecektir. Kısacası film eleştirilecektir.

Biz bu çalışmamızda sinemanın bir sanat olmasından yola çıkarak film eleştirisini inceledik. Film eleştirisini incelerken, yöntemlerini ortaya koyarken, güzel sanatlardaki eleştiri yöntemleri ile film eleştirisi yöntemleri arasında bağ kurmaya çalıştık.

Bir sinema yapıtının nasıl inceleneceği konusunda sinema alanındaki uzmanların düşüncelerini ortak bir noktada birleştirerek, film eleştirisinin, klasik düzeyde üç bölüm halinde yapılacağı görüşüne vardık.

Üç bölüm halinde yapılacak film eleştirisinde; birinci bölüm "Tanıtıcı Bilgiler" yani "Filmografi" bölümüdür. İkinci bölümde filmin konusu anlatıldıktan sonra dramatik ve sinemalık çözümler yapılmalıdır. Üçüncü ve son bölümde ise; filmin uyandırdığı yankılar, yönetmenin öteki yapıtları, yeni yapıtın başka yapıtlarına göre durumu, öteki yayınlarda çıkan filmle ilgili yazılardan örnekler de verilerek tartışılmalı ve sonuçta bir değerlendirilmeye gidilmelidir.

Sinemada eleştiri yöntemlerini ise; güzel sanatlarda eleştiri yöntemleriyle bağlantı kurarak açıklamaya çalıştık.

Film eleştirileri yayımlandıkları organların çeşitlerine göre farklılıklar göstermektedir.

Film eleştirileri gazetelerde genellikle izlenimci eleştiri yöntemiyle "Tanıtma Yazısı" türünde görülmektedir. Ancak fikir gazetelerinde bu görünüm değişmekte daha farklı yöntemler denenmektedir.

Film eleştirileri yayınlayan öteki süreli yayınlar, Siyasi Dergiler, Sanat Dergileri ve Magazin Dergileri olarak belirlenebilir.

Ayrıca zaman zaman sırf sinema dargileri de ortaya çıkmaktadır.

Biz film eleştirisi yöntemlerini;

- . Tanıtma Yazıları
- . Klasik Eleştiriler
- . Derinlemesine Eleştiriler
- . Bilimsel Eleştiriler

biçiminde sınıflandırdık.

"Tanıtma Yazıları" daha çok gazetelerde ve magazin türü dergilerde yayınlanmakta, izlenimci eleştiri türüne dayanmaktadır. Bu türde genellikle yorum yapılmamakta, yapıldığında ise bir iki kelimeyi geçmemektedir.

"Klasik Eleştiri", ciddi fikir gazeteleri, siyasi dergiler, sanat dergileri, yarı magazin dergilerinde ve ciddi sinema dergilerinde yapılmaktadır. Güzel sanatlarda eleştiri yöntemlerinden, izlenimci, tarihi, toplumsal, marxist, biyografik, psikanalitik ve biçimsel eleştiri yöntemlerinin hemen her birinden ya da bir kaçından çok kısa olarak yararlanabilir. Ancak yine de ana dayanarak izlenimci yöntemdir. Eleştirmen filmden edindiği izlenimleri, çeşitli yöntemlerle birleştirtirilerek, dramatik ve sinemasal çözümlenmeyi yaparak filmi eleştirir.

"Derinlemesine Eleştiri" yöntemiyle yazılan film eleştirilen, ciddi sinema dergilerinde ve sinema kitaplarında yayınlanmaktadır. Bu tür eleştiri bir filmin toplumsal, ideolojik, psikolojik, semiolojik, teknik, estetik bir ya da bir kaç yönünün derinlemesine incelenmesinden oluşmakta; güzel sanatlarda yapılan eleştiri yöntemlerinden "Toplumbilimsel Eleştiri", "Marxist Eleştiri", "Biyografik, Psikanalitik Eleştiri" ve "Biçimsel Eleştiri"lerden yararlanmaktadır.

"Bilimsel Eleştirisi" türünde ise izlenimciliğe yer verilmeden filmin toplumsal, siyasal, psikolojik, etik, teknik anlambilimsel, estetik açılardan, başka kaynaklara da dayanılarak, neden sonuç ilişkileriyle incelenmesi yapılmaktadır. Nesnel bir eleştiridir.

Biz film eleştirisinde, tüm güzel sanatlarda kullanılan eleştirisi türlerinden yararlanması yanlısıyız. Çünkü; sinema hem göze hem kulağa seslenen, içinde tüm sanatları barındıran bir sanattır. Film, eleştirisinde tek olarak kullanılan toplumsal eleştirisi, marxist eleştirisi, tarihi eleştirisi, psikolojik eleştirisi yöntemleri filmin sinemasallık niteliğini elden kaçırabilir. Yalnızca yapılan biçimsel eleştirisi de dramatik öğeyi elden kaçırabilir. Biz bu nedenle filmin tüm yöntemleri içinde barındığı, ön yargıdan uzak, izlenimciliğin ve nesnelliliğin katı sınırlarını zorlamayan bir eleştiriden yanayız.

Ülkemizde ilk sinema yazarlarının eleştirisi türüyle işe başladıklarını Özön'ün "Türk Sineması Tarihi" adlı yapıtından öğreniyoruz. Yine aynı kaynağın 1950'den öne yapılan birkaç film eleştirisi dışında ciddi çalışmaları görebilmek için 1950 sonrası dönemi incelemek gerektiği açıklaması ışığında; 1950'den önceki dönem kısa geçilerek, bu tarihten sonraki film eleştirisi çalışmalarını inceledik.

Ülkemizde ilk film eleştirisi çalışmalarının gazetelerde ve dergilerde yerleşmesinde Melih Başar, Vehbi Belgil adlarını görüyoruz. Melih Başar 1949-1950 Sinema mevsiminde Ulus Gazetesinde Vehbi Belgil 1951 Şubatı'nda Yıldız Dergisinde yine aynı yılın Ekiminde Vatan gazetesinde film eleştirileri yapmaya başlamıştır.

Her ikisi de sansür kurulunun üyeleri olan eleştirmenler yaptıkları eleştirilerde "Tanıtma Yazısı" yöntemini kullanmaktadırlar.

Ulus Gazetesi başlayıp, Yıldız Dergisi ve Vatan Gazetesi ile yerleşen film eleştiri yayınları 1956 yılında doruk noktasına ulaşmıştır. Bu yıl Ulus, Vatan, Dünya, Milliyet, Yeni Sabah gibi beş büyük gazete ile Yıldız Dergisi, Pazar Postası, Devir Dergisi, Akis Dergisi ve Yeditepe dergilerinde sürekli film eleştirileri yayınlanmaktaydı. İlk ciddi sinema dergisi olarak "SİNEMA" yayın hayatına atılmıştır.

Biz 1949-1950 sinema sezonu ile başlayıp 1956 yılına kadar gazete ve dergilere yerleşen ve 1956'da doruk noktasına ulaşan film eleştirilerinin gelişimini, 1950'lerde Lütüfi Ömer Akad'ın Sinemacılar Dönemini açmasına bağlamaktayız. 1952 yılında "Kanun Namına"da Akad Sinema dili, kurgu yöntemleri, sokak çekimlerini kullanmış ve sinemaya tüm sinemasal özellikleri kazandırmıştır.

Başar ve Belgil'in "Tanıtma Yazıları" yöntemiyle başlayan film eleştiri çalışmaları yavaş yavaş başka eleştirmenlerce "Klasik Eleştiri" yöntemiyle yapılmaya başlanmıştır. Eleştirmenler artık sadece filmin konusunu ve kısa yorumunu vermekten vazgeçip, çekimler, görüntüler, oyuncu yönetimi gibi öğeleri de inceleme yoluna gitmişlerdir.

1950 sonlarına doğru film eleştirisinin etkinliğini ortaya koyan "Kamelyalı Kadın" ve "Duvaklı Göl" tartışmaları ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar film eleştirisinin etkinliğini belirlerken, aydın film yönetmenleriyle sinema yazarlarının birleşmelerini sağlamıştır.

Aynı tarihlerde sinema yazarları, sinemayla ilgili çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Attila İlhan, Tarık D.Kakıncı ve Halit Refiğ sinemacılarla birlikte çalışmaya başlayan eleştirmenler olarak görülmektedirler.

1959'lara gelindiğinde, 1956 da film eleştirisi yayın-

layan gazete ve dergilere, Tercüman, Akşam, Cumhuriyet ve Kim Dergisi de eklenmişti. Ancak bu mutlu hava fazla uzun sürmemiş ve 1959 Mayıs'ında İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile Türk Sinema Sanatçıları Derneğinin birlikte düzenledikleri festivalden sonra bazı eleştirmenlerin sinemayı seçmesi, bazıları'nın özel nedenleri yüzünden eleştirmenliği bırakmaları ile film eleştirisinde durgunluk başlamıştır. 1960'lı yıllarda gazetelerde yayınlanan film eleştirilerinin düzenli yayınlanmasında aksaklıklar görülmeye başlanmaktadır.

Bu aksayarak giden film eleştirilerinde de daha çok yabancı film eleştirilerinin yapıldığı gazete taramaları sırasında görülmüştür.

Genç Sinema dergisinin 1969 yılı Ocak ayında yayınlanan 4. sayısında 1950-1967 yılları arasındaki Türk ve Yabancı filmlerin sayısı verilmiştir. Buna göre 1950-1960 arasında 566 Türk filmi, 2865 yabancı film gösterim belgesi almıştır. 1960-1967 (1967 yılında araştırma noktalanmış) yılları arasında ise, 1.239 Türk filmi, 2.450 yabancı film (1967 yılında yabancı film sayısı belli değil) gösterim belgesi almıştır(1). 1960-1970 döneminde, bir önceki döneme göre, Türk filmlerinde neredeyse iki katına kadar varan bir artış olması, yabancı film sayılarının ise aşağı yukarı aynı düzeylerde olması 1960 sonrasındaki yabancı film eleştirilerinin daha fazla yapılmasında, Prof.Dr.Onaran'ın "Türk filmlerinin kalitesizliği nedeniyle eleştirilmemesi" iddiasını doğrular görünmektedir.

1960'lı yılların başlarında ortaya çıkan "Toplumsal Gerçekçi" Türk filmleri, yabancı filmlere göre daha az olsa da film eleştirilerinde ele alınmaya başlanmıştır. Eleştirmenlerin artık yapıtları toplumsal açılardan değerlendirilmeye başladıkları görülmektedir.

(1) Bkz.: Bozis Yorgo, "Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu", Genç Sinema Dergisi, S.4, Ocak 1969, s.4-5.

1960'ların ikinci yarısında ise, yayın hayatları, kısa da olsa dergilerdeki filmi eleştirileri konusundaki atılma, etkiler yaratarak filmlerde toplumsal olguların eleştirilmesine yolaçmıştır. Bu da giderek "Klasik Eleştiri" yönteminin seviyesinin daha yükselmesine, "Derinlemesine Eleştiri" yöntemlerinin de ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Ve daha sonra yetişecek eleştiri kuşaklarına bu eleştiriler ve eleştirmenler öncülük etmişlerdir.

Bu dönemde "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema" tartışmalarının da, Türk filmleri üstüne yapılan eleştirileri etkilediği yadsınamaz.

1960 başlarında aksamaya başlasa da ve yozlaşmış gibi görülse de 1960 ortalarında film eleştirisinin, gerek "Toplumsal Gerçekçilik" denemelerinin etkisiyle, gerek kısa sürelide olsa Sinema dergiciliğindeki atılımın etkisiyle, bir aşama kaydettiği düşüncesindeyiz.

1970'lerin ilk yıllarında film eleştirisi alanında tam bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Cumhuriyet ve Son Havadis gazetesi dışında sürekli film eleştirisi yayınlayan gazete yoktur. Bir önceki dönemde atılım yapan dergilerin yayın hayatları sona ermiştir. Türk Sinemasında da, film eleştirisi gibi o tarihlerde bir durgunluk dönemi yaşanmaktadır. Bu arada sadece Güney'in yaptığı filmler Türk Sinemasına adını yazdırmıştır. Yılmaz Güney'in açtığı yolda ilerleyen Genç Sinemacılar yapıtlarını 1975 yıllarında vermeye başlamışlardır.

1973 Mart'ında "Yedinci Sanat", aynı yılın Ekim'inde "Gerçek Sinema" yayınlanmaya başlamış ve 1974'de Milliyet'den ayrı yayınlanmaya başlayan Milliyet Sanat dergisinde, bir önceki dönemin etkisiyle ortaya çıkan eleştiri öncüleri bu dergilerde görülmeye başlanmış ve Yılmaz Güney sinemasının ve bu yayınlarda "Toplumsal Gerçekçi"liğin vurgulanması yo-

luyla yazılan film eleştirilerinin etkisiyle bize göre "Genç Sinemacılar" ortaya çıkmıştır.

Yedinci Sanat'ın ve Gerçek Sinemanın yayın hayatlarının 1970'li yıllarının ortasında sona ermesiyle, film eleştirisi yine durgunluk dönemine girmiştir. Böylece ülkemizde sinema sanatının yükseldiği yıllarda, sinema eleştirisinin de yükseldiği, bunun tersi durumlarda da düşünlük gösterdiği bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Bu dönemde taranılan gazetelerde görülen bir olguda eskiden sinema yazılarına ve film eleştirilerine ayrılan sütunların artık televizyona ayrılmasıdır. Bu sütunlarda televizyonda yayınlanacak programların tanıtımları yapılmaktadır.

1980-1983 yılları arasında, 1966'lı yıllardan beri düzenli film eleştirileri yayınlayan Cumhuriyet ile Son Havadis gazeteleri yine düzenli olarak film eleştirileri yayınlamayı sürdürmektedirler.

Saklambaç gazetesinde de bu tarihler arasında film "Tanıtma Yazıları" yayınlamaktadır.

Sürelî yayınlardan Milliyet Sanat Dergisi ve 1981'de yayımlanmaya başlanan Gösteri ve Sanat Olayı dergilerinde de film eleştirileri sürekli yayınlamaktadır.

Ancak bir sinema dergisi olan Film Market Dergisi'nin taranan ilk sayılarında, üzülerek belirtmek gerekir ki film eleştirileri yayınlanmamıştır.

Bu çalışmanın sonucu olarak şunları söyleyebiliriz; 1950-60 yılları arasında Türk Basınında eleştiri büyük bir ilerleme kaydetmiştir. "Tanıtma Yazıları" ile başlayan film eleştirileri, 1952'li aylarda "Klasik Eleştiriler"e dönüşmeye

başlamış. 1956-60 arasında da düzenli olarak ve pek çok yayın organında yayınlanması açısından film eleştirilerinin etkinliği ortaya çıkmış ve altın çağını yaşamıştır.

1960-1970 arası "Toplumsal Gerçekçilik" denemelerinin ve yayınlanan sinema dergilerinin etkisiyle bir atılım yapan film eleştirileri, "Ulusal Sinema", "Milli Sinema" ve "Devrimci Sinema" kavramlarını da yansıtmıştır. 60'lı yılları sonları ve 70'li yılların başlarında bir duraklama dönemi geçirdikten sonra, yine "Toplumsal Gerçekçilik" akımının, Güney Sinemasının da etkisiyle yine sinema dergileri çıkmış, yapılan film eleştirileri "Genç Sinema Kuşağı"nın oluşumunu sağlamıştır. Bu atılımda kısa sürmüş ve 1970'lerin ikinci yarısında yayın hayatından çekilen sinema dergilerinden sonra film eleştirileri 1983 yılına dek yalnızca bir iki gazetede ve sanat dergilerinde sürekli olarak yayınlanmıştır.

Film eleştirisinin, Türk Sinemasına, Türk Sinemasının da film eleştirilerine etkisi yadsınamayacak bir görünüm vermektedir.

E K L E R

TANJU AKERSON (1942-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. Edebiyat Fakültesi, Alman Filolojisi bölümünden mezun oldu. 1965'te Tercüman'da sinema eleştirileri yazmaya başladı. Daha sonra Yeni İstanbul, Akşam, Devrim ve Milliyet Sanat'ta yazılarını yayınladı(1).

BURHAN ARPAD (1910-)

Eleştirmen. Bursa'da doğdu. Bir süre Ticaret Okulu'nda okuduktan sonra, çalışma yaşamına atıldı. 1953-54 sinema mevsiminde Vatan gazetesinde Türk filmleri üzerine eleştiriler yazdı. 1952'de Türk Film Dostları Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı. Sinema eleştirisinin yanı sıra, tiyatro eleştirileri yazdı. biyografiler ve gezi notları kaleme aldı(2).

MELİH BAŞAR

1946 yılından sonra Ankara Merkez Film Kontrol Komisyonunda film sansürleri yaptı. Çeşitli kademelerde memurluklarından sonra emekli olunca eşi Refifa Başar ile Ankara'da Bölge film işletmeciliği yaptı.

Sansür sırasında edindiği bilgilerle (özellikle Türk filmleri üstüne) Ulus gazetesinde film eleştirileri yaptı.

VEHBİ BELGİL (1916-)

Gazeteci, eleştirmen. 1916'da doğdu. 1942'de Mülkiye Mektebini bitirdi. Dışişleri Bakanlığına diplomat olarak girdi ancak sevemedi ve ayrıldı. İstanbul yabancı filmlerin Sansür Heyetine girdi. Burada 1953 yılına dek dört yıl görev yaptı. Bu süre içinde de Vatan ve Yıldız'da film eleştirileri yaptı.

NEZİH COŞ (1949-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. İstanbul İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'nden mezun oldu. Yeni Gazete, Hey, Film, Akademik Sinema, Milliyet Sanat dergilerinde sinema yazıları yazdı. Yedinci Sanat adlı bir sinema dergisi çıkardı. Aydınlik Gazetesi'nin sanat sayfasını yönetti ve burada sinema ile ilgili eleştiri ve incelemeler yazdı. Sinema salonlarıyla ilgili bir araştırmasıyla bir kurumun araştırma dalındaki 'birincilik' ödülünü kazandı. Kısa bir süre Sinematek Derneği'nde görev aldı(3).

(1) Evren, Burçak, Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi, Film-San Vakfı Yayınları, İstanbul, 1983.

(2) Evren, a.g.e., s.22.

(3) Evren, a.g.e., s.39.

SUNGU ÇAPAN (1947-)

Eleştirmen. İstanbul'da doğdu. D.G.S.A. Grafik Sanatlar Bölümünü bitirdi. 1945'te Forum dergisinde sinema eleştirmenliğine başladı. Bir süre Sinematek derneğinin yayın organı Yeni Sinema'yı yönetti. Milliyet Sanat dergisinde film eleştirileri yazdı(1).

ATİLLÂ DORSAY (1939-)

Sinema yazarı. İzmir'de doğdu. Galatasaray Lisesi ve Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Bir süre İstanbul Belediyesi İmar ve Planlama Müdürlüğü'nde mimar olarak çalıştı. 1966'da Cumhuriyet Gazetesi'nde sinema yazıları yazmaya başladı ve günümüze kadar aynı yerde aralıksız sinema yazarlığını sürdürdü. Ayrıca Yeni Asya, Yeni Dergi, Milliyet Sanat, Gösteri gibi dergilerde yazılar yazdı. Yedinci Sanat dergisini çıkaranlar arasında yer aldı. Sinema Yazarları Derneği'nin Başkanı oldu. Kendi adına kurduğu yayınevinde sinemayla ilgili iki kitap yayınladı. Çeşitli dönemlerde yazdığı eleştirilerini "Mitos ve Kuşku" adı altında bir kitapta topladı(2).

METİN ERKSAN (1929-)

Yönetmen. Asıl adı İsmail Metin Erksan. Çanakkale'de doğdu. 1952'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Üniversite sıralarında sinemayla ilgilendi bazı yayın organlarında sinema ile ilgili makaleleri yayımlandı. 1950'de Atlas Film için yazdığı "Binnaz" senaryosuyla sinemaya geçti. İki yıl sonra Dünya gazetesinde sinema yazıları yazmaya başladı. 1952'de "Aşık Veysel'in Hayatı" ile yönetmenlik yapmaya başladı(3).

BURÇAK EVREN (1946-)

Sinema, TV yazarı. İstanbul'da doğdu. Bir süre Hukuk Fakültesi'nde okudu, daha sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Klasik Arkeolojik Bölümünden mezun oldu. Sinema yazılarına 1969'da Dünya gazetesinde başladı. Sırasıyla Dünya, Yeni İstanbul, Yeni Ortam, Ayrıntılı Haber, Vatan, Milliyet, Milliyet Sanat, Yedinci Sanat, Gerçek Sinema, Gösteri gibi yayın organlarında yazdı. Meydan Larousse'un 13. cildi, Türkiye Cumhuriyet Ansiklopedisi, Yurt Ansiklopedisi ve Hürriyet Ansiklopedilerinin tiyatro sinema maddelerini kaleme aldı. Yeni Fotoğraf adlı derginin yazı işleri müdürlüğünü yaptı. Sinema ya-

(1) Evren, a.g.e., s.43.

(2) Evren, a.g.e., s.49.

(3) Evren, a.g.e., s.59.

zarlığın dışında, çeşitli gazetelerde sekreterlik, sanat sayfası yönetmenliği ve yazı işleri müdürlüğü görevlerinde bulundu. Günaydın ve Saklambaç gazetelerinde sinema ve TV üzerine düzenli yazıları yayımlandı(1).

ALİ GEVGİLİLİ (1938-)

Eleştirmen, yazar. İzmir'de doğdu. Bir süre İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nde okudu. Öğrencilik yıllarında gazeteciliğe atıldı. Çeşitli gazetelerde çalıştı. 1961'de Tarık Dursun ile birlikte Yedinci Sanat ve Yeni Sinema dergilerini çıkardı. Yeni Dergi'de sinema üzerine yazılar ve Vatan gazetesinde sinema günlükleri yazdı. Sinematek Derneği'nin yayın organı olan Yeni Sinema'da Türk Sineması üzerine yazılar yazdı. Özellikle Lütfü Akad'ın yönettiği "Hudutların Kanunu" adlı film üzerine değerlendirmesiyle sinema eleştirisine yeni boyutlar getirdi. Milliyet gazetesinde ekonomi üzerine yorumlar yazdı ve düzenli olarak her hafta bir açık oturum yönetti(2).

TURHAN GÜRKAN (1926-)

Film eleştirmeni, gazeteci. 1926'da Bafra'da doğdu. Samsun Lisesini bitirdi. 1946 yılında Millet Dergisinde gazeteciliğe başladı. İstanbul Ekspres, Türk Sesi, Şehir, Tanin, Vatan, Cumhuriyet, Dünya ve Günaydın Gazetelerinde gazetecilik, Vatan, Cumhuriyet ve Dünya'da film eleştirmenliği yaptı.

ATILLA İLHAN (1925-)

Romancı, sinema eleştirmeni. İzmir'de doğdu. Bir süre Hukuk Fakültesi'nde okudu. Daha sonra Fransa'ya giderek iki yıl orada kaldı. 1959'da Ali Katanoğlu adıyla senaryolar yazdı. Vatan Gazetesi'nde sinema eleştirmenliğinde bulundu. Daha sonra şiir, roman, eleştiri ve diğer çalışmalarıyla edebiyat dünyasında tanındı. Sinema oyuncusu Çolpan İlhan'ın ağabeyidir(3).

TARIK DURSUN KAKINÇ (1931-)

Sinema hayatında hep Kakınç'ın K'sını isim olarak kullanan ünlü yazarımız, 1950'lerde gazetelerde film eleştirileri yaparak ilgisini gösterdiği sinemada çeşitli etkinliklerde bulundu. 57'den başlayarak senaryo yazımına katıldı, 1961'de

(1) Evren, a.g.e., s.63.

(2) Evren, a.g.e., s.68-69.

(3) Evren, a.g.e., s.84.

"Aramıza Kan Girdi" ile denediği yönetmenlikte, "Korkusuz Kabadayı", "Kanlı Kurşun", "Kelebekler Çift Uçar", "Cehennem Arkadaşları", "Yaralı Kartal" gibi filmleri imzaladı. "9 Dağın Efsanesi", "Leyla", "Devlerin İntikamı", v.b. filmlere diyalog yazdı. Yine 60'larda "Bağrıyanık Ömer ile Güzel Zeynep", "Denizin Kanı", "Alçaktan Uçan Güvercin" TV dizisi oldu(1).

ONAT KUTLAR (1936-)

Eleştirmen, senaryo yazarı, öykücü. Gaziantep'de doğdu. Gaziantep Lisesi'ni bitirdi. Bir süre Hukuk Fakültesi'nde okudu. Felsefe öğrenimi için Paris'e gitti. Dönüşünde Doğan Kardeş dergisinde sekreterlik yaptı. Türk Sinematek Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı ve aynı derneğin 1965-1976 arası yöneticiliğini yaptı. Sinema ile ilgili eleştiri, araştırma ve incelemelerini, Yeni Sinema, Film, Milliyet, Milliyet Sanat, Politika ve çeşitli yayın organlarında yayınladı. "Yusuf ile Kenan" filmiyle senaryo yazarlığına başladı. "Hazal" filminin senaryosunu Ali Özgentürk ile birlikte yazdı. Sinema ile ilgili çeşitli kurumlarda, heyetlerde ve derneklerde görev aldı. Birçok açık oturum, seminer ve konferanslara katıldı. Kültür Bakanlığı Kısa Filmler Bölümü'nde bir süre görev yaptı. Öykülerini "İshak" adlı kitapta topladı. Halen reklamcılık yapıyor(2).

TUNCAN OKAN (1938-)

Eleştirmen. İstanbul'da doğdu. Galatasaray Lisesi ve İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'nden mezun oldu. Sinema yazarlığına 1952'de İstanbul Ekspres Gazetesinde Dinçer Güner ile birlikte "Haftanın Filmleri" üzerine eleştiriler yazarak başladı. Bir süre Yıldız dergisinde yazdı, 1954'te Milliyet Gazetesine sinema yazarı olarak girdi ve 1977'ye kadar aynı gazetede yazılarına sürekli olarak devam etti. Hayat ve Kim dergilerinde sinema üzerine yazıları yayımlandı. Sinema yazarı olarak Venedik, Cannes, Berlin, Bergama festivallerini düzenli olarak izledi ve izlenimlerini Milliyet gazetesinde yazdı. Fono Film'i kurarak yabancı film ithali yaptı, ayrıca seslendirme stüdyosu kurarak, stüdyonun yönetmenliğini üstlendi(3).

(1) Dorsay, Atilla - Gürkan, Turhan, Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi, Hürriyet Gösteri Yayınları, s.299.

(2) Evren, a.g.e., s.102.

(3) Evren, a.g.e., s.111.

HALİT REFiğ (1934-)

Yönetmen, sinema yazarı ve senarist. İzmir'de doğdu. İlk ve orta öğrenimini Şişli Terakki Lisesi'nde tamamladı (1951). İki yıl süreyle Robert Kolej Mühendislik Bölümü'nde okudu. Askerliğini yedeksubay olarak Kore'de yaptı ve bu sırada amatörce 8 mm'lik filmler çekti (1954-55). Bir süre Zonguldak kömür işletmelerinde çalıştı, tercümanlık yaptı. Akis, Nijat Özön'le birlikte yayınladıkları Sinema, Kim, Yeni Sabah ve Akşam gazetelerinde sinema eleştirileri ve kuramsal yazılar yazdı. 1957'de Yaşar Kemal ve Haldun Taner ile birlikte yazdıkları "Dağları Delen Ferhat" senaryosuyla Turizm ve Tanıtma Genel Müdürlüğü'nün açtığı yarışmayı kazandı. Aynı yıl "Yaşamak Hakkımdır" senaryosuyla Atıf Yılmaz'ın asistanı olarak sinemaya geçti. 1960'da "Yasak Aşk" ile yönetmen olarak ilk filmini yaptı. 1963'te "Şehirdeki Yabancı" ile Moskova, 1965 de "Gurbet Kuşları" ile Delhi, "Haremde Dört Kadın" ile Sorrento film festivallerine katıldı. 1964'te Antalya Altın Portakal Film Festivalinde "Gurbet Kuşları" ile "en iyi yönetmen" ödülünü aldı. Türk sinemasının bunalımlı bir devreye girmesinden sonra TV filmlerine yöneldi ve Halit Ziya Uşaklıgil'den ekrana uyarladığı "Aşk-ı Memnu" ile dikkatleri üzerine çekti. Daha sonra TRT sinema danışma kurulunda görev aldı. Bu kurum adına "Yorgun Savaşçı" adlı diziyi çekti (1981). Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden biri olan Refiğ, filmlerinde özellikle yasak aşk motifini işledi. Bu motifin yanısıra Kemal Tahir ekolünün sinemadaki en tipik temsilcisi oldu. Türk sinemasının halk sineması olduğu savını ortaya koyarak "ulusal sinema" kavramını geliştirdi. Bu konudaki görüşlerini "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında topladı (1971). Yönettiği birçok filmde bu kavramı kendine özgü uslûbuyla yorumladı(1).

AYDIN SAYMAN (1953-)

Sinema yazarı, yönetmen yardımcısı. Malatya'da doğdu. İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi'ni bitirdi. Gerçek Sinema dergisinde sinema üstüne yazılar yazmaya başladı. Daha sonra Milliyet Sanat, Yedinci Sanat ve Edebiyat 81 dergilerinde yazdı. Bir süre Türk Sinematek Derneği'nde görev yaptı. Sinema yazarlığının yanısıra, başta Atıf Yılmaz, Zeki Ökten ve Şerif Gören olmak üzere birçok yönetmenin asistanlığında bulundu. Halen bir reklâm şirketinde yönetmen yardımcısı olarak reklâm filmleri çekiyor(2).

(1) Evren, a.g.e., s.129.

(2) Evren, a.g.e., s.134.

GIOVANNI SCOGNAMİLLO (1929-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. İtalyan Lisesi Edebiyat Bölümü'nden mezun oldu. Kitapçılık, dekoratörlük, bankacılık ve reklâmcılık yaptı. Akşam, Yön, Sine Film, Sinema 65, Yeni Sinema, Akis, Ulusal Sinema, Yedinci Sanat, Hey ve daha birçok yayın organlarında sinema üzerine yazılar yazdı. Ayrıca, çoğunlukla Türk sineması üzerine olmak üzere İtalya, İngiltere, Belçika, Amerika ve Norveç'te yayınlanan dergilerde yazıları yayımlandı. International Film Guide'de her yıl düzenli olarak Türk sinemasının ürünlerini tanıttı. 1965'de Agâh Özgüç ile birlikte "Yerli Sinemada Seks", 1966'da "1965/66 Sinema Yıllığı", 1973'de "Türk Sinemasında Altı Yönetmen" adlı kitapları yayımlandı. Yönetmen yardımcılığı, oyunculuk, yabancı film çevirmenliği ve hikâyecilik gibi çeşitli işlerle uğraştı(1).

KAMİ SUVEREN (1926-)

Sinema yazarı. Mersin'de doğdu. Nişantaşı Işık Lisesi'ni bitirdi. Bir süre Hukuk Fakültesi'nde okudu. 1954'te "Eşkiya Halil" filminde yönetmen yardımcılığı yaptı. Son Havadis, Durum, Gecit, Hayat ve çeşitli yayın organlarında sinema eleştirileri ve röportajlar yaptı. Sinema Yazarları Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı. Ayrıca çeşitli film yarışmalarında jüri üyeliği yaptı(2).

ERMAN ŞENER (1943-)

Sinema, TV yazarı. Afyon'da doğdu. İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi'ni bitirdi. 1958'de sinema yazıları yazmaya başladı. Yazılarını Ses, Hey, Tele Magazin, Hayat Tarih Mecmuası, Milliyet ve Milliyet Sanat dergilerinde yayımlandı. Ayrıca Hey yıllıklarını hazırladı. Bir süre Eskişehir İTİA Sinema-TV Yüksek Okulu'nda Öğretim görevlisi olarak çalıştı. Halen Hey'de sinema yazıları yazan Şener'in yayınlanmış eserleri şunlardır: Yeşilçam ve Türk Sineması (1970), Kurtuluş Savaşı ve Sinemamız (1970), Sinema Seyircilerinin El Kitabı (1976), Ses Sanatçıları Ansiklopedisi (1970), Sinemaya Giriş (1978), Televizyona Giriş (1978), Festivaller(3).

AGAĞ ÖZGÜÇ (1935-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. Çeşitli edebiyat dergilerinde şiirler yazdı. Haydarpaşa Lisesi'nden ayrılıp gazeteci-

(1) Evren, a.g.e., s.134.

(2) Evren, a.g.e., s.141.

(3) Evren, a.g.e., s.143.

liğe başladı. Büyük Gazete, Artist, Sinema. Ses, Perde, Pazar, Yeni Gazete, Milliyet, Akşam ve daha birçok yayın organında sinema yazarlığı yaptı. Sinema ile ilgili inceleme ve araştırmalarını kitap haline getirdi. Sinema 65 dergisini yönetti. Yayınlanmış başlıca eserleri şunlardır: Türk Filmleri Sözlüğü 1914-1979, Bir Yıldız Böyle Doğdu; Türkan Şoray, Neden Yılmaz Güney?, Türk Sinemasında Seks, Türk Sineması Sanşür Dosyası, Şiirlerle Sinema, ayrıca sinemanın dışında "Türkiye'de Kiralık Kızlar" adlı bir araştırmasını kitap haline getirdi. Halen sinema yazarlığını sürdürmektedir(1).

ÇETİN A.ÖZKIRIM (1930-)

Sinema yazarı, Eskişehir'de doğdu. Bir süre Güzel Sanatlar Akademisi'nde okudu. Sonra grafikerlik yaptı. 1952'den sonra film eleştirileri yazmaya başladı. Milliyet, Akşam, Vatan, Yeni Sabah, Dünya, Havadis, Cumhuriyet, Yeni Gazete, Hürriyet'de yazıları çıktı. 1959'da "Sinema 59" adı altında bir sinema dergisi yayımladı. 1961 ilâ 1973 arasında Varlık Yıllıkları'nda sinema kısmını yazdı ve Ses dergisinin yazı işleri müdürlüğünü yaptı(2).

NİJAT ÖZÖN (1927-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. Edebiyat tarihçisi Nihat Özön'ün oğludur. Atatürk Lisesi ve Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü'nü bitirdi. Ayrıca kütüphanecilik tahsili gördü, bir süre yayımcılık ve çevirmenlik yaptı.

Sinema yazılarına 1950'de Ankara'da yayımlanan "Yağmur ve Toprak" adlı dergide başladı. Sonra sırasıyla eleştirilerini, araştırma ve incelemelerini Pazar Postası, Yeryüzü, Yeditepe, Sinema, Ulus, Akis, Dost, Sinema 59, Sinema-Tiyatro Pazar Postası, Yeni Sinema, Öncü, Türk Dili, Yön, Sinema 65, Yeni Sinema ve Devrim gibi yayın organlarında yayınladı. 1956'da sinemayı ilk kez bir sanat olarak ele alan "Sinema" adlı bir dergi çıkardı.

1956'da "Sinema Sanatı" 1958'de "Ansiklopedik Sinema Sözlüğü", 1962'de "Türk Sinema Tarihi". 1964'de "Sinema El Kitabı", 1968'de "Türk Sinema Kronolojisi", 1970'de "İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay", 1972'de "100 Soruda Sinema Sanatı", 1974'de "Sinema ve Televizyon Sözlüğü" adlı kitapları yayımlandı. Ayrıca, "Sinemanın Temel İlkeleri, Çağdaş Sinemanın Sorunları" ve daha birçok kitabı dilimize çevirdi. Ankara Siyasal

(1) Evren, a.g.e., s.121.

(2) Evren, a.g.e., s.122.

Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda öğretim görevlisi olarak sinema dersleri okuttu. Çeşitli yarışmalarda jüri üyeliğinde bulundu.

Özön, yazdığı yazılar ve yayınladığı kitaplarla Türk sinemasını ve sinema sanatını geniş yığınlarla tanıttı, günümüzün birçok sinema yazarının yetişmesinde büyük katkıları oldu(1).

SEZAI SOLELLİ (1914-1979)

Gazeteci, yazar, senaryo yazarı. 1930 sonlarında Türkiye yayınevine girdi, birçok dergide (Hayat, Ses, Resimli Roman, Doğan Kardeş) çalıştı, yöneticilik yaptı, Yıldız Romanlar dizisinde çevirmen ve redaktörlük yaptı. 40 sonları-50 başlarında Yıldız Dergisi'nde "Lüks Koltuktaki Adam" adıyla film eleştirileri yazdı. Vatan gazetesi, Hafta ve Ses dergilerinde sinema üstüne yazmayı sürdürdü. 2 roman ve çocuk kitabının yanı sıra, 1950'lerde "Nilgün", "Alın Yazısı", 60'larda "Cilalı İbo ve 40 Haramiler", "Ahtapotun Kolları", "Tehlikeli Adımlar" v.b. filmlerin senaryosunu yazdı. Çeşitli ansiklopedilerde de katkısı var(2).

REKİN TEKSOY (1928-)

Sinema yazarı. İstanbul'da doğdu. İstanbul Saint Michael Fransız Lisesi, İstanbul Hukuk Fakültesi ve Roma Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Yön, Sosyal Adalet, Ataç dergilerinde başlayarak çeşitli yayın organlarında sinema üzerine yazılar yazdı. Arkın Yayınevi'nin hazırladığı "Sinema Ansiklopedisi"ni yönetti. Sinematek Derneği yönetiminde görev aldı ve bir ara ikinci başkanlık yaptı. Oyuncu Sevil Candan ile evlenip, ayrıldı(3).

ERDOĞAN TOKATLI (1939-)

Yönetmen. Denizli'de doğdu. Galatasaray Lisesi'nden mezun oldu. Sinemaya Akşam Gazetesinde eleştiriler yazarak girdi. Daha sonra Sağiroğlu, Kakıncı, Aksoy, Refiğ ve daha birçok yönetmenin asistanlığını yaptı. 1965'de "Son Kuşlar" filmiyle yönetmenliğe başladı. Yönetmenliğinin yanı sıra, senaryolar yazdı ve fotoroman çekti(4).

(1) Evren, a.g.e., s.122.

(2) Dorsay-Gürkan, a.g.e., s.591.

(3) Evren, a.g.e., s.148.

(4) Evren, a.g.e., s.149.

SEMİH TUĞRUL

Sinema yazarı, TRT yöneticisi. İstanbul'da doğdu. Edebiyat Fakültesi'ni bitirdikten sonra, bir süre asistanlık yaptı. Sonra gazetecilik yaşamına atıldı ve Tercüman Gazetesi'nin Yazışmaları Müdürü oldu. Türk Haberler Ajansı ve Turizm Tanıtma Bakanlığı İstanbul İl temsilciliklerinde bulundu. TRT'ye girdi ve bir süre Genel Müdür Muavinliği görevi ve müşavirlik yaptı. Tuğrul, sinema yazılarına 1950 yılında Yeditepe dergisinde başladı. Yeni Sabah ve Tercüman'da düzenli olarak sinema eleştirileri ve sinemayla ilgili makaleler ve incelemeler yazdı. Türk Film Dostları Derneği'nin başkanlığını yaptı. Sinematek Derneği'nin kurucuları arasında yer aldı ve bu derneğin ilk başkanı oldu. Birçok kitabı çevirerek dilimize kazandırdı. "Türkiye'de Radyo ve Televizyon Olayları" adlı bir kitabı vardır. Semih Tuğrul, ülkemizde ilk kez sinemayı bir sanat dalı olarak görüp, onun üzerine düzenli ve ciddi eleştiriler yazan ve daha sonraki sinema eleştirmenlerine öncülük eden yazar oldu(1).

(1) Evren, a.g.e., s.151.

FİLM TANITMA YAZISI

YALAN

(Türk filmidir. Halk filmin bir eseridir. Başlıca yıldızları: Suavi Tedü, Handan Karaokçu, Muazzez Fındıkoğlu, İ.Toto'dur. Filmi Çetin Karamanbey idare etmiştir. Renksizdir. Türkçedir).

KONUSU: Bir fabrikada çalışan ve patronunun kendisine tasallut etmiye kalkışması üzerine onu öldüren bir kız ile bu suç üzerine alan bir genç erkek arasında geçen ıstırap dolu bir aşk hikayesidir(1).

(1) Başar, Melih, "Haftanın Filmleri, Yalan", Ulus Gazetesi, 10 Temmuz 1950.

FİLM TANITMA YAZISI

ÇILDIRAN BABA (Türk Filmi)

BAŞ VE DİĞER ROLLERDE: Vedat Örfi Bengü, Ülkü Bengü, Nebahat Erdura, Ayşe Güzel, Kemal Tanrıöver, Ali Küçük, Kudret Suatası.

REJİSÖR: Vedat Örfi Bengü

UZUNLUK: 2650 metre

YAPAN: Ülkü Film

Kuvvetli bir mevzuu olan bu film, namuslu kalmak istediği halde bir kadın avcısının elinde kötü yollara düşen bir annenin feci âkibetini tasvir etmektedir.

Aynı zamanda musikişinas bir adam olan Doktor Suat (Vedat Örfi Bengü)'ın karısı Neclâ (Nebahat Erdura)'nın, yazı geçirmek üzere İstanbul'a gelen zengin bir Prens (Kemal Tanrıöver)'ten gayri meşru bir çocuğu oluyor. Fakat bunu kadın ve prensten başka kimse bilmiyor.

Bir kazaya kurban giden prens öleceğini anlayınca derhal noteri çağırarak bütün servetini, yegâne mirasçısı olan gayri meşru çocuğuna vasiyet ediyor. Fakat Neclâ'nın, prensten olandan başka bir çocuğu daha vardır. Çocukların hangisi gayri meşrudur, Prens bunu söylemeğe vakit bulamadan ölüyor. Film bundan sonra bir facia olarak devam ediyor.

Vedat Örfi Bengü bu filmi ile, Mısır'da çevirdikleri de dahil, 44'üncü defa olmak üzere beyaz perdeye çıkmaktadır. Yani sinema dünyamızın en emektar ve en çok film çevirmiş yıldızı(1).

(1) Belgil, Vehbi, "Haftanın Filmleri, Çıldırın Baba", Yıldız Dergisi, C.1, S.16, 14 Nisan 1951, s.19.

KLASİK ELEŞTİRİ

EGE KAHRAMANLARI

Bu yıl yerli film sezonu geçen Çarşamba günü iki sinemada birden gösterilmeğe başlanan "Ege Kahramanları" ile açıldı. Bu Erkin Film'in ilk eseridir sanıyorum. Gönül isterdi ki bu müessese filmcilik hayatına biraz daha kuvvetli, bir parça daha olgun bir eserle başlamış olsaydı. Burada, "hangi müessese yüzde yüz muvaffak bir eserle bu sahaya girdi ki?" şeklinde bir soru sorulup birçok misal gösterilebilir. Ama unutmıyalım ki sene 1951'dir ve filmciliğimiz de başlangıç devirlerinde değildir. Uzun bir duraklamadan sonra bundan beş altı yıl önce yeniden filmciliğe atılanları, yeni bir endüstrinin önderleri olarak karşıladığımız için birçok hatalarını hüsnüniyetle karşılamıştık. Bugün filmciliğimiz muayyen bir standard'a ulaşmış vaziyettedir. Bundan sonra bu işe girecekler, bugünü başlangıç olarak kabul etmek mecburiyetindedirler. Bugün artık, dünün hatalarının tekrarını müsamaha ile karşılamayız.

"Ege Kahramanları", Egede işgal ordularına karşı savaşan çeteleri, ufak toplulukları birleştirmeye çalışan Karazade adındaki bir kahramanın mücadelelerini realize etmektedir.

Hikâye güzel, senaryo zayıftır. Eğer reji ve operatör bir parça daha kuvvetli olsaydı, bu vaziyet senaryodan çok daha derli toplu, çok daha olgun bir film meydana getirebilirdi. Ne gibi imkânsızlıklar, ne çeşit yokluklar içinde çalıştıklarını bilmiyorum. Bugünkü imkânların arasında, yerine mihlanmış gibi bir makine ile, üç günlük mesafeden (bilhassa harici sahnelerde) plân değiştirmeden dakikalarca kurdele doldurmak seyirciyi bir hayli sıkıyor. Öyle sahneler var ki toplu iğne başı gibi insanların bir şeyler yaptıklarını hissediyorsunuz. Fakat ne yapıyorlar, ne ediyorlar farkına ya hiç varılmıyor veya çok güç varılıyor.

Dış sahneler çok uzaktan olduğu kadar lüzumsuz derecede uzun ve sebepli sebepsiz çekilmiştir. Saniyelerce mânasız yürüyüşler, araba gidişleri, bomboş sahneler seyrediliyor.

İstiklâl mücadelesi sırasındaki düşman askerleri de, bizimkiler de hepsi bugünkü asker kıyafetinde, yalnız bir fark var. Yunanlılarınkiler keplerini uçları öne ve arkaya gelmek üzere normal giymişler. Türkler uçlarını yana alıp bir parça bastırmışlar, o kadar.

Son senelerde tamamen kurtulduğumuzu sandığımız filmlere yerli yersiz şarkı sokmak hastalığı bu filmde de nüksetmiş. Ama çok şükür ki bir tek şarkı var.

Dövüş sahneleri pek zayıf. Hapse atılan Karazade ve arkadaşları dışarıdaki tertibattan korkmadıklarını söyledikleri halde niçin incecik çیتالardan yapılmış hapishane kapısından kaçmadılar da, pencerenin kalın demir parmaklıklarını kestiler? Hem asıl mesele bu parmaklıkları ne ile ve nasıl kestiler? Dışarıdaki motörü kimler hazırladı?

Bunu vuzuhsuzluğa bir misal olarak veriyorum. Daha böyle vuzuhsuz birkaç yer var.

Artistlere gelince Karazade rolünde Faruk Ataçer lüzumsuz bazı jestlerine rağmen hiç de fena değil. Gül Batu ve Ferhan Tanseli de kendilerine düşeni, o imkânsızlıkların içinde, kabıl olduğu kadar yapmağa çalıştılar. Makiyaj ve ışık biraz daha düzgün olsaydı, Gül çok daha cici olacaktı. Bilhassa Türk kumandanı olan sanatkâr ufacık rolünde, bence rol kesmeden gayet güzel oynadı.

Filmi ilk seansta seyrettim. Sinema doluydu. Bütün saydığım ve yersizlik yüzünden sayamadığım hatalara rağmen film seyircinin millî hissiyatını bir hayli kamçılamaş olmalı ki, oldukça alkış topladı(1).

Solelli

(1) Solelli, Sezai, "Ege Kahramanları", Yıldız Dergisi, C.2, S.41, 6 Ekim 1951, s.4.

KLASİK ELEŞTİRİ

FİLM TENKİTLERİ

KAMELYALI KADIN veya PARLAK BİR FİYASKO

Türk filmciliğinin kendini reddetmesi için bir bu eksikti. Rejisör Şakir Sırmalı'nın çevirdiği "Kamelyalı Kadın" filmi ile bu da oldu demektir. Artık işimiz tamamdır. Bundan böyle Holywood'daki ünlü rejisörler, Avrupa'daki büyük sinema sanatçıları tetik davransınlar. Türk filmcileri konu alanında kendi milli kaynaklarını eleyip taradılar. Değerli bütün edebi eserlerimizi başarılı filmler halinde sinema sanatına malettiler. Bugünkü Türkiye'nin belli başlı meselelerini beyaz perdeye aktardılar. Milli filmcilik alanında yapılacak herşeyi yaptılar. Şimdi artık Batı'nın tanınmış eserlerini el atıyor; Bay Şakir Sırmalı'nın yaptığı gibi Kamelyalı Kadını adapte etmekle, Bay Osman Seden'in yaptığı gibi, Avare'yi yeniden çevirmekle vakit geçiriyorlar. Bu rejisörler yaratıcı birer sinema sanatçısı olarak bütün marifetlerini (!) ortaya koydukları için artık üslûp denemeleri, şekil çalışmalarını ile meşgûl oluyorlar.

Bütün bunlar tabii anladınız işin şaka tarafı. Hakikatler, hele Kamelyalı Kadın ile ortaya çıkan hakikat, bunun tam aksine insanı utandıracak, hepimizin yüzünü kızartacak kadar acıdır. Filmin hareket noktası sakat olduğuna göre, sakat bir noktadan hareketle çevrilen eserin böyle olması bir bakıma mukadderdi. Fakat sinema ile ilgilenen herkes bilir, hani kötü filmin bir sınırı vardır. Başarısız filmin de bir dereceye kadar iyisi vardır. Kamelyalı Kadın öyle de değil. Kötünün kötüsü, iler tutar yeri bulunmayan; baştan sona saçmalıklarla dolu bir sinema eseri.

Bir an için harp sonrasında beri muhtelif memleketlerde gelişen milli filmcilik hareketlerini unutalım ve biz de Bay Şakir Sırmalı gibi, milli konularımızı, kendi meselelerimizi topyekûn inkar ederek, Kamelyalı Kadın'ı Türkiye'de çevirmek akıllıca bir iştir diyelim. O taktirde rejisörden ilk isteyeceğimiz şey karşımıza tahammül edilir bir film çıkarması; sinema sanatının hiç olmazsa temel kaidelerine bağlı kalarak, hatasız bir sinematografik gramer kullanmasıdır. Fakat nerede? Sırmalı, Kamelyalı Kadını sinema sanatının bütün kuralları ile alay edercesine bir anlayışla çevirmiş.

Eserde karşımıza çıkartılan tiplerin kim olduklarını, ne yaptıklarını anlamak tamamen imkansız. Bir takım insanlar İstanbul'un muhtelif semtlerinde bir takım evlere girip çıkıyorlar. Durup dinlenmeden deli saçması kabilinden bir yığın laf ediyorlar. Rejisörün en acaip işlerinden biri de mekan alanında karşımıza koyduğu içinden çıkılmaz bilmece. Taksim meydanında sayfiye evleri, şehirden odalara garip atlamalar ve bunlara benzer bir yığın garipliklerdir.

Filmin rejisörü yalnız ele almak orijinalitesini gösterdiği konu ile değil, filmin de rol verdiği artistlerle de adeta alay etmiş. Başka filmlerde oldukça başarılı kompozisyonlarını seyrettiğimiz Fikret Hakan, amiyâne tabiriyle harcanmış. Gine anlaşılmaz bir orijinalite uğruna ismi Çolpan diye takdim edilen Çolpan kamera karşısına çıkartılarak kıyasıya ezilmiş. Cahit Irgat komik ve komik olduğu kadar da acıklı bir duruma düşürülmüş. Netice, Kamelyalı Kadın bir film değil bir sinema eseri karikatürüdür.

Koca Saray sinemasında benim bulunduğum seansta seyirciler Kamelyalı Kadın'a tahammül edemediler. Kendileriyle alay edildiğini, hepsinin teker teker budala yerine konduğunu anlayınca kahkahalarla gülmeye, filmle artistlerle ve onlardan önce rejisörle alaya başladılar. Seyircilerin bu kahkahaları başkalarından önce rejisörü rahatsız etmeli, Bay Şakir Sırmalı sinema sanatçısının tamamen sorumsuz bir kişi olarak aklına estiği orijinalite kırıntılarını halka empoze edemeyeceğini anlamalıdır. Kamelyalı Kadın üzerinde daha fazla durmaya lüzum görmüyorum. Film, yukarıda da işaret ettiğim gibi seyircilerin kahkahaları ile layık olduğu gibi karşılanmaktadır. Rejisörlerimizden çoğunun zannettiğinden daha uyanık olan sinema seyircileri böylelikle bu parlak fiyaskoya yaraşan bir tepki göstermektedirler(1).

Semih Tuğrul

(1) Tuğrul, Semih, "Film Tenkitleri, Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko", Tercüman Gazetesi, 19 Ocak 1957.

KLASİK ELEŞTİRİ

FİLMLER

"KAMELYALI KADIN"

Geçen iki hafta İstanbul yabancı filmler bakımından mevsimin en tatsız günlerini yaşadı. Rock and Roll meraklıları için hazırlanan bir Amerikan filmi gençleri histeri krizlerine sürüklerken, birbirinden kötü ve cansız yabancı filmler yüzünden sinema aktüalitesinin ağırlık merkezi yerli filmlere kaydı. "Beş Hasta Var" ve "Kamelyalı Kadın" gibi iki iddialı Türk filminin böyle bir zamanda gösterilmeleri, üzerlerinde daha geniş münakaşalar yapılmasına yol açtı. "Beş Hasta Var" kötü bir romanın kötü bir sinema adaptasyonuydu. Türk sinemacılığının iki ilham kaynağı olan din ve şehvet istismarcılığı bir kere daha iş yapma formülü olarak kullanılmış, seyircinin ölümlü hastalıklar, göz yaşlarıyla avlanmasına çalışılmıştı. Tenkitçiler "Beş Hasta Var"ı baraj ateşine alırken "Kamelyalı Kadın" gösterilmeye başladı. Bu sayede "Beş Hasta Var" bir kenara bırakıldı, rejisörü Atıf Yılmaz affedildi.

Türk seyircisi çoktan beri en kötü filmleri görmeye mecbur ediliyordu. Ama bu derece garibine, iptidaisine, can sıkıcısına, kötüsüne, maksatsızına sinemanın ilk günlerinden beri muhtemelen kimse rastlamamıştı. "Kamelyalı Kadın" sinema tarihinin en kötü filmi sıfatını kazanmaya her bakımdan en kuvvetli namzettti.

Filmi görmeden önce bunca kere işlenmiş bir "La Dame aux Camélias" konusuna neden el atıldığını tartışmak düşünülebi-
leceği halde filmi gördükten sonra böyle birşeye kalkışmak boşuna zahmet olur. "Kamelyalı Kadın" belirsiz bir yerde, meçhul kahramanların temsil ettiği kâbus gibi kopuk kopuk, birbirleriyle alâkası olmayan bazı esrarengiz vaka kırıntılarından meydana geliyor. Herşeye tam bir kaos hâkim. Bu durumda Marguerite'in henüz yirmisine varmamış bir genç kıza (Çolpan) oynatılması tuhaflığı unutuluyor, seyirci ayda net 400 lira geliri olan gencin İstanbul'da dayalı döşeli bir ev ve bir de uşak tutabilmesindeki beceriklilik karşısında hayrete düşüyor. "Kamelyalı Kadın" adındaki sinema garibesinin yaratıcısı Şakir Sırmalı sinemadaki mekân düzenini tamamen alt üst etmiş. Taksim meydanındaki bahçeli evler, Büyükadada taksi diye bağırıp, Dolmabahçede otomobile binmeler ve benzeri hokkabazlıklar karşısında budala yerine konan seyirci filme isyan ediyor.

Gala gecesi filmi sonuna kadar seyretme iradesini gösterebilen seyircilerden biri, "Saray sineması böylesine boş film görmedi" diye haykırmaktan kendini alamamıştı. Bu sözün Şakir Sırmalı'dan başka salonu dolduran bütün seyircilerin hislerine tercüman olduğu muhakkaktır(1).

(1) Refiğ, Halit, "Filmler, Kamelyalı Kadın", Akis Dergisi, C.9, S.3, 26 Ocak 1957, s.33.

KLASİK ELEŞTİRİ

HAFTANIN FİMLERİ

DUVAKLI GÖL(*)

Rejisör Şadan Kâmil idaresinde çevrilmiş bir Atlas film prodüksiyonu. Oynayanlar: Leyla Sayar, Semih Sergen, Sadri Alı-şık, Kenan Pars, Lüks'te.

Böyle, fındık kabuğunu dahi doldurmayacak derecede, ufak, ehemmiyetsiz ve manasız bir hikaye üzerine kurulan bir filmde elbetde "realizm" iddiası öne sürülemez. Filmin taktim fas-lında belirtildiğine göre bu bir efsaneden ibaret imiş. Fakat filmin senaristi galiba, "Evli evine köylü köyüne" tabiriyle özetlenebilecek bir ana temadan hareket etmiş. "Duvaklı Göl" ün ilk fotoğrafları Abant gölünün manzaralarıdır. Bu gölde iki kuğu varmış. Birbirlerinin yanından ayrılmazlarmış. Biri dişi, diğeri erkek olan bu iki kuğunun beraber dolaşmalarının hikmeti bir aşk hikayesiyle alâkalıymış. "Duvaklı Göl" bu hi-kayeyi naklediyor. Senelerce önce Anadolu'nun bir köyünde fa-kir bir rençber, zengin bir köy ağasının kızı ile sevişiyor. Babasından kızı istediği zaman "red" cevabı ile karşılaşınca yakında bir çocuklarının dünyaya geleceğini söylüyor. Kızın erkek kardeşi sinirleniyor ve tüfeği aldığı gibi delikanlıyı vuruyor. Babasını ve kardeşlerini lanetleyen kız üzüntü için-de, bir daha geri dönmek üzere evden kaçıyor. Sonra, onu, şimdi kuğuların seviştiği gölün kenarında doğururken görüyo-ruz. Civarda bir barakada oturan ihtiyar bir aile ölü olarak buldukları genç anneyi gömüyorlar, öksüz kızı yanlarına alı-yorlar. Seneler geçiyor. Küçük Eda büyümüş, dar eteği ve göğ-sü açık bluzu ile yalınayak ormanda dolaşırken Ali (Semih Sergen) adında bir köylünün aklını başından almıştır! Bıyıklı kıvrırcık saçlı bir delikanlı olan Ali de kısa zamanda Edâ'yı (Leyla Sayar) kendine aşık ediyor. Edâ annesinin mezarı ba-şında ağlarken "Bir göz bana baktı. Baktı da taa içimi yaktı" diyor!

Edâ'nın sözlerini Ali tamamlamak istiyor. "Sönmez o ateş, za-ten o ateş olmazsa ben yaşayamam" diyor!.. Evlenmeye karar veriyorlar. Bir gün Edâ ormanda yalnız başına dolaşırken göle yakın bir yerde gençlerden müteşekkil bir topluluğun kamp yaptığını görüyor. Şehirli gençlerin eğlencelerini beğeniyor ve Ali'ye "Biz de şehire yerleşelim" diyor. Önce bunu kabul etmeyen Ali sonra İstanbul'da iş aramaya gidiyor. Fakir deli-kanlı inşaat ameleliği yaparak biraz para biriktirecek, Edâ'yı da yanına çağıracaktır! Bu arada Edâ kamptaki gençlerle samimi olmaya başlıyor. Fakat, kamptakilerden biri ormanın تنها bir köşesinde kıza tecavüz ediyor. Edâ ağlaya ağlaya eve gidiyor, ekmek bıçağını kaptığı gibi namûs düşmanının pe-şine düşüyor. Tam o sırada Ali eve dönmüştür. Ali ormanda

aramaya çıktığı Edâ'yı şehirli genç ile mücadele ederken görüyor. Bu defa iki erkek birbirleriyle döğüşürlerken Edâ kendini gölün sularına bırakıyor, intihar ediyor. Ali çılgın gibi Edâ'yı kolları arasına alıyor ve gölün derinliklerine doğru ilerliyor. İşte o zamandan sonra gölde bir çift kuğu görünmektedir.

"Duvaklı Göl" Abant'ta çevrilmiş. Alman operatör George Lukoschus, kamerasına genel planlardan Abant manzaraları tesbit etmeye çalışmış. Fakat siyah beyaz resimlerin bir kısım laboratuvar hatalarına kurban gittiği gibi, plânlar arasındaki ahenksizlik bu gayretten beklenen neticeyi veremiyor. Perdedeki kareler birer kartpostal intibasını bırakıyor. Çocuksu bir senaryo, çocuksu bir hava içinde perdede canlandırılmış. Oyuncular arasında bilhassa Semih Sergen'in yapmacık tavırlarına, sun'iliğine tahammül etmek güç. Filmin başından sonuna kadar kamera karşısında kâh "yan bakış"larıyla, kâh göğsünü kabartarak "poz vermeye" çalışan, çatık kaşlı jönpromiye Sergen beyaz perde için hiç ümit verici görünmüyor(1).

(1) Okan, Tuncan, "Haftanın Filmleri, Duvaklı Göl", Milliyet Gazetesi, 1 Şubat 1958.

KLASİK ELEŞTİRİ

ZÜMRÜT

Reji: Lütfü O.Akad - Oynayanlar: Çolpan İlhan, Fikret Hakan, Sadri Alışık, Kâmûran Yüce, Ulvi Uraz, Nezihe Yamaç, Atıf Kaptan - Kamera: İlhan Arakon - Prodüksiyon: FİTAŞ 1959 Türk filmi - YENİ MELEK, İNCİ, ÇEMBERLİTAŞ ve YENİ (Şehzadebaşı) sinemalarında.

Zümrüt, biraz George Cukor'un La Dem O Kamelya'sı biraz da Ken Hughes'ün Zehirli Ruhlar'ı (Wicked as they come) arasında gidip gelen bir senaryoya dayanıyor. Ancak bu ve buna benzer filmlerde rastlanılan melodramlar hakkında açık bir görüşü olmadığı anlaşılan Sadık Şendil senaryoyu tatsız bir takım olaylar ve hareketler içinde itelemiştir. Tabii burada bütün kusuru Sadık Şendil'e yüklemek ve filmin rejisörü Lütfü Akad'ı temize çıkarmak hiçbir şekilde mümkün değildir. Kanun Namına, filmiyle dikkati üzerine çeken ve ondan sonra Öldüren Şehir, Katil, Altı Ölü Var ve Beyaz Mendil kurdellalarıyla bir müddet için en iyi Türk rejisörü zehabını uyandıran Lütfü Akad ne yazık ki Meçhul Kadın, Ak Altın, Görünmeyen Adam İstanbul'da, Kalbimin Şarkısı, Kara Talih kurdellalarıyla kendisine bağlanan bütün ümitleri boşa çıkarmıştı. Zümrüt filminin mizansenini şimdi bunu bir daha doğruluyor. Oysa, İlhan Koza'nın bir romanından alınan bu konu, romanda melodramik unsurlar olsa bile yine de geçer akçe bir senaryo veya film haline getirilebilirdi.

Şu da var ki, filmin aksaklığı sadece melodrama yönelmiş olmasından da gelmiyor, senaryonun çizdiği yol bir takım boşluklar, bir takım atlamalarla doludur. Sonra oyuncular da iyi seçilmiş degillerdir. Sadri Alışık, Fikret Hakan bir yana öteki oyuncular (Çolpan İlhan, Kâmûran Yüce, Ulvi Uraz) oynadıkları rollerle harcanmışlardır. Hele Kâmûran Yüce, ne işi var onun belâlı âşık rolünde? Ama görüyorsunuz, bütün bunlar kolayca giderilecek kusurlar. Evet kolayca giderilebilecek kusurlar. Ama ya bizim yerli filmlerin senaryolarını yazan kişiler çok kabiliyetsiz, ya rejisörler bu işten hiç anlamıyor, yahut prodüktörler filmin kötü olmasını hassaten istiyorlar, her nedense, bizim yerli filmlerimizin yüzde doksandokuzu böyle çıkıyor.

Zümrüt'ten bir örnek vereyim: Feride'nin (Çolpan İlhan) Fuat'la evleneceği gece düğün evine Feride'nin eski belalısı geliyor ve onu alıp ıssız bir yere götürüyor, orada çırılçıplak bıraktıktan sonra geri dönüyor. Feride düğün evinden ayrılırken bu sahte zorbaya hemen hemen hiç karşı koymuyor ama ıssız yere vardıkları vakit Feride açıyor ağzını yumuyor gözünü. Bu neden? Ben bu nedeni anlıyorum. B.Lütfü Akad Amerikan rejisörlerinden Robert Aldrich'in Mickey Spillane'nin bir romanına dayanarak çevirdiği Öp Beni Öldüresiye filminde asfalt üzerin-

de çırılçıplak bırakılan kadın sekansına vurulmuştur. Bu vurgunluğunu ihya etmek için sekansı aynen değilse bile, belli başlı çizgileriyle tekrarlamak istiyor ve neticede de bütün mantık kurallarını bir yana iteleyerek böyle bir saçmalığa düşüyor.

Bunlara karşılık FİTAŞ'ın Günahkârlar Cenneti'nde gösterdiği iyi niyet gene karşımıza çıkıyor. Filmin prodüktörü İhsan İpekçi filmin iyi olabilmesi için hiçbir masraftan kaçınmamış. Gelin görün ki bu fedakarlığa kamerayı kullanan İlhan Arakon da gereken cevabı veremiyor.

Birbiri arkasına sıralanan zengin ve göz doyurucu sahneler, İlhan Arakon'un başarısız fotolarıyla karanlığa gömülüyor. Gerçi seyirci herşeye rağmen bu filmde diğer yerli filmlerin üstüne çıkan bir taraf buluyor ama bu biraz da seyircinin iyi niyetinden geliyor(1).

(1) Birsal, Salâh, "Bu Haftaki Filmler, Zümrüt", Yeni Sabah Gazetesi, 22 Şubat 1959.

FİLM TANITMA YAZISI

BEKLENEN BOMBA

Rejisör: Muharrem Gürses - Oyuncular: Neriman Köksal, Eşref Kolçak, Hadi Hün - Bir Türk filmi.

Egemenlik savaşına katıldığımız günlerin bir öyküsünü verecek oluyor film. Ölçsüz bir ilkelik var senaryoda. Olaylardan olaylara geçişte bir bağlantı olmadığı gibi bütünde de gerekli tutarlılık hak getire... Öykünün kişileri öylesine iğreti öylesine düzme ki... Oysa böylesi bir öykü anlatılmak istendiğinde daha bir sakınarak, daha bir titizlikle üstünde durmamız gerekmez mi? Beklenen Bomba'da gelişi güzel, senli-benlikli benzeri filmlerimizin hepsinden daha besbeter bir görünüşte...

Yerli yersiz gösterilen bayraklar, öykünün ve konunun dışına çıkıp yalnızca orta toplumu içlendirmek için çekilen yiğitlik üstüne nutuklar. Atatürk sevgisinden faydalanmak amacıyla gösterilen büyüğümüzün resimleri... Bütün bunlar filmin bütünü büsbütün aksatıyor.

Ne düşünülerek yapılırsa yapılsın bunlar filme gene de konulabilir. Ama hiç değilse bütünü aksatmadan kişiyi incitmeden, değer yargılarını böylesi küçültmeden.

Nedersek boş biliyoruz ama şu kadarını dilemek boynumuzun borcu. Film yapımcılarından, hiç değilse şu egemenlik savaşımızın kutsal anılarını yaralamaktan vazgeçsinler. Ticaretse işte çalgılı meyhane havaları, boynuzlu koca öyküleri, hırsız polis maceraları, cenaze daha neler neler hepsi onların(1).

(1) Özkırım,A.Çetin, "Beklenen Bomba", Dünya Gazetesi, 6 Mart 1959.

KLASİK ELEŞTİRİ

HAYAT BAZEN TATLIDIR(*)

Reji: Nejat Saydam, Senaryo: Özdemir Birsell, Kamera: Turgut Ören, Oynayanlar: Zeki Müren, Belgin Doruk, Sadri Alışık, Avni Dilligil, Kadir Savun. Bir (Birsell Film) yapıtı.

Zeki Müren yoluyla para kazanmak amacını güden ilkel bir yapıtı. Sudan, uydurma hikaye, bol bol şarkılarla süslenmiş üstelik halkın rağbetine teşekkür etmek için sonra renkli bir revü sahnesi de eklenmiş. Hangisini saymalı bilmem. Siyah-be-yaz fotolar kötü, çok kötü. Renkli kısmın renkleri fecaat. Oyuncuların baştan savma yapmacıklı kompozisyonları berbat. Rejisörün kişiliğinin farkına bile varmadık. Geriye kala kala şarkılar ve bir defilede olduğumuz hissini veren cicili bicili giysiler ve bir de Zeki Müren'in nice benim diyen oyunculara taş çıkartan ikili kompozisyonu kalıyor. Artık gidip gitmeme konusunda kararı siz verin (Büyük-Melek-Nur-Seyran sinemasında)(1).

(1) Gözen, Yüksel, "Sinema, Hayat Bazan Tatlıdır", Ulus Gazetesi, 9 Ocak 1963.

KLASİK ELEŞTİRİ

YARIN BİZİMDİR

Yönetmen: Atıf Yılmaz - Senaryo: Murat Aşkın - Kameraman: Çetin Güntop - Müzik: Ruhi Su - Oynayanlar: Eşref Kolçak, Orhan Günşiray, Nilüfer Aydan, Nurhan Nur, Ulvi Uraz, Reha Yurdakul - Bir "Yerli Film" 1963 yapımı (Yeni AR ve Yeni Taksim Sinemalarında). Değerlendirme(**)

Önceki mevsimde başkaları gibi furyaya kapılıp olupsuz ve çoğu zaman biçim bakımından düşük - şeritleri sıralıyan Atıf Yılmaz bu mevsimin başında Murat Davmon'ın fantezi bir serüvenini beyaz perdeye aktardıktan sonra nihayet "Dolandırıcılar Şahı"nın tutumunu izliyen ilgi çekici bir şeritle karşımıza çıkmaktadır.

GÜZEL DEĞİL OLUMLU

"Yarın Bizimdir" afişlerde ilan edildiği gibi "Yılın en güzel filmi" olmamakla beraber Yılmaz'ın bu son yıllarda yönettiği en olumlu filmlerden biridir diyebiliriz.

SOSYAL KOMEDİ

Bir kez daha ufak bir kasabanın kişilerini ve dertlerini ele alan bir takım sosyal dâvâları (örneğin, turizm ve onu istismar edenler, kooperatifçilik ve onu baltalamak isteyenler, belediye seçimleri ve bu seçimleri kendi yararlarına alet edenler gibi) hicivli bir tutumla eleştirmeye kalkan Yılmaz ölçülü, akıcı, yerinde buluşlarla, uygun tiplerle zenginleştirilmiş bir senaryoya dayanarak sosyal komedi türüne başarıyla -ve iyi niyetli- bir yapıt ilave etmesini bilmıştır.

YUMRUK ZORU İLE KOOPERATİFÇİLİK

Gerçi başta önem kazanan, fakat sonradan gayet kolayca sonuçlandırılan bazı hususlar (örneğin, yumruk zoru ile gerçekleştirilen kooperatif davası gibi) olaylar genişledikçe öz hüviyetlerinden ayrılıp mutlu bir sonuca varabilmek kaygusu ile zorlanmakta, bir kez daha hissi unsurların peşinden -ya da bunların desteği- sonuçlandırılmakta. Buna rağmen canlı ve hareketli bir komedi havasına bürünerek, kavga sahneleri ile iğneleyici diyaloglar ile, yer yer alkış koparan tutumu ile film, seyirciyi sürükleyen bir hüviyete sahiptir(1).

(1) Scognamillo, Giovanni, "Sinema, Yarın Bizimdir", Akşam Gazetesi, 11 Ocak 1964.

TANITMA YAZISI

MUALLA

Muazzez Tahsin Berkand'ın aynı adlı romanı üzerine yönetici Ülkü Erakalın tarafından beyazperdeye aktarılan bu film "melodramatik" havadan sıyrılmamış olmakla beraber, bunun dozunu -diğer kötü filmlerin aksine- aşırılığa düşürmeden, daha ölçülü ve rahat bir kamera anlatım ile verebildiği için üzerinde durulmaya değer! Romantik bir konuyu, toplumumuzda züppe ve kendini beğenmiş tabaka (filmde sosyete olarak geçiyor) ile anlayışlı, zeki ve namuslu fakir bir taşralı kız arasındaki (sonuncunun ağır basmasıyla gelişen) çatısına etrafında veriliyor. Bu arada ünlü bir yazarın önce kendi yarattığı bir oyun ile tesadüfe bağladığı, evliliğin gerçek bir aşka dönüşmesi belirtilmektedir.

Genç ümit Ediz Hun bu nevi romantik oyunların tipi olarak başarılı. Türkan Şoray "Mualla" yı kavramış. Kenan Pars ve Feridun Çölgeçen rahat oyun çıkarıyorlar. Fakat herşeye rağmen Türk filminden beklediğimiz daha çok şey var(1).

(1) Andak, Selmi, "Haftanın Filmleri, Mualla", Cumhuriyet, 17 Mart 1964.

KLASİK ELEŞTİRİ

YILANLARIN ÖCÜ

Senaryo ve Yönetmeni: Metin Erksan

Görüntü Yönetmeni: Mengü Yeğin

Müzik: Yalçın Tura

Yapım: BE-YA Film (İst. 1962)

Oyuncular: Nurhan Nur - Fikret Hakan - Aliye Rona

Fakir Baykurt'un bir romanını beyaz perdeye uyarlamasının yol açtığı gürültülü serüven aradan üç yıl geçmesine karşın henüz anılardan silinmemiştir. Türk filmciliğinin içinde bulunduğu olumsuz ortamın yanında düşünce özgürlüğü ve sinema sanatına karşı bir denetleme düzeninin varlığı "Yılanların Öcü" nde açıkça belirlendiği gibi kamu oyununda o zamana dek rastlanmayan sert tepkilere yol açmıştı. Ne vardı "Yılanların Öcü" nde? Bir Anadolu köyünün yaşantısı salt bir gerçekçilikle ele alınmıştı yalnızca. Filmin yönetmeni ise sinemamızın olumsuz tutumuna karşı örnek bir davranışla, büyük bir direniş göstererek bu gerçekçiliği yapıtında korumasını bilmişti. "Yılanların Öcü" filmi sinematografik değerlendirmenin yanında sinemamız yapım koşulları ve olumsuz etkenler altında kısıtlı, bir takım kalıplara dökülmüş düşünce yaşamımıza karşı, yaptığı zorlu çıkışla önem kazanmaktaydı. Yılanların Öcü gerek konusu, gerekse yapısının sinematografik yönden uygunluğu ile Metin Erksan'ın on yıl ara vermek zorunda kaldığı ve "Gecelerin Ötesi" ile sürekliendirmek istediği gerçekçilik kaygusu için oldukça elverişli bir malzemeydi. Seksen evli Karataş Köyünde geçenler yeterli sayılabilecek bir dramatik gelişimde beyaz perdeye aktarılıyordu. Erksan'ın filmi romana sadık kalarak, öküzleri, kağnısının yanı sıra koşan köpeği ile tipik bir Anadolu ailesi gene Anadolunun tipik görüntüleri arasında tarlalarına çalışmağa giderlerken başlamaktaydı. Kara Bayram gençti, işlerini düzene koymanın rahatlığı içindeydi. Genç karısı Haçça'nın da, oğlu Ahmet'in de o çevre insanlarına özgü özlemleri vardı. Kara Bayram'ın ailesinin özlemlerine karşı eğilimi, tarla çapalama bölümünde Baykurt'un güçlü diyalogları, hareketli bir mizansen ve temiz fotoğraflarla seyirciye veriliyordu. Buna dek Erksan'ın düz bir grafik çizen anlatımı Kara Bayram ailesinin köye dönmesinden sonra tam evlerinin önüne bir ev yapılmak istenmesiyle doğan olaylarla gerilim kazanmaktaydı. Yerel motifler ve tiplerin yeterli çizimi ile tatmin edici bir yoğunluğa kavuşan film sonlara doğru Erksan'ın ağırlaşan anlatımına rağmen dayandığı konunun temelinden gelen güçle bir öze, çözülemeye varabiliyordu. "Yılanların Öcü" nün çevrildiği yılların yapım ve düşünce koşullarını aşan niteliğinin sinematografik aksaklıkları bir yana itecek kadar güçlü olduğunu kabullenmek gerekti(1).

Tanju Akerson

(1) Akerson, Tanju, "Yılanların Öcü", Film Dergisi, Kulüp Sinema 7 Yayınları, Y.1, S.1, Aralık 1964, s.31.

KLASİK ELEŞTİRİ

İSTANBUL KALDIRIMLARI

Savaştan önce Türkiye'de yılda 2-3 film çevriliyordu. Son iki yıldır yıllık film yapımı 150 civarında dolamaktadır. Ama Türkiyenin film yapımı kapasitesi ne 2-3 film, ne de 150 film-dir. Birincisi ne kadar anormal bir sayı ise, ikincisi de o kadar, belki daha da anormaldir. Teknik elemanlarının, stüdyolarının, stüdyo donatımının, oyuncularının sermayesinin durumuna göre Türkiye'nin normal film yapımı kapasitesi, bugünkü sayının yarısından da aşağılarda, 50-60 civarında olmak gerekir. Ama ölçülülük bizim pek ender rastlanan niteliklerimizden olduğu için, bu iş kör-topal zorlamalarla yürütülme çalışılmaktadır.

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

YAĞMA HASAN'IN BÖREĞİ

Robert Taylor'un gençlik yıllarında Mervyn Le Roy'un çevirdiği "Johnny Eager - Gangesterin Hilesi" bizim sinemacının elinde "Maceralar Kralı" olmuştur. Rita Hayworth'u Rita Hayworth yapan "Gilda - Şeytanın Kızı", Türkan Şoray'lı "Bomba Gibi Kız"a dönmüştür. William Wyler'in Audrey Hepburn'la canlandırdığı bir prensesin, evet prensesin hikâyesine dayanan "Roman Holliday - Roma Tatili" bizim sinemacının elinde "Muhteşem Serseri" olup çıkmıştır. Billy Wilder'in, kadın kılığına giren Tony Curtis ile Jack Lemmon'u Marilyn Monroe'nun yanında kullandığı "Some Like It Hot - Bazıları Sıcak Sever", kadın kılığını paylaşan Fikret Hakan ve Sadri Alışık'lı "Fıstık Gibi Mâşallah"ı meydana getirmiştir. George Stevens'in

nl "A Place in the Sun - İnsanlık Suçu"ndan "Bütün Suumuz Sevmek" ıkarılmıştır. Hintli Raj Kapoor'un "vre"si, isim bile değiştirilmeden Sadri Alışık'lı "vre" kılığına bürünmüştür. Sinemacılarımız tuhaflyęı o kerteye vardırmyşlardır ki, "Zorro" filmlerinden efeli "Dağlar Bulutlu Efem"ler, Hemingway'ın ünlü romanından çevrilen "For Whom the Bells Toll - anlar Kimin İçin alıyor?" - Türkiye'de "Vatan Fedaisi"- dan "Osman avuş"lar. "Les trois mousquetaires -  Silşrler" dan "Anadolu çocuğu" ıkarmaktan bile çekinmemişlerdir.

"GÖKTEN BİR ELMA DüşTü..."

Sinemacılarımızın çok sevdikleri bu, "iş bilenin, kılıç kuşanın" felsefesinin son kurbanlarından biri. Fransanın sıradan yönetmenlerinden Marc Gilbert Sauvageon'un bundan onbeş yıl önce çevirdiği "Ma Pomme - Serseri Milyarder" filmidir. Onbeş yıllık bu film her nedense sinemacılarımıza öylesine çekici gelmiş ki, Sauvageon'un "Elma"sını kapabilmek için iki ayrı şirket yarışa girmişler, bunun sonunda aynı filmde iki yerli film türemiştir. Birisi, geçenlerde savcılık tarafından müstehcen bulunduğu için Adana'da afişten indirilen "Mirasyedi", öbürü yine geçen hafta Ankara sinemalarında boygsteren "İstanbul Kaldırımıları"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 gln durumu ele almaktadır. Sauvageon'un filmi de kendisi gibi sıradandır ama, yine de bu gln durumu, iki ayrı çevrenin dünya görüşünün karşılaşmasını yansıtmakta kullanırken seyirciyi sıkmaz. Sauvageon'un kafasının dışında mevcut olması imkansız "serseri-dilenci-şarkıcı" karışımı sevimli tip, kendine mahsus hürriyet, başboşluk anlayışı, basit, fakat sağduyuya dayanan ahlk anlayışıyla zengin akrabalarının hiçliğini, sahteliğini kolayca açığa vurmaktadır. Maurice Chevalier'nin ustalıkla çizdiği tipin de yardımıyla, Sauvageon'un filme katmayı başardığı mizan, eleştiri ve hiciv, tatlı, neşeli ve yumuşak bir havaya bürünen "Serseri Milyarder"i yenilir tutulur, kılığa sokmaktadır. "Serseri Milyarder"i "İstanbul Kaldırımıları"na aktaranların ilk ve en büyük yanlışları da Sauvageon'un filmindeki bu havayı sağlıyamamalarında kendini göstermektedir. Senaryocular Metin Erksan, İsmail Soydan, Hamdi Avcıoğlu bu havayı sağlamağa çalışmak şöyle dursun, üstelik işi ciddi tarafından almakla, zaten inanılmaz bir tipi ve hikâyeyi büsbütün yokuşa sürmektedirler. Zeki Müren'in isminden ve sesinden sonuna kadar yararlanmak çabası da tabii başka bir engel... Çünkü dokuz şarkı ve gereksiz uzatılan iki sahne -renkli olarak çevrilen "Leyl ile Mecnun" hikâyesi ile Müren'in gardropunun teşhir edildiği son sahne- Erksan'a, isteseydi bile Sauvageon'un

yapabildiği kadarını da yapmasına imkân veremeyecek kadar filmi doldurmaktadır.

Böyle olunca, Erksan'ın dokuz şarkıyı resimlemek için kendini neden bu kadar sıkıntıya soktuğu, Fin hamamındaki bir fok balığı kadar beyazperdede yadırganan Müren'i bir aşk hikayesinde ciddi ciddi kullanmak zorluğunu neden göze aldığı anlaşılmamaktadır. Ama yine de, filmin farkına varılmadan yapılan tek esprisinin bu sayede yer aldığını inkâr etmek haksızlık olur. Müren'in o taklidi imkânsız 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 meselesi kalmaktadır. Sinemanın gerekleri gözönüne alınınca, en iyi yönetmenlerin bile maddi durumlarını düzeltmek, piyasa dışı edilmemek için arada bir kötü filmler de çevirmesi bir dereceye kadar mâruz görülebilir. Ama Erksan'ın, bilhassa şu sıralarda böyle bir şeye ihtiyacı olmaması gerekir. Üstelik, böyle bir işe girirse bile, kendisinden, bunu yapma furyasına katılarak yapmaması beklenirdi.

SİNEMACILAR

SON ÇİFT

150'lik film yapımının kahramanları yalnız yabancı filmleri yağmalamakla yetinmediler, savaş öncesinin ünlü komik çifti Laurel ile Hardy'ye nazire olarak "Tosun ile Yosun"u da piyasaya sürdüler. Türk sinemasının en şişman oyuncusu Necdet Tosun 150 kiloluk Oliver Hardy'yi, Muzaffer Yosun (Demir) de, onun yarı kilosundaki Stan Laurel'i taklide çalışmaktadırlar. Hardy, bu maskaralığa yetişmeden 1957'de bir beyin kanamasından ölmüştü; Laurel daha talihsiz çıktı ve yıllarca felçli olarak yaşadıktan sonra bu maskaralığa da yetişip geçen hafta bir kalb krizi sonunda öldü.

Laurel-Hardy, sessiz ile sesli sinema arasındaki geçiş döneminde beyazperdenin en güçlü komiklerinden, komik çiftlerin ise en güçlülerinden diler. Onların dışındaki komikler, ya tek başlarına, ya da kalabalık bir grup olarak çalışıyorlardı. Laurel-Hardy'den önceki birkaç "komik çift" denemesi mesela Danimarkalı "Pat-Pataşon", Schenström ile Madsen —veya onlardan sonrakiler— "İki Açıkgoz, Bud Abbott ile Lou Costello; "Cancığer Kardeşler", Jerry Lewis ile Dean Martin, bir komik çift meydana getirmenin ne kadar güç olduğunu ortaya koymaktan ve Laurel-Hardy çiftinin değerinin daha iyi anlaşılmasını kolaylaştırmaktan öteye geçememişlerdi. Laurel-Hardy çiftinin başarı sırrı, bunların hem fizik, hem de psikolojik yönden birbirlerinin hem karşıtı, hem de tamamlayıcısı olmalarınday-

dı. Bir filii andıran cüssesi ve davranışları olan Hardy'nin çevresinde uyurgezer gibi dolayan sıksa Laurel, birbirini hem iten, hem de çeken gezegen ile peyki kadar âhenkli bir sistem kurmuşlardı. "Birlikte galibiz, tek başına mağlûp" sözünü sık sık tekrarlamaları bundandı.

TESADÜFÜN CİLVESİ

Ama tek başına çalıştıkları zamanlar olmuş, üstelik Laurel bakımından bu çalışmalar oldukça başarılı da geçmişti. Zaten Laurel-Hardy filmlerinde "peyk" gibi görünmesine rağmen ortaklığın "beyni" Laurel'di. Dış görünüşleri kadar "menşe"leri de apayrı olan bu çiftten Hardy, Georgia'lı bir Amerikalı, Laurel ise Ulverston'lu bir İngilizdi. 1890'da doğan Arthur Stanley Jefferson, sinemada Stan Laurel adıyla tanınmadan önce İngiliz müzikhol ve pandomima geleneginde geniş tecrübe edinmişti. Zaten onun yaşında sahneye adım atan Laurel'in babası bir tiyatro yazarı, annesi de bir oyuncuydu. 1912'de zamanın en tanınmış pandomima topluluğu olan Fred Karno, Amerika turnesine çıktığı vakit, topluluğun iki gözde yıldızından biri Laurel, öbürü, az sonra sinemada "Şarlo" adıyla büyük bir ün kazanacak olan Charles Chaplin'di. Laurel, sahne arkadaşını izlemekte gecikmedi ve 1917'de sinemaya geçti. İki yıl sonra Hardy ile aynı filimde birlikte görüntüler ama, henüz bir çift meydana getirmemişlerdi. Yedi yıl sonra Laurel ile Hardy'nin kaderi bir kere daha birleşir gibi oldu. Bu defa da, bir film çevirirken hastalanan Hardy'nin yerini Laurel almıştı. Nihayet aynı yıl (1926) "Slipping Wives" filminde Laurel-Hardy çifti ortaya çıktı. Bu verimli ortaklık, uzunlu kısıklı 200'den fazla filmde ve 1927-1932, 1936-1940 arasında iki "altın çağ"dan geçerek 1950'de Fransa'da çevirdikleri "Atoli K. - Laurel Hardy Vergi Düşmanı" filmine kadar sürdü. Bu arada, çeyrek asır, büyüklü küçüklü her sınıftan seyirciyi çeken "The Music Box - Müzik Kutusu", "Jail Birds - Hapisane Kuşları", "Fra Diavolo - Şeytan Kardeş", "Babes in Toyland - Periler Diyarında", "Way Out West - Laurel Hardy Batıya Gidiyor", "Swiss Miss - Laurel Hardy İsviçre'de", "Chumps at Oxford - Laurel Hardy Mektepte" ... gibi filmler çevirdiler.

BOZULAN ORTAKLIK

Fakat ortaklığın sonu pek parlak olmadı. Sinemada eskidiklerini anlıyan çift, bir ara sahneye geçti. Avrupada, filmlerinin sağladığı sevgiden ötürü başarılı geçen bir turneye çıktılar. Hardy'nin ölümünden birkaç yıl önce talihlerini bir kere de "küçük perde"de denemek için televizyonda göründüler. Ama bu sırada aralarına karakedi girdi. Karakedi, bir ömür boyunca birlikte çalışan iki oyuncunun birbirine bağlılıklarını çekemeyen eşleriydi. Anlaşmazlık, filmlerindeki haklarından dolayı mahkemeleşmeye kadar gitti. Bir yandan bu dâva-

lar, bir yandan 1955'teki bir krizden sonra geçirdiği felç, nihayet 1957'de Hardy'nin ölümü Laurel'i adamakıllı sarsmıştı. Beş-altı yıl Santa Monica'daki evinde dördüncü eşiyle yalnız bir hayat yaşayan Laurel, 1963'te Fransa'ya gitti, bir kere daha sahneye çıktı. Bu defa orta halli müzikhollerde, eski oyun arkadaşının taklidini yapıyordu. Sonra, sonunun yaklaştığını sezmiş gibi, Hardy ile birlikte çevirdikleri filmlerden en güzel parçaları bir araya getiren bir antoloji hazırladı. Geçen yıl, bütün dünya seyircileri, beyazperdenin bu en sevimli ve usta çiftini bu antoloji sayesinde yeniden hatırladı, genç nesiller Laurel-Hardy'yi yeni yeni keşfettiler.

YASAK BÖLGE

Suriye'nin "Kültür ve Millî İstikamet Bakanlığı" ilgilileri, geçen hafta Suriye haritası üzerine eğilerek, batıda Lâzkiye-den doğuda Deyr-ez-zora kadar uzanan bir çizgi çektiler ve bunun kuzeyinde kalan bölgede yedi Türk filminin gösterilmesini yasakladılar. Filmler şunlardı: "Kırık Çanaklar", "Kırık Plâk", "Meçhul Kadın", "Ben Masumum", "Aysecik Canımın İçi", "Aşka Tövbe", "Yaban Gülü".

Ayseciklerin, Zeki Müren'lerin oynadığı bu suya sabuna dokunmaz filmlerin neden yasaklandığı kararda açıklanmamıştır. Ancak, arapçaya dublâjı yapılmaksızın doğrudan doğruya Türkçe olarak gösterilen bu filmlerin, yasak bölge içinde yer alan Lâzkiye, Halep, İdlip, Deyr-ez-zor, Hasankeyf şehirlerinde Türkçe bilen halkın büyük rağbetini çektiği gözden kaçmamaktadır(1).

(1) Özön, Nijat, "Sinema; İstanbul Kaldırımları", Akis Dergisi, Y.11, C.32, S.559, 5 Mart 1965, s.32-34.

FİLM TANITMA YAZISI

SÜRTÜĞÜN KIZI

Yönetmen Ertem Eğilmez, "Sürtük"lü filmler dizisine devam ediyor. Bilindiği gibi bu dizinin ilk filmi olan "Sürtük" de Türkan Şoray oynamış ve geniş ölçüde iş yaparak yapımcıların yüzünü güldürmüştü. Bu defa Fatma Girik "Sürtük" ü, kızını da Sevda Nur oynuyor. Çıkış noktası "Stella Dallas" adlı Amerikan filminden alınan bu ikinci "Sürtük", Tango Suzan'ı ve hikayesini anlatıyor. Tango Suzan'ı ve hikayesini anlatıyor. Tango Suzan az gelişmiş ülkenin az gelişmiş kızı. Bir doktorla evleniyor, kızı oluyor. Bir süre sonra, evliliğin getirdiği düzene, özellikle de kocasının çevresine uyamıyor. Ne de doktor Tango Suzan'ın çevresine. Uyuşamıyorlar bir türlü. Ama sonunda Tango Suzan boyun eğiyor, kızının ve kendinin mutluluğu için... Fatma Girik zor bir oyunu başarıyla götürmüş. Ertem Eğilmez de filmin ikinci yarısından sonra tökezliyorsa da, finalde toparlıyor. Eğilmez, birçok filmlerde gördüğümüz, o dökülen elli liralık figüranları, çarlistonlarla danslarla iyi yutturuyor seyirciye. Ve ne kadar müzelik eski plak varsa toplamış, filmin uygun yerlerine serpiştirmiş. Bazı tekrarlarla karşılık "hala" tipleri iyi seçilmiş. Ve bütün bu hırgür içinde Ertem Eğilmez, çaktırmadan taşlamalı espriler koymuş filme. Ve Fatma Girik'in yağmurlu bir gece, camın ardından sevdiği adamı başkasının kollarında dansedişini seyretmesi, tıpkı "Stella Dallas" daki plan. Sonuç, "Sürtüğün Kızı" eli ayağı düzgün, bir piyasa işi film. Ertem Eğilmez de Türk sinemasının tezgâhtör rejisörü. (Oynayanlar: Fatma Girik, Önder Somer, Sevda Nur, Münir Özkul, Togay Toksöz - Lüks ve Şan'da)(1).

(1) Özgüç, Ağâh, "Sinema Rehberi Sürtüğün Kızı", Akşam Gazetesi, 17 Şubat 1967.

DERİNLEMESİNE ELEŞTİRİ

AKAD'IN CATASTROPHE'U

HUDUTLARIN KANUNU

LÜTFİ Ö.AKAD'ın "Hudutların Kanunu" Türk toplumsal yapısında belirli bir catastrophe'un doğuşuna tanıklık eder.

Film, bir Güney Doğu ilinde, bir kaçakçının ölümüyle başlar. Sıradan bir günde, çok sıradan görünen bir ölümle... Ama, "Hudutların Kanunu" bu çok sıradan görünüşü, sonradan, tümüyle bir "düzen" sorunu olarak, genel bir sonuca götürecektir:

"Bir kaçakçının ölümü, varolan koşullar altında ancak bir başka kaçakçının doğuşu demektir, ya da, ölüme doğru yeni bir serüvenin başlangıcı..."

Bu sonucu kaçınılmazlaştıran; kişisel trajedinin ardındaki yarı feodal-yarı kapitalist bir düzende yürüyen ekonomik ilişkiler bütünüdür. Söz konusu olan da artık toplumsal bir trajedi ya da çok daha büyük gelişmelere gebe, yeni bir catastrophe'dur.

I

Film, klasik bir trajedi yapısında, iki yanlı bir gelişim gösterir.

Ölen kaçakçının yerini daha o gün, genç kardeşi Hıdır (Yılmaz Güney) alacaktır. Ne var ki, Hıdır jandarmanın boş bulunmasından da yararlanarak o gece yaptığı büyük kaçakçılığı tekrarlamaktan bütün film boyunca kaçınacaktır. Büyük bir toprak ağasının, zor duruma düştüğü için çok iyi tekliflerde bulunan bir kaçakçı patronun, giderek, kendi işsiz arkadaşlarının ağır baskıları karşısında bile, Hıdır direnen bir insan olarak, boyun eğmeden ayakta duracaktır. O arada, genç jandarma yüzbaşısı ile aralı ama dostça bir ilişkiyi sürdürecektir; çevresindekilerin karşı koymalarına aldırmayıp köyünde bir okul açılmasını sağlayacak, üstelik, köye gelen genç kadın öğretmene (Pervin Par) hiçbir zaman açıklanmamış bir sevgiyle elini uzatacaktır. "Kaçakçı olmamak" için giriştiği kişisel savaşta, ağanın yıllardır ekmeyip boş tuttuğu geniş topraklarda yarıcı olarak çalışmayı bile göze alacaktır. Çevresine ve bir yerde doğrudan doğruya kendi kaderine karşı verdiği bu savaş oluşurken, 6 yaşlarındaki küçük oğluya da arkadaşça bir ilişkiyi geliştirecek; onu okutup, kendinden ayrı bir kadere erdirmek için yiğitçe didinecektir. Oysa, bütün bunlar kopacak büyük kasırganın belirtilerinden başka bir şey değildir. Yarıcı değil, "kaçakçı" Hıdır'ı isteyen bugünkü düzen ya da üretim ilişkileri, ekili topraklarını alt üst ettirecek,

küçük okulu yakıp yıktırtacak, giderek, en yakın arkadaşının (Tuncel Kurtiz) tabancasını onun sırtına çevirtecektir.

Bundan sonra herşey kendi trajik sonuna doğru hız alacaktır. Hıdır, boyun eğmek istemediği koşullara karşı, bu kez Devlet'in de boyun eğmiyeceği kişisel yollardan, "kendisi kanun olarak" bir çözüm yolu arayacaktır. Film biterken, ağayı da, adamlarını da temizleyen Hıdır, kaçmağa çabaladığı sınırın öte yanında, genç yüzbaşının (Atilla Ergün) çaresiz bakışları önünde, patlayan mayınların altında, küçük can yoldaşının kolları arasında can verecektir. "Hudutların Kanunu"nun bir yanında, genç Hıdır'ın ve Hıdır gibi topraksız, bilgisiz, işsiz, bütün bunların etkisiyle de işlerin en kolay ve acımasızı olan kaçakçılığa kaçınılmaz bir biçimde itelenmiş bütün öteki Güney Doğu sınır köylülerinin, ağa, kaçakçı patron ve kendisinden hâlâ çok uzak olan Devlet'le çok yönlü ilişkileri, öte yanındaysa, çocuk ve adamın bireysel yakınlaşması oluşur. Bir ikinci yan rejisör olarak Lütfü Ö.Akad'ın duyarlılığının bir parçasıdır. Hemen hiçbir filmde kendisini bütünüyle mekanik bir işleyişe koyvermeyen Akad, "maddeler dünyasının bir ozanı" olarak, gerçeğin en sert köşeleri arasında apansız beliriveren şiiri yakalamaktaki o büyük kişisel tavrını, "Hudutların Kanunu"nda kusursuz bir denge içinde ortaya koyar. Küçük çocuk, yalnız ve çaresiz Hıdır için, dayandığı derin anlamlarla insancıl bir sığınaktır; yabancılaşma karşısındaki son ışığın, dimdik ayakta duran öz'ün, kurtuluş ve özgürlüğün belirtisidir. Hıdır, olaylar yoğunlaştıkça, bu umut ışığını ayakta tutmağa özellikle çalışacak ve insanoglunun bitmeyen kavgasının bir belirtisi olarak, O'nu, içine düştüğü çemberi kıracak devrimci bir tohum gibi, yeni sınırlara, yeni kıyıllara ulaştırmağa savaşacaktır.

II

Oysa, düzenin kendisinden doğan ilişkiler ve temel çelişmeler Hıdır'ın kişisel savaşını, toplumun temel yapısında kişisel olmaktan çıkıp genel bir dinamizm niteliğini alana dek, yenilmeğe mahkûm etmiştir. Buna rağmen, "Hudutların Kanunu" karamsar bir film de değildir; zira, yeniliş içinde bile değişen, üstelik köklü olarak değişmekte olan bir şeylerin varlığına tanıklık etmektedir. Bu yanılla "Hudutların Kanunu" toplumun alt yapısında beliren yeni bir diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyaloğun filmidir.

Hıdır, filmin daha ilk bölümünde, kendisini belirli bazı çelişmelerin içinde bulur. Bir yanda, ağabeysinin ölümü gibi kişisel ve insancıl bir olay ve bu olayın kendi içinde yaratıldığı çatışmalar vardır. Bu, O'nu, öncelikle "intikam" düşüncesine yöneltebilecek bir durum da olabilir. Daha işin burasında film bize, Hıdır'ın, ağabeysinin ölümünden birey olarak kimseyi sorumlu tutmadığını gösterir. Hıdır, bu ölüme kişisel bir gözle bakmaz. Ortada bir sorumluluk varsa, bunun, ağabeyini öldürten Devletten de çok, onu bu işe koşan kaçakçı ağasına

düştüğünü sezinler. Durumu Hıdır'ın bir"düzen" sorunu olarak görebilmesi, aslında, olayın en önemli yanıdır. Genç adam bunu salt bir sezgi olarak değil, kendisiyle bir yerde en amansız savaş durumundaki jandarma yüzbaşısıyla olan ilişkilerinde bilinçle de ortaya koyacaktır.

Bakışın bireysellikten çıkışı, öznelen bu nesnele geçiş, nesnel gerçeği görüş, XX. yüzyılın nihayet ikinci yarısında Türk toplumunun alt yapısında beliren en önemli değişimin de tutarlı bir tanımıdır. Toplumun geleneksel alt yapısı artık çatlamakta ve onu ileride köklü dönüşümlere götürecektir olan bir iç dinamiğin ilk öncüleri, kendi içinden ama kendisine karşı belirlemektedir.

Film boyunca Hıdır'ın tutumu, böyle bir değişimin öğelerini gün ışığına çıkarır.

III

"Hudutların Kanunu" özellikle Anadolu'ya ilişkin yanlarıyla, bugünkü Türk toplumunun temel çelişmeleri üstüne de ilgi çekici bir filmidir. Açıktır ki, çelişmenin şu ya da bu güç yürüncesinde olması, toplumdaki kavganın yönünü de kararlaştıracaktır. Öyleyse, hangi güçler arasındadır, bugünkü Türk toplumunun temel çelişmesi?...

1. Toplumcu niteliği ağır basan Osmanlı yapısında, daha XVI. yüzyılda yeryüzünde yeni kıtaların bulunması, elde edilen yeni ülkelerin altın, gümüş, elmas gibi bütün zenginliklerinin sömürgecilik yoluyla akıtıldığı bazı Batılı ülkeilerin dünyada birden egemen ekonomiler olarak belirmesi, dünya ticaret yollarının değişmesi, şiddetli enflasyon ve modern kapitalizmle sömürge ticaretinin gelişmesi gibi büyük bir dış dinamiğin etkisi altında(1), Anadolu'da ilk toprak ve sermaye feodalleri belirirken görülmemiş bir şiddete ulaşan "kapıkulu-halk çelişmesi" bugünün Türkiyesinin de hâlâ temel çelişmesi midir?
2. Yoksa, özellikle 1839 "Tanzimat-ı Hayriye" ıslâhatı, 1849 "Ahkâm-ı mer'îye yahut Kanun-u Sultani"si, 1858 Osmanlı Arazi Kanunnâmesi ile birlikte, yine çok yanlı yeni bir dışsal dinamiğin de zoruyla, Türkiye'nin toplumsal düzeninde egemen sınıf olma yoluna giren sermaye ve toprak feodalleri, hele Cumhuriyet ve İkinci Dünya Savaşı ertesinin demokrasi döneminde "kapıkulu" sınıfını çoktan bir yana iteleyip, halkın karşısında en temel çelişme olarak mı ortaya çıkmıştır?

"Hudutların Kanunu"nda gelişen ekonomik ve sosyal ilişkiler bütünü, son yılların bu çok tartışılan sorununa, kendi açısından, gerçekçi karşılıklar getirir. Filmde, kaçakçı olmak için direnen Hıdır, genç subayla öğretmenin, kapıkulu'nun bu eski iki prototipinin olanca desteklerine rağmen, ağa ve

kaçakçı patron önünde eğilirken, sermaye ve toprak feodalitesi karşısında kapıkulu ancak çaresiz bir güç olarak belirir. "Kapıkulu", ilişkilerin yönünü "tayin eden" güç olma durumunu artık yitirmiş ve çatışmanın temelindeki ana etken olmaktan çıkarken, kendi için de önemli bir nitelik değişikliğinin eşine gelmiştir. Eski kapıkulu sınıfı artık ya halkla özdeşleşmek ya da bir sınıf olarak ortadan silinmek durumundadır. Hıdır karşısında, bir programın somut öğeleri yerine, ağzında bazan hâlâ iğreti duran sözlerle, ürkek ve çokluk bir o kadar da tutarsız bir tavırla ortaya çıkan genç subay, gerçeğin iyi bir yansımasıdır... Genç adam ancak "kaçakçılık yapmıyacaksın, çalışacaksın, toprak ekeceksin" diyebilmektedir. Ekilmesi için göstereceği yer, en büyük kaçakçı ağasının toprağı, Hıdır'a düşerse "yarıcı" olmaktır. Jandarma, subayı burada belki elinde az şeyler bulunan bir güçtür. Ama, o gücün genel durumuna da uygun bir durumdur bu.

Bununla birlikte, toplumun yeni egemen sınıfı da, kendi çelişmeleri içindedir. Çatışma, bir yanda Hıdır - büyük ağa örneğinde olduğu gibi emek-sermaye çelişmesi olarak belirirken, öte yanda da ağa-kaçakçı patron arasındaki rekabetle kapitalizmin bir iç çatışması niteliğini de alır. Sınırdan geçirilmesi gereken sürülerin kârının yarısını Hıdır'la arkadaşlarına bırakmak zorunda kaldığı son bölümde kaçakçı patronun, yere göğe, dağa taşa "verdim oğul ... verdiiiiim!" diye sevinçli olduğu kadar acılı haykırıışları, düzenin bir yerden sonra doğrudan doğruya egemen sınıfı belirli bir çıkmaza soktuğunun somut bir belirişidir.

"Hudutların Kanunu" köylü ve kaçakçı olarak Hıdır'ın serüvenini sonuna götürürken, seyircinin bilincinde bir gerçek iyiden iyiye yer eder: Üretim ilişkilerinde yön veren güç toprak ağası ya da kaçakçı patron oldukça ya da üretim ilişkileri yarı feodal - yarı kapitalist niteliklerini korudukça, halk karşısındaki en temel çelişme sürüp gittikçe; topraksız köylülerin bilinçli bir temsilci olarak Hıdır'ın, bu bilinçlenme köylülerin yaşayan gerçeği (ya da politik eyleminin temeli) olana dek, genel bir kurtuluşa erişmesi mümkünsüzdür...

Bu trajik sona rağmen, Hıdır, olumlu ve olumsuz yanlarıyla yarının umut veren bir öncüsüdür de... Kendilerine artık yeni birer kimlik aramakta olan subayın katı ama dürüst, öğretmenin, kadınlığından da doğan sıcak ve yakın ilgisi, toplumun nihayet halkla özdeşleşmeye çalışan ilerici güçleri olarak, Hıdır'dan açık karşılıklar alır. Özellikle, kökleri Hıdır'da olan, ama içinde Hıdır'ın da ötesindeki çok şeyin tohumlarını taşıyan küçük çocuk, halk-ilerici aydın işbirliği yolundaki yeni bir oluşun belgelerini verir. İkisi de, kendilerine uzanan ellerde, bir gün onları ülkenin gerçek sahipleri yapacak "çıkarsız" bir tutumun belirişini görürler. Aralarındaki tarihten gelen sınırsız uzaklığa karşılık onları yaklaştıran bu ortak gerçek, Hıdır'ın bilinci, çocuğun yarınıdır.

Akad'ın filmi biterken, çağdaş Türk toplumunun temel çelişmelerinin sert köşelerle varlığını duyurduğu böyle bir panorama belirir. Sermaye ve toprak feodalitesi, insana kurtuluşunu getiremeyen düzeniyle kendi çıkmazlarını derinleştirir ve ara tabakalar halk önünde, onunla özdeşleşmeye doğru yeni bir diyaloga hazırlanırken; halkın bir parçası olarak Hıdır, kötüyle iyinin, doğruyla yanlışın o başdöndürücü diyalektiği içinde, kesinlikle "karşı koyan" bir tavır alır ve "eylem" e dönüşür.

Bu, bir mikro-catastrophe değilse nedir?

IV

"Hudutların Kanunu", Türk sinemasında daha önce de anlatılmıya çalışılmış olan bir konuya, içeriğindeki bu tutarlılıkla; örgüsü sağlam kurulmuş, temelindeki çelişmeler ve nedenler iyi belirlenmiş bir bakıştır. Lütfü Ö.Akad - Yılmaz Güney ikilisinin senaryosu bu niteliğiyle Türk sineması için bir aşamadır. Buna, bir de, diyalogların belirli bir sadelik içinde eriştiği o büyüleyici etkililiği eklemeli...

Ama, içerikle ilgili bu araştırmada, belirtilmesi gereken iki önemli eleştiri var:

1. Özündeki tutarlılığa karşılık, "Hudutların Kanunu" sorunun politik yanına değinmemekle, kendisini eksik bırakıyor. Oysa, bugünün Türkiye'sinde Hıdır'ın ve Hıdırların savaşını, toplum yapısında nitel ve nicel bir değişikliğe doğru götürmek isteyen yeni bir siyasal eylem başlamıştır. Hıdır'a el uzatan bu demokratik eylem, onun en büyük dostu olduğu kadar, uzun sürede biricik kurtuluş yoludur da... Sansür burada film için başlı başına bir sorun olmakla birlikte, "Hudutların Kanunu"nun bu oluşa hiç olmazsa "örtülü" bir yaklaşımı olmalıydı. Artık toplumun alt yapısına ulaşma yolunda olan halkçı, demokratik eylem, son 200 yıllık savaş boyunca kabuktaki en coşkunluk verici çatlağın da yaratıcısıdır, aslında...
2. Hıdır birey olarak savaşını sona erdirip ve adamlarını ortadan kaldırdıktan sonra "Hudutların Kanunu"nda bir boşluk doğuyor. Film, trajedi geleneğine de aykırı olarak, Hıdır'ın ölümüne dek izliyor. Oysa, bu ölüm artık belirli ve kaçınılmazdır. Sinemada ayrıca gösterilmesinin duruma katabileceği çok az şey var. Üstelik, küçüğün o ana kadar yanında kaldığı öğretmeni bırakıp, çocukla adam arasındaki büyük sevginin somut bir belirtisi olarak, Hıdır'la birlikte sınıra doğru kaçması da, üstünde tartışılması gereken bir son... Bu davranış, çocuğun Hıdır gerçeğinden kopmamasıysa, kendi köklerini unutup, eski kapıkulunun yavan bir parçası olmaya karşı çıkmasıysa, olumlu sayılabilir. Ama, "Hudutların Kanunu"nda bu yorumun niteliği tam olarak belirmiyor.

Catastrophe'un öteki yüzünde bunlar var.

V

"Hudutların Kanunu" özü kadar, biçimiyle de, Türk sinemasının en büyük rejisörünün, en iyi, en olgun filmi... "Hudutların Kanunu"nu Lütfi Ö. Akad yer yer realist, naturalist, trajik ya da epik öğelerle, belirli bir duruluk içinde geliştiriyor. Görkemli, coşturucu bir duruluk bu... Gösterişe hiç yer vermeyen bir sinema adamı olarak Akad, bu duruluğun içinde şaşırtıcı bir gerilime, derin bir etkileme gücüne ve büyüklüğe ulaşıyor. Ne Osman F.Seden'in bütün kişisel deyiş özelliklerine karşılık içine düştüğü mekanizm; ne Memduh Ün'ün "küçük adam" romantizmi yaratmak için başvurduğu ucuz melodram ortamı; ne Atıf Yılmaz'ın kuruluşu ne de Halit Refiğ'in iyiden iyiye artan sığılığı... Akad, maddeler dünyasının gerçek bir ozanı olarak, yaşantının en yalın yanlarıyla, çevrenin, doğanın ve herşeyin müthiş bir cümbüşünü soluk kesici bir ustalıklarla veriyor.

Türk sinemasının daha önce ancak Metin Erksan'ın "Susuz Yaz"ı ile, ulusal olduğu kadar evrensel bir sinema yolunda giriştiği denemeye, Lütfi Ö. Akad "Hudutların Kanunu"ndaki çalışmasıyla yeni derinlikler getiriyor. Olaylar kadar durumları da belirli bir yalınlık içinde verebilmek, üstelik bu sade anlatım özelliğinin yarattığı genel etkiyle, duygunun, öfkenin ya da başkaldırmanın en katıksızını elde edebilmek, Akad'ın işi... O'na "doğal'ın sinemacısı" da denilebilir. Ne tümüyle epik, ne tümüyle naturalist ya da realist... Bütün bu anlatım özellikleri Akad'ta, kendi ulusal niteliklerine uygun, tekdüze olmayan ama özgür ve tutarlı bir bileşime kavuşuyor. Akad, örneğin, sokaklarda "hâtıra fotoğrafı" ya da "vesikalık resim" çeken gezici fotoğrafçıların o ne çok ışıklı, ne de çerçeveleme tekniğinin klâsik biçimlerine uymayan yapmacıksız ve sıcak esprisiyle, çağdaş anlatım araçlarının en etkilisi sinemanın tanıdığı bütün anlatım olanaklarını aynı anda değerlendirebiliyor.

Akad'ın bir başka büyük özelliği de, bütün film boyunca bir belgeci gibi doğal çevrede çalışması... Urfa, kargacık burgacık sokakları, kapalı çarşısı, açık hava lokantalarıyla ya da köy ve kır, tarlada ekim ve her yanıyla toprak "Hudutların Kanunu"nda, zorlu bir çabayla, gerçeğin yalın bir kesiti olarak beliriyor. Bu yanıyla Lütfü Ö. Akad, Türk sinemasının en titiz, en dikkatli, en bilinçli sanatçısıdır.

Akad'ın yaptığı bir kaçakçılık filmi. Ama kurşunları bir yağmur gibi de harcamıyor, son büyük kargaşalığa dek... Türk toplumuna, kendisinde daha bulunmayan ölçüde şiddetli bir dinamizmi, -Batı sinemasının Türk Sineması üstündeki en kötü etkilerinden birisi budur- uygulamaya çalışan öteki "hızlı" filmlerin aksine, Akad'ta şiddet öğeleri birden oluşan ve kaybolan kısa patlamalar; durgunluğu apansız sarsan şiddet belirtileri

ve sonra yine sessizlik... Türk toplumunun bugünkü geçiş dönemi için, çok uygun bir tempo bu.

Lütfü Ö. Akad Türk sinemasında filminin hemen her bölümünü bir bütün olarak, aynı değerde kurabilen belki de tek rejisördür. Bu arada, en küçük yan tipleri bile belirli bir titizlikle çizer. Yerli sinemanın en kötü niteliklerinden "tü-müyle uydurma" kişilerin, ya "çok iyi" ya da "çok kötü" olarak beliren "tek yanlı yaşamayan" tiplerin yeri yoktur Akad sinemasında... Akad'da insanlar, bütün çelişmeleriyle birlikte gün ışığına çıkarlar. "Hudutların Kanunu"nda "acınacak" hiç kimse yok ve her oyun bir küçük şaheser.

Bir de, tek başına Yılmaz Güney... O kavruk yapı, Hıdır'ın trajik yaşantısına unutulmaz boyutlar getiriyor. Ölçülü, dengeli, büyüleyici bir oyun...

Herkesi kutlamalı "Hudutların Kanunu" için, Akad ustadan yapımcısına, Güney'den en küçük figüranına dek herkesi...

VI

Lütfü Ö. Akad, benim için, yılda 250'ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı en yüce sinemacısı ya da Türk Sineması'nın "sürgün"ü, "korkunç çocuğu"... Sovyet Sineması'na Vigo-Renoir ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse, Akad da Türk Sineması için böyle. Akad, kendisini istemeyen bir kötü sinemaya, ona rağmen, kurtulabildiği çıkış yollarını getiriyor; o sinemacılar bunu anlayabilirlerse...

VII

Türk Sineması'nı sevmeyi Akad'la öğrenmiş bir yazarın coşkunluğu, bu yazıdaki duyarlığın tek özürüdür(1).

Ali Gevgilili

(1) Gevgilili, Ali, "Akad'ın Catastrophe'u Hudutların Kanunu", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.6, Nisan-Mayıs 1967, s.5-6-7-8.

DERİNLEMESİNE ELEŞTİRİ

HALKA BİRAZ DAHA KÖRLÜK: KÖROĞLU

Bir afyon sineması vardır. Görevi uyutmak, biraz daha uyutmaktır bu sinemanın. Evrensel bir şebeke yönetir bu sinemayı: kapitalizm. Uyku ilâçları ülkeden ülkeye değişir ama amaç birdir: uyutarak para kazanmak. Neden uyumak ister halk? Her ülkede bunun bilinçli bir araştırması yapılır. Bir takım kalıplar ve biçimler memur-yönetmenlerin ellerine verilir, onlarda gözlerini kapar vazifelerini yaparlar. Bu biçim ve kalıplar, halkın kişiliğini oluşturan sosyo-psikolojik öğelerin birer tepkisel karşıtı olan kompleksler, duygular ve özelemlerden başka değildir. Yani halkın günlük yaşantısı içinde elde edemediklerini karanlık salonlarda birer görüntü ambalajı içinde halka geri verilmiş gibi gözükerek onu kendi kendini tatmin eder bir kişi durumuna getirip yukarıda sözünü ettiğimiz şebekenin kasasına paraları doldurmaktır görevi afyon sinemasının. Biz burada sözünü ettiğimiz biçim ve kalıpları, yani halkın sosyo-psikolojik tepkilerinin genel perspektifine değinmeyip Köroğlu filminin psikolojik etkilerinin gözlemine yaparak yukarıdaki savımızı kanıtlayan bir takım sonuçlar elde etmeye çalışacağız. İddia edeceğiz ki Köroğlu filmi "afyon sineması"nın bir örneğidir.

Köroğlu olayı, Padişahın iktidar fonksiyonunu yerine getiren bir Bey'in, Bolu Beyi'nin karşısına dikilen halktan bir gencin öyküsüdür. Bu olay, halkın o zamanın egemen sınıflarına karşı içinde duyduğu tepkiyi destanlaştırmış, Köroğlu'nun ağzından bir şiir-masal olarak dilden dile dolaşmış ve bugüne dek yaşamıştır. Altyapısal bir olayın halk kültürü biçiminde üstyapıya yansımından başka bir şey değildir Köroğlu olayı. İşte Yeşilçam özünde devrimci bir birikim taşıyan bu olayı kendi varlığının bir fonksiyonu olarak afyon ambalajı içinde halka sunmaktadır.

Film, olayın ana dramatik ögesi ile gelişmeye başlar: Bolu Beyi-Köroğlu çatışması ile. Bu çatışmaya zaman içinde Hüsnübalâ (Bolu Bey'inin kız kardeşi) -Köroğlu aşkı eklenir. Fakat bir süre sonra görülür ki bu ikinci yan öge birincinin yerini almakta ve dramatik gerilim ana ögenin yerini alan bu aşkla ayakta tutulmaktadır. Böylece afyon sineması kendi doğal görevini yerine getirmekte, sınıfsal çatışma-iyi insan-kötü insan çatışmasına dönüştürülmektedir. Köroğlu Beylik düzenine değil de kötü bir insan olan Bolu Bey'ine karşı onun iyiliksever kızkardeşi ile birlikte savaşmakta ve kutsal aşkını zaman içinde yoğunlaştırmaktadır. Sonuç: Köroğlu Hüsnübalâ ile olan aşkını engelleyen Bolu Bey'ini öldürerek kırat üzerinde yemyeşil ovalarda, dağlarda Hüsnübalâ ile başbaşa nurlu ufuklara doğru yollanmaktadır.

Halk neden sever bu filmi? Yâni hangi kompleks, duygu ve öz-

lemleri tatmin edilmektedir? Biraz da bunları ele alalım:

1- Köroğlu (Cüneyt Arkın) yakışıklıdır. Her kadını kolayca cezbedecek bir fizik yapısı vardır. Hüsnübalâ'nın (Fatma Girik) güzel gözlerini bile kamaştırır.

Burjuva sınıfının makyajla ambalajlanmış güzel kadınlarının yanına yaklaşamayan kılıksız bir emekçi, kendi safından birisinin bu cinsel başarısından elbette hoşnutluk duyacaktır.

2- Köroğlu kuvvetlidir. Babasının vasiyeti üzerine Çamlıbel Kalesi'ni elinde bulunduran eşkiya Cidalı Kenan'ın adamlarını birtakım demir aletleri kırarak, bükerek kendine hayran bırakır ve Cidalı Kenan'ın yerine kendisi sahip olur Kale'nin. Böylece hem halkın ezikliği ve güçsüzlüğünün kompleksi tatmin edilmekte, hem de bir başkaldırı olayı olan eşkiyalığa karşı duyduğu sempati daha da kuvvetlendirilmektedir (Köroğlu daha sonra, soygunla Cidalı'dan aşağı kalmadığını ispat edecektir).

3- Kadın-erkek ilişkisini sınırlayan ekonomik düzenin yarattığı aşk özlemi ve mitos'una mutlu bir sona ulaşan Köroğlu-Hüsnübalâ aşkı ile ayrıca sözümona lirik bir takım görüntülerle karşılık verilmektedir.

4- Köroğlu'nun Bolu Kalesini kılık değiştirerek, yüzüne siyah boyalar sürerek zaptetmekteki pratik zekâsı, günlük yaşama düzeni icabı ayak uyduramayan ama bir takım kurnazlıklarla bunu gerçekleştirmek, dolayısıyla kendi sınıfının çilesinden bir üst sınıfa geçerek kurtulmak ahlâksızlığını da ayrıca halka maletmek istemektedir bu film.

Lâfı uzatmayalım, bütünüyle bir afyondur Köroğlu filmi. Yani halka karşı tarih önünde işlenmiş bir suçtur. İşte suçlular; Yapım: Memduh ÜN, Yönetim: Atıf Yılmaz, Senaryo: Ayşe Şasa ve filmi dekor ve giysi olarak yaldızlayan: Duygu Sağıroğlu.

İşte biz Genç Sinemacılar diyoruz ki:

"GELENEKSEL KÜLTÜRÜN, YABANCI KÜLTÜRLER GİBİ ANCAK DEVRİMCİ BİR PERSPEKTİFLE BAKILDIĞINDA YARARLI OLABİLECEĞİ KESİNLİKLE ANLAŞILMALI VE ANLATILMALI, BİRİKMİŞ DEĞERLER DEVRİMCİ AÇIDAN DEĞERLENDİRİLMELİDİR"

(Genç Sinema, Sayı 1, Bildiri madde: 3)

Yukarıdaki suçlular tarihin gelişimi içinde bu madde ile yargılanacaklardır(1).

Mehmet Gönenc

(1) Gönenc, Mehmet, "Eleştirmeler, Halka biraz daha körlük: Köroğlu", Genç Sinema Dergisi, S.3, Aralık 1968, s.11-13.

DERİNLEMESİNE ELEŞTİRİ

SEVGİLİ ÇİRKİN ARES

Çirkin Ares, Çirkin Amerikalı'ların Vietnam'daki uğraşlarını gösteren siyah-beyaz kısa bir filmidir. Yönetmeni Artun Yeres'in ilk filmidir. Görüntü düzeni, "Vietnam olayı"nın fotoğraflarından ve Goya'nın, Napolyon işgalci ordularının İspanyol halkına karşı giriştikleri mezalimi konu eden ünlü "Desastres de la Guerra" (Harbin Felâketleri" adlı albümünün resimlerinden, kuruludur. Ses düzeni ise, Sostakoviç, Miles Davis'in müzik bölümleri ve harp efekt'inden, kurulu, Cengiz Tacer görüntü yönetmeni.

Türkiye'de yeni doğmuş olan kısa film'i yapıtlarıyla inceleyen, bugün için gözönünden uzak tutulmaması gereken birşey varsa o da bu yapıtların henüz sanatsal oluşumlarının tamamlanmamış, yönetmenlerinin yetişme ve deneme devirlerinin birer ürünü oluşlarıdır. Ne var ki bu geçici özel durum ne bu yapıtların ne de yönetmenlerinin köklü bir biçimde eleştirilmelerine bir engel olur. Dikkat edilmesi gereken bir ikinci nokta da bu eleştirilerin yapıcı nitelikte olmalarının kısa film olayı için bir yaşama sorunu olabileceğidir.

Ödün tanımaz, sert ama "olumlu" eleştiriye EVET.

Olumsuz, bilinçsiz, "yıkıcı" eleştiriye HAYIR.

Kanımcı kısa filimleri ve yönetmenlerini şu ana noktalarıyla ele alıp incelemek gerekir bugün: devrimci sorun, sanatsal oluşum sorunu ve kısa filmcinin sinema tutkusu.

ÇİRKİN ARES'TE DEVRİMCİ SORUN

Çirkin Ares (Ares: Mitolojide Savaş Tanrısı) bütün dramatik yapısıyla noksansız olarak, dolaylı bir yoldan -Vietnam gerçeği-, Türk toplumunun ana sorununu, Amerikan Emperyalizmi sorununu en uç noktasıyla gözler gönüne serer açık seçik. Çirkin Ares'i seyreden kişi için "Amerikan Emperyalizmi-Vietnam" ilişkisi filmin sonuna doğru "Amerikan Emperyalizmi-Türkiye" ilişkisine dönüşür düşüncesinde. On dakikalık film bittiği anda da koca bir Dikkat! gelip yerleşebiliyor seyircinin kafasına. Bu yönüyle büyük bir olasılığı haykırır Yeres seyircisine. Bu artık bir tez bile değildir. Olasılığın da ötesinde bir hatırlatma, böylesine bir insandışı gerçeği seyircinin düşüncesinde soyutluktan kurtarma, gerçeğin bilincine vardırma çabasıdır bu. Sinema etkindir. Yığınlara bu denli ulaşabilen ve bilinçlenmelerine yararlı olan belki de tek sanat aracıdır Yeres için sinema. Emperyalizmin harp makinası bugün Vietnam insanına karşı işliyor. Yarın Türk insanına karşı işleyebilir. -Çirkin Ares'in tek canlı çekimli, kısa bölümünde, talim yapan

Amerikan erlerinin tüfekleriyle seyirciye doğru hamle yaptıkları görülür—.

İşte Çirkin Ares budur kısaca.

Bu yönüyle Çirkin Ares Türk Sinemasında emperyalizmi devrimci bir tutarlılık içinde ele alan ilk filmidir.

SANATSAL OLUŞUM

Çirkin Ares "ilk yapıt" ötesi bir filmidir. Bu da Yeres'in "seçimleri"ndeki doğruluğuyla elde edilmiş. Sinemacı, bütün seçim'lerini daha alıcısını kullanmadan önce tamamlamak zorunda olan kişidir. Konulu filmde belgesel filmde de sürekli olarak karşı karşıyadır aynı seçim sorunuyla yönetmen. "Uygulama öncesi" adı verebileceğimiz bu seçim döneminde, yönetmen işleyeceği konudan onun dramatik yapı kuruluşuna, görüntü düzeninden ses düzenine ve aralarındaki dramatik ilişkiye, oyun ritminden kurgu düzeninin ritmine, vb. kadar seçimini doğru olarak yapmak zorundadır. Emprovizasyon türünde olan çalışmalar içinde aynı seçim sorunu vardır. Yönetmen seçimini tamamladıktan sonra uygulamaya geçer ve burada da teknik ve kendi sanatsal yaratıcılığı sorunlarıyla karşılaşır.

Çirkin Ares'in daha Çirkin Ares olmadan önce Yeres'in düşüncesinde bugünkü durumundan çok az farklı olarak oluştuğuna inanıyorum. Çünkü, filmde görülen dramatik yapı çizgisinin konuya uygun kuruluşu, Goya'nın resimlerinin değerlendirilişindeki konuyu daha bir güçlendirici daha bir evrensel boyutlara yükseltici özellik ve yine bu resimlerin seyirciyi, gariplik bir "dinme-coşkunluk" ikilemi içinde, başkaldırma noktasına hazırlayıcı durumu ve bunların yanısıra ses ögesinin sinematografik boyutu olduğu bilincinde görüntüsel güçle aynı değer ve ağırlıkta oluşu, böyle bir yargıya zorluyor kişiyi. Bu bir çıkış noktası, bir taban bizim için.

Uygulamada, teknik yönde de aynı derecede başarılı mı acaba Yeres? Çirkin Ares'in "ilk yapıt" ötesi bir film oluşu onun sadece "uygulama öncesi" başarısında mı? Şüphesiz "hayır"dır iki sorunun da karşılığı bence. Sinematografik dili iyi bildiği görülen Yeres, sinema tekniğini uygulamada çok kolay aşılabilecek bazı yanlışlara düştüğü görülüyor. Ne var ki bu salt teknik yanlışlar, bir bütün'ün teknik yanlışından çok ötede, ayrıntıda kalan yanlışlardır. İşte bu noktada da Çirkin Ares "ilk yapıt" ötesidir.

Çirkin Ares'te sinematografik yapının dialektik gelişimi, konunun yâni bir işgal, saldırı olayının kendi tarihsel gelişimi içinde ele alınmış. Dünyanın herhangi bir toprağına bir askeri çıkartma vardır. Filmin başında bu toprağın Vietnam olduğu bilinmez. Sonra savaş başlar. Vietnamlı pasiftir. Olay-

ların gelişimiyle de direnme başlar. Bu Vietnam insanının bilinçlenmesidir. Dialektik gelişim sonucu belli eder. "Başkaldırma" olacaktır bu sonuç. Aynı zamanda filmde tabii "son"u olacaktır. Vietnam insanı başkaldırdığı anda Çirkin Ares'te biter.

Çirkin Ares "tutkulu" bir filmidir. Genç bir yönetmenin sinema tutkusu normal, alışıl gelmiş bir sinemacı tutkusu ötesindedir. Sinemaya salt inanmışlık vardır bunun temelinde. Bu yüzden de Çirkin Ares Türk sinemasının bir dönüm noktasıdır. Genç sinemanın da belki ilk çıkış noktası.

Türkiye'de yeni bir sinemayı, sinema tutkusu dolu genç insanların, genç yönetmenlerin kuracağına inanıyorum(1).

Üstün Barışta

(1) Barışta, Üstün, "Özeleştiri, Sevgili Çirkin Ares", Genç Sinema Dergisi, S.5, Şubat 1969, s.8-10.

DERİNLEMESİNE ELEŞTİRİ

Türk sinemasında yılda ortalama 200 kadar film çevrilmektedir. Ancak bunların içinde "iyi" niteliği taşıyanlar, bu sayının onda birini bile doldurmaz. Bu tür filmlerin patentini de, kendilerini piyasa koşullarının dışında tutmasını başarmış birkaç yönetmen elinde tutmaktadır. Yıllarca üzerinde emek verdikleri kendi orijinal hikâyelerinden çıktıkları filmlerle bu yönetmenler, çalma-çırpma film furyasından ayrılarak, Türk Sinemasının düşünce yönüne de ışık tutmaktadırlar. Halit Refiğ de mesleğinin çilesini çeken, kendini "ulusal bir Türk sineması" için adanmış birkaç sayılı yönetmenin arasında anılmaktadır. "Gurbet Kuşları", "Yasak Aşk", "Haremde Dört Kadın" gibi başarılı sinema yapıtlarına imza atan Refiğ, iki yıllık bir uğraştan sonra, üzerinde uzun boylu sözü edilecek yeni bir yapıt daha ortaya koymuş bulunuyor. "Sana Yâr Olamam" adını taşıyan bu filmde rejisör, Batı Avrupa ile Türk Dünyası arasındaki değişik tarihsel ve kültürel kaynaklardan ortaya çıkan sosyal ve ruhsal çatışmaları göstermek istediğini söylemektedir.

İSVİÇRE'Lİ EVA

"Sana Yâr Olamam"ın kahramanı Alman kadını ile, filmde bu tipi canlandıran rejisörün İsveç asıllı eşi Eva Bender arasında -çok az da olsa- bir benzerlik bulmak mümkündür. Çocuğunun babasını bulmak için Almanya'dan Türkiye'ye gelen Alman kadını, başından türlü olaylar geçtiği, dayanaksız ve tek başına kaldığı halde memleketine geri dönmemiş, köylüleşmeğe başladığı yaşadığı çevreye kendini uydurarak, bir topluluğun çilesine ortak olmayı öngörmüştür. Kökü tasavvufa dayanan Türk insanseverliği, yabancı kadını Batı Hümanizmasından koparıp kendine çekmiş ve potasında eritmiştir. Rejisörün eşi de, geçici olarak geldiği Türkiye'deki topluma uyduğu, manevî huzuru burada bulduğu için sevdiği adamla evlenmiş, sonunda kendi kaderiyle başbaşa kalacağı Batı toplumuna dönmek istememiştir.

MARGIT SMITH OLAYI

"Sana Yâr Olamam" filminin, yaşanmış bir olay olan Margit Smith adlı Alman kadınının hikâyesiyle ilgili olduğu ve Halit Refiğ'in, geçen yıl bir gazetede yayınlanan olayı filme aldığı yolunda haberler çıkmıştır. Bilindiği gibi Almanya'da İbrahim Kesti adlı bir Türk işçisiyle "yasak aşk" yaşamış Margit Smith adlı genç bir Alman kadını, sonunda kendisini terkeden çocuğunun babasını aramak için Türkiye gelmiş, Kayseri'de bulunduğu adam kendisini ve çocuğu kabul etmeyince ortalıkta kalmış ve başından türlü olaylar geçmiştir. Rejisör, filminin bu olayla ilgili olduğu söylentileri yalanladıktan sonra "Margit

Smith hikâyesi, sadece benim öteden beri düşündüğüm meseleye ışık tuttu. Bu olayla tek ilgimiz, örnek olarak aldığım kahramanın Göreme çevresinde yaşamış olmasıydı..." demektedir.

... ve ASIL HİKÂYE

"Sana Yâr Olamam"ın hikâyesi, Margit Smith olayıyla benzemezlik göstermektedir: BİR Alman kadını 4-5 yaşlarındaki çocuğuyla Kayseri'ye gelmiştir. Bu kadın, iki yıl önce dönmek üzere Almanya'dan Türkiye giden ve bir daha geri gelmeyen çocuğunun babasını, yani erkeğini aramaktadır. Kayseri'deki bir fabrikada çalışan adamı bulur ama, bu gelisten erkek memnun olmaz. Çünkü evlidir ve karısından da ayrı bir çocuğu olmuştur. Üstelik bir başka kadınla da ilişkisi vardır. Karısının ablasının kızı olan dostunu, onunla aynı çatı altında yaşatmaktadır. Bütün bunlar o çevrede görenek haline gelmiş, çok görülmüş olaylardandır. Adam, karşısında bulduğu Alman kadını istemez ve çocuğunun babalığını da kabule yanaşmaz. Ortada kalan kadına, şehirlerarası yollarda çalışan bir kamyon şoförü elini uzatır. Alıp kadını, ailesinin yanına götürür. Alman kadın köyde, kendi dünyası ile içine girdiği yeni şartlar arasındaki farkları daha iyi anlar. Kendini onlara benzetmeğe çalışır. Yavaş yavaş çocuğuyla birlikte köylüleşmeğe başlar.

ÇİLELİ HAYAT

Hikâye iki yönlüdür... Ayrı dünyanın insanı da olsa, açıkta kalan bir kimseye, yardım etme insanseverliği vardır ortada... Bir toplum içinde bir yer tutabilmek için diken gibi kalmak değil, ona uyabilmek gerektir. Türk sosyal görüşünün en önemli noktası da burada düğümlenmektedir. Çocuğun babası, huzurunu kaçıran kadını geri göndermek istiyor. Kadınsa yeni hayata çilekeş şekilde yaşamağa, üstelik kendisine yardım eden adama alışıyor. Köyde ise, yabancı kadının şoförün evinde kalışına ilişkin tepkiler başlamıştır. Adam dedikoduları önlemek için kadına evlenme teklif etmiş, kadını kovan asıl adam çıkagelir ve iyiniyetli adamı öldürür. Kadın yeniden yapayalnız ve dayanaksız kalır. Olay sırasında kadının ağabeyi Almanya'dan gelmiş, onu geri götürmek istemiştir. Kadın ve çocuğu öylesine topluma uymuşlardır ki, çileli, zor hayata rağmen, manevî huzuru ve mutluluğu bulduğu için kadın kalmağa karar verir. Bir bütünün parçası haline gelmiş, artık birey olmaktan çıkmıştır. Kendi kaderiyle başbaşa kalacağı Batı toplumuna dönmek istememiştir. Doğu'daki insan huzuru, Batıdaki insanseverliğe üstün gelmiştir.

TASAVVUF YOLU

"Sana Yâr Olamam" filmi için Halit Refiğ şunları söylemektedir: "Yılların yılı Batılılaşma çabalarından dolayı ortaya

bir "Hümanizma" meselesi çıkarılmıştır. Batılılar, belli bir "Rönesans" dönemi geçirmişlerdir. Şimdiyse Türk sanat ve düşüncesi insana dönük değilmiş gibi karşımıza çıkarılmak isteniyor. Bizdeki "Hümanizma" 300 yıl öncesinde, onlardan çok daha önce başlamıştır. Bizdeki "İnsanseverlik", "Hümanist sanat" yapmağa kadar uzanmaktadır. Bizdeki "Hümanizma", Batı'nınki gibi bireysel değildir. "Tasavvuf" dediğimiz "Vahdet-i Vücut" felsefesine dayanmaktadır. Türklere özgü bir düşünce sistemi kurmuş olan, Mevlâna Celâlettin-i Rumî, Hacı Bektaşî Velî ve Yunus Emre, Batı insanseverliğinden tam 300 yıl önce Türk insanseverliğinin temellerini atmıştır. Bu da bireysel değil, kollektif bir anlayış ortaya çıkarmaktadır. Türk sanat ve düşüncesinin yöneleceği yer, işte Batı Hümanizması değil, ondan çok daha eski tarihi olan Türk insanseverliği ve Hümanizması'dır. Ayrıca filmin başına koyduğum Mevlâna Celâlettin-i Rumi'nin "Mesnevî"sinden (O köyden bir kâfir karısı Mustafa Aleyhisselâm-ı sınamak için koşa koşa eşeğiyle beraber yanına geldi. Kucağında iki aylık bir çocuk vardı. Çocuk Peygamber'e Tanrı sana selâm söyledi ya Resulallah, sana geldik işte) dedi bölümüyle, Yunus Emre'den (Erenler kapısı, mürüved kapısı, sıdk ile gelenler mahrum dönülmez) sözleriyle seyirciye filmin tasavvufî görüşü hakkında bir anahtar vermek istedim. Sana Yâr Olamam, işte bu yolda bir çalışmadır".

KEŞİŞ DAĞLARI

Filmin önemli bölümleri Kayseri'de ve Göreme vâdisindeki köylerde çekilmiştir. Selçuklulardan kalma tarihsel anıt ve yapıtlarla süslü olan Kayseri'deki kümbetlerdeki çekim sırasında, Kayseri Müftüsü "din elden gidiyor" diye fetva vermiş, filmcilerin cami ve minarelerde çalışmasını engellemek istemiştir. Bu yüzden çıkan olaylar sırasında aydın Kayseri Valisi ile Belediye Başkanı, film yoluyla yapılacak olan turistik Kayseri'nin propagandasının da kaçırılacağını düşünerek, filmcilerin yanına polis vermiş ve yapılacak kışkırtmaların böylece önü alınabilmıştır. Göreme'de çekilen sahnelerde ise Alman kadını rolündeki Eva Bender, vaktiyle Hıristiyan Keşişlerinin oyduğu mağaralara girip çile doldurmuştur. Peri Bacaları da filme doğal bir güzellik ve ürperticilik vermiştir(1).

Turhan Gürkan

(1) Gürkan, Turhan, "Yeni Filmler, Sana Yâr Olamam", AS Akademik Sinema Dergisi, S.1, Temmuz 69, s.55-58.

KLASİK ELEŞTİRİ BİR KADIN TUZAĞI

Rejisör: Lâle Oraloglu - Oynayanlar: Fikret Hakan, Alev Oraloglu, Lâle Oraloglu, Orçun Sonat, Avni Dilligil, Güzin Özipek (Y.AR, KERVAN, TAÇ, OPERA, ZENGİN, KÖŞK...)

Yeşilçam'ın her yıl "film" etikedi altında ortaya çıkardıklarının çoğunda rejisör sadece filmin jeneriğinde kalmış bir isimdir. Filmi başından sonuna kadar seyrettikten sonra bile kameranın arkasında bir rejisör var mıdır, yok mudur kestiremezsiniz bir türlü... Meseleyi bu açıdan ele alınca -dört defa oyuncu olarak, bir defa da senaryo yazarı olarak ödül alan- Lâle Oraloglu'nun ilk reji denemesi hakkında fazla konuşmak yersiz oluyor. Bu işin profesyonellerinin pekçoğunun mesleğin bu derece uzağında oldukları bir konuda bir tiyatro artistini eleştirmek neye yarar ki? "Tuzak" şu: Bir kadın var, çocuğu olmuyor; bir kız var, bebek bekliyor. Kızın evleneceği adam ölüyor, doğurduğu çocuğu, çocuğu olmayan kadına veriyorlar. Sonra kız, "dadı" olarak o eve giriyor. Neden sonra kadın çocuğun kendi çocuğu olmadığını öğrenince kendini öldürüyor, ama bunu öyle usturuplu yapıyor (!) ki, herkes kadını dadının öldürdüğünü sanıyor. Sonra kız tam idam edilecekken iş anlaşılıyor ve -kelimenin tam manasıyla- film orada, o noktada "pat" diye bitiyor. Gerekse, yazacak çok şey var. Örneğin, Fikret Hakan'ın peşpeşe gelen 4 planın ikisinde fularlı, kazaklı; ikisinde gömlekli olduğu gibi "basit" hatlardan lâfa girilir, filmdeki montaj hataları bir bir sayılır, diyaloglardaki zorlama ifadenin, filme ne kazandırdığı sorulabilir; sık sık tekrarlanan süperpozeler söz konusu edilip bunun bir zamanlar sinemada belli kavramları ifade için kullandığı söylenir ve "Bir Kadın Tuzağı"nda çokça rastlanan süperpozelerin ne işe yaradığı da sorulabilir. Hatta bunlara bile lüzum kalmaz; "Durup dururken bu film niye çevrildi acaba? Bir Kadın Tuzağı neyi anlatıyor?" da denebilir. Denebilir ama neye yarar bu? İyisi mi susalım. Susalım ve şunu belirtelim. "Bir Kadın Tuzağı" bütün noksanları, hataları, ilkelikleri, zorlamaları ile günümüzün Yeşilçam standardına pek uygun bir filmidir(1).

(1) Şener, Erman, "Gördüğümüz Filmler, Bir Kadın Tuzağı", Ses Dergisi, C.1, S.20, 15 Mayıs 1971, s.31.

KLASİK ELEŞTİRİ

KAMBUR

Yönetmen: Atıf Yılmaz - Senaryo: Erdoğan Tünaş - Görüntü Yönetmeni: Kaya Ererez - Oyuncular: Fatma Girik, Kadir İnanır, Suzan Avcı, Danyal Topatan, İhsan Yüce, Muazzez Kurdoğlu. Akün Film yapımı. Renkli.

Alışılmışın dışında bir sevda hikâyesi çerçevesinde kalan bireysel içeriğiyle "Kambur", ilkin, güzel bir film olmanın yeterli ön şartlarını taşıyan bir çalışma olarak öne çıkmaktadır. Ancak toplumsal örgütlenmeden yalıtılmış zayıf ve tek boyutlu içeriğiyle, ne yazık ki daha baştan önemli film olmanın, bizce gerekli genel şartlarını elden kaçırmaktadır. Toplumsal şartların belirlediği genel insan serüveni içinde bütünüyle tekil kalan kambur'un hikâyesi (bu tekilliğe aşk kavramının getirdiği bireysellik de eklenince "özel"leşme yoğunlaşıyor), bu tekilliği sayesinde yönetmene ayrıksı bir film oluşturma imkânını sağlıyor. Böylelikle başarının ilk ve rahat adımı bu tematik seçimle atılmış oluyor. Bizim "güzel" kavramıyla deyimlediğimiz subjektif nitelendirme, aslında filmin bu tekil ve özel içeriğinin getirdiği imkânlılığı melodramatik klişelerle harcamayan, tersine onu temiz bir biçimde başarıyla kullanan sinema adamına olan haklı övgümüzün ifadesidir. Fakat burada hemen belirtilmesi gereken nokta: Atıf Yılmaz'ın, son çalışmalarında görülen, Türk sinemasının kalıplar halinde dışarı vuran yerleşik iç hatalarıyla hesaplaşan olumluğunun yanısıra; aynı zamanda onun problem taşıyan bir muhteva anlayışından kaçarak, ilginç tema arayıcılığına ve böylelikle de belirli bir kolaycılığın olumsuzluğuna uzanık olduğudur. Yönetmenin filmografisinde yer alan "Kozanoğlu" (1967) gibi, problematik içeriğin doğru bir tarihsel perspektif ve başarılı bir üslûpla dışlaştırıldığı doruk bir çalışma, bize, Yılmaz'ın son filmlerinde görülür bir kaçış sineması yaptığını söyleme ruhsatı vermektedir.

Nitekim bu kaçış, alt sınıftan kişilerin dünyasından yola çıkan, fakat entellektüel bir perspektif ve üslûp anlayışı yüzünden gerçekdışı bir melodrama dönüşen, marazî duyarlıklılı "Utanç" (1972) ta; kendi sınıfından bir kişinin derin tutkusunu kullanarak üst sınıfa yükselen fahişenin, bu sınıf atlama sonucu girdiği uyumsuzluğun dramını (gerçek) vermesi gerekirken, ortaya çıkartılan iyi yürekli burjuva tipiyle ucuz, hümanist bir sonuca (sahte) ulaşan "Köle" (1972) de açıkça görülmektedir. Söz konusu kaçış, "Kambur" da hilesiz, açık bir görünüş alırken, aynı zamanda sinemasal hesaplaşmayı belirli bir çizgiye getirmekte ve önceki iki filmde geliştirilen bir üslûp anlayışı, bu filmde görülür bir sıçramaya ulaşmaktadır.

Bu durumda, yönetmen Yılmaz'ın baştan sona belirli bir çizgi-
de giden üslûp birliğiyle kurduğu dinamik, görüntüye dayanan
bir sinema anlayışı "Kambur"u önemli kılan baş etmen olmakta-
dır. Sinemanın bir görüntü sanatı olduğu, görüntünün temel
anlatım aracı olarak kavranıp kullanıldığı ve sinemamızda ge-
nel olarak görüntüden ağır basan diyalog kullanımını anlayışına
karşı, diyalog'un görüntünün yapısına uygun biçimde ele alın-
ması gereken bir yan malzeme şeklinde değerlendirildiği "Kam-
bur", bu nitelikleriyle Türk sineması açısından "tali" bir
önem kazanmaktadır. Dengeli bir üslûp bütünlüğünün kuşatımın-
da, filmin dramatik yapısı, diyalog'u arka plâna iten, onu
fonksiyonelliğini aşan bir tarzda öne çıkarmayan, görüntüyle
söz söyleyen ve etkileyen özellikle kambur kızın duygusal
coşkusunu dışa vuran o unutulmaz koşma sahnesi) bir sinema
çalışmasıyla örgütlenmektedir. Sinemamızda çok rastlanan, bü-
tünden kopuk boş sahnelerden, gereksiz yan açılımlardaki ge-
vezeliklerden sıyrılmış, arındırılmış sinema diliyle "Kambur",
anlatımda bütünsel kenetlenmenin temiz bir örneği olarak seç-
kinleşmektedir.

Film, içerik yönünden de kendi içinde tutarlı, bir bütün ba-
şarısına gider durumdaysa da; bazı yanlışları içinde taşıdı-
ğı da açıktır. Bu açıdan "Kambur", hem sinemamızın geleneksel
hatalarına açık, hem de bu sinemayı temelden aşmaya çalışan
ikili bir görünüş sunmaktadır. Filmde göze batan üç önemli
yanlış üzerinde durmak gerekiyor. Bunlardan ilki, genel bir
problemlerle, Anadolu insanının gerçekçi açıdan temellendirilme-
siyle dolaylı ilgi taşıyan, senaryodan gelme bir aksaklıktır.
Söz konusu aksama, filmin başında ada halkının kambur kıza
karşı takındığı kötülükçü moral tavrın tutarsızlığıdır. Özel-
likle güruh halinde birden ortaya çıkartılan çocuk mil-
letin ve ardısına da şamatacı hatun milletinin saldırıla-
rında billurlaşan bu tavır, gerçekçi değildir. Bunun yerine
sakat kıızı kendi içine kapatan, acılandıran ve dışa karşı
kinlendiren o anlatılmaz "acıma duygusu"nun daha derinden ve
içten yaralayan tavrı konulmalıydı. (Sözcüğü: Sakat kız
yoldan geçerken, onu gören ve "kambur" diye bağırarak bir ço-
cuk./ Bu çocuğu haşlayıp susturan anne./ Ve annenin acıma
ifadesiyle dolu yüz çekimi.) Bizce gerçek olan da bu tavidir
(acıma). İkinci yanlış, hiç gereksiz bir iki klişenin kulla-
nılmasıyla doğmaktadır: a) Filmin başında Danyal Topatan'ın
kıza sataşmaları, b) İstanbul'daki çalgı evinde kambur kıza
saldıran Yeşilçam tipleri. Öbür yanlış ise, gereksiz uzatma-
lar şeklinde deyimleyebileceğimiz, kendi fonksiyonunu aşarak
uzayan bölümlerdir. Sözcüğü, kırdan geçen Yunan müzikli oyun
sahnesi.

Atıf Yılmaz, başarılı bir mekân kullanımının yanısıra; yerel
kişilerin duruk biçimde tespit edilmesinde boy atan bir sıcak-
lığı, bu kişilerin çerçeveyi dolduran suretlerinde güçlendi-
rerek, filmin duyarlığına uygun bir çevre ve atmosfer kurmaya
çalışmış ancak çok kısmî kalan bu başarıyı genelleştirememiş-

tir. Öte yandan filmin anlam bütünlüğü içinde yeri olan "rüya sahneleri"nin üstesinden gelmek suretiyle, kolayca düşebileceği; eklenti, özentî, yama gibi sıfatların dile getirdiği olumsuzluktan kaçınmayı bilmıştır.

Filmin en başarılı kişisi, yazının en sonuna kaldı, bizi başışlasın. "Kambur"u baştan sona aynı mükemmellikte götüren bir büyük oyuncudan, "Fatma Girik"ten söz ettiğimiz anlaşılmalıdır. En küçük nüanslarda bile aksamayan, çizdiği kişiyle özdeşleşen Girik, "Kambur"da kuşkusuz en büyük oyunlarından birini veriyor(1).

Taylan Altuğ

(1) Altuğ,Taylan, "Filmler, "Kambur", Yedinci Sanat Dergisi, S.3, Mayıs 1973, s.46-48.

KLASİK ELEŞTİRİ

AŞILMASI GEREKEN "AŞAMA"

UMUT DÜNYASI

Yönetmen ve Senaryo: Safa Önal - Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca - Müzik: Yalçın Tura, Kurgu: Şerif Gören. Oyuncular: Tarık Akan, Neclâ Nâzır, Şükriye Atav, Bülent Kayabaş, Halit Akçatepe, Atıf Kaptan, Mine Sun. Akün Film yapımı. Renkli.

"Umut Dünyası" Türk sinemasında, bu yıl Ertem Eğilmez'in "Canım Kardeşim" adlı yapıtıyla başlayan ve yeni örneklerinin çıkıp çıkmayacağı henüz bilinmeyen bir yeni akımın filmi. Büyük kent varoşlarında yaşayan dar gelirli "küçük insan"ların günlük uğraşları, olağan yaşantıları, sıkıntı ve umutlarıyla perdeye yansıtılması. Türk sinemasına Safa Önal gibi kişilerce de uygulanmış, entrikalı, dallı budaklı sürpriz ya da heyecan yaratacak olaylarla dramatik gerilim sağlama peşindeki hikâye bozmalarına bir karşı koyma tavrı bu. Hemen belirtelim, ne "Canım Kardeşim", ne de "Umut Dünyası" ülkemizin önemli toplumsal sorunlarını ele alan ve bunları can alıcı bir etkilikle yansıtan yapıtlar değiller. Kimsenin böyle bir iddiası da olmasa gerek. "Umut Dünyası" örneği bir yana, "küçük insanın yaşam biçimi"ni evirip çevirmeden, yalın, düz, olabildiğince gerçekçi bir tutumla yansıma çabaları, en azından Türk sineması için bir "kendini yenileme", daha doğrusu, daha gerçeğe ulaşma yolunda bir "aşama" olarak gösterilebilir. 1973'ün yapım ve sansür koşulları düşünüldüğünde de bu girişim "dürüst" olarak nitelenebilir ama yetersizliği de ayrıca belirtilir.

"Umut Dünyası" Cağaloğlu'nda bir küçük matbaada çalışan, Zeytinburnu dolayında bir ahşap evin bodurumunda kirada yaşayan genç bir işçinin, Ahmet'in (Tarık Akan) hikâyesini anlatıyor. İşçi olarak Avustralya'ya gitmek için para biriktiren Ahmet, bir gün evinin önünde hasta bir genç kız buluyor. Kız (Neclâ Nâzır), iyileşene kadar onun evinde kalıyor. Kendisine emanet edilip düşürdüğü 7000 TL yüzünden hırsız diye suçlanıp çalıştığı terzi Madam'ın yanından kaçmış olan kimsesiz kızla Ahmet arasında bir gönül bağı kuruluyor. Evlenip Avustralya'ya birlikte gitmeye karar veriyorlar. Oysa bekledikleri çocuğun ölmesi umutlarını suya düşürüyor.

"Umut Dünyası"nın gerçekçiliği, Yılmaz Güney'in "Umut"u gibi sert çarpıcı bir gerçekçilik değil. İtalyan yeni-gerçekçilik akımı içinde bir benzetme yapılırsa, "Umut" bir "Bisiklet Hırsız" ise, "Umut Dünyası" yine De Sica'nın "Çatı" ya da "Yuvasızlar" adıyla bilinen "Il Tetto" sunun düzeyinde. Kısa-orta karşımızdaki pembe, yumuşak bir gerçekçilik. Giderek Safa Önal'ın filminin Eğilmez'in "Canım Kardeşim"ine göre de "gerçekçilik" yönünden yapay ve iğreti düştüğü yanlar var. Eğil-

mez'in kahramanını oynarken pekçok yadırganmayan temiz yüzlü, saç tuvaletli, yakışıklı kenar mahalle delikanlısı, Tarık Akan, Önal'ın filminde artık iyice sırtlıyor. Tarık Akan oyun açısından örneğin yeni oyuncu Neclâ Nazır'ın doğallığına ve başarısına da pek ulaşamıyor. Örneğin Ahmet'in, kızı evinde ilk barındırdığı zamanki soğuk davranış biçimiyle, evlenmeye karar verdikten sonraki davranış biçimi arasında önemli bir "ifade" farkı olması gerekirden (sıcaklık, sevgi) buna rastlanmıyor. Önal'ın yalın ve doğal bir biçimde gelişen iyi kurulmuş hikâyesinin çıkışı da pek inandırıcı değil. Hikâyeye katılacak kızın evin önünde bulunması motifi oldukça yapay. Bu durum seyirciyi ister istemez olmayacak hayâllere sürükleyebiliyor. Ama "hasta kızın alikonup bakılması"ndan başlayarak Safa Önal'ın yansıtmak istediği önemli bir tema da bu arada dikkati çekiyor: "Küçük insanların dostça dayanışmaları, yardımlaşmaları, birbirlerinin sorununa sahip çıkmaları"... "Eve alınan kız" olayı ancak bu yönden anlam kazanabiliyor; Safa Önal filmin başka bölümlerinde de aynı temaya uygun, gerçekte pek az rastlanan, "idealize edilmiş" davranış biçimleri getiriyor. Bunun en belirgin örneği, kızın kocasına ayak bağı olduğu gerekçesiyle evi terketmesiyle birlikte, tüm mahallelinin, küçük matbaa patronu da dahil bastırdıkları çağrı yazısını İstanbul'un dört bucağına dağılıp dağıtmaları; kız ortaya çıkmayınca Ahmet'e aralarında topladıkları bilet parasını Avustralya'ya yalnız gitmesi için vermeleri. Safa Önal, özellikle bu bölümlerde, Memduh Ün'ün 1960'ta çektiği ilk "Üç Arkadaş"ın kendisi üstündeki etkisini iyice ortaya koyuyor. Kızı bulmak için kâğıt dağıtma bölümü bütünüyle "Üç Arkadaş"ın ünlü kız arama bölümünü anımsatıyor.

Önal'ın filmi, sinemamız için pek alışılmamış biçimde, kahramanının çalıştığı küçük matbaanın havasına da girmeye çalışıyor. Sık sık gösterilen matbaa sahneleri filme gerçekçi bir hava katabiliyor, işçilerin aralarındaki dostluk da seyirciyi ilgisiz bırakmıyor. Önce Ahmet'in mahalle çevresini de insan ilişkileri açısından yanlış koymuyor. Örneğin kızın Ahmet'in evinde bir süre kalmasından sonra mahallede dedikodu başlıyor, tepkiler geliyor, oysa ardından gelen evlilik kararı, genç çifti yeniden bakkalla, kasapla, ev sahibi ile dost kılıyor. Önal'ın tipinin tersliği dışında Ahmet için çizdiği yaşam biçimi de gerçekdışı değil. Basit eşyaları ile tek göz-lü bir bekâr odası: ev sahibi kadına (Şükriye Atav) ana gibi bağlanmışlık; tanıştığı kızla hafta sonu gezintileri; geleceği için plânlar kurmaya çalışan sıkıntılı ama mutlu bir küçük dünya.

Safa Önal, gerek Ahmet'in küçük odası içinde geçen sahnelerde, gerekse dış çekimlerde belirli bir mizansen başarısı da sağlayabiliyor. Çetin Tunca'nın başarılı görüntüleri kadar Şerif Gören'in kurgu çalışması da filmin düzgün ve şiirli bir ritme ulaşmasında rol oynuyorlar. Yalçın Tura'nın orijinal müzik çalışması ise başka filmlerindeki kadar dikkati çekmiyor, filme bir hava katabiliyorsa da aceleye gelmişlik izlenimi veriyor.

Sonuç olarak, doğru ve yanlışları, düzgün ve iğreti yönleriyle birlikte Safa Önal kendi çizgisini de aşan bir yapıt veriyor. "Umut Dünyası" yaşamın büyük ve önemli sorunlarını tartışmayan, bunun uzağında, kendi dertleriyle uğraşan küçük insanlara bakıyor, yoruma gitmiyor, onları onlar kadar göstermeye çalışıyor, ama Önal'ın da başka sinemacılarımızın da "gerçekçilik" ve "dürüstlük" adına bu kadarıyla yetinememeleri gerekiyor. "Umut Dünyası" dikkati çekebilen ama abartılması gereken bir "aşama filmi" yalnızca(1).

Nezih Coş

(1) Coş,Nezih, "Filmler, Aşılması Gereken Aşama, Umut Dünyası", Yedinci Sanat Dergisi, Y.1, S.10, Aralık 1973, s.50, 51, 52.

KLASİK ELEŞTİRİ

BEDRANA

Süreyya Duru yönetiminde çevrilmiş renkli bir Duru Film yapımı. Oynayanlar: Aytaç Arman, Perihan Savaş, İhsan Yüce, Talat Gözbak, Tuncer Necmioğlu, Esin Karakaya. Senaryo: Vedat Türkali, Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur. Müzik: Mevlüt Canaydın. Yapım Yılı: 1974 (Alkazar ve Şan'da)

Sinemamızda dürüst ve asgari sanat kaygıları taşıyan filmlerin önemli bir işlevi olmuştur. Genellikle çarpıştırılan yüzlerce film arasında bu tür filmler sinemamızın namusunu kurtarmıştır. "Bedrana" herşeyden önce bu dürüst filmlerden biri oluşuyla dikkati çekiyor. Güneydoğu Anadolu'da törelerin ağır baskısı altında ve demokrasinin hiç ulaşamadığı yitik bir köyde yaşayan bir genç kadının, Bedrana'nın trajik öyküsüdür anlatılan. Bekir Yıldız'ın hikâyesinden yapılan uyarlama herşeyden önce sadeliği ve yöresel özelliklere bağlılığı ile ilgi topluyor. Yönetmen Süreyya Duru bugüne kadar yaptığı filmlerle bu ölçüde başarıya ulaşamamıştı. Bu kez sadece kendi sanatının değil, Türk sinema sanatının da genel çizgisinde olumlu bir aşama yaptığını söyleyebiliyoruz.

Yönetmenin sadelik yanında ikinci önemli erdemi, içtenliği ve duyarlılığıdır. Bekir Yıldız'ın daha çok dramatik özellikler taşıyan öyküsüne şiirsel bir boyut kazandırmış Duru. Filmle ilgili bir konuşmasında Bekir Yıldız "İyi bir ekip çalışması" diyordu. Filme katkısı bulunan sanatçıların sürekli bir arada çalışmadıklarını biliyoruz. Bekir Yıldız'ın bu sözünü belki de şöyle yorumlamak zorundayız: Bedrana filmine emeği geçen herkes bir arada değilse bile ayrı ayrı olumlu katkılarda bulunmuşlardır. Öykünün yazarı Bekir Yıldız, senaryo yazarı Vedat Türkali, görüntü yönetmeni, oyuncular ve elbette Süreyya Duru uyumlu bir sonuç için övgüye değer bir özen göstermişler. Filmin bütünüyle o yöreye özgü ezgilerden oluşan müziğinin katkısını da özellikle belirtmeliyiz.

Yukarıda da söylediğimiz gibi "Bedrana" çarpıcı ya da derin bir film olmaktan çok içtenliğiyle bir düzeyi tutturmaktadır. Gerek ulusal gerekse uluslararası şenliklerde elde ettiği başarı ve seyircimizin umulan ilgisi öyle sanıyoruz ki yönetmen Süreyya Duru'yu aynı çizgide ve daha başarılı eserler için yüreklendirecektir. Sansür yolunu kesmezse eğer...(1).

Onat Kutlar

(1) Kutlar, Onat, "Haftanın Filmleri, Bedrana", Milliyet Sanat Dergisi, S.105, 8 Kasım 1974, s.22-23.

DERİNLEMESİNE ELESTİRİ

BİR GÜN MUTLAKA

Bilge Olgaç yönetiminde çevrilmiş bir Güney Film yapımı. Oynayanlar: Semra Özdamar, Göktürk Demirezen, Mümtaz Ener, Oktay Sözbir, Güven Şengil, Azra Balkan, Birtane Güngör, Osman Alyanak, Şadan Adanalı. Senaryo: Yılmaz Güney. Görüntü: Hüseyin Özşahin.

Yılların Yeşilçam'ı, yeni bir atılımın ya da patlamadan önceki bir kaynamanın eşiğinde... Bir yanda sinema emekçileri örgütlenirken diğer yanda çağdışı sansüre karşı demokratik yollar denenerek onurlu ve cesaretli bir savaş verilmekte... Her şey değişimin eşiğinde Yeşilçam'da... Eski alışılmış, tekdüze konuların yanı sıra, yeni motifler —ilkel bir diyalogla da olsa— eklenmekte, vurdulu-kırdılı en bayağı filmlerde bile "toplumdan", "halktan" söz edilmekte... Düne kadar ancak bir iki filmde görebildiğimiz işçilerin yasal haklarını elde etmek için yaptıkları "grev"ler, bugün komedi filmlerine bile girmiş durumda... Evet, Yeşilçam bir değişimin içinde... Başka deyişle, zamana ve koşullara uyararak bir gereksinmenin az da olsa karşılığını verme uğraşında. Nedir değişen koşullar acaba?.. Edebiyattan arajmanlara, tiyatrodan resme dek uzayan ve kendini belirleyen bir başkaldırma mı bu? Yoksa günümüzün yaşanan olaylarının bir sanat dalında yansımaları mı? Elbette ki, gördüğümüz, bildiğimiz, yaşadığımız olayların yansımaları bu. Hem de bu yansımanın en fazla engellendiği görüntü sanatı sinemada...

Düne kadar, fıstık satarken ünlü bir şarkıcı olan dilberin ya da köyden kente gelen yoksul bir delikanlının, zengin bir kıza deva bulmaz aşkını görüntüleyen yönetmenler, şimdi ayakları daha yerde, daha gerçekçi ve inandırıcı konulara yönelmekte. Hatta bazen ortaya koydukları sanat eserinin yasaklanacağını, yasaklanmasa bile kesilip biçilip kuşa çevrileceğini bile bile... Dünün "masalcı baba"sı Süreyya Duru, bir Bedrana, bir Kara Çarşafı Gelin filmine imza atacaktır; Yeşilçam'ın belki de en efendi ve soğukkanlı yönetmenlerinden biri olan Lütfi Akad "sinemaya sahip çıkmak isteyenlerle sinemadaki yağmayı yürütenlerin aynı kişiler olduğunu" âdeta haykıracak kadar değişmiştir artık...

Bu hafta sinemalarımızda gördüğümüz —daha doğrusu bir sinema salonu sahibinin lütüfkârlığı ile görebildiğimiz— "Bir Gün Mutlaka" filmi, Yeşilçam'daki değişimin somut bir örneği... Bu nedenle filme birkaç açıdan yaklaşmak ve bu acılar içindeki yerini yine farklı odaklardan değerlendirmek gerek...

Öncelikle "Bir Gün Mutlaka", sansürle filmciler arasında süregelen geleneksel çatışmadan Danıştay yoluyla galip çıkmış bir film olma özelliğini taşıyor. Filmin adının yanı sıra

-hatta ondan daha büyük- afişlere "Danıştay kararıyla" cümlesinin yazılması, Türkiye'de hukukçuların da' var olduğunu kanıtlıyor. Bilindiği gibi film uzun bir uğraşından sonra -bazı sahnelerinin kesilmesiyle- gösterilir kararı almış; fakat bu kez de gösterilecek sinema bulunamamıştır. Film bu ikinci engeli de aşarak, mevsim sonunda da olsa, sinema severlerin karşısına çıkmıştır.

Filmin bir başka özelliği de Türk sinemasında ilk kez siyasal sinemanın yapılabileceğini kanıtlanması, "Bir Gün Mutlaka" -yanılmıyorsa- sinemamızda bu türün ilk örneği. Ayrıca son bir yıl içinde özellikle İstanbul'da yapılan tüm gösterileri, miting ve yürüyüşleri görüntülemesi açısından da belgesel bir niteliğe sahip.

Böylesine özellikler içeren filmde aynı ideoloji etrafında toplanmış üç kişinin öyküsü anlatılıyor. Üçü de işçi. Akif zor koşullar içinde çalışan bir demir işçisi, evli ve bir çocuk sahibi. Geceleri politik mücadelesinde aktif rol oynadığı için eve gidememekte, bu yüzden de karısı Sultan'la sık sık arası açılmakta. Binali ise huzursuz bir aileden geliyor. Babasız işsiz-güçsüz, sarhoş bir kişi; annesi ise el kapısında çalışan bir hizmetçi. Kız kardeşi de annesinin mesleğinde. Günün birinde Binali afiş asarken çıkan bir kavgada yaralanarak polislin eline, kızkardeşi de çocuklarına bakmak için gittiği evin beyi tarafından kandırılarak kötü yola düşer. Filmin diğer kahramanı ise babası gardiyan olan genç bir çocuktur. O da bildiri dağıtırken yakalanarak demir parmaklıklar ardına düşer. Daha sonra hastaneden çıkan Binali ile hapishaneden çıkan Akif mücadelelerini sonuna dek götürmeye çalışırlar ve götürürler de...

Sansürle mücadele etmek, ya da Türk sinemasında moda olan trükleri kullanarak siyasal sinemanın ilk örneğini vermek, ne yazık ki beraberinde bir filmin yeterli ve başarılı olması için gerekli malzemeyi getirmiyor. Bir sanat eserini -özellikle toplumsal konulara yönelik bir filmi- böylesine yan öğelerden ayırarak ortaya koyduğu yorumuyla değerlendirmek gerekir. "Bir Gün Mutlaka" filminde mitingler, yürüyüşler ve bunlara benzer birçok belgesel görüntü vardır. Ama bütün bu bölümler öykünün içinde öylesine diyalektik akıştan kopuk ve ayrı kullanılmış ki, sonunda en dikkatli bir seyircinin bile kolay kolay kavrayamayacağı olaylar dizisi içinde ders vermeler, sinemasal anlatımdan uzak uzun monologlar ve hepsinden öte gerçek ile gerçek dışının ya da belgelerle filmsel evrenin uyumsuzluğundan doğan bir yamalı bohça çıkıyor ortaya.

Hele böylesine bir kokteyl konunun içinde Yeşilçam'ın beylik trüklerinin de kullanılması (örneğin, kızı iğfal etme, sarhoşla yapılan sevimsiz espri, karı-koca arasındaki can sıkıcı ilişkiler) filmi esas amacından saptırıp, yanıltıcı bir şekilde değerlendirilmesini de kaçınılmaz kılmıştır. Bunun yanı sıra

ra filmin baş kişilerinin tiplmeleri de bir hayli yüzeyde kalmaktadır. Sözde burjuva sınıfının eleştirisine yöneline- rek, ailenin gerçekte iliştirisi olmayan (ya da çok az olan) bir olaylar dizilmesi içinde verilmesi, devrimci işçi Bin- ali'nin karmaşık bir aile düzeni sonucu böylesine bir ideolo- jiye yönelmiş gibi gösterilmesi ve Akif'in karısı Sultan'ın bir anda devrimci kesilerek, eğitimiyle ters düşecek kadar kısa bir sürede toplumsal konulara yönelik kitapları okuması, belgesel görüntüler dışında kalan kısımları yapay ve üstelik gerçek yorumlamayı ters yönde etkileyip, dağıtacak kadar da gereksiz kılmıştır. Filmin bir de finali var ki, bunu da ile- riye dönük bir devamlılıkla bağdaştırmak o denli güç...

Kuşkusuz "Bir Gün Mutlaka", tüm bu olumsuz yanlarına rağmen, Bilge Olgaç'ın filmografisinde bir aşama, ama Türk sinemasın- da beklenen bir türün özgün örneği değil. Eksikleri, yanlış- ları olan bir film, sadece bir başlangıç...(1).

Burçak Evren

(1) Evren, Burçak, "Haftanın Filmleri, Bir Gün Mutlaka", Mil- liyet Sanat Dergisi, S.185, 21 Mayıs 1976.

BİLİMSEL ELEŞTİRİ

YALNIZLAR RIHTIMI

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad - Eser: Ali Kaptanoğlu (Atilla İlhan) - Senaryo: Lütfi Ömer Akad - Görüntü Yönetmeni: Yuva-kim Filmeridis - Ar Direktör: Sohban Koloğlu - Dekor: Lütfi Ömer Akad - Kurgu: Hüsamettin - Yönetmen Yardımcıları: Türker İnanoğlu, Yavuz Yalınkılıç, Burhan Bolan - Müzik Düzenlemesi: Hulki Saner - Besteler (Yalnızlar Rihtımı, Dinle Sevgili Dinle): Necdet Koyutürk - Şarkıları Okuyan: Yasemin Esmergül - Oynayanlar: Çolpan İlhan (Güner), Sadri Alışık (Rıdvan Kaptan), Turgut Özatay (Ali), Kemal Edige (Telsizci Hamdi), Melâhat İçli (Melâhat), Kâmuran Yüce (Sarı), Yavuz Yalınkılıç (Sabri), Sadettin Erbil (Kıl Şükrü), Ahmet Tarık Tekçe (Rıfat), Osman Alyanak (Feyzullah), Rıza Tüzün (Simon), Hakkı Haktan (Sandalcı Salim), Hamdi Şarlıgil (Polis) ve Ahmet Bilgin - Yapımcı: İpek Film Kurumu (İhsan İpekçi), siyah-beyaz 1959.

KONU

İstanbul'da Galata Rihtımı'ndaki barlardan birini işleten Ali, bar işletmeciliğinin dışında başka kirli işlerle de uğraşır. Dolar kaçakçılığı bunlardan biridir. Ali'nin kaçakçılıkta işbirliği ettiği kimseler: Kıl Şükrü, Sarı, Rıfat, Feyzullah ve iki musevi, Simonla Bencuya'dır. Ali'nin barındaki konsümatrislerden "Kontes" diye ünlünen Güner, patronun metresi, barın da ses yıldızıdır. Güner'in arkadaşı Melâhat ise Telsizci Hamdi'nin gözdesidir.

Çalıştığı geminin rihtıma girdiği gün Hamdi, İkinci Kaptan Rıdvan'la birlikte bara gelir. Melâhat'la Rıdvan'ı tanıştıır. Bir ara Rıdvan Güner'le de tanışır, kızdı çok hoşlanır. Ama kız, her zaman sarhoştur. Güner'e akordeoncu Sabri de tutkundur. Ali, yasadışı eylemlerinde ortaya çıkan aksaklıkları, kendilerini "çivileyen" biri olmasına yorar. Adamlarına onu bulmalarını emreder. Kıl Şükrü kendilerini çiviliyenin Sabri olduğundan kuşlanır. Kuşukları gerçekleşince onu, gecenin geç saatinde, barda, yalnız başına okerdeon çalarken öldürür.

Çete, 50.000 dolarlık bir döviz kaçakçılığı işi üzerindedir. Bu işten sonra dağılmak kararı alırlar. Bunu söylemek üzere, o gece, Güner'i görmeğe gelen Ali'ye kız, kendisinden nefret ettiğini açıklar. Oysa Ali, onu çamurdan çıkarmış, bu duruma getirmiştir. Ama içkiyle boğmak istediği büyük bir yalnızlık içindedir Güner... Bunu, söylediği şarkılarda da dile getirir.

Ertesi gün Kaptan'la buluşan Güner, ilk kez mutluluğu tadar. Kendisini seven, onu bulunduğu çevreden, yalnızlıktan, içkiden kurtaracak Rıdvan'a bin canla sarılır. Rıdvan Birinci Kaptan'ın gönlünü ederek kızı gemide birlikte götürmeyi düşünmektedir.

Ali, Rıdvan'ın kızdan hoşlandığını anlar. Ona bu sevdadan vazgeçmesini, Güner'in kendisinden başkasına yâr olamayacağını söyler. Kaptan direnince adamlarını üstüne saldırtır. Rıdvan da onları tek başına bir temiz döver. Öte yandan o gece Güner'in odasına çıkan Ali, kızdan hakaret görünce onu fena halde pataklar.

Bencuya'nın Polis tarafından yakalanması üzerine, çete, döviz kaçakçılığından edindikleri paraları bölüşmek, sonra da izlelerini yitirmek için, bir depoda toplanır. Ali Güner'e de depoya gelmesini söyler. Oradan birlikte kaçmayı önerir.

Güner'in geciktiğini gören Ali, arkadaşlarını bırakarak kızın kaldığı otele yollanır. Bunu, onun bir daha dönmeyeceği şeklinde yorumlayan çete üyeleri, Ali'ye düşen parayı da bölüşmek için bahane sayarlar. O sırada çıkan kavgada Sarı, Rıfat'ı öldürür. Kıl Şükrü'yle Feyzullah, bir kayık içinde kaçarken, aralarında kavga çıkar, ikisi birden denize yuvarlanırlar.

Güner, Rıdvan'la otelden çıkmış, bir sokağa girmekte iken Ali'yle karşılaşırlar. Çıkan kavgada iyice dayak yiyerek yere serilen Ali'yi orada bırakarak, iki sevgili, gemiye binmek üzere sisli gecede uzaklaşırlar.

Akad'ın İpek Film'e çevirdiği ikinci film, "Yalnızlar Rıhtımı"dır. İlk İhsan İpekçi'nin Attilâ İlhan'a ısmarladığı bir senaryodan yapılması düşünülen film, sonradan Akad'ın gerek sinmesiyle yeniden düzenlenen bir senaryo gözönünde tutularak gerçekleştirilmiştir(1).

İhsan İpekçi, "Zümrüt" ve "Yalnızlar Rıhtımı" ile kendi sinemalarında Batı ürünlerini izleyen seyirciye aynı çeşnide "superproduction" nitelikte iki film sunmak istemişti. Bunda belli bir ölçüde başarı da sağlamıştır(2).

Akad, senaryoda İlhan'ın getirmek istediği "Batı'ya özenip topluma yabancılaşan" tiplerle İzmir özlemini vurgulayan havayı kabul etmedi; ona göre bu senaryonun içeriği yoktu. Bu yüzden mizansenî tüm olarak değiştirdiği gibi; Çolpan İlhan'ın Sadri Alışık'ın ve Yavuz Yalınkılıç'ın örneğini verdiği "toplum içinde olmasına karşın kendisini büyük bir yalnızlık içinde bulan" "Ozansız Gerçekçilik" akımının vurguladığı, bizden olmayan tiplerin yanısıra Osman Ayanak ve Melâhat İçli'nin örneğini verdiği yüzde yüz bizden olan tipleri filme soktu. Doğal olarak bu da bir tutarsızlık yarattı(3).

Filmin senaryosu, eleştirmenlerin tümünün vurguladığı gibi, Marcel Carné'nin "Quai des Brumes" (Sisler Rıhtımı)'ünde (1938) en iyi oluşturduğu "Ozansız Gerçekçilik" (Réalisme Poétique) akımının etkisiyle yazılmıştı(4). Bu yüzden de tutarsız, ayağı bu ülkenin toprağına basmayan bir konuyu işlemekteydi. Akad, bu senaryoyu üstlenmekle işin başında başarısızlığı kabullenmişti.

Bu eleştirilere Attilâ İlhan yanıtlar verdi. Bu yanıtlarda kendisinin getirmek istedikleriyle Akad'ın getirmek istedikleri arasındaki çelişkiyi vurgulamaya çalıştı(5).

Senaryoda sezilen bu tutarsızlığa karşın, filmin değerlendirilmesini yapan eleştirmenler, yapıtın "başarılı" ya da "başarısız" olarak nitelenmesi üstünde sözbirliği sağlayamıyorlardı(6).

Bir yandan, filmde ikinci aksaklığın rejisörden geldiği; senaryoya ritm kazandırabilecek bir planlamaya yönelmemiş olan rejisörün filmin ilk otuz dakikasından sonraki düşüşüne Çolpan İlhan'ı verdiği Manakyan Tiyatrosuna has mizansenlerle yardım ettiği; romantizmin, ipin ucu kaçırılırsa, sinemayla bağdaşamayacak tek şey olduğu vurgulanır; on küsur yıllık sinema tecrübesi olan ve zaman zaman "Yeni Gerçekçi" meyiller taşıyan Lütfi Akad'ın bunu bilmemesinin mazur görülemeyeceği ileri sürülür(7); "Yalnızlar Rıhtımı"nın hem bir "suspence" filmi, hem bir romantik film hüviyetine büründüğü için, bir üslûp bütünlüğüne kavuşabilmesinin imkansız olduğu söylenirken(8); öte yandan, "Yalnızlar Rıhtımı"nda düzgün, alımlı olan yönün, Lütfi Ö.Akad'ın mizansenini olduğu; rahat, akıcı, ne yaptığını bilen; kamerayı, oyuncularını, dekoru, "hava"yı yerli yerinde kullanan bir mizansen anlayışının baştan sona kadar sürüp gittiği(9); daha filme başlamadan her sahneyi, her seansı eskizlerle canlandırdığı; mizansenini belki de yurdumuzda ilk defa olarak a'dan z'ye kadar düzenleyerek disiplinli bir çalışmaya girdiği; sonunda "Yalnızlar Rıhtımı"nın, mizansenini, oyuncu yönetimi, dekupajı ile Türk sinemasının ölçüleleriyle birinci sınıf bir film olduğu belirtiliyordu(10).

Filmi, büyük bir coşkuyla öven Ali Gevgilili(11), bir başka yazısında da, "...Lütfi Ö.Akad'ı 'Yalnızlar Rıhtımı'ndaki birinci sınıf mizansen ve oyun yöneticiliğini de gözönüne alarak 1960 Türkiye'sinin 'en büyük rejisörü' diye gösterebiliriz. Geçtiğimiz yıl, bir 'Akad Yılı' idi" diyordu(12).

Öte yandan filmin "Ozansız Gerçekçilik" akımının Türkiye'de oluşturulmuş bir ürünü olduğu üstüne genel anlamdaki görüşleri(13) Akad, bir kalemde çizmek ister gibidir: "Filmin eleştirilebilir tarafı çok... Konunun getirdiği içerikten dolayı eleştirilebilir tarafı... Aslında bir şairane gerçekçilik değil... şairane gerçeksizlik demek lâzım buna... Gereksiz bir şairanelik var... Bir özenti şairaneliği..."(14).

Filmin musikisi, "leit-motif" olarak kullanılan ve sözlerini Attilâ İlhan'ın yazdığı "Yalnızlar Rıhtımı" adlı bir tango(15) dışında türlü plâklardan derlenmiş ve bu musikiyi Hulki Saner düzenlemişti. Rıhtım barlarının teneke cazlarını anımsatan bir orkestranın, şarkıcı Yasemin Esmergül'in ağzından uyarlanan şarkılara eşlik ettiği ya da kendi başına çaldığı duyuluyordu filmde.

Film, biçimciliğin Türkiye ölçülerinde bir başarıya ulaşmış; ama, gerçekten, senaryo yazarı ile yönetmenin duyarlılıklarının bir yönde işlememesinden ve sinema anlayışlarının değişik olmasından ötürü, filmde, istenen öz ve biçim ilişkisi kurulamamıştı.

- (1) "(Zümrüt'ü gördükten sonra) İhsan Bey'e, 'Niye böyle kötü konu çekiyorsunuz? dedim. Romanı onun yazdığını bilmiyordum. 'Şairler, romancılara başvuruyorum. İş çıkmıyor. Sen de şairsin, seninle de işbirliği yapabilirim. Yazsana bir senaryo' dedi. Çolpan da ısrar etti; 'Yalnızlar Rıhtımı'nı yazmağa karar verdim. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarımdan geçtiği İzmir'de Kordon'da gezerken, Pasaporttaki liman, vapurlar, gemiden bakılınca görülen barlar, kahveler ve otellerin havasını düşünürdüm hep... Bu senaryoda, İzmir'in açık havası, barlar, liman, rıhtım nostaljisini veren bir hava olacak, çekimi de İzmir'de yapılacaktır film. Bylesine bir senaryo hazırladım, götürdüm İhsan Bey'e... Film, ticaretleşmiş iyi bir sinemanın modeli, bir 'pastiche' olacaktır. Olay, İzmir'de geçecektir; Rıhtım'a kıptan yaklaşan gemiler, bu gemilerin güvertesinden bar kızlarının barındığı otellerin görünümü filme sokulacaktır. Marcel Pagnol havasında bir film olacaktır. Lütfi İzmir'e gidip geldi. 'İyi bir kadro göremedim' demiş İhsan Bey'e; konu İstanbul'a aktarılmış. Oysa İstanbul'da Liman barlarla iç içe değildir. Böylece benim senaryodaki organik bünye bozuldu..." (Attilâ İlhan'la 15.3.1975 günlü konuşma).
- (2) Bkz.: T.Kakıncı, "Seyirci Dediğimiz", YENİ İSTANBUL, 31.10.1959.
- (3) "Ona göre bu senaryonun içeriği yoktu. 'Öyleyse, bu filmde ancak biçim ve mizansenle uğraşayım' dedi" (İlhan'la aynı konuşma).
- (4) Örneğin bkz.: Halid Refiğ, "Rıhtımlarda Sinema Şiiri", PAZAR POSTASI, 8.11.1959.
- (5) Bkz.: Semih Tuğrul'un 31.10.1959 günlü TERCÜMAN'da yayınlanan eleştirisine verdiği yanıt ("Yalnızlar Rıhtımı Üzerine Attilâ İlhan'ın Açıklaması" TERCÜMAN, 4.11.1959); Ali Gevgilili'nin "Lütfi Akad artık Olgunluk Çağında" başlıklı yazısına (VATAN, 31.10.1959) verdiği yanıt ("Yalnızlar Rıhtımı Üzerine Attilâ İlhan'ın cevabı").
- (6) "Film eleştirildi. Polemikler yapıldı. Ama bir yıl sonra filmin mizansenle getirdiği yenilik açısından önemini belirten yazılar çıktı" (Akad, aynı konuşma). "Yalnızlar Rıhtımı'nı Memduh Ün'le birlikte seyretmiştik. Hayran olmuştuk. Çok iyi bir çalışma vardı. İlginç ve mükemmel bir sahne gelince, 'Bu kadar ustalık olur mu?' diye fırlıyor-

dum yerimden. Beş altı kişilik bir sahnede Memduh, 'Şimdi çuvalalayacak' derken, kurtarıyordu Lütfi sahneyi... Tereyağından kıl çeker gibi... bilmece çözer gibi... Hayran olmuştuk" (Sezer Sezin'le 26.2.1975 günlü konuşma).

- (7) Salâh Birsell, "Yalnızlar Rıhtımı" YENİ İSTANBUL, 31.10.1959.
- (8) Tuncan Okan, "Yalnızlar Rıhtımı", MİLLİYET, 30.10.1959.
- (9) Nijat Özön, "1959'a Bakış", DOST, 1 Ocak 1960.
- (10) Ali Gevgilili, "1960'ın Panaroması-Türk Filmlerinde Yaşadığımız Günler", YENİ SİNEMA, sayı 2, Kasım 1960.
- (11) "... Ve sonra Lütfi Akad, bizim sinemamız için 'Ustaların Ustası' sayılacak bir sahne düzeni kuruyor. Bunları yaparken de, 'Bak ben bunu yaptım, görün' demek isteyen bir durum da takınmıyor. Öylesine yaptığına güvenmiş bir kişi sessiz sedasız hemen her bölümde aynı ustalıklarla, aynı güçle sahnelerini düzenliyor; oyuncularını kullanıyor. Ne aşırı teknik içinde anlattığını unutuyor, ne de anlatım uğruna sinemayı bir köşeye itiyor. İkisini de bir dengeye oturtuyor, bir güzel kıvamına vardiıyor. Avant-garde değil, ama klâsik sinemaya, onun kurallarına iyice gönül vermiş, ona uyabilmiş de Akad... Heyecanlanıyorum, bin defa 'yaşa', bin defa 'varol' diye bağırarak geliyor içimden" ("Lütfi Akad Artık Olgunluk Çağında", VATAN, 31.10.1959).
- (12) "Türk Filmleri", YENİ SİNEMA, 1.10.1960, Sayı 1.
- (13) REGARDS SUR LE CINEMA TURC'de Attilâ Tokatlı, bu görüşleri şöyle özetliyor: "Büyük bir fotoğraf yönetmeni olan Yoakim Filmeridis'in aynı zamanda realizm ve şiirselliği bağdaştıran görüntüleri hayranlık uyandırmaktadır" (a.g.e., s.14). Aslında filmde yağmurda gezen Sabri... ıslak kaldırım taşları... yine loş ve boş sokaklar... yarı aydınlık, bomboş meyhaneler... Sabri'nin tek başına çaldığı hüznü müzik... Büyük yalnızlıkların sözle, musiki ile vurgulanışı... Bunların yanında gerçekçi tipler: Melâhat, Kıl Şükürü, Feyzullah ve gangster özentileri içindeki Amerikan Ali... Bütün bunlar, 1930'lar Fransası'nın "Ozansı Gerçekçilik"ine özenildiğini gösteren ve senaryoda belirlenmek istenen havayı veren sahnelerdir.
- (14) Lütfi Akad'la 23.2.1975 günlü konuşma.
- (15) Necdet Koyutürk'ün filmde sunulan iki tangosundan biri olan bu parçanın notası için bkz.: Resim. No.26(1).

-
- (1) Onaran, Alim Şerif, "Yalnızlar Rıhtımı", Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 2, 1977, s.77-81.

KLASİK ELEŞTİRİ

MADEN

Yavuz Özkan yönetiminde çevrilmiş bir Türk filmi. 1978. Senaryo: Yavuz Özkan - Görüntü Yönetmeni: İzzet Akay - Müzik: Ö.Zülfü Livaneli. Oynayanlar: Cüneyt Arkın, Tarık Akan, Hale Soygazi, Halit Ergün, Meral Orhonsay, Nurhan Nur, Şevki Erdal, Baki Tamer, Ahmet Kostarika.

1978 Antalya Sanat Şenliği'nde sinema alanındaki neredeyse bütün ödülleri toplamasına ve en başarılı film seçilmesine karşın, uzun süredir gösterime çıkamayan ve çeşitli engellemelerle seyirciye ulaşması geciktirilen "Maden"i sonunda izleyebiliyoruz bu hafta; Bombasız, belâsız hem de. Kuşkusuz, bilinen Yeşilçam ortamında yeni yeni filizlenip boy vererek kurulu sinema düzeyine, geçerli değerlere karşı çıkan, yıllardır süren bir birikimin getirdiği yeni bir anlayışın ürünü olan bu film, aynı zamanda sinema tarihimizde şimdiye değin görülmemiş bir olayın bir-iki yıl önce sinema emekçilerinin ünlü "yıldız"larla birlikte sansüre karşı Ankara'ya yürümleri sırasında doğmuş. Türk sinemasında bunca süredir oluşturulamayan bir dayanışmanın, kaynaşmanın da ürünü. Toprağın kat kat derinliklerinde, her an grizu, göçük ve su baskını tehdidiyle karşı karşıya, birbirlerine olan gereksinimleri ve durumlarının çaresizliği yüzünden başka hiçbir çalışma alanında, hiçbir iş kolunda rastlanmayacak denli güçlü ve yakın bir dayanışma içindeki madencilerin, "yeraltındaki" dünyasına eğilen "Maden", gerçekten sinemamızda "yeni bir dönemi haberleyen" gerçekçi ve sarsıcı, yalın bir yapıt. Getirdiği mesajıyla, yürekli içeriğiyle, toplumsal gerçeklerin insan yaşamına yansıyan görünümelerini canlandıran başarılı oyuncu kadrosuyla, eksiklikleri ve fazlalıkları sinemasal bir bütünlük gösteren canlı anlatımıyla.

"Maden" in çekildiği bölgede (Kütahya) vaktiyle maden işçiliği yapmış, 1942 doğumlu yönetmen Yavuz Özkan'ın kişisel yaşantı deneylerinden bütünlünen ve 3-4 kez sansür tarafından geri çevrildikten sonra ancak Danıştay kararıyla gerçekleştirilebilen yıllanmış senaryosu, yeterli iş güvenliği ve benzeri koşullar sağlanmadığı için sürekli "kurban" verilen bir madende insan yaşamının değil de üretimin durmamasının, "sipariş"lerin aksamamasının önemsendiği kaçınılmaz bir çatışma ortamında yeşeren bilinçlenmeyi yansıtıyor. Yönetmen Yavuz Özkan, ön planda yeraltı emekçilerinin gittikçe birbirine kenetlenen dayanışmasını ve politik savaşımalarını görüntülerken, büyük yığınlara çekici gelebilecek ve "gösteri" yanı ağır basan, gezginci bir çadır tiyatrosu dekorunda, sinemamızda pek sık rastlanmayan bir biçimde, insanca davranış ve duygularla kurulan küçük bir aşk öyküsünü iletmeyi de başarıyor. Filminin politik temasını renkli çadır tiyatrosu gösterileriyle ve gönül oyunları ile dengelemenin üstesinden geliyor yönetmen Yavuz Özkan. "Maden" in, Yeşilçam koşullarının yozluğunda, tedirgin edici, kaygılandırıcı,

düşünmeye yöneltici bir politik sinema çabasıyla geleneksel seyirlik özelliklerden beslenen bir "gösteri" sinemasını çağdaş bir yorumla potasında kaynaştırabildiği rahatlıkla ileri sürülebileceği gibi, çağın gerisinde kalmış, yüzeysel ve alabildiğine sığ yaklaşımlarla gerçekleştirilen yüzlerce Türk filminde tekrarlanan hatalara düşmeden işlevini yerine getirdiği de söylenebilir. Eksiklikleri ve kaba, şematik yanları ikinci bir görüşte daha bir belirginleşen "Maden"de vurgulanması gereken, sinemamızda geleceğe açık somut düzeyde bir dönüm noktası oluşturacak yepyeni bir anlayışın, gerçekçi bir yaklaşımın ve zorlu, ortak bir çalışmanın ürünü önemli bir film olduğu...

"Maden'in tanıtma yazılarını da kapsayan, çevre ve mekânın belgesel bir ustalıkla verildiği giriş bölümünde yeni bir iş kazası kurbanı, arkadaşları tarafından eller üstünde taşınıyor. Tıpkı filmin sonundaki gibi. Ölülerine ağıt yakan kadınların acısını ve bir arkadaşlarını daha yitiren madencilerin kahve "tevekkülünü izliyoruz sonra. Filmin olumlu kahramanı İlyas'ın (Cüneyt Arkın), işverence yeterli iş ve can güvenliğinin sağlanması için imza toplayıp "müfettiş" getirme çabaları ilk elde güme gidiyor, çünkü Fellini'yi çağrıştıran şişman kadınlarıyla, çeşitli lunapark araç-gereciyle ve amansız patronuyla şamatalı bir çadır tiyatrosu geliyor havzaya. İlyas'la arkadaşları Nurettin (Tarık Akan), Ömer (Halil Ergün) ve İsmail (Şevki Erdal) tarafından yürütülen imza toplama işlemi, o "malum zihniyetten" örnekler veren, madencilere "hamasi" vatan millet nutukları atan sarı sendika yöneticisinin (Baki Tamer) ve dolayısıyla patronun rahatını kaçırıyor. Gürültülü patırtılı çadır tiyatrosunun bütün sorunlarını unutturduğu madenciler arasında işleri tevekküle bırakmak istemeyen İlyas, karısını ve çocukluğunu ihmalleyip çadır tiyatrosundaki şarkıcı kızla (Hale Soygazi) gönül ilişkisi kurmaya kalkışan uçkur düşkünü Nurettin'i bir güzel haşlıyor. Hale Soygazi'nin son derece başarıyla canlandırdığı şarkıcı kız da aslında koca gözleyip çadır tiyatrosundaki korkulu geleceğinden kurtulmak istiyor. Ama İlyas'la arkadaşlarının sarı sendika ve patronla çatışması kızışırken, çadır tiyatrosunun pılısını pırtısını toplayıp havzadan ayrılmasıyla şarkıcı kız da devreden çıkıyor. Derken, artık ülkemizin günlük, sıradan gerçekleri arasına giren, bir otomobilden güpegündüz madenci kalabalığına ateş açılması sahnesi geliyor. Kosta Gavras'ının "Z-Ölümsüz"ündeki gibi ateş açılan araba, sırta kadem basıyor tabii. Filmin olağanüstü başarılı çekimlerinden biri, aralarında İlyas'ın da bulunduğu 5-10 madencinin kurşunlandığı bu sahne. Son yaralı arkadaşları hastaneden çıkana değin birinci vites (iş yavaşlatma) eylemi uyguluyorlar. Nurettin, Ömer ve İsmail'in başı çektikleri madenciler ama havzada çalışan işçilerin çoğunluğu bu eyleme katılmıyor, üzerlerine ateş açıldığı halde. Ancak, hastaneden çıkan İlyas ve arkadaşlarının patron tarafından bile bile gaz sızdıran 18 numaralı ocağa yollanmaları sonucunda patlayan ocakta fare gibi sıkışıp kalmaları, göçük ve su baskınında İlyas'ın yaşamını yitirmesi üzerine kararlı bir biçimde kenetleniyorlar, işçiler, filmin sonunda.

Bugüne değin sinemada, özellikle sosyalist ülkelerde oldukça sık işlenmiş bir konu. Türk sinemacılarının elinde gerçekten Türk sinemasının "yüz akı" niteliğinde hareketli ve güçlü bir filme dönüşüyor. Ne var ki fazla "şematik" yanları ve kusurları da yok değil "Maden"in; İlyas tipinin aşırı slogancılığa düşkünlüğü, çadır tiyatrosundaki yaşamından bezmiş okuyucu kızın Nurettin'le birbirlerine bağrıışları gibi gereğinden fazla uzatılmış sahneler, Nurettin'in çoluk çocuk hep birlikte evini beyaza boyadığı gibi zoraki simgesellik çabaları ve temponun baştan sona aynı çizgide sürdürülemediği, sesin kötü, çoğu kez anlaşılmaz oluşu gibi, eleştirilebilecek yanları göze batıyorsa da sonuçta, "Maden" seyirciyle yakın bir ilişkiye girebilen, sıkı bir "diyalog" kurabilen, pek az Türk filminde rastlanacak denli başarıyla, abartısız, yapmacıksız oynanmış, etkileyici ve geniş soluklu bir sinema yapıtı. Özellikle İzzet Akay'ın görüntüleri ve Ö.Zülfü Livaneli'nin filmin anlatımını bütünleyen müzik çalışması da anılmalı. Özetle alışılmış Türk filmlerinden ayrılan önemli bir film "Maden", her türlü övgüyü hak eden ve görülmesi gereken(1).

(1) Çapan, Sungu, "Haftanın Filmleri, Maden", Milliyet Sanat Dergisi, S.312, 26 Şubat 1979, s.22-33.

KLASİK ELEŞTİRİ

AHLAK ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER

GİZLİ DUYGULAR. Yönetmen: Şerif Gören - Senaryo: Turgay Aksoy - Görüntü: Hüseyin Özşahin - Oyuncular: Müjde Ar, Bülent Bilgiç, Zümrüt Cansel, Ali Tatal, Göksel Kortay, Necati Bilgiç - Uzman Filmcilik Yapımı (Lale, İnci, Yumurcak, vs.).

Şerif Gören'in filmleri, bazen sinema açısından başarılı olmasalar bile yarına ilginç toplumsal belgeler olarak kalacaklar. Gören geniş ölçüde "güncel" bir sinema yapıyor çünkü... Fonda sürekli görülen veya duyulan radyo haberleri veya TV görüntüleri, Gören filmlerinde, çarşı-pazar görünümünden sokaktaki yaşantıya türlü öğelerle birleşerek Gören hikâyelerini belli bir döneme oturtuveriyorlar. Son filmlerinde Gören buna, 1970'ler-80'ler Türkiyesi'nin "ahlaksal" dönüşümlerinden, değer çalkantılarından da yansımalar getiriyor. "Güneşe Giden Yol"un bir çeşitlemesi niteliğindeki "Gizli Duygular" Gören'in son filmlerinden "Fırar"la birleşerek (buna kuşkusuz "Taksi Şoförü"nden "Herhangi bir Kadın"la başka filmler de katılabilir), bir tür "ahlak üstüne çeşitlemeler" oluşturuyor. Atıf Yılmaz'ın "sevgi üstüne çeşitlemeler"ine karşılık.

Ayşen ve cinsellik...

"Gizli Duygular"ın Ayşen'i, laborant olarak çalışıp tipik bir küçük İstanbul semtinde bir kız arkadaşıyla birlikte oturan, evden işe, işten eve gidip-gelmeleri arasında aşka hiç vakit ayıramamış, geceleri Henry Sutton'dan "Teşhirci" veya Necati Cumalı'dan "Ay Büyürken Uyuyamam", kimileyin de ucuz aşk romanları okuyarak erotik düşler güren bir kız... Ev arkadaşından karşı evde, açık perdelerden tüm yaptıkları görülen kıza dek herkes, türlü - çeşitli sevda ilişkileri içindeyken, Ayşen, aldığı terbiye ve çevre baskısı nedeniyle bir türlü bu türden bir yakınlaşma kuramıyor. Sonunda iş arkadaşı Cem'le yatıyor, ama Cem'in bir sürü kız arkadaşı olan, uçarı, sorumsuz biri olduğunu anlayıveriyor. Hele onu, karşı evdeki kızla sevişirken gördüğünde... Ama gerçekten öyle midir? Filmin sürpriz sonunda, Ayşen karşı evdeki kızın hiç de sandığı gibi "boş", yüzeysel, vur patlasın, çal oynasın biri olmadığını, iç dünyası, sanat merakı, kültüren eğilimleri bulunan biri olduğunu keşfedecek ve Cem'in niye kendisini değil de onu "sevdiğini" anlayacaktır...

Şerif Gören her ne kadar zaman zaman yaptığı çıkışlarla "eleştirmenleri takmadığını, sevmediğini" söylese de, anlaşılın ba-yağı takıyor. "Gizli Duygular", öncelikle, aralarında eleştirmenlerin de bulunduğu bir "aydın kesimi"ne seslenen bir film... Öncelikle aydınlara çeşitli "göz kırpmalar" var, hem de Gören'in bir zamanki senaryocusu Ahmet Soner'in öykülerinde olduğu gibi, yalnız taş atma, giderek alay etme amacıyla değil. Sözgelimi

otobüs yolcularından biri "Cumhuriyet", bir diğeri ise, "Geleşim Sinema" okuyor! Filmin kahramanlarından ikisi, Sinema Günleri'nde tanıştıklarını söylüyorlar! Papirüs'e nerdeyse saygı içinde yapılan bir ziyarette, kamera sinemacıların ünlü "yuvarlak masa"sına çevriliyor ve bir an duruyor. Tüm bu, İngiliz deyiimiyle "private joke"lar, yani anlayana seslenen değinmeler, Gören'in aydın bir seyirciyi "tavlamak" arzusunu ortaya koyuyor.

Aydınlık, umutlu bir son...

Ama önemli olan kuşkusuz bunlar değil. Önemli olan, Gören'in bilinen kıvrak ve akıcı anlatımıyla verdiği bu öyküde, genelde düştüğü bir yanılsa düşmemesi, filmin geneli içinde ve özellikle sonda hiçbir ödün vermemesi... Sözelimi "Güneşe Giden Yol"da tüm filmi zedeleyen anlamsız son gibi... Gören, bu kez, filmini çok çok sevdiğim bir sonla bitiriyor. Son derece ekonomik biçimde verilen, yalın, sanki havada bir final bu... "Karşı evdeki kız"ın gerçek kişiliği, birkaç kitap, plak ve tablo aracılığıyla da olsa beliriveriyor ve bu bağlamda karşı evdeki kız/Cem ilişkisi olsun, Cem'in gerçek kişiliği olsun, yepyeni ir ışıkla aydınlanıveriyor. Bu belki de Aysen'in de kendi kişiliğini buluşu, erotik romanlardan, TV dizilerinden ve yapay korkulardan kurtularak gerçek hayata katılışı demektir... Filmin kısa, ama aydınlığa ve umuda açık son sahnesinde belirlediği gibi...

Bir 'Röntgenci' filmi...

Diğeryandan, filmin ilginç bir özelliğinde, bir "röntgenci filmi" olması... Karşıda, perdeleri sürekli açık veya aralık duran evde ve o evde olanlarla Aysen'in ilişkisi, filme sürekli olarak bir "röntgenci filmi" niteliği veriyor. Sinema tarihindeki Hitchcock'un "Arka Pencere"si veya Michael Powell'in "Kadın Katili" (Peeping Tom) gibi başyapıtları anmamak olanaksız... Ancak görülenini, hele perde aralığından görünenin ne denli yanıltıcı olduğu, gerçeği yansıtmaktan ne denli uzak olduğu konusunda finalde gelen sürpriz, bu alçakgönüllü filme nerdeyse genel bir düşünsel boyut, bir tür felsefe kazandırıyor. Müjde Ar'ın ve sonunda kendisini kanıtlayan, yetenekli bir oyuncu olduğuna inandığım Bülent Bilgiç'in oyunları da değerlendirilen, mevsimin en ilginç yerli filmlerinden biri, "Gizli Duygular..."(1).

(1) Dorsay, Atilla, "Gizli Duygular", Cumhuriyet Gazetesi, 15 Şubat 1985.

BİLİMSEL ELEŞTİRİ

GELİN

Yönetmen: Lütfi Ömer Akad - Senaryo: Lütfi Ömer Akad - Görüntü yönetmeni: Garin Turanlı - Yönetmen Yardımcısı: Nurettin İrişen, Ahmet Vural, Ahmet Altan - Görüntü Yönetmen Yardımcısı: Ferhat Bakır, Selçuk Turanlı - Boyut: 35 mm-renkli-ses: Yorgo İlyadis, Stüdyo: Yıldız Film-m: Yalçın Tura - Düzenleme: İsmail Kalkan. Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Meryem) - Kerem Yılmaz (Veli), Kahraman Kırıl (Osman), Ali Şen (Hacı İlyas), Aliye Rona (Anne), Kâmuran Usluer (Hıdır), Nazan Adalı (Naciye), Sedef Kızıltunç (Güler) - Yapım: Hürrem Erman - Yapımcı Firma: Erman Film - İlk Gösterim 27.3.1973 - Uzunluk: 2800 m - Süre: 1 saat 42 dakika Baskı pozitif kopya Türk Film Arşivindedir (İstanbul).

"Gelin", adana 5. "Altın Koza" Film Şenliği'nde birincilik ödülü aldı (5.XI.1973); aynı şenlikte Lütfi Ömer Akad'a sine-madaki 25 yıllık başarılı çalışması için "onur ödülü" verildi. Filmdeki oyuncularından Kahraman Kırıl "en iyi çocuk oyuncu", Kâmuran Usluer "En iyi yardımcı erkek oyuncu", Nazan Adalı "En iyi yardımcı kadın oyuncu" ödülleri aldılar. Ayrıca film, aynı yıl (26.XI.1973-4.XII.1973) katıldığı Uluslararası Tahran Film Yarışmasında "manyino" almıştır. Türk Sinematek Derneği'nin 1973-1974 sezonu sonunda eleştirmenler arasında yaptığı soruşturma sonunda o yıl "en iyi 10 Türk filmi" arasında birinci sırayı; SES Dergisi'nin geleneksel film yarışmasında Lütfi Ömer Akad, "En iyi yönetmen", filmin senaryosu "En iyi senaryo" armağanlarını aldı.

Filmin konusu, kişiler, olaylar ve olayların geçtiği çevre bakımından sekiz blok sekansta özetlenebilir:

Uzaklardan, Yozgat'tan gelen bir trenin üçüncü mevki yolcuları arasında Hıdır, karısı Meryem, oğlu Osman da vardır. Tren Haydarpaşa'da gara girer. Onları karşılayan ağabeyleri Hıdır'la eşyaları alıp iskeleden vapura binerler. Boğaz'ın, Liman'ın görüntüsüne yeni gelenler hayranlıkla bakarlar. Hıdır, onlara, daha vapurda iken İstanbul'un semtlerini tanıtır. "İstanbul dediğin insan denizi" der. Köprü, Karaköy bir araba ile geçilir. İstanbul'un kenar semtlerinden birindeki büyük bir avlusu olan eve gelirler. Avluda, Ana ile Naciye (Hıdır'ın eşi) onları karşılar. Hıdır, karısı ve iki oğlu ile babasının evinde yaşamaktadır. Veli ile ailesi de onlara katılır. Ata-erkil bir ailedir bu... Evin yakınında bakkal dükkânı vardır. Hacı İlyas'ın... Mallarını, mülklerini satarak Yozgat'tan buraya yerleşmişlerdir. Ancak bu dükkân onları doyurmamış, tatlı kâr uğruna, İstanbul'un Şişli semtinde yeni bir apartmanın alt katında yeni bir dükkân tutma yoluna girmişlerdir. Eve

girerlerken komşuları ve hemşerileri İbrahim, Veli'yi görür. Hoş beş ederler. Hıdır İbrahim'e pek yüz vermez. Evde paralar bir araya getirilir; sayarlar. Veli'nin son mülkleri satarak getirdiği para da bunlara eklenir. Böylece yeni dükkânın tutulması için gerekli para tamamlanır. Odalarına giren Veli, Yozgat'ın Yerköy'ünden tanışları İbrahim'i gördüğünü söyler karısına. Karısı Güler'i fabrikada çalıştırdığından Hıdır'ın ona pek yüz vermediğini de anlatır. Meryem, "Çalışmak ayıp mı?" diye sorar. Veli, "Değil elbet, ama kadın kısmı evde gerek" diye yanıtlar bunu. Uyumakta olan Osman, nefes darlığı çekermişcesine uykusunda çırpınır; sonra durulur. Endişe ile bakarlar çocuğa... Ertesi sabah avluya bir arabadan boş tenekeler doldurulur. Turşu kurmak içindir bunlar... Ana, Veli ile Meryem'in muhabbetle bakışmalarını görür, azarlar gelini. Meryem ses çıkarmaz. Ana, "Yeni görenek mi ola bu hal-ler, yoksa İstanbul'a geldin diye mi? İstanbul bu avlunun dışında" der.

İlyas, dükkânda, Veli'ye alış veriş üzerine bilgi verir. "Şu mahallenin bizim oradan farkı yok. Bura İstanbul değil, bildiğin Anadolu kasabası. İstanbul tâ şu yapıların ardı. Orayı bir tuttuk mu yaşadık" der. Komşular ufak tefek alışveriş ederler. Evin avlusunda Meryem'le Naciye tenekeleri temizlerler. O sırada Güler gelir hoşgeldin'e. Naciye bundan hoşnut olmaz. Ana, Osman'a fenalık geldiğini haykırarak onları çağırır. İçerde sedirde yatan çocuk zor nefes almaktadır. Meryem çocuğu kaparak pencere önüne götürür, havalandırır. Güler çocukla ilgilenir; doktora gösterilmesini önerir. Ana, bu müdahaleden hoşlanmaz. Güler ayrılınca, gelinden onunla konuşmamasını ister. Dükkânda iki oğluyla çalışmakta olan İlyas ayrılınca Hıdır, açık şarap satar tezgâhta. Veli'ye bunun, dükkânın tüm kârından fazlasını getirdiğini söyler. Babasına da, akşam alışverişi hızlı olduğundan fazla kâr sağlandığını söyleyerek durumu tevil ettiğini anlatır. Akşam odalarına çekilince, bakkallığın sırlarını öğrendiğinden söz eden Veli'ye, Meryem, çocuğun hastalığını anlatmağa çalışır. Veli, "Hava değişikliğindendir" der, üzerinde durmaz bunun. Çocuğun doktora gösterilmesi fikrini önemsemez. Akli fikri, babası ve ağabeyi gibi yeni açılacak bakkal dükkânındadır. Mahallede çocuklar oynarken Osman bir kenarda seyreder. Sonra bir çocuğun kışkırtmasıyla Osman'a saldırır oğlanlar. Çocuk kaçayım derken sendeler, yere düşer. Onu, yoldan geçen Güler kucağına alarak kendi evine götürür. Yeğeni Hüseyin gider, durumu eve haber verir. Meryem koşar Güler'in evine. Çocuğu dik oturtup rahat ettirir. Sonra da konuşurlar. Güler, Osman'ı götürüp hastanede muayene ettirmesini; ihmal edilmeyecek bir derdi olabileceğini söyler Meryem'e. Meryem'in yanıtından buna evdekilerin yanaşmadıklarını öğrenince, birlikte gitmeyi, evdekilere sormadan çocuğu kapıp gelmesini önerir. Avluya dönünce geciktiği için Ana'dan yine azar işitir Meryem. Dükkânda Veli alış veriş yaparken, Hıdır gelir. Yeni dükkân için konuşurlar. Hacı İlyas eczaneden diz ağrıları için ilâç almış, eve döner.

Yemekten sonra dizlerine merhem sürer karısı. Yeni dükkân üstüne konuşurlar. Hıdır'la.

Kadınlar avluda turşu kurmaktadırlar. Sebzeleri yıkamakta, kıymakta, sonra da tenekelere basmaktadırlar. Bir ara fırsat bulan Meryem çocuğu kaparak Güler'lere gider. İstirahatli olduğundan evde onu bekleyen Güler'le birlikte hastaneye giderler. Meryem doktora çocuğun derdini anlatır. Röntgen çekilmesini ister doktor. Eve dönen Meryem önce Naciye'den, sonra da Ana'dan sitem ve azar işitir. İşi bırakıp gitti diye... Akşam eve gelen Veli'ye de anası, kara çalarak, Güler'le sokakta sürten karısını şikâyet eder. Sorulunca Meryem Güler'le hastaneye gittiğini anlatır. Veli halâ oğlanın hastalığına inanmaz. Osman uyanır. Babasını görünce nazlanır. Meryem, sonuç almak üzere hastaneye birlikte gitmeyi önerir. Veli işini önererek olmazlanır. Hacı İlyas'la Hıdır malsahibiyle yeni dükkân için kira pazarlığı içindedirler. Veli dükkânda meşgul olduğu için tek başına hastaneye giden Meryem, doktordan çocuğun "inter-ventriculaire septal defect" olduğunu öğrenir. Kadına anlayacağı dille, çocuğun kalbinde delik olduğunu, kânın gereğince temizlenemediğini, ameliyat gerektiğini anlatırlar. Devlet hastanesi olduğu halde, bazı masraflar için en az 6-7 bin lira ile bu işin görülebileceğini açıklarlar. Ayrıca ameliyat olmazsa çocuğun en çok iki ay yaşayacağı da bildirilir. Osman'la eve dönen Meryem, avluda kovalar, süpürgeler ve diğer temizlik âletleriyle aileyi görünce olağanüstü bir durum olduğunu anlar; dükkânın tutulduğunu, temizliğe gidileceğini öğrenir. Ağlıyarak kocasına sokulur. Çocuğun hastalığını anlatır. Ne kocası, ne de Hacı İlyas çocuğun kalbinde delik olduğuna inanmazlar: "İyi gıda alırsa geçer" derler. Ana da onlara katılır (Aynı gün çağırılan ihtiyar bir kadın kurşun döker; çocuğun iyi olması için dualar okur).

Yeni dükkân tutulmuştur. Cama "Sorgun Pazarı" yazar tabelâcı... Öte yandan kadınlar temizliğe girişirler. Hıdır Veli'ye bu tür dükkânların aksatasının öbürüne benzemediğini; telefonla, âletlerle iş görüldüğünü; siparişlerin de ya telefonla ya da müşterinin ayağına giderek alınacağını; buna karşılık fiatların yüksek, kârın tatlı olduğunu anlatır. Ancak telefon, buzdolabı ve pastırma kıyma makinesi gibi gereçler için yeni paralar gerekir. Piyasada kredileri vardır ama, borçları da epeyce kabarmıştır. Akşamleyin Hacı İlyas, oğullarıyla hesap görürken bütün bunlar konuşulur. Gelin ise çocuğunun derdindedir. Sofrada isteksizlenir. Sorulunca doktorun ameliyat yapılmazsa yavrusunun ancak iki ay yaşayacağını söylediğini anlatır. İlyas bu kadar borç altındayken ameliyat parasını düşünmeyeceklerini; doktorların da hep böyle abarttıklarını söyler. Ana, "Biz varken bi şeycikler olmaz Osman'a" diye böbürlenir. Yeni dükkân tıklar tıklar işlemekte; telefonla siparişler alınmakta; gelen kaliteli müşteriye bol döküm satış yapılmaktadır. Öteki kıytırık ve aksatası güdük dükkâna gerçekten hiç benzememektedir burası. Ertesi gün Meryem gene Güler'lere gider; İbrahim'le karısına durumu anlatır. Kocasının anasıyla babasının ağzına baktığından ameliyatın nasıl ger-

çekleseyeceğini bilemediğinden söz eder. Dükkân tutkusundan kim-
senin çocuğunu görecektir halleri olmadığından yakındır. Sonra da
boynundan bir beze dikili 6-7 altın çıkararak bozdurup paraya
çevirmesi için İbrahim'e verir. Bu parayla çocuğu ameliyat
ettirmeyi düşünmektedir. Öte yandan yeni dükkân için yeni bir
buzdolabı ve kasa kayıt makinesi alınması düşünülür. Bir yan-
dan yüklü alışveriş yapılmakta; tatlı kâr sağlanmakta; ama
yine de yeni ihtiyaçlar için para gerekmektedir. İbrahim yeni
dükkânda Veli'yi görür. Meryem'in çocuğun ameliyatı üzerine
söylediklerini bir kere de o anımsatır, Veli'ye. Veli, dükkân
derdinden baş alıp bu isteğin hemen gerçekleştirilemeyeceğini
söyler. İbrahim'i baştan savma selâmetler.

İlyas'ın evinde... Ana, sedire uzanmış İlyas'ın dizlerini
ilâçla oğar. Hıdır, masada bir takım hesaplar yapar. Naciye
bir mendile sarılı ziynetlerini getirir. Dükkânın masraflarını
karşılarsın diye... Ama, 9-10 bin liraya daha gereksinme
vardır. Veli, odasına girmekte olan Meryem'den de altınlarını
babasına vermesini ister. Meryem, Osman'a gerekeceği için
altınları sattığını söyler. "Osman'a mı? Ya biz neciyiz?" di-
ye soran kocasına, Meryem, "Siz... dükkân sıtması tutmuş he-
pinizi... Osmanım elden gidecek. Toz duman bürümüş her yanı..
Göz gözü görmüyor paradan başka" diye haykırır. Veli, birden
Meryem'e bir tokat patlatır. Osman, irkilen İlyas'la Ana'nın
yanından Meryem'e doğru koşar. Ancak fenalık gelir üstüne...
Meryem Ana'dan önce çocuğu kucaklayarak: "Bırak, bırak oğlum.
Osman'ım elden gidiyor" diye haykırır; avluya çıkar. Anası,
babası, Güler'le konuşmasına izin verdiğinden Gelin'in terbi-
yesizleştiğini söylerler Veli'ye... Odalarında, ertesi sabah,
Veli uyanır. Meryem'in bütün gece yatmayıp çocuğun başını
beklediğini anlar Veli.. O gün akşama doğru Veli, Meryem ve
Osman bir parkta otururlar. Veli İstanbul'u över: "Taşı top-
rağı altın" diye... Meryem "Tuttuğu altın olan adam, acından
ölmüş. Ekmeği, suyu hep altın olmuş" der. Yeni dükkân açıl-
lı daha fakirleşmişler, tarhana bulgurla idare eder olmuş-
lardır, borçlarını kapatmak için... Veli yakında feraha ulaş-
acaklarını söyler. Sonra da özür diler gibi attığı tokata maze-
ret bulmağa çalışır. Osman'sa Yozgat'taki yaşamı özlediğini
vurgulayan sözler eder. "Bana kaval da çalmaz oldun" der ba-
basına; "Buraya gelmeseydik keşki. Gelmeseydik anama da vur-
mazdın, değil mi?" diye sorar. Veli birden bozulur. Meryem'e
bakmak ister, başını çeviremez. Meryem, gözleri yaşlı başını
eğer.

Ramazandır... İftar sofrası kurulmuş, ezan okunması beklen-
mektedir... Meryem, İlyas'tan, kusurunu "analık acısına" ba-
ğışlamasını dileyerek altın parasını ona teslim eder. Esasen
ameliyat için gerekli paradan iki bin lira noksandır bu pa-
ra... İlyas, paraları alır; bir süre susar. Sonra da bir kaç
hafta geçtikten sonra çocuğun hacetini görmeğe söz verir. Ye-
ni dükkânın eksikliği gediği tamamlanmış; alışveriş alabildiği-
ne gelişmiştir. Meryem bir süre ev işleriyle oyalanır: Avluda

çamaşır... mutfakta yemek, hamur açma... Avluda turşu hazırlamak... Osman'ı yedirip içirmek... Veli'yi soyup giydirmek. Veli, bayramda, Osman'ı salıncaklara bindirir, gezdirir. Dük-kâna yeni düzenler gerekir. Toptancılara yüklü paralar ödenir. Bir yandan da turşu yapımına ağırlık verilir. Yeni yeni siparişler vardır. Bir ara Meryem, Hacı İlyas'a vaadini hatırlattır. Hacı İlyas bayramın birinci günü önemli bir ödemeyi yaptıktan sonra, mutlaka çocuğun derdini halledeceğini söyler. Bir gün Meryem'le Osman kırlık bir yörede gezerlerken, çocuk devşirdiği yeşil bir yaprağı anasına takmak ister. Meryem, "Bu sana gerek yavrum. Hep böyle yeşil kalasın" der; sonra da ağlar. Çocuk, "Ben öleceğim diye ağlıyorsun, değil mi?" diye sorar. Meryem, kendini tutarak, "Yok yavrum, anan seni iyi edecek" diye yanıt verir. O gece avluda Veli'yi bekler Meryem. Veli merak eder. Meryem, çocuğun yaşamasından artık ümid kestiğini; herbirlerinin bu dükkâna kurban olacaklarını; "ilkin Osman, sonra da yeni gelen" deyince, Veli yeni bir çocuğa hamile kaldığını anlar karısının. Sevinir, doğumdan sonra evi ayırmayı vâdeder ona. Meryem, "Ama önce Osman iyileşmeli" der.

Oysa ilk bayram geçmiş, ikinci bayram (Kurban Bayramı) gelmiştir. Böylece vaadler yerine getirilmeden üç daha sürüncede kalınmıştır. Erkekler camiye giderler. Çocuklar bayramlıklarını giyinirler. Osmanın giysisinin göğsünde anasının taktığı mazi yaprağı vardır. Çocuklar önce Büyük Ana'nın sonra da kendi analarının ellerini öperler ve avluya çıkarlar. Avluda kurban edilmek üzere alınan koç vardır. Çocuklar hayvanla oynamaya kalkar, tos vurdurmağa çalışırlar. Camiden dönen erkeklerden Hıdır kurban kesmeğe hazırlanır. Veli dükkâna yollanır. Hacı İlyas dizlerini ilâçla ovdurmak için içeriye girer. O sırada bir davul zurna sesi duyulur. Öteki çocuklar fırlayıp bu sese doğru koşunca, Osman da arkalarından seyir-tir. Hıdır, koçun ayaklarını bağlar, kurban etmek üzere... O sırada Hıdır'ın oğullarından biri içeri girerek, Osman'ın düştüğünü haykırır. Hıdır, kurbanı bırakır. Meryem sokağa fırlar. Çocuğu yerden kaldırır. Osman kötüleştirmiştir; boğulur gibidir. Meryem avlu kapısından fırlayan Hıdır'ı geçerek, eve dalar. Hepsî doğrulurlar. Çocuk mosmor kesilmiştir. Meryem, "Gitti Osman'ım, yavrum, şahınım gitti" diye haykırır. Haber ulaştırılan Veli de eve koşar. Meryem kaskatı, kucağında çocukla yere çöker. Sonra içeri giren kocasına sitemle bakar. Hıdır, başını eğen Veli'nin omzuna elini koyar. Veli ağabeyinin göğsüne kapanır, hıçkırarak ağlar. Öğleyi doğru avluda küçük bir topluluk birikir. Evden çıkan çocuk tabutuna acıyla bakarlar. Meryem feryat ederek avluya fırlar. İki kadın onu tutar, teselli eder. Şimdi evde kadınlar kur'an okumaktadır. Baş çatmalı Meryem de bir süre izler kur'anı... Sonra Hacı İlyas'ın evden çıktığını görerek, kalkar, avluya çıkar. O sırada Naciye evde kavrulan helvayı tabaklara dağıtır.

Meryem, ilkin, avluda bağlı duran koçu çözerek, salıverir. Serbest kalan hayvan, kendiliğinden avludan çıkarak evden

uzaklaşır. Meryem yanından yöresinden geçen neş'eli çocuk kalabalığına bakmadan dükkâna doğru ilerler. Dükkânda gaz ocağı yakılmış, üzerinde bal sızdırılmaktadır. İlyas yalnızdır, ağrıyan dizlerini uğuşturur. Meryem dükkâna girer. İlyas'ın karşısında öylece durur. "Osman öldü baba" der. İlyas başını eğer. "Bir daha gelmekte... O da mı ölecek?" diye sorar Meryem. "Takdiri ilâhî kızım, elimizden ne gelir?" yanıtını alır. Birden gelinin şaşkın, donuk halini farkeder. Onu eve götürmek için dışarı çıkarmağa çalışırken, gaz ocağı devrilir, kendisini dışarı atar. Sonra da ağır ağır Meryem dükkândan uzaklaşır. Bir ara İlyas mal derdiyle yeniden dükkâna koşmak isterken, tutarlar. Kalabalık dükkânı söndürmeğe uğraşır. İbrahim, Meryem'i kolundan tutar, "Gel bacım" der, onu alır götürür. Ahşap dükkân alev alev yanarken Hıdır'la Veli gelirler.

Birkaç gün sonra yanık tahtalar bir tarafa atılmış, eskisinin yerine yeni bir dükkân dikilmektedir: Biriketler, harçlar, çalışan ustalar görülür. Veli dalgın, nezaret eder. Mahalle muhtarıyla kaybolan eşi hakkında konuşur. Meryem'in İstanbul'dan ayrılamayacağını düşünür. Evde, avluda, iki kardeş konuşur; Meryem'in kadın başıyla nereye gidebileceğini tasarlarlar. Hıdır sokakta İbrahim'e rastlar. Yol iz bilmeyen bir kadının kendi başına ortadan yok olamayacağını bildiğinden Güler'le İbrahim'in bu işte parmağı olabileceğini tahmin eder. İbrahim'i fena sıkıştırır. Ondaki yangın günü Meryem'i Gültepe'deki bir akrabalarına götürdüklerini; sonradan kendisine bir oda tuttuklarını; fabrikada çalışmakta olduğunu öğrenir. Veli, odasında, düşünceli, sigara içmektedir. Hıdır'dan Meryem'in durumunu öğrenen Hacı İlyas odaya girerek oğlunu teselli eder. Sonra da karısının fabrikada çalışmakta olduğunu söyler. Son sahne: Bir silâh sağlayarak fabrika yöresinde bir yerde mesaiden çıkan işçileri gözleyen Veli'yi görürüz. Meryem de belirir o sırada... Yorgun ve bitkin bir hali vardır. Veli'yi görünce irkilir; sonra ağır ağır yaklaşır. Başına gelenlere razıymış gibi Veli'nin önünde durur. İkisinin de başı yerededir. Veli "Meryem" der; kadın başını kaldırır yavaşça. "Fabrikada bana da iş varmı?" diye sorar. Meryem önce şaşırır, sonra ağlayarak Veli'nin göğsüne kapanır. Veli koluyla sarar onu. Sonra ikisi birlikte kalabalık arasında kaybolurlar.

Akad'ın sineması üzerine "Anadolu Üçlemesi", "Kent Üçlemesi" ve "Şarkıcı Üçlemesi" gibi bir takım yakıştırma ya da raslantı niteliğinde değerlendirmelere karşın, bu kez, "Gelin"le başlayan "Düğün" ve "Diyet"le tamamlanan gerçek ve bilinçli bir üçleme ortaya çıkmaktadır. ("Son yaptığım üçleme bir raslantı değildir. Onu isteyerek ve ilk filminden itibaren bir üçleme yapacağımı bilerek başlattım. Son üçlemenin içeriği bir tek filme sığacak gibi değildi. Kır kesiminden büyük kentlere gelen insanların (bir sınıf insan gelmiyor kır kesiminden, değişik sınıftan, değişik ekonomik durumlarda olan insanlar geliyor) üç kesimini ele alıp ayrı ayrı konu yapmayı düşündüm. Böylelikle birbirini tamamlayan üç film konusu çıktı ortaya")

(Akad/Onaran). Anadolu'nun çeşitli yörelerinden gelen, "İstanbul'un taşı toprağı altındır" inancıyla kısmetini bu koca şehirde arayan, burada tutunabilmek için özverilerde bulunan, "kurban" bile veren insanların büyük serüvenlerinin bir bölümünü yansıtmaktadır bu üçleme. ("Yıllardan beri bir gerçek vardır: Kır kesiminden büyük kentlere akımlar oluyor. Yalnız büyük kentlere değil, yurd dışına da... Nasıl insanlar geliyor! Müşahade ettiğim ana vasıfları şu: Hangi sınıftan, hangi kesimden gelirlerse gelsinler, bunlar sıradan insanlar değil... Hepsi çetin ceviz. Mücadeleci ve başarı sağlayan insanlar. Gelip te başarısız olan hemen hemen yok. Zaten böylesi gelmiyor. Son derece efendi, son derece iyi ve geleneksel kültürlerinin bütün iyi vasıflarını taşıyan insanlar. Yalnız gelirken bir ormanın, bir bina ve insan ormanının içine geldiklerinin bilincine varıyorlar. Bu ormanda yaşamının kurallarına uyuyorlar. O zaman yırtıcı ve kırıcı oluyorlar. Amerika'nın batısına gelen insanlara benzetiyorum ben bunları... Tutunmak zorunda bunlar İstanbul'da. Geri dönmek olanaksız. Geliyorlar ve tutunuyorlar. Geldikleri yerde varlarını yoklarını satıp burada tutunma kavgasına girişiyorlar. Bunları ele aldım. Hacı İlyas ailesi de bunların tipik bir örneği. Ben şöyle yaptım müşahadelerimi: Oniki yıla yakın bir süre Mecidiyeköy'de oturdum. Aşağı yukarı bu insanlar çevremde gördüğüm insanlardı. Hizmetçi olarak, kapıcı olarak, bakkal olarak. Bunların içinden bazıları da bize yardımcı olarak evde çalışmaya geldiler. İşte bu kişileri konu edindim") (Akad/Onaran). "Üçleme"nin ilk yapıtı olan "Gelin", Türk sinemasının 1973'teki ortamı içinde bütünü ile "önemli" denilebilecek bir atılım niteliği taşıyor. "Gelin"ın önemi bir yandan ele aldığı konunun tutarlılığında, bir yandan da anlatım biçiminin, sinemasının taşıdığı estetik ve teknik bütünlükten doğuyor (Nezih Coş). Bir bakıma işi öz açısından ele alırsak, Akad'ın tavrı kolaylıkla kabullenilir cinsten değildir. Akad ne demektedir "Gelin"de? Bilcümle küçük esnafa dönüp "Yerinizde oturun, yoksa mahvolursunuz" mu demektedir, yoksa "kurban" simgesiyle de belirttiği gibi "büyük tüccar olmak için maddî ya da manevî kurbanlar vermeniz gereklidir" mi demektedir? Bu iki savın da kabullenir cinsten olmaması, ister istemez başka ip uçları üzerinde düşündürüyor insanı (Erman Şener). "Üçleme"de ele alınan iç göç konusu, Tahir Kutsî Makal'ın bu konudaki güçlü kitabını hatırlatıyor. Anadolu'nun geri kalmış bölgelerinde her gün artan tüketime karşılık, aynı ölçüde kalan, hatta bazı bölgelerde gittikçe azalan bir üretim karşısında bunalan insanların göçünü anlatıyor bu üçleme... "Gelin" de böyle bir zorlamanın, büyük şehirlerin cazibesine kapılanların mutsuz hikâyesidir. Makal'ın "İç Göç"üyle "Gelin", aynı paralelde gelişen olayların bir dizisidir (Kâmi Suveren). Yozgat'ın Sorgun ilçesinden İstanbul'un gecekondu semtine gelen ailenin büyük şehirdeki yaşamları aynı öze dayanan filmlerden gerek yorum, gerekse anlatım bakımından değişik perspektifler içinde ele alınıp işlenmiş. Visconti'nin "Rocc ve Kardeşleri"ni hatırlatan bir trenin gara girmesiyle başlayan film ailenin son bireyinin de büyük kente gelmesiyle doğrudan doğruya köyün

uzağında İstanbul'daki yaşamından kesitler vermiş. Akad da Visconti gibi konunun bütünlüğünü dağıtmamak için, aynı ailenin Yozgat'taki yaşamını yansıtmayı gereksiz bulmuş, Burçak Evren). Bu bakımdan Akad'ın filmi, İstanbul'a göçen bir taşra ailesinin büyük kentteki hikâyesini anlatırken, ilk bakışta çok yeni bir nitelik taşıyor. Örneğin, Duygu Sağıroğlu'nun "Bitmeyen Yol", Halid Refiğ'in "Gurbet Kuşları" gibi filmler de bu konuda daha önce yapılmış ilginç örnekler olarak hemen akla geliveriyorlar. Ancak Akad'ın "Gelin"i, hem hikâyesi anlatılan ailenin niteliği ve büyük kentteki durumunun başkalığı, hem de değişik yorumu ile Sağıroğlu ve Refiğ'in filmlelerinden ayrılıyor; hatta onları aşan daha tutarlı ve ileriye dönük bir çizgiye ulaşıyor. "Gelin", "Bitmeyen Yol"da olduğu gibi ekonomik zorluklar yüzünden büyük kente göçen ve orada işçi olarak çalışan köylülerin hikâyesi değil. "Gurbet Kuşları"ndaki gibi "taşı toprağı altın" diye geldikleri büyük kentte işlerini güçlerini unutup "kadın"a kapılan ve parçalanan bir köylü ailesinin dramı da değil. "Gelin"in göçmenleri Yozgat'ın arazi sahibi, küçük tüccarlarından Hacı İlyas ve ailesi. Akad, Hacı İlyas Ailesi'nin büyük kentte nasıl bir gelişme ve tırmanma çizgisine girdiklerini gösteriyor. Böylece "Gelin", "Gurbet Kuşları"nın moral yorumunun tersine, sorunlara ekonomik bir bakış açısı getiriyor, eleştirisini de tavırını da bu düzeyde koymuş oluyor. "Gelin", bugüne kadar Türk sinemasında "gerçekçilik" yönünden dikkati çeken bir kaç filmde de biri. Akad, bu filmiyle anlattığı ailenin İstanbul'daki yaşantısını adeta bir belge filmcisi gibi izliyor. Hacı İlyas Ailesi'nin evlerindeki hava bütün ayrıntısı ve aksiyonu ile karşımıza getiriliyor. Akad, bütünüyle "gerçek" bir hikâyeyi, bütünüyle gerçekçi" bir dille anlatıyor. Bir Türk filminde, Türk ailesinin yaşamına karışmış önemli bir olgu olan "Bayram ve bayramlaşma"ya yer verildiğini yanılmıyorsak ilk kez "Gelin"de görüyoruz. Ramazan ayı ve iftar sofraları, filmde Meryem'in direnişini zayıflatıcı, onu etkisizleştirici birer unsur olarak Hacı İlyas'lar tarafından kullanılıyor. Ayrıca Akad, filmde, gerçekçi öğelerin arasından ustalıkla simgeler, ipuçları da getiriyor. Küçük Osman'ın ölümüne yaklaşmasının, kurban edilecek koçla paralel verilmesi; filmin sonunda Meryem'in yeni çocuğuna gebe bir durumda fabrikaya girmesi; Hacı İlyas'ın kapitalistleşme süreci içinde "bencilleşmesi"nin Osman'ın hastalığı ile ilgilenmemesine karşılık kendi diz ağrıları için ilâçla tedavi yoluna gidışıyle verilmesi gibi (Mezih Coş). "Gelin" büyük ölçüde allegoriye dayanır. Oğlu'nu Tanrı'ya kurban etmek isteyen Hazreti İbrahim kıssasından yararlanarak yapılmış bir allegoridir bu. Sorgunlu Ailesi sınıf atlamanın eşiğine gelmişken bir sorunla karşılaşır: Torunları Osman, tedavisi çok para isteyen ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Kıssa'da, Tanrı, Hazreti İbrahim'e koyun göndererek oğlunu kurban etmesini önlemiştir ama, kimse Sorgunlu Ailesini gittikleri yönden çeviremez ve Osman kurban edilir (Aydın Sayman). Son ferdinin de İstanbul'a gelişiyle toplanan ailenin iki kutbunu oluşturan küçük gelinle aile reisi babanın çatışması filmin içindeki mesajı bütünlemiş ade-

ta... Büyük kentin tutkularını simleyen baba ile büyük oğlun daha iyi koşullar altında yaşamaktan çok hırsın getirdiği dükkân alış verişine dayanan kaçınılmaz kentlileşmenin yanı sıra, marazlı oğlunu yaşatabilmek için çaresiz kalan Gelin'in insancıl duygusu arasındaki kontrastlık köyden kente göçün en belirgin fakat en az sözü edilen bir özelliğini yansıtmış. Aynızamanda ailenin öz çıkarlarına uygun düştüğü için kentlileşmeyi yeğ tutan tavırlarına karşılık yine aynı şekilde çıkarlarıyla bağdaşmadığı gerekçesiyle marazlı çocuğu iyileştirmek için baş vurduğu sudan çareler, Akad'ın kontrastlık içindeki eleştirel yönünü de ortaya koymuş (Burçak Evren). Bizce, gerçekte filmin sonu Osman'ın ölümüyle yapılan allegori'nin son görüntüleridir. Ancak senaryonun kuruluşundaki olumsuz bir tutum, "Gelin"i hem gerçekçilik açısından hem de biçimsel yönden zedeliyor. Akad, "kurbanlık koyun/kurbanlık çocuk" allegorisini yapmak için bir tesadüf yaratmış. Ailenin çok önemli değişikliklere adım atacağı sırada Osman'ın hastalığının ortaya çıkması... Bölme üzgün bir olay yaratılınca, Meryem'le Osman'ın içinde bulunduğu dram öyküde fazlasıyla yer kaplıyor. Bu da dış gerçekçiliğin verilmesinde eksikliklere yol açmış. Akad, kamerasını Sorgunlu Ailesi'nde yoğunlaştırırken onları, içlerinde yaşadıkları sosyal çevreden neredeyse soyutlamış. Üstelik bu betimleme eksikliği Akad'ın yorumunu soyut plânda bırakıyor. Ticaret düzeninde insanın yabancılaştırmasını soyut bir plânda lânetleyen Akad, karşılığında emeği kutsamak zorunluğunu duymuş. Nitekim Osman'ın ölümünden sonra, eski dükkânı yakıp kaçan Meryem'in bir fabrikada çalışmaya başlaması, bunu öğrenen Hacı İlyas'ın Veli'ye karısını öldürmesini söylemesi, Veli'nin Meryem'i öldürmeyip onunla beraber Fabrikaya işçi olması bu kutsamayı sağlamak için oluşturulmuş. Yoksa, gerçekte işçi olmak daha kesin bir yabancılaştırmanın içine girmektir. Akad, iç tutarlığı sağlamak için bu duygusal izlenim veren olayları yaratmış. Senaryonun yapısındaki eksiklik, Akad'ı, Osman'ın ölümünden sonraki bölümü de çekmeğe zorlamıştır. Yönetme bu bölümde gerilimi sürdürmek için "yangın", "silâh" gibi motiflere başvurmuş. Kanımızca bu, gerilimi aynı ölçüde sürdürmeğe yetmemiştir (Aydın Sayman). Aydın Sayman'ın filmin senaryosu ve kimi aksiyonlarının tutarsızlığı üstüne getirdiği bu eleştiri tartışılabilir. Onun kusur gibi göstermek istediği "toplumdan soyutlama" "ekleme aksiyonlar getirme" gibi eleştiriler, aslında filmin tutarlığını ve senaryonun oluşturduğu belkemiğinin sağlamlığını belirlemektedir. Nitekim öteki eleştiriler, bizim bu görüşümüzü desteklemektedir: "'Gelin', özündeki yapmacığa kaçmayan, abartmasız, yalın, yalın olduğu kadar belirli bir duygulanım limitini zorlayan sarsıcı anlatım dilinin yanı sıra, Türk sinemasında görmediğimiz koşut kurgu gibi, bir görüntü dilinin de ilk kez fonksiyonel olarak kullanılması gibi biçimsel yenilikleriyle de çizgi dışı, olumlu bir çalışma örneğidir" (Burçak Evren). "İşin bir de biçim yönü var: Akad, yıllardır sürdürdüğü tutumundan bu filmde de kıl payı ayrılmıyor. Yine genel olarak "orta genel plânda çalışıyor, en çok 28-75-125 objektifleri kullanıyor. Kamera, "fikse" edilmiş, kıpırdamıyor.

"Zoom" hiç yok. Montaj da -duru anlatıma düzgün bir parale çeker gibi- sade mi sade! İşi bu açıdan ele alırsak Akad'ın tutumu elbette münakaşa kaldırır: Yönetmen sinemasının bazı imkânlarını kullanmamayı yeğ tutuyor. Kamera gerisinde Turanlı gibi bir gerçek sanatçının oluşu bile tutumunu değiştiriyor. Ve bütün bunlara rağmen ortaya sinema mimarisi mükemmel, kuruluşu sağlam, dört dörtlük bir film koyuyor" (Erman Şener). "Gani Turanlı'nın resimleri tek kelime ile ayakta alkışlanmağa değer güzellikte" (Kaya Halit). "'Gelin'in bir başka dikkati çeken yönü de fon müziğinin gerilimli bir kaç sahenin (Osman'a hastanede teşhis konması, evde kazanılan paranın sayılması) dışında hiç kullanılmayıp daha çok doğal efektlere yer verilmesi. Örneğin Hacı İlyas'ların evindeki yemek sahnelerinde, radyodan gelen saz müziğinin, türkülerin, Ramazan ayında ney müziğinin fon müziği yerine kullanılması, dış sahnelerde de aynı yola, örneğin kahveden gelen türkülere baş vurulması, filmin 'gerçekçi' atmosferini daha bir arttırmaktadır." (Nezih Coş). Oyunculara gelince, en önemli oyunlar, birbirine kontrast oluşturan Meryem rolündeki Hülya Koçyiğit ile Hacı İlyas rolündeki Ali Şen tarafından gerçekleştirilmiştir. "'Gelin'deki Hacı İlyas tipi ilginçtir. Koyu dindar biridir Hacı İlyas, ama büyük oğlunun dükkânda kendisinden gizli açık şarap sattığını bildiği halde, istifini bozamaz. Çünkü kârlı bir iştir şarap satmak. Öte yandan torununu doktora götürmeyi reddeder ve duayla, kocakarı ilâçlarıyla iyileşebileceğini savunur. Çünkü tedavi ettirmesi para kaybı demektir. Böylece çıkarına geldi mi inançlarına boşveren, ama çıkarlarının zedeleneceğini gördü mü, dinî töreyi bahane eden, bencil, hesapçı kişiliğiyle genelliği olan bir kişilik kazanır. Aynı zamanda Hacı İlyas tipi, bu özellikleriyle törelerin maddî nedenler sonucu ortaya çıktığı ve yine maddî nedenlerle değiştiği gerçeğini yansıtır" (Aydın Sayman). Ali Şen, Hacı İlyas tipini büyük bir başarı ile sinemaya yansıtabilmiştir. Ama filmdeki oyunculuk onuru, hiç kimseyle paylaşılmayacak bir bütünlükle, Gelin rolündeki Hülya Koçyiğit'e aittir. Her ne kadar, belki bir yıl önce film şenliklerinde ödül kazanmış bulunduğu için, Koçyiğit'ten bu filmdeki oyunu dolayısıyla ödül kazanması esirgenmişse de; kanımızca, Meryem rolündeki oyunuyla Koçyiğit, o güne kadar "'Susuz Yaz" ve "Gökçe Çiçek"teki oyunları da unutulmayarak' oynadığı tüm oyunları aşan bir başarıyla, bir bakıma, sanat yaşamının en üstün oyununu vermiştir. ("Gelin' her bakımdan muvaffak oldu. Lütfi Bey'le anlaşma bakımından ve seyircinin beğenisi bakımından... 'Gelin'de başoyun olarak canlandırılan kişilik, benim anladığım kadarıyla, tek kelime ile Yeni Türkiye'de genç neslin temsilcisi oluyor. Her türlü yobazlığı bırakıp, kadının özgürlük, iktisadî özgürlüğü kazanması... Bunu, bu oyunda, hissederek canlandırdım") (Hülya Koçyiğit/Onaran). Filmde hasta çocuk Osman'ı oynayan Kahraman Kırıl'ın oyunu ayrıca övgüye değer. Bu rolün tüm isterlerini olanca doğallığı ve özdenliği ile verebilmiştir Kırıl. Gerçek bir değerlendirme yapılması gerekirse: "Hülya Koçyiğit'le Kahraman Kırıl'ın oyunları iyidir, duyarlıdır. Ali Şen, Akad'a rağmen teatral oyununu sürdürür. Aliye Rona yine (Metin Erksan'ın 'Yılanla-

rın Öcü'ndeki ünlü rolü) 'Irazca Ana'yı oynar. Kâmuran Usluer ile Kerem Yılmaz'ın iki arada bir derededirler: yani kâh sinema oyuncusudurlar, kâh 'tiyatrocudurlar" (Erman Şener). Akad, "Hudutların Kanunu"nu Urfa'da çevirip İstanbul'a döndüğünde "ulusal sinema" tartışmalarının sürüp gitmekte olduğunu gördü. Bir yandan Halid Refiğ, Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Duygu Sağıroğlu ve bunları destekleyen Türk Film Arşivi; öte yandan Yılmaz Güney başta olmak üzere Devrimci ve Yeni Gerçekçi bir sinema anlayışını tutan yönetmenler ve bunları destekleyen Türk Sinematek Derneği vardı. Bu yönetmenlerin "Ulusal Sinema", kısaca, "eski kaynaklara eğilerek, eski kültürümüzün değerlerini bugüne getirmek ve bugün onlara dayanarak yeni bir sanat kurmak" anlamına geliyor. Akad, "Bizde yerli film var, Türk sineması yok" görüşüne katılmamaktadır. Türk filmi diyebileceğimiz bizim insanımızın düşünce ve davranış biçimini, bizim anlatım ve deyiş özelliklerimizi getiren filmler yapılmağa başlanmış ve bu tutum sürdürülmüştür ona göre... Akad, bunlara örnek olarak Halid Refiğ'in "Harem'de Dört Kadın", "Bir Türke Gönül Verdim"; Atıf Yılmaz'ın "Yedi Kocalı Hüzmüz", "Kuma"; Metin Erksan'ın "Yılanların Öcü", "Susuz Yaz", "Kuyu", "Sevmek Zamanı" adlı filmleriyle kendisinin filmlerini göstermektedir. "Ulusal Sinema"yı sinema tekniği ve estetiği bakımından Akad şöyle özetlemektedir: İçerik bakımından meselelerimizin tarihsel kökeni (ticarî içeriğin yer verdiği oranda), insanımız... Olaylar karşısında davranışı, eylem biçimi, konuşma dili (eski kaynaklarımızda var olan duru Türkçeyi konuşmalarda dile getirmek)... Görsel olarak: Batılı resim etkisinden kurtularak, insanımızın davranışına, konuşmasının yalın biçimine uygun yeni bir estetik düzen aramak... "Akad, doruğuna varmış bir yönetmen. Bu dorukta bir çok iyi film sundu Türk seyircisine. "Gelin" hiç kuşkusuz bunların en iyilerinden biri. Gelin/Aile çatışmasının tedirgin bir sessizlik içinde verilmesi ve bu sessizliğin doğurduğu gerilim, bu gerilimi izleyen Gelin'in patlaması, tek bir sahneyle İlyasoğullarının o boş gururlarının betimlenmesi, Gelin'in öfkesinin bilinçlendiği sahneler, hepsi gerçek bir ustanın izlerini taşıyor. Akad bu filmi ile bir kez daha gerek düşünce, topluma bakış açısından, gerek sinemacılık açısından ne denli sağlam olduğunu gösterdi." (İ.S.). "Akad'ın filmi, gerçekten de amaçlarının büyük kısmını gerçekleştirmiş, önemli sağlam bir yapıt... Oturduğu toplumsal temelden kişilerin simgesel özelliğine dek bütünüyle iyi kurulmuş, iyi anlatılmış, iyi oynanmış bir hikâye" (Atillâ Dorsay).

Kaynakça: Kitaplar: Tahir Kudsi Makal, İÇGÖÇ, Tarla Yayını, İstanbul 1966; Alim Şerif Onaran, LÜTFİ AKAD'IN SİNEMASI, Güzel Sanatlar Fakültesi, no.2, İzmir 1977, s.156-163, 230-233; b) Sürelî Yayınlar: Nezih Çoş, "Gelin", YEDİNCİ SANAT DERGİSİ, no.3, Mayıs 1973, s.49, Erman Şener, "5.Altın Koza'nın İlk Üç Filmi: Gelin", HEY DERGİSİ, Y.4, no.2, 28.XI.1973, s.32, Kâmi Suveren, "Bir Yönetmenin Son Filmi: Gelin", SON HAVADİS Gazetesi, 7.4.1973; Burçak Evren, "Irmak'tan Öte şGelinş", YENİ ORTAM Gazetesi, 11.4.1973; Aydın Sayman, "Lütfi Akad

Bu filmi ile Mevsimin En Önemli Yönetmeni", İSTANBUL Gazetesi, 7.4.1973, İ.S., "Gelin", Barış Gazetesi, 25.4.1973; Kaya Halit, "Gelin", 22.9.1973 Barış Gazetesi; Attila Dorsay, "Gelin", CUMHURİYET Gazetesi, 4.4.1973; c) Röpörtajlar: Akad/Onaran (18.2.1975). Koçyiğit/Onaran (18.2.1975)(1).

(1) Onaran, Alim Şerif, "Gelin", Filmlexion, Centro Sperimentale di Cinematografia Edizioni di E Nero Roma, (Yayınlanmamış inceleme).

K A Y N A K Ç A

- AKBAL, Oktay "Sinema Tenkitleri", Vatan Gazetesi, 20 Eylül 1954.
- AKERSON, Tanju "Yılanların Öcü", Film Dergisi, (Kulüp Sinema 7 Yayınları), Y.1, S.1, 1 Aralık 1964.
- AKERSON, Tanju "Türk Sinemasında Eleştiri", Yeni Sinema Dergisi, Türk Sineması Özel Sayısı, Y.1, S.3, Ekim-Kasım 1966.
- AKERSON, Tanju Soruşturma I: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, C.1, S.8, Temmuz 1967.
- AKERSON, Tanju "Sinema Severler İçin", Akşam Gazetesi, 11 Ocak 1971.
- AKSAL, Sabahattin Kudret "Sinema Sanatı", Vatan Gazetesi, 10 Ekim 1954.
- ALTUĞ, Taylan "Filmler ... Notlar", AS Akademik Sinema Dergisi, S.6, Şubat 1970.
- ALTUĞ, Taylan "Filmler: Kambur", Yedinci Sanat Dergisi, S.3, Mayıs 1973.
- ANDAK, Selmi "Haftanın Filmleri: Muallâ", Cumhuriyet Gazetesi, 17 Mart 1964.
- ARAÇ, R.Çetin "Sinema", Ulus Gazetesi, 17 Ocak 1969.
- ARPAD, Burhan İLHAN, Atillâ "Sinema Tenkitleri", Vatan Gazetesi, 11 Kasım 1952.

- ARPAD, Burhan
İLHAN, Atillâ "Sinema Tenkitleri", Vatan Gazetesi,
6 Kasım 1962.
- BARIŞTA, Üstün "Özeleştiri: Sevgili Çirkin Ares",
Genç Sinema Dergisi, S.5, Şubat
1969.
- BAŞAR, Melih "Lekeli Hayat", Ulus Gazetesi, 30
Ekim 1949.
- BAŞAR, Melih "Zehirli Şüphe", Ulus Gazetesi, 29
Ocak 1950.
- BAŞAR, Melih "Haftanın Filmleri: Yalan", Ulus Ga-
zetesi, 10 Temmuz 1950.
- BAZİN, Andre Çağdaş Sinemanın Sorunları, Çev. Ni-
jat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi,
1966.
- BELGİL, Vehbi "Haftanın Filmleri", Yıldız Dergisi,
C.1, S.6, 3 Şubat 1951.
- BELGİL, Vehbi "Haftanın Filmleri: Çıldırın Baba",
Yıldız Dergisi, C.1, S.16, 14 Nisan
1951.
- BELGİL, Vehbi "Lüzumlu Bir İzah", Yıldız Dergisi,
C.2, S.37, 8 Eylül 1951.
- BELGİL, Vehbi "Haftanın Filmleri", Vatan Gazetesi,
27 Ekim 1951.
- BİRSEL, Salâh "Haftanın Filmleri", Vatan Gazetesi,
23 Aralık 1956.
- BİRSEL, Salâh "Bu Haftaki Filmler", Yeni Sabah Ga-
zetesi, 2 Kasım 1957.
- BİRSEL, Salâh "Bu Haftaki Filmler: Zümrüt", Yeni
Sabah Gazetesi, 22 Şubat 1959.
- BİRSEL, Salâh "Fikir ve Sanat", Vatan Gazetesi, 18
Mart 1960.
- BİR YILDIZ, Esra "Eleştirinin Sanat İçindeki Yeri ve
Önemi", Marmaranın Sesi Dergisi, S.4,
1984.
- BİR YILDIZ, Esra "Nijat Özön'le Sinema Eleştirisi Üs-
tüne", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni
Dizi 119, Mayıs 1985.

- BOZİS, Yorgo "Sayılamalara Göre Türk Sinemasının Ekonomik Durumu", Genç Sinema Dergisi, S.4, Ocak 1969.
- _____ "Bu Haftanın Film Değerlendirmesi", Günaydın Gazetesi, 11 Aralık 1975.
- BUDAK, Muzaffer Sinema Eleştirileri, İstanbul, Yelken Matbaası, 1973.
- BURİ, Erdem "Sinema: Filmde Ses", Dünya Gazetesi, 31 Aralık 1958.
- BÜKER, Seçil
ONARAN, Oğuz Sinema Kuramları, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları, 1985
- CARLONİ, J.C.,
FILLOUX, J.C. Eleştiri Kuramları, Çev. Tahsin Yücel, Ankara, Kuzey Yayınları, 1984.
- COŞ, Nezh "Filmler: Aşılması Gereken "Aşama": Umut Dünyası", Yedinci Sanat Dergisi, Y.1, S.10, Aralık 1973.
- CÖNTÜRK, Hüseyin Eleştirmeden Önce, Ankara, Kültür Matbaası, 1958.
- _____ Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.7, İstanbul, 1983.
- ÇAKIROĞLU, Nurcan "Bilimsel Gözle Eleştiri Kurumu", Sanat Olayı, S.30, Kasım 1984.
- ÇAPAN, Sungu "Kısa Türk Sineması Tarihçesi", Film Market Dergisi, Y.2, S.23, Ağustos 1984.
- ÇAPAN, Sungu "Haftanın Filmleri: Maden", Milliyet Sanat Dergisi, S.312, 26 Şubat 1979.
- ÇOTUKSÖKEN, Yusuf "Eleştiri ve Özeleştiri", Cumhuriyet Gazetesi, 27 Mayıs 1978.
- _____ "Delinin Zoru", Pazar Postası, Y.6, S.14, 6 Nisan 1958.
- DORSAY, Atillâ "Haftanın Filmleri", Cumhuriyet Gazetesi, 17 Aralık 1966.
- DORSAY, Atillâ "Sinema: Ahlâk Üzerine Çeşitlemeler Gizli Duygular", Cumhuriyet Gazetesi, 15 Şubat 1985.

- DORSAY, Atilla
GÜRKAN, Turhan Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi,
Hürriyet Gösteri Yayınları.
- DURU, Nazif "Haftanın Filmleri: Tekzip", Milli-
yet Gazetesi, 22 Şubat 1958.
- _____ Encyclopaedia Britannica, C.6, 15th
Edition, Chicago, 1974.
- ERKSAN, Metin (Kamera) "Sinema Tenkidi", Dünya Gazetesi, 6
Ekim 1953.
- ERKSAN, Metin (Kamera) "Tenkidin Tenkidi", Dünya Gazetesi,
29 Ekim 1953.
- ERKSAN, Metin "Eleştirmecilerle Bir Rejisör", Ye-
ditepe Dergisi, Y.8, S.134, 1 Temmuz
1957.
- ESİN, A. Muzaffer
(Tarık D. Kakıncı) "Çırpılcıplak Sevişenler", Akis Der-
gisi, Y.14, C.1, S.4, 6 Kasım 1967.
- EVREN, Burçak "Haftanın Filmleri: Bir Gün Mutlaka",
Milliyet Sanat Dergisi, S.185, 21 Ma-
yıs 1976.
- EVREN, Burçak "Sizin İçin İzledik", Saklambaç Gaze-
tesi, 5 Ekim 1980.
- EVREN, Burçak Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedi-
si, Film-San Vakfı Yayınları, İstan-
bul, 1983.
- FARUK, Ömer "İyi Bir Film Bize Hayatı Öğretir",
Gösteri Dergisi, S.47, Ekim 1984.
- FISCHER, Ernst Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevat Ça-
pan, İstanbul, Konuk Yayınları, 1974.
- GEVGİLİLİ, Ali "Fikir ve Sanat: Çakıcı Geliyor (Do-
kuz Dağın Efsanesi)", Vatan Gazetesi,
11 Ocak 1959.
- GEVGİLİLİ, Ali "Fikir ve Sanat", Vatan Gazetesi, 22
Şubat 1959.
- GEVGİLİLİ, Ali "Fikir ve Sanat: Bu Vatanın Çocukla-
rı", Vatan Gazetesi, 7 Mart 1959.
- GEVGİLİLİ, Ali "Fikir ve Sanat: Yalnızlar Rıhtımı",
Vatan Gazetesi, 31 Ekim 1959.

- GEVGİLİLİ, Ali "Sinema Günlüğü: Sahte Gerçekçilik", Vatan Gazetesi, 25 Mart 1960.
- GEVGİLİLİ, Ali "Akad'ın Catastrophe'u: Hudutların Kanunu", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.6, Nisan-Mayıs 1967.
- GEVGİLİLİ, Ali "Soruşturma I: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, C.1, S.8, Temmuz 1967.
- GÖNENÇ, Mehmet "Eleştirmeler: Halka biraz daha körlük: Köroğlu", Genç Sinema Dergisi, S.3, Aralık 1968.
- GÖZEN, Yüksel "Sinema: Hayat Bazen Tatlıdır", Ulus Gazetesi, 9 Ocak 1963.
- GÜLER, Seda "Türk Sinemasında Son On Yıl Sempozyumu", Gelişim Sinema Dergisi, S.8, Mayıs 1985.
- GÜRKAN, Turhan "Yeni Filmler: Sana Yar Olamam", AS Akademik Sinema Dergisi, S.4, Ekim 1969.
- GÜNER, Dincer "Haftanın Filmleri", Yıldız Dergisi, C.2, S.36, 29 Ağustos 1953.
- OKAN, Tuncan "Haftanın Filmleri", Ulus Gazetesi, 10 Ekim 1949.
- GÜVEMLİ, Zahir "Haftanın Filmleri: Fedakâr Ana", Ulus Gazetesi, 28 Kasım 1949.
- _____ "Haftanın Filmleri", Ulus Gazetesi, 15 Ocak 1951.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan Felsefe Sözlüğü, Genişletilmiş 5. Basım, İstanbul, Remzi Kitapevi, 1979.
- _____ "Hoşgörüsüzlük (Intolerance)", Özgür Sinema Dergisi, S.1, 12 Şubat 1968.
- KAVUR, Ömer "Yeni Filmler", Ses Dergisi, Y.11, S.44, 28 Ekim 1972.
- KUTLAR, Onat "Haftanın Filmleri: Bedrana", Milliyet Sanat Dergisi, S.105, 8 Kasım 1974.

- KUTLAR, Onat "1974 Yılı, Türk Sinemasına Ağır Bunalımlarla Birlikte Bereketli Hasılatların Yenilik Tohumlarını da Getirdi", Milliyet Sanat Dergisi, S.112, 27 Aralık 1974.
- KUYUMLU, Güven "Haftanın Filmleri: İki Yabancı Yıldızın Oynadığı Film: Liman Yosması", Son Havadis Gazetesi, 8 Şubat 1961.
- LAZARFELD, Paul, F. "Audience Research in the Movie Field". The Motion Picture Industry, Philadelphia, The American Academy of Political and Social Science, 1974.
- LOVELL, Terry "Sociology of Aesthetic Structures and Contextualism", Sociology of Mass Communications, Suffolk, Penguin Books, 1979.
- METİN, Ziya "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967.
- MORAN, Berna Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 5. Baskı, İstanbul, Cem Yayınevi, 1983.
- OKAN, Tuncan "Haftanın Filmleri: Papatya", Milliyet Gazetesi, 2 Kasım 1956.
- OKAN, Tuncan "Haftanın Filmleri: Beş Hasta Var", Milliyet Gazetesi, 11 Ocak 1957.
- OKAN, Tuncan "Haftanın Filmleri: Duvaklı Göl", Milliyet Gazetesi, 1 Şubat 1958.
- OKAN, Tuncan "Kulüp Sinema 7'nin Aralık Ayı Filmleri", Film Dergisi (Kulüp Sinema 7 Yayınları), Y.1, S.1, 1 Aralık 1964.
- OKUR, Yiğit "Haftanın Filmleri", Vatan Gazetesi, 13 Ekim 1956.
- ONARAN, Alim Şerif Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 2, 1977.
- ONARAN, Alim Şerif "Yalnızlar Rıhtımı", Lütfi Ömer Akad'ın Sineması, İzmir, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 2, 1977.

- ONARAN, Alim Şerif Muhsin Ertuğrul'un Sineması, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları: 475, 1981.
- ONARAN, Alim Şerif "Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs, 1985.
- ONARAN, Alim Şerif Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitapevi, 1986.
- ONARAN, Alim Şerif "Gelin", Filmlexion, Centro Sperimentale di Cinematografia Edizioni di E Nero Roma, (Yayınlanmamış makale).
- ÖNER, Okan "Eleştiri: Batıya Açılan Film: Hazal", Akşam Gazetesi, 7 Şubat 1981.
- ÖZGÜÇ, Ağâh "Sinema Rehberi: Sürtüğün Kızı", Akşam Gazetesi, 17 Şubat 1967.
- ÖZGÜVEN, Fatih "Kötü Film Seyretme Estetiği I", Cumhuriyet Gazetesi, 24 Şubat 1982.
- ÖZKIRIM, A. Çetin "Bu Haftanın Filmleri", Milliyet Gazetesi, 6 Eylül 1953.
- ÖZKIRIM, A. Çetin "Beklenen Bomba", Dünya Gazetesi, 6 Mart 1959.
- ÖZKIRIM, A. Çetin "Sinema", Yeni Sabah Gazetesi, 23 Ocak 1960.
- ÖZKIRIM, A. Çetin "Haftanın Filmleri", Cumhuriyet Gazetesi, 10 Ekim 1964.
- ÖZKIRIM, A. Çetin "Türk Sineması", Kim Dergisi, Y.7, S.330, 12 Kasım 1964.
- ÖZÖN, Nijat Türk Sineması Tarihi, İstanbul, Artist Reklam Ortaklığı Yayınları, 1962.
- ÖZÖN, Nijat "Sinema: İstanbul Kaldırımları", Akis Dergisi, Y.11, C.32, S.559, 5 Mart 1965.
- ÖZÖN, Nijat 100 Soruda Sinema Sanatı, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1972.
- ÖZÖN, Nijat Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü, Ankara, T.D.K. Yayınları, 1981.

- ÖZÖN,Nijat Sinema-Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, İstanbul, Hil Yayınları, 1985.
- ÖZÖN,Nijat "Başarılı Bir Film Eleştirisi Nasıl Olmalıdır", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 119, Mayıs 1985.
- ÖZTUNA,Güner "Sinema Geleneksel Sanatların Çağdaş Yorumu", Marmaranın Sesi Dergisi, S.12, Mart 1985.
- REFİĞ,Halit "Sinema", Akis Dergisi, Y.2, C.6, S.91, 4 Şubat 1956.
- REFİĞ,Halit "Sinema", Yeni Sabah Gazetesi, 14 Aralık 1956.
- REFİĞ,Halit "Sinema Filmleri: Kamelyalı Kadın", Akis Dergisi, C.9, S.3, 26 Ocak 1957.
- REFİĞ,Halit "Ustalık ve Kişilik Arayanlara", Ulusal Sinema Dergisi, S.2, 12 Nisan 1968.
- REFİĞ,Halit Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971.
- REFİĞ,Halit "Sanat: Umutla Başlayan Acı ile Biten Yıl", Milliyet Gazetesi, 6 Ocak 1979.
- SERMET,Cüneyt "Film Tenkitleri: Benny Goodman'ın Hayatı", Tercüman Gazetesi, 23 Mart 1957.
- SCOGNAMILLO,Giovanni "Sinema: Yarın Bizimdir", Akşam Gazetesi, 11 Ocak 1964.
- SCOGNAMİLLO,Giovanni "Siyah Orfe", Film Dergisi, (Kulüp Sinema 7 Yayınları), Y.1, S.1, 1 Aralık 1964.
- SCOGNAMİLLO,Giovanni "Türk Sinemasında Eleştirme 1952 - 1967", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967.
- SCOGNAMİLLO,Giovanni "Sinema: Hoş Geldin Killing", Akis Dergisi, Y.14, C.1, S.2, 23 Ekim 1967.
- SCOGNAMİLLO,Giovanni "Haremde Dört Kadın", Ulusal Sinema Dergisi, S.3-4, 22 Kasım 1968.

- SCOGNAMİLLO, Giovanni Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul, 1973.
- SIRMALI, Şakir "Kamelyalı Kadın Filminin Prodüktörünün Cevabı", Tercüman Gazetesi, 27 Mart 1957.
- _____ "Sinema 65", S.6, Haziran 1965.
- _____ "Sinemalar", Ulus Gazetesi, 3 Ekim 1949.
- _____ "Sinema Dünyası", Ulus Gazetesi, 12 Mart 1950.
- _____ "Sinema Eleştirmenliği Üzerine Açık Oturum", Çev.: Özön Nijat, Türk Dili Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, C.12, S.142, Temmuz 1963.
- _____ "Sinema Kılavuzu", Milliyet Gazetesi, 28 Ekim 1966.
- _____ "Sinema Rehberi", Ses Dergisi, Y.10, S.43, 23 Ekim 1971.
- SOLELLİ, Sezai "Haftanın Yerli Filmi: Ege Kahramanları", Yıldız Dergisi, C.2, S.41, 6 Ekim 1951.
- _____ "Soruşturma I: Eleştirmecilere Sorular", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, C.1, S.8, Temmuz 1967.
- SUVEREN, Kami "Haftanın Filmleri: James Bond'a Özentisi: Altın Çocuk", Son Havadis Gazetesi, 24 Ekim 1966.
- ŞALOM, Jak "Eleştirme ve Bazı Sorunlar", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967.
- ŞASA, Ayşe "Bitmeyen Yol", Ulusal Sinema Dergisi, S.3-4, 22 Kasım 1968.
- ŞENER, Erman "Eleştiri Çıkmazı", AS Akademik Sinema Dergisi, S.3, Eylül 1969.
- ŞENER, Erman "Gördüğümüz Filmler", Ses Dergisi, Y.9, S.1, 3 Ocak 1970.
- ŞENER, Erman "Gördüğümüz Filmler: Bir Kadın Tuzağı", Ses Dergisi, C.1, S.20, 15 Mayıs 1971.

- ŞENER, Erman "Sinemamız 70 Yaşında", Milliyet Gazetesi (Renk İlavesi), 14 Kasım 1984.
- ŞENSOY, Coşkun "Türk Sinemasında Eleştirme 1942 - 1952", Yeni Sinema Dergisi, Y.2, S.8, Temmuz 1967.
- _____ "Tenkitçi", Vatan Gazetesi, 22 Kasım 1953.
- TUĞRUL, Semih
ÖZKIRIM, Çetin "Sinema: Yeni Mevsime Başlarken", Devir Dergisi, C.1, S.1, 28 Ağustos 1954.
- TUĞRUL, Semih "Film Tenkitleri: Kamelyalı Kadın veya Parlak Bir Fiyasko", Tercüman Gazetesi, 19 Ocak 1957.
- TUĞRUL, Semih "Film Tenkidi: Sen Bir Melektin (Gervaise)", Tercüman Gazetesi, 28 Mart 1959.
- UFUK, Adnan (Nijat Özön) "Mevsime Başlarken", Ulus Gazetesi, 30 Eylül 1956.
- UFUK, Adnan (Nijat Özön) "Sinemacılar ve Üçüncü Adam", Yeditepe Dergisi, S.120, Aralık 1956.
- UFUK, Adnan (Nijat Özön) "Bir Tartışma Üzerine", Yeditepe Dergisi, Y.8, S.129, 15 Nisan 1957.
- _____ "Üçüncü Adam", Akis Dergisi, Y.4, C.10, S.174, 7 Eylül 1957.
- YALMAN, Tunç "Sinema Tenkidleri", Vatan Gazetesi, 24 Eylül 1954.
- YESARİ, Afif "Haftanın Filmleri: Tony Curtis'in Her Yaşda Seyirci İçin Bir Filmi Var", Son Havadis Gazetesi, 21 Ocak 1965.
- YURDAKUL, Doğan "Sinematek'de Potemkin Zırhlısı", Kim Dergisi, Y.9, S.484, 10 Kasım 1967.
- YURGA, Semih "Haftanın Filmleri", Tercüman Gazetesi, 22 Ekim 1982.

GÖRÜŞMELER

- COŞ, Nezih 9 Haziran 1985.
- KAKINÇ, D. Tarık 18 Mart 1986
- OKAN, Tuncan 6 Ocak 1986

