

10175

T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SAHNE VE GÖRÜNTÜ SANATLARI  
ANABİLİM DALI

TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNDE  
YAKLAŞIM BİÇİMLERİ

(DOKTORA TEZİ)

Hazırlayan

Ember Rana Atay

**T. C.**

**Yükseköğretim Kurulu  
Dokümantasyon Merkezi**

Yöneten

Doç.Dr. Oğuz Adanır

İZMİR - 1990

## SUNUŞ

Sinema, 1895'den bu yana sürekli evrim içinde bulunan görsel bir sanat, yaygın bir kitle iletişim aracı, güçlü bir endüstri ve toplumsal bir fenomen olarak yoğun bir şekilde insan yaşamını etkilemektedir.

Film, üretiminden, film eleştirisine çok geniş kapsamlı, karmaşık bir sistem sayılan sinema, sanatsal yaratıcılığın görkemli gösterisini gerçekleştirirken: kuramsal düzeyde de "sinema nedir?" sorusu, daima ilginç ve önemli bir araştırma alanı olmayı sürdürmektedir.

Sinema eleştirisi, çoğu zaman örnekler, bazen de genellemeler bağlamında sinema faaliyetinin önemini belirler, anlamlarını irdeler, kendine özgü ifade biçimiyle filmlere somutluk kazandırır ve yaratıcılığın ötesinde sinema yaşamına canlılık katarak sinema kuramının oluşum temellerini hazırlar.

Film eleştirisi, yapılma amacı, yayınlandığı yer, eleştirmenin entellektüel yapısı, kullandığı yöntem gibi çeşitli değişkenler tarafından biçimlenir.. Yanısıra nerede icra ediliyorsa, o ülkenin kültür yaşamına ve sanat eleştirisi geleneğine bağlı olarak, ulusal özellikler taşır.

Film eleştirmeni, sinema tutkusunu profesyonel sorumluluk düzeyinde ifade eden kişidir.

Sinema sanatının serüveni yalnızca filmler boyunca değil, o filmlerin eleştirileri boyunca da izlenmelidir. Görünüşte, film eleştirisi, nicelik ve nitelik açısından

geniş bir dağılım gösteriyorsa da, bunların incelenmesi ile genel sonuçlara varmak mümkündür.

Özellikle sinema sanatı - film eleştirisi etkileşimi bakımından bu genel sonuçlar, yalnızca, kuram alanında değil, sinematografik yaratıcılık sorunları çerçevesinde de aydınlatıcı işlevler yüklenebilir. Dolayısıyla "Türk Film Eleştirisinde Yaklaşım Biçimleri" nin saptanması ve irdelenmesinin, Türk Sineması'nın sorunlarının anlaşılmasında, çözümlenmesinde yardımcı olacağını düşündüğümden bu konuyu, tez çalışması olarak seçtim.

Tez çalışmam süresince maddi ve manevi açıdan beni destekleyen, Fakültemiz'in kurucularından Hocam Sayın Prof. Dr. Jur. Alim Şerif Onaran'a, Danışmanım Sayın Doç. Dr. Oğuz Adanır'a, değerli eleştirmenlerimizden Sayın Giovanni Scognamillo'ya, Sayın Doç. Faruk Kalkan'a, meslektaşım sayın Şefik Güngör'e, İzmir Milli Kütüphane mensuplarından Sayın Zeliha Bilge Hanımefendi'ye, Sayın Yavuz Gültek'e ve Nurcan Damgacı Hanım'a teşekkür ederim.

Simber Rânâ ATAY

Haziran, 1990

## İÇİNDEKİLER

SAYFA NO

SUNUŞ

GİRİŞ ..... 1

BÖLÜM-1: FİLM ELEŞTİRİSİNE GENEL KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

I. FİLM ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

A. BAŞLANGIÇ DÖNEMİ ..... 6

B. ELEŞTİRİDE DÖNÜM NOKTALARI: LOUIS DELLUC. 11

C. LUIGI CHIARINI ..... 14

D. ANDRE BAZIN ..... 19

II. FİLM ELEŞTİRİSİ TÜRLERİ

A. GÜNDELİK SÜRELİ YAYINLAR, GAZETELER .... 24

B. DERGİLER ..... 25

1) SİNEMA-MAGAZİN DERGİLERİ ..... 26

2) SİNEMA-KURAM DERGİLERİ ..... 26

3) KARMA DERGİLER ..... 26

III. KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK FİLM ELEŞTİRİSİ .. 27

IV. ESTETİK BİR OLGU OLARAK FİLM ELEŞTİRİSİ ... 31

V. FİLM ELEŞTİRMENİNİN KİMLİĞİ ..... 35

BÖLÜM-2: TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNE KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

I. TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL

GELİŞİMİ ..... 41

A. TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN 1950 ÖNCESİ

DÖNEMİ ..... 43

B. TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN 1950 SONRASI DÖNEMİ .....	46
II. TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNDE İDEOLOJİK YAKLAŞIMLAR	
A. MUHSİN ERTUĞRUL .....	50
B. İYİ NİYETLİ BEKLEYİŞ .....	56
C. ELEŞTİRİNİN GELİŞMESİ .....	63
D. YENİ UMUTLAR .....	76
BÖLÜM-3: TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA "ELEŞTİRMEN"	
I. TÜRK FİLM ELEŞTİRMENİNİN KİMLİĞİ	
A- PROFESYONEL KONUM .....	83
B- EĞİTİM DURUMU .....	84
C- DEĞERLENDİRME SORUNU .....	89
D- ELEŞTİRİNİN ETKİNLİĞİ SORUNU .....	95
II. TÜRK FİLM ELEŞTİRMENLİĞİNE ÜÇ ÖRNEK	
A- HALİT REFİK .....	99
B- GIOVANNI SCOGNAMILLO .....	113
C- ATILLA DORSAY .....	125
SONUÇ .....	131
KAYNAKÇA .....	137
ADLAR DİZİNİ	
EKLER :	
ELEŞTİRİ ÖRNEKLERİ	

ÖZET

FRANSIZCA ÖZET

İTALYANCA ÖZET

ÖZGEÇMİŞ



## GİRİŞ

XIX. yüzyıl, modern zamanların başlangıç dönemidir. XX. yüzyılın ekonomik, politik, kültürel, bilimsel ve sanatsal profilini belirleyen koşulların geniş bir bölümü bu çağda hazırlanmıştır. Örneğin, gerçekliğin görsel ifadesinin ya da diğer bir deyişle gerçeklik izleniminin mükemmelleştirilmesi rüyaları başarıyla sonuçlanmıştır. 1827'de Nicephore Niepce, ilk fotografik görüntüyü elde eder. Bu icat, 1839'dan itibaren Louis Jacques - Mandé Daguerre sayesinde yaygın bir uygulamaya kavuşur. 1870'lerde Eadweard Muybridge, insanlara ve hayvanlara ait hareketlerin analizlerini, enstantane fotografik görüntüler aracılığıyla yapmaktadır. Bu deneylerin de katkısıyla, 1895'de Lumière Kardeşler, Cinématographe'ı icat etmişlerdir.

Yukarıda büyük teknik sıçramalarını sıraladığımız, gerçekliğin fotografik ya da sinematografik saptanması faaliyeti, geleneksel estetik içinde büyük bir bunalım yaratmıştır. Tıpkı fotoğraf gibi sinema da sonsuz röpröduksiyon olanağına sahip, fiziksel-kimyasal oluşum süreçlerine dayalı, teknolojik-endüstriyel bir saptama faaliyeti olmanın yanısıra sonsuz ifade olanağına sahip bir sanattır. Bu ikili yapı yüzünden, bir taraftan sanatın geleneksel mânevi anlamları (aura) tuz-parça hale gelirken, diğer taraftan da bir sanat biçimi olarak kendine özgü estetik kimliğin kazanılması sürecinde diğer bazı sanatların baskın-geleneksel konumundan kaynaklanan derin çelişkiler yaşanmıştır. Fotoğraf Musası, Parnasse Dağı'nda yer alabilmek

için, aşağı yukarı yetmiş beş yıllık bir mücadele vermiştir; Bu deneyim, kızkardeşi Sinema'nın, resim, tiyatro ve edebiyatın özümlememiş etkilerinden kurtularak estetik kimliğini çok kısa bir sürede kazanmasında rol oynamıştır.

Tenkid, eleştiri, kritik kelimesi, Yunanca yargılamak, ayırt etmek, eleştirmek anlamına gelen "Krinein" kelimesinden kaynaklanmaktadır. Eleştirmen yani Kritikos, yargılama, ayırt etme, eleştiri gücü olan kişidir.

Sinema, heyecan verici yeni bir sanat biçimine dönüşerek ortaya çıktığında köklü bir geleneğe sahip olan sanat eleştirisinin dikkatini hemen çekmiştir. Böylece kısa zamanda, sinemanın yanısıra, sinema eleştirisi de serpilir ve bu koşut gelişim günümüze dek devam eder.

Roland Barthes, eleştiriye: <<Çağımızın anlaşılabilirliğinin kurulmasıdır>> (1) diye tanımlar. Christian Metz ise: <<Sinema gerçeğinin kavranmasına, iyi ya da kötü filmler aracılığıyla ve bunların eleştirisi dolayısıyla ulaşıldığını>> (2) söylemektedir.

Film eleştirisinin varlık nedeni, sinemadır. Ama eleştiri sinema sistemi içinde bağımsızlığını koruyabilmiştir. Sinema ve sinema eleştirisinin bu birliktelini André Bazin, hayli ironik bir biçimde şöyle ifade etmiştir: <<.... ulu ağacın üstündeki bu asalak

(1) Roland BARTHES, "Eleştiri Nedir?", Türkçesi: Tahsin Yücel Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, Cilt:XXIII, Sayı:229-234, Ankara, 1971, s.439

(2) Christian METZ, "Sinemada Anlam Üstüne Denemeler", Türkçesi: Oguz Adanır, izmir, Tümer Reklamevi, 1986, s.6



bitkilerin, ağacın büyümesine gerekli ortak yaşama ilişkileri kurmasa da ağacın mutlulukla yaşlanması için gerekli ortak yaşama ilişkileri kurduğuna inanıyorum>> (3).

Tezimizin <<Film Eleştirisine Genel Kuramsal Bir Yaklaşım>> başlıklı ilk bölümünde, film eleştirisinin tarihsel gelişimi, başlangıç dönemi itibariyle ele alındı ve Louis Delluc, Luigi Chiarini ve André Bazin'in kişilikleri betimlenerek, eleştiri adına yaptıkları gözden geçirildi. Bunun nedeni, sözkonusu eleştirmenlerin herbirinin, günümüzde geçerliliğini hâlâ koruyan yaklaşım biçimlerinin karakteristik temsilcileri olmalarıdır. Ardından, yayın koşullarının, eleştirinin biçim ve içeriğini belirlemede birincil rol oynadığı kanısıyla, eleştiri türlerine geçildi. Film eleştirisinin kültürel ve estetik bir olgu olarak işlevleri belirlendikten sonra, karmaşık bir kişilik yapısına sahip olan film eleştirmeninin kimliği çözümlenmeye çalışıldı.

<< Türk Film Eleştirisine Kuramsal Bir Yaklaşım>> başlıklı ikinci bölümde, yurdumuzdaki film eleştirisi faaliyeti, başlangıcından, günümüze, tarihsel perspektifi içinde örnekler aracılığıyla ele alınarak, bu eleştirinin ideolojik yapısı, dönemler itibariyle irdelendi.

Özetle belirtmek gerekirse: 1922-1939 arasında, Türk Sineması'nı tek başına temsil eden Muhsin Ertugrul, aynı

(3) André BAZIN, "Çağdas Sinemanın Sorunları". Türkçesi: Nijat Özön, Ankara Bilgi Yayınevi, 1966, s.189

zamanda ilk film eleştirmenlerinden biridir. 1930'larda eleştiriye şoven-milliyetçi bir hava hakimken, 1950'lerde gerek yerli gerekse yabancı sinemaya karşı, yoğun ilgili, nitelikli eleştiriler sunmuş olan Tarık Kakıncı, Nijat Özön, Attilâ İlhan, Vehbi Belgil, Tuncan Okan, Halit Refig, Ziya Metin, Semih Tuğrul gibi isimlerin dahil bulunduğu ilk eleştirmenler kuşağı yetişmiştir. 1960'larda, özellikle Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı olan <<Yeni Sinema>> dergisi çevresinde toplanmış bulunan Giovanni Scognamillo, Sungu Çapan, Jak Şalom, Tanju Akerson, Onat Kutlar, Rekin Teksoy, Atillâ Dorsay gibi ikinci eleştirmenler kuşağı sözkonusu derginin yazarları olarak saygın bir konum elde etmişlerdir. Bu derginin koleksiyonları, yirmi yıl sonra, hâlâ Türkiye'deki sinema Literatürünün vazgeçilmez bir unsuru olma özelliğini korumaktadır.

1970'lerde sinema eleştirisi konusunda ciddi bir kriz başgöstermiş ve bu durum günümüze dek sürmüştür. Kısa ömürlü dergiler dolayısıyla yarım kalan çabalar, 1950'li yıllardaki sağlıklı başlangıcın devam etmeyişinin göstergeleridir.

Tezimizin üçüncü bölümü <<Türk Film Eleştirisi Bağlamında Eleştirmen>>'de, Türk film eleştirmeninin sosyo-kültürel kimliğini eleştirmenlere uygulanan anketler yardımıyla belirledikten sonra, bu kişiliğin belirgin karakteristigine sahip üç ayrı temsilcinin tanıtımına ayrılmıştır.

Halit Refig, sinema kariyerine eleştirmen olarak

başlamış, <<Ulusal Sinema>> gibi bir kuramı oluşturma çabalarına girişmiş, sinemamızın önde gelen yönetmenlerindedir.

Giovanni Scognamillo, eleştirmenliğin yanısıra, Türk sinemasının tarihi ve sosyolojisine yönelik, <<Türk Sinemasında 6 Yönetmen(1973), Türk Sineması Tarihi 1-2 (1987)>> gibi önemli temel eserler vermiştir. Yazarlık faaliyetini yalnızca yerli dergi ve gazetelerde değil, yabancı sinema basınında da sürdürmüştür.

Atillâ Dorsay, Aralık 1966'dan bu yana Cumhuriyet Gazetesi'nde kesintisiz sinema yazarlığı yapmaktadır(4). Bu uzun süreli, istikrarlı çalışması, O'na büyük bir popülarite kazandırmıştır. Yıllar boyunca birikmiş olan yazılarından, Mitoş ve Kuşku (1977), Sinema ve Çağımız 1-2 (1984), Beyaz Perdede Kırmızı Fimler (1968) O isimler, O yüzler (1985) Sinemayı sanat yapanlar (1985), Yüzyüze (1986) gibi derleme kitaplar yayınlamıştır. Bunlar, sinema ile her düzeyde ilgili olanlar için ilk başvuru kaynakları niteliindedir.

Türk sineması, halen büyük bir bunalım yaşamaktadır.

Sansür konusundaki olumlu yumuşamalar, yapım ve tanıtımda somut devlet desteği, sinema sektöründe faaliyet gösteren kişileri kapsayan kurumlaşma-dernekleşme çalışmaları, Üniversite üyelerinden Yeşilçam prodüktörlerine, Kültür Bakanlığı yetkililerinden, sanatçılara, sinemamızın

-----  
(4) Atillâ DORSAY, "Mitoş ve Kuşku", İstanbul, Görsel Yayınlar, 1977, s.5

durumunu ve geleceğini tartışma olanakları sağlayan I. Sinema Şûrası (Mayıs 1990 İstanbul) gibi toplantılar, yabancı festivallere katılma, yerli festival düzenleme gibi film piyasasını canlandırıcı işler, göreceli olarak filmlerdeki nitelik artışı gibi olumlu gelişmelere karşın, sinemasal anlatım sorunları gitgide karmaşıklaşarak sürmekte ve süreceğe benzemektedir.

Film eleştirisinin gelişimi boyunca, eleştirmenler, sinema sanatı içerisinde faal, destekleyici, kimi zaman da belirleyici roller üstlenmişlerdir. Örneğin: Adolph Brisson ve Film d'Art akımı, Luigi Chiarini ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği, André Bazin ve Fransız Yeni Dalgası, sinema tarihindeki unutulmaz beraberliklerdir.

Türk film eleştirmenleri, özellikle ellili yıllardan başlayarak sorumluluklarının bilincinde olgun bir çalışma ortaya koymuşlardır. Ancak, film eleştirmenleri ile film yapımcıları ve sanatçılarının iletişiminin yeterli olduğunu söylemek zordur.

Türk film eleştirisinin, planımız çerçevesinde çizilmeye çalışılan portresi, film eleştirisinin anlamlarını, yurdumuza özgü durumunu belirlemeye yöneliktir.

## BÖLÜM- 1: FİLM ELEŞTİRİSİNE GENEL KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

### I- FİLM ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

#### A- BAŞLANGIÇ DÖNEMİ

Sinemanın tarihçilerine göre ilk film eleştirisi.

tiyatro eleştirmeni Adolphe Brisson tarafından 22 Kasım 1908 Pazar tarihli "Le Temps" dergisinde yayımlanmıştır. (5) Sözkonusu eleştiri yazısı, "L'assassinat du Duc de Guise" (Guise Dükü'nün Katili) adlı filme ilişkindir. Yönetmenliğini Andre Calmettes ve Le Bargy'nin yaptığı, senaryosu Henri Lavedan'a ait olan, müziğini Camille Saint-Saëns'in bestelediği ve Albert Lambert, Berthe Bovy, Dieudonne'nin oynadığı "Guise Dükü'nün Katili", Film d'Art akımının ilk örneğidir. Filmin prodüksiyonunu gerçekleştiren aynı adlı Film d'Art şirketi, Paris'te bulunan tiyatro ve edebiyat çevreleriyle, sinemanın işbirliğini gerçekleştirmeyi amaçlamakta idi. Amerikan ve İtalyan sineması başta olmak üzere dünya sinemasını etkilemiş bulunan Film d'Art akımının aynı zamanda kusur şeklinde nitelendirilebilecek özellikleri kısaca şunlardır: <<Sahneye koyma ve oyunculukta tiyatroya anlaşıp, çekimindeki duraganlık, çok yalın bir kurgu>> (6)

Sinema tarihinin önemli akımlarından sayılan Film d'Art akımını ilk örneği için ilk film eleştirisini yazan Adolphe Brisson, bu eleştiri yazısında şu önemli soruları ortaya koymuştur ki eleştirmenler, kuramcılar, sinema tarihçileri hala aynı sorulara cevap aramakla ve açıklama getirmekle uğraşmaktadırlar: "Sinematografik kompozisyon

-----  
(5) Rene JEANNE ve Charles FORD, "Le Cinema et le Press", Armond Colin, Paris, 1961, s.37;

Mariana del Pozo, "El cine y su critica", Ediciones Universidad de Navarra Pomilona, Espana, 1970, s.126

(6) Cinema & Film La meravigliosa storia dell'arte cinematografica", A cura di Tommaso Chiaretti e Luciano Lucignani , Armando Curcio Editore - Roma, 1986, s.118

nedir? Hangi gereksinimler ve hangi kurallara göre düzenlenmelidir? Bu türün koşulları ve sınırları nelerdir? Bütün bunlar tanımlanabilir mi?" (7)

Bu tarihten sonra, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Fransa'da, Almanya'da, İspanya'da, İngiltere'de, dergi ve gazetelerde sinema köşeleri ayrılmış ve film eleştirileri yayınlanmaya başlamıştır.(8)

Bu konuda ilk uygulamalar Amerika Birleşik Devletleri'nde Frank Woods, Almanya'da Ewald Andre Dupont, Fransa'da Lucien Wahl tarafından gerçekleştirilmiştir. Sinema ile yakın ilişkisi bulunan Frank Woods, 1908-1912 yılları arasında Dramatic Mirror dergisinde sinema köşesi açar.

New York Times gazetesi 1913'de sinema köşesini başlatır. Önceleri düzensiz olan bu köşe, birkaç yıl içerisinde düzenli ve günlük hale gelir. Yine Amerika Birleşik devletleri'nde ciddi film eleştirilerinden (örneğin: Bosley Crowther), sinema dünyası dedikodularına (örneğin: Louella Parsons) dek geniş bir yelpazede faaliyet gösteren uzmanlaşmış yazarlar yetişir.

Fransa'da Lucien Wahl 1911 yılından başlayarak sinema yazıları yayınlar.

1914-1916 sezonunda Colette, Le Figaro gazetesinde sinema üzerine yazmaya başlar. Fransız edebiyatının onun gibi

-----  
 (7) Cinema & Film La meravigliosa storia dell'arte cinematografica,... A cura di Tommaso Chiaretti e Luciano Lucignani, Armando Curcio Editore, - Roma, 1986, s.118  
 (8) Jean MiTRY, "Histoire du Cinema muet, Volume:3 (1923-1930) Paris, Editions Universitaires, 1973, s.529

önemli yıldız isimlerinden birinin ciddi film eleştirileri yayınlaması, sinemaya duyulan entellektüel yakınlığın ilk göstergelerinden biridir.

20 Mayıs 1918 tarihi, sinema eleştirisinin gelişiminde bir dönem noktasıdır. Çünkü bu tarihte Louis Delluc (1890-1924), Paris-Midi'nin haftalık sinema bölümünde yazmaya başlamıştır. Bir yıl içinde sözkonusu haftalık bölüm, gündelik hale dönüşür.

Almanya'da Ewald André Dupont 1911'den başlayarak "B.-Z. am Mittag" adlı dergide düzenli bir sinema köşesi yayınlamıştır. Dupont sinema yazarlığının yanısıra senaristlik ve yönetmenlik de yapar. Yine Almanya'da 1920'li yıllarda Paul Lindau, Paul Wegener gibi sanatçılar da sinema üzerine yazmışlardır.

İspanya'da ise sinema eleştirisi 1915'de başlamıştır. Bir şair ve diplomat olan Alfonso Reyes, <<Fosfor>> takma adıyla Espanen dergisinde yazmaya başlamış, daha sonraları El Imperial gazetesinde eleştirmenliğe devam etmiştir.

İlk sinema dergisi "Le Fascinateur", 1903 yılında Georges Michel Coissac tarafından kurulmuş ve yayını onbir yıl sürmüştür. Bundan sonra Fransa'da, Photo-Ciné-Gazette (1905), le Ciné-Jornual (1906), Filma (1906), Le Courrier Cinématographique (1910), Hebdo Film (1915), Le Cinéopse (1916) ve La Cinématographique Française, yayın hayatına girmişlerdir.

Amerika Birleşik Devletleri'nde ise ilk sinema dergisi

Benjamin P. Schulberg tarafından kurulan Film Report'tur. Bunu Moving Picture World (1908), Film Daily, Motion Picture Herald izlemiştir.

1920'de, Amerikalı görüntü yönetmenleri birliği tarafından "American Cinematographer" yayınlamaya başlamıştır.

1918'de ise Film Daily, o yıla ilişkin sinema faaliyetinin özetlendiği bir <<year book>> (yıllık) çıkartır.

İngiltere'de sinema dergilerinin yayın başlangıcı 1907 olup, ilk derginin adı <<Kinematograph Weekly>>dir.

İlk sinema dergileri genellikle şu bölümlerden meydana gelmekteydi: Kimi zaman fotoroman biçiminde ayrıntılı film özetleri, aktör ve aktrislerin tanıtıldığı yazılar, sinema dünyasından haberler, okuyucu mektupları ve yıldızların fotoğrafları...

Almanya'da 1907'de günlük "Lichtbild Bühne" yayın hayatına katılır. Bunu, Film Woche ve Filmblätter dergileri izler.

Rusya'da ise ilk sinema dergileri olan "Le Messenger" 1912'de, "Le Projecteur" 1915'de yayınlanmaya başlar.

1921'de sinema dergilerine "Mon Ciné" adlı yeni bir dergi katılır. Kurucusu, Offenstadt Kardeşler'dir. Uzun yıllar dünyanın hemen her yerinde geniş bir okuyucu kitlesine ulaşan dergi, çok popüler bir dergidir(9).



## B- ELEŞTİRİDE DÖNÜM NOKTALARI:

## LOUIS DELLUC

1918 yılında, Louis Delluc'un sinema yazıları yazmaya başladığı Paris-Midi'nin sinema köşesinin niteliği, gerek içerik gerekse mizanpaj bakımından eleştiri tarihindeki önemini belirlemektedir. Louis Delluc'un varlığı, sinema eleştirisinin gerçek anlamda doğuşunu simgelemektedir.

Delluc'un eleştirmenliği, sinema sanatına karşı beslenen hayranlığın, bu sanatın filmler boyunca gelişiminin heyecan dolu tanıklığının ifadesi olarak nitelendirilebilir. 1919'da Louis Delluc şöyle yazar: "Bizler olağanüstü bir sanatın doğuşuna tanık olmaktadır. Belki de tek modern sanatın: Çünkü bu sanat, hem makinanın hem de insan idealinin kızlarıdır."(10)

Louis Delluc, şiirden romana, edebiyatın birçok dalında eser vermiştir. Önemli edebi eserleri şunlardır: Monsieur de Berlin, La Princosso qui ne sourit pas, Ma Femme Danseuse, Les Secrets du Confessionnal, L'homme des Bars, Le Dernier Sourire de Tete Brûlée.

Delluc'un sinema kuramı ile ilgili kaleme aldığı kitapları ise: Cinema et Cie (1919), Photogènie (1920), La Jungle du Cinéma (1921), Les Origines du Cinématographe, Drame's de Cinéma'dır.

Delluc'un sinema konusundaki çalışmaları yalnızca

(10) Aktaran: Guido ARISTARCO, "Storia delle teorie del Film", Torino Einaudi Editore, 1951, s.25

kuramsal değildir. 1919'da Germaine A. Dulac'ın "La Fête Espagnole" filminin senaryosunu yazmış; L'américain (1920), Le Silence (1921), Fièvre (1921), La Femme de Nulle Part (1922), L'inondation (1923) adlı filmleri yönetmiştir. Delluc, ilk sinema kuramcısı kabul edilen Ricciotto Canudo'yu izleyerek, sinema sanatına <<öncü>> olarak hizmet etmiştir. Marcel L'Herbier, Delluc'ün özelliklerini şöyle sıralar: <<Film hükümdarlığının yaklaşmakta olduğunun müjdecisi, öncüsü, aracısı.. Efendi Sinematograf'ın ilk şövalyesi.. <<cinéaste>> deyiminin mucidi, <<L'art muet>> tanımlamasının vaftiz babası.....>> (11)

Tanınmış sinema tarihçileri Bardèche ve Brasillach, bu konuda şunları söylemişlerdir:

<<Eğer Delluc olmasaydı, bu yeni ifade aracını asla sevmeydik>>(12). Bir başka tarihçi George Charensol'e göre ise: <<Fransız Sinemasının ilk büyük ismidir.>>(13)

Delluc, Paris-Midi'nin yanısıra ilk sinema dergilerinden Le Film'de çalışmış; L'Esprit Nouveau, Bonsoir, Comedie illustrée, Le Crapouillot gibi gazete ve dergilerde yüzlerce yazı yazmış; Cinea adlı kendine ait sinema dergisini çıkartmıştır.

ilk, önemli sinema kuramlarından birini;

-----  
 (11) Marcel L'HERBIER, "Intelligence du Cinématographe", C-1977, by Buchet-Chastel-Paris, Editions d'au Jourd'hui, s.19  
 (12) Guido ARISTARCO, "Storia delle teoriche del film", C-1951 Giulio EINAUDI Editore, a.24  
 (13) Guido ARISTARCO, a.g.e. s.24

<<Photogénie>> kuramını geliştiren de yine Delluc'tür. Photogénie (Resmegiderlik), genel olarak fotojenik olma anlamına gelir. Yani fotojenik bir insan, iyi fotoğraf vermektedir. Oysa, Delluc tarafından ortaya konulmuş Photogénie kuramına göre: sinemasal anlatım bağlamında, fotografik görsellik, sinematografik yapı içinde erimelidir. Olağanüstü de olsa, estetik açıdan mükemmel düzenlenmiş kareler, filmi meydana getirmek için yeterli değildir. Filmler, güçlü izlenimler verebilmeli, yoğun heyecanlar uyandırabilmelidirler. Photogénie'ye, Le decor(dekor), La Lumiere (aydınlatma), La cadence (kurgu, ritmik yapı), La masque (oyuncu) olmak üzere dört temel ilke aracılığıyla ulaşılır. Ayrıca, ilk sinemateklerden biri olarak kabul edilebilecek "ciné-club" u kurmuş; düzenli olarak film gösterileri düzenlemiş, yabancı sinema örneklerinin Fransa'da tanınmasına önayak olmuştur.

Delluc, De Mille'den Ince'ye, Max Linder'den Francesca Bertini'ye çok sayıda sanatçının sinemadaki faaliyetlerini değerlendiren, Fransız sineması dahil, değişik ülke sinemalarını inceleyen geniş bir ilgi alanında yazılar yazmıştır. Guido Aristarco'ya göre kuramsal önemi tartışılır nitelikte olan bu eleştiri yazıları Jean Mitry'ye göre, ölü mektuplardır; Diğer bir ifadeyle "her vakit için saygıya değer ve ilginçse de bugün artık kabul edilemeyecek yavanlıktadır"(14). Duygusal

(14) Andre BAZIN, Çağdas Sinemanın Sorunları, Türkçesi: Nihat Özen, Bilgi Yayınevi, 1966, s.192

ve izlenimci bir yapıya sahiptirler. Filmin içerik ve biçimine analitik bir yaklaşım yoktur. Herhangi bir belirli eleştiri kriteri de bulunmaz. Delluc'un eleştirmenliği, kendisinden sonra da Leon Moussinac ve Emil Vuilermoz gibi eleştirmenler tarafından da örnek alınmıştır. Onun izlenimci tavrı, günümüzde hala rastlanılan bir eleştirel tutumdur.

Ayrıca, sinema eleştirisi ile sinema sanatı üretimi arasındaki yönlendirici nitelikteki ilişkileri gerçekleştirerek daha sonraları örneğin, Andre Bazin'de mükemmel ifadesine kavuşacak olan eleştirmen-sinemacı işbirliği gelenegini başlatmıştır.

#### C- LUIGI CHIARINI

<<Tarihsel olarak avantgard akımlardan sonra ilk kez, bir hareketin, baş yapıtlarının ötesinde savunucuları, incelemecileri, kuramcıları olmuştur>> (15). Bu hareket, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'dir. Cesare Zavattini, Guido Aristarco, Umberto Barbaro, Luigi Chiarini gibi saygın yazarlar hem kuramsal hem de uygulama açısından dünya sinemasını derinden etkilemiş olan bu akımın öncülüğünü yapmışlar ve desteklemişlerdir. II. Dünya Savaşı'nı izleyen dönemde zor yaşam koşullarının içinde, sanatsal bir ifade biçimi olarak sinemanın, yaşam gerçekliğini sinematografik gerçekliğe dönüştürme konusundaki yetenekleri bir kez daha

-----  
(15) Cinema & Film. La meravigliosa storia dell'arte cinematografica, A cura di Tommaso Chiaretti e Luciano Lucignani, Armando editore - Roma, 1986, s.1074

tartışılmış ve sonuçta, geleneksel star sisteminin, prodüksiyon düzeninin, seyirlik-eglencelik film üretiminin ötesinde güncel-gündelik gerçekliğin yaratıcı tanıklığını üstlenen yeni bir sinema anlayışı doğmuştur. Bu sinema, yalnızca, savaş ertesinde ve italya'da kalmamış, Hindistan, Brezilya, Türkiye gibi çok değişik ülkelerin sinemalarını da derinden etkilemiştir.

Yeni Gerçekçilik, Luigi Chiarini'nin önem verdiği ve önem kazandırdığı tek sinema olayı değildir. Bir sinema yazarı, bir eleştirmen, bir öğretmen ve yönetici olarak Chiarini sinematografik kültür için entellektüel düzeyde büyük hizmetler verir. 1935'de ilk sayısı çıkan Cinematografo adlı kendi dergisinde, 1937'de yayınlanmaya başlayan, Centro Sperimentale'de Cinematografia'nın aylık yayın organı olan Bianco e Nero 'da ve Cinema adlı dergide kuramsal yazılar, eleştiriler yazmış ve yöneticilik yapmıştır. Bir yandan kendisine ait "sinema kuramı" oluştururken, diğer yandan da Eisenstein, Pudovkin, Arnheim, Balázs, Rotha, Canudo gibi kuramcıların italya'da tanınmasında önemli bir rol oynar. Cinematografo(1935), Cinque Capitoli Sul Film(1941), La Regia (1946), Il Film nei Problemi dell'Arte(1949)IL Film nella Battaglia delle idee (1945),Arte e Tecnica del Film(1962) adlı kitaplarında sinema anlayışını ortaya koymuştur.Umberto Barbaro ile birlikte,L'Attore(oyuncu) üzerine kaleme alınmış eleştiri yazılarının toplandığı üç ciltlik bir antoloji yayınlar(16).

-----  
(16) Guido ARISTARCO, "Storia delle teorie del Film". C-1951, Giulio EINAUDI, Editore, s.146

Palermi'nin yönetmenliğini yaptığı La Peccatrice(1940) adlı filmin senaristlerinden biridir. Yanısıra, Via delle Cinque Lune(1941-1942), La Bella Addormentata(1942), La Locandiera(1943), Ultimo Amore(1946), Patto col Diavolo(1949) gibi filmlerin yönetmenliğini üstlenmiştir(17). Centro Sperimentale di Cinematografia, günümüzde dünyanın sayılı sinema kuruluşlarından biridir(X).

Chianini burada uzun yıllar başkan yardımcısı olarak görev yapmış ve öğrenci yetiştirmiştir. Örneğin, Il Film nei Problemi dell'Arte(1949) (Sanatın Sorunları Dahilinde Film) adlı kitabı, uzun bir zaman süresinde irdelenmiş, incelenmiş ve yazılmış olmasına rağmen, Centro'daki dersler sırasında açıklık kazanmış olan düşüncelerin aktarılmasını amaçlamıştır(18).

Chiarini, eleştirel-çözümleyici bir tavırla sinemaya yaklaşmıştır. I Cinque Capitoli Sul Film (Film Üzerine Bes Bölüm) adlı kitabın "Equivoc'e Pregindizi sul Cinema"(Sinema Hakkındaki Yanılgılar ve Önyargılar) başlıklı bölümünde şöyle yazar. «Sinema pratik, ticari, endüstriyel, teknik ve organizasyona ilişkin sorunlarla o denli yüklü hale gelmiştir ki, hakiki sorun yani sanatla ilgili olanı boğulmuş, ihmale

(17) Guido ARISTRICO, "L'Arte del Film", Milano. Bompiani, 1950, s.207

(X) Centro Sperimentale di Cinematografia: 1935 yılında kurulan Centro Sperimentale di Cinematografia oyuncu, görüntü yönetmeni, yönetmen, senarist, sanat yönetmeni, yapımcı gibi değişik dallarda eğitim veren, kitaplığı ve film arşivi ile geniş araştırma olanakları sağlayan Cinecittà ile ilişkili eğitim ve araştırma kurumu.  
(18) Luigi CHIARINI, "IL Film nei problemi dell'Arte", Roma. Ateneo, 1949, s.7

uğramıştır>> (19). Dolayısıyla sinemada, endüstri ve sanat birbirlerinden ayırt edilmelidir. Burada Chiarini ünlü önermesini getirir: <<Film bir sanat, sinema ise bir endüstridir>> (20). O'na göre sinema üç temel görünüşe sahiptir: Sanat eserinin gerçekleştirilebilmesi için gerekli teknik olanaklar; sanat eserinin yaratılabilmesi için gerekli estetik donanım ve sanat kuralları; sanat eserinin tüketilebilmesi için gerekli ticari sistem. Sanatsal düşünce, bir filmi diğerinden farklı kılmayı amaçlar; oysa endüstri, tam tersi benzer hale getirmeye eğilimlidir. Sinemanın bu birbiri içinde erimiş endüstriyel ve sanatsal boyutları, sanatçının özgürlüğüne de kısıtlamalar getirir. Çünkü söz konusu boyutlar, farklı işleyişe sahiptirler.

Sinema kollektif bir çalışmayı gerektirir. Yönetmen, kendisiyle işbirliği yapan herkesin çabalarının şahsında toplandığı birleşik-yaratıcı bir kişiliktir. Oyunculuk, görüntü, müzik v.b. gibi yaratıcı unsurlar bir araya gelir ve filmi meydana getirirler, diğer bir deyişle "mutlak film biçimi" oluşur.

Senaryo, bir taslaktır; sahneye konan bir metin değil Buradan sinema ve tiyatro arasındaki farklılıklardan biri oyunculuk bağlamında ortaya çıkar. Dolayısıyla, tamamlanmamış bir tiyatro oyunu değil de yalnızca sinematografik bir tasarı olan senaryo karşısındaki sinema oyuncusu bir yorumcu değil

-----  
 (19) Aktaran: Guido ARİSTARCO, "Storia delle teoriche del Film", C-1951, Giulio Einaudi Editore. s.158

(20) Aktaran: Guido ARİSTARCO, a.g.e. s.159

bir yaratıcı sanatçısıdır.

Oyuncunun, rolün gerektirdiği psikolojik durumu aktarırken kullandığı mimikler dolayısıyla, sinemasal anlatımda yakın plân, «filmin lirik özünü» (21) haline gelir.

Oyuncu, herşeyden önce ve herşeyden çok gözlem yapmaya çözümlenmeye, seçmeye ve bilinçli bir şekilde temsil etmeye muktedir, zeki bir insan olmaklığı simgeler(22).

<<Oyuncu, sanatını, dolayısıyla ifade etme sevincini ve bunun aracılığıyla en derin ve hakiki öznelliğini hissetmelidir>> (23).

Sesli sinemanın icadının, yine sinemanın endüstriyel ve sanatsal ikili yapısı içinde özel bir önemi vardır. Endüstriyel açıdan, bir kitle eğlencesi olan sinemanın, seyir olanaklarının geliştirilmesi gerekmektedir. Sanatsal açıdan ise, «sinemanın der Chiarini- estetik düzeyde bütün ifade olanaklarına kavuşmak için mükemmel teknige gereksinimi vardır>> (24).

#### D- ANDRE BAZIN

BAZIN, sinema tarihinin en ünlü ve önemli yazar eleştirmenlerinden biridir. Yaşamı boyunca sinema sanatının yaygınlaştırılması, geliştirilmesi için yoğun bir çaba göstermiştir. Saint-Cloud öğretmen okulunu bitirmiş, ancak kekeme olduğu için öğretmenlik yapmamıştır. Savaş yıllarında

(21) Aktaran: Guido ARISTARCO, a.g.e. s.161

(22) Aktaran: Guido ARISTARCO, a.g.e. s.161

(23) Aktaran: Guido ARISTARCO, a.g.e. s.162

(24) Aktaran: Guido ARISTARCO, "L'Arte del Film", 1941. s.230



Bordeaux'da geri hizmet görevi yaparken boş vakitlerini film seyretmeye adanır. Fransanın düşüşü(1940) üzerine sivil yaşama geri döner ve "Maisons des Lettres" adlı öğrencilere yönelik kültür kurumunun sinema kolu yönetimini üstlenir. 1944-45 arasında I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) de sinema kültürünü yayma servisinde çalışmıştır. Aynı sezon "Le Parisien Libéré" gazetesinde günlük sinema eleştirileri yazmaya başlar. 1945'te "Jeunesses Cinématographiques" adlı sinema kültürünü yaymaya amaçlayan organizasyonu kurar. Savaştan sonra, yoğun bir şekilde, L'Ecran Français, Revue du Cinéma, Esprit, Radio-Cinéma-Television, L'Observateur, France-Observateur.. gibi dergilerde yazılar yayınlamıştır. 1951'de zamanla bir sinema fenomeni haline gelen Cahiers du Cinema'yi çıkarmaya başlar. Ortakları Jacques-Doniol Valcroze ve Lo Duca'dır. Bu üç eleştirmen Cahiers'den önce La Revue du Cinéma içinde ortaklaşa çalışmışlardır. Yayını günümüzde de süren bu derginin yazarları ilginç formasyonlar göstermektedirler. Örneğin, "Fransız Yeni Dalgası'nın yaratıcı üyeleri olan Alexandre Astruc, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard aynı zamanda derginin yazarlarıdır. Bazin'in süreli yayınlarda yazıları büyük bir yekün tutuyorsa da sadece iki kitabı vardır: "Orson Welles", "Vittorio De Sica"(1951). Yanısıra 1958'deki zamanın ölümlünden önce çalışmalarını arasından seçmeler yapmış ve bu yazılar Sinema Nedir? (Qu'est-ce que le cinéma?)

başlığıyla yayınlanmaya başlamıştır. Bu derleme dizisinin ilk kitabı 1958'de yayınlanan "Varlık bilim ve Dil (Ontologie et Langage)", ikinci kitabı 1959'da yayınlanan "Sinema ve öbür Sanatlar (Le cinéma et les autres arts)", üçüncü kitabı 1961'de yayınlanan "Sinema ve Toplum (Cinema et Société)", son kitabı ise 1962'de yayınlanan "Bir Gerçekçilik Estetigi:Yeni Gerçekçilik (Une Esthétique de la Réalité: Le Neo-realisme)" dir.

Bu eserden bazı parçalar çağdaş sinemanın sorunları Nijat Özön tarafından dilimize kazandırılmıştır.(25)

Bazin'in Cahiers du Cinéma'sı kuruluşundan itibaren dinamik ve enerjik tavrıyla, avantagard akımların ya da klasik sinemanın ötesinde "Modern Sinema" anlayışını tartışmaya başlamış, bu yeni sinemanın özelliklerinin belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bazin, Modern sinema anlayışı doğrultusunda sinematografik anlatımın başlıca iki biçim özelliğini şöyle saptamıştır: Plan-Sekans (çekim-ayrım) ve alan derinliği.

Plan-sekans'ta hareketli ya da durağan tek bir çekim boyunca anlatılmakta olan olay aktarılır. Burada, sahne, analitik biçimde parçalanmamış, birbirini izleyen çekimler halinde kurgulanmadan ifade edilmiştir. Yani Örneğin Hollywood'un klasik kurgu anlayışına alternatif bir kurgulama ortaya konmaktadır. Bazin'e göre sözkonusu klasik-analitik

(25) André BAZİN, "Çağdaş Sinemanın Sorunları". Türkçesi: Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966

kurgu anlayışı, sadece sahnenin, maddi ya da dramatik mantığı doğrultusunda çözümlenmesini amaçlamaktır; ancak bu da gerçeğe ilişkin anlam zenginliği demek olan belirsizliği (ambiguite) indirgeyici bir biçim kesinliği yaratmaktadır. Yani, "antour" ün atilini fazlasıyla yalınlaştırır.

Alan derinliği - Bazin'e göre - sinema dilinin evriminde diyalektik bir ilerlemedir. Bir anlatım olanğı olarak görüntüye gerçeğin belirsizliğini yeniden katar. dolayısıyla seyircinin, bakışı sinematografik anlatımı izlerken, özgürlük kazanır.(26)

Bazin, "sinematografik gerçeklik" gibi sürekli gündemde bulunan bir konuya da berrak açıklamalar getirir. O'na göre sinema: <<...duyulabilir dünyanın görünüşleri ile kendini belli eden ve onunla karşılaştırılmayı amaç edinen bir dildir. Sinema olaganüstü inandırma gücünü bu ayrıcalıktan edinir.>> (27).

Gerçeğin, kendisine en yakın röprodüksiyonunu elde edebilme niteliği dolayısıyla sinemanın yaşadığı sürekli çelişkiyi şöyle ifade eder: <<Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlatmak, işte sinemanın paradoksu.>> (28). Bazin ve Cahiers du Cinéma, bu paradoks aracılığıyla özel bir gerçeklik anlayışı geliştirmişlerdir. Bu gerçeklik, incelikli bir estetik ile bezenmiştir. Modern sinemanın temeli, sireastın sürekli bu

(26) André BAZIN, a.g.e. s.63

(27) André BAZIN, a.g.e. s.28

(28) André BAZIN, a.g.e. s.26

paradoksu yaşamasına dayanır. Sineast, sürekli, gerçeklik içinde, sinema dil yetisinin olanaklarını sorgular. Bu bağlamda, Bazin ve Cahiers yazarlarına göre örneğin İtalyan Yeni Gerçekçiliği modern bir sinemadır. Çünkü biraz da savaş sonrası teknik olanaksızlıklara bağlı olarak ortaya çıkan geleneksel dramaturjiden uzaklaşma, amatör oyuncu kullanımı ve nihayet kameranın sokağa fırlaması v.b. gibi unsurlar, sinematografik dil yetisinin bilinçli birer seçimi halinde, bu sanatın doğasındaki gerçekliğin bir yeniden mükemmel keşfini gerçekleştirmiştir. Örneğin, Wyler, Ford gibi yönetmenlerin şahsında ifadesini bulan Amerikan sineması da modern bir sinemadır. Dramatik boyut, genel gerçekçi anlatım içinde erir. Dreyer'in Jeanne Darc'ın Çilesi(1928) adlı filmi modern bir filmidir. Çünkü Bazin'e göre insan yüzleri ve onların ifadeleri üzerine harika bir belgeseldir.(29)

Cahiers du Cinema, Andre Bazin'den Georges Sadoul'a, Alexandre Astruc'den François Truffaut'a, seçkin yazarlarının oluşturduğu eleştiri anlayış doğrultusunda, Marcel Carné, Julien Duvivier gibi yönetmenlerin temsil ettiği Fransız sinemasına heyecanlı bazen sırf eleştiriler getirmişler; yanısıra eleştiri faaliyetlerini evrensel sinemanın geniş perspektifinde gerçekleştirir ve Politique des Auteurs (Ustalar Politikası) adlı ünlü yöntemlerini geliştirirken Auteur'ün stil oluşumunu, politikasının ayrıntılı keşfedilmesi, çözümlenmesi sürecinde belirlemede ve

-----  
(29) André

BAZIN,

a.g.e.

s.911

bu arada da sözkonusu amaç doğrultusunda yönetmenlerle ayrıntılı söyleşiler gerçekleştirmek bu yöntemin özelliğidir. Dolayısıyla Cahiers du Cinéma'da, Roberto Rossellini, Jean Renoir, Alfred Hitchcock, Ingmar Bergman, Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Mizoguchi Kenji, Max Ophüls, John Ford, Samuel Fuller, Howard Hawks'ın v.b. gibi poetikalarını değerlendiren ayrıntılı incelemeler yayınlanmıştır.

Ustalar politikası, ileride Yeni Dalga'nın yaratıcıları olacak yazarların (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol v.b. gibi) sinema anlayışlarının kuramsal düzeyde önceden biçimlenmesinde rol oynamıştır.

Nitekim, Yeni Dalga yönetmeni olan Cahiers yazarları, dergide oluşturdukları modern sinema anlayışlarını, filmleri boyunca da ortaya koymuşlardır.

## 1-II FİLM ELEŞTİRİSİ TÜRLERİ

Sinema eleştirisi türlerini yayınladıkları gazete ve dergilere göre belirleyebilmek mümkündür. Bunlar, iki ana gruba ayrılır.

### A) GÜNDELİK SÜRELİ YAYINLAR, GAZETELER:

Gazetelerde yayınlanan film eleştirileri çoğunlukla kısa tanıtma yazısı görünümündedir. Geleneksel olarak buna ayrılan sütun bellidir ve yer olarak kısıtlıdır. Filme yaklaşımda yüzeysel bir tavır sözkonusudur. Filme ilişkin filmografik bilgi yani yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni, kurgucu, oyuncular, prodüktör, yapım yılı v.b. gibi veriler

verildikten ve uzunluğu belirtildikten sonra filmin temasını yorumlayan bir iki giriş cümlesinin ardından seyircinin merakını canlı tutacak bir biçimde kısa konu özeti verilir. Yönetmen ya da oyuncuların başka çalışmaları okuyucunun hafızasını tazeleme amacıyla anılır. Ele alınan filmdeki işlevleri hakkındaki yargı belirtilir. Sonuçta da genellikle sözkonusu filmi görmeye gidilsin mi gidilmesin mi diye negatif yada pozitif ama çoğunlukla pozitif öğüt cümleleri yer alır. Gazete eleştirilerinin izlenimci üstünkörü bir yapısı olduğunu söyleyebiliriz. Gündeliklerin sinema yazarları dergilerinkine nazaran, Özel sinema dergileri hariç- daha popülerdirler. Bu çeşit eleştiri piyasada gösterilen filmlere bağımlıdır. Bu yüzden, hızlı bir guncel süreklilik yaşanır. Temel amaç, sinemasal aktüalite hakkında enformasyon sağlamaktır. Bu tür sinema eleştirisi zamanla yarış halindedir. Çarpıcı cümleler, polemige hazır bir tavırla kelime oyunları yapılır. Sürekli olumlu yönde ikna amacı güdülür. Gündeliklerdeki sinema yazıları okunur geçilir. Nadiren tartışılır. Yukarıda sayılan, özelliklere sahip olan sinema tanıtım yazıları aynı koşullarda resimli haftalık magazin dergilerinde de vardır. Ama bu kez çok sayıda fotoğrafla görsel bir cazibe kazandırılmıştır. Her ne kadar yüzeysel olsa da gazetelerdeki film eleştirileri kamu oyunun sinemaya beslediği dikkati ayakta tutar.

#### B) DERGİLER

Yaygınlığı ve yoğunluğu dolayısıyla sinema, bütün

alanlarda yani hem siyasal hem sanat dergisi olmak üzere her tür dergide hem de özel sinema dergilerinde film tanıtım yazıları ya da film eleştirileri şeklinde ele alınmaktadır. Özel sinema dergileri yapı olarak farklılıklar gösterir. Bunlar genel olarak:

1) SİNEMA-MAGAZİN DERGİLER: Yalnızca piyasada oynanan filmleri, çevrimi süren filmleri, televizyon programlarında yer alan sinema filmlerini sunan, bunlar hakkında reklâm ve yüzeysel bir tanıtım yapmasının yanısıra sinema sanatçıları ile yapılmış küçük röportajlar yayınlayan bol resimli sinema-magazin dergileridir. Örneğin, İtalya'da yayınlanan Ciak, Türkiye'de yayınlanan Video-Sinema v.b. gibi.

2) SİNEMA-KURAM DERGİLERİ: Yalnızca güncel sinema olaylarını değil, aynı zamanda da kuram açısından sinemayı ve filmleri irdeleyen, sinema tarihine eğilen yazılar yayınlayıp değerlendirirler. Genellikle belli bir dünya görüşüne sahip olan bu dergilerde, sözkonusu dünya görüşünün kendine özgü yöntemleri, sinema incelemelerinde yönlendirici rol oynar. Örneğin, İtalya'da yayınlanan Bianco e Nero, Fransa'da yayınlanan Cahiers du Cinéma, Türkiye'de yayınlanmış Yeni Sinema, A.B.D. de yayınlanan Film Comment v.b. gibi.

3) KARMA DERGİLER: Son yıllarda, sinema dergileri ilk iki tip derginin bir karışımı olarak yayınlanmaktadır. Bu dergiler hem zengin bir enformasyon sağlamakta, sinema kültürünü arttırıcı ya da tazeleyici bilgiler vermekte hem de geniş kapsamlı bir eleştiri çabası içinde bulunmaktadırlar.

Örneğin, Fransa'da yayınlanan La Revue du Cinéma, Türkiye'de yayınlanan Beyaz Perde v.b. gibi

1- III KÜLTÜREL BİR OLGU OLARAK FİLM ELEŞTİRTİSİ

".....Sinema

sanatının zenginleştirilmesi sonucu sinema ve sinematografik kültür için göz doğmuştur. Demekki gözlerimizin önünde yalnızca yeni bir sanat değil ama aynı zamanda yeni bir duyarlılık, zeka ve kültürle donatılmış başka bir insan dünyaya gelmiştir." Bela Balázs.(30)

Filmler diğer bütün sanat biçimlerinden daha yoğun bir iletişim potansiyeline sahiptirler. Artık, doğallaşmış film izleme alışkanlığı sinematografik gerçekliğin benimsenerek yaşamın yerine yaşamın görüntülerinin geçişi sonucunu hazırlamıştır. Sinematografik mimesis, mükemmelliği ile zaten yaşama yöneltmiş bir eleştiridir.

Paul Valéry, Marcel L'Herbier'in ricası üzerine, intelligence du Cinématographe adlı antolojide (yeniden basım 1977, Paris, Editions D'aujourd'hui) yayınlanmak üzere 1944 yılında kaleme aldığı "Cinémetographe" başlıklı yazısında sinemasal gerçekliğin , yaşam gerçekliği ile içiçe geçişinin çirsel bir betimlemesini yapmaktadır:

Beyaz perdede, daima temiz yüzeyler üzerinde ne yaşam ne de kan iz bırakır; en karmaşık olayların bile istenildiği kadar röpröduksiyonu yapılabilir.

Hareketler hızlandırılmış ya da yavaşlatılmıştır. Olayların sırası ters çevirilebilir. Ölüler canlanır ve gülerler. İnsanların gözüyle gördüğü herşey yüzeyseldir. Herşey ışık haline gelmiş ve zamandan özümlemişdir;

(30) Bela BALAZS, "Il Film Evoluzione ed essenza di un'arte nuova", Gioglio Einaudi Editore, 1979, s.38



Herşey karanlıkların ortasında yeniden ve yeniden oluşur. Gerçeğin kesinliğinin, rüyaya ilişkin bütün özellikleri taşıdığı görülür. Bu yapay bir rüyadır. Mekanik mükemmellekle donanmış bir dış hafızadır. Kısacası, "dikkat" duraklar ve yakın planlar aracılığıyla bizzat yönlendirilmiştir. Ruhum ise bu büyülü illüzyonlarla paramparça oldu; ve Şimdi de, herşeye muktedir hareketli perdede yaşıyor, orada üretilen hayaletlerin tutkularına katılıyor. Onların tavırları içime işlemiş; Nasıl gülünür, nasıl öldürülür, nasıl görülür şekilde düşünülür? Ama sinemasal görüntülerin diğer etkisi daha da garip: Söz konusu kolaylık, yaşamı eleştirmektedir. Değiş - tokuş olmalarını ve tekdüze farklılığını gördüğüm bu eylemlerin ve heyecanların artık ne değeri var ki? Hiç yaşama hevesim kalmadı; zira yaşam da temsilden başka birşey değil. ne olup biteceğini ezbere biliyorum.

insan yaşamı tüm alanlarında bir biçimler üretimidir(31). Dolayısıyla eleştiri de kaçınılmaz bir yaşamsal faaliyet ve süreç halinde gerçekleşir. İnsanlar ne zaman bir diğer insan, bir yapıt, bir sanat eseri, bir olay, bir durum ile iletişim içine girerler; algılama sürecinin ardından tepkilerini nitelendirir ve ifade ederler. Herhangi bir kültürde, sistemin bir niteliği olarak var olan eleştiri kurumu, üretilenin konumunu belirleme, varlığını saptama, çözümlenme, yorumlama, yargılama gibi değerlendirme aşamalarını faaliyete geçirmektedir. Eleştiri eylemi yaratıcılık eylemiyle aynı temel kültürel koşullara sahiptir.

Eleştirinin kaynağını yaratıcılık oluşturur. Bir toplumda estetik yaşantı madalyonunun bir yüzünü sanat eserlerinin üretimi oluşturur-yorsa, diğer yüzünü de bu yaratıcılığa ilişkin eleştirel çalışmalar oluşturur. Sanat eserinin

(31) Aktaran: Umberto ECO, "La Definizione dell'arte", V. Mursia & C, 1984, s.11

eleştirisi, sanat eseri için bir doğrulama, bir tür somutlaştırma ve değer verme, estetik tutku'nun bir yeniden ifadesidir. Sanat eserleri, akımlar, ekoller zaman içerisinde sanatın gelenegini meydana getirirler. ilkeleri, moral - etik sorumlulukları olan eleştiri kurumu sözü edilen sanat geleneginin dejenere olmadan gelişmesine katkıda bulunur. Eleştirinin ve sanatın bir kültürdeki serüvenlerine bakıldığında o toplumda ki ideolojik dönüşüm ve etkinliklerden koşut olarak yansımalar taşıdığı görülür. ideoloji, eleştiri için bir yöntem sorunu olarak ortaya çıkar. Yani, önceden sistemleştirilmiş ölçütler bütününün göstergesi olarak eleştirel tavır, sanat eserine yönlendirilmektedir.

Her kültürde eleştiri nicelik ve nitelik olarak ulusal özellikler taşır(32).

Sinema çağımız'ın sanatıdır. Film eleştirisi ise çağımız'ın eleştirisidir. Sinema sanatının tanınması, yaygınlaştırılması ve değerlendirilmesi konusunda tartışılmaz

bir yeri olan film eleştirisi oldukça bağımsızdır. Çünkü, film eleştirisine rağmen filmler yapılmaktadır.(33)

Film eleştirisi bir entellektüel arenasıdır. Sinematografik dışavurum tekniklerini bilmek; incelenmekte olan filmin ne kadar yeni ve ne kadar espirili olduğuna karar

(32) Bakınız: T.S.ELIOT, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları 1983, Gelenek ve Şair, s.19-29

(33) Bakınız: André BAZİN, "Çağdas Sinemanın Sorunları". Çeviren: Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1966, Sinema Eleştirisi Üzerine Düşünceler, s.185-198

vermek, diğer sanatsal biçimlerle bağlantılarını kurmak, yeterli değildir; yanısıra sanatın evrensellik niteliği bağlamında değerlendirme yaparken çifte standard uygulamamak gerekir.

Film eleştirisinin uygulama biçimleri ve konuları vardır. Nasıl yapılacağı konusunda kesin bir kurallar dizisi koymak olanaksızdır. Sadece kültürel canlılıktan, sinemanın sistemleşmesinden, filmleri kavrayabilecek zekaya sahip eleştirmenlerin varlığından söz edilebilir.(34)

"Eleştirilerin sinema üretimi üzerinde pek fazla etkili olmadığını tanımaktan başka çare yoktur. Günlük gazetelerde sinemaya ayrılan yer istediği kadar çoğalsın; mesleki ya da özgül dergiler ne denli artarsa artsın, ancak pek ender durumlarda üretimi (yapımı) ve yaratıcılar (yönetmenler) eleştirmenin görüşünü nazarı dikkate alırlar. Sinema yapanların, kendileri hakkında yargı yürütenleri görmezden gelmeleri adet hükmündedir.(35)

-----  
(34) Bakınız: T.S.ELİOT, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, Kusursuz eleştirici, s.29-41

## 1- IV ESTETİK BİR SORUN OLARAK FİLM ELEŞTİRİSİ

"Her sanat yapıtı özgür ve yaratıcı bir  
yanıt ister." UMBERTO ECO (35)

Bir film eleştirisi yapılırken sözkonusu sinematografik metnin yanında ondan yararlanılarak bir başka metin inşa edilmekte; film gibi görsel bir metin eleştiriye özgü, yazınsal bir üst-dil kullanılarak yorumlanmaktadır. Yaratma, sanatçıya, yorum ise eleştirmene ait bağımsız birer üretim biçimidir. Ancak eleştirinin nedeni filmin varlığıdır. Dolayısıyla bir sanat eseri olarak filmi yaratanla onun estetik bir sorun biçiminde ele alıp eleştiren arasında istek ve gereklilmeye dayalı bir ilişki vardır.(X)

Eleştiri, filmsel metnin yapısal labirentlerinde yaşanan bir serüven, bir keşif gezisidir. Biçim ve içerik bu görsel sistemin birleşik unsurları olarak ele alınmalıdır. Birbirlerinden soyutlanarak ayrı değerlendirilmeleri yorum sürecini yanıltıcı ardından eleştiri metnini yalınlaştırıcı

(35) Umberto ECO, Eleştiri Özel sayısı, s.495; (X) Roland Barthes, Le Plaisir du texte (Il piacere del testo) adlı deneme kitabında yazar ve kendisi arasındaki ilişkinin çözümlemesini yapar: "Metin bir fetiş nesnedir ve bu fetiş beni arzular. Görünmez perdeler, seçilmiş sofizmler yani kelime dağarcığı (sözlük), atıfta bulunmalar, okunurluk v.b. gibi unsurların birarada düzenlenmesi aracılığıyla metin beni seçmektedir; ve metnin ortasında kaybolmuş (arkasında değil neredeyse yapıtı bir tanrı) daima başka biri, yazar vardır. Kurum olarak yazar ölüdür; Sivil, duygusal, biyografik kişiliği kaybolmuştur, hükmü kalmamıştır; artık eser üzerinde edebiyat tarihinin harika pedersahiligi sürdüremez; Öğretinin ve düşüncelerin anlatıyı yenileme görevleri vardır belki. Ama bu metnin içinde, herhangi bir şekilde yazarı arzuluyorum: Onun varlığına (ne temsili ve ne de yansıması olmayan) ihtiyacım var tıpkı onunda benimkine olduğu gibi (Yoksa kekelerim). s.26 1975 GIULIO EINAUDI ROLAND BARTHES Il Piacere del Testo

sonuçlara götürebilir.

Sanat eseri ne denli öznel ise o denli orjinaldir. Ama buna bağlı olarak eleştiri de öznel olmak durumundadır. Bir film eleştirilirken yorumun orjinalliği ancak eleştirmenin kişiselliği ile mümkündür. Bu kişisellik ve öznellik sanatsal metin üzerinde serbest -rastgele spekülasyon yapabilme olanağı anlamına gelmez.

Eleştiri, uygulandığı alanda, üretilenlerle ilgili olarak bir sistem kurma, dolayısıyla genel geçerli doğrulara varma çabasıdır. Eleştirinin öznelliği de, eleştiri mantığı içinde doğal olarak disipline olur.

ideolojiler, psikolojik durumlar, kültürel biçimlenmeler, ahlaki kaygılar, siyasal eğilimler, diğer bir ifadeyle kişisel ve toplumsal normlar sanatçıyı nasıl etkiliyorsa eleştirmeni de etkilemektedir.

Eleştiri, eserin sürekli bir iletişim deneyi nesnesi olmasını deneysel düzeyde gerçekleştirir. "Biçimleyen ve yorumlayanın somut kişiliklerinin kutuplaşması yorumların sonsuzluğu içinde eserin sürekliliği olasılığını kurmayı sağlar. Sanatçı bir biçime hayat vererek olası sonsuz sayıdaki yoruma olanak tanır."(36)

Sanat yapıtı üzerinde, ne kadar çeşitli ve ne kadar yoğun eleştirel çalışmalar yapılırsa yapılsın, yine de bütünıyla açıklanamayan bir belirsizlik alanı vardır. Diğer bir ifadeyle eleştirmen, yaratıcının sırlarına asla yüzde yüz

-----  
(36) Umberto ECO, "La Definizione dell'Arte", V.Mursia & C.1984 s.29

vakıf olamayacaktır.

Sanat eseri, ontolojik açıdan bütün insanlığın paylaşımına sunulmuştur. Kendi kendine yeterliliğinden kaynaklanan kayıtsızlığı ve aşılmazlığı çevresinde bir çekim alanı oluşturmaktadır. Her film, sanatsal bir biçim olarak eleştirilmek için yapılan bir çağrı, eleştiri için yeni bir olanaktır. BRUNO DE MARCHI'nin dediği gibi "Eleştiri metni yeniden açılımıdır." (37)

Film eleştirisinin olağanüstü yanı sinemanın bir pasigrafı (açıklama) olma niteliğinden kaynaklanır. Filmler, herkes tarafından anlaşılabilirler. Bu anlaşılabilirlik Susan Sontag'ın deyişiyle saydamlık hem film'e hem de film eleştirisine özgü ve bağımsız karakterini kazandırır.

Yaratıcılık denizinin enginliği karşısında eleştirinin sınırları dardır.(X) Sanat eserlerine bahşedilmiş olan ölümsüzlük hediyesi eleştiri yapıtlarına pek az nasib olmuştur. Sanatın bilgisi, sanatsal yaratış için yeterli değildir. Zaten işlevsel olarak güncellik bağlamında icra edilmiş eleştiri metni için yalnızca birtek şey

-----  
(37) Bruno de MARCHI, "Bianco e Nero", Maggio-Giugno, 1977, no:3, "Primi Materiali Per Una Teoria Della Critica Cinematografica", s.15

(X) Milos Forman'ın Amedeus adlı filmi ile bir kez daha hatırlanan, Mozart Salieri rekabeti, ebedi bir örnektir: Engin müzik bilgisiyle Salieri, neredeyse matematiksel bir disiplin içerisinde eserler vermektedir. Görünüşte hem müzisyen, hem kompozitör hem de uzman olarak Mozart'ın müziğini eleştirmeye başlar ve bu yaratıcı gücün tutkulu esiri haline gelir. Mozart ölümsüzlüğe kavuşur ama Salieri, ancak alternatif kuramcı olarak nadiren unutulmuşun küllerinden silkinebilmektedir.

çözümlemesindeki orjinalitesinin ötesinde kalıcılık ölçüsü olabilir. O da yazarın kendi dilini kullanmaktaki yetkinliğidir. Dolayısıyla alanında örnek haline gelme şansına sahiptir. Unutulmaması gereken eleştirinin bir edebiyat türü olarak var oluşudur.

Eleştiri yapılırken metne yaklaşılmakta, bakılmakta, anlamı araştırılmakta, öğeleri ve aralarındaki bağlantılar çözümlenmekte kısaca, yeniden yaşanmaktadır. Bir filmi yorumlarken karşılaştırma çok sık rastlanan bir yöntemdir. Filmin yönetmeninin diğer filmleriyle, aynı türe dahil olabilecek başka filmlerle, dönem filmleri diye tanımlanabilecek diğer eserlerle sinema tarihi boyunca, yaşanmış belirli yaratıcı dönemler arasında, aynı anlayışı paylaşan sanatçıların yaptıkları bağlamında, ulusal sinemaların birbirlerini etkilemeleri doğrultusunda yapılabilir. Bir filme yaklaşımda bulunurken gerçekleşen yorum ve eleştiri birbirini tamamlayan ancak, ayırt edilmesi gereken iki ayrı sorundur. Anlamın araştırılması ifade edilmesi, ortaya çıkarılması yorumun basamakları iken, filmle ilgili biçimlenme, ideolojik kimlik, iletişim alanı sorunları yorumun olgunlaşmış son halinde yani eleştiri alanında tanımlanmakta, çözümlenmekte, değerlendirilmektedir.

### I- V FİLM ELEŞTİRMENİNİN KİMLİĞİ

Sinema eleştirmeni, profesyonel sinema seyircisidir. Film gibi görsel bir metne yaklaşırken, amatörlük ve profesyonellik ayrımı yapmak kaçınılmazdır. Amatör bir seyirci sadece seyrederken; güzel, çirkin gibi yalın beğeni düzeylerinde izlenimlerini belirtirken yada filmsel gerçeğin peşinde bir fantazi bulutuna dalarken profesyonel seyirci filmin içinde aktif hale gelmekte entellektüel donanımlarıyla filmi değerlendirmektedir. Amatör seyirci seyrettikleri karşısında edilgen bir konumdayken profesyonel seyirci etkendir.

Film eleştirmeni sinema tarihi, filmoloji, sinema kuramı gibi alanların yanısıra yönetmenlik, senaristlik gibi yaratıcılık düzeyinde faaliyet göstermiş, herhangi birinde deneyim yapmış olabilir. Özellikle, yaratıcılık açısından sahip olunan deneyim film eleştirmeni için yararlı bir özelliktir. Eleştirinin eserin meydana getirilişine ilişkin bir öykünme olup olmadığı sıkça akla gelen bir sorundur.

Yukarıda belirtilen koşulda eleştirmen bu konuda kendisine yöneltilebilecek eleştiriden kurtulabilir. Sinema, çok geniş bir alanda, çok sayıda ürün verilen bir alandır. Aynı zamanda bir kitle iletişim aracıdır. Film eleştirmeninin yaptığı rehberlik diğer sanatlar incelendiğinde çok geniş bir kitleyi kapsamaktadır ve reklâm özelliğine sahiptir.

Eleştirmen için, film hakkındaki düşünce ve kanıların belirlenmesi yargılamak değil değerlendirme, karar verme,



dolayısıyla yol gösterme biçiminde olmalıdır. Eleştirmen, sinema ve sinema seyircisi arasında bir aracıdır. Eleştiri yaparken, sinemayı temel alıp, kültürel bir manifestasyon yayınlamaktadır.

Eleştiri ideolojik bir etkinliktir. Eleştirmenlerin filmi çözülemeye çalışırken kullandığı yöntem, sahip olduğu ideoloji tarafından belirlenmektedir. Eleştirmenin sahip bulunduğu ideolojik yapı, çeşitli düşünce ve inanç sistemlerinden etkilenmiş bir sentez olabilir; ya da ideolojilerinin zaman içinde geçerliliğini kaybetme, yeniden kazanma gibi popülerlik sorunları dolayısıyla değiştirilebilir. Örnek olarak Cahiers du Cinéma dergisini ele alırsak, bu konuda şöyle bir tablo sunar: Bazin'in kurucularından biri olarak, dergiye kazandırdığı ideolojik nitelik, Husserl'in fenomenolojisi, Sartre ve Merleau-Porty'nin varoluşçulukları, Hıristiyan spiritualizmi ve marksizmden beslenmiştir. 1960'ların başında Brecht'varf anlayış gündeme gelirken; 1965'de Christiyen Metz'in "Gerçekliğin izlenimi" başlıklı önemli makalesinin yayınlanması, göstergebilim yöntemlerinin benimsendiğini belirtmiştir. Mayıs 1968 bir dönem noktasıdır. Eisenstein ve Rus Formalizm'i yeniden gündeme gelmiştir. Yetmişli yıllar boyunca, Yapısalcılık, dilbilim Marksizm ve Lacanizm, dünyadaki genç sinema üzerine fikir yürütürken başvurulan yöntemleri sunmuşlardır. Ancak, bu arada dergi, tiraj kaybetmiştir. Seksenlere gelirken, ilgi alanını sinemanın yanısıra fotoğraf, video ve televizyona

dogru . genişletmiş dolayısıyla popülerliğini yeniden kazanmıştır. (38).

Günümüzde birçok sinema dergisi, tıpkı Cahiers gibi ilgi alanlarını genişleterek görünümelerini renkli ve çekici hale getirmekte ve kolay anlaşılır olmaktadırlar. Bu popülerlik sorunu, kitle iletişim araçları genelindeki küçük burjuva ideolojisinin egemenliğine taviz vermek sonucunu hazırlamaktadır.

Film eleştirisinin ideolojik bağlamda yaşadığı bir önemli sorun da şudur: Eleştiri bir araçtır yoksa amaçtır? Sinema eleştirisinin gelişimi boyunca, film eleştirisi metinlerinin, belirli bir ideolojinin sloganlarını aktarmak üzere kullanıldığına rastlanmıştır. Örneğini; Genç Sinema dergisinin genel tavrı buna bir örnektir.

Eleştirmen, kültürün kendi içerisindeki dinamizmine bağlı olarak estetik heyecanlarını filmleri temel alarak ifade eder. Sinema eleştirisi bu sanata duyulan sevginin bir ifadesidir. Eleştirmen sinefildir; diğer bir deyişle, deva bulmaz bir sinema sevdalısı. Seyir sürecini kapsayan sinema rituelinden, filmi değerlendirme, yorumlama ve bunu eleştiri gibi resmi bir bağlamda iletmeye kadar uzanan tutkusu ancak bu özellikle açıklanır.

Eleştirmen duygusal olmamalıdır. Çünkü duygusallık film seyrederken edinilen izlenimlerin naif bir biçimde

(38) Cinema & Film Lameravigliosa storia dell'arte cinematografica. A Cura di Tommaso Chiaretti e Luciano Lucignani, Armando Curcio Editore - Roma, 1986, s.1192

betimlenmesine yol açar ya da, konunun çığırtañca bir edayla belirtilmesi gibi önemsiz bir davranıştır. Eleştirmen, film karşısında cesaret gösterilerine girişir çünkü eleştiri de kesinlik yoktur, sonuçlar daima tartışılır niteliktedir. Diğer eleştirmenlere ait eleştiri antolojileri filmlerin kalıcılığına katkıda bulunmakta onların varlığını doğrulayıcı bir rol üstlenmektedir. Bu anlamda sözkonusu tanıklık, herhangi bir film dolayısıyla sinema tarihi boyunca çıkacağı flash-back-yolculuklarda yardımcı olacaktır.

Eleştirmen, bir entellektüeldir. Film eleştirmeni; sinematografik, filmolojik, ideolojik belirlemeler yaparken filmi, başka bir sanat dalını referans alarak değerlendirebilir. Sinematografik anlatım, başka sanat tekniklerinden ışıldılar taşır. Örneğin: Resim sanatı ve fotoğraf sanatı görüntü yönetimi açısından büyük önem taşır. Tiyatro sanatı, sahneye koyma ve oyunculuk açısından etkili olmuştur. Şiir ve Edebiyat, sinema için önemli ve sürekli kaynaktır. Filme ilişkin anlam katmanlarının üretilmesi entellektüel donanım sayesinde geliştirilir. Örneğin; Francis Ford Coppola'nın Kıyamet (Apocalypse Now) adlı filmini değerlendirebilmek için, Joseph Conrad'ın Karanlığın Yüregi adlı kısa romanını okumuş olmak gerekir.

Akira Kurosawa'nın Ran'ı, biraz Kral Lear, biraz Macbeth, ama bütününde Shakespearevari bir trajik örgü içinde gelişir.

Nikita Mikhalkov yönettiği O Cicornie (Siyah Gözler)

adlı kurdelâ, baştan sona Çehovvari bir ifade zerafetiyle bezenmiştir.

Ken Russell'in Gothic'ini çözümlerken, Byron, Keats ve Shelley'den mısralar yol gösterecektir eleştirmene.

Ertem Egilmez'in Arabesk'i sinemamız'a özgü melodram kalıplarının varyasyonlarına dayalı bir parodi-filmdir. Esprisinin kavranması, 1980'lu yıllarda Türkiye'de gösterilen Mısır filmlerinden, hayli ragbet gören Hint filmlerine ve arabesk müzikallere dek tarihsel enfomasyona sahip olmaya bağlıdır.

Sinema gibi bağımsız, devingen ve çok kapsamlı bir sorun, bilinenlerin oranında çözümlenebilir.

Film eleştirmenliği bir meslektir. Sinema sektörünün yanibaşında ayrılmaz bir şekilde kurumlaşmıştır. Film nasıl tüketiliyorsa o filme ilişkin eleştiri de tüketilmektedir. Sinema eleştirisinin uygulama alanları tüketicilerin farklı konum ve isteklerinden kaynaklanır. Örneğin Dergilerde ve gazetelerde film eleştirisi yazıları, filmi sunum, ele alış ve biçim değişiktir.

Film eleştirmenleri; Gündelik yayınlarda yazılarını yazdıkları zaman, yüzeysel bir yorum gerçekleştirmektedirler Bu hızlı, günü gününe, sürekli yazı uğraşısı, bu yazarların bir sinema kronikçisi olmasını sağlar. Bu mütevazı tarih yazarlığı, hem ulusal hemde uluslararası düzeyde film yapımına ve gösterimine ilişkin aynı zamanda, bu alanda çalışanların, faaliyetlerini haber veren bir tavırla,

sinemaya ilişkin bir yazınsal hafıza oluşturmaktadır. Bu şekilde ileride gerçekleşecek sinema tarihi ile ilgili eserlere kaynak hazırlamaktadırlar. Sinema konusundaki araştırmalarda süreli yayınlara ilişkin veriler şaşılacak kadar çoktur.

Sinema festivalleri sinema yazarlarını harekete geçiren önemli olaylardır. Hatta, yazarlar bazen kendileri de festivaller düzenlemekte yada geleneksel ödüller vermektedirler. Örneğin: her yıl verilen "Newyork Film Eleştirmenleri" ödülü gibi. Gündeliklerde çalışan film eleştirmenlerin faaliyeti sinemanın yalnızca güncellik boyutuyla sınırlanmıştır. Oysa dergilerde film eleştirmenleri yalnızca güncel olan değil, bunun yanısıra anlatım tekniklerine, teknolojik yeniliklere, sansüre, festivallere ilişkin her türlü sinema sorununu kapsamlı bir şekilde ele alır. Kimi zaman da sinematek yada arşivlerde bulunan yapıtları incelerler. Gerek sinema kronikçisi (gazetelerde yazan), gerekse film eleştirmeni zaman zaman birbirlerinin rolünü üstlenirler. Ama daima haberci, öncü, rehber ve kronikçi işlevini sürdürmektedirler.

Sinema ve ona dair olaylar bütün insanlar tarafından sevgi ve ilgiyle izlenmektedir. Yazarlar ise bu cazip olayın çeşitli yorumlarını isteyenlere sunarlar.

Eleştirmenler, kendi ülkelerinin sinemalarını tanıtmak ve önem kazandırmak olanına sahiptirler. Örneğin: Fransız Yeni Dalgası, İtalyan Yeni Gerçekçiliği yada Amerikan Under

Ground sineması Fransız, İtalyan ve Amerikalı eleştirmenler tarafından büyük bir ilgi ile karşılanmışlar ve değerlendirilmişlerdir.

Değişik ülke sinemalarının sanatsal ve ticari üretim düzeyinde farklı standartları vardır. Yanısıra sinema, teknolojiye doğrudan bağlıdır. Bu durum eleştirmenler için, yanıltıcı olabilir. Ancak teknolojik olarak farklılıkları, sinema dil yetisinin kullanımı konusunda doğrudan etkin değildir. Kısaca, sinema teknolojisini tek ölçüt ya da birincil ölçüt olarak ortaya koymaktan kaçınılmalıdır. Çünkü giderek eleştiride çifte standart uygulama sakıncası da buradan kaynaklanabilir. Sinemasal anlatım sorunları, teknolojik olanaksızlıklara bağlanarak mazur görülmeye yada gösterilmeye çalışılabilir.

## BÖLÜM 2: TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNE KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

### I- TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Türk film eleştirisinin gelişim sürecinde yaklaşık olarak belirleyebileceğimiz 1950'li yılların başlangıcı önemli bir geçit dönemidir. Sinema yazarlarının üzerinde birleştikleri genel kanı sinema eleştirisinin sözkonusu yıldan sonra geliştiğidir. Giovanni Scognamillo durumu şöyle ifade etmiştir: "Gerçek sinema eleştirisine giriş 1950'lerin başında oluyor. Nejat Özön'ün Vatanda, Tunç Yalman'ın çeşitli dergilerde, Atilla İlhan'ın Yazıları ile. Eleştirideki

kalkınma böylece başlıyor ve hızla gelişiyor."(39)

Basın'ın film eleştirisine yer verışı bu mesleğin profesyonelleşmesi ve kabul görmesi için en önemli etken olmuştur. "...Yurdumuzda film tenkidciliğinin bir geleneği yoktu. Bu alandaki ilk kıpırdanmalar 1950 yılından öne geçmiyordu. 1952-53 yıllarında gazetelerde birer "sanat ilavesi" çıkarmak adetinin yerleşmesi sinemanın ciddi olarak ele alınmasına yol açan başlıca amillerdendi. Bilhassa "Vatan" ile "Dünya" gazetelerinin ilaveleri bu bakımdan dikkate değer bir hizmet görmüşlerdi. "Dünya" da Semih Tuğrul ve Metin Erksan'ın , "Vatan" da Burhan Arpad ile Atilla İlhan'ın sinemanın umumi mevzuları üzerindeki yazıları, film tenkidlerine doğru atılmış ilk adımlardı. Nitekim 1953-54 yıllarından itibaren Semih Tuğrul "Dünya" da Burhan Arpad ile Atilla İlhan "Vatan" da devamlı olarak film tenkidleri neşrettiler. Bütün tecrübesizliklere, karşılaşılan zorluklara rağmen, film tenkidlerinin bir memleketin sinemasıyla seyircisinin gelişmesinde oynadığı rolü bilen bir avuç insan vazifelerini layıkıyla yapıyor, ilerisi için ümit verici adımlar atıyorlardı.."(40)

Burhan Arpad aynı konuyu benzer şekilde anlatmaktadır: "Türk basınında sinema tankidlerine yer verilmesi de 1952 yılına rastlar. Başlangıçta Vatan gazetesinde görülen bu yazılar, öteki yıllarda birkaç gazete tarafından daha

-----  
 (39) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türkiyede Sinema Eleştirisi" (Yayınlanmamış Notlar), İstanbul, 1 Haziran 1987, s.5  
 (40) Nijat ÖZÖN, Akis, 7 Eylül 1957, s.32

benimsendi. Gazete sahiplerinin sinema ilanları gelirlerini kaybetmekten korkusu bu çok önemli işi epeyce geciktirdiyse de önleyemedi. Fakat eleştirmeciler başlangıçta hemen çoğunlukla yabancı filmler üzerinde uzun uzun duruyorlar ve Türk filmlerinden ya pek az, yahut da hiç mi hiç söz açmıyorlardı. zira Türk filmleri çok kötüydü ve bu kötü kordelalarla ilgilenmek gerekmezdi. Bugün Türk sinema tankidçileri daha çok Türk filmleri üzerinde duruyorlar ve yabancı filmlerin ancak pek önemlilerini ele alıyorlar"(41)

Özön'ün değerlendirmesi ise şöyledir:

"Sinema üzerine çeşitli yayımlar yapanları içine alan sinema yazarlığının yurdumuzda uzun bir geçmişi yoktur. Doğrudan doğruya film alanında olduğu gibi sinema yazarlığı alanında da ciddi çalışmalara rastlamak için 1950'den sonrasına uzanmak gerekir. Sinemamızın başlangıç yıllarına rastlayan birkaç 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. Doğrudan doğruya sinema dergilerine gelince, bunlar da yine aynı niteliği taşımaktaydılar. Nitekim bu güne kadar yayımlanan yüz kadar sinema dergisi içinde sinemayı ciddi bir tutumla ele alanlar bir elin parmaklarını geçmez. Bu sonuçların hepsi de 1950'den sonraki yıllar içinde yayımlanmışlardır."(42)

(41) Burhan ARPAD, Sinema Tiyatro, Türk Sineması Özel sayısı "Türk Sinemasının 40 yılı", Sayı:5, s.8

(42) Nijat ÖZÖN, "Türk Sineması Tarihi (1896-1960)", İstanbul 1962, s.279



Türk sineması üzerine Türk basınında yazıların nicelik ve nitelik açısından artışı, yerli film prodüksiyon hacminin büyümesiyle sözkonusu bu eş zamanlı ve doğru orantılı ilintinin temel nedeni 1948 tarihinde uygulanmaya konulan Türk filmleri için rüsum indirimidir.(43)

"1948 senesinde hükümetin yerli filmciliği teşvik maksadı ile çıkardığı 5237 sayılı kanun, Türk filmciliğinde bir dönem noktası teşkil etmiştir. Bu kanunla, Türk filmlerinden alınmakta olan temaşa vergisinin yüzde 75'ten yüzde 25'e indirilmesi, filmciliğimizin birdenbire canlanmasına amil oldu. Bu sahada birdenbire otuz misli artış kaydedildi. Bunun neticesi olarak da Beyoğlu'ndaki Yeşilçam Sokağında Türkiye'nin Hallywood'u meydana geldi." (44)

Durumu daha da iyi açıklayıcı birkaç sayısal veriye başvurmak gerekirse, örneğin 1918-1958 yılları arasında toplam 45 film yapılmışken, 1948-1958 arasında 290 yerli film vizyona girmiştir. (45)

Dolayısıyla, Türk film eleştirisinin tarihsel serüveni, 1950 öncesi ve 1950 sonrası olarak iki bölümde inceleyeceğiz.

## 2-I-A- TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN 1950 ÖNCESİ DÖNEMİ:

Sinema yazarları ve tarihçilerine göre, Türkiye'de ilk

-----  
 (43) Bakınız: Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sineması Tarihi". Birinci cilt, Metris Yayınları, 1987, s.79  
 (44) Akis, 9 Ağustos 1958 Sayı:222, Sinema Köşesi, s.32  
 (45) Nijat ÖZÖN, 1895-1966 Türk Sineması Kronolojisi, Bilgi Yayınevi, Ankara, s.252

sinema eleştirisi Muhsin ERTUĞRUL tarafından, Ağustos 1918 tarihli Temaşa dergisinde yayınlanmıştır. Sözkonusu yazı "Pençe" adlı filme aittir.

Ziya METİN durumu şöyle saptar: "...Eldeki kaynaklardan anlaşıldığına göre yurdumuzda sinema yazarlığı 1918 yılında başlamıştır. Yani sinemanın icadından (1895) 23 yıl, ilk Türk filminin çevirilişinden de (Yeşilköydeki Rus Abidesinin Yıkılışı- 1914) 4 yıl sonra...."

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 (Pence, 1917), Temaşa adlı tiyatro dergisine bir yazı yazar. Aynı dönemde Burhan Felek de sinema yazarlığı yapmıştır. Hatta Fikret Adil, ilk sinema yazısı yazanın Burhan Felek olduğunu iddia eder.(46)

Bu başlangıçtan sonra 1921 ve 1922 yıllarında Cevdet Reşit Lagaş imzasıyla "Yarın dergisinde" ve Mustafa Nihat Özön imzasıyla sinema ile ilgili yazılar yayınlanır.

1920'li yılların popüler magazin dergilerinden Resimli Ay'da sürekli sinema haberleri verilmiştir.

1929'da bir sinema-magazin dergisi olan "Sinema gazetesi" yayın hayatına girer. Dergide Sabiha Zekeriya, Nuri Ahmet tarafından sinema yazıları, film eleştirileri yayınlanır.

Fikret Adil, "Vakit" gazetesinde film eleştirileri yazar. Basın'ın sinemaya ilgisi 1930'lu yıllarda da devam

-----  
(46) Sinema-Tiyatro, "Bu Özel Sayının Hikayesi", Türk Sineması Özel Sayısı, Sayı:5, s.4

eder.

1935`de Sinema ve Tiyatro adlı dergi, sinemaya büyük bir yer ayırarak onbeş günde bir yayınlanmaya başlar.

1938`de Yıldız Dergisi yayınlanmaya başlar. Yayını bu tarihten 1954`e dek onbeş günlük ve haftalık süren dergi, en uzun ömürlü sinema-magazin dergisidir.

Nejat Özön, derginin yapısını şöyle belirler: "Başlığının altında 15 günde bir çıkar, gençlik, güzellik, sinema ve sanat revüsü" açıklaması taşıyan "Yıldız" sinema yıldızlarının özel hayatıyla ilgili dedikodularının yanısıra hikayeler, film hikayeleri, güzellik reçeteleri, bu çeşit dergilerin vazgeçilmez sütunu olan "Dert Ortağı" nı içine alıyordu.(47)

Yıldız dergisinde, Selami Münir, Kemal Tuğcu, Mecdi Emön, Sezai Solelli, N. Demiray gerek Türk gerekse diğer sinemalar hakkında yazılar yazmışlardır. Bu yazılar arasında eleştiri denemeleri de mevcuttur.

Yine otuzlu yıllarda yayın hayatı içinde faaliyet gösteren Ülkü, Resimli Uyanış, Resimli Ay, Sevimli Ay, Yeni Adam, 7 Gün, Sinema Objektifi, Hayat, Yücel gibi dergilerde de gerek magazin düzeyinde gerekse eleştirel eğilimli, ama daima sinemaya karşı içten ve yoğun bir ilginin göstergesi olarak tanımlayabileceğimiz yazılar yayınlanmıştır.

1943`de onbeş günlük Hollywood Dünyası yayınlanmaya başlar ve 1947`ye dek hafif magazin yayınını sürdürür. Aynı

(47) Fikret ADİL, "Biz Sinema Muharrirleri", Sinema-Tiyatro, Türk Sineması Özel sayısı, Sayı:5, 15 Temmuz 1959, s.30

nitelik, 1941-45 yılları arasında yayınlanan M. Ertugrul'un Perde-Sahne dergisinde de görülür.

1941-44 arası Yurt ve Dünya dergisinde düzensiz sinema yazıları yayınlanır. Milli Eğitim Bakanlığı'nın Tercüme dergisinde de sinemaya karşı bir ilgi görülür.(48)

Ancak, genel bir değerlendirme yapıldığında; bütün bu dergilerde, sinema fenomeninin ele alınışı ve değerlendirilişi, onun eğlence olma boyutuna yöneliktir.

#### B- TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNİN 1950 SONRASI DÖNEMİ

Türk basın hayatında film eleştirilerinin düzenli olarak yayınlanmasına öncülük eden Ulus gazetesi, 1949-1950 sinema mevsiminin başlamasıyla birlikte film eleştirilerine başlamıştır. Bu yazılar, çoğunlukla Melih Başar'a aittir.(49) 1951 Yılı'nda ise vatan gazetesinde Vehbi Belgil yazmaya başlar. 1952-53 sezonunda Atilla İlhan ve Burhan Arpađ aynı gazetede film eleştirirler. 56 yılında Ulus'ta Nijat Özön, eleştiri yazıları yayınlar. İki yıl sonra Tarık Kakinç bu görevi devralır.

Oktay Akbal, Tunç Yalman, Salah Birsal, Ali Gevgilili gibi edebiyatın çeşitli dallarında faaliyet gösteren yazarlar sinema üzerine de yazı denemeleri yapmışlardır. Metin Erksan ve Hâlit Refiğ gibi yönetmenlerde eleştirmen olarak sinemayla ilgilenmişlerdir. Erksan, 1953'de çok kısa bir süre Dünya gazetesinde yazmaya başlamıştır. Bir başka isim Semih Tuğrul,

(49) Esra HEPER BİR YILDIZ, Türk Basınında Türk Film Eleştirileri, (Doktora Tezi), İstanbul, 1986, s.80

1954'de Dünya,1957 yılında da Tercüman gazetesinde yazmıştır. İkinci gazetede hem yazı işleri müdürlüğü hem de film eleştirmenliği yapmıştır. 1957 yılında Çetin A. Özkırım tarafından yapılan film eleştirmenliği kadrosuna 1958 de Halit Refiğ, 1959'da da Baykın Sezer ve Erdoğan Tokatlı katılırlar.

1950'li yılların başında Yıldız dergisinde Vehbi Belgil ve Sezai Solelli, eleştiri yazıları yayınlarlarken 1953 yılında kadroya Tuncan Okan ve Dinçer Sümer katılırlar. Yine bu yıllarda Nijat Özön ve Atilla İlhan, Pazar Postası'nda çalışırlar.1956 yılında Tarık Kakinç bu işe başlar 1959'da ise Baykan Sezen görevi devralır. Siyasal bir dergi olmasına rağmen sinema eleştirisi konusunda Akis dergisi önemli bir yer tutar. 1956 ve 1959 yılları arasında Halit Refiğ ve Nifat Özön, önemli sinema yazıları yayınlamışlardır. Dergi Türk sinemasının durumu ve sorunları üzerine ayrıntılı bilgiler içermektedir.

1960' larda, 1950'lerde başlayan film eleştirisi geleneği devam eder. 1961'de Tarık Kakinç "Ulus"ta eleştiriler yayınlar. 1962'de bu görev Yüksel Gözen tarafından devr alınır. 69'da R.Çetin Araç ve Mutlu Parkan bu görevi üstlenirler. Salah Birsal, Ali Gevgilili ve Tarık Kakinç 1960-63 arasında "vatan" gazetesinde filmleri eleştirmektedirler. 1960'lı yıllarda Salâh Birsal ve Çetin A. Özkırım "Yeni Sabah" gazetesinde filmleri değerlendirirler. Ancak 1964 yılında gazete kapanınca onların da faaliyetleri

sona erer. Tuncan Okan, 1962-70 arasında "Milliyet" gazetesinde çalışmalarını sürdürmüştür. 1965 yılında aynı gazetede Tarık Kakıncı'da çalışmıştır. "Cumhuriyet" gazetesinde 1959 yılında Selmi Andak'la başlayan film eleştirisi yine onun tarafından 1964'e kadar sürdürülmüş 1965'de bu görevi Çetin A.Özkırım ile paylaşmıştır. 1966'da Ural Birand ve Turhan Gürkan yazmaya başlamıştır. 1966 yılının aralık ayı sonunda ise Atilla Dorsay film eleştirilerine başlar.(50) Bugüne dek devam eden bu çalışma dolayısıyla tek kişilik bir "Eleştiri Ekolü" oluşmuştur.

ikinci Kuşak Türk Eleştirmenlerinin oldukça popüler isimlerinden biri olan Tanju Akerson, 1964-69 yılları arasında Terçüman gazetesinde eleştirmen olarak çalışır. 1960'lı yıllarda Sinema eleştirisine önem veren gazetelerden biri olan Akşam da 1960'da Erdoğan Tokatlı, Baykan Sezen, 1961'de Hayri Caner, 1961-66 arasında Giovanni Scognamillo, 1966-67 de Agah Özgüç 69 da Tanju Akerson filmleri değerlendirmişlerdir. Tarık Dursun Kakıncı, 1962'de, Mahmut Tali Öngören 1965 te, yine aynı yıl Nijat Özön, 1967 yılında da Giovanni Scognamillo Akis dergisinde faaliyet gösterirler. 1967 yılında Akis dergisi kapanmıştır. Yıldız Dergisi nasıl 1940'lı yılların en popüler sinema-magazin dergisi ise Ses dergisi'de 1960'lı yılların aynı nitelikteki dergisidir. 1964 yılında 3 sayılı Film dergisi yayınlanır. Akerson, Scognamillo, Okan gibi yazarlar çok kısıtlı bir

(50) Esra HEPER BİRİLDİZ, a.g.e. s.83

çalışma gerçekleştirirler.

Bu yılların yıldızları "Sinema 65" ve "Yeni Sinema" dergisidir. 1965 yılı boyunca yayınlanan sinema 65'in sahibi ve sorumlu yönetmeni Selim Sabit Pülten'dir. Yazı işleri yönetmeni ise Giovanni Scognamillo olup teknik sekreterliği Ağah Özgüç Ankara temsilciligini ise Nijat Özön yüklenmişti. Hemen bütünüyle Türk sinemasına adanmış olan dergi sanırız, akademik bir boyutta sinemamızı değerlendirmiştir. Yeni Sinema ise yalnızca ikinci Kuşak dediğimiz Eleştirmenler Kuşağının hep birlikte çalıştığı bir dergidir. Dergi yalnızca Türk Sinemasını değil bütün dünya sinemasının önemli odaklarını ele almış dolayısıyla Türk aydınının ve sinema seyircisinin bu yoldaki gereksinimini karşılamıştır. Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga, Cinemanôvo gibi bütün dünya sinemasını derinden etkilemiş akımların bilincine varmamızı sağlamıştır.

1970'li yıllarda Ulus gazetesinde Çetin R.Araç, Mutlu Parkan, Enis Batur, eleştirmenlik yapmışlardır. 1970-73 yılları Milliyet gazetesinin eleştirmeni olan Tuncan Okan, 1974 yılında bu görevi Milliyet sanat dergisinde sürdürmeye başlar. Dergide Aydın Sayman, Nezih Coş, Haldun Dormen, Erman Şener, Halit Refiğ sinema ile ilgili yazılar yazarlar. Tanju Akerson 1970 başında iki yıl süreyle Akşam gazetesinde çalışır. 1970'lerde Milliyet sanat dergisi oldukça sağlam ve sağlıklı yayın olarak ortaya çıkmıştır. Kadroya Burçak Evren, Sungu Kapan'da katılırlar. Milliyet sanat dergisinin

yanısıra, 7. Sanat, Gerçek Sinema, Film 70 (71-72-73-74-75) gibi sinema dergileri yayınlanır. 1980'li yıllarda Fatih Özgüven, İbrahim Altınsay, Ali Hakan gibi genç eleştirmenler ortaya çıkmıştır. Bu arada Rekin Teksoy, Burçak Evren, Engin Ayça, Prof.Dr. Alim Şerif Onaran, Kami Suveren, Vecdi Sayar, Onat Kutlar, Nezih Coş, Sungu Çapan, eleştirilerine devam ederler. Bu arada Gösteri, Sanat Olayı gibi sinemaya oldukça önem veren sanat dergilerinin yanısıra, Film Market gibi daha ziyade film tanıtımına yönelik dergiler yayınlanmıştır. Yanısıra, 1982-85 arasında Video-Sinema ve Gelişim Sinema olmak üzere birbirlerine çok benzeyen ve biçim olarak örneğin: Fransızların "La Revue DU Cinéma" adlı dergisini andıran sinema dergileri yayınlandıysa da yukarıda belirttiğimiz zaman sürecinin sonunda kapanmışlardır. 1989-90 arasında 25.Kare, Beyaz Perde gibi sinema dergileri yayınlanmışlar ve kısa sürede kapanmışlardır. 1990 Haziran'ında yurdumuzda sinema dergisi bulunmamaktadır.

## 2-II TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNDE İDEOLOJİK YAKLAŞIMLAR

### A- MUHSİN ERTUĞRUL

Türk kültür hayatının yetiştirdiği "mucize" entellektüellerden biridir Muhsin Ertuğrul, ne yaparsa yapsın tiyatroya ya da sinema hangi alanda çalışırsa çalışsın hep ilk ve tek olma niteliğine sahip olmuştur. Özellikle sinemadaki konumu olağanüstüdür. 1918'de ilk sinema eleştirisini yazan



odur. 1922-1930 yılları arasındaki tek film yönetmenidir. Bütün bu yıllar boyunca diğer ülke sinemaları ile iletişime giren ilk sinema adamıdır. 1916-1926 arasında figüranlıktan yönetmenliğe çok çeşitli sinemasal düzeylerde faaliyet gösterir.(51)

1931'de ilk sesli Türk filmi olan "İstanbul Sokaklarında"; 1953'te ilk renkli Türk filmi "Halıcı Kız" Ertuğrul tarafından gerçekleştirilmiştir.

Mödersn Türk tiyatrosunun ve yanısıra, Türk sinemasının kurucusu olan Muhsin Ertuğrul, Kemal Film (1922), İpek Film (1928) olmak üzere ilk yapımevlerinin de faaliyetini başlatmıştır. Bugün geriye bakıldığında Türk Sinemasının içinde bulunduğu sürekli kriz halinin nedenlerinden biri olarak Muhsin Ertuğrul'un tek hakimi olduğu Tiyatrocular Dönemi ortaya konmaktadır. Oysa, Ertuğrul eleştirmen, aktör, yönetmen olarak sinemayla yakından ilgilenmiş ve somut sonuçlar elde etmiştir. Türk sineması üzerinde tiyatroya ilişkin formasyon ve faaliyetlerinin son derece olumsuz etkide bulunduğu iddia edilegelmiştir.

Bugün, kış sezonunda Darülbedayf'de oynamış piyeslerin yaz sezonunda aynı kadroyla çekilmiş belgeselleri olarak nitelendirebileceğimiz çoğu filmi sinemasal birer deneydir. Sinema endüstrisinin, stüdyoların, kısacası sinema sisteminin

-----  
(51) Bakınız: Giovanni SCOGNAMİLLO, "Türk Sineması Tarihi". Cilt:1, s.40

bulunmadığı bir ortamda mecburen Darülbedayî temel bir kaynak haline gelmiştir. Parantez içinde belirtmeliyiz ki bu işbirliği iddia edildiği denli korkunç da değildir. Tiyatro, sinema için ilham, uyarlama, insan malzemesi açısından önemli ve sürekli bir kaynaktır. Birbirlerinden soyutlanmaları gerekmez. Muhsin Ertuğrul'un sinemasının Türk sinemasının genel çizgisi içerisinde fazlada yadırganacak bir tarafı yoktur. Sadece bu cesur müteşebbisin kuşkusuz Fransız, Alman ve Sovyet sinemasından hayli yakından haberdar olduğu halde neden sinema dilinin evrimini daha iyi izlemediği ve daha çok yansıtmadığı sorusu sorulabilir.

Ertuğrul'dan önce Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay film denemeleri yapmışlardır. 1916'da ikisinin ortak yönetmeni oldukları "Hikmet Ağa'nın izdivacı" adlı film çevirilir. Weinberg gibi maceraperest, Uzkınay gibi heveskârdan sonra sinemaya meraklı bir amatör olan Sedat Simavi 1917'de "Pençe" ve "Casus" adlı iki film gerçekleştirmiştir.

Enver Paşa'nın 1915'te kişisel gayretleriyle kurulan Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, Merkez Ordu Film Dairesi'nin teknik olanaklarından yararlanılarak meydana getirilen film, "Pençe" bir tiyatro uyarlamasıdır. İstanbul'da Alemdar ve Beyoğlu'nda Skating Palas'ta gösterilen hatta Berlin'e kadar ulaşan(52) filmin uyarlandığı tiyatro eseri 1909 tarihini taşımaktadır: dört perdeliktir ve tekniği bakımından sahneye

-----  
 (52) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sineması Tarihi", Cilt:1, s.26

bile uyarlanması güçtür. (53)

Ertuğrul, 15 Ağustos 1918 tarihli Temaşa dergisinde "Pençe" filmini eleştirmiştir.

"Geçen sene yazında Müdafaa-i Milliye Cem'iyeti'nin sinema şeridleri tertib ve imal etmekte olduğunu meydana çıkardığı filmlerle öğrenmiştir. O zaman o filmleri seyredenler; evvela italya'nın, Fransa'nın, Almanya'nın pek sanatkarane yapılmış şeridlerini gördükleri için, kapıdan çıkarken yanlarındakine bir şey söylemeye cesaret etmeksizin hayalarından yüzlerini kapayarak çıkmışlardır. PENÇE namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirlerine eklenmesinden mütehassıl (oluşmuş) şerid memleketimizde yalnız sanayi-i nefise (Güzel sanatlar) müntesiblerini (ilgililerini) değil her Türk'ü utandırmıştı. Herkes pek bigane (yabancı) olduğumuz bu sanata karşı biraz daha bala-pervaz (palavracı) olmamızı haysiyet-i milliye namına temenni ediyordu, nitekim ilk milli şerid ve mevzu olmasına ve mümessiller (oyuncular) payitahtın en iyilerinden intihap (seçilmiş) olmasına rağmen eserdeki teknik hatalar, bu filmi iğrenç bir dereceye indiriyordu. (54)

Bu ilk eleştiride ilginç noktalar şunlardır: Kötü yapılan herşey gibi kötü yapılan bir film de herhangi bir Türk'ü utandırmak durumundadır. Sinema sanatına karşı sorumlulukların yanısıra, ulusal onur açemice uluslararası sinemasal gelişmelerden habersiz film çalışması yapmayı önlemelidir.

Muhsin Ertuğrul, yalnızca örnekleri değil "Pençe" ve "Alemdar Vakası" gibi filmlere yapım olanağı sağlayan Müdafaa-i milliye Cemiyetini de uyarır: Sultan 3. Selim devrini anlatan "Alemdar Vakası" nın yapım koşullarının yetersiz olduğu kanaatiyle ve sanısıyla böyle bir saygısızlığın

-----  
(53) Alim Şerif ONARAN, "Türk Sineması Tarihi", 1979-1980 Ders yılı notları, s.7

(54) Efdal SEVİNÇLİ, "Mesrutiyetten Cumhuriyet'e. Sinema'dan Tiyatro'ya, Muhsin Ertuğrul", s.105

yapılmaması gerektiğini söyleyen Ertuğrul, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin parasının ziyan edildiğini söyleyerek şöyle açıklamada bulunur:

"Bundan mütevellid (doğan) zarar yalnız maddi değildir. Arkasında üç kişi ile geldiği temsil edilen Alemdar'ı gören her Türk'geçen sene olduğu gibi bu sene de fena yapılması yüzünden haysiyet-i milliyelerini inciten sinema perdesi önünden sükutla kalmayacaklardır. Bu sefer gösterecekleri sima-yı infisalin (ayrılışlarındaki yüzlerin) geçen senekine nisbetle daha çok işmizaz-alud-ı gazab (acıdan canlarının sıkılmış) olduğuna emin olmalıyız, çünkü meseleye bir de maziye aid ezan (büyükler) karıştırılıyor. Müdafaa-i Milliye Cem'iyeti muhterem riyasetinin (başkanlığının) bu hususa, bir parça daha nigeşban (gözetici) olmasını, memleketten müfid (yararlı) olmasını istediğimiz sanat için, her halde elzem addederiz(sayarız). (55)

Muhsin Ertuğrul, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti başkanlığına imzasız yazılarla Temaşa dergisinden seslenmeye devam eder. Bir film ortaya çıkarmak için gerekli koşulların olmadığını belirler, bu arada da kendi kendisini empoze ve prezante etmektedir.

İstanbul'da bugünkü şerait altında sinema şeridi yapmak kabil değildir. Sinema şeridleri yapmak isteyen müessese evvela iyi bir operatörü-ki İstanbul'da yoktur, geçen sene bunu tedkik için bir aralık Mösyö Weinberg Berlin'e gelmişti, orada öğrendiği için o zatın yaptıkları diğer müddeilere (temelsiz iş yapanlara) nisbetle en iyisidir, fakat o da kafi değildir- iyi atölye (Dar-üs Sinaa)- ki bu günün İstanbul'da mebzulen (bolca) para sarfedilse bile yapılması bir sene süre -iyi bir rejisör-Türkler arasında sinema sanatını Avrupada yakından tetkit etmiş o suretle para kazanmış yalnız Muhsin vardır. Fakat hiç şüphesiz ki büyük teşebbüsler için o da kafi değildir. Ve sonra dekor, elbise ve sanatkar.Beyefendi hazretleri; müsaadenizle söyleyelimki yukarıda saydığımız şeylerin kaffesi (bütünü) bizde yoktur.Bina-nealeyh (buna dayanarak) bu maksatda devam -eger iş vukflu (bilgili) birinin eline verilmeyecekse- sizin yüksek bir maksatla topladığınız paraların heder olmasından başka bir netice vermez ve meydana çıkan, çıkarılan asar (yapıtlar), yalnız parayı değil, Türk haysiyet-i milliyesini de öldürür.(56)

(55) Efdal SEViNÇLİ, "15 Ağustos 1918 Temaşa No:6", s.106

(56) Efdal SEViNÇLİ, a.g.e., s.112

Müdaafa-i Milliye Cemiyeti Merkez Umumisi, Muhsin Ertuğrul'a cevaben yine Temâşa'da şu cevabii mesajı yayınlar. Öylece, eleştirmenlerle yapımcılar arasındaki ilk polemik de açılmış olur.

Bir sinemacılık tesisat ve teşkilatının ne olduğu ve bu yolda kimlerin ne mertebe mütehassıs olduğu Cem'iyetçe râ'na (güzelce) malum idüğünden (bilindiğinden) oldukça tüstah-ane olan şu beyana mecburiyet hasıl oldu.

Ertuğrul, şöyle cevap verir: "... Ma'mafih biz de öteden beri ketmm-i hakikat (gerceği saklamak) üzere sapa yollara başvurmak adet olduğu için halk nazarında cevap vermek üzere neşrini elzem addettik (gerekli gördük).

".....Ortada sinema tesisat ve teşkilatına değil, tesadüfen olsun bir adam bile mevcut değilken bu kadar bala-pervaz-ane (ayağı yere basmayan) ümid ve emeller arasında koşmak gülünç oluyor. Evet, bugün Müdafaa-i Milliye sinema Şubesi'ni idare edenler arasında bir kişi bile yoktur ki bu dakik (ince) sanatın, hatta kaba nekatına (noktalarına), gavamızdan (sırlarından) vazgeçtik basit usullerine vakıf olsun...." (57)

Ancak, Muhsin Ertuğrul, sağlıklı bir sinema çalışması yapılamayacağına kanaat getirdiği ve gerçekçi saptamalarda bulunduğu bu koşullarda onyediy yıl boyunca film yapmak zorunda kalacaktır.

Ertuğrul, Türk film eleştirisi tarihinde zaman zaman ortaya çıkmış olan Eleştirmen-Yönetmen özelliğine sahip Halit Refig, Tarık Kakınc, Engin Ayça gibi yazarların ilkidir. "Pence" filminin eleştirisinde görülen Şovenist milliyetçi

tutum 1920'lerin sonu ve 30'lu yıllardaki film eleştirisinde de ideolojik kaynağı ve nedenleri farklı olmakla birlikte yine görülecektir.

#### B- İYİ NİYETLİ BEKLEYİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra, yurdumuz yalnızca siyasal değil, buna bağlı olarak büyük kültürel değişikliklere sahne olmuştur. Toplumumuzun uygarlaşmasını sağlayan inkılapların henüz büyük bir heyecanla yaşandığı dönemde sinema sanatına karşı da heyecanlı bir ilgi vardır. 1929'da Hikmet Şevki, Ankara Postası(X) adlı filme ilişkin eleştiri yazısının sonunu şöyle bağlamaktadır: <<Bütün dünyayı mütehayyir bırakan inkılâbımız, sanat alanında yapacağımız inkılap sayesinde ebediyen yaşatılmalı ve onun öldürülmesine mani olunmalıdır>> (58).

Bu dönemde henüz pek zayıf olan film eleştirisinde, milliyetçi bir tavır halinden ve bu açıdan bakmak temel eleştiri kriteri olarak anlaşılmaktadır. 1929'da yayın hayatına giren ve yayını yaklaşık bir yıl süren <<Sinema Gazetesi>> nde(X) bu yolda eleştiri örneklerine rastlanır.

-----  
(X) Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı, film, François de Curel'in La Terre Inhumaine adlı piyesinden Reşat Nuri tarafından yapılan Bir Gece Faciası(1924) adlı adaptasyonun sinemaya uyarlanmasıdır. Konusu, Kurtuluş Savaşı sırasında geçen filmde, Muhsin Ertuğrul, Neyyire Neyyir, Behzat Butak, Ercüment Behzat Lav önemli roller üstlenmişlerdi.

(58) Hikmet ŞEVKİ, "Türk Filmi, Ankara Postası", Hayat, 1929, Sayı:142, s.22

(X) Bkz. Sinema Gazetesi No:4,6,7

"Üç Nikah" adlı, piyasada oynayan bir amerikan filmini eleştirirken:

"Bu eser çok kötü bir Amerikancılık propogandasıdır. Harbiyumumiyi Amerikan emperyalizmi noktai nazarından idealize eden bu gibi filmlerin sık sık gösterildikleri vakidir. Harbiyumuminin hatıralarını, Çanakkale'den gelen top seslerini daha unutmadık. O güllerin içinde Amerikan gülleride vardı; Onları yapan ve atan elleri alkışlayamayız. Sinemaların bu gibi meselelerde biraz daha titiz olmalarını tavsiye ederiz>> (59).

Sesli filmin gösterime girmesi de yine aynı açıdan değerlendirilir:

<<Sesli filmler meselesi günün en mühim meselesidir. Çünkü eğer bu günlük, sesli filmlerin esas unsurunu musiki teşkil ediyorsa yarın her halde esas unsur, söz olacaktır. Bu taktirde mesela ingilizce veya Almanca bilmeyen seyirciler için, musikisi az, sözü çok sesli filmi seyretmek çok acayip bir iş olacaktır. Bu halin neticesinde muayyen bir iki lisan yeryüzünü istila edecektir.

Biz bilhassa memleketimizi, mesela ingilizcenin istilasından kurtarmak istiyorsak sesli film meselesinden bir sureti hal bulmaya mecburuz ya da memleketimizi başı boş olarak ecnebi bir harsın istilasına terkeceğiz ki bu feci birşey olur, yahutta bu istilanın önüne geçmek için tedbirler düşüneceğiz. İkinci şıkkı ihtiyar edeceğimizde şüphe yoktur sanırız.>> (60).

Ülkemizde sesli sinemanın başlangıcı ve harf inkilabının gerçekleşmesi hemen hemen aynı döneme rastgelmiştir.

Sinema Gazetesi, hem sesli filme karşı büyük bir ilgi göstermektedir; hemde bu tür filmlerin gösterim koşullarını eleştirmektedir.

<<Sinemaların, yeni harflerin intişar ve taammümü

(59) Sinema Gazetesi, No:1, Tesrin'i Sani, 1929, s.13

(60) Sinema Gazetesi, No:2, 1929

üzerinde en mühim amil olması lazım gelirken bizim istanbul sinemalarının bu büyük vazife hatıralarında bile değil !... Bir Türk memleketinde, Türk halkının zevki için işleyen ve Türk halkının sırtından geçinen her müessese gene o kütlenin öz dilinde muamelesini yapmak mecburiyetindedir>>. (61)

Türk kültürünün geliştirilmesi evrensel kültürle bütünleşmesi Türk kültür hareketlerinin uluslararası platformda ortaya konulması konularında beklentilerinin henüz taze ve yıpranmamış olduğu bu dönemde, sinemamızla ilgili iyi niyetli dilekler 1933 tarihli "Söz Bir Allah Bir" filminin Nusret Kemal tarafından yapılan eleştirisinde şöyle ifade edilmektedir.

"Türk inkılabı, devletçiliği şiar edinen bütün rejimler içinde serbest ticareti en geniş sahada bırakan, fert teşebbüsüne en koruyucu kucak açan bir rejim olmuştur. Fakat nasıl kasap dükkanında ölü eşek eti sattırmazsa, kokmuş bir sanat leşinin de gönüller bulandırmasına tahammül edemez. Temenni edelim ki henüz başlangıcın bocalamalarında fazla sendeleyemeyen ticaret sinemacılığımız, milli kültürümüzdeki hizmet rolünü bulmakta ve o rolün icap ettirdiği yükse sanat ruhuna ermekte gecikmesin" (XX)

Kuşkusuz 30'lu yıllarda, sinemanın, bir devletin ideolojisini ifade etmekte yüklenebileceği rol iyice bilinmektedir.

Halil Kamil'in Türkiye Yürüyor adlı filminin eleştirisinde, sözkonusu belgesel filmin içeriği özetlendikten sonra, şöyle denilmektedir;

..."Bay Halil Kamil, çok az bir geçmiş taşıyan sinema hayatımızda hiç yapılmamış bir gezginci filmcilik metodunu selahiyetli bir adımla götürmekte ve büyük Türk Ulusal Devriminin en ruhlu çalışmalarını da film halinde

(61) Sinema ve Tiyatro, Yıl:1, Sayı:4

(XX) Dr. Nilgün ABİSEL NiŞ, 1928-1938 dönemi Türkiye'sinde Sinema üzerinde düşünceler. SBF 1982, S.238



göstermekte muvaffakiyetler kazanmaktadır.

Bu bakımdan alkışlarla karşılaşılabilecek bir müessesese kurucusunu bütün maddi ve manevi güçlüklerine rağmen bu yolda çalışması halkımıza, sinema alemimizin birinci planında verilecek ilk müjde ve ilk sevinçtir. İnkilabın başladığı gündündenberi güzel yurdumuzda, Cumhuriyetin kurdugu, tarih sahifelerinde şanlı ünler bırakacak olan abideler, ümran eserleride filme çekmiş, milli oyunlar da filme çekilmek suretile mükemmel, alkışlara değer bir eser vücuda getirmektedir." (62).

Sinema, bir sanat ve bir endüstri olarak, hızla gelişmiştir ve bu gelişme sürmektedir Ancak film izleme konusunda <<Trenin "La Ciotet" Tren istasyonuna Girişi>>'ni seyrederken duyulan yoğun heyecan, kitleler tarafından hala hissedilmektedir(!). Yanısıra, sinema salonları, "nicheleodeon"ların baştan çıkarıcı çığırkanlığının günümüzde muhafaza edildiği ortamlardır.

Dolayısıyla, gerek afişlerde, gerekse dergi ve gazetelerdeki film ilanlarında daima heyecanlı, çağırılarla dolu içten hatta filmin konusu, işlenişi ve oyuncularını ile ilgili naif tanımlamalar mevcuttur.

1930'lu yıllarda yukarıda sözünü ettiğimiz yayın türü çok yaygındır. Örneğin:

"Saygon Güzeli  
Klark Kabl - Jan Harlov  
(Clark Gable - Jane Harlow)

Hırsların doğarken şahlandığı bir memleketin filmi burada, insan, henüz tabiatı fethetmekte ve sığındığı iptidai yuvaların etrafında dolaşan vahşi hayvanlarla sık sık mücadele etmek mecburiyetindedir. Aşk daha doğrusu şehvet gelişigüzel her arzuya ram olan bir kaç eseri güzel tarafından temsil edilmektedir. Fakat kendisi ile beraber medeniyetin bütün inceliklerini getiren bir kadını tesadüf bu vahşi yerlere atarsa

hırslar şahlanır, alevlenir ve bilinmeyen bir duygu, bir his.. Şefkat doğar, Kabalık okşayıcı sertlik zarif olur. Civanmertlik ve asaletlik ona bihaber olduğu şeyi öğretir. Böyle bir cennette yaşamaktan mütehayyir kalan insan.. ıztirabı da tadar. (63)

- Ardı perdede-

izmir Milli Kütüphane süreli yayın koleksiyonları içinde bulduğumuz SİNEMA mecmuası, 5/2 inci Teşrin/2936 Pazartesi tarihi ile 18/Nisan 1936 cumartesi tarihi arasında toplam 70 nüsha yayınlanmıştır. Sahibi ve değışmez yazı işleri müdürü Baha adlı bir zattır. Haftada bir yayınlanan derginin merkezi Bursa Zevk Sineması'dır.

Derginin sahibi Baha kimdir? Sinema işletmeciliğinin ticari niteliğinin tartışılmazlığı, yanısıra reklam amacı bir yana, böyle bir derginin yayınlanması, sinema olgusuyla kurulmuş duygusal ve düşünsel ilişkilerin, somut bir göstergesidir. Acaba toplumun kültürel evrimi ve yanısıra entellektüel yaşam, kesintisiz, dengeli ve sürekli bir gelişim gösterseydi, zamanla Bursa Zevk Sineması, Bursa Sinematek'in merkezi, Sinema Mecmuası da bu Sinematek'in yayın organı haline gelebilir miydi?

Türkiye'de 1928-38 arasında çok sayıda sinema dergisi çıkmıştır. İstanbul'da 26, Ankara'da 3, izmir'de, Bursa'da, Kütahya'da birer olmak üzere toplam 32 dergi.

Hernekadar bu dergilerin çoğu kısa ömürlü olmuşsa da, yine de sözkonusu sayı toplumun ve basının sinema ile yoğun

(63) Sinema Mecmuası, 31 Aralık 1934, Pazartesi, No:9

ilişkiler içinde olduğunu belirlemektedir. (64)

Bu dönemden günümüze, sinemaya hasredilmiş dergilerin sayıları ve ömürleri gittikçe azalmıştır. Oysa doğal olanı. bu dergilerin nicelik ve nitelik açısından artış göstermemesidir.

1938'de "Yıldız" Dergisi yayın hayatına girer. Bu dergi hayli istisnai bir biçimde 1954 yılına kadar aralıksız 15 günlük ve haftada bir yayınlanmıştır(65), Selami Münir, Kemal Tuğcu, Mecdi Erön, Sezai Solelli, N. Demiray gibi yazarlar, film eleştirileri kaleme almışlardır. Yıldız sinemaya geniş bir yer ayırmasına karşın bu ilgi sıradan bir ilgiyi aşıp ciddi bir düzeye gelememiştir. Eleştiri öylesine acemi bir şekilde gerçekleşmektedir ki, filmin çözümlenmesi, irdelenmesi, yorumlanması bir yana, yazınsal ifadede yetersizlikler mevcuttur. Örneğin:

<< AŞKIN GÖZYAŞLARI >> filmi, acıklı bir aşk ve aldatılma hikayesinin oldukça muvaffak bir şekilde tasvirinden ibarettir. Mevzunun bilhassa Mısır'da geçen kısımları çok güzel ve enteresan tabiat manzaraları önünde alınmış oldukları ve bir seyahat memleketi olan Mısır'ı tanıttıkları için alakayı celbedecek mahiyettedir. Filmin reji kısmı oldukça ileridir. Buna mukabil mizansen biraz noksan gösteriyor.

Bu filmde Mısır'ın en meşhur erkek şarkıcılarından Abdülvehap, jön premier rolünü yapıyor. Filmin Arapça kopyası, bazı alafranga şarkılarla süslenmiştir. Hatta çok ileri arap tangoları duymak da kabil olmaktadır. Kadın rolünde ise yine Mısırlı artistlerden Necat görülmektedir. Necat bedbaht bir genç kız rolü yapıyor.

-----  
(64) Dr.Nilgun ABİSEL-NİŞ, "1928-1938 Dönemi Türkiyesinde Sinema Üzerine Düşünceler.", A.Ü.S.B.F.Basım Yayın Yüksek okulu Basımevi, Ankara, 1982, s.251

(65) Nijat ÖZÖN, Türk Sineması Tarihi (1896-1960), İstanbul, 1962, s.283

Artistler umumiyetle muvaffak oluyorlar(66).

"iyi Niyetli Bekleyiş" olarak nitelendirdiğimiz otuzlu yıllarda:

<<Türkiyede Filmcilik

"Filmciliğimiz ne halde" diye sorulacak suale cevap vermek lazımsa fikirlerimizi söyleyelim.

"Fena" diyemeyeceğiz. Zira bu işle uğraşanlar vazifelerini yapmışlar ve yapmaya çalışıyorlar. Onların omuzlarındaki memleketi alakadar eden bu mühim vazifeyi hafifletilmeğe, yardıma ihtiyaçları vardır. Bu muhakkaktır.

Zira: Filmciliğimiz gibi ağır bir yükü omuzun yardımsız taşınması zordur. "Ekmeyen biçemez" dedikleri gibi sarf olunmaz ve çalışılmazsa tabii isteniliş netice elde edilemiyerek kazanılamaz.

Fakat filmciliğin yükselmesi için her cihetle alaka ve sermaye lazım ve şarttır.

İlerisi parlak olan filmciliğimizin yükseleceğini büyük bir imanla biliyoruz: Buna eminiz.

Zira: Ulu rehberlerimizin işmar ettikleri yoldan yürüyerek yardımlarıyla her sahada olduğu gibi bunda da muvaffak olacağımız şüphesizdir>> (67).

Çağdaş - uluslararası kültürle, Türk Kültürünün doğrudan ilişkiye girmesi bağlamında, diğer sanatların yanısıra sinema için de ümit beslenmesi son dercede doğaldır. Ancak, resim, müzik, edebiyat, tiyatro gelişirken, sinema hep prematüre bir çocuk gibi kalacaktır. Tabii, bu arada unutulmaması gereken husus, diğer sanatlar gibi doğrudan devlet desteği yoktur. Ancak, dolaylı yoldan sinema kültürünün geliştirilmesi için bazı önemli resmi tedbirler alınmıştır. Sinemalar tarafından okullara ucuz bilet dağıtılması, Halkevleri'ne film gösterilerinin düzenlenmesi v.b. gibi(68).

(66) Yıldız, 1 Aralık 1938, Sayı:3, s.1

(67) Sinema ve Tiyatro, 3 Aralık 1934 Pazartesi, Yıl:1, Sayı:2

(68) Aktaran: Nilgün ABİSEL - NiŞ, "Sinema Üzerine Düşünceler (1928-1938)", s.231

Yanısıra, UFAve Hollywood filmlerinin hakim olduğu bir piyasada, Türk Sineması <<Tiyatrocular Dönemini>> yaşamaktadır. Her ne kadar yerli yapımlara başında resmen ilgi gösterilmişse de, bu dönemde yerli sinema ve dolayısıyla ona yönelik film eleştirisi gelişmemiştir.

#### 2-II-C- ELEŞTİRİNİN GELİŞMESİ:

1946 yılında, onbir Türk prodüktörü tarafından, "Yerli Film Yapanlar Cemiyeti" adı altında bir dernek kurulmuştur. Yerli filmciliğimizi geliştirmeyi amaçlayan Derneğin bu yoldaki önerilerinden biri şöyledir: <<Yerli film geçiren her sinemada yerli film devam ettiği müddetçe bilet fiyatları yüzde 25 yükseltilir. Bilet üzerindeki yüzde 75 vergi ya tamamen kaldırılır veyahut da yüzde 20 nispetinde indirilirse, her sinemacı bilaistisna yerli film almaya koşacaktır ki, Türk filmciliği için bundan büyük nimet olamayacağı gibi en büyük kazançlarımızdan birisi de memleketimizi istila eden Orta Doğu filmlerinin artık ragbetten düşmesini ve memleketimizde pazar bulamaz hale gelmesi olacaktır." (69)

"Filmciliğimizin kalkındırılması bağlamında, Hükümet, bu öneriyi değerlendirmiş ve 1948 yılında 5237 sayılı yasa yürürlüğe girmiştir. Eğlence vergisindeki %50 lik indirim, film üretiminde %30 luk bir artışı getirir. Bu, II. Dünya Savaşı'ndan önce, yılda birkaç taneyi ancak bulan film sayısının ortalama 40-50 filmlik bir düzeye ulaşması

-----  
(69) Akis, 9 Ağustos 1958, Sayı:222, s.32

demektir>> (70).

Aslında sözkonusu vergi düzenlemesi, II. Dünya savaşını izleyen dönemin meydana getirdiği koşulların yalnızca bir belirleyicisi niteliğindedir. Çünkü, savaştan sonra film malzemesi bollamış, ucuzlamış ve sinemanın çok karlı bir endüstri olması dolayısıyla hem sanatsal, hemde ticari açıdan büyük bir gelişim göstermiştir(71).

1945'den sonra dünyanın siyasal coğrafyasını belirleyen güç dengesi yeniden düzenlendiğinde, bu büyük değişimin kültürel alan da yansımaları kaçınılmazdı.

Bu bağlamda, savaş ertesinde Türk Sinemasında yepyeni bir dönem "Sinemacılar Dönemi" başlamıştır.

Bu dönem, 1937'den başlayarak Türkiye'deki film gösterim alanını ele geçiren kelimenin tam anlamıyla istilacı Mısır filmlerinden kurtuluşu (X), bu sinemanın kısmen de olsa melodramatik ağırlığıyla biçimlendirdiği seyirci beğenisinin daha geniş ufuklara yönelişini; 1939'da konulan sansür yasalarına rağmen film yapılabileceğini, sinemamızın Tek Şefi Muhsin Ertugrul'un anlatım özelliklerinin, terkedilişinin, Geçiş Dönemi'nin çekimser çabalarının nihayet belirginleşmesinin, bütün bunların yanısıra sinema işletmecilerinin ve gazete sahiplerinin, film tanıtımı ve eleştirisinin gerekli, önemli olduğunu idrak edişlerini

-----  
(70) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sinemasının Dünü, Bugünü, Yarını", Gergedan, Ekim 1988, s.21

(71) 27 Ekim 1959, s.24

(X) Akis, Sinema-Tiyatro, Türk Sineması Özel sayısı, Sayı:274, ilk Umutlar, s.7

simgelemektedir.

Film ithalinin serbestleşmesi, yerli film yapımındaki nicel artış, basını özel sinema köşeleri yada sayfaları düzenlemeye teşvik etmiştir. 1949-50 sinema sezonunda Ulus gazetesinde, Melih Başar, 1950-51 sezonunda da Vatan gazetesinde, Vehbi Belgil, eleştiri yazıları yazmaya başlarlar. Ulus gazetesi, Türk basın hayatında film eleştirilerinin düzenli olarak yayınlanmasına öncülük etmiştir.(72)

1952-53 sezonunda Attila İlhan ve Burhan Arpad, Vatan gazetesinin sinemaya ayrılan sütunlarını paylaşmaya başlar. 1956'da Nejat Özön, "Adnan Ufuk" takma adıyla Ulus'ta yazmaya girişir. Özön'ün kullandığı bir başka takma ad da "N. Özer" dir. Sözkonusu bu ad 1950 sonunda Ankara'da çıkan "Yağmur ve Toprak" ve "Pazar Postası" dergilerinde kullanılmıştır. 1954-1955 yıllarında Oktay Akbal, Tunç Yalman, Tuncan Okan, Çetin A. Özkırım, Dinçer Güner gibi isimler eleştirmenlik kariyerlerine başlamışlardır. Hafif sine-magazin türünün uzun ömürlü temsilcisi "Yıldız" dergisinde, Vehbi Belgil, eleştiriler yapmış, yanısıra Sezai Solelli, Lüks Koltuktaki Adam, ikinci Balkondaki Adam rumuzlarıyla yazılar yazmıştır. Bu isimlere birkaç yıl sonra da Ali Gevgilli, Selmi Andak, Semih Tuğrul (Kimi zaman Sinopsis rumuzuyla), Metin Erksan (Kamera rumuzuyla), Baykan Sezer, Tarık D. Kakinç (Kimi zaman Muzaffer A. Esin takma adıyla) katılırlar.

(72) Esra HEPER BİRİLDİZ, Türk Basınında Türk Film Eleştirileri, İstanbul, 1986, s.56

Néjat Özön, 1956 yılının bir dönüm noktası olduğunu söyler: Belki de Türkiye'de yaşanan en yoğun sinema yazarlığı, bu dönemde gündeme gelmiştir. Vatan, Dünya, Yeni Sabah, Ulus, Milliyet gibi beş gazetede birden film eleştirileri yazılmakta, Pazar Postası, Yedi Tepe gibi sanat dergilerinde ve Akis gibi siyasal bir dergide ayrıntılı sinema köşeleri ayrılmakta ve ilk ciddi Sinema Dergisi sinema yayına girmekteydi.(73)

Bütün bu veriler, Türk Sinema yazarlığının incelemekte olduğumuz dönemin öncesi ve sonrasında rastlanmayan oldukça sistematik, oldukça örgütlü bir konumda bulunuşunu kanıtlamaktadır. Yanısıra "I. Eleştirmenler Kuşağı" olarak adlandırabileceğimiz bir eleştirmenler kuşağı da yetişmiştir. Gerek genel sinema kültürünün gelişmesinde gerekse Türk sinemasının konumunun belirlenmesinde etkin olmuşlardır.

Bu dönemde gerçekleştirilen Birinci Türk Film Festivali, prodüktörlerle, eleştirmenler arasındaki ilişkilerin niteliğini belirlemesi bakımından ilginç bir polemik ortamı yaratmıştır.

1958 yılında, Türk Sinema Sanatçıları Derneği kurulmuştur. Sinema ve Basın arasında iletişimin gerekliliği nedeniyle, Atıf Yılmaz, OsmanF. Seden, Metin Erksan, Eaha Gelenbevi, Nurhan Nur, Belgin Doruk, Mualla Kaynak'tan meydana gelen temsilciler grubu, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'ni ziyaret eder. Dolayısıyla Birinci Türk Film

-----  
(73) Nijat ÖZÖN, Türk Sineması Tarihi, İstanbul, 1962, s.285



Festivali gündeme gelmiştir. Çünkü festivaller, sinemanın reklamını sağlayan bir faaliyettir. Böylece, Türk filmleri arasında yapılacak bir yarışma ve festival, hem basının hem de basın aracılığıyla halkın ilgisini çekecektir.

Festival organizasyonu, Gazeteciler Cemiyeti; film sağlanması ve seçimi ise Türk Sinema Sanatçıları Derneği tarafından gerçekleştirilecektir.

Ancak, daha başlangıçta jürinin oluşturulması konusunda anlaşmazlık başgöstermiştir. Türk Sinema Sanatçıları Derneği, eleştirmenlerin çoğunlukta olmasını istemezler. Başlangıçta bu karşı çıkışın nedeni, eleştirmenlerin, o sezon boyunca yapılmış filmler hakkındaki eleştirilerin, zaten gazetelerde ve dergilerde yayınlandığı. dolayısıyla sonucun aşağı yukarı tahmin edilebileceğidir. Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nin bir üyesi durumu şöyle ifade etmiştir: "Eleştirmeciler bilgisizdiler; bu bilgisizliklerini yazılarıyla ispatlıyorlardı; sinemadan da anlamıyorlardı, kültürsüzdüler. Hepsinin üstünde Türk sinemasını sevmiyorlardı. Türk sinemasının düşmanıydılar. Basının ilgisizliği, bu sinema eleştirmenlerinin yüzündendi. Her fırsatta Türk sinemasına saldırıyorlardı gidişi baltalıyorlardı." (74)

Sonuçta bu muhalefete rağmen festival protokolü imzalanır ve hazırlıklar başlar. İstanbul Gazeteciler

(74) Tarık KAKINÇ, Sinema - Tiyatro, Birinci Türk Film Festivali, 15 Haziran 1959, Yıl:1, Sayı:4, s.6

Cemiyeti, festival koordinatörlüğüne Akşam gazetesinden Osman N. Aracı'yı getirmiştir. Onun çabalarıyla, Milliyet gazetesinden Tuncan Okan, Tercüman Gazetesinden Semih Tuğrul, Sinema 59'dan Çetin Özkırım, Vatan Gazetesinden; Ali Gevgilili, Yeni Sabah gazetesinden; Salah Birsal, Akis dergisinden; Halit Refik, Yeni İstanbul'dan T. Kakinç ve Osman N. Karaca, toplanırlar ve birlikte "Büyük Jüri" de kendileri ile birlikte yer alacak olan diğer Jüri üyelerini seçerler: Sabahattin Eyüpoğlu, Haldun Taner, Burhan Arpad, Adnan Benk, Erdem Buri, Nejat Özön, Büyük Jüri'de bulunması planlanan diğer iki üye ise, Türk Sinema Sanatçıları Derneği tarafından saptanacaktır.

Yarışmaya katılacak filmler, daha karma, eleştirmenlerin, büyük jürideki denli çoğunlukta olmadığı küçük jüri tarafından seçilir. Bu jürinin üyeleri: Eleştirmen Erdem Buri, Eleştirmen Çetin A. Özkırım, Türk Sinema Sanatçıları Derneği'nden Baha Gelenbevi ve Gani Turanlı, Prodüktörler Cemiyeti'nden Sabahat Filmlerve i. Necil Ozon.

Sonuçta, Atif Yılmaz'ın "Ala Geyik", Mehmet Muhtar'ın "Bir Kadın Tuzakı", Osman Fahri Seden'in "Beraber Ölelim", Turgut Demirağ'ın "Karasu", Metin Erksan'ın "Dokuz Dağın ötesi", Agah Hun'un "Ben Kahpe Değilim", Memduh Ün'ün "Uç Arkadaş", Muzaffer Aslan'ın "Dertli Irmak", Atif Yılmaz'ın "Bu Vatan'ın Çocuklar", O. Nurç Ergün'ün "iftira", Nisan Hançer'in "Funda", Suavi Tedü'nün "Yaprak Dökümü", Arşevir Alyanak'ın "Kederli Yıllar", Lütfü Ömer Akad'ın "Zümrüt"

filmleri yarışır.

Festival bitiminde ödüller, şöyle paylaştırılmıştır: Kriton iliadis (En iyi Görüntü Yönetmeni), Yalçın Tura (En iyi fon müzikçisi), En iyi film ödülü verilemedi, Atıf Yılmaz (En iyi Yönetmen), En iyi kadın oyuncu ödülü verilemedi, Sadri Alışık (En iyi erkek oyuncu), "Dokuz Dağın Efesi" (Jüri özel ödülü).

Nijat Özön, Festival hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

<< 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. (75)

Yıllar yılı, Türk aydınlarının yerli sinemaya karşı yericici, genellikle de aldırılmaz bir tutum içinde olduğu söylenmiştir. Ancak, aydınların bütün eleştirileri Yeşilçam Sokagında, duymazlıktan gelinmiştir. Dolayısıyla, aydınlar ve Türk sineması arasında aydınların çabalarına karşın sağlıklı bir ilişki kurulamamıştır. Sinema yapanların öne sürdükleri bütün olumsuz unsurlar, Sansür, cahil ve cimri prodüktörler, Ülke koşulları, v.b. gibi aslında iyi film yapmaya engel degillerdir. Sezer Tansuğ, bu iki taraflı suçlama, kararsızlık, umarsızlık dolu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

"Toplumumuz neyse sinemamız o diyen rejisöre söylüyorum. Prodüktörden yakının, sansürden yakının, bütün suçu ülkemizin toplumsal geriliğinde bulan

rejisöre, Bütün bütüne haksız değildir. Fakat bir an için prodüktörün keseyi açtığını ve sansürün ona sınırsız hürriyetler bağışladığını farzedelim. Yemin ederim halis bir Türk filmi, başarılı bir Türk sinema anlatımı yapamıyacaktır.... Filmin mimarı kuruluşunu, psikolojik yoğunluğu ve nihayet anlatım, ustalığını kim makaslıyabilir. Sanatçının prodüktör ve sansürle mücadelesini bir üslup ve ustalığına erme yolundaki mücadelesinden ayırdetmesi gereklidir. (76)

Türk aydınlarının Türk Sinemasının geliştirilmesi amacıyla gösterdikleri çabaların en önemlileriden biriside, Türk Film Dostları Derneği'nin kurulmasıdır. Burhan Arpad, derneğin kuruluş koşullarını şöyle belirler:

" Türk aydınları, yazarları hatta sanatçıları, Türk Sinemasına karşı uzun bir süre uzak kaldılar. Türk filmlerinin düşük kalitesi karşısında dudak bükmeyle yetindiler. Hayranı oldukları dünya sinema şaheserlerini ortaya koyan ülkelerdeki sosyal ve ekonomik şartların benzeri olmadan Türkiye'de bir film sanatının var olamayacağını düşünmediler. Bu konuda ilk adım 1952 yılında Türk Film Dostları Derneği idi. Altı kurucusu: Aydın Arakon, Odhın Arıburnu, Lütfi Ö. Akad. (Rejisörler), Azra Erhat, Hıfzı Topuz, Burhan Arpad (yazar ve sanat tenkidçileri) idi. (77)

Türk Film Dostları Derneği, kendi çapında, Türk Sineması'nın sorunlarını çözerek geliştirmeyi amaçlıyarak, bu doğrultuda her yıl gerçekleştirilecek bir film festivali düzenlenmiştir. 1953, 1954 ve 1955 yıllarında Türk filmlerinden oluşan festivaller yapılır. Yanısıra, başarılı görülen ve bu sektörde çalışan sanatçılar da ödüllendirilir. Ödülün adı: "Türk Film Dostları Sanat Armağanı"dır. Bu ödülün dizayn'ı Zühtü Müridoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir. Sözkonusu Dernek, 1955 yılında

(76) Sinema-Tiyatro, Türk Sineması Özel sayısı, Yerli Üslup ve Anlatımı, s.10

(77) Sinema-Tiyatro, Türk Sineması Özel sayısı, Türk Sinemasının Kırk Yılı, s.8

Sinemacılığımızın sorunlarını ve bunların hal çarelerini içeren bir rapor hazırlayarak önemli konulardaki Türk entellektüellerine ve T.B.M.M. üyelerine gönderir. Sinema kulüpleri fikrini ilk defa ortaya atarak film gösterileri yapar 1959 yılında dernek dağılmıştır.

29 Mart 1957 tarihli Akis dergisinin sinema bölümünde Türk Sineması "Kurutulması Gereken Bataklik (X)" olarak adlandırılmakta ve şöyle denilmektedir:

"Yerli filmlerimizden biri hakkında tenkid yazıldı mı, bir gürültüdür kopar. Filmin ya prodüktörü ya da rejisörü tenkidciyi hedef tahtası haline getirerek onu bilgisizlikle, gizli gayelerle, kötü niyetlerle suçlandırır. Sanki yaptıkları filmler çok iyidir de tenkidciler bazı belli maksatlar için kasten kötüleyici yazılar yazmaktadır".

Adnan Ufuk (Nijat Özön): Aynı yazıda, Yerli Sinemamıza hakim olan tarafından formüle edilmiştir:

"Türk sinemasında insanlar yaşadıkları yer, çevre, zaman ne olursa olsun Mükerrrem Kamil romanına göre tanışır; Esat Mahmut romanına göre sevişir, ihanet eder, ihanete uğrar; "Avare" filmine göre ıstırap çeker; Kerime Nadir romanına göre verem olup ölürler. Bunun sebebi sansür değildir. Zira bütün bunlar sansürün itiraz edemeyeceği yolda da ele alınabilir. Kaldı ki; herhangi bir yerli filmde öyle sahnelere rastlanır ki sansürün hoşgörülüğüne şaşar kalırsınız.

Dönemin tanınmış kişilerinden Tarık Kakıncı, senaristlik ve yönetmenlik olmak üzere çok çeşitli dallarda faaliyet gösteren çok verimli bir eleştirmendir. Açık ve dürüst açıklamalarıyla özellikle elli'li yıllarda hem Türk Sinemasının içinde bulunduğu durumu, hem de Türk filmlerini 'gerçekten' eleştirmiştir. Örneğin,

-----  
(X) Yazı Halit REFiG tarafından kaleme alınmıştır.

1957-58 sinema sezonunda ki çalışmalara değinirken, bunların "Bir parça olsun ilerici ve yenici olmalarını" diler. O sezonda milli koruma kanalı aracılığıyla birer film yapacak şekilde firmalara ham film dağıtılmıştır. Genellikle de bunlardan köy filmleri yapılmıştır. Kakinç, söz konusu filmlerden söz etmektedir.

Konu yönünden birbirinin aynısı, yada kopyası olan bu filmlerde: "deli gibi sevişen iki köy gençinin bu saf ve temiz aşklarını, ya bir üvey baba, ya bir zengin köy ağası gölgeliyecek, delikanlı ile ağanın film boyunca süren çekişmelerini zavallı masum genç kızın ölümü izleyecek ve seyirciyi gözyaşlarına boğan mezarlık sahneleri ve ezan sesleriyle film son bulacaktır."

Dialoglar kulakları tirmalayacak, labaratuvar çalışması ve ışık kötü, seslendirme bir "felaket", montaj "yürekler acısı" olacaktır....".(78)

".....Dünyanın hiçbir yerinde sinema; daha emekleme ve endüstri çağına bile girmeden bizdeki kadar, bir kapkaç, bir kumar işi olmamıştır. Prodüktörlerimize bakınız: Kimi, gülyâğcılığından, kimi halı tüccarlığından, kimi bakkallıktan, kimi fıstıkçılıktan, kimi hokkabazlıktan, kimi de dış doktorlugundan gelmişlerdir. İçlerinde patates tacirleri, çamaşır suyu imalatçıları da vardır.

..Rejisörlerimizin çoğunun-yabir, ya da iki kişi hariç-yüksek tahsil görmüşlükleri yoktur. Yabancı dil bilmezler. Kendi "zenaatları" üzerine çıkan, ne bizdeki, ne de yabancı basındaki yazıları okumadıkları gibi, hepside birer "büyük rejisör" dürler. Böylece, yerli sinemamız, kalın bir "utanç perdesi"yle sımsıkı kapalıdır. Açılamaz...." (79)

Akis, Sinema-Tiyatro, Vatan, Ulus v.b. gibi dergilerin ve gazetelerin yanısıra ve öncesinde, Yıldız gibi bir magazin dergisindeki film eleştirisini de anmalıdır. Vehbi

(78) Tarık KAKINÇ, Pazar Postası, Şenlik Başlıyor, 13 Ekim 1957, s.9

(79) Pazar Postası, Köy Filmleri Dramı, 25 Ağustos 1957, s.9

Belgil ve Sezai Soelleri bu eleştirinin temsilcileridir.

Yıldız dergisi, eleştirmenlerini şöyle takdim eder:

"Arkadaşımız Vehbi Belgil Türkiyeye gelen ve memleketimizde çevirilen bütün filmleri, piyasaya çıkmadan aylarca evvel görebilen nadir kimselerden biridir. Her hafta bu sayfada, sizlerle, hiçbir tesire kapılmadan Haftanın Filmlerini kendi görüşüne göre tanıtmaya çalışacaktır.(80)

Vehbi Belgil'in Haftanın Filmleri bölümünde yabancı filmler, mevzuu, bilgi ve tenkid olmak üzere üç bölümde ele alınırken, Türk filmleri, sadece Yönetmen ve Başrol oyuncularının adı verilerek anılmaktadır. 50'li yılların başında piyasada gösterilen yabancı filmlerin yerlilere göre oranı bu durumu doğal kılmaktadır. Örneğin, Yıldız dergisinin 17.sayısında (1953) 7 Amerikan filmine karşılık bir tane Türk filmi oda sadece jenerik bilgisiyle tanıtılmıştır.

"MİLYONER RHUBARB", "MİLYONER AŞKI", "BİR AŞK HİKAYESİ",  
 "MEÇHUL DENİZALTI", "VAHŞİ TAKIP", "HAYDUK VE KADIN",  
 "FANTOMALAR ÇETESİ", "HALICI KIZ" (TÜRK FİLMİ)

Eleştirilere bir örnek verecek olursak:

TRENDEKİ YABANCI (STRANGERS ON A TRAIN)

BAŞRÖLLERDE: FARLEY GRANGER, RUTH ROMAN, ROBERT WALKER,

DİĞER ROLLERDE: LEO G. CARROLL, PRICIA HITCHCOCK, LAURA ELLIOTT.

-----  
 (80) Yıldız Dergisi, 3 Şubat 1951, s.6

REJİSÖR: ALFRED HİTCHCOOK

YAPAN: WARNER BROS

UZUNLUĞU;101 dakika

MEVZUU: Vaşington'dan New York'a giden bir terende, sosyete mensup Bruno antony (Robert Walker), tenis yıldızı Guy Haines (Farley Granger) ile tanışır. Guy karısı ile dargındır ve Anne Morton (Ruth Roman) ile sevişmektedir. Bruno babasından nefret etmekte ve onu öldürmek istemektedir. Guy'a gayet garip bir teklifte bulunur: "Sen benim babamı öldür, bende senin karını öldüreyim, ikimizde kurtulalım." der. TENKİDİ: Çok tuhaf bir mevzuu olan bu film hayli meraklı kısımlar arz ediyor. Fakat, mantığın kabul edemeyeceği mantıksızlıklar insana yerli filmlerini hatırlatıyor. Bana sorarsanız orta, hatta zayıf not alabilir..."(81)

1951 yılı Sonbaharında ise, Yıldız kadrosuna bu kez Sezai Solelli katılır. Vehbi Belgil, bu kez onu, okuyuculara tanıtmakta ama daha önce de eleştiri anlayışını özetlemektedir.

#### LUZUMLU BİR İZAH

Sayın okuyucularımın da dikkat buyurmuş olacakları veçhile geçen seneden beri, bu sayfada, her hafta Beyoğlunda "Birinci Vizyon" olarak gösterilen filmler hakkında gayet muhtasar teknik malumat verilmektedir. Yani filmlerde oynayan sanatçılar ve film çevirilirken 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 hüküm sarih olarak belirtilmekte, hiç beğenmediklerim hakkında da sukut ihtiyar edilmektedir.

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

Bunun ne kadar güç bir iş olduğunu hatırlarına getirmiyorlar.

Malumdur ki insanların zevkleri, yaşlarına, kültür derecelerine ve hayat tecrübelerine göre çok değişir.



10-12 yaşında iken hayranlıkla seyrettigimiz Maskeli canavar, Görünmeyen adam gibi macera filmlerini 20-25 yaşında iken kaç kişimiz beğeniriz?

Tahsili orta okulda biten bir gencin seveceği filmle üniversiteyi bitiren bir gencin seveceği film hiç de aynı olamaz. Keza hayatın bin bir darbesini yemiş bir insan ile annesinin dizinin dibinden ayrılmamış olan bir insan aynı filmi aynı derecede sevemezler. Hele film anlayışı bakımından kadınlarla erkekler arasında ki fark hiç inkar edilemez.

Bütün bunlara birde benim gibi her sene yüzlerce film seyreden bir insanın haleti ruhiyesini ilave ediniz.

Bu durum karşısında benim her film hakkında benim kat'i hüküm vermem bir çok okuyucularımı güzel film seyretmek zevkenden 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 şahsi kanaatimi gösteyeceklerdir. Bakalım bir müddet de böyle tecrübe edelim, iyi 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 degildir. Çünkü tenkit böyle iki satır içinde olamaz.

Maamafih müjde vereyim, Sezai Solelli bu sezon her yerli film gösterildikçe tam bir tenkidini yapacaktır(82).

Belgil'in Sözleri, Derginin yayın politikasını da ifade eder; De gustibus non est dis putandum. Sinema, bir alan ve bir konu olarak gündelik süreli yayınlarda, aylık olanlara nazaran daha sağlıklı bir konum elde etmiştir. Sinema dergileri ise hayli acıklı bir biçimde kısa süreçlerde yayınlarını sürderebilmişler ve kapanmışlardır. Dergi çıkarma hep bir tür "Donkişotluk" gösterisidir. Sinema - Tiyatro dergisi 1959 da yayın hayatına başlamış 1960'da ise yayını bitirmek zorunda kalmıştır. 1 Ocak 1960 tarihli ve 9 sayılı Sinema - Tiyatro'nun "Dergi Hakkında" başlıklı sunuş

yazısında şu ifadelere yer verilir.

"Yine sabaha çıktı çok şükür. Her gece, yakınlarının başında beklediği bir hasta gibi, bu dergi inanılmaz direnişlerle varlığını sürdürmekte.

Güçlü fakat alçak-gönüllü bir umutla başlanmıştı bu işe. Her ülkede türlü çevrelerin türlü yöntemleri olur. En saygıdeğer ve soylu yöntem, düşünce üstüne olanıdır. Her ülkede yüzlerce, binlerce dergi, gazete, kitap yayılır, yaşar. Yaşamaya zorunludurlar da ondan. Çünkü bir çevrenin, bir topluluğun malı olduktan sonra artık kendi başlarına buyurk olamazlar. Topluluk için yaşar, onlar yüzünden ölürler.

Fakat sinema - tiyatro dergisinin yaşamakta direnişini böyle çözümlmek, zorlama bir çaba olur.

Bu dergi, olabildigince yüksek aşamalı, bilimsel, ağırbaşlı, soylu bir dergi olsun istenmişti. Kendi çapında olabildi de. Ayrıca, böyle bir dergiyi tutan, bekleyen, yaşamasını can ve gönülden dileyen, pek küçük de olsa bir mutlu çevre ile tanıştı, kaynaştı. Ancak bu ülkede sinema ve tiyatro konu sunda düşünmeye ihtiyacı olan bir avuçluk saygı-değer çevre dergiyi yaşamaya zorlayacak çoklukta degildi.

Fakat şaşkırtıcı olan derginin batmayışı. Düşünceşizlik, ilgisizlik, parasızlık, anlayışsızlık denen bir takım canavarlar kuşatmış ezmeye, yok etmeye çalışıyorlar onu. O, umulmadık ve anlaşılmaz bir güçle her ay sabaha çıkıyor.

Niye çıkıyor bu dergi, bilemiyoruz!

#### D- YENİ UMUTLAR

1960'lı yıllar yurdumuzun kültür hayatı ve dolayısıyla sinema ortamı için hareketli bir dönemdir.. Bu sürede önemli bir olay meydana gelir: Türk Sinematek Derneği kurulur (1965). Derneğin kuruluş amaçları şöyle özetlenebilir: Klasik ve çağdaş sinema gösterileri düzenlemek; Bir tartışma ve araştırma platformunu oluşturan yayın (Yeni Sinema) yapmak; Yabancı sinema adamları ile karşılaşma olanağı sağlamak(83).

-----  
(83) Giovanni SCOGNAMILLO, Türkiyede Sinema Eleştirisi (Yayınlanmamış Notlar), İstanbul 1987, s.55

Sözkonusu amaçlar başarı ile yerine getirilmiştir. Kayda değer olan bu faaliyetin yalnız İstanbul'da değil, yurt çapında bir gösterim organizasyonu gerçekleştirmiş bulunmasıdır.

1965-1975 arasındaki on yıllık dönemde, yurt çapında, yirmi sinemateği besleyebilmiş, yaklaşık olarak üçbin uzun metrajlı, ikibin kısa metrajlı film gösterilmiştir. Otuzyedi ülke ile bağlantı kurulmuş, yüzü aşkın sinema adamı, konferans ve açık oturum gibi etkinliklere katılmıştır; Yeni Sinema dergisi ve sinema kitapları yayınlanmıştır (84).

Dernek, bir yandan evrensel sinema sanatının seçkin örneklerinin Türkiye'de gösterilmesine olanak sağlayarak, dünya ile kültürel iletişim bağına kurması; diğer yandan da gerek dergi gerekse sürekli toplantılar aracılığıyla kendi sinemamızın sorunlarının tartışılmasını gerçekleştirmiştir.

Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Atilla Dorsay, Sungu Çapan, Jak Şalom, Tanju Akerson, Ali Gevgilili, Sezer Tansug, Şakir Eczacıbaşı gibi entellektüellerin, sinematek ve Yeni Sinema için yaptıkları çalışma, yeni ve yenilikçi bir sinema anlayışının yansımasıdır. Sinematek'in faaliyeti çerçevesinde, örneğini: Yeni Gerçekçi İtalyan Sineması tanıtılmakta, Jean-Luc Godard'ın sineması tartışılmakta, Amerikan Underground sineması hakkında enformasyon verilmekte ya da Türk Sineması'nın ekonomik durumu araştırma konusu olarak ele alınmaktadır. Uygar bir anlayışla, sinema, yoğun,

-----  
(84) Giovanni SCOGNAMILLO, a.g.e., s.56

hareketli, verimli bir kültür odağı haline getirilmeye çalışılmıştır. Ancak bu çabalar, engellerle karşılaşarak zarar görmüş ve ne yazık ki sona ermiştir. Dernek ve dergi, konformist yergilere hedef olur. İlginç olan Halit Refiğ gibi, kuramdan film yapımına çalışan ve sinemamızın sorunları üzerine düşünen bir eleştirmenin de bu akıma kapılmış olmasıdır(85). Sonra da keskinleşen ideolojik akımların girdabında her iki kurum da politize olarak temel amaç sinemadan uzaklaşmaya başlar. 1970'de dergi kapanır, 1980'de dernek kapatılır.

Sinematek gösterileri, derginin çerçevesi içinde, ayrıntılı biçimde yer almıştır. Dolayısıyla, her bir gösteri, böylece kalıcılık kazanmıştır.

Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı olan Yeni Sinema, 1966-1970 yılları arasında ikibuçuk yıl süreyle oldukça düzenli bir şekilde yayınlanmıştır. Bünyesindeki eleştirmenler, Onat Kutlar, Jak Şalom, Sungu Çapan, Tanju Akerson, Tuncan Okan, Giovanni Scognamillo, yurdumuz film eleştiri tarihinin ikinci Eleştirmenler Kuşağı'nı oluştururlar. Nijat Özön ve Tarık Kakinç gibi isimler de, yeni kuşağın yanbaşında eleştiri çalışmalarına devam ederler. Onlar da, Birinci Eleştirmenler Kuşağı gibi sinemamızı değerlendirir, tanımlar, sorunlarını tartışırlar. Kendilerinden önceki eleştirmen kuşağının, sinema ortamı

-----  
(85) Bkz. Halit REFİĞ, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul 1971, s.56-60 "Derin Geçit" adlı yazı.

içindeki konumunun da iyice bilincindedirler:

<<...Türkiye'de sinema eleştirmesi, başka hiç bir sanat alanında görülmeyen bir sertlik ve zaman zaman gülünç durumlar gösteren bir bilgisizlikle sinema çevreleri tarafından sinemanın dışına itilmek istenmiştir. 1960'tan sonra düzenlenen iki "Sinema Danışma Toplantısı"nda da sinema çevreleri, eleştirmenlerin bu toplantılardan atılmalarını istemişler, bu istekleri yerine getirilmeyince de toplantıları terkederek, önemli iki fırsatın kaçırılmasına sebep olmuşlardır. Gene son yıllarda, bazı yapımcılar, çevirdikleri filmi beğenmeyen bir günlük gazetenin ve bir haftalık derginin sinema eleştirmecileri hakkında "haksız rekabet" hükümlerine göre dava açtırmak istemişler, bu gazete ve dergide mahkeme kararı ile tekzipler yayınlatmaya kalkışmışlardır>> (86)

Yeni Sinema'nın eleştiri anlayışı otuzlu yılların ataklığını, ellili yılların yoğunluğunu hatırlatır.

Dergi'nin yayın politikasında, Türk Sineması-Yabancı Sinema gibi yapay ayırımlardan kaynaklanan kompleksli tavra da yer yoktur:

<<Yeni Sinema, ulusal sinemanın gelişmesi, sanat değeri belirli bir düzeyin üzerinde eserler verebilmesi için önce içinde bulunduğumuz durumun korkusuzca açıklanmasını nedenlerinin çeşitli yönleriyle ve dürüstçe ortaya konmasını istemektedir. Derginin yazarları yerli sinema endüstrisinin

-----  
(86) Yeni Sinema, Sayı:8, s.3

sorunlarının, toplum yapımızla sıkı ilişkileri bulunduğunun, bu yüzden soyut, ayrı bir alan olarak düşünülemediğinin bilincindedirler. Bu sorunların çözülebilmesi için köklü tedbirlerin, yeniden düzenlenmelerinin gerektiği açıktır. Türk sineması, bir sanat olarak ta, öbür ülkelerin sanatından soyutlanmış bir biçimde düşünülemez. Yeni Sinema Türkiye ölçülerine değil evrensel sinema sanatı değerlerine önem vermektedir. Bu yüzden Sanat düzeyinde gelişen ulusal bir Türk sineması, bu evrensel çabaya katılincaya kadar Yeni Sinema, öncü dergilerin sürdüğü savaşı izleyecek, daha da ileri götürecektir>> (87).

Yeni Sinema, "Türk Sineması Özel Sayısı" gibi özel sayılar da yayınlamış; böylece eleştiri, enformasyon gibi işlevlerinin yanısıra araştırma görevini de yüklenmiştir. Çünkü uluslararası düzeyde sinema sanatı aktivitesinden gerek güncel, gerekse tarihsel perspektif içinde haberdar olunması yeterli değildir. Yanısıra, sinemamızın içinde bulunduğu durum, sorunlara çözümler getirilinceye dek tartışılmalıdır. Bu bağlamda, sözkonusu özel sayılardan Türk Sineması Özel Sayısı, Sinematek Derneği'nin 1966 Yılı Yaz Sezonunda, Sansür; Türk Sineması ile Toplum Yapımızın İlişkileri; Bağımsız Sinema; Sinemacı-Eleştirmen İlişkileri; Belge Filmciliği gibi konularda düzenlediği beş açık oturumdan yararlanmış; yanısıra belirtilen konularda, Nijat Özön, Ali Gevgilili, Tarık Kakıncı, Sungu Çapan, Tuncan Okan,

(87) Yeni Sinema, Sayı:2, s.3

Giovanni Scognamillo, Tanju Akerson, Ziya Metin'in araştırma yazılarını içerir. Derginin <<Ellinci Yıla Önsöz>> adlı sunuş yazısında, Yeni Sinema'nın, sinemamız hakkındaki görüşleri ve önerileri maddeler halinde sıralanmıştır. Kanaatimizce bu, o dönemde dünya sinemasında esen yenilik rüzgarlarının etkisinde kaleme alınmış bir manifestodur. Bütün manifestolar gibi, kurumlaşmış olanın değiştirilmesi gereği, öfke ile, geleceğin sineması için öngörülen konum, umutla dile getirilmektedir. Söz konusu manifestonun maddeleri şunlardır:

1) Sinema, herşeyden önce bir sanattır ve ilgili herkes, taviz vermeden bu yargıda birleşmelidir.

2) Türk Sineması'nın geçmişi, sanat değerleri yönünden bütünüyle bir kaostur. Birkaç olumlu çıkış ve pırıltılı dönem hariç, sinemanın elli yıllık geçmişi, toplumumuzun bütün bozuk kurumlarının yaptığı tipik özelliklerini yansıtmaktadır.

3) Ancak, Türk Sineması'nın bu çürüyen ve bozuşan yapısı konusunda yapılan her eleştirme, bu güne kadar sinemayı yapan çevrelerin sert tepkileri ile karşılaşmıştır. Ama yargı, kimsenin tekelinde değildir. Kendimizi bugününden ve yarınından sorumlu saydığımız sinema için hesap sormak da hakkımızdır.

4) Bugüne dek eleştiri bütünüyle başarılı değildir. Yayın yerlerinin kısıtlamasından ve yüzeysellikten kurtulmalıdır.

5) Kötü filmlerin yaratıcıları, bu durumun

sorumluluğunu, ilkel endüstri koşullarına ve ekonomik zorluklara yüklemişlerdir. Bu özür bir aldatmacadır. Dünyanın başka yerlerinde ilkel endüstriyel koşullarda da iyi filmler yapılabilmiş ya da bu koşullarda yapılan kötü filmlere ilişkin özelleştiri getirilmiştir. Hem kötü filmler hem de bunlara övgü, birarada olanaksızdır.

6) Kötü filmlerin kurnaz yaratıcıları tehlikeli bir şekilde, bir kavramı "Halk Sineması"nı ortaya koymaktadırlar; <<Sinema bir yığın sanattır. Bizim için aslolan halkın beğenisidir. Filmlerimiz, Türk toplumunun yapısına uygun olacaktır.>>

Uzun süre en kötü filmlerle şartlandırılan seyirci topluluklarını bu duruma ortak etmek, kurnazlıktır. Halk kavramının gölgesinde hem halkı, hem de devrimci kesimleri etkilemek istemektedirler.

7) Bu kurnazlık bir başka kavram: <<Batılılaştırma>> ile sürer. Henüz kesin sonuçlara ulaşmamış Asya Tipi Üretim Tarzı gibi ekonomik ve sosyolojik araştırma konuları temel alınarak ya da basit sağcı sloganlardan yararlanarak ifade edilen kurnazlığa kimse kanmayacaktır. Kurulması gereken, elbette Ulusal Sinema'dır. Ama bu sinema Alaturka Sinema olmayacaktır. Dünya sinemasına kapılarını açan Sinematek'e, yabancı film gösterdiği gerekçesiyle sataşanlar, yerli sinemanın, yabancı filmlerin en kötülerinin sırça köşkü üstünde oturduğunu unutmamalıdır.

8) Türk Sineması'nın bugüne dek ortaya koydukları,



zengin bir araştırma malzemesi oluşturmaktadır. Ama sanatçı, geçmişin gelenegini sürdürmek, örnek almak zorunda değildir.

9) Yarının Türk Sineması, yepyeni bir sinema olacaktır. Toplum düzeninin temelleri değişince sinema düzeni de kökten değişecektir. Değişim uzun sürse de genç kuşaklar kaçınılmaz savaşılarını yapacaklardır. Yönetmenler ise, ya bu çabayı paylaşacak ya da çürüyen düzenin yıkıntıları altında kaybolacaklardır. Seçim onlarındır(88):

### BÖLÜM-3 TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA "ELEŞTİRMEN"

#### I- TÜRK FİLM ELEŞTİRMENİNİN KİMLİĞİ

1988 yılında, film eleştirmenlerinin profesyonel olarak konumları, eğitim düzeyleri, eleştiri yaparken karşılaştıkları sorunlar ve eleştirinin seyirciler üzerindeki etkisini araştırmak üzere, bu bağlamda soruları içeren eleştirmenlere yönelik bir anket yaptık. Sonuçta, aşağıda yer alan sayısal veriler aracılığıyla, eleştirmenin kimlik özellikleri saptandı.

#### A-PROFESYONEL KONUM

Film eleştirmenliği, diğer mesleklerin yanısında, onlar gibi başlanılan ve sürdürülen bir kariyer değildir. Mesleki köken itibarıyla eleştirmenlerin %25'i, eleştirmenliğe başlamadan önce gazetecilik yapmıştır. Geri kalan kesim, mimarlık, avukatlık, grafikerlik, çevirmenlik,

-----  
(88) Yeni Sinema, Sayı:3, s.4-5

tiyatro sanatçılığı v.b. gibi çeşitli mesleklerden gelmedir. Eleştirmenliğin yanı sıra, eleştirmenlerin %41'i sinema alanında başka çalışmalar da yapmışlardır. Bunlardan %20.4'ü yönetmenlik, %16.7'si oyunculuk, %20.4'ü senaristlik, %20.4'ü yönetmen yardımcılığı çalışmaları yapmıştır. (Bkz. Grafik 1)

Eleştirmenlerin %83.3'ü eleştirmenlikle beraber başka bir iş yapmaktadırlar. Eleştirmenliğin yanı sıra yapılan bu işin %16.6'sı gazetecilik, %16.6'sı yazarlık, %25'i film yönetmenliği yapmakta; geri kalanlar ise senaryo yazarlığı, reklamcılık, sinema oyunculugu, video şirketinde danışmanlık gibi işler yapmaktadırlar. (Bkz. Grafik 2)

Eleştirmenlerin %50'si, yıllık kazanç konusundaki soruya cevap vermemiştir. Geri kalan %50'nin aylık emekli maaşından, yıllık 15.000.000 TL. dek çeşitli gelirlere sahiptir.

Yukarıdaki verilerde de görülebileceği gibi, film eleştirmenliği ile birlikte sürdürülen diğer işler konusunda, eleştirmenler yine çoğunlukla sinema sektöründe faaliyet göstermektedirler.

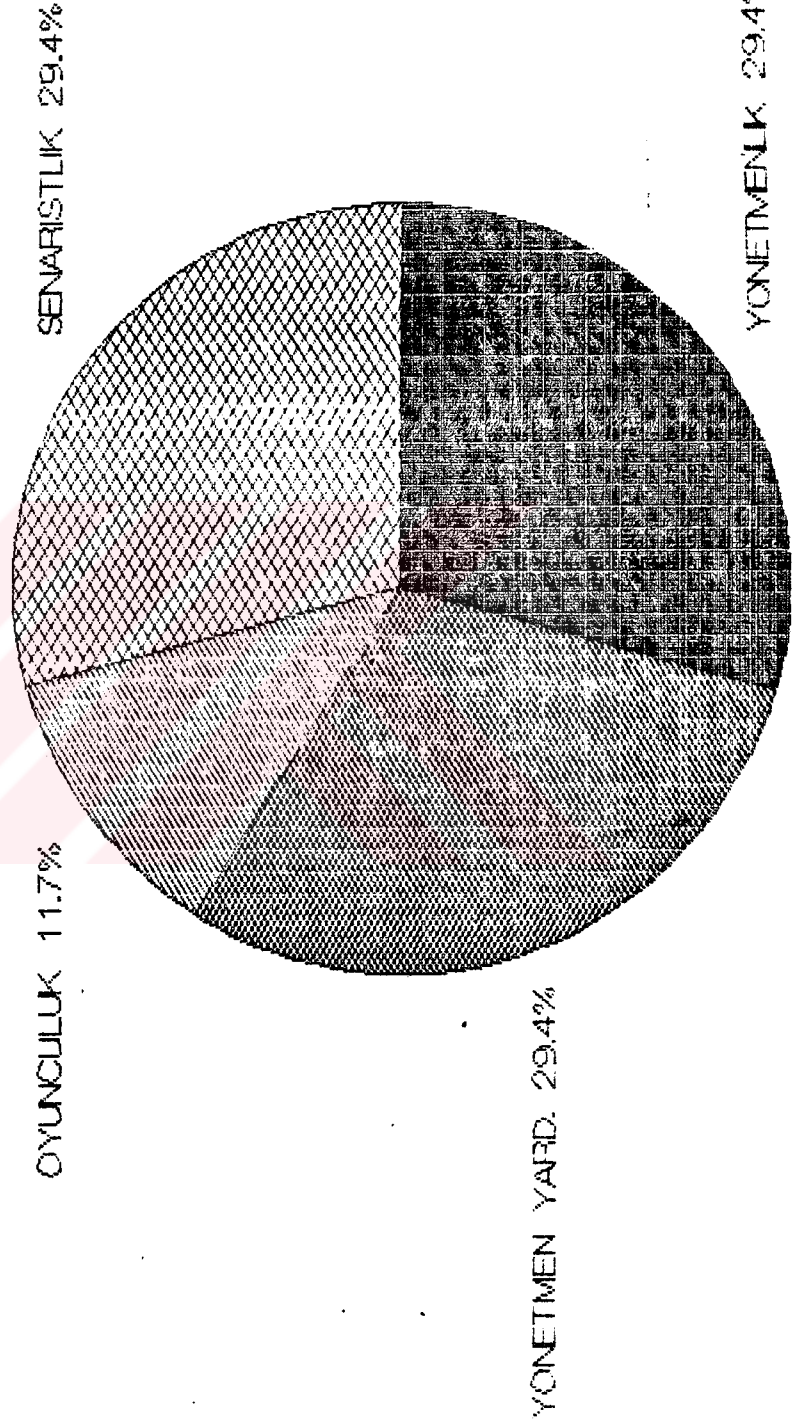
#### B- EĞİTİM DURUMU

Türk film eleştirmenlerininin %33.3'ü orta, %50'si yüksek öğrenim görmüştür. %16.6'sı master veya doktora sahibidir. (Bkz. Grafik 3)

Eleştirmenlerin %91.6'sı yabancı dil bilmektedirler. Bunlardan %43.6'sı ingilizce, %34.8'i fransızca, %13.1'i italyanca, %8.7'si almanca bilmektedir. (Bkz. Grafik 4)

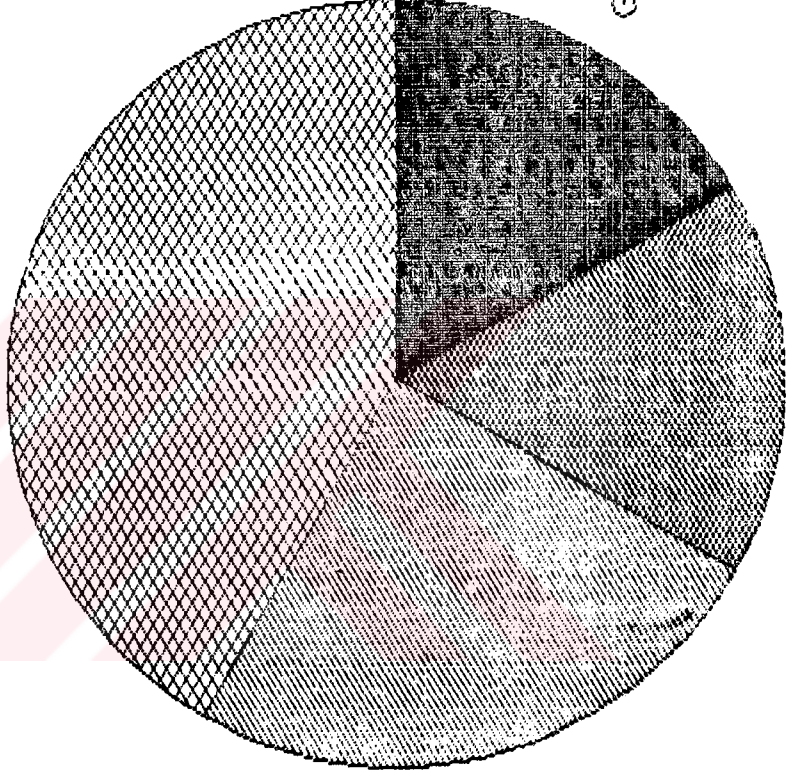
Eleştirmenlerin %81.6'sı sinema eleştirisi ile ilgili

# ELESTIRMENLERIN DIGER CALISMALARI (GRAFIK - 1)



# ELESTİRMENLERİN DİĞER MESLEKLERİ (GRAFİK - 2)

DİĞER İŞLER 41.8%



FİLM YÖNETMEN 25%

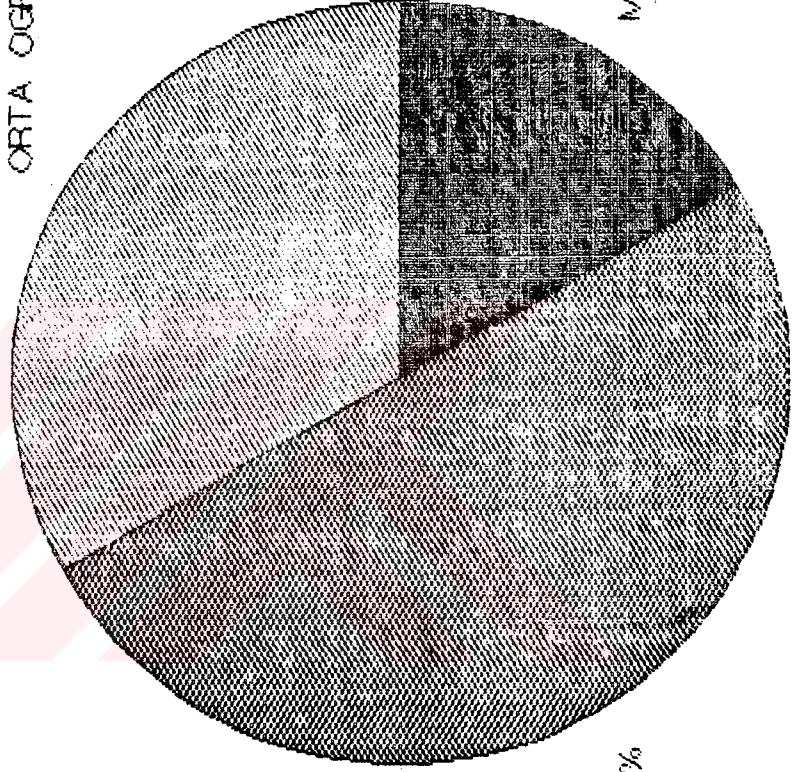
GAZETECİLİK 16.6%

YAZILIĞ 16.6%

# SINEMA ELESTIRMENLERININ EGITIMI

(GRAFİK - 3)

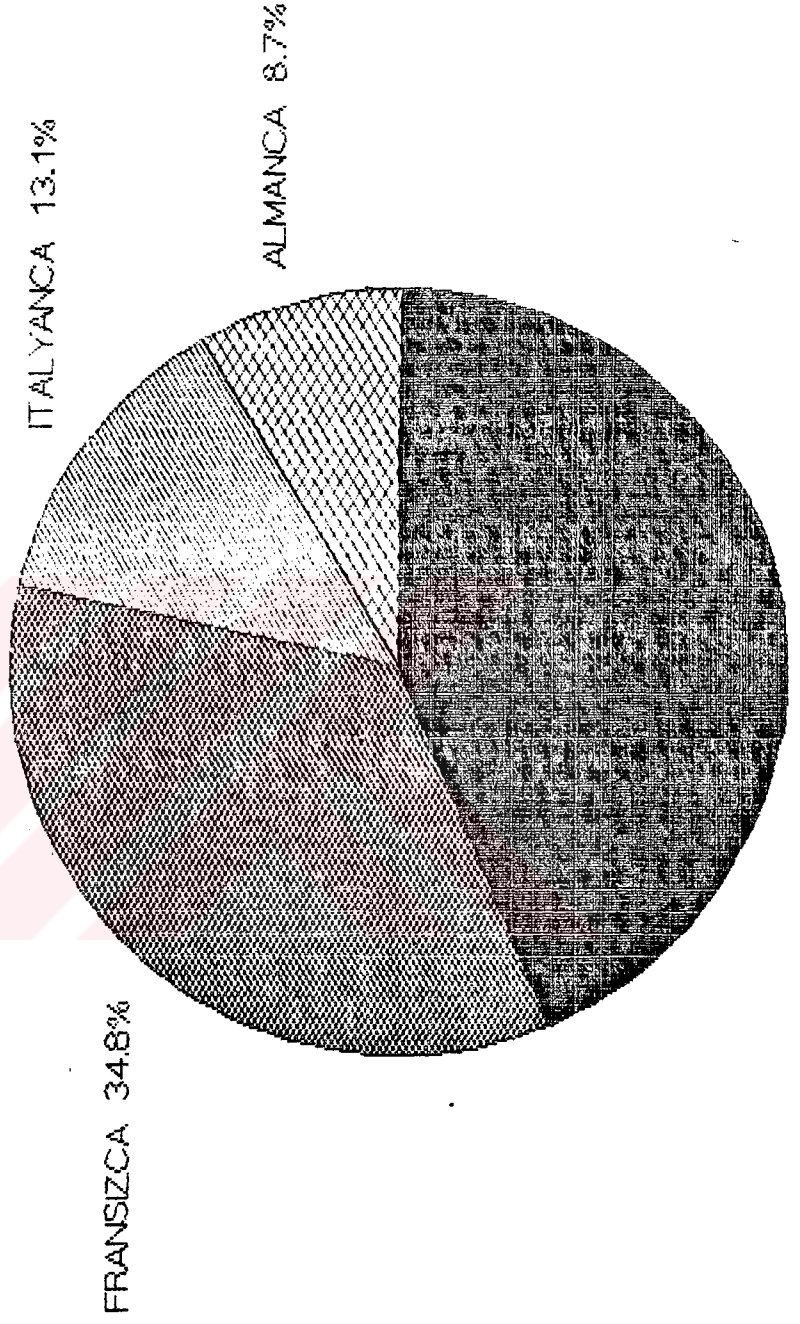
ORTA OGRENIM 33.4%



YUKSEK OGRENIM 50.0%

MASTER-DOKTORA 16.6%

# ELESTIRMENLERIN BILDIGI YABANCI DILLER (GRAFIK - 4)



yabancı yayınları izlemektedir.

izledikleri dergilerin %33.4'ü Sight and Sound, %33.4'ü Cahiers du Cinema, %16.6'sı Revue du Cinema, %16.6'sı da Film Comment'dir. (Bkz. Grafik 5)

#### C- DEĞERLENDİRME SORUNLARI

Film eleştirmenlerinin eleştirilerini yazmadan önce filmleri izleme koşulları şöyledir: %50'si sinemada seyircilerle birlikte seyretmektedirler.

Film eleştirmenlerinin, eleştiri yaparken izledikleri yöntemler şunlardır: %30'u filmi içeriğine göre değerlendirmekte, %30'u çözümleyici bir yöntem izlemekte, %20'si izlenimlerinden yola çıkmaktadır: %20 kalan ise, herhangi bir belirli yönteme sahip değildir. (Bkz. Grafik 6)

Yazılan eleştirilerin, %34.3'ü günlük gazetelerde, %30.4'ü aylık sanat dergilerinde, %21.7'si aylık aktüalite dergilerinde, %13.7'si ise aylık sinema dergilerinde yayınlanmaktadır. (Bkz. Grafik 7)

Eleştirmenler, <<Eleştirilerinizde herhangi bir dünya görüşüne yer verir misiniz?>> şeklindeki soruya %66 oranında "evet" cevabını vermişlerdir.

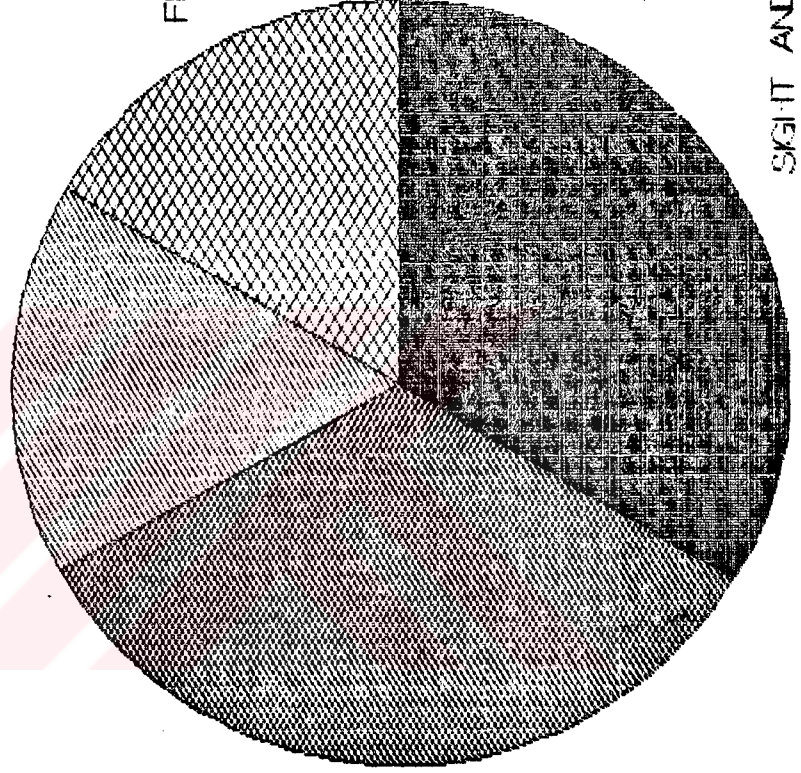
Eleştirmenlerin %58.3'ü Türk Sineması ve yabancı sinema örneklerini eleştirirken farklı kriterler kullanmadığını, %41.7'si ise kullandığını söylemiştir. (Bkz. Grafik 8)

Eleştiride "çifte standart" kullanan %41.7'lik gurubun %41.6'sı, niye böyle davrandıklarını açıklamamış; %16.6'sı

# ELESTIRIMENLERIN IZLEDIGI YABANCI DERGI (GRAFIK - 5)

REVUE DU CINEMA 16.6%

FILM COMMENT 16.6%

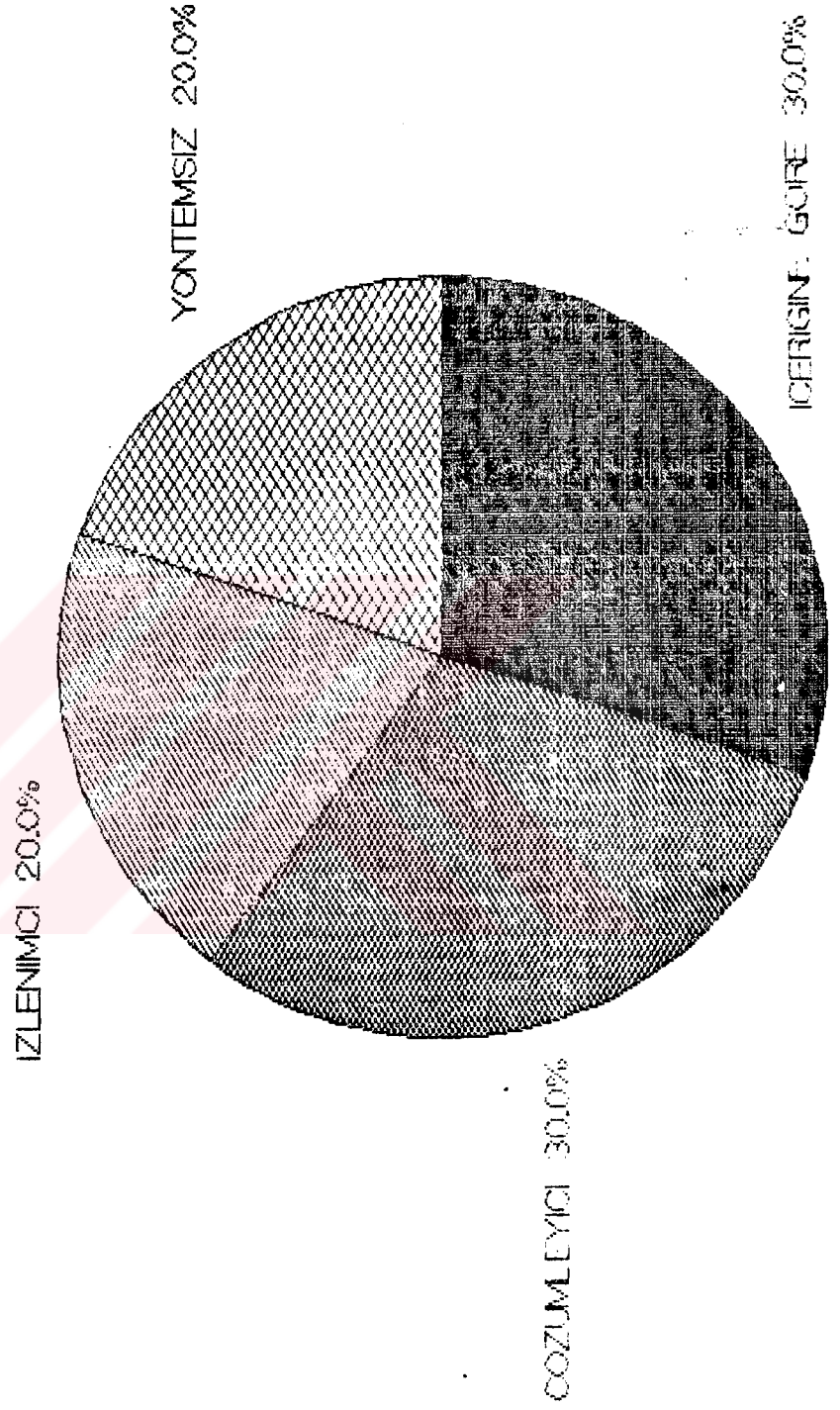


CAHIERS DU CIN. 33.4%

SIGIT AND SOUND 33.4%



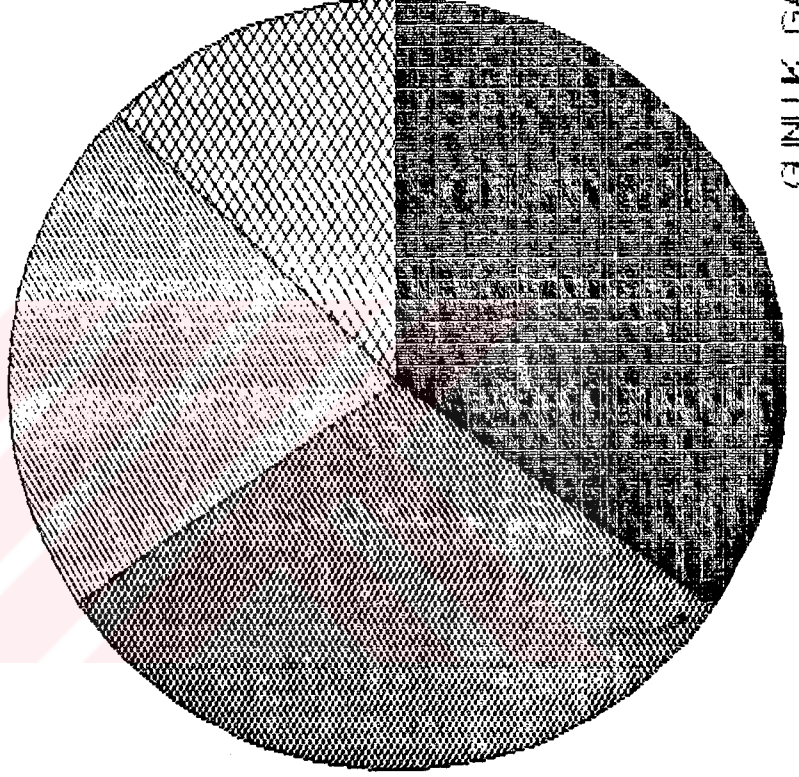
# ELESTİRMENLERİN İZLEDİĞİ YÖNTEM (GRAFİK - 6)



# ELESTIRI YA YINLARI (GRAFIK - 7)

AYLIK AKTUALITE 21.7%

AYLIK SINEMA D. 13.1%



AYLIK SANAT DE 30.4%

GUNLUK GAZETE 34.8%

# ELESTİRİDE CİFTE STANDART UYGULAMASI (GRAFİK - 8)

UYGULAYANLAR 41.7%



UYGULAMAYANLAR 58.3%

sosyal ve kültürel farklılıklar dolayısıyla böyle yaptığını söylemiş; geri kalan ise, kendimize özgü; olanaksızlıkların yaşandığı Türk Sineması'na karşı daha anlayışlı ve hoşgörülü olunması gerektiğini ifade etmiştir.

Eleştirmenlerin %25'i film eleştirirken türler arasında herhangi bir ayırım yapmamakta, %16.6'sı sorunsal sinemayı, %16.6 ise Türk Filmleri konusunda yazmayı tercih etmektedir. Geri kalanı ise, Auteur sineması, sanat sineması, önemli filmler gibi dağınık birinci tercihler yapmaktadır.

Eleştirmenlerin %41.6'sı çalışırken oto-sansür uygulamaktadır. Buna, Basın Yasası'na ya da gazetenin yayın politikasına uyum sağlamak gibi gerekçeler gösterilmiştir.

Eleştirmenlerin %58.3'ü film eleştirisinin bir edebiyat türü olduğunu belirtmiştir.

Eleştirmenlerin en beğendiği üç Türk filmi şöyle sıralanmaktadır: %33.3 ile Sürü ilk sırayı almıştır. Bu filmi %25 ile Umut izler. Üçüncü sırayı ise, Kanun Namına, Sevmek Zamanı, Yol, Adı Vasfiye, Acı ve Düğün eşit tercihler olarak paylaşmışlardır.

Eleştirmenlerin beğendiği üç yabancı film ise şöyle sıralanmaktadır: Hepsi de eşit yüzde oranlarına sahip olan filmler, Modern Zamanlar, Potemkin Zırhlısı, Roma, Monsieur Verdoux, Venedikte Ölüm, Bisiklet Hırsızları, Mr. Smith Wasington'a gidiyor.

Eleştirmenler'in <<en beğendiğiniz üç Türk eleştirmen kimdir?>> sorusuna verdikleri cevaplar yüzde olarak

değerlendirildiğinde ilk sırayı %33.3 ile Atilla Dorsay almış; onu %25 ile İbrahim Altınsoy izlemiştir. Üçüncü sırayı ise, %16.6 lık bir oranla Onat Kutlar ve Giovanni Scognamillo paylaşmışlardır.

Eleştirmenlerimiz'in <<en beğendiğiniz üç yabancı eleştirmen kimdir?>> sorusuna verdikleri cevaplar değerlendirildiğinde, Marcel Martin, David Robinson, Lindsay Anderson, Andre Bazin eşit (%16.6) puanlar almışlardır.

Eleştirmenlerimizin yabancı eleştirmen tercihlerinde klasik eleştirmenler çoğunluğu teşkil ederken, yerli eleştirmen sıralamasında İbrahim Altınsoy gibi Genç Kuşak Eleştirmenleri'nden birinin, Atilla Dorsay'dan sonra ikinci sırada gelmesi ilginçtir.

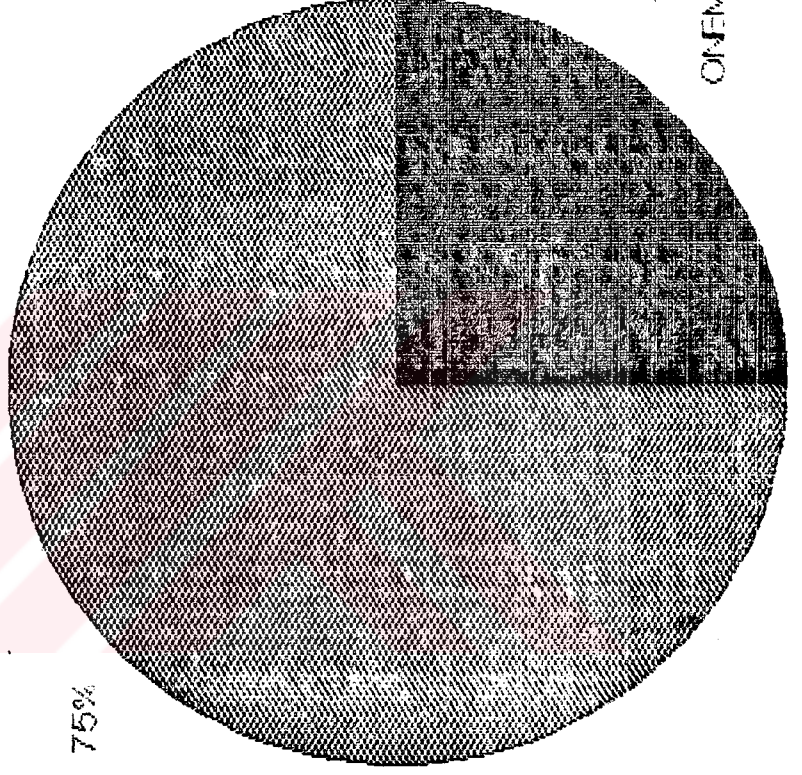
Eleştirmenlerin %75'i Türkiye'de basın ve yayıncılık ortamının sinema eleştirisine gereken önemi vermediğini söylemiştir. Bu kesimin %12.3'ü sorunu genel, kültürel az gelişmişlik olgusuna bağlamaktadır. %25.7'si ise, yayın organlarının kültürel gelişime önem vermediğini belirtmiştir.

Ancak, eleştirmenlerin %53.4'lük bölümü, yukarıda belirtilen olumsuz etkenlerin, eleştiri biçimini etkilemediğini açıklamışlardır. (Bkz. Grafik 9)

#### D- ELEŞTİRİNİN ETKİNLİĞİ SORUNU

Eleştirmenlerimizin %83.3'ü, eleştirinin sinema sanatına katkısı olduğunu düşünmektedir. Bunlardan %22.2'si eleştirinin kuramsal temel oluşturduğundan, %38.2'si uyarıcı rehberlik yaptığından, %16.7'si bilgi; %11.1'i haber verici

# BASIN- YA YININ ELESTIRIYE ILGISI (GRAFİK - 9)



ONEM VERMİYOR 75%

ONEM VERİYOR 25%

oldugundan, %11.1'i ise sanatçıyı desteklediğinden bahsetmektedir. (Bkz. Grafik 10)

Eleştirmenlerin %33.3'ü yazdıkları eleştirilerin seyirci sayısını etkilemediğini söylemiştir.

Eleştirmenler, %75'lik bir oranda kendilerinin Türk sinemasını yönlendirici işlevleri bulunduğunu söylemişlerdir. Bu gurubun %41.6'sı sözkonusu yönlendirmenin nasıl olduğunu açıklamamış, %16.6'sı bunun arka çıkarak, %8.3'ü de herkesin katılımını sağlayacak bir tartışma ortamı yaratmak şeklinde olduğunu belirtmiştir.

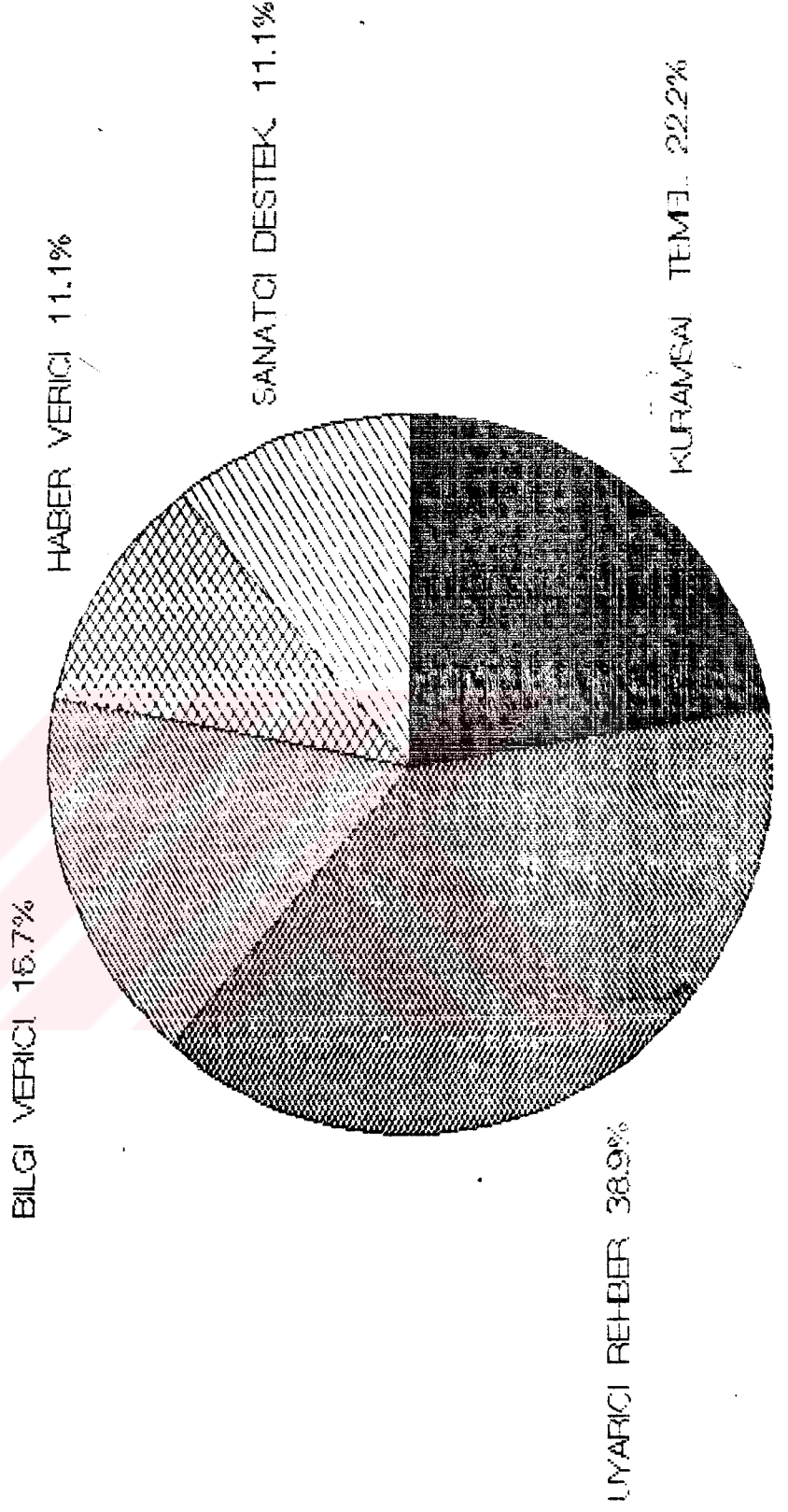
Dolayısıyla, çoğunlukla eleştirmenlerimiz gerek film gösterimi, gerekse film yapımı konusunda güç ve etki sahibi olduklarını kabul etmektedirler.

Eleştirmenlerimizin %58.3'ü eleştiri yazarken kendisini, kendisine karşı sorumlu hissetmektedir. %25'lik bir kısım, bu sorumluluğu sinema sanatına, %25'i de herkese karşı hissettiğini söylemiştir.

Eleştirmenler, işlevleri dolayısıyla sık sık toplu gösteri, film festivalleri, yarışmalar alanında aktif görev alırlar. Bu bağlamda:

Eleştirmenlerin %75'i sinema alanındaki yarışmaların, sinema kültürünün yaygınlaşmasında yararlı olduğu görüşündedir. %83.3 oranında bir grup ise, toplu gösterilerin sinema kültürünün yaygınlaşmasını sağlayacağını söylemiştir.

# ELESTİRMENLERİN SINEMAYA KATKILARI (GRAFİK - 10)





## A- HALİT REFIG

Halit Refig(Doğ. İzmir 1934), bir sinema yazarı ve bir yönetmen olarak Türk Sinemasının en popüler ve önemli kişiliklerinden biridir. Yazarlık kariyerine 1956 yılında Akis dergisinde başlar(89).

Bu dergide Nijat Özün ile işbirliği yapar. Bu beraberlik yalnızca Akis'te kalmaz Pazar Postası ve Sinema 65 ile ilk ciddi Sinema Sanatı Dergisi olan "Sinema" da sürer(90).

Refig, bu dergiyi yayınlamaktaki amaçlarını şöyle ifade eder: "Amacımız daha iyi, daha güzel bir Türk Sinemasına yol açacak bir sinema sevgisi yaratabilmektir". Bir süre sonra Refig, Yeni Sabah gazetesinde eleştirmenliğe başlar. Yanısıra, evinde her onbeş günde bir Türk Sinemasının durumunu, sorunlarını, örneklerini tartışmak amacıyla, genellikle Metin Erksan, Atif Yılmaz, Memduh Ün, Osman Şeden, Semih Tuğrul, Tuncan Okan, Erdoğan Tokatlı, Alp Zeki Heper, Cengiz Taçer, Baykan Sezer gibi sinema için değişik düzeylerde çalışan kişilerin katıldığı toplantılar düzenler. (91)

1959'da Senarist ve Yönetmen yardımcısı olarak kamera arkasına geçer. 1960'ta ise ilk filmi olan "Yasak Aşk" ı yönetir. Film başarılı olur, ilgiyle karşılanır.(92) Bunu

(89) Halit REFIG, Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Hareket Yayınları, 1971, s.17

(90) Halit REFIG, a.g.e., s.18

(91) Halit REFIG, a.g.e., s.19

(92) Halit REFIG, a.g.e., s.22; Giovanni SCOGNAMILLO, Türk Sinema Tarihi, 2. Cilt, İstanbul, Metis Yayınları, 1987, s.76

"Seviştiğimiz Günler" izler. Ancak film Ticari başarısızlığa uğrayınca Refig, Yeşilçam piyasasının gereği olarak bir iş filmi çekmek zorunda kalır.:"Gençlik Hülyaları" (1962). 1963'te "Şehirdeki Yabancı" yı yapar. Senaryosunu Vedat Türkali ile birlikte yazdığı filmde büyük bir olasılıkla Zonguldak kenti, orada yaşayan çeşitli kesimlerden insanların yaşantıları, bir yasak aşk hikayesi ile bezenerek anlatılmaktadır. Film aynı yıl Moskova Film Festivaline katılmıştır. Yine aynı yıl Jet pilotlarının hayatlarını, kişisel ve mesleki yönden inceleyerek aktaran "Şafak Bekçileri" ni gerçekleştirir. 1964'de Refig, "Gurbet Kuşları" nı çevirir. Taşradan, İstanbul'a göç eden ve büyük kentin yaşam savaşı içerisinde gerek aile ilişkileri gerekse kişilik olarak büyük değişme ve parçalanmalar yaşayan insanların dramını anlatmaktadır. Yönetmen filmi boyunca Kadın'a çok katmanlı, zengin anlamlar yükler. Visconti'nin "Rocco e i suoi fratelli" adlı filmin yerli versiyonu olarak da nitelendirilen film(93) Giovanni Scognamillo'ya göre 1980'lerin ikinci yarısında bir çeşit moda haline gelen Kadın-Cinsellik temasının işlendiği bir Önetim olmak (94) özelliğini taşımaktadır. Gurbet Kuşlarında, oluşturulan "Kadın Kişilikleri Galerisi" (95), "İstanbul'un Kızları" ve "Şehrazat" adlı filmlerinde de vardır.

(93) Halit REFİG, Ulusal Sinema Kavgası, Hareket Yayınları, İstanbul,1971,s.30; Prof.Dr.Jur.,Alim Şerif ONARAN,Türk Sineması Tarihi, (1979-1980 Ders notları),s.121.

(94) Giovanni SCOGNAMILLO, Türk Sineması Tarihi, 2.Cilt, İstanbul, Metis Yayınları, 1987, s.79

(95) Giovanni SCOGNAMILLO,a.g.e.,s.78

1965'te Halit Refig, Giovanni Scognamillo'nun deyimiyle ilk baş yapıtını imzalar: "Haremde Dört Kadın". Filmin Senaryosu Refig ve Kemal Tahir tarafından birlikte yazılmıştır. Scognamillo'ya göre; Refig'in sinemasında sık sık görülen unsurlar bir kez daha yinelenektedir: Filmin tek mekanda geçmesi, genç aşıklar ve engelleyici yaşlı erkek olmak üzere bir aşk üçgeni, bir kadınlar galerisi yapıtından tarihsel dönemin gerçeklerine (Osmanlı imparatorluğunun son dönemi) varma. (96)

Refig, filmi ile Sorrento Film Festivali'ne ve 3. Antalya Film Festivali'ne de katılmıştır. "Haremde Dört Kadın", Refig'in o dönemlerde yavaş yavaş biçimlendirmeye çalıştığı bir sinema kavramı denemesinin yani Ulusal Sinema kavramının adeta sinematografik bir yansımasıdır.

Refig, bu filmin hemen ardından, sinemamızdaki ilk Halit Ziya Uşaklıgil uyarlaması olan Kırık Hayatlar'ı filme çeker(1965). (97) Refig'in hemen hemen her türü içeren filmografisi, şu filmlerden oluşmuştur: Güneşe Giden Yol(1965), Erkek ve Dişi(1966), Uç Korkusuz Arkadaş(1966), Canım Sana Feda(1965), Karakolda Ayna Var(1966), Kız Kolunda Damga Var(1967), Bir Türk'e Gönül Verdim(1969), Adsız Cengaver(1970), Sevmek ve Ölmek Zamanı(1971), Yaşamak Ne Güzel Şey(1969), Fatma Bacı(1972), Ali Cengiz Oyunu(1971), Acı Zafer(1972), Aşk Fırtınası(1972), Çöl Kartalı(1972),

-----  
(96) Giovanni SCOGNAMILLO, a.g.e., s.81

(97) Giovanni SCOGNAMILLO, a.g.e., s.82

Kızım Varmı Derdin Var(1973), Sultan Gelin(1973), Vurun Kahpeye(1974), Yedi Evlat İki Damat(1974), Aşk-ı Memnu(TV. dizisi)(1975), Yaşam Kavgası(1978), Leyla ile Mecnun(1982), O Kadın(1982), Beyaz Ölüm(1983), İhtiras Fırtınası(1983), Alev Alev(1984), Paramparça(1985), Son Darbe(1985), Kiskıvrak(1986), Yarın Ağlayacağım(1986), Teyzem(1986), Kurtar Beni(1988), Hanım(1989).

Refiğ, yazar ve yönetmen olarak iyimser ve enerjik bir tavırla, Türk Sineması'nda yaşanan sorunların sosyolojik - tarihsel nedenlerini bulgulamaya çalışmış ve böyle sorunsal bir sinemada sözkonusu iddiasının bir başka yansıması olarak film yapma cesaretini göstermiştir.

Refiğ'in kuramsal ve uygulamalı olarak belirlemeye çalıştığı ünlü "Ulusal Sinema" kavramı, yavaş yavaş oluşarak önce Sinema 65 dergisinde ifadesini bulmuş, sonra da geniş bir şekilde tartışmaya açılmıştır.

Refiğ, Sinema 65 dergisinde yayınlanan "Türk Sineması Nedir?" başlıklı inceleme tefrikasında çeşitli bağlamlarda sorunları irdelemiştir:

"Kendilerini sinemamızı değerlendirmek durumunda görenlerde henüz gerçek duygusu tam uyanmadığı, gerçeğe saygı doğmadığı, ellerinde kendi gerçeklerimizden ortaya çıkan değer yargıları bulunmadığı" na işaret ederek; "Sinemayı sadece estetik ve fikri bir olay olarak kabul edenler onun aynı zamanda ekonomik ve sosyal bir olay olduğunu

unutuyorlar"(98) der.

Refig için: "Sinema sanatçısı içinde yaşadığı toplumun sanat gelenekleri, kültürel seviyesi, ekonomik imkanları ve teknik standartları ile şartlıdır."(99).

Bu konuda çok açık birde örnek verir:"Çin Halk Cumhuriyeti'nde L'Eclisse" gibi bir film yapılmasını düşünürmüsünüz? (100).

Türkiye'de eleştirmenlerin çalışmaları, haliyle iki alana yöneliktir. Türk sineması ve diğer ülke sinemaları. Diğer ülke sinemaları için sorun yoktur. Ancak, Yerli Sinema sözkonusu olduğunda, eleştiri, doğal konumunun dışında bir sorunlar bütününe dönüşmektedir. Eleştirilen sinema bir kenara itilip eleştirinin genellikle yargı tonunda eleştirisi yapılır. Türk intelligenti'sı ve tatbii ki film eleştirmenleri sinemamıza karşı ilgisiz olmakla hatta hakir görmekle suçlanmışlardır. Bu arada sinemamızın geri kalmışlık niteliği yeniden unutulup bireysel çıkışlar kapsamında ümitlere kapılmıştır.

Peki bu koşullar altında eleştirmen, Yerli Sinema karşısında nasıl bir tavır almalıdır? 30'ların hem sinemanın hemde eleştirinin deneyimsizliğinden kaynaklanan naivitesini muhafaza edilmelidir; yoksa 40'ların çok az sayıdaki film prodüksiyonundan kaynaklanan suskunluk mu tercih edilmelidir?

(98) Halit REFiG, Sinema 65, Sayı:1, s.12, "Türk Sineması Nedir, Gerçek Duygusu", 1965

(99) Halit REFiG, a.g.e., s.13

(100) Halit REFiG, Sinema 65, Sayı:2, s.7, "Sinemamızın Kökleri". 1965

Belki de 50'lerin yoğun ilgililigi tekrar yaşanmalıdır? Bunlar seçeneklerdir. Ancak hepsi de denenmiş ve geçmişte kalmıştır. 1950'li yılların sonuna gelindiğinde Türk sineması ve eleştirisi karşılıklı çıkmaza girmişlerdir. 1960'larda ise Türk Sinemasının yeniden taze ve enerjik bir yaklaşımla değerlendirilmesi, özenli film çalışmaları hatta kuram oluşturma çabaları görülür. Örnek verecek olursak Sinema 65 gibi dergilerin varlığı, Uç Tekerlekli Bisiklet, Susuz Yaz, Haremde 4 Kadın, Keşanlı Ali Destanı, Gurbet Kuşları gibi filmler; Halk Sineması, Ulusal Sinema gibi kavramların ve tanımlama çabalarının ortaya konusu...

Refiğ, gerek yazar sonra da yönetmen olarak iyimser bir tavırla sorunların sosyolojik-tarihsel nedenlerini bulgulamaya çalışmış, sorunlar içindeki sinemada sözkonusu iddiasının bir başka yansıması olarak film yapma cesaretini de göstermiştir.

1965'te meslektaşlarının, filmleri ile bunların içinde üretildikleri toplumu bir arada düşünemedikleri dolayısıyla "değerlendirme yanlışlıkları"na düştüklerini belirtir.

Ona göre, Batı kültürü ile beslenen eleştirmenler, gündelik, estetik, ekonomik ve sosyolojik yargılarında kendi toplumlarına göre değil, Batı toplumlarını temel alarak düşünmektedirler. Oysa Türk toplumu çok farklıdır....(101).

Refiğ, Türk toplumuyla diğer toplumların farklı olduğu gibi zaten bilinen bir durumu vurgularken Türk sinemasının

-----  
(101) Halit REFiğ, Sinema 65, Sayı:2,s.7,Sinemamızın Kökleri.

batı sineması ölçütleri içinde değerlendirilmesinin de yanlış olduğu sonucuna varmaktadır. Bu durumda akla şu soru gelir: Film eleştirisinde, yerli sinema ve diğer sinemalar olmak üzere her ülke sinemasının endüstriyel ve ekonomik koşullarının farklılığı bağlamında, film eleştirisinde de farklı kriterler mi uygulanmalıdır? Diğer bir deyişle, eleştiriye "çifte standart sistemi" mi egemen olacaktır? Oysa, sinema evrensel bir sanattır, uluslararası bir endüstridir. Herhangi bir ülke sinemasının, uluslararası sinema platformunda geçerli olabilmesi için asgari standartlara sahip olması gerekir.

Refiğ, Cumhuriyetimiz'in kuruluşuyla çözülmüş bulunan Doğu-Batı, Türk kültürü, yabancı kültür ayrımları, kültür sentez gibi yapay sorunları bir kez daha gündeme getirerek üstelik Osmanlı devlet düzenine ilişkin birtakım özellikleri, Türk seyircisinin yapı özelliğinin nedenleri olarak göstermeye kalkmaktadır. Kendi seçtiği örnekler kullanırsak(102), Sofokles, Shakespeare, Brecht, Rembrant, Monet, Picasso v.b. gibi bütün insanlık kültürüne mal olmuş simge-sanatçıları yabancı sayıp bizim kültürümüz için de, tiyatro geleneğimizin olmadığını, resim geleneğinin bulunmadığını söyleyebilmektedir. Oysa, gelenekler oluşturulabilirler. Nitekim, günümüzde Tiyatro, Edebiyat, Resim, Heykel, Müzik için hiçbir sorun yoktur. Evrensel

(102) Halit REFiğ, Sinema 65, Sayı:1, s.9, "Türk Sineması Nedir?", II "Sinemamızın Kökleri", 1965

formlara ulusal duyarlılıklar mükemmel ifadelerini bulmuşlardır.

Refig, 15 Ekim 1965 ve 12 Mart 1971 arasında yazdığı, hemen bütünüyle Türk Sineması'nın genel sorunlarına ilişkin yazılarını "Ulusal Sinema Kavgası" adlı kitabında toplamıştır.

Refig'e göre:<<Türk sineması doğrudan doğruya Türk halkının film seyretme ihtiyacından doğan ve sermayeye değil emeğe dayanan bir sinema olduğu için bir "Halk Sineması" dır...(103)

Ekonomik yapısı itibarıyla, bu sinemanın film üretebilmesi, halkın talebine bağlıdır. dolayısıyla yabancı ve yerli sermaye ya da devletin ekonomik desteği olmadığından, yukarıda belirtildiği üzere ekonomik bağımlılık içinde bulunan, böylece estetik yapısını halkın beğenisinin belirlediği yerli sinema, meddah, karagöz v.b. gibi geleneksel, gelişme olanakları kısıtlı suretlerle anlatım düzeyinde benzerlik göstermektedir. Öyleyse, daha başından kısıtlı, her türlü evrime kapalı bu anlatım aracını ellerinde tutanlar, <<Türk halkını feodal bir temelden kapitalist bir burjuva düzenine geçmiş batılı toplumların halklarıyla aynı sayıp meselelerine batılı halkların meselelerine bakılacak açıdan yaşanmış ve sakat ürünler ortaya koymuşlardır>> (104)

Refig, kendisinin de bir yönetmen olarak "Halk

(103) Halit REFIG, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları İstanbul, 1971, s.87

(104) Halit REFIG, a.g.e., s.88



Sineması" örnekleri ortaya koyduğunu itiraf ederek özeleştirisini yapar. 1968'de kaleme aldığı ve yukarıda özetlediğimiz yazısında Refiğ, "Halk Sineması" diye adlandırdığı ilkel işleyiş ve anlatım koşullarına sahip sinemanın Yeşilçam sinemasından farklı olduğunu söylemektedir.

Türk sineması'nın Demokrat Parti'nin iktidar dönemi ile başlayıp on yıl süren bölümüne "Yeşilçam Sineması" demekle ve bunu, sonraki "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" olarak isimlendirdiği sinemalar için bir temel hazırlık saymaktadır.

Anadolu'daki elektrik ağının genişlemesi ve geliştirilmesine paralel olarak, Türk filmi seyreden bir kalabalık ortaya çıkmış ve bu da Refiğ'e göre Yeşilçam sineması'nın başarısı olmuştur. Tabii bu arada film prodüksiyonu sayısında artış ve sinemanın bir meslek sektörü haline gelmesi gibi iki önemli gelişme kaydedilmiştir.

Yeşilçam Sineması'nın yaklaşık on yıl sonra, 1960 ların başında devrini tamamlamasının ardından, "Halk Sineması" biçimlenmiştir.(105)

Refiğ, 1966-67 yıllarında, yoğun bir biçimde, "Halk Sineması" na ve batı sineması hayranlığına tepki olarak geliştirilen bir "Ulusal Sinema" dan sözeder ki, bu kavram kuramsal düzeyde geliştirilmemiş, film olarak da "Haremde

---

(105) Halit REFİĞ, a.g.e, s.90

Dört Kadın", "Kuyu", "Sevmek Zamanı" gibi birkaç film örneğinde kalmıştır(106).

Kemal Tahir'in edebi varlığı, entellektüel kişiliği ve dönemin Asya Tipi Üretim Tarzı kavramına ilişkin ekonomi tartışmaları Halit Refik'in "Ulusal Sinema" kavramını oluşturmakta etkili olmuştur.

Asya Tipi Üretim tarzı Marx tarafından ortaya atılan fakat yeterince geliştirilmemiş bir kavramdır. Marx, esas itibariyle Sınai kapitalizm'e yol açan koşulların Doğuda değil de neden Batıda oluştuğu sorusuna cevap aramaktaydı. Doğu toplumlarının yapısında ne gibi engeller vardı ki onların kapitalist gelişmesini anlamıştı? Doğu tarihi üzerine bilinen çok kıt verilere dayanarak Marx ve Engels ilkin Doğu toplumlarının geride kalmalarının nedenini özel toprak mülkiyetinin olmayışında gördüler. Kapitalizme geçmeyip geride kalışlarının nedeni de aynıydı. Asya Tipi üretim tarzının belirleyici özelliği temelde kendi kendine yeten bağımsız köy hücrelerinin varlığıdır. Tek hücreli yaratıklara benzetebileceğimiz bu tamamen otarşik köylerin bağımsızlığını, tarım ve el sanatları birliği sağlamaktadır. Tarımsal faaliyetin dışında öteki gereksinimleri bütünüyle köy içindeki memur ve zanaatkarlar tarafından karşılanmaktadır. Bu iş bölümünün daha ileri bir iş bölümüne yol açma olanağı yoktur. köyün daha ileri üretim biçimlerine geçmeyi engelleyen yeterliliği sürüp gider. Bu otarşik

köylerin kendi aralarında hiçbir alışverişi yoktur. Gerçek anlamda kentin varlığından da söz edilemez. "Asya Tipi Üretim Tarzı"nda toprak mülkiyeti köy topluluğuna aittir. Birey, topluluğun bir üyesi olarak toprağın bir kısmını tasarruf etmektedir ve bu hak çocuklarına da geçebilir. Köy topluluklarının üstünde üretim fazlasının bir bölümünü alan, sulama ve bunlar gibi bölge ölçüsünde gerçekleştirilebilecek görevleri yerine getiren bir organizasyon (örneğin Devlet) bulunmaktadır. Dolayısıyla üst topluluk alt topluluğu sömürmektedir. Bir üretim fazlası yaratılması ve bunun belli görevleri yerine getiren bir üst topluluk tarafından alınması özelliği, bu üretim tarzını evrime çok daha az elverişli hale getirmektedir. Kadim ve Cermen tipi üretim tarzları ise özel mülkiyet unsurları taşıdıkları için ileri ve evrime çok daha elverişli sayılmaktadır. Asya Tipi Üretim tarzı, "Asya'nın binlerce yıllık durgunluğuna ve Asya toplumlarının kapitalizme geçmeişlerine açıklama getirirken dayanak olmuştur.

Avrupa, Greko-Romenler, toprağın özel mülkiyetine dayanan bir üretim tarzı seçtikleri için evrime en elverişli bir Feodal düzene ve oradan da kapitalizme ulaşmıştır. Ancak bütün bu iddialar ispatlanmaktan çok uzak kalmıştır. Öte yanda' XVI. yüzyıl başlarına kadar, ileri uygarlık düzeyinde bulunan Türk toplumunun evriminin açıklanmasında Asya Üretim Tarzı Kavramı ne ölçüde yararlıdır? Üretim tarzı düzeyinde Osmanlı düzeninin batıdakinden pek farklı olduğu söylenemez.

her ikisinde de üretim güçleri toprağın ufak ölçüde ve ilkel koşullarda işlenmesi olanağına dayanır. Türk çiftçisinin, özel mülkiyete hayli yaklaşmış, işletmeyi tapu ile tasarruf hakkı vardır. Bu bireyci özellik köy topluluğuna karşı oldukça bağımsız bir şekilde kamucu özelliklerin yanısıra gelişmiştir. Ne varki üretim güçlerinin ulaştığı düzey köylünün tam özgürlüğüne imkan vermemektedir. Sömürüye dayanan sınıflı düzen Avrupa'da da, Türkiye'de de benzer bir sistemdir. Serf de, Reaya da toprağa bağlıdır. Ürettikleri ürünün bir kısmı arazi sahibi tarafından alınmaktadır. Arazi sahibinin Avrupa da senyör, Türkiye de Devlet ve devletin temsilcileri olması bu karakteri değiştirmez. Ayrıca XVI. yüzyıl öncesi Türk köylerinin birçoğunda kapalı üretim hakim biçim olmakla birlikte ticari hayata açılmışlardır. Ticari ilişkiler bir pazar yaratmaktaydı. Tarım ve sanayi belgesel ihtisaslaşmaya imkan vermişti. Göçebe Türk Efsanesi'nin tam tersine Osmanlı şehirlerinin dünya ticaretinde rolü vardı (Konya, Kayseri, Sivas, Bursa, Edirne, İstanbul, Filibe, Sofya, Üsküp, Selanik v.b. gibi). Bu büyük şehirlerin varlığı ancak devletin yurt ölçüsünde çözebileceği muazzam bir iş meselesi ortaya çıkardığı gibi bir tüccar sınıfının aracılığı ile şehir-köy ilişkilerini de getirmiştir. Bu noktada da yukarıda belirttiğimiz ilişkilerin var olmadığı otarşik Asya Üretim Tarzı'ndan uzaklara düşmüş bulunmaktayız. Osmanlı düzeni Kapitalizm yolundaki evrimde önemli aşamalar teşkil eden Zanaat-Tarım ve Zanaat-Ticaret ayrımında bir hayli yol almış, büyük şehirlerin kurulmasına zanaat alanında şehirler

arası ihtisaslaşmaya ve ticaretin genişlemesine sahne olmuştur. Bu durumda, Osmanlı düzeni Asya Üretim Tarzı'ndan iyice ayrılmaktadır. Osmanlı Toprak düzeni evrime sanıldığından daha elverişlidir denebilir. Hele XV. ve XVI. yüzyıl Türkiyesi'nde köyün Asya Tipi Üretim Tarzı'na ait, durgunluğa mahkum, tecrit edilmiş, içine kapanmış küçük dünya olmadığı rahatça söylenebilir." (107)

Yukarıda Doğan Avcıoğlu'ndan eleştirisi ile birlikte özetlemeye çalıştığımız Asya Tipi Üretim Tarzı, Halit Refiğ tarafından Türk toplumunun ve dolayısıyla Türk sinemasının içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik durumun saptanmasında kullanılmak durumundadır. (108)

Halit Refiğ, Selahattin Hilâv ve Sencer Divitçioğlu'nun bu konuda yazdıklarını önemli bulduğunu söylemekte ama daha fazla açıklama getirmemektedir.(109) Yanısıra, sürekli olarak Türkiye, Türk kültürü ile Batı ve Batı Kültürü gibi bir ayrımı yinelemesi, nerede ise Türklerin bütün kültürlerini dışarıdan ödünç aldıklarını üstelik de bunları kendilerine mal etmekte beceriksizlik içinde bulduklarını ima etmektedir. Diğer yandan Türk sinemasının neredeyse kendi kendine gerçekleşmiş olan oluşumunu kendi tabiri ile Halk sinemasını kavram olarak ortaya koyar. Ama Refiğ, yine çelişki içine düşer. Çünkü, sinema endüstrisinin

(107) Doğan AVCIOĞLU, "Türkiyenin Düzeni". (Dün, Bugün, Yarın). Bilgi Yayınları, Ankara, 1969, s.9-24.

(108) Halit REFİĞ, "Ulusal Sinema Kavgası", Hareket Yayınları İstanbul, 1971, s.52.

(109) Halit REFİĞ, a.g.e., s.52.

ekonomik işleyişini, Türk toplumunun ekonomik geri kalmışlığının nedeni, temel olarak Asya Tipi Üretim Tarzına dayanması şeklinde açıklamaya çalışmaktadır. Yani her ikisinde de kapalı ekonomi mevcuttur. Ancak, yukarıda Doğan Avcıoğlu'nun belirttiği gibi Asya Tipi Üretim Tarzı Türk toplumu için oldukça kuşkulu bir açıklamadır. Ayrıca, Yeşilçam sinemasında Bono sistemi sona erdikten sonra da Türk Sineması geri kalmış bir sinema olmaktan kurtulamamıştır.

Kemal Tahir etkisine gelince, Refiğ O'na hayrandır. "Kemal Tahir ve Devlet Ana" adlı makalesinde. "Devlet Ana Batı burjuva kültürünün bireyci bir sanat türü, Roman olmaktan çıkıp Doğu medeniyetlerinin ortak kamu vicdanına dayanan bir bilgelik eseri haline geliyor: Tevrat, Kelile ve Dimne, Şeyhname, Mesnevi gibi..." (110).

Verdiğimiz örnekten de anlaşılacağı üzere hayli duygusal olan Refiğ özbenliğimizin kökenlerini araştırmaktadır. Ama ne yazık ki belirli bir bütünlüğe kavuşamamıştır. Gerek biçim gerekse içerik bakımından tam bir Roman olan "Devlet Ana" nın kutsal örneklerle benzediğini söyleyebilmektedir.

Sonuçta, sinemamızın tarihi boyunca, hem eleştirmen hem de senarist, yönetmen v.b. gibi fiilen sinemada çalışan kişi 'ya da guruplara rastlanmaktadır. Halit Refiğ, Muhsin Ertuğrul'dan sonra, sinemamızın yazarlık-eleştirmenlik formasyonundan yönetmenlik formasyonuna geçmiş ikinci en

popüler sanatçımız olduğunu söyleyebiliriz.

#### B- GIOVANNI SCOGNAMILLO

Film eleştirmenleri, sinemanın belleğidirler. Kimi zaman film eleştirileri yapmakla kalmaz, sinema yazarlığı alanını genişletirler. Giovanni Scognamillo, sinemayla olan ilişkilerini, hayli geniş bir yelpazede sürdürmüş ve bunların somut sonuçlarını elde etmiş bir eleştirmenimizdir. Aşağıda açıklayacağımız eleştirmenlik faaliyetlerinin yanısıra, şu çalışmaları gerçekleştirmiştir. Agah Özgüç ile beraber 1965/1966'da "Sinema Yıllığı" ve "Türk Sinemasında Kadın ve Seks", 1973'te bir "Türk Film Arşivi" yayını olan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin 50. yılı şerefine yayınlanmış "Türk Sinemasında 6 Yönetmen" başlıklı bir inceleme; Birinci cildi 1987'de, ikinci cildi ise 1988'de yayınlanan Türk Sinema Tarihi, son olarak da Bir Levantenin Beyoğlu Anıları(1990).

Türk Sinemasında 6 Yönetmen: Lütfü Ömer Akad yada Uсталık Üzerine; Atıf Yılmaz'ın Çeşitlemeleri; Metin Erksan'ın Yalnız insanlar'ı; Halit Refiğ'in Kadın ve Toplum; Osman Seden yada Biçimcilik; Memduh Ün'ün Küçük Dünyası adlı bölümlerden meydana gelmektedir. Metin Erksan, Memduh Ün ve Halit Refiğ bölümleri daha önceden "Sinema 65" dergisinde yayınlanmıştır. Her bir bölümde, incelenen yönetmenin yaşam öyküsü, sinema kariyerine girişi verildikten sonra, yönetmen'in stilini belirlemeye yardımcı olacak

filmler üzerinde durulmakta; Bu arada da titiz bir araştırmanın varlığı hissedilmektedir. Her bölüm sonunda da ele alınan yönetmenin çalışmalarına ilişkin ayrıntılı film dizini bulunur. Scognamillo'nun bu inceleme eseri, ele alınan yönetmenlerin Türk Sinemasına olan katkılarına, ilginç sosyolojik bir bakış açısından değerlendirmeler getirir. Ama hemen yanında da yönetmenlerin stilleri bağlamında filmlerin kahramanlarının ya tek film içerisinde yada diğer filmlerdeki ile bağlantılarını araştırarak psikolojik irdelemeler yapar. Örneğin:

<<Kanun Namına>> (1952) ile, Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcını belirleyen Lütfi Ö. Akad'ın sinemacı kişiliğini Scognamillo şöyle çözümler:

<<Önceden sinemayı hedef tutmayan, sinemaya bilinçli ve hazırlıklı gelmeyen Akad, sinema kavramını getiriyor, Türk Sineması'na, bu kavramın ilk örneklerini veriyor; ve sinemayı öğrettiği gibi kendisi de öğreniyor. Bir paradoksa benzeyen bu durum aslında "Sinemacı" doğan, sinema için yaratılan kişinin oluşum sürecidir. Bu uğraşısından, Akad'a en çok yardımcı olan, tiyatrodan uzak kalmış olmasıdır. Her sorunun karşısında, senaryoyu hazırlayışından, çekime ve kurguya dek, Akad kendi çözümünü getiriyor, doğru ya da yanlış, oysa yeni ve değişik, varolan geleneklere karşıt....>>(1) Scognamillo, Akad'ın sinemasının başlangıç döneminde, Kanun Namına(1952),

(11) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sinemasında 6 Yönetmen". Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul, 1973, s.31-32.



Yalnızlar Rihtımı(1959) ya da Öldüren Şehir(1954) gibi kimi filmlerinde belirgin Fransız <<Şairane Gerçekçilik>> akımının ya da Amerikan gangster filmlerinin anlatım özelliklerinin hissedildiğinden söz ederek O'nun yerli filmciliğimiz içindeki konumunu belirler:

<<....etki ve özenti bir yana, Akad'ın bilinçli olarak halka, halkın benimsiyebileceği bir dille, halktan gelen konularla, yaşama endişesini göstermediği söylenilemez; en azından birer "halk olayı" olan "Kanun Namına", "Altı Ölü Var", "Beyaz Mendil" bunu tanıklıyor.... Aslında gerek Akad, gerekse aynı dönemin başkaca sinema adamları için sorun, konu seçme davasını aşan, bir anlatım sorunu idi... Akad'ın başka yapıtları birer "araştırma" örnekleridir. Sade ve öz bir anlatıma varmak isteyen bir araştırma. Akad'ın durgunluğu, ölü zamanları bunun sonucudur; türü de öyledir, ağır irişleri, gerilimli ilişki kurma, kişileri tanıtmaya, olayı hazırlama bölümleri, hızlı çözümlenmeleri ile. Bu tür bir süreçle Akad yalın bir şekilde, nedenler aramadan, hikayesini anlatır>>.

Çözümlenmelerinde, Cahiers du Cinéma'nın "Politique des Auteurs" yaklaşımına benzer bir yöntem kullanan Scognamiglio, Akad'ın stilini o denli belirli bir şekilde çizmiştir ki, yazılanlar bu kitabın yayını ertesinde çevirilen ve Akad'ın ustalık döneminin en seçkin örnekleri sayılan Gelin(1973), Düğün(1974) ve Diyet(1975)'den oluşan üçlemeye de adeta bir pre-açıklama getirmektedir.

Kitabın, Metin Erksan'a ayrılmış bölümünde ise, Scognamillo, yönetmenin, toplumsal gerçekçilik çerçevesi içinde görünen bazı yaklaşımlarından söz ederek. Örneğin Yılanların Öcü(1962) ve Susuz Yaz(1963)'da, toplumsal sorunların, toplumsal-gerçekçi açıdan değerlendirilmesi, eleştirilmesinden ziyade kişisel-duygusal düzeylerde ele alındığını söyler(112) ve Susuz Yaz'ın geleneksel olarak negatif kabul edilen kahramanı Hasan ile yine bir Erksan filmi olan "Suçlular Aramızda" nın genç armatörünü seçerek, bunların kişilik çözümlemesini yapmayı dener:<< "Susuz Yaz", ayrıca, yalnız insanların dramını gayet sert, çevreye uygun, bir şekilde çizmektedir, bir kez daha. Böylece, Erksan'ın yarattığı tipler dizisinde Hasan, uç noktaya ulaşan "yalnız insan" ın en çarpıcı temsilcisidir. İleride, bambaşka bir çevrede, tam karşıt bir düzende, ayrı etkilerle, ayrı tazyiklerle hareket eden ve de değişik dayanakları, olan "Suçlular Aramızda" (1964) ki milyoner armatörün oğlu da yalnızlığını gidermek, üstünlüğünü ispatlamak için programatik bir şekilde "entegrasyon" dan kaçan, oysa acısını çeken kişinin başkaca bir prototipi olacaktır. "Susuz Yaz" dan bu yana, Erksan'ın kişilerinde bir evrimden çok bir sapmaya tanık olmaktadır. Yanlızlığı kabullenmek bir yana, bu kişiler aşırı tutum ve davranışları ile varolan kurallara karşı gelip sahip olmak istedikleri şeyler için (su, kadın, toprak, servet, iktidar) var güçleri ve tüm tutkularıyla

---

(112) Giovanni SCOGNAMILLO, a.g.e., s.109-110.

direnmektedirler. Gerçi yönetmenin bu iki filminde bu sava karşıt ve karşıtlığı içinde tamamlayıcı bir sav var: Hasan'a karşı Osman, armatöre karşı amatör soyguncu. Şu var ki bu öyle bir sav-karşıt sav ilişkisi ki, iyi insan/kötü insan ya da olumlu insan/olumsuz insan arasındaki ayrımın ötesinde başkaca noktalara dayanmaktadır. Çevre ve karakter ayrılıkları bir yana, dava törel veya toplumsal karşılıklar üzerinde değil de ruhbilimsel çatışmalar üzerinde kurulmuştur. Aslında Hasan/Osman ve Armatör/Soyguncu ikilileri bir aynı kişiliğin iki ayrı yüzü, iki ayrı ruhsal izdüşümü (psişik projeksiyonu) dur. Başka bir deyimle, ilişki Doktor Jekyll ile Bay Hyde'in arasındaki ilişkidir.>>

"Türk Sinema Tarihi", bu alanda yazılmış en nitelikli çalışmalardan biridir. Gerek görsel, gerekse yazılı olarak zengin bir kanıtlar bütünü içerir. Tartışmalı olan konularda mümkün olan en fazla sayıda enformasyonu başvurmuştur. Kitap Dizaynı itibariyle, aynı zamanda ifadesi ile yalnızca üniversite değil her çeşit okuyucuya, Türk Sineması Tarihi'ni aktarabilecek niteliktedir. Scognomillo Türk Sinemasının gelenek ve özelliklerini, melodramatik bir tavırla sorun olarak değil herhangi bir sinema disiplini (Eleştiri, Tarih, Filmoloji v.b. gibi ) bağlamında irdelenmesi gereken birer fenomen olarak değerlendirir.

Scognamillo, Türk Sinema Tarihi'nin birinci cildinin önsözünde,

<< Tarihçi kesinlikle bir eleştirmen değil,

olmamalı. Tarihçi belgeleri toplayan, dizen, karşılaştıran, derleyen, değerlendirip yorumlayan kişidir. Başlıca amacı bir durumu, "nasıl olması gerektiğini" belirtmek değil, "nasıl ve neden olduğunu" açıklamaktır.

.....Konumuz genel olarak Türk Sinemasıdır, sanatsal yapıtları ve tecimsel ürünleri, yapıcı kişilikleri ve izleyici memurları ile, doğru ve yanlış adımları, bunalımları ve başarıları ile, amacımız bu sinemayı "görüntülemektir(113)"

der. ilgi çekici olan, eleştirmenlik formasyonuna sahip olan bir tarihçi olarak, "eleştirmek"ten değil, "görüntülemek"ten bahsetmektedir. <<Bir tek senaryo yazdım (İstanbul'da Buluşalım) o da, bereket versin çevirilmedi>>(114) diyebilen; filmlerdeki figüranlıklarını ironiyle hatırlayan Scognamillo, yani sinema yapmaya ancak bu kadar yakın olan O, sinematografik anlatıma özgü "şimdiki zaman" ı, sinemanın tarihini yazarken kullanmakta ve yazınsal olarak "görüntülemektedir".

Tarihçi olmak kolay değildir. Sağlam bir disiplin, güçlü bir hafıza "zaman" kavramının kronolojik ve psikolojik anlamları konusunda oluşmuş bir bilinç, olağanüstü bir sorumluluk duygusu gerektirir. Burada küçük bir parantez açarak Scognamillo'nun "Bir Levanten'in Beyoğlu Anıları" adlı kitabını da anmak gerekir. Tamamı Beyoğlunda geçmiş olan 60 yıllık bir ömür sürekli, filmler, sinemalar, film gösterileri, aktörler, aktristler ile işaretlenerek anlatılır. Yaşama anlam katan şey sinemadır. Dolayısıyla o

-----  
(113) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sinema Tarihi", Metis Yayınları, İstanbul, Cilt I, s.9.

(114) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sinemasında 6 Yönetmen", Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul, 1973, s.4.

tutkulu Sinefil kimliğini her fırsatta dışarı vurur. Pera, sanki bir filmin hikayesi aktarılmışçasına anlatılır.

Giovanni Scognemillo, 25 Nisan 1929'da İstanbul'da doğdu. İtalyan Lisesi'ni bitirdikten sonra, kısa süreli bazı işleri denedi; ardından Banco di Roma'da oniki yıl bankacılık yaptı. Babası ve ailesinin bazı fertleri, film ithalatı, sinema işletmeciliği ya da film laboratuvarı gibi işlerle ilgileniyordu. Bir beyanına göre, "Dr. Moro'nun Adası" (ilk versiyon) adlı korku filmi, ilk seyrettiği filmidir. 1948'de İtalya'daki gazete ve dergilere, Türk Sineması ile ilgili haberler göndermeye başladı. İtalyan "Successo" dergisinin Türkiye muhabirliğini yaptı. 1951-58 arasında Spettacolo, Bianco e Nero, Cinema, Le Cinema European, Kinematograph Weekly, Cinemonde gibi çeşitli Avrupa dergilerinde yazılar yazdı. Özellikle, dünyanın en saygın sinema yayınlarından biri olan Bianco e Nero'da yayınlanan incelemelerini burada zikretmek gerekir: Edgar Allan Poe e il Cinema (E.A. Poe ve Sinema); Ritratto di Ivan Ilitch Mosjoukine (i.f. Mujukin'in Portresi); Emil Jannings, Mostro sacro del cinema tedesco (Emil Jannings, Alman Sinemasının Kutsal Canavarı); Il Grande Doug o la Quintessenza dell'Americanismo (Büyük Douglas Fairbanks ya da Amerikanizmin Mükemmel Örneği); Lon Chaney, L'uomo dei Cento Volti (Lon Chaney, Yüz Suratlı Adam); I film di pupazzi animati (Kukla canlandırma filmleri); F.W. Murnau (F.W. Murnau); Sternberg, le donne e i gangster (Sternberg, Kadınlar ve Haydutlar); Piccolo Mondo di Marcel Pagnol

(Marcel Pagnol'un Küçük Dünyası).

Scognamillo'nun Türkiye'deki ilk sinema yazıları, Le Journal d'Orient'da çıkar(115).

1960'da Memduh Ün'ün gerçekleştirdiği "Ateşten Damla" filmi üzerine altı sayfalık bir eleştiri yazar. Babası da bu yazıyı, filmin yönetmenine ve Halit Refig'e gösterir. O sırada, Hayri Caner, Akşam gazetesindeki film eleştirmenliği görevinden ayrılmıştır. Yerine, Scognamillo yazmaya başlar. 1961-1966 yılları arasında sürdürdüğü bu aktivitesinin yanısıra, "Yön" (1962), "Sine-Film" (1962), Film (1964/65), Sinema 65 (1965), Yeni Sinema (1965/70), Akis (1967), Ulusal Sinema (1968) (116); dergilerinde, inceleme ve eleştiri yazıları yayınlamıştır. 1970'den sonra da yazarlık görevini Hey ya da Video-sinema gibi dergilerde sürdürmüştür; Ancak, 1960'lı yıllar boyunca elde edilen kariyer; 1970'li ve 1980'li yıllarda gazete ve dergi eleştirmen yazırlığı bağlamında ışıklarını kaybetmişse de, sinema tarihi yazarlığı bağlamında yeniden parlaklığına kavuşmuştur.

Scognamillo, bilim-kurgu ve fantastik sinema konusunda uzman olup, bu ilgisini edebiyat alanında da sürdürmektedir. Uzaydan Geldiler ve Dünyamızın Gizli Sahipleri adlı bilim kurgu eserler yayınlamıştır. 1960 ve 1966'da Norveç'te Fantaşy-Horron-SF filmindex; 1967'de yine Norveç'te Edgar A.

(115) mlGiovanni SCOGNAMILLO, "Bir Levanten'in Beyoğlu Anıları", Şubat 1990,s.32.

(116) Giovanni SCOGNAMILLO, "Türk Sinemasında 6 Yönetmen". Türk Film Arşivi Yayını, İstanbul, 1973,s.2

Poe On The Screen/index; 1960/1964'de, Amerika Birleşik Devletleri'nde Famous Monsters(Ünlü Canavarlar) başlıklı yazıları basılmıştır.

1964'de bankacılıktan ayrıldıktan sonra film yapımcılığı, reklamcılık işlerine başlamış. video ajansı danışmanlığı yapmıştır. Halen, sinema tarihi ve Türk Sineması üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. Eserlerinden biri de, bir gün basılacağını ümit ettiğimiz, "Türkiye'de Sinema Eleştirisi" (1987) başlıklı araştırmasıdır.

Giovanni Scognamillo, Sinema 65 dergisinin yazı işleri yönetmenliğini yapmış, Yeni Sinema dergisinde de çok faal bir görev üstlenmiştir. Özellikle Yeni Sinema'da 1966-1967 yıllarında çok geniş bir ilgi alanında çalışmaları yayınlanmıştır. "Türkçede Çıkmış Sinema Yayınları Bibliyografyası"; sinemamızdaki 1916'dan 1967'ye gerek edebi gerekse sinemasal uyarlamaları listeler halinde içeren "Türk Sinemasında Yabancı Etkiler", titiz bir derleme çalışması "Alain Resnais ve Filmleri", aynı nitelikte "Robert J. Flaherty"; "Sinema ve Öbür Sanatlar bibliyografya Denemesi"; "Türk Sinemasında Eleştirme (1952-1967)"; "Kurgu Hakkında" v.b. gibi.

Giovanni Scognamillo, T.R.T. televizyonunda yayınlanan Türk Sineması ile ilgili bazı belgesellerde danışmanlık görevini de yapmaktadır.

Scognamillo, gazetede film eleştirmenliği yaparken, bu türün özelliği olan izlenimci tavrın, kıvrak örneklerini

vermiştir. Örneğin: Hiroshima Mon Amour filmi için:

<<Öyle sanat eserleri vardır ki seyircisi ne kadar hazırlıklı olursa olsun bir tek defa seyretmekle tümünü, özel değerini kavrayamaz. İşte Resnais'in eseri bunlardan biridir. Şimdiye kadar "HIROŞİMA" dan bahsederek, mesela, hep aşk hikayesinden, ümitsiz ve imkansız bir aşkla bağlı iki ayrı ırktan, iki ayrı dünyadan bir kadınla bir erkekten bahsettik: Sevmenin azabı ayrılışın dramı, tanışmanın ve sevişmenin heyecanı. Fakat bundan başka bundan daha önemli bir husus var; Bu aşk macerasına bağlı, hatta belki de buna sebep olan eski ve unutulmayan, acı ve derin izler bırakan, aynı kadının başka bir aşkının yüze çıkması. Dünün ve bugünün karışması, hatıraların canlanması. Hiroşimadan çok evvel Fransanın ufak bir kasabasında, Nevers'te cereyan eder. İmkansız ve ölümlü neticelenen bir aşk. Unutulması zor, her an bugüne karışan dünün anıları ve anılarda olduğu gibi, ne mantıki ne de kronolojik kaideler bilmeyen fakat ne beklenmiyen anılarda birden ortaya çıkan bir dün.

Alain Resnais'in eserinde kullandığı teknik öşlesine etkileyici ki seyirci bile gerçek zaman anlamını kaybeder, zaman dışında sırf hislerin hatıraların etkisi ile gelişen, yaratılan, bir anda yaşar. Ve bu iki kişinin mücadelesi devamlı bir saniyede 100.000 kurban veren savaş vahşetini, insan denilen bu anlamsız mahlukun en büyük yüz karası olan Hiroşima şehri, asırların unutamıyacağı faciasını gözlerimizin önünde yaşamaktadır.>> (117)

Bir başka örnek, Gece'yi ise "Yılın en güzel filmi" diye tanımlar:

<<Gerçeği kavramak güç ise, onu ifade ve kabul etmek çok daha güçtür. "GECE"yi gördükten sonra insan daha da kuvvetle hissediyor bunu....

Hayat çemberi içinde dönen, niteliğini kaybetmiş ya da kaybetmek üzere olan kuklalar bunlar. Birbirlerini arıyorlar ama kavuştuklarında da aralarında bir bağ kurmağa ya da mevcut olanı devam ettirmeğe güçleri yetmiyor. Manasız anılarla dolu bir hayatta insanlar kişisel bir olumluluğa erişebilmek, mutluluğa kavuşabilmek için çırpınıp durmaktalar...

Michelangelo Antonioni'nin "GECE"si niteliğini öyle kolay açıklamiyan, seyirciden azami bir katılım isteyen güç bir eser....>>(118)

(117) Giovanni SCOGNAMİLLO, Aksam Gazetesi, 14.4.1962.

(118) Giovanni SCOGNAMİLLO, Aksam Gazetesi, 7.11.1963.



Scognamillo Türk Sineması'nın yapım sorunlarına şöyle yaklaşmıştır:

<<Filmciliğimizin bugünkü istikrarsızlığını doğuran başlıca sebeplerden biri hiç şüphe yokki uygulanmakta olan ve gelişi güzel bir seyir takip eden yapım siyasetidir. Ufak çapta bir saniyeden çok esnafçılığa uyan, bir planlamaya muhtaç olan bir siyasettir bu...

Yapım siyaseti-yani film yapımcılığının belirli bir tutuma göre uygulanması, belirli türlere yönelmesi, seyirci kütüphelerini gerçekten aranan, ihtiyacı duyulan şeritler verilmesi ya da empoze edilmesi - dünyanın her yerinde bir memleketin sinema sanayiine, giderek sinema sanatına gerçek bir nitelik verebilecek yegane yoldur.

Öz ve biçim nitelikleri arzeden akımlar bir yana-ki böyle akımların meydana gelmesi mevcut yapım kurallarına, piyasa geleneklerine karşı girişilen hareketlerden dogmakta -bugün sinema alanında söz sahibi duruma gelmiş ya da en azından dış piyasalarda mevcudiyetini duyurmuş her ülke yapım siyasetine belirli bir yön verebilmiş özellikle milli unsurlara dayanarak (uluslararası bir niteliğe kavuşabilecek yegane sinema milli bir hüviyet taşıyan sinema'nın olduğunu da bir kez daha hatırlatalım) tipik bir tür yaratabilmiş veya mevcut bir türü kendi gerçeklerine uygulayabilmiştir...

Türk sineması kısa sürelerle değişik türlere bağlanmış ve gene kısa süreler içinde bunları tüketmiştir. Koyu melodramlar, köy filmleri tarihi şeritler ve son olarak hissi güldürü filmler bunlardan bazılarıdır. İşin garip tarafı budur ki dünyanın her yerinde bu değişik türler yan yana yaşamaya devam edince bizde aniden bir veya iki mevsim içinde, belirli bir tür düğerlerini bastırır, ön plana geçer herkes tek kurtuluş çaresi diye ona bağlanır ve sonuç olarak kısa bir süre içinde tekrarlarına tekrarlarına bu tür verimliliğini kaybeder, söner mecburen birkaç yıl için bir kenara itilir.

Türk sinemasının "western" i Efe filmleri olabilir. Türk sinemasının özelliği gerçek köy filmi olabilir. Türk sinemasında Amerikan filmlerinin etkisini taşımayan zabıta ve macera şeritleri yapılabilir. Önemli olan bu çıkmazdan çıkmanın yollarını araştırmak, ufak dahi olsa bir sanayiye yakışan gerçek iktisadi veriler üzerine dayanan geçici heveslerden uzak bir yapım siyasetini tesbit ve tatbik etmektedir... (119)

Giovanni Scosramillo, sinemamızın bu konuda yeni

örneklerine her zaman duyarlı ve heyecanlıdır. Daha vizyona girmeden Ertem Göreç'in "KARANLIKTA UYANANLAR" filmini takdim etmektedir.

".....Bugüne değin Türk sineması köy yaşantısına değinmekle beraber, genellikle emekçilerin davalarını, emekçilerin gerçek yaşantıları üzerine eğilmemiş veya eğildiği anlarda bunu pembe bir gerçekçilik, gerçeğe uymayan bir iyimserlikle yapmıştır. Bugüne değin Türk sineması gerçek bir insancıl buut, gerçek bir toplumsal katılıştan yoksundu, yoksundu ta ki kolaylıktan kaçınan, bir sanatçı zümresi gerçek bir iyi niyet ve namusla aktüel bir davayı, aktüel bir durumu ele alarak Türk sinemasının ilk toplumsal filmini meydana getirdi... Karşımızda bir film var. Uzun bir zamandan beri beklediğimiz ciddiyette olumlu bir film...>> (120)

Bilim-Kurgu alanındaki çalışmalarıyla da tanınan ünlü sinema yazarı, bir yazısında Türk sinemasıyla ilgili hiç değinilmemiş konulardan birini incelemiştir:

<<Bilim Kurgu, ülkemiz için güncel bir olaydır, ağır, ağır ilerleyen, şekillenen bir tür merak. Televizyonla geniş halk kitlelerine yayıldı. Sinemadan bir hayli yararlandı; sonra kitap dizilerini oluşturdu, meraklı toplulukları, özencii dergilri ve en önemlisi özgün bir yazar takımına yol açtı.

Türk sinemasında bilim-kurgu, tam tersine kahramanları temaları özellikle dar bütçeli filmlerde denendi hiç de tatmin edici olmayan sonuçlara ulaştı: "TARZAN İSTANBULDA" 1952; "GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBULDA" 1955; "UÇAN DAİRELER İSTANBULDA"; "BAYTEKİN FEZA DA ÇARPIŞANLAR"; "ALTIN ÇOCUK"; "KİLLİNG FRANKEYSYAN A KARŞI" 1967; "MANDRAKE KİLLİNG E KARŞI" 1967; "UÇAN ADAM KİLLİNG E KARŞI" 1967; "KIZIL MASKE" 1968; "KIZIL MASKENİN İNTİKAMI" 1971; "SÜPER ADAM" 1971; "SÜPER ADAM KADINLAR ARASINDA" 1972; "SÜPER KADIN, DEHŞET SAÇIYOR" 1972; "SEVİMLİ FRANKEŞTAYN" 1975; "TURİST ÖMER UZAY YOLUNDA" 1973

Evet Türk sineması Bilim-Kurgu'yu, dolaylı veya dolaysız, birçok kez kullanmıştır. Öyle görünüyor. Örnekler iyi kötü ortada.

Aslında Türk sinemasında Bilim-Kurgu bilinçli olarak henüz ele alınmamıştır, zaten alınması için gerçek bir neden

(120) Giovanni SCOGNAMİLLO, Aksam Gazetesi, 8.8.1964.

yoktur. Özentilerden ve taklitlerden sakınmak gerekiyor.>>(121).

Giovanni Scognamillo, Sürü, Maden, Kanal, Selvi Boylum Al Yazmalım, Sultan, Fırat'ın Cinleri gibi filmlerin de yer aldığı 1978-1979 sinema sezonunu değerlendirmektedir; anlaşılan 1950'lerin başında atığa kalktığı sanılan Türk Sineması, otuz yıl sonra sorunlarının hiçbirisini çözememiştir; durum bir kez daha O'nun tarafından özetlenir:

"..... Bağışlayın, hep bilinen şeyleri tekrarlıyorum ama tekrarda yarar vardır. Sinema yasası dendi, sürüncemede kaldı...

Sansür tüzüğü dendi, bir yerlerde sıkıştı kaldı. Hammadde sıkıntısı berdevam!

Kurtuluş çaresi kimine göre türkücü filmleri, kimine göre güldürüler. Kimine göre dönme filmler, kimine göre şu derken yeni bir para "ayarlaması" ve onun getireceği yeni güçlükler, maliyet artışları derken toplam film sayısında bir düşme....

Bazı kaynaklara göre ocak-mayıs arasında çevirilen filmlerin sayısı 25 kadardır. Yıl sonuna kadar 100 filme çıkabilmek olanaksızdır. Öte yandan bu tahmini doğrulayan bazı haberler; Mesleği bırakanlar, giderek artan bir işsizlik v.b.

Ben gerçekleri ararım. Üstelik, galiba kötümserim, Ya siz?...>>(122)

#### C- ATILLA DORSAY

Atilla Dorsay, Yeni Sinema dergisinin, eleştirmenlere yönelik soruşturmalarından birinde: <<Sizce sinema eleştirmesi estetik ya da etik bir yöntem mi dayanmalı, yoksa an'ın izlenimlerini mi yansıtmalıdır?>> sorusuna şöyle cevap vermiştir:

<<An'ın izlenimleri önemli elbette: eleştirme de bir

(121) Giovanni SCOGNAMİLLO, Hey Dergisi, 15.11.1976.

(122) Giovanni SCOGNAMİLLO, Hey Dergisi, 16.7.1979.

edebi tür kabul olunursa, her edebi yazıda olması gereken <<spontaneite>> eleştirmende de olmalı... Şu var ki, bu anlık izlenimi, estetik ve etik bir yöntemin süzgecinden geçirmek de şart...>> (123)

Cumhuriyet gazetesindeki eleştirmenlik kariyerine başlayalı henüz bir yıl bile olmamışken verdiği bu beyanat, aradan geçen yıllarda kaleme aldığı eleştirilerinde sürekli tazeliğini muhafaza etmiştir.

Gazetede yer alan film eleştirileri, bu türün gereği olarak genellikle haftada bir kez, sanata ya da yalnızca sinemaya ayrılmış sayfada yayınlanırlar. Oldukça hızlı bir yayın ritmi içinde, film eleştirisi, aktüel olma niteliğine sahiptir ve aynı zamanda vizyonda bulunan filmler hakkında enformasyon sağlama amacını güder. Bu süreklilik, başka bir ifade ile, "filmler boyunca yinelenen eleştiri faaliyeti, gazete eleştirisi konusunda biçimsel bir standardizasyona yol açabilir.

Dorsay, bu süreklilik, yinelenme olgusuna rağmen, kendine özgü bir üslup geliştirebilmiştir. Nitekim, 1979'da Türk Dil Tarih Kurumu Basın Dil Ödülüne layık görülür.

Dorsay, film eleştiri metinlerinin biçim sorununu, kendi eleştirisi bağlamında şöyle açıklamıştır:

<<Ben kendimi üslubu olan, dili iyi kullanan, yazdığı keyifle okunan bir yazar sayıyorum. Daha film seyretmeye başladığımda kafamda anahtar cümleler, yaklaşımlar oluşuyor... Yazıyı yazmaya oturduğumda kafamda daha önceden

oluşan anahtar cümlelerle işe başlıyorum, bir çeşit

filme, kıyısından, köşesinden giriyorum. Okuyucuyu her zaman ne yazarsak yazalım, biraz şaşırtmamız gerek, en azından biçimsel olarak...>> (124)

Örneğin; Joseph Mc Grath'ın Para Babası filminin eleştirisine başlarken: <<Komik dediğimiz şey nedir? Ve insanı hayvandan ayıran özelliklerinden biri sayılan <<gülme>> eyleminin temelinde ne yatar?>> (125)

Franklin Schaffner'in General Patton filminin eleştirisine başlarken: <<Ben bu işi görevim olduğu için yapıyorum.. Sen ise sevdiğin için yapıyorsun>> diyor bir konuşmada, General Omar Bredley, General George Patton'a>> (126)

Sydney Pollack'ın Seni Yaşatacağım filminin eleştirisine başlarken:<<Andre Malraux'nun <<Bir hayatın değeri hiçtir. Ama hiçbirşey, bir hayat değerinde olamaz>> sözünü hatırlatın bir film...>>(127) ifadelerini kullanmıştır.

Eleştirmen, eleştiri yazılarında sinemaya ilişkin kişisel heyecanlarını belirtmekten çekinmez dolayısıyla Dorsay'ın çoğu eleştirisi adeta bir <<filme davet>>e dönüşmüştür. Örneğin:

Felipe Casalas'ın Zapata filmi için:<<Zapata, dramatik ve epik anlatımları ustalıkla birleştiren sineması ve önemli ve dürüst bildirisiyle, yalnız sinemaseverlerin değil,

(124) Geçmiş, Türk Sineması Özel Sayısı, Ekim 1988, s.58

(125) Atilla DORSAY, Mitos ve Kusu, İstanbul, Görsel Yayınlar,1977,s.259

(126) a.g.e.,s.166.

(127) a.g.e.,s.136.

sanatta devrimci yansımalar arayan, diğer bir deyimle devrime adanmış şeref eserine susayan herkesin görmesi gerekli bir filmdir>> (128)

Ya da, Michael Cimino'nun Avcı'sı için: <<Avcı, insanı sarsan, allak-bullak eden bir film..>>(129)

Ya da Visconti'nin Masumlar'ı için: <<Masumlar, bir görsel şölen, bir sinema şiiri, bir tablolar dizisi... insan tutkularını hallaç pamuğu gibi atmada usta bir yönetmenden bize gelen bir son bildiri...>> (130) ifadelerini kullanmıştır.

Atilla Dorsay'ın faaliyeti yalnızca filmleri eleştirmek konusunda olmamıştır. Yönetmenlere, oyunculara, festivallere, yarışmalara, sinemanın sorunlarına, zaman zaman televizyon olgusuna ilişkin birçok yazı yazmıştır. Yanısıra, Türk ve yabancı sinemacılarla söyleşiler yapmıştır. Yıllardır sürdürdüğü bu tutkulu ilginin, meyvaları, bugün Türkiye'de sinema literatürünün en değerli parçalarından bir bölümünü oluşturan antoloji kitaplarıdır: Mitos ve Kuşku(1977), Sinema ve Çağımız 1(1984) - 2(1985), Sinemayı Sanat Yapanlar(1985), O isimler O Yüzler (1985=, Türk ve Dünya Sinema Ansiklopedisi (Turhan Gürkan ile, 1983), Beyaz Perdede Kırmızı Filmler(1986), Yüzyüze(1986).

-----  
(128) Atilla DORSAY, Sinema ve Çağımız I, İstanbul, Hil Yayınevi,1985, s.219.

(129) Atilla DORSAY, a.g.e.,s.119

(130) Atilla DORSAY, Sinemayı Sanat Yapanlar, İstanbul,Varlık 1986,s.68.

Atilla Dorsay, yalnız edebi yeteneklere sahip bir entellektüel değildir; aynı zamanda belagat sahibidir. Bu özelliği, katkıda bulunduğu ya da yapımını üstlendiği televizyon ve radyo programlarında ortaya çıkmaktadır.

Özellikle radyo programlarında, Dorsay, müzik aracılığıyla, sinemayı nostaljik boyutlarında, biraz daha, bu kez dinleyici olarak keşfetmemizi sağlamaktadır.

Dorsay, 1967'de Türk Sineması ve eleştirinin iletişiminden bahisle: <<Türk sinemasının bugünkü içler acısı durumu içinde, eleştirmenin en ufak bir yararı bile olacağına inanmıyorum. Bu düzen yıkılır, herşey yeniden kurulursa, eleştirme de kendine düşeni yapacaktır elbette...>>(131) demiştir.

Sonraki yıllarda, bir gazete eleştirmeni olarak, Türk Sineması ile yakın ve doğal ilgisini sürdürmüştür.

Ancak, Türk Sineması sürekli kriz halini bir türlü atlattığından, ne Dorsay'a ne de diğer eleştirmenlere önemli eleştiri olanakları sağlayamamıştır.

Yurdumuzun kültürel ortamı, bir film eleştirmeni için kolay değildir. Dorsay, film eleştirmeninin durumunu, Genç Werther'in ızdıraplı umarsızlığına benzetir(132). Politik karmaşa, ideallerin kaybolması, kültür ve sanat çevrelerinin sinemaya; sinema çevrelerinin sanata karşı kayıtsızlığı sinemaya aşık eleştirmeni zor durumda bırakmaktadır.

(131) Yeni Sinema, Temmuz 1967, Sayı:8, s.26

(132) Atilla DORSAY, Sinema ve Çağımız II, İstanbul, Hil Yayinevi, 1985, s.15.

1939'da İzmir'de doğan ve mimarlık eğitimi gören Dorsay, halen birincil uğraş olarak sinema yazarlığını sürdürmektedir. Onun bu istikrarlı kariyerinde, kuşkusuz Cumhuriyet gazetesinin, yıllardır aynı olanakları, film eleştirisine sağlamış bulunmasından da kaynaklanmıştır.

Dorsay, film eleştirisi yazarken sinemayı anlatmıştır ama sık sık da, filmler dolayısıyla hayata, toplumsal ve siyasal sorunlara temas etmiştir. İlk kitabının önsözünde şöyle der:

<<ilk başlarda, sinemayı oldukça apolitik, siyaset dışı bir sanat olayı, neredeyse tek başına bir amaç olarak ele alan aşırı "sinema hastası" tutumun, gitgide daha kesin çizgili, daha belirgin bir siyasal çerçeveye oturması olayı var... Bu gelişim, çağımın ve ülkemin gerçeklerine uygun, olumlu bir doğrultuda olduğu ölçüde bundan utanmıyorum, bu gelişimi başlardaki bakış açımı birliktē bu kitapta sergilemekte. de hiçbir sakınca görmüyorum...>> (133)



## SONUÇ

Sinema, henüz genç bir sanat olmasına rağmen, yani sinematografin icadının üzerinden bir yüzyıl bile geçmemiş iken, müzik, edebiyat gibi klasik geleneksel ifade biçimleri ile aynı saygın ve önemli sanat konumunu paylaşmaktadır.

Çaykovski, 6. Senfonisi'ni (Patetik) bestelemiştir; Tolstoy, Harp ve Sulh'u yazmıştır; Chaplin Asri Zamanlar'ı çevirmiştir.

Çağımızın sanatı olan sinema günümüzde son derecede popülerdir ve sanat-toplum iletişimini en demokratik anlamda gerçekleştirmektedir.

Sinema, önce ilginç, eğlenceli bir teknik icad, sonra da yaygın bir sanatsal ifade biçimi olarak ilgi odağı haline gelmiştir.

Köklü bir geleneğe sahip olan sanat eleştirisi, sinema sanatının sonsuz-olağanüstü anlatım olanaklarına sahip olduğu anlaşıldıktan sonra, onunla birlikte yol almaya başlamıştır. Böylece sinema ve sinema eleştirisi yanyana ilerlemişlerdir. Sinema sanatı, sanat eleştirisine, film eleştirisi bağlamında büyük bir üretkenlik kazandırmıştır.

Film eleştirisi, sinematografik evrimin tanığıdır, sinemanın belleğidir, tanımlayıcısı ve belirleyicisidir. Salt izlenimci bir tavırdan, örneğin yapısalcı yönetime dek geniş bir yöntem seçeneği yelpazesinde uygulanabilir. Film eleştirisi, sinema tarihi, filmoloji, sinema kuramı gibi

faaliyetlerin yanibaşında onlardan ayrı düşünülemez, onlar gibi bir kurumdur.

Film endüstrisi çok güçlüdür. Görünüşte, eleştiri, örneğin tiyatrodaki olduğu denli etkin bir rol oynamaz. Ancak onsuz da olmaz. Çünkü sinematografik yaratıcılığın tutkulu seyircisi, sinema eleştirisi, artık önemli bir değerlendirme sistemi haline gelmiştir ve filmlerin sanatsal konumlarını belirlemektedir.

Filmlerin nasıl seyredilmesi gerekiyorsa, eleştirilerinin de okunması gerekir. Bu doğal zorunluluk, seçkin entellektüel niteliklere sahip film eleştirmenine, çalıştığı yayın aracı, örneğin gazete, dergi v.b. gibi çerçevesinde kısıtlamalar getirir. Bunun tek çaresi, aynı sinema anlayışını paylaşan eleştirmenlerin biraraya gelip, kendi dergilerini oluşturmalarıdır.

Sinema'da büyük sanatsal devrimlerin, ekollerin temelinde genellikle eleştirmenlerin oluşturduğu kuramlar mevcuttur.

Adolph Brisson ilk film eleştirisini yazarken (1908) -ki bu film L'Assassinat de Duc de Guise'dir- Film d'Art akımının doğuşunu araştırmaktadır.

Sinema sanatının bir ifade biçimi olarak anlatım olanaklarının estetik gelişimiyle, teknolojik gelişim birbirine paraleldir.

Diğer yandan, teknolojik niteliği dolayısıyla sinema, geleneksel sanatsal platformun dışındadır. Bu nedenle,

eleştirmenler, sürekli "pionnier" işlevini yüklenmişlerdir. Örneğin Louis Delluc gibi. Sinema sanatı ve endüstrisi, birbirleri için olanaklar oluştururlar. Sinema sanatının yükselmesi, güçlü bir endüstri ve yine ciddi kurumlar gerektirir. Bunlar sinema okulları, arşivler, sinematekler, sinema dergileri, gelenekselleşmiş film festivalleridir. Eleştirmenler, bütün bu sözkonusu konumlarda, organizatör, kurucu, idareci olarak önemli görevleri başarıyla yerine getirmişlerdir. Örneğin Luigi Chiarini gibi. Sinematografik yaratıcılık, toplumsal ve kültürel değişimle yakından bağlantılıdır. Eleştirmen, bu bağlamda ortaya çıkan yeni yönelişleri, sinema karakterlerini, oluşan ekolleri, akımları dikkatle gözler ve değerlendirir. Tarihsel perspektif içinde ancak, şimdi'nin dinamizmi ile yapılmış olanları tartışır. Bu estetik hayatıyet, bazen sinema akımlarının doğmasını hazırlar. Örneğin, Andre Bazin'in "Yeni Sinema" anlayışı, diğer bütün tarihsel, kültürel, endüstriyel, ideolojik nedenlerinin yanıbaşında "Yeni Dalga" sinemasının doğmasına yol açmıştır.

Yurdumuzda da film eleştirisi oldukça erken bir tarihte gerçekleşmiştir. Sinematografin icadı İstanbul'da hemen duyulmuş, film gösterileri, çekimleri gerçekleşmiştir. Muhsin Ertugrul 1918'de ilk film eleştirisini "Pençe" filmi için kaleme alır. Bu "münferit" başlangıç, bize ilişkin çok karakteristik bir kültürel niteliğe işaret etmektedir. Nitekim bu kişisel çabalar, gerek film yapımında, gerekse

eleştiri alanında 30'lu yıllar boyunca sürer. Ancak, bu yıllar boyunca bütün dünya ile birlikte sinema seyretmenin tutkulu heyecanını paylaşıyoruz.

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, ekonomik olanakların elverişli hale gelmesi ve özellikle 1948 Yerli Film Eglence Vergisi'nin indirimi prodüksiyona son derecede katkıda bulunur. Böylece, eleştiri faaliyeti de artar ve Birinci Eleştirmenler Kuşağı olarak adlandırdığımız eleştiri olgusu gelişir. Nijat Özön, Tarık Kakinç, Vehbi Belgil, Sezai Soelli, Atilla İlhan, Halit Refig v.b. gibi her biri kendi janrlarında, ama birlikte eleştirinin kurumlaşmasına katkıda bulunurlar.

1960'lı yıllarda ise ikinci Eleştirmenler Kuşağı yetişir. Giovanni Scognamillo, Atilla Dorsay, Sungu Çapan, Onat Kutlar, Tanju Akerson gibi yazar-eleştirmenler yalnızca eleştiri yazmanın ötesinde, Sinema 65, Yeni Sinema gibi dergilerle sinema kültürünün yaygınlaşmasını, uluslararası iletişim sağlanmasını ve sinemamızın sorunlarına çözümler aranması çabalarını gerçekleştirirler.

Tezimizde ayrıntılı yer verdiğimiz, üç eleştirmen Halit Refig, Giovanni Scognamillo ve Atilla Dorsay, eleştirel yaklaşım biçimleri konusunda üç karakteristik örnektir.

Halit Refig, eleştirmenlikten sonra yönetmenliği seçmiş; her iki alanda da, sinemamızın ve Türk kültür hayatının sorunlarını kendi perspektifinden eleştirmiş ve araştırmıştır.

Giovanni Scognamillo, sinema alanında, ticaret, film eleştirisi gibi çeşitli düzeylerde faaliyet gösterdikten sonra, ilgi ve çalışmasını sinema tarihçiliğine yöneltmiştir.

Atilla Dorsay kültürümüzün bir başka karakteristiği olan, "kurumların süreksizliği" sorununu tek başına çözmüş görünmektedir.

Sinemamızın serüveni boyunca ne yazık, ne sinema endüstrisini elinde tutanların, ne sinema sanatçılarının ve ne de kültürel ortamın, eleştiri ve eleştirmenlere doğal, gereken ilgiyi gösterdiğini, iletişimin sağlandığını söyleyemiyoruz. Sözkonusu genel kayıtsızlık ortamında, eleştirmenlerimizin birer kahraman olduğunu rahatlıkla belirtebiliriz.

Bütün bunların yanısıra geleceğe dair umutların daima muhafaza edilmesi gerekmektedir. Nitekim ülkemizde üniversitelerde sinema eğitimi veriliyor, kurumlaşmış "İstanbul Festivali" gibi film festivalleri var, Fatih Özgüven, İbrahim Altınsoy, Ali Hakan gibi isimlerin temsil ettiği Genç Kuşak diye adlandırabileceğimiz yeni bir eleştirmen gurubu var, dünyanın herhangi bir yerinde vizyona giren bir filmi hemen hemen aynı zamanda ülkemizde seyredabiliyoruz... Yani sinema sanatı, kültürümüzün çok önemli bir parçası haline gelmiştir ve bunun somut göstergeleri vardır. Umarız, Türk Sineması da, artık bu gelişimin içinde gerçek yerini alabilmek için çaba göstermeye başlayacaktır.

Eleştirmenler ise görevlerini sürdürecekler, sinemanın

sevilmesi ve filmlerin anlaşılması için çabalarına devam edeceklerdir.

TRAHİTUR SUA QUEMQUE VOLUPTAS.



## KAYNAKÇA

## A- TÜRKÇE KİTAPLAR

- BAZİN, A., Çağdaş Sinemanın Sorunları, Türkçesi: N. Özön, Ankara, Bilgi yay., 1966
- DORSAY, A., Mitos ve Kuşku, İstanbul, Görsel Yay., 1977
- DORSAY, A., Beyaz Perdede Kırmızı Filmler, İstanbul, Cep Kitapları, 1986
- DORSAY, A., Sinema ve Çağımız-1, İstanbul, Hil Yay., 1984
- DORSAY, A., Sinema ve Çağımız-2, İstanbul, Hil Yay., 1985
- DORSAY, A., Sinemayı Sanat Yapanlar, İstanbul, Varlık Yay., 1986
- EAGLETON, T., Edebiyat Eleştirisi Üzerine, Çev.:H. GONENÇ, İstanbul, Eleştiri yayınevi,
- ELIOT, T.S., Edebiyat Üzerine Düşünceler, Çev.:Doç. Dr. S. Kantarcıoğlu, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1983
- HAUSER A., Sanatın Toplumsal Tarihi, Çev.:Y. Gölönü, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984
- HEPER BİRYILDIZ, E., Türk Basınında Türk Film Eleştirileri, (Doktora Tezi), İstanbul, 1986

- KAGAN, E., Güzellik Bilimi Olarak Estetik ve Sanat, Türkçesi: A. Çalışırlar, İstanbul, Altın Kitaplar yay., 1982
- METZ, C., Sinemada Anlam Üzerine Denemeler, Çev.:O. Adanır, İzmir, G.S.F. Yay., 1986
- MİTRY, J., Sinema Estetiği ve Psikolojisi, Çev.:O. Adanır, İzmir, G.S.F. Yay., 1989
- MORAN, B., Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, İstanbul, Öztürk Matbaası, 1983
- ONARAN, A. Ş., Sinemaya Giriş, İstanbul, Filiz Kitabevi, 1986
- ONARAN, A. Ş., Türk Sineması Tarihi, (1979-1980 Ders Yılı notları), E.Ü.G.S.F. Sinema-TV. Bölümü, İzmir
- ÖZON, N., Türk Sineması Tarihi, 1962, İstanbul
- ÖZON, N., Sinema Sanatı, İstanbul, Gerçek yay. 1972
- ÖZON, N., Türk Sineması Kronolojisi, Ankara, Bilgi yay. 1968
- REFİG, H., Ulusal Sinema Kavgası, İstanbul, Hareket yay. 1971
- SARTRE, J. P., Edebiyat Nedir?, İstanbul, Payel yay.1982
- SCOGNAMİLLO, G., Türk Sinemasında 6 Yönetmen, İstanbul, Türk Film Arşivi, 1973
- SEVİNÇLİ, E., Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e, Sinemadan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul, İstanbul, Broy yay. 1987
- UÇAKAN, M., Türk Sinemasında ideoloji, İstanbul,



Düşünce yay. 1977

WARREN, A.-WELLEK, R., Yazın Kuramı, Türkçesi: Yurdanur Salman,  
Suat Karantay, İstanbul, Altın Kitaplar  
yay. 1982

#### B- YABANCI KİTAPLAR

- ARNHEIM, R., Film Come Arte, Milano, Feltrinelli, 1983
- ARISTARCO, G., (A Cura di), L'arte del film, Milano,  
Valentino Bompiani, 1950
- ARISTARCO, G., Storia della teorie del film, Einaudi,  
1951
- BALAZS, B., il Film, Torino, Einaudi, 1979
- BARTHES, R., il Piacere Del Testo, Torino, Einaudi,  
1980
- BARTHES, R., Critica e Verità, Torino, Einaudi, 1985
- CHIARINI, L., Il Film Nei Problemi Dell'Arte, Roma,  
Anteneo 1949
- COHEN, K., Cinema en Narrativa, Torino, Eri, 1982
- DE PAZ A., L'immagine Fotografica, Bologna,  
Cooperativa Libreria Universitaria  
editrice, 1988
- DEL PAZO M., El Cine y su Critica, Pamplona-España, 17  
Ediciones Universidad De Navarra, S.A.  
1970

- ECO, U., La Definizione Dell'Arte, Milano, Garzanti Editore, 1984
- GODARD, J. L., Il Cinema e il cinema, Printed in Italy, Garzanti Editore, 1981
- L'HERBIER, M., intelligence Du Cinematographe, Paris, Editions D'aujourd'hui 1977
- MITRY, J., Historie du Cinema I, Paris, Ed. Universitaire, 1967
- MITRY, J., Historie du Cinema II, Paris, Ed.Uni., 1969
- MITRY, J., Historie du Cinema III, Paris, Ed.Uni., 1973
- MITRY, J., Historie du Cinema IV, Paris, Ed.Uni., 1980
- NICHOLS, B., Movies And Methods, University of California Press Berekley Los Angeles London, 1976
- SONTAG, S., Against interpretation, Newyork, Dell Publishing Co., inc, 1979

#### TÜRKÇE MAKALELER

- ADİL, F., "Türkiyede Sinema Yazarlığı", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.30
- AKERSON, T., "Basın ve Seyirci", Sinema 65, S:1, istanbul, 1965, s.15
- AKERSON, T., "Türk Sinemasında Eleştiri", Yeni Sinema, S:3, istanbul, s.35

- "Yuvarlak Masa 1", "Türk Sinemasının Bu Günkü Sorunları", Yeni Sinema, S:5, İstanbul, s.19
- AKERSON, T., "Az Gelişmiş Sinemada Devrim", Yeni Sinema, S:2, İstanbul, s.27
- ARPAT, B., "Türk Sinemasının 40 Yılı (1919-1959)", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.6
- AYÇA, E., "Eleştiri ve Sinema", Gergedan, S:20, İstanbul, Dönemli yay., 1988, s.58
- BAZIN, A., "Sinema Dilinin Evrimi", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat dergisi, S:196, İstanbul, TDK Yay., 1968, s.376
- BAZIN, A., "GÖRÜNTÜ SİMGEÇİLİĞİ", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat dergisi, S:196, İstanbul, TDK Yay., 1968, s.379
- CHIARINI, L., "Film Değiş Sanatı", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat dergisi, S:196, İstanbul, TDK Yay., 1968, s.351
- ÇAPAN, S., "Genç Kuşak iyimserliği", Yeni Sinema, S:3, İstanbul, s.23
- DORSAY, A., Haftanın Filmleri "Lekeli Güneş", Cumhuriyet, 10 Mart 1978
- GEVGİLİLİ, A., "Haydutların Kanunu", Yeni Sinema, S:6, İstanbul, Mayıs 1967, s.5
- GEVGİLİLİ, A., "Sinema Topluma Bakıyor", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.18

- İLHAN, A., "Sinemamızla ilgili Notlar", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.19
- KAKINÇ, T., "Halkın istediği Halkın istemediği", Sinema 65, S:1, İstanbul, 1965, s.14
- KAKINÇ T., "Bu Özel Sayının Hikayesi", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.4.
- KAKINÇ, T., "I. Türk Film Festivali", Sinema-Tiyatro, S:4, Ankara, 1959, s.6 METİN, Z., "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", Yeni Sinema, S:8, İstanbul, 1967, s.13
- KUTLAR, O. "Seyyit Han Üzerine", Yeni Sinema, 1968, s.5
- ONARAN, A., Ş., "Mine", Varlık, S:908, Ankara, 1983, s.27
- ÖNGÖREN, M.T., "İhtiyar Adam Ve Deniz", Sinema-Tiyatro, S:2, Ankara, 1959, s.26
- ÖNGÖREN, M.T., "Kumpanya", Sinema-Tiyatro, S:2, Ankara, 1959, s.29
- ÖZKIRIM, Ç.A., "Türk Filmciliğinde Özgürlük Kişilik Yoksunluğu ve Umut", Sinema-Tiyatro, S:5, Ankara 1959, s.26
- ÖZÖN, N., "Türk Sinemasına Toplu Bir Bakış", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat dergisi, S:196, İstanbul, TDK yay., 1968, s.266
- ÖZÖN, N., "Karacaoglan'ın ihtişam ve Sefaleti", Pazar postası, İstanbul, 1959, s.12
- ÖZÖN, N., "Türk Sinemasına Eleştirmeli Bir Bakış",

- Yeni Sinema, S:3, İstanbul, s.7
- REFİG, H., "Türk Sineması Nedir? II. Sinemamızın Kökleri", Sinema 65, S:2, İstanbul, 1965, s.
- REFİG, H., "Gurbet Kuşları ile ilgili bir açıklama", Sinema 65, S:2, İstanbul, 1965, s.16
- REFİG, H., "Türk Sineması Nedir? III. Sinemamızın Dayanakları", Sinema 65, S:3, İstanbul, 1965, s.14
- REFİG, H., ÖZÖN, N., "Üçüncü Adam", AKİS, İstanbul, 1957, s.31
- REFİG, H., "Sessiz Sinema'ya Özentisi", Pazar Postası, İstanbul 1959, s.11
- REFİG, H., "Merhaba Hüzün", Pazar Postası, İstanbul, 1959, s.13
- SCOGNAMİLLO, G., "Metin Erksan Sivriyalandan Berlin'e", Sinema 65, S:2, İstanbul, 1965, s.12
- SCOGNAMİLLO, G., "II. Metin Erksan - Sivriyalan'dan Berlin'e", Sinema 65, S:3, İstanbul, 1965, s.10
- SCOGNAMİLLO, G., "III. Metin Erksan-Sivriyalan'dan Berlin'e", Sinema 65, S:4, İstanbul, 1965, s.10
- SCOGNAMİLLO, G., "I. Menduh ÜN'ün Küçük Dünyası", Sinema 65, S:5, İstanbul, 1965, s.16
- SCOGNAMİLLO, G., "Menduh ÜN'ün Küçük Dosyası II.", Sinema 65, S:5, İstanbul, 1965, s.16
- SCOGNAMİLLO, G., "Karanlıkta Uyuyanlar Üstüne", Sinema 65, İstanbul, 1965, s.29

- SCOGNAMİLLO, G., "Menduh Ün'ün Filmografisi", Sinema 65, S:7 İstanbul, 1965, s.11
- SCOGNAMİLLO, G., "Halit Refiğ - Kadın ve Toplum", Sinema 65, S:8, İstanbul, 1965, s.18
- SCOGNAMİLLO, G., "Halit Refiğ Kadın ve Toplum II.", Sinema 65 S:9, İstanbul, 1965, s.16. devamı yok.
- SCOGNAMİLLO, G., "Halit Refiğ Kadın ve Toplum III.", Sinema 65, İstanbul, 1965, S:10, s.16. devamı yok.
- SCOGNAMİLLO, G., "Halit Refiğ Kadın ve Toplum", Sinema 65, S:11, İstanbul, 1965, s.16
- SCOGNAMİLLO, G., "Türk Sinemasında Eleştirme 1952-1967", Yeni Sinema, S:8, İstanbul, 1967, s.17
- SENSOY, C., "Türk Sinemasında Eleştirme 1942-1952", Yeni Sinema, S:8, İstanbul, 1967, s.14
- TANER, Ö., "Hicran Yarası", Sinema-Tiyatro, S:11, Ankara, 1959, s.22.
- UFUK, A., "Seyircinin Beklediği", Sinema-Tiyatro, S:1, Ankara 1959, s.5.
- UFUK, A., "Dergi Hakkında", Sinema-Tiyatro, S:9, Ankara, 1960, s.4
- ZAVATTINI, C., "Yeni Gerçekçilik Üzerine Görüşler", Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat dergisi, S:196, İstanbul, TDK Yay., 1968, s.380
- Yazarı Belirsiz "Ellinci Yıla Önsöz (Yeni Sinema Manifestosu)", Yeni Sinema, S:3,

- BARTHES, R., "Eleştiri Nedir?", Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, Çev:Yücel, T., S:2, Ankara, s.436
- ECO, U., "Açık Yapıt", Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, Çev:Cömert B., S:2, Ankara, s.94
- ELIOT, T.S., "Şiirin Toplumsal Görevi", Türk Dili Eleştiri Özel Sayısı, Çev:Deriş N., S:2, Ankara, s.499

#### YABANCI MAKALELER

- DE MARCHI, B., "Primi Materiali Per Una Teoria Della Critica Cinematografica I", Bianco e Nero Maggio/Giugno, 1977, N.3
- DE MARCHI, B., "Primi Materiali Per Una Teoria Della Critica Cinematografica II", Bianco e Nero Luglio/Agosto 1977, N.4.
- DE MARCHI, B., "Primi Materiali Per Una Teoria Della Critica Cinematografica III", Bianco e Nero Settembre Dicembre 1977, N.5/6

#### ANSIKLOPEDİLER

CINEMA & FILM, LA MERAVIGLIOSA STORIA DELL'ARTE  
CINEMATOGRAFICA, Armando Curcio Editore - Roma, 1986

**Y. C.**  
**Yükseköğretim Kurulu**  
**Dokümantasyon Merkezi**

## ADLAR DİZİNİ

AKERSON Tanju	4,48,49,77,78
AKBAL Oktay	46,65
AMTRUD Alexander	20,23
ARISTARCO Guido	14
ARNHEIM Rudolph	16
ARPAD Burhan	42,46,65,68,70
AVCIOĞLU Doğan	111
ARBLAN Muzaffer	68
AKAD Ü. Lütfü	68,70,113,114,115
ALIBİK Sadri	69
ALTINSAY İbrahim	95,135
ANDERSON Lindsay	95
ARAKON Aydın	70
ADİL Fikret	44
AYCA Engin	56
BAZİN Andre	2,3,6,19,20,21,22,23,25,145
BARBARO Umberto	4,16
BARTHES Roland	2,31
BASAR Melih	46
BELOĞL Vahbi	4,46,47,65,73,74,75,78,134
BARDECHE & BRABILLACH	12
BRESSON Robert	24
BRISSON Adolphe	6,7,132
BARGY Le	7



BALAZS Bela 16,27  
BIRBEL Salah 46,47,68  
BOVY Berthe 7  
CHARAZZI Luigi 3,6,14,16,17,133  
CROWTHER Bosley 8  
COSSAC Michel Georges 9  
COLETTE 8  
CHARENOL Georges 12  
CANIDO Nicolette 12,16  
CALMETTES Andre 7  
COPPOLA Francis Ford 38  
CONRAD Joseph 38  
CASALES Felipe 127  
CHAPLIN Charlie 131  
CHANEY Lon 119  
CHABROL Claude 20,24  
CARNE Marcel 23  
CAPAN Bungu 4,49,50,77,78,134  
COB Nestin 49,50  
DAGUERRE Louis Jacques Mande 1  
DELLUC Louis 3,6,11,14,133  
DORMEN Haldun 49  
DORUK Belgin 66  
DUPONT Andre Ewald 8,9  
DULAC Germaine 12  
DE MARCHI Bruno 33

DE MILLE Cecil Blanc 13  
 DORSEY Atilla 4, 5, 48, 77, 98, 128, 128, 129, 130, 134  
 DREUDONNE 7  
 DREYER Carl Theodor 24  
 D:V:TC:OGLU Sencer 111  
 DE S:CA Vittorio 20  
 DUV:V:ER Julien 23  
 E:SENSTEIN B. M. 16, 36  
 ERTUGRUL Muhcin 3, 44, 46, 50, 51, 64, 103  
 ERKŞAN Metin 42, 46, 65, 66, 69, 99, 113, 116  
 EVREN Burcak 49  
 ECO Umberto 31  
 ENON Meodi 45, 61  
 ERGUN Nuri 68  
 ERHAT Aera 70  
 ECZACIBASI Bakir 77  
 FORD John 24  
 FULLER Samuel 24  
 FORMAN Milos 33  
 FELEK Burhan 44  
 FLAHERTY Robert 121  
 GODARD Jean Luc 20, 24  
 GEVG:L:L: Ali 46, 47, 77  
 GELENEV: Baha 66  
 GUREP Ertem 124  
 H:LAV Behahattin 111

H:TOCHCOOK Alfred 24,74

HAWKS Howard 24

HAKAN Ali 135

HEPER Alp Zeki 99

zLHAN Attila 4,42,46,47,65,134

INCE Thomas 13

zL:AD:8 Kriton 69

JANN:NGS Emil 119

KAKINO Tarık 4,46,47,48,65,71,78,134

KUTLAR Onat 4,50,77,78,95,134

KAM:L Halil 58

KAYNAK Mualla 66

KENJ: MIZOGUCHI 24

KUROBAWA Akira 38

L:INDAU Paul 9

L'HERB:ER Marcel 27

LAGAS Cevdet Resit 44

LAVEDAN Henry 7

LAMBERT Alber 7

L:NDER Max 13

LUM:ERES 1

MART:IN Marcel 98

MET:IN Ziya 44

METZ Christian 2,36

MUN:R Selami 45

MUR:DOGLU Zuhtu 70

Mc BRATH Joseph 127

MALRAUX Andre 127

MOSJOUKINE Ivan 119

MURNAU F. W. 119

MZKALKOV Likita 38

METRY Jean 13

MOUBBINAD Leon 14

NIEPCE Nicephore 1

NUN NUPHER 66

OFFENSTADT Kardesler 10

OKAN TURCAN 4,99

ONARAN Alim Serif 80

OPHULS Max 24

UZGUC Agah 48,49

UZGUVEN Fatih 135

UZKIRIM Ostin A. 47,65

UZUN Nijat 4,43,45,46,47,48,65,66,68,69,71,78,99,134

PAGNOL Marcel 120

PARSONS Louella 8

POLLACK Sydney 127

PUDOVKIN Vasvoled 16

PULTEN Selim Sabit 49

REF:O Halit 4,46,49,68,71,99,100,101,102,103,104,106,134

RESNAIS Alan 121

REYES Alphonso 9

RIVETTE Jacques 20

ROTH A Paul 16  
 ROSELLINI Roberto 24  
 ROHMER Eric 20, 24  
 RENOIR Jean 24  
 RUBEL Ken 34  
 SAYAR Vecdi 50  
 SAYMAN Aydin 49  
 SCHAFFNER Franklin 127  
 SEGNAMILLE Giovanni 4, 5, 48, 49, 77, 78, 85, 100, 101, 114, 115,  
 116, 118, 119, 120, 121, 122, 124  
 SCHULBERT Benjamin P. 10  
 SEDEN Osman 66, 68, 99  
 SEZER Baykan 99  
 SIMAV Sedat 44  
 SOLELL Sema 45, 47, 61, 65, 73, 74, 134  
 SUVEREN Kamal 50  
 SALOM Jak 4, 77, 78  
 GENEK Erman 49  
 SEVK Hikmet 56  
 TACER Cengiz 99  
 TAHIR Kemal 100, 108  
 TANBUL Bezer 69, 77  
 TEDU BUAVI 68  
 TEKSOY Rakin 4  
 TRUFFAUT Francis 20, 23, 24  
 USAKLIGIL Halit Ziya 101

UZKINAY Fuat 50  
 UN Memduh 99, 113, 120  
 VALCROZE Jacques Daniel 20  
 VALERY Paul 27  
 VIBONT: LUCIANO 100, 108  
 VUILLERMOZ Emil 14  
 WEINBERG SIGMUND 50  
 WAHL Lucien 8  
 WEGENER Paul 9  
 WELLES Orson 20  
 WOODS Frank 8  
 YALMAN Tunc 46, 68  
 YILMAZ Atif 66, 68, 69, 99, 113  
 ZAVATTINI: Cesare 14

## EKLER: ELEŞTİRİ ÖRNEKLERİ

## M U M Y A

Oynayan BORİS KARLOF

Onu, yalnız memleketimizde değil Amerika ve Avrupada, (canavar yaratan doktor) filminden tanıyorlar. Bu isimdeki filmde kazandığı harkulade muvaffakiyet az zamanda birinci sınıf sinema mümessili mertebesine çıkarmıştır. Bu muvaffakiyetten sonra, şan, şeref, kazanç, alkış onun olmuştur. Bu filmde görülen: fevkalade ragbet (Universal) firmasını ondan daha kuvvetli, daha zengin, daha kıymetli bir eser yapmaya sevk etmiştir.

MUMYA: Bu fikrin mahsulü olarak yapılmış ve bütün cihanda harikulade alaka temin etmiştir.

MUMYA: Hem tarihi, hem seri, mevzulu zengin ve muhteşem bir filmidir.

Eski Mısırın bütün esrarını, yer altı hayatını, aşk maceralarını, şirin fakat aynı zamanda korkunç ve meraklı bir çerçeve içinde canlandırmaktadır.

Mumya ile milyonlar bir film mevzuu bahistir. Eserin harici kısımları Mısırda filme çekilmiştir. Baş mümessiller ve bir fen heyeti harici kısımları hazırlamak üzere Mısıra gelmiştir. Eski mısırın mabetleri, sarayları, ayinleri ve bir çok merasimi olanca ihtişamile filmde yaşatılmıştır.

ELEŞTİRİ YAZISI: Nihat, Sinema Mecmuası, 5 2.Teşrin, 1934,

No:1, Pazartesi

## (ZOMBİ) YAŞAYAN ÖLÜLER

Oynayan: Balalogsı

Bilmediğimiz diyarlarda geçen maceraları bize gösteren sinemaların mesaisi şayanı takdirdir. Cihan filmlerinin 935 süperleri Kraliçe Kristin, Tarzan, Deniz altı Cehennemi, Gizli Sevda, (Zombi) Yaşayan ölümler filmleridir.

Bu sene Zevk sineması bunlardan bir kısmını göstermiş ve ikisini de bir programda bu hafta gösterecektir.

YAŞAYAN ÖLÜLER: Hayit adalarında manyetizm kuvvetile cereyan eden bir maceradır. Bu film Kink konktan daha korkunçtur, Tarzandan çok helecanlı, Deniz altında Cehennemden fazla daha hareketli ve bunlardan çok kuvvetlidir.

ELEŞTİRİ YAZIŞI: Yazan: ? , Sinema Mecmuası, 24 2. Kanun, 1935, No:13, Perşembe.

## GECE UÇUŞU

5 Büyük Artistin Harikası

Mirna loy, Jan ve Liyonel Barimor

Mont gomeri, Helen Hays

GECE UÇUŞU: Fransız meşhur ediplerinden (Saint eksburi) nin 935 te yazdığı ve bütün lisanlara tercüme edilen meşhur dıramatik eserinden ikbas edilmiştir.

Bu eseri canlandırmak için 1.800.000 metre film çevirilmiş ve bundan 3000 metresi seçilerek meydana gelmiş milyonlur bir eserdir.

Nil Şarkısını yaratan Mirnaley, Deniz altında cehennemi



yapan, Montgomeri Kraliçe kristini oynayan, Liyonel ve Jon barimorlar ve Amerika güzellik kraliçesi Helen hays la çevirilen bu eser 935 senesinin şahası olmuştur.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: ? , Sinema Mecmuası, 29 Haziran 1935,  
No:32, Cumartesi.

NE ŞEKER ŞEY! - Deanna Durbin, Herbert Marshall ve Gail Patrick tarafından oynana fevkalade komedi. Şen bir mektepli kız çeşitli muziplikleri arasında birçok güzel şarkılar söylemeye de fırsat buluyor. Çok tatlı bir film.  
ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: ? , Yıldız Dergisi, 1. Son Teşrin,  
1938, Cilt:1, Sayı:1, Sayfa 41

#### KAHRAMAN ŞERİF (HIGH NOON)

REJİSÖR: FRED ZINNEMAN OYNAYANLAR: GARY COOPER, LIYOD BRIDGES, GRACE KELLY, THOMAS METCHELL, HENRY NORGAN, KATY JURADO, KURT KREVGER- UNITED ARTISTS

Aslında içtimai karakteri hiç şüphesiz ağır basan insanın gittikçe halli ve müşkül meseleler doğuran toplu hayatını yaşarken ferdiyetçiliğe, hatta fazlaca bencil bir egoizme temayül ettiği sık sık görülür. Bu filmde ele alınan mevzuu ve tema doğrudan doğruya bu temayülü ve tezahürlerini gayet keskin ve haşin çizgilerle çizmekte işlemektedir. Bu manada eser kötümserdir. Zira bırakın fikirlerden insanlar tarafından ileriye sürülmüş çarelerden bizzat insanlardan

şüphe etmektedir. Hemen hemen herkesin tıpkı bir vahşi orman hayvanı gibi yalnız "kendini ve kendininkileri" düşünmesi topluluğun umumi selametini umursamaması filmde en bazir, en göze çarpan iddiayı teşkil ediyor. Bu hakikaten böyle midir? urası uzun münakaşaları kaldırır, tahrik eder. Kanaatimizce insanlarda eve veya bu istikamette temayüllerin tezahürü onları tayin eden şartlara bağlıdır. Hadleyville kasabasında 1870 senelerinde cari olan şartlar ora halkını böyle adeta vahşi ve gayri insani bir egoizme sürükleyebilir. Bunu böylece almakta itiraz edilecek bir taraf yok. Fakat neticeye varmak, elbette haksızdır. "HIGH NOON" da bu temayülü gördüğümüz için şimdilik sadece rejisörün biraz da insafsız olan bir kötümserliği işlediğini söylemekle ve hakkında bir karar verebilmek için de öbür filmlerini beklemekte iktifa edeceğiz.

Filmin birçok ilgi çekici tarafları var. Bir, kere filmin uzunluğu 90 dakika ise filmin bütün vak'ası da 90 dakikadır. Yani GARY COOPER yahut ŞHERİFF WILL KANE'de macerasını 90 dakika yaşıyor. Evvelce Fransızlar buna benzer bir film yapmışlardı. Burada da bütün film doksan dakika içinde geçiyor. Sheriff Kane o gün evleniyor. Karısı ile gidecek, mesleğini de terk edecek, fakat tam o sırada beş yıl evvel yakalayıp idama mahkum ettirdiği bilahare cezası hapse tahvil edilmiş haydut Miller'in affedilip salıverildiğini 12 treni ile kasabaya geleceğini öğreniyor. Saat onu kırk geçmektedir. Film saat 12'yi beş geçe biter ve Will Kane'in

çilesi, kahrı, insanlığı ve bütün bir kasabanın fert fert kendisini hissettiren egoizmi, döneçliğı bu arada tespit ve teşhir olunur.

Rejisör sarik bir şekilde Avrupa sinemasının tesirindedir. Bunu sık sık hissediyoruz. Aydınlik, teferrüatı işlemesini ve manalandırmasını bilen bir realizm. Tiplerini derinliğine arıyor. Fotoğraflara, sahnelerini ifade edici bir vazife yüklemiş, kamerayı kullanırken, mizansenin tesbit vazifesini vermekle kalmamış kamerayı da mizansenin bir unsuru olarak ve başarıyla kullanmış. Bu film sinemacılık bakımından ciddi takdire değer bir filmdir. Bize ekseriya başarılı filmler seyrettiren prodüktör STANLEY KRAMER'in de bunda elbet bir hissesi vardır. Ayrıca, DİMİTRİ TİOMKİN, eser için, zevkle dinleyeceğiniz biraz garip ve başka bir dünyaya gitmiş hissini veren bir müzik ve bir ballad bestelemiş. Filmin oynayışında kusursuza yakın bir mükemmelliğindedir.

"HIGH NOON" Newyork film tenkitçileri tarafından senenin en güzel filmi ilan edilmiştir.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Attila İlhan, Vatan Gazetesi, 21

Şubat 1953, Sayı:4229, Sayfa:5, Cumartesi

#### GÖRÜNMEYEN ADAM İSTANBUL'DA

Sinema oyununu yazan: Yoktur. Rejisör: Lütfü Ö. Akad, Fotolarını çeken: Kriton İliadis, Müzik: İki uydurma plakla "idare-i maslahat" edilmiştir. Prodüktör: Osman F. Seden,

Oyuncular: Turan Seyfioglu, Atif Kaptan, Neş'e Yulaç, Abdurrahman Palay, Muazzez Arçay, Settar Körmükçü, Rıza Tüzün, Vir "Kemal Film" prodüksiyonu.

" Doğrusunu isterseniz, bizim yerli film prodüktörlerimiz kadar akıllı, işinin ehli kişileri mumla arasanız dünyanın hiçbir yerinde bulamazsınız. Her ulus sineması, kendi sorunlarını ele alıp işlemeye çalışır, onları çözümlenmeye savaşıırken; bizimkiler -Tanrı nazardan saklasın- bütün bunlar olmuş bitmiş, unlarını eleyip eleklerini asmışlar gibi: Kötü konuları kopyalarlar, büyük seyirci topluluğunu kapsamış kötü sinema kahramanlarını tutarlar İstanbul'lara getirirler.

And film'in "DRAKULA" sinden, Milli film'in "TARZAN" ından, Halk flmin "ARŞAK PALABIYIKYAN" ından sonra: Kemal filmde -her çevirdiği filmin gazete ilanlarında, Türk filmciliğinin önderi olduğunu iddia eden Kemal film- "Görünmeyen Adam"ı İstanbul'a getirip sözüm yabana bizim yaşayışımıza uygulamış.

H.G. Wells'in bu ünlü romanı ilk, 1934 yılında James Whale'in rejisörlüğünde çevirilmiş daha sonraları da başka başka rejisörler elinde -Frankenstein- gibi, Tarzan gibi sinema oyuncuğu olmuştur. Whale'in "THE INVISIBLE MAN"ini Görünmeyen Adam geldi, gitti, gidiyor, "avdeti", nişanlısı, intikamı, hortlağı gibi filmler izlemiştir. Ama, batı sinemasında hiçbir prodüktörün Wells'in kahramanını Paris'e,

Londra'ya, ya da Roma'ya getirmek aklına gelmemiştir.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Tarık Kakinç, Pazar Postası, 7

Aralık 1957, Gördüklerimiz, Sayfa:9.

### RIHTIMLARDA SINEMA ŞİİRİ

Sinemamızda öteden beri pek büyük tezatlarla rastlanmaz. Uygun düşmesi için hiç de büyük çabalar sarf edilmediği halde, derme çatma senaryolar ile gelişi güzel mizansenler, rastgele oyunlar, ağır aksak bir teknik filmlere çok garip, ilkel bir bütünlük verir. Böyle kurulmuş bir hikayeyi, böyle düzenlenmiş durumlarla başka türlü filme almanın, canlılıkla hiçbir ilgisi olmayan karakterden başka türlü oynamanın imkansız olacağını düşünürsünüz. Filmin bütün unsurları birbirleriyle öylesine ters düşer ki!

<<Yalnızlar Rihtımı>> bu kuralı bozan bir film. Özü ile sözü arasında sinemamızda şimdiye kadar rastlamadığımız büyük bir tezat var. Ne idüğü belirsiz, şaşkın, budalaca bir hikaye; karmakarışık, anlaşılmaz bir senaryo kuruluşu içinde aksamayan bir teknik, hatırı sayılır ustalıkta bir mizansenle ortaya konuyor. <<Yalnızlar Rihtımı>>nı muhakkak sınıflamak gerekirse, konu, <<Avrupai>> olmak saplantısına kapılmış, kişisel kompleksler ve kaprislerle dolu, duygusal züppeliğin, entellektüel bozuluşun en kötü örnekleri olan, <<Kamelyalı Kadın>>, <<Lejyon Dönüşü>> ve <<Zümrüt>> gibi <<nesebi gayri

sahih>> filmlerle aynı rafa kaldırmak gerekir.

### SİNEMA ŞAIRLERİ

Film bir takım şairane sözlerle -yoksa şiir miydi?- başlıyor. Bu şairane olmak gayreti de sonuna kadar devam ediyor. Sinemada şiirin yeri var mı? Varsa nedir? Önce çok kısa olarak bunları bir görelim. Şiir, ya söz sanatı değil de, bir duygusal durum yaratma sanatı olarak düşünülürse, bütün sanatlarda olduğu gibi, sinemada da büyük bir yere hak kazanır. Kendi deyimiyle <<poésie cinematographique - sinematografik şiir->> yapmaya çalışan, <<nev'i şahsına münhasın>> Jean Cocteau bir tarafa, sinema büyüklerinden birçoğu şiir sözünü hiç etmedikleri halde birer büyük şair değiller mi? Chaplin, Bunuel, Ford, Dovçenko, Clair, De Sica çağımızı en iyi anlatan <<mythe>>ye <<tragedie>> şairlerinden. Sinemada şiir deyince neyi kastediyoruz? Lonsday Anderson şöyle özlü bir açıklama yapıyor: <<Kastettiğimiz şey şu: Gerçekleri sembol, olayları efsane haline getiren duyuş ve yaratıcılıkta, coşkunluk, duygusal güç ve üslûb yoğunluğu...>>

ilhamının büyük bir kısmını şairane bir filmde almasına rağmen <<Yalnızlar Rıhtımı>> adlarındaki benzerlikten doğan bir çağırışımla akla derhal Marcel Carné'nin Jacques Prevert'in bir senaryosu üzerine 1938 de hazırladığı <<Quai des Brumes - Sisler Rıhtımı>>nı getiriyor. enzerlik yalnız adda değil tabii. Rıhtımın dekoru, gemicilerin devam ettikleri bir meyhane, bu dekorda karanlık

işler çeviren bir çete, çetenin elindeki genç kız, genç kıza aşık olan delikanlı, birlikte kaçıp kurtulma emelleri, çete reisinin genç kızla delikanlının saadetlerine bir engel olarak ortaya çıkışı v.s. her iki filmin hikayesinin şematik olarak ana hatları. Peki neden <<Sisler Rıhtımı>> Türkiye çapında bile kötü ve başarısız bir film olarak kalmış? Bunun sebepleri yalnız iki filmin değerlerini ortaya koymakla kalmıyacak, sinema <<poelica>>sını da daha iyi anlamamıza yardım edecek.

#### ÇAĞINI YANSITAN

<<Sisler Rıhtımı>>nın şairane Prevert'in düzenlediği şairane konuşmalardan doğmuyordu. Carne'nin filmine büyük bir şiir gücü katan, çağının gerçeklerini sembolleştirmesi, olaylarına efsane havası katması, karakterlerini birer trajedi kahramanı olarak ortaya koymasıydı. <<Savaşın arifesinde yaklaşan büyük felaketin ağırlığı hissedilmeğe başladığı yıllarda Fransız sinemasında bir kötümser filmler salgını başlamıştı. Sosyal ve siyasal emniyetsizlik istikbale şüphe ile bakan sinemacıların eserlerinde derin izler bırakıyordu. Bu ceryanın en kuvvetli mümessili olan rejisör Marcel Carne, senaryolarını şair Jacques Prevert'in yazdığı <<Quai des Brumes>> ve <<Le Jour Seleve>> ile Fransız kara filmlerinin en kuvvetli iki örneğini vermişti. Cemiyetin dışına itilmiş buna rağmen orada tutunmaya çalışan asker kaçakları, fahişeler, gangesterlerin hikayesi şiirle gerçeği birleştiren bir tutumla ele alınıyordu. Ümitle ümitsizliğin,

kötülerle iyilerin çarpıştığı çoğu melodramatik konular, Karne-Prevert elinde kuvvetli bir trajedi haline geçmekteydi. akat bu filmler belli bir çağın, belli şartların mahsulüydü. itekim savaşıyla birlikte ortadan kayboldu>> (Nijat OZON, AKİS. 30.3.1957)

<<Sisler Rihtımı>>nın çağının bütün duygusunun yansıtan özünden fıskıran şiiri, konuşmalar, tipler, dekorlar, fotoğraflar gibi yardımcı unsurlarla takviye edilerek ortaya büyük bir film çıkmasını sağlıyordu. Carne'nin filmdeki özden biçime doğru bu doğal gidiş <<Yalnızlar Rihtımı>>nda tamamen aksi sırayı takip edince eciş bücüş bir film garibesi meydana geliyor.

#### ÇAĞINI YANSITMAYAN

<<Sisler Rihtımı>>nın kahramanı Jean Gabin, buhranlı bir anında adam öldürmüş bir asker kaçağı, toplum dışına itilen bir kişi, modern bir trajedi kahramanı. <<Yalnızlar Rihtımı>>nın kahramanı Sadri Alışık bir kaptan, kendi sözlerine bakılırsa yalnız, ama neden neden yalnız? Nedir yalnızlığını meydana getiren? Meçhul ?!

Çağımızı hiçbir yaygın kahramanının temsilcisi olmayan, hiçbir gerçeği sembolleştirmeyen, yerini bulmamış, iğreti ve karektersiz kaptan tipi de, kaptanın aşık olduğu alkölik meyhane şarkıcısı da, onu baskısı altında tutan meyhane sahibi ve çete reisi delikanlı da ikinci ve üçüncü derecedeki bütün öbür tipler de gerçeği olmayan köksüz şekiller. Yaşadıkları çağ ve çevre ile bütün ilişkilerini



koparan bu kişilerin başından geçen olaylar, kaptan ve şarkıcının yalnızlıkları, çete reisinin şarkıcıya tutkusu, para için girişilen mücadeleler, yeraltı insanların polis korkusu, inandırıcı olmaktan uzak, heyecansız ve güçsüz kalıyor. Bu durumda <<Yalnızlar Rihtımı>> trajik kahramanlar <<mythe>> değeri taşıyan olaylarla kazanılabilecek gerçek sinema şiirini elde edemediği için, şairaneliği dış unsurlarda (dekorlar, konuşmalar, oyunlar, fon müziği) zorlamay girişiyor. Sinemanın hiç kaldıramıyacağı, daha çok üzücü sınıf Fransız liman filmlerinde rastlanan bayagi bir <<gemci ve fahişe>> <<sentimentalite>>sine saplanıp kalıyor.

#### YALNIZ MİZANSEN

Filmin, bütün günahını senaryocu Ali Kaptanoğlu'na mı yükleyelim? Rejisörde hiç günah payı aramıyalımmı? Lütfü O. Akad bilindiği gibi sinemamızın nispeten güzel birkaç bölümünü taşıyan <<İpsala Cinayeti>> ve <<Öldüren Şehir>> gibi filmlerinden önce <<Kanun Namına>> ile ilk defa dikkati üzerine çekmişti. <<Kanun Namına>> o zamanlar bazı tartışmalara sebep olduğu gibi, Carne'nin <<Le Jour se Leve - Son Ümit>> filminin çok açık tesirlerini taşımaktaydı. Aradan yedi yıl geçtikten sonra Akad yeniden Carnevari bir konuda, tamamen anti-sinematografik bir hikâyeyi son derece sinematografik bir anlatıyla işliyor. Gerisinde on yıllık bir tecrübe ve iki düzineye yakın film bulunan bir rejisörün her ne kadar böyle bir senaryoyu sinemaya uygun bir hale getirmeden işlemeye yanaşması

affedilemez, akışlı sinema dili de mazeret olarak kabul edilmezse de, sinemamızda mizansenin hala emekleme çağından kurtulamadığı, bir filmin hala başından sonuna kadar aynı intizam içinde anlatılamadığı, üslup bütünlüğü kazanılamadığı göz önünde tutulunca <<Yalnızlar Ritmi>>nin mizansenini kendiliğinden bir önem kazanır.

Senaryonun ortaya çıkardığı bütün engellere ve köstebeklere rağmen Lütfi Akad'ın mizansenini bütün yalnızlık lafları ve yalnızlık hastası kişiler arasında yalnız başına ayakta durmayı başarıyor. Kat'i, emin, rahat, yapmacıksız, gösterişe kaçmadan anlatacağını anlatan, usta işi bir mizansen! Sahnelerin akışını karıştırmayan, bocalamaları örtmek için kullanılmayan, yerli yerinde bir montaj, ustalıkli oyuncu idaresi, hesaplı kamera hareketleri ve bilgi ile düzenlenmiş görüntülerle, oyuna, dekora dolayısıyla sahneye bütünlük veren uzun planlar, kusursuz bir sinema dili sağlıyor. Perdemizde ilk defa olarak sessiz sinemanın <<archaique>> etkilerinden sıyrılmış, tamamen sesli sinema ve modern kamera tekniklerine uygun pür bir sinematografi seyrediyoruz.

#### SENARYOYA YENİDEN MİZANSEN

Lütfü Akad'ın başarısında en büyük pay sahibi pek tabii kameracı Yuakim Filmeridis. Başlangıçtaki nefis akşam fotoğrafları, meyhanenin dumanlı havası, filmin başından sonuna kadar aksamayan ton birliği güvenilir bir kameracının varlığını ortaya koyuyor. Oyunlar da genel olarak disiplinli.

En çok Çolpan İlhan aksıyorsa bu zayıf omuzlarının taşıyamıyacağı kadar ağır ve olumsuz bir rolü oynamak zorunda kalışından, en çok Osman Alyanak sıvriliyor. <<Ak Altın>>daki oyununu aşan bir başarı ortaya koyuyorsa, bu da filmin en inanılır, gerçeğe en yakın kişisini, kurnaz, hesaplı, içten pazarlıklı, her gün birçoğu ile burun buruna geldiğimiz murai Feyzullah'ı canlandırdığı için. Rollerini aksamadan oynayan Turgut Özatay, Melahat İçli, Yavuz Yalınkılıç ve Sadri Alışık'a ısınamıyorsak bu da, canlandırdıkları tiplerin gerçekte ilişkileri olmamasından doğuyor.

Tek başına ele alındığı zaman bir başarı sayılabilecek mizansen senaryo ile birlikte ele alınınca ortaya büyük bir tezat ve her seferinde mizansenin yenilişi ile biten çalışma çıkıyor. Fakat mizansenin senaryodan ayrılmak, böyle bir soyutlamaya girmek imkansız. <<Yalnızlar Rıhtımı>> hikayeli bir film. Hikayesi de en usta rejinin bile kurtaramıyacağı kadar sakat bir kurtuluşa. Ya hiç konuşmayan, yada konuşmaya başlayınca en sunturlu keten helva satıcılarını yaya bırakan sairane sözler eden kişiler, yersiz ve ilgisiz bir şarkının bozduğu iyi bir meyhane atmosferi melankonik akordioncunun öldürülme sahnesinde olduğu gibi nefis düzenlenmiş bir sahnenin senaryo yapısındaki karışıklık ve anlaşılmazlık yüzürden değerinden kaybedişi, mizansenin her seferinde senaryoya yenilişinin örnekleri arasında. Rejisör Lütfü Akad ile kameracı Yuakim Filmeridis'in bütün gayretlerine dekorcu Sohban Kologlu ile fon müzikçisi Hulki Saner'in onlara işaret

edilmesi gereken yardımlarına ve genel olarak disiplinli oyunların rağmen <<Yalnızlar Rihtımı>> hatalı çıkış noktası, aksak senaryo kuruluşu yüzünden başarısız ve kötü bir film.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Halit Refig, Pazar Postası, 8 Kasım  
1959, Sayfa:11

#### MERHABA HOZUN

Ne kadar sinirli ve kusurlu olursa olsun Françoise Sagan'ın ilk romanı <<Bonjour Tristesse>>in en büyük özelliği -18 yaşında bir genç kız tarafından yazılmış olması bir yavaş savaşta sonra Fransa'da türeyen yeni bir <<aylaklar çevresi>>nin yaşayış ve davranışlarını samimiyetle yansıtmasıydı. Cocteau'vari <<müthiş>> aile münasebetleri, geleneksel yaşayışa Camus'vari bir <<karşılığı>> ve <<hayatın boşunluğu>> inancı, ana kahramanın Preyert'i andıran <<duygululuk>> ve <<kadercilik>>i, Sartre'a pek uzak olmayan bir <<varoluş bunaltısı>> yalnız Sagan'ın etkilendiği başlıca kaynakları değil, yeni aylakların düşünüş ve duygularını da Fransızlara özgü <<itiraflar>> yoluyla ortaya koyuyordu. <<Bonjour Tristesse>> ancak Astruc, ya da Vadim gibi, böyle bir düşünce sistemi içinde yetişmiş genç bir Fransız rejisörü elinde dikkate değer bir film haline gelebilirdi.

Hollywood'un kuru gürültülü rejisörlerinden Otto Preminger'in sinemaya ađaptasyonu, romandaki olaylara son

derece sadık. Ama bu bağlılık sadece olaylarda kalıyor. Anglo-Amerikan oyuncuların (Deborah Kerr, David Niven, Jean Seberg) oynadığı kahramanlar, Fransız toplumunun çürüyen ve kokan bir çevresinin temsilcileri olmaktan çok uzak. Duyuş, düşünüş ve davranışlar bir yana itilip, iş sadece bir takım olayları anlatmaya kalınca, <<Bonjour Tristesse>>in bir filmi dolduracak, sürüyüp götürecektir güçte olmayan hikayesi, perdede tahammülü imkansız bir sıkıntı haline geliyor. Gelişi güzel anlatılan, rastgele oynanan, gerçeği olmayan, dağınık, havada bir hikaye. Ne güneşli Riviera sahilleri ve eğlenceli St. Tropez sokaklarında çekilen renkli sahnelerin, ne de Paris'te çekilen siyah-beyaz sahnelerin en ufak bir gerçeklik kazandırmadığı, bu duyulmayan düşünülmeyen, inandırıcı olmayan <<cinemascope>> aylaklık hikayesi, Preminger'in <<Bonjour Tristesse>>ini mutlak bir başarısızlığa mahkum ediyor.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Halit Refiğ, Pazar Postası, 19 Aralık

1959, Sayfa: 18.

#### KARACAOĞLAN'IN İHTİŞAM VE SEFALETİ

Atıf Yılmaz Batıbeki'nin son filmi <<Karacaoğlan'ın Kara Sevdası>> yalnız bu mevsimin en önemli yerli filmi olarak değil, belki bundan daha geniş ölçüde, sinemanın bir toplumun ortalama bilgi, kültür, zevk ölçülerini yansıtması bakımından dikkati çekiyor. "Karacaoğlan"ın bu yönü, belki de sinema eseri olarak taşıdığı önemden daha ilgi verici. Bunun sebebi açık "Karacaoğlan" Türk sinemasının içinde bulunduğu

çıkması ortaya koyuyor. Karşımızda 1959 un son günlerinde piyasaya çıkan bir film var. Bu filmin hazırlanması için, sinemamızın bugünkü ölçülerine göre hemen hemen en geniş imkanlar sağlanıyor, en serbest çalışma imkanları veriliyor. endi alanlarında oldukça başarı kazanmış kimseler elele verip çalışıyorlar. Ortaya eli yüzü düzgün hemen "Üç Arkadaş"tan sonra en başarılı yerli film sayılabilecek bir eser çıkıyor fakat bu eser başarılı yönleri kadar, sınırlı yönleriyle de dikkati çeken, sınırları açıkça ortaya çıkan bir film. Üstelik bu kadarla da kalmıyor, son anda, filmin ticari başarısı yönünden telaşa düşen yapım şirketi, filmde değiştirme yapıyor. Ortaya, eskisine göre, kusurları başarılarından ağır basan başka bir film çıkıyor.

Filmde çalışan sanatçıların, teknisyenlerin belli bir sınırı aşamıyan yetenekleri, ortaklaşa çalışma içinde yerlerini bir türlü bulamıyan kimselerin ahenkli bir işbirliği sağlayamamaları birinin başarısının öbürünün başarısızlığıyla aksaması, başlangıçta, kendine göre cesur adımlar atan yatırım şirketinin sonunda anlaşılmaz bir korkuya kapılarak kendi kendini baltalaması... Bütün bunlar kendi kendini bulamamış, belirli bir sağlamlığa erişememiş kararsızlık içinde bocalıyan; bilgi, kültür ve zevk bakımından sağlam dayanakları, ölçüleri bulunmıyan bir sinemanın, dolayısıyla bu sinemanın içinden bulunduğu toplumun durumunu açığa vuruyor.

## BİR FİLMDE ÜÇ HİKAYE

Başlangıçtan başlayalım: "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası". Yaşar Kemal'in "Cumhuriyet" gazetesinde yayınlanan "resimli romanı"na dayanıyor. Senaryo, Yaşar Kemal ile birlikte rejisör Atıf Yılmaz, yardımcıları Halit Refig ve Yılmaz Güney tarafından hazırlanmış. Bir iki değişiklik, tiplerden bir ikisi üzerinde yapılan "rötüş" bir yana bırakılırsa, senaryo "resimli roman"dan pek fazla ayrılmıyor. u da "Karacaoğlan"ın iki bakımdan aksamasına yol açıyor: Birincisi, dramatik yapının zayıf, dağınık ve normal bir film için fazla uzun oluşudur. "Karacaoğlan'ın Kara Sevdası", ünlü saz şairinin sayısız aşk maceralarından birini anlatıyor. Bir oba beyinin kızı olan Elif'le sevişen Karacaoğlan'ın oba halkının yardımıyla evlenmesi ve başka bir obaya sığınması. Bu oba beyinin serseri, çapkın yeğeninin Elif'e musallat oluşu. Daha sonra, Elif ile çapkın yeğen Halil'i elbiseleriyle yanyana yatağa uzanmış bulan Karacaoğlan'ın başını alıp gitmesi... Yıllarca süren bir arayıştan sonra arkadaşı Deli Hüseyinin, Karacaoğlanı bulup Elifin köyüne yollaması, hikayenin anahtarını meydana getiriyor. Böylelikle "Karacaoğlan"da üç ayrı hikaye anlatıyor: Karacaoğlan ile Elif'in Küçükalioglu obasına kaçıncaya kadarki maceraları; Küçükalioglu obasında Elif ile ona musallat olan Halil arasındaki macera; Deli Hüseyinin Karacaoğlanı aramaya çıkıp bulması... Her biri, biraz daha genişletilse ayrı bir filme konu olabilecek hikayeler... Bundan dolayı "Karacaoğlan"

zaman zaman durgunlaşıyor, hatta duraksıyor, zaman zaman seyircide filmin sona erdiği duygusunu uyandırıp yeniden canlanıyor. Bununla birlikte, bu dallı budaklı hikayenin kendi ölçüleri içinde yine de derli toplu bir hale getirildiğini belirtmek yerinde olur. Her halde, "Karacaoğlan"ın senaryosu, resimli romandakinden daha sağlamca kurulmuş, tipler daha belirlenmiştir.

Buna karşılık, Yaşar Kemal'in resimli romanına uyulmaktan ileri gelen ikinci aksaklık önlenememiştir. Bu ikinci aksaklık, diyaloglardadır. Senaryoyu hazırlayanlar, resimli romandaki konuşmaları hiç değiştirmeden almışlar. Oysa, bir nesir olarak hoş gidebilecek, etkileyici özellikte olan bu konuşmalar, beyaz perdeye göre değildir. Beyaz perde bir yana dursun, yüksek sesle okunduğu vakit bile önsana özentili gelen bu konuşmalar, ancak içten okunduğu vakit hoş gidebilecek bir yapıdadır. Uzun, tekrarlı, simetrik kuruluşlu, atasözleri ve deyimlerle dolu, hemen hemen manzum denebilecek kadar kurallara ve ölçülere uyularak yazılmış bu konuşmalar, beyaz perdede yapmacık ve "şairane" kaçmaktadır. İtekim, çok vakit, oyuncuların da cümlelerin sonunu getirmekte güçlük çektikleri görülüyor.

#### TEMALAR VE KİŞİLER

Dramatik yapıdaki aksaklık ve diyaloglardaki yanlış tutum bir yana bırakılırsa "Karacaoğlan"ın senaryosu, birkaç belli başlı temayı ve birkaç belli başlı tipi başarıyla, ortalama sinema seyircisininin açıklık ve kesinlikle



eğmeyen Mıstık Ağa; Küçükalioglu'nun serseri, haylaz çapkın yeğeni... Ana çizgileriyle iyice belirtilmiş tipler. Bunları büyüklü küçüklü, kadınlı erkekli oba halkı tamamlıyor.

Fakat tiplerdeki belirlilik her oyuncu tarafından aynı kuvvetle desteklenmiyor. Nuri Altınok'un Karacaoğlan tipinde biraz yadırganacak, biraz "yaşlıca" görünüşü; vakit vakit "rol kesmeye" doğru gösterdiği eğilim, Karacaoğlan'daki başarısının tam olmasını önüyor. Buna karşılık "fotojerik" bakımdan üstünlüğü, eski taş basma kitaplardaki tasvirleri andıran görünüşü ile Tijen Par, Elif için biçilmiş kaftan. Zaten oyun bakımından büyük bir yük taşımaması, başarısını kolaylaştırıyor. Tijen Par'da tek-aksıyan yön, göze batıcı, kötü bir diksiyon anlayışından kendini kurtaramaması. Belirli heceler üzerinde vurgulu, yapmacık diksiyonu her konuştuğu an kulak tırmalıyor. Allahtan ki payına düşen konuşmalar az. Zalim oba beyi rolündeki Hayri Esen, Küçükalioglu'nun yeğeni Halil rolündeki Talat Gözbal; bazen mübağlaya kaçmakla birlikte, genel olarak kendilerine düşeni başarıyorlar. Fakat "Karacaoğlan"ın en başarılı oyuncusu, hiç şüphe yokki. Deli Hüseyine büyük bir tbiilik, canlılık, cana yakınlık, sıcaklık kazandıran Kadir Savun, şimdiye kadarki en uzun, en önemli rolünü, aynı zamanda en başarılı olarak oynuyor.

Bu tiplerin gerisinde canlı bir "fon" meydana getiren oba halkının, kalabalığın kullanılışı ise zaman zaman başarılı, zaman zaman aksaktır. Bir bakıyorsunuz, oba halkı, günlük yaşayışı içinde, çadırını kuran insanları, seksek

anliyabileceği yoldan ortaya koyuyor. "Karacaoğlan"da aşk tema'sı başta gelmektedir. Karacaoğlan ile Elif arasındaki yavaş yavaş sessizce gelişen, fakat yine de tutkulu karşı konulmaz duygu, ilk karşılaşmalarından yaşlılıklarına kadar sürüp giden bağlılıkları, film boyunca hiç gözden kaybedilmeksizin kendini göstermektedir. İkinci tema, arkadaşlık tema'sı da birinciyi destekleyen bir ustalıkla işleniyor, Deli Hüseyin ile Karacaoğlan arasında insanı uygulandıracak bağlılık, birinci kadar kuvvetle veriliyor. Bunların yanı sıra, daha küçük ölçüde yer alan, zayıf ile güçlü'nün çatışması tema'sı, filmin ilk yarısını kaplıyan sahnelerde, oba beyi ile oba halkı arasındaki gizli-açık mücadele ile ortaya konuyor. Buna karşılık, obanın göçebelikten yerleşik duruma geçişi sonusunda verilmek istenen toplum değişmesi tema'sı kısa olduğu gibi, iyice de belirlenmemiştir.

Şiirlerindeki, kendisini çevreleyen masal havası içindeki kişiliğine uyup uymaması bir yana bırakılırsa, filmdeki Karacaoğlan, kendi halinde bir şaz şairi, "başı dertte" bir aşık, ancak yakın dostunun yarımıyla iş becerebilen bir kimse, fakat zaman zaman en önemli anlarda kendi başına da karar verebilen ve bunu uygulayabilen bir insan olarak baştan sona kadar bütünlüğü bozulmayan bir karakterde çizilmiştir. Sevimli uysal fakat sevgi konusunda dediginden şaşmıyan Elif de öyle. Sert, zalim oba beyi; mert, gözü pek, arkadaş canlısı Deli Hüseyin; beyin zulmüne boyun

oynayan, birbirini kovalayan çocukları, gergef işleyen kadınları, ava çıkan erkekleri ile bir canlılık kazanıyorlar; bir bakıyorsunuz aynı topluluk, elleri yanına bitişmiş, gözlerini kaldırmaktan korkan, hareket edemiyen taş kesilmiş bir yığın haline geçiveriyor. /

#### EN İYİ FOLKLOR FİLMİ

"Karacaoğlan"da, aşk ve arkadaşlık temalarının ele alındığı bu hikayede, bunun kadar önemli bir öge folklordur. Atıf Yılmaz, bu yılın başında "Ala Geyik" ile giriştiği folklor denemesini "Karacaoğlan"da biraz daha genişletiyor, biraz daha geliştiriyor. (Zaten "Karacaoğlan"daki bazı sahneler, örneğin düğün sahneleri bir bakıma "Ala Geyik"tekilerin daha iyi işlenmiş yeni versiyonudur). Güneydoğu Anadolu'daki göçebe Türkmen obasının yaşayışı, insanları, giyinişleri, barınakları, çadırlarının döşemesi, eğlenceleri, şarkıları, dansları, düğünleri, adetleri "Karacaoğlan"ın çeşitli yerlerine yerli yerinde serpiştirilerek veriliyor. Tek eksik, rejisörün bu araştırmada, filmin baş kahramanlarından öteye geçmemesi, obanın "basit" insanlarını ortaya koymaması...

Folklora büyük bir yer veren "Karacaoğlan", tutumuyla aynı zamanda bir halk hikayesi havasına da bürünüyor. "Karacaoğlan" nasıl şimdiye kadar çevirilenler arasında folklor öğelerini "istismar" etmeyen en iyi folklor filmimiz ise, halk hikayesi havasının, deyişinin de yer aldığı ilk filmimiz. Fakat rejisörün bu havayı ve deyişi yeteri kadar

desteklemediğini belirtmek gerekir. "Karacaoğlan"daki halk hikayesi havası ve deyişi, hemen hemen rejisörün isteği dışında beliriyor. Atıf Yılmaz, aslında da yarı masalımsı olan bu hikayeyi nedense tam gerçek bir havaya bürümüş; bu tamamiyle yanlış bir tutum değil, amma hikayedeki masalımsı yönleri de gözönünde bulundurmak, seyirciyi bunlara daha iyi hazırlamak yerinde olurdu. Köy kahvesindeki aşığın anlattığı "Han Mahmut hikayesi" sadece sözde kalan bir hikaye sayılsa bile, Elifin Halil ile yarattığı Karacaoğlan'ı, sazının telinin kopması, bir günlük yolu bir anda aşmasının açıklayıcı ağzından anlatılması baştan sona gerçekçi bir tutumu olan hikayede yadırganıyor. Oysa Atıf Yılmaz, fotoğrafların, çerçevelmelerin, açıklamaların yardımıyla ne tam gerçek ne tam masal olmıyan bir yarı masalımsı havaya kuvvetlendirmekle daha yerinde bir iş yapmış olurdu.

buna rağmen, basit fakat yerli yerinde bir dekor anlayışı, kostümler (insan "Karacaoğlan"ı renki olarak seyretmek isteği duyuyor), yerinde derlenmiş şarkılar, müzik, koro ve dansların desteğiyle "Karacaoğlan"ın folklor yönü başlı başına bir değer taşıyan en kuvvetli yönlerinden biri olarak ortaya çıkıyor. Fakat....

#### BİNDİKLERİ DALI KESENLER

Bu "fakat"ın ardında, sinemamızda şimdiye kadar eşine az rastlanan garip olaylardan, aynı zamanda büyük talihsizliklerden biri yatmaktadır. İşin garip yönü şu: Ortada iki ayrı "Karacaoğlan" filmi var. Biri, ilk olarak

kasımın son günü Ankara'da piyasaya sürülen "Karacaoğlan"; öbürü, şimdi ortadan kaybolan, hem de belki geri dönmiyecek yolda kaybolan ilk "Karacaoğlan"...

Hikaye, bir yapım şirketinin son anda kapıldığı yersiz bir telaştan, bir "panik"ten ibaret. "Karacaoğlan"ın versiyonunda Karacaoğlanın söylediği bütün türküler, Devlet Operasının eski sanatçılarından Ruhi Su tarafından seslendirilmişti. Kandine özgü sesi, ondan daha önemlisi, kendine özgü bir okuyuş tarzı olan Ruhi Su'nun türküleri, "Karacaoğlan"ın hazırlanışı, yapısı, havası ve fon müziği de hesaba katılırsa yerli yerindeydi. Fakat yapım şirketi, başlangıçtaki bu cesur adımdan sonra kendisi ürkmüş ve bu sesin, en çok da konunun geçtiği yerdeki müşterilerini yadırgatacağını sanarak, bu ses kuşağının yerine, yine Devlet Operasının bir başka sanatçısının Aydın Gün tarafından söylenen yeni bir ses kuşağı geçirilmiştir. Amma, iş yalnız ses kuşağı değiştirmekle kalmıyor, filmin bütününe hemen hemen yarı yarıya aksatan bir sonuç veriyor.

Bu değişikliğin ilk kötü sonucu, Karacaoğlan'ın bütün türkülerinin kulak tırmalayıcı, cızırtılı, tek kelime ile "berbat" bir şekle girişidir. Ses kaydı, "Karacaoğlan"ın ilk versiyonunda da başarılı değildi, fakat yine de büsbütün yabaña atılabilecek bir yolda değildi. Oysa bu ikinci versiyonda, üzerinde oynanan ses kuşağı, türkülerin filmde ne kadar çok yer tuttuğu gözönüne alınırsa, seyirci için sinir bozucu bir işkenceden başka bir şey değil. Bu sakatlama

ameliyesinde, filmin ancak fon müziğiyle, daha önce de başka sanatçılar veya koro tarafından okunan birkaç şarkı kurtulabilmiştir. "Karacaoğlan"ın Devlet Operası orkestrası şefi Sabahattin Kalender tarafından hazırlanan fon müziği, her vakit başarılı olmamakla birlikte, (jenerikteki müzik, görüntülerle pek az uyuyor; oba bir tepenin sırtında, siluet olarak görüldüğü vakit fon müziği en basma kalıp "kervan müziği" oluyor; nihayet birkaç yerde gereğinden fazla gürültülü, görüntünün önüne geçen bir müzik var) şimdiye kadar yerli filmlerdeki orjinal fon müziğinin en iyisi.

Ses kuşağı üzerindeki oynamanın ikinci kötü sonucu, görüntülerin bozulmasıdır. "Karacaoğlan"ın her iki kopyasını görenler, ilk kopyadaki fotoğrafların güzelliğiyle ikinci kopyadakilerin karanlık, zaman zaman bulanık görüntüleri arasındaki büyük ayrılıktan, tıpkı ses kuşağındaki değişiklikte olduğu gibi hayrete düşmüşler, hayal kırıklığına uğramışlardır. Oysa, yerli sinemanın sayısı birkaçı geçmiyen usta fotoğraf direktörleri arasında yer alan Mike Rafaelyan, "Karacaoğlan"da, şimdiye kadarki en başarılı çalışmasını ortaya koymuştu. Yeni kopyaya bakın, en güzel sahnelerden biri, gece karanlığında çadırların önüne çıkan beyazlar giymiş yeni evliler belli belirsiz görünmektedir. Karacaoğlan - Elif - Deli Hüseyin ve ailesinin Küçükalioglu obasına giderken, son derce güzel tesbit edilmiş çayırılık beceriksiz bir fotoğrafçının elinden çıkmış hatalı resimlere dönmüş...

Kısacası, bir filmin konusundan sonra yer alan en

önemli iki ögesi, ses ve görüntü öğeleri tam bir "suikast"e kurban gitmiştir, hem de bu suikast yabancı biri tarafından değil, doğrudan doğruya filmi meydana getiren şirket tarafından işlenmiştir. Oysa, yapım şirketinin korkusu yerinde olsa bile, hiç olmazsa iki versiyonu da eli altında bulundurabilir, büyük şehirlere ilk versiyonu, öbür yerlere ikincisini gönderebilirdi. Yapım şirketinin kendi kendine oynadığı bu oyun dışında en çok zarar gören, hiç şüphe yok ki, filmin rejisörü olmuştur. "Karacaoğlan", Atif Yılmaz'ın "Gelinin Muradı"(1957), "Ala Geyik"(1959) ve "Bu Vatanın Çocukları"(1959) gibi en çok başarı gösterdiği filmlerin tabii bir sonucu, rejisörün gelişmesini gösteren en başarılı eseriydi. (Geçirdiği büyük kazaya rağmen yine de öyledir). Muhakkak ki, ilk "Karacaoğlan"dan ikinci "Karacaoğlan"a geçerken kaybedilenin acısını en çok duyan Atif Yılmaz olmuştur. Hiç bir seyirci de ilk versiyonun uyandırdığı ümidi ikinci versiyonunda bu kadar büyük hayal kırıklığına çeviren başka bir filme rastlamamıştır.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan:Nijat Özön, Pazar Postası,Gördüğümüz  
Filmler, 19 Aralık 1959, Sayfa:12

AKAD'IN CATASTROPHE'U

HUDUTLARIN KANUNU

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 başlayışı...>>

Bu sonucu kaçınılmazlaştıran; kişisel trajedinin ardından yeni 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.

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 Hıdır' direnen bir insan olarak, boyun eğmeden ayakta duracaktır. O arada, genç jandarma yüzbaşısı ile aralı ama dostça bir ilişkiyi sürdüreceki; çevresindekilerin karşı çıkmalarına 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 savaştan ağanın yıllardır ekmeyip boş tuttuğu geniş toprakda yarıcı olarak çalışmayı bile göze alacaktır. Çevresine ve bir yerde doğrudan doğruya kendi kaderine karşı verdiği bu savaş oluşurken, 6 yaşlarındaki küçük oğluyla arkadaşça bir ilişkiyi geliştirecek; onu okutup, kendinden ayrı bir kadere erdirmek için yigirmi 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 yıktırarak, 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 eğmeyeceği 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) caresiz 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 acımasız olan kaçakçılığa kaçınılmaz bir biçimde itelenmiş bütün öteki Güney Doğu sınır köylülerinin, ağa, kaçakçı patron ve

kendisinden hala çok uzak olan devlet'le çok yönlü ilişkileri, öte yandaysa, çocuk ve adamın bireysel yakınlaşması oluşur.

Bu ikinci yan, rejisör olarak Lütfü Ö. Akad'ın duyarlılığının bir parçasıdır. Hemen hiçbir filminde kendisini bütünüyle mekanik bir eşleyişe 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 tutmaya özellikle çalışacak ve insanoglunun bitmeyen kavgasının bir belirtisi olarak, O'nu, içine düştüğü çemberi kırarak devrimçi bir tohum gibi, yeni sınırlara, yeni kıyılara ulaştırmaya savaşacaktır.

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 mahkum etmiştir. Buna rağmen, "Hudutlar Kanunu" karamsar bir film de değildir; zira, yeniliş içinde bile değişen, üstelik köklü olarak değişmekte olan bir şeylerin varlığına tanıklık etmektedir. Bu yanıyla, "Hudutların Kanunu" toplumun alt yapısında beliren yeni bir

diyalektiğin, yarın adına umutlarla dolu bir başka diyalogun filmidir. Hıdır, filmin daha ilk bölümünde, kendisini belirli bazı çelişmelerin içinde bulur. Bir yanda, ağabeysinın ölümü gibi kişisel ve insancıl bir olay ve bu olayın kendi içinde yarattığı çatışmalar vardır. Bu, O'nu, öncelikle "intikam" düşüncesine yöneltebilecek bir durum da olabilir. Daha işin burasında film bize, Hıdır'ın, ağabeysinın 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 yanındır. 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, öznel den bünesele 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 dinamığın ilk öncüleri, kendi içinden ama kendisine karşı belirlemektedir.

Film boyunca Hıdır'ın tutumu, böyle bir değişimin öğelerini gün ışığına çıkarır.

"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 yörüngesinde 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 ülkelerin 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 belirriken görülmemiş bir şiddete ulaşan "kapıkulu halk çelişmesi" bugünün Türkiyesinin de hala temel çelişmesi midir?

2. Yoksa, özellikle 1839 "Tanzimat-ı Hayriye" ıslahatı, 1849 "Ahkam-ı mer'ıye yahut Kanun-u Sultani"si, 1858 Osmanlı Arazi Kanunnamesi ile birlikte, yine çok yanlı yeni bir dışsal dinamiğin de zoruyla, Türkiye'nin toplumsal düzeninde egemen sınıf olma yoluyla giren sermaye ve toprak feodalleri, hele Cumhuriyet ve ikinci Dünya Savaşı ertesinin demokrasi döneminde "kapıkulu" sınıfını çoktan bir yana itelýyip, halkın karşısında en temel çelişme olarak mı ortaya

(1) Ömer L. BARKAN, XVI. Asrın ikinci Yarısında Türkiye'nin geçirdiği iktisadi Buhranların Sosyal-Yapı Üzerindeki Tesirleri, s. 17-36, "İktisadi Kalkınma'nın Sosyal Meseleleri"(İstanbul, Ekonomik ve Sosyal Etüdler Konferans Heyeti Yayınları; 1964).

çıkmıştır?

"Hudutların Kanunu"nda gelişen ekonomik ve sosyal ilişkiler bütünü, son yılların bu çok tartışılan sorununa, kendi açısından, gerçekçi karşılıklar getirir. Filmde, kaçakçı olmamak 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 eşğine gelmiştir. Eski kapıkulu sınıfı artık ya halka özdeşleşmek ya da bir sınıf olarak ortadan silinmek durumundadır. Hıdır karşısında, bir programın somut öğeleri yerine, ağzında bazen hala öğreti 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. andarma 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 karının yarısını Hıdır'la arkadaşlarına bırakmak zorunda kaldığı son bölümde kaçakçı patronun, yere göğe, dağa taş "verdim oğul verdiiimm!" 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 patorn oldukça ya da üretim ilişkileri yarı feodal-yarı kapitalist niteliklerini korudukça, halk karşısındaki bu en temel çelişme sürüp gittikçe; topraksız köylülerin bilinçli bir temsilcisi olarak Hıdır'ın, bu bilinçlenme köylülerin yaşayan gerçeği(ya da politik eylemin 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 şubayın 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 içnide Hıdır'ın da ötesinde çok şeylerin 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 belirliğini görürler. Aralarındaki tarihten gelen sınırsız uzaklığa karşılık onları yakınlaştıran 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 getirmeyen düzeniyle kendi çıkmazlarını derinleştirir ve ara tabakalar halk önünde, onunla özdeşleşmeye doğru yeni bir diyaloga hazırlanırken; halkın bir parçası olarak Hıdır, kötülle iyinin, doğruyla yanlışın o başdöndürücü diyalektiği içinde, kesinlikle "karşı koyan" bir tavır alır ve "eylem"e dönüşür. Bu, bir mikro-catastrophe değilse nedir?

"Hudutların Kanunu", Türk sinemasında daha önce de anlatılmağa 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 eklenmeli....

Ama, içerikle ilgili bu araştırmada, belirtilmesi gereken önemli eleştiri var:

Özündeki tutarlılığa karşılık, "Hudutların Kanunu" sorunun politik yanına değenmemekle, kendisini eksik

bırakıyor. Oysa, bugünün Türkiyesinde Hıdır'ın ve Hıdırların savaşını, toplumun 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, "Haydutların 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...

3. Hıdır birey olarak savaşını sona erdirip, ve adamlarını ortadan kaldırdıktan sonra "Hudutların Kanunu"nda bir boşluk doğuyor. Film, trajedi geleneğine de aykırı olarak, Hıdır'ı 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, "Hudutlar Kanunu"nda bu yorumun niteliği tam olarak belirmiyor. Catastrophe'un öteki yüzünde bunlar var.



"Hudutların Kanunu" özü kadar, biçimiyle de, Türk sinemasının en büyük rejisörünün, en iyi, en olgu filmi... "Hudutların Kanunu"nu Lütfü 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" romantizmini 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 mütihs bir cümbüşünü soluk kesici bir ustalıkla veriyor.

Türk sinemasının daha önce ancak Metin Erksan'ın "Susuz Yaz"ı ile, ulusal olduğu kadar evrensel bir sinema yolunda giriştiği denemeye, Lütfü Ö. Akad "Hudutların Kanunu"ndaki çalışmasıyla yeni derinlikler getiriyor. Olaylar kadara durumları da belirli bir yakınlık 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 "hatıra fotoğrafı" ya da "vesikalık resim" çeken gezici fotoğrafçıların o ne çok ışıklı, ne de çerçeveleme tekniğinin klasik biçimlerine uymayan yapmacıksız ve sıcak espirisiyle, 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 saran şiddet belirtileri ve sonra yine sessizlik... Türk toplumunun bu günkü geçiş dönemi için, çok uygun bir tempo bu.

Lütfü Ö. Akad Türk sinemasında filmin 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 olan "tümüyle uydurma" kişilerin, ya "çok iyi" yada "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 şahaser.

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....

Lütfü Ö. Akad, benim için, yılda 250 ye yakın film çeviren Türk sinemasının, kapıların dışında bıraktığı yüce sinemacısı ya da Türk Sineması'nın "sürgün", "korkunç çocuğu"... Sovyet Sineması'na, Vigo-Reoler ikilisinin yaptığı kaynaklık neyse, Akad da Türk Sineması için böyle. Akad, kendisini istemeyen bir kötü sinema, ona rağmen, kurtulabileceği çıkış yollarını getiriyor, o sinemacılar bunu anlayabilirlerse...

Türk Sineması'nı sevmeyi Akad'la öğrenmiş bir yazar coşkunuğu, bu yazıdaki duyarlılığın tek özürüdür...

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Ali Gevgilili, Yeni Sinema, Sayı:6,

Mayıs 1967, Sayfa:5

## SEYYİT HAN ÜZERİNE..

## GİRİŞ

<<Kusurlu>> bir film olduğu için Seyyit Han'ı incelemeyi düşündüm. Yericî değil, yegleyici anlamda kullanıyorum bu <<kusurlu>> sözünü. Her yıl seyirci önüne büyük iddialarla çıkarılan birçok yerli filmin <<kusursuz>> kötülüğü yanında Seyyit Han'ın yer yer aksayan bazı değerler getirmesi, üzerinde dikkatle durulacak bir olaydır.

Filmi incelerken kendi öznel ölçülerimi değil, <<nesnel>> ölçüleri kullanmaya özellikle dikkat ettim. Bu nesnel ölçülerden büyük bir bölümü herkes için geçerli, bir sanat yapıtında (tersine işleyen özel bir eğilim yoksa) mutlaka bulunması gerekli özelliklerle ilgilidir. Diğer bir bölümü ise Seyyit Han'ın kendi özelliklerinden çıkar, yani Yılmaz Güney'in kişisel anlatımının bize sezdirdiği ölçülerden ibarettir. Film, yetkin bir Seyyit Han filminin son provası gibidir. Ona son <<rötuş>>larını yaparken nelere dikkat etmemiz gerektiğini de gene kendisi işaret etmektedir.

Seyyit Han, ünlü bir oyuncumuzun ilk filmlerinden biri oluşuyla da dikkati çekmektedir. Daha ilk adımda, kişisel bir anlatımın olanaklarını deneyen, başkışısını ve konusunu bir <<mitos>> katına ulaştırmasını bilen, <<sade>> bir film yapabilmek gibi en usta yönetmenlerimizin bile beceremedikleri bir işin üstesinden gelen Yılmaz Güney, Yeşilçam'ın bir türlü durdurulamayan yozlaştırma dişlilerine

takılıp ufalanıncaya kadar bize birkaç ilginç yapıt verecek sanıyorum.

Güney'in başarısında edebiyatla olan ilişkilerinin de belirli bir payı olmuştur. Eskiden hikayeler yazan, yazı eğilimini de hala sürdüren Güney, ülkemizde edebiyatla uğraşan herkes gibi ilk adım olarak ucuzluğa, bayğılığa hemen düşmemek alışkanlığını edinmiştir. Yeşilçam'ın gizli ya da açık etkileriyle bu alışkanlık nice törpülense de bilinçaltı bir sorumluluk biçiminde kendini duyurmaktadır.

#### FİLMİN KONUSU

Seyyit Han, sanatçısının, sonradan filmin başına gelecekları kestirerek ister istemez başvurduğu otosansür'den budanmış olarak çıkıp resmi sansür'e gittiğinde gene bir türlü belalarla karşılaşmış, iki kez geri çevrilmiş, böylece tamamlanmalı bir yılı geçtiği halde halk önüne çıkmamıştır.

Bu yüzden filmin konusunu kısaca özetlemekte fayda var: Film Seyyit Han'ın uzun yıllar süren bir ayrılıktan sonra köyüne dönüşüyle başlar. <<Mazulm bir yigittir>> Seyyit Han. Anadolu'nun çilekeş halkının özelliklerini yansıtır. Sakin görünüşlü, karıncayı incitmez, atını sever, içinde bir derin ve gizli seveda, yüzünde bir eziklik, bir çocuksuluk. Ama yüreği, haksızlığa dayanamaz, yigit bir halk kahramanının yüreğidir. Yıllar önce komşu köyün en güzeli, Mürşit'in kızkardeşi Keje'yi sevmiştir. Keje de tutkundur ona. Halk sever Seyyit Han'ı ama Seyyit Han'ın düşmanı da çoktur. Bu yüzden Mürşit kızkardeşini vermek istemez. <<Senin

düşmanların vardır. Bir gün vururlar seni. Keje dul kalır. Kurtul belalarından gel. Keje senindir>> der. Bir masal kişisi gibi <<demir çarık demir asa>> gider Seyyit. Yıllar geçer. Bir gün <<öldü>> haberi gelir. Keje <<deli koyunlar>> gibi onu arar. Canına kıymak ister, kurtarırlar. Sonunda Mürşit, kızkardeşini köyün ağalarından Haydar Bey'e nişanlar. Oysa Seyyit, Şirin için dağı delen Ferhat gibi, <<şart>>ı yerine getirmiş, düşmanlarından binbir güçlüğü göğüs gererek kurtulmuş, Keje'ye kavuşmak için dönmüştür. Yakını ve eski dostu Hidayet'ten komşu köyde çalan davul'un Keje ile Haydar'ın düğününü haber verdiğini öğrenir. Mürşit'e eski sözünü hatırlatır. Mert bir delikanlıdır Mürşit. Kardeşini Seyyit'e vermek ister ama, Haydar Bey'e söz vermiştir bir kere. Kızkardeşinin Seyyit'e kaçma istegini de intihar tehdidiyle önler. Böylece, kalır yoksul Seyyit bir başına. Ve Keje Haydar Bey'le evlenir. Ama gerdek gecesi gelinip gözü yaşlıdır. Haydar Bey buna dayanamaz. Aşağılanmıştı. Öcünü çok ağır alır. Bir atıcılık yarışması numarası ile Seyyit Han'ın bilmeksizin kendi elleriyle Keje'yi öldürmesini sağlar.

Amacına ulaşmak için sessiz sedasız her koşulu yerine getirir Seyyit, filmin başından sonuna kadar durmadan ezilmiş, tavına varmış bir kızgın demire dönmüştür. Bu son ve öldürücü tokmaktan sonra doğrulur. Gene bir masal kişisi gibi kurşun işlemez gövdesini düşmanlarına açarak üstlerine yürür. Hepsini devirir ve sonra kendisini de bir yalnız söğüt gibi

Doğu Anadolu'nun sayısız sularından birinin kıyısına devrilir.

Görüldüğü gibi konu bir <<balad>>ı hatırlatmaktadır. Kendi gözlemlerimden bildiğime, Yaşar Kemal ve Ferit Öngören'den öğrendiklerime göre Doğu Anadolu'da (nedense pek azı Türkçe'ye çevirilmiş) bir çok uzun halk türküsü, öykülü balad'ların özelliklerini taşımaktadır. Bu türkülerde bir deveciyi Bitlis'ten Tatvan'a kadar idare edecek sayıda kıta bulunur. Örneğin iki sevgilinin öyküsü bütün bir gece türküyle anlatılır. Seyit Han'ın da önce bu türkülerden birini konu edindiğini sanmıştım. Ancak filmin yapımcısından öğrendiğime göre konu bütünüyle Yılmaz Güney'indir. Ve Güney öyküsüne, gerçek halk türkülerini aratmayan bir saflık getirmesini bilmiştir.

Bütün bunlara karşılık şu anda tam kestiremediğimiz bazı nedenler (bunlar oto-sansür de olabilir, resmi sansür de, hatta sanatçının düpedüz bu yönü düşünmeyişi de) konuyla ilgili önemli iki eksikliği ortaya çıkarmaktadır. Bunlardan birincisi, isimlerden de anlaşıldığı gibi olayın bir <<doğu olayı>>, başka bir etnik azınlığın öyküsü oluşu sorunudur. Konunun bu yönü üzerinde daha dikkatle ve inceleyici-araştırmacı bir gözle durulmuş olsaydı ve bunların yansıtılmasında bazı engeller bulunmasaydı öyle sanıyorum ki öykünün tutarlığı ve <<saf>>lığı (authenticite) daha da artacak; masalsı yapısına uygun birçok değişik fantastik zenginlikler kazanılacak; film yabancı ve vurucu güzelliklere

daha yoğun bir biçime ulaşacaktı. Bu sorunu daha fazla açmakta yarar görmüyorum.

ikinci sorun ise Seyyit Han mitos'unun, örneğin bir Nazım Hikmet'in Ferhat ile Şirin'inde olduğu gibi <<çağdaş mitos>> katına ulaştırılamayışıdır. Yani olayın sadece kendi kendisinde kalışı, bizi düşünsel bir arka plana doğru itmeyişidir. Salt bir aşk öyküsünün böylesine bir arka plan için elverişli olmadığını söylemek mümkündür. Ancak, Nazım'da olduğu gibi bir <<allegori>> biçiminde olması bile, Güney'in sanatının bize işaret ettiği biçimde yani küçük ayrıntılarla bu sonuca ulaşabilirdi. Kaldı ki bu olanak henüz ortadan kalkmamıştır.

#### YEŞİLÇAM'IN YÖNTEMLERİ VE SEYYİT HAN

Bir <<görüntü sanatı>> olan sinema nedense yönetmen ve senaryocularımız tarafından hep bir <<entrika sanatı>> olarak ele alınmış, ucuz resimli romanlarda ya da vodvillerde olduğu gibi karmakarışık, inandırıcı olmayan bir takım olayların peşpeşe sunulduğu ile seyirci mekanik bir ilgiye zorlanmıştır. Bu durumun tipik örnekleri (en aşırılarını) yerli filmlerle birlikte <<pembe basın>>ın uyuşturucu italyan malı foto-romanlarında görmekteyiz. Gelişmeyen konu bir yere gelip tıkanınca birdenbire foto-roman senaryocusu şöyle bir şey uydurur: <<Evleneceklerini sandığımız Aldo ile Giulia aslında birbirlerinin kardeşidirler. Aldo'ya sırrını açıklamadan bir trafik kazası sonunda ölen Aldo'nun annesi bu sırrı ölmeden önce öbür kızı Gemma'ya açıklamıştır. Aldo'yu



çok beğenen Gemma ise kardeşi sandığı için Aldo'ya açılmamakta idi. Ama kendisinin asıl babası fabrikatör Fabrizio işte tam bu sırada Giulia'yı görüp elde etmek isteyince v.s. v.s.>>

Yerli film senaryocusu ya da yönetmeni, konusunun gelişmesi tıkanınca her zaman inanılmaz yakıştırmalarla dolu <<ontrika>>lara başvurmaz. Özellikle gene İtalyan malı Ringo'ların piyasayı sarışından sonra, seyirci ilgisini ayakta tutmak için başka bir yol bulmuştur: Vur-kır. Yigit-oglan Cüneyt Arkın ya da dostumuz Güney ücret ucuzluğu ile ters orantılı olarak artan figüranlardan meydana gelen <<düşmanlar ordusu>>nun çeşitli takım, bölük ve taburlarını delici, kesiçi veya ezici aletlerle peşpeşe öldürü, ezer, perişan eder ve konunun yayvanlığından usanmış seyirciler de sıkıntılı bir yaz günü öldürdüğü sineklerin sayısı arttıkça ferahlayan sinirli bir kasap gibi az-beslenmiş figüranlar geberdikçe <<oh>> çekerler. Böylece, bir filmin, dolayısıyla yönetmenin değeri öldürdüğü figüran sayısına bağlı olarak yükselir. Yeşiçam'da iyi bir <<mevki>> edinmiş yönetmenler, vur-kır filmlerinde yeteri kadar ölü çıkarabilirler. Ama bunlar arasında da en <<müstesna>> yeri ölü sayısı fazla olmamakla birlikte daha sadist öldürme usulleri bulan <<büyük yönetmenler>> tutar. Örneğin Metin Erksan, büyük bir sanatçı olduğu için az fakat <<öz>> öldürür. Firenklerin tavuk öldürme usulleriyle ya da vermeli kızı süründürerek.

Seyyit Han, bu iki yöntemin özellikle birincisinden,

yani Entrika'dan yararlanmamıştır. Sade bir konu ile ilgiyi ayakta tutabilmesinin ise iki önemli nedeni var: Çekim yerini kullanışı ve yarattığı canlı karakter'i kullanışı. Bunlardan çekim yerini, filmin belkemiğini meydana getiren <<dramatik yapı>>dan da daha önce ele almayı gerekli buluyorum.

#### ÇEKİM YERİ

Filmin yapım yönetmeninden öğrendiğime göre Seyyit Han, Yılmaz Güney'in köyünde, yani bir Çukurova köyünde çekilmiştir. Bir Çukurova köyünün seçilmesi konusuna aşağıda yeniden geleceğim. Filmdeki kişilerle onları saran <<yer>> arasındaki ilişkiler şu üç odak çevresinde kümelenmiştir:

- 1- Seyyit Han'ı ve isimsiz Anadolu köylüsünü karşılayan Düzlük (uçsuz, bucaksız bir su birikintisi, ya da ova, ya da bozkır)
- 2- Hidayet'i yani Seyyit Han'ın geçmişini ve yakın ilişkilerini karşılayan TURBE (Köyün dışında, ince ve beyaz ağaç dalları arasında güz ışıkları içinde parlayan güzel bir yapı)
- 3- Haydar Bey'i karşılayan, yani Seyyit'in mutluluğuna engel yoz toplumsal güçleri karşılayan köy. (Üstüste evleri, korku verici ıssızlığı, gene korku verici kalabalığı ile filmin müzikal yapısında <<bas>> sesleri meydana getiren herhangi bir köy)

Bu üç <<yer>>, Gani Turanlı'nın gerçekten başarılı görüntüleri ile filme üç yeni kişi olarak katılmaktadır.

Çeşitli sahnelerde <<Türbe>>, Seyyit Han'ın öyküsünün köylülerce anlatıldığı sahnede <<Düzlük>>, düğünle ilgili sahnelerde köy, entrika'ya başvurulmaksızın seyirciyi diri tutmakta, ilgisini duygusal ya da estetik bir yolla sürdürülmesini sağlamaktadır.

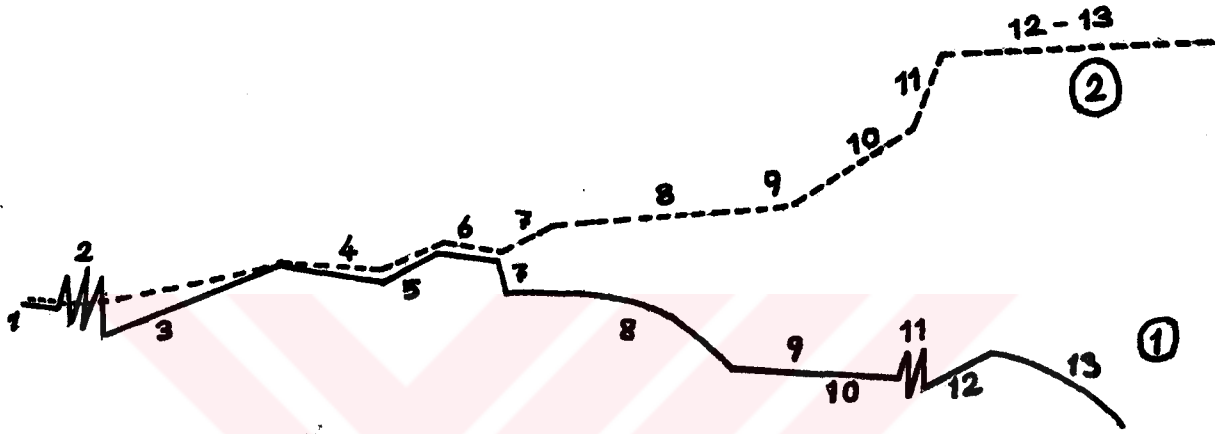
Yılmaz Güney-Gani Turanlı ikilisinin bu üç yer'le olan sinematografik ilişkilerini de söz konusu etmek istiyorum. Filmin türbe ile ilgili bölümlerinde baş ve ayrıntı çekimleri, köyle ilgili bölümlerinde boy çekimleri, Düzlük'le ilgili bölümlerinde ise uzak ve toplu çekimler baskın durumdadır. Çekim uzaklıkları ile anlatılan kişilerin iç dünyaları arasındaki ilkel ya da incelikli ilişkiler düşünülürse, yönetmenle görüntü yönetmeninin ister bilinçle, ister içgüdüyle vardıkları bu iç tutarlılık övgüye değer bir özellik olmaktadır.

Çekim yeri olarak bir Çukurova köyünün seçilmesi konusunda yeniden geleceğimi belirtmişim. Gerçekten tıpkı konu'nun sahici bir doğu halk öyküsü sanılmasına paralel olarak dikkatli bir seyirci, yerel görüntülerde de zaman zaman doğu Anadolu illerine özgü değişik renkler arıyor.

#### DRAMATİK YAPI

Filmin dramatik yapısı, konusundan da anlaşılacağı gibi oldukça düz çizgili, sadedir. Entrikaya başvurulmamış, Seyyit-Keje öyküsü halk hikayelerinde olduğu gibi daha çok düz bir anlatı (narration)ya dayandırılmıştır. Hatta dramatik yapıyı bir müzik yapısı olarak düşündüğümüzde konunun kıtalar

biçiminde yürütüldüğünü, her bölümün aynı türden bir nakarat'la bağlandığını sezebiliriz. Bu sade dramatik çizgi Seyyit'in köye gelişiyle başlayıp ölümüne kadar süren olayların (daha doğrusu tek olayın) adeta bir buçuk saatte hikaye edilişinden ibarettir. Hikayenin gelişme-gerilim grafiği ise aşağı yukarı şöyledir:



- 1- Seyyit Han'ın köye dönüşü
- 2- Meyhane-kahveee'de serserilerin onu kışkırtması ve kavga
- 3- Seyyit'in, Keje'nin Haydar'a verildiğini öğrenişi, Mürşit'le konuşması ve Keje'yi görmek isteyişi
- 4- Köylülerin Seyyit'in geçmişini anlatışları
- 5- Seyyit'in, Keje'nin aile onuru için Haydar'la evlenmeyi karar verişini öğrenmesi
- 6- Seyyit-Hidayet konuşması. Seyyit'in gitmeye karar veriş
- 7- Haydar'ın serserilerle anlaşması

- 8- Dügün
- 9- Haydar'la Keje'nin gerdek gecesi konuşması ve Haydar'ın kararı
- 10- Haydar'ın Seyyit'e tuzak hazırlayışı
- 11- Keje'nin Seyyit tarafından bilmeksizin öldürülüşü
- 12- Seyyit'in intikam için harekete geçişi
- 13- Son

(1) numaralı grafik filmin çeşitli basamaklarında gelişmenin ve gerilim'in durumunu göstermektedir. Görüldüğü gibi dram örgüsünün iskeleti kimi yerde seyirci ilgisini arttırıcı (3,5,9,10,12) veya en azından koruyucu (1,4,6,8. in bir bölümü); kimi yerlerde ise başarısız ve düşürücü (7,8.'in bir bölümü, 13'ün bir bölümü) ya da tutarsızdır (2,11). Eger bu başarısız bölümler filmin yapısının bize işaret ettiği yönde değiştirilebilseydi (2) numaralı grafiği elde edecektik. Bu bölümlere kısaca dokunmak yararlı olacak sanıyorum:

2.nci bölüm yani Seyyit'in serseriler tarafından kışkırtıldığı ve sonra onlara dayak attığı sahne tutarsızdır. Çünkü hem bütün mizansen ve dekoru ile beylik bir western girişini hatırlatmakta hem de <<mazlım bir yigit>> karakteri taşıyan Seyyit'i kişiliğine yakışmayan gereksiz bir <<sıñama>>ya sokarak destansı gerilimi düşürmektedir. Serserileri oynayan oyuncular ise hem tipleri ve giysileri, hem de oyunları ile Yeşilçam figüran milletinin bütün <<acayip>> özelliklerini taşıdıklarından filmin bütün

havasını bozmaktadırlar. Hele o anlamsız vur-kır? Güney, Seyyit'in mazlum görünüşü altında sakladığı yigitliği göstermek için başka bir yol bulmalıydı. Hatta belki böyle bir trük'ü aramaya bile gerek yoktu. Seyirci seziyor Seyyit'in kişiliğini.

Aynı düşünüşe 7.nci bölümde de rastlıyoruz. İkinci bölüm düzeltilebiyseydi bu gereksiz entrika'ya da hiç ihtiyaç kalmayacaktı. Düğün ve son bölümleri ölçsüz uzunlukları yönünden önceleri ilginç gelmekte ama sonra tekrarlar ve uzatmalar yüzünden gerilimi düşürmektedirler. Düğün bölümünün bizim yönetmenlerimizin hemen hiçbir zaman kavrayamadıkları özel bir önemi bulunduğunu belirtmeliyim. Yerli filmlerde <<sanatçı>> yönetmenlerimiz Anadolu konularını <<belgesel>>den mümkün olduğu kadar kaçınarak işlemek kabiliyetini (!) edinmişlerdir. Düğün sahnesi çok yakından tanıdığım Güney-Doğu Anadolu düğününden çok güzel ve belgesel anlayışta bir çekimdir. Traş sahnesi, sancaklı yürüyüş (sansür bu sahneyi reddetmiş), okunan divan ve ilahiler gerçekten başarılıdır. Ancak, bu sahnenin uzunluğu üzerinde Güney bir parça daha durmalıdır sanıyorum. Seyyit'in düşmanlarını temizleyip sonunda kendisinin de öldüğü son bölüme gelince, Gaziantep'li yazar dostum Orhan Barlas'ın belirttiği gibi bu sahnede adeta seyirci biriken hincını almaktadır ama, bu türden sahneler bir bıçağın keskin yüzü üstünde oynar. Ringo filmlerine özgü o palavracı intikam sahnelerinin özelliklerinden yönetmen (özellikle bir Yeşilçam

yönetmeni) kolayca kurtulamaz. Ayrıca tabanca ile öldürme biçimlerinin bu seviyesiz Western'lerde cıvığı çıkarılmış olduğundan tekrardan ve bayağılıktan kurtulmak çok güçtür. Seyyit Han'ın son bölümü de bu yüzden zaman zaman yavanlaşmakta, yayvanlaşmaktadır. Bu bölümde alışılmış bir düello yerine masalsı, hatta gerçeküstü bir çözüm yolu bulunabilir, örneğin Seyyit kurşun işlemez gövdesiyle ve hiç duraklamaksızın düşmanlarının üstüne yürüyebilir, sadece Haydar'ı herkesin gözü önünde öldürüp sonra ağır ağır düzlükte kaybolabilirdi. (Yönetmen başka çözüm yolları düşünebilir elbette).

Seyyit'in ölümü de bir parça usatılmış, gerekless ayrıntılar ve duygusal görüntüler araya sıkıştırılmıştır. Bana tutarsız gelen sahnelerden çözümlenmesi en güç olan Keje'nin öldürülüşüdür. Belki işin içinde yapay bir <<trük>> bulunuşundan ötürü böyle düşünüyorum. Bu sahnede inandırıcı olmayan bir şey var. Ama uzun uzun düşünmeme rağmen bir çözüm yolu bulamadım.

Buraya dek tek tek sahnelerin filmin bütünüyle olan ilişkileri üzerinde durdum. Bir de eserdeki kişilerin kendi aralarındaki ilişkileri irdelemek gerek. Ancak bu noktayı gereğince açıklayabilmek için bir parantez açmayı, filmin <<karakterleri>> üzerinde kısaca durmayı yararlı görüyorum.

Yerli filmlerimizin çoğu <<karakterler>>den yoksundur. Çünkü yaratılan kişinin bir yaşarlılık kazanması, gerçek boyutlara ulaşması güç bir iştir. Yetenek, hayalgücü,

gerçeğe bağlılık, kolaydan ve ucuzdan kaçınma erdemi gerektirir. Bir oyuncuya arada sırada konyak içirtmek, başparmağından ikide bir tuz yalattırmak, sık sık şapkasını geriye ittirmek gibi <<tik>>ler, bir çeşit kişilik işareti olsun diye tekrarlattırılan <<pelesenk>> sözleri, bıyık burdurmalar, göz kaş oynattırmalar karakter yaratıcı öğeler olmaktan uzak soytarılıklardır.

Seyyit Han, karakterleri olan bir filmidir. Başta Seyyit olmak üzere Keje, Haydar, Hidayet ve Mürşit karakterlerini tanıyabildiğimiz, ilişkilerini basit şemaların ötesinde izleyebildiğimiz kişilerdir. Canlıdırlar ve filmdeki varlıkları şematik (karton) değil, <<Organik>>tir. Seyyit'in kişiliğinden yazının başında söz açmıştım. Ancak oradaki genel tasviri tamamlayacak bazı ayrıntılara da değinmek isterim. Ayrıntılar konusunda gerçek bir duyarlılığı olan Güney'in filme serpiştirdiği bazı küçük renkler, bizi Seyyit'in karakterine ince ama kestirme yollarla yaklaştırıyor. Hayvanları sever Seyyit. Bütün güzel ve yakın şeyleri sevdiği gibi. Atına şeker yedirir. Bir küçük kuşu vurmaya yüreği elvermez. Terkisinde taşıdığı tek çıkının içinden çıkan kefen, birkaç kuruş ve birkaç kurşun -hni o bütün ağırlara iyi gelen-, bir halk bilgelisinin duyarlı simgeleridir. Hidayet (köyde hiç bir önemi olmayan yoksil bir adamı) babası gibi sever, sayar. Onurlu kişidir. Kimseye boyun eğmez. Ama kağıt bir kaplan gibi de öfkelenmez. İçtenlikle üzülür (Keje'yle konuşmasından sonra), hatta



yıkılır. Bir kedi gibi köşeye kıştırılmadıkça sessizdir, eziktir, gösteriş peyinde değildir. Kısaca doğu anadolu insanının değerlerini canlı çizgilerle yaşatır. Mürşit de hemen hemen Seyyit'in bütün özelliklerini taşıyan ama henüz olgunlaşmamış, biraz ham bir <<kardeş karakter>>dir. Seyyitle çekilen kutbu temsil eden Haydar Bey ise bütünüyle dışa dönük ve kendi çevresinin kurallarına hem tutsak hem de onlardan güç alan bir kişiliktir. Ön plandaki kişilikler içinde, biraz da konunun gereği, yeterince işlenmemiş olan Keje ile Hidayet bile canlılıklarını sürdürebilmektedirler. Ve Yılmaz Güney'in, kişiliklerinin iç dünyalarına eğilmekle elde ettiği bu önemli başarının sonuçları görüntülerde ortaya çıkmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz gibi entrika'ya başvurmayan Güney, zaman zaman kişiliklerinin çok yakın çekimleriyle ilgiyi sürdürebilmektedir. Oyuncu Güney'in yüzü sinema anlatımı için çok imkanlıdır. Düşünceli, anlatımlı bir yüz. Yönetmen Güney bu imkanı örneğin bir Akad'dan daha iyi kullanmıştır. Dramatik yapı ile ilgili irdelemenin son konusu bu karakterler arasındaki ilişkilerdir. Burada altı temel ilişki üzerinde kısa kısa durmak istiyorum: Seyyit-Mürşit, Seyyit-Keje, Haydar-Keje. İlk üç ilişkinin ortak bir kusuru var. Seyyit'in tavrı oldukça iyi işlenmiş, buna karşılık Mürşit'in, Keje'nin ve Haydar'ın Seyyit'e karşı olan tavırları bir iki çizgi ile yetinilerek eksik bırakılmıştır. Birer motiften ileri gitmemektedir bu ilişkiler. Yani bir parça şematik'tir, özelleştirilmemiş, konunun bir fonksiyonu

olarak kalmıştır. Keje'nin Seyyit'e olan ilgisinin tek somut belirtisi geldiğini duyunca hemen ona gitmek isteğiştir. Mürşit (tam bir kardeş karakter olduğu halde) verdiği sözü tutmamanın ötesinde adeta ilgisizdir. Seyyit'e karşı. Haydar ise tuzak sahnesindeki konuşmanın (ki oldukça yanlış, tutarsız bir konuşmadır bu. Beyleri öven bir konuşma) dışında Seyyit'le olan ilişkisini tam belli etmemektedir.

Aynı ilişki belirsizliğini, ya da somutlanamayışını Mürşit-Keje ikilisinde de görmekteyiz. Anlaşıldığına göre iki kardeş arasında derin bir bağlılık ve sevgi vardır. Bunu <<çıkartıyoruz>> olayların gidişinden, ama somut olarak <<göremiyoruz, duyamıyoruz>>..

İkili ilişkiler arasında en başarılı ve dengeli olanı <<Seyyit-Hidayet>> çiftidir. Zaten ikisini de çok seviyor seyirci.

#### KONUŞMALAR (DİYALOG)

Seyyit Han'ın konuşmaları ne de olsa bir yazarın elinden çıktığı için yerli filmlerimizin baş malzemesi olan magazin dilinin ucuzluklarına düşmemiştir. Ayrıca vur-kır filmlerinde kalıplaşan o garip argo'ya da pek bulaşmamıştır. Konuşmalar genellikle fonksiyonel (yani olayın gerektirdiği kadar) bazan da epiktir. (Seyyit'in öyküsünün anlatıldığı bölüm.)

Güney filminde daha çok Urfa-Mardin dolaylarında türkçeyi iyi bilmeyen vatandaşlarımızın kullandıkları özel ağza yer vermiştir. Bunu olumlu bir özellik olarak

karşılıyorum. Senaryosunu Güney'in yazdığı Hudutların Kanunu'nda da aynı ağzı kullanmıştı. Ancak bu ağzın kullanılmasında ölçü bir parça kaçırılmış, İstanbul ağzından değişik olarak yer verilen sonu -dir veya -dır'la biten cümlelerin çokluğu <<yadırgatıcı>> sonuçlar vermiştir. Küçük düzeltmeler bu aksamayı giderecektir.

#### SES ÇİZGİSİ

Filmin en aksayan yanı hiç kuşkusuz müziğidir. Seyyit Han'da müzikal bir tutarlık yoktur. Garip bir antoloji, daha doğrusu yığma nalayışıyla yapılan müzik yamalı bir bohçayı andırmaktadır. Dram yapısı müzikal olarak düşünüldüğünde, nakarat'lı bir türküyü çağrıştıran böyle bir film için hiç şüphesiz <<leitmotiv>>lere ihtiyaç vardı. Filmin müzikçisi filmi anlayamamış, bilinen usullerle kısa zamanda tezgahlamıştır.

#### KURGU

Filmin kurgu tekniği basittir. Karmaşık yöntemlere başvurulmamıştır. Ancak gerek görüntüler düzenlenirken ışığın iyi ayarlanamayışı, gerekse stüdyolarımızdan ton düzenlemeleri yapılırken kullanılan encüche (ankoç) tekniğinin ilkelliği, bir çekimden öbürüne, bir bölümden öbürüne geçilirken irkitici bozukluklar doğurmaktadır. Bu kusurların özellikle Seyyit Han gibi atmosfer'e dayanan profesyonel bir filmde ortaya çıkışı üzücüdür. Bu bozukluklar ses kurgusunda daha da belirli bir biçimde rahatsız etmektedir. Bir orkestra parçasından sonra hiçbir geçiş

yöntemine başvurmadan birden bir kaval solosunun başlatılması bağışlanmaz bir hatadır. Kurgu ile ilgili irdeleme elbette bu birkaç satırla kalmamalıdır. Özellikle yönetmene yardımcı olabilmek için film kurgu masasında ya da moviofa'da çekim çekim elden geçmeli, ayrıntılı bir döküm yapılmalıdır. Ancak Türk sinema yazarları henüz bu imkanlardan yoksundur. Filmi birçok kereler seyretmekten başka bir olanak yok elimizde. Üstelik şu yazıyı hazırladığım sırada film benden çok uzakta. Elimde istanbul'da iken aldığım notlar var yalnızca. Yaptığım için bir ilk adım olduğuna inanıyorum. Hem okurlarım, hem de yönetmen bağışlasın bu denemenin eksikliklerini.

#### SONUÇ

Seyyit Han yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirilmesini dilediğimiz sanatı için pırıltılı ipuçları getirmektedir. Üstelik Güney sanatçı kişiliğinden gelen bir güvenle eleştiriyi kendi yararına kullanabilecek, eleştirmeyi söygu saymayacak, meslektaşlarından çoğunun kolayca düşüverdikleri kişisel komplekslerin batağına saplanmayacak kadar yetenekli, önyargısız ve alçak gönüllü bir sinemacıdır. Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek - Yeşilçam'ın amansız yasaları düşünülürse- belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Onat Kutlar, Yeni Sinema, 1968

LEKELİ GÜNEŞ (LE TRAIN)

YÖNETMEN: PIERRE GRANIER - DEFERRE

OYUNCULAR: JEAN -LOUIS TRINTIGNANT, ROMY SCHNEIDER,  
MAURICE BIRAUD, SERGE MAROUAND/ RENKLİ FRANSIZ FİLMİ  
(KENT)

Türkiye ikinci Dünya Savaşı denen insanlık tarihinin en büyük faciasını yakından yaşamadı. Faşizmin bu en büyük azgınlık dönemine ancak uzaktan tanıklık etti. Bu nedenle, bu olayın Avrupa ortak toplu-bilincinde hala süren yankıları Türk halkı için yaygın biçimde geçerli değil. Bu yüzden bu savaşı ele alan filmlere gösteri sinemasının herhangi bir türü diye yanaşma eğilimi var. Yine bu yüzden, savaşı işleyen onca değerli belgesel TV'mizde gösterildiğinde, halk kesimlerinde en bayagi bir Amerikan polisiye dizisi-filmi denli rağbet ve ilgi bulmuyor. Bu haftalarda gösterilen 2. film, bu açıdan, yüzümüze birer tokat gibi çarpacak gücü taşıyorlar...

#### BİR SIMENON UYARLAMASI

"Lekeli Güneş"te Fransız yönetmeni Pierre Granier - Deferre, yıllar önce çevirdiği (bizde gösterilmeyen) "Kedi - La Chat" isimli filminden sonra yeniden bir Georges Simenon uyarlamasına girişmiş. Granier-Deferre'in bizde gösterilen "Aile Şerefi - La Horse", "Kasabanın Sırrı - La Veuve Couderc" gibi filmlerden anımsanacağı üzere çok sade, yalın, ruhbilimsel ayrıntılara meraklı, ama içine dönük, kapalı, fısıllı fısıllı bir üslubu vardır. Bunlar, kuşkusuz bir ölçüde çağımız polisiye romanına önemli ruhbilimsel ve toplumsal

boyutlar getirmiş olan (ve nedendir bilmem, bize çok az çevirilen) verimli yazar Simenon'un da özellikleridir. Bu nedenle, savaşın başlarında Alaman işgalinden kaçmak için bir trene binen kişilerin arasında buluşan iki insan yazgısı, kendi halinde, aile babası bir elektrikçiyle Nazilerden kaçan Alman Yahudisi bir kadının karşılaşmaları ve ilişkileri, fonda süren savaşın acımasızlığı önündeki bu kısa serüven, iki sanatçının ortak üslub özelliklerine uygun biçimde sürüyor ve sonuçlanıyor. Granier-Deferre, aşırı dramatizasyona, melodram öğelerini belirlemeye yönelmiyor. Araya yerleştirdiği belgesel bölümlerle savaşın korkunçluğunu anımsatıyor arada sırada... Bu bölümler olmasa sanki alışılmış, bilinen, gündelik bir aşk öyküsü seyrediyor gibi olacağız.

#### AYNI SORUNSALIN PARÇALARI

Evet, ama bu bölümler var, bize öykünün yaşandığı koşulları sürekli anımsatan.. Zaten öykü, tümüyle fondaki bu olaydan, savaştan biçimleniyor mu? Erkeğin kadını bir koruma içgüdüsüyle sevmesi, sonunda Anna'yı, kendi durumunu tahlikeye düşürmek pahasına da olsa tanımazlıktan gelmemesi, hep savaşın getirdiği sorunsalın parçaları değil mi? Bu nedenle "Lekeli Güneş", toplum/birey diyalektiğini belli ölçüde bir başarıyla kavrayan, bireysel ilişkilerin, serüvenlerin, toplumsal serüvenden soyutlanamayacağı gerçeğini duyuran bir film... Doğrudan doğruya savaş üstüne bir film olarak gözükmemesine karşın, savaş üstüne bir film

bu... insan haysiyetini de, hayatını da hiçe sayan, insanın tüm öz değerlerini çiğneyip geçen savaş... Ve filmde, Anna'nın, yani Romy Schneider'in gerilimli, trajik yüzüyle birlikte tüm bir savaş olgusunun isyan ettirici düşüncesi olduğu halde çıkıyorsunuz sinemadan... Bu da az şey değil.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Atilla Dorsay, Cumhuriyet, Haftanın

Filmleri, 10 Mart 1978

#### MINE

1949 yılında Kırıkkale'de bir adam öldürme olayı olur. Mine adında bir kadın kayınbabasını öldürür. Şinasi Nahit Berker, Mine ile görüşerek bu olayın nedenlerini 1949 yılında Ulus Gazetesi'nde röportaj halinde yayınlar. Zayıf karakterli bir kocanın korumasından uzakta kayınbabasıyla çatışan bir gelinin öyküsü.. Aslında, tarlada çalışan kahyaya geliniyle gönderdiği azığın sunulduğu sırasında durumu uzaktan izleyen kayınbabanın bir perspektif hatası yaparak onları kucak kucağa gördüğünü köyde yaymasına dayanamayan Mine'nin kendisini <<başı açık orospu>> yerine koyduğundan ötürü, adamı ekmek bıçağıyla kahvede otururken öldürmesi olayıdır bu... ve bu olay Necati Cumalı'yı son kertede etkiler. Öte yandan ömrünü Urla'da, Çanakkale'de, Ezine'de geçirirken ezilmiş (gece yarısı doğuma diye çağırılıp da ırzına geçilen ebelerin, ayda bir gün indigi şehirde arkasına adam takılarak izletilen öğretmenlerin, onyedili-onsekiz yaşında hayat hakkında hiçbir fikri yokken öğrenimlerinden alıkonarak bir

adamin koynuna karı diye itilivermiş, ömürlerinin ondan ötesi bir nefis mücadelesi halinde geçen) kadınlara rastlayan, ya da böyleleri hakkında öyküler dinleyen Cumalı'nın kafasında konu biçimlenmeye başlar. Kırıkkale'deki olay, daha çok bir iftiranın doğurduğu öfke gibi görünür ona. Oysa bu olayın onu en çok üzen tarafı, çeşitli ilçelerde tanıdığı kadınların yaşayışları üstünde toplumumuzun kurduğu baskıyı vurgulamasıdır. Sevmek, sevilme, sevdikleri kimselerle mutlu olmak en doğal hakları iken, çevrelerinin onlara bu hakkı tanımayışı.... Mine, giderek, Cumalı'nın düşüncelerinde Nora, Madame Bovary, Anna Karenina ile çeşitli yönlerden kıyasladığı bir kişilik kazanır ve bir <<Türk Madame Bovary'si>> olarak tasarımlarında kişiliğini tamamlar.

Bu olaydan yola çıkarak yazdığı oyun, 1960 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun Tepebaşı'ndaki Dram Bölümünde, daha sonraları da kimi özel tiyatroların dağarında yer alır.

Atıf Yılmaz, geçen yıl, bu oyundan, başrolünü Türkan Şoray'ın oynayacağı bir film çıkarmayı kararlaştırıp düşüncesini Cumalı'ya açar. Cumalı, oyunda ana çizgileri belirlenen olayı sahnenin dar olanaklarından sıyrıp sinemasal boyutlara ulaştıracak bir senaryo hazırlar. Toplumun baskısı altında asılsız dedikodularla tedirgin olan ve kocasından bile himaye görmeyen bir kadının kişisel başkaldırısını belirleyen temayı, gerekli yan temalarla da donatarak eserine sinemasal bir boyut getirmek üzere senaryosunu hazırlar. Sonradan bu senaryoyu Türkan Şoray okur



ve Atif Yılmaz, Necati Cumalı, Deniz Türkali ve Türkan Şoray biraraya gelerek tartışırlar. Birkaç kez yinelenen bu toplantılardan sonra Cumalı, senaryo üzerine yaptığı değişiklikleri tamamladıkça Atif Yılmaz'a gönderir. O da Türkali ve Şoray'la birlikte 50 günlük bir çalışmadan sonra bu ön senaryoyu düzene sokar. Ancak çevre olarak seçilen Egridir'e gidildikten sonra ilçenin kıyı oluşturduğu göl ve elma bahçeleri de hesaba katılarak yeni değişiklikler yapılır ve Cumalı'nın karşı çıkmalarına rağmen, filmin sonunda Mine'ye yapılan toplu bir saldırı dolayısıyla işlenen cinayeti izleyerek kadın, anlayışsız ve korumasız bir topluma karşı bir başkaldırı olarak kendisini bir başka erkeğe teslim eder. Cumalı sinemasal gerilim sağlanması bakımından bu sonuca sonradan katılır.

Böylece filme temel oluşturan çekim senaryosu ortaya çıkar. Bir istasyon şefinin karısı olarak, öğrenimini tamamlayamadan hayata atılmak zorunda kalan Mine, bir Anadolu kasabasında güzelliğiyle herkesin başını döndüren bir afete dönüşür. Mutsuz evliliğine karşın, kimseye ödün vermeden yaşayan kadın, kendisinden yakınlık gördüğü bir ilkokul öğretmenin kasabayı ziyaret etmekte olan yazar kardeşinin gösterdiği yakınlığın insansı boyutlara ulaşmasından etkilenerek onunla, kardeşinin de yanlarında bulunduğu bir sırada, birkaç kez buluşur ve aile toplantılarında karşılaşır. Bu durum yanlış yorumlanarak, gerek ona tutkun kasaba gençlerinin, gerekse aralarında belediye başkanı,

doktor, müteahhit ve kasaba eczacısının da bulunduğu hayranlarının kıskançlığını çeker. Kasaba gençleri, belediye başkanının da kışkırtmasıyla, kocasının maksatlı olarak çağırılı bulunduğu bir toplantı dolayısıyla evde bulunmadığı bir sırada, Mine'yi dostunu eve alabileceği sanısıyla gözaltında buldururlar. Dostu sanılan yazarın gelmeyeceği anlaşılınca, bu kez, kadını gözetleyen gençler eve saldırarak Mine'nin ırzına geçmeye yeltenirler. Bu belayı savmak için kocasının çiftesine sarılan Mine ile gençler boğuşurken, silah ateş alır ve o sırada kadının çığlıklarına koşarak gelen masum bir genç kaza kurşunuyla ölür. Gençler bu durum karşısında kaçar. Mine'de paniğe uğrayarak, öğretmen bulunmadığı bir sırada yazarın oturmakta olduğu eve sığınır ve toplumun baskısına daha fazla dayanamayarak kendini ona verir. Onda, dostluktan başka gerçek sevgiyi ve aradığı güveni bulur.

Film Aralık 1982'de tamamlanarak özel bir salonda başına gösterilir. Sonra da Ocak 1983'te İstanbul'da sinemalarda vizyona sokulur.

Bu nedenle ortaya çıkan eleştirilere bir göz atalım:

<<Mine Türk sinemasında yeni bir türün başlangıcı.. Atıf Yılmaz belki de Mine ile meslek hayatının endüyarlı filmini yapmış...>> (Hayat Dergisi)

<<Senaryodan kaynaklanan kimi aksamalarla gerçekten "didaktik" kaçan diyalogların varlığına karşın, Atıf Yılmaz'ın "Mine" de baştan sona kurduğu dinamik, görüntüye

agırlık veren sinema anlayışıyla her zamanki gibi başarılı bir çevre mekan kullanımının yanısıra titiç oyuncu yönetimi, filmin duyarlılığına uygun düşen bir atmosfer yaratmayı başarınışlığı v.b. özellikler bu filmi Yeşilçam standartlarının üstüne çıkan bir yapıt olarak seçkinleştiriyor>> (Sungu Çapan).

<<Atıf Yılmaz, yılın sinema olayı "sevişme sahnesi" ne kadar ustaca bir gerilim hazırlamış. Bu bakımdan Türkan Şoray'ın basına yaptığı açıklamada söylediği gibi filmdeki aşk sahneleri kesinlikle yama gibi durmuyor. Salih Dikişçi tarafından ustaca görüntülenmiş olan bu sahneler, filmin en iyi bölümlerinden başlıcaları>> (Hayri Caner).

<<Mine ilk bakışta, iyi işlenmiş, iyi anlatılmış, etkileyici bir aşk dramı izlenimini bırakıyor. Atıf Yılmaz, ustalıklı, rahat bir sinema dili ile kahramanlarının dünyasına giriveriyor, kamerası ile aralarında bir belgesel gibi dolaşiyor. Yeşilçam klişelerinden oldukça arınmış, değişik, yeni insan yüzleri çıkıyor seyircinin karşısına. Ve bir tutsaklık, tutsaklığa karşı başkaldırmış öyküsü izliyoruz... Ama temeldeki tüm bu olumlu özellikler biraz derinliğine inince zayıflayıveriyor. Bakıyorsunuz ki Cumalı'nın dar perspektifi, olguculuğu, yine bütüne egemen olup çıkmış. Mine'de eleştirilen kasaba seçkinler çevresi, neredeyse büyük kent burjuvazisi için söz konusu edilecek bir yozluğun pençesine düşmüş gösteriliyor. Kadın sorunu, tensel açlık, neredeyse tüm kasabanın başlıca sorunu... Kasabada

Mine ve onun için iyi duygular besleyip şiirler yazan romantik delikanlı ile büyük kentten gelmiş öğretmen Perihan dışında herkes kötü, yüz ve aç... Neredeyse uyumlu bir aile yaşantısı görmek olanaksız. Ama yine bu kasaba öyle bir kasaba ki, müteahhidin özgür davranışlı kızı Nurten, yada eczacının fingirdek karısı Esin için dedikodu falan çıkarana yok (Esin müteahhit Tarık'la yattığı halde). Mine için "kasabanın namus bekçisi" kesilen hızlı delikanlılar da nedense bu genç ve serbest ruhlu kadınlarla hiç ilgilenmiyorlar. Mine'deki idealizasyon ve inandırıcı olmama, başka kişilerde de kendisini gösteriyor... Filmdeki idealizasyon, yaşamı, gerçekleri sürüp geçiriyor. kişilikler yine kendi içinde tutarlı, mantıklı boyutlar kazanamıyorlar. İnce de Mine'yi izlemek gerek. Çünkü anlatımı çok iyi bir film... Türk sinemasının genel düzeyi içinde başarılı bir teknik, estetik düzey, güzel çerçevelemeler... Salih dikişçi'nin pırıl pırıl görüntüleri, kasabanın ve gölün sağladığı doğal deko, Mine'ye , seyir yönünden düzeyli, olgun bir görünüm kazandırıyor. Ama kaynağı Cumalı'nın dar, olgucu ve idealizasyona dayalı öykü anlayışı olan senaryo, Mine'de ayakları yere basmayan, hayali bir 1982 Ege kasabası çıkarıyor karşımıza. Anlatımdaki titiz ve ustalığa, Selçuk Uluerğüven ve Aslan Altın dışındaki tüm oyuncuların iyi oyunlarına karşı bu böyle>> (Nezih Coş).

<<Mine, özetlemeye çalıştığımız konusundan da anlaşıldığı üzere, iyi olanla kötünün, olumlu olanla

olumsuzun ya da bir başka deyişle yüzeysel birtakım olaylarla bu olaylara bağlı bir o kadar yüzeysel durumların filmi. Kuşkusuz bu yüzeysellik yalnızca Atif Yılmaz'dan kaynaklanmıyor. Bir sinema ürününde de olsa, Necati Cumalı'nın tüm yapıtlarına egemen olan dünya görüşünden, ya da bir zamanlar yaşadığı, tanık olduğu olayları değerlendiriş ve yorumlayiş açısından izler, belirtiler taşıyor. Mine'de Cumalı'nın ekonomik-toplumsal çelişkilerden bütünüyle arınmış olgucu yaklaşımını sezmek mümkün mü?.. Kuşkusuz Mine'nin olumlu yanları kadar erdemleri de yok değil. Bir-iki aksama dışında Atif Yılmaz'ın anlatım rahatlığını ve ustalığını görmezlikten gelmek, sanırım biraz haksızlık olur. Böylesine bir konuyu, böylesine bir usta işi, titiz bir anlatım diline dönüştürmek kolay kolay yadsınamaz. Ayrıca sinemamıza özgü gevezeliklerden arınmış, işlevsel diyaloglarla, oyuncu yönetimindeki titizlik de filmin başarıları arasında sayılabilir>> (Burçak Evren).

<<Mine, sinemamızın ustalarından olan Atif Yılmaz'ın filmografisinde çok önemli bir yer tutmayacak olsa da, son yıllarda iyice çığırından çıkan bir sinema ortamında, birkaç genç sinemacının yanısıra sanatını, toplumsal sorumluluklarını gözardı etmeden uygulamaya devam eden bir yönetmenin özenle gerçekleştirdiği bir sinema yapıtı. Yılmaz'ın görüntü diline olan hakimiyetinden, estetik duygusundan, akıcı anlatımından uzun uzadıya bahsetmeye gerek yok. Ancak, düzeyli bir film olsa da Mine'de tartışılması

gereken yanlar var. Öncelikle tiyatro için hazırlanmış bir oyunun sinemaya aktarılmasındaki olası güçlüklerin bir ölçüde aşılamamış olması söz konusu. Dikkatle izlendiğinde filmin endramatik çizgisinin birkaç mekan ve belirli birkaç tip dışına taşmadığını görüyoruz. Oyunun bir kasaba dekoruna uygulanmış olduğu izlenimi uyanıyor seyredende. Bir ölçüde, çekimin yapıldığı kasabanın da öyküye tam uymadığını söylemek mümkün. Sahne gerçekliğiyle filmik gerçeklik farklılıklar taşır. Kasaba halkının hayran olduğu güzel Mine'yi, tiyatro oyununda, güzel olmasa da yetenekli bir oyuncunun oynaması yeterlidir. Örneğin Sinema yapıtı olarak Mine'de Türkan Şoray gereken etkiyi yaratıyor seyirci üzerinde. Ancak, kasaba gerçekliğinin aynı inandırıcılığa sahip olduğunu söylemek zor. Kasaba gençlerinin cinsel açlıklarının vurgulandığı kimi görüntüler yanlış bir genelleme yapıldığı izlenimini verecek ölçüde abartılmış gibi geliyor. Kasabalının Mine'yi görmek için arabayla gidilmesi gerekecek kadar uzakta olan itasyona taşınmaları da bu bağlamda inandırıcı olmuyor. Kasaba erkeklerinin ilgisini bildiği ve son derece rahatsız olduğu halde Mine'nin çarşıda, pazardaki giyim kuşamı, hatta sık sık istasyon yakınındaki evinin penceresinden bakışı bile inandırıcılığı azaltan etkenlerden. Aynı şekilde, final sahnesinde yazarla birlikte sabahladığı evden polis eşliğinde çıkan Mine'yi gören kocanın tepkisinin başını egip kalabalıktan uzaklaşmak olarak gösterilmesi de kafalarda soru işareti uyandırmıyor değil. Kısacası, dramın ve ana

kahramanları ile mekan ve çevrenin gerçekliğinde bir örtüşememezlik var. Bunda öykünün çıkış noktasındaki bir abartmanın etkisini unutmamak lazım. Bu da öykünün, güzelliğiyle -neredeyse- bütün kasaba erkeklerini etkileyen bir kadın üzerine kurulu olmasından ileri geliyor. Aynı bunalımı yaşayan ama daha abartmasız bir kasaba ortamındaki Mine'yi anlatmak, biçime daha uygun düşecekti>> (Aydın Sayman).

<<Mine'nin en güzel, en başarılı yanı ise, sona kaldı. Bağışlasın bizi. Her halde Türkan Şoray'ın oyunundan bahsedeceğimiz anlaşılmıştır. Her yeni filmle olgunlaşan, büyüyen, giderek olağanüstülük çizgisine erişen bu yeteneği - yıllarca inatla yadsımama rağmen - bu filmde içtenlikle alkışlamamak elde değil. Kısacası "Mine" kusurlarıyla, erdemleriyle tartışmaya açık, kayıtsız kalınamayacak bir çalışma>> (Burçak Evren).

<<Son bir notumuz var: "Flamingo Yolu" Türk halkının ahlakını bozuyor, Costance genç kızlarımıza kötü örnek oluyor, Şerif Titus halkın Devlete olan güvenini sarsıyor diyerek "Flamingo Yolu"nun yayından kaldırılmasını savunanlar bir koşu gidip gösterimden kalkmadan Mine'yi görsünler. Titus ile kasabanın belediye başkanı, Costance ile eczacının, Tyroné ile müteahhit, Julio ile Mehmet Ali arasındaki "ruhsal" benzerliği görsünler... Sonra da "Mine gerçek bir olaydan yola çıkılarak yazıldı" diyen Necati Cumalı'ya (kulak versinler)>> (Erkekçe).

Necati Cumalı, bundan da fazlasını söyledi bize: 1960'da oyunun sahnelenmesi dolayısıyla Meinecke'nin, Almanyadaki kasabalarda da buna benzer durumlar olduğunu söylediğini açıklayarak....

<<Filmin gösteriminden sonraki basın toplantısında ilgililer şu görüşleri ileri sürdüler: "Şimdiye kadar başta Susuz Yaz olmak üzere bir çok yapıtım sinemaya uyarlandı. Mine bunlar içinde bana en başarılısı gibi geldi. Gerçekten Atıf Yılmaz, yapıtımı başarılı bir şekilde beyaz perdeye aktardı. Gerçi benim yapıtımla film arasında bazı ayrılıklar var ama, onlar da temayı bozmamıştır. Örneğin final sahnesi, benim oyunumdaki gibi değil. Ama filmi gördükten sonra bunu hiç yadırgamadım. Tabii bir de azıcık karşı olduğum diyaloglar var. Bu diyaloglar biraz didaktik olmuş... Her şeyin daha titiç olması için gayret sarfettim. Sanıyorum bir ekip çalışması sonucu en iyisini yaptık>> (Necati Cumalı).

<<Mine'de kasaba çevresine, kasaba gerçeğine "Gelin Muradı" ve "Dolandırıcılar Şahı" adlı filmlerinden farklı bir yaklaşım var sanıyorum. Sözünü ettiğim filmlerde kasaba gerçeğine daha şematik, daha yüzeyde, birbirini izleyen olaylara dayalı, folklorik öğelerin kullanıldığı, gülmececinin, güncel eleştirinin ağır bastığı psikolojik derinliğe özellikle inilmeyen, bunun sonucu olarak üç boyutlu karakterlerden çok, biraz abartılı tiplerin ilişkileriyle gelişen, oldukça belgesel bir anlatım biçimi seçilmişti. Mine'de bu yaklaşımın neredeyse tam tersi uygulanmaya



çalışıldı... Mine özgürce gelişmek isteyen, olumlu bir ilişkiye karşı, çevrenin(düzenin) gittikçe bir karabasana dönüşen baskısını ve bu baskıya insanlık onuru adına bir başkaldırışı, anlatıyor>> (Atıf Yılmaz).

Basında çıkan eleştirileri, filmin oluşmasında en çok katkısı olan iki sanatçının yanıtları karşılamış görülebilir. Ancak biz, daha senaryonun hazırlık safhasında bile iki sanatçının titiz bir çalışmayla sinemasal anlatımı bulmaya çalışırlarken, Türkali ve Şoray'ın da kadınsı davranışlar üzerine katkılarını sağlamakla ne denli tutarlı bir iş yaptıklarını da vurgulamak isteriz. Bu bakımdan, senaryo ile ilgili eleştirilerde tüm olarak Cumalı'ya yüklenilmesinde bir tutarsızlık, hatta bir insafsızlık olduğu kanısındayız.

Eserin filme çekilmesi dolayısıyla yeni bir isim aranırken, "Kuyuda Bir Kadın", "Sıcak Geceler", "Yakan Yaz", "Yaz Ateşleri", "Beyaz Gece", "Mimli", "Taşrada Bir Kasaba" gibi adlar üzerinde durulması bile bu konuda ne denli titizlik gösterildiğinin bir başka kanıtıdır,

Konusu beğenilerek seçilen, senaryo ve film olarak titizlikle işlenen, çevre seçimlerinden oyuncu yönetimine, çerçevelemelerden labaratuvar işlemlerine kadar aynı titizlikle sürdürülen bu çalışma, bir yandan da, Egridir'deki Selçuklu çarşısının bugünkü yozlaşması üstüne toplumsal bir eleştiri getiriyor. Filmde, sular altında kalmış mendireğin Mine'nin özlemlerinden birinin yerine getirilmesi için

kullanılması kadar, kırsal bir eğlence sonrasında "mantıvar" (niyet çekme) oyununun geleneksel değerinin filmin konusuyla bağdaştırılması gibi başka yenilikler de ortaya konuyor.

Öte yandan eleştiri konusu edilen kasabalının cinsel davranışlarındaki abartının bir bakıma gerilimi arttırmada ve son sahnede Mine'yi başka bir erkeğe sığınmada haklı göstermek için özellikle göze alındığı söylenebilir.

Tüm eleştirilerde ortaklaşa belirtilen bir başarıya biz de katılıyor, Atif Yılmaz'ın her filminde kendini aşan yeni bir ruhla çalışmasına en büyük katkıyı sağlayan Türkan Şoray'ın oyununu övmekten kendimizi alamıyoruz. Şoray, kasaba halkının hayran olduğu Mine'yi filmde, kendi kişiliği ile özdeşleştirerek ve sanat adına kendi koyduğu yasaları çiğneyerek yarattığı kişiliğe duyulan bu hayranlığı, adeta Mine'yi kasaba sınırlarından aşarak Türkiye'de filmin gösterildiği tüm çevrelere yayacak denli etkili bir oyun çıkarmıştır.

Böylece Türkan Şoray'da kendi bakımından "Acı Hayat", "Vesikalı Yarım", "Al Yazmalı" ve "Hazal'da sergilediği oyun gücünü aşarak yepyeni bir yorumla sanatçı yeteneğindeki üstünlüğü herkese kabul ettirmiştir.

Sonuç olarak "Mine", Atif Yılmaz'ın yönetmen, Türkan Şoray'ın başoyuncu olarak üstün başarılar gösterdiği Türk sinemasına onur sağlayan bir yapıt olmuştur.

Filmoloji:

MİNE (Delta Film yapımı, Atif Yılmaz/ Ömer Kavur.

1983)/ Yön: Atıf Yılmaz/ Eser: Necati Cumalı/ Senaryo: Necati Cumalı/ Atıf Yılmaz/ Deniz Türkali/ Görüntü Yönetmeni: Salih Dikişçi/ Yön. yd: Şahin Gök/ Gör. Yön. Yrd.:Ali Utku/ Kurgu: Ozdemir Arıtan/ Ses: Tuncer Necmioğlu/ Müzik: Cahit Berkay/ Giysiler: Hümeysra/ Dekor: Renin Gül/ Oynayanlar: Türkan Şoray(Mine), Cihan Unal (İlhan), Hümeysra (Perihan), Kerim Afşar (doktor), Selçuk Uluergüven (Cemil), Orhan Çağman (Belediye Reisi Saip), Aslan Altın (müteahhit Tarık), Melike Çapkın (Nurten), Celile Toyon (Esin), Mehmet Esen (Mehmet Ali), Koray Ergun (Ertan), Erdal Tosun (Bahri), Belkıs Dilligil (Reyhan), Orhan Aykanat (Eczacı Halin), Ahmet Ugurlu (Ofisçiii), Erdal Sümer (Servet)/ Stüdyo: Acar Film.

Kaynakça:

Necati Cumalı, Bütün Oyunları I( "Mine", "Dün Neredeydiniz?", "Vur Emri"), Tekin Yayınevi, 1983. İstanbul.  
 Necati Cumalı, Mine (senaryo); Necati Cumalı, Mine (biplikte oluşturulan senaryo); Necati Cumalı/ Atıf Yılmaz/ Deniz Türkali, Mine (çekim senaryosu), Necati Cumalı "Mine için", VARLIK, sayı 498, 15.3.1959; "Mine", HAYAT dergisi, 10 Ocak 1982, sayı 2; "Mine", HEY dergisi, sayı 8, 27.12.1982; "Mine", ERKEKÇE dergisi, yıl 3, sayı 2, Şubat 1983; Hayri Caner, "Mine", KELEBEK 6.1.1983; Nezih Coş, "Atıf Yılmaz'ın ustaîşi anlatımı... Necati Cumalı'nın Çarpık Kasaba Dünyası: "Mine" İNSANLAR NOKTA dergisi 31.12.1982; Erman Şener, "Mine'nin Geçmişindeki 22 Yıllık Şoray". Milliyet AKTUALİTE, 16.1.1983; Sungu Çapan, "Mine", Milliyet SANAT DERGİSi, sayı

64, 15 Ocak 1983; Aydın Sayman, "Mine", GÖSTERİ dergisi, sayı 27, Şubat 1983.

ELEŞTİRİ YAZISI: Yazan: Alim Şerif Onaran, Varlık Dergisi,  
Mayıs 1983, Sayı:908, Sayfa:27



## Ö Z E T

### TÜRK FİLM ELEŞTİRİSİNDE YAKLAŞIM BİÇİMLERİ

Sinema, XX. yüzyılın sanatıdır. Kuşkusuz gelecekte de, zamanımızdaki popülerliği artarak devam edecektir.

Estetik, ideolojik, bilimsel, sosyo-ekonomik boyutları içeren, kültürümüzün en önemli bir fenomenidir. Gerçekliğin mükemmel izleniminin elde edilebildiği ve bunun karmaşık bir estetikle aktarılabilirdiği çok gelişmiş bir görsel sanat biçimi olarak sinema, insanlara duygusal, düşünsel yaşantı olanakları sağlar. Bir filmlik sürede mutlu olunabilir: gerçek yaşamla, sinemasal gerçeklik arasındaki konum değiştirmeyi sağlayan "film seyretme" eylemi hayli eğlencelidir. Çünkü sinemanın yaratıcıları, "Büyük illüzyon" ustalarıdır. Herkes, seyrettiği filmde birşeyler anlar. Bu anlama kolaylığı kimi zorluklar da ortaya çıkarır.

Bazı seyirciler, bilimsel yöntemlerle filmleri anlamaya ve anlaşılır kılmaya çalışırlar. Bu kişiler sinema eleştirmenleridir ve sinemanın tarihsel perspektifini ve sanatsal kuramını sunar ve temsil ederler.

İlk film eleştirisi 22 Kasım 1908'de Adolph Brisson tarafından "Giz Dükü'nün Katili" adlı film için yazılmıştır. Bunu izleyerek dünyanın hemen her yerinde, gazete ve dergilerde sinema ile ilgili bir faaliyet görülür. Bu yeni ifade biçiminin, bu modern sanatın ne olduğu, olanaklarının neler olabileceği araştırılmaya başlamıştır...

Nasıl sinemada yıldızlar yetişmişse, yetişiyorsa film

eleştirisi alanında da yıldızlar yetişmiştir. Tezimizde portrelerini çizmeye çalıştığımız, herbiri eleştiri tarihinde dönüm noktası özelliğine sahip eleştirmenlerden Louis Delluc(1890-1924) Fransa'da sinema sanatına karşı duyduğu hayranlığın ve sevginin, yaptığı film eleştirileri ile adeta şiirini yazmıştır. Luigi Chiarini(1900-1975), Centro Sperimentale della Cinematografia'dan Venedik Film Festivali'ne, Bianco e Nero'dan Urbino Üniversitesi'ndeki film eleştirisi derslerine, sinema sanatının her düzeyde kurumlaşmasına hizmet etmiş bir eleştirmendir. Andre Bazin (1918-1958) ise bütün varlığını sinema kültürünün zenginleşmesi, pasif seyirci konumunun ötesinde insanların canlı bir sinema kültürüne sahip olmalarına adanmıştır.

Aynı zamanda bu üç eleştirmen belli sinema akımlarının kuramsal temelini hazırladılar ve ilham kaynağı oldular. Louis Delluc ve Entegral sinema Charini ve Yeni Gerçekçilik, Andre Bazin ve Yeni Dalga.

Film eleştirileri her ne kadar eleştirmenin ideolojisi gereği kullandığı yöntem doğrultusunda biçimlenmekteyse de son karar yine gazetede ki sinema köşesinin veya derginin tavrının çerçevesi içinde yayınlanabilir. Filmlerin nasıl seyredilmesi gerekiyorsa eleştirilerin de yayınlanması gerekir. Bu bakımdan film eleştirisi türleri yayımlandıkları yere göre belirlenirler.

Film eleştirmenleri seçilmiş kişilerdir, seçkin bir kişiliğe sahiptirler. Yaptıkları iş entellektüel

olmayı incelmış sanatsal zevklere sahip bulunmayı, sinema konusunda yoğun bir kültürel birikimi, büyük bir sevgiyi gerektirir.

Film eleştirisinin genel gelişimi paralelinde biraz geç başlayan ama çeşitli aşamalardan geçerek varlığını sürdüren Türk film eleştirisini tarihsel açıdan 1950 öncesi ve sonrası olmak üzere iki ana süreçte incelemek mümkündür. Film eleştirisinin varlık nedeni film yapımına bağlıdır. Dolayısıyla 1948'de yürürlüğe giren Türk Filmlerine ilişkin eğlence vergisi indirimi film sayısında büyük artışlara neden olmuş dolayısıyla bu yıldan başlayarak film eleştirisinde de yoğun bir dönem yaşanmıştır.

Yurdumuzda Film eleştirisi dönem dönem ilginç, ideolojik özelliklere sahip olmuştur. Türkiye'de ilk film eleştirisi 1918 yılında Muhsin Ertugrul tarafından yapılmıştır. Ondan sonra Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcına kadar film yapımına bağlı olarak az sayıda film eleştirisi yapılmıştır. 1930'lu yıllarda eleştiride Şöven-Milliyetçi bir hava hakimdir. Yanısıra, Cumhuriyetimizin hazırladığı kültürel değişimin sinema yapıtlarında da yansımaları arzulanmıştır. 1950'lerde ise sinema ortamı büyük bir atılım gösterir. Nijat Özön, Tarık Kakıncı, Ziya Metin, Vehbi Belgil gibi ilk kuşak eleştirmenler birçok basın ve yayın organında film eleştirisi yazmaya başlamıştır. Yine bu dönemde "Yerli Film" denilen sinematografik prototip tanımlanmış, eleştiri ve sinema endüstrisi arasında sağlam bir köprü kurulmaya

çalışılmıştır.

1960'lı yıllarda ise bütün dünyayı saran ideolojik dalgalanmalar yurdumuzu da etkilemiş hemen her konuda bir değişme ve değiştirme tartışması patlak vermiş, ilk kuşak eleştirmenler yazmaya başlamış; Sinemamızda da çeşitli kuram oluşturma çabaları isnematek gibi kurumlar ortaya çıkmıştır.

Türk film eleştirmeni sinema sektöründe faaliyet gösteren bütün sektörlerle nazaran seçkin bir konumdadır. Türk sineması için gerek eleştiri gerekse kuram olarak yoğun çaba sarfetmiş ama sonuçta batıdaki örneklere benzer ilişki kurulamamıştır. Bunun en önemli nedeni Türk sinemasının gerek bir sanat gerekse bir endüstri olarak sürekli bir bunalım içinde bulunmasıdır. Yine de eleştirmenlerimiz, yurdumuzdaki sinema yaşantısına renk ve saygınlık kazandıran çabalarını sürdürmüşlerdir. Tezimizde herbiri birer fenomen olan üç eleştirmeni incelemiş bulunuyoruz. Üçü de değişik kökenlere sahip ama doğal olarak sinemayla vazgeçilmez bağlar kurmuş kişilerdir. Halit Refiğ, bir yönetmen, kuramcı, eleştirmen olarak sinemanın her dalında faaliyet göstermiştir. Giovanni Scognamillo; yapım yönetimi, figüranlık, video şirket danışmanlığı, film ithalatı gibi sinemanın ticari kanadından sinema tarihçiliğine atlamış ama bu sırada daima bir eleştirmen olarak sinemayla ilgilenmiştir. Atilla Dorsay; 25 yıldır film eleştirisi yaparak kişisel düzeyde özgün bir eleştiri stili ortaya koymuş; yanısıra, film eleştirisi kurumunun sağlam kalelerinden birini tek başına inşa



etmiştir.

Sonuçta; Türk sinemasına ilişkin ümitlerimizi taze tutmaktan başka çare yoktur. kuşkusuz, eleştirmenler sinemamızın geleceğinde yine aktif bir rol oynayacaklardır.



## LES TYPES D'APPROCHE DANS LA CRITIQUE CINÉMATOGRAPHIQUE TURQUE

Le cinéma est l'art du XX. ième siècle, la popularité qu'a connu jusqu'ici le cinéma, continuera sans doute encore à augmenter. Le cinéma est un phénomène important de notre culture touchant à diverses dimensions esthétiques, idéologiques, scientifiques et socio-économiques.

Le cinéma étant une forme d'art visuelle très développée, permet de obtenir l'impression parfaite de la réalité et de mettre en valeur cette impression par une esthétique complexe.

Le cinéma réalise pour les gens de très nombreuses possibilités de la vie intellectuelle et émotionnelle. On peut se sentir heureux durant un film, on peut aller et venir entre la réalité cinématographique et la vie réelle.

A travers cela regarder un film est aussi divertissement.

Les réalisateurs de cinéma, sont en effet des maîtres de la Grande illusion.

Tout un chacun comprend quelque chose d'un film. Cette facilité de compréhension crée par ailleurs une difficulté.

Quelques-uns des spectateurs avec des méthodes scientifiques travaillent à comprendre et faire comprendre les films: Ce sont les critiques du cinéma qui présentent à la fois une perspective historique du cinéma et une théorie artistique.

La première critique du film a été écrite par Adolphe Brisson, pour la revue "Le Temps" le 22 Novembre 1908 à Paris, à propos de <<L'Assassinat du Duc de Guise>>.

A la suite de quoi, partout dans le monde, la critique cinématographique a fait son apparition dans les journaux et revues. On a commencé une réflexion sur ce que pouvait être cette nouvelle forme d'expression, cet art moderne.

Comme ont brillé des étoiles dans le cinéma, des étoiles ont brillé aussi dans la critique du film.

Dans notre thèse nous avons cherché à en tracer les portraits en mettant en valeur les caractéristiques de chacun au cours de l'histoire.

Louis Delluc (1890-1924) en France a bordé la critique en poète, pour exprimer sa passion pour cet art nouveau.

Luigi Chiarini (1900-1975) de Centro Sperimentale Cinematografia au Festival de Venise; de Bianco e Nero au aux Cours de critique à L'Université d'Urbino, a jeté les bases de nombreuses institutions au service du cinéma.

André Bazin a voué toute son existence à enrichir la culture cinématographique.

En même temps ces trois critiques ont préparé et inspiré trois grands courants cinématographiques: Delluc et Le Cinéma intégral; Chiarini et le Nouveau-Realisme; Bazin et la Nouvelle-Vague.

La critique cinématographique se fonde sur la qualité de l'auteur, sa personnalité, ses idées, ses tendances, son

niveau culturel etc.

A cause des impératifs de la publication, il est limité par l'espace et la périodicité.

Les critics sont des personnalités: ils doivent avoir des capacités intellectuelles, un goût raffiné, une large culture cinématographique et un enthousiasme pour le cinéma. Dans notre thèse, nous avons distingué deux périodes de la critique turque: Avant de 1950 et après 1950.

En 1948 en effet, une loi a favorisé la production de films turcs en allégeant les taxes.

La première critique cinématographique en Turquie est l'oeuvre de Muhsin Ertugrul, en 1918.

De période en période en suite la critique s'est particularisée ses couleurs idéologiques. La critique des années '30 crea en effet une atmosphère de nationalisme qui prétendait du cinéma une collaboration pour former une mentalité favorable à la nouvelle république.

Dans les années '50 on a eut Première Génération des Critics: Nijat Özön, Tarık Kakinç, Vehbi, Belgil, Sezai Solelli, etc. Aussi on a fait pour la première fois une description importante du film Turc.

Dans les années 60 on a eut Deuxième Génération des Critics: Atila Dorsay, Sungu Çapan, Giovanni Scognamillo etc.


Dans notre thèse nous avons étudié trois critics turcs. C'est-à-dire: Halit Refig, a travaille à chaque niveau du cinéma comme metteur-en-scène, critic et théoricien.

Scognamillo s'est intéressé au commerce du cinéma, au long des années, il a travaillé aussi comme critic. Actuellement, il s'occupe d'histoire de Cinema Turc.

Dorsay, dans ces dernières 25 ans a toujours écrit les critiques pour les journaux et les revues. Pour ça, nous pouvons dire qu'il a fondé une institution personnelle de la critique cinématographique dans notre pays.

En Conclusion, on doit dire que nous espérons un avenir plein des promesses pour le cinéma Turc.

Sans doute, les critics auront un grand role dans l'avenir.



## GLI ATTEGGIAMENTI DELLA CRITICA TURCA CINEMATOGRAFICA

il cinema è L'arte del nostro secolo, La popolarità che esso ha acquistato in così poco tempo non solo continuerà, ma sarà destinata ad aumentare con i giorni. Una delle ragioni è che il cinema non si limita a un solo campo della cultura, ma ne abbraccia diversi e sotto diversi aspetti, spaziando da quello estetico e ideologico, a quello scientifico e socio-economico.

Essendo, inoltre, una sviluppatissima forma di arte visiva, il cinema permette di ottenere una rappresentazione quasi perfetta della realtà e di inquadrarla in una forma estetica anche molto complessa che provoca negli Spettatori reazioni emotive e intellettuali: durante una proiezione, infatti, ci si può sentire felici, si può passare con facilità dalla vita reale alla finzione cinematografica, senza rinunciare per questo al divertimento.

I cineasti sono ineguagliabili maestri della "Grande illusione".

Dato che tutti, però, possono comprendere un film, ne segue che ognuno può interpretarlo a suo modo; da qui la necessità che ci sia qualcuno in grado di capire e di far capire il contenuto e i vari aspetti sotto cui un film può essere esaminato. Questo è compito dei critici cinematografici.

Il primo saggio di critica cinematografica apparve il

22 Novembre 1908 nella Rivista "Le Temps" a Parigi, scritto da Adolphe Brisson, critico teatrale, a proposito del film "L'assassinat de Duc de Guise". Il saggio spronò altri critici in varie parti del mondo, e giornali e riviste ospitarono i loro articoli sul cinema che cominciava ormai a antrare nei gusti dell'opinione pubblica. Tutti si chiedevano e spiegavano che cos'era questa arte moderna, che cosa significava, quali possibilità offriva, ecc.

Registi e critici sono cresciuti insieme, e come tra i primi si è arrivati a "star" di prima grandezza, si è arrivati allo stesso livello con i critici. Non potendo in un lavoro come questo - prendere in esame se non alcuni critici più importanti, ho limitato l'analisi a tre di essi, e cioè: Louis Delluc, Luigi Chiarini e André Bazin.

Louis Delluc (1890-1924) fu il poeta della critica cinematografica; Luigi Chiarini (1900-1975) fu invece uno dei critici più completi, essendo stato il fondatore del Centro Sperimentale di Cinematografia, l'iniziatore della rivista Bianco e Nero, Presidente del Festival di Venezia e soprattutto storico del cinema e della metodologia critica presso l'università di Urbino. Bazin infine (1918-1958) sacrificò la vita per il cinema, per la critica cinematografica e per sensibilizzare l'opinione pubblica francese al cinema.

Questi tre critici, in tempi e in modi diversi, hanno avuto un punto in comune, giacché furono ispiratori

rispettivamente di tre correnti cinematografiche: Delluc si interessò del Cinema integrale; Chiarini del Nuovo Realismo e Bazin de La Nouvelle Vague.

Quando la critica cinematografica, che poggia sulle capacità del critico, sulla sua personalità, sulla sua ideologia e sul suo livello culturale, per diverse ragioni non si è potuta più esprimere sui mezzi ordinari di comunicazione (giornali, riviste, ecc.), sono state fondate alcune pubblicazioni specializzate. Questo ha permesso ai critici -uomini dotati di forte personalità - di svolgere meglio il proprio lavoro, fatto con intelligenza, gusto, ricchezza di cultura e passione.

In Turchia la critica cinematografica risale al 1918 con Muhsin Ertugrul e il film *Pençe* (1917): essa è nata, quindi, qualche anno prima della rivoluzione che la influenzò profondamente. La rivoluzione creò infatti un clima sciovinista che pretendeva dal cinema una collaborazione per creare una mentalità favorevole alla nascente Repubblica.

Tutto questo è continuato fino oltre gli anni '30.

Il presente lavoro esamina due periodi del cinema e della storia della critica cinematografica turca, e cioè quelli che precedono e seguono il 1950. La ragione è che in quegli anni si è avuta un'alta produzione cinematografica, dovuta al fatto che lo Stato emanò una legge che riduceva la tassa per la proiezione (e di riflesso questa influì sulla produzione) dei film turchi.



In concomitanza all'aumentata produzione, crebbe il numero dei critici, i quali definirono anche l'identità del cinema turco. Questa prima generazione di critici turchi fu composta da Nijat Özön, Tarık Kakinç, Vehbi Belgil, Sezai Solelli, ecc.

Negli anni '60, in seguito ai profondi cambiamenti sopravvenuti nella società mondiale del tempo, è maturata in Turchia una seconda generazione di critici, i cui maggiori esponenti sono: Atila Dorsay, Onat Kutlar, Giovanni Scognamillo, Sungu Çapan, ecc.

Gli uni e gli altri hanno fatto del loro meglio, ma non sono riusciti a stabilire una relazione attiva fra registi, produttori e critici stessi. Questi seguitavano a dire che mancava inventiva nella produzione, che si girava sempre attorno agli stessi argomenti, scontrandosi sempre con l'indifferenza degli addetti ai lavori. I critici, comunque, hanno contribuito a creare un certo interesse attorno al cinema turco, per il quale, va detto onestamente, che qualcuno ha lavorato con impegno e responsabilità, anche se questo non è stato sufficiente a farlo uscire dalla crisi.

Il presente lavoro si sofferma a esaminare tre esponenti della critica cinematografica turca, Halit Refig, arrivato alla regia dalla critica. A un certo punto della sua attività, egli ha voluto verificare le sue teorie mettendosi a fare il regista con i risultati che tutti conoscono.

Il secondo, Giovanni Scognamillo, ha lavorato per anni

nel settore commerciale della cinematografia, interessandosi soprattutto dell'importazione di film stranieri. Passato successivamente alla critica, è diventato ultimamente uno storico molto apprezzato.

Il terzo infine, Atilla Dorsay, da 25 anni fa il critico su uno dei quotidiani più apprezzati della nazione: "Cumhuriyet".

Concludendo, possiamo dire che bisogna dare fiducia al nostro cinema il quale, un giorno o l'altro, uscirà dalla crisi in cui si dibatte da anni; e i critici avranno il merito di averlo aiutato a crescere e a qualificarsi, almeno fino a raggiungere livelli desiderabili da tutti i cultori del cinema.

## ÖZGEÇMİŞ

9 Temmuz 1958'de Gaziantep'te doğdu. İlk ve orta öğrenimini orada yaptıktan sonra, lise öğrenimini İzmir'de tamamladı. 1976'da Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV. bölümüne girdi. 1980 yılında burayı bitirdi. 1981'de aynı bölüme araştırma görevlisi olarak atandı. 1983'te "Fotografçılığın Başlangıç Dönemi ve Türkiye'de İlk Yılları" başlıklı tezi ile Yüksek Lisans'ını verdi. 1984'te fotoğraf dalında Sanatta Yeterlilik derecesi aldı. 1985-86 akademik yılı süresince İtalyan Hükümeti'nin verdiği bir bursla Roma'da Centro Sperimentale di Cinematografia'da araştırma ve incelemeler yaptı. 1989'da "Interiors-Mekana Dair"; 1990'da "Fotoroman" adlı kişisel fotoğraf sergilerini açtı. 1989'da Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yapılan "Kapıkule Haziran 1989" adlı belgesel filmin metin yazarlığını yaptı. 1990'da "İzmir-İzmir" adlı dramatik belgeselin senaryosunu yazdı, yapımında çalıştı. 1989'da AFSAD tarafında düzenlenen "Fotografın 150. Yılı" konulu sempozyuma "Photo-Secession: Bir Fotografik Evrim Simgesi" adlı bildirisiyle katıldı. Aynı yıl Milano Üniversitesi ve UNESCO tarafından Udine-Gemona'da düzenlenen "Laboratorio internazionale della Comunicazione" ye katılarak iyi dereceyle diploma aldı. 16-25 Nisan 1990'da gerçekleştirilen II. İzmir Uluslararası Film Festivali'nin düzenlenmesinde görev aldı. 1987'de Fransızcadan Doçentlik

dil sınavını verdi. Fransızca, İtalyanca, İngilizce bilmektedir. Halen, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV-Fotografçılık Ana Sanat dalında öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve Film-Eleştirisini, Fotoğrafa Giriş, Fotoğraf Tarihi, Haber ve Belge Fotoğrafçılığı derslerini vermektedir.



T. C.  
Yükseköğretim Kurulu  
Dokümantasyon Merkezi