

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



METİS

Giovanni
Scognamillo

TÜRK SİNEMA TARİHİ

İkinci Cilt, 1960-1986



TÜRK SİNEMA TARİHİ-II

Giovanni Scognamillo

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



A black and white photograph of a woman in a houndstooth coat and hat, holding a large umbrella, standing next to a man in a similar coat. They are outdoors, possibly on a train platform, with a railing in the foreground.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Giovanni Scognamillo **TÜRK SİNEMA TARİHİ**

İkinci Cilt, 1960-1986



TÜRK SINEMA TARİHİ-II

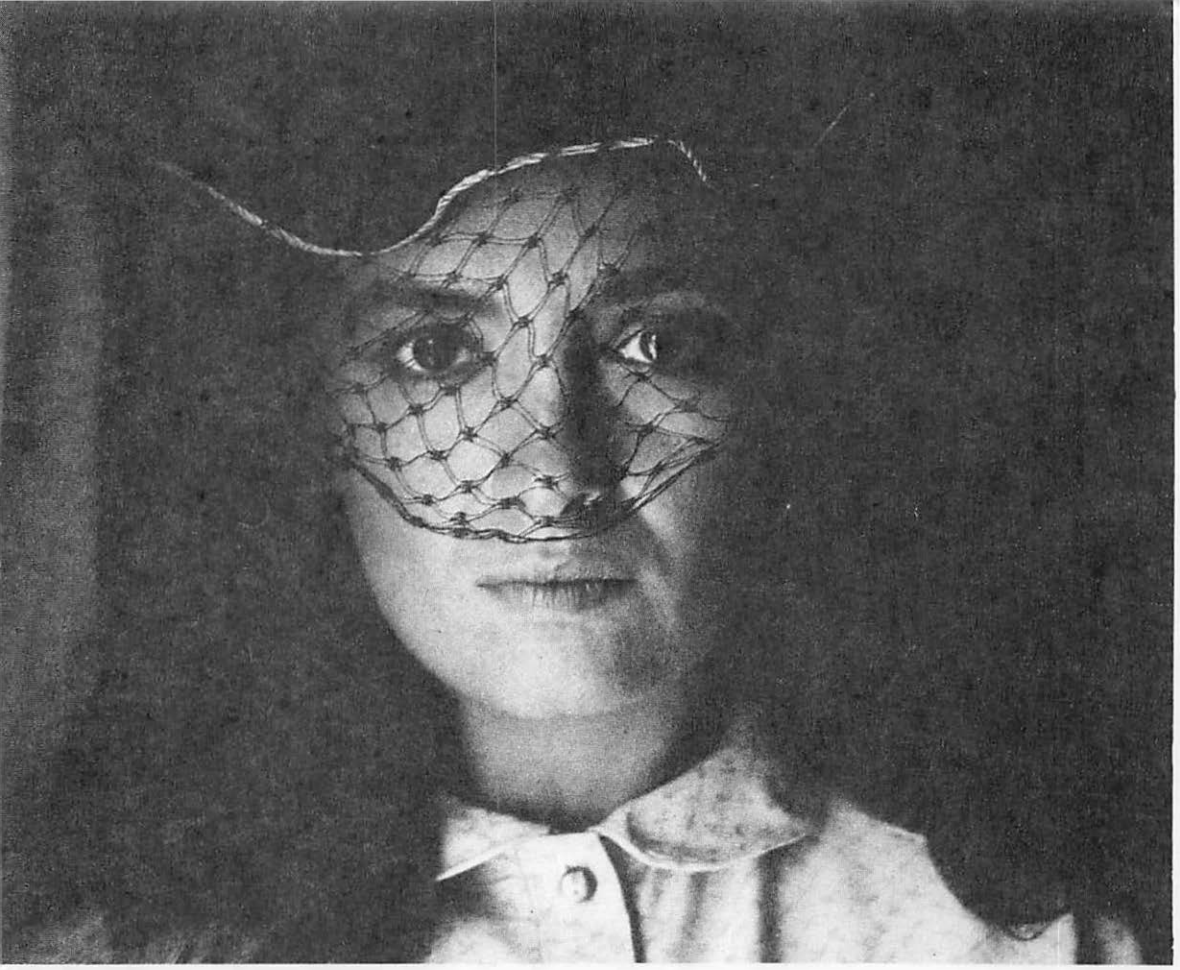
Giovanni Scognamillo

Birinci Basım: Kasım 1988.

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

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

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



Asılacak Kadın, 1986,
SABUNCU. Müjde Ar.

İçindekiler

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

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

***Metis Yayınları
Kasım, 1988***

Önsöz

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Giovanni Scognamillo
İstanbul, 1987

1

Bir Dönemin Kronolojik Anatomisi (1960-1986)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

yetişmiş yönetmenler bunlar.

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

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

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

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

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

1968'e kadar renkli film parasal-biçimsel bir sorun teşkil ediyor; çünkü renk, henüz deney faslında. Buna rağmen 1971'de çevrilen filmlerin yarısından fazlası renkli oluyor ve 1975'ten sonra siyah-beyaz film tarihe karışıyor.

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

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

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

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

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

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

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

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

1960 yılının başlıca özellikleri, *Nijat Özön*'e göre, *Metin Erksar*'ın, *Atif Yılmaz*'ın, *Memduh Ürtün* ve *Osman Seder*'in çalışmaları bir yana, "*Argolu, külhanbeyli, erkek tavırlı kadın kahramanlı filmler*"in devamı, "*Ayşecik dizisi ve çocuk kahramanlı filmler furyası*", "*ya-bancı film aktarmaları*" ve "*piyasa romanları uyarlamaları*"dır. *Sonraki yıllarda bunları salon güldürüleri, polis filmleri, dinsel filmler, macera filmlerinin her çeşidi, güldürüler, Western'ler, cinsel filmler vb. izleyecektir.*¹

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

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

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

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



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

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

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

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



deneyden sonra anlamıştır.

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

1960

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

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

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

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



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

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

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

1961

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

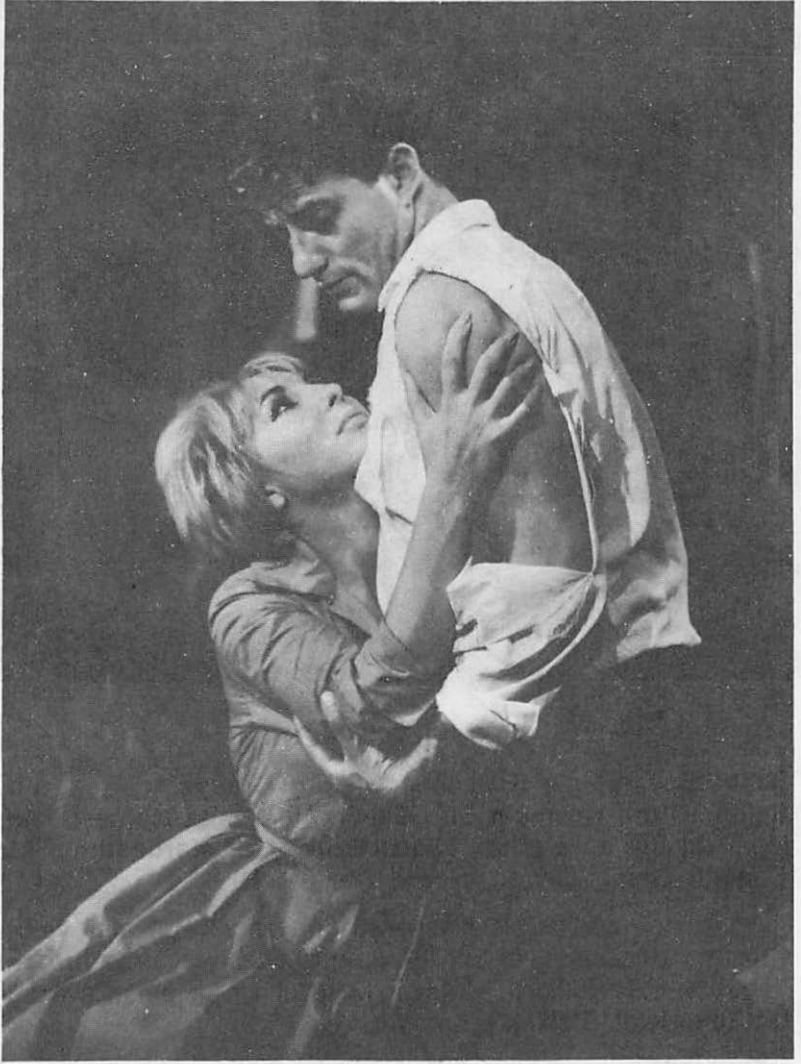
Osman Seden kalıplaşmış konulara biçimciliğini getiriyor: **Aşkta da Üstün**, **İki Aşk Arasında**; Atıf Yılmaz, Vedat Türkali işbirliği ise **Dolandırıcılar Şahı** ile devam ediyor ve Memduh Ün polisiye çalışmalarını **Güneş Doğmasın**'la sürdürüyor.

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

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



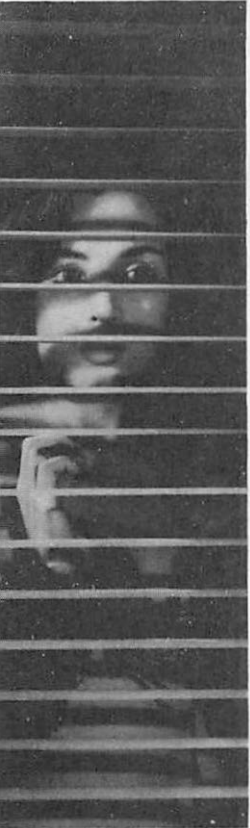
Yedi Günlük Aşk, 1962,
UÇAK. Ahmet Mekin, Neşe
Yulaç.



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

1962

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





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

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

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

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

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

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



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



1963

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

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

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

Dış pazarlara çıkma endişesi ortak-yapımlara neden oluyor, ister

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





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



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

1964

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

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

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

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

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

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

1965

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

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

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

Güzeller Kumsalı, 1964.
İNCİ.





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

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

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

Bu arada **Türk Sinematek Derneği** kuruluyor.

1966

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

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

Cüppeli Gelin, 1964, GÜLTEKİN. Öztürk Serengil, Filiz Akın.





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

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

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

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



1967

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

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

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

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

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

1968

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

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

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



Ölüm Süvarisi, 1967, CONTÜRK. Meral Küçük



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

1969

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

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

1969'da ikinci çevirimlerin sayısı artıyor:

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

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

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



Blzansı Titreten Yığlt,
1967, GÜRSES. Atilla
Gürses.

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

1970

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

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

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

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

Yılmaz Güney ise Umut ile başyapıtlarından birini veriyor.

1971

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

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

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

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

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

1972

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

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

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

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

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

1973

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

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

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

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

1974

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

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

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

1975

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

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

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

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

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

Ah Mualla Oh Ne Ala (Naki Yurter), **Ah Ne Adem Dİllİ Badem** (Çetin İnanc), **Anahtarı Bendedir** (Yücel Uçanoğlu), **Bana Beş Avrat Yetmez** (Çetin İnanc), **Ben Armudu Dİşlerİm** (Semih Evin), **Beş Atış Yİrİmbeş** (Nazmi Özer), **Çalkala Yavrum Çalkala** (Ülkü Erakalın), **Clvclv Çıkacak Kuş Çıkacak** (Nazmi Özer), **Çukulata Tarlası** (Günay Kosova), **Dünden**



Şeytan, 1974, ERKSAN.

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

1976

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

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

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

1977

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

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

fatma girik



İntikam Meleği

HAMLET



RENKLİ

REJİSÖR
metin erksan

SEYDA RZALA ÖZGÜN MEYVA AHMET YÖNSEL ALI AHMET
FERİD YÜNDÜKÖK SONAY SAZELİ BEZELER GÜZEN ÇAĞALOĞLU YURTTUTLU
AYLA SEMER YAVUZ HASAN COŞKUN BARI ERDEM İMKEK
ÖZKAN KARİFA SELİMAN PETEK ERGEN TAYFİ GÖKLANI BÜK

Yapım: CANT ERDİN

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

İntikam Meleği, 1976,
ERKSAN.

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

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

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

1978

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1979

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



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

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

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

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

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

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

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

1980

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

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

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

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

—Orhan Gencebay (**Ben Topraktan Bir Canım**/Osman Seden; **Kır Gölünün Zincirini**/Şerif Gören; **Yarabbim**/Temel Gürsu),

—İbrahim Tatlıses (**Ayrılık Kolay Değil**/Temel Gürsu; **Çille**/Remzi Cöntürk),

—Ferdî Tayfur (**Boynu Bükük**/Temel Gürsu, **Durdurun Dünyayı**/Osman Seden, **Huzurum Kalmadı**/Natuk Baytan),

—Müslüm Gürses (**Bağrıyanık**/Yücel Uçanoğlu, **Kul Sevdası**/Melih Gülgen),

—Ercan Turgut (**Perişanım**/Temel Gürsu),

—Gökhan Güney (**Sevgi Dünyası**/Kartal Tibet),

—Erhan Tünay (**Senin Olmaya Geldim**/Engin Temizer),

—Azize Gencebay (**Beni Böyle Sev**/Oksal Pekmezoğlu).

ULUSAL VİDEO *Çıvılda Sunar!*

1986-1987 SEZONU YERLİ FİLMLER DİZİSİ



YIKILMIŞIM BEN

İBRAHİM
TATLİSES
NECLA NAZIR

YÖNETMEN
İBRAHİM TATLİSES

EMEK FİLM



Yıkılmışım Ben, 1986.
TATLİSES. İbrahim Tatlıses
Necla Nazır.

1981

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

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

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

1982

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

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

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

1983

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

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

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

1984

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

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

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

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

1985

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



ul Bir Kadın, 1986,
ILMAZ. Müjde Ar, Nur Sür.

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

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

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

1986

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

bütün Türkiye'de ardı ardına kapandıkları bir dönemde.

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

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

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

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

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

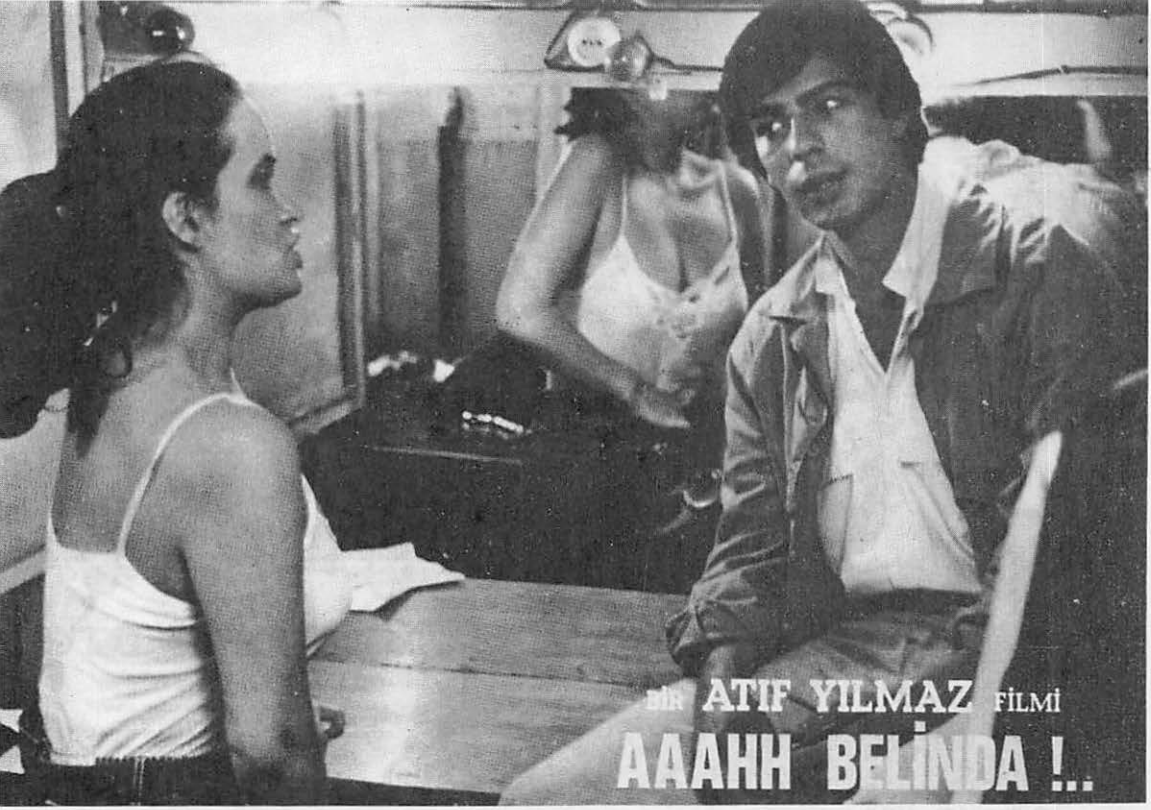
12. Eylül filmlerini daha çok "genç" yönetmenler imzalıyor; Zeki Ökten (**Ses**), Şerif Gören (**Sen Türkülerini Söyle**), Sinan Çetin (**Prences**) gibi. Nedir ki bunlara Zeki Alasya da katılmaktadır, **Dikenli Yol** ile.

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

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

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

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



AAHH Belinda, 1986,
ATIF YILMAZ. Müjde Ar, Yılmaz
afer.

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



Gelin, 1973, AKAD. Hülya Koçyiğit, Kerem Yilmazer, Kahraman Kiral.

Enman Film



HÜLYA SENGÜL-EROL GÜNAYDIN
TURGUT BORALI KAMURAN USLUER
ILKNUR YAĞIZ ve ALTAN GÜNBAY

Kahraman:
GANI
TURANLI

Rej. LÜTFÜ
O.AKAD

RENKLI

Düğün, 1974, AKAD.

2

Sinemacılar Kuşağı

LÜTFİ ÖMER AKAD

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

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

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

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

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

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

5. Çetin Özkırım: *Yeni Sabah/Si-Sa Dergisi*, Sayı 2, 5 Mart 1960.

6. Erdoğan Tokatlı: *Akşam/Si-Sa Dergisi*, Sayı 2, 5 Mart 1960.

7. Ali Gevgilili: *Türk filmleri 1960, Yedinci Sanat-Yeni Sinema*, Sayı 1, Ekim 1960.



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

9. Halit Refiğ: Biricik Üstadımız Lütfi Akad, **Akşam**

10. **Sinema Postası**, Sayı 177, 27 Aralık 1965.

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

Ve Akad devam ediyor:

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

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

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

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

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

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

Beyaz Mendil’den on iki yıl sonra kırsal bölgelere, köy evreline dönen Akad’ın bu “Anadolu üçlüsü”nün son bölümü **Ana** (1967) oluyor.

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

11. Hudutların Kanunu üzerine, **Görüntü**, Sayı 4, Şubat 1968.

12. Soruşturma, Lütfi Akad, **Ulusal Sinema**, Sayı 2, 12 Nisan 1968.

13. Hudutların Kanunu üzerine, **Görüntü**, Sayı 4, Şubat 1968.

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

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

Hudutların Kanunu, 1966,
AKAD. Yılmaz Güney



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

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

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

"Eskiden herkese dış bilirdim. Karnı tok, sırtı pek adam gördüm mü deli olurum, boğazını sıkışım gelirdi. Ama gücüm yetmezdi. Şimdi gücüm var, hem herkesten çok. Ama sen kolumu kanadımı kırdın... Benî dövdüğün gün... Yaralarımı sildiyydin. Acımının ne olduğunu bilmezdim. Bir başkası için içimin sızladığını duymamışım. Bugün ihtiyara nişan alırken içim ezildi. Hani çıplak ayakla cama basarsın... Öyle bir acı..."¹⁶

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

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

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

14. Halit Refiğ: Uсталık ve Kişilik Arayanlara, **Ulusal Sinema**, Sayı 2, 12 Nisan 1968.

15. Ali Gevgilili: Döndü Ana, **Yeni Dergi**, Sayı 45, Haziran 1968.

16. Lütü Ö. Akad: **Kurbanlık Katil** (Senaryo), Göl Yayınları, İstanbul 1976.



Gökçeçilek, 1973, AKAD.

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

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

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

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

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

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

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

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

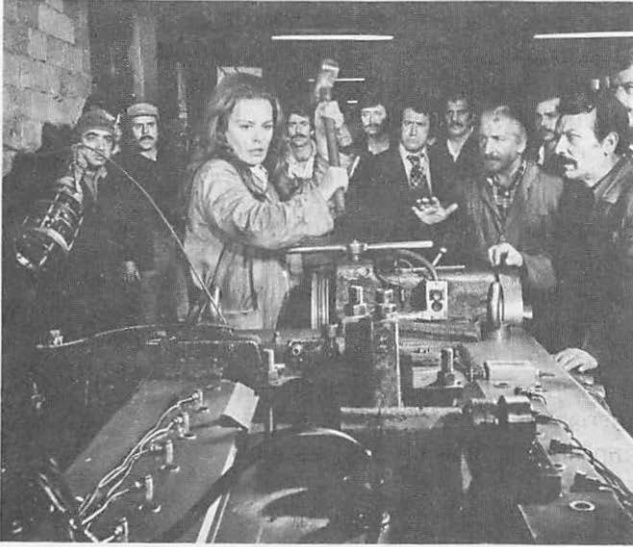
Kıbrıs'ta çekilen fakat bir aşk öyküsünün ardında Kıbrıs'ı bir de-
kor olarak kullanmaktan öteye gitmeyen Esir Hayat bir bakıma
Akad'ın dönüşü, ulusal kaynaklara, ülke sorunlarına bir dönüştür,
son derece yalın, son derece gösterişsiz ve bir o kadar "ekonomik"
bir anlatımla. Yönetmenin ifadesi ile: *"ister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

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

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

18. Selim İleri: *Hatırlıyorum*, Altın Kitaplar, İstanbul 1984.

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



CCM-20: Marmara Tel: 27 85 20

Emar Film
**HÜLYA
 KOÇYİĞİT**
**HAKAN
 BALAMİR**
 erol taş
 erol günaydın
 güner sümer - turgut savas
 günay güner - yaşar şener
 cemal alıyavak - atıf kaptan

DIYET

görüntü yönetmeni
 gani turanlı
 yönetmen
lütüfî akad
RENKLİ

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

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

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

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

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

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

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

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

ATIF YILMAZ BATİBEKİ

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

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



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

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

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

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

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

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

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





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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Keşanlı Ali, 1965, YILMAZ
Danyal Topatan.

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

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

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



Murat'ın Türküsü, 1965,
YILMAZ. Fikret Hakan, Er-
kanin Angiray.

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

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

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

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

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

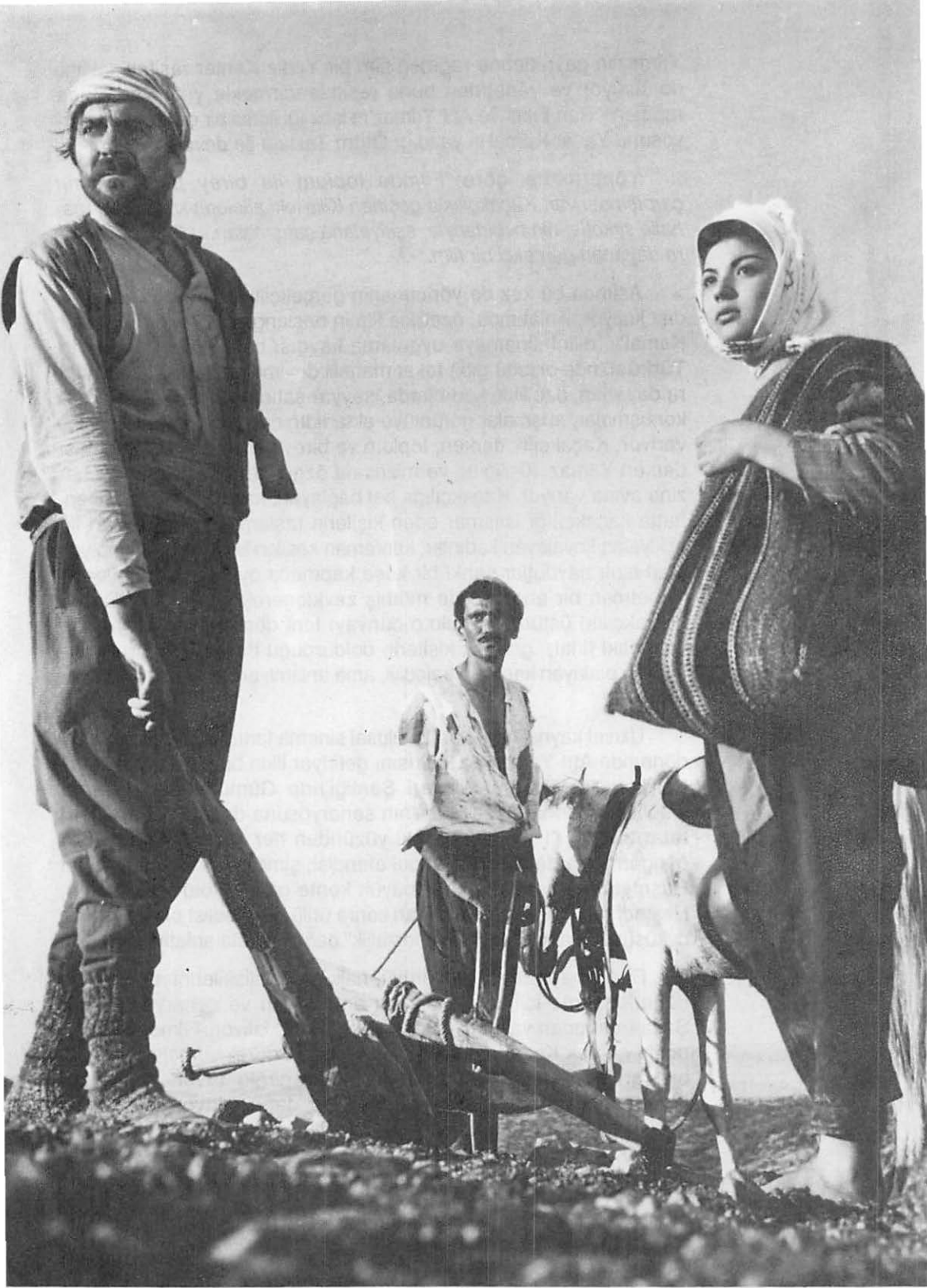
Yönetmene göre: "*Filmde toplum ile birey psikolojisinin çarpışması var. Kaçakçılıkla geçinen Kilis'teki ailelerin kurdukları mahalle şirketlerinin birbirleriyle, eşkiyalarla çatışmaları.... Gerçek olaylara dayanan gerçekçi bir film.*"²³

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

24. Ömer Kavur: *Köle*, *Ses Dergisi*, 1972.

25. Atilla Dorsay: *Cemo- Atıf Yılmaz'a Sorular*, *Cumhuriyet*,

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

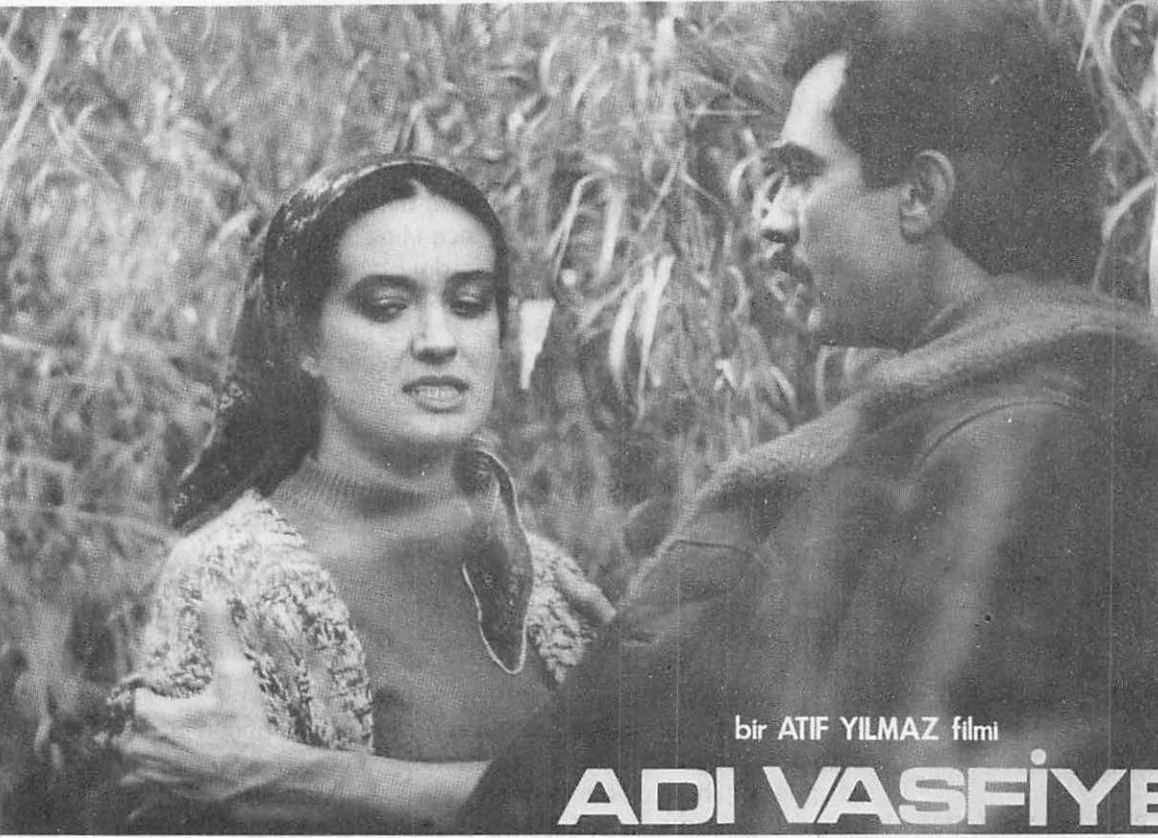
1980-1982 yılları arasında, yönetmen sadece dört filme imzasını atıyor. Bunlardan, Zeyyat Selimoğlu'nun **Deprem** adlı romanından uyarladığı **Deli Kan** (1981), Tarık Akan-Müjde Ar ikilisi etrafında oluşturulan "kaba" sevgi, iğfal, konsomatris, bar fedaisi unsurlarını pek yeni sayılamayacak dramatik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

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

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

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





bir ATIF YILMAZ filmi

ADI VASFIYE

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

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

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

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



Asiye Nasıl Kurtulur, 1986,
ILMAZ. Müjde Ar.

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

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

METİN ERKSAN

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

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

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

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

Acı Hayat'in çekiminde Metin Erksan, Ayhan Işık, Hüseyin Baradan, Türkân Şoray, Nebahat Çehre, Ekrem B.





Mahalle Arkadaşları, 1961, ERKSAN. Kadir Savun, Erol Taş, Elkan Elekan, Semih Sezerli, Suphi Kaner.

hazırlıksız, desteksiz karşı koymaların olumsuzluğa mahkum olduklarını göstermektedir.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

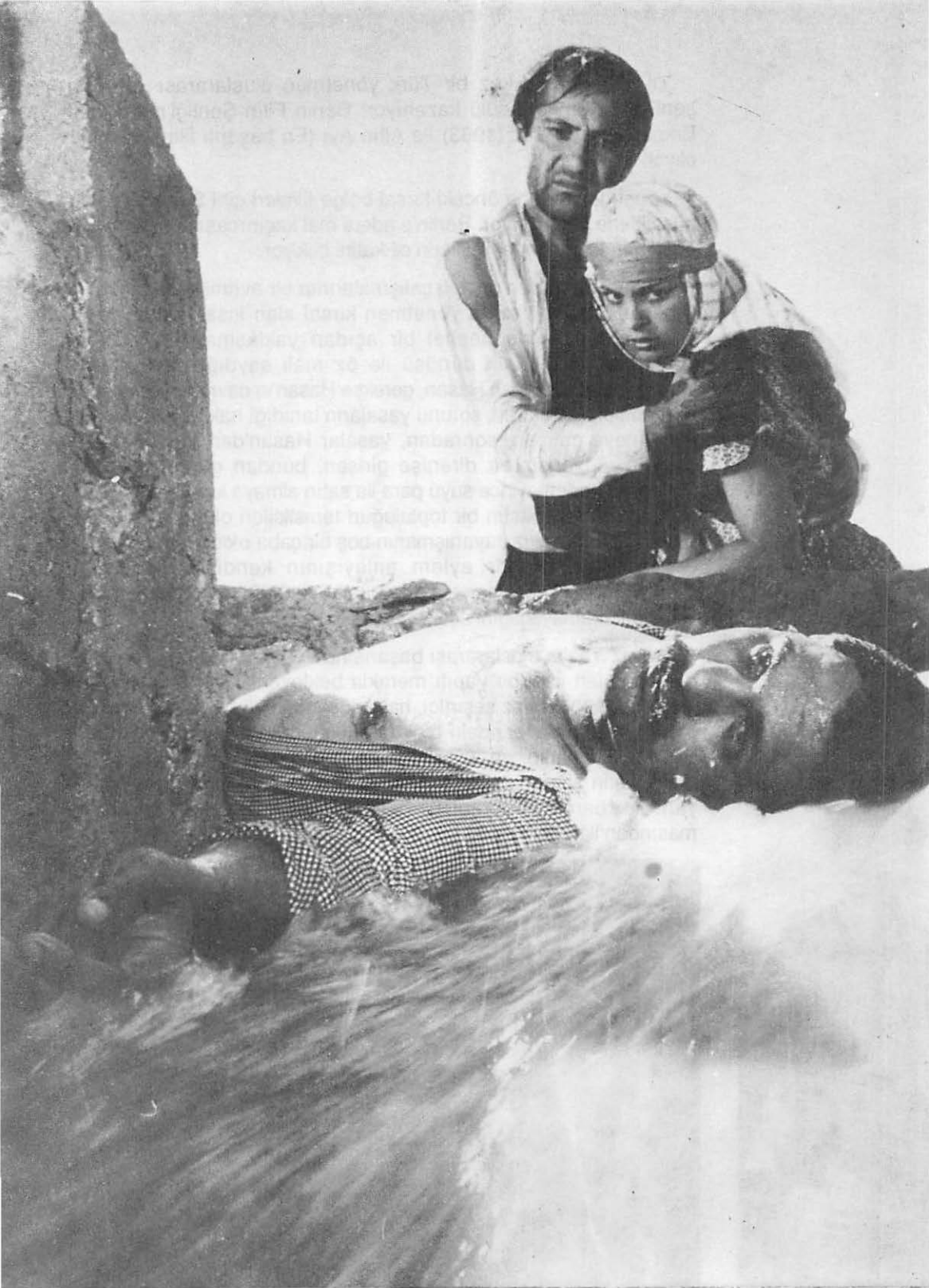
Erksan'ın bundan önceki çalışmalarının bir evrimi gibi sayılması gereken **Susuz Yaz**'da yönetmen kırsal alan insanların adeta doğal çaresizliğine nesnel bir açıdan yaklaşmaktadır. Gerek içgüdüsel tepkilerinin dürtüsü ile öz malı saydığı suyu kesen, komşu tarlaları kurutan Hasan, gerekse Hasan'ın davranışı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

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

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



Susuz Yaz, 1963, ERKSAN.



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

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

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

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

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

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

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

30. Metin Erksan: Türkiye'de Entelijansiya Yok, **Ve Sinema...**, Kitap 1, 1985.

31. Metin Erksan: **Sevmek Zamanı** Neyi Anlatıyor Veya Sinema Üzerine Düşünme, Görüntü, Sayı 2, Kasım 1966.



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

HÜLYA KOÇYİĞİT



REJİSÖR:
METİN ERKSAN

CEMAL GENCER

SENARYO
SAFA ÜNAL
FOTO DİREKTÖRÜ
CETİN TUNCA

RENKLI

sensiz yaşayamam

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

Yönetmenin 1974'te imzaladığı **Şeytan**, gerek çekimi gerekse yorumu ile ilginç bir çalışma oluyor. **Şeytan** bir uyarılma, hatta bir çeşit ikinci çevirimdir, William Friedkin'in "Şeytan/The Exorcist"inden alınma. Seçtiği örneğe sadık kalmakla birlikte Erksan, bu ilk doğaüstü korku denemesinde, çeşitli kamera oyunları ve özel efektler kullanarak seyirciyi sarsmayı başarıyor. Gerisi Türk toplumuna bir hayli yabancı ve anlamsız gelen bir Şeytan'a tutulma ve Şeytan'ı kovma öyküsü oluyor.

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

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

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

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

*"Erksan bu kez de tümüyle gerçek-dışı bir dünya kuruyor. Kahra-
manlarımız, dış dünyanın olayları, gerçekleri ve insanlarıyla hemen
hemen var olmadığı bir âlemde kendi iç serüvenlerini yaşıyor. Erksan
anlatımında kesinlikle gerçekçiliği değil de, simgeciliği, stilizas-
yonu seçiyor..."*³²

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

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



Halit Refiğ ve kameraman
Kenan Kurt.

HALİT REFİĞ

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Gurbet Kuşları, 1964, REFL
Pervin Par, Özden Çelik, Tar
Gürsu, Mümtaz Ener, Cüneyt
Arkin.



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

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

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

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

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

İstanbul'un Kızları, 1965, REFİĞ.



inip sorunun bir yorumuna da varıyor.

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

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

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

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



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



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



Haremde Dört Kadın,
1965, REFIĞ. Nilüfer Aydan.

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

34. Feyzi Tuna: Halit Refiğ ile Kırık Hayatlar Üzerine Bir Konuşma, **Sinema 65**, Sayı 6, Haziran 1965.

35. Semih Tuğrul: Türk Sinemasının 50. yılı, **Karakolda Ayna Var**, **Yeni Sinema**, Sayı 4, Aralık 1966-Ocak 1967.

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

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

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

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

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

Ya da, başka bir yaklaşımla:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OSMAN SEDEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MEMDUH ÜN

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

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

42. Atilla Dorsay: Melodramın Kırmızı Rengi, **Cumhuriyet**, 14 Kasım 1984.

43. Nijat Özön: **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul 1962.



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

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

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

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

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

44. Ali Gevgilili: Türk Filmlerinde Yaşadığımız Günler, **Yeni Sinema**, Sayı 2, Kasım 1960.

45. Nijat Özön: **Türk Sinema Tarihi**, Artist Yayınları, İstanbul 1962.



40 Küçük Anne, 1964, ÜN. Kırık Çanaklar (1960) oluyor.
Yıldız Kaıkas, Fatma Girik.
Sevil Candan.

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

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



*münasebetleri bize aykırı. Küçük kızın anasıyla olan ilişkileri ve anasının evi terkedişiyile daha sonraki bölümlerdeki davranışı da âykırı ve yanlış."*⁴⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49. Turhan Gürkan: **Türk Sineması Nereye Gidiyor**, Pazar, Sayı 520, 20 Eylül 1966.

50. Cevdet Kudret: **Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman**, Cilt 2, Varlık Yayınları, 1967.

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

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

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

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

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

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

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

3

Yeni Kuşak

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

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

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

TARIK DURSUN KAKINÇ

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

ZEKİ ÖKTEN

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

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

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

FEYZİ TUNA

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Yasak Sokaklar, 1965,
TUNA, Engin Inal başta.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kimine göre *"sinemamızda yapılmış en güzel aşk filmlerinden bir"*⁵⁴ kimine göre de *"yer yer başarılı"*⁵⁵ sayılan bu çalışmasından sonra Feyzi Tuna, 1983'te, TRT hesabına Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanını 11 bölümlük bir dizi haline getiriyor. Geniş kapsamlı bu ilk "çağ" TV dizisini Tuna başarılı bir şekilde 67 gerçekleştiriyor. Fakat dizi yer yer kesintilere uğruyor, basında yankılara, yönetmenin protestosuna neden oluyor.

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

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

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

FERİT CEYLAN

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

54. Atilla Dorsay: *Topluma Çarpıp Tuzla Buz olan Aşklar*, *Cumhuriyet*, 15 Ekim 1982.

55. Aydın Sayman: *Seni Kalbime Gömdüm*, *Hürriyet Gösteri*, Sayı 24, Kasım 1982.

56. Atilla Dorsay: *Köy Dekorunda Kent Film*, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1985.

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

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

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

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

TUNÇ BAŞARAN

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

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

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

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

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

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

REMZİ CONTÜRK

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

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

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

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

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

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

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

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

ERDOĞAN TOKATLI

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

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

Göklere Sevgili, 1966, CONTÜRK, Cüneyt Arkin.

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

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

58. Coşkun Şensoy: Son Kuşlar, Ses, Sayı 5, 28 Kasım 1966.

59. Ağah Özgüç: Erdoğan Tokatlı ile 'Son Kuşlar' Üzerinde Bir Konuşma, Sinema 65, Sayı 9, Eylül 1965.





Bel Barışalım, 1964,
TOKATLI. Hayri Caner, Bedia
Muvahhit, Senih Orkan, Ulvi
Jras, Kenan Pars, Neşman
Öksal.

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

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

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

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

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

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

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

BİLGE OLGAÇ

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

*aracı, hem de kaşık düşmanı gözûyle bakıldığı, başlık parasının ege-
men evlenme töresi olduğu bir toplumsal yapıyı taşıyor, değişik bir
öykü kuruluşu içinde izlenebilir bir film oluyor. Olgaç'ın başarısı, yi-
neleyeyim, biçim olarak gülmeceye dayalı bir akıcılığı yakalayabilmiş
olmasıdır."*⁶¹

1980'de Danacıobası köyünde bir düşün esnasında tûp patla-
ması sonucunda meydana gelen bir faciadan bir töre taşlaması
çıkartan **Kaşık Düşmanı**, 1984 Antalya Film Şenliği'nde iki ödûl
(en başarılı üçüncü film ve en başarılı senaryo) kazandığı gibi, yurt
dışında da (7. Uluslararası Kadın Filmleri Şenliği'nde birincilik ve
basın özel ödülleri) ilgi uyandırıyor.

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

DUYGU SAĞIROĞLU

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

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

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

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

61. Nezh Coş: **Kaşık Düşmanı**, **Video Sinema**, Sayı 12, Haziran
1985.

62. Ayşe Şasa: **Bitmeyen Yol ve Gerçeklik Sınavı**, **Ulusal Sinema**,
Sayı 3/4, 22 Kasım 1968.

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

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

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

Yönetmen olarak sinemada kaldığı 12 yıl içinde Sağiroğlu 18 kadar filme imzasını atıyor ve gitgide ticari sinemanın tüm tuzaklarına kayıyor, aşırı melodramlar (**Meçhul Kadın**, 1970), bol nutuklu ve atraksiyonlu tarihsel filmler (**Vatan ve Namık Kemal**, 1969), halk masalları (**Leyla ile Mecnun**, 1972), Kıbrıs filmleri (**Önce Vatan**, 1974) çekiyor.

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

ALP ZEKİ HEPER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4

Ticarîlik ve Ötesi..

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

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

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

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

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

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

YAPIMCI YÖNETMENLER

MUZAFFER ARSLAN

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

Ankara Ekspres'i'nin (1970) ikinci çevirimi ile aynı yıl Antalya Film Şenliği'nde en başarılı film, yönetmen ve senaryo ödülleri alan Muzaffer Arslan'ın 1962 ile 1975 yılları arasında yönettiği 9 kadar filmin her biri —güldürü olsun, melodram olsun— özellikle yıldız oyunculara önem veren (başta Türkân Şoray olmak üzere) yapımlardır; **Kahveci Güzeli**, 1968; **Arım Balım Peteğim**, 1970; **Ağlıyorum**, 1973, vb. gibi.

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

TURGUT DEMİRAĞ

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

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

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



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



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

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

SÜREYYA DURU

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Güneşli Bataklık bir olay ve çatışma bolluğu içinde ilerliyor ve

65. Atilla Dorsay: **Bedrana**, **Cumhuriyet**, 6 Kasım 1974.

66. Onat Kutlar: **Bedrana**, **Milliyet Sanat**, Sayı 179, 9 Nisan 1976.





MURAT FILM
tadım eder

PERİHAN SAVAŞ
AYTAC ATMAN



İHSAN YÜCE - TALAT GÜZBAK - SİPİRİ ELİTAS - TUNÇER NECMİOĞLU
İSİM KABAKAYA SABAHAT İSİK FİDİST CILDAK ZÜLFİKAR ÖRÜM FADRI AKTÖRK

eser : BEKİR YILDIZ

RENYA DURU

kamera : ALİ UĞUR

RENKLI

RENKLI

Bedrana, 1974, DURU.
Perihan Savaş ortada.

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

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

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



TAMAMEN RENKLI

Uzun Bir Gece ise:

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

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

YILMAZ DURU

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

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

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

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

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

ERTEM EĞİLMEZ

1929 İstanbul doğumlu Ertem Eğilmez sinemaya yayıncılıktan

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

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

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

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

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

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

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

68. Yalçın Pekşen: Duyduk Gördük, **Cumhuriyet**, 25 Ocak 1986.

69. Engin Ayça: **Canım Kardeşim**, **Yedinci Sanat**, Sayı 3, Mayıs 1979.

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

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

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

SEMH EVİN

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

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

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

MELİH GÜLGEN

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

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



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

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

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

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

TÜRKER INANOĞLU

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

NEVZAT PESEN

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

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

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

Fıstık Gibi Maşallah, 1964
SANER, İzzet Günay, Sadri Alışık, Türkân Şoray.

HULKİ SANER

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

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

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





di. makkey, FERİD MERTER, prodüsy. KAYHAN YILDIZOĞLU, yapımcı. H. J. DENTAS, sahne, F. S. ÖLÜĞ, dansçı. S. U. T. S. Y. Z.
reji. HULKİ SANER

RENK Lİ



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

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

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

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





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

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

ÜMİT UTKU

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

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

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

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

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

OYUNCU YÖNETMENLER

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TÜRKÂN ŞORAY

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

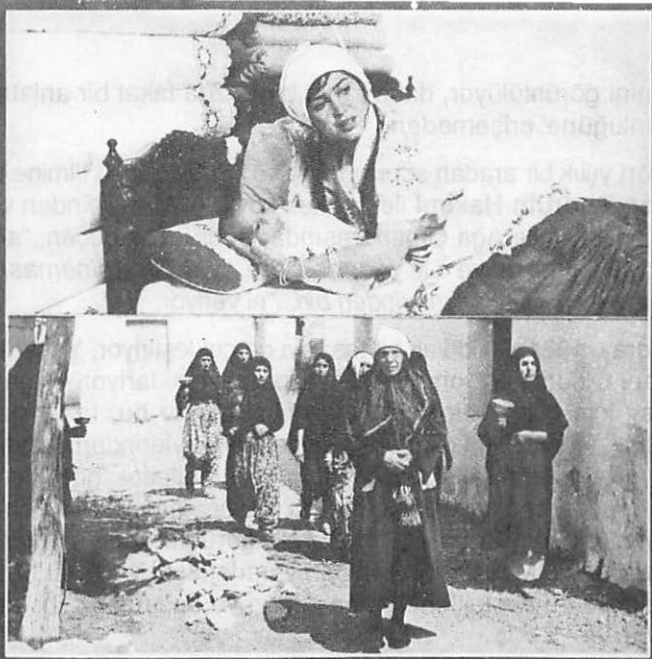
71. Sami Şekeroğlu: Türkân Şoray ile Konuşma, **Sinema-TV**, Sayı 1, 24 Mart 1973.



YILANI ÖLDÜRSELER

türkan şoray, talat bulut,
mahmut cevher, ahmet mekin,
aliye rona, yaman okay,
erol demiroz, hüseyin peyda
ve pars sezer

görüntü yönetmeni: gürhan karabuda, muzaffer turan
müzik: zülfü livaneli
prodüksiyon: abdurrahman keskiner
yapımcı/produktör: arif keskiner



UMUT FİLM ABDURRAHMAN KESKİNER SUNAR

Yılanı Öldürseler, 1981
ŞORAY.

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

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

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

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

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

dramını görüntölüyor, daha rahat bir tarzda fakat bir anlatım ve öz bütünlüğüne erişmeden.

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

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

KARTAL TİBET

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

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

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

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

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

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

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

ZEKİ ALASYA

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

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

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

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

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

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

CÜNEYT ARKIN

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

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

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



Malkoçoğlu, 1966, DURU.
Cüneyt Arkin.

TEKNİKERLER

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Nejat Saydam'ın çizgisini, "fotoroman" sinemasını ilk uygulayanlardan Ükü Erakalın'da da bulabiliriz. Yönetmen yardımcılığından (Orhan Elmas, Hulki Saner, Arşavir Ayanak) yetişip ilk filmini (**Unu-**

74. Beklan Algan: **Karanlıkta Uyananlar**, Yön, 28 Mayıs 1965.

Hizmetçi Dediğin Böyle
Olur, 1964, SAYDAM. Hulusi
Kentmen, Fatma Girik.



.tamadığım Kadın)1961'de yöneten, 1961/1979 ve 1983/ 1986 yılları arasında 160'a yakın filme imzasını atan, 1979'da çektiği 19 film (ki 18'i 16 mm.lik oluyor) ile rekor kıran Erakalın aşk melodramlarının teknikeridir, her ne kadar güldürülere ve macera filmlerine yabancı kalmıyorsa da. "Yıldız" oyuncuların (özellikle ilk dönem Türkân Şoray'ın) filmleri bir yana Ülkü Erakalın dar bütçeli yapımların da adamıdır (Anjellik Osmanlı Saraylarında, 1967), piyasanın eğilimlerini izleyen, ikinci çevirimler (İki Yetime, 1961 ve 1969; Dudaktan Kalbe, 1965; Yayla Kartalı, 1968; Ölmüş Bir Kadının Mektupları, 1969; İki Süngü Arasında, 1973), seks güldürüleri (Çalkala Yavrum Çalkala,1975; Fırçana Bayıldım Boyacı, 1978; Hayat Kadınları, 1978; Ay Aman Of,1979) hatta "gerçekçi" köy filmleri (Çatalı Köy,1968) çeken.

1979'dan sonra sinemadan ayrılan Erakalın 1985'te Sev Yeter adlı bir "arabesk" filmi ile bir dönüş kaydediyor.



Ülkü Erakalın'ın film çekmekteki sayısal üstünlüğünü, bir dönem güldürüde uzman sayılan (özellikle Öztürk Serengil ile çevirdiği filmlerde) Aram Gülyüz'de de bulmak mümkündür. Gülyüz 1958'de kendi yapım şirketini kuruyor (Metro Film), iki yıl sonra ise **Sensiz Yıllar** (1960) ile ilk filmini yönetiyor. 120 kadar film çekiyor Aram Gülyüz 1960/1986 döneminde ve her ne kadar ağırlığını güldürülere veriyorsa da (**Temem Bilakis**, 1963; **Abdık Gubidik**, 1964; **65 Hüsnü**, 1965; **Ayip Ettin Şemsettin**, 1971; **Aman Ne Girgır**, 1974; vb.) piyasanın her eli çabuk teknikeri gibi Ayşecik ya da Ömercik ile de uğraşır (**Ayşecik Canım Annem**, 1967; **Ayşecik Yuvanın Bekçileri**; **Ayşecik Sana Tapıyorum**, 1970; **Ayşecik Bahar Çiçeği**, 1971; **Ömercik Babasının Oğlu**, 1969), kendine özgü "western" güldürüleri de çekiyor (**Red Kit**, 1970; **Atını Seven Kovboy**, 1974), masal filmleri (**Saraylar Meleği**, 1971), "fantastik" kahramanlı maceralar (**Demir Bilek**, 1967; **Dişli Killing**, 1967) ve seks güldürüleri de (**Hababam Göt Hababam Gel**, 1975; **Hasan Almaz Basan Alır**, 1975; **Vur Davula Tokmağı**, 1975).

Aram Gülyüz de, diğer meslektaşları gibi kısa sürede hızlı ve "sorumluz" çekim yöntemlerini büyük bir rahatlıkla uygulayan, fakat ne içerik ne de biçim konusunda herhangi bir iddia taşımayan yönetmenlerden biri olarak kalıyor. Ve bu özelliklerini sinemadan video çekimlerine de aktarıyor.

Osman Seden'in yanında yetişen Mehmet Dinler ve Zafer Davutoğlu, Seden'in profesyonel yaklaşımını örnek alarak tekniker geleneğini sürdürüyorlar.

Gerek ilk filmini (**Cıllı İbo Zoraki Baba**) 1961'de çeken Dinler, gerekse bir yıl sonra yönetmenliğe **Adanalı Tayfur** (1962) ile geçen Davutoğlu, Kemal Film'de çalıştıkları sürece, Osman Se-



Lekeli Kadın, 1962,
ERAKALIN. Tanju Gürsu,
Kenan Pars, Türkân Şoray.



Erkek Sözü, 1963, GÜLYÜZ
Nilgün Esen, Orhan Günşiray.

den'in yazmış olduğu senaryoları çekmekle yetiniyorlar, Seden'e uygun bir anlatımla.

Mehmet Dinler **Aşk Yarışı** (1962), **Bazıları Dayak Sever** (1963), **Kelepçeli Melek** (1967), **Sinekli Bakkal** (1967), **New York'lu Kız** (1972) gibi filmlere imzasını atarken, Zafer Davutoğlu da benzer bir çizgi ile, **Barut Fıçısı** (1964), **Ekmekçi Kadın** (1965), **Şeker Hafıye** (1965), **O Kadın** (1966) gibi filmleri yönetiyor.

Mehmet Dinler 1976'ya kadar 70'e yakın film çekiyor, seks furyası döneminde bir süre sinemadan kopuyor, yeniden döndüğünde dört film daha veriyor, 1981/1986 yılları arasında. Davutoğlu ise çalışmalarını 1973'e kadar sürdürüp televizyona geçiyor.

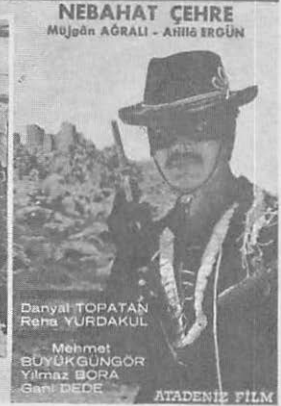
Kardeşi kurgucu Orhan Atadeniz'in yanında yetişen, kurgudan yönetmen yardımcılığına geçen ve **Yedi Kocalı Hürmüz** (1963) ile ilk filmini yöneten Yılmaz Atadeniz, her türlü macera ve güldürü filmi bir yana, özellikle "çizgi roman" tarzına uygun yapımların hızlı yönetmenlerinden biri oluyor. 1963/1986 döneminde çektiği 80 kadar film arasında Atadeniz **Kıllıng İstanbul'da** (1967), **Uçan Adam Kıllıng'e Karşı** (1967), **Maskeli Beşler** ve **Maskeli Beşlerin Dönüşü** (1968), **Zorro Kamçılı Süvarî** ve **Zorro'nun İntikamı** (1969) gibi örneklerle de yer veriyor. Dönemin



SADRİ ALIŞIK



TAMER YİĞİT ZORRO KAMÇILI SÜVARİ



başkaca "eli çabuk" yönetmenleri gibi Yılmaz Atadeniz de Yılmaz Güney'in birçok filmini yönetiyor (Kahreden Kurşun, 1965; Dağların Oğlu, 1965; Kan Gövdeyi Götürdü, 1965; Çirkin Kral, 1966; Silahların Kanunu, 1966; Yedi Dağın Arslanı, 1966; Arslanların Dönüşü, 1966; Kovboy All, 1966; Kibar Haydut/Yalnız Adam, 1966; Çirkin Kral Affetmez, 1967; Güney Ölüm Saçıyor, 1969 vb.).

Dar bütçeli macera filmlerinin en tipik temsilcisi, Ankara'da 1941'de doğan, 1961'de sinemaya yönetmen yardımcısı olarak giren ve ilk filmini (Kral Kım) 1968'de yöneten Çetin İnanç oluyor. İnanç 1967/1986 dönemi içinde 140'a yakın film yönetiyor, "uzmanlık" yaptığı tür maceradır, vurdulu kırdılı öyküler, "fantastik" kahramanlar (çizgi romanlardan ya da Amerikan "dizi" filmlerinden çıkma).

İnanç'ın, birkaç sayfayı kapsayan film dizininde Kİİİİng Canllar Kralı (1967), Kızıl Maske (1968), Demir Pençe (1969), Kİnova (1971), Kamçılı Kadın (1972), Bombala Oskl Bombala (1972) gibi adlara sık sık rastlamak mümkündür. Ya da, çeşitleme olarak: Bilal-i Habeşi (1973), Yunus Emre Destanı (1973), bambaşka bir çizgide ise Üç Silahşörler ve devamı olan —ikisi de Dumas'nın romanını izleyerek Fransa'da Kral XIII. Louis zamanında geçen— Üç Silahşörlerin İltikamı (1972) ya da köyden inme bir "Bonnie ve Clyde" ikilisini anlatan Cemo ile Cemile/Sev ve Ö'dür (1971).

Aynı çizgideki diğer meslektaşları gibi Çetin İnanç da her kopan furyanın adamıdır, bu arada "seks" furyasına "ilginç" adlar ekliyor (Bana Beş Avrat Yetmez, 1975; Kıvrıl Fakat Kırılma, 1976; Kayıkçının Küreği, 1976), 1984'te de bir şoför ile bir hizmetçi kızın melodramatik aşk öyküsünü anlatan Bizim Mahalle ile Antalya Film Şenliği'ne katılıyor.

İnanç kadar "verimli" olmamakla birlikte genelde benzer türde

Kovboy All, 1966, ATADENİZ. Müjgan Ağralı. Yılmaz Güney.





filmler yapan, yüz kadar filmde yönetmen yardımcılığı yaptıktan sonra ilk çalışmasını (**Bir Gönül Oyunu**) 1965'te veren Mehmet Aslan (1931-1987), ilk filmini 1966'da (**Mezarımı Hazırla**) çeken ve 1986'ya kadar 120 filme imzasını atan Yücel Uçanoğlu da çoğu dar bütçeli, ticari filmlere bağlanan yönetmenler olmuşlardır.

Cilalı Ibo ve Tophane Gülü, 1960, ERGÜN.

Ve bunlara ek olarak:

— Önceki dönemden kalma, 1960/1986 döneminde 100'den fazla film çeken, özellikle melodramları ve güldürüleri yeğleyen ve son yıllarda birçok video çekimi gerçekleştiren Sırrı Gültekin; Kemal Film ekibinden O. Nuri Ergun; macera yanlısı Yavuz Figenli; daha çok duygusal güldürüler veren Oksal Pekmezoğlu; 1974'te çektiği **Vur Be Ramazan** ile ilginç bir çalışma veren ve sonradan vasat çizgiyi aşamayan Aykut Düz; tiyatro oyunculuğundan sinemaya geçen, ilk filmini 1972'de (**Hayal Uçurumu**) yöneten ve 1986 yılına kadar, çoğu 16 mm. olarak, 70'e yakın film veren Oğuz Gözen...

Kimi teknikerler dar bütçeli çekimlerin isimleri oluyor kimi ise daha hacimli yapımların. Tümü, aslında, "yapımcı filmleri" çekiyorlar ve kendilerinden istenilen tek şey düzgün, "anlaşılır" bir anlatım ve — yapımdan yapıma değişebilen— çekim kurallarına uymalarıdır (gerektiğinde bu kurallara uygun senaryo vermeleri). Genelde dar bütçeli filmler veren yukarıda adlarını ve bazı filmlerini sıraladığımız yönetmenlere karşılık, 1960'ta kendi yapım şirketini (Doğan Film) kurup ilk filmini yöneten (**Karanlıkta Yaşayanlar**) Natuk Baytan (1925-1987) öbür teknikerler gibi her türden film çekmekle birlikte daha çok bol hareketli "tarihi macera" türündeki yapımların "uzmanı" sayılmıştır.

1965'te çektiği **Horasandan Gelen Bahadır** ile bu türe ilk adımını atan Baytan, sonraki yıllarda film dizinine **Hacı Murat** (1967), **Şeyh Şamıl** (1967), **Battal Gazî'nin İntikamı** (1972) gibi adlar ekliyor, **Kara Murat** dizisini çekmekle (**Kara Murat Fatih'in Fedaisi**, 1972; **Kara Murat Fatih'in Fermanı**, 1973; **Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı**, 1975; **Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı** 1976; **Denizler Hakimî**, 1977) dikkat çekiyor (ve sürekli olarak Cüneyt Arkın ile çalışıyor).

Tarihi macera türü dönem dışı kalınca **Natuk Baytan**, 1980'lerde, **Kemal Sunal**'ın birkaç filmini de yönetiyor (**Gerzek Şaban**, 1980; **Atla Gel Şaban**, 1984). Son çalışmasını (**Duvardaki Kan**, 1986) bir TV dizisi olarak gerçekleştiren Baytan'ın belki de en tutarlı filmi yer yer gerilime ve gerçeküstücü unsurlara yer veren **Toprağın Teri** (1981) oluyor.

1942'de sinema makinist yardımcısı olarak film dünyasına giren, 1949'da İstanbul'daki Saray sinemasında makinist olan ve 1950-1962 yılları arasında İpek Film stüdyosunda kurgucu olarak çalışan **Orhan Aksoy Şipsevdi** (1963) ile yönetmenliğe başlıyor. Özellikle yıldız oyuncu yapımlarını yöneten, uyarlama sinemasına bir hayli örnek veren (**Bomba Gibi Kız**, 1964; **Altın Küpeler**, 1966; **Karateci Kız**, 1973; **Mahçup Dellkanlı**, 1974 vb.), kendi senaryolarının büyük bir kısmını imzalayan Aksoy, **Samanyolu** (1967), **Kezban** (1968), **Kezban Roma'da** (1970) ve **Kezban Paris'te** (1971) gibi çalışmalarla renkli melodramların ve duygusal güldürülerin aranan yönetmenlerinden biri oluyor. Daha sonra Aksoy teknikerliğini müzikli filmlerde de kullanıyor (**Sıralardaki Heyecan**, 1976; **İşte Bizim Hikâyemiz**, 1978; **Renkli Dünya**, 1980).

Vurun Kahpeye'nin (1964) ikinci çevirimi bir yana, **Orhan Aksoy**'un zaman zaman daha gerçekçi konulara da eğildiği olmuştur: **Almanyalı Yarım** (1974), **Altın Şehir** (1978), **İsyen** (1979), **İstanbul 79** (1979) vb.

1970'lerin başında ilk filmini çeken **Temel Gürsu** ve 1977'de yönetmenliğe geçen **Ümit Efekan** "yeni kuşak" teknikerlerinin iki ilginç örneğini teşkil ediyorlar.



Vurun Kahpeye, 1964,
AKSOY. Talat Gözbak, Hüly
Koçyiğit.

Oyuncu-yapımcı Tanju Gürsu'nun kardeşi Temel Gürsu, Ertem Eğilmez, Süreyya Duru ve Aram Gülyüz gibi yönetmenlerin yanında çalıştıktan sonra 1970'te çevirdiği **Dikkat Kan Aranıyor** ile düzgün bir çıkış yapıyor.

Doğum yapmak üzere olan eşi için kan aramaktayken, 30 çocuğu taşıyan bir otobüsü kaçıran bir akıl hastasının peşine düşmek zorunda kalan bir polis memurunun bol gerilimli öyküsünü anlatırken: *"Gürsu, hele bir ilk deney için birçok elverişsizliği getiren hikâyenin çapraşıklığına rağmen işin üstesinden gelmiş, ortaya pekâlâ seyredilebilen bir film çıkarmıştır. Bunlardan da önemlisi Temel Gürsu'nun filminde —hemen her genç rejisörün ilk filminde rastlanan karışıklık, etkilerin birbirine girdiği antolojik görünüm yerine— sade ve tutarlı bir sinema dili hâkimdir."*⁷⁵

Gürsu, kısa süre içinde, çok film çeviren bir tekniker konumuna giriyor. 1976/1986 yılları arasında yönettiği 70 kadar filmde iki ayrı "furya"nın arasında sıkışıp kalıyor: seks güldürüsü ve arabesk. Birinci türe Temel Gürsu, **Hop Dedik Kâzım** (1974), **Çapkın Kızlar** (1975), **Elma Şekerli** (1975), **Kokla Beni Melahat** (1975), **Kucaktan Kucağa** (1976) gibi adlarla, ikinci türe ise **Batan Güneş** (1978), **Yadeller** (1978), **Boynu Bükük** (1980), **Yaşamak Bu Değil** (1981), **Yıkılan Gurur** (1983) vb. yapımlarla katılıyor.

Bu arada, Yılmaz Güney'in senaryosundan, **İzin**'i (1975) de yönetiyor ve pek tutarlı sayılmayacak bir öyküyü değilse de en azından kendi teknikerliğini kurtarıyor: *"Sinematografik olarak başarılı bir senaryo değil İzin'in senaryosu. Birinci yarısının ilk yarım saatinden sonra duruyor, monotonlaşıyor, hareketsizleşiyor ve bir*

75. Erman Şener: Dikkat Kan Aranıyor, **Ses**, Sayı 48, 28 Kasım 1971.

Umutsuzlar, 1971, GÜNEY.
Tuncer Necmioğlu, Memduh
Ön, Hayati Hamzaoğlu.



*daha da dramatik bir gerilime varamıyor. İçeriği ise tartışma götürmez gibi değil. Bir buçuk saat içinde yalnızca iki dakikalık bir toplumsuluk söylevi vermek için mi bütün bu melodramatik hikâye? Hele o kişiler, hele o kişiler arası ilişkiler?... Bu filmde anımsanacak tek şey Temel Gürsu'nun kamera başındaki başarısı."*⁷⁶

Başka bir oyuncunun, Efgan Efekan'ın kardeşi olan Ümit Efekan sinemaya, yönetmen olarak, bir "pavyon" filmi (evliliğinde mutsuz manav ile konsomatrisin aşkı) ile giriyor (**Sarmaşdolaş**, 1977), Türk sinemasında ilk kez kürtaj olayını ele alan **Kürtaj** (1981) ile kendinden söz ettiriyor, "seks güldürü" ve "arabesk" arasında kalıyor (Küçük Emrah'ın **Acıların Çocuğu**, 1985 ve **Boynu Bükükler**, 1985 gibi filmlerini çekiyor).

Efekan'ın, tekniker olarak, en tutarlı filmleri senaryosunu Metin Erksan'ın yazdığı (ve Erksan'ın tutkulu, patlamalı anlatımını izlemeyi deneyen) **Fırtına Gönüller** (1984) ile Tarık Akan-Zuhal Olcay ikilisi bir araya getiren, Bekir Yıldız'ın romanından uyarlanan, **Halkalı Köle** (1986) oluyor.

1957'de ilk filmini yöneten (3. **Kat Cinayetli**) Orhan Elmas asıl çalışmalarını 1960'tan sonra gerçekleştiriyor.

*"Orhan Elmas adı," diye yazıyordu Ali Gevgilili, "bana yıllarca güven vermeyen kişiler arasındaydı. Kanlı Firar'ı (1960) gördükten sonra artık böyle düşünmüyorum. Bu kızgın, sinirli genç serüvenli bir yaşama kavgası sonunda bugünkü yerini almış. İlk filmleri dayanılır gibi değildi. Geçen yıl Üç Kızın Romanı ile bir değişiklik oldu. Bu yenilik Kanlı Firar'da çok daha açık. Bazı bakımlardan, film Orhan Elmas için de, sinemamız için de önemli bir aşama niteliğindedir."*⁷⁷

76. Tuncan Okan: *İzin*, **Milliyet Sanat**, Sayı 127, 11 Nisan 1975.

77. Ali Gevgilili: **Vatan/Si-Sa**, Sayı 4, 15 Mayıs 1960

Elmas, oyunculuğu ve senaryo yazarlığı bir yana, çok film çeken yönetmenlerden biri oluyor (1960/1986 yılları arasında 80'den fazla yapıma imzasını atıyor) ve bu yüzden grafiği zaman zaman denge-sizlikler gösteriyor. Orhan Elmas, 1964'te, *Duvarların Ötesi* ile bir çıkış yapıyor. Turgut Özakman'ın sahne oyunundan kaynaklanan, senaryosu Orhan Elmas, Vedat Türkali ve Turgut Özakman tarafından yazılan *Duvarların Ötesi*'nde Elmas iyi niyetli ve biçime (aşın "zoom"lanna rağmen) bağlı bir film veriyor, *Altın Şehir* (1965) ile de bir başka düzgün çalışma çıkartıyor.

Orhan Elmas, tüm teknikerler gibi, kendini her türde rahat hissediyor, en çok yeğlediği türler ise kırsal alan filmleri ile hareketli melodramlardır. Elmas, beğenileri ve eğilimleri bir yana, "kızgın" bir sinemacıdır.

"Sinema bir çağın, gelişip büyüdüğü toprakların aynasıdır. Bu aynayı tutmasını bilecek bileklerde bilgi gerek, duygu gerek, yürek gerek. Oysa sinemadan anlamak, sinema üstüne yargılara varmak, konuşmak çok kolay. Kolay olmasaydı, iğrenç menfaatleri uğruna bugün Türk sinemasının kilit noktalarını tutmuş et kafalı, sömürücü gruplar, soygunlarını böylesine rahat yapabilirler miydi?"

*Prodüktörler cemiyeti, Türk film rejisörler birliği, Türkiye film işçileri sendikası, Türk sinema yazarları birliğinden soruyoruz: İcadından bugüne dek sinemayı benimsemesine karşılık, Türk sinemasındaki bugünkü ucuza, çabuğa, kötüye saplanış, bugünkü soysuzluk nedenlerinin sorumluları kimlerdir ve gerekleri neler olmalıdır?"*⁷⁸

Kırsal alana yönelik filmlerinde Elmas daha çok klasik temaları işliyor. (1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi kadın oyuncu (Fatma Girik) ödülleri kazanan *Ezo Gellin*, 1968; *Alı Gellin*, 1969; *Kerem ile Aslı*, 1971; *Dertli Pınar*, 1978; *Kara Çadırın Kızı*, 1979 gibi.) Melodram ya da macera melodramı türünde ise *Ben Bir Kanun Kaçağıyım*, 1966; *Topal*, 1973; *Can Pazarı*, 1976; onu yeniden bir "iş filmi" yönetmeni olarak tanıtan *Metres*, 1983; *Kayıp Kızlar*, 1984; *Kahreden Gençlik*, 1985 vb. filmlerde kalıplardan sıyrılabilen çalışmalar veriyor.

*

Önceki dönemden, 1950'lerden kalma birçok yönetmen de 1960'tan sonra çalışmalarını bir süre daha sürdürüyorlar. Bunlardan Orhan M. Arıburnu 1962/1974 yılları arasında yedi film daha çekiyor (*Elalem Ne Der*, 1962; *Ümitler Kırılınca*, 1962; konusunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Prangasız Mahkumlar*, 1964; *İçimizdeki Boşluk*, 1965; *Ümit Kurbanları*, 1966). Arıburnu, 1969'da çektiği bir kahramanlık masalı (*Sarı Çizmeli*) ile sinemayı bırakıyor, beş yıl sonra aynı türden olan *Anter* (1974) ile devamı gelmeyen bir dönüş yapıyor.

78. Orhan Elmas: Sorumluluk ve Gerekler, *Sinema* 65, Sayı 3, Mart 1965.



Üç Öfkeli Genç, 1965,
ENGİN. Tanju Gürsu, Tümay
Tunçalp.

Aydın Arakon'un çalışması bir on yıl daha sürüyor, belirli kalıpların dışına çıkmaksızın (**Yumurcak**, 1961; **Yumurcak Faka Basmaz**, 1962; **Fosforlu Oyuna Gelmez**, 1962; **Uçurumdaki Kadın**, 1964); Çetin Karamanbey ise Efe filmlerinden (**Harmandalı Efem Geliyor**, 1962; **Harmandalı Efenin İntikamı**, 1963), güreşçi filmlerinden (**Koca Yusuf**, 1966), çocuk filmlerinden (**İçli Kız Funda**, 1967) ve tarihi maceralardan (**Kafkas Şahini**) sonra sinemadan ayrılıyor.

Eski kuşağın belki de en uzun ömürlüsü, "naif" ve "primitif/ilkel" sinemanın temsilcisi Muharrem Gürses oluyor, özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin hatta hiç ödün vermeksizin ve çoğu zaman kendi yapımcısı olarak. Gürses, ağdalı melodramlarını sürdürüyor (**Talıhsız Yavru**, 1960; **Can Mustafa**, 1961), Gogol'dan uyarlamalar (**Aman Kimse Duymasın**, 1963), çok dar bütçeli dinsel filmler (**Hak Yolunda Hazretli Yahya**, 1965; **Hazretli Yusuf'un Hayatı**, 1965), ihtimal Türk sinemasının en dar bütçeli tarihsel yapımlarını (**Battal Gazi**, 1966; **Zaloğlu Rüstem**, 1966; **Bizanslı Titreten Yiğit**, 1967; **İmparator Atilanın Yumruğu**, 1967; **Malazgirt Kahramanı Alpaslan**, 1967; **Nemrud**, 1979), masallar (**Altın Prens Devler Ülkesinde**, 1971; **Şehzade Sinbad Kaf Dağında**, 1971) ve pek tabii, köy "tragedyalar"ı (**Tütüncü Kızı Emine**, 1969; **Yayla Kızı Gül Ayşe**, 1969; **Öksüz Gülnaz**, 1970; **Yanık Kezban**) çekiyor, senaryolarını da

yazarak, kendi de oynayarak.

1960'ların ilk yarısında yönetmenliğe başlayıp 1970'lerin ortalarında sinemadan ayrılanların arasında İlhan Engin gazeteciliğine, romancılığına ve senaryo yazarlığına güvenerek zaman zaman iddialı konularla işe başlıyor. Bunalımlı gençliği anlatıyor Engin (*Üç Öfkeli Genç*, 1963), ağılık düzenini ele alıyor (*Şeytanın Uşakları*, 1964), sağ eğilimli siyasal filme yanaşıyor (*Artık Düşman Değiliz*, 1965), cinsel bunalımları deşiyor (*Şehvetin Esiriyiz*, 1965), bir "Sapık/Psycho" (*İstanbul Dehşet İçinde*, 1966) filmini de çekiyor.

1976'da yönettiği *Güngörmüşler*'den sonra sinemadan uzaklaşan İlhan Engin son yıllarda, senaryo yazarı olarak, yeni çalışmalar vermeye başlıyor (*Ümit Sokağı*/Şerif Gören, 1986; *Yarın Ağlayacağım*/Halit Refiğ, 1986).

VE DİĞERLERİ..

Senaryo yazarlığı ile birlikte yönetmenliği Vedat Türkali de deniyor. *Dolandırıcılar Şahı*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Şehirdeki Yabancı* gibi başarılı filmlerin senaryo yazarı Türkali'nin yönetmenlik serüveni, başrolünü Yılmaz Güney'in oynadığı, *Sokakta Kan Vardı* (1965) ile başlıyor, 1973'te çektiği *Korkusuz Aşıklar* ve *Kopuk* ile noktalanıyor.

Fuhuşla mücadele eden bir gazetecinin öyküsünü anlatan *Sokakta Kan Vardı*'yı Türkali şu şekilde değerlendiriyor: "*Sokakta Kan Vardı* da polisiye olayların arkasında, aslında yine sınıfsal nitelikte işlerin yattığını kaş göz işaretiyle anlatmaya çalışan bir film. Film de tam istediğim gibi çekemedim. Prodüktörle birbirimize girdik."⁷⁹

Hırsızlık yapan bir adamı ele alan *Kopuk* ise: "*Ben hırsızlığı savunmam ama hırsızlığı en azından sosyo-ekonomik yapının bir ürünü olarak filmde göstermeye çalışmışım. Ama Kopuk aslında bir masal filmidir. Ancak şu var ki senaryo kuruluşu olarak başarılıdır.*"⁸⁰

Ve: "...*Korkusuz Aşıklar* diye yan aşk, yan macera, ne idüğü belirsiz bir film yaptım. Ticari amaçlarla yapılmıştı ama ticari de olmadı film."⁸¹

1952'de *Kanlı Para* ile senaryo yazarlığına başlayan Safa Önal yönetmenliğe 1969'da *İnleyen Nağmeler* ile adım atıyor. Ve Önal, bugüne kadar, senaryo yazarı ve yönetmen olarak, ticari sinemanın isteklerine uygun şekilde 20'ye yakın film çekiyor, *Cingöz Recal* (1969), *Ağlayan Melek* (1970), *Bir Kadın Kayboldu* (1971), *Küçük Ev* (1977) gibi.

79/80/81. Vedat Türkali: *Bu Gemi Nereye*, Cem Yayınevi, İstanbul 1985.

Önal'ın en dikkate değer çalışması düz ve duyarlı bir aşk öyküsünü anlatan **Umut Dünyası** (1973) ile, Ali Rıza Binboğa'dan yararlanan, göç sorununa yine umutla bakan **Yarınlar Bizim** (1975) oluyor.

Safa Önal, 1980'de, TV için **Hikâyelerden Biri** dizisini de çekiyor.

Eşkiya Cılladı, 1969,
CONTÜRK. Yılmaz Güney.



Yılmaz Güney'den Yeni Sinemaya

Yılmaz Güney konusunda çok şey yazıldı ve hiç kuşkusuz, çok şey yazılacak, yazılması gereklidir. Güney'in filmleri ile ilgili yasak (ki bu satırları yazdığımızda bu yasak halen geçerlidir) bir handikap teşkil ediyorsa da, sanatçının yapıtlarını yeniden izlemek ve değerlendirmek açısından, Güney "olayı"na daha nesnel, daha etraflı, giderek daha soğukkanlı bir tutumla yaklaşmak, onu tarihsel çizginin içine oturtmak ve "mitos"un tartışmasına kadar varmak da doğal bir gereksinimdir, Türk sinema tarihi için.

Nijat Özön'e göre: "*Türk sinemasında Akad'ın çizgisini sürdüren, geliştiren, onun tek 'meşru vâris'i sayılabilecek olan, aynı zamanda Sinemacılar Dönemi ile Genç/Yeni Sinema dönemi arasında hem bir halka işlevi gören hem de bu son dönemi başlatan...*"⁸² sanatçı Güney'dir. Mutlaka ki öyledir, hatta Özön'ün yorumunu daha da ileri bir noktaya götürerek, Güney'in bugünün, çağdaş Türk sinemasının oluşumunda en önemli olgu olduğu, tüm bir kuşağı etkilediği de söylenebilir.

Yılmaz Pütün (Güney) 1939'da Adana'nın Yenice köyünde dünyaya geliyor, Ankara'da Hukuk Fakültesi'nde, sonradan bir süre İstanbul'da İktisat Fakültesi'nde okuyor. Sinemaya geçmesi ise "pursantaj memurluğu" yolu ile oluyor. Adana'da And Film ve Kemal Film'in işletmelerinde çalışıyor, dergiler yayınlıyor (Doruk, Güney), Pazar Postası'nda ve Yeni Ufuklar'da öyküleri yayınlanıyor. 1956'da, İstanbul'a geçtiğinde Dar Film'e giriyor ve orada Atıf Yılmaz ile tanışıyor.

Güney'in sinemadaki ilk çalışmaları üç ayrı, ama genelde iç içe yürütülen kolda oluyor: oyuncu, senaryo yazarı ve yönetmen yardımcısı. Atıf Yılmaz'ın *Bu Vatanın Çocukları* adlı filminde (1958) Güney senaryoya katılıyor ve başrolü oynuyor, *Alageylik*'in (1958) senaryosu ise üç imza taşıyor: Atıf Yılmaz, Halit Refiğ ve

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



Yılmaz Güney. Ve Güney yeniden başrol oyuncusudur. Bir yıl sonra **Karacaoğlanın Kara Sevdası**'nda (1959), Yaşar Kemal, Atıf Yılmaz ve Halit Refiğ ile birlikte senaryoya katılıyor, Refiğ'in yanında Atıf Yılmaz'ın yönetmen yardımcılığını yapıyor.

Orhon M. Arıburnu'nun Necati Cumalı'dan uyguladığı **Tütün Zamanı**'nda (1959) oynadıktan sonra Güney, 1960'ta, Atıf Yılmaz'ın yanında olmayı sürdürüyor, **Ölüm Perdesi**'nde (1960) yönetmen yardımcısıdır, **Dolandırıcılar Şahı**'nda (1961) hem yönetmen yardımcısı hem küçük rol oyuncusudur ve yönetmen yardımcılığını **Kızıl Vazo**'da (1961) ve **Seni Kaybedersem**'de (1961) sürdürüyor.

1961'de Yılmaz Güney, yazdığı bir öykü yüzünden, ilk kez tutuklanıyor, Paşakapısı ve Nevşehir hapishanelerinde bir buçuk yıl yatıyor, Konya'da 6 aylık bir sürgünlük dönemi geçiriyor. Suç unsuru, "Onüç" dergisinin Ekim 1956 tarihli sayısında yayınlanan "Üç Bilinmeyenli Eşitsizlik Sistemleri" adlı öyküsüdür: *"Proletarya ihtilâlinin yapılacağı bir günün geleceği ve bu sayede insanlar arasında müsavatın kurulacağı, bir zenginin fakir bir işçiyi hor görme imkânlarının kalkacağı fikrini savunmaktı."*⁸³

Hapiste iken Yılmaz Güney, ona Orhan Kemal Roman Ödülü'nü kazandıracak olan, "Boynu Bükük Öldüler"i yazıyor ve özgürlüğüne

83. Vedat Günyol: Benim Yılmaz Güney'im, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 175, 1 Eylül 1987.

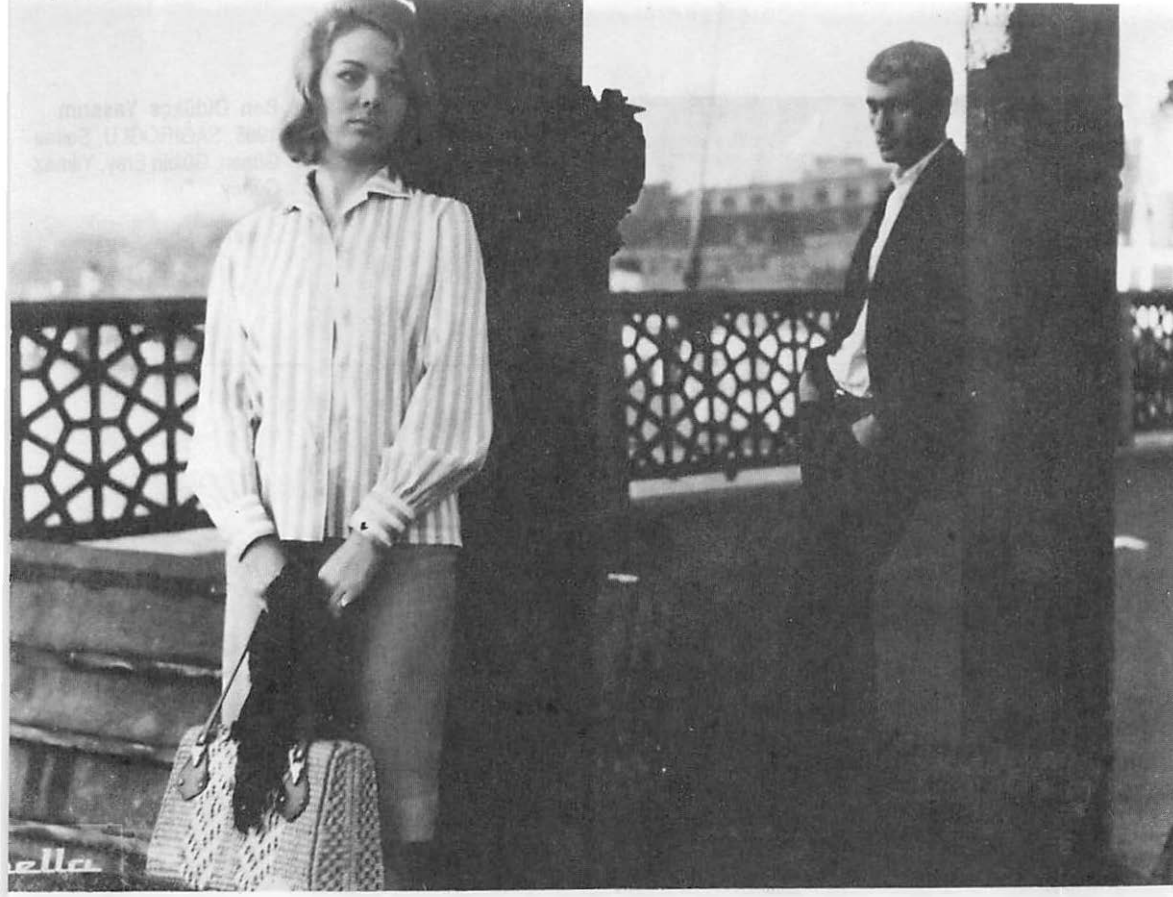


Duvarların Ötesi, 1964, ELMAS. Belgin Doruk, Erol Taş, Hayati Hamzaoğlu, Özden Çelik, Danyal Topatan, Tanju Gürsu.

kavuşunca da yeniden sinemaya dönüyor, Atıf Yılmaz'ın **Tatlı Belâ**'sında (1961) ufak bir rol alıyor.

Ertesi yıl, uzun bir film dizisinin ilki olarak sayabileceğimiz, Ferit Ceylan'ın **İkisi de Cesurdu'sunun** (1963) senaryosunu Ceylan ile birlikte yazıyor, hem de başrolde oynuyor. Yılmaz Güney mitosunun temel taşıını teşkil edecek ve sanatçıya "Çirkin Kral" adını kazandıracak oyunculuk macerası böylece yeni boyutlara ulaşmış oluyor. Bu dar bütçeli, ufak yapımevleri tarafından gerçekleştirilen, çoğu eli çabuk teknikerler (ya da yönetmenliğe yeni atılan gençler) tarafından yönetilen filmlerde Yılmaz Güney sadece oyunculuk yapmakla yetinmiyor. Bazılarının öyküsünü, bazılarının senaryosunu yazıyor ya da senaryoya katılıyor. Ve her defasında, temel bir öge olarak arınma öçten, şiddetten doğuyor.

1964'te Yılmaz Güney on kadar filmde oynuyor, birinin konusunu yazıyor (**Umutsuzlar**'dan önce Güney-Filiz Akın ikilisini bir araya getiren, Orhon M. Arıburnu'nun yönettiği **Prangasız Mahkumlar**), ikisinin de senaryosunu (**Kamalı Zeybek**/Nuri Akıncı, **Dağların Kurdu Koçero**/Ümit Utku). Aslında Güney, oyuncu olarak, hiçbir zaman tek tipe veya tek türe bağlanmıyor, Nuri Akıncı'nın yönettiği **Kara Şahin**'de bir çeşit Zorro oluyor (zengin Hacı Ömer öldürülünce polis kolejinde okuyan oğlu çiftliğe döner, geri zekâlı bir yanaşma kimliğine bürünür ve Kara Şahin olarak babasının katillerini bulup öcünü alır), Ziya Demirel'in çektiği, senaryosunu Orhan Asena'nın yazdığı **Kocaoğlan**'da ve Çetin Altan'dan uyarlanan **Mor Defer**'de (Nuri Ergün) değişik kompozisyonlar yaratıyor, Remzi Contürk'ün **Zimba Gibi Dellkanlı**'sında macera peşine düşüyor, Süha Doğan'ın **Hallme'den Mektup Var**'ında ise, bir duygusal-macera güldürüsü kalıpları içinde, ikinci planda kalıyor, Tunç Başaran'ın **On Korkusuz Adam**'ında Kanyakçı tipi-



Kralın Kralı, 1965, OLGAÇ.
Tülin Elgin, Yılmaz Güney.

ni çiziyor.

Acaba o yılların Yılmaz Güney'i için oyuncu kimdir ve oyunculuk nedir?

"Oyuncu, insanın evrensel niteliklerini durmadan yenileyen, onu türlü biçimlerde kendi hayatına ortak eden yüce kişidir. Oyuncuya gösterilen saygı, insanın kendi benliğine duyduğu saygıdır aslında. Ama bu yaratıcı kaynakları, iç tepkileri coşturan, yeni yeni imkânları esinleyen bir etkidir çoğu zaman. Halkın beğenmesi, oyuncuyu daha iyiye zorunlu kılar, kimi de eskitir, şımartır. Gerçek oyuncu, verdiğini değil, vereceğini düşünen, bunun için de yaptığı her şeyi de neme sayan, kendini aşan kutsal kişidir." ⁸⁴

Güney denemelerinin sayısını artırıyor ve 1965'te, Türk sinemasının "popüler" yıldız oyuncusu olarak 21 filmde görülüyor, bu 21 filmde oluşmakta olan mitosunun, oyuncu karakterinin, kişisel tutkularının ipuçlarını veriyor ve öykülerinin de temelinde yatan, "büyük" yapımevlerinin tekeli dışında gelişen (bazen öyle görünen) bir sinema anlayışının örneklerini sıralıyor.

84. Yılmaz Güney: Oyunculuk Üzerine Bir Deneme, **Sinema 65**, Sayı 1, Ocak 1965.



Ben Öldükçe Yaşarım,
1965, SAĞIROĞLU, Selma
Güneri, Gülbün Eray, Yılmaz
Güney.

1965'te Yılmaz Güney 21 filmde oynuyor, dördünün senaryosunu yazıyor (**Kasımpaşalı**/ Nuri Akıncı, **Kasımpaşalı Recep**/Nuri Akıncı, **Konyakçı**/Tunç Başaran, **Krallar Kralı**/Bilge Olgaç), fakat neyi anlatıyor bu oynadığı filmler, bu yazdığı senaryolar, öyküler?

— Genç bir adam ünlü bir çete reisinin yerine geçip sonunda gerçek çete reisini öldürür (**Kasımpaşalı**); Amerika'dan dönen biri İstanbul'da oğlunu aramaktadır. Oğlu bu arada ünlü bir kabadayı olmuştur. Baba ile oğul karşılaşırlar, baba oğlunu yaralar ve sonunda kim olduğunu anlar (**Kasımpaşalı Recep**); Konyakçı adı ile tanınan sevimli bir ayyaş, etraf köyleri baskısı altında tutan bir ağaya karşı yalnız başına savaş açar ve ezilen köylüleri kurtarır (**Konyakçı**); Katıldığı bir soygun yüzünden tutuklanan bir adam, haptikten çıktıktan sonra eski arkadaşlarını ve bunlardan biri ile evlenen sevgilisini arar, bulur ve başka bir arkadaşının yardımı ile öcünü alır (**Krallar Kralı**); Beyaz bir ata binmiş bir adam mutsuzluğun ve mutsuzların içinde mutsuzluğu arar, gelir, gider ve günün birinde, beyaz atı ile yok olur (**Beyaz Atlı Adam**); Kan davasından kaçan bir delikanlı İstanbul'daki bir pavyonda fedailik yaparken pavyonda zorla çalıştırılan dansöz bir kıza âşık olur. İkilinin aşk öyküsü ölümle sonuçlanacaktır (**Ben Öldükçe Yaşarım**); Soygun yapan iki arkadaştan biri yakalanır, diğeri ise soygun paraları ile kaçır. Yıllar sonra haptisten çıkan soyguncu eski suç ortağının kızını iğfal eder, kaçıtır ve arkadaşını vurur (**Dağların Oğlu**); Komşu arazilere göz koyan

bir kasaba ağası bir kadına takılır. Kadının oğlu ağaya karşı çıkar ve dağlara sığınır (**Davudo**); Zengin bir iş adamı damat bulmak amacıyla gazetelere ilan verir. Hapisten yeni çıkmış bir genç, kendisini zengin diye tanıtarak talip olur. Delikanlının geçmişini öğrenen baba karşı koymaya kalkar fakat, sonunda olay mutlu bir sonla bağlanır (**Gönül Kuşu**); Bir kabadayı tarafından öldürülen bir adamın kardeşi, öcünü almak için kabadayıların arasına girmeyi başarır. Haraç düzenine katılan delikanlı sonunda kardeşinin katilini öldürür (**Haracıma Dokunma**); Meşrutiyetin ilânından sonra hapisten çıkan ünlü bir kabadayı İstanbul'un çeşitli semtlerini haraca kesen başka kabadayılarla mücadele eder, sonunda emniyet kuvvetleri tüm kabadayıları ortadan kaldırır (**Sayılı Kabadayılar**); Kurye olarak kullanılan bir genç kadınla ilgilenen bir hafiye bir narkotik örgütü ile mücadele eder (**Kan Gövdeyi Götürdü**); Bir çetenin peşine takılan bir hafiye çetenin eline düşer, kurtulur ve çetenin hakkından gelir (**Kahreden Kurşun**); Dört kardeş, babalarını vuran bir katilin peşine düşerler, katil üçünü vurur dördüncüsünü ise affeder (**Kanlı Buğday**); Kasabanın birinde küçük bir kız saldırıya uğrar. Küçük kızın ağabeyi saldırıyı öldürür, tutuklanır. Hapisten çıktığında öldürdüğü kişinin iki oğlu ile mücadele etmek zorunda kalır (**Silaha Yeminliydim**); Beyaz kadın ticareti yapan bir örgütün peşine düşen bir gazeteci örgüte dahil olur ve bir genç kadının yardımı ile örgütün işlerini bozar (**Sokakta Kan Vardı**); Bir sapık tarafından öldürülen genç bir kadının kocası suçlu diye tutuklanır. Hapisten çıktığında bir genç kızın yardımı ile gerçek katili bulur (**Tehlikeli Adam**); Eroin dolu bir çantayı bulan bir delikanlı, polisle işbirliği yapıp, bir narkotik örgütünün başına belâ olur (**Torplido Yılmaz**); Kan davası yüzünden hapse giren bir adam, özgürlüğüne kavuştuğunda vurduğu kişinin üç oğlunu karşısında bulur ve yeniden silaha sarılmak zorunda kalır (**Üçünüzü de Mıhlarım**); Dağa çıkan Deli Ahmet vurulunca üç oğlu babalarının öcünü alır (**Yaralı Kartal**).

Yukarıdaki örneklerde görüleceği gibi Yılmaz Güney'in bu ve buna benzer filmlerinde, senaryo ister kendisinin ister başkasının olsun, belirli şablonlar tekrarlanıyor ve bu belirli şablonlar hiçbir özgünlük ya da özellik taşımaksızın, tekrarlına tekrarlına bir yöntemle, bir çizgiye varılıyor. Çizgi, kaba hatları ile, birkaç temel konuma dayanmaktadır: ezilen kişinin kaçınılmaz başkaldırması; şiddetten doğan arınma; silaha sarılmanın zorunluluğu; çoğunlukla tek başına (ya da sevilen bir kadının, güvenilir bir arkadaşın desteği ile) sürdürülen mücadele vb.

Çetelerle, kan davaları ile, soygun ve soyguncular ile, haksızlıklar ve aldatmacalarla, yumruk, silah ve kadınlarla dolup taşan bu tür öyküler, 1960'ların ikinci yarısında, salt Güney'e özgü değildir (kaldı ki Güney'in kullandığı şablonlar "Çirkin Kral"ın tahtına oturmayı deneyen başka "avantür" oyuncular tarafından da kullanılacaktır); ideolojik/siyasal ya da toplumsal olmaktan çok toplumbilimsel uzantıları olan bu tür sinema anlayışı ve uygulaması, aslında, Yılmaz Güney'in

sonraki yıllardaki çalışmalarının hem temelini hem de, bir paradoks sayılsa bile, antitezini teşkil etmektedir.

1966'da Yılmaz Güney'in çevirdiği film sayısı düşüyor (bir yılda 14 film); nedir ki, "Çirkin Kral"lığını bir filmle de deklare eden (Çirkin Kral/Yılmaz Atadeniz) Güney, çizgisini hiç değiştirmeksizin hem senaryo yazarlığına daha belirli bir ağırlık veriyor (At Avrat Sılah/ Hasan Kazankaya ve Yılmaz Güney; Yedi Dağın Arslanı/Yılmaz Atadeniz; Arslanların Dönüşü/Yılmaz Atadeniz; Tilki Sellm/ Nişan Hançer; Eşrefpaşalı/Erdoğan Tokatlı; Burçak Tarlası/ Ümit Utku) hem de, konusunu yazdığı, Lütü Akad'ın Hudutların Kanunu ile "furya" sinemasından sıynlmaya başlıyor.

Güney'in yaratılmasına yardımcı olduğu ya da katıldığı bu "furya", piyasanın zorlamaları bir yana, bilinçlidir. Oyuncu Yılmaz Güney halk tarafından çok tutulan, halkın bir kısım sorunlarını değilse de tutkularını, özentilerini, bilinçaltını dile getiren kişidir, kolektif bir hesaplaşmanın, bir öç almanın simgesidir. Ticari olarak sinemada bir garantidir, oysa ne Güney büyük yapımevleri ile çalışmakta ne de büyük yapımevleri, şimdilik, ona yanaşmaktadırlar. Her iki taraf, aslında, politik bir oyunun içindedir ve bu politik oyun kısa bir süre sonra çözümlenecektir. Bir "persona non grata" konumunda olan Güney başka ve bu kez değişik bir sinema düzeyinin "yıldız sanatçısı" durumuna gelecektir ve burada da düzenden öcünü alacaktır.

Yılmaz Güney "Çirkin Kral" dönemi filmlerini şu şekilde açıklıyordu: "... o günün eğilimleri ne ise, aşağı yukarı onların sınırları içinde kalıp çalışmayı seçiyordum. Meselâ sinemaya getirdiğimiz şeylerden bazıları şunlardır: kavgâ, döğüş, avantür, kabadayılık vb. Fakat bunlar bile birtakım insanların elinde farklı bir biçimde yozlaştırılarak kullanıldı. Bizim ise bunları getirip koyuşumuz, içinde gerçeklere çok yakın unsurlar taşıyordu. Hayattan gelen birtakım şeyler vardı, özellikle oyun biçimi, kıyafet, tavır, davranış. Bütün bunlar halkla bağlar kuruyordu. Mesela ben, oyuncu olarak, halkın giyiminden, davranışlarından farklı olmamaya çalışıyordum." ⁸⁵

Türk sinemasına Yılmaz Güney, aslında, kavgayı, döğüşü, avantür ve kabadayılığı getirmiyor, var olan bir geleneği değerlendiriyor, giderek seyirciye yakınlaştırıyor, daha inandırıcı, daha "bizden" hale getirmeye çalışıyor. Bir "halk kahramanı" olarak özentilerden arınmayı deniyor, her ne kadar birçok filmlerinde "western" havasından ya da "çifte tabancalı" esprisinden kurtulamıyorsa da.

1967/1968 yıllarında yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı olarak imzasını atacağı Seyyit Han/Toprağın Gellini'ne (1968) kadar, Yılmaz Güney iki atı bir arada koşturuyor: Çirkin Kral filmleri ile "yönetmen" filmleri.

85. Yılmaz Güney ile Konuşma, Yedinci Sanat, Sayı 19, Ekim-Kasım 1974.

At Hırsızı Banu (Remzi Contürk, 1967), **Bana Kurşun İşlemez** (Alaettin Perveroğlu, 1967), **Çirkin Kral Affetmez** (Yılmaz Atadeniz, 1967), **Azrail Benim** (Yücel Uçanoğlu, 1967), **Kargacı Halil** (Yavuz Yalınkılıç, 1968) ve **Pire Nuri'nin** (Şeref Gedik, 1968) konu ya da senaryoları Yılmaz Güney'e ait olduğu gibi, Güney ilk yönetmenlik deneylerini de **Benim Adım Kerim**'de (1967) ve Şeref Gedik ile çektiği **Pire Nuri**'de veriyor. Daha önemlisi, Yılmaz Güney-Atıf Yılmaz ikilisi yeniden kuruluyor Ayşe Şasa'nın yazdığı **Balatlı Arif** (1967) ve **Kozanoğlu**'nda (1967), Güney-Akad işbirliği ise **Kızılırmak-Karakoyun** (1967) ve **Kurbanlık Katli** (1967) ile devam ediyor.

Yapımcı-yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu Yılmaz Güney'in ilk çıkışı **Seyyit Han/Toprağın Gellni** (1968) ile oluyor. Bir çeşit "geçiş" filmidir bu, ya da bir "bağlantı" filmi ve **Seyyit Han**, 1969 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde en iyi üçüncü film, en iyi görüntü (Gani Turanlı), en iyi müzik (Nedim Otyam) ve en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanıyor.

Tipik bir Çirkin Kral filmi ya da bir kırsal alan "avantür"ü gibi başlıyor **Seyyit Han**, sonradan şiirsel, folklorik bir aşk öyküsüne, giderek bir masala dönüşüyor ve kanlı, dehşet verici bir şekilde sonuçlanıyor. Bir biçim denemesi olan film, Güney'in başka çalışmalarında da beliren —Umut dahil olmak üzere— fantastik ya da gerçek-üstücü (buna folklorik gerçeküstücülük de denilebilir) öğeleri içeriyor.

Kemal Tahir'in yorumu ile: *"Filmin genel havası yüzde yüz Türktür. Ayrıca dünyanın aradığı halk sineması koşullarına da son derece uygundur. Söz gelimi aralıksız kurşun yediği halde kahramanın hatta sendelememesi, hayatın gerçeği ile sinemanın gerçeği arasındaki büyük farkı en iyi belirleyen sahnedir. Yılmaz Güney gerçekten halktan yetişmiş, halkın bir şeyi nasıl görmek istediğini belki derin ilmiyle değil, yaşantısıyla bilen bir halk sanatçısıdır. Böyle sanatçılardan benim, bir aydın olarak, öğrenecek çok şeylerim olduğuna inanıyorum."*⁸⁶

Onat Kutlar ise: *"Seyyit Han, yarattığı mitosu çağdaş toplumsal sorunlara götürmemekle birlikte yeni bir sinema sanatçısının ilginç, sevindirici denemesidir. Kusurları düzeltilemeyecek şeyler değildir. Güney'in mükemmelleştirmesini dilediğimiz sanatı için pırıltı ipuçları getirmektedir.... Onu, geleceğin bağımsız ve dürüst yönetmenlerinden biri olarak görmek —Yeşilçam'ın ağımsız yasaları düşünülürse— belki aşırı bir iyimserlik sayılabilir ama, ben buna inanıyorum."*⁸⁷

Seyyit Han'ın ilginç ve değişik yönlerine karşın Yılmaz Güney, sonraki filmlerinde, gerek senaryo yazarı gerekse oyuncu olarak,

86. Turhan Gürkan: Kemal Tahir ile Konuşma, *Cumhuriyet*, 19 Haziran 1969.

87. Onat Kutlar: Seyyit Han Üzerine, *Yeni Sinema*, Sayı 24, Kasım 1968.



eski çizgisini sürdürüyor. Bir yerden sonra da sürdürmek zorunluğ
içindedir. 1969'da Nuri Ergün'ün yönettiği **Belânın Yedi Türlüsü**'ne senaryo yazarı ve oyuncu olarak katılıyor, salt oyuncu olarak da **Bin Defa Ölürüm**/Mehmet Arslan, **Çifte Tabancalı Kabadayı**/Mehmet Arslan ve **Kurşunların Kanunu**'nu/Nuri Ergün çeviriyor, kendi şirketi (Güney Film) hesabına **Aç Kurtlar** ve **Bir Çirkin Adam** adlı, senaryolarını da yazdığı iki film yönetiyor.

Yarın Son Gündür, 1971,
GÜNEY. Fatma Girik, Yılmaz Güney..

"Güney bu kez (sözde) ütöpik olmaktan kurtularak memleket gerçeklerine eğilmekte, Doğu'nun asayiş keşmekeşine parmak basarak, haberleri gazete sayfalarına sık sık geçen eşkiyalık olaylarına değinmektedir. Ama Güney'in bilmesi gereken bir husus daha vardır: ülke gerçeklerini ele alan bir film yapmak başka şeydir, bu gerçekler aracılığıyla İtalyan western'lerinin taklidine girişmek, seyircinin şartlandırılmış beğenilerine göre hareket etmek başka şeydir. Doğu'nun karlı steplerinde Güney'in askerlik izninden yararlanarak çektiği **Aç Kurtlar** özellikle bu ikinci türde yüzeyde bir çalışmadır."⁸⁸

Bir Çirkin Adam ilkin "müstehtcen" gerekçesi ile sansür tarafından reddediliyor, sonradan gösterime giriyor. Bir kez daha Güney bir kiralık katilin, Bino'nun öyküsünü anlatıyor, kahramanını bir hayli soyutlayarak ve çok kullandığı şablonlara uydurarak. **Aç Kurtlar** gibi **Bir Çirkin Adam** da, bir ara filmi oluyor; her ne kadar Güney, görüntü yönetmeni Gani Turanlı'nın desteği ile, biçim denemelerine, görüntü oyunlarına girişiyorsa da.

Yıl 1970... ve Yılmaz Güney **Umut** ile ilk gerçek sinema sınavını veriyor; bir yoruma göre Türk sinemasına gerçekçiliği ya da şiirsel gerçekçiliği getirerek. Olay adamı Yılmaz Güney'in bu tartışılan fakat gerçekten başarılı yapıtı daha önce kurulan mitosun bir karşıtı gibi görünüyorsa da aslında mitosun, farklı şekilde yorumlanan bir uzantısından, bir "yeniden düşünme"sinden başka bir şey değildir. Araya şiirsel sözcüğü —ama doğru ama yanlış— girince de ortaya çıkan gerçek kendi limitlerini getirmiş oluyor. Yine de: *"İnsan onuru-na alabildiğine aykırı, kopkoyu bir yoksulluğun içine itilmiş insanların gerçekleşmeyecek bir umuda, bundan da umutsuzluğa ve giderek doğaüstü güçlere yönelmelerini ve bir kırsaldöngüye kapılmalarını anlatan Umut, bütün bunları denetlemenin elverdiği —hatta elvermediği— ölçüde ödünsüz olarak ele alan, dolayısıyla sinemamızın o güne dek gerçekçilik yolunda ulaşabildiği son noktayı belirleyen bir yapıtı."*⁸⁹

70. GÜNEY. Yılmaz
Üncel Kurtiz, Osman

88. Nezih Coş: **Aç Kurtlar**, **Akademik Sinema**, Sayı 5, Kasım 1969.

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



Aslında **Umut** birçok yönleriyle bir özyaşam öyküsü niteliği taşımakla birlikte gerek taşıdığı "mesaj", gerekse anlatımı açısından, kanımızca, bu kuru "gerçekçi" etiketini iyice aşmaktadır. Gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi denildi Güney'in bu ilk olay filmi için. Bizce hiçbir tanımlama, özellikle Batı sinemasına kıyasla öne sürülen hiçbir "formül", hatta hiçbir "form" (şekil) **Umut'u** tek başına açıklamaya yetmez. Çünkü **Umut** gerek içeriği, gerek biçimi ve yorumu ile Güney'in ilk gerçek "arayış" filmidir.

Güney'in sinemasında katıksız bir gerçekçilikten söz etmek pek tabii ki olanaksız. Çünkü gerçekçilik, ne 1970 yılının ne de bugünün denetleme anlayış ve ölçüleri ile şekillendirilemez. Kaldı ki Yılmaz Güney'in sineması "Ex nihilo"dan oluşan bir sinema da değil, çeşitli etkilere oluşan (başta Akad'in etkisi olmak üzere) bir sinemadır. Öyle ki **Umut** ile başlayan arayış Güney'i —ve sonradan onu izleyenleri— daha doğal, giderek doğalcı, daha nesnel ve gözlemci olmaya ittiği gibi, Türk sinemasında daha önce ender kullanılan belgeci ayrıntılara, plastik malzemeye ve çevre/insan ilişkilerinin "düzenlenmesi"ne de bir yol açıyor.

Umut 1970'in Eylül ayında Film Kontrol Komisyonu'na sunuluyor, yasaklanıyor ve bir ay sonra Danıştay Kararı ile halka gösterilme hakkına kavuşuyor. Adana Altın Koza Film Yarışması'nda **Umut** en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi erkek oyuncu ve en iyi görüntü (Kaya Ererez) ödüllerini kazanıyor. Bir yıl sonra Cannes'da gösteriliyor ve Grenoble Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel ödülünü alıyor.

Umut olayı bir yana, 1970 yılı Yılmaz Güney'in yine faal bir yıldır, ister "Çirkin Kral" çizgisini izlesin, ister izlememeye çalışsın. Senaryo yazarı ve oyuncu olarak **Sevgili Muhafızım/Remzi Contürk** ve **Şeytan Kayaları'na/İlham Filmer**, oyuncu olarak **Zeyno/Atıf Yılmaz**, **Kanımın Son Damlasına Kadar/Yavuz Figenli**, **Onu Allah Affetsin/Orhan Elmas**, **Çifte Yürekli/Semih Evin** ve **Son Kızgın Adam/Zafer Davutoğlu** filmlerine katılıyor, **Plyade Osman'ı Şerif Gören** ile, **Yedi Belâlılar'ı İrfan Atasoy** ile birlikte, **Canlı Hedef'i** de tek başına yönetiyor; senaryosunu da yazarak.

Bir sonraki yıl Yılmaz Güney'in, "Yılmaz Güney Sineması"nın en önemli yıllarından biri oluyor. 1971'de Güney, yönetmen-senaryo yazan ve oyuncu olarak **Kaçaklar'ı**, yapımcı-yönetmen (Şerif Gören ile), senaryo yazarı ve oyuncu olarak **Vurguncular'ı**, yine yönetmen-senaryo yazarı-oyuncu olarak **Yarın Son Gündür'ü**, **Umutsuzlar'ı**, **Acı ve Baba'yı** imzalıyor, **Ağıt'ı** ise kendi hesabına çekiyor. Bunlara ek olarak **Ertem Göreç'in** yönettiği **Namus ve Silah'ta** oynuyor, **Nazmi Özer'in Çirkin ve Cesur** adlı filminin senaryo yazarı-oyuncusu oluyor ve senaryosunu yazdığı, **Şerif Gören'e** çektiği, kendi yapımı olan **İbret'te** oynuyor.

"Çirkin Kral" çizgisini izleyen **Namus ve Silah, Çirkin ve Cesur, Kaçaklar** ve **İbret** bir yana, Güney'in en "karmaşık" çalışması

ÇIRKIN ve CESUR

rejisör:
NAZİM ÖZER

RENKLİ



Çirkin ve Cesur, 1972,
NAZİM ÖZER. Piraye Uzun, Yılmaz
Güney.

Vurguncular oluyor ya da, bir "Borsalino" havası içinde, bir Çirkin Kral/Siyasal Sinema/Devrimci Sinema bileşimi. Güney'in Vurguncular'da yaşattığı iki kahraman Cesi ve Kont, ister Nazım Hikmet'ten şiirler okusunlar, ister Mao'cu gençlere yardımcı olsunlar, özentiden ve hayli şematik bir çizgiden ileri gitmiyorlar. Giderek, "fantezi"ye kaçan bu yaklaşımı, senaryosunu Güney'in yazdığı Çirkin ve Cesur'da da sezmek mümkündür. Filmin başında, anlatılanların gerçeğe ilgisi olmayıp tümü ile hayal ürünü olduğu belirtiliyorsa da öykü yeniden, bir köyü haraca kesen, köy kızlarını haremine dahil eden bir ağa ile köyü —ve köy kızlarını— tabanca, tüfek ve dinamit lokumları ile kurtaran bir kahramanı anlatıyor.

Yarın Son Gündür'deki kahramanlar da öyle "sıradan" kişiler değil, Kara Çocuk (Yılmaz Güney) ve Mavi Çocuk (Fatma Girik)

sürgünden geliyorlar, yeniden bir "olay" çıkartırlar kuşkusu içinde sürekli olarak polis tarafından izleniyorlar. İkilinin peşinde bir de "çete" var, bir aslan avcısı tarafından yönetilen. Kara Çocuk ile Mavi Çocuk ise ders çalışmaktalar, ilkokul, ortaokul derslerine ilgi gösterip daha sonra bir ithalatçıyı soymaya kalkarlar ve sonunda polis tarafından vurulurlar.

"Yarın Son Gündür,gerçekte aydınlarca atlanmış bir filmidir ve bunu da hiç hak etmemektedir. Fakat gene de o kendi seyircilerine gitmiş ve gerekli işlevini yerine getirmiştir. Halk atlamadı bu filmi.

Konu, hikâye gerçekte çok basit ve pek de önemli değil. Önemli olan Güney'in altını özenle çizdiği bazı durumların, davranışların, gerçeklerin dolaysız bir yolla, yalın, çıplak, seyircinin önüne getirilmesi ve didaktik bir biçimde gösterilmesidir. Ayrıca yapılan bazı çağrışımların da bu arada üzerinde durulması gerekir.

Güney belirli bir hikâye anlatmadan seyirciyle ilişkisini rahat bir şekilde kuruyor, onunla aynı masada yemek yiyor, içki içiyor sanki, şarkı söylüyor, bu arada ona ilkokul veya ortaokul kitaplarında okuduklarıyla ülke hayatı ve gerçekleri karşısında bilinmesi gereken en basit şeyleri aktarıyor, bir çeşit öğretmen gibi, 'Nizam-ı Cedit' nedir, 'Düyun-u Umumiye' nedir, 'Sekban-ı Cedit' nedir? şeklinde..⁹⁰

Yılmaz Güney'in bu "marjinal" diyebileceğimiz, zaman zaman didaktizme, zaman zaman karikatüre kaçan, simgelere önem veren, denetim yaşaklarını bu şekilde atlarmaya çalışan filmlerinden çok "Yılmaz Güney sineması"nı şekillendiren Umutsuzlar, Acı, Ağır ve Baba oluyor.

Umutsuzlar'a her ne kadar "Fransız tarzında film" denildiyse de Güney'in duygusallığını ve tutkularını iyice sergilediği için, onun iç dünyasını açıklamak açısından anahtar bir yapıt oluyor bu film. Ünlü gangster ile kolej öğrencisi dansçı kızın aşk öyküsü, Güney'in aşk, kadın-erkek ilişkisi (fakat bir hayli inceltilmiş şekli ile), silah tutkusu, "Çirkin Kral" döneminin idealizasyonu, çete esprisi gibi motiflerden oluşuyor. Ünlü gangster Fırat başka çeşit bir "Baba"dır; silah tutkusu, silaha "mecbur" olmak, silah-kadın çatışması, Güney'in optiğinde, hem ayırıcı bir unsurdur hem de karşı koyulmaz bir zorunluk, bir "racon"dur.

Acı'nın temelinde, en azından kör kahramanın silah talimlerindeki buluşlar açısından, bir İtalyan "Spaghetti western"i yatıyor. Nedir ki Güney bu temeli öykünün geçtiği çevrenin içine iyice yerleştiriyor ve film, bir bütün olarak, yerel özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeksizin "acı" bir hesaplaşmanın, şiddetten doğan, acıdan doğan annmanın vurucu bir örneği oluyor.

1971 Adana Altın Koza Film Şenliği'nde Acı en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu, en iyi kadın oyuncu (Fatma Girik), en iyi senaryo, en iyi müzik (Metin Bükey) ve en iyi stüdyo ödülleri kazanıyor.

90. Engin Ayça: Yarın Son Gündür, Yedinci Sanat, Sayı 4, Haziran 1973.



Güney'in *Umut* sonrası sinemasında *Acı*, 15 yıl hapiste yattıktan sonra bilinçlenen Ali'si, Ali ile Zehra arasındaki aşkı, acımasız Hamza Ağa'sı ve "atraksiyonlu" son bölümü ile bir çeşit "Türk usulü western" havasına bürünüyor, Atilla Dorsay'ın deyimi ile.⁹¹

"Türk usulü western"ın ötesinde *Acı*, yönetmen Güney için bir aşama teşkil ediyorsa bu aşamayı özünde değil de biçiminde aramak gerekiyor.

Yılmaz Güney'in görsel niteliklere, çevreyi oluşturan ayrıntılara, nesnelere yaklaşımı ile folklorik malzeme kullanışı çok açık bir şekilde *Ağıt*'ta belli oluyor. Güney'in bu filminde bir bütünlük eksik ise de (ki bu yönetmenin zaman zaman "empvize" sinemaya kaçmasından ileri geliyor) yinelenen olanaksız aşk öyküsünün yanı sıra, kaçakçıların dünyası ve şiddetin kaçınılmazlığı bir kez daha öne çıkıyor.

1971'de 3. Adana Film Şenliği'nde en başarılı film, yönetmen, senaryo ve görüntü (Gani Turanlı) ödüllerini kazanan *Ağıt* tamamlanmış bir çalışmadan çok grafik bir müsveddeyi andırıyor. Güney, destanlara konu olmuş kaçakçı Çobanoğlu'nun öyküsünü anlatarak, bölüm bölüm son derece değişik bir folklor yaklaşımı ile, kahramanının, benzerlerinin ve giderek kendisinin, bir mitosun ötesine varmayı deniyor, özellikle Çobanoğlu'na kadın doktorun gözü ile yaklaşarak. Fakat mitos mitos kalıyor; zazaları, uzun beyaz donları, yırtık şemsiyeleri ve dağ çiçekleri ile.

Baba'nın senaryosu Bekir Yıldız'ın romanından alınmadır ve melodramatik kuruluşu ile Güney'in senaryosunu yazdığı *Kasım-paşalı Recep*'i (1965) andırmaktadır. Hiç kuşkusuz, başkasının işlediği cinayeti üstüne alan, 24 yıl hapiste yatan kahramanın ailesin

91. Atilla Dorsay: *Acı*, Cumhuriyet, 16 Şubat 1972.

den olan bekçi Cemal'in öyküsündeki toplumsal/sınıfsal melodram kalıplarının —ve Güney'de sık sık rastlanılan aşırı duygusallığın— ötesinde **Baba**, oluşmakta olan bir sinema adamının ayrıntıya, yaşamın ve çevrenin önemsiz gibi görünen, alışılmış kırıntılara verdiği önemi ve bu yoldan da tutturmak ve yansıtmak istediği gerçek duygusunu, ek bir "malzeme" olarak belirtmektedir.

1972'de Yılmaz Güney, Ertem Göreç'in yönettiği **Sahtekâr**'da oynuyor, **Zavallılar**'ı çekmeye başlıyor ve 27 Mart günü sıkıyönetim tarafından tutuklanıyor.

20 Mayıs 1974 günü Güney özgürlüğüne kavuşuyor ve büyük yankılar yaratan **Arkadaş**'ı gerçekleştiriyor. Bu kez sanatçı, kurduğu ve beslediği mitosun ötesinde, bir kent filminin, bir kentsoylu çevresinin —ve kentsoylu alışkanlıklarının— içinde hesaplaşmayı deniyor, şematik bir şekilde de olsa. En azından siyasal inançlarını daha somut bir tarzda ortaya koyuyor. 1975'te 12. Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ve en iyi müzik (Şaŋar Yurdatapan, Atilla Özdemiroğlu) ödülleri kazanan **Arkadaş**, sanki yeni bir dönemin "ilk" filmidir; toplumcu Azem ile tipik kentsoylu, hatta kalıplaşmış kentsoylu Cemil arasındaki çatışmalı "arkadaş"lık, Azem ile genç Melike'nin duygusal bağlantısı, Azem ile Halil arasındaki usta-çırak ilişkisi ve bunların sayesinde Güney'in anlatmak, vurgulamak istedikleri ile.

Selim İleri'nin değerlendirmesi ile: "**Arkadaş**'da Yılmaz Güney'in iki ayrı sanat anlayışını yan yana görebiliyoruz. A) kaba gerçekçilik (Semra Özdamar'ın konuşmaları, Yılmaz Güney'in Cemil'e söylediği kimi sözler, Melike'nin aşırı arınmışlığı), B) gerçekçilik duygusuna dürüst yaklaşım (Melike'nin Azem'e bağlılığı, Azem'in bir türlü Cemil'den vazgeçmemesi, Cemil'in yaşama yeniden başlayabileceğini sanması vb.) Ancak Yılmaz Güney, ürününde, gerçeklik duygusunu öne alıyor. Yapıtın çatısı bu anlayışın üstüne kurulmuş. Rahatlıkla söyleyebiliriz **Arkadaş** bu tutumuyla sinemamızın en dürüst çalışmalarındandır." ⁹²

Yılmaz Güney ise yapıtındaki ilişkiyi şu şekilde açıklıyordu: "Bazı arkadaşlıklar vardır, anılara dayanır. Beraber olmaktan gelen bir arkadaşlıktır. Bazı arkadaşlıklar vardır, fikrî temellere dayanır. Bu iki arkadaşın arkadaşlığı, başlangıçta belki birbirlerine yakın fikir ilişkilerini içinde taşıyor işe de, bunların ayrı kalmalarından, ayrı şartlar içinde oluşmalarından dolayı, dünya görüşlerinde belli bir farklılık oluyor. Buna rağmen, bunlar bir araya geldiklerinde, kendilerini iki eski arkadaş gibi görüyorlar fakat bir süre sonra anlıyorlar ki bunlar eski arkadaş değiller. Burada bir değişim söz konusudur. Bu arkadaşlık çöker, yok olurken, yeni bir arkadaşlık başlıyor..." ⁹³

92. Selim İleri: **Arkadaş** Filminde Gerçeklik Duygusu, Cumhuriyet sinema eki, 1974.

93. Yılmaz Güney "Arkadaş"ı Anlatıyor, Yedinci Sanat, Sayı 18, Eylül 1974.

Arkadaş, 1974, GÜNEY.
Melike Demirağ, Yılmaz
Güney.



13 Eylül 1974'te Yılmaz Güney yeniden tutuklanıyor, bu kez cinayet suçu ile, 1981'de cezaevinden firar ediyor ve ilkin İsviçre'yesonradan Fransa'ya sığınıyor. 1983'te Türk vatandaşlığından çıkartılan Güney'in senaryosunu yazdığı, Şerif Gören'in yönettiği *Yol* ise 1982 Cannes Şenliği'nde, Costa Gavras'ın "Kayıp/ Missing" filmi ile, Altın Palmiye ödülünü paylaşıyor ve bir yıl sonra Fransız eleştirmenlerin ödülünü kazanıyor. Son filmi olan *Duvar*'ı (1984) Fransa'da çektikten sonra Yılmaz Güney 9 Eylül 1984'te Paris'te kanserden ölüyor.

Yılmaz Güney'in, senaryolarını hapiste yazdığı, olgunluk çağıının ürünleri başka yönetmenler tarafından, fakat sanatçının denetimi altında, sanatçının önerileri ile gerçekleştiriliyor. Endişe'ye Güney başlıyor, son tutuklanmasından önce Şerif Gören tamamlıyor, *Zavallılar*'ı ise Atıf Yılmaz.

"Öz açısından Zavallılar'ın Yılmaz Güney seyircisinin isteklerine cevap vereceğini sanıyorum. Zavallılar'ın benim filmografim içindeki yeri, bir dostun, bir küçük kardeşin yarım kalmış işini, bütün namusumuzla tamamlama çabasından ibarettir. Yılmaz'ın, büyük bir başarıyla gerçekleştirdiği, bir filmin üçte birine, bir üçte iki film ekleyip her açıdan bütünlüğü olan bir yapıtı ortaya çıkarmaya çalıştık. Çok zor, altından kalkılması çok güç bir işti..." ⁹⁴

Güney'in İzin adlı senaryosunu Temel Gürsu profesyonel bir yaklaşımla yönetiyor. Bilge Olgaç ise Bir Gün Mutlaka'ya zaman zaman dengesini bulamayan bir siyasal coşku getiriyor. Geriye Sürü (Zeki Ökten, 1978), Düşman (Zeki Ökten, 1979) ve Yol (Şerif Gören, 1981) kalıyor ki bunlardan Ökten ve Gören ile ilgili bölümde söz edeceğiz.

Yılmaz Güney ve "Yeni Sinema" dedik oysa, geriye baktığımızda, Güney'in etkisi ne olmuştur?

Senaryolarını çekenlerden salt iki yönetmen, Ökten ve Gören, Güney'in öz ve biçim özelliklerini (aşırı politize ve aşırı didaktik olmaksızın) yansıtmakta "usta"larını izleyebilmişlerdir. Sürü'ye katkısı olan Ali Özgeritürk ise, bir noktadan sonra daha "kişisel" olma yolunu tutmuştur. Genelde Güney'in etkisi, çok şematik bir ifade ile, "yeni sinema" deyimi ya da etiketi altında bir araya getirilen yönetmenlerde daha çok bir biçim arayışında ve zaman zaman, ortak içerik deneylerinde belli olmuştur. Demek istediğimiz, Güney'in gerçek izleyicileri (bunu bir akım ya da bir "ekol" anlamına getirmeksizin) sanatçının çizgisine yakın kaldıklarında özellikle bazı biçimsel yaklaşımlardan, bazı anlatı çeşitlendirmelerinden yararlandılar; gerek olaylara gerekse çevre ve insanlara bir hayli daha yakından, ayrıntılarına dek bakarak, tanık olarak, yalın bir dil kullanarak. Aynı şekilde konulara, öykülere de şablonları aşarak, gerektiğinde kırarak, yaklaştılar. Akad ve Erksan'ın gerçekçilik anlayışından başlamak üzere Güney sonrası sinemasını gerçekleştirenlerin yapıtları ile sinema daha nesnel oluyor, daha doğal ve daha da yaratıcı olabilmek için kendini zorluyor.

1960'ların ikinci yarısında sinemaya geçenler ile 70'lerin sonlarında ya da 80'lerin ilk yarısında "yeni sinema"yı oluşturanlar arasındaki bağlantıyı, bir bakıma, Zeki Ökten meydana getiriyor. Ökten ilk filmini 1963'te yönetiyor, yeniden yönetmen yardımcılığına dönüyor, özellikle Atıf Yılmaz ile çalışıyor ve dokuz yıl sonra yeniden alıcının arkasına geçiyor. 1972'de Kadın Yapar ve Kırık Hayat gibi piyasa kurallarına uygun ve düzgün iki film yönetiyor, bir yıl sonra Selim İleri'nin yazdığı bir kentsoylu melodramı ile dikkati çekiyor.

Ökten de, başkaları gibi, yönetmenliğini profesyonelce

94. Atıf Yılmaz: Atıf Yılmaz ve "Zavallılar", Yedinci Sanat, Sayı 21, Şubat/Mart 1975.

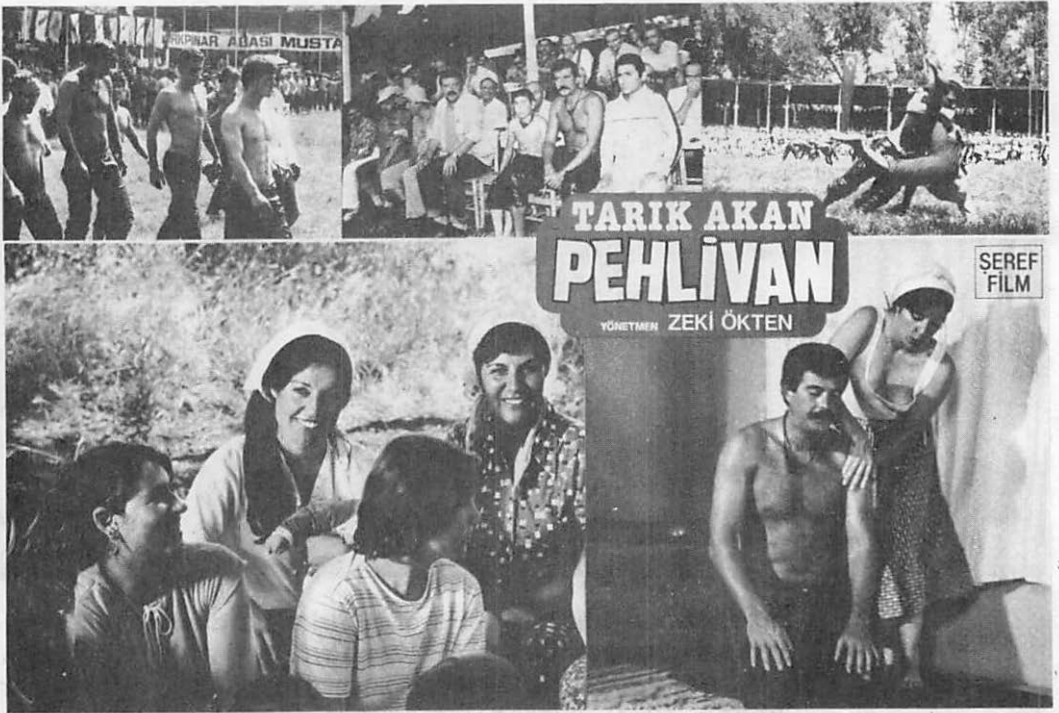


sürdürüyor. Güldürüler çekiyor (**Bitirilm Kardeşler**, 1973; **Bitirilmiler Sosyete**, 1973; **Kaynanalar**, 1975), duygusal güldürüler (**Pisi Pisi**, 1975), kalıplaşmış melodramlar (**Boşver Arkadaş**, 1974), kırsal bölge dramları (**Ağrı Dağın'ın Gazabı**, 1973), Emel Sayın'lı müzikli aşk öyküleri (**Hasret**, 1974). Bu arada **Askerin Dönüşü** (1974) ile duyarlı, çevresi ve kişileri ile sıcak, inandırıcı bir film veriyor, ticari başarılarını Kemal Sunal filmleri ile gerçekleştiriyor (**Hanzo**, 1975; **Şaşkın Damat**, 1975; **Kapıcılar Kralı**, 1976; **Çöpçüler Kralı**, 1977) ve **Sürü** (1979) ile Berlin Şenliği'nde, Locarno ve Londra'da ödüllendiriliyor.

Sürü Zeki Ökten için beklenmeyen bir aşama oluyor; Yılmaz Güney'in son derece özgün, gerçek, destansı bir senaryosuna dayanıyor ve çeşitli deneylerden geçen genç yönetmenin artık, yaptıklarından çok daha değişik, önemli ve olgun şeyler yapabilme noktasına erişmiş olduğunu gösteriyor.

Sürü, bir aşireti, bir ikiliyi, bir sürüyü ve daha birçok şeyi anlatıyor. Aşiretler arası çatışmalar, kişiler arası hesaplaşmalar, insan-doğa, insan-insan, insan-toplum ilişkileri dramatik bir kuruluşun içine yerleştirilen malzemenin salt bir kısmını teşkil ediyor. **Sürü**'nün tümü ise temelde ekonomik zorlamalarla çağdışı kalmış bir toplumun, ezilen kişilerin, bundan doğan çatışmaların çok geniş bir panoramasını sergiliyor.

Sürü'yü, 30. Berlin Şenliği'nde bir özel jüri ödülü ile en iyi senaryo ödülünü ve Uluslararası Katolik Ofisi'nin ödülünü de kazanan, işsiz ve yoksul bir işçinin öyküsünü anlatan **Düşman** (1979) izliyor. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı **Düşman** ilkin sansür tarafından yasaklanıyor, sansür kararı Danıştay tarafından bozuluyor ve bilirkişi raporunda şu hususlar belirtiliyor: "*Önemli bir ülke sorunu olan işsizliğin ve bunun getirdiği toplumsal, bireysel sorunlarla, bunlardan kurtulma çabalarının görüntülendiği filmde, bazı gerçekler*



MERAL ORHANSAY • EROL GÜNAYDIN • YAVUZER CETİNKAYA • YAMAN OKAY • TULUG ÇİZGEN • ORHAN ÇAĞMAN • AHMET KAYISKESEN

tazla yalın ve çarpıcı biçimde verilmiş sayılabilir. Ancak bu durum kamu düzenini zedeleyici nitelikte addolunmayıp, sanatçının dünya görüşünün ve olayları yorumlayışındaki anlayış ve yaklaşımın bir sonucu olarak kabul edilmelidir... Film tek yönlü kaba propaganda yerine ilişki ve sorunlara toplumsal ve insanî karmaşık yönleriyle yaklaşmakta ve filmin işlenişinde belli bir estetik değere ulaşma çabası açıkça görülmektedir... Filmin son sahnelerinde de ileriye dönük belirli bir umut ve iyimserlik simgelenmektedir..."⁹⁵

Pehlivan, 1984, ÖKTEN.
Meral Orhansay, Tarık Akan.

Üç yıllık bir aradan sonra Zeki Ökten, 20. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi yönetmen, en iyi senaryo (Fehmi Yaşar), en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Asuman Arsan) ödüllerini alan **Falze Hücum'u** (1982) çekiyor, ünlü "Bankerler olayı"na ince, büyük ve son derece insancıl bir tarzda yaklaşıyor, değişik, toplumsal ağırlığı olan, mizahla, simgelerle ve gerçek, nesnel görüntülerle oluşan "kişisel" bir yapıt vererek.

Zeki Ökten 1984/1986 yılları arasında dört film yönetiyor, **Pehlivan'da** (1984) güreş tutkusuna kapılan ama başarıya ulaşamayan bir köy delikanlısının düz fakat gerçekleri yansıtan, yaşayan bir insan karakteri çizebilen öyküsünü anlatıyor (**Pehlivan** Tarık Akan'a 21. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı erkek oyuncu ve 1985 Berlin Şenliği'nde seçiciler kurulunun özel mansiyonunu kazandırmaktan başka, 7. Palermo Spor Filmleri Şenliği'nde bir birincilik kazandırıyor). Ökten'in sonraki iki çalışması Kemal Sunal ile oluyor

95. Zeynep Oral: Zeki Ökten-Düşman, **Milliyet Aktüallte**, 1 Haziran 1980.

(**Davacı**, 1986; **Yoksul**, 1986), fakat değişik bir yaklaşım, ciddi temeller ve daha da ciddi niyetlerle, toplumda sayısız örnekleri olan kişi ve davalardan, durumlardan hareket ederek. Böylece **Davacı**, bir kırsal alan güdüürüsü olarak, bir hiç yüzünden davacı/davalı durumuna düşen iki komşu ailenin adalet ile maceralarını anlatırken, **Yoksul** başlangıçta saf, sonradan ortama uyup son derece hesaplı ve kurnaz olan bir kahveci çırağının tırmanışını, tek bir mekânda (olayın geçtiği iş hanı) ve dakik bir mekân/zaman birliği içinde veriyor.

Ökten'in işkence sorununa değinen **Ses**'i (1986), tüm iyi niyetlerine ve dürüst yaklaşımına karşın, denetimi aşabilmek endişesi içinde ne işkence sorununun temeline inmektedir ne de olayı çarpıcı hale getirebilmektedir. İşkence gören/işkenceci ilişkisi kadar, hapisten çıkma/toplumla uyum sağlama (sağlayabilme) süreçleri ve araya giren kadın/erkek ilişkisi yapay olmaktan öteye gidemiyor.

★

Sinemaya kurgucu olarak giren, yönetmen yardımcılığı yapan, senaryo yazan (**Koreli Kemal/Mehmet Aslan**, 1970) şerif Gören (1944), Yılmaz Güney'in başladığı **Endişe**'yi (1974) tamamlamakla ve Güney'in anlatımını uygulamakla birden dikkat çekiyor. Aslında **Endişe** Güney-Gören ikilisinin ilk ürünü değildir, çünkü Gören, daha önce **Piyade Osman** (1970), **Vurguncular** (1971) ve **İbret** (1971) filmlerinde de yönetmenlik ve ikinci yönetmenlik yapmıştı, **Endişe**'deki çalışması ile ise Gören toplumcu sinemanın yeni bir temsilcisi olarak karşılanıyor fakat, sinema piyasasının artık hiç elverişli olmayan koşulları içinde, ticari nitelikli filmlere kaymak zo-



Ses, 1986, ÖKTEN. Tarık Akan ve Nur Sûer.

runda kalıyor.

Şerif Gören'in 1975/1979 yılları arasında yönettiği **Köprü** (1975), **Deprem** (1976), **İki Arkadaş** (1976), **Nehir** (1977), **Derviş Bey** (1978) ve **Almanya Acı Vatan'da** (1979), yıldız oyunculara (Kadir İnanır, Türkân Şoray, Hülya Koçyiğit, Necla Nazır, Fikret Hakan) dayanmakla birlikte genç yönetmenin kalıpları fazla zorlamaksızın daha nesnel ve gözlemci bir biçim içinde, gerçeklere daha uygun bir yorumla, çevreleri ve kişileri, son dönem filmlerinde sık sık üzerinde duracağı insan-doğa ilişkilerini değerlendirdiği görülüyor.

Bu çalışmalarını izleyen "melodram/arabesk" filmleri ise Gören'in salt profesyonelliğini kanıtlamakla kalıyor. Ve Şerif Gören bir dizi Orhan Gencebay'lı, Müjde Ar'lı filme imzasını atıyor, **Aşk Ben mi Yarattım?** (1979); **Kır Gölünün Zincirini** (1980); **Feryada Gücüm Yok** (1981) gibi. **Herhangi Bir Kadın'da** (1981) ise zengin, kültürlü, sanatsever bir genç kadın ile bir hamalın tek yönlü aşk öyküsünü anlatıyor; karşıt bir ikiliyi —esrarengiz dul Cüneyt Arkin ile zengin ve yalnız kadın Fatma Girik— ele alan **Gellincik'te** (1978) de turistik bir aşk öyküsünden çok başoyuncularının "atraksiyonlar"ını sergiledikleri bir gösteri oluşturuyor.

Şerif Gören'in ikinci dönemi **Yol** (1981) ile başlıyor. Ve yönetmen, bir kez daha Güney'in bir senaryosunu kullanarak, uluslararası başarı kazanıyor. Gören'in ikinci dönem filmlerinde, ticari kalıplardan ve kurallardan zaman zaman fazla kopmamak şartıyla, daha ağır basan bir gerçek duygusu ve bir doğalcılık dikkati çekiyor; bazen senaryolardan gelen zorlamalar ve dengesizlikler eksik değildir fakat Gören, bir öykünün tümünü yakalayamadığı, aynı çizgide götüremediği filmlerinde bile son derece çarpıcı bölümlerle sinemacılığından tutarlı örnekler vermektedir.

Yönetmenin ikinci dönem filmlerinden **Alişan** (1982), İbrahim Tatlıses-Yaprak Özdemiroğlu gibi yeni bir ikilinin ardından, kan davasından kaçan işçi Alişan ile zengin ama dilsiz Aslı'nın aşk öyküsü ile **Herhangi Bir Kadın'daki** yapaylığı aşamıyor. Gören'in aynı yıl içinde çektiği **Tomruk'ta** da dikkati çeken, hikâyeden çok, belgesel bölümler ve ayrıntılar oluyor. **Tomruk'taki** doğa araştırması, doğanın bir gerilim unsuru olarak ele alınması —ve bunu gerçekleştirebilmek için güç çekim şartlarından kaçınmaması— Gören'in gerek yurt içinde, gerekse yurt dışında ödüllendirilen (1983'te 20. Antalya Film Şenliği'nde en iyi üçüncü film, en iyi kadın oyuncu/Hülya Koçyiğit, en iyi yardımcı erkek oyuncu/Talat Bulut, en iyi müzik/Yeni Türkü Grubu ödülleri; 1984'te 24. Karlovy Vary Şenliği'nde FIPRESCI/Uluslararası Sinema Eleştirmenleri Federasyonu ve FICC/Uluslararası Sinema Kulüpleri Federasyonu ödülleri, Şam Film Şenliği'nde Altın Haçer ödülü ve 1985'te Talat Bulut'a Prag Üniversitesi Sinema Enstitüsü'nün ödülü) **Derman** (1983) adlı filminde özellikle ön plana çıkıyor; ebe Mürvet ile kanun kaçağı Şehmuz'un ilişkisini ve Mürvet'in dağ köyüne sığınmasını salt bir

neden olarak kullanarak.

Gören'in son yıllardaki her filmi, sanki tekrarlardan kaçarcasına, değişik konuları, çevre ve sorunları ele almak amacını taşıyor. Örneğin, **Güneşin Tutulduğu Gün**'de (1985) yönetmen, Sevgi'nin öyküsünü anlatıyor. Tutucu bir ailenin kızıdır Sevgi, babası yatalaktır. Lüks bir butikte çalışan Sevgi'nin gözü yükseklerde. Gün gelir, sevgilisi Ali'den de, ailesinden de kopar ve beklenildiği gibi kötü yola düşer. Gören, yeni sayılamayacak bu dramatik yapının ötesinde, daha çok insanlarla ilgileniyor, kalabalığı kullanıyor, toplumu —anonim fakat işlevsel bir öge olarak— Sevgi'nin öyküsüne ve düşüşüne katıyor. **Güneşin Tutulduğu Gün** bir "kadın" filmidir, **Fırlar** (1984) da öyle, şu farkla ki birincisi kalıpların dışına çıkmamasına karşın, Osman Şahin'in bir öyküsünden ve senaryosundan yararlanan ikincisi, bir hapishanenin kapalı dünyası içinde, ayrı bir kadının, kendisini aldatan kocasını öldüren Ayşe'nin cinsel tutkusunu hiç abartmaksızın vermektedir. Cinsel tutku **Gizli Duygular**'ın (1984) da ele aldığı temadır (bakire kız ve ilk erkeği), nedir ki burada karşımıza çıkan kadın —ve öyküsü— bir dağınıklık içinde kalıyor ve bu dağınıklık **Güneş Doğarken**'de (1984), her tür etkinin bir araya gelmesi ile sürdürülüyor.

Şerif Gören sürekli olarak bir konu-çevre-kışı denemesi içindedir fakat yer yer anlatımında ortaya çıktığı gibi, bu "deney" dizisinde uygulamak istediği "çeşitleme" yaklaşımı bunu destekleyebilecek, giderek açıklayabilecek bir temelden yoksundur.

1985'te Gören kırsal alanda geçen üç filme imzasını atıyor: **Kurbağalar**, **Yılanların Öcü** ve **Kan**. Osman Şahin'in senaryosuna dayanan **Kurbağalar**'da cinsellik ve belgeselcilik paralel bir çizgi izlemektedir. Kocasını öldürülen kadının yalnızlığı, cinsel doyumla noktalanmış aşk macerası, köyde herkesin, adeta herkesin sorunu olan cinsellik (çeşme başındaki kızlarla erkeklerin atışmaları, "biber" espri-si vb.) özellikle belgesel bölümlerle (kurbağa avı) bütünleşip bir gerçeklik kazanıyor.

Bir "ikinci çevirim" olan, 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu (Kadir İnanır), en iyi görüntü yönetmeni (Aytekin Çakmakçı) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Erdal Özyağcılar) ödülleri kazanan **Yılanların Öcü**'nde Gören, sanki tek bir mekânda çalışıyormuş gibi öykünün tüm dramatik ağırlığını ve bunu ortaya koyan ana bölümleri son derece hesaplı bir sahne düzeni ile köyün orta meydanında, İrazca Ana'nın evi önünde ve etrafında merkezleştiriyor ve zorlamalara rağmen bir bütünlüğe varabiliyor. Osman Şahin'in bir öyküsünden senaryolaştırılan **Kan**'da ise Gören, kan davası sorununu ele alıp, bunun incelemesini, töresel açıdan sunuşunu inandırıcı yerel öğelerle fakat oldukça durağan bir anlatımla veriyor.

Bu kırsal alan üçlüsünden sonra Şerif Gören bir kent üçlüsüne ve film dizisinde pek rastlanılmayan duygusal bir güldürüye geçiyor: **Adem ile Havva** (1986). **Adem ile Havva** zengin ve kültür sahi-

Maden, 1978, ÖZKAN. Halil Ergün, Tark Akın, Cüneyt Arkin.



MADEN

CÜNEYT ARKIN TARK AKIN HALE SOYGAZI HALİL ERGÜN MERAL ORHONSOY
YAVUZ ÖZKAN UZAY AKAY SÜNNİ KILIÇ

bi bir genç kızla Adanalı bir kabadayının aşk ilişkisini, mizah dozu yerinde, taşlamalı bir hava ile veriyor. Başka bir kabadayının, bir "Baba" adayının öyküsünü konu edinen **Umut Sokağı** ise, İlhan Engin'in bir senaryosundan, yerli Mafya'yı, yerli Mafya ile büyük sermaye ilişkilerini açıklamak istemesine rağmen açık bir özentiye düştüğünden yüzeysel kalmaktan kurtulamıyor.

Kent üçlüsünün en iyi örnekleri, böylece, özyaşamsal nitelikler taşıyan, "12 Eylül" filmleri dizisine katılan **Sen Türkülerini Söyle** (1986) ile Beyoğlu'nun dününü ve bugününü paralel ve çatışmalı bir akış içinde vermeyi amaçlayan **Beyoğlu'nun Arka Yakası** (1986) oluyor.

Ökten ve Gören ile birlikte Güney'in sinemasına yakın olan başka bir yönetmen ise Yavuz Özkan (1942) oluyor. Özkan, tiyatro çalışmalarından sonra sinemaya geçiyor, bir ara figüranlık bile yapıyor ve 1974'te ilk filmi **2x2 eşittir 5**'i bir yıl sonra ise **Yarış**'ı çekiyor. İlk filminde başrolü de kendisi oynayan, senaryoya imzasını atan Özkan, ölmek üzere olan bir genç adamla intihar etmek isteyen bir genç kızın karşılaşmalarını anlatmakla ruhbilimsel bir sinema deneyine girişiyor, ikinci filminde ise, yine kendi senaryosundan, benzer bir ikili kuruyor, kahraman olarak hapisten çıkan bir tutuklu ile ona âşık olan bir kadının öyküsünü anlatarak. Ve Özkan, bu ilk iki çalışmasında, ısrarla ölüm-sevgi ikilemi üzerinde duruyor.

15. Antalya Film Şenliği'nde en iyi film, en iyi erkek oyuncu (Tark Akın), en iyi kadın oyuncu (Hale Soygazi) ve en başarılı yardımcı kadın oyuncu (Meral Orhonsoy) ödülleri kazanan, senaryosunu (Mahmut Tali Öngören'in danışmanlığı ile) kendisinin yazdığı **Maden** (1978) ile yönetmen bir siyasal sinema örneği veriyor.



"Maden'in öyküsü yıllar öncesi yazılmış, senaryosu uzun süre sansürde kalmış, çekimiyse çok güç koşullar altında gerçekleştirilmiştir. Bu, Türk sinemasında bir madende çekilen ilk film değildir. İşçi-işveren ilişkilerine değinen ilk film de değildir. Ama bir **Karanlıkta Uyananlar'ın, bir **Şehirdeki Yabancı**'nın ötesinde (ve bunca yıl sonra) başka şeyler getirmektedir. En azından değişik bir gerçekçilik ve değişik bir toplumsal ilişki bakışı..."**⁹⁶

Maden'i, Özkan'ın yapımcılığını da üstlendiği, senaryosunu Mahmut Tali Öngören'in imzaladığı **Demiryol** izliyor (1979). Çevre bu kez bir maden değil, demiryolu işçilerinin çevresidir, öykü ise yine belgesel bir yaklaşımla, bir grevin öyküsüdür. Özkan'ın ifadesi ile: *"Bu filmde, gelişen işçi sınıfı hareketine, işbirlikçi burjuvazinin indirmek istediği darbe girişimlerini sergilemeye çalıştım. Bir kamu kuruluşu olan demiryollarındaki greve ekonomik planda hiç ilgisi olmadığı halde politik planda ilgilenenlerin oynadıklarını sergilemek istedim. Bu ana tema içinde toplumun çeşitli kesimlerindeki örnekleri alarak, bu baskı, terör ve demagojiyi örgütlü ve birlik içinde püskürtmenin mümkün olabileceğini vurgulamak istedim."*⁹⁷

Demiryol'dan sonra Yavuz Özkan Türkiye'den ayrılıp Paris'e yerleşiyor.

*

Nesnel-belgesel ve gerçekçi sinemanın başka bir genç temsilcisi, öğrenimini Güzel Sanatlar'da yapan, kısa filmler çeken (**Unutulmuşlar**, **Kumcu Ali Yaşar**), Yılmaz Güney dahil birçok yönetmenin yardımcılığını yapan, sinema yazarı olarak "Yedinci Sanat", "Gerçek Sinema" vb. dergilere katılan Erden Kırıl oluyor (1942).

Kırıl'ın ilk filmi **Kanal** (1978) bir "ilk film" in hiçbir kusurunu taşıyor adeta. Yapımcılığını da üstlendiği, senaryosunu İhsan Yüce'nin yazdığı filmde gerçek bir öyküyü anlatıyor (dönemin Adalet Bakanı Mehmet Gan'ın Kadirli kaymakamı olduğu yıllarda başından geçen bir olayı), olaylara hiçbir dramatik "ek" yapmadan, ödün vermeden, her çeşit göstermelikten ve ticari endişelerden uzak kalarak. Düz bir öyküyü dürüstçe ve yalın bir anlatımla sinemalaştırıyor. **Kanal** düz bir öykü ama kuru değil. Kendi dramını kendi boyutları içinde taşıyan bir öyküdür. Daha önemlisi salt bir bireyin öyküsü değil bu, Kırıl kalabalığı hareketlendiriyor, bir "toplum" u yaşıyor. Kalabalığı, halkı, insan topluluklarını öykünün başlıca kahramanları (Kaymakam, Abuzer, Doktor) ölçüsünde değerlendiriyor. Kalabalık burada bir "koro" olmaktan çıkıyor, bir figüran kalabalığı hiç değil, tam bir yaşam parçasıdır.

96. Giovanni Scognamiglio: **Maden**, **Hey Dergisi**, Sayı 16, 26 Şubat 1979.

97. Zeynep Oral: Yavuz Özkan/Demiryolu, **Milliyet Aktüallte**, 20 Nisan 1980.

en Türkülerini Söyle,
1986, GÖREN. Kadir İnanır,
bel Turnagöl.





**Kanal, 1978, KIRAL, Tarık
Akan, Kamuran Usluer.**

**Bereketli Topraklar
Üzerinde, 1979, KIRAL,
Yaman Okay.**



TUNCCEL KURTİZ - ERKAN YÜCEL - YAMAN OKAY

Erden Kiral, yazarlık döneminde, ilerde uygulayacağı sinemayı şöyle açıklıyordu: *"Her türlü sanat bir karşı çıkma, eleştirme ve başkaldırma sanatı olmuştur. Koşulların bir fotoğraf gibi değişebilir değil de devinimsiz bir biçimde perdeye yansıtılması bir anlamsızlık duygusu verir, boşucu, umut kırıcı bir edilginlik havası yaratır. Bilindiği gibi gerçekçilik, gerçeği olduğu gibi yansıtmak değildir. Sadece izlenimleri filme geçirmek yetse bile, filmlere bir başkaldırma niteliği kazandıran içtenliktir."* Ve yedi yıl sonra da şunları ekliyordu: *"Baştan beri yalın bir anlatım biçimini arıyorum. Görüntülerimiz kitlelerle derin bağlar kurmalı, halkımızın iç ritmini anlamakla elde edilecek bir anlatım diliyle sinema yapmaya çalışıyorum."*⁹⁸

Kiral bir yıl sonra, kendi hesabına, Orhan Kemal'in Bereketli Topraklar Üzerinde'sini çekiyor, Mahmut Tali Öngören ile imzaladığı bir senaryodan. Çukurova'ya çalışmak üzere gelen Köse Hasan, Pehlivan Ali ve İlahsızın Yusuf'un öyküsünü Kiral aynı ölçü, aynı içtenlik ve gerçek duygusu ile değerlendiriyor ve yurt dışındaki çeşitli şenliklerde ödüllendiriliyor (Strasbourg Avrupa Film Festivali Büyük Ödülü, Nantes Film Festivali Seçiciler Kurulu Özel Ödülü, Nantes Film Festivali EFGAE/ Sanat ve Deneme Filmleri Büyük Ödülü gibi).

1979'da çektiği (fakat Türkiye'de 1987'de gösterime girebilen) **Hakkari'de Bir Mevsim** ile Kiral 1983 Berlin Film Şenliği'nde dört ödül kazanıyor⁹⁹; Ferit Edgü'nün "O" adlı romanından Onat Kutlar'ın yazdığı bir senaryo ile: *"Geri kalmışlık sorununa Türk sinemasında hemen ilk kez hiçbir sinemasal sömürüye başvurmaksızın soğukkanlı biçimde eğilen film olağanüstü bir şiir içeriyor."*¹⁰⁰

Hakkari'de Bir Mevsim'de Kiral son derece nesnel, ayrıntılı ve çevreyi yansıtmayı bilen anlatımı ile hem karlar altında kalan ücra dağ köyünü, adeta başka bir boyut, başka bir evrendeymiş gibi, hem de bu bilmediği, düşlemediği yaşam kesitine zorunlu olarak giren ve bir noktadan sonra adeta kendi kişiliğini, almış olduğu değerleri yitiren "Le Monde" okuru yazarı şaşmaz bir bütünlük içinde verip, birbirlerine tümü ile yabancı bir toplum ile bir bireyin karşılaşmalarını hiç bir zorlamaya girmeksizin ortaya koyuyor.

1984'te Erden Kiral, Osman Şahin'in "Beyaz Öküz" adlı öyküsünden, **Ayna**'yı çekiyor. **Ayna** bir Alman-İngiliz ortak yapımı olarak gerçekleşiyor (çünkü Kiral, artık Almanya'da yerleşmiş bulunuyor) ve Yunanistan'da çekiliyor, Türk, Alman ve Yunanlı oyuncu ve teknisyenlerden oluşan bir kadro ile.

Ayna bir üçlüyü (Zeliha, kocası Necmettin ve Zeliha'a tutkun

98. Erden Kiral: Sinemada Sanatın Gerekliği, Yedinci Sanat, Sayı 8, Ekim 1973; Erden Kiral: Bereketli Topraklar Üzerinde, **Milliyet Aktüalite**, 4 Mayıs 1980.

99. 1. Jüri Özel Ödülü (Gümüş Ayı), 2. Uluslararası Sinema Yazarları (FIPRESCI) ödülü, 3. Uluslararası Sanat ve Deneme Sinemaları (CICAE) Ödülü, 4. Interfilm Ödülü.

100. Atilla Dorsay: Berlin Film Şenliği, **Cumhuriyet**, 26 Şubat 1983.



Küçük Ağa), bir kıskançlığı (Necmettin Küçük Ağa'yı öldürüyor) anlatıyor, genelde —çok dar bir mekânda— yaşayanları, ölüleri ve simgeleri (ayna, öküz) bir çeşit ölüm "meditasyon"u içinde inceliyor.

Hakkâr'da Bir Mevsim,
1979, KIRAL. Genco Erkal

1984 Venedik Film Şenliği'ne katılan **Ayna** hakkında yönetmeni şu açıklamalarda bulunuyordu:

*"Ayna'da gerek bizde şimdiye dek yapılanlardan, gerekse kendi yapmış olduklarımdan farklı olarak yeni bir yapı/üslup araştırmasına gittim. Ölenin geri gelmesi, Zelihan'ın Küçük Ağa ile konuşması, ölüm sonrası yaşanan bir aşk, ne bizim, ne de sözgelimi Latin Amerika yazınının çok yabancıları değil. Ama belki de Batılı'nın en çok ilgisi ni çeken bu oldu. Biz, sanıyorum ki artık yeni resimler bulmak zorundayız. Güzel resim değil, gerçek resmi bulmak zorundayız. Ama yalınkat, düz, tek boyutlu bir gerçeklik değil. Ayna'da diğer yandan Hakkâr'den çok değişik birşey yapmaya çalıştım."*¹⁰¹

İlk çalışmalarında Yılmaz Güney'in etkilerini taşıyan, Güney ile birlikte çalışan ve sonradan daha kişisel bir çizgiyi yeğleyen Ali Habîb Özgentürk (1947), İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nü bitirdikten sonra, sinemaya kısa filmlerle geçiyor, tiyatrodaki (Devrim İçin Hareket Tiyatrosu'nu kuruyor ve yönetiyor) ve gazetecilik alanında da faaliyet gösteriyor. Oluşumu daha çok belgeseldir ve Özgentürk, ilk kısa filmlerini (1977 Moskova Film Şenliği'nde bir gümüş ödül

101. Erden Kiral: **Ayna** (Senaryo), Afa Yayınları, İstanbul 1985.

kazanan **Ferhat**, 1974 ve **Yasak**, 1975) çektikten sonra Yılmaz Güney'in yanında yönetmen yardımcılığı yapıyor, **Sürü'nün** çekimine (özellikle filmin Ankara bölümlerinde) ikinci yönetmen olarak katılıyor.

Özgentürk'ün ikinci kısa film denemesi olan **Yasak**'ta: "... arasında bazı eksiklikler, yetersizlikler bulunabilir. Ancak Seydişehir'de yaşayan binlerce işçinin yaşantısını olağanüstü güzel görüntüler, rahat bir tempo, yerinde ve ekonomik diyaloglar ve hepsinden önemlisi bir sanatçı duyarlığıyla veren bu filmin sinemamıza yeni bir alanı açtığını görmezlikten gelemeyiz." ¹⁰²

Ali Habib Özgentürk'ün ilk uzun konulu filmi olan **Hazal** (1979), Necati Haksun'un "Kutsal Ceza" romanını uygulayan, Özgentürk-Onat Kutlar ikilisinin bir senaryosuna dayanıyor. Bir gelenek eleştirisi ve bir yasak aşk öyküsüdür **Hazal**, zaman zaman destansı, zaman zaman belgesel bir hava içinde. **At**'da (1981) ise yönetmen her yönü ile sağlam ve etkileyici, malzeme bolluğuna rağmen görsel etkisi vurucu bir yapıta imzasını atıyor. 19. Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film, en iyi erkek oyuncu (Genco Erkal) ve en iyi yardımcı kadın oyuncu (Güler Ökten) ödülleri kazanan ve 1982 Valencia Şenliği'nde üçüncü olan **At**'ta Özgentürk, oğlunu okutmak için İstanbul'a gelen ve çocuğunun uğruna hayatından vazgeçen cahil Hüseyin'in öyküsünde (senaryo Işıl Özgentürk imzasını taşıyor) çeşitli toplumsal sorunlara eğiliyor, bunları bir araya getirerek.

Üç yıllık bir aradan sonra Orhan Kemal'in "Murtaza" romanından Işıl Özgentürk'ün uyarladığı **Bekçi** (1984) ile yönetmen, romanın

Hazal, 1979, ÖZGENTÜRK.
Türkan Şoray, Harun
Yeşilyurt.

102. Onat Kutlar: **Yasak**, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 152, 3 Ekim 1975.



getirdiği gerçek duygusundan uzaklaşarak, soyut denilebilecek bir çalışmaya giriyor. Özgentürk'ün Bekçisi, sonunda Orhan Kemal'in "Murtaza"sı olmaktan çıkıyor (Müjdat Gezen'in oyununa rağmen) fakat Özgentürk de bir öykü anlatmak niyetinde değil, bir dil araştırmasının peşindedir. Ya da: *"Benim için bir film, hikâye anlatan bir şey değildir! Film kendisidir! Tekstin bıraktığı taddır."*¹⁰³

1981'de Özgentürk'ün yönettiği *At*, 1985 Tokyo Şenliği'ne katılıp *"Neorealizme (Yeni gerçekçiliğe) yeni bir stil ve yeni bir anlayış"* getirdiği gerekçesi ile yönetmenine bir teşvik ödülü (250.000 Dolar) getirince Özgentürk, bundan yararlanarak, dördüncü konulu filminin çekimine giriyor; *Su da Yanar* (1986).

Özgentürk'ün "sayıklama" olarak nitelendirdiği *Su da Yanar* önceki gerçekçi/belgesel çalışmalarına pek uymayan, fakat o çalışmalarda belirlenen bazı yaklaşımları iyice abartan, karmaşık, sanki kararsız bir film oluyor (ve hayli eleştiriliyor). Bir tarafı ile "12 Eylül" dizisine bağlanan (Beyazıt mitingi, devrimci tiyatro vb.), bir tarafı ile soyut sinemadan yana çıkan giderek bir çeşit "yönetmenin not defteri" kimliğini kazanan bir film çıkıyor karşımıza böylece Nâzım Hikmet filmini gerçekleştiremeyen, başka neyi çekebileceğini kesinlikle kestiremeyen, eşi ile Fransız sevgilisi arasında mekik dokuyan, tutuklanan, çocukluk anıları ile hesaplaşan yönetmenin öyküsü — ve Özgentürk'ün uyguladığı simgesel anlatım — çözülmesi zor bir hale getiriliyor. Ve Özgentürk de *Su da Yanar*'ın savunmasında böyle bir sonuca varıyordu: *"... genel olarak klişe ve şablonlara karşıyım. Parçalanmış bir film yapmak istedim. Bir tür belleğin görüntülerinden oluşmuş, ama kendi iç bağlantıları olan bir film tasarladım. Dünyanın her yerinde konformizmi seven aydının rahatını bozan, sorgulayan bir film bu."*¹⁰⁴

Güney tarzı bir sinemadan yana görünen Korhan Yurtsever (1947) kurgu, eşleme ve 1970'ten sonra yönetmen yardımcılığından geçip 1977'de yönetmen olarak ilk filmi olan *Fırat'ın Cınları*'ni çekiyor; Osman Şahin'in "Kırmızı Yel"inden İhsan Yüce'nin uyarladığı bir senaryodan. Yurt dışında birçok şenliklere katılan (San Remo, Mannheim, Kartaca, Yeni Delhi, Chicago), 15. Antalya Film Şenliği'nde en başarılı üçüncü film seçilen ve o dönem için, bir çeşit "festival rekortmeni" sayılan *Fırat'ın Cınları* bir ilk filmin tüm sevap ve günahlarını taşımaktadır. Bir heyecanın, bir tutkunun, bir iyi niyetin ürünüdür kuşkusuz. Doğu'nun doğayla, Ağa ile mücadele etme bilincine varan çileli insanların dopdolu bir görünümünü canlandırmaktadır.

Olay ve içerik açısından yüklü bir film *Fırat'ın Cınları*. Ne var ki karmaşıklığı zaman zaman tersine işliyor. Acı bir gerçeği resimliyor

103. Leyla Vekilli: Ali Özgentürk: Her Yönetmen Kendi Filminden Asılır, *Video Sinema*, Sayı 14, Eylül 1985.

104. Handan Şenköken: Eleştiri Filmi Deşifre Etmeli, *Cumhuriyet*, 14 Kasım 1987.

fakat bunu yapmakla "turistik" tuzaklardan kurtulamıyor (düğün bölümü, folklor gösterisi). Çarpıcı bir gerçekçiliğe özeniyor ama ölçüyü kaçırıyor (doğum bölümündeki "çeşitlemeler" bir yerden sonra seyircide olumsuz bir tepki yaratıyor; cindar bölümünde taşlama dramatik gerilimin zararına işliyor). Görsel niteliklere, düzenli çerçevellemelere önemi kazandırmak isterken kartpostal klişelerine vanyor, giderek dramatik bütünlükten çok "şok" sahneler önem kazanıyor ve öykünün gelişmesinden çok "olay" ön plana çıkıyor.

Yurtsever, iki yıl sonra Bülent Oran'ın bir senaryosundan, Almanya'da bir Türk ailesinin yaşantısını izleyen **Kara Kafa'yı** (1979) çekiyor, şenliklere katılıyor fakat filmi Türkiye'de gösterilmiyor.

Almanya'da Butsburg kentinde çalışan, eşini ve iki çocuğunu da getirdikten sonra işinden olan, özgürlüğe alıyan, eşi ile çatışmaya giren ve sonunda haklarını savunmak için mücadeleye girişen bir işçinin öyküsünü anlatan **Kara Kafa**, Amerikan basınında Batı Alman kentlerinde çalışan yabancı işçiler sorununu ele alan başarılı bir toplumsal, insancıl belge olarak değerlendiriliyor.¹⁰⁵

"Yeni sinema"nın başka bir temsilcisi Sinan Çetin oluyor. Fotoğrafçılıktan geliyor Çetin (1953), grafik ve karikatür alanlarında çalışıyor, fotoğraf sergileri açıyor ve sinemaya 1975'te yönetmen yardımcısı olarak giriyor. Atıf Yılmaz, Şerif Gören ve Bilge Olgac ile çalışıyor. Sinan Çetin'in ilk yönetmenlik çalışmaları kısa filmlerde oluyor (**Baskın**, 1978, **Halı Türküsü**).

*"Halı Türküsü'nün konu olarak kaynaklandığı olay son derece canlı bir toplumsal bilinçlenme ve değişim örneği. Afyon'un Dazkırı ilçesine Kaymakam olarak gelen Tuncer Ergüler, ürettikleri halıları çok ucuza aracılara satan köylüleri bir kooperatif çerçevesinde bir araya getiriyor. Çıkartı bozulan aracılar siyasal baskıyla kaymakamın Doğuya tayinini sağlıyorlarsa da, Tuncer Ergüler kaymakamlıktan istifa edip kooperatifin başında kalıyor. Çeşitli saldırılara karşı koyarak, bir halı ipliği fabrikasının kurulup işletilmesini başlatıyor."*¹⁰⁶

1980'de Sinan Çetin ilk konulu filmini yönetiyor; **Bir Günü'n Hikâyesi**. Denetim tarafından bir hayli kesintiye uğratılıyor **Bir Günü'n Hikâyesi**, üstelik yönetmenin uygun gördüğü geriye dönüşlere geniş bir yer veren, konuşmalardan çok görüntülere, imgelere dayanan, anlatımı bir hayli zorlayıcı bir çalışma oluyor.

Bir maden ocağının çevresinde geçen zorunlu ve dramatik bir evliliği anlatan **Bir Günü'n Hikâyesi**'ni, Müjde Ar-İlyas Salman ikilisini bir araya getiren buruk ve dramatik bir güldürü izliyor: **Çirkinler de Sever** (1981). Sinema çevresinde geçen, sinemanın başlıca mitoslarını acı bir dille eleştiren ve 19. Antalya Film Şenliği'nde en

105. Kara Kafa/Blinders, **Varlety**, 5 Kasım 1980.

106. Halit Refiğ: Sinema Bir Şeylere Gebe, Ama..., **Milliyet**, 26 Ocak 1972.

başanlı film ödölünü kazanan bu çalışmasında Sinan Çetin, özellikle son derece çarpıcı final bölümü ile, daha önceki filmlerinden apayrı bir insancıl/eleştirel boyut ve değerdirmeye varmış oluyor.

Başrollerini İlyas Salman ile Şener Şen'in paylaştıkları **Çiçek Abbas** (1982) yine buruk tonlu bir güldürü oluyor; Yavuz Turgul'un 1982 Antalya Film Şenliği'nde ödüllendirilen bir senaryosundan yararlanarak. Sinan Çetin gecekondü çevresini, minibüsçüleri, iki minibüsçü arasındaki rekabeti ya da aynı kızı seven iki erkeğin çatışmasını biraz masalımsı bir yaklaşımla fakat mizah ve içtenlik dozu şaşmayan bir katılışla anlatıyor; çevreyi iyice tarayarak ve kahramanlarını iyice inceleyerek.

Sinan Çetin'in bir sonraki filmi de "çevre" filmidir; fakat bu kez seçtiği çevre ve bu çevrede geçen öykü güldürüden ve mizahtan çok uzak. Sinan Çetin-Ömer Uğur ikilisinin, İrfan Yalçın'ın **"Genelevde Yas"** adlı romanından yola çıkan senaryosunda çevre bir genelev sokağıdır. Öykü ise bir genelev sermayesi, ona âşık olan genç ve onu kullanmak isteyen kabadayının etrafında oluşmaktadır. 14 Numara'da Sinan Çetin ilk kez "fahişe romantizmi"nin kalıbına karşı çıkarak belgesel, doğalcı bir bakışla, yerinde çekimlerle genelev dünyasını canlandırıyor, pek özgünlüğü olmayan dramatik yapıyı bu "yaşam parçası"nın içine iyice yerleştiriyor ve çirkefin içinde de bir tutkunun (ayrı bir romantizmin ya da romantik gibi görünen bir katıksız sevginin) var olabileceğini ortaya çıkartıyor. 14 Numara 1985 Antalya Film Şenliği'nde en başarılı ikinci film, en başarılı yönetmen, en başanlı erkek oyuncu (filmin yapımcılığını da üstlenen Hakan Balamir) ve en başanlı yardımcı kadın oyuncu (Keriman Ulusoy) ödülleri kazanıyor.

1986'da Sinan Çetin, senaryolarını da yazdığı iki film yönetiyor ve önceki çizgisinden ayrılıp "kişisel" bir sinemaya yöneliyor, daha karmaşık bir anlatımla, daha çok "iç hesaplaşma"lı temalarla: **Prences ve Gökyüzü**.

Gerek **Prences**, gerekse **Gökyüzü** 12 Eylül filmlerindendir; ilki devrimci bir örgüte katılan bir genç kadınla ona âşık olan bir fotoğrafçıyı anlatırken, ikincisi tutkulu bir yönetmenle birbirini arayan, bulan, kaybeden iki genci ele alıyor. **Prences**'te Çetin'in fotoğraf sanatçısı yönü ağır bastığı gibi siyasal yaklaşımı, devrimci eylemine bakışı, eylem olaylarını değerdirmesi, giderek kahramanının tutumu ve tutkusu net olmaktan çok uzak kalıyor. **Prences**, bir görüntü ve simge bolluğu içinde, çok şeyler anlatayım derken. —yönetmenin ilk çalışmalannda olduğu gibi— inandırıcı olma potansiyelini yitiriyor.

Su da Yanar gibi **Gökyüzü** de bir yönetmeni, bu yönetmenin iç yolculuğunu, düşlerindeki bir aşk öyküsünü ve buna verdiği, vermesi gereken çizgiyi "resimlendiriyor"; aşırı bir biçim endişesi içinde, "çağdaş" sinemanın aşırı bir sergilemesine vararak. Ve kuşkusuz, bu tür deneyleriyle Sinan Çetin, **Çirkınler de Sever**, **Çiçek Abbas** ve 14 Numara'daki ister hicivli ister doğalcı gerçek duy-

gusundan iyice uzaklaşmış oluyor.

"Yeni Sinema"nın bir yönü Yılmaz Güney'den etkilenirken bir başka yönü ise, daha geniş bir tematik arayış içinde, kuru gerçekçiliği aşip, toplumcu/siyasal kalıpları kırıp bir "kişilik" sinemasını oluşturmaya yeğliyor, ya da bir senteze varmayı.

Bu ikinci yolun ilkleri arasında Ömer Kavur yer almaktadır. 1944'te Ankara'da doğan Ömer Kavur Paris'te film öğrenimini tamamladıktan sonra Türkiye'ye döndüğünde ilkin belgesel ve tanıtma filmleri çekiyor, sinema yazıları yazıyor ve 1974'te Refik Halid Karay'ın *Yatık Emine* romanını uyarlayarak bir çıkış yapıyor.

Fransa'da Kavur, Bryan Forbes ("Chaillot'lu Deli") ve Alain Robbe-Grillet ile çalışıyor, birçok TV müzikallerinde yönetmen yardımcısı olarak görev alıyor, Türkiye'deki belgesel çalışmaları ise *İstanbul*, *Atatürk* ve *Ankara*, *İzmir* ve *Boğaziçi Köprüsü* gibi konuları kapsıyor. Ömer Kavur, özetle, ilk yönetmenlik çalışmasına ayrıntılı ve kapsamlı bir hazırlıkla giriyor ve bu hazırlığını da kanıtlıyor.

"Ömer Kavur bu uzun metrajlı filminde, kolayca melodrama dönüşebilecek bir konuyu dürüst, özenli ve kolaya kaçmayan bir biçimde sinema diline aktarabilmiş. Giysilerin, dekorların özel bir önem kazandığı tarihsel filmlerin, sinemamızda çoğunlukla ilkel, düzmece olduğu hemen ortaya çıkan bir yapıya dönüştüğü göz önüne alınırsa Yatık Emine'nin inandırıcılık sağlayabilen nadir filmlerden biri sayılması gerektiği hemen anlaşılır. Filmin aydınlatma, görüntü düzeni seslendirme, müzik gibi teknik ve biçimsel alanlardaki başarısı da Yatık Emine'yi sinemamızın başarılı birkaç yapıtından biri kılıyor." ¹⁰⁷

Babaları bir kan davasında öldürüldükten sonra İstanbul'a amcalarını aramaya gelen, bir çocuk çetesi ile karşılaşan iki köylü kardeşin gerçek olaylardan kaynaklanan macerasını anlatan *Yusuf ile Kanan*'da (1979) Kavur, Onat Kutlar ile yazdığı bir senaryo ile, hayli zor bir çalışmada, değişik, gerçeklere, çevre tanıtımına bağlı bir konuda da rahatlıkla zorlukları aşıyor.

1980'den itibaren kendi yapımcısı da olan Ömer Kavur'un başlıca özelliği her filminde bir "yolculuk"u anlatmasıdır; bu kimi zaman bir "iç" yolculuktur, kimi zamanısa gerçek ve kilometrelerce sürüp giden bir yolculuk. Böylece Kavur'un her filmi biçim ve içerik olarak ayrı bir deneme, ayrı bir araştırmadır; zaman zaman ağır bir tempoda gelişen, daha doğrusu, dakik ve nesnel bir anlatımla kendi temposunu getiren, oluşturan. 1981 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film seçilen *Ah Güzel İstanbul*'da (1981) yönetmen, Firuzan'ın bir öyküsünden ve Firuzan ile yazdığı bir senaryoda, bir uzun yol

107. Aydın Sayman: *Yatık Emine*, *Milliyet Sanat Dergisi*, Sayı 112, 27 Aralık 1974.

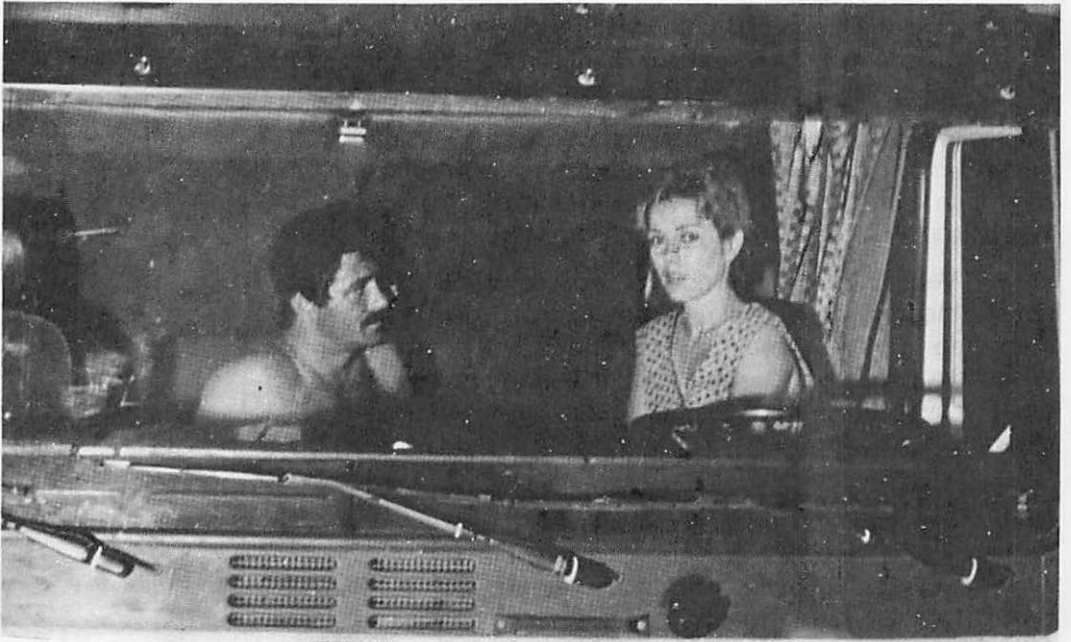


Yusuf ile Kenan, 1979,
KAVUR.

şoförü ile randevuevinde çalışan genç bir kadının aşkını anlatıyor; fakat akmak bilmeyen bir zamanın değerini vererek, bu geçen zamanı seyirciye hissettirerek o uzun, bitmez tükenmez yolculuğu izliyor sanki. Selim İleri ile birlikte yazdığı ve 1982 Antalya Film Şenliği'nde beş ödül (en iyi üçüncü film, en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni/Salih Dikişçi, en iyi müzik/Cahit Berkay, en iyi yardımcı erkek oyuncu/Orhan Çağman) kazanan **Kırık Bir Aşk Hikâyesi**'nde (1982) ise bir kasabada geçen bir aşk öyküsünü mutsuz ve kaçınılmaz bir sonuca vararak anlatıyor; gerek kasaba çevresini, gerekse bu kasabada yaşayan kişileri hiçbir abartıya kaçmaksızın, sanki biraz uzaktan bakarak, yaşıyor.

Kavur'un 1982'de yönettiği **Göl** de, Selim İleri'nin bir senaryosundan bir aşkı anlatıyor, çarpık bir aşkı, bir tutkuyu. Bir kasaba pavyonunda şarkı söyleyen sıradan bir şarkıcı/konsomatris ile onu intihar eden eşine benzeten, onun sayesinde eski tutkusunu diriltmek isteyen Murat Ağa'nın öyküsüdür bu. Bir saplantının dramıdır **Göl**, saplantılı bir kişinin, Murat'ın bakış açısından değerlendirilen; bu yüzden de çizgi dışı oluyor, bir çeşit "rahatsız"lık taşıdığı için. Kaldı ki Kavur, sürekli olarak, alışlagelmişin dışında olan, dışında kalan kişileri ya da alışlagelmiş kişileri alışlagelmişin dışına iten durumları anlatmayı tercih ediyor.

1985 Antalya Film Şenliği'nde Zuhal Olcay'a en başarılı kadın oyuncu ödülünü kazandıran **Amansız Yol** (1985) ve aynı yıl Kavur'un Türkân Şoray-Cihan Ünal ikilisi ile, yönettiği **Körebe**'de (1985) de alışlagelmiş kişiler —ilkinde TIR şoförü, ikincisinde bankada çalışan genç kadın— beklemedikleri ve düzenlerini altüst eden, onları bir arayış ya da bir yolculuğa iten olaylarla karşılaşılıyorlar: TIR şoförü fahişeliğe itilen, sakat kocası tarafından sömürülen eski sevgilisi ile yeniden karşılaşınca kendini bir takibin içinde buluyor, aynı şekilde çocuğu kaçırılan genç kadın, ona yardımcı olan ayrıldığı



Amansız Yol, 1985, KAVUR.
Zühal Olcay, Kadir İnanır.

Anayurt Oteli, 1986, KAVUR.
Şahika Tekand; Macit Koper.



kocası ve özellikle ona âşık olan avukat da, kentlin içinde cereyan eden fakat adeta başka boyutlarda, gerilimin boyutları dahil olmak üzere, var olan kuşku dolu bir evrenin içine dalyorlar.

Ömer Kavur'un yorumu ile **Amansız Yol'da**: *"Yaşamın her alanında belirginleşen, insanlar arasındaki iletişimsizliklerin ve sevgi bağlarının kopmasına yol açan yabancılaşma olgusu ele alınıp, Wim Wenders'in 'Paris-Texas'ın büyük katkısını da içermektedir."* ¹⁰⁸

1986 Venedik Film Şenliği'nde ödüllendirilen (FIPRESCI, Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu Ödülü), Yusuf Atılgan'ın romanından uyarlanan **Anayurt Otell** (1986) ise bu hayli karamsar ve tedirgin edici boyut değiştirmenin en belirgin, en açık ve çarpıcı örneği oluyor, sanki "gecenin öbür ucuna" doğru açılan ve dönüşü olmayan bir yolculuk gibi.

Ömer Kavur'un film dizininde —ve Türk sinemasında— **Anayurt Otell**, kahramanı, yan kişileri, mekânı, anlatımı ile benzeri olmayan bir filmidir: Bir "psycho", bir paranoya olayının içyüzünü veriyor **Anayurt Otell**, Zebercet'in yolculuğunu ve arayışını izlerken, film Kavur'un daha önce de denediği, ruhbilimsel bir gerilimin adeta eksiksiz klinik portresini veriyor.

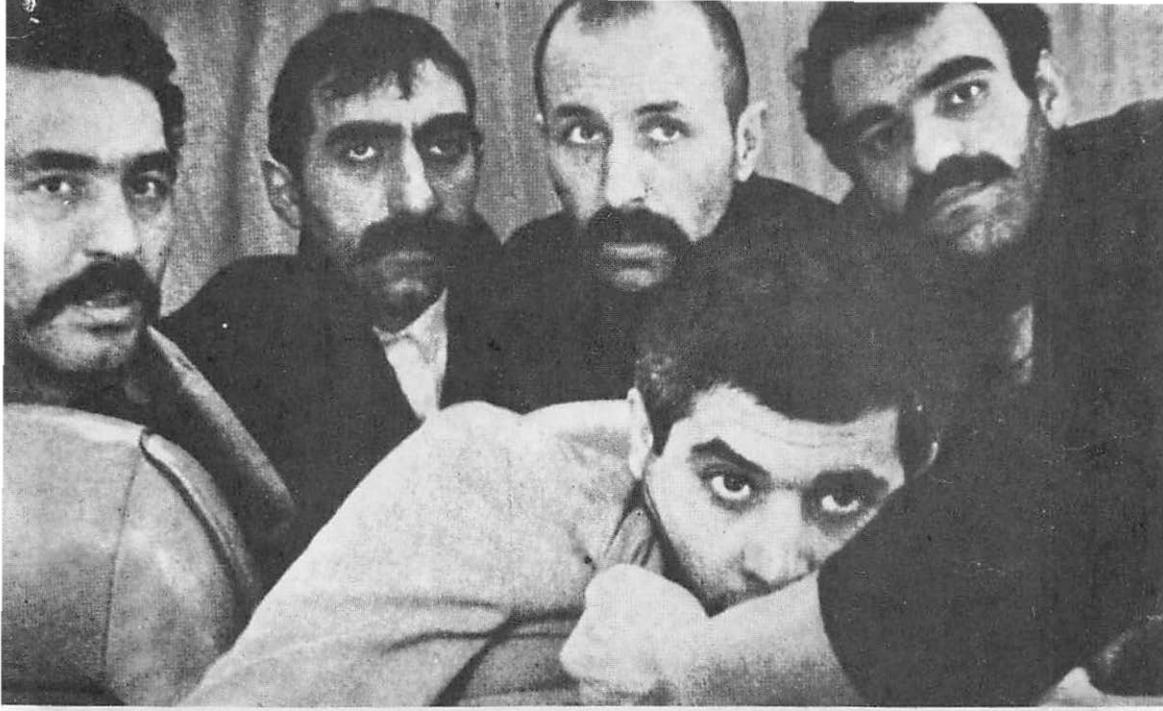
*

1974'te ilk filmini yöneten başka bir "yeni sinema" temsilcisi de Tunç Okan oluyor. 1942 İstanbul doğumlu Okan sinemaya 1965'te oyuncu olarak giriyor ve oynadığı bazı filmlerin senaryosuna da katılarak oyunculuğunu 1967'ye kadar sürdürüyor. Tunç Okan'ın yönetmenliği, İsviçre'ye yerleşip kendi yapım şirketini kurduğunda yurt dışında başlıyor. Okan İsveç'te, iki yılı bulan uzun bir çalışmayla, senaryosunu da yazdığı **Otobüs** (1974) filmini gerçekleştiriyor. Bu ilk filmi ile Taormina'da, Karlovy Vary'de, Strasbourg ve Santarem'de çeşitli ödüller kazanarak yurt dışı şenliklerinde olay yaratıyor.

Bir grup kaçak Türk işçisinin yolculuğunu izliyor **Otobüs**, yer yer gerçekçi, yer yer simgesel bir anlatımla ve bir ilk film olarak, Okan'ın sinemacı yeteneklerini ortaya koyuyor. Aslında film, tasansından çekimine kadar bir maceradır, az bir sermaye ile, film çeke çeke sinemanın öğrenilip sürdürüldüğü, özenci bir tutku ile. Tunç Okan, eleştiriler alan, sansürle çatışan yapıtını şu şekilde açıklıyor:

"Başlangıçtan beri yapmak istediğim, bir çatışmayı, bir büyük uyumsuzluğu, aykırılığı ortaya koymaktı. Tekniğiyle, aşırı gelişmiş tüketim toplumuyla az gelişmiş toplumun insanlarını karşı karşıya getirmek. Bunların birbirleriyle olan ve kendi içlerindeki çelişkiyi, aralarındaki korkunç çatışmayı vurgulamak istedim.... Yoksa sansürün ve bazı aydınlarımızın iddia ettiği gibi, ne Türk işçisini, ne Türk insanını, ne de herhangi bir milletin insanını küçük düşürmek değildi amacım. Filmdeki işçiler Türk değil, herhangi bir azgelişmiş toplu

108. Alışlagelmişin Dışında Bir Türk Filmi, Cumhuriyet, 4 Nisan 1987.



Otobüs, 1974, OKAN.

*mun insanları olabilirdi. Türk olmaları bir rastlantıdır, İtalyan ya da İspanyol olsalardı film bildirisinden bir şey kaybetmeyecekti."*¹⁰⁹

Tunç Okan, on yıllık aradan sonra, ikinci filmini İsviçre'de gerçekleştiriyor, Friedrich Dürrenmatt'ın bir öyküsünden yararlanarak, çoğunlukla Fransız oyuncuları kullanarak ve bir tatil gününde, bir Türk karı-kocanın başından geçenleri anlatarak. Sonuçta **Cumartesi Cumartesi** (1984) orta halli bir güldürünün çizgisi içinde herhangi bir Fransız filminin alışlagelmiş kalıplarını aşamıyor.

1986'da Okan, oyuncu olarak Sinan Çetin'in **Prenses** filmine katılıyor ve yönetmen olarak da yeni çalışmalara girişiyor.

Okan gibi tiyatro ve sinema oyuncusu Tuncel Kurtiz de, İsveç'te Nurettin Sezer'in senaryosundan ve Müjdat Gezen'in oyunculuğundan yararlanarak bir film yönetiyor: **Gül Hasan** (1979). İsveç'te Muammer Özer de, bir dizi kısa filmden sonra ilk konulu filmini yönetiyor; "Splettring/Kardeş Kanı" (1984). Konu İsveç'te yaşayan ve sonuçta parçalanan bir Türk işçi ailesinin dramı etrafında dönüyor. İsveçli oyuncular kullanan Özer, yer yer özentili bir anlatımla, Batı TV'lerine uygun bir çalışma veriyor ve ikinci filmini (**Bir Avuç Cennet**, 1985) Türkiye'de çekiyor.

Bir Avuç Cennet'te Muammer Özer, kendi senaryosundan, yola çıkarak, akrabalarını aramak için büyük kente gelen, burada ko-

109. Zeynep Oral, Tunç Okan: Tüketim Toplumu İnsanları ile Azgelişmiş Toplum İnsanlarını Karşılaştırdım, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı 256, 19 Aralık 1977.

ŞENER ŞEN

YAZAN - YÖNETEN:

BAŞAR SABUNCU

ÇIPLAK

VATANDAŞ

NİLGÜN AKÇAOĞLU
PEKCAN KOŞAR
ZİHNİ KÜÇÜMEN
CANDAN SABUNCU
KAMURÂN USLUER
BİLGE ZOBU



nut sorunu ile karşılaşan ve sonunda boş bir otobüse yerleşen iki çocuklu bir aileyi anlatıyor; 1985 Antalya Film Şenliği'nde en başarılı üçüncü film, en başarılı senaryo, en başarılı müzik ödülleri (Tarık Öcal) kazandığı gibi, 1986 Strasbourg Şenliği'nde ikincilik ödülünü, Özgentürk'ün **Bekçl'si** ile paylaşıyor.

Çıplak Vatandaş, 1986, SABUNCU.

"Yeni sinema"nın temsilcileri olarak görülen, kimi yaşından ötürü "yerli" sayılan, kimi ise gerçekten yeni bir şeyler yapmak isteyen yönetmenleri şimdiden tek bir etiket altında toplamanın sakıncalı olabileceği kuşkusuz doğrudur. Aslında bu salt bir "kodifikasyon" gereksiniminden ve kolaylığından doğuyor. Kaldı ki, aşağıda görüleceği gibi, 1980'lerde ilk filmlerini imzalayan (hatta, 1970'lerde, Özcan Arca gibi tek bir filmle, [**Merhaba**, 1976] yetinen) kimi iki, kimi üç yapıt veren bu sinema sanatçıları şimdiden yorumlayıp değerlendirmek olanaksızdır. Bu çalışmamızda bizim yapabileceğimiz tek şey yapıtlarını sıralamak ve bazı özelliklerini belirtmek olacaktır.

Başar Sabuncu tiyatro ve senaryo yazarlığından, her iki alandaki çalışmalarından yararlanarak alıcının arkasına 1985'te, senaryosunu da imzaladığı **Çıplak Vatandaş** ile geçiyor. Sabuncu, ilk film olarak, Şener Şen'in oyunu ile desteklenen güncel bir güldürü veriyor; ancak klasik güldürü çizgisini rahatlıkla aşan filmi, aynı ilgiyi ya da aynı anlatım bütünlüğünü sonuna dek sürdüremiyor. Güldürüden sonra Sabuncu, ikinci filmi olarak zor bir konuya girişiyor ve Luis Buñuel'den ve Buñuel'e kaynak teşkil eden Joseph Kessel'in romanından (Gündüz Güzeli/Belle de Jour) esinlenerek **Kupa**

Kızı'nı (1986) çekiyor. Ruhbilimsel açıklamalar, davranış ve çözümlemeler tartışılardursun film, sürekli geriye dönüşleri ile, kimi ustaca, zevkle işlenmiş, kimi ise sanki aceleyle getirilmiş bölümleri ile daha çok "nostaljik" (eski Beyoğlu'nun randevuevleri) atmosferi ile bir çekicilik kazanabiliyor; anlattığı öykü ve kişi ile değil.

Başar Sabuncu'nun üçüncü filmi de bir roman uyarlamasıdır, Pınar Kür'ün akisler yaratan romanından yola çıkan, sonunda "muzır" olarak yargılanan, sansür tarafından ilkin "müstehten" damgasını yiyen ve sonradan gösterime girebilen **Asılacak Kadın** (1986). Sabuncu bir kez daha bir cinsellik dramına girişiyor, Müjde Ar'ın erotik potansiyelinden de yararlanarak bir hayli "nostaljik" bölümler ekliyor ve anlatımında, öykünün akışını yer yer durgunlaştıran bol sayıda geriye dönüşlerden vazgeçemiyor.

İlk filmlerinde sinemacı kişiliklerini ortaya koyan ve sağlam bir anlatım getirenler, Sabuncu'dan çok, Nesli Çölgeçen ile senaryo yazarlığından gelen Yavuz Turgul oluyor.

Çölgeçen, Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu'ndan 1975'te mezun olduktan sonra Sûha Ann ile çalışıyor, **Çatı** (1979) adlı belgeseli yönetiyor, reklam filmleri çekiyor ve ilk konulu uzun çalışması olan **Kardeşim Benim** (1983) ile 1983 Sedat Simavi ödülünü aldıktan sonra 1984 Antalya Film Şenliği'nde en iyi ikinci film ödülünü kazanıyor. *Kardeşim Benim "...öncelikle sinemamızda birçok kalıplan kırma çabasındaki yürekli, yenilikçi çıkışıyla dikkati çekiyor. Bohem bir sanatçının yaşamından dilimler diye özetlenebilecek olan konusu, sinemamızda seyircinin ilgisini çekebilecek, dolayısıyla sinemalaştırılabilecek konular/ öyküler kategorilerinin dışında kalan ve sanki alışlagelmiş kalıplara meydan okuyan yapısıyla kuşkusuz ilginç bir çıkış"* olarak değerlendiriliyor.¹¹⁰

Yönetmenin ikinci filmi bir Çölgeçen/Turgul işbirliği oluyor: Yavuz Turgul'un Osman Şahin'in bir öyküsünden hareket ederek senaryosunu yazdığı **ZÜĞÜRT AĞA** (1985). Film 1986 Antalya Film Şenliği'nde en iyi özgün senaryo, en iyi yardımcı kadın (Fusun Demirel) ve en iyi yardımcı erkek (Erdal Özyağcılar) oyuncu ödüllerini kazanıyor ve Şener Şen'e oyuncululuğunu iyice değerlendirebileceği bir olanak tanıyor.

Kırsal bölgede başlayıp büyük kentte sonuçlanan bir göçün öyküsünü anlatıyor **ZÜĞÜRT AĞA**, köyünü satmak zorunda kalan, ağırlığını büyük kentte sürdürebileceğini sanan fakat herşeyini yitirip sonunda sokaklarda lahmacun satan bir ağadır bu, Türk sinemasındaki "Ağa" geleneğine tümü ile ters düşen, çaresizlik örneği bir ağa. Turgul'un ince, gerçeklerden kopmayan, buruk mizacı ile Çölgeçen'in dakik anlatımı ve her biri son derece uygun karakterler çizen bir oyuncu kadrosu bir araya gelince **ZÜĞÜRT AĞA** yenilikçi, özgün bir acı güldürü olarak kesin bir başan oluyor.

110. Atilla Dorsay: **Kardeşim Benim**, **Cumhuriyet**, 12 Aralık 1984..

Genellikle özlü güldürülere, senaryo yazarı olarak imzasını atan magazin yazarlığından Ertem Eğilmez'in ekibine geçen, senaryolarının yanı sıra reklam filmleri çeken Yavuz Turgul bir ilk filmin konusu olarak Dranas'ın ünlü şiirini seçiyor ve **Fahrîye Abîa** (1984) ile bir gençlik aşkını, bir kenar mahalle çevresini büyük duyarlılıkla canlandırıyor; ikinci filmi olan **Muhsin Bey** (1986) ile de, değeri ilk gösterildiğinde adeta pek anlaşılmayan bir başyapıt veriyor.

Muhsin Bey'de Turgul, senaryodan senaryoya iyice biçimlendirdiği insancıl, traji-komik mizah anlayışını adeta eksiksiz ve kusursuz bir anlatımla —Şener Şen, Uğur Yücel ve Şermin Hürmeriç'ten oluşan bir oyuncu üçlüsünün katkısıyla— incelikle örülmüş, son derece nostaljik, duygu sömürüsüne kaçmayan, fakat her şeyin hicvini (arabesk furyasından arabeskin ünlü yıldızlarına dek) dozunda veren bir filmle, Türk sinemasındaki güldürü türüne özgün bir yapıt kazandırıyor.¹¹¹

Geriye 1980'lerin genç yönetmenlerinden üzerinde durulması gereken dördü kalıyor: Nisan Akman, Yusuf Kurçenli, Ümit Elçi ve Atilla Candemir. Nedir ki, tarihsel bir yaklaşımla, boyutlarını şimdiden saptayabilmek için vakit henüz çok erkendir.

Türk sinemasındaki az sayıda kadın yönetmenler dizisine katılan ve fotoğrafçılıktan gelen Nisan Akman Beyaz Bıslıklet (1986) ile aynı yıl Antalya Film Şenliği'nde seçiciler kurulunun özendirme ödülüne layık görülüyor. Akman, güzel görüntülerle süslü içtenlikli bir aşk öyküsünü ortaya koyuyor, fakat en büyük kusuru ve yanlış, bir ilk film olarak, bir uyarlamadan (Claude Goretta'nın "Dantelci Kız/ La Dantellière"sinden) yola çıkması oluyor. Kurçenli, televizyondan geliyor, Candemir'in **Kırlangıç Fırtınası** (1985) gibi gösterime çıkamayan, salt televizyonda ve İstanbul Sinema Günleri'nde gösterilen, senaryosunu Ayşe Şasa'nın yazdığı, **Ve Recep ve Zehra ve Ayşe** (1983) ile ilk sinema filmini yönetiyor, gerçek bir işgal olayından yola çıkarak bir kasaba dramını işliyor; düzgün ancak oldukça mesafeli bir anlatımla. Bir yıl sonra çevirdiği **Ölmez Ağacı**'nın (1984) senaryosu Ayşe Şasa, Bülent Oran ve Kurçenli tarafından imzalanıyor. Almanya'da bir Türk ailesinin öyküsünü anlatıyor **Ölmez Ağacı**, Türk-Alman, Türk-Yunan ilişkileri üzerinde duruyor; Kurçenli burada da çok nesnel bir davranışla olaylara ve kişilere sanki katılmadan bakıyor, göstermekle yetiniyormuş gibi. Yönetmenin bu "mesafeli" bakışı, belki de bugüne kadar çevirdiği en kişisel filmi olan, **Merdoğlu Ömer Bey**'de (1986) sürüyor. **Merdoğlu Ömer Bey**, yine Ayşe Şasa'nın bir senaryosundan, bir "geçiş" sürecinin, bir "entegre" olmanın (ya da olamamanın) "tarihçesi" ve kasaba eşrafından Ömer Bey'in İstanbul'a uyum

111. 1987 Antalya Şenliği'nde "Muhsin Bey" en iyi film, en iyi erkek oyuncu (Şener Şen), en iyi özgün senaryo, en iyi özgün müzik (Atilla Özdemiroğlu) ve en iyi yardımcı erkek oyuncu (Uğur Yücel) ödüllerini kazanıyor.

sağlama gayretlerini inceliyor. Ömer Bey, aslında uyum sağlamıyor, kentsoyku olabilme gayretleri, yakınları ile ilişkileri (babası, eşi, şarkıcı sevgilisi, tiyatrocu kız), girip çıktığı çevreler yapay ve özentili kalıyor.

Ümit Elçi sinema öğrenimini İngiltere'de yapıyor, bir süre (Erdoğan Tokatlı ile) şirket kurup film ve video pazarlaması ile uğraşıyor, 1985'te de Tarık Dursun Kakinç'ın aynı adlı romanından **Kurşun Ata Ata Blter'i** yöneterek kırsal alanda geçen bir "kadın filmi"ni veriyor. Atilla Candemir ise, Halil Ergün'ün bir senaryosundan, sinemalara kadar ulaşamayan ve salt televizyonda gösterilen **Kırlangıç Fırtınası** (1985) ile bir yapımcı/yönetmen filmini veriyor.

Gerek 1965'lerin "genç sinema"sı, gerekse 1970'lerin ikinci yansından sonra ortaya çıkan ve giderek "yeni sinema" adı altında bütünleşen sinemacıların var olan ticari kural ve şartlandırmalarını kırmak ve aşmak amacı ile, daha gerçekçi, daha çağdaş ve özgün bir sinemaya varabilmek için mücadele verdikleri süre içinde, bunların antitezinde başka bir sinema oluşuyor. Kurumsal olarak "Milli Sinema" adını alıyor geleneklere bağlı olan bu sinema; başlıca temsilcisi de Yücel Çakmaklı oluyor.

Yücel Çakmaklı (1937) sinema yazarlığından ve yönetmen yardımcılığından geçiyor yönetmenliğe **Birleşen Yollar** (1970) ile ve yönettiği çoğu filmde ticari sinemanın kalıplarına ve senaryo/öykü anlayışına bağlı kalıyor; şu farkla ki "manevi değerler" başlıca endişesi oluyor. 1970/1974 yılları arasında, kendi yapımcısı da olan (Elif Film) Çakmaklı, 9 film yönetiyor (**Çile**, 1972; **Zehra**, 1972; **Ben Doğarken Ölmüşüm**, 1973; **Oğlum Osman**, 1973; **Diriliş**, 1974; **Garip Kuş**, 1974; **Kızım Ayşe**, 1974; **Memleketim**, 1974), yıldız oyuncularla çalışıyor (Türkân Şoray, Orhan Gencebay, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun, Necla Nazır vb.) ve kendi "milli" görüşünü **Oğlum Osman**, **Diriliş**, **Kızım Ayşe**, **Memleketim** gibi çalışmalarda vurguluyor.

Nedir ki, örneğin, bir **Oğlum Osman**'ın "milli" oluşu, olabilmesi, bu niteliğini değerlendirebilecek çevrelerde bile eleştiri konusu oluyor: "... **Oğlum Osman**'ın *Milli Sinemaya tehlikeli alışkanlıklar da getirme durumu olan aşağılarda bir yeri vardır. Milli sinemanın alt sıralarındadır yani. Veya 'arıklama' sahneleri olduğu için Milli sinema değildir de denebilir. Meseleyi şöyle de koyabiliriz ortaya: verilmek istenen mesaj yönünden olumlu, fakat sinema dili yönünden olumsuzdur. Mesaj veriş tekniği yönünden milli değildir Oğlum Osman.*" 112

1970'lerin ortalarında Yücel Çakmaklı sinemadan ayrılıp TRT'ye geçiyor ve kurum adına iddialı dizilerin yönetmeni oluyor (**Denizin Kanı**, **Bir Adam Yaratmak**, IV. Murat, Hacı Arif Bey, **Küçük Ağa**, **Kuruluş** vb.).

112. Mehmet Kılıç: **Oğlum Osman**'ın Milliliği, **Orta Doğu**, 18 Temmuz 1974.

Çakmaklı'nın öncülüğünü yaptığı, kuramcısı olduğu Milli Sinema birkaç örnek daha veriyor; Atilla Gökboru'nun **Sınıfta Şenlik** (1975), Mesut Uçakan'ın **Rahmet ve Gazap** (1980) ve **Öç** (1984), Salih Driklik'in **Gençlik Köprüsü** (1976) vb. Fakat devamı gelmiyor, ya da bu tür bir sinema anlayışı bazı televizyon yapımlarında sürdürülüyor...

Feryada Gücüm Yok,
GÖREN. Orhan Gencebay,
Müjde Ar, Mete Sezer.

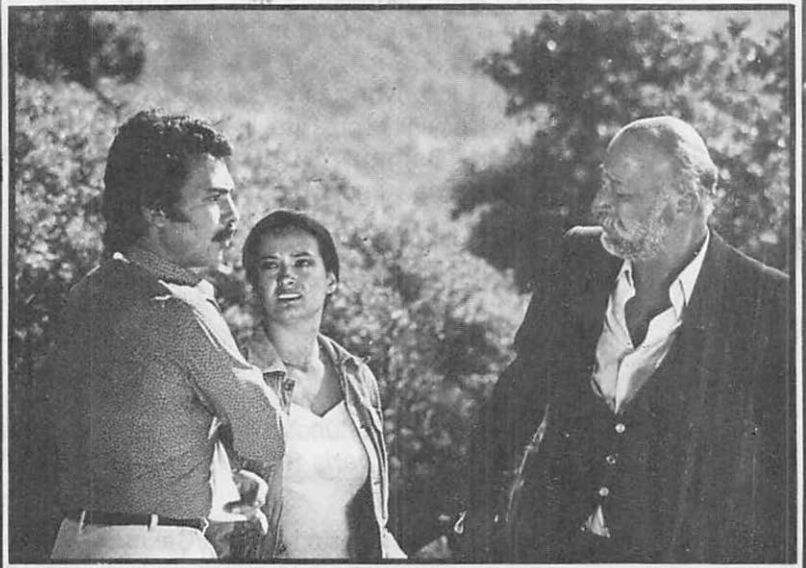
Yönetmen
ŞERİF GÖREN

PEMBE MUTLU
NURİ ALÇO
METE SEZER
YAVUZ ÜN

SEYFETTİN
KARADAYI
MUSTAFA YAVUZ
MESUT SÜRMELİ
ZEYNEP ERMAN

Kamera
ERDOĞAN ENGİN

GULSAH FILM



ORHAN GENCEBAY
FERYADA GÜCÜM YOK
MÜJDE AR

6

Kaynaklar, Türler ve Etkiler

1960 ve 1970'lerde yapımda yapay bir artış gösteren Türk sinemasının özelliklerinden biri bol sayıda kullandığı yabancı kaynaklar ve bunun etkileri oluyor. Yerli kaynak sürekli olarak kullanılıyor kuşkusuz, fakat yabancı kaynak kullanmak ilginç ve kolay bir alışkanlık haline geliyor. Yabancı kaynak, etki ve türler, neden bol sayıda kullanılıp ticari sinemada tercihli bir duruma geçiyor? (Bu tercihli durum, 1980'den sonra, daha çok video yapımlarında uygulanmaya başlanıyor.)

Sinema, gerek bir sanat gerekse bir endüstri olarak, özellikle çok sayıda film çevrilen ülkelerde yeni kaynaklar edinmek zorunluluğu ile karşılaşılıyor. Bu yüzden her ülke sineması, belirli dönemlerde, bir "konu sıkıntısı" sorunu ile karşı karşıya bulunduğu her çeşit kaynağı çıkış noktası olarak büyük bir rahatlıkla kullanır, ondan bir geçerlilik ya da bir "rantabilite" umut ettiği sürece.

Başkaca ülkelerin ticari sineması gibi, Türk sineması da çeşitli kaynaklardan yararlanmış —gerek ulusal, gerek yabancı— ve bu kaynakların seçimi, kullanılması, yorumlanması Türk sinemasının belirli dönemlerdeki gerçek ticari çizgisini oluşturmuştur.

Bu uygulama Muhsin Ertuğrul ile başlıyor, 1950'lerde sürdürülüyor, 1960 ve 1970'lerde yapım sayısının artması ile uç noktasına varıyor ve 1980'lerde tarihe kanışmış gibi oluyor.

Bu bölümde amacımız, tarihsel bir perspektif içinde ve ele aldığımız 1960-1986 dönemini bir bütün sayarak, bu "özellik" incelemektir. Konu bir hayli karmaşık olup geniş bir malzemeye ve kaynak araştırmasına dayandığından bu sahifelerde ilkin konumuz olan dönem içinde başlıca türleri, kaynakları inceleyip sonradan salt yabancı film uyarlamaları üzerinde duracağız.

Yıllar yılı "melodram"ın her çeşidi, Türk sinemasının en geçerli, seyirci tarafından rahatlıkla benimsenen, seyirciyi etkileyen, duygulandıran bir türü olmuştur; ilkin Mısır sonradan Batı sinemasının ve edebiyatının, giderek TV dizilerinin kalıplarını uygulayarak. Hatta, bir paradoksa benzese de, diyebiliriz ki Türk sineması "şarkıcı", "şarkılı" ve en son olarak "arabesk" filmlerinin yaygın oldukları yıllarda (Zeki Müren'den Emel Sayın'a, Bülent Ersoy'dan Ferdi Tayfu'ya ve Orhan Gencebay'dan Küçük Emrah'a) melodramı, yani "müzikli dram" kurallarına en yakın şekilde kullanmış, değişmeyen formül ve

klişelerini, temalarını ve dramatik kuruluşunu usanmadan tekrarlamıştır.

Ele aldığımız dönemde melodramın Batılı kaynağı, TV'de "Dallas" ve benzerleri sergilenmeden önce, geniş çapta "popüler", halk tipi, önceki yüzyıldan kalma François Copée, Pierre Descourcelles, Xavier de Montepin, Georges Ohnet ve D'Ennery gibi Fransız yazarların romanları olmuştur.

François Copée'nin (1842-1908) "Suçlu/Le Coupable" adlı romanının en ünlü uyarlaması bize Hindistan'dan gelmiştir; Raj Kapoor'un yönetip oynadığı "Avare/Awhara" ile. Ve "Avare" ya da "Suçlu", Semih Evin'in **Avare**'sinden (1965) başlamak üzere, uzun bir dizinin kaynağı oluyor, fakat "kaynak" olarak Copée'nin romanı sadece **Gençlik Hülyaları**'nda (Halit Refiğ, 1962) açıklanıyor.

D'Ennery'nin, 18. yüzyılda cereyan eden, sessiz sinema döneminde Amerika'da D.W. Griffith'in de ilgisini çeken "İki Yetime"si (Les Deux orphelines) ilk kez Ölkü Erakalın tarafından kullanılıyor (**İki Yetime**, 1961), dört yıl sonra ise Orhan Aksoy'un yönetiminde ve Hamdi Değirmencioğlu'nun bir senaryosundan Zeynep Değirmencioğlu'na (Ayşecik) uygun bir hale getiriliyor (**İki Yavrucak**, 1965).

Fransız "popüler" ve "popülist" romancıları arasında en şanslı olanı Georges Ohnet (1848-1918) sayılabilir; ağdalı ve göz yaşartıcı, bol sürprizli romanları sayesinde. Ünlü yapıtlarından "Fakir Gencin Romanı" (Le Roman d'un jeune homme pauvre) aynı adla çevriliyor (**Fakir Gencin Romanı**, O.Nuri Ergün, 1965), daha az ünlü olmayan "Demirhane Müdürü" (Le Maître des forges) ise **Tamlırcı Parçası** (Türker İnanoğlu, 1965) ve **Yaralı Kalp** (Remzi Contürk, 1969) diye uyarlanıyor. Xavier de Montepin'in (1823-1902) "Ekmekçi Kadın"ı (La Porteuse de pain) ilkin Türkân Şoray (**Ekmekçi Kadın**, Zafer Davutoğlu, 1965), sonradan Fatma Girik (**Ekmekçi Kadın**, Mehmet Binler, 1972) için uygun bir konu olarak seçiliyor.

"İki Yetime" bir yana, bu tür romanlarda sık sık işlenen "kimsesiz çocuk, kaybolan ya da çalınan çocuk" teması da etkin sayıldığından gerek Hector Malot'nun (1830-1907) "Kimsesiz"i (Sans famille), gerekse Pierre Descourcelles'in "Fanfan ve Klodine"si (Fanfan et Claudinet) de kullanılıyor; birincisi **Avare Yavru ve Filinta Kovboy** (Süreyya Duru, 1964), ikincisi ise **İstirap Çocukları** (Burhan Bolan, 1964) olarak.

Baba ve oğul Alexandre Dumas ikilisi de, zaman zaman, melodramlara uygun düşmekte: Dumas Fils'in (1824-1895) "Kamelyalı Kadın"ını (La Dame aux camelias) kullanmayan ülke sineması yok denebilir; nedir ki Türk sinemasında (ve Şakir Sırmalı'nın 1957'deki deneyinden sonra) çağdaş bir kimlik kazanıp "tatlı hayat"ın çilgınlıklarına bile katılıyor (**Ben Bir Sokak Kadınıyım**, Ertem Eğilmez, 1966).



Yaktı Beni, GÜLGEN. Tayfur, Serpil Çakmaklı.



Baba Dumas'nın (1803-1870) en bilinen yapıtı olan "Üç Silahşörler" (Les trois mousquetaires) çok değişik türlerde kullanılıyor, salt bir çıkış noktası olarak ele alınıp bambaşka bir öyküye dönüştürülüyor. Osman Seden'in **Dört Paşalılar**'ında (1965) bir kenar mahalle güldürüsü oluyor, Halit Refiğ'in **Üç Korkusuz Arkadaş**'ında (1966) Kıbrıs'a silah kaçırarak bir çetenin peşine düşen, üç erkek ve bir genç kadından oluşan bir dördlünün macerasına dönüşüyor, Tunç Başaran'ın **Kara Davut**'unda (1967) Osmanlılaştırılıyor, Nizamettin Nazif Tepedenlioğlu ile bir araya gelerek. Sonunda Dumas'nın kahramanları, Çetin İnanc'ın yönettiği **Üç Silahşörler** ve **Üç Silahşörlerin İntikamı**'nda (1972) gerçek kimlikleri ile, 17. yüzyıl Fransası'na yerleştiriliyor .

Alexandre Dumas'nın Türk sinemasındaki macerası bunlarla bitmiyor, yazarın başka ünlü yapıtları da uyarılma konusu oluyor. Örneğin, "Korsikalı Kardeşler" (Les frères Corses) İstiklal Savaşı'na götürülüyor (**İsimsiz Kahramanlar**, Semih Evin, 1964), Edmond Dantes ya da Monte Kristo Kont'u (Le Comte de Monte Cristo) çağdaşlaşarak suçsuz yere tutuklanıyor, sakallı bir yaşlıdan gizli bir hazinenin yerini öğreniyor, servete kavuşuyor, öcünü alıp sevdiği kıza da sahip oluyor (**Güneşe Giden Yol**, Halit Refiğ, 1965).

Dumas ikilisi birer "melodram" kaynağı olarak kullanıldığı gibi Prosper Merimée'nin (1803-1870) "Karmen"i (Carmen) de türe uygun görülüyor, Halit Refiğ'in **Erkek ve Dişli**'sinde (1966) bir çadır tiyatrosunda göbek atıyor, Semih Evin'in **Karmen**'inde (1972) ise çingeneliğini konuyor.

Ve dizi uzayıp gidiyor: Osman Seden Victor Hugo'dan "Sefiller"i (Les Misérables) uyarlıyor, fakat filmi Zafer Davutoğlu yönetiyor (1967); Yılmaz Atadeniz ise Jules Vernes'den **İki Sene Mektep Tatili**'ni (1965) çekiyor.

Bu arada çağdaş Fransız yazarları da pek unutulmuyor, gerek melodramlarda, gerek melodram kalıplarına oturtulan macera filmleri ya da tarihsel filmlerde, giderek "western"lerde: Georges Simenon (**Şu Kızların Elinden**, Yücel Hekimoğlu, 1964), Auguste Le Breton (**Sokakların Kanunu**, Aram Gülyüz, 1964; **Üç Öfkeli Adam**, Erdoğan Tokatlı, 1971), Boris Vian (**İpini Boynunda Bili**, Ferdi Merter, 1971), Anne ve Serge Golon (**Anjelik Osmanlı Saraylarında**, Ülkü Erakalın, 1967; **Anjelik ve Deli İbrahim**, Sûha Doğan, 1968), Frederic Dard (**Yasak Aşk**, Ümit Efekan, 1981) bunlardan bazıları.

Bir noktadan sonra masal da, "giysili" ya da çağdaş olarak doğaüstücü ya da duygusal bir güldürüye, giderek bir melodrama dönüştürülebilir. Böylece Fransız masalcıları Perrault kardeşlerin, özellikle Charles Perrault'nun (1628-1703) "Kül Kedisi" (Cendrillon) Hulki Saner'in **Yavru Kuş**'u (1961), Aram Gülyüz'ün **Saraylar Meleği** (1971) ve Süreyya Duru'nun **Sindrella Kül Kedisi**'nde (1971) kullanılıyor.

Melodram kaynağı, kuşkusuz, salt Fransız yazarlarından oluşmuyor; bu konuda Amerikan, İngiliz ve Alman yazarlarını da unutmamak gerekiyor.

Her ne kadar Anglo-Sakson yazarları, özellikle çağdaş olanlar, daha çok macera/polis ya da güldürüde kullanılıyorsa da melodrama dönüşmeleri de olağan sayılmaktadır. Bu nedenle Frank Yerby (**Erkek Severse**, Orhan Aksoy, 1966), Eric Segal (**Aşk Hikâyesi**, Nejat Saydam, 1971; **Pisi Pisi**, Zeki Ökten, 1975; **Aşk Hikâyesi**, Orhan Elmas, 1986), Emily Brontë'nin "Rüzgârlı Bayır"ı (**Wuthering Heights**) (**Acı Aşk**, Hulki Saner, 1963; **Ölmeyen Aşk**, Metin Erksan, 1966) ve Charlotte Brontë'nin "Jane Eyre"i (**Rüzgârlı Tepe**, Süha Doğan, 1963) uyarlanıyor.

Melodramlaştırılan kaynaklarda Almanya iki yazar ile temsil ediliyor; Erich Maria Remarque ve aslen Avusturyalı olan Stefan Zweig. Remarque'ın "Üç Arkadaş" romanından bir **Kardeş Gibiydiler** (Semih Evin, 1963), Zweig'tan ise **Merhamet** (Bilge Olgaç, 1970) ortaya çıkıyor.

Erich Von Stroheim'in bir romanını da, ilkin Almanca olarak yazıldığından, Alman kaynakları arasına katabiliriz. Roman "Paprika"dır ve "Paprika"dan **Papatya** (Mümtaz Yener, 1956), **Ateşli Çingene** (Metin Erksan, 1969) ve **Çingene Aşkı Paprika** (Mehmet Dinler, 1969) gibi filmler uyarlanmıştır.

Muhsin Ertuğrul'un ve izleyicilerinin başlıca kaynağını teşkil eden Batı tiyatrosu da, 1960 ve 1970'lerde unutulmuyor: Alexandre Bisson'un "O Kadın" (La femme X) adlı oyunu en azından iki kez kullanılıyor: **O Kadın** (Zafer Davutoğlu, 1966) ve **Kıskanç Kadın** (O. Nuri Ergün, 1966); George Bernard Shaw'un "Pygmalion"u her ne kadar bir Hulki Saner'in elinde duygusal güldürü niteliklerini koruyorsa da (**Aslan Yavrusu**, 1960), Ertem Eğilmez'in uyarlamasında tipik bir melodram oluyor (**Sürtük**, 1965 ve 1970).

Bu arada Michael Anerson'un "Kötü Tohum"u (The Bad Seed) gerilimini koruyor (**Kötü Tohum**, Nevzat Pesen, 1963); Tennessee Williams'ın "Dövme Gül"ü (The Rose Tatoo) uyarlamada bir hayli şey yitiriyor (**Her Zaman Kalbimdesin**, Duygu Sağıroğlu, 1967); Edmund Morris'in "Kırık Çanaklar"ı ise belki de en uygun uyarlamaya yol açıyor (**Kırık Çanaklar**, Memduh Ün, 1960; **Yaşam Kavgası**, Halit Refiğ, 1978; **Yuvaya Dönüş**, Oğuz Gözen, 1986). Bir başka uygun uyarlama da, Alessandro Cajona'nin sahne oyunundan alınan **Ağaçlar Ayakta Ölür** (1964), yine Memduh Ün imzasını taşıyor.

Az sayıda da olsa, güldürü türü de Batılı kaynaklardan yararlanıyor: Dostayevski'nin "Beyaz Geceler"i, son derece değişik bir kuruluş ve yorumla, bir Nejat Uygun filmine dönüşüyor (**İyi, Fakir ve Kibar**, Feyzi Tuna, 1971); Jacques Deval'in, Hollywood sinemasının da kullandığı, "Tovaritch"i bir **Şahane Züğürtler'e** (Süreyya Duru, 1964) yol açıyor, Mark Twain'in "Milyonluk Ban-



İntikam Hırsı, 1964, SER
İlk kovboy filmi.



knot"u (A Million Pound Note) Sadri Alışık'la **Şakayla Karışık** (Osman Seden, 1965) oluyor ve Miguel Cervantes'in "Don Kişot"u bile kimliğinden, çevresinden ve çağından kopmaksızın Münir Özkul-Sami Hazinses'i bir araya getirerek **Don Kişot Sahte Şövalye** (Semih Evin, 1971) olarak sunuluyor.

Dünya klasikleri unutulmadığına göre, William Shakespeare'in "Hırçın Kız"ı bir **Erkek Fatma Evleniyor** (Abdurrahman Palay, 1963) ve bir **Yavaş Gel Güzelim** (Memduh Ün, 1963) şekline giriyor ve Gogol'un "Müfettiş"inden bir **Aman Kimse Duymasın** (Muharrem Gürses, 1963) çıkıyor.

*

1967-1973 yılları arasında Türk sinemasının ufak yapım şirketleri bir kurtuluş çaresi, değilse bir yenilik olarak ülkemizde de bir ara çok satılan, çocukların ellerinden düşürmedikleri yabancı kaynaklı çizgi romanlardan da yararlanmayı düşündüler. Hangi çizgi romanlardan yararlandı bu yapımlar? Ya eskiden çok bilinenlerden, artık klasik sayılanlardan, ya da son yıllarda (o dönemde) "popüler" olanlardan.

Örneğin, Bay Tekin (**Flash Gordon** ya da kısacası **Gordon**) çekimi bir ara yarıda kalan sonradan güçlüklerle tamamlanarı bir filmde, fezaya uçtu, uçan dairelerle, canavar yaratıklarla mücadele etti, güzel ve az giyinik kraliçelerle tanıştı. Nedir ki bu **Bay Tekin Feza-da Çarpışanlar** (Şinasi Özönük, 1967) ilkelliği yüzünden bir "gariplik" örneği olarak bile çabucak unutuldu.

Bay Tekin deneyi başarısız oldu, buna karşın onun kadar ünlü Kızıl Maske (The Phantom) araya cinsel çeşitlemeler de katılınca, birazcık daha uzun ömürlü olabildi. 1968'de iki **Kızıl Maske** çevrildi; birini Çetin İnanc yönetti, diğerini ise Tolgay Ziyal. 1971'de "yürüyen ölü" yeniden ortaya çıkıyor, **Kızıl Maskenin İntikamı**nda (Cavit Yörüklü).

Nedeni bilinmiyor fakat bu "klasik" kahramanlar pek ilgi görmüyor (kuşkusuz suç onlarda değil, çok dar olanaklarla ve beceriksizce çevrilen bu tür filmlerdedir), sihirbaz Mandrake bile bir tek kez perdede ulaşabiliyor, üstelik ikinci planda kalarak (**Mandrake Killing'e Karşı**, Oksal Pekmezoğlu, 1967). Aynı sonuç, "Shazam" deyip gökyüzüne yükselen Uçan Adam (Captain Marvel) için de geçerli (**Uçan Adam Killing'e Karşı**, Yılmaz Atadeniz, 1967).

Süper Adam ya da Süpermen (Superman) çok daha şanslı oluyor; 1969'da Fantoma'ya karşı çıkıyor (**Süpermen Fantoma'ya Karşı**, Kayahan Arıkan), iki yıl sonra adını değiştiriyor, yerleşiyor, **Süper Adam** oluyor (Süper Adam, Cavit Yörüklü, 1971) ve Süper Adam olarak ilkin İstanbul'a geliyor (**Süper Adam İstanbul'da**, Yavuz Figenli, 1971) sonradan karşı cinsle ilgilenmeye başlıyor (**Süper Adam Kadınlar Arasında**, Cavit Yörüklü, 1972). Yedi yıl boyunca Türk sinemasından uzak kalıyor ve 1979'da yeniden ortaya çıkıyor (**Süpermen Dönüyor**, Kunt Tulgar). Aynı yıl bir Türk-İtalyan ortak yapımında, bir Süpermen üçlüsü ile karşılaşıyoruz

(**Süpermenler**, Italo Martinenghi) ve bu üç Süpermen 1984'te, başka bir ortak yapımda, geri dönüyorlar (**Üç Süpermen Olimpiyatlarında**, Italo Martinenghi).

Klasik sayılabilecek başkaca çizgi roman kahramanları da gelip geçiyor ticari sinemanın bu "çocuksu" yapımlarında, bir filmde kullanılıp çabucak yok oluyorlar. **Captain America (Binbaşı Tayfun**, Tolgay Ziyal, 1968), **Tiger Woman (Kaplan Kadın Dehşet Adasında**, Tancan Akın, 1972), **Batman (Bedmen, Yarasa Adam**, Savaş Eşici, 1973) gibi.

Süreklilik kazanan tek "ithal" kahramanı "Killing" (ya da "Killink") oluyor; iki ayrı kaynaktan (İtalyan malı "Killing" adlı fotoromanlardan ve "Kriminal" adlı çizgi romanlardan) oluşarak.

1967-1974 yılları arasında Killing bir dizi filmde görülüyor, zaman zaman diğer "ünlü" ve bir o kadar da "fantastik" kahramanlarla karşılaşılarak, hatta bir defasında, cinsiyet bile değiştirerek:

— **Killing İstanbul'da** (Yılmaz Atadeniz, 1967); **Killing Ölüler Konuşmaz** (Yavuz Figenli, 1967); **Killing Frankeştayn'a Karşı** (Nuri Akıncı, 1967); **Killing Caniler Kralı** (Çetin İnanc, 1967); **Mandrake Killing'e Karşı** (Öksal Pekmezoglu, 1967); **Uçan Adam Killing'e Karşı** (Yılmaz Atadeniz, 1967); **Dişi Killing** (Aram Gülyüz, 1967); **Killing Ölüm Saçıyor** (Birsan Kaya, 1971); **Killing Kolsuz Kahramana Karşı** (Müjdat Saylav, 1974).

"Killing" bir ara Türkiye'de tutulan bir fotoromandı, aynı şekilde tutulan çizgi roman kahramanları, özellikle "Western" türündekiler, beyazperdeye geçiyorlar. Genelde bu tür yapımlara "çocuk filmi" gözüyle bakılıyor oysa, bazılarında çıplaklığa ve cinsel öğelere tanınan yer türe tümü ile ters geliyor (fakat kimi seyirciyi çekiyor!).

Örneğin Zagor, üç filmin kahramanı oluyor (**Zagor**, Mehmet Aslan, 1970; **Zagor Kara Korsanın Hazineleeri**, Nişan Hançer, 1971; **Zagor Kara Belâ**, Nişan Hançer, 1971), Tom Braks, Kinova ve Kaptan Swing ise tek filmle yetiniyorlar (**Şeytan Tırnağı**, Taner Oğuz, 1972; **Kinova**, Çetin İnanc, 1971; **Korkusuz Kaptan Swing**, Tunç Başaran, 1971).

Tutulan bir başka çizgi roman, Red Kit, "western" furyasından yararlanarak Türk sinemasına da giriyor, ilk kez 1970'te (**Red Kit**, Aram Gülyüz) sonradan ise 1974'te (**Atını Seven Kovboy**, Aram Gülyüz).

Çizgi romanın oluşturduğu kaynak bir yana, TV'nin yaygınlaşması başka bir kaynak olanağını getiriyor. Böylece bir **Tatlı Cadı** (Volkan Kayahan, 1975) çevriliyor —seks sahneleri de katılarak—, sonra **Tatlı Cadının Maceraları** (Ertem Göreç, 1975) ve hatta **Minik Cadı** (Nejat Saydam, 1975), bir iki "Pembe Panter" (**Pembe Panter**, Hulki Saner, 1975; **Pembe Panter ve Temel Reis**



İntikam Hırsı, 1964, SEI
Orhan Yıldız.



Gangsterlere Karşı, Oğuz Gözen, 1975), bir "Kaygısızlar" (**Kaygısızlar**, **Tak Fişli Bitir İş**, Çetin İnanç, 1975), bir "Kolombo" (**Alo Kolombo**, Nuri Akıncı, 1976) ve de bir "Uzay Yolu" (**Turist Ömer Uzay Yolunda**, Hulki Saner, 1974) çekiliyor. Fakat TV, sonuçta pek verimli bir kaynak olamıyor.

*

Her sinema endüstrisi gibi Türk sineması da, belirli kritik ve buhranlı dönemlerinde, furyalar tanımıştır ve her furya başka ülkelerde kopan ve bize kadar gelen, uygun gibi görünen furyalardan doğmuştur.

Türk sinemasında, **Yılmaz Ali** (Faruk Kenç, 1940) ile başlayan, Akad'ın devrimi ile yerlileşen ve 1970'lerden sonra iyice yabancılaşan bir "polis filmi" türü vardır. Türk sinemasındaki bu "polisiye" türü de, zaman zaman, yabancı kaynaklardan yararlanıyor, örneğin bir William Irish'ten (**Bire On Vardı**, Memduh Ün, 1963; **Siyahlı Kadın**, Süreyya Duru, 1966), bir James Hadley Chase'ten (**Kanun Benim**, Ertem Göreç, 1966), bir Mickey Spillane'den (**Aslan Yürekli Kabadayı**, Memduh Ün, 1967) ya da bir Graham Greene'den (**Yaralı Kurt**, Lütfi Akad, 1972). Nedir ki gerek Akad gerekse Ün çıkış noktası olarak yabancı bir kaynağı kullandıklarında bu kaynağın "yerlileşmesi"ne dikkat edip Batılı polis öyküsü kalıplarından çok, Türk seyircisine daha yakın ve uygun düşen, içinde "dram"ı olan, bir "zabıta olayı"nın çerçevesi içinde halletmeye yanaşıyorlar.

1960'ların ikinci yarısından başlamak üzere "polis" türü, belirli örnekler bir yana, tümüyle Batı kalıplarına uyuyor, ilkin Bond tarzı "ajan" filmleri, sonradan Coppola'nın "Baba" (The Godfather) filmin-den ve Mario Puzzo'nun romanından türeyen "Mafya/Gang" örnekleri ile. Giderek bu "Baba sendromu" büyük çeteleri, çeteler arası çatışmaları ve "insancıl" Baba'ları ile bir gangster mitologyası oluşturuyor, hatta bu mitologya, güldürülerde de kullanılıyor (**Bitirilmişler Sosyete**, Zeki Ökten, 1973; **Başbelası**, Atıf Yılmaz, 1976; **Babanın Evlatları**, Natuk Baytan, 1977).

Ve "Baba"dan esinlenenler bir dizi oluşturuyor, çoğunlukla tek bir oyuncunun (Cüneyt Arkın) tekeli altında: **Babalık** (Melih Gülgen, 1974), **Babaların Babası** (Natuk Baytan, 1975), **Babanın Oğlu** (Melih Gülgen, 1975), **Babanın Oğlu** (Cüneyt Arkın, 1986).

"Baba sendromu", sonuçta, Yılmaz Güney'in **Umutsuzlar**'ından geçip Şerif Gören'in **Umut Sokağı**'na kadar varıyor...

*

Daha önce işaret ettiğimiz gibi her "furya"nın çıkışı Batı sinemasında kopan ve ucu bize kadar ulaşan benzer furyalardan oluşuyor: 1967/1974 yılları arasında Türkiye'de 30 kadar "western" filmi çekiliyor; yedi yıl içinde çevrilen 1 614 filmin yaklaşık % 2'si bu

DADALOGLU
BİLAL İNCİ VO
KONYA KÖRÜĞÜ ÖZAY YAPUZ SAİRİN
KONYA KÖRÜĞÜ ÖZAY YAPUZ SAİRİN

202



**TAMER
YİĞİT
MERAL
ZEREN**



RENKLİ

CER
TILMAZ KURT
ECEP FILİZ

—Kerime Nadir: **Boş Yuva** (1961), **Şahane Kadın** (1961), **Aşk Bekliyor** (1962), **Esir Kuş** (1962), **Aşka Tövbe** (1963 ve 1968), **Hiçkırık** (1965), **Posta Güvercini** (1965), **Samanyolu** (1967), **Funda** (1968), **Uykusuz Geceler** (1969), **Son Hiçkırık** (1971), **Sıya Düşen Hayal** (1972), **Günah Bende mi?** (1969), **Güller ve Dikenler** (1970), **Seven Ne Yapmaz** (1970), **Sıslı Hatıralar** (1972).

—Esat Mahmut Karakurt. **Sokaktan Gelen Kadın** (1961 ve 1984), **Son Tren** (1964), **Kadın İsterse** (1965), **Allahısmaıradık** (1966), **Son Gece** (1967), **Dağları Bekleyen Kız** (1968), **Erikler Çiçek Açtı** (1968), **İlk ve Son** (1968), **Kadın Severse** (1968), **Ömrümün Tek Gecesi** (1968 ve 1984), **Ankara Ekspresi** (1970), **Bir Kadın Kayboldu** (1971), **Vahşi Bir Kız Sevdim** (1972), **Ölünceye Kadar** (1970).

Yeni çevirimlerin ya da "renkli" tekrarların bolluğu içinde yer edenler ya da ilk kez beyazperdeye gelenler arasında da:

—Peyami Safa: **Cumbadan Rumbaya** (1961), **Dokuzuncu Haricliye Koşuşu** (1967), **Sözde Kızlar** (1967), **Sabahsız Geceler** (1968), **Çingöz Recal** (1969).

—Güzide Sabri: **Yaban Gülü** (1961 ve 1970), **Hicran Gecesi** (1968), **Ölmüş Bir Kadının Mektupları** (1969).

—Aka Gündüz: **Dikmen Yıldızı** (1962), **Üvey Ana** (1967 ve 1971), **Bir Şoförün Gizli Defteri** (1967), **İki Süngü Arasında** (1973) yer almaktadır.

Her tür kendi yazarlarını getiriyor: polis filmleri zamanı zaman, Ümit Deniz'i kullanıyor (**Ölüm Perdesi**, 1960; **Sessiz Harp**, 1961; **Azrailin Habercisi**, 1963; **Yakut Gözlü Kedî**, 1966), tarihsel kahramanlık filmleri de, en azından bir çıkış noktası olarak Murat Sertoğlu'ndan (**Dağlar Bizimdir**, 1964; **Atçalı Kel Mehmet**, 1964), Aptullah Ziya Kozanoğlu'ndan (**Kolsuz Kahraman**, 1966; **Gültekin**, 1968; **Karaoğlan Gellyor**, 1972) yararlanıyor.

Bu arada her tür klasik de unutulmuyor, Ömer Seyfettin'den (**Kara Peçe**, 1970), Halide Edip Adıvar'a (**Döner Ayna**, 1964; **Vurun Kahpeye**, 1964 ve 1974; **Sinekli Bakkal**, 1967), Reşat Nuri Güntekin'den (**Dudaktan Kalbe**, 1965; **Akşam Güneşi**, 1966; **Çalikuşu**, 1966; **Bir Dağ Masalı**, 1967; **Yaprak Dökümü**, 1967; **Değirmen**, 1986), Hüseyin Rahmi Gürpınar'a (**İç Güveysi**, 1970) ve Halit Ziya Uşaklıgil'e (**Kırık Hayatlar**, 1965) kadar.

Çağdaş yazının kaynak olarak kullanılması 1960'larda başlıyor, 1970'lerde devam ediyor fakat "altın çağı"nı 1980'lerde yaşamaya başlıyor, geniş bir çağdaş yazar ve yapıt panoraması çizerek:

—Orhan Kemal: **Avare Mustafa**, 1961 ve 1980; **Murtaza**, 1965 ve 1984; **Vukuat Var**, 1972; **Mahpus**, 1973; **Sokaklardan Bir Kız**, 1974; **El Kızı**, 1966.

—Fakir Baykurt: **Yılanların Öcü**, 1962 ve 1985.

—Yusuf Atılgan: **Anayurt Oteli**, 1986.

PROFESSOR **TREVISAN**

ZÜHAL AKTAN · LÂLE BEL



İki kez uyarlanan "Ferhat ile Şirin"e (Ferhat ile Şirin, 1966; Bir Aşk Masalı, 1978) karşılık Kerem ile Aslı (1971), Arzu ile Kamber (1972) ve Tahir ile Zühre (1972) bir kez beyazperdeye ulaşabiliyorlar, Leyla ile Mecnun ise üç ayrı çevirimin kaynağını oluşturuyor (1972, Duygu Sağıroğlu; 1978, Orhan Elmas/ Dertli Pınar olarak; 1982, Halit Refiğ).

Yabancı çizgi romanlar gibi yerli çizgi romanlar da Türk sineması için okudukça yeni bir kaynak teşkil ediyorlar; tarihi ya da çağdaş kahramanları ile. Ve çizgi roman kahramanları da, Suat Yalaz'ın yarattığı Karaoğlan'dan başlamak üzere birer dizi oluşturuyorlar.

Karaoğlan, ilk kez, Atıf Yılmaz'ın yönettiği Cengiz Han'ın Hazineleri'nde (1962) görünüyor. Üç yıl sonra Suat Yalaz, yapımcı ve yönetmen olarak Kartal Tibet'e ilk başrolünü vererek Karaoğlan'ı bir dizi haline getiriyor. (Karaoğlan, 1965; Baybora'nın Oğlu, 1966; Camoka'nın İntikamı, 1966; Bizanslı Zorba, 1967; Karaoğlan Yeşil Ejder, 1967; Camoka'nın Dönüşü, 1968; Karaoğlan Şeyhin Kızı, 1969).

1966'da Ayhan Başoğlu'nun Malkoçoğlu'su Karaoğlan'a rakip olarak beyazperdeye çıkartılıyor ve Cüneyt Arkın ile beş maceralık bir diziyi oluşturuyor: Malkoçoğlu (1966), Malkoçoğlu Krallara Karşı (1967), Malkoçoğlu Kara Korsan (1968), Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor (1969) ve Malkoçoğlu Ölüm Fedalleri (1971).

Dizi oluşturan üçüncü çizgi roman kahramanı Sezgin Burak'ın Tarkan'ı oluyor (ve Tarkan'ı da Kartal Tibet canlandırıyor) dört bölümlük bir başka dizide: Tarkan (1969), Tarkan Gümüş Eyer (1970), Tarkan Viking Kanı (1971) ve Tarkan Altın Madalyon (1972).

1972'de Rahmi Muratoğlu'nun "Kara Murat"ı da beyazperdeye geçiyor; Natuk Baytan'ın yönettiği, Cüneyt Arkın'ın oynadığı Kara Murat Fatih'in Fedaisi. Baytan/Arkin ikilisi dizinin sonraki bölümlerinde de bir araya geliyorlar: Kara Murat Fatih'in Fermanı (1973), Kara Murat Devler Geliyor (1974), Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı (1976), Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı (1975), Denizler Hakimî (1977).

Bu arada çeşitli kahramanları bir araya getiren ya da onlara akrabalar yaratan filmler de oluyor: Akbulut, Malkoçoğlu ve Karaoğlan'a Karşı (1967), Karaoğlan'ın Kardeşi Sargan (1969) ve Tarkan Camoka'ya karşı (1969).

Çağdaş çizgi romanlar iki örnekte kalıyor: Bedri Koraman'ın "Cici Can"ı (Cici Can, 1963) ve Sezgin Burak'ın "Hüdaverdi"si (Hüdaverdi-Pirtik, 1971).

Beyazperdeye geçen son çizgi roman kahramanı da "Tolga" (1975) oluyor.



Özellikle 1965/1973 yılları arasında beyazperdeye gelen ve çeşitli kaynaklardan (Kuran-ı Kerim, İslam tarihi, Eski Ahit) yararlanan bir tür de, dinsel sinemadır. Bu tür yapımların büyük kısmı dar bütçeli, hızlı yönetmenlerin imzasını taşıyan filmlerden oluşuyor. Bu türde yapıt veren Atıf Yılmaz, Osman Seden, Süreyya Duru gibi yönetmenlerin katkıları ise geçici oluyor.

1962-1986 yılları arasında 32 kadar dinsel film çevriliyor Türk sinemasında:

Mevlit (Mehmet Muhtar, 1962), **Hazreti İbrahim** (Asaf Tengiz, 1964 ve 1972), **Kerbela Vakası/ Horasan'ın Uç Atlısı** (Tunç Başaran, 1965) ve devamı **Kerbela'nın İntikamı/Ebu Müslim Horasanlı** (Tunç Başaran, 1965), **Hazreti Eyüb'ün Sabrı** (Asaf Tengiz, 1965), **Hazreti Yusuf'un Hayatı** (Muharrem Gürses, 1965), **Veysel Garani** (Hüseyin Peyda, 1965), **Yahya Peygamber** (Hüseyin Peyda, 1965), **Cennet Fedaileri** (Mehmet Dinler, 1965), **Hazreti Süleyman ve Saba Melikesi** (Muharrem Gürses, 1966), **Hazreti Ayşe** (Nuri Akıncı, 1966), **İbrahim Ethem İlâhi Davet** (Fikret Uçak, 1966), **Hacı Bektaş Veli** (Fikret Uçak, 1967), **Hak Aşıkları** (Asaf Tengiz, 1967), **İslamiyetin Kahraman Kızı** (Kayahan Arıkan, 1968), **Anadolu Evliyalari** (Şevki Aktunç, 1969), **Ebu Müslim Horasanlı** (Yılmaz Atadeniz, 1969), **Rabla** (Osman Seden, 1973), **Rabla** (Süreyya Duru, 1973), **Hazreti Ömer** (Asaf Tengiz, 1973), **Yunus Emre Destanı** (Çetin İnanç, 1973), **Yunus Emre** (Özdemir Birsnel, 1973), **Pir Sultan Abdal** (Remzi Cöntürk, 1973), **Hazreti Ömer'in Adaleti** (Osman Seden, 1973), **Hazreti Yusuf** (Nuri Akıncı, 1973), **Mevlana** (Atıf Yılmaz, 1973), **Oğlum Osman** (Yücel Çakmaklı, 1973), **Nemrud** (Muharrem Gürses, 1979), **İlahi Adalet** (Muharrem Gürses, 1986).

*

Yerli ve yabancı kaynaklar sorunu, özellikle bu bölümün başında ele aldığımız her çeşit yabancı kaynak sorunu burada bitmiyor, aksine karşımıza çok daha "özel", halen zaman zaman karşılaştığımız bir sorun çıkıyor: yabancı film uyarlamaları sorunu.

Özgün öykü ve senaryo bir yorum ve zaman sorunu yaratıyor, çok işin çok az bir zaman süresi içinde yapıldığı bir (ticari) düzende. Yerli bir roman, bir öykü, bir sahne oyunu başta bir araştırma, sonradan bir uygulama sürecini gerektirir (ve maliyet açısından önemli olabilecek bir telif hakkı!). Durum bu iken acaba yabancı bir filmi, en azından bir çıkış noktası olarak kullanmak bir kolaylık, bir rahatlık getirmez mi?

"En kolay görünür dışardan. En zoru, en tehlikelidir. Bu toplumlar arasındaki duygu, görüş ve anlayış farklarından ileri geliyor" der senaryo yazarı Bülent Oran.¹¹³

113. Senaryo Yazarı Bülent Oran'la Konuşma, **Yedinci Sanat**, Sayı 3, Mayıs 1973.

1960'ların ortalarında senaryo yazarı ve yönetmen İlhan Engin ise o dönemdeki "uyarlama furyası"nı şöyle açıklıyordu: *"Türk sinemasında bugüne kadar Prodüktör evvela işletmecinin etkisinde kalarak Artisti angaje eder. Jönün karşısında oynayacak jöndami seçer sonra birkaç karakter oyuncusu ile de anlaşmasını yaptıktan sonra, filmin çekimine çok kısa bir zaman kala konu aramaya başlar. 'Sende Ayhanlık bir konu var mı?', 'Sende Göksellik bir hikâye bulunur mu?'. Yahut 'Günşiraylık bir şey düşünsene' gibi sözlerle alışmış olan sekiz on senaryocu, dağarcıklarında bulunan üç beş hikâye ve tretmanla artan konu ihtiyacını karşılayamadıkları için denenmiş ve Türkiye'de iş yapmış ecnebi filmlerin konuları hallaç pamuğu gibi atılmaya başlanmıştır. Hatta bu işte o derece ileri gidilmiştir ki, birbirlerinden haberleri olmadığı için, bir ecnebi filmin yerli bir kaç kopyası birden oynamaya başlamıştır. Bu hal bugün de devam etmektedir."*¹¹⁴

İlhan Engin'in büyük bir açıklıkla ortaya koyduğu "hal" genelde tarihe karışmıştır; ancak hem "tarih" sayılacağından, hem de bugün bile zaman zaman rastlanıldığından kanımızca ayrıntılı olarak üzerinde durmak —ve böylece bu "anıları" kapatmak— yerinde olacaktır.

Yabancı film uyarlaması hiçbir zaman sanıldığı kadar kolay olmuyor. Yabancı kaynaktan alınan öykü ne denli sağlam görünürse görünsün daima bir püf noktası çıkar: ya çevre uymaz, Türkiye'de karşılığını bulmaz, ya da kahraman bir çeşit "anti-kahraman", olumsuz kahraman olur ya da kişiler arası ilişkiler, davranışlar Türk toplumuna ters düşer. Hazır kurulmuş, tüm ayrıntıları yerli yerine konulmuş, işlenmiş bir öykünün yapısından bir öğeyi kaldırmaya, çıkartmaya kalkışınca tüm bina çöküp sarsılabilir ve çıkartmak zorunda kaldığınız bu öğenin yerine bazen benzer, bazen de değişik, oysa seyirciye "otantik" görünebilmesi için gerekli, başka bir şeyler eklemek zorunda kalırsınız. Ve değiştire değiştire, bakarsınız, ortaya bambaşka bir öykü, bir senaryo, bir film çıkıvermiş.

Örneğin, bir kadın yüzünden ilkin dövüşen sonradan birleşen iki kabadayı bir araya gelip bir çete kurarlar ve tüm diğer çetelere karşı savaş açarlar. Hiç yabancı gelmeyen bir kuruluş bu ve böylece, Jacques Deray'in "Borsalino"sundan bir *Biz Belâyı Severiz* (Erdoğan Tokatlı, 1975) çıkar. İki film arasındaki benzerlik bir noktadan sonra paralel çizgiden ayrılır. Basitleşir ve "mutlu" bir sonuca varır. Kala kala "Borsalino"nun kaba iskeleti kalır, aksi de olamazdı zaten.

Başka bir örnek: Olaylar 1400'lerde Germiyan Beyliği'nde geçer. Kralın karısı bir Osmanlı şehzadesiyle sevmektedir. İkisi arasındaki haberleşmeyi de kraliçenin nedimesi sağlar. Beyliğin vezirlerinden Kasım da kralın yerine geçmek istemektedir. Bunu sağlamak için kraliçe ile şehzade arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çabalar. Bu ara

114. İlhan Engin: Türk Sinemasında Konu, Sinema 65, Sayı 1, Ocak 1965.

da kasabasından kente gelen Kara Davut, önceden karşı çıktığı sonradan canciğer olduğu üç arkadaşı (Orhan, Turhan, Kayhan) ile vezirin tüm planlarına engel olur. Bu arada nedime ile aralarında bir aşk başlar...

Kaynaklara bakılırsa senaryo Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun "Kara Davut" adlı romanından alınmadır. Aslında bu Kara Davut (Tunç Başaran, 1967) Dumas'nın "Üç Silahşörler"inden (ve Üç Silahşörler filmlerinden) uyarlamadır: Fransa yerine Germiyan Beyliği, XIII. Louis yerine Germiyan Kralı, Kraliçe Anne yerine Germiyan Kraliçesi, Lord Buckingham yerine Osmanlı Şehzadesi, Madame Bonnacieux yerine Kraliçe'nin nedimesi konulunca, Riche-lieu, Vezir Kasım; D'Artagnan, Kara Davut; Athos, Porthos ve Aramis ise Kara Davut, Orhan, Turhan, Kayhan olunca da uyarlama yapılmış sayılır.

Devam edelim: Ali ile Veli arabacılık ve hamallık yapan iki kardeşler. Babalan, eski bitirimlerden Kemal, birbirleriyle takışan kardeşleri hasta numarasıyla yanına çağırır ve barıştırır. Bitirim kardeşler yolda giderken Arabistan'dan "mal" almaya gelen eroin şebekesinin iki adamı ile karşılaşır bunların bavulunu alırlar...

Bu da "Trinita Kardeşler" (Trinità) yerli uyarlaması oluyor. Zeki Ökten'in yönettiği Bitirim Kardeşler'de (1973) İtalyan "spaghetti western" türünün bu "grotesk" örneği salt bir çıkış noktası oluyor, bir çeşit belkemiği. Özgün filmin bazı buluş ve durumları kullanılıyor, bunlara da çok bilinen bir malzeme ekleniyor (çatışan çeteler, gece kulüpleri, dansözler, kadın kılıfına giren iki kardeş vb.) Sonuçta Ökten'in filmi "Trinita Kardeşler" ile "Bazılan Sıcak Sever" (Some Like It Hot) bir karması oluyor.

1359 yılında Osmanlı İmparatorluğu... Orhan Gazi ölmek üzeredir. Oğlu Murat Hüdavendigâr'ı Tekirdağ kalesine Bizanslılar'la görüşmeye gönderiyor. Bizanslılar baskı yapıp Murat'ı İstanbul'da Anemas zindanlarına atıyorlar. Orhan Gazi de Murat'ın kurtarılması işi için en iyi silahşörü Kılıçarslan'ı görevlendiriyor. Kılıçarslan, babasının ölümü üzerine Padişah olan Murat Hüdavendigâr'ı kurtarıp Bursa'ya götürüyor...

Osmanlı tarihinden bir yaprak (Vatan Kurtaran Aslan, 1966) ve senaryonun arkasında yatan "Robin Hood"un kaba iskeleti.

Çağdaş bir dramatik yapıma geçelim: Ünlü bir ses sanatçısı olan Ahmet ile evlendikten sonra piyanist olarak çalıştığı gazi-nodan aynılıp, kendini yuvasına veren Selma'nın çocuğu eski sevgilisi Kadir tarafından kaçınlır. Eski aşk ilişkisi ortaya çıkacak korkusuyla Selma önce durumu kocasından saklayıp çocuğunu kurtarma işini kendi yürütür ve Kadir'in peşine düşer. Kadir'in amacı ise terk edilmenin intikamını almaktır. Olaydan Ahmet'in de haberi olur. Heyecanlı bir takipten sonra Kadir, kucağındaki çocukla, yüksek bir binanın damına çıkar. Polis, Ahmet ve Selma da peşindeler. Çocuğu aşağı atmaya hazırlanan Kadir ikna edilir fakat tam çocuğu babasına uzat-

mak üzere iken polis ateş eder...

Çocuğumu İstiyorum'un (Temel Gürsu, 1973) konusu Mark Robson'un yönettiği "Nefes Kesen Dakikalar" (Daddy's Gonna Hunting) filminden alınmadır, yukardaki özetten anlaşılacağı gibi, gerçekli görülen değişiklikler yapıldıktan sonra.

Örneklere devam edelim: Zengin bir işadımı ile evlenmek üzere olan bir genç kız, kendisiyle evlenip babasının servetine konmak isteyen kötü bir kişi tarafından tehdit edilir. Tehlikeyi sezen işadımı ise yerine, kendisine tıpatıp benzeyen genç bir işportacıyı koyar. Kötü kişilerle mücadele eden kahraman işportacı duruma hakim olur fakat genç kıza gönlünü kaptırınca işadımı ile karşı karşıya kalır...

Bu tür bir dramatik-duygusal-macera-güldürünün şemasından "Zenda Mahkûmları"nın (The Prisoner of Zenda) konusunu sezmek biraz zor gibi görünebilir; nedir ki **Yalancı'nın** (Orhan Aksoy, 1965) çıkış noktası (tehlikede olan zengin işadımının yerine geçen ve ona tıpatıp benzeyen işportacı eşittir tehlikede olan kralın yerine geçen ve kralı kurtarıp nişanlısına âşık olan soylu İngiliz delikanlısı) Amerikan sinemasının birkaç kez kullandığı "Zenda Mahkûmları" oluyor.

Yabancı sinema gibi sonu gelmez bir kaynaktan uyarlanan Türk filmlerinin bir dizinini çıkartmak hem bir hayli zor, hem de bu çalışmamızın kapsamı içinde gereksiz. Yine de, en azından uyarlama işlemindeki "kriter"lerin boyutlarını belirtebilmek amacı ile birkaç örnek daha sıralayalım.

Mario Monicelli'nin "Tabancalı Kız" (La ragazza colla pistola) filmi çok kez örnek gibi gösterilen, en azından üç kez uyarlanan, bir "uygun" öykü olanağını getiriyor. Bu açıdan ilginç bir prototip olarak kalıyor.

Monicelli'nin Sicilyalı Assunta'sından Atıf Yılmaz'ın Karadenizli **GÜLLÜ'süne** (1971) varabilmek ilk anda zor görünmeyebilir, oysa işin, uyarlamayı giderek "yerileştirme"nin zorluğu, Monicelli'nin yaptığı gibi, tutarlı bir gelenek taşlamasına ulaşmakta yatıyor.

Her iki filmde de, **Tabancalı Kız** ve **GÜLLÜ'de**, aldatılan ve terk edilen köylü kızı namusunu kurtarmak için çevresinden kopup, bambaşka ve yabancı olduğu bir dünyaya geçiyor (Assunta için İngiltere, Güllü için İstanbul) ve orada bir değişime uğruyor, hem çaresizliğinden hem de içinde bulunduğu yeni ve değişik çevreye uyabilmek, giderek öcünü alabilmek için.

Temelde her iki film ayrı bir öykü anlatıyor: Kentileşen Assunta onu aldatıp terk eden erkeği bulduğunda artık intikamının gereksizliğini anlamıştır, üstelik başka birini sevmektedir. Filmin sonunda Assunta çağdaş bir genç kadın olup çıkıyor. Güllü ise, Pigmalyon geleneğine uyarak (buradaki Pigmalyon, Güllü'ye yardım eden, ona âşık olan gazetecidir), onu terk eden adama bağlı kalıyor. Bu davranışı ile Güllü gerçekten "yerileşiyor", değişimi yüzeydedir, Assunta ise katıksız bir şekilde "çağ atlıyor".

GÜLLÜ, Tabancalı Kız'dan "esinlenen" en başarılı ve tümü ile ticari film oluyor; bu konu gerek Nejat Saydam'ın Gelin Çiçeği'nde (1971) gerekse Metin Erksan'ın Dağdan İnme'sinde (1973) de kullanılıyor.

Julien Duvivier'nin "Pepe le Moko"sı İstanbul'a geçtiğinde, "Casbah"nın benzerini bulamadığından, ünlü ve polis tarafından aranan bir çete reisi olarak bir apartman dairesine sığınyor (**Seni Seviyorum**, Ertem Eğilmez, 1966); Mervyn Le Roy'un "Waterloo Köprüsü"ndeki (Waterloo Bridge) sevgililer **Sonbahar Yaprakları**'nda (Nejat Saydam, 1962) yeniden bir araya geliyorlar; Mel Brooks'un "Genç Frankeştayn"ı (Young Frankenstein) bir sahil kasabasında genç kızların sevgilisi oluyor (**Sevimli Frankeştayn**, Nejat Saydam, 1975); Billy Wilder'in "Sokak Kızı Irma"sı (Irma La Douce) **Kırmızı Fener Sokağı**'nda (Natuk Baytan, 1968) mesleğini sürdürüyor.

Wilder'in başlıca güldürüleri uyarlama döneminde iyice kullanılıyor: "Bazıları Sıcak Sever" (Some Like It Hot) sırası ile **Fıstık Gibi Maşallah** (Hulki Saner, 1964), **Fıstık Gibi** (Hulki Saner, 1970) vb.; "Sabrina" bir **Şoförün Kızı** (Ülkü Erakalın, 1965) oluyor, "Roma Tatili" (Roman Holiday) ise **İstanbul'da Aşk Başkadır** (Süreyya Duru, 1961), **İstanbul Tatili** (Türker İnanoğlu, 1968) ve en son olarak **Bir Günlük Aşk**'ın (Artun Yeres, 1986) temelini oluşturuyor.

Bu arada Charles Chaplin de unutulmuyor, "Sahne Işıkları"ndan (Limelight) **Serseri Aşık** (Ülkü Erakalın, 1965), **Gülerken Ağlayanlar** (Nejat Saydam, 1973) yapılıyor.

Esas kaynak, gerek 1930'ların, gerekse son yılların Amerikan sineması olarak kalıyor: Frank Capra'dan "Bay Deeds Kente Gidiyor" (Mr. Deeds Goes To Town) ve "Bir Gece Oldu" (It Happened One Night) **Halk Çocuğu** (Memduh Ün, 1964) ve **Aslan Marka Nihat/Aşk Otobüsü'nün** (Mehmet Dinler, 1965) temelinde yatıyor;

Stanley Donen'in "Yedi Kardeşe Yedi Gelin"i (Seven Brides For Seven Brothers) **Üç Çapkın Gelin** (Süha Doğan, 1961), Charles Vidor'un "Gilda"sı **Bomba Gibi Kız** (Orhan Aksoy, 1964), George Stevens'in "Güneşte Bir Yer"i (A Place In The Sun) **Bütün Suçumuz Sevmek** (Ülkü Erakalın, 1963), Robert Mulligan'ın **Sonbahar Hatıraları** (Come September) **Plajda Buluşalım** (Orhan Elmas, 1964), William Wyler'in "Koleksiyoncu"sı (The Collector) **Cehennem** (Tarık Tıbet, 1973), Elia Kazan'ın "Viva Zapata"sı **Reşo** (Çetin İnanç, 1974), Sam Peckinpah'ın "Köpekler"i (The Strawdogs) **Kadınca** (Temel Gürsu, 1984) gibi filmlerin çıkış noktalarını oluşturuyorlar.

Uyarlama yöntemi, en azından bir dönemindeki uygulamasıyla, ticari Türk sinemasının ve Türk sinema tarihinin bir parçası olarak kalıyor; tüm olumsuz ve kısıtlayıcı yönleri ile. Enflasyonist gidişatın normale dönmesi ile bu yöntem artık bir sorun olmaktan çıkmıştır. Nedir ki tümü ile ortadan kalkmış değildir....

SUMMARY

A HISTORY

OF THE TURKISH CINEMA

VOL. II (1960-1986)

by Giovanni Scognamillo

The period between 1960 and 1986 witnesses the rise of a local cinema which, apart from having learned how to "talk", starts to work on its own themes and styles. The said period is also one of self-assessment, economic rises, changes in "mood" and of inflationist tendencies. In brief, it is a cinema that reflects not only the realities of its country and its people (as far as the censorship allows) but also its structural instability.

1960 is the year of "Gecelerin Ötesi" (Beyond Nights) in which Metin Erksan displays the reactions and motives of a small group of socially untalented people (a truck-driver, a singer, a theatre actor, a painter etc.) planning a hold-up. This film, coming after Lütfi Akad's former inquiries into the big city, remains one of the first films to emphasize social classes not as a "dramatic group" but as an efficient potential. This new interpretation is also to be found in some "family melodramas" such as Memduh Ün's "Kırık Çanaklar" (Broken Dishes, 1960), Osman Seden's "Namus Uğruna" (For the Sake of Honour, 1960) Atıf Yılmaz's "Şuçlu" (The Criminal, 1960) and Ertem Göreç's "Otobüs Yolcuları" (Bus Passengers, 1961).

In these films social classes —almost a "new" theme for the Turkish cinema— now act as motives, and the approach to their problems is clearer, more frank and almost courageous, even though as a whole, the narrative emphasis is somewhat conventional. Thus, the aim has become to go beyond the dramatic conventions so dear to the popular cinema and to reach a certain social reality and credibility.

It is the same kind of reality that Metin Erksan, for example, searches for in small Anatolian villages with his "İlanların Öcü" (The Revenge of the Serpents, 1962), the story adapted from a novel by Fakir Baykurt, about a one-man fight against rural traditions and authorities; and with his "Susuz Yaz" (Dry Summer, 1963), which was awarded the Golden Bear in Berlin 1964.

The Turkish cinema of the 60's, and further on of the 70's, is becoming problematic at least through the works of a small group of influential directors while, as a whole, the yearly production is rising to unexpected figures (196 figures produced in 1965 and 229 in 1966) with popular melodramas, sentimental comedies or low-budget action pictures.

While Metin Erksan takes a look at rural communities, Halit Refiğ, a former film critic who showed with his first film "Yasak Aşk" (Forbidden Love, 1960) a personal visual taste, gives his first mature work with "Şehirdeki Abıncı" (The Stranger in Town, 1963) pointing out the impossibility, for a western educated young engineer, of dealing with the social conflicts of a country that has become foreign to him and of coping with traditions and ethical credos he has already forgotten.

The problem of integration is also used by Metin Erksan in his "Acı Hayat" (Bitter Life, 1963) where a love story engages again with an ineffectual transition from one social status to the other. Internal emigration is the main theme of Halit Refiğ's "Gurbet Kuşları" (Birds of Nostalgia, 1964) relating the disintegration of a small town family unable to integrate themselves into the turmoil of the big city (Istanbul).

Workers become a sort of landmark in the Turkish cinema of the 60's but the first film to deal directly with the problems of the working class and the unions is Ertem Göreç's "Karanlıkta Uyananlar" (Those Awakening in the Dark, 1965) followed by Duygu Sağıroğlu's "Bitmeyen Yol" (The Unending Road, 1965). Meanwhile, Halit Refiğ directs "Haremde Dört Kadın" (Four Women in the Harem, 1965) based on the script by novelist Kemal Tahir, and Erksan offers "Sevmek Zamanı" (A Time to Love, 1965) branded as a "film maudit".

In the second half of the 60's the more direct approach towards a radically national cinema is to be found in films such as Lütfi Akad's "Hudutların Kanunu" (The Law of the Border), scripted by Akad and Yılmaz Güney jointly (1966), and "Kızılırmak Karakoyun" (Red River, Black Sheep, 1967) from a story by Nazım Hikmet, both having Yılmaz Güney in the leading part; Halit Refiğ's "Bir Türke Gönül Verdim" (I Lost My Heart to a Turk,

1969), Metin Erksan's "Kuyu" (The Well, 1968) and even Atıf Yılmaz's "Köroğlu" (1968) and "Kozanoğlu" (1967), though in a more formal way.

In the same period, young directors are signing their first films starting, in a way, a "regeneration", which with Yılmaz Güney and his followers, will give birth to what is actually defined as the "new cinema". Thus, Feyzi Tuna makes "Yasak Sokaklar" (Forbidden Streets, 1965), Zeki Ökten "Ölüm Pazarı" (Market of Death, 1963) and Erdoğan Tokatlı "Son Kuşlar" (The Last Birds, 1965).

As an industry, the Turkish cinema is going through a period of inflation that will cover ten years of its recent history (225 features in 1970, 226 in 1971 and 298 in 1972) passing from one "genre" to another, relying on small-budget films, adapting foreign sources, producing hundreds and hundreds of re-makes of foreign films, trying everything from cheap "westerns" to quickly made soft-core farces, not to mention comic-strip heroes or "religious" epics.

Between 1972 and 1975 Lütfi Akad, considered the precursor of the contemporary Turkish cinema, gives some of his more mature works dealing with working class problems, rural traditions and internal emigration. Among them "Irmak" (The River, 1972) and the trilogy consisting of "Gelin" (The Bride, 1973), "Düğün" (The Wedding, 1974) and "Diyet" (Blood Money, 1975) remain the more valuable.

While Atıf Yılmaz, enjoying a very versatile career, seems to be more interested in formal perfection and a variety of themes (classical comedies like "Yedi Kocalı Hümmüz/Hümmüz and Her Seven Husbands, 1971"; poetic love dramas like "Kambur/The Hunchback, 1973"; socio-political thrillers such as "Mağlup Edilmeyenler/The Unconquered Ones, 1976"; a former "commercial" producer-director, Ertem Eğilmez scores some hits by cleverly mixing rosy social themes with efficient gags "Canım Kardeşim/My Beloved Brother, 1973" and "Hababam Sınıfı/The 'I Don't Care' Class", 1976).

If from the older generation of directors such as Memduh Ün or Osman Seden nothing really interesting comes out —making an exception for Ün's somewhat heavy handed adaptation of Yaşar Kemal's novel "Ağrı Dağı Efsanesi" (The Legend of Mount Ararat, 1976)— the middle generation represented by names such as Feyzi Tuna, Şerif Gören and Zeki Ökten offers more hope in films like Tuna's "Kızgın Toprak" (Hot Earth, 1974), Gören's "Endişe" (Anxiety, 1975) started by Yılmaz Güney, and Ökten's "Askerin Dönüşü" (The Return of the Soldier, 1975).

Since the cinema, as any other art form, is full of "surprises", Süreyya Duru (1930-1987) can also be considered a director of the early 60's, who with "Bedrana" (1974) and "Kara Çarşaf Gelin" (The Dark Veiled Bride, 1976), both adapted from short stories by author Bekir Yıldız, takes a decisive step towards a sort of naked and, at times, primitive realism. Another surprise comes from Türkân Şoray, the leading female star of the Turkish screen with her directorial works. In "Dönüş" (The Return, 1973) and "Yılanı Öldürseler" (To Crush the Serpent, 1981) Şoray shows a discreet filmic flair and a feminine sensitivity.

In the same period, Halit Refiğ gives "Fatma Bacı" (Mother Fatma, 1973), where the East and the West is in a conflict of traditions and generations, and "Aşk-ı Memnu" (Forbidden Love, 1975) adapted from Halit Ziya Uşaklıgil's novel and shot for the Turkish Television; and Metin Erksan signs a controversial "İntikam Meleği/Kadın Hamlet" (The Angel of Vengeance or the Female Hamlet, 1976) where, in a modern setting, Shakespeare's tormented hero changes his sex but not his doubts.

The early 70's also witness the rise of a new director soon to become an international figure: Yılmaz Güney, a former assistant director, screen-writer and legendary actor in dozens of low-budget action pictures.

After an interesting "Seyit Han" (1968), a mixture of crude violence and poetic pathos, Yılmaz Güney (1931-1984) gives with "Umut" (Hope, 1970) the proof of an original talent with an eye towards neo-realism. Political in his intentions, at times direct, crude or polished in his style, Yılmaz Güney, director, actor, screen-writer and producer, opens up a new era in the history of the contemporary Turkish cinema also introducing into this cinema, be it with his own directorial opuses or through works based on his screenplays, a sequel of international laurels.

From "Ağrı" (Elegy, 1971) to "Acı" (Pain, 1971), from "Umutsuzlar" (The Desperate Ones, 1971) to "Baba" (Father, 1971), from "Arkadaş" (Friend, 1974) to "Zavallılar" (The Miserables, 1974) —co-directed by Atıf Yılmaz— up to "Le Mur" (The Wall), his last film shot in France, Güney, controversial as he is, shows a different approach and a choice of themes, situations and characters that, even on the verge of conventionalism (the love story between the ballet dancer and the gang leader in "Umutsuzlar/The Desperate Ones"; the

western-type dramaturgy and finale of "Acı/Pain"; the heavy melodramatic solutions in the second half of "Baba/Father") show, above and beyond all influences, a visual flair, a personal sensitivity and a unique cinematographic touch.

The summarise the last decade of the Turkish cinema as a whole also means to take into account several other factors which, almost periodically, have motivated a sequel of critical periods combined with a still unsure structure (the first law concerning the film industry was passed and applied in 1986), a lack of a dependable foreign market and up-to-date technical standards. And to all this is added, as in other countries, the influence of TV, video and the closing down of a large number of movie theatres.

Despite all such problems and limitations, the Turkish cinema has been able, in a rather short time and through a further generation of directors, screen-writers, actors and helpers to achieve some sort of a complex —and yet not clearly defined— "renaissance" known as the "new" or "the second new" cinema.

And the results are, more or less, to be summarised as such: apart from his films based on Güney's scripts, Zeki Ökten achieves his own style with "Faize Hücum" (Strike the Interests, 1982), "Pehlivan" (The Wrestler, 1984) and "Ses" (The Voice, 1986); Şerif Gören, after a sequel of commercial melodramas, finds his own line with "Derman" (Remedy, 1983), a re-make of "Yılanların Öcü" (The Revenge of the Serpents, 1985), "Kan" (Blood, 1985) and "Sen Türkülerini Söyle" (You Sing Your Songs, 1986); Yavuz Özkan gives "Maden" (The Mine, 1978) and "Demiryol" (Railroad, 1979); Erden Kıral gives a first and promising "Kanal" (The Canal, 1978) followed by "Bereketli Topraklar Üzerinde" (On Fertile Grounds, 1979), based on a novel by Orhan Kemal, awarded in Nantes and Strasbourg. With "Hakkârî'de Bir Mevsim" (A Season in Hakkârî, 1979) from a novel by Ferit Edgü, Kıral gets four awards in Berlin, 1983) and goes on with "Ayna" (The Mirror, 1984), a German-English co-production shot in Greece, entering the 1984 Venice Film Festival.

And the list of further new directors, and further awards, follows with Ali Habib Özgentürk, author of "Hazel" (1979), "At" (The Horse, 1981) awarded in Valencia, "Bekçi" (The Night Watch, 1984), awarded in Tokyo, and the most discussed "Su Da Yanar" (Water Also Burns, 1986); Korhan Yurtsever, whose first film "Fırat'ın Cinleri" (The Spirits of the Euphrates, 1977) is presented at San Remo, Mannheim, Carthage, New Delhi and Chicago festivals; Sinan Çetin, a former photographer starts with "Bir Günün Hikayesi" (The Story of a Day, 1980), goes on with a bitter "Çirkinler De Sever" (The Ugly Also Fall in Love, 1981), makes an honest survey of life in a brothel, "14 Numara" (No.14, 1985), tries a critical and political "Prenses" (Princess, 1986) along with an almost abstract "Gökyüzü" (The Sky, 1986).

Ömer Kavur directs his first feature, "Yatık Emine" in 1974, and by telling the story set during World War I, of a young prostitute exiled to a small town achieves a neat and convincing film. "Yusuf ile Kenan" (Yusuf and Kenan, 1979), "Ah Güzel İstanbul" (Oh Beautiful Istanbul, 1981), "Kırık Bir Aşk Hikayesi" (A Broken Love Story, 1982), "Amansız Yol" (The Merciless Road, 1985) are all centered around a sort of "search" or "internal voyage" culminating in Kavur's best work, "Anayurt Oteli" (Hotel Anayurt, 1986), adapted from Yusuf Atılgan's novel, awarded the FIPRESCI in Venice 1986.

Contributing to the new cinema, to a cinema free from its traditional bounds, are also former actor Tunç Okan with "Otobüs" (The Bus, 1974); Muammer Özer with "Bir Avuç Cennet" (A Handful of Paradise, 1985); Başar İlabıncı with "Çıplak Vatandaş" (The Naked Citizen, 1983) and "Asılacak Kadın" (A Woman to be Hanged, 1986); Nesli Çölgeçen with "Kardeşim Benim" (My Dear Brother, 1983) and "Züğürt Ağa" (The Broke landowner, 1985); Yavuz Turgul with "Fahriye Ablâ" (Sister Fahriye, 1984), and "Muhsin Bey" (Mr. Muhsin, 1986).

Actually the Turkish cinema, although going through a period of "depression", has succeeded in amalgamating the new generation and the remaining members of the old generation into a "corpus" able to achieve, by artistic and creative standards, a certain line of "experience" and research, if not of real attempts, out of which a new and non-traditional "image" gets more and more focused on. Thus, Atıf Yılmaz for example, is still able to remain in the front line, as versatile as in the past with such films as "Bir Yudum Sevgi" (A Mouthful of Love, 1984), "Adı /asfiye" (The Name is Vasfiye, 1985), "Aaaahhh Belinda!" (Oooohh Belinda!, 1986) and "Asiye Nasıl Kurtulur" (How to Save Asiye?, 1986) adding "feminist" touches to fantasy or to musicals.

And while Halit Refiğ signs "Teyzem" (My Aunt, 1986), yet another "story of a woman", the "*nouvelle garde*" lists the names of new directors such as Yusuf Kurçenli, Nisan Akman and Ümit Elçi in a cinema still in the making.

Aaahh Belinda	38, 65	Altın Şehir	31, 147, 150
Abbase Sultan	122	Aman Kimsa Duymasını	151, 199
Abdullah Ziya Kozanoğlu	203	Aman Ne Girgır	143
Abdurrahman Palay	135, 199	Amansız Yol	37, 188
Abidik Gubidik	20, 143	Ana	24, 44-46
Acı	26, 166, 167	Ana Kurban Can Kurban	110
Acı Aşk	198	Ana Ocağı	93
Acı Ekmek	126	Anadolu Çocuğu	20, 89
Acı Gerçekler	114	Anadolu Evliyalari	206
Acı Hatıralar	30	Anahtarı Bendedir	28
Acı Hayat	17, 67, 68, 71, 74	Anası Yiğit Doğurmuş	135
Acı Sevda	129	Anayurt Otel	38, 188, 204
Acı Zafer	83	Anjelik Osmanlı Saraylarında	142, 197
Acıların Çocuğu	149	Anjelik ve Deli İbrahim	135, 197
Aç Kurtlar	162, 163	Ankara Ekspesi	122, 203
Açık	117	Anneler ve Kızları	26, 47
Ada	126	Anter	150
Adak	33, 61, 62	Antika Karyola	31
Adanalı Tayfur	143	Arabulucular	84
Adanalı Tayfur Kardeşler	90	Aran Gülyüz	20, 24, 29, 143, 148, 197, 200
Adem ile Havva	38, 175	Aramıza Kan Girdi	18, 105, 106
Adı Vasfiye	37, 65, 204	Arım Balım Peteğim	122
Adile Naşit	127, 136	Arkadaş	28, 168
Adsız Cengâver	26, 83	Arslanların Dönüşü	145, 160
Affet Allahım	136	Arşavir Aliyanak	141
Affetmeyen Kadın	20, 90, 91	Artık Düşman Değiliz	21, 152
Ağah Özçüç	31, 114	Artın Yeres	210
Ağa Bacı	128	Arzu ile Kamber	205
Ağaçlar Ayakta Ölür	20, 102, 198	Asaf Tengiz	22, 27, 111, 206
Ağit	26, 164, 166, 167	Asılacak Kadın	38, 191, 204
Ağlayan Kadın	91, 92	Asiye Nasıl Kurtulur	38, 65
Ağlayan Melek	152	Askerin Dönüşü	171
Ağlıyorum	122	Aslan Bacanak	30, 139
Ağrı Dağı Efsanesi	28, 103, 204	Aslan Marka Nihat	210
Ağrı Dağının Gazabı	27, 171	Aslan Yavrusu	15, 198
Ah Güzel İstanbul	23, 35, 57, 185, 204	Aslan Yörekli Kabadayı	201
Ah Mualla Oh Ne Ala	28	Astronot Fehmi	31
Ah Ne Adem Dilli Badem	28	Asuman Arsan	172
Ahmet Hamdi Tanpınar	74	Aşık Oldum	128
Ahmet Tarık Tekçe	17	Aşk Bekliyor	203
Ahmet Üstel	139	Aşk Fırtınası	83, 202
Ahtapotun Kolları	20, 132	Aşk Hırsızı	19
Aile Kadını	139	Aşk Hikâyesi	141, 198
Aile Şerefi	29	Aşk Otobüsü	210
Aka Gündüz	203	Aşk Rüzgarı	132
Akasyalar Açarken	18	Aşk ve İntikam	202
Akbulut Malkoç ve Karaoğlu Karşı	205	Aşk ve Kin	122
Akın Durur	135	Aşk Yarışı	144
Akrep	95	Aşk-ı Memnu	28, 84, 85
Akrep Mustafa	27	Aşka Susayanlar	20, 107, 108, 114
Akşam Güneşi	91, 203	Aşka Tövbe	203
Ala Geyik	25	Aşkı Ben mi Yarattım	174
Alaeddin'in Lambası	26	Aşkın Saati Geline	88
Alaşehir	50, 154, 204	Aşkarın En Güzeli	94, 128
Alattin Perveoğlu	161	Aştan da Üstün	16, 26, 59, 87
Alev Alev	36, 85	A t	35, 181
Alexandre Dumas	82, 89, 113, 145, 196, 197	At Avrât Silah	160
Ali Cengiz Oyunu	83	At Hırsızı	115
Ali Gevğili	41, 46, 96, 149	At Hırsızı Banu	113, 161
Ali Habîb Özgentürk	31, 33, 35, 36, 61, 180-182, 190	Atçalı Kel Mehmet	203
Ali Yaver	117	Ateş Böceği	92
Alim Şerif Onaran	47	Ateş Parçası	59
Alisan	35, 174	Ateşli Çingene	74, 198
Aliye Rona	74	Ateşten Damla	15, 95, 96
Aliyi Gördüm Aliyi	134	Ateşten Gömlek	95
Allah Cezanı Versin Osman Bey	16, 51	Atıf Yılmaz Batibeki	13, 15, 16, 18-20, 22-31, 33-35, 50-64, 76, 95, 107, 138, 154-155, 161, 164, 169, 170, 201, 205, 206, 209
Allahaismarladık	141, 203		
Altı Gelin	150		
Almanya Acı Vatan	33, 174		
Almanya Yarım	147	Atını Seven Kovboy	143, 200
Alo Kolombo	201	Atilla Candemir	37, 192, 193
Alp Zeki Heper	22, 105, 119, 120	Atilla Dorsay	59, 76, 95, 103, 111, 124, 138
Alpaço Alpaslanın Fedaisi	141		167, 179, 191
Alpay Ziyal	24, 26	Atilla Gökboru	194
Altın Çocuk	23, 24, 102	Atilla Özdemiroğlu	168, 192
Altın Çocuk Beyrut'ta	141	Atilla Tokatlı	15, 20, 53, 114, 117
Altın Küpeler	147	Atla Gel Şaban	147
Altın Prens Devlet Ülkesinde	26, 151	Atmaca Mehmet	27
		Avare	196

Avare Aşık	133	Bebek	33, 136
Avare Mustafa	16, 24, 99-102, 203	Beddua	94
Avare Yavru ve Filinta Kovboy	196	Bedia Muvahhit	91
Ay Aman Ol	142	Bedmen	200
Aydede'ye Gidiyoruz	21, 107	Bedrana	28, 124, 204
Aydemir Akbaş	94	Bedri Koraman	19, 205
Aydın Arakon	151	Bekçi	36, 181, 182, 190
Aydın Sayman	38, 111, 185	Bekçiler Kralı	94
Ayhan Başoğlu	205	Bekir Yıldız	28, 38, 124, 149, 167, 204
Ayhan Işık	18, 89, 130, 140, 141	Beklan Ağan	140, 141
Ayıp Ettin Şemsettin	143	Bela Mustafa	109
Aykut Düz	146	Belalı Torun	18, 101
Ayna	36, 179, 180, 204	Belalılar Şehri	202
Aynı Yolu Yolcusu	123	Belanın Yedi Türbüsü	162
Aynı Dünyalar	122	Ben Armudu Dişlerim	28, 128
Ayrılkı Kolay Değil	34	Ben Bir Sokak Kadınıym	23, 196
Ayşe Sasa	21, 23, 57, 60, 114, 118, 119,	Ben Doğanın Olmuşum	193
Ayşecik	13, 15, 95-97, 100	Ben Kanun Kacağıym	150
Ayşecik Ateş Parçası	133	Ben Öldükçe Yaşanm	21, 118, 158
Ayşecik Bahar Çiçeği	143	Ben Topraktan Bir Canım	34, 94
Ayşecik Bos Beşik	133	Beni Böyle Sev	34
Ayşecik Canım Annem	143	Beni Osman Öldürdü	19, 89, 91
Ayşecik Canımın İç	133	Benim Adım Kerim	161
Ayşecik Cincime Hanım	133	Berduş	16, 133
Ayşecik Çıtı Pıtı Kız	133	Bereketli Topraklar Üzerinde	33, 34, 179
Ayşecik Fakir Prenses	19	Beş Atış Yirmibeş	28
Ayşecik Sana Tapıyorum	143	Beş Fındıkçı Gelin	133
Ayşecik Şeytan Çekici	15, 50	Beş Kardeşiler	18, 52
Ayşecik ve Sih. Cüc. Rüyal. Ülkes.	26, 113	Beş Milyoncuk Borç Verir misin?	92
Ayşecik Yavru Melek	17, 89	Beş Parasız Adam	94
Ayşecik Yuvarın Bekçileri	143	Beş Şeker Kız	20, 90
Ayşem	136	Beyaz Atlı Adam	113, 158
Ayşen Gruda	127	Beyaz Bisiklet	38, 192
Aytekın Çakmakçı	175	Beyaz Geceler	116
Ayyıldız Fedailer	128	Beyaz Mendil	44, 123
Azap	137	Beyaz Ölüm	36, 85
Azgın Bakireler	124	Bezoğlu Canavarı	141
Aziz Nesin	34, 110, 138, 204	Bezoğlu'nun Arka Yakası	38, 176
Azize Gencebay	34	Bıktım Bu Hayattan	92
Azrail Benim	161	Bırakın Yaşayalım	92
Azrail'in Beş Ateşi	202	Bilâl İnci	83
Azrail'in Habercisi	19, 53, 203	Bilâl-i Habeshi	145
Baba	26, 164, 166-168	Bilge Olgaç	26, 28, 36, 37, 105, 106, 117, 118, 158, 170, 183, 198
Baba Kartal	140	Bin Aşk Bin Ölüm	115
Babalarnın Babası	201	Bin Defa Ölürüm	162
Babalık	129, 201	Bin Yıllık Yol	126
Babanın Evlatları	201	Binbaşı Tayfun	200
Babanın Oğlu	129, 201	Binbir Gecə Masalları	26
Bacım	117	Bir Adam Yaratmak	193
Badem Sekeri	19	Bir Ana Bir Kız	92
Bağrıyanık	34	Bir Aşk Masalı	31, 205
Bahriyeli Ahmet	130	Bir Ateşim Yanarım	135
Baki Çallıoğlu	112	Bir Avuç Cennet	37, 189
Balatlı Arif	59, 161	Bir Çirkin Adam	162, 163
Balkonetti	31	Bir Çuval Para	202
Bana Annemi Anlat	19, 89	Bir Dağ Masalı	24, 122, 203
Bana Beş Avrat Yetmez	28, 145	Bir Damat Aranıyor	133
Bana Kurşun İşlemes	161	Bir Damla Ateş	94
Banker Bilo	34, 128	Bir Demet Menekşe	27
Banu Alkan	94, 114	Bir Gecelik Gelin	18, 52
Barış Pirhasan	65	Bir Genç Kızın Romanı	202
Barut Fıçısı	90, 144	Bir Gönül Oyunu	146
Baskın	30, 183	Bir Gün Mutlaka	28, 117, 170
Baş Belası	35	Bir Gönül Aşk	210
Başar Sabuncu	33, 34, 38, 61, 62, 190, 191	Bir Gönün Hikayesi	34, 183
Batan Güneş	148	Bir İntihar	74, 76
Batıda Ölüm Var	202	Bir Kadın	119
Batıdan Gelen Adam	202	Bir Kadın Bir Hayat	37, 111
Batsın Bu Dünya	92	Bir Kadın Kayboldu	152, 203
Battal Gazi	151, 204	Bir Kadın Uğruna	135
Battal Gazi Destanı	204	Bir Kurşuna Bir Ölüm	202
Battal Gazi'nin Intikamı	147, 204	Bir Millet Uyanıyor	23, 127
Battal Gazi'nin Oğlu	204	Bir Soförün Gizli Defteri	113, 203
Battı Balık	18, 52	Bir Teselli Ver	47
Bav Tekin Fezada Çarpışanlar	199	Bir Türk Gönül Verdim	25, 82-84
Baybora'nın Oğlu	205	Bir Varmış Bir Yokmuş	26
Bayrak	114	Bir Yudum Sevgi	36, 64
Bazılan Dayak Sever	144		

Bire On Vardı	19, 99, 102, 201
Birleşen Yollar	26, 193
Birsın Kaya	200
Bitirim Kardeşler	171, 208
Bitirim Kemal	27
Bitirimler Sosyete	201
Bitmeyen Yol	21, 118, 119
Biyonik Futbolcu	31
Biz Belayı Severiz	115, 207
Bizanslı Titreren Yiğit	151
Bizanslı Zorba	205
Bizim Fıstıklar	31
Bizim Kız	130, 131
Bizim Mahalle	145
Bizim Sokak	136
Bodrum Hâkimi	29, 138
Bomba Gibi Kız	147, 211
Bomba Kemal	135
Bombala Oski Bombala	145
Boş Beşik	204
Bos Verdim Kalbimin İşine	29
Boş Yuva	88, 99, 203
Boşver Arkadaş	171
Boynu Bükük	34, 148
Boynu Bükükler	149
Bozuk Düzen	21, 135
Bu Toprağın Kanı	92
Bu Vatanın Çocukları	154
Burçak Evren	94, 128
Burçak Tarlası	134, 160
Burhan Bolan	17, 196
Büyük Büküm	33
Büyük Yuvası	202
Bölent Ersoy	94, 126, 195
Bölent Oran	87, 88, 111, 140, 183, 192, 206
Bütün Suçumuz Sevmek	211
Büyük Cellâtlar	126
Büyük Kın	113
Cafer Bey	113
Cafer Bey İyi ve Kibar.	109
Cafer'in Çilesi	139
Cahide Sonku	91
Cahit Atay	84
Cahit Berkay	186
Cambazhane Gülü	131
Camoka'nın İnkamı	205
Can Mustafa	16, 151
Can Pazarı	141, 150
Cango Ölüm Süvarisi	114, 202
Canım Kardeşim	27, 127, 128
Canım Sana Feda	82
Canlı Hedef	164
Cavut Yörükü	199
Cehennem	211
Cehennem Arkadaşları	107
Cehennemde Buluşalım	20
Cellat	103
Cemal Gürsel	67
Cemil	28, 129
Cemil Dönüyor	129
Cemo	27, 59, 204
Cemo ile Cemile	145
Cengiz Aytmatov	30, 61
Cengiz Han'ın Hazineleri	18, 52, 205
Cengiz Tuncer	21, 106
Cennet Fedaileri	22, 206
Cennetin Çocukları	138
Cennetin Kapısı	84
Cevat Sahiner	108
Cevdet Kudret	102
Cevriyem	103
Cezalan Ölüm	112
Cici Can	19, 205
Cihan Unal	111, 186
Cilâli İbo Almanya'da	92
Cilâli İbo Casuslar Arasında	16
Cilâli İbo Rüyalar Aleminde	17, 89
Cilâli İbo Teksas Fatih	202

Cilâli İbo ve Tophane Gülü	16
Cilâli İbo Yıldızlar Arasında	16
Cilâli İbo Zoraki Baba	143
Cilâli İbo'nun Çilesi	16
Cinayet Gecesi	135
Cinöz Recai	25, 152, 203
Cıvıv Çıkacak Kuş Çıkacak	28
Coşkun Şensoy	114
Cumartesi Cumartesi	189
Cumbadan Rumbaya	122, 203
Cüneyt Arkin	24, 25, 29, 33, 48, 59, 61, 83, 85, 103, 114, 119, 120, 129, 136, 140, 147, 201, 202, 204, 20
Çağdaş Nasrettin Hoca	110
Çakırcalı Mehmet Efe	25
Çalkuşu	23, 86, 91, 203
Çalışan Aşk	19
Çalkala Yavrum Çalkala	28, 142
Çanakkale Aslanları	21, 122
Çapkın Kız	19, 101
Çapkın Kızlar	148
Çarlı'nın Kelekleri	31
Çatalı Köy	142
Çatı	191
Çeko	26, 202
Çetin Altan	156, 204
Çetin İnanc	24, 26-28, 31, 145, 197, 199, 202, 206, 211
Çetin Karamanbey	151
Çetin Özkırım	41
Çıplak Vatandaş	190
Çiçek Abbas	35, 184
Çiçeksiz Bahçe	202
Çifte Kumrular	67
Çifte Nikâh	17
Çifte Tabancalı Damat	202
Çifte Tabancalı Kabadayı	162
Çifte Yürekli	164
Çile	34, 114, 194
Çilekes	93
Çingene Askı Paprika	198
Çirkin Dünya	92
Çirkin Kral	145, 160
Çirkin Kral Affetmez	145, 161
Çirkin ve Cesur	164, 165
Çirkinler de Sever	35, 184
Cocuğumu İstiyorum	209
Çöl Kartalı	24, 27, 83
Çöpçatan	130
Çöpçüler Kralı	171
Çukulata Tarlası	28
Dadaloğlu	202
Dağ Başını Duman Almış	102
Dağdan İnme	74, 210
Dağınık Yatak	36, 64
Dağlar Bizimdir	141, 203
Dağlar Bulutlu Efem	128
Dağları Bekleyen Kız	24, 123, 203
Dağların Kartalı	109
Dağların Kurdu	134
Dağların Kurdu Kocero	156
Dağların Odlu	145, 158
Damdaki Kemancı	133
Davacı	39, 94, 173
Davetsiz Misafir	139
Davudo	159
Değirmen	38, 65, 203
Dehşet Yaratın Adam	24
Delî Deli Küpeli	138
Delî Kan	62
Delî Yusuf	28, 60
Deliler Koşuşu	136
Demir Bilek	143
Demir Pence	145
Demir Yumruk Devler Geliyor	113
Demirhane Mûdûr	114
Demiyol	33, 177
Deniz Türkali	61

Denizin Kanı	193	Erdoğan Tokatlı	114-116, 160, 193, 196, 207
Denizler Makimi	205	Erdoğan Tünaş	61
Deprem	29, 62, 174	Erhan Tünay	34
Derman	36, 174, 204	Erikler Çiçek Açtı	203
Dertli Gönüm	150, 116	Erkek Ali	20, 54
Dertli Pınar	205	Erkek Dediğin Böyle Olur	28
Derviş Bey	174	Erkek Fatma Evleniyor	199
Derya Gülü	33, 125	Erkek Güzeli Sefil Bilo	33, 128
Destan	114	Erkek Severse	198
Devlerin Aşkı	93, 135	Erkek ve Dişi	82, 197
Devlerin İhtikamı	24, 108	Erkekler Ağlamaz	92
Devlet Kuşu	16, 34, 104	Erman Sener	148
Dikenli Yol	38, 139	Erol Büyükburç	133
Dikkat Kan Aranıyor	26, 148	Ertan Eğinmez	23, 24, 27-30, 33-36, 126-128
Dikmen Yıldızı	203		138, 139, 148, 192, 196, 198, 210
Dila Hatun	204	Ertan Göreç	16, 18-20, 23-26, 98, 140, 141
Diğer Dudağı	33		164, 168, 200, 201
Diriliş	193	Esat Mahmut Karakurt	203
Dişi Killing	143	Esir Hayat	28, 47, 48
Dişi Kurt	19, 41	Esir Kuş	203
Diyet	28, 47, 49	Eskiya Celladı	113
Doktor	139	Eskiya Halil/Haydut	120
Dokunma Yararım	33	Eşref Kolçak	54, 130
Dokunmayın Sabanma	94	Esrefpaşalı	115, 160
Dokuzuncu Hariciye Koşuşu	141, 203	Evcilik Oyunu	78
Dolandırıcılar Şahı	16, 51, 52, 155	Eyvah	74
Dolap Beygiri	35, 62	Ezo Gelin	24, 110, 150
Dolmuş Şoförü	120	Fabrika'nın Şoförü	21, 134
Don Kişot	26	Fadime	131
Don Kişot Sahte Şövalye	128, 199	Fahriye Abla	36, 192
Dostluklar Yaşadıkça	16	Faizle Hücum	35, 172
Döner Ayna	123, 203	Fakir Aşık'ın Romanı	92
Dönme Dolap	139	Fakir Baykurt	67, 203
Dönüş	27, 136, 137	Fakir Çocuklar	23, 102
Dört Deli Bir Aptal	135	Fakir Gencin Romanı	196
Dört Paşalılar	90, 197	Fakir'in Memet	112
Dr. Nurhan Şener	21, 107	Fanuk Kenç	201
Dudaktan Dudağa	33	Fatma Bacı	27, 83, 84, 104
Dudaktan Kalbe	142, 203	Fatma Gürk	25, 47, 54, 59, 60, 75, 89, 93
Dul Bir Kadın	37, 64, 204		94, 103, 104, 120, 150, 165,
Durdurun Dünyayı	34, 94	Fatmağül'ün Suçu Ne?	39, 125
Duvaksız Gelin	135	Fato	25, 109
Duvar	169	Fatoş'un Fendi Tayfur'u Yendi	127
Duvarların Ötesi	20, 150	Federico Fellini	51
Duygu Sadıroğlu	21, 23-24, 27, 103, 105, 114, 118	Fehmi Yaşar	64, 172
	119, 198, 205	Ferdi Mertler	197
Düşün	27, 47, 49, 50	Ferdi Tayfur	94, 136, 195
Düşün Gecesi	91	Ferhat	181
Dünden Bugüne Selâ	28	Ferhat ile Şirin	205
Dünkü Çocuk	128	Feride	74
Düşünüm Sena	129	Feridun Karakaya (Cilâli İbo)	16, 92
Düşman	33, 171	Feridun Kete	26
Düşman Yolları Kesti	86, 87, 105	Ferit Ceylan	19, 105, 111, 112, 156
E.T.	136	Ferit Edgü	35, 179, 204
Ebu Muslim Horasanî	206	Feryada Gücüm Yok	174
Ediz Hun	74, 193	Feyzi Tuna	20, 21, 24, 25, 27, 31, 35-37
Efkan Efehan	149		82, 105, 107-111, 140, 198
Ejder İbrahimof	31	Fırat'ın Cinleri	30, 182, 204
Ekmekeçi Kadın	91, 144, 196	Fırcana Bayıldım Boyacı	31, 142
El Kızı	203	Fırtına Gönüller	76, 149
Elalem Ne Der	18, 150	Fırtına Kemal	27, 115
Elia Kazan	211	Fıstık Gibi	133, 210
Elma Şekeri	148	Fıstık Gibi Maşallah	133, 210
Elmacı Kadın	109	Fıdan	36, 115
Elveda	113	Fikret Hakan	26, 54, 84, 135, 141, 174
Elveda Dostum	139	Fikret Uçak	202, 206
Elveda Sevgilim	91	Filiz Akın	60, 130, 156
Emel Sayın	74, 140, 171, 195	Firar	36, 175
En Büyük Patron	135	Firuzan	185, 204
En Büyük Şaban	138	Fosforlu Cevriye	25, 141
Enayi	110	Fosforlu Oyuna Gelmez	151
Endişe	28, 169, 173	Funda	24, 203
Engin Ayça	127, 166	Futboliye	94
Engin Temizer	34	Füsün Demirel	191
Ercan Turğut	34	Gani Turanlı	56, 103, 161, 163, 167
	175, 191	Garip	104
Erden Kırıl	31, 33, 35, 36, 177, 179, 180	Garip Bir İzdıvaç	202
Erdoğan Tokatlı	21, 27, 36, 38, 41, 105, 107	Garip Kuş	193

Gecekondu Peşinde	109
Gecelerin Kadını	94
Gecelerin Ötesi	15, 66, 67
Geçim Otobüsü	125
Geçmiş Zaman Elbiseleri	74
Gel Banşalım	20
Gelin	27, 47, 49, 50
Gelin Çiçeği	210
Gelinlik	174
Genco Erkal	172
Gencilik Hülyalan	18, 77
Gencilik Köprüsü	194
Gencilik Rüzgârı	202
Gencilik Türküsü	133
Genelevde Yas	184
GerzekŞaban	147
Gırgıriye	35, 138
Giovanni Scognamiglio	119, 177
Gizli Duygular	36,175
Gol Kralı Cafer	133, 138, 204
Göç	114
Gökçe Çiçek	27, 47-49
Gökhan Güney	34, 94
Göksel Arsoy	78, 130, 141
Göküzü	39,184
Göl	35,186
Gönül Kuşu	135, 159
Gönülden Yaralılar	103
Gönüllü Kahramanlar	113
Görüşüzler	94
Gurbet Kuşları	21, 78, 79
Gurbetçiler	92
Gül Hasan	189
Gül ve Şeker	92
Güler misin Açlar mısın?	92
Gülerken Açlayanlar	210
Güller ve Dikenler	203
Gülü	59, 209, 210
Gülsüm Ana	35,104
Gülşah ile İbo	30
Gülşah Kocayigit	15
Gülşen Bubikoğlu	85, 131
Gültekin	203
Gülüshan	37, 118, 204
Günah	136
Günah Bende mi	203
Günah Defteri	94
Günay Kosova	28
Güneş Doğarken	36,175
Güneş Doğmasını	16, 99,101
Güneş Karabuda	138
Güneşe Giden Yol	82, 197
Güneşe Köprü	38,116
Güneşin Tutulduğu Gün	36,175
Güneşli Bataklık	30,124, 125
Güneşten Lâke	38
Güney Ölüm Saçıyor	145
Güngörmüşler	152
Güzel Bir Gün İçin	21, 135
Güzide Sabri	91, 203
Hababam Git Hababam Gel	29, 143
Hababam Sınıfı	127, 204
Hababam Sınıfı Dokuz Doğuruyor	204
Hababam Sınıfı Güle Güle	35,127, 204
Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı	127, 204
Hababam Sınıfı Tatilde	30,127, 204
Hababam Sınıfı Uyanıyor	29, 127, 204
Hababam Taburu	204
Hacı Arif Bey	193
Hacı Bektaş Veli	206
Hacı Murat	147
Hafız Yusuf Efendi	130
Hak Aşıkları	206
Hak Yolunda Hazreti Yahya	22, 151
Hakan Balamir	184
Hakkani'de Bir Mevsim	35, 179, 204
Haldun Dörmek	21, 135
Haldun Taner	20, 54, 55

Hale Soygazi	64, 176
Halı Türküsü	183
Halide Edip Adıvar	91, 203
Halikarnas Balıkcısı	204
Halil Ergün	193
Halime'den Mektup Var	156
Halit Çapın	113
Halit Refik	16-28, 31, 35, 36, 39, 43, 46, 61 76-79, 81-85, 97-99,101, 102, 76-79, 81-85, 97-99, 101, 102,108, 116, 152, 11 196-198, 205
Halit Ziya Uşaklıgil	81, 82, 84, 203
Halk Çocuğu	102, 210
Halkalı Köle	38, 149, 204
Hamdi Değirmencioğlu	196
Hammal	135
Hancı	25, 130
Handan Şenköken	182
Hanende Melek	74
Harz	171
Haracima Dokunma	159
Haram	94
Haram Oldu	136
Haremde Dört Kadın	22, 81, 84, 85
Harmandalı Efem Geliyor	151
Harmandalı Efenin İntikamı	151
Harun Reşid'in Gözdesi	24, 59
Hasan Almaz Basan Alır	29, 143
Hasan Kazankaya	116, 160
Hasip ile Nasip	60
Hasret	114, 171
Hasret Sancısı	94
Hatasız Kul olmaz	92
Hayal Uçurumu	146
Hayat Kadınları	142
Hayat Kavgası	20, 112
Hayati Hamzaaoğlu	74
Haydut Avcısı	129
Hayret 17	92
Hayri Gülnar	135
Hayri Şahin	114
Hazal	33, 34, 181
Hazr.Süleyman ve Saba Melikesi	206
Hazreti Ali	113
Hazreti Ayşe	206
Hazreti Eyub'un Sabrı	22, 206
Hazreti İbrahim	206
Hazreti Ömer	206
Hazreti Ömer'in Adaleti	92, 206
Hazreti Yusuf	206
Hazreti Yusuf'un Hayatı	22, 151, 206
Hedef	31
Helal Olsun Ali Abi	19,133
Hep O Şarkı	56
Her Gönülde Bir Aslan Yatar	93
Her Gün Ölmektense	112
Her Zaman Kalbimdesin	119, 198
Herhangi Bir Kadın	35, 174
Hey Amigo	202
Hey Amigo Beş Mezar	202
Hiçkırık	203
Hırsız Prenses	132
Hızlı Hızır	27,135
Hicran	74
Hicran Gecesi	203
Hicran Yarası	71, 91
Hicri Akbaşlı	111
Hiç	136
Hidayet Sayın	56
Hikâyelerden Biri	153
Hindistan Cevizi	91
Homotî	136
Hop Dedik Kâzım	148
Hora Geliyor, Hora	114
Horasan'dan Gelen Bahadır	147
Horasan'ın Uç Atısı	206
Hudutların Kanunu	22, 43-45, 160
Hulki Saner	15,19, 20, 105, 131-134, 141 197, 198, 200, 201, 210

Huzurum Kalmadı	34	Kader Bağı	131
Hödaverdi	205	Kader Böyle İstedi	46
Hülya Koçyiğit	23, 26, 59, 174, 193	Kadın Avcıları	122
Hülyam	94	Kadın Hamlet	29, 75, 76
Hüseyin Peyda	22, 25, 135, 206	Kadın İsterse	203
Hüseyin Rahmi Gürpınar	203	Kadın Severse	24, 203
Hüsnü	143	Kadın Yapar	170
Hüsnü Cantürk	24	Kadınca	211
İlik İlik	33	Kadınım	103
İrmak	27, 47, 48	Kadınlar Hamamı	31
Isıt Beni	33	Kadir İnandır	60, 64, 93, 94, 103, 174, 175
Islak Mendil	94	Kafkas Şahini	151
İstirap Çocukları	196	Kahramanlar	114
İşıl Özgentürk	138, 181	Kahreden Gençlik	150
IV. Murat	193	Kahreden Kurşun	145, 159
İbiso	136, 204	Kahveci Güzeli	122
İbrahim Altınsoy	126	Kalbe Vuran Düşman	20, 53
İbrahim Ethem İlahi Davet	206	Kamalı Zeybek	156
İbrahim Tatlıses	34, 35, 114, 136, 174	Kambur	27, 60
İbret	164, 173	Kamçılı Kadın	145
İç Güveysi	203	Kâmurân Yüce	56
İçimde Bir His Var	136	Kan	37, 175
İçimizdeki Bosluk	150	Kan Dökmez Remzi	27
İçli Kız Funda	151	Kan Gövdeyi Götürdü	145, 159
İffet	139	Kan ve Tabanca	112
İftira	202	Kanal	31, 177
İhsan Yüce	33, 124, 136, 177	Kanının Son Damlasına Kadar	164
İhtiras Fırtınası	36, 85	Kanlarıyla Ödediler	85
2x2 Eşittir 5	176	Kanlı Buğday	112, 159
İki Arkadaş	29, 174	Kanlı Deniz	204
İki Aşk Arasında	16, 87, 88	Kanlı Firar	15
İki Ateş Arasında	126	Kanlı Mektup	130
İki Gemi Yanyana	19, 53	Kanlı Meydan	135
İki Sene Mektep Tatili	197	Kanlı Mezar	23, 119
İki Süngü Arasında	142, 203	Kanlı Niğâr	104
İki Yavruca	196	Kanlı Öç	117
İki Yetime	142, 196	Kanlı Para	152
İkimize Bir Dünya	18, 19, 132	Kanlı Sevda	16, 140
İkisi de Cesurdu	19, 112, 156	Kanlı Firar	149
İlahi Adalet	206	Kanun Berim	141, 201
İhan Ençin	19, 21, 24, 52, 107, 116, 152, 176	Kanun Karşısında	20, 99
İhan Selçuk	30	Kanun Namına	24
İlke ve Son	24, 203	Kanunsuz Topraklar	116
İker İnanoğlu (Yumurcak)	15, 131	Kapıcılar Kralı	171
İlyas Salman	33, 36, 62, 94, 128, 136, 183	Kaplan Kadın Dehşet Adasında	200
İmparator Atılanın Yumruğu	151	Kaptan	139
İnce Cumali	24, 126	Kara Battalın Acısı	120
İnek Şaban	93	Kara Çadırın Kızı	150
İngiliz Kemal	24, 127	Kara Çarşafalı Gelin	28, 124, 204
İngiliz Kemal'in Oğlu	24, 92	Kara Davut	113, 197
İnkıyap Nâdimler	152	Kara Doğan	27
İnsan Sevince	94	Kara Gözüüm	59
İnsanları Seveceksin	31	Kara Kafa	183
İntikam Meleği	29, 75, 76	Kara Murat	130
İpini Boyununda Bili	197	Kara Murat Denizler Hakimisi	147
İrfan Atasoy	164, 202	Kara Murat Devler Geliyor	205
İrfan Yalçın	184	Kara Murat Fatih'in Fedaisi	147, 205
İsimsiz Kahramanlar	197	Kara Murat Fatih'in Fermanı	147, 205
İslamiyetin Kahraman Kızı	206	Kara Murat Kara Şövalye'ye Karşı	147, 205
İsmail Dömbüllü	204	Kara Murat Şeyh Gaffara Karşı	147, 205
İstanbul 79	33, 147	Kara Peçe	203
İstanbul Dehşet İçinde	24, 152	Kara Şahin	156
İstanbul Kaldırımları	21, 71	Kara Yılan	134
İstanbul Kan Açılarken	85	Karacaoğlan'ın Kara Sevdası	118, 155
İstanbul Tatili	210	Karakafa	33
İstanbul'da Aşk Başkadır	123, 210	Karakolda Ayna Var	23, 82
İstanbul'un Kızları	21, 79	Karanfilli Kadın	132
İsyân	33, 147	Karanfilli Naciye	94
İşte Bizim Hikâyemiz	147	Karanlık Yollar	112
İşte Hayat	28	Karanlıkta Uyananlar	20, 140, 141, 152, 177
İyi Aile Çocuğu	93	Karanlıkta Yaşayanlar	147
İyi, Fakir ve Kibar	198	Karaoğlan	138, 205
İzân	28, 148, 170	Karaoğlan Geliyor	203
İzzet Altınmeşe	94	Karaoğlan Seyhin Kızı	205
İzzet Günay	120	Karaoğlan Yeşil Ejder	205
John Sturges	23, 108, 112	Karaoğlan'ın Kardeşi Sarıhan	205
Kaçak	35, 104, 112	Karateci Kız	147
Kaçaklar	164	Kardeş Gibiydiler	198

Kardeş Kurşunu	129
Kardeşim Benim	36, 191
Kargacı Halil	161
Karmen	197
Kartal Murat	140
Kartal Tibet	29, 31, 34-36, 47, 91, 136
Kasımpaşalı	138, 139, 205
Kasımpaşalı Emmanuel	158
Kasımpaşalı Recep	33
Kaşık Döşmanı	158, 167
Katilin Kızı	36, 117, 118
Katma Değer Şaban	89
Kaya Ererez	138
Kayahan Ankan	137, 164
Kaygısızlar	25, 199, 206
Kayıkçının Küreği	201
Kayıp Kızlar	145
Kaynaralar	150
Kâzım Kartal	171
Kelebekler Çift Uçar	31
Keleçeli Melek	106
Keloğlan	144
Keloğlan Aramızda	26, 124, 204
Keloğlan ve Can Kız	26, 204
Keloğlan ve Yedi Cüceler	74, 204
Kemal Bilbaşar	26, 128, 204
Kemal Kan	59, 204
Kemal Sunal	24, 202
	31, 60, 93, 94, 104, 127, 128
	138, 147, 171
Kemal Tahir	38, 52, 54, 81, 85, 102, 116, 161
Kemalettin Tuğcu	95
Kenan Hulusi Koray	74
Kenan Kurt	89
Kenan Pars	135
Kenarın Dilberi	91
Kerbela Vakası	206
Kerbela'nın İntikamı	206
Kerem ile Aslı	26, 150, 205
Kerim Avsar	91
Kerim Korcan	26, 116, 204
Keriman Ulusoy	184
Kerime Nadir	99, 203
Keriz	138
Keşanlı Ali Destanı	20, 54, 55
Kezban	147, 202
Kezban Paris'de	147
Kezban Roma'da	26, 147
Kır Çiçeği Zeynep	134
Kır Gönülün Zincirini	34, 174
Kırık Bir Aşk Hikayesi	35, 186
Kırık Çanaklar	15, 31, 84, 97, 98, 100, 198
Kırık Hayat	170
Kırık Hayatlar	22, 81, 82, 203
Kırık Küçük Anne	102
Kırtangıç Fırtınası	37, 192
Kırmızı Fener Sokağı	210
Kıskaç Kadın	91, 198
Kıskıvrak	85
Kismetin En Güzeli	18, 101, 116
Kış Bekân	31
Kıvrıl Fakat Kırılma	145
Kız Kolunda Damga Var	24, 82
Kızgın Delikanlı	141
Kızgın Toprak	27, 110
Kızgın Yabancı	202
Kızıl Maske	24, 145, 199
Kızıl Maskenin İntikamı	199
Kızıl Vazo	25, 51, 59, 155
Kızılçıklar Oldu mu?	133
Kızılmak-Karakoyun	24, 44, 161
Kızım Ayşe	193
Kızın Var mı Derdin Var	84
Kibar Feyzo	31, 60
Kibar Haydut	145
Kibarlar	20
Killing Caniler Kralı	145, 200
Killing Frankeştayn'a Karşı	200

Killing İstanbul'da	144, 200
Killing Kolsuz Kahramana Karşı	200
Killing Ölüler Konuşmaz	200
Killing Ölüm Saçıyor	200
Kimse Fatma Gibi Öpemez	90
Kinova	145, 200
Kobay	136
Koca Yusuf	151
Kocanın Nişanlısı	122
Kocaoğlan	156
Koçero	134
Koçum Benim	90
Kokla Beni Melahat	148
Kolsuz Bebek	16
Kolsuz Kahraman	141, 203
Konuşan Katir	115
Konyakçı	112, 158
Kopuk	152
Koreli Kemal	173
Korhan Yurtsever	30, 33, 182, 183
Korkusuz Aşıklar	152
Korkusuz Cengâver	119
Korkusuz Kabadayı	106
Korkusuz Kaptan Swing	200
Kovboy Ali	145
Koza Gelin	113
Kozanoğlu	24, 57, 161
Köfteci Holding	134
Köle	27
Kölen Olayım	59
Köprü	174
Kördüğüm	94
Körebe	37, 186
Koroğlu	25, 59, 204
Köşe Kapmaca	139
Köşeyi Dönen Adam	60
Kötü Tohum	19, 132, 198
Kral Kim	145
Krallar Kralı	116, 158
Kralların Ökesi	202
Kriton İlyadis	89
Kucaktan Kucağa	148
Kuduz Recep	24
Kul Sevdası	34
Kuma	28, 59, 60
Kumcu Ali Yaşar	177
Kunt Tulgar	199
Kupa Kızı	38, 190
Kurbağalar	37, 175, 204
Kurbanlık Katil	46, 47, 161
Kurbanlık Koyun	161
Kurşun Ata Ata Biter	37, 193, 204
Kurşunla Selamlarım	109
Kurşunların Kanunu	162
Kuruluş	193
Kuyu	25, 74
Kuyucaklı Yusuf	37, 111
Küçük Ağa	193
Küçük Beyefendi	18, 130
Küçük Emrah	196
Küçük Ev	152
Küçük Hanım Avrupa'da	18, 141
Küçük Hanımefendi	16, 127, 141, 202
Küçük Hanımın Kismeti	18, 141
Küçük Hanımın Şoförü	18, 113, 141
Küçük Kahraman	130
Küçük Kovboy	131, 28
Kürtaj	149
Küskün Çiçek	140
Lale Oraloğlu	27, 96, 97, 135
Latife Tekin	64
Levent Kırca	60
Leyla ile Mecnun	27, 35, 85, 119, 205
Leyla Sayar	15
Leyla Vekili	182
Linc	26, 116, 204
Lütfi Ömer Akad	15, 16-19, 22, 24-28, 41-50, 99

	102, 103, 107, 120.	Müjde Ar	62, 64, 92, 138, 139, 174, 183, 191
	129, 154, 160, 161, 164,	Mükerrrem Kâmil Su	95
Macit Koper	64, 115, 116, 125	Mümtaz Yener	198
Maden	31, 176, 177	Münir Hayri Egeli	16
Maçlup Edilmeyenler	29, 61	Münir Özkul	127, 136, 199
Mağrur Kadın	132, 202	Müslüm Gürses	34
Mağrur ve Sefil	113	Müşfik Kenter	112
Mahalle Arkadaşları	17, 67, 89	Müthiş Bir Tren	74, 76
Mahallenin Sevgilisi	15, 96	Naci Duru	123
Mahalleye Gelen Gelin	88, 89	Nahit Ataman	126
Mahçup Delikanlı	147	Naki Yurter	28, 33
Mahmut Tali Ongören	176, 177, 179	Namus	27
Mahpus	141, 203	Namus Düşmanı	139
Mahşere Kadar	47	Namus Uğruna	15, 86, 87
Makber	74	Namus ve Silah	141, 164
Malazgirt Kahramanı Alpaslan	151	Namuslu	36, 128
Malkoçoğlu	23, 124, 205	Namusum İçin	22, 102
Malkoçoğlu Akıncılar Geliyor	124, 205	Nasreddin Hoca	115
Malkoçoğlu Kara Korsan	124	Natuk Baytan	26, 34, 147, 201, 205, 210
Malkoçoğlu Krallara Karşı	124, 205	Nazay	94
Malkoçoğlu Ölüm Fedaileri	114, 205	Nazım Hikmet Ran	44, 165
Mandrake Killing'e Karşı	199	Nazif Kurthan	135
Maskeli Beşler	144	Nazmi Özer	28, 164
Maskeli Beşlerin Dönüşü	144	Ne Olacak Şimdi	60
Maskeli Süvari Tom Miks'e Karşı	25	Ne Seker Şey	18, 89
Maskeli Süvarinin Dönüşü	25	Nebahat Çehre	59
Maskeli Üçler	129	Necatî Cumalı	33, 36, 38, 63, 65, 111, 125, 155, 204
Mavi Mavi	136	Necatî Haksun	181
Mechul Kadın	119	Necatî İltac	89
Mehmet Aslan	146, 162, 173, 200, 202	Necip Fazıl	41
Mehmet Dinler	22, 24, 89, 91, 143, 144,	Neda Nazır	92, 174, 193
	196, 198, 206, 210	Nedim Otyam	161
Mehmet Kılıç	193	Nedret Güvenç	91
Mehmet Muhtar	206	Nefret	94
Meleklerin İhtikamı	91	Nehir	174
Melin Gülsen	28, 31, 34, 94, 128, 129, 201,	Nejat Okçugil	24
Memduh Ün	13, 15, 16-20, 22-24, 26-28, 34,	Nejat Saydam	18, 24-27, 88, 141, 198, 200, 210
	41, 76, 84, 88, 95-104, 107, 108,	Nejat Uygur	109, 198
	114, 116, 140, 198, 199, 201, 210	Nemrud	151, 206
Memleketim	193	Nene Hatun	92
Menderes Utku	15	Nereden Çıktı Bu Velet	92
Menekşe Gözler	59	Nereye Bakıyor Bu Adamlar	93
Meral Orhonsoy	176	Neriman Köksal	91
Merdoçlu Ömer Bey	39, 192	Nesli Çölgeçen	36, 37, 191
Merhaba	190	Neşe Karaböcek	47
Merhamet	91, 117, 198	Nevzat Pesen	18-20, 132, 198
Meryem ve Oğulan	93	New York'lu Kız	144
Mesut Uçakın	84, 194	Nezih Coş	118, 163
Metin Akınar	60, 92-94, 139	Nijat Özön	13, 76, 81, 83, 95, 96, 100, 154, 163
Metin Bükey	166	Nikâhsızlar	116
Metin Erksan	13, 15, 17, 19, 21, 22, 25, 28-30	Nilgün	24, 127
	66-69, 71-76, 89, 149, 170, 198,	Nilüfer	133
Metres	150	Nilüfer Aydan	76
Mevlana	206	Nisan Akman	38, 192
Mevlüt	206	Nişan Hancıer	107, 129, 160, 200
Maytanacı	130	Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu	23, 197, 208
Mezanımı Hazırla	146	Nuh'un Gemisi	23, 119
Mezarımı Taştan Oyun	25, 135	Nurettin Sezer	189
Mistik	26	Nuri Akıncı	156, 158, 200-202, 206
Mine	35, 63, 204	Nusret Eraslan	21, 122
Minik Cadı	200	O Kadın	35, 85, 91, 144, 198
Minik Serçe	31, 61	O Nuri Ergün	16, 24, 47, 91, 146, 162, 196
Mithat Cemal Kuntay	111		198, 202
Mor Defter	156, 204	Oğlum	135
Muzala	132, 202	Oğlum Osman	193, 206
Mualla Kaynak	96	Oğuz Gözen	29, 146, 198
Muammer Özer	37, 189	Oh De Yavrum Oh De	33
Muazzaz Tahsin Berkant	16, 202	Oh Olsun	28, 128
Muharrem Gürses	10, 16, 22, 26, 27, 151, 199, 206	Oksal Pekmezoğlu	34, 146, 199
Muhsin Bey	39, 192	Oktay Akbal	38, 116, 204
Muhsin Ertuğrul	44, 135, 195, 198	On Korkusuz Adam	112, 113, 156
Muhterem Nur	130	On Korkusuz Kadın	113
Muradın Türküsü	22, 55, 57	Onat Kutlar	33, 35, 48, 49, 124, 161, 179
Murat ile Nazlı	103		181, 185
Murat Sertoğlu	203	14 Numara	37, 184
Murtaza	21, 36, 113, 203	Onu Allah Affetsin	164
Muzaffer Aslan	122	17. Yolcu	112
		Orhan Aksoy	21, 24, 26, 29, 31, 33, 114, 147

Orhan Asena	196, 198, 209, 211	Piyade Osman	164, 173
Orhan Atadeniz	156	Plajda Buluşalım	211
Orhan Çaçman	140, 144	Posta Güvercini	132, 203
Orhan Elmas	186	Prançsız Mahkumlar	150, 156
	15, 16, 20, 24, 26, 101, 105, 141	Prenses	38, 184, 189
Orhan Gencebay	149, 150, 164, 198, 205, 211	Preveze Öncesi	76
Orhan Güşiray	34, 47, 92, 94, 174, 193, 195	Profesyoneller	202
Orhan Hançerlioğlu	50, 51, 54	Rabia	92, 124, 206
Orhan Kemal	106	Rahmet Ve Gazap	194
	16, 21, 27, 33, 34, 36, 43, 99	Rahmi Muratoğlu	205
	102, 104, 113, 179, 181, 182, 203	Raj Kapoor	77, 196
Orhon M. Anıburnu	18, 140, 150, 155, 156	Recep Bilginer	56
Orman Çiçeği	133	Recep Ekiciği	113
Ortaadirek Şaban	138	Red Kit	143, 200
Osman Akyanak	48	Refik Halid Karay	185
Osman Fahri Şeden	13, 15, 17, 19, 20, 23, 24, 31, 34	Rekin Teksoy	68
	62, 85-95, 99, 102, 105, 106, 143,	Remzi Contürk	34, 105, 113, 114, 125, 135,
Osman Şahin	35, 36, 110, 118, 175, 179, 182		161, 164, 196, 202, 206
	191, 204	Renk Dünyası	147
Osmanlı Kabadayısı	131	Reşat Nuri Güntekin	23, 38, 65, 91, 102, 203
Osmanlı Kartalı	92	Reşo	211
Otobüs	188	Rıfat Diye Biri	18, 140
Otobüs Yolcuları	140	Rıfat Ilgaz	127, 204
Oy Farfara Farfara	17, 67	Ringo	24
Öç	194	Ringo Kit	202
		Ringo Vadiler Kapları	25
Öksüz Gülnaz	151	Robert Aldrich	18, 85
Öleceksin	141	Rüştü Asyalı	204
Ölmeyen Aşk	22, 74, 198	Rüya	47
Ölmez Açı	36, 192	Rüzgâr	140
Ölmüş Bir Kadının Mektupları	25, 142, 203	Rüzgârlı Tepe	135
Ölüm Bebekleri	135	Saadet Güneşi	202
Ölüm Fermanı	202	Sabah Geleceksin	130
Ölüm Pazarı	107	Sabah Yıldızı	131, 202
Ölüm Perdesi	50, 155, 203	Sabahat Duru	126
Ölüm Pesimizde	15, 98, 99	Sabahattin Ali	74, 111
Ölüm Savaşçısı	140	Sabahatsız Geceler	203
Ölüm Tarlası	23, 57	Sabırtası	134
Ölüm Yolu	85	Sadık Sendil	52, 59, 77, 104, 127
Ölümünüz	202	Sadri Alişık	19, 133, 199
Ölümün Ücreti	108	Safa Önal	25, 27, 46, 56, 116, 137, 152,
Ölümünü Kendin Seç	202	Sahte Kumrular	17
Ölümüne Kadar	204	Sahte Nikâh	67
Ömer Kavur	28, 33, 35, 37, 38, 59, 185, 186, 188	Sahtekâr	141, 168
Ömer Seyfettin	48, 203	Sait Faik Abasıyanık	74
Ömer Uğur	184	Salak Miyyoner	128
Ömercik Babasının Oğlu	143	Salako	28, 60
Ömrümün İlk Gecesi	24	Salih Dikişçi	186
Ömrümün Tek Gecesi	94, 203	Salih Driklik	194
Önce Vatan	119	Samanyolu	24, 132, 147, 203
Öp Babanın Elini	101	Samet Ağaoğlu	74
Öp Beni	133	Sami Ayanoğlu	135
Ötör Kuşu Ömer	33	Sami Hazinses	199, 204
Öyle Bir Kadın ki	33	Sami Şekeroğlu	18, 136
Özcan Arca	190	Sana Layık Değilim	91
Özdemir Birsol	206	Saraylar Meleği	143, 197
Öztürk Serençil	20, 90, 143, 204	Sarı Çizmeli	150
Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler	26, 141	Sarmaşdolaş	149
Papatya	198	Sarmaşık Gülleri	202
Paramparça	85	Sartana	202
Parçala Behçet	129	Savaş Esici	200, 202
Parla Şenol	15	Sayılı Dakikalar	22, 56
Parmaksız Salih	24	Sayılı Kabadayılar	159
Paşa Kızı	131	Sazlı Damın Kahpesi	25
Patron Duymanın	139	Sazlık	74
Payami Safa	203	Seden Kızıltunc	82
Paydos	24	Sefiller	91
Pehlivan	36, 172	Selahattin Eyyubi	124
Pembe Kadın	23, 56	Selahattin Gerçek	18
Pembe Panter	200	Selim İleri	27, 31, 35, 47, 48, 110, 168, 170,
Peride Celal	51	Selvi Boylum Al Yazmalım	30, 61
Perişanım	34	Semih Evîn	16, 26-28, 128, 164, 169-199,
Petrol Kralları	139	Semih Tuğrul	82
Pınar Kür	38, 111, 191, 204	Semra Özdamar	123, 168
Pırtık	205	Sen demileydi	94
Pir Sultan Abdal	114, 206	Sen Türkülerini Söyle	38, 176
Pire Nuri	161	Senede Bir Gün	127
Pisi Pisi	171, 198	Seni Kalbine Gömdüm	35, 110

ni Kaybedersem	52,155	Suçumuz İnsan Olmak	38, 116, 204	Taçsız Kral	56
ni Seviyorum	36, 63, 210	Sultan	31, 139	Tahir	94
nin Olmaya Geldim	34	Sultan Gelin	84	Tahir ile Zühre	205
ninle Ölmek İstiyorum	25, 46	Suphi Kaner	135	Tak Fişi Bitir İşi	201
ninle Son Defa	31, 110	Suphi Tekniker	62	Takip	114
nsiz Yaşayamam	30, 76	Sus Sus Kimseler Duyma	133	Talat Bulut	174
nsiz Yıllar	143	Susuz Yaz	19, 56, 69, 204	Talihli Amele	34, 62
rseri Aşık	210	Suya Düşen Hayal	203	Talihsiz Yavru	151
s	38, 173	Süha Arın	191	Tancan Akın	200
ssiz Harp	17, 41, 203	Süha Doğan	135, 156, 197, 198	Taner Oğuz	29, 200
nde Öldür	145	Süha Doğan	211	Tanju Gürsu	148
nv Kardeşim	27	Süper Adam	199	Tannı Şahidimdir	92
nv Yeter	142	Süper Adam İstanbul'da	199	Tannının Bağışı Oman	41, 42
ndalandım	136	Süper Adam Kadınlar Ar	199	Tarık Akan	62, 85, 92, 127, 149, 172,
nen Kadın Unutmaz	91	Süpermen Dönüyor	200	Tarık Dursun Kakinç	18, 21, 105-107
nen Ne Yapmaz	203	Süpermenler	200		110, 193, 204
ngi Dünyası	34	Süreyya Duru	23-28, 30, 33	Tank Öcal	190
ngili Muhafızım	164		38, 92, 113, 123	Tarık Tibet	211
ngim ve Gururum	202		124, 126, 148, 196-	Tarkan	113, 205
ngimli Frankeşlayn	141, 210		198, 201, 206, 210	Tarkan Altın Madalyon	205
ngiştğimiz Günler	17, 77	Sürgün	136	Tarkan Camoka'ya Karşı	205
nmek	136	Sürgünden Geliyorum	26, 135	Tarkan Gümüş Eşer	205
nmek Günah mı	132	Sürtüğün Kızı	127	Tarkan Viking Kanı	205
nmek Seni	21	Sürtük	127, 198	Tatlı Bela	51, 156
nmek ve Ölmek Zamanı	26, 83	Sürü	31, 34, 170, 171, 181	Tatlı Cadı	200
nmek Zamanı	21, 22, 71, 72, 74	Süt Kardeşler	128	Tatlı Cadının Maceraları	200
nyid	116	Şaban Papucu Yarım	138	Tatlı Sevgilim Kaymaklı L	31
nyit Han	25, 160, 161	Şabanıye	138	Tef	127
zen Aksu	61	Şabanoğlu Şaban	128	Tehlikeli Adam	159
zer İnanoğlu	15	Şafak	119	Tek Başına	29
zer Tansuğ	105, 106	Şafak Bekçileri	19, 78	Tek Kollu Bayram	115
zercik Aslan Parçası	103	Şafakta Silah Sesleri	128, 202	Tek Kurşun	109
zğün Burak	205	Şahane Kadın	132, 203	Tekrar Güneş Doğacak	112
çak Tatlı Yaz	116	Şahane Züğürtler	198	Telekızlar	94
nfta Şenlik	194	Şahin	29, 140	Temel Gürsu	26, 28, 34, 94
ralardaki Heyecan	147	Şaka Yapma	94	Temel Gürsu	147-149, 170,
rat Köprüsü	43	Şakayla Karışık	91, 199	Temel Reis Gangster	201
rrı Gültekin	25, 26, 146	Şakir Sırmalı	196	Temem Bilakis	143
lah Arkadaşları	93	Şalvar Bank	134	Teşekkür Ederim Büyük A	92
laha Yeminliydim	159	Şalvar Davası	36	Teyzem	39, 85
lahlar Konuşuyor	17	Şanar Yurdatapan	168	Tilki Selim	160
lahlara Veda	113	Sark Bülbülü	138	Tolçay Ziyal	199, 200
lahları Elllerinde Öldüler	24, 109	Şaşkın Damat	171	Tomruk	35, 174, 203
lahların Kanunu	145	Şehirdeki Yabancı	18, 77, 78, 152, 177	Topal	150
lahsız Dövüşelim	116	Şehrazat	21, 79, 80	Toprağın Gelini	160, 161
nan Çetin	34, 35, 37-39	Şehvet	113, 202	Toprağın Kanı	23, 56
	183, 184	Şehvet Kurbanı	141	Toprağın Teri	147
nderella Kül Kedisi	27, 124, 197	Şehvetin Esiriyiz	152	Toprak Ana	27, 103
neki Bakkal	24, 91, 144, 203	Şehzade Sinbad Kaf Dağ	27, 151	Tornavida	33
isli Hatıralar	203	Şeker Hafıye	144	Toros Canavan	17
ivri Akıllılar	139	Sekerpare	36, 63	Torpido Yılmaz	159
yah Melek	135	Şendul Şaban	138	Tosun Paşa	29, 138
yahlı Kadın	201	Şener Şen	127, 128, 184, 190, 192	Toto Ali Milyoner	128
okak Kızı	18, 89	Seref Gedik	161	Tövbə	131
okaklardan Bir Kız	141, 203	Seref Sözü	93	Tövbekâr	141
okakların Kanunu	197	Şerif Gören	28, 29, 33-38	Tuncan Okan	149
okakta Kan Vardı	21, 152, 159		137, 152, 164, 169	Tuncel Kurtiz	189
okaktan Gelen Kadın	203		170, 173-176, 180	Tunç Başaran	20, 21, 26, 105
oluk Gece	120		201		112, 113, 117
oluk Gecenin Aşk Hikâyeleri	23, 120	Sermin Hürmeric	192		156, 197, 200,
on Darbe	85	Sevki Aktunç	206		206, 208
on Düello	202	Seyh Ahmed	24, 141	Tunç Okan	188, 189
on Gece	102, 203	Seyh Şamil	147	Turğut Demirağ	20, 21, 24, 109
on Hiçkırık	203	Seytan	28, 75	Turğut Demirağ	122, 123
on Kızgın Adam	164	Seytan Kayaları	164	Turğut Özakman	150
on Kuşlar	21, 114	Seytan Tırnağı	200	Turhan Gürkan	27, 60, 102, 161
on Tren	203	Seytana Uyduk Bir Kere	112	Turist Ömer	20, 133
onbahar Hatıraları	211	Seytanın Uşakları	152	Turist Ömer Alman	133
onbahar Yaprakları	210	Şipsevdi	147	Turist Ömer Arabist	133
osyete Şaban	138	Şinasi Ozonuk	111, 119	Turist Ömer Boğa	134
oytarı	133	Şoför Nebahat	15, 124	Turist Ömer Dümenciler	133
özde Kızlar	141, 203	Şoför Nebahat Bizde Kab	124	Turist Ömer Uzun	134, 201
u	204	Şoför Nebahat ve Kızı	123	Turist Ömer Yamyamlar	134
u da Yanar	182, 184	Şoförün Kızı	210	Tutku	36, 111, 204
uat Yalaz	52	Şu Kızların Elinden	197	Türkân Şoray	23, 25-27, 29
uçlu	15	Suçlular Aramızda	21		35, 36, 44, 46,
uçlular Aramızda	21, 69, 70	Sükran Güngör	56		74, 83, 89, 93,
		Tabanca Kız	210		

	103,111,117, 122	Vurun Kahpeye	21, 28, 84, 147,	Yılan Kadını Değil	25 °
	136-138,140,174	Ya İstiklal Ya Ölüm	109	Yılmaz Ali	201
	186,193,196	Yaban	92	Yılmaz Atadeniz	25, 26, 144, 141
Türker İnanoğlu	18, 129-131, 196	Yaban Gülü	203		160, 161, 197, 14
	202, 210	Yabancı	94		200, 206
Tütün Zamanı	155	Yabancı Kız	20		24, 27, 126
Tütüncü Kızı Emine	151	Yadeller	148		19, 21, 23-26, 21
Uçan Adam Killing'e Karşı	144, 200	Yahya Peygamber	22, 135, 206		33, 44, 46, 59, 1
Uçurumdaki Kadın	151	Yakılacak Kadın	94		112-119, 126, 13
Uğur Döndar	28	Yakılacak Kitap	123		141, 145, 148, 11
Uğur Yücel	192	Yakut Gözülü Kedi	24, 203		154-161, 163-17
Umudumuz Şaban	138	Yalan	136		177, 180-182, 11
Umut	26, 161, 163, 164	Yalancı	209	Yiğit Yaralı Olur	141
Umut Dünyası	27, 153	Yalancı Yarım	27	Yoksul	173
UmutSokağı	38, 152, 176, 201	Yalçın Peksen	127	Yol	169, 169, 170, 11
Umutsuzlar	26, 156, 164, 166	Yalnız Adam	145	Yolcu	130
Unutamadığım Kadın	142	Yalnızım	136	Yorğun	136
Unutulan Kadın	59	Yaman Koray	203	Yorğun Savaşçı	85
Unutulmayanlar	114	Yanğın	30	Yudum Yudum Sev	33
Unutulmuşlar	177	Yanğın Var	15, 41	Yumurcak	151
Urfa İstanbul	204	Yanık Kezban	151	Yumurcak Faka Basmaz	151
Ustura Behçet	27	Yanlış Numara	139	Yunus Emre Destanı	145, 206
Utancı	60	Yaprak Dökümü	24, 102, 203	Yusufl Atılğan	38, 188, 204
Uykusuz Geceler	203	Yaprak Özdemiroğlu	174	Yusuf ile Kenan	33, 185
Uzun Bir Gece	38, 125, 126	Yara	134	Yusuf Kurçenli	36, 39, 192
Uç Arkadaş	26, 95-97, 180, 103	Yarabbin	34	Yuvaya Dönüş	198
UçÇapkın Gelin	211	Yaralı Arslan	19, 89	Yücel Çakmaklı	26, 193, 194, 201
Uç Halka 25	118, 204	Yaralı Kalp	114, 196	Yücel Hekimoğlu	197
Uç İstanbul	111	Yaralı Kartal	107, 159	Yücel Uçanoğlu	27, 28, 34, 116
Uç Kızgın Cengâver	123	Yaralı Kurt	27, 47, 48, 201	Yücel Uçanoğlu	146, 161, 202
Uç Kızın Romanı	149	Yarasa Adam	200	Yüz Liraya Evlenilmez	92
Uç Korkusuz Arkadaş	82, 197	Yarın Aşlayacağım	85, 152	Yüzme Bilmiyorsan İşin	31
Uç Okkeli Adam	115, 197	Yarın Bizimdir	19, 54	Yüznumaralı Adam	93
Uç Okkeli Genç	19, 152	Yarın Son Gündür	164-166	Zafer Davutoğlu	24, 89, 91, 143
Uç Silahşörler	82, 145, 197, 208	Yarınlar Bizim	153	Zafer Davutoğlu	164, 196-198, 20
Uç Silahşörlerin İntikamı	145, 197	Yarış	176	Zafer Par	138
Uç Süpermen Olimpiyatlarda	200	Yasak	181	Zağor	200
Uç Tekerlekli Bisiklet	18, 35, 41, 43, 104	Yasak Aşk	16, 76, 77, 84,	Zağor Kara Bela	200
UçÖzüze Bir Mezar	117	Yasak Sokaklar	21, 108	Zağor Kara Korsanın H	200
UçÖzüze de Mıhlarm	116, 159	Yasemin'in Tatlı Aşkı	59	Zalimler	126
Ülkü Erakalın	19, 24, 25, 27	Yaşam Kavgası	31, 84, 198	Zaloğlu Rüstem	151, 204
Ülkü Erakalın	28, 140-142, 196	Yaşamak Bu Değil	148	Zapata	202
	197, 210, 211	Yaşamak Güzel Şey	83	Zavalı Necdet	132
Ümit Besen	94	Yaşar Kemal	28, 35, 55, 57	Zavalılar	28, 60, 168
Ümit Deniz	17, 203	Yaşar Kemal	103,138,155, 204	Zevhira	193
Ümit Efekan	38, 76, 147-149, 197	Yataktan Yatağa	33	Zeki Alasya	30, 38, 60, 92-
Ümit Elçi	37, 192, 193	Yatık Emine	28, 185		94, 136, 139
Ümit Kurbanları	150	Yavaş Gel Güzelim	199		16, 19, 21, 23, 47
Ümit Utku	21, 134, 135, 156, 160	Yavru ile Kâtip	109		56, 71, 89, 91, 195
Ümitler Kırılınca	150	Yavru Kuş	197		27, 31, 33, 35
Üsküdar İskeleyi	135	Yavrularım	36, 118		36, 38, 39, 105
Uşotuk	31	Yavuz Figenli	146, 164, 200,		107,170-173,176
Vah Başımıza Gelenler	139	Yavuz Özkan	31, 33, 176, 177		198, 201, 208
Vahi Öz	91	Yavuz Turkul	31, 36, 39, 138	Zerrin Egeliler	31
Vahşi Bir Kız Sevdim	203	Yavuz Turkul	139,184,191,192	Zeynep Değirmencioğlu	15, 91, 133, 196
Vahşi Gelin	31, 93	Yavuz Yalınkılıç	161, 202	Zeynep Oral	172, 177, 189
Vahşi Seveda	102	Yayla Kartalı	142	Zeyno	26, 59, 164
Vasif Ongören	65	Yayla Kızı Gül Ayşe	151	Zeyyat Selimoğlu	62
Vatan Kurtaran Aslan	113, 208	Yayla Kızı Yıldız	128	Zimba Gibi Delikanlı	156
Vatan ve Namık Kemal	119	Yaz Bekân	92	Zilli Nazife	24, 102
Vatandaş Rıza	33, 140	Yazgı	204	Ziya Demirel	156
Vazgeç Görölüm	94	Yedi Belâhlar	164, 202	Zorro Dişi Fantoma'ya K	26
Ve Recep ve Zehra ve Ayşe	36, 192	Yedi Dağın Arslanı	145, 160	Zorro Kamçılı Süvari	25, 144
Ve Silahlara Veda	135	Yedi Evlat İki Damat	84	Zorro'nun İntikamı	26, 144
Vedat Günyol	155	Yedi Günlük Aşk	135	Zorro'nun Kara Kamçısı	26
Vedat Türkali	16, 20, 21, 38	Yedi Kocalı Hüzmüz	26, 59, 144	Zuhâl Olcaz	149, 186
	43, 51, 54, 78, 124	Yedi Köyün Zeynebi	24	Zülm	27
	125, 140, 150, 152	Yedi Silahşörler	22, 112	Zübok	34, 204
	114	Yeniden Doğmak	86	Züğürt Ağa	37, 192, 204
Veröç	25, 46	Yeşil Kurbağalar	135	Zülfü Livaneli	138
Vesikalı Yarım	22, 135, 206	Yıkılan Gurur	148		
Vesil Garani	200	Yılanı Öldürseler	35, 204		
Volkay Kayahan	200	Yılanların Öcü	17, 22, 37, 67		
Vukuat Var	27, 141, 203	Yılanların Öcü	81, 175, 203		
Vur	202	Yıldız Kenter	56, 57, 109		
Vur Be Ramazan	146	Yıldızlar Arasında	15		
Vur Davula Tokmağı	143	Yıldızlar da Kayar	129		
Vural Pakel	110	Yıldıztepe	22, 102		
Vurguncular	26, 164, 165, 173				



12.000