

lerin Türkiye devletiyle siyasal bağlantılarını kopararak ayrı bir devlet kurması gerektiğini savunan siyasal hareketlerin meşru dayanak noktası vardır demektir. O halde T.C. devleti, kendi egemenlik alanına sahip çıkmak gibi her devlet için doğal sayılan hakkını korumak isteyen T.C. devleti, «bütünlüğü»nü korumak için böylece meşru dayanak noktalarını varlığını kabul edemez.

T.C. devleti açısından makul bir açıklama tarzı bu. Nitekim, kuruluşundan bu yana konuyla ilgili olarak doğan sorunlarını bu doğrultuda hareket ederek çözmeye çalışmıştır. Gerçi Türkiye'de bir Kürt milleti vardır tesbitinden hareket edilerek yurtdakinden çok farklı siyasal-toplumsal taleplere de varılabilir. Bu konuya girmenin yeri burası değil. Burada devletin az önce anlatılan politikasının sonuçlarından biri ile ilgileneceğiz. İsmail Beşikçi olayının özellikle öne çıkardığı bu sonuç, sözkonusu politika ile Türkiye'deki toplumbilim arasındaki ilişkidir.

«T.C. sınırları içinde Türk milletinden ayrı yurdu, tarihi ve dili olan bir Kürt milletinin varlığını» iddia etmek başlıbaşına suç sayılmıştır. Fakat «idda»nın niteliği gereği, onun suç konusu sayılabilmesi için bazı bilimsel tespitlere ihtiyaç vardır. Kürt yoktur demek, Kürt denilenlerin ne olduğunu belirtmekle, bunu kanıtlamakla olur. Belli bir kesime Kürt denilen kesime sosyo-ekonomik, kültürel ölçütlerden hareket edildiği için, yanlışlığı da burada kanıtlanmalıdır.

İ. Beşikçi, üç yıl hapsine neden olan «Türk Tarih Tezi - Güneş Dil Teorisi ve Kürt Sorunu» adlı kitapta bu noktayı vurguluyor. Kitabın konusu, T.C.'nin kuruluşununertesinde, dönemin tarih, toplumbilim ve dil bilginlerinin önde gelenlerinin önemli bölümlerinde katkılarıyla oluşturulan bu iki eteori-tezdir. İ. Beşikçi, bunların oluşturulma nedenleri ile Kürt sorunu arasında temel bir ba-

ğntı olduğunu belirtiyor. Gerçekten de eğer bu teoriler doğru olsa idi, bir Kürt milletinden söz etmek öncelikle bilimsel açıdan mahkûm edilebilirdi. Şüphesiz ki sözkonusu teoriler ortaya atılırken, amaç, bilimsel eylemde bulunmak değildi. Hükûranlık alanı üzerinde yeni bir siyasal düzen olarak kurulan T.C. devletinin, bu ilk kuruluş döneminde karşılaştığı sorunları çözebilmek için ihtiyaç duyduğu ideolojik araçlardı bu teoriler.

Bu bakımdan İ. Beşikçi, sözkonusu teorilerin oluşturulmasına katkıda bulunan ve halen yaşamakta olan «bilim adamlarına» bu teorileri neden oluşturduklarını ve sonra neden terkettiklerini anlatıp cevap beklerken haksızdır. Çünkü bu «bilim adamları»mız, Osmanlı döneminde «sünufl-u devlet»ten (devlet sınıfları) sayılan «ilmiye» sınıfının geleneğini sürdürmüşlerdir. Bilindiği üzere ilmiye sınıfı bilimsel bilgi üretmek gibi bir işle uğraşmaz. Onun görevi devletin, egemenlerin varlığını sürdürmelerini meşru gösteren, bu amaç için yürütülen eylemleri anaylayan ideolojik araçları hazırlamaktır.

Dolayısıyla bilim adamlarına sorulan bir sorunun muhatabı olamazlar. Ama o soruları sorduğu ve cevap aradığı için şimdi toplam dörtbuçuk yıl hapse mahkûm edilen sosyolog İ. Beşikçi olayının yeniden öne çıkardığı soru, herhalde öncelikle bilim adamları tarafından cevaplandırılmalıdır. Belki «bilim»e siyaset karıştırıldığından yakınlıkla kendilerini saf bilime adayan bilim adamlarımız bu soruların kendilerini ilgilendirmediğini söyleyeceklerdir. Haklıdır. Çünkü Türkiye'de devlette temsil edilen siyaset ve bu saf resmi bilim, birbirlerinin alanına karışmamaktadır. Bundan dolayı bilimcilerimiz de, sorunun siyasete ait olduğunu peşinen kabul ederek Türkiye devletinin özellikle ilgilendiği Kürt sorununa karışmamaktadırlar. Şimdiye kadar bu «ilkesel tizlik»lerini sürdürmüş; sosyo-ekonomik ve kültürel bir olgu,

bir gerçeklik olarak bir Kürt milleti yaşamaktadır diyen, bu «iddia»sını bilimsel yöntem ve ölçütlerle ileri sürülenlere, sırf bu işi yapmış olanları ağır cezalar verilirken, susabilmişlerdir. Kapitalizmin sürekli yeni ideolojiler üretmek varlığını koruyabilmesinde büyük katkıları olan bu tür bilim adamlarımız, dinî ideolojinin belli kalıpları içinde dönenip duran eskinin «ilmiye» kesiminden ne kadar farklı olduklarına herhalde inanmamaktadırlar.

İ. Beşikçi, şu anda hapsedir. Hapse girerken, bununla, Türkiye'de bilimsel faaliyetin üzerindeki kısıtlamaları, baskıyı protesto etmek de istediğini söylemiştir. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu protesto, kimlerini hiç ilgilendirmeyecek, hatıraları hiç Beşikçi'yi protesto edeceklerdir. Çalışmalarında resmi ideolojinin önkabulleri ile çatışır sonuçlara varılmayacağı özel itina gösteren, hatta bunları kendi ilginç katkıları ile beslemeye çalışanlar, ya da bu önkabuller ile çatışmaya düşeceklerini bilip, sezip bu tür konulardan uzak kalmayı yeğleyenlerden başka tür tavır beklemek abes olur.

Fakat herhalde sıfatlarını gerçekten hak ediyorlarsa, demokrat ve sosyalist bilim adamları ve hukukçular, bu protestoya kulak vermelidirler.

Bir demokrat yalnızca kendisinin değil, başkalarının da «hak»ları çiğnendiğinde, özel olarak düşüncesini özgürce açıklaması engellenip, cezalandırıldığında —ki sözkonusu olay bir düşünce de değil, bir bilimsel tespitin açıklanmasıdır— buna tepki gösteren, engellemenin kaldırılması için mücadele eden kişidir. Kendisini bir demokratın daha ileri sayan sosyalistler ise, bununla da yetinmemek; düşüncenin, bilgi üretiminin özgürce geliştirilmesi ve buna, toplumun, giderek daha geniş kesimlerinin katılımını mümkün kılan koşulları; mücadeleden gerektiğinde örgütsel biçimlerle oluşturmak durumundadırlar.

SPARTAKÜS BALESİNİN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

Sovyet yapımı Spartaküs bale filmi İstanbul'dan sonra İzmir ve Ankara'da da gösterildi. SSCB'de baleye çok önem verildiğini duyanlarımdım. SSCB'nin Spartaküs'e bir sembol olarak özenle sahip çıktığı da bilinen bir şey (Spartakolimpik'i hatırlayın). Bu kadar çok önem verilen bir konuya bu kadar çok önem verilen bir sanat dalında nasıl yaklaşmış olduğunu görmek isteyen az değildi elbette. Çıkarken fikirlerini sorduğum kişiler gayet beğenmiş olduklarını söylediler. Kendileriyle hemfikir olmadığımı belirttiğimde ise sanırım biraz kızdılar. Böyle dört dörtlük bir eserde kusur bulmak için hayli zorlamak gerekmiyor muydu? Oysa, **Klasik bale ölçüleri içinden bakıldığında başarılı olduğu** söylenebilecek olan bu eserin kusura, zaten, klasik bale ölçülerine sadık kalınarak gerçekleştirilmiş oluşuydu. Çünkü, en yunusçak deyişle, sadık kalınan bu ölçülerin «izin verdiği» yorum, Hollywood filmlerinin öykülediği tarih anlayışı kalıbı ile dört dörtlük bir örtüşme halindeydi.

Görmüş olduğum tüm klasik bale eserlerinde ortak bir yan var: İki üç başbale/balerine karşı geniş bir «figüranlar» kadrosunun bulunuşu. Bu figüranların görevi baş oyunculara fon oluşturmak, onların belirli niteliklerinin daha vurgulanmasını sağlamak. Baş oyuncular ise bu kesime anlam katmak, önem kazandırmak gibi bir işlevi ol-

uyor. Geçen yüz seyrettiğim Nikolai dans topluluğu (New York) ise **modern bale** kapsamına giren çalışmalarında bu ayrıma yer vermemişti. Tüm oyuncular aynı derecede iyi olduğundan değildi bu. Ama eserin kuruluşu figüranlar / başbale/başbalerin ayrımını temel almayarak, bu ayrımı reddederek gerçekleştirilmişti. Sonuçta, izlediğimiz oyuncular arasındaki bağlantılar, böylece, klasik balenin imkânlarını aşan bir çeşitlilik ve zenginlik taşıyabiliyor, herkes herkese anlam katıyor du.

Spartaküs olayında Spartaküs'ün tarafını tuttuğumuzda Marksist olduğumuzun anlaşılmasını hiç de bekleyemeyiz. İzlediğim Spartaküs'lü Spartaküs'üz bir sürü Hollywood filmi içinde kölelere karşı Romalı yadeticileri tutan bir burjuva yönetmene raslamadım. (Burjuva dünya görüşünde ücretsiz kölelik insanlık-dışıdır ya!) Marksist olup olmadığımız, o tarih olayını yorumlayışımızda ortaya çıkar. Yüksek bir kayaya fırlayıp bir el işaretiyle tüm köleleri peşine takan kahraman jön, Hollywood filmlerine alışmış bizler için hiç değişik değil.

Köleler Spartaküs kahraman olsun diye savaşmadı. Ama onları figüran konumunda bıraktığımız sürece, ortaya çıkan tablo ancak bunu gösterecektir. Spartaküs balesini seyredenler duyduğum kızgınlık klasik baleye değildi. O zaten Marksist olduğunu hiç iddia etmedi ki!

TARİK GÜNERSEL

SİNEMAMIZ POLİTİKLEŞİRKEN ÖNE ÇIKAN BAZI SORUNLAR

Bu sinema sezonunda pespeşe seyrettiğimiz filmler, Türkiye sinemasında bir olguyu gün yüzüne çıkardı: Sinemanın politikleşmesi bu olgu. Bir başka deyişle politik sinema yapılması. Politik sinema kavramını ge-

nelleştirmek yanlış elbet, ben bu kavramı bu sezon seyrettiğimiz, özellikle dört film için kullandım. Yoksa, politik film kavramı gereksizdir, çünkü politik olmayan bir film olamaz; çarpıtılmış, eğdirilmiş, bükülmüş olabilir, ama mutlaka politik bir işlev yüklenir, bu haliyle bile.

Politik sinema ya da politik sanat gibi terimlerin nereden kaynaklandığına kısaca bir göz atmakta yarar var. Politika hayatın içinde şöyle ya da böyle varolduğu için sanatta da yer alacaktır kuşkusuz. Gelişme böyle olmadı. Burjuva dünya görüşü «politika» işlevini çarpıtarak, onu sanattan kovdu. Politika çirkin, pis bir şeydi, sanatsız, güzellikle çirkin bir arada bulunmamalıydı. Neden, bu kadar masum değil elbet. Gerçekliği eksik ve çarpıtılmış üreterek deşimayı engellemekti. Bu tutuma karşı çeşitli karşı eleştiriler yöneltildi. Bunların başında da Marksistler geldi. Marksistlerin yaptığı iş şu oldu: Burjuva dünyaya görüşü sanatı «politikasızlığa» indirgemeyişti, bu yanlış doğrusu sanatın politikaya indirgenmesiydi. Böylece burjuva dünya görüşünün zoraki olarak sanat yaptıktan sürmeye çalıştığı «politika», Marksistlerde zoraki olarak gerçekliğe ters düşerek dışardan ithal edilmeye çalışılıyordu. Ters yönlere gidilir gibi görünmesine karşın, aynı cukura düşmekti, bu. Bu söylediklerimiz Marksistler arasında egemen sanat anlayışı olan Resmî Sosyalist Gerçekçilik için geçerli. Bu konuda daha başka düşünen Marksistler de olduğu için, onları bu konuda sorumlu tutamayız.

Romanın, film, şiir, kısacası sanatın politik olup olmasının tartışmasının kaynağı böyle.

Yazımda politik sinema kavramını kullanmamın nedenini şimdi söyleyebilirim: Tartışmak istediğim beş film den dördü yukarıda kısaca sözünü ettiğim türden politik yapımlardı. Bu dört film: Maden, Fırat'ın Cinleri, Kanal, Güneşli Bataklık. Bunlardan ayrı bir yeri olması gereken Sürü.

Yapmak istediğim filmleri tanıtmak değil. Filmlerde belirgin bir biçimde öne çıkan eğilimleri saptamak ve tartışmak. Buna geçmeden önce, bu iş yapılırken ölçütlerin ne olması gerektiği konusunda biraz durmalı.

Ne, nasıl üretildiğinin dışında belirli değildir, olamaz. Yani, öz biçimin dışında belirlenemez. Öz-biçim ayrımı bu yüzden de yanlış bir ayrımdır. Bu bilinen doğrulara bir de, gerçekliğin temel yönteminin, bakış açısı olduğunu eklemeliyim. Bakış açısı sorununa gelip dayandığımızda, ayrımlar başlıyor demektir. Bakış açısı dediğimiz, Bilimsel Sosyalizm. Buradan yola çıkıp, işçiyi, köylüyü konu edinen sanat yapıtlarına tam numara veren sanat anlayışları var, bir, bir de sanatı bilimsel sosyalizmin ölçütleriyle doğrudan, sanatın özgül yasalarıyla olan ilişkisinde değil, doğrudan yargılayan anlayışları var, iki.

Bunların ikisine de katılmak mümkün değil. Konunun işçi ya da köylü olması, ezilen sınıfları konu edilmesi, sanatı sanat yapan yeterli bir koşul değildir. Söz konusu olan bu konuya nasıl yaklaşılırdığıdır, sanat gerçeğinin nasıl üretildiğidir.

Bilimsel sosyalist ölçütlerle, doğrudan sanat değerlendirmesine gelince, bu bilimsel bir sanat teorisinin yokluğundan, doğan sonuçtur. Böyle bir sanat teorisinin öğeleri vardır, dünya Marksistlerince tartışılmaktadır, yapılmadığını söylediğimiz şey, bunun sistemleştirilmemiş olduğudur.

I — DEVRİMCİ ROMANTİZM:

Yapımlarda en belirgin eğilim olarak Devrimci Romantizmden söz etmemiz gerekiyor.

Devrimci Romantizmi Sosyalist Gerçekçilik akımının temel ögesidir diyebiliriz. Geleceğe dönük, olumlu, ideal kahramanların yaratılmasına dayanır.

Daha gerilere gidip Romantizmin tarihine kısaca bakalım, Devrimci Romantizmin geliştiği anlamak için gerekli.

Romantizm, kapitalist üretim

târzinin, akıl-duygu ayrımını yaratıp, akıldan taraf çıkması (Realizm) duyguyu hiclemesi sonucu ortaya çıkmıştır. Romantikler duygudan yana yer alırken, geçmişe (Feodal döneme) özlem duyanlar, geleceğe (Kapitalizm) özlem duyanlar diye ayrılmalarına karşın, birleştikleri bir nokta vardı: Özledikleri dünyada, düşlerinde yaşayan ideal, olumlu kahramanlar yaratmak. Devrimci Romantizm de bu nokta da onlarla birliktedir. İki ayrı dünya görüşünün sanat akımları olmasına karşın, aynı sorunsal içinde kalabiliyorlar. Bu nasıl oluyor, niçin oluyor, Devrimci Romantizm diyenleri ve bütün Marksistleri düşündürtmelidir sanırım.

Pek çok Marksist sanatçının ürünlerine damgasını basmış olan bu anlayış, ülkemiz sanat ürünlerinde de, (sinemada da) etkisini geniş ölçüde sürdürmektedir.

a) Maden:

Baş ve olumlu kahraman İlyas'tır, Maden'de. Kimdir, nedir, nasıl yaşar, bunlar gösterilmez. Yaşadığı hayatta hangi insanî olgular aracılığıyla ilişki kurmaktadır, bu ilişki hangi düzeylerde gelişmektedir, nereden gelip, nereye nasıl gitmektedir? Bunlar İlyas için hiç söz konusu, edilmeyen şeyler. İlyas demek, devrimci demek, İlyas demek, işçilerin birliğini sağlamaya çalışan kişi demek. Filmin İlyas'a değin söylediği bu. Bir de ötekilere bakalım. Başta bilinçsizken, sona doğru bilinçlenenlere. Bunlar yaşanan hayatın olgularına ilgisiz değildir. (Bu ilgi yanlış ya da doğru, o ayrı bir sorun, bizim saptamak istediğimiz, ilginin olup olmadığı). Nurettin, Ömer, İsmail, somut yaşantılarında ne kadar batıp çıkabilirlerse, düzenin pisliklerine ya da güzelliklerine o kadar batıp çıkmaktadırlar. İktilem bu kadar basit işte. Bir yanda devrimci, düzenin pisliklerine batmayan İlyas, öbür yanda bilinçsiz pisliklere batıp çıkan Nurettin'ler. İlyas'ın hayatta niye

insanî olgular düzeyinde ilişki kurmadığı (kurdurulmadığı) aydınlanır gibi. Yaşanandaki doğruların, yanlışların gerçek anlamına yanıtı üretilemeyince, yanlışları sürekli tekiş edecek, kendisi yaşanan hayatın dışından olduğundan dolayı aynı yanlışlara düşmeyecek bir olumlu kahramana gereksinme vardır. Böyle tipler gerçek hayatta varmış yokmuş, önemli mi bu? Önemli olan bilimsel bir takım bilgileri filmde konuşacak birinin olması. Hani, matematikte tanıtılmasına ayrıca gereksinme duyulmayan, sebebi karında veriler vardır, biz onlara dayanarak çözümleme yaparız, Maden'de de İlyas böyle bir veridir, sinemacı bu bilinene dayanarak bilinmeyenleri bilir kılar.

Böyle bir yaklaşım, yedeğinden başka yanlışları da taşır. Bunlardan biri, mücadelenin kötü yaşam koşulları, ücret düşüklüğü gibi ekonomik veriler üstüne kurulmasıdır. Şu söylenebilir: Genel olarak ülkemizde mücadele bu temel üzerinde yapılmakta. Katılımı buna. Ancak, film bir bilinçliliğin (sinemacıların) bilinçliliğidir. Sinemacının, ekonomik olgulara dayalı bir bilinçlendirme karşısındaki tavır nedir? Ya yeterli görür ya da görmez. Maden yeterli gören bir anlayış taşır. Bu anlayışa öylesine inanır ki, işçilerin birleşmesi için olumlu kahramanı filmin sonunda öldürmek zorunda kalır. Seyirci, göçük altında kalan dört kişiden üçünün kurtulup İlyas'ın ölmesini pek anlayamaz ama ondan sonra gelen işçilerin birleşmesi sahnesini görünce, pek durmaz bunun üzerinde. Bilinçlendirme kötü yaşam koşullarının düzeltilmesi olmalıdır. Bu konuda mücadele verilmez demek istemiyorum, bunun gerekliliği verilirken yetersizliği de verilerek zorundadır. Sosyalist sinemacının olan biten karşısındaki değerlendirmeye gereği bu.

Filmin ortasında, İlyas'ın kızkardeşinin sesinden dinlediği mayan İlyas, öbür yanda bilinçsiz pisliklere batıp çıkan Nurettin'ler. İlyas'ın hayatta niye

insanî olgular düzeyinde ilişki kurmadığı (kurdurulmadığı) aydınlanır gibi. Yaşanandaki doğruların, yanlışların gerçek anlamına yanıtı üretilemeyince, yanlışları sürekli tekiş edecek, kendisi yaşanan hayatın dışından olduğundan dolayı aynı yanlışlara düşmeyecek bir olumlu kahramana gereksinme vardır. Böyle tipler gerçek hayatta varmış yokmuş, önemli mi bu? Önemli olan bilimsel bir takım bilgileri filmde konuşacak birinin olması. Hani, matematikte tanıtılmasına ayrıca gereksinme duyulmayan, sebebi karında veriler vardır, biz onlara dayanarak çözümleme yaparız, Maden'de de İlyas böyle bir veridir, sinemacı bu bilinene dayanarak bilinmeyenleri bilir kılar.

Filmin ortasında, İlyas'ın kızkardeşinin sesinden dinlediği mayan İlyas, öbür yanda bilinçsiz pisliklere batıp çıkan Nurettin'ler. İlyas'ın hayatta niye

sınırlarına karşın. Maden filmi, adımdır. Daha iyilerinin yapılması için bir atlama noktasıdır. Türkiye sinemasında bir iler

b) Fırat'ın Cinleri:

Fırat'ın cinleri Devrimci Romantizmin en komik uygulamasını yapan film oldu. Adını anımsayamadığım, Menderes Samancı'nın oynadığı köylü, filmin sonunda bütün köylüyü isyan ettirebiliyordu. O sona gelmeden önce, göğsü öne çıkık, başı yukarıda, bakışlarındaki kinle ödünsüz bir devrimci olduğunu görürüz Köylü'nün de, kim olduğunu, konuştuklarını nereden bildiğini bilemeyiz. Bildiğimiz tek şey Genco'nun arkadaşdır. Genco (filmin baş kişilerinden) bir küçük üreticidir, Devrimci Köylü öyle mi değil mi, onu bile söylemez, göstermez bize, film. Maden'deki İlyas gibi o da yaşamayan devrimci tiplerden.

Filmin mantığına göre, Ağa-Genco çatışmasında, ağanın zulümleri köylüler üzerinde giderek büyüyor bir potansiyel oluşuyor. Ağa-Genco çatışması en son noktaya gelindiğinde, potansiyel içindeki köylüleri ateşleyecek bir kıvılcık gerekmektedir. Bu kıvılcımda Menderes'tin «Haydi bre» dediğinde, isyan başlar.

Oysa Ağa-Genco çatışması kendi başına önemli olabilecekken, bu son açımdan geliştirildiği için etkinliğini yitiriyordu.

Fırat'ın Cinleri'nde belirgin bir başka eğilim, Doğal Gerçekçilik anlayışı. Kamera Film boyunca köyün yoksulluğunu saptar, resmeder. Bunların film içinde işlevi yoktur, çoğu kere. Film dia gösterisi yapar sanki, bu bölümlerde.

Kuduz, doğum gibi çarpıcı sahnelere yüklenen Fırat'ın Cinleri'nin bir etkinliği olacağı kanısında değillim.

c) Güneşli Bataklık

Güneşli Bataklık'ta sonuçta Maden ve Fırat'ın Cinleri'yle buluşur. Bu sonuca geliş yolu, yöntemi ayndır yalnız.

Güneşli Bataklık'ın gelişmesinde mutlaklaştırılmış ahlaki

katégoriler önemli rol alırlar. Söylediğimizi anlatılabilmek için Zehra bir fabrika, Patron, memurlar, işçiler... Memurlarında Salih'le Zehra birbirlerini sevmektedirler. Salih şantaajla patronundan önemli bir miktar para koparıp yüksek ihale işlerine dalar. Zehra kendi memurudur. Onun bu tutumuna herhangi bir şeyde söylemez. Ancaaaakkk, Salih ne zaman başka kadınlarda ilişki kurmuştur, onurunun kırıldığını duyar, olayların gelişiminde patronunun kucağına düşer. Bu arada iflas eden Salih uzun bir tereddütden sonra patronunu vurur. Ön planda bunlar olurken, arka planda fabrika işçileri arasındaki kaynaşmayı, mücadeleyi izleriz. İşçiler grev yapmak isterler, bir takım satın alınmış işçiler ve faşistler bunları engellemek ister, v.b... Burada söylemesi gereken şey şu: İşçi sahnelerinin «öylesine» çekimi. Sinema diline uygunluğu sinema gösterimine, düzenine uygunluğu diye bir kaygı yok. Aktörüne başıboş, dağıntık çekimler. Aynı şeyi, faşistleri ve devrimcileri gösterirken de yapıyor, film. Geliyorlar, bildirilerini dağıtıyorlar, ya da döğüşünü yapıyorlar, vurulan vuruluyor, ölen ölüyor, çekip gidiyorlar. Bunlar son dönemlerde herkesin yaşadığı, pek çok kişinin bildiği görüldüğü şeyler. Sinemanın görevi bunları söyle bir kere daha söylemek değildir ki. Söyle diyorum, çünkü bu gelişme tümüyle konuşmalara dayandırılmıştır. Bu planda Hakan Balamir'in başarılı oyunuyla çizildiği Gümüşhaneli'den sözedilebilir bir tek.

Filmin gelişmesinde mutlaklaştırılmış ahlaki katégorilerin önemli rol aldığını söylemiştim. Bunu Salih, Zehra ikilisinde örneklileyim. Zehra filmin odak noktasıdır. Onun ne onurlu, namuslu bir kız olduğunu filmin başlarında görürüz. Bu onurlu kız, sevgilisi Salih'in patronundan şantaj yoluyla para koparmasına ses çıkarmaz. Buradan anlamalıyız ki Zehra, filmin göstermeye çalıştığı gibi onurlu, namuslu biri değil, bana dokunmayan yılan bin yıl yaşasın mantığına bir küçük burjuvadır. Ne ki, filmin yapımcıları, Zehra'nın onurlu ve namuslu bir vatandaş olduğunu bildikleri için, onurlu ve namuslu vatandaşların layık olduğu yere, işçi sınıfının arasına göndermişlerdir. Buna karşılık «yüksek ihaleler» peşinde koşarken yoz bir yaşantı içine düşen Zehra'nın sevgilisi Salih, kötü olmasının karşılığı olarak hapishaneyi boylar.

Bu idealist, değişmeyi hiç mi hiç dikkate almıyan yaklaşımı Zehra-Salih ikilisinin oyunlarında da görmek mümkün. Bu ikili film boyunca konumdan konuma geçtiği halde, oyuncuları (Semra Özdamar - Aytaç Arman) oyunlarında bu geçiş izleyemeyiz. Hangi ahlak katégorisi içindeyse, bütün sahnelerde, o katégorilerin egemenliğinde bir oyunculuk görürüz.

Güneşli Bataklık'ta gerçeğin bir takım ahlak katégorileri açısından, zoraki, değişmez, «kağadan» üretimiyle karşı karşıyayız.

d) Kemalizm İlericilik - Gericiilik Kavramları ve Kanal

Kanal'ın olay iskeletinde şu var: Çeltik ekmeğe isteyen ağalardan, çeltik ekiminin köylüler üstündeki kötü etkisinden dolayı bu ekime karşı çıkan Kaymakam çatışır. Köylülerse bu çatışmada bir taraf olma çabası içindedirler.

Kaymakam bu tavriyla terici, halktan yana bir kişidir, ağalardan gerici, zulmedici.

Kanal'ın anlattığı bu olay yaşamış bir olaydır. Benzeri olayların yaşanması olanağı Türkiye için oldukça çok. Benim sorum: böyle yaşamış bir olay da olsa, bu olguyu sosyalist bir sinemacı nasıl değerlendirmelidir?

Adalet Bakanı Mehmet Can yaşadığı bu olayları filmdeki gibi değerlendirdi. Bir sosyal demokrat olarak, halktan yana, ilerici bir kişi olarak filmdeki gibi değerlendirdi. Ya sosyalist sinemacılar?

Burada nerede okuduğumu anımsayamadığım bir olayı aktarmak isterim: Yapılan bir istatistik sonucu bir ülkede hirsizlik sayısının 1 milyonu aştığı saptanmış. Bu saptamayı burjuva dünya görüşü içinde değerlendirenler, «ahlak bozuluyor» demişler, sosyalist dünya görüşü içinde değerlendirenler «yoksulluk artıyor.» Olay aynı olduğu halde, değerlendirme sonuçlarının ayrılığı nereden kaynaklanıyor? Olaya yaklaşımda kullanılan ölçütlerin ayrılığından.

Buradan asıl konumuza gelelim, Kaymakamın ilericiliği, Kemalist ilericilik ölçütü içinde doğrudur. Burjuva dünya görüşü içinde kendine eklektik bir yapı kuran Kemalizm, kendi içindeki anlayışları, kendi mantığına göre ayrılaştırmış, gerici, komünist vb. yakıştırmalarla susturmuş, yoketmeye çalışmıştır. Siyasal düzeye Kemalizmin onunlayıcısı (temsilcisi) olan CHP ne zaman muhalefete düşmüşse «ilericiliğini», halktan yanadığını, ulusal satmaya çalışmıştır. Filmde de böyle bir durum söz konusu zaten. Ağa sık sık «Ankara bizi bilir» der. Toprak ağalarının iktidar da olduğunun göstergesidir bu.

Sosyalist sinema, olaya, ne idüğü belirsiz ilericilik, halktan yanacılık kavramları açısından mı yanaşmalıydı? O kadar belirsiz ki, Kaymakam çeltik ekimini durdurur, ama ektirmedeği toprakların ne olacağı konusunda herhangi bir fikri yoktur. Bu belirsiz ilericilik, halkçılık anlayışı sergilenenlerdir, Kaymakamın kişiliğinde. Sürekli halkı «kurtarmak» için yola çıkan halkçıların, kendilerini bile kurtaramayacakları gösterilebilir.

Kanal en başta, gerçeği Kemalist sınırlar içinde üreten bir film olmuştur. Kanal'da sözünü etmeden geçmeyeceğim bir de doktor Zeynep var ki, daha önce üzerinde durduğum Devrimci Romantizm kalıpları içinde filme sürülmüş bir tip. Böyle uydurulmuş tipler hemen yanılıyorlar kendini. Doktor Zeynep de Kaymakam gibi «ilerici», «halktan yana». Daha doğrusu film böyle sunuyor

bize. Ağaların karşısında tafını sözünü esirgemiyor, yüzlerine karşı «eşkiya» filan diyor... Hemen bir soru: «ilerici» Kaymakamı apar topar etkisizleştirilen ağalar, «ilerici» doktor Zeynep'in niye nazını çekmektedirler acaba?

Yanlış anlaşılmasın, gerçek hayatta «ilerici» Kaymakamlar, doktorlar var elbet, ama bu kaymakamlar, doktorlar filmde kendilerine bahşedilen, bahşedilmek istenen işlevlerde değil. Görülmesi, gösterilmesi gereken bu. Yoksa o ilerici Kaymakam Mehmet Can'ın bugün geldiği noktadan bir adım ileride olamaz.

II — BAŞARI: SÜRÜ

Sürü Türkiye sinemasında alışılmış, kalıpları, formülleri kırarak gerçekliği sinema düzeyinde başarıyla üretebilmiş bir yapım. Onun için üzerinde uzun uzun durulup, konuşulması gerekir. Biz bunu bir başka çalışmaya bırakıp kısaca bu başarının nedenlerinden söz edelim.

1) Sürü'de insan ilişkileri, kişilerin «insani öz»lerine, iki ya da kötü olmalarına indirgenmemiştir. Kahramanların bütün öznel girişimleri, çabaları nesnel toplumsal belirtenim altındadır. Hamo Ağa dağılmakta olan aşiretli toplama çabasında ama koşullar eski koşullar değildir. Bu birliği sağlamak için barış yaptığı, kız alıp verdiği Halilhanlar'a yeniden savaş açmak istemektedir. Hamo Ağa'nın çabaları bunların gerçekleşmesi için yetersizdir. Aynı şey Halilhanlar için de geçerli. Onların da Vesikanlar'a karşı savaşa girecek gücü yoktur. Bu durumu anlatanların başında Hamo Ağa'nın büyük oğlu gelir. Şehre gidip bir iş tutmak yanlıştır büyük oğul ama şehirde iş tutmak rüşvete bağlı, paraya yani.

Sürü'de insanlar tarihsel zorunluluk yasalarının dışına çıkmaz. Çıkmak için uğraşır ama nesnel ve öznel gelişmelerin sonucu yapamazlar bunu.

2) Sürü, klasik olay örgüsünü aşar. Olayların gelişimi çok kat-

lıdır. Bu çok katlılık bütünde birleşerek bir toplum örgütlenmesinin, bir başka toplum örgütlenmesi karşısındaki konumunu ve şansını bize gösterebiliyor, algılatırabiliyor.

3) Sürü, konuya doğru yaklaşımı sonucu, feodalizmin insana değin değerlerini ve kapitalizmin insana değin değerlerini birlikte ve aynı anlarda eleştirmesini başarıyor. Bu eleştiri birinin karşısında öbürünün yeğlenmesi de değildir.

4) Sürü'de sinemasal anlatıma büyük önem gösterilmiştir. Filmin gelişimi, kahramanlarının ağızlarından çıkacak sözlerle bağlanmıştır. Görüntülemeyi de söz olarak kullanma başarısını Sürü'de rahatlıkla görebiliriz.

Kısaca, başarısına değin «sıraladığımız bu maddelerin yanında, filmi güncelleştirme çabasının sonucu olarak ortaya çıkan bir iki sahne de (durakta bir gencin vurulması, tükü söylemeye zorlamaya gidildiğini söyleyebiliriz.

Bu kısa açıklamanın oldukça şematik olduğunun bilincindeyim. Sürüyü, hem kendi önemi açısından hem de, «politik» yapımlara seçenek olabilmesi açısından daha geniş olarak ele alıp, tartışmak zorundayız.

SÜLEYMAN BULUT

OKUYUCUYA NOT:

Kişi hep dışarıdan tezkip olacak değil ya, kimi zaman kendi kendisini de tezkip edebilir. Birikim'in Şubat 1979'da basılan, 46/47'nci sayısında yaptığım bir yanlış düzeltmek istiyorum, ben de. Adı geçen sayıda Elia Kazan üstüne iki yazım (Değinmeler bölümü, s. 126) yayımlanmıştı. Bu yazılardan birinde, Kazan'ın gerçekte sahneye koyduğu «Jakobowsky and the Colonel» adlı yapıtı, yönettiği bir film olarak belirtmiş, böylece, aynı adlı ancak başka bir yönetmenin filmini ona maledivermişim.

126. sayfanın orta sütununda,

ikinci paragrafın başındakî iki cümlemiyi aynen aktarıyorum: «Kazan'ın ilk yönetmenlik denemesi, geçenlerde televizyonda gösterilen «Jakobowsky and the Colonel (Albay ve Ben) (1941) adlı filmidir. Savaşla tatlı tatlı alay eden bu komedi, Curd Jurgens, Danny Kaye ve Akim Tamiroff'un başarılı oyunları ile iyi bir film olmuştur.»

İki cümledeki yanlış ve doğrular şöyle:

1. «Jakobowsky and the Colonel»ın Kazan'ın yönetmenlik denemelerinden biri olduğu doğru, ama ilki değil, hem de film olarak değil, tiyatro yapıtı olarak.

2. Kazan bu yapıtı 1944 yılının Mart ayında, Martin Beck tiyatrosunda sahneye koymuştur. 1948 tarihli «Current Biography» (Who's News and Why) (ed. Anna Rothe, New York, N.Y.)nin 337'nci sayfasında da aynı bilgi aktarılıyor. Kitapta verilen bilgiye göre, oyunun yazarı Franz Werfel; yapıtı tiyatroya uyarlayanın, metinde bazı değişiklikleri Clifford Odets ve S.N. Behrman yapmış.

3. Kazan'ın yönetmenliğini yaptığı «ilk» oyun ise, 1931 yılında sahneye koyduğu, S.N. Behrman'ın «The Second Man» idir.

4. «Albay ve Ben»in TV'de gösterildiği doğru, ama bu film için verilen 1941 tarihi, muhtemelen, yanlış.

5. «Jakobowsky and the Colonel»ın savaşla tatlı tatlı alay ettiği, C. Jurgens, D. Kaye ve A. Tamiroff'un başarılı oyunları ile iyi bir film olduğu (her ne kadar herkesin beğenisi bir olmayacaksa da) doğru.

Peki, filmin yönetmeni kim? Peter Glenville. Glenville 1913 yılında Londra'da doğmuş. Oxford'da okumuş. Sanat yaşamına Manchester Tiyatrosu'nda oyuncu olarak başlamış, 1939 yılında ise sinema oyuncusu olmuş. Bu arada tiyatro yönetmenliği de yapmış. Glenville, Manchester Tiyatrosu'nda, David Niven'in başroldeki oyunu ile Oscar kazandığı «Separate Tables» adlı yapıtı sahnelemiştir. Yönetmenin Londra ve New York City'de de çok sayıda oyun sahneye koyduğunu ekleyelim.

Glenville'in en önemli filmleri şunlar:

1. Summer and Smoke,
2. Becket,
3. Paradise,
4. Comedians,
5. Jakobowsky and the Colonel.

JÜLDE ERGÜDER

EL SALVADOR İÇİN SON HABER:

Ajanlar 16 Ekim 1979 günü, El Salvador'da ordunun bir darbe gerçekleştirdiğini ve dev-

let başkanı General Romero'nun ABD'ye sığındığı haberini geçti. Yönetime el koyan silahlı kuvvetler, Romero'nun ülkede anarşiyi durduramadığı için düşürüldüğünü açıkladılar. Böylece, darbeye ön gelen aylarda, siyasal gözlemcilerin ülkede ya iç savaş çıkacağı ya da bu olasılıktan ürken sağ kesimin bir şekilde müdahale edeceği yolundaki tahminlerinden ikincisi gerçekleşmiş oluyordu. Ülkede genel seçimlere kadar yarı asker - yarı sivil bir yönetimin iş başında olacağını açıklayan darbeler, 5 kişilik bir cunta kurulduğuna da bildirdiler. Dört albaya bir sivilden oluşan cunta üyeleri şunlar: Abdol Gutierrez, Adolfo Arnaldo Majano, Guillermo Garci, Eugenio Vides ve Antonio Gonzalez Elizando. İlk ödemeler olarak sokaka çıkma yasağı ilan eden cunta, parlamento ve Yüksek Mahkeme'nin feshedileceğini, (her zaman olduğu gibi) anayasanın değiştirileceğini ve daha sonra da başkanlık seçimi yapılacağını duyurdu. Cunta tedhişçilere silahlarını bırakmaları çağrısında bulunurken, buna uyulmadığı takdirde, tedhişçilerin «başlarının ezileceği» tehdidini de savurdu. ABD darbe haberini ilimî karşılararken, Sovyet TASS ajansı, Romero'nun 1977 seçim sonuçlarının hile yaparak iktidara geldiğini belirtti.

J.E.