42

Atillâ Dorsay

YÜZYÜZE

YÜZYÜZE



Çağdaş Yayınları

Tarih-Anı-Gezi-Olay
dizisi 42
İlk bası Kasım 1986

ATİLLÂ DORSAY

YÜZYÜZE

(Sinemacılarla konuşmalar)

ÇAĞDAŞ YAYINLARI
ÇAĞDAŞ GAZETE, DERGİ, KİTAP BASIM ve YAYIN
ANONİM ŞİRKETİ
Türkocağı Caddesi No: 39 - 41 Cağaloğlu - İstanbul

Dizgi-baskı : Kasım 1986
CAN MATBAA
İstanbul

SUNUŞ

Cumhuriyet gazetesinde Aralık 1966'dan beri yazdığıma göre, yakında 20 yıl dolacak. Bu oldukça uzun zaman süresinde yazdıklarımı, sinemasever okurlar farkındadır, belli kitaplar biçiminde derlemeye çalışıyorum. Bu derleme çabası içinde, konuşmalar, başından beri düşündüğüm biçimde, ayrı bir kitap oluşturdu.

«Yüzyüze», bildiğiniz gibi, İngmar Bergman'ın ünlü bir filminin adı. (Keşke olanak bulsaydım da, tüm kitaplarıma birer film adı verebilseydim!..) İnsanlarla 'yüzyüze' gelmek, konuşmak, söyleşmek, benim için, belli bir görev duygusunun dışında, hep zevkli bir iş, bir öğrenme, bilgilenme fırsatı oluşturmuştur. Konuşmadan, söyleşmeden, tartışmadan neyi, nasıl anlayacağız, kendi bilgi, görüş ve kişiliğimizin adasından başka sulara yelken açıp, başka düşünceleri, farklı yorumları, değişik bakış açılarını algılayabileceğiz? Birkaç 'ısmarlama' konuşma dışında, bu kitaba giren konuşmaların hemen hepsinin seçerek, isteyerek, konuştuğum kişiye yönelmiş gerçek bir merak ve ilgiyle ve yine çokluk olumlu, olumlayıcı bir tavır içinde yapıldığını gözlemlemek, sanırım ki biraz dikkatli her okur için kolay olacaktır.

Bu toplamda kimler yok ki!.. Pasolini, Wyler, Hitchcock, Donskoy, Louis de Funès, Groucho Marx, Cahide Sonku gi-

bi artık yaşamayan unutulmaz kişiliklerden Carné, Huston, Kazan, Kurosawa, Leone, Lelouch, Tavernier, Solanas vb. ünlü yönetmenlere, Belmondo, Curd Jurgens, Tarık Akan ya da Hülya Koçyiğit gibi 'star'lara dek birçok ilginç adla karşılaşacaksınız. Kimi sanatçılarla (hazır yakalamışken!) daha uzun boylu konuşmak, onlardan daha geniş bir ses getirmek isterdim. Ama koşullar herzaman elvermiyor: kimi zaman bir Kurosawa ile ayaküstü konuşmak, bir Cahide Sonku'nun gizemine ancak bir meyhane dekoru içinde dalmak fırsatını bulabiliyorsunuz. Ülkemizde sanatçılarla uzun boylu, kapsamlı konuşmalar yapmak geleneği, ne yazık ki henüz pek yerleşmedi. Sinemada bu çabayı 1973-74' lerde Yedinci Sanat dergisinde gerçekleştirmeye başlamış, Lütfi Akad, Hürrem Erman, Bülent Oran, Ertem Eğilmez, Sami Şekeroğln, Bedia Muvahhit, Ercüment Behzat Lâv, Vedat Türkali, Türkân Şoray gibi adlarla uzun konuşmalar yayımlamıştık. Engin Ayça ve Nezih Coş arkadaşlarımla birlikte yaptığımız bu konuşmaları bu kitaba almadım. (Umarım ki bir gün bunlar, 'Yedinci Sanat Konuşmaları' adıyla kitaplaşır). Keza, Yücel Çakmaklı'yla yine o yıllarda yaptığım çok kapsamlı bir konuşma, sinemada ilerici çıkışlarla o yıllarda doruğunda olan İslâmcı düşünceye dayalı bir 'Millî Sinema' eylemi arasında bir diyalog, giderek bir bireşim olanaklarını araştıran ilginç bir belgedir; ancak «Dört Yönetmenle Konuşmalar» adıyla yayımlanan bir kitapta yer aldığı için, o da bu toplama girmedi. Demek ki «Yüzyüze», gazetecilik yaşamımda yaptığım konuşmaların ancak bir bölümünü kapsıyor. Ayrıca sinemanın yazar, eleştirmen, yapımcı, getirtici, kurgucu, makinist vb. gibi alanlarından kişilerle veya Yaşar Kemal'den Osman Şahin'e Timur Selçuk'tan Kibariye'ye, Peter Stein'dan Mehmet Ulusoyla, Aylâ Algan'dan, Günseli Başar'a sinema dışı alanlardan kişilerle yaptığımız konuşmalar da, bir başka toplama kaldı.

Evet, «Yüzyüze»... Şuna içtenlikle inanıyorum ki, bu kitabın okurları, yalnızca kimilerini tanıdıkları, sevdikleri, hayran oldukları bir avuç sanatçıyla daha yakından kar-

şılaşmakla kalmayacaklar... Çağdaş sinemanın, giderek çağdaş sanatın, Yeni - Dalga'dan Spagetti - Western'e, Hıristiyanlık - Marksizm diyalogundan, Genç Türk Sinemasının en önemli filmlerinin yapım koşullarına, 'seks filmleri'nin ülkemizde yerleşmesi olayının anatomisinden sinemamızda edebiyat/beyazperde işbirliğinin en önemli örneklerine, birçok konu, sorun, akım, eylem, tavır üstüne de bilgilenecekler. Bu bilgilenmeyi kolaylaştırmak amacıyla, kitabı 4 bölümde topladım. Her bölümün gerekçesi ve içeriği, başında açıklanıyor. Bu arada 2 ünlü sanatçımız, Yılmaz Güney ve Türkân Şoray'la yapmış olduğum kimi konuşmalar, bu kitaba alınmadı. Çünkü, daha önce «O İsimler, O Yüzler» kitabımda da belirtmiş olduğum gibi, bu 2 sanatçımıza ayrı birer kitapçık adamak istiyorum. (Yine de, «Yüzyüze»ye giren kimi yazılarda, bu 2 sanatçımız üzerine anılar, değinişler yer alıyor elbette).

Nerdeyse 20 yılın ötesinden, bu yazıları yeniden okur ve değerlendirirken alır gibi olduğum tadı, dilerim okurlar, özellikle genç kuşaklar da alırlar...

Atilla DORSAY

DÜNYA SİNEMASININ USTALARI ANLATIYOR

Bu bölümde yer alan 20 kadar konuşma, gerçekten de dünya sinemasının en önemli kimi sanatçılarıyla yapılmış. Bazılarıyla ülkemize yaptıkları ziyaret sırasında konuşmuşuz : Robbe-Grillet, Pasolini, Varda, Lattuada, Lelouch, Kazan, Carné, Tavernier, Hauff gibi.. Kimilerini dış şenliklerde yakalayıp konuşmaya ikna edebilmişiz : artık yaşamıyan, Wyler, Hitchcock, Donskoy ve Truffaut, veya Leone, Kurosawa, İbrahimov, Solanas gibi... Bu konuşmalardan kimisi, yönetmenin sanatın, sanatının temel konularındaki görüşlerini yeterli biçimde nakleden doyurucu bir niteliğe ulaşıyor Pasolini, Varda, Lelouch, Kazan, Tavernier veya Solanas örneklerinde olduğu gibi... Kimileriyse sanırım insanın iştahını kursağında bırakıyor : Huston, Truffaut veya Kurosawa ile daha neler, neler konuşulabilirdi... Ancak bu konuşmaların yapıldığı özel koşullar herzaman yeterince elverişli değildi. Bu konuşmalardan bazılarının o sanatçının kendi sanatını aşıp daha genel konulara, temalara tanıklıklar getiren ilginç nitelikler aldığını, sanırım ki okurlar zaten farkedeceklerdir: örneğin Ejder İbrahimov'la konuşmadaki Nâzım Hikmet'le ilgili anekdotlar, Varda'nın konuşmasında tüm bir Yeni-Dalga eyleminin özelliklerine, Solanas'ta 'sanat/siyaset ilişkileri'ne, Pasolini'de Hıristiyanlık ve Marksizm'i birleştirme girişimlerine, Tavernier'de Amerikan kültürünün yayılmacılığına değgin açıklama, kavrama, irdeleme çabaları, sanırım sinemanın özgül ilgi alanının da dışına taşan, önemli, çağdaş yaklaşımlardır.

Bir Sanatçının Portresi

ROBBE - GRİLLET
DENE BİR ADAM...

I

Uzun koridorlar, süslü heykellerle dolu kocaman, barok bir otel... Smokinli, tuvaletli şık insanlardan meydana gelen bir topluluk, anlamsız, havada kalan sözlerle konuşuyor, tabloların, ağır perdelerin arasında amaçsız, hayaller gibi dolaşıyorlar.

Bir erkek, bir kadının peşini bırakmıyor, ona sürekli olarak geçmişten söz ediyor: Bir yıl önce Marienbad'da tanışmamış beraber olmamışlar mıydı? Kadın sürekli kaçıyor: Hayır, bir şey hatırlamıyor.. (Yorgunum, bırakın beni, ne olur...) Adam üsteliyor, ayrıntılar üzerinde duruyor, kanıtlar veriyor (ama kendi de emin değildir hiç bir şeyden...) Bir hayâl âleminin görüntüleri birbirini izliyor. Geçmiş, (bir yıl öncesi), bugün, gelecekteki günler, birbiri üzerine konmuş saydam resimler gibi karışıyor, birleşiyor... Zaman, alışılmış deveranını yitirmiş.. İnsanları zamanın içinde değil, zamanı insanların imgelemi boyunca izliyoruz. O anda görülen, duyulan şeyler geçmişin anıları, geleceğin düşleri, ayni zaman süresi içinde birleşiyor.. «Herşey önceden, bu anda olmuş veya hiçbir zaman olmamış olabilir» «Açıkladığım durumların anlamına değil, gizlerine dalmanızı istiyorum.» (Robbe - Grillet)

II

Bizans'tan kalma surlar, dar sokaklar, cumbalı ahşap evler, camiler, feryâd eden şarkılar : Batılı için bütün oriantal ve egzotik çekiciliğiyle İstanbul... Tarabyadaki kırmızı yalıda oturan bir Fransız öğretmen, bir gün gizemli bir kızla tanışır sahilde, ismi Lâle'dir. Türk müdür?.. Belli değil. Sık sık buluşurlar : Sultan Ahmet, Yedikule, mezarlıklar, Boğaziçi... Ama Lâle kuşkuludur, tedirgindir, bir takım adamlar vardır peşinde.. Bir gün ortadan kaybolur. Aramalar bir sonuç vermez: Kimse bir şey bilmemekte veya söylememektedir. Köpekli adam, üst kattaki komşu kızı (onun da adı Lâle' dir), siyah gözlüklü adam (Pek kurcalamayın bu işi.. burası tehlikeli bir şehirdir). Lâle gerçekten var mıdır? Bir gün tekrar karşılaşırlar. Bir otomobil gezintisinde Lâle kaza yapar ve ölür. Herşey bir büyük oyunun parçaları veya bir düş'ün gelişimi gibidir... Gerçek nedir, nerededir? Nerede başlar, nerede biter? «Tek bir gerçek yoktur.. Herkesin kendi gerçeği vardır.»

(Robbe - Grillet)

III

Paris'te 3 kişi, Gare du Nord'dan Trans - Europe Ekspresine binerler. Bunlar yapımcı Halfon, yönetmen Grillet, script - girl (ve yazarın eşi) Catherine Grillet' dir. 3 kişi, yapmayı tasarladıkları bir film üzerinde tartışır, hikâyeyi kurarlar. Bir eroi nkaçakçısının serüveni olsun bu. (Yoksa elmas mı kaçırsaydı?). Acemi kaçakçı, bir valiz içinde saklı esrarı Anvers'ten Paris'e götürecektir. (Perdede, düşünülenler de resimlenmeye başlar). Bu arada çeşitli tehlikelerle karşılaşır, ama hepsi birer denemedir bunların, kendi şefleri tarafından hazırlanmış... Herşey 'fictif'dir, kurmaca-

dır perdede, olaylar ve kişiler üç kişinin konuşmalarıyl adoğar; Robbe-Grillet, seyircinin olayların gerçek olduğuna inanmasına izin vermez.. Seyirci, koltuğunda rahatça oturup birtakım olayları izlemek için değil, birtakım olayların üç kişinin imgeleminden doğuşuna tanık tutulmak, daha da ilerisi, kendi düşünsel çabasıyla bu doğuşa katılmak için ordadır.. «Anlatmak istediğim de buydu zaten: belirsizlik... Herşey bir başka şey, hem de herşey, o ya da kendisi olur. Oyuncular, hem kendileri olarak kalır, hem de oynadıkları kişi olurlar.» (Robbe-Grillet)

IV

Alain Robbe-Grillet geçen hafta aramızdaydı, birincisine senaryocu - yazar ('Geçen Yıl Marienbad' da'), diğerlerine yönetmen olarak imzasını attığı ('Ölümsüz Kadın - İmmortelle', 'Trans-Europe Express') üç filmi sundu, tartışma ve oturumlara katıldı, arkasında geldiğinden çok soru işaretleri bırakarak gitti. Yayınladığı 10 romanla 'Yeni-Roman'ın öncülerinden sayılan sanatçı, bu konuda şöyle dedi: «Yeni-Roman bir ekol değildir herşeyden önce.. Yeni-Roman yoktur zaten, roman vardır ve roman kaçınılmaz olarak kendini yenilemelidir, yenilemiştir, yenileyecektir... Biz sadece roman yazma özgürlüğü istiyoruz. 100 yıl önce bir romancı kendini, yaşadığı dünyayı aynen nakletmekle görevli sayardı. Bugünün romancısı, nakletmez, yaratır, icad eder. Dünyayı olduğu gibi değil, hissettiği gibi anlatır, bunu yaparken de, her şeyin gerçek olmayıp kendi imgeleminden doğduğunu saklamağa çalışmaz, aksine gösterir. Örneğin Tolstoy'un «Savaş ve Barış»ta, kendi kişilerinin gerçekliğini kanıtlamak için onları tarihsel kişilerle bir araya getirmesi, konuşturması gibi gözboyamacılıklara başvurmaz.»

Peki, ya toplum? Toplumdan kopmaktan korkmuyor muydu Robbe-Grillet? «Hayır. Çünkü sanatçı olarak, toplum beni hiç mi hiç ilgilendirmez. Yazı yazmağa başladığım andan itibaren toplumu unutur, kendi artistik araştırmama dalarım.»

10 roman ve 2 filmiyle neyi arıyor, ne söylemek istiyordu? Buna verilecek yanıtı yoktu sanatçının: «Bir sanatçı, sadece arar.. ama, neyi aradığını bilmeden.. Bilseydi, bu aramanın anlamı kalmazdı.»

Böylece Robbe-Grillet, kendini, sanatını filmlerini açıklamakta bir hayli çekimser kaldı. Kimbilir, belki de söyleyecek pek fazla bir sözü yoktu. Filmleri ise, örneğin Resnais'ininkilerin sinematografik niteliklerine sahip olmaktan uzaktı. Ama, yönetmen olarak başarısı ne denli su götürürse götürsün, Alain Robbe-Grillet, romancı olarak, çağımız sanatına bir şeyler getirmiş bir sanatçıydı ve belki de onu anlamak ve yargılamak için en iyi çare, kendisinin de dediği gibi, kitaplarını okumak olacaktı...

1967

Dinsel Filmler Yapan Bir Marksist

PİER PAOLO PASOLİNİ VE BAŞLICA DÜŞÜNCELERİ

Pier Paolo Pasolini : 47 yaşında. İtalyan. Yazar, romancı, şair, düşünür, dokuz yıldır da sinemacı. Arkasında 7 film var. Marksist, ama din üzerine filmler de yapıyor. Kadınlardan hoşlanmıyor.

Fas'ın 15. yüzyıl İslâm sanatından kalma ünlü sarayları, Oidipus ile bilmeden evlendiği annesi İocaste' nin dramlarına dekor oluşturur, yüzyılların gerisinden... Esmer, yanık yüzlü Faslılar, antik tragedyadaki

Teba halkını biçimlerler. Dar pencerelerin ardında müslüman kadınları, Teba'nın üzerine çöken veba belâsı için yanık ağıtlar okurlar... Ölüler, rengârenk giysilerle gömülürler (tarihin hiçbir devrinde olmayan).. İocaste, gelecek günlerin günah dolu ağırlığından kurtulmak için, bahçede saray kadınlarıyla konuşur, kimi çarşaflı, kimi eski Yunan giysili... Giysiler hepten düşseldir zaten, «autenthique» olmaya özenmezler. Ve bütün bu uyumsuzluktan görülmedik bir heyecan, duyulmadık bir gerilim doğer... Kızgın Afrika güneşinin kavurduğu bu ülkede, Teba Kıralı Oidipus, Tanrıların lânetlediği acılı kaderini bir kez daha yaşar, babasını öldürüp, annesiyle evlenerek... Freud'u anlatır ilk bölümde yönetmen, «Oidipus kompleksi»nin doğuşunu, biraz da kendisini, çocukluk anılarını... Sonra tragedya, sertliğin, şiddetin doruğuna ulaştığı bölümlerin duygulu görünümleri izlediği, antik temalı bir Bruckner senfonisi gibi başlar, acımasız, vurucu... Son bölümde ise, gözlerini oyan Oidipus, yine çağımıza döner, kör bir ozan, çağımızın bütün yabancılaşmasını duyan... Ve başladığı yere, yaşamına ilk başladığı yeşil çayırlara dönerek, lânetlenmiş insanın tüm günahlarıyla yüklü...

Budur işte «Kıral Oidipus», Pasolini'nin başyapıtı, birinci, ikinci, onuncu kez de görülse, çarpıntıyla seyredilen film...

«Mamma Roma», «Kıral Oidipus», sansürde yasaklandığı için ancak İtalyan kültür merkezinde gösterilen «Aziz Matya'ya Göre İncil» ve yine aynı yerde kendi sunduğu «İyi Kuşlar, Kötü Kuşlar»... Günümüzün en büyük sinemacılarından Pasolini, yalnız bu 4 filmin anısını değil, ilginç bazı düşünceler de bırakarak gitti arkasından... İşte bunlardan bazıları..

«Sinema ile edebiyat, 2 ayrı dil gibidir: Türkçe ile İtalyanca için olduğu gibi... Edebiyatta yaptığım dil

araştırmalarını (dialekt araştırmaları, Roma şivesiyle yazmak gibi), sinema dili için de yapıyor, «sémiologie» üzerinde çalışıyorum.

«Aktör»leri sevmem, filmlerimi halkın içinde, halk ile, epik olarak çekmek isterim. Ama sevdiğim oyuncular da vardır: Toto, Silvana Mangano ve bir «aktör» olmayan, kendini canlandıran Franco Citti gibi... Tarihsel filmlerde, Hollywood veya Cinecitta'daki gibi «tekrar canlandırma»ya inanmam. Yapay dekorlardan çok, gerçek bir çevreye yerleştirmeyi tercih ederim olayları...

Marksizm'le Hıristiyanlık arasında bir diyalog kurulabileceğine inanmam tepki ve hayretle karşılanıyor. Oysa mümkündür bu.. Çünkü ikisi de «irrationel (akıl dışı) olma noktasında birleşiyorlar. Burjuva olarak doğan birinin Marksist olması doğal değildir. Onu buna bir cins «irrationnel» adalet duygusu iter, ki bu da bir cins dinsel davranıştır. Zaten geniş halk yığınları, her zaman dinseldir, «kutsallık» duygusunu tanır. Bunu tanımayan, burjuvazidir. Dine inanmaz, ama dinden kendi çıkarları için yararlanır. Benim dinsel filmler yapmam, dini alet olarak kullanan bir topluma karşı protestodur aslında. Ben din propagandası yapmadığım gibi, Marksizm propagandası da yapmam. Sanatçı hiçbir zaman propagandacı değildir, olmamalıdır...

Gençlik hareketleri, bazen gerçekten aşırıdır. Örneğin gençler, sinemanın kollektif olmasını, toplum hareketlerinin içinde ve önünde olmasını istiyorlar... Bence bu yanlış. Sinema, «cinema d'auteur» olarak kalmalı... Politik savaş için ancak dolaylı yoldan etkili olmalı... Sanatçı gerçi politik bakımdan «engagé» olmalı elbette, ama filmlerinde kendi çelişki ve şüphelerini içtenlikle ortaya koymaktan kaçınmamalıdır.

Gençler, aslında toplumcu düşüncelerle hareket ediyorlar. Ama, karşı oldukları düzene bilinçsiz olarak alet olduklarını farketmiyorlar. Gerçekte bu hareketler, yeni kapitalizmin, teknolojideki aşamanın şartlandırdığı toplumun ürünüdür. Bireysel çıkışları yok edecek olan, yeni kapitalizm kültürüdür, başka şey değil..

Evet, kilise de bugün Marksizm'le bir diyalog kurulması gereğini anlamıştır. Papa 23. Jean'dan beri kilise reformcu bir anlayışla davranmaktadır. Bu sayedir ki ben, «İncil» ve «Teorema»yı yapabildim, bu sayededir ki, «Teorema», bir kısım din çevreleri tarafından afaroz edilmesine karşın, Katolik birliğinin büyük ödülünü alabildi...»

1969

Sinemanın Yaşıyan En Büyük Ustalarından Biri, Bize Özel Bir Zaman Ayırdı

WİLLİAM WYLER'LA KONUŞMA

Sinemaya 1920'lerde başlamış kuşaktansınız, «Çöl Tozu»nu «Delil»i, «Yalnız Tuzak»ı hatırlamamanız mümkündür. 1930'larda gördüğünüz filmlerden, «Çıkmaz Sokak»ta New - York gökdelenlerinin gölgesinde yoksul çocuklarının acılı yaşamını, «Jesebel»de 1960'ların bir Güney Amerika kasabasındaki salgın öyküsü boyunca Bette Davis'in soğuk, mağrur bakışlarını veya «Ölmeyen Aşk»ta, Emily Bronté'nin kadınsı duygululuğuyla yoğurduğu büyük sevgi öyküsünde ebedileşen Merle Oberon ve Laurence Olivier'nin yüzlerini hatırlamanız, ihtimal dışı değildir. 1940'larda, çocukluk yıllarında sinemaya gitmeye başlamış benim kuşağımdansınız, çocukluk günlerinin sisli anıları arasında, veya daha sonra, bir sinematek veya Quartier Lâtin sa-

lonunda edinilmiş daha yakın anılarda, «Öldürünceye Kadar»da yine Bette Davis'in ölmekte olan kocasının yalvarışlarına aldırmadan, koltuğunda, kımıltısız oturduğu o çıldırtıcı sahneyi, «Mrs. Miniver» de, dünyanın öbür yarısını sarsan bir savaş sırasında kendi gündelik yaşamlarını sürdüren bir İngiliz ailesine, kaçak bir Alman'ın getirdiği allak-bullaklığı, veya hemen savaş ertesi, savaş kahramanının topluma uymaktaki güçlüklerini veren «Hayatımızın En Güzel Yılları»nın sadeliği altında gizli belgesel gücü yeniden bulmanız, çok daha olasıdır. 1950'lerde mi sinemaya başladınız? «Miras»ta, aldatılmış bir Olivia de Havilland vardır. Yıllar sonra, eski sevgilisi pişman olup geri döndüğünde, o, yumruklanan kapıya aldırmadan, elinde barok bir şamdan, soğukkanlılıkla merdiveni çıkar. Bu sahnenin akademik güzelliğini hatırlamıyorsanız, «Roma Tatili»nde, «gazeteciye âşık olan prenses» fantezisinde Audrey Hepburn'un taptaze oyununu, «Karakolda» da, tek bir karakol dekoru içinde girift olmuş insan dramlarını, «Ümitsiz Saatler»de, bir evi basarak evin kadınını rehin tutan haydutların şefi Humphrey Bogart'a duyduğunuz öfkeyi, «Kan Dökmeyeceksin» de western fonu üzerinde o sıpsıcak insan sevgisi kokan öykünün Gary Cooper - Anthony Perkins baba-oğulunu mutlaka hatırlarsınız. En yeni kuşaksınızdır belki, sinema serüveniniz 1960'larda başlar... «Ben-Hur»un nefes kesici araba yarışını «teknik başarı» diye geçip, filmi sevmediyseniz, haklısınız. Ama «Korkunç Koleksiyoncu» da, deliliğin o tutkulu, hırslı, mantık dışı sevgisindeki şiirli, trajik güzelliği sevmemiş olamazsınız. «Komik Kız» yavanlığını bağışlamadıysanız bile, bekleyin... William Wyler'in sinema serüveni bitmiş değildir ki... 50 yıldır, her kuşak, onda sevdiği, hatırladığı, unutamadığı birkaç film bulmuştur. 1970'lerin kuşakları da onu, belki yeni filmi «L.B. Jones'un Serbest Bırakılması» ile tanıyacak, eskiler ise, zenci sorununu yüreklilikle ele alan

bu filmle, Wyler'in toplumsal konulara dönüşünü kutlayacaklardır. William Wyler, sinema sanatına katkı ile yaygın bir ünü ve büyük başarıları birleştirebilmiş, sayılı yönetmenlerdendir. Ve siz, 1940 kuşağının sinema meraklısı, yıllardır filmlerini seyredip, bu filmlerden bazılarını bölüm bölüm inceleyen kitaplar okuduğunuz bu adamla, günün birinde, bir lüks otelin barında, biraz kader, biraz kendi çabanızla karşı karşıya gelir, sinema konuşmaya başlarsınız, zamanı unutarak... Siz heyecanlısınızdır, o röportajlardan yorgun, ama, genç kuşağın hâlâ ilgisini çekmekten memnun, ayrıca uzak, tanımadığı bir ülkeden geldiğiniz için ilgili. Ayrıldığınızda, William Wyler, sizin için bir isim değildir artık yalnızca; yüzü, sesi, mimikleri ve düşünceleri hatırlanan canlı, dost bir anıdır.

— Niye son yıllarda az film yapıyorsunuz, William Wyler?

— Az film yaptığımı sanmıyorum. Bir film, asgari bir yıllık bir hazırlığı gerektirir. Senaryo ve dekupaj üstün de uzun uzadıya dururum. 6 ay kadar da, çekim ve çekim sonrası için koyun. Her filmden sonra, 6 ay dinlenirim. Böylece, 2 yılda bir film yapmak, benim için normal bir çalışma temposudur.

— Hollywood'a 1921'de gittiğinizi, birçok kısa filmden sonra, sesli filmde birlikte uzun filmlere başladığınızı biliyoruz. Böylece, 50 yıldır sinemanın içindesiniz. Hâlâ aynı tutkuyla bağlı mısınız sinemaya?

— Sinema öyle bir serüvendir ki, 2 günü birbirine benzemez. Sizin deyiminizle, aynı tutkuyu nasıl sürdürebildiğimi, bu açıklar sanırım.

— Sinema anlayışınızda, hiç bir zaman, biçimi, biçimsel kaygıyı ön plâna almadığınız biliniyor. Hattâ, André Bazin'in, «Wyler 'mise-en-scène'inin 'mise-en-Scène'i yok etmek çabası» olduğunu ileri süren bir incelemesi var. Ne dersiniz?

— Doğrudur. Benim için, mise-en-scène, kendini hissettirmediği ölçüde önemlidir. Seyircinin bir film seyrederken, bir yönetmenin varlığının her dakika hatırlatılmasından hoşlandığını sanmıyorum. Biçime fazla önem verme, hikâyenin özünü zedeler. Genç bir yönetmenin, dikkati çekmek istemesi doğaldır. Ama bunun için, filmlerini, orijinal kamera hareketleri, değişik çerçevelemeler ile dolduran yönetmenler, hiç iyi etmiyorlar. Üstelik, bu «buluş»ların hemen hepsi, daha 1929'larda, Fransız yönetmeni Abel Gance tarafından denenmişti.

— Buna rağmen, önemli bazı filmlerinizde, örneğin «Öldürünceye Kadar» veya «Hayatımızın En Güzel Yılları»nda, bir sahnenin en gerisindeki elemanların bile en ön plândakiler kadar net seçilmesini sağlayan «alan derinliği»nin başarılı uygulayıcısı ünlü görüntü yönetmeni Gregg Toland ile işbirliği yaptığınız biliniyor.

— Toland, gerçekten büyük bir görüntü yönetmeniydi. Filmi çekmeden oturur, günlerce kullanacağımız tekniği konuşurduk. Toland'ın varlığı, filmlerimin mise-en-scéne'ini etkilemiştir. Ancak, biz, alan derinliğini de zaman zaman, ancak sahnenin dramatik vurgulamasına yardımcı olması için kullandık.

— Bir yönetmenin kişisel bir «uslûb»u olmalı mı sizce?

— Bu sorunuzda, beni «uslûpsuzluk»la suçlamış olan bir yazıya bir «telmih» var galiba. Aslında, her hikâye, ayrı bir uslûp, değişik bir «stil» gerektirir bence. «Ben-Hur»u anlattığınız gibi, «Komik Kız»ı anlatamazsınız. İnsan ille de kişisel bir uslûba sahip olacağım derse, hep aynı tür hikâyeleri anlatması gerekir, Hitchcock gibi. Bu, benim türüm değil. Ben, değişik hikâyeleri, türlerine göre değişik biçimlerde anlatmayı severim.

— Oyuncularla ilişkileriniz?

— Bence, mise-en-scène'in en önemli yanı, oyuncu yönetimidir. Oyuncunun oyununu değerlendirmektir önemli olan. Bu nedenle, benim filmlerimden armağan alan oyuncular oldu mu, o armağanı ben almış gibi sevinirim. Ve bildiğiniz gibi, bunların sayısı, bir hayli çoktur.

— Politik sinema hiç yapmadınız. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

— Politik sinema yaptım. «Mrs. Miniver», politik bir filmdi. Amerika'nın savaşa girmesini gerekli buluyordum. Savaş için bir filmdi bu. Bugün, bu konuda bir film yapacak olsam, savaş aleyhtarı olur mutlaka. Filmi yaparken, yapımcım Louis Mayer, filmdeki Alman'ın (Helmut Dantine) kötü bir kişi olmasını doğru bulmadığını söyledi. Almanlara karşı bir film yapmamı istemiyordu. Ben de, filmde birçok Alman olsa birinin olumlu bir tip olabileceğini, ama bir tek Alman olduğu için, onun olumsuz bir tip olmasını tercih ettiğimi söyledim. Birkaç gün sonra, Pearl Harbour oldu. Mayer geldi ve istediğini yap diyerek gitti...

— «Ben-Hur» ve «Komik kız» gibi iş filmlerinin meslek yaşamınızdaki yeri nedir?

— «İş filmi», «ticarî film» deyimlerindeki küçümsemeye karşıyım. Ben, «avantgarde»cı bir yönetmen değilim. Bir filmin söyleyecek bir sözü varsa, bunun mümkün olduğu kadar geniş bir seyirci yığını tarafından duyulması istenmez mi? Başarıya niçin karşı çıkmalı? Bugün, herkes başarı peşinde. Yine de, itiraf edeyim, toplumsal bir özü, güçlü bir mesajı olan filmlerimi daha çok severim. «Komik Kız»ı çevirmem önerildiğinde, ilk kez bir müzikal yapacağımı düşünerek sevindim ve kabul ettim. Ayrıca, tam sağırlaştığım bir devreye raslamıştı bu. Böylece, kendimi, sağır olduktan sonra 9. senfoniyi yazan Beethoven'e benzetiyordum. Son filmim «L.B. Jones», Amerika'daki ırk sorununu veriyor. Sanırım, «Ben-Hur»u veya «Komik Kız»ı be-

ğenmiyenler, bunu beğenir. Sert, acı bir film bu. Irkçılığa şiddetle karşı çıkıyor. Amerika'da, yasalar önünde, zenci-beyaz ayırımı yok. Ama, bu ayırım, birçok insanın kalbinde mevcut. Bu duygusal ayırımı silmekte filmim bir nebze yardımcı olabilir diye seviniyorum şimdiden.»

Ve. 69 yaşındaki William Wyler, 31'i sessiz olmak üzere, 66. filmini tamamlamış oluyor ve gelecek filminde yine «çeşni değiştireceğini», Barillet ve Gredy'nin «Kırk Kırat» komedisini filme çekeceğini söylüyor. Sinemanın 75 yıllık ömrünün üçte ikisine tanıklık eden Wyler'in serüveni, anlaşılan daha bitmemiş. 1970 kuşakları da, herhalde Wyler'in dehâsından paylarına düşeni alacaklar.

1970

'Yeni-Dalga'nın 'Büyükannesi', Filmlerini Sundu

AGNES VARDA TÜRKİYE'DE BİR HAFTA GEÇİRDİ

Fransız sinemasından bir rüzgâr esti Türkiye'ye, bir kaç günlüğüne... Ufak tefek, esmer, fıldır fıldır gözleri ve esprili sözleriyle zekâsını her an belli eden, babası tarafından taşıdığı Yunan kanının getirdiği Akdeniz özellikleriyle Fransız karakterini ilginç bir bileşimle kendinde taşıyan Agnès Varda, sayısı 3'ü aşmayan Fransız kadın yönetmenlerinin bu en ünlüsü, Türkiye'de bir hafta geçirdi, Ankara, İzmir ve Göreme'den sonra İstanbul'a geldi, Sinematek'te filmlerini sundu, gazetecilerle konuştu, açık oturumlara katıldı... Seyircimizin bir tek filmle, ünlü «Mutluluk - Le Bonheur» kurdelâsıyla tanıdığı, Sinematek'i izleyenlerce ise, ayrıca «5'ten 7'ye Cléo - Cléo de 5 à 7» ve «Yaratıklar -

Les Crèatures»» filmleri de bilinen Varda, açık oturumda olsun, özel konuşmamızda olsun, doğrusu ya, çok ilginç şeyler söyledi bize... Sözü bundan sonra Varda'ya bırakalım, ve en ilginç bulduğumuz bazı düşünce ve sözlerini size nakledelim...

«Yeni-Dalga deyimini, L'Express dergisi icat etti. Bir ekol değildir bu bence, bir dönemdir sinemamızda... Bir manifesto, veya kesin ortak noktalar yoktur... Yönetmenlerinin hepsinin 30 yaşında ve filmlerin hepsinin maliyetinin 50.000 Franktan (o zamanki kurla yaklaşık olarak 120.000 T.L.) aşağı olması, belki ortak noktalar sayılabilir. Bir de bütün bu filmlerde, sokaklar boyu, neden olduğu bilinmeden yürüyen insanlar, ve de mutlâka birer yatak sahnesi vardır. Bu hareketin başlangıcından itibaren 3 yılda 120 yeni yönetmen ayak bastı sinemaya, yeni biçimler, yeni fikirler... Bütün bunlar, inanılmaz bir canlılık getirdi. Yeni-Dalga budur işte... Nasıl «altına hücum» devri var idiyse, burda da gençlere: «Gelin, yer var» dendi. Kimi başardı, kimi başaramadı... İflas etmek üzere olan yapımcı Beauregard'ın, adını sanını kimsenin bilmediği Jean - Luc Godard'a son bir şans olarak «Serseri Aşıklar A Bout de Souffle» filmini yapma imkânını tanıması ve filmin kazandığı başarı, Yeni-Dalga'yı ortaya çıkardı. Filmin zor şartlarda çekildiği hatta, Godard'la Beauregard'ın, Godard'ın Belmondo'ya film için bir şapka almak istemesi yüzünden (filmdeki ünlü şapka) Champs Elysées'nin ortasında birbirlerine girdikleri bilinir. Sonra aynı yapımcı kocam Jacques Démy'ye «Lola», daha sonra da bana «Cléo» için imkân yarattı. Aslında ben, Yeni-Dalga'dan çok önce, daha 1954'de «La Poine Courte» adlı ilk filmimi, tam bir özgürlük ve parasızlık içinde gerçekleştirmiştim. Onun için, bana verilmiş olan «Yeni-Dalga'nın büyükannesi» ünvanını hakketmiş sayılırım. Ama, bugün, geride kalmış olan Yeni-Dalga'ya, bakıldığı zaman, her şeye

rağmen bazı ortak noktalar bulunabilir. Bunlar da şöylece sıralanabilir :

— Yeni-Dalga, bir burjuva hareketidir. Hiçbir politik angajmanı yoktur.

— Bu bir psikoloji sinemasıdır, bir bilinçlendirme sineması değil (Bir diğer burjuva sineması niteliği).

— Bu sinemada espri vardır, incelik vardır, ama gerçek bir mizah yoktur...

Diğer yandan, bu sinemanın sinema diline katkıda bulunduğu, anlatmak istediğine uygun teknikleri bulup ortaya çıkarmada başarı kazandığı söylenebilir...

«İlk filmimin tam bir ticari başarısızlık olması nedeniyle, tam 7 yıl bekledim. «Cleo» ise büyük başarı kazandı. Bu arada Yeni-Dalga tutunmuş, «sinema yapmanın, kamerayı alıp çekime çıkmakla mümkün olduğu» anlaşılmış, gençlere şans tanınır olmuştu. Daha sonra, konusunu 3 günde tasarladığım «Mutluluk»u yaptım. Niye mi yaptım bu filmi? İçimde birikmiş olan «piknik özlemi»ni gidermek için... Evet, pikniğe bayılırım, ama ne kocam, ne çocuklarım, ne de dostlarım severler pikniği... İçime ata ata tehlikeli olmağa başlamıştı bu arzu... «Mutluluk»u yaparsam, kır sahnelerini çekmek için en aşağı 1.5 ay piknik yapabileceğimi düşündüm. Öyle de oldu. Sonra «Yaratıklar»ı yaptım. Ünlü yıldızların (Catherine Deneuve ve Michel Piccoli) oynadığı tek filmim olduğu halde, ticari bir fiyasko oldu. Sonra, Amerika faslı geldi mesleğimde... 1967'de kocamla birlikte davetli olduğumuz San Fransisco şenliğinde tanıdık Amerikayı... Önce biri Siyah Panterler örgütü, diğeri bir hippi ressam hakkında 2 kısa film yaptım. Sonra, Hollywood'da çevirdiğim, ama tamamen anti Hollywood bir film olan «Hair» piyesinin iki yazar - aktörü James Rado - Jerome Ragni ve Andy Warhol'un gözde yıldızı Viva'nın baş rollerini oynadığı «Aslan Aşkı - Lion's Love»ı yaptım. Bundan

sonra, klâsik öykülü filmler değil, sinemayı öykünün sınırlarından kurtaran, ona tam bir özgürlük kazandıran, «collage-yapıştırma» tekniğine benzer bir çalışmayla filmler yapacağım. Öylesine karışık, öylesine çeşitli olaylarla dolu bir dünyada yaşıyoruz ki, seyirciime, bir tema etrafında bütün bu karışıklığı duyurmak, gerçeğin en acı biçimde yer aldığı bölümlerle hayal gücünün karıştığı özgür anlatımlı filmler yapmak istiyorum artık...»

Çağımızın en ilginç sinemacılarından biri olan Varda, daha çok şeyler anlattı elbette... 4 yıl müzecilik tahsil etmiş olmasının, resme karşı olan büyük sevgisinin sinemasını etkilediğini, önceleri hiç ilgilenmediği sinemaya resim ve edebiyattan geçerek geldiğini söyledi. Örneğin ilk filmindeki kadın oyuncu Sylvia Monfort'u sırf Da Francesca'nın resimlerine benzediği için seçtiğini, «Mutluluk»un, izlenimci (impressioniste) ressamlara ve özellikle çok sevdiği Renoir'a bir saygı amacı taşıdığını açıkladı. «Resim sevilirse, renklerle düşünmek ve hissetmek alışkanlığı edinilir» dedi. Ama bu renk tutkusu gerilerde kalmış Varda'nın... «Sanat güzel olandır» düşüncesini bırakmış, «sanat herhangi birşey olabilir»e kaymış, sanatın toplumsal yararına inanmaya başlamış... Kocası Jacques Demy'yle birlikte dünyanın en ünlü sinemacı çiftini meydana getiren Varda, «iyi bilmediğimiz muazzam bir ülke» olarak nitelediği Türkiye'den çok etkilendiğini, basit bir turist olarak geldiği ülkemize ilerde bir sinemacı olarak gelmeyi arzuladığını da ekledi. Filmlerini Sinematek'te topluca görmek ve düşüncelerini kendinden duymakla, sinemaseverlerin önemli bir çağdaş sinemacıyı tanımaktan çok kazançlı çıktıkları kuşkusuzdur...

1971

Ünlü Bir Yönetmen İstanbul'dan Geçti

ALBERTO LATTUADA VE İNSANLIĞIN DRAMI...

Bir yönetmen geçti İstanbul'dan, geçtiğimiz haftaların birinde.. Kentin yoğun sanat yaşamı ve o günlerin siyasal olayları arasında, bu geçiş, gazetelerimizde gereği gibi yer almadı. Oysa yönetmen, Alberto Lattuada, İtalyan sinemasının, Fellini - Visconti - Antonioni üçlüsünün hemen ardından gelen en önemli isimlerinden biriydi, tam 1942'den beri film yapıyordu ve Türk seyircisi, bir zamanların «Anna», «Büyük İsyan - Tempest», «Tatlı Aldanış - İ dolci ignanni»sinden daha yakın yılların «Bozkır - La stepa» ve «Mucizeler Yaratan Yüzük - Matchless»ine dek birçok filmiyle tanıyordu Lattuada'yı.. Lattuada'yı İstanbul'da acı - tatlı olaylar karşıladı. Acıların arasında, birçok önemli filminin çeşitli nedenlerle bizde gösterilmemiş olduğunu öğrenmek ve gümrük işlemleri nedeniyle, son filmlerinden «Kahve İçmeye Bize Buyurun»u seyircilere sunamamak vardı. Buna karşılık, gerek İtalyan Kültür Merkezi ve gerek Sinematek salonlarında yaptığı konuşmalarda gördüğü ilgi, gerekse İtalyadaki galasıyla aynı günlere rastlayan son filmi «Beyaz, Kırmızı ve... Bianco, rosso e...»nin gördüğü sıcak karşılanma, Lattuada'yı sanırız memnun etti. İşte bu ilginç yönetmenle yaptığımız konuşmadan en önemli bazı bölümler...

Lattuada, İtalyan sinemasının, Luigi Comencini ve Renato Castellani ile birlikte mimarî eğitimi görmüş 3 sinemacısından biri.. Babasının zoruyla bitirmiş mimarlığı, sonra hemen sinemaya geçmiş..

«— Mimarî eğitimim, bana, eşyanın plâstik görünümünü ve genel bir uyumunu getirdi. Ayrıca da matematik bir disiplini tabiî.. Bunlardan sinemada çok yararlandım. Bir çekimde, iç mekânın perspektifini kav-

ramak, çerçevelemeleri kurmak için çok yardımcı oldu.» Lattuada'nın sinemada ilk çalışmaları, ilk kez bir Sinematek kurma yolunda olmuş.. «— O yıllar, İtalyaya giren her filmin 5 yıl sonra bütün kopyalarının imhası gerekirdi. Bir adam eline bir balta alır, kopyaları yok ederdi. Biz, bu insanları ikna etmeye veya parayla kandırma yollarıyla önemli filmlerin kopyalarını toplamaya başladık ve ünlü Milano sinemateğini kurduk. Savaşta filmleri kırlarda sakladık. Bugün, dünyanın ikinci büyük sinemateğidir bu.. «Roma Açık Şehir»in, «Sciusca»nın negatiflerini, yıllarca süren aramadan sonra, örneğin Almanya'da bulabildik»..

Lattuada, gerek kendisine ve gerekse sinema tarihçilerine göre, daha savaş sona ermeden, filmleriyle «Yeni - gerçekçilik»i haberleyen 3 yönetmenden biri, Visconti ve Castellani ile birlikte.. İtalyan sineması konusunda şöyle diyor:

«— Bugün 3 tür film yapılıyor : Vakit geçirici filmler (western, komedi, vs.), seks filmleri ve toplumsal ve politik eleştiri getiren filmler.. Bugün İtalya'da artık fiili sansür mevcut değil. Her şeyi söylemek, her düşünceyi savunmak kabil sinemada.. İtalyan sineması, bu özgürlüğü iyiye kullanıyor ve başarılı filmler yapıyor. Elio Petri, Bellocchio, Marco, Ferreri, Montaldo sinemamızın yeni ve umut veren isimleri»..

Sinemasında, tanınmış edebi eserlerin uyarlaması önemli yer tutan, filmlerinin çoğunun senaryosuna katılan ve yakında bir hikâye kitabı yayınlayacağını açıklayan Lattuada, edebiyat - sinema ilişkileri hakkında ne düşünüyor?

«— Sinemada, önemli olan, eserin ruhunu korumaktır. Gerekirse 50 sayfayı geçebilir, bir sayfanın içeriğinden ise koca bir bölüm çıkarabilirsiniz.»

Sinemada istediklerini gerçekleştirebilmiş mi?

«— Yönetmenlik, nankör bir iştir. Oyuncu, yapımcı, dağıtımcı, herkes sizin yaratıcı gücünüzden bir şeyler çalar. Zaman zaman, benim gibi, çok ödün vermek zorunda kalırsınız. Önemli olan, makinayı elden bırakmamak, arada sırada da olsa, isteneni yapabilmektir. Uzlaşmadan, ödün vermeden bıktığımda, edebiyata sığınır, yazmaya başlarım»..

Gogol, Puşkin ve Çekov'dan yaptığı uyarlamalardan sonra, yakında bir diğer Rus romancısı, Bulgakov' un bir eserini perdeye getirecek olan Lattuada, günümüz dünyasında sinemacının işlevine ise şöyle değiniyor :

«— Dünya, güneşte bırakılmış bir peynir gibi bozulmaktadır. Bengal, Biafra, Vietnam gibi fâciaların süregeldiği dünyamızda, insanoğlunun mağara adamından pek ileri gitmediği söylenebilir. Bu durumda, bir sinemacı, kısa zamanda yozlaştığı çok görülen ideolojilere, devrimlere angaje olmaktansa insana angaje olmalı, insanı, insanın durumunu, dramını sinema yoluyla yansıtmayı denemelidir..»

30 yıllık sinemacının gençlere öğütleri ise şunlar oldu

«— Gençler ya düzene girecekler, ya da onun eleştirisini yapacaklardır. Ne yapacaklarına iyi karar vermelidirler. Her iki halde de, sağlam bir tarih bilgisi ve dünya görüşü edinmelidirler. Diğer taraftan bir yönetmen, devamlı olarak bir gözlemci olmalı, gördüğü her şeyi defterine veya aklına not etmelidir. Etrafımız sonu gelmez bir hazinedir. Her kişilik ilginçtir, yüz denen maskenin altındaki her ruh meraka değer. Yönetmen bir hırsız olacak, ruhları, ruhun sırlarını çalacaktır. Saygısız olacak, merakla olacak, araştırıcı olacaktır. Hiçbir şey bayağı değildir, her şey ilginçtir.. Hattâ insanların aptallığı bile!..»

1972

'FİLM YAPMAKTAN BAŞKA BİR ŞEY GELMİYOR ELİMDEN'

Alfred Hitchcock'tan özel bir randevu koparabilmek için başvurduğum gazetecilik numaralarından hiçbiri sökmedi önce.. Hitchcock'u kalmakta olduğu lüks Carlton otelinin odasında bir kaç kez telefonla aradım. Her seferinde cevap ayniydi : «Menejerim olan Madame falancayı bulup randevuyu ondan alın.» Söz konusu Madame falanca ise, ne hikmettir bilinmez, sırra kadem basmıştı sonki..

Baktım olacak gibi değil, Hitchcock'un odasına kapıyı vurup girdim... Girer girmez, korku filmlerinin büyük ustasını dev cüssesiyle birden karşımda bulunca, bir filminin cinayet sahnesindeymiş kadar heyecanlandım. Hitchcock'u ikna etmek ve bir randevu koparabilmek için, gazetecilerden bıkmış ünlü yönetmene bir Türk olduğumu ve büyük olasılıkla ilk kez bir Türk gazetecisiyle konuşacağını söylemek yetti. Birkaç saat sonra için randevu alınmış, iş gazeteci - fotoğrafçı dostum Arda Uskan'ı bulmaya kalmıştı... Cannes'da Arda'yı bulmak, Hitchcock'la görüşmek kadar zor oldu. Neticede kılı kılına randevuya yetiştik ve Cannes'daki birçok gazeteciyi atlatarak alabildiğimiz bu randevunun heyecanıyla yerlere saçtığımız teybimizin ve fotoğraf makinamızın parçalarını toparladıktan sonra, konuşmaya girdik. Önce birer işçi ikram etti bize Bayan Hitchock.. Portakallı votka isteyince, Hitchock : «Olmaz» dedi. «Portakal, votkanın tadını öldürür ve bu, filmlerimdekinden daha korkunç bir cinayet olur..» Tabii bu korkunç cinayeti işlememek için, acı votkaya razı olduk ve sorularımızı sormaya başladık...

«Bazı fimler, yaşam dilimleridir.. Benim filmlerim ise birer pasta dilimidir» diye bir sözünüz var. Açıklar mısınız?

«— Benim filmlerim», öncelikle ticari filmlerdir. Bütün dünyanın seyredeceği, beğeneceği filmler yapmak isterim. Öykü, basit ve anlaşılır olmalı, onu anlatma biçimi ise sanatçının hayal gücüyle bezenmiş, öznel (subjectif) ve kişisel olmalıdır. Benim filmlerim dünyanın her yerinde seyirci buluyorsa, budur nedeni. Bu, ayni zamanda filmin, sinemanın gücünü gösterir.

— Eleştirme ve eleştirmenler hakkında ne düşünürsünüz? Sizce eleştirmenler eserinizi anladılar mı?

«— Bir film, herşeyi anlatabilir. Yeter ki iyi anlatsın. Filmlerin nasıl anlatıldığını değil, neyi anlattığını eleştiren kritikleri bu yüzden sevmem. Ama genellikle eleştirmenler beni ve eserimi iyi yorumlamışlardır diyebilirim. Örneğin François Truffaut ve Eric Rohmer'in hakkımda yazdıkları kitap, bir yönetmen hakkında yazılmış en ayrıntılı, başarılı incelemelerden biridir.»

— Türkiye'de de popüler olduğunuzu ve ismi en tanınmış oyuncu kadar bir filmi reklâm eden bir yönetmen olduğunuzu belirtmek isterim.

«— Bu birçok ülkede böyle... Geçenlerde Amerikayı ziyaret eden Çin pingpong takımına hangi filmi görmek istediklerini sorunca, «Bir Hitchcock filmi» demişler.»

— Biz, kendi hesabımıza, İngilterede yaptığınız ilk filmleri çok seviyoruz. Siz hangi filmlerinizi beğenirsiniz?

«— İlk filmlerimi ben de severim. 1946'da yaptığım «Şüphenin Gölgesi - The Shadow of a Doubt» favorimdir. Encyclopedia Britannica'da sinemam hakkında yazdığım bölümde, en sinematografik filmimin «Arka Pencere» olduğunu söyledim. Bu filmde, koltuğundan kımıldayamıyan bir adam, inanılmaz bir öyküyü yaşar. Bu, sinemanın gücünü gösteren, sinemayı dolu dizgin koşan atların veya vur - kırın birbirini izlemesi sananların yanılgısını ortaya koyan bir olaydır. Tiyatro «nesnel»dir, seyirci hep ayni uzaklıktadır olaylara,

kişilere.. Onların gerçek tepkilerini göremez. Sinemada ise, kurgu yoluyla, kişilerin en ince tepkilerini gösterebilirsiniz. Bu, sinemayı «öznel» bir sanat yapar.»

— Bazı filmlerinizi ötekiler kadar sevmedik yine de.. Örneğin «Topaz»ı..

«— Bu filmi, bir konu kıtlığında çektim. Hele sonu hiç istediğim gibi olmadı. Ama birkaç sevdiğim bölüm var yine de.. Örneğin, oteldeki bölüm ve Kübalı kadın casusun öldürülmesi sahnesi.. Biliyor musunuz, bu sahnede, elbesinin bir çiçek gibi döşemeye yayılmasını sağlamak için, Karin Dor'un eteğinin altına tam 5 kişi gizledik..»

— Aktörlerinizi pek sevmiyor, zaman zaman onlardan «sürü» diye söz ediyorsunuz.

«— Bu kötü aktörler içindir. Bir İngrid Bergman veya Grace Kelly için değil örneğin.»

— Sizinle birlikte sinemaya başlayan kuşak bugün pek ortalarda değil.. Stevens'lerin, Wyler'lerin, Wilder'lerin pek adı geçmiyor. Siz ise hâlâ çalışıyor ve üstelik iyi filmler yapıyorsunuz. Nasıl oluyor bu?

«— Sanırım saydıklarınız kazandıkları parayı yeter bulup çekildiler. Benim içinse film yapmak bir ihtiyaçtır. Başka bir şey gelmiyor ki elimden!..»

— Eserinizle söylemek istediğinizin esasını söylediğinize kani misiniz? Yoksa hâlâ söyleyecek önemli bir sözünüz var mı?

«— Var tabii.. Örneğin son filmim «Cinnet-Frenzy»de, bir esrar filminin pekâlâ çok derin bir karakter incelemesi de olabileceğini anlatmayı deniyorum.»

— Komedi sever ve seyreder misiniz?

«— Kendim yaparım. Örneğin «Sapık» bence komik bir filmdi» (Gülüşmeler).

Ve konuşma bitmeden, aldı Hitchcock bizi soru yağmuruna tuttu

«—Türkiyeye gelirsem açlıktan ölmeyeceğimi garanti eder misiniz?»

— İyi yemeğe düşkün olduğunuzu biliyoruz; Türk mutfağı ünlüdür, merak etmeyin.

«— Antalya'nın çok güzel olduğunu işittim. Peki ama, niye orası da Fransız Rivieras'sı kadar ünlü değil?»

Bu soruya, genç Turizm Bakanımız Erol Akçal belki daha iyi yanat verirdi ama, biz mecburen birşeyler geveledik Arda Uskan'la. Hitchocock da bize Türk mutfağını ve Türk kadınlarını tanıyıp, bir de «Türk usulü cinayet» filmi çevirmek için Türkiye'ye mutlaka geleceğini söyledi. O kadar korkutucu filmleri nasıl yaptığı anlaşılmayan, bu şişman, sevimli, espri dolu 70'lik ustanın yanından iki saate yakın süren bir konuşmadan sonra ayrılırken, içimizde sinemanın yaşayan en büyük ünlülerinden biriyle konuşmuş, tanışmış olmanın rahatlığı ve ona merak ettiği ülkemiz hakkında istediği bilgileri vermiş olmanın huzuru vardı...

1972

Filmlerini 'Spagetti' ile Kıyaslayan Yönetmen :

İTALYAN USULÜ WESTERN'İN BABASI : SERGİO LEONE

Karşımdaki tostoparlak, sevimli yüzlü, kanlı canlı, çember sakalı ve gözlüklerinin ardındaki cin gibi gözleriyle bir Yahudi bezirgâna benzeyen insan, kesin bir İtalyan aksanıyla konuştuğu Fransızcasıyla sinema sorunlarına değgin görüşlerini anlatan Sergio Leone' den başkası değildi..

Sinema dünyasında bir fırtına gibi esen, son yılların en etkili ve yaygın akımı «İtalyan usulü western» veya diğer bir deyimle «spagetti - western»in babası, 1960'ların sonuna doğru. «Bir Avuç Dolar» filmiyle başlattığı akımla yalnız Hollywood değil, bütün dünya

sinemasını etkilemiş olan Sergio Leone... İki yıl önce, «Bir Zamanlar Batıda.. Once upon a time, in the West» filmiyle bütün hâsılat rekorlarını kırmış olan, son filmi, «Yabandan gelen Adam Duck You, Sucker» ise hâlen büyük kentlerde büyük iş yapan (bu iki filmi de bu yıl göreceğiz), son yılların en şanslı yönetmeni Leone.. Cannes'da bu yıl rasladığımız yönetmenlerin en kültürlüsü, en entellektüeli değil.. (Hem de hiç değil).. ama, en alçakgönüllüsü, en cana yakını kuşkusuz... Başarının başını döndürmediği, büyük bir içtenlik ve alçakgönüllülükle konuşan bir sinemacı...

— Sergio Leone, kaç film yaptınız şimdiye dek?

— 6 film...

— İlk başlarda takma bir isimle çalıştığınızı biliyoruz. Niye?

— İlk filmimi yaptığımda, İtalya'da ancak Amerikan kökenli sinema geçerliydi. Takma bir Amerikan ismi kullanmak zorunda kaldım. Ama, ikinci filmim olan «Bir Avuç Dolar»dan itibaren kendi ismimi kullandım.

— Başarınızın, ve dolayısıyla, genel olarak, «İtalyan westerni»nin başarısının sırrını anlatır mısınız bize?.

— Bir sır değil bu.. Sinemanın bir «temâşâ» (spectacle) olduğunu hiç bir zaman unutmadım ve halka en iyi temâşâyı vermeğe çalıştım. Amerikan western'inin kökünde gizli olan, halkın, geniş seyirci yığınlarının ilgisini çekmiş ve her zaman çekeceği muhakkak olup bu sinemanın ikinci plâna attığı bazı temaları, öğeleri yeniden ele aldım .Öylesine başarılı oldu ki bu, Hollywood, bizim yaptığımızı taklit etmeye girişti. Hoş, değil mi? Aslında filmlerimin başarısı, spagettinin başarısı gibidir: Renkli, çekici, iştah verici ve besleyici oldukları için...

— Filmleriniz, hep Amerikan tarihine ait.. Günümüze değgin bir film yapmayı veya kendi ülkenizde çalışmayı düşünmüyor musunuz?

— Hollywood, ilk filmlerimin başarısından sonra bana büyük imkânlar verdi. Bunlardan yararlanacağım elbette.. Şimdi hazırlamakta olduğum film, günümüz Amerikasma ait.. İtalya hakkında bir film elbette yapmak isterim... Ona da sıra gelecek elbette... Şimdilik bunu benden iyi yapan yönetmenler mevcut..

— Bugün İtalyada yapılmakta olan politik sinema (örneğin ülkenizi Cannes'da temsil etmekte olan filmler) hakkındaki görüşünüz nedir?

— Bir İtalyan olarak bunu söylemem doğru değil ama, bu filmleri pek sevmedim. Önyargılarla yapılmış, biçim araştırmasından, biçim-öz dengesinden yoksun filmler.. Ama, örneğin Petri, çok yetenekli bir yönetmen... Daha iyi şeyler yapabileceğine inanıyorum...

— Gelecek hakkındaki projeleriniz?

— İyi, beğenilen, tutulan iş yapan filmler yapmağa devam etmek...

— Teşekkür eder, başarılar dileriz, Signor Leone...

1972

Aktörleri Seviyor, Ama Aktörlük Yapmaktan Hoşlanmıyor

ÖZ BABASINI YÖNETİP ÖDÜL KAZANDIRMIŞ SİNEMA USTASI: JOHN HUSTON

John Huston'la ilk kez, geçen yıl bu zamanlarda Paris'in küçük bir sanat sinemasında, dağıtım güçlükleri yüzünden Fransa'da gösterilemeyen son filmi «Aşk ve Ölümle Bir Gezinti. — A Walk with Love and Death»ın özel gösterisini sunmak için geldiğinde görüşmüş, gösteriden sonra ayak üstü birkaç kelime konuşmuştum.

Bu kez, Cannes'a, yarışma dışı olarak gösterilen ve büyük hayranlıkla karşılanan yeni filmi «Fat City»

yi sunmak üzere geldiğinde, büyük bir hayranlık beslediğim çok ünlü yönetmenle daha uzun bir konuşma yapmak fırsatını kaçırmadım. 65 yaşındaki ustanın birtakım önemli filmlerini, yine geçen yıl ismine düzenlenen bir toplu gösteride seyretmiş, sinemasını daha yakından tanımıştım. Neler yoktu Huston'un sinema yaşamında :

1942'de, Amerikan «kara film»inin ilk önemil örneği olan Humphrey Bogart'lı «Malta Kartalı»yla başlıyarak, «Altın Hazineleri» (Bogart), «İsyan Bayrağı» (Jennifer Jones, John Garfield), 1950'lerden itibaren «Elmas Hırsızları» (Louis Calhern, Marilyn Monroe), «Kanlı Zafer» (Audie Murphy), «Afrika Kıraliçesi» (Bogart, Katharine Hepburn), «Moulin Rouge» (Jose Ferrer), «Affedilmeyenler» (Burt Lancaster, Audrey Hepburn); 1960'larda ise, belki de başyapıtı olan «Uygunsuzlar - Misfits» (bugün üçü de ölmüş bulunan 3 büyük oyuncu Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift), «Freud» (Montgomery Cilft), «İguana Gecesi» (Richard Burton, Ava Gardner), «İncil», «Pırıltılı Gözler» (Marlon Brando, Elisabeth Taylor), ve nihayet bu yıl gördüğümüz casusluk parodisi «Kremlin Mektubu»... Sinemanın en büyük yıldızlarıyla, unutulmayan öykülerin anlatıldığı, sinemaya damgasını vurmuş büyük filmler dizisi...

— Hangilerini beğeniyorsunuz bütün bu filmlerin?

— Bence, en önemlisi, «Altın Hazineleri - Treasure of Sierra Madre»dir... Bu filmde, unutulmaz Bogart'ın yanı sıra, yaşlı bir aktör, yardımcı oyuncu Oscar'ını almıştı Walter Huston... Yani babam.

— Meslek hayatınızla sinemaya ne getirdiniz?

— Birtakım öyküler. Kimse tarafından anlatılmayacak olan veya benim anlattığım gibi anlatılmayacak olan öyküler... Sinema, bence, iki soruna sahiptir: İyi, inandırıcı bir öykü bulmak, ve başkalarını da öykünün gerçekliğine inandırmak. Çevirdiğim 35 kadar fil-

min çoğuna bugün de imzamı atarım. Bazılarını yeni baştan yapmak isterdim. Örneğin, «Moulin Rouge»u.. Bu filmden unutulmaz anılarım var. Biliyor musunuz, gençliğimde Fransa'da resim çalışmıştım? Toulouse - Lautrec'in yaşamını çekerken, o günleri yeniden yaşadım...

— Mesleğinizin zirvesinde olduğunuz halde, son filmlerinizden «Aşk ve Ölümle Gezinti»nin Amerika'da dağıtılmamasını nasıl karşıladınız?

— Sinemanın bir ticaret metaı olmasının cilveleri bunlar.. Film, bir sinema dergisi eleştirmenlerinin girişimiyle Paris'te özel olarak gösterildi, sonra Fransa'da dağıtıma çıktı ve başarılı oldu. Sevdiğim bir filmdir. Bu olay, eleştirmenlerin zaman zaman sahip olabilecekleri gücü göstermesi açısından önemlidir.. Ayrıca, filmlerimin Fransa'da herzaman Amerika'da olduğundan daha iyi anlaşılmış, yorumlanmış olduğunu söylemek ve Fransız sinema eleştirmenlerine (bence dünyanın en iyileri) saygılarımı sunmak isterim..

— Humphrey Bogart'ı Bogart yapan biraz da siz oldunuz?

— Öyle... Yeri doldurulmayan bir aktördür..

— Dünyanın en ünlü oyuncularıyla çalıştınız. Ayrıca kendiniz de aktörlük yapıyorsunuz..

— Aktörleri severim. Aktörlüğü hayır.. Niye mi oynuyorum? Kendi filmimse, o rolü oynayacak başkasını bulamadığım için... Başkalarının filmlerindeyse, çok iyi para verdikleri için!. Ama oyuncu olarak, ne başkaları beni ciddiye alıyor, ne de ben kendimi...

— «Fat City»yi niçin çektiniz?

— Gençliğimde bir ara boksördüm.. Eugene O'Neill'le olan bir karşılaşmam, beni sinemaya itti. Bu filmde, boks dünyası hakkında bildiklerimi ortaya koymak istedim.

— Şimdi ne yapıyorsunuz?

— Baş rolleri Ava Gardner, Paul Newman'ın oy-

nadıkları «Yargıç Boy Bean» adlı bir filmi yeni bitirdim. Şimdilik bir süre dinlenme. Ve, iyi bir öykü bulur bulmaz, yeniden çalışma.. Daha gencim, yapacak çok işim var.»

Filmi, Cannes'da birçok genç yönetmeninkinden daha büyük bir ilgi ve hayranlıkla karşılanan Huston'un sinemaya vereceği gerçekten de daha çok şey vardı... Başarılar dileyerek ayrıldık...

1972

Gorki Üçlemesinin Büyük Yönetmeni

GORKİ VE EİSENSTEİN'İ TANIMIŞ OLAN ADAM: MARK DONSKOY

Cannes'da bu yıl sinemanın ünlüleriyle yaptığımız konuşmaları, çağımız sinemasında en büyük isimlerinden sayılan ve jüri üyeliği için şenliğe çağrılı bulunan ünlü Rus yönetmeni Mark Donskoy'la noktalayalım. Donskoy, Türkiye'de geniş seyirci kitlesi tarafından tanınmıyor elbette. Çünkü hiç bir filmi, bildiğimiz kadarıyla, ticari olarak, bizde gösterilmiş değil... Ancak Sinematek seyircileri, yönetmeni, Sinematek'te çeşitli kereler gösterilmiş olan ünlü «Gorki Üçlemesi» ile çok iyi tanıyorlar.. Herhangi bir sinema kitabı, size Mark Donskoy'un 1901 doğumlu olduğunu, ünlü edebi eserlerin uyarlamasıyla ün yaptığını, sinemada en büyük başarısının, Rus yazarı Maksim Gorki'nin yaşamını canlandırdığı ve 1938-40 arasında çektiği «Gorki'nin Çocukluğu», «Ekmeğimi Kazanırken» ve «Üniversitelerim» adlı üçlemesi olduğunu söyleyecektir. Gerisini, bırakalım, Cannes'da bir yemek sırasında bir süre, (Donskoy, yabancı dil bilmediği için) bir Rus hanım çevirmen aracılığıyla konuştuğumuz ünlü yönetmenin kendisi tamamlasın..

— Sinemaya nasıl geçtiniz?

— Gençliğim, Rus toplumunun yeni bir görünüm kazandığı önemli günlere rasladı. Hukuk tahsil ettim. Bir hikâyeler dizisi ve bir piyes yazdım. Sonra yazdığım bir senaryo aracılığıyla sinemaya geçtim..

— Zamanın ünlü sinemacılarıyla ilişkileriniz oldu mu?

— Elbette... Gerçek sinema tutkum, Eisenstein'ın yanında bir süre çalıştıktan sonra doğdu...

— Gorki üçlemesi, bugün dünya sinemasının klâsikleri arasında. Bu uyarlamaları nasıl yaptınız? Gorki'yi tanımış mıydınız?

— Gorki, beni çok etkilemiş bir yazardır. İnsancıl, hümanist yanına hayrandım. Ama, o, pasif bir hümanist değil, bir savaşçı idi aynı zamanda... Yakından tanıdım kendisini, birçok konuşmalarımız oldu.

— Sinemadan ne gibi anılarınız var, şu anda bize anlatabileceğiniz?

— Sinema, önemli bir propaganda, etkileme, güçlü bir mücadele aracıdır. Savaş sırasında, faşizmin çizmesine karşı savaşan bütün ülkelerde, halka gerekli moralin verilmesi için büyük katkısı olmuştur. Bu sırada çevirdiğim «Gökkuşağı» adlı filmim dolayısiyle, filmi görmüş olan Amerikan Başkanı Roosevelt'den aldığım takdir mektubu, unutamıyacağım anılardan biridir bu konuda

— Sinemanın yarattığı en büyük eserler hangileridir sizce?

— Rus sinemasında «Potemkin», dünya sinemasında ise, Chaplin'in «Modern Zamanlar»ı.

— Peki, edebiyatçı yanınızla düşünürseniz, en büyük edebi eser hangisidir?

— Don Kişot...

— Rus sineması, hızını yitirmiş gözüküyor son zamanlarda. Ne dersiniz?

— Rusya'da çok canlı bir sinema hayatı var.. Si-

nema kültürü halkta yaygındır. Sinematekler, sinema kulüplerinin gösteri, toplantı ve açık oturumları, inanılmaz bir ilgi görür. Rus şineması, bugün de geleneksel çizgisini sürdürmekte, sinemanın gerçek bir sanat, insanda var olan her türlü iyi, güzel yanı ve duyguyu uyandıracak, halkın da katılacağı, katkıda bulunacağı, kendisini bulacağı bir sanat olarak gelişmesine, ama bir yandan da, çağdaş bir çizgide daha iyi bir dünyaya doğru bir mücadele aracı olarak varolmasına katkıda bulunmaktadır. Bu arada, eğer eskisi gibi başyapıtlar veremiyorsak, bunu, dâhilerin her zaman yetişmemesiyle açıklamak kabildir sanıyorum. Dâhiler, her alanda, az yetişir, ve her yaptıkları da, her zaman, dehâlarına uygun nitelikte olmaz.

1972

François Truffaut Sinema Tutkusunu Anlattı

«SON FİLMİMLE 'BEN SİNEMAYA AŞIĞIM' DEMEK İSTEDİM»...

Ünlü yönetmen François Truffaut ile, «Amerikan Gecesi - La Nuit Americaine» filminin Cannes'da gösterilmesi dolayısıyla verilen bir «garden-parti»de konuştuk. Truffaut'nun yanında filmin yıldızları Jean - Pierre Léaud, Jacqueline Bisset, Valentina Cortese, Jean-Pierre Aumont ve Dani vardı. Yıllar önce Türkiye'ye çağrılı olarak gelip filmlerinin gösterisinde bulunan Truffaut, ülkemizden çok iyi anılar saklamış olduğunu söyledi önce.. Sonra özellikle son filmi hakkında konuştuk..

— «Sinema gitgide rekabete dayanan bir meslek olmaya başladı. Filmlerin çoğunun güzel ve akıllıca olmaya başlamasından beri, onları yapanlar, kıskançlık dolu bakışlarla seyrediyorlar birbirlerini... Dünya üs-

tünde 5000 kadar yönetmeniz. Bir büyük aile bu... Onun için filmimin yarışma dışı olmasını istedim, filmimin benden çok daha genç olanlarca çevrilmiş ve oğlum saydığım bir oyuncu tarafından oynanmış (Truffaut, burada, «Anne ile Fahişe» filminden oynayan gözde oyuncusu Jean-Pierre Léaud'yu kastediyor) bir filme rakip olarak gösterilmesi hoşuma gitmezdi. Eleştirmenlere ve profesyonellere, herkesi birbirine göre yerleştirmek zahmetini bırakalım. Nasıl olsa solumuzda bir solcu, sağımızda ise bir Verneuil olacak her zaman.. (Burada, geleneksel sinemanın babalarından sayılan Fransız yönetmeni Henri Verneuil'ü kastediyor). Robert Wise Verneuil'ün Verneuil'ü, Verneuil benim Verneuil'üm, ben de Godard'ın Verneuil'ü olduğum gibi.. Godard'ın kendisi de Jean Eustache'ın Verneuil'ü örneğin.. Yarın, öbürgün başka birisi çıkıp Eustache'ı da «Verneuil» diye niteleyecek. Bu sıralamanın sonu yok..»

— Sinemanın gizli yanlarını ortaya çıkarmayı tehlikeli saymadınız mı?

— «Hayır.. Aksine, seyircinin bir filmin nasıl hazırlandığını görmekten büyük zevk alacağını düşündüm.. Bu filmi, sinemanın ilk gerçek aktrisleri Lilian ve Dorothy Gish kardeşlere adadım. Ama öncelikle Charles Trenet'nin «Ben müzikhole âşığım» şarkısını düşündüm: Gelmiş geçmiş bütün büyük şarkıcıları anar bu şarkıda.. Bu düşünceyle, sinemayı bir filme sokarak, sinemanın nasıl yapıldığını göstererek, «Ben sinemaya âşığım» demek istedim...

— Niçin sinema yapıyorsunuz, veya sinemayı niçin bu kadar seviyorsunuz?

— Uzun zaman, sinemanın, «dünyaya varlığını göstermek için bir araç» olduğunu düşünmüştüm. Oysa şimdi biliyorum ki sinema, bende birşeyler kurmak, düzenlemek, bir yapı ortaya koymak ve ona egemen olmak isteğini doyuruyor. Diyebilirim ki, kendime ol-

duğu gibi, dünyaya da yeni bir düzen vermek için sinema yapıyorum. «Kendim için sinema yapıyorum» demek hârika birşey olurdu.. Ama böylesine bir Narsisizm kimsenin hakkı değil.. Her filmimde insanlara doğru koşuyorum, onlara verdiğim işaretleri anlayacaklarını ve bu sayede onların arasında kendi benzerimi, kardeşimi bulacağımı umarak...»

Jean Pierre Léaud, «400 Darbe» filminden beri François Truffaut'un gözde oyuncusu.. Truffaut'ya şaşılacak kadar benziyor, genç oyuncu.. Böylece Truffaut'nun Léaud'yu kendi yaşamına da uzanan özyaşamsal (oto - biyografik) filmlerde oynatmasının nedenleri de daha iyi belli oluyor... Léaud, kendine özgü, çok doğal bir oyun biçimine sahip.. Bu nedenle, Fransa'da kendisini büyük bir oyuncu sayanlar olduğu gibi, hiç tutmayanlar da var.. Şenlikte iki filmi, «Anne ile Fahişe» ve «Amerikan Gecesi» oynayan, bu yüzden şenliğin gözde oyuncularından olan Léaud ile de kısa bir süre konuştuk..

— Truffaut sizin için nedir?

— Dünyanın en iyi yönetmeni, ama aynı zamanda bir ağabey..

— Hangi filminizi daha çok seviyorsunuz, şenliğe katılanlardan?

— İkisini de.. Ama bence «Amerikan Gecesi», sinema tarihine geçecek çok önemli bir film...

— Kendiniz de kameranın arkasına geçmeyi düşündünüz mü?

— Hayır.. Güç bir iş bu.. Önünde olmayı yeğlerim..

— Truffaut'dan başkasiyle çalışmak istemez misiniz?

— Niçin olmasın? Nitekim Bertolucci «Paris'te Son Tango»da bir rol önerince kabul ettim. Truffaut filmlerindeki rollere benzer bir roldü bu zaten..

— Şenlikte ödül almak konusunda iddialı mısınız?

— Hayır.. Ben bir oyuncu değilim. Yani kendimi

öyle saymıyorum.. Canlandırdığım kişilikler, hep benim kendi kişiliğim.. Oynamak için bir çaba sarfetmiyorum ki, bir ödül bekleyeyim.»

1973

'Türkiye' Adlı Bir Belge - Film Çekecek Olan Claude Lelouch'la Konuşma

'SİNEMAYA OYUNCULARI EN DOĞAL BİÇİMDE OYNATMAYI GETİRDİM'

Cumhuriyet'in 50. yılı vesilesiyle Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın davetlisi olarak ülkemiz hakkında bir belge-film yapmak üzere gelen, «Bir Erkek, Bir Kadın», «Yaşamak İçin», «Sevdiğim Adam», «Hayat, Aşk ve Ölüm» gibi ülkemizde de ilgi görmüş filmlerin yönetmeni Claude Lelouch, İstanbul'da 2, Ankara'da bir gün kaldı, Sinematek Derneği'nin düzenlemesiyle İstanbul seyircilerine 2 filmini sundu, kokteyllere, yemeklere katıldı ve film ekibini burada bırakarak Paris'e döndü. Lelouch'la İstanbul'daki zamanının bir kısmında birlikte bulunduk ve yurdumuz için önemli bir görevle yükümlendirdiğimiz, yapacağı kısa filme, gözü kapalı, 95.000 dolarlık (1,5 milyon T.L.) tahsisatta bulunduğumuz bu tanınmış Fransız sinemasının çeşitli konulardaki düşüncelerini derlemeğe çalıştık. Aşağıda, Lelouch'un yapacağı film ve diğer konulardaki görüşlerinin bir özetini bulacaksınız :

— Türkiye üstüne bir film yapmak önerisini ne zaman aldınız? Hangi koşullarla yapıldı bu öneri?

— Tatilleri sevmem. Tatile her çıkışımda, bir kamera ile çıkarım. Gittiğim ülkelerdeki kişiler bu huyumu ilginç bulurlarsa, kamera çalışmam, bir film haline gelir... Dünyanın hemen her yanını dolaştım. Gitmediğim birkaç ülkeden biri Türkiye idi. Türkiye'yi

görmek isteğimden ilgili kişilere söz edince, bu film düşüncesi doğdu.

— Resmi bir öneri aldınız ama, değil mi?

— Evet, ama bu bir yıl önceye inen bir öneri... Ancak son zamanlarda proje kesinleşti.

— Filmi tamamen Türkiye finanse ediyor, değil mi?

— Evet.. ama dağıtımını dünya ölçüsünde ben yapacağım.

— Ne kadarlık film çekeceksiniz, çalışmanın süresi ne olacak?

— Böyle bir filme başladığımda ne çekeceğimi, ne kadar çekeceğimi bilemem. Prensip olarak, bu tür bir film için 50.000 metre kadar çekmek gerekli..

— Filmi tamamen serbest olarak mı çekeceksiniz? Sonunda ilgili makamların kontrolu veya onayı söz konusu mu?

— Hiç bir filmim sansüre uğramadı şimdiye dek.. Bundan sonra da böyle bir şey olacak değil herhalde.. Filmi, yapmak istediğim gibi yapacağım. Eğer beğenilmezse, o zaman görürüz.

— İlk bakışta böyle bir film yapmak, Türkiye hakkında, size çekici geldi mi?

— Evet.. Bütün dünya ülkeleri filme alınmağa değer aslında.. Her ülke güzeldir, ilginçtir. Türkiye'nin benim için ilginç yanı, hiç bilmediğim bir ülke olması.. Bunun bir yararı, bir de sakıncası var. Bilmediğim bir ülke olduğu için yepyeni, arı bir bakışla bakabileceğim ülkenize.. Bu, Türk seyirciler için önemli olmayabilir, ama yabancı seyirci için daha ilginç böylesi... Türkiye'ye ilk kez gelen birisinin gözleriyle çekilmiş olacak bu film. Türkler, bilmedikleri bir ülke ile karşılaşabilirler. Aslında bildikleri, ama önemsemedikleri bazı şeylerin altını çizebilirim filmimde. Paris hakkında Amerikalılar tarafından yapılmış bir film seyretmiştim. Öyle şeyler çekmişler ki, ben bunları çok gün-

delik, çok olağan bulduğum için filme almazdım bile.. Ama sonuç olarak çok ilginç ve başarılıydı bu film.

— «Topkapı» filmini görmüş müydünüz?

— Evet... Mükemmel bir film değildi ama, Türkiye için çok yararlı oldu. Türkiye, anladığım kadarı dış propagandasını iyi yapamıyan bir ülke.. Ancak seyahate çok meraklı olanlar tanıyor ülkenizi. Ben, birkaç günlük tanışmamla hayran oldum, vuruldum ülkenize...

— Çekim boyunca burada kalmıyacağınız söyleniyor. Demek ki ekibinize tam bir güveniniz var?

— 20 dakikalık bir filmde önemli olan, filmin niyetlerini belirleyen, çekimden çok, kurgu (montaj)'dır. İşin bu kısmını tamamen ben yükleneceğim. Ekibime güvenim var, 10-15 yıldır birlikteyiz. Önemli olan, Paris'e olabildiğince çok malzeme getirmektir.

— Doğuştan sinemacı mısınız, ve sinemaya neler getirdiğiniz kanısındasınız?

— Sinemaya «kendiliğindenlik» (spontaneité), oyuncuları en doğal biçimde oynatmayı getirdim sanıyorum. Oyuncularım, artistten çok sokaktaki insanlara benzerler. Kendim görüntü yönetmeni olduğum için, bir teknik, bir çekim biçimi de getirdim denebilir.

— Son filminiz «İyi yıl La Bonne Année»yi yeni geliştirilen, taşınabilir bir 35 mm. kamera ile çektiğinizi söylediniz. Tekniğin bu yönde gelişmesiyle bir gün sinemanın herkesin kolayca yapabileceği birşey haline geleceğini sanır mısınız?

— 10 yıl sonra kamera bir yazı makinası kullanmak kadar kolay olacak. Herkes birşeyler çekebilir aslında.. Sinemada önemli olan, bir heyecanı nakledebilmektir. Çekilenleri bir çizgide toplamak, bir öykü anlatmak ve sonuç olarak insanları ilgilendirmek gerekir. Herkes, bir yazı makinasını kullanır gibi kullanacak kamerayı, ama yine de çok az insan bir yazarın yazı makinasından aldığı sonucu alacak. Sinema seyirci

için yaygın bir sanattır. Yakında yönetmenlik açısından da yaygın hale gelecek. Halk gittikçe daha güç beğenir hale geldiği için, ilerde çok az büyük yönetmen kalacak ortada...

— Sinemanın siyasal bir araç olarak kullanılmasına, Üçüncü Dünya ülkeleri sinemalarına, örneğin bir Glauber Rocha'ya ne diyorsunuz? Costa-Gavras, Yves Boisset gibi siyasal sinema yapmayı deneyen Fransız sinemacılarına ne dersiniz?

— Bu sinemacılar, kavgaya kararlı ve bunun için sinemadan bir silâh olarak yararlanmayı deneyen kişilerdir. Benim için sinema bir silâh değildir, bir gösteridir. Savaştan çok gösteriye inanırım. Chaplin'in sineması, bugünkü siyasal sinemacılardan daha önemlidir. Bir kere modası geçmemiştir bu sinemanın.. Çünkü düşüncelerden çok, insanlarla ilgilenmiştir. Ben de düşüncelerden çok insanlara inanırım. Düşünceler demode olur, her gün yeniden gözden geçirilmeleri gerekir. Örneğin komünizm bugün geçerliğini yitirmiştir, çünkü Marx'ın düşüncelerinin yeni baştan ele alınması gerekirdi. O zaman komünizm çağımıza uygun, ideal bir sistem haline dönüşebilirdi. 15-16 yıl önce yaptığım filmlerdeki düşüncelerim, bugünkülerden tamamen farklı. Oysa insanlara sadığım. O zaman filme aldığım kişilerle bugünküler, farklı değil. Sorun basit aslında: Bir yanda iyiler, öbür yanda kötüler var. İyilerle herşey yapılabilir, kötülerle hiçbirşey yapılamaz. İlk film yapıldığı gün, bu iyiler kötüler ayırımı yapılmıştı. Bu, sinemanın, aynı zamanda siyasetin temelidir. Bu yüzden, bütün filmler siyasaldır, bütün filmler gayri-siyasaldır. Herşey siyasaldır, ama sürekli olarak siyaseti temel alan bir sinema yapılmasına karşıyım. Her ülkede en zeki, en kaliteli insanlar çoğu zaman siyaset adamları arasından çıkmaz, giderek pek azı o çevreden çıkar..

— İyi ama, bu, sanatçının siyasete katılması için fazladan bir neden değil mi?

— Siyasetler her ülkede kendi içinde evrimini yapmaktadır. İki türlü insan vardır dünyada.. İnançlı olanlar, birşeye inanmıyanlar.. Herkes Tanrı'ya inansaydı, dünyada pek az sorun kalırdı. Siyaset de öyle.. Bir ideolojiye inananlar vardır, inanmıyanlar vardır. Sorun, ezeli ve ebedi olarak ortadadır. Çağımızda siyaset bakımından tarihin en ileri, modern dönemini yaşadığımız kesin.. Hiçbirşey mükemmel olmadığı için, sürekli bir gelişim ve değişim içindeyiz. Bırakın, siyasal sinema yapan sinemacılar da olsun, gösteri sineması yapanlar da.. Benim için en önemli olan şey, zevktir. Tek inandığım şey budur. Zevk aldığım bir şeyi yapmaktır benim için önemli olan.. Ve bu zevklerin en büyüğü de film çekmektir. Zevk, bana hiç ihanet etmedi. Kadınlar tarafından, siyaset tarafından ihanete uğradım. Ama zevk tarafından değil.. Sinema da bana ihanet etmedi. Onun için, bu ikisini karıştırıp çalışmak hoşuma gidiyor. Böylece yaşıyorum, ilerliyorum, bazı inançlar ediniyorum, yolumda gidiyorum.

— Beğendiğiniz, etkisi altında kaldığınız sinemalar, sinemacılar oldu mu?

— Beni en çok etkileyen sinemacı babamdır. Sinemayı bilmezdi, ama hep beni sinemaya götürürdü. Çok «sıkı» bir sinema seyircisiydi. Ondan çok şey öğrendim. Sonra her sinemacı, her film beni etkiledi. Günde 1-2 film görürüm. Yaşamım sinema üstüne kuruludur. Amerikan sinemasını yönetmenlerinden çok oyuncuları için beğenirim. Amerikan yönetmenleri, yaratıcı olmaktan çok, uygulayıcıdırlar. Amerikan sineması, daha çok yapımcıların elinde döner. Oyuncuları ise eşsizdir.

— «Topkapı» filminde Jules Dassin sürekli olarak hamallar göstermişti. Siz de bunları kullanacak mısınız?

— Bu bölümleri hatırlamıyorum. Bu sabah gördüm birkaç hamal, ama sürekli olarak bunları kullanacağımı hiç sanmıyorum.

— Peki, konuşmamız bitmeden sizin okuyucularımıza ve filminizin gelecekteki seyircilerine söylemek istediğiniz birşey var mı?

— Film bitmeden birşey söylemek istemem. Bu bir belge film olacak. İran hakkındaki filmim beni kısmen doyurdu. Bu, sinemasal planda çok başarılı bir film oldu. Ama insancıl planda o kadar değil belki.. İran'ı iyice anlatamadım. Çünkü bugünkü İran'ı anlatmak çok zor. Çünkü içine dönük bir ülke bu, insanların korktuğu bir ülke.. Korkuyu filme almak zordur. Burada ise insanları çok daha sevimli ve dışa dönük buldum. İki gündür herkesle sadece çok iyi, çok nazik, çok tatlı ilişkilerim oldu. Bu, daha açık, çok daha açık bir film olacak.. «İran»dan çok daha iyi bir film olacak, buna eminim.

1973

Azeri Sinemacılarıyla Konuşma

'TÜRK OLASIN DA KAHRAMAN OLMAYASIN!'

Azerbaycan, 15 cumhuriyetten oluşan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği'nin 2 nolu cumhuriyeti... 86.000 km²'lik alanı üzerinde 5 milyonu aşkın nüfusu var.. Bunun hemen hemen tümünü (4 milyon 800 binini) Türk asıllı Azeri'ler oluşturuyor. Konuştukları Azerbaycan (veya Azeri) dilini ise (ki bu dil, uzmanlarca Türk dilleri gurubunun bir bölümü sayılıyor) dünya üzerinde tam 9 milyon insan konuşuyor: Rusya'ya, kuzey İran'a ve Alganistan'a dağılmış... Rusya'ya giden Türklerin, yolları Bakü'dan (Azerbaycan'ın başkenti) geçmese bile, Azerbaycanlı Türklere rastlamamaları ve bu raslantılarda onlardan sımsıcak, içten bir ilgi görmemeleri olanaksız.. Moskova film şenliği sırasında bu ilgiyi çok yakından gördük; özellikle

Azerbeycanlı yönetmen Ejder İbrahimof'la yaptığımız bir söyleşiyi, hem bu ülkenin sineması ve sanatı hakkında bir fikir vermek, hem de Azeri lehçesinin doyulması zor tadını size duyurabilmek amacıyla naklet-mek istiyoruz.

Ejder'in anlattığına göre, Bakû sinemasının 50 yıllık geçmişi ve Rus sineması içinde kendine özgü bir yeri varmış. Daha sessiz film dönemindeki «Bismillah», daha sonraki «Bakûlular«, «Kentliler» gibi filmleri anımsatıyor Ejder.. Savaş dönemindeki ünü dünya'yı tutan «Arşın Mal Alan» operetini, bir de.. Ejder'in Moskova sinema okulundan mezun olurken yaptığı diploma filmi Nâzım üzerineymiş. (1952) Ama Nâzım'ı tanımıyormuş o zamanlar henüz.. Uzaktan hayranlığı varmış, şiirlerinden bir film yapmış. Rusya'ya gelince tanışmışlar, 1956 1957'lerde ise Nâzım'ın bir senaryosu üzerine «Bir Mahalleden 2 Çocuk» filmini yapmış Ejder.. Arkadaş olmuşlar, gerçek 2 dost olmuşlar. Öyle ki Ejder oğluna Nâzım ismini bile vermiş: «Adı benimki olsun, beni okşasın., ama bahtı benzemesin» demiş Nâzım, Ejder'in deyişiyle.. İşin burasında hüzünlenen Ejder, Nâzım üzerine bir fıkra anlatarak neşelenmeğe çalışıyor: İlk tanıştıklarında Nâzım'la randevulaşmışlar, «Falanca yerde 5'in yarısında» demiş Ejder.. Nâzım da 2,5'da gelmiş, beklemeğe koyulmuş.. Bekle, bekle.. Meğer 5'in yarısı, Azeri deyişinde 4 buçuk demekmiş!...

«Çok kahramanlar olmuş bizde... Savaşta heryerde, İtalya'da, Yugoslavya'da, bizim oralarda... Türk olasın da kahraman olmayasın!. Sonra savaş üzerine filmler gelip çıkmış ortaya... «Onun Büyük Yüreği» gibi... Temizlik, düzlük, kahramanlık... Bir kadın var, çok güzel yürekli... Sonra Seyyid Beyli'nin «Telefoncu Kız»ı... Daha çok filmler var... Ama en çok ses yayan filmler, bunlar olmuş... Güzel geçmiş ülkelerde... Sonra aşağı düşmeye başlamış 60 yıllarında... 70'lerde ise yeniden yahşi filmlere başlamışız... Tahizade'nin «7

Oğul İsterim», Seyyid Beyli'nin «Nesimi»si gibi. Şad olduk bu filmle, UNESCO da beğendi, bu 14. yüzyıl şairinin 600. yılını bu filmle kutladı.»

— Ejder, biraz kendinden ve kendi filmlerinden sözetsene?

— «Nâzım'la birlikte çalışmamızdan sonra 1959-1962 arasında Vietnam'a gitmişem. Orada profesör olmuş, Vietnam bedii filmlerini açmış, Vietnamlı dostlarımızı okutmuşam... Yüksek nişan almışam... Geri gayıtmışam (dönmüşüm), sonra beni burada Mos-Film'de saklamışlar, «Siz burada işleyin» (çalışın) demişler...»

Sonra Mos-Film'de «işlemiş» Ejder: «26 Bakû Kamizarları», «Ulduzlar (yıldızlar) Sönmüyor»; bu ünlü Azerbeycanlı devrimci, yazar - doktor Neriman Nerimanof hakkında bir film...

Sonra «Kalp Meseleleri» adlı bir film çekmişim... Festivallerde yüksek dereceler almış, cevahir film olmuş» (Ejder, burada devrimden beri yapılmış en iyi 50 Rus filminin yer aldığı ve sinema yazarlarınca hazırlanan bir listeyi kastediyor).

Azerbaycan, yılda kendi stüdyolarında 4-5 uzun film yapıyor... Ancak bu yıl, bu sayı 8'e çıkmış.. Gelecek yıl ise 10'a yükselecekmiş. Ayrıca «suretli film» (çizgi film), belge-film olarak yılda 60-70 kadar çalışma yapılıyormuş. 40 kadar Rus. 60 kadar çeşitli Sovyet Cumhuriyetlerinde yapılmış, 150 kadar ise çeşitli dünya ülkelerinden olarak yılda 250-300 film girermiş Azerbeycan'a... Seyirci severmiş sinemayı, düşkünmüş; TV bile azaltmamış bu sevgiyi...

«Komşularımızda, Gürcistan'da filân da iyi film yapılır. O filmler de insan hakkındadır, bizim yüreğimize yatar... «Askerin Babası», «Pirosmani», «Garibanlar», «Gam Eyleme» gibi... Bakû'da yeni stüdyo dikilmiştir (kurulmuş), 8 yıl önce... Bugünkü güne düz gelen pavyonları var. 25 filme gücü yeter...»

Ejder'den sonra Azerbeycan'ın genç ve popüler oyuncusu Rasim Balayır'la da konuşuyoruz. Uzun boylu, güleç yüzlü, yakışıklı bir delikanlı Rasim.. «Nesimi» filmiyle parlamış.. Bakû'da sinema enstitüsünde okumuş, 69'da bitirdikten sonra 2 yıl tiyatroda çalışmış. Profesyonel sinema oyuncuları stüdyosunda da eğitim görmüş.. «Nesimi»deki başarısından sonra, kendi deyimiyle «en yahşi kişi» ödülünü almış.. Bugüne kadar 7 filmde «çekilmiş».. «Son filmim «Dede Korkut» oldu.. Bugünlerde kotardık (bitirdik).. Rolüm, Bamsı Beyrek.»

Rasim, Rusya'daki tüm sinema oyuncuları gibi çok yönlü bir çalışmayı sürdürüyor. Tiyatroda, TV'de, dublajlarda çalışıyor.

Azerbaycanlı sanatçılar bizim sinemamız hakkında ne düşünüyorlar? Şöyle diyor Ejder: «Biz «Kızgın Toprak»a hayran olduk. Taşkent'te büyük başarı aldı. Çok el çaldılar (Alkışladılar). Fatma'yı, Feyzi'yi bağırlarına bastılar, Bakû'da da çok yahşi karşılandılar. «Böyle yahşi kadın oyuncu arda (nerde) imiş» dediler.. Çok yüreğe yattı bu film»..

Rasim ise «Türkân Şoray'ın 2 filmine baktım. Çok beğeniyorum onu.. Benden selâm edin» diyor. Şoray'ın «baktığı» filmleri «Bir Dağ Masalı» ve «Dönüş»...

Türk edebiyatını ise izliyorlar kuşkusuz: «Aziz Nesin bizi çok şavlandırır. Bütün dillerde çapolmuştur. Yaşar Kemal'e de çok yüksek baha verirler. Nâzım ise asla unutulmaz. Her yıl biz Nâzım okuyucuları kabrine taze güller getiririz, çok insanlar gelir, başka milletler de çok olur.»

Ejder, son olarak, bir Türk - Azerbeycan ortak yapımını dilediklerini, bir «Ferhat ile Şirin»in pekâlâ yapılabileceğini söylüyor.

Evet, işte bizden insanlar var orada. Köklerini, kökenlerini, dillerini, kültürlerini unutmamış, herşeyleriyle Türk kalmış insanlar... Acaba nasıl ilgi duyuyo-

ruz onlara, ne gönderiyoruz bizden, kültürümüzden? Yılda bir yolladığımız alaturka şarkıcılardan başka? Yanlış anlaşılmasın... Şarkıcı da yollayalım elbet... Ama onun yanında film de yollayalım, tiyatro da yollayalım, onların sanat, müzik elçilerini, filimlerini de getirtelim, özel kolaylıklarla; görelim, dinleyelim... Onlar bizi tanısın ama, biz de onları tanıyalım, bilelim... Bugün tüm dünyada ilgi toplamış bir Gürcü veya Azeri filmini, örnek vermek gerekirse bir «Askerin Babası»nı, «Pirosmani»yi, hele hele kendi tarihimize eğilen bir «Dede Korkut»u veya «Nesimi»yi seyircimize sunmaktan niçin kaçınıyoruz? Bir Kırgız yazarına, Cengiz Aytmatov'a, «Kopar Zincirlerini Gülsarı» filminin galası için geleceği zaman bir türlü vize vermeyen, onu (bana anlatıldığına göre) valizleri hazır bir halde bir hafta Moskova'da vize için bekleten bizler, bizim yöneticilerimiz değil mi? Kültür alışverişinden niye korkuyoruz? Hele kendi ırkımızdan, özbeöz Türklerle ilişkilerimizi niçin daha sağlam tutmuyoruz? Azerbeycan'lı sanatçıların sıcak ilgisiyle sarılı konuşurken hep bu sorular kafamızı kurcaladı. Bilmeyiz, bir yanıt veren çıkar mı?

1975

Japon Sinemasının 'İmparator'u Filmini Anlattı

'HER FİLM, ÖNCE PSİKOLOJİK BİR DRAMDIR'

Moskova şenliğinde de, diğer uluslararası şenliklerde olduğu gibi yönetmenin ve filme katkıda bulunanların katıldığı basın toplantıları yapılıyor ve büyük ilgi görüyordu. Bu sayede, değişik ülkelerde sinemanın durumu hakkında paha biçilmez bilgiler edinebildik. Yönetmenler, filmlerini ve sanat görüşlerini açıkladılar bu toplantılarda.. En çok ilgi göreni, kuşkusuz Ja-

pon sinema ustası, Japon sinemasının imparatoru' diye adlandırılan Akira Kurosawa oldu. Bugün 65 yaşında bulunan sinema adamı ile, filminin gösterisine gelirken tanıştık ve kısa bir görüşme yapma fırsatı da bulduk. Bu konuşmanın bir bölümünün bu büyük sinemacıya duyduğumuz hayranlığı belirtmekle geçtiğini söylemeye gerek yok. Kurosawa, tam bir Japon nezaketi ile, sayısız kez teşekkür ederek karşıladı, bu sözlerimizi.. Şenliğe katılan filmi, «Dersu Uzala» üstüne ise şöyle dedi bize :

«— İnsanlar, doğanın bir parçası olduklarını unutmuşa benziyorlar. Onu vahşi biçimde yokediyorlar. Çevre sorunları bugün insanlık için yaşamsal bir düzeye gelmiş durumdadır. Örneğin benim ülkem.. Böyle giderse Japonya yirmi yıla kalmaz, yaşanmaz bir yer haline gelecektir. Bu yaşamsal sorunu bir filmde dile getirmeye çalıştım. Filmimin bir diğer tema'sı da dostluktur. İkisi de doğaya tutkun iki insanın gerçek, sahici dostluğu..»

Kurosawa, özellikle ülkesinin geçmişine, tarihine ilişkin boyutlu, epik yapımlarıyla tanınıyor. Çağdaş konuları niye genelde önemsemediğini sordum. Şöyle yanıtladı :

«— Böyle bir ayırım, yapay bir ayırımdır. Sonuç olarak, tarihsel veya modern, her film, öncelikle psikolojik bir dramdır. Ben, insanın dış ve iç dramı ve bu dram boyunca belirlenen kişiliğiyle ilgilenirim. Ancak bir insanı gerçekten anlamanın ve anlatmanın yolu, tarihsel veya çağdaş, onu içinde bulunduğu, yaşadığı çağın ve toplumun belirli toplumsal/siyasal ortamı içinde yakalamak ve betimlemekten geçer».

Hayranlık duyduğumuz bu büyük sanatçı ile konuşmamız burda sona erdi. Onu ayrıca yakalayıp okurlarımız için uzun, ayrıntılı bir konuşma yapmak için çok uğraştık. Ancak Kurosawa'nın Moskova'dan hemen ayrılması, bunu engelledi. Kısa bir süre için bile

olsa, Kurosawa'yı tanımak ve konuşmak ise, bize benzeri olmayan bir zevk ve heyecan verdi.

1975

Elia Kazan, Sinemasını Anlatıyor

'EN DRAMATİK FİLMİMDE BİLE FANTEZİ ÖGESİNİN ÖNEMLİ YERİ VARDIR'.

Bu yazının okurlarına Elia Kazan'ı uzun boylu tanıtmağa gerek yok sanırım. Bugün Amerikan ve dünya sinemasının en büyük ustalarından sayılan yönetmenle, Türkiye'de geçirdiği birkaç günden yararlanarak uzunca konuştuk. Bu konuşmada, 'nezaket gereği' Kazan'a çok kızdığı bilinen sorular, Mc Carthy soruşturmaları sırasındaki 'ihbarcılığı'na değgin sorular yöneltmediğimizi ayrıca belirtmeye sanırım hiç gerek yok...

— Kurucuları arasında olduğunuz Actor's Studio bugün ne durumda?

— Sürüyor. Lee Strasberg, hâlâ haftada bir ders veriyor. Birçok oradan yetişmiş oyuncu, bugün öğretim kadrosundalar. Buna benzer birçok okul var bugün New York'ta.. Ben 15 yıldır ders vermiyorum artık orda...

— Peki, zamanında Marlon Brondo'ların, James Dean'lerin, Paul Newman'lerin sürdürdüğü «Actor's Studio tarzı oyun» bu gün var mı, geçerli mi?

— Her yeni şeye olan, ona da oldu: Başlangıçta yenilikçi, devrimci olan herşey gibi bu tarz da zamanla «klasik» oldu. Bugün sinemada yeni oyun biçimleri var. Actor's Studio. bugün için daha çok sahnelenen klasik oyunlarda kullanılıyor.

— Meslek yaşamınıza bakıldığında 1950'lere dek

daha çok özgün senaryolardan yola çıkan, Amerika'nın güncel sorunlarına değinen küçük, ama iddialı filmler görülüyor. 50'lerden sonra ise daha evrensel, daha insancıl, daha iddialı konulara kayıyor ve Steinbeck. Tennessee Williams, William Inge gibi ünlü yazarlarla işbirliği yapıyorsunuz.

— Bu ayırım tam olarak doğru değil. 1950'lere dek, tam olarak «Viva Zopata»ya dek (1952) daha çok geleneksel yapımcı tipleri tarafından seçilen, hazırlanan konuları, senaryoları filme aldım. Klasik, geleneksel fimlerdi bunlar.. Toplumsal konulara değinseler bile yüzeysel biçimde ele alıyorlardı. Bu filmlerle pek öğünmüyorum. «Viva Zapata»nın başarısından sonra projeleri kendim hazırlamaya başladım. Uyarlayacağım kitabı, konumu, işbirliği yapacağım yazarı kendim seçme olanağına kavuştum. Bu herşeyi değiştirdi. Filmin tümüyle yaratıcısı oldum.

— Sinema yaşamınızdaki birçok filmde baba-oğul ilişkisinin ön plana çıktığı görülüyor: «Cennet Yolu»nda, «Aşk Bahçesi - Splendor in the Grass»da, «Kader Değişmez - The Arrangement»da çok belirliydi bu.. Bu tema niye sizi bu denli ilgilendiriyor, özyaşamsal nedenler var mı?

— Özyaşamsal nedenleri var doğallıkla... Kimin yok ki... Bu tema puritanizm'le dolaylı ilişkisi nedeniyle hep ilgimi çekti. Çok basitleştirilirse, babanın dediklerine uyan «iyi» oğul, onun dediklerini yapmadığı için «kötü» olan oğul... Puritanizmin temel direklerinden biridir bu ayrım... Birçok filmim Amerikan puritanizmine ve geleneksel ahlâk değerlerine karşı çıkan filmlerdi.

— 1950'lerde sinemanız heyecanlı, coşkun, stilize bir sinema... Oyun biçimiyle olsun, yönetimiyle olsun zaman zaman «paroxysme»in, aşırılığın doruklarında gezinen bir sinema... 1960'lardan sonra ise sinema dilinizde bir yalınlaşma, durulaşma var...

— Bu doğru... Son filmlerim, daha az «histerik», daha çok içe dönük, daha sâkin... Daha bir klasik sinemaya doğru dönüşüyor. Bu değişim kaçınılmazdı. Her sanatçı, meslek yaşamının sonuna doğru daha bir sâkin, daha bir durulmuş, daha klasik olmaya başlar.

— Son yıllarda yazıya ağırlık verdiniz.

— Evet. Sinema ve yazı, iki değişik anlatım yolu. Benim özelliğim, uzun yıllar tiyatro ve sinema yapmış biri olarak yazmam... Sinema, tatil gibi birşeydir büyük bir kalabalığın ortasında, işi, sorumluluğu paylaşan, size yardım etmek isteyen bir alay insanla birliktesinizdir. Oysa yazmak, herşeyin sorumluluğunu tek başına sırtlanmak demektir. Yazmak, belki sinemadan da daha keyif verici, ama daha zor bir iş.

— Uzun yıllar yazdıktan sonra sinemaya geçen çok kişi var. Pasolini gibi. Ama uzun yıllar sinemayla uğraştıktan sonra yazarlığa geçen başkası var mı?

— Hiç sanmıyorum. Ben başka bir örneğine rastlamadam bunun...

— Pasolini'den söz etmişken, Avrupa sineması ve Avrupalı yönetmenler üstüne ne düşünüyorsunuz? Sevdikleriniz var mı?

— Hepsini severim. Ortak noktalar aramam kendimle, farklı olanı severim Antonioni, Fellini Francesco Rosi, Truffaut sevdiğim yönetmenlerdir. Hepsinin, her yönetmen, her anlatım biçiminin kendi çekiciliği vardır.

— Filme alınan (sizin tarafınızdan üstelik) tek romanınız «The Arrangement» oldu. Diğerleri?

— Hepsini filme alınmış görmek isterim. Ama örneğin «Katiller» (Türkçede «Babanın Suçu») için çok uğraştım, gerekli parayı bulamadım. Yapmak istediğim filmler için para bulmak gitgide zorlaşıyor. Şiddet, seks dolu filmler yapmak istemem. Benim tarzım değil bu... Onun için hiç film yapmıyorum artık..

— Son filminiz, Scott Fitzgerald uyarlaması «Son

Büyük Patron - The Last Tycoon» Avrupada iyi eleştiriler aldığı halde Amerikada tutulmadı?

— Evet.. Daha önceki filmim «Ziyaretçiler» de böyle olmuştu. «Ziyaretçiler» 1973'de neredeyse Cannes'da büyük ödülü kazanıyordu. Ama New York'da 10 günde afişten indi. Amerika iyi filmlerin kolayca harcandığı, öğütüldüğü bir yerdir. Avrupada, özellikle Fransada filmler değerini çok daha iyi buluyor.

— En gözde filminiz?

— «Amerika, Amerika».. En iyi filmim olduğu için değil, ama tümüyle ben yazdığım, tümüyle ben hazırladığım için; kendi yaşamıma, aileme dayandığı için...

— Bay Kazan, Rum (bazı söylentilere göre kısmen de Ermeni) kökenlisiniz, Türkiyede doğdunuz, Amerikalısınız. Ne dereceye kadar Türkiyeyle bağıntılı hissediyorsunuz kendinizi, Türkiye size ne anlam ifade ediyor?

— Bu ülkeye geldiğimde kendimi evimde hissediyorum. Mutfağıyla, kültürüyle, diliyle.. Şunu unutmayın : Ben burda doğdum, kökenlerim bir yana, bir Anadoluluyum ben, bir Küçük Asyalıyım.. Annem, babam tümüyle Anadolu geleneklerine bağlı kişilerdi, adetler, giysiler, yemek, müzik hep Anadoluluydu.

— İlk kez Anadoluyu böyle uzun uzun geziyorsunuz. Ne arıyorsunuz tam olarak?

— Bunu söylemek istemiyorum.

— Yılmaz Güney'le konuşmanız nasıl oldu?

— Yılmaz güzel bir insan, güzel bir kişilik... Etkiledi beni.

— «Umut»u nasıl bulmuştunuz?

— Tümüyle gerçekçi bir filmdi bu.. Ama fantezi öğesi de vardi, yerli yerinde kullanılmıştı. Örneğin gömüyü arama bölümünde olduğu gibi... Özellikle Türkiyede değil ama, heryerde, çevremizde inanılmayacak ölçüde fantezi öğesi var. En gerçekçi olaylarda bile bu öğe var. Alışmışız, görmüyoruz. New York.ta 86. cad-

dede oturuyorum. Sabahları çalışma yerime yürüyorum genellikle.. 14 blok aşıyorum, şafak vakti, veya biraz daha sonra. Sokakta rasladığım ve haydi gücünü aşan olaylara, küçük olaycıklara hergün şaşıyorum.

— Sizin filmlerinizde fantezi öğesi pek yok ama... Bir güldürü yapabilir miydiniz?

— Biçimlere inanmıyorum. Bu dramdır, bu güldürüdür, bu westerndir ayırımlarına inanmıyorum. En «aşırı heyecan yüklü» gibi yorumlanan filmlerimde bile fantezi öğesi vardır. «Cennet Yolu» örneğin, gerçekçi bir film midir sizce?

— Bence üslupçu, stilize bir film bu...

— Evet.. Ama daha çok bir «fable»dır bu film, bir masaldır. Sonunda bir ders veren, moral bir sona ulasan... Çeşitli aşırılıkları, biçim cambazlıkları içinde bir sürü çılgın öğeyi içerir bu film... Diğerleri de... Fantezi de bu değil mi?

1978.

'Şiirsel Gerçekçilik'in Büyük Ustası Aramızda

MARCEL CARNÉ VE 'ŞİİRSEL GERÇEKÇİLİK'TEN BUGÜNE KALAN...

Hayat böyle işte.. Bazen yıllar yılı filmlerini izlediğiniz, üstüne kitaplar okuduğunuz insanlarla birden bire karşı karşıya gelir, nerdeyse kırk yıllık dost gibi konuşmaya başlarsınız üstelik... Yıllar öncesinden Alfred Hitchcock veya John Huston, William Wyler veya İngmar Bergman'la olan karşılaşmalarımızı, konuşmalarımızı anımsıyorum.. Şu anda bir başka büyük sinema ustası var karşımda... 70 yaşını hiç göstermeyen, canlı, dipdiri, konuşkan, esprili bu ufak-tefek adam, Fransız sinemasının «altın çağı»nın büyük ismi Marcel Carné... 1961'de Paris'te iki kez «Les Enfants du

Paradis»yi, «Drôle de Drame»i, «Quai des Brumes»i izlerken, kim derdi günün birinde bu filmlerin yaratıcısıyla konuşacağımı?

Marcel Carné, gerçekten de 1930 ve 40'ların Fransız (ve dünya) sinemasının en önemli isimlerinden biri, belki de birincisi... Geçenlerde Fransa'da düzenlenen «Sesli sinemanın en önemli 10 Fransız filmi» soruşturmasında «Les Enfants du Paradis» ilk film seçiliyor, «Quai des Brumes» de 10'a giriyor. Sonuçları inceleyen yazısında Marcel Martin şöyle diyor: «Carné'nin 2 filminin 10'a girmesi aşırı gözükebilir, ancak «Les Enfants du Paradis»nin Fransız sinemasının gelmiş - geçmiş en güzel filmi olduğu yadsınamaz.» 1936'da «Jenny» ile başarılı filmler dizinine başlayan Carné, ozan Jacques Prévert'le sürdürdüğü işbirliği sayesinde (1936-46 arasında) Fransız sinemasına bir dizi başyapıt kazandırdı. Daha sonraları yaptığı filmler, Zola uyarlaması «Thérèse Raquin» dışında pek başarı kazanmadı. Carné'ye bunu anımsattığımda, yönetmen karşı çıkıyor:

«— Bu ayrım, Parisli eleştirmenlerin kabul ettirmeye çalıştığı bir klişedir. Savaş sonrası filmlerimin başarısız filmler olduğu görüşüne katılmıyorum. «Thérèse Raquin», «Marie du Port», «Les Tricheurs» pekâlâ iyi filmlerdi, başarı da kazandılar.» Carné, bunda suçu biraz da yeni yönetmenlerde, akımlarda buluyor: «Yeni - dalga ortaya çıktığında herkesin gözü kamaştı. Eskiler unutuldu, yaptıkları küçümsenmeye başlandı...» Carné, belli ki eleştirmenlere de kızıyor. Son filmlerini yerden yere vurmalarını bağışlayamıyor: «Eleştirmenler her şeyi ilk bakışta doğru değerlendiremezler. «Drôle de Drame», Anglo-Sakson kara-mizahını yıllar öncesinden sinemaya getiren bu film, ilk gösterildiğinde çok ağır eleştirilmişti. İnanmayacaksınız ama «Les Enfants du Paradis» de pek beğenilmemişti ilk başlarda..»

«— En ileri gelen temsilcilerinden biri olduğunuz «şiirsel gerçekçilik» akımından bugüne ne kaldı?» diye soruyorum..

«— Bu etiketi sevmiyorum. «Gerçekçi» sözü öncelikle.. Nedir gerçekçi? Zola bir gerçekçidir dedikleri zaman karşıyım buna.. Zola bir «visionnaire»di, bir lirikti. Bir masayı uzun uzun tanımladığı için ona gerçekçi diyebilir miyiz? Ben, bir eleştirmenin filmlerim için kullandığı «toplumsal fantastik» tanımlamasını yeğlerim. Gerçekçilik konusunda en gerçekçi filmim «Kuzey Oteli»dir. (TV'de izledik). Ama bu da en iyi filmim sayılmaz. Dinleyin, ben bir kuramcı değilim. İçimden geldiği gibi yaptım filmlerimi.. Ama gerçeği yorumlayarak, «sublime ederek» vermeye çalıştım. Burdan da işin «şiirsel» yanı, fantastik yanı doğdu».

Carné'nin parlak döneminin başarısı, bir kısım eleştirmenlerce ozan Jacques Prévert'le yaptığı işbirliğine bağlanır. Carné, anlaşılan buna da iyice bozuluyor: «Prévert benden sonra başka yönetmenlere de senaryo yazdı. Bu filmlerin hiçbiri başarılı olmadı. «Prévert'siz Carné başarılı olmadı» yargısını kolayca veren eleştirmenler, «Carné'siz Prévert»den hiç sözetmediler nedense».

Carné, sonra filmlerinin başarısına o denli katkıda bulunan ünlü oyunculardan sözediyor. Filmlerinin unutulmaz kişilerini yaratan, ama kendisinin de perdedeki en güzel kompozisyonların'a olanak verdiği efsane - oyuncular: Jean Gabin, Michèle Morgan, Arletty, Jean - Louis Barrault, Michel Simon, Pierre Brasseur.. Asistanlığını yaptığı bir diğer ustanın, Jacques Feyder'in oyuncu yönetiminde ne denli titiz olduğunu, bir sahneyi bir kez tam 24 kere yinelettiğini anlatıyor. «Eski ustalar?»... Başta Renoir, Feyder, Clair, hepsini sevdiğini söylüyor: «Renoir'la aramız iyi değildi. Sık sık kavgalarımız olmuştur. Ama yine de çok büyük bir yönetmendi».

Carné, günümüz Fransız sinemasını beğenmiyor. Fransız sinemasının «altın çağı»nın iyice gerilerde kaldığını söylüyor. Bir yemekte, Cumhurbaşkanı d'Estaing, ona bu durumun nedenlerini sormuş: «Bilmiyorum» demiş. «Bilsem, yeni yönetmenlere söylerdim». Günümüz Fransız sinemasının çok sayıda küçük flim yaptığını, yığınları ilgilendirecek büyük konulara el atılmadığını söylüyor. Ünlü oyuncuların çok fazla film çektiğini belirtiyor: «Gabin, en parlak döneminde yılda bir, bilemediniz 2 film yapardı».

Carné, Fransız sinemasında yitip gitmiş bir dönemin, bir altın çağın temsilcisi. O dönemi özlemle anıyor, doğallıkla... 70 yaşındaki bu ünlü sanatçıyı bugünkü düşünceleri veya yakın filmleri için değil, o dönemde yaptığı ve sinema tarihinin katıksız başyapıtları arasında olan filmleri için beğeneceğiz, seveceğiz..

1979

Balkan Sinema Şenliğindeki Yunan Sinemacıları, Ülkelerindeki Sinema Koşullarını Anlatıyor

«SİNEMANIN ÜLKELERİMİZ ARASINDAKİ DOSTLUĞU GELİŞTİRME ZAMANI GELMİŞTİR»

Yunan delegasyonunun basın toplantısında Sinematek yönetmeni ve Sinema Yazarları Derneği Başkanı bayan Anglae Mitropulos Yunan sinemasının geçmiş ve bugünkü durumu üstüne geniş bir açıklama yaptı. Sonra yönetmen Costas Ferris, «Genç Yunan Sineması» üstüne bilgi verdi. Ferris, Genç Yunan sinemasının tamamen yeni bir sinema olmakla birlikte, eskilerden, giderek ticari sinemadan bile etkilendiğini ve izler taşıdığını söyledi. Cocoyanis'i «usta» saymıyor, fazla 'batılı' buluyormuş yeni yönetmenler... Kondouros'tan

Kandelopoulos'tan etkilendiklerini ise daha açık belirtiyor. «Her yıl yapılan onca melodramdan, müzikalden etkilenmemek olanaksızdı. Bu etkiler gözle görülmese de vardırlar. Yunan halk mizahından, Karagöz'den izler de bulabilirsiniz».

Yunanlılar, «Bizim sinemamız sansürle doğdu, sansürle yaşıyor. Artık buna alıştık» diyorlar. Sansürün anlamsızlığını belirtmek içinse şunu söylüyorlar: Türkiye'de bir tür piyasa müziği'nin «Bizans kökenli» olduğu gerekçesiyle yasaklanmak istendiği dönemde, Yunanistanda da Metaksas, ayni müziği «Türk müziği» olduğu gerekçesiyle yasaklatmak istemiş. «Oysa bu şenlikteki Türk, Yunan, Bulgar, Arnavut, ve filmlerinde sazların ve müziğin birbirine nasıl benzediğini gördük. Ortak bir Balkanlar müziğinden bile sözedilebilir sanırız».

Albaylar döneminde Yunan halkının zor koşullarda yaratıcı olmak geleneksel tutumu sayesinde sinemanın yine önemli filmler verdiğini, albayların gidişiyle oluşan özgürlük havası sırasında ise Yunan sinemacılarının bu özgürlüğü ve onun getirdiği politik sinemayı abartarak bir «Slogan sanatı»na saptıklarını söylüyor Ferris. «Sinema, özünde politiktir zaten. Biz gerçeklere yönelik bir sinema yaratmak savındayız». Sonra, Türk - Yunan dostluğunu işleyen bazı romanların (sözgelimi Dido Sotiriyu'nun romanlarının) filme alınması olasılığını soran bir soruya karşılık, şöyle diyorlar: «Sinemanın, ilişkileri ince ve zor bir dönemden geçmekte olan ülkelerimiz arasındaki dostluk duygularının gelişimine katkıda bulunması zamanı bizce de gelmiştir. Bunu denememiz gerekir».

Yunanlılar, ülkelerinde de Devletin varolan bir Ulusal Sinema merkezine karşın sinemaya ilgisiz kaldığından, destek ve kredi sağlamadığından yakınıyorlar, genç Yunan sinemasının yapımcı bulmak zorluğu karşısında filmlerini kendilerinin finanse etmeye yö-

neldiğinden, ama zorlukların halâ varolduğundan sözediyorlar. Türkiyedeki olağanüstü iyi karşılanmalarından ötürü sevinçlerini ve teşekkürlerini belirtiyorlar. Gerçekten de açılış gecesinde en çok alkışı kendilerinin alması, gösterilerde halktan en çok rağbeti kendi filmlerinin görmesi gibi olgular, Türk halkının Yunan halkına düşman olmadığını, halkların birbirine düşman olmasının mümkün olmadığını bu sanatçılara göstermiş olsa gerektir. Bu, Balkan şenliğinin ilerde dökümü yapılacak olan yararlarından kuşkusuz yalnızca biri...

1979

«Balyoz»un Yönetmeni Alexander İliç Anlatıyor

«HAYVANLARI KULLANARAK İNSANLARA MESAJ VERİYORUM»

Semih Tuğrul Uluslararası Kısa Film Yarışmasında birincilik ödülünü Türk filmi «Tahtacı Fatma» ile birlikte paylaşan Yugoslav filmi «Balyoz», bunca yıldır gördüğümüz kısa-filmlerin arasında hiç unutulmaz bir yer tutuyor. Anlatılmaz güzellikte ve ilginçlikte bir film bu... Bir tavuk yetiştirme evinde civcivlerin renkleri ve sağlık durumlarına göre ayrılmasını gösteriyor bu belgesel... Sağlıklı olmayan sakat olan civcivler, ayrılarak öldürülüyor, bir «balyoz»un altında tavuk yemi olmak üzere eziliyorlar. Sarı rengin dışında olanlar da, çabuk büyümez diyerek aynı biçimde tasfiye ediliyor. Bu arada bir siyah civciv çıkıyor, sürüden kendisini ayırmak isteyenlere karşı direniyor, savaşıyor, boyun eğmiyor yazgısına. Bu küçücük hayvanın direnişini, yığınlara uymayan özellikleri dolayısıyla yokedilmek istenen bu canlının savaşımını nasıl yakalamış yönetmen!. Ne ustalık bu, ne heyecan ve-

rici bir film, hayvanlar dünyasından biz insanlara ulaştırılan ne büyük bir mesaj!..

«Balyoz»u görenler kuşkusuz bu filmi uzun yıllar unutmayacaklar... Dileyelim ki bu film satın alınsın, daha geniş bir gösterime çıkarılsın. Filmin yönetmeni Alexander İliç'le film üstüne konuştuk.

«— «Balyoz» nerelerde ödül aldı daha önce?»

— Film, Yugoslavya'da 5 değişik ödül aldı. Ayrıca Tampere'de (Finlandiya), Oberhausen, Krokow, Lille şenliklerinde birincilik ödülleri aldı. Filmlerimde 5-10 dakika içinde bir fikri vermeye çalışıyorum. «Balyoz», «Top» isimli bir filmle birlikte şimdiye dek 70 kadar film arasında en sevdiğim filmdir.

«— Bu çok ilginç konuyu nasıl yakaladınız?»

— Toplum yaşantısıyla ilgili bir film yaparken bir raslantı sonucu o tavuk-evinde kaldık. Civcivlerin sarı, beyaz, nadiren de siyah olduklarını, siyahların başına gelenleri gözlemledim. Bunun bir film konusu olabileceğini düşündüm. Çoğunluğa uymayan ve normal hayvanlar içinde yaklaşık %5'i oluşturan bu azınlığın başına gelenler, bana insanlığın durumuyla ilgili gözüktü. Kendim de savaşta 4 yıl bir toplama kampında kaldım. Çeşitli uluslardan insanlarla birlikte kaldık. Özgürlüğün bedelini orda öğrendik. Özgürlük üstüne filmler yapma tutkum ordan geliyor. Hayvanları kullanarak insanlık üstüne bir mesaj verme, Yugoslav kısa-film yapımında çokça kullanılır.

«— Kısa-film yapmak sizce uzun-filmden zor mu, kolay mı?

— Kesinlikle söyleyebilirim ki kısa-film yapmak, 5/10 dakikalık bir filmde bir sorunu anlatmak, bir mesaj vermek, uzun film yapmaktan daha zordur. Çok iyi hazırlık ve düşünme gerektirir bu. Biz, zor bir iş yapıyoruz, ama yaptığımız işi seviyoruz...

1979

NOT : Yukardaki dileğimiz bir anlamda gerçekleşmiş,

«Balyoz» filmi TRT tarafından satın alınarak gösterilmiştir. Ne var ki TV'nin henüz renkliye geçmediği dönemde yapılan bu gösteri, civcivlerin 'renk farkı'nı gösteremediği için etkisini büyük ölçüde yitirmişti.

Çağdaş Fransız Sinemasının Önemli İsmi
Bertrand Tavernier Anlatıyor

«HİÇ BİR ÜLKEYE AİT OLMAYAN FİLMLERDEN ÖZELLİKLE SAKINIYORUM»

Fransız yönetmeni Bertrand Tavernier, Yazko şenlikleri dolayısıyla önceki ay sonunda ülkemize geldi. Eleştirmenlikten gelme, çevirdiği 7 filmle sinema dünyasında kendine belli bir yer edinen yönetmenin önemli filmi «Ölümü Beklerken - La Mort en Direct» de bu ay içinde gösterime çıkacak. Tavernier'nin ilgi çekici düşüncelerinden bir bölümünü aktarıyoruz.

— «Yönetmenliğe geçmeden, Amerikan sineması üstüne önemli bir kitap yayınladınız. Bu araştırma ve genelde Amerikan sineması üstüne ne dersiniz?»

— Amerikan sineması benim için özellikle bir dönemde çok önemliydi. Sinemayı, mizanseni bir avuç Amerikan filmi aracılığıyla öğrendim, tanıdım, sevdim diyebilirim. Western bana Amerikan tarihini öğrenmek, polisiye Raymond Chandler, Dashiel Hammett gibi önemli yazarları okumak isteğini verdi. Tümüyle ulusal ve tipik Amerikan olan, ama içinde dışardan gelip kendi kültürlerinin kalıtımını kullanan Fritz Lang, Ernst Lubitsch, Billy Wilder gibi yaratıcıların da katkısı bulunan kompleks bir olay Amerikan sineması. Film yapımı, film - seyirci ilişkileri, liberal bir sinemanın boyutları gibi sorunlarla, bu sinema aracılığıyla karşılaştım. Ama son 5-6 yılda bu sinemada bir değişme var: Sinemayı hep eski günleri anmak, eski

filmlere özlem duymak yoluyla sevmek tuzağına düşmeyelim, ama genelde Amerikan sinemasının bugün artık, duygusal ve insancıl olmaktan çok teknolojik bir sinema haline geldiği, bir gerçektir. Gerçek yaratıcının «özel efektler» olduğu izlenimi doğuyor. Spielberg, Lukas giib yönetmenler, biraz donuk, ruhsuz kişiler gibi gözüküyor bana. Ancak, Amerikan sinemasının, John Ford, Joseph Mankiewicz, Leo Mac Carey gibi yönetmenlerin filmleri, Buster Keaton'un güldürüleri, vs. ile bana öğrettiği şu oldu : Bu sinema, gerçeğe kökten bağlı, gerçekle ilişkili bir sinemadır, gerçeği en yanlış biçimde verdiği zaman bile. Amerika'yı biraz 'mitik' biçimde verme olgusu, belli bir düşünce biçimini ortaya koyuyordu. Frank Capra'nın fantezileri olmadan, «Amerikan düşü»nü, «New Deal»i, Roosewelt dönemini anlamak olanaksızdır.

— «Truffaut, Godard, Rohmer, Rivette gibi sinemacıların Amerikan sineması hayranlığıyla, bazı Amerikalı yönetmenlere ve filmlere övgülerle başlayan sinemacılıklarının sonraları çok değişik yönlerde gelişmiş olması ilginç değil mi sizce?»

— Evet, ama bu doğal. En kötü hayranlık biçimi, kopyacılıktır. Amerikan sinemasma öykünenler, Amerikan sineması değil, ona benzeyen TV filmleri düzeyinde şeyler yapıyorlar. Jean Renoir'in King Vidor için büyük bir hayranlığı vardı. Gerçek-üstücü yazarlar, özellikle Amerikan komiklerine, Mack Sennett, Laurel/Hardy, Harold Lloyd'a bayılırlardı. Ama bu, başka bir olay. Ben kendi adıma tipik Fransız, ulusal bir sinema yapmaya çalışıyorum. Godard, «Serseri Aşıklar-A Bout de Souffle» isimli ilk filmini, Richard Quine'in polisiyeleri gibi çekmeyi tasarladığını, ama beceremediğini anlatır. Ben son dönemde, hiçbir ülkeye, hiçbir kültüre ait olmayan filmlerden özellikle sakınıyorum. İngiltere'de yapılanlar gibi sözgelimi...

— Bir yaratıcı-sanatçının hep aynı romanı yazdığı, aynı filmi çektiği görüşüne katılır mısınız?»

— Bu konuda kural olduğunu sanmıyorum. Değişik sanatçı doğaları vardır. Bir Bergman hep aynı filmi çeker gerçekten, ama bir Raoul Walsh her kalıba uyabilmiştir. Hep aynı filmi, ama aynı kötü filmi yapanlar da var. Ben, değişik şeyler yapmaya çalışıyorum. «Saint Paul Saatçisi», «Bir Tatil Haftası», «Şımarık Çocuklar» gibi 'intimiste' yapıda filmlerden, daha çok şiddet içeren, daha lirik, daha 'epik' filmlere: «Bayram Başlasın», «Ölüme Doğru», «Coup de Torchon» gibi...

«— Kültür Bakanı'nız Jack Lang'ın geçmiş günlerde Amerikan sinemasının kültür emperyalizminden söz ederek bu sinemayı kınayan sözleri, Fransa'da tartışmalar açtı. Bu konuda ne dersiniz?»

— Amerikan sinemasının, yapım ve dağıtım gücüyle birçok şeyi empoze ettiği ve bir kültür sorunu yarattığı gerçek. Dünyaya çok sayıda film satıyor Amerika, sinema ve TV aracılığıyla. Ama kendi iletişim araçlarında hiçbir ülkenin film ve yapıtı yeralmıyor hemen hemen. Bir koruma gerekli. Ama bunun sınırları önemli. Global bir Amerikan-düşmanlığına dönüşmemeli bu, yetenekli Amerikan sinemacıları ödememeli bunun bedelini... Bir zamanlar, soğuk savaş döneminde, komünist basın tüm Amerikan filmlerini, sonradan başyapıt oldukları anlaşılan Losey, Dassin, Huston gibi yönetmenlerinkiler de dahil küçümser, karalardı. Oysa Sovyetler'den gelen her şey göklere çıkarılırdı. Ayrıca anti-Amerikancılığın kötü yerli sinemacılık için bir sığınak olmasını da önlemek, iyi ulusal filmler çevirmek için gerçek reformlar yapmak gerekiyor. Ayrca yine çok az sayıda yabancı film alan, üstelik önemli filmlerden çok ticari başarıları yeğliyen Sovyetlerin de aynı biçimde eleştirilmesi gerekir.

— «Jim Thompson gibi karamsarlığıyla tanınmış bir Amerikan kara-seri yazarının 2 romanı, üstüste 2 Fransız sinemacısınca uyarlandı. Alain Corneau «Kara Seri»yi yaptı, siz de «Coup de Torchon»u.. Fransız yönet-

menlerinin Amerikan polisiye yazarlarına hep ilgi gösterdiğini de biliyoruz. Bu ilgi nerden kaynaklanıyor?»

— Amerikan polisiye yazını, gerçekten de 30-40'lardan beri Fransız sinemacılarını çekmiştir. Bu şimdilerde daha da göze batıyor, çünkü polisiye filmler saygınlık kazandı, büyük projeler ve flash' isimlerle yola çıkılıyor. Jim Thompson ilginç bir yazar, Corneau da, ben de, bu 2 projeyi yıllardır tasarlıyorduk. Karamsar olduğu doğru, ama bizim de bir kuşku ve kaygı dönemi geçirdiğimiz gerçek. Polisiye filmlerin genelde aydın bunalımlarının doruğuna tırmandığı dönemlerde arttığı doğru bir gözlem. Amerika'da da bu sinemanın moda olduğu dönem, ünlü ekonomik kriz dönemiydi, 30'lar yani... Savaşta da bu sürdü. Kore Savaşı'nda, Domuzlar Körfezi bunalımında bu filmler yeniden gözde oldu. Şimdi Fransa'da solun iktidara gelişinin birçok kesimde uyandırdığı kaygılara koşut olarak, dünyada da büyük dramlar yaşanıyor, Şili'den Arjantin'e, Kamboçya'dan Polonya'ya... Aydınlar her alanda sorular soruyorlar kendikendilerine, yanıtlar arıyorlar. Polisiye film, güvensizliğin, şüphenin, yozlaşmanın, korkunun egemen olduğu bir dünyayı ele alıyor, onun için bir yerde zamanımızın kolektif bilincini yansıtıyor. Jim Thompson'a gelince, az tanınmış bu yazarın, gerçeğe, her türlü sözde romantik yaklaşımı iten son derece alaycı bir yaklaşımı var. 2 önemli esin kaynağının Cervantès ve Karl Marx olduğunu söyleyen solcu bir yazardı Thompson. Tümüyle karamsar olduğu söylenemez. Chandler, Hammett, James Mac Cain, Horace Mc Coy çizgisi ve öneminde bir yazardır Thompson. Yakında Fransa'da özyaşam öyküsü çıkacak. Brecht, bu tür yazarlar için, «Anlattıklarının içinde bir mesajı neredeyse kaçakçılıkla geçirivermeyi başarıyorlardı» diyor. Polisiye ayrıca içerdiği olaylar ve heyecan ögeleriyle ticari başarıyı da güvenceye alıyor. Ama bir polisiye içinde her türlü eleştiriyi yapabilir-

siniz. Balzac, «Polisten söz etmek, devletten söz etmektir.» derdi. Kuşkusuz, yalnızca bir biçim deneyi olarak yapılan ve kısa zamanda demode olan filmlerle (Louis Malle'ın ilk filmi 'İdam Sehpası' gibi), sosyal bir döneme bağlanan polisiyeleri ayırt etmek gerekir. Son dönemde Fransa'da da toplumsal kaygılar ve yansımalar taşıyan, Céline, Queneau gibi yazarlardan esinlenen bir kara-roman yazını var, bunlar da sinemaya uyarlanmaya başlandı. Simenon da çok uyarlanan bir yazardır, biliyorsunuz. Ama bir şey daha söyleyeyim: Amerikan polisiyesinin uyarlanmasında çok dikkat etmek gerekiyor. Temel durumu değiştirince öz zedeleniyor. Onun için sözgelimi William İrish'den Truffaut' nun yaptığı 2 ünlü uyarlama, «Siyah Gelinlik» ve «Evlenmekten Korkuyorum-La Sirène du Misissipi» çok başarılı olmadı, çünkü birinin Amerika'nın çok yaygın olması ve eyaletlere bölünmüş olması, diğerinin ise geçen yüzyılda New Orleans'ın sosyal özelliklerine dayalı öyküleri, bu uyarlamalarda gerçek karşılıklarını bulamamışlardı.

«— Şimdi sizin sinemanıza gelelim. Önemli, güncel konuları ele alıyorsunuz, ama temelde klasik bir anlatımınız var desek, katılır mısınız?»

— Görünüşte klasik, aldatıcı klasik bir sinemam var diyebilirim. Anlattığım öykülerde, önemli olan bir iç dramaturjidir, temel kişimin veya kişilerimin temposunu yakalamaya çalışırım. Bence 'mizansen', bir kişiliğin içsel eylemini yakalama ve yaratma çabasıdır. Dekupajım sadedir, seyirciyi zoraki biçimde, kurgu oyunlarıyla sarsmak, yapay biçimde heyecanlandırmak istemem. Aynı plan içinde öznel bir bakıştan nesnel bir bakışa geçmeyi denediğim çok olmuştur. Açı/karşı-açı (champ/contre - champ)'larda, örneğin hiçbir zaman klasik açı/karşı-açı kullanmam, hep değişik açılar yakalamaya çalışırım, hep asimetrik çalışırım, objektifler de değişir. Bazı olayları gerçek süreleri için-

de vererek belirlemeye çalışırım: «Ölümü Beklerken» de Romy Schneider'in kaçışını veren çok uzun plan - sekans gibi... Tüm filmlerimi sesli olarak çekerim, sesle, müzikle çok oynarım. Bunların birer deney olduğu, nu, araştırma olduğunu sanıyorum. Seyirciyi şaşırtacak sürprizlerden, «coup de théatre»lardan kaçınırım. Öykünün gelişimi, kişilerin gelişimiyle ve kişilerin olayları kavramasıyla oluşur, onları öncelemez. Kamera kişilere göre, onları ve sözlerini değerlendirmek için bir araç olur, oyuncuların çevresinde dolaşır, onlara yaklaşır-uzaklaşır, onları kavrar. Bir araçtır o yalnızca, varlığı çok duyulmamalıdır.

«— Filmlerinizde belli bazı bölümlerin duygusal yoğunluğunu, birden gösterişli, etkili bir müzik aracılığıyla arttırıyorsunuz, adeta o bölümlerin altını çiziyorsunuz. 'Coup de Torchon'da başlangıç ve final, 'Ölümü Beklerken'de bazı bölümler ve yine finalde olduğu gibi...»

— Evet, doğru. Bu bende operanın etkisidir. Operaya bayılırım. Büyük lirik anlar yakalamaya çalışırım, filmlerimde. Müziği beklenmedik anlarda güçlü biçimde kullanmak, ona yalnızca süsleyici değil, aynı zamanda itici, devinim yaratıcı bir güç vermektir. «Ölümü Beklerken»in tüm finali bir operadır sanki. «Bayram Başlasın» için unutulmuş bir opera keşfedip kullandım. «Yargıç ve Katil»de Philippe Sarde'ın önceden bestelenmiş müziğine göre çektim filmi. Kamera devinimleri ile müziğin ritmi arasındaki ilişki çok önemlidir ve bazen müzik, mizansenin stilinin anahtarını verir.

«— Aktörlerle, özellikle gözde oyuncunuz Philippe Noiret'yle olan ilişkileriniz üstüne konuşur musunuz?»

— Noiret'yle konuşmadan anlaşırız, bakışlarla... Aktörlerle ilişkilerim çok iyidir. Sette çok iyi vakit geçiririz. Jean Renoir gibi, hep oyunculara belli bir özgürlük veririm. Ama bu özgürlük bir görüntüdür, ger-

çekten özgür olmalarından çok, kendilerini özgür hissetmeleri önemlidir. Bana fikir vermelerini, öneriler yapmalarını, bana ve filme katılmalarını isterim onlardan ve elde ederim. Onları dikkatle dinler, önerilerini uygulayabildiğimde uygularım. Çok çekim yaptırmam, doğallığı yakalamaya çalışırım. Bir filmi başarmak için yönetmenle oyuncuların tam bir işbirliği, dostluk, anlaşma içinde olmaları şarttır diye düşünürum. Aktör filme katkısı olduğunu hissederse olağanüstü şeyler yaratabilir. «Ölümü Beklerken»de Romy Schneider'in yataktan fırladığı sahnede provalarda hiç yapmadığı biçimde şiddetli ve patetik olmayı bilmesi gibi...

1982

Alman Sinemacısı Reinhard Hauff'la Konuşma

«İYİ FİLM MUTLAKA KIŞKIRTICI OLMALIDIR»

Reinhard Hauff, çağdaş Alman sinemasının en ilginç yönetmenlerinden biri. 1939 yılında Federal Almanya'nın Marburg kentinde doğan Hauff, liseyi bitirdikten sonra üniversitede sosyoloji ve edebiyat öğrenimi görmüş. Ancak üniversite öğrenimini tamamlamadan çalışarak yaşamını kazanmaya koyulmuş. Büyük ilgi duyduğu sinemaya TV aracılığıyla geçen Hauff, 1963-66 yılları arasında önce TV oyunlarında, belgesel filmlerde ve şovlarda görev almış, yönetmen yardımcılığına kadar yükselmiş. Hauff, Michael Pfleghar'ın yardımcısı olarak da uzun yıllar Almanya dışında bulunmuş. 1966-68 yılları arasında 20 TV şovu hazırlayan Hauff'un bu çalışmaları arasında iki ünlü şarkıcı, Janice Joplin ve Wilson Pickett şovları da bulunuyor. 1969 yılında belgesel film yönetmenliğiyle sinemaya adım atan sanatçı, ilk uzun metrajlı yapıtını 1970'71

yılında «Mathias Kneibl»la vermiş. İkinci filmi «Franz Blum'un Olgunlaşması»nı 1973'te çeviren Hauff, daha sonra «Paule Paulander», «Baş Oyuncu», «Kafadaki Bıçak», «Duvardaki Adam»ı yapmış, son olarak da 1982'de «Başöğretmen Hofer»i çevirmiş.

Ve Reinhard Hauff Türkiye'den geçti. Günümüz Alman Sineması'nda önemli bir yeri olan yönetmen, içinde yaşadığı toplumun çeşitli sorunlarını, rahatsızlıklarını dile getiren ilginç filmler yapıyor. Bu toplu - gösterinin bir avuç sinema meraklısı dışında fazla ilgi görmemesi yazık. Çünkü sinema bir yana, çeşitli ilişkiler içinde bulunduğumuz Alman toplumunu tanımanın, onların Türk toplumunu tanıması kadar gerekli ve önemli olduğuna inanıyoruz. Ve sinemanın bir toplumu tanımada ne denli önemli olduğunu yinelemeye gerek var mı?

Hauff'la yaptığımız konuşmanın bazı bölümlerini, bu çağdaş ve aydın sanatçının temel görüşlerini burada verelim.

— Filmlerinizin bazılarının, özellikle 'duvar fobisi' ni işleyen 'Duvardaki Adam'ın Almanlar dışında da kolayca anlaşılabileceğini düşünüyor musunuz?

— Haklı bir soru. Çünkü bu film Berlinliler dışındaki Almanlar tarafından bile yeterince anlaşılmadı denebilir. Ancak ben bunun yalnız Berlin duvarı değil, tüm duvarlar üstüne, çokluk insanın kafasındaki duvarlar üstüne bir film olduğunu düşünüyorum. Film, özellikle sınır özelliği taşıyan toplumlar için de, ama daha geniş bir bakış açısıyla, çeşitli ayrımlarla iyi - kötü, doğru-yanlış, Batı - Doğu, sosyalist - kapitalist gibi ayrımlarla bölünmüş dünyamız açısından geçerli olabilir.

— Filmlerinizin seyirciyi kolayca içine almadığını söylersek?

— Filmlerimde seyircinin hem duygularına hem de aklına seslenmeyi deniyorum. Yeni Alman sinema-

sı'nın özelliği bir tür sinemanın, özellikle Amerikan sinemasının empoze ettiği sinema duyumlarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış olmasıdır. Filmlerimde belki de Almanların soyutlamaya eğilimi veya 'mükemmellik tutkusu' gibi özellikleri nedeniyle güçlükler olabilir. Francisco Rosi'nin 'Yalnızca duygularla film yapılmaz. Yalnızca düşüncelerle de yapılmaz' sözünü çok benimsediğimi söyleyebilirim.

— Filmlerinizin başkişileri, hep düzen dışı, kural dışı 'marjinal' kişiler. Yasalar onları ya dışlamış, ya dışlamak üzere.. Niçin?

— Toplumla, düzenle uyumu reddeden kişiler ilgimi çekiyor. Her şeyi kabul eden kişiler değil. «Kafadaki Bıçak»ta başkişim bir polis saldırısı sonucu konuşma yeteneğini yitirir. «Baş Oyuncu»da sinemacı ekibi, film çevirdikleri köyde baştan beri 'yabancı'dırlar. Hapishanede geçen filmin tüm kahramanları, toplum dışına itilmiştir vb. vb.. Kişisel, ruhbilimsel, çevresel veya toplumsal nedenlerle başkaldıran kişiler... Diğer yandan başkaldıran olmanın mutlaka suçlu, yasadışı olmak anlamına gelmediğini de unutmayalım. Hükümetlerin günlük politikasına karşı çıkan herkes, sıradan vatandaş bile 'yabancı' olabilir. Atom silahlarının, füze istasyonlarının, termik santralların yasaklanması veya 'yeşil eylem' için gösteri yapanlar gibi... 'Yabancı' olmak, 'düzen dışı' olmak kişinin eylemiyle değil, o eylemin resmi görüş tarafından nitelenmesi ile belirleniyor. 'Düzen dışı' deyince yalnız silahlı soyguncular, hırsızlar, gangsterler düşünülmemeli. Sıradan bir vatandaş da, günün birinde kendini bu durumda bulabilir. Çok daha geniş bir platformda tartışılması gereken şeylerin tartışılmadan uygulamaya geçirilmesi, herkesi bir 'barış gösterisi', bir atom santralı protestosu eylemi içinde 'suçlu' duruma getirebilir. Filmlerimizde düşlerimizi, hayal kırıklıklarımızı ve 'ütopya'larımızı anlatmazsak neyi anlatacağız?

— Filmlerinizin yankıları nasıl oldu?

— Filmlerim tartışma getirdi. 'Kafadaki Bıçak' veya Franz Blum'un Olgunlaşması', resmi kişilerin ve her tür siyasal kanattan sözcülerin katıldığı, bazıları TV'de yayımlanan tartışmalar açtı. Şuna inanıyorum: İyi bir film mutlaka kışkırtıcı olmalıdır, tartışma getirmelidir. İster içeriği, bildirisi, isterse estetik yanıyla...

— Kendinizi Yeni Alman Sineması denen akımın içinde görüyor musunuz? Bu sinema hâlâ var mı?

— Yeni Alman Sineması denen akım çıkalı neredeyse 20 yıl oluyor. Bu akım, Kluge, Fassbinder, Herzog gibi öncüleriyle önemli şeyler getirdi. Değişen şu: Bu akım artık 'resmi' Alman Sineması oldu. 'Alternatif sinema' olduğu günlerde olağan olan ticari başarısızlığı artık taşıyamaz. Filmleri artık halka, geniş kesimlere de ulaşmak zorunda...

— Sinemada kimlerden etkilendiniz?

— Çok şeyden, çok kişiden. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, erken dönem Rosselini ve Visconti'si, Pasolini, Amerikan kara filmi, tüm Yeni Alman sinemacıları...

— Türk sineması üstüne ne diyorsunuz?

— Gördüğüm 'Sürü', 'Yol', 'Hakkâri'de Bir Mevsim' gibi filmleri çok beğeniyorum. Güçlü, sağlam, uzun zaman unutulmayan yapıtlar bunlar. Sizin gibi, kırsal kesimin tüm sorunlarıyla kent uygarlığının yanı sıra var olduğu, bazen bu iki kesimin, gecekondularda olduğu gibi yan yana yaşadığı bir ülke, kuşkusuz Alman toplumundan çok farklı. Bizde bu tür arkaik yaşama biçimleri çoktan öldü. Biz artık yalnız kentin, kentleşmenin sorunlarını işliyoruz. Onun için sizin filmleriniz bize, sinemasal değerlerinin dışında, bu arkaik dünyadan ses getirdikleri için de ilginç geliyor. Bizim artık yapamıyacağımız filmler bunlar... Bu yüzden «Sürü» ilk karşımıza çıktığında herkes sanki şok geçirdi. Ama sizin, kentte geçen daha ileri bir aşama-

nın sorunlarını işleyen filmlerde de ayni güce erişebileceğinize inanıyorum.

1984

Venedik Şenliği'nin gözdesi, yönetmen Solanas

«KUSURSUZ BİR SANATI SAVUNMUYORUM»

«Tangolar, ya da Gardel'in Sürgünü» filmini bilmem nasıl anlatmalı? Son yıllarda izlediğim en özgün, en değişik, yaratıcı yanı en güçlü filmlerden biriydi bu.. Yıllardan beri, özellikle 1968'deki «Yanıp Tutuşma Anı La Hora de las Hornos» filmiyle Latin Amerika siyasal sinemasının bayrağı haline gelen, hiçbir filmini görme olanağı bulamadığımız halde özellikle yapıtının yankıları ve sinema dergilerindeki görüşleriyle saygı duyduğumuz Arjantinli sinemacının en son yapıtıyla, nerdeyse 5 yılın ürünü olan bu çarpıcı filmle karşılaşmak gerçekten heyecan vericiydi. Bu heyecan, Solanas'la bizzat karşılaşmak ve alt sütunlardaki konuşmayı yapmakla sürdü.

Evet, «Tangolar».. Arjantinli ünlü tango şarkıcısı, kendisi de bir 'sürgün' olan yaşlı Carlos Gardel'in adını ve görüntüsünü taşıyan bu film, 'dünya sürgünlerinin merkezi' Paris'e sığınmış, ama yürekleri hep ülkelerinde olan bir Arjantin 'tango topluluğu'nun serüvenlerini anlatıyordu. Topluluğun yıldızı Mariana'nın (Marie Laforêt), gencecik kızı Maria açısından verilen öyküde, çeşitli yan öyküler, temalar, anlatım biçimleri birbirine karışıyor, ortaya Latin Amerika yazınının başyapıtlarında da duyumsanan yepyeni bir tat çıkıyordu. Bir 'tango gösterisi' hazırlamakta karşılaşılan güçlükler, 'sanat koruyucusu' Fransızların anlayışsızlığı, gösteri için aranan ve bir türlü bulunamayan son; aşklar, tutkular, kinler, özlemler... Ülkede, geride

kalmış ve Arjantin makamlarınca 'kayıp' ilân edilmiş akrabalar, anababalar için duyulan kaygılar... Puslu sabahları Seine Nehri rıhtımlarında ya da köprülerin üstünde yapılan tangolar, müzik ve dansla dışavurulan çeşitli yoğun, karmaşık duygular... Gerçekçi, fantastik, alaycı, eleştirel, siyasal boyutların birbiriyle özgün biçimde örtüştüğü, üslupçu, zengin, arayışlar içinde bir film.. Bir kez daha Astor Piazzola'nın (İstanbul Sinema Günleri'ndeki «Dördüncü Henry'de tanıdığımız) özgün, kışkırtıcı müziği.. Ve Carlos Gardel'le birlikte, ömrünün son 25 yılını sürgünde geçiren reformcu general San Martino'nun görüntüleriyle de altı çizilen 'ezeli sürgün'ün iç burucu hikâyesi... İşte bu film ve genelde sinema sorunları üstüne Solanas'la yaptığımız konuşmanın dökümü...

— Fernando Solanas, «Tangolar» üstüne neler söylersiniz?

F.S. - 'Tangolar', benim dördüncü filmim. «Yanıp Tutuşma Anı»nı tasarlayalı 20 yıl, bitireli 17 yıl oluyor. Sonra «Fiero'nun Oğlu»nu yaptım. Bir ulusal destandı bu. Sonra sürgün yılları başladı. «Başkalarının Bakışı» adlı ısmarlama bir filmden sonra «Tangolar»la yeniden sinemaya döndüm. Yalnız ülkemden değil, sinemadan da sürgünüm ben.. 26 yıl oldu sinemaya gireli, gönlümce üç film yönetebildim. Neredeyse 10 yılda bir film ediyor. Arjantin'de bir yapımevim vardı, reklam filmleri yapıyor, kazandığım parayı kendi filmime yatırıyordum. Çünkü hiç bir zaman yapımcı bulma şansına erişemedim. 1976'dan beri ülkemden tümüyle uzağım. Ama sinema yapma konusundaki koşullar değişmedi. Gerçi Arjantin'de koşullar artık değişti. Ülkeme dönebiliyorum. Nitekim «Tangolar» bir Fransız Arjantin ortak yapımı olarak ortaya çıktı. Arjantin hükümetinin de katkısı oldu.

— Sinemanızı tümüyle siyasal bir sinema olarak niteler misiniz?

F.S. Siyasal bir film.. Ne demek bu? Genelde siyaseti ya da siyasal bir konuyu ele alan filmlere siyasal yaftası yapıştırılıyor. Örneğin «Tangolar» İtalya, Fransa, İspanya gibi ülkelerde Dünya Savaşı ya da iç savaş sırasında yapılmış onca anti - faşist filmden daha siyasal bir film değil. «Tangolar» bence siyasal olmaktan çok, ulusal bir sömürgelikten kurtulma (décolonisation) çabasının örneği sayılabilir. Özgür, demokratik, ulusal ve halkçı (popüler) bir sinema örneği sayılabilir. Güneyden, bağımlılaştırılmış, sömürgeleştirilmiş, bağımsızlık savaşımı veren ülkelerden gelen biz sinemacılar, ulusal sinemamızı kurmak, gelişmiş kuzey ülkelerinin bize empoze ettiği 'tek' sinema modeline karşı durmak savaşımına ve angajmanına sahip çıkmalıyız. Bir 3. Dünya ülkesi sinemacısının görevi, kendi öz sinemasını yapmak, yani çoğu kez bu sinemayı hiç yoktan ortaya çıkarmaktır. Kendimizin, kendi halkımızın görüntülerini (imajlarını) yaratmak hakkını savunmalıyız. Kuzey, kendi görüntülerini tüm dünyamızın görüntüleri halinde sunmakta, üstelik bunları son derece etkin biçimde yaymakta usta.. Bu ülkeler, Doğu ya da Batı blokundan olsun, kendi görüntülerini, kültürlerini sürekli yayıyorlar. Biz kendimizin, kendi tarih ve kültürümüzün görüntülerini yansıtmakla kalmayıp bunların dünya çapında dağıtılabilmesini de sağlamak zorundayız. Evrenin Avrupa ya da Amerika odaklı bir tek mercekten yansıtılmasına izin vermemeliyiz. Onun için hep bir 'Üçüncü Sinema'dan söz ettim, ediyorum. Hollywood tarzı görkemli, yaldızlı bir eğlence sineması değil. 'Yaratıcı sineması' etiketiyle sunulan Fransız usulü bir utangaç, 'intimiste', mızmız bir sinema da değil. 'Üçüncü Sinema' kendi halkımızın hayatından, belleğinden, tarihinden söz eden, ama kendi estetiğini de kurabilen bir sinemayı yeniden yaratmak çabası demektir. Bizim halklarımızın büyük, gelişmiş teknolojileri, büyük olanakları yok. Ama bir-

şeyler yaratmak için isteğimiz, sabrımız ve yeteneğimiz var.

— Sinema anlayışınızda «Yanıp Tutuşma Anı»ndan bu yana değişen ne var?

F.S. - O filmim bir deneydi. Bir sinemasal deney.. Çok güçlü bir siyasal bunalıma yakalanmış bir ülkenin sanatçısının kendi ülkesini, tarihini daha iyi tanımak istediğinden doğmuştu. Bir deneme yazmak istiyordum, ama bunu yazıyla değil, sinemayla yapmak istiyordum. Çabam, yazınsal bir denemenin sinemasal karşılığını bulma çabasıydı. Seyirciyi sarsmak, kışkırtmak çabası vardı bu filmde; edilgin seyirci niteliğinden sıyrılıp ülkesinin tarihinin, siyasetinin yaratılmasına etkın biçimde katılsın isteği vardı... «Tangolar» ise kuşkusuz çok daha 'sanatsal' bir film.. Gösteri içinde bir gösteri bu, büyük bir seyirci kesimi için düşünülmüş... «Tangolar»ın ilk filmimde amaçladığım kadar dolaysız bir siyasal işlevi yok. Ülkemin ve benimki gibi ülkelerin sürgüne mahkûm ettiği aydınların dramını, sorunlarını, olabileceği kadar çok seyirciye güçlü bir sanat yapıtı aracılığıyla duyurmak istedim. İşlevlerin farklılığı, filmlerin de farklılığını getiriyor kuşkusuz. Sürgün baskı demektir, keder demektir.. Bu örümcek ağının tuzaklarından korunmak, sürgündeki aydına ağlar duruma düşmemek için filme mizahi tonlar da kattım, sanki kendi sürgünümüzle dalga geçtim. Çünkü her şeye karşın aslolan hayattır, gelecektir, umuttur. Belli dramatik öykülere bağlı siyasal filmler kalıbını biraz sarsmak istedim, çünkü bu tip filmler de görkemli, asık suratlı tavırlarıyla artık tür sinemasının bir parçası olup çıktılar. Filmde trajik tonlar var. Ama trajik duygusu filmin tümüne egemen değil. Umudu vurgulamak için filmi 20 yaşındaki bir genç kızın gözleriyle anlattım.

— Filminizde fantastik dokunuşlar var. Kimi kişilerin filmin belli bir anında robota dönüşerek patlayıp

parçalanmaları gibi.. Lâtin Amerika yazınında da yaygın olan bu gerçekçilik/fantastik' bireşimi üstünde durabilir miyiz?

F.S. Fantastikten çok tiyatroya atıf var, bu tür sahnelerde.. Sonuç olarak bir gösteri türü olan sinemanın özündeki kimi 'büyü' öğelerini, bir tür dramatik şiir yaratan kimi öğe ve alışkanlıkları yitirmiş olması bence yazıktır. Sinemam isteyerek bir neden sonuç sinemasının, geleneksel anlatım biçimlerinin kullanıldığı bir yüzeyin tuzaklarından kurtulmayı, seyirciye sanki 'hayatta bakın daha neler olabilir' demeyi amaçlıyor. İnsanları çevrelerine daha iyi bakmaya çağırıyor. Hayatta da çok şey karmakarışıktır, sırasızdır, düzensizdir. Hayatın bölümlerine koşut bir sinema yaratmaya çalıştım. Tamamlanmamış ve 'mükemmel' olmayan bir sanat anlayışını savunuyorum. Tanrı'ya şükür ki hayatın kendisi de böyledir. Hayatın önü açıktır, halkın önü açıktır, filmin de önü açık olmalı. 'Mükemmel' saplantısından kurtulmalı, eski modelleri kırmalı, her şeyi birbirine karıştırmalı. Filmde tüm bir estetik önerisi var. Bunun için tiyatro öğeleri de soktum. 'Dört perde' espirisi, her perdenin halkımın türkülerini söyleyen iki genç kız tarafından sunulması, vb. Bu Lâtin Amerika edebiyatına da bağlı bir anlatım biçimidir: fantastik, büyü, düş ve gerçek birbirine karışıyor. Popüler sanatın, ülkemin ve tüm Güney Amerika'nın yansımaları var : Aşk ve tutku hikâyeleri anlatan tangolar, bunlara alay boyutu ekleyen 'hızlı tango' milongalar, vb. Sonuç olarak modellerden sıyrılmış, kendi halkımızın yaşamına, belleğine, kültürüne bağlı filmler yapmak, ama bunları yaparken yeni ve büyük bir sinema yaratma yürekliliğini de göstermek zorundayız derim.

— Filminizi ölmüş dostunuz Fransız sinemacısı Patrick Lemaire'yle birlikte Yılmaz Güney'e adamışsınız. Bunun nedeni?

F.S. - Lemaire sürgünümde beni ağırlayan, yüreklendiren bir sinemacı dostumdu. Yılmaz Güney de burada edindiğim en iyi arkadaşlardan biriydi. Güney benim için aynı zamanda sürgünde olan Üçüncü Dünya Ülkesi sanatçısını simgeliyordu. Elysée Sarayı'nda Cumhurbaşkanı'nın çağrılısı olarak gittiğim bir yemekte tanıştık. Evet, filmlerini görmüştüm, çok takdir ediyordum. Zaten filmimi onun sanatçı yanına adadım. «Tangolar» için beni yüreklendirdi, filmi finanse etmeyi bile önerdi. Ne yazık ki beklenmedik ölümü bu işbirliğini önledi. Aramızdaki dostluğun, dayanışmanın olduğu kadar, halkından ülkesinden uzakta ölmek gibi acılı sonu için de Güney'e filmimi adamak benim için bir görevdir.

— Tek bir Lâtin Amerika edebiyatından söz edildiği gibi tek bir Lâtin Amerika sinemasından söz edilebilir mi? Rocha, Littin, Soto gibi sinemacıların sizin üzerinizde etkisi olmuş mudur?

F.S. - Aynı kıtanın çocuklarıyız. Ortak bir tarihimiz, ortak bir ruhumuz, duyarlıklarımız, ortak siyasal yazgılarımız var. Bir Lâtin Amerika sinemasından kuşkusuz söz edilebilir ve tüm Lâtin Amerikalı yönetmenlerle ve başkalarıyla da karşılıklı etki alış verişi içinde olmuşuzdur.

1985

2 Filmiyle 2 Büyük Ödül Alan Yugoslav yönetmeni, Sinema ve Dünya Görüşlerini Bize Anlattı

KUSTURİCA : «HER FİLM, SONU BELLİ OLMAYAN BİR YOLCULUK GİBİ OLMALI»

Emir Kusturica, bugün yaşma kıyasla dünyanın en ünlü yönetmenlerinden biri, belki de birincisi... Birkaç TV filminden sonra yaptığı 2 filmin üstüste dünyanın

en saygın ödülleri olan Venedik Altın Aslan ve Cannes Altın Palmiye'sini alması, Kusturica'yı sinema sanatı çevrelerinde gerçek bir 'star' haline getirmiş. Nereye gitse sinema yazarları, gazeteciler, meraklılar peşinde... Sinema sanatına ilginin bu düzeyde olmadığı ülkemizde Allahtan biraz rahat etti, genç Yugoslav sinemacısı... Örneğin bakanlık kokteylinde gazetecilerimiz Türkan Şoray'la Hülya Koçyiğit'in birarada poz vermesi gibi hiç görülmemiş (!) bir olayın peşindeyken, herzamanki gibi gösterişsiz, nerdeyse kılıksız haliyle ve uzun saçlarıyla, genç bir 'rock müzikçisi' gibi ortalarda dolayan Kusturica'nın farkında bile değildiler..

Kusturica, 'röportaj vermeyi' sevmiyor. Bu yüzden İstanbul'da gazetecilerden kaçtı, verdiği kimi randevulara da gitmedi. Sonunda onunla bir öğle yemeğinde ve bir Çin sofrası çevresinde bu konuşmayı yapabildik. Özellikle «Babam İş Gezisinde»nin Cannes birinciliğinden sonra 200'den çok gazeteciyle konuştuğunu duyunca, onun bu işten bıkmış olmasına hak verdik. Aslında birden gelen ününe karşın şımarık biri değildi, kapris yapmıyordu, yalnızca bu ünden biraz yorulmuş gibiydi. İlginç şeyler konuştuk Kusturica'yla... İşte bir bölümü...

«— Bay Kusturica, filmlerinizde hep Türkler var, Boşnaklar var. Kendi kökenlerinizden söz eder misiniz?»

«— Ailem Sırp kökenli. Türklerin gelişinden sonra İslam dinine geçmişler. Bosna-Hersek'de, biliyorsunuz, çok karmaşık bir uluslar birliği var. Sırplar, Hırvatlar, Katolikler, Yahudiler, Müslümanlar, ırklar ve dinler içiçe... Büyük-büyük babam, bir köprü ustasıymış. Kökenlerin üstünde çok durmuyorum aslında, Yugoslavyada birçok sanatçının da yaptığı gibi, Avrupalı bir hümanist kimliğiyle sanat yapmaya çalışıyorum. Dinsel inançlarım yok. Benim için en büyük inanç, kültür...

«— 'Dolly Bell'in sonunda, ölüyü İslam geleneklerine veya komünist yöntemlere göre gömmek konusun-

da bir tartışma var. Yugoslavya bugün, örneğin bir Polonya gibi hala dinin, önemli bir toplum dinamiği oluşturduğu bir sosyalist ülke sayılabilir mi?»

«— Ülkenin hangi yöresinde olduğunuza bağlı. Saraybosna'da İslam hala güçlü.. Ama bu konuda, kendi ailemle ilgili anılarımdan yararlandım. Benim ailem de, 'Dolly Bell'in ailesi gibiydi. Gençler, Batı kültürüne, giyimiyle, 'rock'n'roll'uyla çok daha yakın biçimde yetişiyorlardı. Yaşlılar ise, dinsel inançlarını, geleneklerini korumuşlardı, onlara bağlıydılar. Aslında günümüzde tüm dünyada dinin yeniden önem kazandığı görüşündeyim. İnsanların politik inançları düşkırıklıklarıyla zayıflıyor, onun yerine yeniden din geliyor. Ancak, dinlerde, özellikle Vatikan katolikliğinde korkunç bir bürokratik mekanizmaya dönüşen hiyerarşik uygulamalar, belki de kişisel olarak beni dinden uzak tutan en önemli neden».

«— Bürokrasiyi sevmiyorsunuz zaten.. İki filminizde de ağır bir bürokrasi eleştirisi var».

«— Biliyor musunuz, aslında hiç bir şeye karşı, hiç bir kurum veya kavrama karşı film yapmıyorum. Ben insandan gelen ve insana dönük bir sinema yapmak istiyorum yalnızca... Kişiliklerin, durumların yargıcı olmak istemiyorum. Belli koşulları, o koşullardaki kişilerin durumlarını aralarında oluşan ilişkileri anlatmak istiyorum. Örneğin 1960'lar, Yugoslavya için önemliydi. Özellikle o yıllarda popüler Batı kültürüyle, bir tür alt-kültür olayıyla geniş biçimde karşıkarşıya gelmiştik. Batıdan gelen herşeye elbette tümden karşı değilim. Örneğin rock'n rol bir tür yeni - egzistansiyalizm olarak dünya çapında evrensel bir olaydır. Batıdan doğuya birçok ülkede, rock konserlerindeki yığınsal tepki antik tiyatrodaki 'arınma' (catharsis) olayına benzer bir olay.. Bunu küçümsemek kolay değil.»

«— Sonuç olarak anladığım kadarıyla filmlerinize, politik, eleştirel özyaşamsal gibi tanımlamalarla yaklaşılmasına karşısınız?»

«— Kesinlikle.. Bahçemdeki, sokağımdaki insanları anlatmaya, belli duyguları, heyecanları nakletmeye çalışıyorum ben... Bunun için gerekli sinemasal biçimleri de arıyorum ayni zamanda.. Ama sinemaya bir estet gibi, örneğin bir Visconti gibi yaklaşmıyorum. Aslında her sanatçı biraz estettir, ben de öyleyim. Ama kusursuz bir film yapmayı amaçlamadım hiç... Yaşamın kendisi kusursuz değil ki... Diğer yandan, bir yönetmenin bir diğer kaygısı da, seyirciyi alıp sonuna dek sürüklemek olmalı. Daha ilk üç sahnesinden gelişimi, sonu belli olan filmler de var, ne yazık ki.. Her film, sonu belli olmayan bir yolculuk gibi olmalı».

«— Filmlerinizi özellikle Fellini filmleriyle kıyaslıyanlar oldu. Sizce Akdeniz ülkelerine özgü ortak duyarlıklardan söz edilebilir mi?

«— Fellini, Renoir, Vigo gibi hayran olduğum İtalyan veya Fransız yönetmenleri oldu. Onları taklide yeltenmedim, ama ortak, Akdeniz'e maledilebilecek bir duyarlığımız olduğu doğrudur sanırım. Bir insanın bir lokantada oturma biçiminde bile Akdeniz'e özgü birşeyler vardır. Ben, sizin filmlerinizde de, örneğin Yılmaz Güney'in birçoğunu izlediğim filmlerinde de, çok paylaştığım, bize benziyen şeyler gördüm. Gerçi onları duyumsama ve anlatma biçimi, belki bize veya Fellini'ye göre daha sert, daha güçlü. Ama benzerlik açık».

«— Diğer yandan, sinema eğitiminizi Çekoslavakya'da yaptığınızı ve Jiri Menzel'in öğrencisi olduğunuzu biliyoruz. Bunun da sinemanızda etkisi oldu mu?»

«— Menzel de, Forman da beni etkilediler, evet.. 5 yıl Prag'da sinema okudum. Ne var ki o yıllarda, birzamanların ünlü Çek sineması, bildiğiniz nedenlerden, ölüydü. Çek sinemasından en çok, Forman'ın filmlerinde de belirgin olan yaşama o ironik bakışı aldım sanırım. En yaşamsal, ciddi, dışa dönük durum ve sahnelerde bile ince bir ironiyi unutmamak, belki de benim sinemamdaki Çek dersidir. Yaşam bugün tüm dünya-

da zor, her ülkenin, her halkın büyük sorunları var. Bunlara bakarken, dudağımızın kenarına hep küçük bir gülümsemeyi iliştirmeliyiz sanıyorum.»

«— Ünlü olmak nasıl bir şey?»

«— Çok zor bir şey.. Normal olmağa çalışıyorum, zaten normalim de.. Onun için Batıda yaşamak istemiyorum. Ordaki yaşama alışamadım. Hep şenliklerde, filmler, partiler, dedikodular arasında yapay bir hayat yaşıyan, gerçek hayattan kopmuş kişilerle karşılaştım. Onun için ülkemde kalmayı istiyorum».

«— Doğu ve Batı sinemaları arasındaki farkı nasıl değerlendiriyorsunuz?»

«— Her iki yandan da sinemasını sevdiğim ülkeler, yönetmenler var. Ama asıl sorun, bence sinemanın, örneğin Amerika'da da, Rusya'da da, büyük bir sanayie dönüşmüş olması. Oysa ben, hala biraz 'artizanal' biçimde, sanayiden çok zenaat gibi film yapımını seviyorum. Batıdaki sermayenin kesin denetimi, Doğuda devletin kesin denetimiyle yer değiştiriyor. Onun için henüz büyük birer mekanizmaya dönüşmemiş bizim ülkelerimizde, Üçüncü Dünya Ülkelerinde çok iyi şeyler yapılabileceğine inanıyorum».

«— Gözde yönetmenleriniz?»

«— Kendi ülkemden, Pavloviç, Petroviç, Makayajev... Dışardan Fellini, Forman, Amerikalılardan Bob Rafelson..»

«— 'Babam İş Gezisinde' filminde beni şaşırtan bir şey var. Yugoslavya Stalin'den ve Sovyetlerden 1948'de koptuğu ve o yıllarda ülkenizde olasılıkla Anti-Stalinizm resmi tavır olduğu halde, filmin kahramanı Stalin'i küçümseyen bir sözü nedeniyle işinden ve özgürlüğünden oluyor..»

«— O zor ve karışık bir dönemdi. Herşey karmakarışıktı. Tito'nun Stalin'den koptuğu o dönem, kimi küçük insanların yaşamına nasıl yansıdı, ben onu göstermek istedim.»

«— İki filminizde de çocukları yönettiniz. Bu zor bir deney değil mi?

«— Olayları çocukların gözüyle, onlar aracılığıyla görmenin çok avantajı var. Değişik, saf bir bakış açısı bu... Çocuk oyuncuları bulmak kolay değil elbette.. 6 yaşındaki Malik'i tam 200 çocuğu denedikten sonra bulduk. Ve onunla biraz çalışınca, tam aradığım çocuk olduğunu anladım. Sonrası zor olmadı.»

«— Biçim sorunları üstünde düşünür müsünüz?»

«— Filmlerimin hep belgeselle konulu film arasında yarıyolda olmasını isterim.»

«— Yönetmen olmasaydınız ne olurdunuz, bay Kusturica?»

Futbola özel bir merakı olan ve İstanbul'da Yugoslav hakemi Stankoviç'i görmeye giden Kusturica, bu sorumuza birkaç saniye düşündükten sonra şöyle yanıt veriyor:

«— Bilmiyorum, ama olasılıkla futbolcu olurdum».

1986

Sinema Günleri'nin seçici kurul başkanı Delvaux

BENİM SİNEMAMA 'BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK DENEBİLİR'

André Delvaux adını Sinematek'in parlak günlerini yaşayan belli bir kuşak iyi anımsar. 1960 sonlarında film yapmaya başlayan 1926 doğumlu bu sanatçının «Kafası Kazınmış Adam,» Bray'de Randevu», «Bir Akşam, Bir Tren» gibi filmlerini, içerdikleri soyut ögeler, düşsel bölümler, bilinçaltını sürekli yoklayan bir tavır vb. ögelerle ilgiyle karşılamıştık. Bir süre sesi soluğu çıkmayan Delvaux'yu, geçen yılın Sinema Günleri yeniden karşımıza getirdi: «Benvenuta», «Köpekle Kurt Arasındaki Kadın» ve «Woody Allen'e Sev-

gilerle» adlı 3 filmle Delvaux'yu yeniden tanıdık, sevdik. Bu yıl ise yine Sinema Günleri'nde gösterilen «Babil Opera»sı, sanırım görenlerin uzun süre unutmayacağı, Mozart'ın müziğini yaşamın kendisiyle besleyerek sinemalaştırma yönünde nefis bir örnekti.

André Delvaux karşımızda... Ve biz ona merak ettiklerimizi soruyoruz. Önce kendi sinemasını, sinema anlayışını anlatmasını istiyorum...

«— İlk filmim «Kafası Kazınmış Adam»dan başlayarak, hem gerçekçi, hem de 'büyülü' (magique) yanı olan temaları seçtim. Buna isterseniz 'büyülü gerçekçilik' diyebilirsiniz. Bu bence fantastik sinemanın bir kolu değil. Fantastik sinema, baştan itibaren hemen görsel olarak kendini belli eder, gerçekdışılık hemen kendini gösterir. 'Büyülü Gerçekçilik' deyim olarak sinemada kullanılmış değil. Ama yazında, bir parça da resimde bu türe girebilecek sanatçılar var. Örneğin yazında, Belçika'da Johann Denn, İtalya'da Contempelli veya İtalo Calvino, Latin Amerika'da Borgès veya Cortazar vb. yazarların yapıtlarında, belli gerçekçi verilerden yola çıkılır, ancak bu öylesine düşsel, hayalci biçimde işlenir ki, sonunda o gerçekçi veriler parçalanır ve mantığın çözümleyemeyeceği çelişkilere ulaşır. Bu çelişkiler, sonuç olarak dünyayı değişik biçimde algılamaya götürür. Bu, dengesiz bir algılamadır, diğer bir deyimle, yaptıklarımızla, yaşama biçimimizle kesin, mutlak bir gerçeği elde edemeyeceğimiz sonucuna ulaşırız. Düşgücüyle gerçek arasında sürekli bir git-geldir bu; ve ilk 4 filmimde bu tür bir dünyanın olabildiğince arı biçimde yaratılma çabası vardır. Sonra 10 yıl kadar oluyor, Belçika'da siyasal durumun son derece gerginleştiğine ve Flaman milliyetçiliğinin eski Nazi yöntemlerini yeniden gündeme getirmeye dek giden aşırı uygulamalarına tanık olduk. 'Büyülü Gerçekçilik' tavrını bir yana koymak ve 1975'te, faşizmin yeniden gelişimi tehlikesine dikkatleri çeken «Kö-

pekle Kurt Arasındaki Kadın» filmini yapmak gereksinimini duydum. Film, Flaman milliyetçiliğinin Alman Nazizmiyle işbirliğine gidişinin tarihsel perspektifini çiziyordu ve büyük ilgi gördü, tartışmalar açtı. «Benvenuta» aslında ilk anlayışıma bir dönüştü, ama belki daha aranmış, daha arı bir üslup çabasıyla.. Birbiri içinde anlatılan, birbiri yönünde anlatılan iki öyküyle, bir tür aynalarla yansıma/yansıtma çabası gösterdim. Özellikle filmin sonunda yazar François, kendi benzerine, kendi ikinci kişiliğine rasladığında, filmin Büyülü Gerçekçilik'de belki en ötelere, uzaklara gitmeyi deneyen yapıt olduğu anlaşılır. Bu ayna yöntemini, «Babil Opera»da da kullanmayı denedim. Opera üstüne yapılan hemen tüm filmleri görmüştüm. En beğendiklerim Bergman'ın «Sihirli Flüt»ü, Syberberg'in «Persifal»i oldu. Bu filmler, yeni bir sinemasal biçim arıyorlardı. Oysa diğer opera filmleri, Losey'in «Don Juan»ı dahil, operanın sinemasal karşılığını arama çabasıyla yetiniyorlardı. «Babil Opera» operayı değil, onun hazırlanmasını konu alıyor. Kimi kişilikler, opera binasının sınırlı hacmini aşıp seyirciyi ülkemin en çok sevdiğim yörelerine, manzaralarına götürüyor, müziğe bir tür 'kontr-puan' olarak... Müzik ve plastik aracılığıyla ülkeme, Belçika'ya bir 'hommage' sayılabilir, bu film... Gösterdiğim kişilikler, «Donjuan»ın kişilerine göndermeler yaparlar. Örneğin yönetmenin karısı, başta genç bir erkeğin (bir tür çağdaş Donjuan) takibine sert bir biçimde (tokatla) karşılık veren bir Donna Elvira'dır.

«— 'Woody Allen'e Sevgilerle' filminizi de çok sevmiştik. Bir sanatçının bir diğer sanatçı üstüne yaptığı en güzel filmlerden biriydi bu.. Bu film üstüne neler dersiniz?»

«— Bu da, yönetmene birçok soru getiren filmlerden.. 'Woody Allen üstüne bir film nasıl yapılabilir, Allen bir filmle nasıl anlatılabilir' vs. vs. Röportaj tek-

niğiye bir sanatçıya ancak dıştan yaklaşılabilir. Sanatçının içine nasıl girmeli, dünyasına nasıl girmeli? Bu film, röportajın sınırlarında gezindi. Çeşitli teknikler kullandım, ama her seferinde bu tekniği bozdum, parçaladım, bunun klişelere yol açtığını gösterdim seyirciye... Burda da, 'Büyülü Gerçekçilik' yöntemimdeki **'aynalar** tekniği'ni kullandım. Film Woody Allen'in bir filminde oynayan oyuncu Allen'in, filmine kurgu masasında bakan Allen'i gösteren filmlere, kendi kurgu masasında bakan bir yönetmenin filmidir! Görüyorsunuz, aynalar tekniği hep... «Woody Allen'e Sevgilerle» veya «Babil Opera»daki sorunsal aynıdır: düşsel veya gerçek bir kişiliğe veya bir operanın yaratılmasına, bir dil yaratacak biçimde yaklaşmak nasıl mümkün olabilir?

«— Bu yıl adına bir toplu gösteri düzenlediğimiz Alain Resnais'nin de son filmlerinde, hatta belki tüm filmlerinde sözünü ettiğiniz 'büyülü gerçekçilik' kavramından izler var sanıyorum. Ne dersiniz?'

«— Evet, temel bir ortak yanımızın olduğu söylenebilir Alain Resnais ile.. Bu hep yeni bir dilin, yeni bir biçimin araştırılması çabasıdır. Filmlerimiz, bir hikâyenin bir anekdotun filmleri değil, tarihsel veya didaktik filmler de değil. Bunlar, gerçek sinema filmleri, sürekli olarak sinemanın olanaklarını araştıran, sinema dilini yenileyen filmler.. Alain Resnais adına bir toplu - gösteri yapmakla çok iyi bir iş yaptığınızı söylemek isterim. O bence belki Godard'la birlikte tüm Avrupa sinemasında, sinema dilinin yenileşmesi, zenginleşmesi için en büyük katkıda bulunmuş kişidir.

— «Bay Delvaux, sizce saf gerçekçilik, klasik anlamıyla gerçekçilik öldü mü sinemada?»

«— Gerçekçilik aslında hep vardır. Açıkça gözükmese bile.. Emir Kusturica'nın filmlerine bakın örneğin.. Mizahla, kişilerine bakışındaki sıcaklıkla, pitoresk ögelerle sarmalanmış bile olsa, temelde ülkesinin ger-

çeğini anlatıyor Kusturica.. En gerçek-dışı ögelerle bezeli filmler bile, belli gerçeklerden yola çıkarlar. Hayalin binbir renkli çiçeklerinin yetiştiği ana topraktır, gerçekçilik..»

«— Özyaşamsal ögeler, son yılların birçok filminde belirgin.. Kimi yönetmenler ise, özyaşamlarına eğilmektense, daha akılcı, daha mesafeli, daha zihinsel filmler yapmayı yeğliyorlar. Ne dersiniz?»

«— Özyaşamsal ögeler hep vardır. Bir yerlerde gizli olsa bile.. Benim filmlerim örneğin.. Özyaşamsal değil gibi görünürler. Örneğin «Kurtla Köpek Arasındaki Kadın»da geniş ölçüde özyaşamsal ögeler vardır. Doğduğum Louvain kentini birçok filmimde dekor olarak kullanmaktan kaçınamadım, vs. Ancak bir film tümüyle özyaşamsal olduğu izlenimini verirse, o zaman onun üslubunu bulamamış, iyi kotarılamamış bir film olduğunu kabul etmek gerekir.»

«— Bugün bir Belçika sinemasından söz edilebilir mi?»

«— Yanıt vermek çok zor. Bizim sinemamızın da sağlığı yerinde değil. Amerikan veya Fransız filmlerinin işgali altında, sinema piyasamız.. Ancak benim ve meslekdaşlarımın filmlerinde, tipik Belçikalı olan bir şeylerin varolduğu kanısına varıyorsanız, Belçika da, Belçika sineması da var demektir.»

«— Bay Delvaux, Sinema Günleri 86'nın Altın Lale'sinde jüri başkanısınız. Değerlendirme ölçütleriniz nasıl olacak?

«— Bir jüri, filmler boyunca aslında kendi ölçütlerini arar. Bir filmin kendi öz kalitesi gibi genel bir kavramla, o şenliğe özgü kriterler arasında bir uyum sağlamaya çalışır, Jürinin varoluş nedeni, o şenliğin varoluş nedeniyle aynıdır. Kalite kriteri, kuramsal olarak kolay bir kriterdir. Ancak başka kriterler de işin içine girerse, o zaman durum zorlaşır. Örneğin filmin kitlelere hoş gözüküp gözükmeyeceğini, filmin genel

bir estetik ideolojisine uygun olup olmadığı, vs. gibi... Sinema Günleri 86'nın son derece dikkatli seçilmiş ve bir uluslararası şenlik için gerçekten yüzağartıcı nitelikte olan jürisinin, sonuçta ortak değerlerde buluşacağına ve en iyi seçimi yapacağına inanıyorum.»

1986

BİZİM YÖNETMENLERİMİZLE KONUŞMALAR

Bizim yönetmenlerimizle konuşmalar bölümünde, biraz farklı türde yaklaşımlar yer alıyor. Örneğin Lütfi Akad'la yapılmış 2 konuşma var, hemen ardarda konmuş: ilki, ünlü yönetmenimizin sanatına, baştan sona genel biçimde değinmeye çalışıyor. İkinci ise, o yıllarda Cumhuriyet'te yaptığımız «Bir Sanatçının 24 Saati» seri yazılarından biri: bu yazıların doğası gereği, Akad'ı yalnız yönetmen olarak değil, gündelik yaşamı içinde uğraşları, kaygıları, gelecek üstüne projeleri ile birlikte ele alan bir yazı.. Ancak bölüme giren hemen tüm diğer yazılar, yönetmenlerimizle sanatlarının geneli üstünde değil, belli bir film, bir tasarı, bir girişim üstüne yapılmış konuşmalar... Ancak bu yazıların da, yönetmenlere bütünsel bir yaklaşım getirmese bile, önemli bir belgesel değeri olduğu yargısına vardım, çünkü bu konuşmalar sayesinde, Türk sinemasının son 10 küsur yılda yaptığı en önemli filmler üstüne sıcağı sıcağına alınmış bilgiler, izlenimler, görüşler edinmek olanağı doğuyor.. «Otobüs», «Sürü», «Kanal», «Maden», «Hazal», «Hakkâri»de Bir Mevsim», «At», «3 İstanbul» veya «Küçük Ağa»nın çekim koşulları üstüne bilgi vermek, sanırım en azından önemli bir belge bırakma çabasıdır. 1983-84'lerden başlıyarak yaşanan sinema bunalımı üstüne görüşler getiren bir yazı veya

Atıf Yılmaz'ın Genç Türk Sineması üstüne görüşlerinin alındığı konuşmalar, kuşkusuz daha geniş ve genel bir bakış açısına ulaşan kimi yazılardır. Bu bölümden, son yılların hemen tüm önemli filmleri üstüne, yönetmenleriyle konuşmalar yapmayı savsaklamadığımız gerçeği ortaya çıkacaktır. Ancak bunun yanısıra, kimi yönetmenlere daha çok eğildiğimiz, hemen her filmlerini konuşma vesilesi yaptığımız, kimilerini ise biraz 'ihmal ettiğimiz, savı da ortaya atılabilir. Bu tavrın, kişisel dostluklardan değil, sinemadaki belli bir bakış açısından, belli bir sanat görüşünden, belli bir beğeniden, paylaşılan ortak görüşlerden, eğilimlerden, zevklerden kaynaklandığı açık olduğu sürece (ki bizce öyledir), bu tür bir tanılamadan (teşhisten) hiç rahatsız olmayacağız.

Türkiye'de film çevirmeyi tasarlıyor

POLONYA'DA BİR TÜRK YÖNETMENİ

Geçen Pazartesi günü Yeşilköy'e konan bir uçaktan orta boylu, zayıf, sarışın, mavi gözlü bir genç adam indi, iner inmez de derin bir nefes alarak, bir süredir ayrı kaldığı yurdunun havasını doya doya içine çekti. 28 yaşındaki bu genç adam, Polonya'da doğmuştu, orada yaşıyordu, ama babası ve kardeşleri gibi Türk uyrukluydu ve son 8 yıl içinde üçüncü kez anayurduna geliyordu. Adı Feridun Erol'du.

Feridun Erol, son bir-iki yıl içinde Polonya'da isim yapmış, hatta ismini bu ülke dışına bile taşırmayı başarmış bir sinema adamı. Büyük babası ve babası, Sovyet devriminde Rusya'da imişler. Devrimden sonra gelip Türkiye'de yerleşmişler. 1934'de babası kimi ticari işler için kalkmış, Polonya'ya gitmiş. Gidiş o gidiş... 1938'de yeniden Türkiye'ye gelmişse de, savaşın patlaması üzerine Polonya'da evlendiği karısını ve yeni doğmuş olan Feridun'u yalnız bırakmamak için yeniden Polonya'ya dönmüş. Savaşta bir hayli zor günler geçirmişler. Bugün ise baba Erol, Warşova'da bir tatlıcı dükkânı işletiyor, Türk işi nefis tatlı ve pastalar yapıyormuş.

Feridun'un sinema serüveni, 6 yıl önce Polonya'nın Hollywood'u sayılan Lodz kentindeki ayni adlı sinema okulunun kameracılık bölümüne girmesiyle başla-

mış. Lodz sinema okulu, Paris'teki İDHEC'ten sonra Avrupa'nın en ünlü sinema okulu.. Yapım, yönetim ve kamera olarak 3 ana bölüme ayrılıyor. Wajda, Kawalerowicz gibi ustaların yanısıra, Fransız Yeni-Dalga yönetmenlerinden bazıları da sık sık bu okuldaki derslere katılıyorlar. Skolimowski, Polanski gibi genç kuşağın dünyaca tanınmış isimleri ise, Erol'un okul arkadaşları oluyor. Erol, iki yıl önce, «İkinci Ders» adlı bir kısa-filmle, okulun kamera bölümünü başarıyla bitiriyor ve hemen ardından yönetmenlik bölümüne başlıyor. İsmini asıl duyuran, iki yıl kadar önce Kirk Douglas'ın Lodz sinema okulunu özel olarak ziyareti sırasında çektiği bir belge-film oluyor. 20 dakikalık bu film öylesine büyük bir başarı sağlıyor ki, hemen tüm Avrupa ve Amerika'ya satılıyor. (Bu yıl da Sinematek'te oynayacak). Erol, son olarak Wajda'nın hesabına «Balık Avı Günü - Fishing Day» adlı bir film yapmış ve bu da çok beğenilmiş.

Erol, çağdaş sinemanın artık bir 'Cinéma-Vérité / Gerçek-Sinema' olması gerektiğini söylüyor. Amerikan sineması hakkındaki bir sorumuzu, bu sinemayı 'eğlenceli' bulduğunu söyleyerek yanıtladı. Kimi yönetmenler dışında Amerikan filmlerine 'bir sirke gider gibi, eğlenmek ve vakit geçirmek için gidilir' diyor. Ayni şekilde, Rus sinemasını da gittikçe gösterişçiliğe yöneldiği, Amerikan sinema kalıplarına yaklaştığı için beğenmiyor. Fransız sinemasının Avrupa ülkelerinin ulusal sinema devrimini büyük ölçüde etkilediğini söyleyen Erol, günümüzün en büyük üç yönetmenini ise Kurosawa, Fellini ve Antonioni olarak niteliyor. Çok zengin tarihsel kaynakları olan bizim gibi bir ulusun bunları işleyerek, yerel ve ulusal özelliklerini koruyarak, çok iyi, kişilik sahibi bir sinemaya yönelebileceğini söylüyor ve Kurosawanın Japon sineması için yaptığını örnek olarak gösteriyor.

Feridun Erol'un Türkiye'ye bu kez gelişi, öncekilerden farklı bir anlam taşıyor. Zira Erol buraya, yeni

kurulan ve sanat filmleri getirten bir ithalâtçı şirketin genç sahibi Üstün Karabol'la birlikte çalışma imkânlarını aramak için gelmiş Erol'un Türk sinemasının bugünkü ortamıyla kolayca uzlaşması beklenemez. Yine de alışılmış kalıpları zorlamak niyetinde olan Karabol'la çalışması, büyük bir şans. İlkönce, Avrupa televizyonu için bazı kısa filmler yapmayı tasarlıyorlar. Erol/Karabol işbirliği, gerekli olanaklar bulunduğu takdirde, pekalâ olumlu sonuçlar verebilir. Bu olanakların bulunarak Erol gibi, belge-filmcilikten yetişme, sinemayı bilen, Avrupa'da belli bir isim yapmış bir sanatçının Türkiye'de kalıp çalışmasının sağlanması, Türk sineması için azımsanmıyacak bir kazanç olabilir.

1967

Sinemamızın Büyük Ustasıyla Sanatı Üstüne Konuşma

LÜTFÜ Ö. AKAD, SİNEMASINI ANLATIYOR

Türk Sinematek Derneği, Türk sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Lütfü Ö. Akad için 8 filmden meydana gelen bir toplu-gösteri düzenledi. 1949'dan beri film yapan yönetmenin, 1955-1972 arası yaptığı bu 8 film dört başı mamur bir toplu-gösteri olmaktan çok uzaktı elbette.. Daha eksiksiz bir toplugösterisinin Akad'ın sanatı hakkında daha geniş bir araştırma ve inceleme fırsatı yaratmasını beklerken, biz bu vesileyle Akad'la özellikle kendi sanatı ve sineması hakkında görüştük. Bu görüşmenin bir özetini aşağıda bulacaksınız.

— Sayın Akad, sinemaya geçişinizi kısaca anlatır mısınız?

— İyi bir sinema seyircisi değildim sinemaya geçmeden önce.. (Hiçbir zaman da olmadım). Sinemayı

önceleri tahsilimle ilgili bir işle, muhasebeci olarak girdim. Sonra Hürrem Erman'ın ısrarı ve teşvikiyle «Vurun Kahpeye»nin önce senaryosuna katıldım, sonra da filmi çekmek görevini yüklendim. O gün bugündür de sinemadayım..

— Türk sinemasının önemli filmlerinden biri bu.. Sonradan yapılanını gördünüz mü?

— Evet.. Daha iyi bir tekniği vardı ama, o havayı verememişlerdi. Ben de veremezdim. Bazı filmler bir daha yapılamaz sanırım.

— Türk sinemasının ayrıntılı bir tarihi yazılmadı ama, örneğin Nijat Özön'e göre daha sonra yaptığınız «Kanun Namına» ve «Öldüren Şehir», gerçek bir sinema dilinin kurulmasında öncü olmuş yapıtlar.. Bu filmlerin kaynağı ve önemi hakkında ne dersiniz?

— Bu filmleri gerçek yaşamdan almağa çalıştık. Örneğin «Kanun Namına» ve «6 Ölü Var», o zamanlar cereyan etmiş gerçek zabıta olaylarından, «Öldüren Şehir» ise benim verdiğim bir fikirden hareketle Orhan Hançerlioğlu tarafından yazılan «tretman»dan alınmadır. Bu filmler için bazı yabancı sinema etkilerinden de söz ettiler. Bu etkiler varsa bile bilinç altında olmuştur. Bu filmlerden başlayarak her zaman ve her filmimde bir sinema dili araştırmamı geliştirdim. Ama örneğin «Yalnızlar Rıhtımı»nda aradığım başka şeydir. Bu filmde, resim resim ilk plandan sona dekorlarını çizerek, eşyaları ve kamerayı yerleştirerek hazırladığım senaryoya dayanarak, bir «mizansen araştırması», «uzay geometrisi» çizgisinde bir biçim araştırması yaptım. Ve sonuna dek uyguladım. Film gerçi iyi karşılanmadı. Ama bu filmdeki bazı etkiler sinemamızda hâlâ var.

— Peki, anlattığınız konuya göre bir anlatım biçimi düşünür müsünüz?

— Hayır.. Konunun gerektirdiği ölçüde biçimciyimdir, fazla değil.. Biçimciliğe sapmadan sağlam ve

doğru bir şey yapıldı mı o yıkılmaz. Batının biçimciliği, sahip olduğu resim kültüründen gelir. Bizim insanımız ise, aynı kültür birikimine sahip olmaması bir yana, davranışlarıyla benim araştırdığım sade, yalın düzene yakındır sanırım.

— Çok başarılı devreleriniz olduğu gibi, piyasa koşullarına tâviz veren devreleriniz de var. Ne dersiniz?

— Evet... bu yüzden sevmediğim birçok filmim vardır. 1959'larda, Atıf Yılmaz'ın «Karacaoğlan», Seden'in «Düşman Yolları Kesti», Memduh Ün'ün «Ateşten Damla», benim «Yalnızlar Rıhtımı», «Yangın Var» filmlerimin hepsi, önemli filmler olmalarına karşın, ticari başarısızlığa uğradılar.. Bunun üzerine hepimiz bir «yenilgi devresi»ne girdik, ben ajan filmleri yaptım. Aynı biçimde, 1970-71 devresini de kendim için böyle bir devre sayarım..

— Edebiyatla işbirliği yaptınız zaman zaman.. Ve başarılı oldu bu.. Örneğin en başarılı köy filmlerimizden biri olan «Beyaz Mendil»de Yaşar Kemal'in etkisi büyük olsa gerek.. Bir ara iyice kesilmiş olup son yıllarda yine başlar gibi olan bu işbirliği hakkında ne dersiniz?

— Gerçekten de, Yaşar Kemal olmasa, «Beyaz Mendil» olmazdı. Bu işbirliği yararlı ve gerekli kuşkusuz. Ama örneğin «Beyaz Mendil»in yarısı, Yaşar Kemal'in bir tek cümlesidir. Edebiyatçı sadece bir malzeme getirir, bırakır.. Gerisi sinemacının işidir. Onların getirdikleri atmosfer ve mesaj önemlidir bizim için...

— Eleştirmeyle aranız nasıldır?

— Her türlü eleştirmeyi okur ve yararlı bulurum. Yalnız şunu belirtmem gerek: Biz, bir aralar, yaptığımız işte yanıldık. Bu yanılgıda eleştirmenlerle beraberdik. Sonra biz başka bir açıdan bakmağa başladık soruna.. Eleştirmenlerle yollarımız ayrıldı. Ama eleştirmenler yine çokluk aynı. Onları çevirmek zor. Onun için bizi daha iyi anlayacak, değerlendirecek bir yeni eleştirmen kuşağına ihtiyacımız var.

— Bugünkü sinemamız hakkında ne dersiniz?

— Çok film yapılıyor ve bunların çoğu kötü filmler. Burası bir gerçek. Ama bu bütün dünya sinemaları için böyle. Türk sineması dendiğinde, her yıl 200 küsur filmin içinden bir avuç sözü edilmeğe değer film çıkıyor. Ama, işte bu bir avuç fimdir önemli olan, üzerine eğilinmesi, incelenmesi gereken.. Sinema, roman gibi, hikâye gibi bize Batıdan gelmiş bir sanat.. Ama onlarda nasıl uzun bir taklit devresinden sonra ulusal olmayı bildikse, sinemada da bunu başaracağız ve ulusal bir Türk sinemasını dünyaya tanıtacağız bir gün.

— Yılmaz Güney'i nasıl bulursunuz?

— Eğer bir «Lütfü Akad sineması» varsa, Yılmaz'ın bunu en iyi devam ettirecek sanatçı olduğuna inanırım. Oyuncu olarak olsun, yönetmen olarak olsun, sapına kadar sinemacıdır Yılmaz.. Ve sinemaya daha birçok katkısı olacaktır.

— Son iki filminiz «Irmak» ve «Gökçe Çiçek»i merakla bekliyoruz. Bu filmlerle yeni bir şey getirdiniz mi?

— Hayır.. Yeni bir şey yok.. Ama «Gökçe Çiçek»te belli belirsiz de olsa, çok eski kültür kaynaklarımıza bir değinme denemesi var.

1972

Bir Sanatçının 24 saati

LÜTFİ Ö. AKAD'IN SİNEMAYA UZAK, AMA DOĞAYA YAKIN GÜNLERİ...

— Sinemadan ne kadar zamandır uzaksınız?

— Bir buçuk yıl oldu. Aslında bu bir uzak kalma değil... Eğer benim normal bir gelirim olsaydı, şimdiye kadar yaptığım 40 küsur filmin yarısını filan yapmış olurdum. Ben bu yıl otuzuncu yılımı doldurdum sine-

mada. Aşağı yukarı yıl başına bir buçuk film düşüyor Böyle bir çalışma dünyanın hiç bir yerinde yok.. Forsalık gibi birşey oluyor bu... Bu, 40 küsur yerine, toplam 20 film olsaydı, daha başka nitelikte olurdu bu filmler...

— En çok okuduğunuz ve sevdiğiniz yazarlar üstüne birkaç şey söyler misiniz?

— Bizden Yaşar Kemal, Melih Cevdet; Melih Cevdet ozan ya, ayrıca Cumhuriyet'deki yazılarını da çok seviyorum. Ama bence Yaşar Kemal de ozandır.

— Kemal Tahir?

— Son çıkan kitaplarını aldım. Ama bunlar artık eskizlerin toplanmasıdır. Bunlar hakkında konuşmak zor.

— Kemal Tahir romanları sizce sinemaya uygun mudur? Sinemalaştırılabilir mi? Bu konuda hiç düşünceniz veya tasarınız oldu mu?

— Olay yapısı olarak çok sinemasaldır. Yalnız içeriğini açıklamak gerekirse çok dikkatli olmak gerekir. Onun için böyle bir çaba tehlikelerle doludur. Kemal Tahir'in bugün birçok yalan-yanlış tefsiri yapılıyor, değişik çevrelerde... O bakımdan dikkatli olmak lâzım. Düşüncelerini pekiştirecek veya herkesin anlıyabileceği biçimde çok açık-seçik olarak yazacak zamanı olmadı Kemal Tahir'in... Sağlam, ama çok tehlikeli bir yerdedir Kemal Tahir. Ona yaklaşacak sinemacının bunun bilincinde olması gerekir.

— Yaşar Kemal'i ise sinemalaştırdınız.

— Yaşar Kemal, sinema için çok zengin bir kaynaktır. Orda da yine dramatik kurgu bakımından zenginliğinden başka bir de şiirsel yanı çok zengin... Onu aktarmak önemlisi... O yan aktarılamazsa, film seyirciye varamıyor. Onun ozan olduğunu unutmamak gerekir.

— «Ağrı Dağı Efsanesi»ni örneğin, beğendiniz mi?

— Evet, beğendim. Memduh (Ün) çok iyi çalışmıştı. Ama o şiirsel yanı yakalıyamamıştı. Onun için varamadı seyirciye film... Bunun dışında dramatik kurgusu, sinemasal analtımı, herşeyi çok iyiydi filmin... Yaşar Kemal'i sinemalaştırmak için ozan olmak gerekli.

— Sinemada şiire çok önem veriyor gibisiniz ama son 3 filminiz, «Gelin/Düğün/Diyet» üçlemesi, sinemada şiiri yakalama çabasının çok ötescinde, sorunları toplumsal, ekonomik tabana oturtmaya çalışan filmlerdi.

— Bu filmlerde şiirsel yan olmayışının nedeni, zaten sorunuzda var. Aslında bu ekonomik bir araştırma konusuydu. Konunun yapısından gelen birşeydi bu... Yine de elden geldiği kadar yumuşakça verilmeğe çalışılmıştı. Sert ve soğuk bir gerçekçilik değildi bu...

— Bu üçlemenin Türk sineması için çok önemli bir çalışma olduğuna inanıyorum. Ve yine inanıyorum ki, bu 3 filmin gerektiği gibi bir incelemesi ve eleştirisi henüz yapılmış değil. Aradan geçen belli bir zamandan sonra bu üçlemeye nasıl bakıyorsunuz?

— Şimdi, önce böyle bir fırsatı bulduğuma çok memnun olduğumu söyleyeyim. Uzun süreden beri tasarladığım bir projeydi. Nihayet Erman Film'de yapabildik. Konuları ayrıntılarıyla tasarlamış değildim. Ama ana tema, yani kır kesiminden büyük kente, Istanbul'a gelen insanların öyküsü kafamda uzun süredir vardı. Sonuncusunu bitireli 2 yıl oldu. Ve şimdi baktığımda pişman olduğum bir şey yok. Yeniden başlasam ayni filmleri yapardım sanıyorum. Yalnız sonuncusunun ticarî başarısının pek parlak olmadığını sanıyorum. Bir üçleme tasarım daha vardı. Üç meslekle ilgili 3 film yapmak istiyordum. Gazeteyi, hastaneyi ve hukuğu, avukatları konu edinen bir üçleme... Bu 3 filmin taşıdığı eleştiri bütünlenecekti. Artık bu tür filmleri gerçekleştirme olanağı olur mu? Pek umudum yok.

— Bugünkü Türk sinema ortamını nasıl buluyorsunuz?

— Bir buçuk yıldır hiç bir sinema çevresiyle temasım yok. Uzaktan bazı izlenimlerim var, o kadar. Yalnız tek birşey var: Ne yapımcılar, ne de emekçiler işlerini korumak için bir savaş vermek niyetinde ve azminde görünmüyorlar. En önce olması gerekenler daha derneklerini kuramadılar. Gereken savaş stratejisi saptanamadı. Tasarladığım, umduğum gibi olmadı.

— Geleceğe umutla bakabilir miyiz?

— Ben yapı olarak umutsuz bir insan değilim. Karanlık devreler de gelse, ergeç bir yol bulunacak.

— Vaktiniz nasıl geçiyor? Gündelik yaşamınızda neler yapıyorsunuz?

— O kadar biteviye ki, ne söyleyeceğimi bilemiyorum. Genellikle okuyorum. Birtakım şeyler tasarlıyorum. Bir kitap hazırlıyorum. Sinemayla ilgili kuşkusuz, ama bir tür denemeler bütünü gibi... Sinemanın çeşitli konuları üstüne denemeler, görüşler. Kurgu, anlatım, sinemanın işlevi, vs.

— Önü-arkası bahçe bir evde yaşıyorsunuz. Bu doğayla bir ilişki getiriyor mu?

— Kuşkusuz. Hava soğuk olmadığında bahçede geçiyor günlerimiz. Le Corbusier'nin ilginç bir sözü var: «Bahçenize yapraklarını döken ağaçlar dikin» demiş. «Zamanın geçtiğini daha iyi anlamak için.» Bahçeye yakın yaşamak bu sözü kanıtlıyor. Ihlamurun yapraklarını yavaş yavaş dökmesi, tomurcukların şişmesi, patlaması, geçen zamanı düşündürüyor insana... Örümcek çok var bahçeli ev olduğu için... Onları izliyorum. Şeytan gibi bir hayvan... Çabucak ağını kuruyor. Yaşam şiddetini en iyi veren hayvan... Tek başına ağını kuruyor ve sinekleri, böcekleri bağışlamıyor. Tek başına bir hayvan... Yaşama karşı...

— Bu konuşma bana sizin belgesel sinemaya olan düşkünlüğünüzü anımsattı..

— Seyretmesini çok seviyorum belgeseli, yapmayı da çok isterdim. TV'deki belgesel filmleri hiç kaçırmam, çok ilgilenirim.

— TV ve TV programları üstüne ne düşünüyorsunuz?

— TV'yi bugün yönetenler, belli bir politik düşünceye sahip insanlar... Eksiklikleri, acaba kadrosuz olmaktan mı ileri geliyor? Hiç bir konuda kadroları, uzmanları yok. Örneğin edebiyat konusunda... Örneğin sinema konusunda. Bugün seyrettiğimiz ilkel TV, kendi düşüncelerini, dünya görüşlerini yansıtacak kadronun eksikliğinden ileri geliyor.

— Bu ağırlaşan sansür koşulları altında sinemada neler yapılabilir? Birşeyler yapma olanağı hâlâ var mı, yok mu sizce?

— Genel olarak, bu sansürle birşey yapılamaz. Ağırlaşan sansür karşısında yapılacak şey, artık o sansürle uğraşmamaktır. Baskı yalnız film sansüründe değil. Genel anlamda düşünceye karşı baskı var. Bu koşullar altında yalnız sinemanın sansürüne karşı bir savaş versek de kazansak, ne değişecek? Yapılması gereken şey, sansürü, düşünce özgürlüğü için verilen savaşın bir parçası olarak almak...

— En yakın tasarılarınız nedir?

— 10-15 yıldır bir projem var. Fırat Irmağı üstüne bir belgesel film... Fırat'ın yakın-doğunun tüm tarihsel yapısı içinde büyük bir önemi var. Gılgameş'e kadar uzanan bir tarihten bugünün insanının yaşamına gelip dayanıyor. Fırat'ın 2 yakasında çok eskiden bugüne insanlığın gelişmesi, ekonomik yapıya ırmağın etkisi... Bunları işleyen bir uzun belge-film yapmayı tasarlıyorum. Kaynağından Basra Körfezine dek gidilecekti. Büyük bir iş, yapımcı bulamadım şimdiye kadar. Bundan sonra da bulabilir miyim, bilmem...

1977

Feyzi Tuna'nın İlginç Belgeseli

«ÇAĞDAŞ NASRETTİN HOCA: AZİZ NESİN» FİLMİ, ÖRNEK BİR ÇABAYI OLUŞTURUYOR

Görmediğim bir film üstüne hemen hiç yazı yazmamıştım. Oysa şu anda bu gereği duyuyorum. Önemli bir çabayı bir an önce haberlemek gerekiyor çünkü.. Filmi herkesle birlikte görebileceğimiz gün için eleştiri hakkımızı saklı tutmak suretiyle, Fevzi Tuna'nm Aziz Nesin üstüne yaptığı 25 dakikalık «Çağdaş Nasrettin Hoca: Aziz Nesin» filmini sizlere duyuruyor ve film üstüne yönetmen Tuna'nın görüşlerini naklediyorum.

— Nasıl doğdu bu film?

— 2 yıl önce Taşkent Film Şenliğinde Aziz Nesin'in oralardaki büyük ününü gördüğümde, böyle bir film yapma düşüncesi doğmuştu. Ama maddi olanak yoktu. Dostum stüdyocu ve yapımcı Necip Sarıcıoğlu ile konuşuyorduk. Çok sevdiğim bir yazar ve insan olan Kemal Tahir'in ölümünden sonra bir metrelik bile film bırakmadığını anladık. Necip bana maddi destek olabileceğini söyledi. Böylece bu film meydana geldi. 10 kutu negatifle işe başladık. 1300 m. kadar çektik. 650 metresini kullandım film için.. Geri kalanını ise arşiv malzemesi olarak özenle saklayacağız.

— Yaşar Kemal üstüne İsveçlilerin yaptığı filmi görmüş müydünüz?

— Hayır... Bir yazar üstüne yapılmış hiç bir film görmemiştim daha önce...

— Nasıl yola çıktınız?

— Film, 8 bölümden oluşuyor. Arada organik bir bağ yokmuş gibi görünebilir. Ama böyle bir bağ var. Filmin temeli, Aziz Nesin'in ne denli büyük bir yazı işçisi olduğu olgusuna dayanıyor. Onun kadar çalış-

mayı seven bir insana raslamadım diyebilirim. Bir örnek vereyim. Filmin dublajını acele yetiştirmek gerekiyor. Nesin'in filmde 4 dakika kadar gözüken Çetin Altan'la birlikte olduğu bir bölüm var. Altan, kendi bölümünü seslendirirken, Aziz Nesin stüdyoda yarım saat kadar beklemek zorunda kaldı. Ve şöyle dedi bana: «Benim hayatımı kaydırdım. Gözlük almadım, okuyamıyor, yazamıyorum. Ben hiç hayatımda böyle yarım saat boş oturmadım...» Film, Nesin'in zamanı ne denli iyi değerlendiren bir insan olduğu düşüncesini vurguluyor.

— Nesin'in öykülerini kullandınız mı?

— Evet... Jenerik öncesi, «Böyle Gelir, Böyle Gitmez»in başlangıcı ile açılıyor. «Bazı yazarlar, ilham perilerinden söz eder. Benim ilham cadılarım var: Geçim derdi, aile derdi... Bunlar beni sürekli yazmaya zorluyor» der Nesin... Sonra gerçek yaşamından bölümler, yazı yazma biçimi, vakfının inşaatında bile nasıl yazı yazdığı var... Son bölüm ise, 1 Mayıs 1976 yürüyüşünü Nesin merkez alınmak suretiyle anlatıyor.

Arada Nesin'in çileli yazarlık yaşamı, halkının ekonomik ve politik özgürlüğü için verdiği savaş ve başına gelenler de belirleniyor.

— İyi bir aktör mü Aziz Nesin?

— 19 film yaptım. Onun kadar işine bağlı, randevularına sadık, çalışmayı kolaylaştıran bir oyuncu görmedim. Film gösterildikten sonra alacağı teklifleri birlikte değerlendireceğiz!. Maneceri olmamı kabul etti! Ayrıca «konuk sanatçı» olarak gözüken Çetin Altan'ın oyunu da övgüye değer...

— Aziz Nesin'in sinemaya, sinema olayına bakışı nasıl?

— Sinemanın önemine inanıyor Aziz Nesin... Ama sinemanın kendisini, eserleri yurtta 2,5 milyon, yurt dışında 3 milyon satmış bir yazarı bilmezlikten gelmiş olmasını haklı olarak bağışlayamıyor. Filmde şöyle ko-

nuşuyor Nesin: «Ne zaman sinema benim bir senaryomu çekmeği düşünse, «halk anlamaz» lâfı geldi. Oysa ben, halkın en çok okuduğu yazarlardan biriyim. Aydınlar için değil, halk için yazıyorum ben... Ne ters bir bakış açısıdır bu» diyor.. İlerki günlerde, Nesin'in yıllar önce Ejder İbrahimof için yazmış olduğu «Guguk» isimli bir senaryoyu çekeceğim. Ejder'den izin aldık. Azerbaycanlılar, ortak-yapım önerdiler ama, biz bu işi kendi olanaklarımızla yapabiliriz.

— Film, Taşkent'te nasıl karşılandı?

— Şenliğe resmen katılan kısa filmler arasında gösterildi. İzvestiya ve Pravda'da olumlu ve uzun 2 eleştiri yazısı çıktı. Birinde, «Yaratıcılığı kanıtlanmış bir mizah ustasının, yaratıcı bir sinemasal anlatımla perdeye getirilmesi ve Nesin'in dünya görüşüne uygun bir yorumla verilmesi» olarak niteleniyordu. Sovyet TV'si, filmi iyi bir fiyata satın aldı. Öylesine ki masrafları çıktı filmin... Yakında filmi özel bir gösteriyle sunacağız. Türk seyircisinin de beğeneceğine ve ilgi göstereceğine kuşkum yok...»

Evet... Aziz Nesin, Türk mizahının ve yazınının büyük ustası, bir yönetmenle bir yapımcının işbirliği ve çabasıyla arşivlerde önemli bir belge olarak saklanacak bir filmin konusunu oluşturdu. Ya Türk yazınının ve sanatının diğer usta sanatçıları? Dağlarca'lar, Dinamo'lar, Anday'lar, Rifat'lar, Vasfi Riza'lar, Bedia'lar, sayısız diğerleri? Sanatlarının, verimlerinin en olgun çağında onlarla konuşmak, görüntülerini, anılarını, eserlerini, düşüncelerini çağın en güçlü ve kalıcı aracıyla ebedileştirmek gerekmiyor mu? Bu, kişisel bireysel çabaları ve niyetleri de aşan bir büyük sorumluluk, devletin kültür kuruluşlarının sahip çıkması gerekli bir önemli iş değil mi? Yıllar yılı süregelmiş bu ilgisizlik olmasaydı, şimdi kayıplarına döğündüğümüz sanatçılarımızın, Halikarnas Balıkçısı'nın, Bedri Rahmi'nin, Sabahattin Eyüpoğlu'nun ve diğerlerinin paha

biçilmez görüntüleri devlet arşivlerinde bulunmayacak mıydı? Neredesiniz sayın Kültür Bakanı? Kerametleri kendilerinden değilse bile belli bir çevreden menkul «şair»lerin bol keseden otuzar bin bastığınız kitaplarına karcadığınız devlet milyonlarının hiç olmazsa bir bölümü için, daha değerli bir alan olmaz mıydı. böyle bir çaba?

1976

Tunç Okan, Yankılar Yapan Filmi «Otobüs»ü Anlatıyor

«AYNİ ÇAĞI YAŞIYAN, AMA AYRI KOŞULLARDAN GELME KİŞİLERİN ÇATIŞMASI BENİ İLGİLENDİRDİ»

1942 yılında İstanbul'da doğan Tunç Okan, 1965'de bir derginin yarışmasında birinciliği kazanarak Yeşilçam'a geçti. 11 filmde baş rol oynadıktan sonra sinemayı bıraktı, İsviçre'de yerleşerek diş doktorluğu yapmaya başladı. 1973'de, Bern Üniversite'sinde doktorasını bitirdiği yıl, Karabuda'larla tanıştı, Yaşar Kemal'in «Bebek» öyküsünün sinemalaşmasında rol aldı. Bir yıl sonra da, «Otobüs» filmini Stockholm'de çekmeye başladı.

— «Otobüs» filmi nasıl gerçekleşti?

— Yönetmenlik, kafamda eski bir düştü. Türkiye'den ayrıldıktan sonra önce karşılaştığım yeni ülke ve insanları tanımam, dil öğrenmem ve çalışmam gerekiyordu. Günün birinde gerekli maddi olanaklara kavuşmuş olduğumu zannettim ve işe koyuldum. Ancak filmin çekimi, çok çeşitli nedenlerden, burada anlatılması çok uzun sürecek bir macera biçiminde gelişti. Bittiğinde, yola çıkış bütçesi 10 kere aşılmıştı. Çekim, 3 ayrı aşamada gerçekleşmiş ve 2 yıl sürmüştü. Kurgu-

sunu da kendim yaptım. Oysa başta, daha filmi kesmesini bile bilmiyordum. Ama asıl serüven, bundan sonra başlayan işin ticarî yanıdır. Filmi koltuğumun altına alıp Cannes şenliğine gittiğimde, «Otobüs» ne festival programı içindeydi, ne de «pazar» bölümüne kaydettirilmişti. 600 filmin gösterildiği festivalde, binbir güçlükle düzenlediğim ilk gösteriye yalnızca 10 kişi gelmişti. Sonra nasıl oldu, bilmem, acı ve komik bir sürü olaydan sonra, film adından söz ettirmeğe, ödül üstüne ödül almaya başladı.

— «Otobüs» ne ölçüde bir «Türk filmi»dir?

— Filmi çekmeye başladığımda bunu düşünmedim. Ortada bir hikâye vardı, bunu kendi koşullarım içinde en iyi biçimde yapmaya çabaladım. Somut olarak, filmin hemen tüm yaratıcı ve teknik kadrosu Türk'dür, film o açıdan Türk filmi sayılır. Ama bir de konuya bakış biçimi var. «Otobüs», Türkiye'yi de yakından ilgilendiren evrensel bir probleme, evrensel bir bakış açısı getirmeyi denedi. Filmim Türkiye'de bazılarına belki de biraz «yabancı» gelebilirse, nedeni budur.

— «Otobüs»ü çok belli bir türe sokmak zor. Sizce bu film, daha çok, ileri sanayi ülkelerindeki yabancı işçi sorunu üstüne gerekçi bir gözlem filmi midir, bir mesaj (bildiri) filmi midir, yoksa ahlâksal bir niteliği olan bir «fable», bir kıssa mıdır?..

— Bence film, bütün bu dediklerinizin hepsinden parçalar taşır, kesin bir tanımlamaya sokulamaz. Bu, belki konunun özelliğinden, belki bakış açısından, belki de prodüksiyon koşullarından... Olay, öncelikle, bir gazete haberinden yola çıkıldığı için gerçek bir olaydır. Ama, o olaya benim getirdiğim bakış açısı değişik. Ben, hem o otobüsteki işçilerden biriyim bir parça, yıllardır Avrupa'da yabancı işçi grubundayım. Bir açıdan da, hem kendi sınıfsal kökenimden, hem de Avrupa toplumu içinde vardığım sınıfsal aşamadan do-

layı, bir yerde de ben onların karşısındaki grubun içindeyim. Bu çelişki, filmin bakış açısının belkemiğini oluşturdu sanıyorum. Stockholm'deki o son derece geometrik, düzenli meydan, ilk gördüğümde bana çok ilginç geldi. Bir-iki hafta kalıp meydanı ve çevresinde olup-bitenleri gözlemledim. Bu meydanda bir eski otobüs ve içinde korkan insanlar... Bu da filmin görüntü açısından ana şemasını oluşturdu. Ortaya çıkan uslup ise, gerek bakış açısından, gerekse kurgu sırasındaki gelişmelerden doğdu. Olayın, dediğiniz gibi, «fable»a kaçan, bir parabol olan yanları var. Simgeler var, yer yer gerçek-üstü motifler var. Ama bu, baştan düşünülmüş bir uslûp değil, çevirme ve kurgu aşamasındaki bazı seçimlerden doğmuş bir uslûptur.

— Zaten filmdeki gerçek-üstücü sahneleri ve ögeleri abartmamak gerek. Bence, gerçek-üstücülükten çok, bir «stilizasyon» çabası var. Karşılaştırmak istediğiniz 2 dünyayı temsil eden kişileri ve olayları, tüm gerçeklikleri içinde değil de, bu çelişkiyi ve çatışmayı daha sert, daha etkileyici kılacak yanlarıyla alıyorsunuz. Burada «Stilizasyon» ve işlevsellik sözcükleri kullanılabilir mi?..

— «Otobüs», yabancı işçilerin Batı toplumlarında karşılaştıkları sorunları anlatan bir film, doğru. Ama öncelikle bu değil. Beni asıl çarpan, ayrı koşullardan gelme, ama aynı zamanı, aynı çağı yaşayan kişilerin çatışması oldu. Bu çatışmadan kaynaklanarak, teknoloji çağını yaşayan Batıda, bu ilerlemenin getirdiği hissizlik, kayıtsızlık, o ileri egoizm duygusunu vermeye çalıştım. Yabancı işçiler, burada, bu bakışı gerçekleştirmek, bu eleştiriyi getirmek için bir araç oldu, benim için... O açıdan, onların kişiliklerinin işlenmemiş olması, belirmemiş olması önemli değil. Olayın, yanı çatışmanın kendisi önemli. Ben, «üçüncü dünya» ile ileri toplumlar arasındaki farkın gitgide büyüdüğü ve bunun büyük tehlikeler taşıdığı kanısındayım. Çıkış

noktamdan hareketle, bunu da sergilemeye çalıştım. Bu fark, ileri toplumların kendine dönüklüğü, kayıtsızlığı, bencilliği ile kapanacağına açılıyor. Ayrıca sinema, ele aldığı insanların kişiliğini vermek zorunda değil. Verebilir de, vermeyebilir de. Ayrıca zaten roman kadar veremez. Sinema, bir resim olayıdır öncelikle.. Bir oyuncu seçildiği anda bile, bir karar verilmiştir. Benim yaptığım, başından beri seçmek olmuştur; tip seçtim, olay seçtim. Oyuncuların yüz ifadeleri, bakışları çok şey anlatmaya yeterlidir, yeterli olmalıdır. Mutlaka konuşmaları, lâf etmeleri gerekmez.

— Kuşkusuz. Ancak, 9 köylünün film boyunca taşıdıkları insan özelliklerinin tipik Türk köylüsü özellikleri olmadığı söylendi. Örneğin Türk köylüsü böylesine çaresiz kalmaz, belli bir becerisi vardır, belli bir mizah, belli bir dostluk, iletişim yetenekleri vardır. Filmde bunlar görünmüyor dendi. Bu, bir kişilik değil de, ulusal karakter eksikliği gibi yorumlanabilir.

— Filmde önemli bir sahne var. Gece kulübündeki o köylünün bağırışı. Bu, üçüncü dünyalının şimdiki halde yapabildiği tek şeyi, tek karşı koyma biçimini simgeliyordu. Ancak, bu bağırış bile bastırıldı, bir sonuca ulaşamadı. Bu, ileri teknoloji çağını yaşayan toplumların geri kalmış toplumlar üzerinde yarattığı bir psikolojik terörün ifadesidir. Ben, sizin dediğiniz gibi, filmin kişilerini daha çok belirli, yaşayan, duyan, birbirleriyle ve çevreyle temas eden kişiler olarak verseydim, bu psikolojik terör duygusu ortadan kalkacaktı. Buna ulaşıldı sanıyorum. Gösterildiği birçok ülkede seyirciler şoke olduklarını söylediler, mide ağrısı çekenler bile oldu.

— Filmin İsveç'teki tepkisi nasıl oldu?

— İsveç'te gösterilmedi daha. Gören bazı İsveçliler tepkiyle karşıladılar, «biz bu değiliz» dediler. Ben, İsveç toplumunu bir model - toplum olarak sunulduğu için aldım ve bu toplumda hoşuma gitmeyen yanları

gösterdim. Bu arada, bu toplumun, bütün o ilerlemiş görüntüsü ardında saldırgan yanları da olduğunu, çekim sırasında «pis yabancılar» diyen, düşmanca davranan kişilerle karşılaştığımızı da belirteyim.

— Bundan sonrası için de düşünüyorsunuz?

— Birçok hikâye var. Bir olasılıkla, New York'a ve bir zencinin sorunlarına eğilen bir film çekeceğim Amerika'da... «Otobüs»ün başarısı bana çok imkânlar getiriyor. Ben, Türkiye'nin ve İsviçre'nin tutumları dolayısiyle şu anda uluslararası çalışmaya itilmiş durumdayım. Bu, aynı zamanda tehlikeli bir yol, Sistemin, işin yaratıcılık yanını yoketmesi tehlikesi var. Bunu önlemeye, özgürlüğümü kaybetmeden profesyonel çalışma koşullarını sağlamaya çalışacağım. İşin ticarî yanı çok önemli. «Otobüs»ü yapmak bir yılımı aldıysa, satışını sağlamak iki yılımı aldı. Türkiye'de de film yapmak için projelerim var. Ama şu andaki koşulların buna imkân vereceğini zannetmiyorum.

1977

Atıf Yılmaz, «Selvi Boylum Al Yazmalım»ı Anlatıyor

«ÖYKÜ İLE FİLM ARASINDAKİ UYUM, YAZARLA ARAMDAKİ DUYUŞ BENZERLİKLERİNDEN DOĞMUŞ OLABİLİR»

Atıf Yılmaz'ın Cengiz Aytmatov'dan uyarladığı «Selvi Boylum Al Yazmalım» yönetmenin son yıllardaki en başarılı filmi olarak çeşitli ödüller aldı, seyirciden de oldukça ilgi gördü. Yılmaz'la bu film üstüne konuştuk.

— Aytmatov sevdiğiniz bir yazar mı? Bu öyküsüne nasıl yaklaştınız?

— Aytmatov sevdiğim bir yazar. Kolay okunan, sürükleyici... Kuşkusuz sinemacı duyuşu da var. Yal-

nız, açıklamak zorundayım, «Selvi Boylum Al Yazmalım» hikâyesini sinemaya uygulama önerisi benden gelmedi. Nedendir bilmem romanları, hikâyeleri, röportajları, sinemaya kaynak olabilecek diğer sanat ürünlerini, sinemacı gibi okuyamadım bir türlü. Sinemacı gibi eğilemedim üzerine. Kendi yapımevimi kurup, kendi hesabıma bir film yapmaya niyetlenince, oldum olası karşı çıktığımız, alışılagelen yönteme başvurdum. İşe oyuncu seçmekten başladım. Değerli meslekdaşım Türkân Şoray'la bir film yapacaktım. Ben Türkân'a, şöyle mi yapalım, böyle mi yapalım derken, o bana Aytmatov'un hikâyesini önerdi. Hemen o gün, hikâyeyi bir defa daha, ama bu kez sinemacı gözüyle okudum. Adaptasyonu kolaymış gibi görünen, gerçekte zor bir hikâyeydi. Çekim günü yaklaşıyordu, doğrusu biraz da çaresizlikten bu hikâyeye sarıldım. Bir yandan Aytmatov'a mektup yazıp, hikâyesini sinemaya uygulama konusunda izin isterken, bir yandan da Ali Özgentürk'le birlikte, senaryo çalışmalarına başladık. Arada bir bunaldıkça Türkân'a da başvuruyorduk.

— Hikâyenin sevginin niteliği üstüne yorumunu nasıl ele aldınız?

— Hikâyenin ana teması Brecht'in «Kafkas Tebeşir Dairesi»nde kullandığı temaydı. Aytmatov, Brecht'in analarını, baba yapmıştı. Kan bağı olan mı gerçek babadır, yoksa çocuğa emek veren, büyüten, yetiştiren mi? Aytamov da, Brecht gibi, emek vereni seçmişti. Bu temanın değişmesine imkân yoktu. Bu noktada Türkân, hikâyeyi öneren kişi olmasına rağmen tereddüde düştü. «Bizim seyirci bunu kabul eder mi? Filmin kızı, jön dururken başka bir adamla nasıl gider?». Film bu hafta halkın karşısına çıktı. Bizim seyirci ne der bilmem, biz çocuğu da, kızı da emek verene bıraktık. Taşkent Festivalinde ilk gece filmi seyrediyoruz. Finale doğru Türkân, Kadir İnanır'ı bırakıp, Ahmet Mekin'e doğru ilk adımını attı, üç-dört bin kişilik salonda müthiş bir

alkış koptu. Bizim seyirci de emeği alkışlayacak mı? Hiç değilse bu sonu doğru mu bulacak? Göreceğiz.

— Aytmatov'dan yapılan diğer uyarlamaları gördünüz mü?

— Aytmatov'un, sinemaya uygulanan hikâyelerinin tümünü görmedim. Bildiğim kadarıyla, Sovyetler Birliğinde yapılan Aytmatov filmlerinde, yönetmenlerin daha çok biçimcilikteki iddiaları, hikâyelerin sevilen dünyasını aşıyor, özle, biçim arasında bir uyumsuzluk ortaya çıkıyor. Bunu «biz çok başarılı bir uygulama yaptık» anlamına söylemiyorum. Şartlanmalarımızla düştüğümüz çıkmazları biliyorum. Hikâyeyle film arasındaki uyum, hikâyesinin Türkiye'de film alınmasına izin veren Aytmatov'a karşı duyduğum sorumluluktan, ya da yönetmenle yazar arasındaki duyuş benzerliklerinden doğmuş olabilir.

1978

Genç Yönetmen Yurtsever, «Fıratın Cinleri»ni Anlatıyor

«SİNEMADA ANLATMAK İSTEDİĞİMİZİ EN YOĞUN BİÇİMDE VERMEK ZORUNDAYIZ»

Korhan Yurtsever'in ilk filmi olan «Fıratın Cinleri» oldukça ilginç sinemasal ögelere dayalı, çarpıcı bir film.. Antalya şenliğindeki yabancı konukları da etkiledi, örneğin uluslararası yarışma jüri üyelerinden, ünlü sinema tarihçisi Georges Sadoul'un dul eşi Mme. Sadoul, filmi, baş seçicisi olduğu, ilk veya ikinci filmlere verilen Sadoul ödülü için aday olarak seçti.

Filmin genç yönetmeni Korhan Yurtsever'e filmiyle ilgili sorular yönelttik.

— Bu ilk filminizde konu seçimini nasıl yaptınız?.. Yazarla işbirliği oldu mu?..

— Askerliğimde ve daha sonra tanıdığım, mertlik ve insanlıklarına saygı duyduğum Doğulu arkadaşlarımın anlattıkları, sonra o yöre üstüne okuduklarım, bende bu tür bir film yapma duygusunu doğurdu. İhsan Yüce'nin Osman Şahin'den uyarladığı senaryo elime geçince çok heyecanlandım. Ancak 7 yıldır sansürden dönmüş bir çalışmaydı. Ayrıca yöre insanını gereği kadar tanımıyordum. Yörede 1 ay gezdim. Şahin ve Yüce ile birlikte yeniden çalıştık. Çekimde yöre köylülerinin büyük yardımını, desteğini gördük...

— Filmde şaşırtıcı bir gerilim ve sürükleyicilik duygusu var. Bunu nasıl elde ettiniz? Sizce müziğin buna katkısı var mı?..

— En basit şeylerden, bir sağlık ocağından, ebeden yoksun yerlerde bir kadının doğum yapması için uygulanan yöntemler zaten olağanüstü etkileyiciydi. Müziğe gelince, bence biri kör, diğeri sağır 2 insan aynı filmden aynı tadı alabiliyorlarsa, film başarılıdır. Ses de, nerdeyse görüntü kadar önemli bir ögedir, demek istiyorum. Müzik, filmin kurgusu bittikten sonra bestecinin filme uygun, özgün bir müzik yaratma çabasının sonucu ortaya çıktı. Ayrıca Avrupa stüdyolarında olduğu gibi, perfore manyetik filmle ve re-recording sistemiyle yaptık. Çalışmanın tümünde, stüdyolarda yıllarca kurguculuk yapmış olmanın avantajını da sözkonusu etmeliyim.

— Ağa tipi, filmin sonunda köylünün bilinçlenmesine karşı çok pasif kalıyor, hemen hemen hiç direnmiyor.

— Bunu Doğuda feodalizmin gitgide pasifize olduğunu, kitle bilinçlenmesinin, güçbirliğinin karşısında hiç bir gücün direnemiyeceğini göstermek açısından değerlendirdik..

— Film alışılan uzunluktan daha kısa. Öykünün bu

uzunluk içinde toparlanabilmesinden mi bu?.. Daha başka nedenleri var mı?

— Zaman çok önemli. Sinemada anlatmak istediğimizi, özü esas alarak, en yoğun biçimde vermek zorundayız. Zaman doldurmak için kullanılan sahneler, bizce filme de, seyirciye de saygısızlıktır.

— Dağıtım zorluklarınız oldu mu? Çünkü bildiğimize göre film, 1,5 yıldır hazırdı?..

— Çekim 1,5 ay, stüdyo çalışmalarımız 6,5 ay sürdü. Birçok yabancı şenlikte ilgi görmesine, bir sürü satış yapmasına, Antalya'da 2 ödül almasına karşın, sinemamız da özellikle İstanbul'da işletmeci ağalarının «ayak» adı altında kurdukları sömürü düzenine karşı direndiğimiz içindir ki, film ancak şimdi, o da yabancı film oynatan sinemalarda oynatılabiliyor. Bu filmde, aynı zamanda, star oyuncular kullanmadan da namuslu, haysiyetli, iyi film yapılabileceğini kanıtlamanın sevinci içindeyiz.

1978

Zeki Ökten «Sürü»yü Anlatıyor

«SÜRÜ'NÜN ÇEKİMLERİNDE SÜRÜ BİZİ YÖNETTİ»

«Sürü», Türk sinemasının son yıllardaki en önemli filmi, sinemamızı dışarıya tanıtan filmlerin başını çeken bir başyapıt. Bu film üstüne elbette tüm yaratıcılarıyla konuşmak gerekir. Ama bu kolay değil. Yaratıcılarının bugünkü durumuyla ilgili çeşitli zorluklar var. Yönetmen Zeki Ökten ise, bilindiği gibi konuşmaktan pek hoşlanan bir kişilikte değil. Yine de Ökten'den film üstüne kimi bilgi kırıntıları alabildik. Bu önemli film üstüne her tür bilginin, yarının Türk sine-

ma tarihinin yazılmasına katkıda bulunacak, küçümsenmiyecek bir işlevi olduğuna inanıyoruz.

— «Sürü»nün çekimi nasıl oldu? Zorluklarla karşılaştınız mı?

— Bir yönetmen olarak film çekim süresinde çektiğimiz zorlukları anlatmaya pek alışkın değilim...

«Sürü» filmini çekmek üzere ağustos ayında Siirt'e gittik. Daha önce çekim yapmayı düşündüğümüz aşireti mevsim gereği yerinde bulamadık. İki ay önce yer bakmaya gidildiğinde saptanan aşiret, film ekibiyle ulaşılması çok güç bir yere göçmüştü. İlk zorluğumuz çekim araçlarıyla ulaşabileceğimiz bir aşiret bulmak oldu.

Aşirette çekim yaptığımız yirmi gün süresince alışkın olmadığımız doğa koşullarına ve yaşama biçimine uymaya çalıştık, (çadırlarda yirmi gün giysiyle yatmak, yıkanamamak gibi).

En büyük zorluğumuz sürüyle ilgili çekimlerde başladı. Aşiretin varlığı ve var oluşu sürüye bağlı. Sürüyü kullanmaya başladığımız an, sürüye zarar gelecek diye aşirette kıyamet kopuyordu. Kadınlar hakaret ederek koyunlarını topluyorlardı.

Saatlerce yürüyüp sürünün otladığı yere varıp çekim yapmaya kalkıştığımızda sürünün suya götürülme zamanı geliyordu. Sürü çekimlerinde sürü bizi yönetti. Otlaması, sulanması, dinlenmesi, sağılması, tekrar dinlenmesi, otlamaya çıkışı bize çok zaman kaybettirdi.

Sürünün trenle Ankara'ya götürülmesi gerekiyordu. Tren tutuldu, söz verildiği halde sürü getirilmedi. İki gün sürüyü bekledik. Sonunda sürüsüz Ankaraya hareket ettik.

Sonuçta binbir zorlukla Ankara'da bulduğumuz sürüyü, Ulaştırma Bakanlığının yardımıyla tutabildiğimiz trene bindirerek filmi tamamladık.

Tüm bu güçlükler, oyuncu ve teknik ekibin olağanüstü direnci, dayanışması ve inancı ile yenildi.

— Hamo tipini nasıl yorumluyorsunuz?

— Hamo bireysel bir karakter değildir. O bir aşiret karakteristiğidir.

Günümüzün üretim ilişkileri içerisinde aşiret varlığı sona ermektedir. Aşiret (Aşiret ile aşiret reisi özdeştir), kendi yok oluşunun nedenlerini kavrıyamaz. Ama yok olmakta oluşunu görmektedir. Hamo, bu yok oluş sürecinin kendi kusurundan doğmadığını da bilmektedir. Bağlıyabileceği tek neden gelinin sesinin kesilmiş olmasıdır (Tıpkı aşiretinin sesinin kesileceğini sezdiği gibi). Bu «kader»e karşı savaşı gelinine karşı savaş olarak belirir. Bu anlamda Hamo trajiktir. Biz bunun nedenselliğini kavrıyabildiğimiz için filmde destansı bir karekter olarak ortaya çıkar. Yani Hamo sosyal bir karakterdir.

1979

«Kanal»ın Yönetmeni Erden Kıral'la Konuşma

«FİLMDE HER ŞEYDEN ÖNCE DEMOKRASİ VE TOPRAK MÜCADELESİNİ ANLATMAYI İSTEDİM»

Sinemamıza üstüste ilk filmlerini yapan yeni yönetmenler geliyor. Bunlardan bir diğeri de, ilk filmi olan «Kanal»da şaşırtıcı bir başarı elde eden Erden Kıral.. Kıral'la bu film üstüne söyleştik...

—«Kanal»m çeşitli temaları var. Bürokrasi eleştirisi, celtik ağalarının sömürüsü, v.b. Sizce ana tema nedir? Filmin sonu iyimser sayılır mı? Sömürü engellenecek mi?

— Halkımızın binlerce sorunu var. Kameramızı bu sorunlara çevirmeli ve en yetkin biçimde perdeye çıkarmalıyız. «Kanal»da her şeyden önce demokrasi ve toprak mücadelesini anlatmak istedim. Hangi sınıf-

tan gelirse gelsin, halkın saflarında yer alan yurtsever kaymakamın desteklenmesi gerektiğini vurguladım. Bürokrasinin kemikleşmiş yapısını eleştirdim.. «Kanal» bütünüyle iyimser bir filmdir. İyimser olmalıyız. Umutlu olmalıyız.. Filmde kaymakam mücadele etmesine karşın partiyi kaybeder ve sürülür. Ne var ki ardında mücadele eden halk kitleleri bırakır. Ağaların el koyduğu toprakları canı pahasına da olsa geri almak için, köylüler mücadeleye yeniden başlayacaklardır... Filmin son görüntülerinden birinde kaymakamın resmi donar. Ardından canlı çekim, çocuk görüntüleri başlar, «Kanal» geleceğe dair görüntülerle son bulur..

— «Kanal»ın Yaşar Kemal'in «Teneke»si ve Mehmet Can'ın kaymakamlığı ile ilişkileri nedir?

— Çukurovada yıllardır aynı oyunlar oynanır ve çeltik ağaları her yeni gelen kaymakama aynı senaryoyu uygular. Biz Mehmet Can'ın kaymakamlığı döneminde başından geçenleri dinledik, Röportajlar, belgeler topladık. Köylülerle konuştuk. M. Can'ın yakınlarına sorular yönelttik. Çeltik ağalarıyla da konuştuk. Topladığımız malzemeyi yeniden kalıba dökerek senaryoyu yazdık. Filmde olaylar şimdiki zamanda geçmektedir. «Kanal» gerek işlenişi bakımından, gerekse çıkardığı sonuçlar bakımından «Teneke»den farklıdır. Son olarak bir noktaya dokunayım. Benim sinema anlayışımda Yaşar Kemal'in de payı vardır..

— «Kanal»ın bir ilk film için önemli bir biçimsel olgunluğu, belli bir «ritmi» var. Bu ritmi nasıl yakaladınız?

— Bir film kuruluşu bakımından devrimci olmalıdır. Yoksa kuru söylevler ve sloganlar atmak yetmez. Filmimde yalın, açık, derinlemesine algılanabilir bir anlatıma ulaşmak istedim. Gerçeklik duygusunu artırmak için 40 objektifle çalıştım. Yani göze yakın objektifle.. Yalın ve uzun çekimler yaptım. Çünkü seyirciler görüntüleri rahatlıkla okuyabilmeli.. Bunun yanı

sıra kaydırmalara da yer verdim. Her şeyden önce yarı - belgesel bir anlatıma ulaşmak istiyordum. Bu nedenle kitleleri baş rol oyuncusu gibi kullandım. Oyuncularımın doğal ve gerçek hayata uygun biçimde davranmalarına çalıştım. «Kanal»da seyirciyi boşaltmayan, tersine onları sürekli uyanık tutan bir kurgu yöntemi uyguladık. Her sahne hem kendi başına bağımsız, hem de daha sonraki sahneleri bütünlesin istedik.. Filmde müziksel bir kuruluşu esas almıştık. Bunu bir ölçüde başardık sanıyorum. Ezenlerin ve sömürenlerin diline intikamcı ve soyut bir tepkiyle değil, halkın iç ritmini anlatmakla elde edilecek yalın bir sinema diliyle karşı koymalıyız.

1979

Sinemamıza Yeni Bir Yönetmen Geliyor

«SİYASAL OLMAYAN BİR PLATFORMDA, ÜLKEMİZİN YAŞADIĞI GEÇİŞ DÖNEMİNİN PANİĞİNİ YANSITMAYA ÇALIŞTIM»

Ali Özgentürk, Türk sinemasına kendini adamış genç yönetmenlerden biri. Bir zamanlar Mehmet Ulusoy'a birlikte «sokak tiyatrosu» yapmış olan Özgentürk, sonradan sinemaya önemli bazı filmlerin senar yoları, «Ferhat» ve «Yasak» gibi ilgi çekici kısa - filmler ve «Sürü»nün ikinci yönetmenliğiyle katkıda bulundu. Şimdilerde ise ilk uzun filmi olarak Doğu'da çektiği «Hazal»ın kurgusuyla uğraşıyor.

— Bu deneyi anlatır mısınız?

— Filmin bildirisinden, ne olduğundan çok çekim koşullarından söz etmek isterim. Çünkü filmin ne olduğuna, neyi nasıl anlattığına seyirci karar verecek. Zor bir bölgede, çok zor ilişkiler içinde filmi gerçekleştirdik. Mardin'in bir dağ köyü idi burası, ilk kez film

çekme olayına tanık oluyordu. Bir tarikatın egemen olduğu, yolu olmayan bir köy... Köylülerle, siyasal gruplarla ilişkiler, devlet güçleriyle ilişkieri, film çekimini şu veya bu biçimde etkiliyordu. Köylülerin tümü filmde oynadı. Büyük yardımlarını gördük. Bu arada özellikle YSE emekçilerinin katkısını da anmak isterim. Onlarsız bu film olmazdı.

— Köylü hiç tanımadığı, niteliğini bilmediği bir girişim için niye böyle yardım ediyor?

— Köylülere nasıl bir film yapmak istediğimizi anlattık. Bize inandılar. Ama bu inancın yeterli olmadığını biliyorduk. Bunun için filme her emek harcayana belli bir ücret verildi. Bir yandan da köye yol yapılıyordu. Böylece sabah uyanınca bir kısmı «köprü işine, «yol işi»ne, diğer bir kısmı da «film işi»ne gidiyordu. Bunu başka türlü düşünmek, olaya çok romantik bakmak olur.

— Konu nasıl ortaya çıktı?

— Yapımcı bana «Kutsal Ceza» diye bir roman verdi. Necati Haksun, Doğu'da yargıçlık yaparken, tanık olduğu bir olayı yazmış. Onat Kutlar'la birlikte aylar süren bir çalışmaya girdik. Bir de baktık bir süre sonra, kitabı terketmişiz. Kitaptan esinler taşıyan, ama tümüyle farklı bir hikâye... Alışılmış bir «Türkân Şoray senaryosu» değildi bu, hikâye kadının üstünde yoğunlaşmamıştı. Buna karşın Şoray konuyu sevdi, oynamayı kabul etti. İnsan ilişkilerini bir mozaik gibi çok yönlü biçimde işleyen hikâyede, gelenekselleşmiş olan oyunculuk niteliğini başka biçimde kullanmayı denedi. Sanırım başarılı da oldu.

— «Hazal» sinemamıza ne getirecek?

— Hikâye, yönetmenin düşüncesini iletmek için kullandığı bir araçtır. Ben siyasal olmayan bir platformda ülkemizin yaşadığı bu geçiş döneminin panigini yansıtmaya çalıştım. Filim, geçmişten bu yana süregelen Türk sinemasında bir halkadır. Bir filim ya-

pınca devrim olmuşcasına tüm sinemanın değişmesi sözkonusu değildir. Sinemamızda geçmişte yapılanları yadsımak çok yanlış bir tutum... Bir cümleyle özetlemek gerekirse, burjuva politikasını yansıtan filmlerle ucuz solculuk oyunlarının sahnelendiği slogancı filmler arasında büyük bir fark görmüyorum.

1979

Yavuz Özkan «Maden»i Anlatıyor

«YAPILAN, MİLİTAN BİR SİNEMA DEĞİLDİR»

Yavuz Özkan'ın «Maden» filmi geçen Antalya şenliğinde büyük ilgi görmüş, çeşitli uluslardan sinemacıların seçimiyle, Uluslararası şenlikte de en iyi film seçilmişti. Filmin yönetmeni Yavuz Özkan ise, çeşitli nedenlerden gösterime çıkamıyan ilk filmi «Yarış»tan sonra bu ikinci filmiyle eriştiği düzey ve gördüğü ilgiyle, yeni Türk sineması içinde kendine sağlam bir yer edinmişe benziyor.

Özkan'a bu önemli filmle ilgili kimi sorular sorduk.

— Maden filmi nasıl ortaya çıktı?

— Maden'i çekebilmek için epeyce beklemek zorunda kaldım. Sansür engelini üç kez reddedildikten sonra, Danıştay yoluyla aşabildim. Ancak bu, yıllarımı aldı. Artık çekilebilir diye düşündüğüm sırada ise asıl ekonomik güçlüklerle karşılaştım. Ancak Cüneyt Arkın, Tarık Akan isimleri bir araya gelince işler değişti. İşletmeciler için çok önemli olan bu olay, filmi yönetecek olan benimle ilgili kuşkuların bir yana atılmasına neden olmuştu. Filmi çektiğimiz Tavşanlı ilçesi benim memleketim, Tunçbilek maden havzası ise işçi olarak çalıştığım yerdi. Hısım, akraba, eş-dost ve arkadaşlarım, özellikle işçilik dönemlerimde yeni mezun

olup işe başlamış ama şu anda yönetici kadrolarda yer almış mühendislerin ve orada çalışan binlerce yiğit yerüstü, yeraltı işçisinin büyük destekleriyle çekimi gerçekleştirdik.

Filmin bir hayli çok olan kalabalık sahnelerinin çekimleri ise başlı başına bir sorundu. İşçi dostlar işe giriş saatlerinden 10 - 15 dakika önce ocak ağzında toplanıyorlardı. Ve biz bu süre içinde filmin sahnelerini çekmek zorundaydık. Çekimler, devamlı bir koşuşma içinde böylece yapılabiliyordu. Su baskını sahnesinde hiç ara vermeden, 38 saat, Kütahya'nın namlı soğuğunun en acımasız olduğu şubat ayında omuzlara kadar su içinde çalıştık. Negatifimiz bitti, yenisini alamadık, elde kalanı ile idare etme yoluna gidildi. Özetle kimi aç, kimi uykusuz, kimi titreyerek, çekim bir gerekeni bulamadığımızda da uydurarak filmi kotardık.

— Nurettin ve İlyas'ın filmdeki politik işlevleriyle, sinemasal konumları hakkında neler söylenebilir?

— Yeraltı maden işçileri diğer sınıf kardeşleri metal, kimya, metalurji, vb. işçilerden farklı bir konuma sahiptirler. Modern proletaryanın en bilinçli ve en uyanık bu kesimlerine karşın, yeraltı maden işçileri henüz bu düzeyde bir uyanışın içerisinde değildirler. Bilindiği gibi konumuz olan işçiler yarı-proleter, yarı köylü motivleri üzerlerinde taşımaktadırlar. Sergilenmeye çalışılan üretim ilişkileri içerisindeki patron, niteliğini tanımladığımız işçiler, sarı sendika kurumu, gelişmemiş yörelerin ilkel durumları ve tartışılmaya değer bir sürü karmaşık sorun... Memleketimizdeki tüm bu ilişkilerin bir sentezini vermek gibi iddialı bir işleve soyunmadığımız açık. Film ülkemizde onlarca örneği olan ve hızla gelişip, değişen işçi insanı ile ilgili bazı sorunların çok az bir bölümünü - kesitini ele alan bir çalışmadır.

Nurettin, doğruları yakalamak mücadelesi içinde de sancı çeken, bu arada yer yer şaşkınlıklara uğra

yan, olaylar geliştikçe bu şaşkınlığı kararlılığa dönüşen bir işçi insanıdır. İlyas, çelişkileri farketmiş, dahası üniversitede okuyan bir küçük burjuva kız kardeşi ve böylesi bir aydın çevre ile kültür alış verişi olan, biraz da idealize edilmiş bir tiptir. Ancak işçilerin gelişip, doğru örgütlenmeye yönelmesinde İlyas'tan çok yaşanan olayların etkisi vardır. Filme yöneltilen eleştirilerde ise bu olgu sadece İlyas'a bağlanmaktadır. Filmde böyle bir imajı yaratmak savında değildik, ama ne yazık ki böyle bir imajı önleyemediğimizi gördük. İşçi sınıfının örgütlenme ve davranma sorunu filmde ifadelerini bulan Nurettin ya da İlyas tiplerinin iradeciliğinde aranmamalıdır. Bu sorun modern proletaryanın bizatihi sınıfsal konumunda vardır. Sınıf mücadelesi ve tarihsel süreç bu konuyu yerli yerine koyar!.. Ayrıca Nurettin ve İlyas dışında binlerce emekçinin somut varlıkları ve kavgaları açık seçik olarak vurgulanmıştır. Filmde, iki star oyuncuyu ele alarak bakmak yerine, sınıf mücadelesi, kitle, giderek Nurettin ve İlyas olarak bakmak ve yaklaşmak biraz daha serinkanlı bir yaklaşım olmaz mı? Yapılan militan bir sinema değildir, ülkemizdeki ilişkiler ağı, Yeşilçam gerçeği, ve yalnızlığımız, bu filmin ayağındaki önemli bağlardan sadece birkaçıdır. Biz, bu koşullara rağmen daha eksiksiz, daha gerçekçi ürünlerin yaratılması için kavga vereceğiz.

1979

Merakla Beklenen Film: «Bereketli Topraklar Üzerinde»...

KIRAL: «TÜRK SİNEMASINDA ÖNEMLİ BİR YAPIT GERÇEKLEŞTİRDİĞİMİZE İNANIYORUM»

«Kanal» filmiyle ilgi çeken genç yönetmen Erden Kıral, bu mevsimin en ilginç filmlerinden birini ger-

çekleştirdi, Orhan Kemal'in yazınımızın başyapıtlarından olan ünlü romanı «Bereketli Topraklar Üzerinde»yi filme aldı. Şu günlerde filmin lâboratuar işlemleriyle uğraşan Kıral'a sorular yönelttik.

— Romana nasıl yaklaştınız?

— Bu roman 2 kez yazılmış. Önce 1946'da. 1960 sonrası özgürlük ortamı içinde Orhan Kemal romanı yeniden ele alıp genişletmiş. Romanda emekçilerin çalışma koşullarının zorluğu, dağınıklık ve örgütsüzlükleri işleniyor. İşçi sınıfının oluşma döneminde, henüz kendi sınıfsal bilincine sahip olmadığı bir dönemde yapılmış. Genelde karamsar bir roman... Tipler çok canlı, tüm insancıl yönleriyle verilmiş. Ayrıca gerçekler destansı bir yapı içinde çiziliyor. Çok diyaloglu bir roman... Senaryo aşamasında Nurer Uğurlu, Fikret Otyam'ın Orhan Kemal'le ilgili kitaplarından, Fethi Naci'nin, İrfan Yalçın'ın roman üstüne incelemelerinden de yararlandık Senaryo kollektif bir çalışma sonucu ortaya çıktı.

— Çekim üstüne konuşur musunuz?

— Filmi Çukurova'da çektik. 6 hafta çalıştık. Koşullar zordu. Tüm arkadaşlarımızın ayakları, çeltik tarlalarında dizboyu çamur içinde çalışmaktan yara kaptı, bir oyuncunun ayağı ise alçıda. 5000 dönümlük bir tarlanın ortasında patos (çeltik makinesi) kurulmuştu. Oraya malzemeyi sırtımızda taşıyarak götürüp getiriyorduk her gün... Filmde ora emekçilerinin çok ağır çalışma koşullarının iyice belirginleşeceğini sanıyorum. Yöre halkı çok yardım etti bize... Pamuk tarlalarında, çadırlarında çalıştık. Gece çekimleri çoktu, ama ırgatlar çok yorgun olduklarından bu çekimleri çok ağır gerçekleştirebildik. Yüzlerce köylü rol aldı filmde. Ayrıca Çukobirlik, YSE, Toprak-Su Planlama gibi kuruluşlar da çok yardımcı oldular. Pamuk tarlalarında 70 dereceye varan sıcakta kamerayı ve filmleri korumak çok zor oluyordu. Sivrisinekler bulut

gibiydi. Sürekli sıtma hapları aldık. Sanatçılarla emek çilerin kaynaşması, kenetlenmesi olağanüstü etkileyiciydi.

— «Kanal»da belli bir mizah, ironi duygusu vardı. Bu filmde olacak mı bu?

— Filmi yapmadan Steinbeck'in «Garap Üzümleri»ni yeniden okudum, John Ford'un bundan yaptığı filmi de (Sinema - TV Enstitüsünde) birkaç kez izledim. Büyük bir romanı film haline getirmek zor bir işti. «Kanal»da 'oyunsuzluğu' seçmiştim. Burda ise oyuncuları belli ölçüde oynamaya bıraktım. Yakın planlara daha çok önem verdim. Böylece kişiliklerin, tüm çelişkileriyle ortaya çıkmasına çalıştım. Roman da zaten belli bir mizah, bir 'kara mizah' var. Onu korumaya çabaladık. Kaba bir aktarmacılık değil, romanda anlatılanları sinema yoluyla somutlamayı denedik.

— Oyunculardan memnun musunuz?

— Evet, çok. Star oyuncumuz yok. Pehlivan Ali'yi Yaman Oktay, İflahsızın Yusuf'u Erkan Yücel, Köse Hasan'ı Nuri Sezer, Kürt Zeynel'i Tuncel Kurtiz, Fatma'yı Nur Sürer oynadılar. Ayrıca Menderes Samancılar, Erol Demiröz, Bülent Kayabaş, Kaplan Tarsuslu, Osman Alyanak, Özcan Özgür, Hikmet Çelik, Selçuk Uluergüven oynadılar.

— Teknik bilgiler de verir misiniz?

— Filmi Salih Dikişçi çekti. Işık yönetimi için bir İsveçli teknisyen ekibe katıldı. Bizde ve Amerikan sinemasında olduğu gibi, ışık/kontr-ışık tarzında değil, ışığın kaynağına göre bir çalışma yaptı. Kamera ve objektifler İsveç'ten geldi. Yeni, gelişmiş objektiflerdi bunlar, mum ışığında bile çekim olanağı veriyorlardı. (Stanley Kubrick'in «Berry Lyndon» filminde kullandığı). Biz de bunlarla iç ve gece çekimlerimizi yaptık. 10.000 metre film kullandık, Kodak'ın son çıkan filmlerinden. Filim, Sinema - TV Enstitüsünde yıkandı.

Renkli provaları gördüm, son derece iyi. Türk sinemasında önemli bir yapıt gerçekleştirdiğimize inanıyorum.

1979

Atıf Yılmaz'la «Genç Türk Sineması» Üstüne...

«ORTAYA KONAN ÜRÜNLER, 1960'LARDA BAŞLIYAN BİR HAREKETİN DEVAMIDIR»

Son aylarda kimi genç yönetmenlerin ilk ya da ikinci filmleri birbiri ardı sıra gösterime girdiği ve hemen ilgi çekti. Hatta bir «Genç Türk Sineması» akımından söz edenler bile oldu. Bu konudan yola çıkarak Atıf Yılmaz'la konuştuk.

— Verimli biçimde çalışan bir yönetmen olarak, Türk sinemasının bugünkü genel ortamını, özellikle ekonomik açıdan, yapım koşulları açısından nasıl değerlendiriyorsunuz?

— Türk sineması, bugünkü haliyle, Türkiye'nin içinde bulunduğu kargaşalığı, özellikle kültür kargaşalığını, yozlamayı, yansıtmaktadır. Sinema da, bütün diğer sanatlar gibi, birtakım kaynaklardan, birikimlerden yararlanır, beslenir. Bu kaynak, özellikle sinema için, kendi halkının, seyircisinin binlerce yıllık kültür birikimidir.

Cumhuriyet döneminden sonra yoğunlaşan, bilinçsiz, batılaşma gayretimiz, doğru dürüst eğitim görmeyen büyük halk kitleleriyle, okumuş, aydın zümre arasında bir kültür farklılığı, bir kopma doğurmuştu. Bu kopma, kitle iletişim araçlarının sınır tanımayan gelişmesi, sağlıklı bir biçimde atlatamadığımız sosyal, ekonomik, politik çalkantıları sonucu, başka farklılıklar, başka kopmalar, başka bütünleşmeler doğurdu. Geçmişteki birleştirici unsurlar, din, örfler, adetler, tö-

reler, geleneksel sanatların, halk edebiyatının etkileri, binlerce yıllık kültür birikimi hızla yok olurken, yok edilirken, bunların yerini tutacak, büyük kitleleri yozlaşmadan, çeşitli parçalanmalardan, bölünmelerden koruyacak, sağlıklı bir değişim ve gelişim sağlayacak hem kökünden kopmamış, hem çağın gereksinmelerine uygun yeni bir düzen, yeni bir ahlak, yeni bir sistem kurulamadı. Bu parçalanma, doğal olarak en çok, bir kitle sanatı, bir halk sanatı olan sinemayı etkilemektedir. Bugün sinema ürünleri kadın, erkek ayrımıyla başlayıp, gittikçe daha küçük birimlere bölünen kitleler, zümreler için yapılır hale gelmiştir. (Kadınlar için, erkekler için, büyük şehirler için, Anadolu için sağcılar solcular için, işçi zümreleri için, Lumpen takımı için, cinsel ihtiyaçları ya da dini inançları sömürmek için, alaturka müzik sevenler için, halk müziği sevenler için, hafif batı müziği sevenler için... Daha da bölünerek Karadeniz Bölgesi için, güneydoğu için, aydınları, yarı aydınları tavlamak için, her zaman özlemini duyduğumuz, kendimizi batılıya beğendirmek için, festivaller için...) Bunun yanında ne belediye yasalarıyla ne de güçsüz yapımcılarca önlenebilen, sinemacıdan başlayıp, bölge pazarlama bürolarında devam eden hırsızlık, bir filmin gelirinin yarısının bile yapımcının eline ulaşamaması... Sermaye yokluğunun doğurduğu, pazarlamacıya ve sinemacıya bağımlılık.. Para getiren starlara milyonlar verip, sinema emekçisinin, sanatçısının hakkını yemek... İyice bir ürün ortaya koyabilmek için ilk koşul olan hammadde harcamasını en aza indirmeye çalışmak, zamanı elden geldiğince kısıtlamak... Bütün bunlara karşın suçlanamamak, yaptığın onursuz, haksız işleri savunabilmek...

Ülkemizin bugün içinde bulunduğu koşullar, bu kaytarmacılığa imkân vermektedir. Türk sineması bugün büyük bir hammadde sıkıntısı içindedir. Türkiye'ye yasal yollardan, ya da kaçak olarak giren bütün film

stokları, filmlerin developmanı için gerekli kimyasal maddeler, projeksiyon kömürüne varıncaya kadar bütün araç ve gereçler, döviz yokluğundan yeteri kadar getirilemediği için, hemen karaborsaya intikal etmekte, maliyetinin üç beş misline satılmaktadır. Hükümet, karaborsacının, tefecinin, komisyoncunun baskısından kurtulmak, dışarıya yasal olmayan yollarla döviz kaçırılmasını önlemek, sinema alanını, ürün verebilir hale getirmek amacıyla kurulan kooperatife de, bütün vaatlerine rağmen maalesef yardım edememektedir. İyi film yapabilmek, en başta, hammaddeyi (negatif film) kısıtlanmadan kullanmaya bağlıdır. Bugün piyasa değeri 2000 - 2500 lira olan 120 metrelik bir kutu negatif film, karaborsada 7000 liraya satılmaktadır. Batı sineması bir film için yüzbinlerce metre film harcarken, sosyalist ülkeler yönetmenlerine kullanılacak her metre film için sekiz metre film harcama hakkı tanırken, Türkiye'de 9-10 bin metre filmle «Sürü» gibi bir yapıt ortaya koyan yönetmen Zeki Ökten'e, «Maden» filmi için 7000 metre film harcayan yönetmen Yavuz Özkan'a deli gözüyle bakılmaktadır. Bugün en tanınmış yönetmene, yapımcının tanıdığı film kullanma hakkı bire ikiyi geçmemektedir.

Bu koşullar altında, Türk sinemasının son yıllarda gerçekleştirdiği aşamanın ve bu yıl genç sinemacıların olumlu yapıtlarıyla sağlanan umutlu ortamın sürekli olması, gelişmesi olanaksızdır. Bugüne kadar, bol bol vaatlerinden başka hiçbir yararını görmediğimiz Kültür Bakanlığı, hâlâ yüzmilyonlar ayırabildiği, ancak çok küçük bir zümrenin, mutlu azınlığın yararlanabildiği, burjuva sanatlarını bilinçsizce destekleme politikasından vazgeçmeli, bağlı olduğu siyasi partinin adını hatırlayarak, bir halk sanatı olan, milyonları olumlu ya da olumsuz yönde etkileyebilen, çağın sanatı sinemaya çoktan hak ettiği desteği sağlamalı, önemi ve yeri vermelidir.

— Son aylarda, üst üste gördüğümüz bazı filmler, ilk ya da ikinci filmlerini yapan yönetmenlerin elinden çıkma. Bu filmler sizce bir «genç Türk sineması» akımından söz etmeye yeterli mi?.. Bu filmlerin ortak noktaları var mı?..

— Bu yıl ilk ürünlerini veren sinemacı arkadaşların filmlerini, geçmiş yıllarda, Batı ülkelerinde gerçekleşen, klasikleşmiş sinemanın kalıplarına, kurallarına, ustalarına karşı bir başkaldırış şeklinde tanımlamak, biçimde ve özde yeni değerler aramaya yönelik akımlara benzetmek çok doğru bir yargı olmaz sanırım. Bu açıdan bir «genç Türk sineması» akımından sözetmek bence yersiz olur.

Türkiye'nin sosyal yapısı hızlı değişimlere uğramaktadır: Sanayileşme, sanayileşmeyle hızlanan kentleşme, bir işçi sınıfının doğmaya başlaması, sendikalaşma hareketleri, sanayi kesiminde ve tarım kesiminde çalışan emekçilerin politik açıdan bilinçlenmeleri... Aydın, okumuş kesimin, kendi halkından, kendi öz kültüründen yararlanmadan hiçbir yere varamayacağını, geç de olsa farketmeye başlaması, sinemanın, özellikle hor görülen Türk sinemasının öneminin farkedilmeye başlanması, TV'nin halkçı, politik sinema ürünlerini göstermeye kolay kolay yanaşmaması, bir de, belki de en önemlisi, yukarda sıraladığım sinema alanının olumsuz koşulları, Yeşilçam'ın zorlamacı tavrıyla bir yere varılamayacağının anlaşılmış olması, kaba çizgileriyle belirlediğimiz bütün bu ortam, düşüncelerini sinema yoluyla anlatmaya kararlı genç arkadaşlara, bu çıkışı yapma cesaretini verdi sanıyorum.

Ortaya konan ürünler biçim olarak da öz olarak da 1960 yıllarından beri başlayan bir hareketin, zaman zaman çeşitli baskılarla duraklayan bir gelişmenin devamıdır bence. Olayın dikkatimizi çekmesi bu ürünlerin kısa bir dönem içinde sergilenmesinden kaynaklanıyor. Bunu olayı küçümseme anlamında söylemiyo-

rum. Aksine ilk ya da ikinci filmlerini yapan genç arkadaşlar, batılı meslektaşlarının görkemli çıkışlarına özenmeden, sade, onurlu, biçimden çok öze önem veren, bizim durumumuzdaki bir ülkede, bugün yapılması gereken, ilerici halkçı sinema ürünleriyle yeteneklerini kanıtlamışlardır.

Olayın asıl önemli yanı, bu filmlerin, sanatçıların kendi olanaklarıyla (birinde yönetmen ve oyuncular emeklerini birleştirerek, ötekilerde yönetmenler kişisel yatırımlarıyla) seyirci önüne çıkabilmiş olmaları ve «halk bunu istiyor» teraneleriyle yapılan bir sürü cafcaflı filmden daha büyük ticari başarı kazanmalarıdır. Olayın asıl umut verici yanı budur. Nitekim bu çıkış, sinema alanında yeni kıpırdanmalara neden olmuştur. Parasal açıdan olmasa bile, düşünce açısından, yaratıcılık açısından kısıtlanan, sömürülen Türk sinema sanatçılarının, çok yakın bir gelecekte el ele vererek, kendi olanaklarıyla, çok daha başarılı yapıtlar ortaya koyacaklarına inanıyorum.

Yeni, ulusal bir sinema akımından, belki bu aşamadan sonra söz edilebilecektir. Bugün bu olguyu, bir değişimin, bir gelişimin sağlıklı sonucu olarak değerlendirmek daha doğru bir yaklaşım olur sanırım.

1979

Yavuz Özkan'la «Demiryol» Üstüne Konuşma

«DÜŞÜNCEMİZ, BİRLİK ÇAĞRILARINA SİNEMA YOLUYLA KATKIDA BULUNMAKDIR»

Yavuz Özkan'ın yeni filmi «Demiryol», bir grev olayı çerçevesinde Türkiye'yi etkileyen siyasal/toplumsal olaylara yürekli bir yaklaşım getiriyor, açık bir siyasal sinema örneği ortaya koyuyor. Özkan, bu film üstüne şunları söyledi bize :

— Türkiye'deki politik sinema deneylerine «Demiryol»un katkısı nedir?

— Türkiye'de sinema varolduğu günden bu yana politik sinema vardır. Ancak burjuva ideolojisini yansıtan, ona hizmet eden bir sinema olagelmiştir bu: Vur - kırlı filmlerden seks filmlerine, melodramlardan şarkı - türkü filmlerine kadar. Bunlar hep kurulu düzeni korumak, ömrünü uzatmak içindir. Elbette düzen bu tür yapımları korur, giderek desteklerken, kendisine karşı olan yapımları ise sansür ve diğer anti - demokratik baskılara akla gelmedik zorluklara uğratıyor. Ülkede gelişen işçi sınıfı hareketine paralel sinema sanatı da kendine yığınlardan yana işlev kazandırmaya yöneldi. Giderek üretim ilişkilerindeki çelişkiyi sanatına konu olan başka yönetmenler çıktı, doğal olarak.. «Demiryol» da bu hareketin içindedir. Ancak biz filmi yaparken, görevci bir anlayışla, bugün öncelikle ülkemizde ne tartışılmalıdır sorusunu yanıtlamaya çalıştık. Faşist terör ve demagojinin alabildiğine yoğunlaştığı bir dönemde, faşizmin katliamlarını ve yığınlar için hazırladığı işkence ve zulümü, faşizmden zarar görecek tüm sınıf ve katmanların geriye püskürtmesinin mümkün olduğu gerçeğinden çıkarak, öncelikle bu güçlerin kendi aralarında ortak düşmana karşı birlik içinde olmaları gerektiğini anlatmayı görev saydık. Bunu yapmaya soyunurken, elimizdeki 15 sayfalık senaryo taslağımızı her siyaseti temsil eden kitle örgütüne gönderdik. Bu taslağı geniş bir tartışmaya açmak istedik. Gerekirse gönderdiğimiz yerlerin listesi verilebilir. Bunlardan çok azı bu olayla ilgilendiler. İlgilenenlerle senaryomuzu tartıştık. Aslında filmde bir bölüm seyircinin ileri sürdüğü gibi, sol içi ideolojik mücadele konu alınmıyor. Ülkemizde gelişen işçi sınıfı hareketi burjuvaziyi ürkütecek boyutlara varmıştır. Bu korku, işçi sınıfı ve sınıf kardeşlerine açık - seçik bir saldırı oluşturuyor. Bir yandan bunu anlatırken,

bir yandan da burjuvazinin eli kanlı faşist çetelerinin yukarda sözünü ettiğimiz terür ve demagojisini yıkmak için hiç zaman kaybetmeden ülkemizde bir süredir yapılmakta olan birlik çağrılarına sinema yoluyla katkıda bulunmaktır, düşüncemiz.

Film bir grev olayını işliyor. Ülkemizde gitgide yaygınlaşan grevler yaşanıyor. Başlatılan grevlerin ideolojik amaçlı olduğunu, bunların ülke ekonomisini dar boğazlara soktuğunu, böyle giderse ekonominin çökeceğini yaymaya çalışıyorlar. Bu görüş, özellikle küçük burjuvazi kesimlerinde benimseniyor ve gitgide bir işçi sınıfı düşmanlığı yaratılmak isteniyor. Oysa ekonominin çıkmazı burjuvazinin gözden kaçırmak istediği yerlerdedir. Son ekonomik önlemlerle açık - seçik yabancı sermayeye peşkeş çekilmiştir ülkemiz.. Filmimizde de bir grev çerçevesinde bu olguya değiniliyor.

1980

Ali Özgentürk, İlk Filmiyle Birçok Şenlikte Ödül Almak Başarısına Erişti...

«HAZAL»I YÖNETMENİ ANLATIYOR

— «Hazal» filminin dışarda nasıl karşılandığı konusunda bize ipuçları verir misiniz? Bu filmin dışarda, gerek şenliklerde seyirci önünde, gerekse basındaki eleştirilerde doğru olarak anlaşıldığı ve yorumlandığı görüşünde misiniz?

— Bir film yönetmenden ayrıldıktan sonra farklı algılamaların ve yorumların oluştuğu bir tartışma alanı yaratır. Bunların bazıları yönetmenin düşüncesi ile çatışır, bazıları da çakışır. Yönetmen yapmak istediklerinin anlaşılmış olduğunu görünce sevinir. Bu kimi zaman bir jüridir, kimi zaman bir eleştirmen ya da seyircidir. «Hazal» bu anlamda talihli bir festival yol-

culuğu yaptı. Sinemanın bu üç kurumu (seyirci, eleştirmen, jüri) tarafından genellikle sevildi ve doğru yorumlandı. Bunun yanında filmi sevmeyen, hatta sevip de yanlış yorumlayan eleştiriler de çıktı. Örneğin bir Amerikalı gazeteci «Demek bütün Türk kadınları böyle imiş, vah yazık» dedi. Ben de ona «bir Amerikan filmi gördüm, bir çocuk anasını, babasını öldürüyor. Bütün Amerikan çocukları anasını babasını mı öldürüyor» diye sordum. San Sebastian Festivali jürisi «Yerel bir konuyu güçlü, yalın ve şiirsel bir sinema estetiği yoluyla evrenselleştirdiği için» diye belirtti ödül gerekçesini. Sonra bir Alman yazarı, F. Hopf, gazetesinde şunları yazdı: «Hazal'da doğu-batı kültürlerinin bileşimiyle kurulan estetik dünya, anlatılan hikâyenin kendisi haline geliyor.» Açıkçası buna benzer yorumlar beni ilgilendiriyor. Pek çok örnek verebilirim bu konuda, ama sürekli kendi diktiği ceketten söz eden terzi gibi konuşmak istemiyorum. Yalnız şunu eklemeliyim: Bir filmin yorumlar, ödüller, tartışmalar dışında seyirciye ulaşması için alıcı bulması da önemli. «Hazal» bu anlamda da geniş bir haritaya ulaştı.

— «Hazal» da batılıyı en çok çeken, sanırım, ülkenin geri kalmış bir kesiminin genel bir panoramasını çizerken, bu panorama içinde, özellikle Hazal'ın bireysel (buna kişisel veya psikolojik de diyebiliriz) dünyasını da başarıyla yansıtmanız, sorunlarını duyurmanız oldu. Hazal'ın simgelediği, ekonomik geri kalmışlığı yaşayan bir toplumda (bir çevrede) kadının durumu (bir mal, bir meta davranışı görmesi) sanırım batılı seyirciyi en çok etkileyen şey, filmde... Bunun yanısıra, kuşkusuz filmin sinemasal özellikleri üstünde de durdular. Bu konuda ne dersiniz?

— Batılılar tek kalıptan çıkmış kimseler değil ki. İçlerinde memleketimizde olduğu gibi bin türlü adam var.

Bazıları Türk filmi denilince «Egzotik» bir şeyler

görmek istiyorlar. Onu da bulamayınca ilgilenmiyorlar. Doğu şiddeti, doğu romantizmi falan gibi şeyler arıyorlar. Batıda büyük bir sinema endüstrisi var. Bunun içinde her türlü rezilliğin at oynattığı bir ticari mekanizma olduğu gibi namuslu, halklar arasındaki kültürel diyaloğu önde tutan belli bir düzeyi tutturmuş filmlerin de dağıtımı mümkün olabiliyor. Ülkemizde de öyle değil mi? Filimlerimiz güçlü bir dağıtıma sahip değil. Zeki Ökten'in filmi «Sürü» Türkiye'de oynatılamazken, Paris'te büyük ticari filmlere yakın başarı gösteriyor, 250.000 bilet kesiyor.

Bazıları batılının ilgisini çekmek için «bakın ülkemde ne acaip, ne çarpıcı olaylar var» kafasıyla yola çıkıp filmler yapmak isteyebilirler. Ama inanıyorum ki bu kafa batı duvarına çarpar. Zaten batı için filim yapma düşüncesinin saçmalığı ortada. Batılı en çok neden etkileniyor? Bunun reçetesi var mı? Sistemin farklılığını, kültürel birikimin farklılıklarını kabul ediyorum ama eninde sonunda yaptığınız bir filmdir, bir sanat ürünüdür, onun insanla seyirciyle kurması gereken bir iletişim dünyası vardır. Kendi insanımızı, bizi etkileyeni, insani olanı anlatmaktan yola çıktıktan sonra batılının etkilendiği yer şurası, doğulunun etkilendiği yer şurası gibi yapay değerlendirmelere gitmemek gerekir. Batıdaki değer ölçülerini sıkı bir elekten geçirmek gerekirliğine de inanıyorum. Türk sinemasının önemli bir sinema yaratıcısı olan Yılmaz Güney Batılı bazı sinema aydınları için «mapusanede bir sinemacı»dır. Yani ilginç olan onlara göre Güney'in mapusanede olmasıdır, yoksa önemli bir sinemacı olması değil. Ama yine batıdaki geniş bir çevre de onu doğru biçimde önemli bir sinema yaratıcısı olarak değerlendiriyor. Batılı sinema aydınının festivallerde gördüğüm kadarıyla bir başka yanlışından söz etmek istiyorum. Sosyalist ülkelerden gelen filmler eğer kendi sistemlerini eleştiriyorlarsa hemen alkışlanıyor. İçtenliğine,

dürüstlüğüne, sinemasal yapısına önem vermeden ödüllendiriliyor. Eleştiriye karşı değilim, ama batılı sinema aydınında bu değerlendirme bir zaaf haline gelmiş.

— Türk sinemasının bugünkü koşullarda dışarıya gerçek ve sağlam biçimde açılma süreci başlamıştır denebilir mi? Denebilirse, bunun sürdürülmesi için sizce neler gereklidir?

— Türk sineması dışarı açılmaya başlamıştır, ama henüz gerçek ve sağlam biçimde değil. Türk sinemasına çok geniş bir ilgi var. Tek tek bazı filimlerin başarıları dışarı açılmanın sağlamlaşmasına yetmiyor. Sanıyorum bu konu iki aşamada değerlendirilmeli Yaratma ve dağıtım. Dağıtım aşamasında Türk sineması korsanlardan kurtulmalıdır. Dışarı ile ilişkilerde daha sistemli, daha dürüst ilişikler kurulmalıdır. Satılan ürünün pirinç değil bir film olduğu, bir ulusun kültürel bir ürünü olduğu unutulmamalıdır. Yaratma aşamasında ise hepimiz, sinema sanatçıları, iri iri laflar etmek, kendimizi dehâ sanmak aşağılık, yalan dedikodularla yapılan işleri tahrip etmek yerine toplu davranışa girmek zorundayız. Yaratma planında açık eleştirel ilişkiler kurmalıyız. Tek tek filimlerin başarıları önemli değildir. Önemli olan Türk sinemasının birlikte tavır alması, başarı kazanmasıdır. Ozu, Mizoguşi olmadan Kurosawa olmaz. Bunların hepsi, her yerde Japon sineması diye bilinir. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Vedat Türkali, Metin Erksan, Halit Refiğ'den söz etmeden Türk sinemasından söz edemeyiz. Türk sinemasının geçmişinden geliyoruz. Bir ülkede edebiyat, resim, diğer sanatlar çok güçlü ise sinemanın öyle olmaması için hiç bir neden yok. Türk sinemasının çok yetenekli bir potansiyeli olduğuna inanıyorum. Bütün bu birikimler, halkımızın kültürel birikimi bizi yönlendirmelidir. Ucuz, kolay yollara sapmadan halkımızın karşısına yüzakıyla çıkaracağımız her filim, başka

hakların da karşısına çıkacak bir filim demektir. Her yönetmen kendi filminden asılır ama Türk sineması bacağından asılacak koyun değildir. Yaptığımız işin korkunç düşmanları vardır. Birbirimizle dayanışmadan yoksun olmak düşmanları çoğaltmaktan başka bir işe yaramaz. Çok zor bir dönemde çok zor şartlar altında çalışıyoruz. Batıda her yerde rastladım «Türk filmi oynuyor» diyorlar. Yönetmenin ya da başka bir sanatçının adını bilen yok. O dönemdeyiz. Endüstrinin etkisinde kalmadan, taklit etmeden halkımızın kültürel birikimini kendi insanlarımızı, gerçeğimizi unutmadan filmlerimizi gerçekleştirmenin yollarını bulmalıyız.

1981

Şerif, Gören, «Herhangi Bir Kadın»ı Anlatıyor

«SİNEMADA ARABESK DÖNEMİ BİTMİŞTİR»

«Herhangi Bir Kadın», ilginç konusuyla, anlatımıyla, yılın önde gelen filmleri arasında olmaya aday bir Türk filmi... Film üstüne yönetmeni Şerif Gören, sorularımızı yanıtladı...

— «Herhangi Bir Kadın»ın senaryosuna katıldınız mı? Geçenlerde bir yerde 'senaryo önemli değil' türü bir sözünüzü okuduk. Gerçekten senaryo önemli değil mi?

— Filmin senaryosuna ben de katıldım. Ben senaryoya değil, senaryonun alınıp tıpatıp, hiç bir değişiklik yapılmadan çekilmesi düşüncesine karşıyım. Ahmet Sonar'le öyle değil. Sürekli beraberiz, çekimde de gerekirse son anda değişiklik yapıyoruz. Öz değişmemek kaydıyle, çekimde, mekân ve insan malzemesine göre yeni şeyler eklemek gerekebiliyor.

— Bu filmin sizc bir mesajı var mı, varsa nedir?

— Farklı kültürleri anlattık. 2 erkeğin bir kadına, kültürleri, sınıfları icabı farklı bakışlarını anlatmak istedik. Farklı kesimler anlatıyor, bu da çelişkiler getiriyor. Ama bu çelişkiler, Türk toplumunun bugünkü yapısı gereği çok keskin değil, aşılmaz değil. Her sınıfın kültüründe etkilerini hâlâ gösteren feodol kültür kalıntıları var. Seyirci en çok bu bölümle ilişki kuruyor zaten...

— Oyuncular üstüne söyleyecekleriniz?

— Cihan Ünal, TV'nin yarattığı bir oyuncu. Hikâyeyi o ve Hülya hanımlı bir hikâye olarak kuruyorduk. Ama geliştikçe bir üçüncü oyuncu gereği doğdu. Tarık Akan'a önerdik, kabul etti. Cihan Ünal iyi bir oyuncu ama hiç sinema deneyi yok. İkisi arasında bir tür yarışma, bir oyunculuk yarışması gibi oldu, bu da filme heyecan kattı sanıyorum.

— Tarık Akan'ın billûr gibi bir sesle türkü okuması biraz garip değil mi?

— Evet, galiba. Bunu İzzet Altınmeşe söylüyor. Müzikçimiz Cahit Berkay bunu istedi. Sanırım biraz tembellik etti, hazır bir türküyü kullandı.

— Neler yapacaksınız bundan sonra?

— Bu filmle çok uğraştım. Ama ödülümüzü aldık: Film çok tuuttu. İlk günü İstanbul'da 1 milyon 100 bin lira hasılat elde ettik. Bence artık konulu ve gerçek oyunculu film dönemi yeniden başlıyor. Arabesk dönemi bitmiştir sinemada... İyi şeyler yapmak zorundayız.

1982

Şoray, «Yılanı Öldürseler»i Anlatıyor

«YAŞAR KEMAL'İN SONSUZ DÜŞ GÜCÜNÜ YANSITMAK İMKANSIZ»

Yılın iddialı filmlerinden biri, «Yılanı Öldürseler».. Yaşar Kemal'in bu romanının filme alınması,

uzun zamandır üstünde durulan bir proje.. Ancak çeşitli nedenlerle gecikti, bu arada yönetmen adayı birçok kez değişti. Sonunda film, bilindiği gibi, senaryoya da katılan Türkân Şoray tarafından yönetildi. Şoray, bu film üstüne sorularımızı yanıtladı...

— «Yılanı Öldürseler»in senaryo yazarları arasında sizin de isminiz var. Senaryo aşamasındaki katkınızı ve senaryonun gelişimini anlatır mısınız?

— «Yılanı Öldürseler»in senaryosu kollektif bir çalışma ürünüdür. Hatta o kadar ki film jeneriğinde adı geçen bizlerin dışında sayın Atıf Yılmaz Bey'in, yardımcılarının Zafer Par ve Leyla Özalp'ın, oyuncu Erol Demiröz'ün emekleri vardır bu senaryoda...

Bizim amacımız büyük yazar Yaşar Kemal'ın şiirine uygun bir senaryoyu ortaya çıkarmak idi. Olaya bu yönden baktık ve senaryoyu bu yönden değerlendirdik.

— Filmi çekerken mekânın, mekândaki insan ögesinin (köylülerin), yerel renklerin, önceden düşünmediğiniz bir katkısı oldu mu? Bu ögelerden gerektiği kadar yararlandığınız görüşünde misiniz? Doğa görünümleri, romandaki tasvirlere kıyasla zayıf kalıyor görüşüne katılır mınız?

— Bu yöreyi zaten eskiden tanıyorum. Aynı yörede «Namus Borcu», «Selvi Boylum, Al Yazmalım» filmlerinin çalışmalarını yaptım. Dolayısıyla yörenin insanları ile yakın ilişiklerim oldu. Az da olsa aynı yörenin renklerini, doğa yapısını bilirim. Bu yüzden «Yılanı Öldürseler» romanının geçtiği yerler yabancı olmadığım yerler. Sinemamızın olanaksızlıkları nedeniyle bu yörenin her mevsimini yaşatmak, yansıtmak olası değil.

Doğa görünümlerinde, Yaşar Kemal'in romanında bize anlattığı fanastik dünyayı, o sonsuz düş gücünü yansıtabilmek zaten çok zor, belki de imkansız.

— Genellikle yakın planları hemen hiç kullanmı-

yan bir çalışma yeğlemişsiniz. Bunun bir nedeni var mı?

— Bu hikâye binlerce yıllık Anadolu'nun kendi mitolojisi'nden, kendi efsanelerinden kaynaklanan bir hikâyedir. Yaşar Kemal'in destansı anlatımı içinde bunu ekrana yakın plânlarla getirmenin hikâyenin özüne ters düşeceği kanısında olduğumdan, genelde insan gözünün gördüğü objektiflerle çekmeyi yeğledim.

— Uzun planlardan kaçınan, birbirine örülü kısa planlardan oluşan bir anlatım ve buna bağlı olarak hızlı bir ritmi var filmin. Bunu başından beri düşünerek mi yaptınız, yoksa kurgu aşamasında mı film bu ritmi kazandı?

— Ben genel olarak uzun planlarla çalışmayı yeğledim. Daha sonraki kurgu aşamasında birlikte çalışma olanağını bulduğum sayın Abidin Dino'nun deneylerinden yararlanarak yaptığım montaj sonunda yeni bir ritm kazanılmış oldu.

— Özellikle erkek oyuncuların karakterleri belirmiyor, kişilikleri çok yan bir öğe olarak kalıyor izlenimi doğuyor filmde... Bu romandan gelen bir durum mu sizce, yoksa filmde Esme ile çocuğun ilişkisinin ön planda olma gereği yüzünden isteyerek yaratılmış bir durum mu?

— Yaşar Kemal'in romanındaki öze sadık kalmaya çalıştık. Romanda da görüleceği gibi ana ve oğulun dışındaki bütün öğeler bu ilişkiye yardımcı unsurlar olarak kullanılmıştır. Biz de bunun dışına çıkmak istemedik.

— Film sizce başarılı oldu mu? İstediğinizi yapabildiniz mi?

— Benim hesap vermekle görevli olduğum iki unsur var. Bir romanını filme aktardığım değerli yazarımız Yaşar Kemal, ikincisi bu filmi seyreden seyircilerim. Bütün karar onlara aittir. Ben bu konuda birşey söylemeye yetkili değilim..

1982

«At» filmi övgüler alan Ali Özgentürk, sinemamızın bugününden de geleceğinden umutlu görünüyor:

«BUGÜNE DEK HİÇBİRİMİZ, TAM OLARAK TASARLADIĞI FİLMİ ÇEKEMEDİ»

1982 Cannes Film Şenliği'nde son günü gösterildiği halde, şenliğin ödül telaşı ve dedikoduları içinde kaynayıp gitmeyen, olumlu eleştiriler alan bir Türk filmi var... Ali Özgentürk'ün yönettiği «At...» Çeşitli yayın organlarında hakkında olumlu yazılar, değiniler çıktı. Ayrıca Locarno, Montreal, Londra şenliklerine çağrıldı. Bunları ilerde tümüyle (sinema dergilerindeki eleştiriler de çıktıktan sonra) sizlere duyurmaya çalışacağız. Şimdilik, gerek kendine özgü koşullarda çekilip tamamlanan bu film, gerekse sinemamızın genel durumu üstüne Ali Özgentürk'le yaptığımız konuşmayı sunuyoruz.

— «At» filminin son durumunu nasıl karşıladın?

— Filmin çekimi ve kaba kurgusu bitmişti zaten... Sonra arkadaşım Zeki Ökten yönetiminde ince kurgusu ve seslendirmesi yapıldı. Özellikle çok zor bir iş olan seslendirmeyi yapmadığım için sevinçliyim. Ama şaka bir yana, benim için asıl önem taşıyan şey çekim zaten ...Bir tür kurgu dönemine ve herşeyin kurguda çözümlendiğine çok inanan bir yönetmen değilim. Bazılarına göre kurgu bir filmi ikinci kez yaratır. Kurgunun önemini elbette yadsımıyorum, ama benim için aslolan filmin daha çekim sırasında saptadığım ritmidir, tadıdır... Bunu çekim sırasında yapamamışsam, sonradan olmaz. Kurguda da elde edilecek zenginlikler vardır, ama bunlar temeli, yapıyı değiştiremez.

— O zaman sen, çok belirli bir dekupaj, ayrıntılı bir senaryo vs.. ile çalışıyorsun...

— Evet. Kafamda öyle bir çekim taslağı ile çalışıyorum.

— Filmin kaba kurgusunu sen mi yaptın?

— Evet. Zaten Yeşilçam'da hep böyledir, yönetmen yapar kurguyu... Bizde Batı'da olduğu anlamda bir filmin kurgusunun sorumluluğunu yüklenen kurgucu (editör) yoktur. Bizde kurgucu diye adı geçenler, yönetmenin talimatıyla filmi kesip yapıştıran, yani işin teknik yanını yapan kişilerdir, teknisyenlerdir.

— Filmin Cannes'de aldığı tepkilerden memnun musun?

— Evet... Film, önemli bir bölüm olan «Yönetmenlerin 15 Günü»ne seçildi, son günü gösterildi. 3 gösteri olarak planlanmış, istek üzerine bu 6'ya çıkmış. Oradaki dostlarımız her seansın dolu olduğunu ve çok sayıda tanınmış eleştirmenin, yazarın filmi izlediğini söylediler.

— Senin ilk filmin «Hazal» da Batı'da büyük ilgi görmüştü. Bu film «Hazal»la kıyaslayınca nereye koyuyorsun?

— İki filmle de değişik şeyler anlatmak, farklı bir filmik tad yaratmak istedim. «Hazal»da çok rahatsız edici bir gerçeği yalınlaştırmaktı amacım. «At» da ise çok kendiliğinden bir sinema oluşturmak istedim. Hiç bir şeyi büyütmeden anlatmak istedim. İtalyan yeni gerçekçiliğinde bile, sözgelimi, birçok şey büyültülür, abartılır, dramatize etme eğilimi vardır. Burda ise bir tür rahatlık, savrukluk olsun istedim. Japon hayka şiirleri gibi olsun istedim... Gerçekçi mi? Evet, kuşkusuz, ama dokümantarist bir gerçekçilik değil bu... Araya (hayatın içinde de bulunan) fantezi öğeleri katarak, değişik bir tad yakalamayı denedim.

— Günümüzde Türk sinemasının genel durumunu nasil görüyorsun?

— Çok iyi şeyler oluyor. Yönetmenlerde, işletmecilerde hep iyi şeyler yapma kaygısı var. Bunlar yeterli mi, ayrı. Ama geçmiş yıllara kıyasla iyi şeyler ortaya koyma isteğinin güçlendiği yadsınamaz. Son yılların

birikiminin bir sonucu bu... Türkiye.de de artık 'yönetmen sineması' oluşuyor, yönetmenin söyleyecek sözü olan, olması gereken bir kişi olduğu anlaşılıyor.

— 'Star' isimlere verilen paraların 8-10 milyon gibi astronomik sayılara ulaştığı, üstelik bu paraların sinemaya yararı kuşkulu şarkıcı - türkücü ve arabeskçilere ödendiği bir ortamda, biraz iyimser gözüküyor değil misin?

— Her sinemada vardır bu olay. Herşey birden değişecek değil, o denli iyimser olamayız. Bir zincirin halkaları gibi gelişiyor herşey, iyisiyle, kötüsüyle birlikte.. Tüm bu olgular yanyana, birlikte var... Ben geçen yılın filmlerini (içerde olmam nedeniyle) pek izleyemedim, ama senin yıl sonu yazından da anladığım kadarıyla pek parlak bir yıl olmamış gözükyor. Buna karşın, tüm eli-yüzü düzgün filmler iş yaptılar, yapımcılarını rahatlattılar. Ve herkeste kesin, açık bir iyi niyet var.

— Peki, iyi film yapmaya yönelik bu iyi niyet iç pazara mı dönük, yoksa bu tür filmlerin dış satış şansına mı bel bağlanılıyor?

— Kuşkusuz öncelikle iç pazara dönük... Son yıllarda «iyi» denen, eleştirmenlerin sevdiği, övdüğü hiç bir film gösterilemez ki iş yapmamış olsun. Halka haksızlık ediyoruz. Bu tür filmler, gerçekten düzeyli olan filmler, öncelikle kendi ülkelerinde iş yapmak şansına sahipler. Doğru-dürüst değerlendirildiklerinde, yurt içinde de iyi para kazandı bu filmler... Ama dışarıya açılmak, kuşkusuz bambaşka bir olay, o zaman bizim ölçülerimizin çok ötesinde para kazanmak mümkün...

Aslında çağımızdan çok iyimser değilim, ama sinemadan iyimserim. Bugün adı iyiye çıkmış tüm arkadaşlarımıza film önerileri geliyor. İlginç projeler ortaya atılıyor. Birkaç yıl içinde iyi bir sınav verir, bize gösterilen güveni boşa çıkarmazsak, Türk sinemasının altın çağı başlayabilir.

— Peki, en büyük engeller nedir sence? Söz gelimi, 'star sistem', bir türlü çağdaş düzeye çıkarılama-

yan teknik altyapı, sermaye yetersizliği, belediyelerin bilet fiyatlarındaki çağdışı denetimi gibi öğeleri unutabilir miyiz?

— Hayır, bunların hepsi gerçekten önemli köstek öğeleri. Ama bunlara sarılarak iyi film yapmaktan vazgeçemeyiz. Özellikle bunların bazıları klişeleşmiş engellerdir, doğrudan doğruya klişelerdir. Sözgelimi 'star' dediğimiz de, herşeyin ötesinde bir insandır, bir oyuncudur. Ondan iyi sonuç alabilmek, ona inandırıcı bir tip oynatabilmek, yönetmene bağlıdır. Yönetmen, gerekirse starı, gerekirse sokaktaki adamı alıp oynatabilir. Ama teknik altyapı yetersizliği, dağıtım sorunları gibi sorunların önemi, kuşkusuz devam ediyor.

— «At» nerede yıkandı, basıldı?

— Negatifleri burada yıkadık, ama kopyaları dışarıda bastık.

— Sence sinemamızın dünya sinemasındaki yeri nedir?

— Son olarak Türk sineması Cannes'da büyük bir başarı elde etti. Şerif Gören'in filmi sanatçısıyla, işçisiyle, Türk sinemasının eseridir. Bugüne dek hiç bir yönetmen arkadaşımın kafasında tasarladığı filmi tam olarak gerçekleştiremediği kanısındayım. Çeşitli nedenlerden... Buna karşın, 50'lerde, hatta 30'larda önemli filmler yaptı bizim sinemamız, bugün de yapıyor. Talihi ve tarihi aksayan bir sinema bizimkisi, çeşitli nedenlerden başyapıtlarını henüz vermemiş bir sinema... Bir anlamda, sinemamız daha işin başında.. Ama gelecekten umutlu olmamak için bir neden yok sanıyorum.

1982

«KÜLTÜR ŞOKUNUN GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'Sİ İÇİN ÇOK ÖNEMLİ OLDUĞUNU SANIYORUM»

«Kanal» ve «Bereketli Topraklar Üzerinde» filmlerinin başarılı yönetmeni Erden Kıral, Ferit Edgü'nün «O» romanından uyarlanan «Hakkari'de Bir Mevsim» filmini zor koşullarda bitirip döndü. Bu filmin çekim koşulları üstüne Kıral'la yaptığımız bir konuşmayı sizlere sunuyoruz.

— Film çekim koşulları, çevre ve insan malzemesi üzerine ilk izlenimlerini anlatır mısın?

— 2,5 metre karın üstünde çalıştık. Hakkâri'nin 50 km. güneyinde Yoncalı köyünde çekim yaptık. Köy yolu kardan sık sık kapandı. Karayollarının çabasıyla 2-3 kez açtırdık. Bu kez de yola büyük kaya parçaları düştü. 15 gün kadar köyde mahsur kaldık. Hakkâri'den aldığımız erzak ve köylülerin yardımıyla yolun açılmasını bekledik. Yüksek ovada çalıştığımız gün eksi 20 idi. Ulaşım zorluğu dolayısıyla, kente (Hakkâri'ye), sözgelimi hasta nakli büyük sorun oluyor. Çevre olağanüstü doğal güzellikler içeriyordu. Köyün mimarisi çok çarpıcıydı: Uygar dünya ile ilgili hiç bir malzeme yok. Kapılar 20x20 cm. kadar ahşap. Menteşeler madeni değil, tahta. Daracık sokakları var, etkileyici.. Filmde çok sık kullandık bunu. Genelde dekorla ilgili ayrıntılar, süsleyici amaçla kullanılmadı, bunların herbiri orda yaşayan insanların ruhsal ve toplumsal durumlarını açıklayıcı birer öge olarak ele alındı. Köyü dekoratif anlamda değil, işlevsel anlamda değerlendirdim. 'manierizm'den olabildiğince kaçtım.

— Köylünün filme katkısı oldu mu, sinemayı biliyorlar mıydı, çekimi nasıl karşıladılar?

— Köylülerin büyük yardımı oldu. Bu film köylülerle çevrilmiş, bu denli köylüye dayanan ilk filmleri-

mizden biridir diyebilirim. Ordaki insan malzemesini sonuna dek kullanmaya çalıştım. Bazılarına irili - ufaklı roller verdim. Kanımca çok başarılı oldular. Sinema olayına çok yabancılardı, film gören yalnızca birkaç kişi vardı aralarında.. Buna karşın çok yardımcı oldular. Filme birşeyler sokuşturmaya çalışmadığımızı, tersine onların sorunlarına eğildiğimizi görünce filme sahip çıktılar.

— Film üstüne teknik bilgi verir misin? Kimler oynadı, ne kadar film harcandı, vs?

— Filmi ara vermeden çalışarak 5 haftada çektik. 11 bin metre film kullandık. Bilindiği gibi film, Ferit Edgü'nün «O» romanından uyarlanmaydı. Oyuncuların hepsi tiyatrodan gelmeydi : Gencq Erkal, Erkan Yücel, Şerif Sezer, Erol Demiröz, Rana Cabbar, Berrin Koper, Macit Koper, Zeynep Irgat vs. Kenan Ormanlar çekti ve sanırım olağanüstü bir çalışma yaptı. Işık kaynağına göre bir düzen kurdu, iç mekânlardaki gaz lambası ışığının kızılımtrak rengini bu sahneler boyunca elde etmeye çalıştı. Resimlemede yöre insanının gerçeğini somutlamaya çalştık. Bilindiği gibi, karda çekim yapmak zordur. Bunu, filtrelerle ve başka teknik malzemeyle aşmaya çalıştık.

— Kafandaki filmi çekebildin mi ve romanın ana bildirisini sence korudun mu?

— Düşündüğüm filmi büyük ölçüde gerçekleştirdim. Kağıt üzerindeki bazı şeylerin gerçekleşmesindeki zorluk, bazı amaçlardan fedakarlık etmemiz sonucunu getirdi. Ama zayıf noktaları çok az olan bir film yaptığımızı sanıyorum. Oyunculuk düzeyi açısından da filmin çok yüksek düzeyde olduğunu sanıyorum. Romanda yaratılan coşku filmde de elde edildi.

— Bu filmin «Kanal» ve «Bereketli Topraklar Üzerinde»ye neler ekliyeceğini umuyorsun?

— Her film benim için bir deneydir. Bu filmde plastik malzemeyi iyi değerlendirmeye çalıştım. Geri

kalmışlık olayına aydının, hikâyenin içinde yer alarak bizzat katılması ve geri kalmışlığın şokunu yaşaması, filmlerimizde yeni bir tutumdur diyebilirim. Bir çeşit kültür şoku bu. Ve bu şokun günümüz Türkiye'sinin farklılıkları, çelişkileri içinde çok önemli olduğunu sanıyorum. Filmi, davet aldığı San Remo ve Venedik şenliklerine katacağız.

1982

Sinemamıza Genç Bir Yönetmen Daha Geliyor

SİNAN ÇETİN: «YALNIZCA KENDİME AİT FİLMLER ÇEKMEK İSTİYORUM»

Genç yönetmen Sinan Çetin'le, aslında 2. filmi olan, ama ilkinin sansür serüveni dolayısıyla seyirci önüne çıkan ilk yapıtı durumuna geçen «Çirkinler de Sever»in gösterime çıkması nedeniyle konuştuk.

— Bu filmin öyküsü nasıl oluştu, kendisi nasıl gerçekleşti?

— Bir gece bir ayak bir resme bastı, o önce Müjde Ar oldu, sonra Mazlum oldu. Sonra bir tutku hikâyesi oluştu kafamda, bir resme âşık olan, sonra onunla, Müjde'yle karşılaşınca gerçekten tutulan bir köylünün öyküsü.. Kafamdaki ilk öykü, bir Apollon ve Defne öyküsüydü. Bilirsiniz, Apolion kıza âşık olur, peşinden koşar, tam yakladığı sırada bir defne dalına dönüşür.. Ama yapım sırasında öyle baskılar ve etkiler oldu ki üzerimde, biraz komik olsun, biraz erotik olsun derken, tam istediğim öyküyü anlatamadım.

— Yani bu haliyle sahip çıkmıyor musun filme?

— Bu haliyle bile olsa filmi reddetmem imkânsız. Her karesini ben çektim. Aslında imkân olsaydı da bir kez daha çekseydim. İstediğim koşullarda çekseydim, çok büyük, çok güzel bir film olurdu, buna inanıyorum.

Evrensel bir bildiriye sahip bir film olurdu. Şimdiyse seyircinin sahip çıktığı oranda bir film oldu. Çekim sırası zorluklarınm hangi birini anlatayım? Bir kez ham filmimiz sınırlıydı. Çekimde, yapım koşullarıyla uğraşmaktan film üstüne düşünmeye fırsat kalmıyordu. Negatifler kötü yıkandı, kötü basıldı. İlyas Salman'ın birkaç günlük hastalığı, bazı sahneleri çekmeme fırsat bırakmadı vs. vs. Ayrıca film, şu anda kendi kaderine bırakılmış halde.. Cami avlusuna bırakılmış bir çocuk gibi: hiç bir gazetede reklamını, tanıtımını gördünüz mü? Allah'tan seyirci filme herşeye karşın sahip çıktı, film heryerde iyi iş yapıyor...

— Müjde Ar'a kendi kendisini oynatmak baştan beri düşündüğün şey miydi?

— Evet, baştan beri öyleydi, ayağın bastığı resim Müjde'nindi.

— Ya İlyas Salman? Bu kez gerçekten dramatik yanı ağır basan bir oyun veriyor?

— Evet, İlyas'ı mükemmel buluyorum. Gerçek bir oyuncu o. Ben aslında gerçekçi yanı ağır basan bir film düşünüyordum. Bir tutku öyküsüydü bu, komik ögeyi olabildiğince az kullanmak istiyordum. Bunu seyirciye ancak dramatik yanı ağır basan bir oyunla kabul ettirmek mümkündü. İlyas öyle oynadı. Seyirci Mazlum tipine inandı, filmin boşluklarını doldurdu. En çok sevişme sahnesinde zorlandım. Birçok kişiye göre bu sahneyi kabul etmiyecekti seyirci, İlyas Salman'la Müjde Ar'ın sevişmesine inanmıyacaktı. Ben sahneyi inandığım gibi çektim, İlyas ve Müjde şablonlarının ötesine geçip iki insan gibi oynattım. Gördüğüm kadarıyla filmin bu en zor bölümünü kabul etti seyirci, gülmeden, inanarak, ciddiyetle seyretti.

— Filmin tam tonunu bulmadığı yargısına katılır mısın?

— Evet, katılırım. Dramla güldürü, gerçekçilikle komiklik arasında tam bir seçim yapamadım. Bazen

yapımcı ısrarıyla sete gidip hiç inanmadığım komik bölümleri çekmem gerekti.

— Yeni bir yönetmen olarak sinemamıza ne getirmek istiyorsun?

— Çok iddialı olmak istemem. Kendime ait filmler çekmek istiyorum yalnızca...

— Sansürde takılan ilk filminden ve son filminden söz eder misin?

— İlki çok inandığım bir filmdi. 12 Eylül öncesinin aşırı poltize günleri içinde insan ilişkilerine insancıllığı temel alan bir açıdan bakmayı denemiştim. Adı sansür nedeniyle «Sabah»tan «Kamyon»a, ordan «Bir Günün Hikâyesi»ne dönüşen bu film için, sansürle tam 2 yıllık bir mücadele verdim. Sonunda film gösterim izni alabildi. Önümüzdeki aylarda Locarno şenliğine katılacak. Şenlik dönüşü bizde gösterilecek. Son filmim «Çiçek Abbas» ise son yılların arabesk kültürü ve bunun altında yatan çarpık sanayileşme, kentleşemiyen köylülük, sağlam bir kentsoylu kültürü eksikliği gibi ögelere eğilmeye çalışıyor. Tarım kültürünün işgaline uğrayan kentsoylu ortamın kargaşasını incelemeyi denedim: Bu kültürü yaratan, üreten ve tüketenler kimlerdir? Bu insanları anlattım, acıları, aşkları, kavga - gürültüleri ile... O kültür, film haline dönüştü...

1982

Baytan ve Soyarslan'la Konuştuk

YÖNETMEN VE YAPIMCISININ GÖZÜYLE SİNEMAMIZIN 'EN PAHALI' FİLMİ

«Toprağın Teri», bu film üstüne eleştirimizde de göreceğiniz gibi, çeşitli açılardan ciddi biçimde eleştirdiğimiz, pek sahip çıkmadığımız bir film... Ancak yine de çeşitli açılardan üzerinde durulması gerekli bir

yapıt bu: gerek teknik bakımdan oldukça sağlam olması, gerekse Türk sinemasında şimdiye dek en pahalıya çıkmış film olması nedenleriyle... Yapımcısının dış pazar için hazırladığını söylediği bu film konusunda, yönetmeni Natuk Baytan ve yapımcısı Mehmet Soyarslan'la konuştuk...

Natuk Baytan, 1960'dan beri film yönetiyor. Sette «klaket tutarak» başlamış işe, bugüne dek 90 kadar film yönetmiş. Filmleri iş yapan yönetmen olarak tanınıyor. İddialı «Toprağın Teri» filmi için sorularımızı şöyle yanıtladı:

— Filmlerinizde neyi amaçladınız?

— Her yönetmen kendi düşüncelerini filmlerinde yansıtmak ister. Türk sinemasında ise bunu yapmak çok zordur. Filmleriniz iş yapmazsa, kimse size film çevirtmez. Ben de filmlerimde ticari başarıya ulaşmak için ne mümkünse yaptım ve sanırım ki başarıya ulaştım. Ben biliyorsunuz, özellikle «kostümlü filmler» çektim. Bu filmlerin Battal Gazi, Hacı Murat, Kılıç Arslan gibi kahramanlarını çokluk bir «süpermen», üstün-insan esprisinde vermeye çalıştım. Bu çok tuttu, çok ilgi gördü.

— Senaryolarınızı kendiniz mi yazarsınız? Başkasının getirdiği bir senaryoda kendi düşüncenize göre değişiklik yapar mısınız?

— Çokluk kendim yazarım. Başkasının senaryolarını da okur, kendime göre düzeltmeler, ekleme ve çıkarmalar yaparım.

— «Toprağın Teri»nin projesi ve çekimi nasıl oluştu?

— Mehmet Soyarslan beni çağırdı, hikâyeyi anlattı. Hikâye ilginç geldi bana, sinema getiren bir hikâyeydi. O, Bülent Oran'la birlikte senaryoyu da oluşturdu. Sonra üstünde yine çalıştık biraz..

— Filmdeki kişilerin, olayların, çevrenin tam bir

gerçeklik duygusu olduğu görüşünde misiniz? Abartmalar yok mu sizce?

— Filmde başlıca bazı fikirleri işlemeye çalıştık. Mesela, bir yörenin örf ve adetleri vardır. Bunlara uymayan kişinin başına kötü şeyler gelebilir. Güngör Bayrak, böyle bir tipi canlandırdı. Sonra, insanlar kendileri yönlenmeli, başkalarının tesiri altında kalarak biryerlere gitmemeli. Onu anlatmak istedik. Fikret Hakan projeyi getirdiğinde köylüler bunu yeterince benimsememişti henüz. Onun için en küçük bir menfaat değişikliğinde, öbür tarafa, yani ağanın tarafına geçiyorlardı.

— Evet, benim takıldığım şeylerden biri de bu oldu. Köylümüzü hemen cephe ve taraf değiştiren, görünüşlere hemen kanan bir kitle, sanki bir koyun sürüsü gibi gösteriyordu. Oysa bizim köylümüzün, cahil de olsa, bir sezgisi, bir sağduyusu olduğu yanlış mı?

— Onu böyle almayın. Biz insanlarımızın herkesi alkışlamaması gereğini anlatmaya çalıştık.

— Kaç günde çekildi film? Sonuçdan memnun musunuz?

— 2,5 ay kadar sürdü. Bu, bir Türk filmi için uzunca bir zamandır. Bazı aksilikler de oldu. Ama buna rağmen istediğim sonuca dörtte üç oranında ulaştım diyebilirim. Artık biraz eli-yüzü düzgün bir filmimizin ortalama bu kadar zamanda çekilmesi gerekir sanıyorum. Ancak asıl hikâye üstünde daha çok çalışmak gerekir, 2, 3, belki 4 ay. Biz bu imkânı bulamadık.

— Önünüzde başka hangi projeler var?

— Bundan sonra, gene tabii birtakım ticari filmler var. Bu da geçim meselesi, biliyorsunuz. Ama şunu söyleyeyim: Eleştirmenler beni «iş filmleri yönetmeni» diye bellemişlerdir. Ama ben filmlerime biraz daha dikkatle bakmalarını, sinema dili açısından neler yapmaya çalıştığını anlamalarını isterdim. Sizden ve diğer sinema yazarlarından ricam, beni daha iyi izlemenizdir.

«Toprağın Teri»nin yapımcısı Mehmet Soyarslan'ı hasta buldum. Filmin çekimi, laboratuar işlemleri, seslendirmesi derken, kendini yatakta bulmuş. Sorularımı telefonla yanıtladı.

— Niye film yapımına geçtiniz?

— Önce, Türkiye'de en iddialı filmlerin bile ne kadar basit ve ucuza çıkarıldığını, dünya standartlarına göre ne kadar yetersiz kaldığını gördüm. Buna değişik bir yaklaşım getirmek istedim. Sonra yıllardan beri yabancıların bir tür aleti gibi olmak, onların filmlerini getirmek, üstelik sinema bilet fiyatlarının inanılmaz düşüklüğü nedeniyle hem en çok istediğim filmleri getirememek hem de çok düşük bir kazançla çalışmak zorunda kalmak, beni bu yola itti. Ayrıca yabancı filmcilere karşı elimde benim de bir filmim olsun istedim, döviz vermektense takas yolunu açmak, filme karşı film vermek yolu açılsın istedim.

— Filmden ve öykünüzün perdede aldığı biçimden memnun musunuz?

— Seyirciden gelen tepkilere bakılırsa, bu işi başardık. Ama benim tam tasarladığım şey olmadı. Türkiye'deki stüdyo ve teknik şartlarla da olamazdı. Miksaj için bir ay uğraştım, yine de istediğim ses kalitesini elde edemedim. Filmin müziğini plaktan dinleyin: Filmde bu kaliteyi tutturamadık. Avrupa'ya yollayacağım kopyalar için yeniden miksaj yapacağım.

— Filmi dış pazarlar için hazırladığınız belli, jenerikler bile İngilizce. Satış şansı nedir bu filmin?

— Fox ve EMİ şirketleri konuyu biliyorlar, müzikleri önceden dinlediler. Filmi merakla bekliyorlar. Ama beğenmeleri şart kuşkusuz. Film önceden Manila şenliğine de çağrıldı, hepimizin biletleri yollandı, ama zamanında yetişmediği için gidemedik.

— Sürdürmek istiyoruz. Bu ilk deneyimizden geolacak?

— Sürdürecek misiniz yapımcılığı? Getirticilik ne

len yanlışları, tepkileri, eleştirileri de dikkate alacağız. Film getirtmeyi sürdüreceğiz kuşkusuz. Ama, önce bilet fiyatlarının çağdaş düzeye yükselmesi gerekiyor.

1981

Ali Özentürk'le «At» Üstüne Söyleşi

«BAZILARINA TERS GELECEĞİNİ BİLE BİLE, DEĞİŞİK BİR YAPI KURMAYI DENEDİK»

Yılın önemli filmlerinden «At», gösterimini sürdürüyor. Genelde Arabesk türü filmlerin, sulu güldürülerin yer aldığı bir ayak'ta, seyircinin alışkanlıklarını sarsmayı deneyerek, kendi seyircisini ve bu tür filmlere göstermek zorunda olduğumuz aydın desteğini arayarak... Filmin yönetmeni Ali Özgentürk'le film üstüne konuştuk...

— «At»ı başta, babana adıyorsun. Filmin senin için özyaşamsal bir niteliği var mı?»

— Bütünüyle değil, ama bir etki var. 12 çocuklu bir ailede, Cumhuriyet'in resmi düşüncesinden çok etkilenmiş biçimde çocuklarını mutlaka «okuma»ya iten, yüreklendiren bir babanın bu tutkusu, saplantısı, benim hayatımda da vardı. Oysa bir dönem geldiğinde yıkıntılarla karşılaşmak, «Okumuş olma»nın, diploma.nın işe yaramadığı, «adam olma»nın, «köşeyi dönme»nin bunlara değil, başka şeylere bağlı olduğunu görmek kaçınılmazdı.

— Madem bu 'saplantı'ya, babanın filmdeki saplantısına değindin, hemen sorayım. Filmde babanın bu 'saplantı'sının bir eleştirisi mi var daha çok, yoksa çocuğunu okutmanın hâlâ zor olduğu mu söyleniyor ve bunun mu eleştirisi yapılıyor?

— Filmdeki bu saplantı, bugün de birçok ana-babanın çocuğunu «kolejlerde», iyi okullarda okutmak tutkusu biçiminde sürüp gidiyor. Toplumumuzun son birkaç 10 yıldaki serüveninin yarattığı bir olgu bu... Filmde bunu eleştiri olarak almamak gerek... Çünkü bu ana-babalar açısından doğru, saygın bir duygu, gelecek kaygısıyla ilgili bir duygu. Buna eleştirel olarak değil, bir saptama yapmak amacıyla yaklaştık.

— Baba tipini biraz açar mısın? Gözlemlere dayanan gerçekçi bir tip mi, bir takım şeyleri yansıtmak için bir araç, bir ayna olarak yarattığın bir tip mi?

— Bizim sinemamızda 'gerçekçilik' dediğinizde bunun belli şemaları, kalıpları oluşmuştur. Ele alınan kişinin yaşam serüveninin yalnız görünen yanını, yüzeyini izleyen, yalnızca onun hareketlerini, edimlerini verme çabasında bir tavır belirir. Filmde babanın işlenmesini, onun temsil ettiği insanların, halkın bilinçaltıyla, ruhbilimsel derinliğiyle ortaya çıkmasına yönelik biçimde ele almış olabiliriz. Bu da, doğallıkla, bazı gözlemlerin yanı sıra, ona yüklediğimiz bazı özelliklerin belirmesine yol açmıştır.

— Hüseyin'in (babanın) sinemamızda işlenegelmiş 'kente gelmiş köylü' tipinden çeşitli açılardan farklı olduğunu düşünüyorum, bu konuyu onun için derinleştirmeye çalışıyorum.

— Bu doğru bir saptama. Bizim köylülüğümüzün önemli özelliklerinden biri ortaya çıkıyor sanıyorum. Genelde köylülüğe eğilen sanat yapıtlarımızın önemli bölümünde şematize, yüzeysel, yalınkat köylü tipleri çizilmiştir. Köylümüzün kendine özgü bir duyarlığı, içinde biriktirdiği bir dünyası vardır. Eylemciliği ise kendi özel sorunlarının zorladığı yerden çıkarak, günün birinde ne yapacağı belirli olmadan, bir tür sezgiyle yapar. Hüseyin'e onu aşan, biraz idealize özellikler yüklediğimiz de söylenebilir, bu görüşe de saygım

var. Ama onun temel davranışlarının, hatta sonunda 'ölümü seçmesi' alayının bile halkımızın temel özelliklerine uygun düşen davranışlar olduğuna inanıyorum.

— Filmin genel yapısı sinemamızın alışılagelmiş dramatik yapısından farklı. Bu bazı eleştirilere neden oluyor.

— Bu konuda, filmin 'uzun' olduğu, 'gevşek' bir dokuda olduğu konusunda eleştiriler var. Bense böyle bir dokunun, ritmin amaçlandığını söyleceğim. Alışılagelen klişeci tutum yerine, hayatın çeşitli ayrıntılarını hep birden içeren, gösteren bir film yapmak istedik, bunu yeğledik. 'Seyirciyi nasıl etkileyebiliriz?' sorusunun yanıtı olarak elde edilmiş kurgusal bir yapı değil, amaçladığımız iletişime yardımcı olacak bir yapı kurmayı denedik. Bu malzemeyle, kesip - biçerek, bilinen, egemen sinema sanayiine uygun, onun örneği olan bir film yapmak mümkünkü. Bunu yapmadık. Bazılarına ters geleceğini, onlarla diyalog kurmayı güçleştireceğini bile bile...

— Filmde zengin bir tipler galerisi var. Bunlar ve bunların filmde temsil edilmeleri üstüne, genelde oyuncular üstüne neler söylersin?

— Filmde birçok tip var. Bunların her birinin gerçek, usta bir oyuncu tarafından oynanmasını amaçladım. Hepsinden çok, çok memnunum. Niye Genco, sorusuna gelince (çok soruldu), Genco Erkal bir aktör olduğu için...

— Filmde ön plana çıkan 2 çalışma daha var. Kenan Ormanlar'ın görüntü çalışması ve Okay Temiz'in müziği... Bunlar üstüne ne dersin?

— Ormanlar, gerçekten uluslararası düzeyde bir görüntü yönetmeni. Müziğe gelince, ilke olarak müziksiz bir film yapmak istiyordum. Sadece 'radyolu adam'ın (Yaman Okay'ın) radyosundan gelme müzikler olacaktı. Çekim bitti, bir gün Eminönü'nden geçerken bir

kasetçi dükkanından gelen sesler duydum. Okay Temiz'in bir bandı. Aldım, dinledim, tam aradığım müzikti. Okay'dan izin alarak bunu aldık, filme uyguladık. Sanırım çok uygun bir buluşma oldu bu...

— Filmin karşılanması üstüne ne düşünüyorsun?

— Film önce dışarda gösterildi. Birçok şenlikte gösterildi, ilgi gördü, olumlu yankılar aldı. Geçen hafta da Alman TV'sinde gösterildi. Bizde ise Ankara ve İstanbul galalarından sonra tartışılan, üzerinde konuşulan bir film olduğunu farkettim. Sevenler de, sevmeyenler de var, ama kimseyi ilgisiz bırakmıyor, tartışmaya yöneltiyor. Amaçladığım bir şeydi bu... Seyirci açısından ise, genelde başka türlü bir sinemaya, Arabesk vs.'ye alışkın sinemalarda gösterime girdi. Ama bir çok seansta izledim, bu seyirciyle çok ilginç, olumlu bir ilişkisi var filmin... Umduğum seyirci sayısına, ticari başarıya ulaşacak mı?.. Şu anda bilmiyorum. Ama genelde seyirciyle, en azından nitelik olarak amaçladığım ilişkiyi kurdu diyebilirim.

1983

Yönetmeni Feyzi Tuna «Üç İstanbul»u anlatıyor

«FİLMDE ANLATILANLAR BUGÜNE DEK UZANIYOR»

Feyzi Tuna, sinemamıza «Kızgın Toprak», «Seni Kalbime Gömdüm» gibi ilginç filmler armağan etmiş bir yönetmen... İlk kez TV için çalışan Tuna, TV'nin şimdiye dek yaptırdığı en uzun, en iddialı filmine de imzasını atmış bulunuyor. Bu film üstüne Tuna'ya sorular yönelttik.

— Filmin oluşum serüvenini özetler misin?

— 1977 yılında TV için bir film yapmam söz konusu olduğunda, «3 İstanbul»u ben önerdim. Aslında

bir üçleme yapmak istiyordum. «3 İstanbul», Nahit Sırrı Örik'in «Abdülhamit Düşerken» ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın «Sahnenin Dışındakiler». Bu gerçekleşebilir mi, bilmem. O dönemin yönetim kurulu, senaryoyu okuduktan sonra karar vermek istedi. Bülent Oran'a 150 bin lira ödenerek 8 ay çalışması sonucu bir senaryo ortaya çıktı. Projenin o zamanki maliyeti 9,5 milyon liraydı. Yüksek buldular, «şimdilik kalsın' dediler. Tasarı iki yıldan fazla bekledi. 1981 yılında, yine aynı yapımcı, Oskay Alptürk, projeyi yeni yönetim kuruluna sundu. Olumlu yanıt alınca beni aradı (Ben, o aralar dışarda çalışıyordum). Geri döndüm, yeni bir hazırlık dönemine girdik. Bu hazırlık dönemi umduğumuzdan kısa sürdü. Bir anlamda gereği gibi hazırlanamadık. Sözgelimi 300'e yakın kostüm diktirmek gerekiyordu. 70'i aşkın mekân bulmak gerekiyordu. Hazırlık ve çekim aşamasında, bir mesleğin bizde yok olduğunu farkettim. Batı dillerinde «production designer» diye geçen bir dal vardır. Bu adam, hele bizimki gibi uzun çekimlerde, çalışma programını, mekânların hazırlanmasını, gidiş-gelişleri vs. ayarlar. Bizde olmayan bir dal. Bunun yokluğunu çok hissettik. 20 nisan 1982'de çekime başladık. 8 ay boyunca çalıştık. Son çekimler, Tepebaşı'ndaki Union Française'de olacaktı. Çekime 4 gün kala bu bina yandı. Yeni bir yer aradık, bulamadık. Bunun üzerine dekor olarak AFM stüdyolarında mahkemenin geçeceği dekoru kurduk. Ama sözgelimi, Union Française'deki ağır kadife perdeler gibi romancının anlattığı görkemli havayı yaratacak elemanları bulup kullanamadık.

— Film üstüne bazı sayılar verir misin?

— Filmin fiilen çekimi 183 gün sürdü. Son çekimler, önemli bir rol oynayan Uluer Süer'in ayağını kırması sonucu 2 ay kadar gecikmeye uğradı. Onun iyileşmesini beklemek zorunda kaldık. Cenaze sahnesinde alçılı ayağıyla çekim yaptık. Ortalama bir Türk fil-

minde 500/600 plan vardır. Bu filmde yaklaşık 4000 plan var. Aşağı yukarı 8 film ölçüsünde... Bu arada şunu ekleyeyim : Bir TV filmi çektiğimi hiç unutmadım. Kısa planlarla, uzun planlardan veya plan-sekanslardan kaçınarak seyirci ilgisin ayakta tutmaya çalıştım. Yakın planlara öncelik tanıdım. 175 konuşmalı rol, 3200 figüran rolü var. Her figüran, değişik kalabalık sahnelerde rol almak için sete en az 8 kez geldi. Yoksa figüran bulmakla baş edemezdik.

— Bu kadar uzun bir yapıtta ortaya çıkan ana tema nedir?

— Romanda ve filmde anlatılan, yozlaşmış, çürümüş, çökmekte olan Osmanlı toplumunun özellikle aydınlar çevresinden bir kesittir. Anlatılanlar, Mithat Cemal Kuntay'ın bakış açısından verilmektedir. Kuntay, Fethi Naci'nin deyimiyle 'gözünü çirkin olana dikmiş', ilişkilerdeki çirkinliklere, kişilerdeki yozlaşmalara.. Sanki tanık olduğu kişilerden intikam almak istemiş. 174 konuşmalı kişilikten yalnızca 3 veya 4'ü dürüst, namuslu, olumlu kişiler... Gerisi kaypak, iki yüzlü, jurnalciler, dalkavuklar, birbirinin kuyusunu kazanlar.. Son derece olumsuz, karanlık bir roman.. Ben, romancının çok pastel tuttuğu, es geçtiği bir olayı biraz abartarak geleceğe umutlu bir gönderme yapmaya çalıştım. (Kurtuluş Savaşı ve 'Milli Hükümet' sorunu). Mithat Cemal, biliyorsun, tek romanlı yazarlardan.. Sanki 8 romanlık insan malzemesini bir tek kitaba toplamış. Ayrıntılar olağanüstü zengin... Romanın en büyük eksikliği, sanırım ki, tüm bu altüst oluş, çöküş dönemine sırf bireysel ilişkiler açısından bakması, temel ekonomik çöküntünün rolünü hiç dikkate almaması. Ben de bu konuda hiçbir ekleme yapmadım. Kuntay'ın bakışma saygı gösterdim. Ayrıca şuna inanıyorum ki, film yalnızca bir dönem filmi değildir. Çünkü filmde anlatılanların bugüne dek gelip uzandığını, bugünkü sorunlarımızın çatışmalarımızın da temelini oluşturduğunu düşünüyorum.

— Bu kadar uzun bir dizinin seyirciyle ilişki kurmas kolay olacak mı? Bu konuda getirmek istediğin bazı uyarılar olabilir mi?

— «3 İstanbul», seyri belli bir dikkat isteyen bir dizi olacak. «Dallas», «Kaptanlar ve Krallar» gibi dizilerde ilk birkaç bölümde karakterler tanıtılır, sonra bunların başına gelenler anlatılmaya başlanır. Oysa burada ilişkiler sürekli gelişiyor, zaman zaman yeni karakterler çıkıyor, başta gözüken bir karakter sonra yeniden çıkıyor vs. Bu nedenle bir veya birkaç bölümün atlanması dizinin izlenmesini zorlaştırır sanıyorum. Bu nedenle ben, Adnan'a sürekli anılarını yazdırmak suretiyle, seyirciye de zaman zaman geçmiş olaylar üstüne bir hatırlatma gereği duydum.

— Peki, hızla değişen bir İstanbul'da 'dönem filmi' yapmak zor olmadı mı?

— Bu, aşılmamış bir sorun olarak kaldı. İç mekânlardaki gerçeklik ve zenginliği, İstanbul'un hızla modernleşen dış mekânlarında yakalayamadık. Sözgelimi romandaki eski Türk mahallesi için Beylerbeyi'nde 40 kadar eski ev içeren çok güzel bir sokak bulduk. Ancak asfaltlanmıştı. Kamerayı indirsek asfalt, kaldırsak telefon telleri ve TV anteni eri gözüküyordu. Adeta cambazlık yapmak gerekti. Sultanahmet'te gerçekleştirdiğimiz trafikli, arabalı sokak sahnesi olağanüstü zor koşullarda çekildi, vs. v.s. Kostümlerin çok başarılı olduğu ve TRT'ye 3-4 dizi filme yetecek kadar malzeme bıraktığımızı söyleyebilirim. 1984

Yönetmeni Yücel Çakmaklı'nın Ağzından «Küçük Ağa»

«SİNEMAMIZIN BÜYÜK BİR EKSİĞİNİ GİDERMİŞ OLDUK»

Yücel Çakmaklı, 1937 doğumlu. 1969'dan başlayarak sinemamızda çalıştı. Yeşilçam'daki hemen tüm

filmlerinde «İslami görüş»ü savundu, o yıllardaki «Milli Sinema» evleminin başta gelen isimlerinden oldu.

Çakmaklı'nın bazıları ilginç sinemasal özellikler taşıyan filmlerinin hemen tümü TV'de gösterildi. «Diriliş», «Kızım Ayşe», «Memleketim»... 1974'ten sonra TRT'ye girerek sinemadan uzaklaşan Çakmaklı, burada «Bir Adam Yaratmak», «Denizin Kanı», «Dördüncü Murat» gibi TV film veya dizilerini yönetti.

Çakmaklı, TV'de başlıyacak olan «Küçük Ağa» dizisiyle ilgili sorularımızı yanıtladı.

«— Bu filmin hazırlanma ve çekimi üstüne bilgi verir mısınız?»

«— Bu proje, daha 1975'te Nevzat Yalçıntaş zamanında TV'ye uygulanacak Türk romanları listesinde yer almış, yönetim kurulunca ilke olarak onaylanmıştı. Bu liste, 1976-77'lerde yenilendi. 1979'da ise hazırlık başladı. O zamanlar, Osman F. Seden'in yönetmesi düşünülmüş, senaryo Tarık Buğra'ya sipariş edilmişti. Proje, sonra iki yıl kadar ertelendi. 1983 başlarında ise bana önerildi. Bir yıl yoğun biçimde çalışarak diziyi çektik.

«— Kaç rol var dizide?»

— 10 baş rol var. Bunun yanısıra 60 kadar yardımcı rol olduğu söylenebilir.

«— Senaryo sizce iyi miydi? Sizin düşündüğünüz yapıya uygun muydu?»

«— Senaryo iyi bir senaryoydu. Proje bana verilince Tarık Buğra ile yeniden gözden geçirdik. Çekim sırasında da Tarık Bey sık sık bulundu, küçük değişiklikler yaptık. Tam bir işbirliği oldu aramızda.»

«— Sizce bu dizinin seyirciye vereceği ana düşünce, ana mesaj ne olacak?»

«— Roman esas olarak İstiklâl Savaşı'nın veya diğer adıyla Milli Mücadele'nin bir bölümünü anlatmaktadır. Bu savaşta Kuvayı iMlliye hareketi, bunun meydana çıkması, sosyal ve psikolojik ortamı, Kuvayi Mil-

liye ruhu denen şey anlatılmaya çalışılmaktadır. Savaştan çok, savaşanların sosyal-psikolojik durumları anlatılmakta, İstiklâl Savaşımız'a Anadolu'dan bakılmaktadır. Olaylar, romandaki gibi 1919 nisanıyla 1922 arasında yer alıyor. Biz, asıl büyük savaşların değil, daha çok çete savaşlarının olduğu bir döneme eğildik. Onun için filmde büyük meydan savaşlarından çok bu tür çatışmalar var. Roman, asıl büyük zaferin eşiğinde bitiyordu. Dizi de öyle bitiyor.»»

«— Film sizi tatmin etti mi? İstediğinizi tam olarak yapabildiniz mi?»

«— Film, «Yorgun Savaşçı» ile birlikte Kurtuluş Savaşımız'a eğilen iki filmden biridir. 98 milyonluk bütçesiyle TRT'nin yaptırdığı en pahalı film olmuştur. Bu konuda bir derece iddialıyız elbette.. Üzerimize büyük bir yük yüklenmişti, onun altından kalkmaya çalıştık. Türk sinemasının 70 yıllık birikiminden yararlandığımızı söyleyebilirim. Sanat birikimi, sinema dili birikimi, altyapı, oyuncu, teknik eleman birikimi... Hepsini kullandık. Bizim sinemamız, biliyorsunuz, İstiklâl Savaşımız'a hep eksik eğilmiştir. «Küçük Ağa», bu konuya eğilen filmlerin en iyisi oldu sanıyorum. Böylece sinemamızın da büyük bir eksiğini gidermiş olduk».

«— Oyunculardan söz eder misiniz?»

«— Başrolde, önce İstanbullu hoca, sonra 'Küçük Ağa' olan kişilikte tiyatro oyuncusu Çetin Tekindor çok iyi bir oyun verdi. İlk kez sinemada önemli bir rol almasına karşın, 7-8 büyük sinema ismi karşısında ezilmedi, ön plana çıkmayı bildi. Çolak Salih, Fikret Hakan'ın yeniden doğuş rolüdür bence... Ahmet Mekin, Eşref Kolçak, Kadir Savun, Erol Taş ve burada sayamayacağım birçok ünlü oyuncumuz, çok başarılı tipler çizdiler. Film, biraz da hepsinin omuzlarında duruyor. Teknik işlemler, Şafak laboratuvarında yapıldı. Çok mükemmeldir, kusursuzdur diyemem, ama sine-

mamızın imkânlarına göre en iyisini yapmaya çalıştık.»

1984

Ayna»nın yönetmeni Erden Kıral:

«BENİ ASIL ÖLÜM TEMASI İLGİLENDİRİYOR»

Bazen özellikle dışarda oluşan kimi olayların önemini, niteliğini tam anlamıyla algılayamıyoruz sanırım. Hızla geçip giden günlerin peşine takılmış bir güncellik katarı içinde kimi olayların gerçek yüzü meydana çıkmıyor. Erden Kıral'ın «Ayna» ile dışarda kazandığı başarı da böyle oldu. «Ayna», 1984 Venedik şenliğinde Almanya'yı temsil etmesi için gönderilen 17 filmden, seçme kurulunca yarışma için seçileni oldu. Bu durum Almanya'daki yönetmenleri haklı olarak kızdırdı. Çünkü «Ayna» konusu, sorunları, yönetmeni, oyuncuları ve diliyle Türktü. Filmi Alman filmi yapan, yalnızca bir Alman yapımı olması idi. Ne var ki bu, Venedik film seçme kurulunun umurunda bile değildi. Onlar, filmleri yalnızca sanatsal düzey kıstasıyla değerlendirmişler ve onca filmin arasından «Ayna»yı en iyisi bularak şenliğe almışlardı.

Ayna» Venedik'te güçlü rakiplerle yarıştı, gerçi dereceye giremedi, ama sinema yazarlarının en beğendiği birkaç film arasında yer aldı, alabildiğine övüldü. Bu övgüler de nedense bize, basınımıza pek yansımadı. Oysa sözgelimi dünyanın en ciddi sinema dergisi olarak tanınan Cahiers du Cinéma, «Ayna»yı «Venedik'in en önemli 2 filminden biri', sayıyor, film için 'şahane: magnifique' sözcüğünü kullanıyor ve eleştirisinin sonunda şöyle diyordu: «Erden Kıral artık değeri bilmezlikten gelinemeyecek çok büyük bir yönetmendir». 7 Kasım 1984 tarihli Le Monde'da, filmin (FİPRESCİ

ödülünü aldığı) Bastia şenliğindeki gösteriminden söz eden bir yazıda şöyle deniyordu: «Ayna, şenliğin kuşkusuz ki en güçlü, en yoğun filmi (...) Hikâye, görkemli bir vahşet içeren görüntüler aracılığıyla, yalın ve evrensel trajiğe ulaşıyor.» Venedik sonrası İtalyan gazetelerinin hepsinde, burada nakli sayfalar alacak övgüler, filmi Taviani kardeşlerin yarışma dışı gösterilen «Kaos» başyapıtı ile birlikte şenliğin en önemli yapıtı sayan yorumlar yer aldı. Venedik sonrası yine Le Monde'da Louis Marcorelles filmden şöyle söz ediyordu : «İsminin duyumsattığı gibi film, aynanın ötesine bakmayı deniyor. Daha önce «Bereketli Topraklar Üzerinde»sini görüp sevdiğimiz Erden Kıral, doğayı, insanın temel tutkularını konuşturuyor. Aşk ve ölüm tedirgin edici bir ilişkiye giriyorlar, uygunsuz biçimde davranmama görüntüsü ardında kalan gizli güçler üste çıkıyorlar, kişiler neredeyse ruhlarını yitiriyorlar. Ama tüm bunlar bir 'grand guignol' abartmasına gidilmeden örnek bir yalınlık içinde veriliyor».

Erden Kıral'ın özellikle «Hakkâri'de Bir Mevsim» ve «Ayna» ile kazandığı başarı, yönetmenlere büyük saygının duyulduğu Almanya'da, Berlin'de sinema çevrelerini kayıtsız bırakmadı ve Kıral, Güzel Sanatlar Akademisi (Akademi der Künste)'nin Sinema Kurulu-na tek Türk üye olarak seçildi. Bu önemli olayın da basınımızda gereğince değerlendirildiğini sanmıyorum. Dışardaki başarılarımızı gereğince kavramıyor, değerlendirmiyoruz gibi geliyor bana... TRT'siyle, basınıyla, tüm kamuoyuyla.. İşte yakında İstanbul Sinema Günleri'nde izleyeceğimiz «Ayna» ve olasılıkla aramızda bulunacak Erdem Kıral'dan sizlere önceden bir ses getirmek istedim. Erden Kıral'la Berlin'de yaptığımız, aşağıda okuyacağınız konuşma bu istekten kaynaklandı.

— Osman Şahin'in hikâyesinden sence temel bir sapma yaptın mı, yoksa hikâyeye bağlı kaldın mı?

— Hikâyenin özüne bağlı kaldım. Kıstırılmış bir kadınla erkeğin ve bir ölüye âşık olduğunu sanan bir kadının öyküsüydü bu.. Kanımca filmin içinde yalnız kadın değil, hepsi birer kurban.. Filmdeki herkes feodal düzenin baskısını duyuyor. Belki en çok kadın... Kadının üstünde öyle çok baskı var ki, belki aşırı gelecek ama, kadın ancak bir ölüyü sevebilir... Bu çok özel bir durum.. Türkiye'de ekonomik koşullar hızla değişti, değişiyor. Ama bu özel durumlar hâlâ var, olabilir.

— Film çok özel, aşırı bir psikolojik durumu, olayı anlatıyor. Acaba Batıda özellikle bunun için mi beğenildi? Çünkü Batılılar gitgide daha değişik, özgün psikolojik durumları ve kendine özgü bireysellikleri gündeme getiren öykülere vuruluyorlar?

— Olabilir, katılırım. Türk sineması Batılının gözünde artık bir ölçüde tanınan, ama anonim bir sinema olarak var. Hep aynı resimleri gösteren, aynı temaları işleyen, belgesel görüntüleri bolca kullanan bir sinema.. Ve bunun genel markası da Yılmaz Güney'di. Ama Batılı artık bu resimleri istemiyor bizden.. Türk sinemasının kendi kendini yinelediğini ileri sürüyor. Artık sinemamızdan 'auteur' ve 'auteur sineması' bekliyor. Yani kişisel uslûbu olan, özgün filmler bekliyor. Bizde gerçekçi sinema yıllar yılı gördüğünü çekme biçiminde gelişti. Aslında bizim geleneğimizde fantastik bir dünya var. Bu varolan fantastiğe gerçekçi bir tavırla yaklaştınız mı, yeni anlatım yolları bulmak olanaksız değil. Benim kanımca edebiyatta Lâtife Tekin olayı budur. «Ayna»da gerek bizde şimdiye dek yapılanlardan, gerekse kendi yapmış olduklarımdan farklı olarak yeni bir yapı/uslûp araştırmasına gittim. Ölenin geri gelmesi, Zelihan'ın 'küçük ağa' ile konuşması, ölüm sonrası yaşanan bir aşk, ne bizim, ne de sözgelimi Lâtin Amerika yazınının çok yabancısı değil. Ama belki de Batılının en çok ilgisini çeken bu oldu. Biz, sanıyorum ki artık yeni resimler bulmak zorundayız.

Güzel resim değil, gerçek resim bulmak zorundayız. Ama yalınkat, düz, tek boyutlu bir gerçeklik değil, «Ayna»da diğer yandan «Hakkâri'den çok değişik bir şey yapmaya çalıştım.

— Filmin gündeme getirdiği sorunlardan biri de şu bence : Türk sinemacısının, kimin için film yapacağına karar vermesi. Geenlde bizim ticari sinemanın isterlerine göre yapılan filmler Batıda ilgi görmüyor. Ve de Batı seyircisinin beğenisi gözönüne alınarak yapılan filmlerin bizde seyirci ilgisi bulması zor. Örneğin bence «Hakkâri»de, «Ayna»da Türkiye'de pek ticari olma şansı taşımıyor. Bu ikilemi, Türkiye'de ticari film yapmak veya dışarı açılmak ikilemini Türk sinemacısı nasıl yenecek?

— Ben baştan beri ticari düzenin dışında film yaptım. Gerçi ilk filmim «Kanal»da bir star oyuncuyu, Tarık Akan'ı kullanmıştım. Ama genelde hep ticari düzen dışı bir sinema yaptım. Gerek mali, gerekse estetik açıdan.. Buna karşılık gerek «Kanal» gerek «Bereketli» o dağıtım düzeni içinde gösterildi ve bir hayli ilgi de gördü. Benim dışarıyı, dıştaki seyirciyi hedef almak, onu etkilemek gibi bir sorunum yok. Asıl önemli olan, beni heyecanlandıran, ilgilendiren konulara el atma özgürlüğüm. Baktım da, beni asıl ilgilendiren tema, ölüm tema'sı. Şu sıralarda insanların acımasızlığı ve birbirlerini yoketme gücünün evrensel bir konu olduğuna inanıyorum. Her yere füzelerin yerleştirildiği, savaş tehlikesinin sürekli gündemde olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Bunlar da benim ölüm tema'sına olan ilgimi arttırıyor. Bizim seyircimiz, belli bir yerde kaldı yıllardır. Onun ordan alınıp başka bir yere götürülmesi, çıkarılması için çaba sarfetmek gerekiyor. 'Halk sineması', ulusal sinema' gibi deyimlerle, kuramlarla seyirci uyutuldu, afyonlandı. İşletmeci ve salon sahibinin beğenisi daha doğrusu beğenisizliği de bu duruma yardım etti. Ben kendi kendime hiçbir konuda sansür ge-

tirmeden istediklerimi anlatmak, böylece hem Türk sinemasıyla, hem Türk toplumuyla hesaplaşmak, ödeşmek istiyorum.

— Dışarda çalışan bir Türk sinemacısı olmak nasıl bir şey?

— Dışarda film yapmak, bizim piyasa koşulları içinde film yapmaktan daha zor... Avrupa'da büyük bir kriz yaşanıyor. Almanya'da da onlarca Alman yönetmeni işsiz oturuyor. «Hakkâri»nin başarısından sonra Alman TV'sinden aldığım bir öneriyi değerlendirdim. İngiliz 4. kanalının da katılmasıyla «Ayna»yı yapabildim. Çekim uluslararası bir ekiple oldu. Almanlar, İsviçreliler, Yunanlılar ve Türk sanatçı arkadaşlar vardı. Başta dil sorunu vardı doğallıkla.. Ama onu kısa sürede aştık. Batıdaki film çekme yöntemiyle bizim çekirdekten öğrendiğimiz film çekme arasında büyük farklar vardı. Bu da dağ gibi sorunlar getirdi karşımıza... Ama onları da yendik. 20 gün gibi Batı ölçülerine göre son derece kısa bir sürede tamamlandı. Filmin Venedik'e Alman filmi olarak katılması, evet, kimi Alman sinemacı ve yazarlarını rahatsız etti. Ama kimileri de bu olayı ve filmi savundular, sahip çıktılar. Almanya'da da, birçok ülkede olduğu gibi, derinden derine bir ırkçılık var kuşkusuz. Ama iyi bir sanat yapıtıyla bu tavır her zaman yenilgiye uğratılabilir. Şunu da eklemek isterim. Gerikalmışlığımıza değinen filmleri gören Batılı, hiçbir zaman «Türkiye ne kadar geriymiş, bu filmler Türkiye'yi ne kadar geri gösteriyor» demiyor, «ne kadar ileri bir sinemanız var, ne başarılı filmler yapıyorsunuz» diyor. Bir tartışmada bir Türk öğrenci, «İstanbul'da gökdelenler var, niye onları göstermiyorsunuz?» diye bir soru sordu. Bizim ülkede bazı kişilerin bakış açısına benziyor bu.. Ama ben gökdelenlerin Batılıyı pek ilgilendireceğini de, gökdelenlerle insan hikâyesi, insan gerçeği anlatılabileceğini de pek sanmıyorum.

1985

MİLYARLIK DİZİ «OSMANCIK»IN ÇEKİMİ BAŞLIYOR

TV dizilerinin Türk toplumunun kültür yaşamındaki rolü, karmaşık ve tartışmalı bir dönemden geçmekte olan kltür yaşamımızdaki etkinliği, her türlü kuşkunun ötesinde çok önem taşıyor. Her bir dizi milyonlarca seyirci üstünde kimi zaman değişik, farklı çağrışımlar yapıyor, ortak duyarlıkları uyandırıyor, ulusal kimi sorunları, temaları, kişilikleri gündeme getiriyor. Olumlu-olumsuz, eksik-fazla yanlarına karşın bu dizilerin, Batı kökenli yapımların ekranları kapladığı günümüzde, ulusal bir kimlik arayışı yönündeki işlevleri de yadsınamaz. Bu dizilerden belki en önemlisi olmaya aday bir dizi, «Osmancık», önümüzdeki haftalarda çekilmeye başlanacak.

Çakmaklı, 1937 doğumlu. 1963'te sinema yazarı olarak girdiği sanat yaşamında 1969'dan başlayarak film yönetmeye başladı. «Milli Sinema» diye adlandırılan bir akım içinde ele alman 9 film yönettikten sonra 1975'te TRT'ye girdi. TV için yaptığı filmler arasında, «Bir Adam Yaratmak», «Denizin Kanı», «4. Murat», «Hacı Arif Bey», «Küçük Ağa», «Aliş ile Zeynep» gibi kimi beğenilmiş, kimi ağır biçimde eleştirilmiş, ama hepsi ses getirmiş, tartışılmış diziler bulunuyor. Çakmaklı, öncelikle ağır biçimde eleştiri alan «Alis ile Zeynep» dizisinde yapmak istediğinin anlaşılmadığını belirterek bize şöyle dedi :

«— TV için yapılan dizilerde hep romanlardan, edebiyat ürünlerinden yola çıkılıyor. Oysa' folklorumuzda geniş yeri olan halk hikâyeleri, masallar, şarkı ve türkülerin hikâyeleri vb. şeylerden de yola çıkıp film yapılabilir. Bizim kültürümüzde bir hikâye anlatma geleneği var; evlerde, ocak başı sohbetlerinde, köy kahvelerinde... Günümüzde TV bu anlatıcıların, bu sözlü kültür olayının yerine geçmiş durumda... Bu an-

latıcılar nasıl ara yerde anlattıklarını maniler, fıkralar, türküler, koşmalar, tekerlemelerle süslüyorsa, ben de, Amerikan dizi-filmlerinin o hızlı anlatımından kurtulup bu tür bir anlatım kurmayı denedim. Ancak ilk deneme olduğundan tam istediğimizi tutturamadık, hatalar yaptık. Yine de bize özgü bir drama anlayışı ve ona uygun bir biçim geliştirmenin gerekli olduğuna inanıyorum. Ve bunu ilerde yine deneyeceğim. Yabancı dizileri taklit ederek, onların yaptıklarını, mesela 90 saniye kuralı gibi aynen yaparak değil, bize özgü, belki daha ağır, daha durağan bir üslup aramak zorundayız sanıyorum.»

«Osmancık» projesi için Çakmaklı şunları söylüyor:

«— Bu proje, «Küçük Ağa»nın çekimi sırasında oluştu. Tarık Buğra Bey, Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasıyla ilgili bir proje tasarlıyordu, bunu o zamanki TRT yöneticileriyle konuşup prensip anlaşmasına vardılar. Tarık Bey, bu çalışmasını önce bir roman olarak yayımladı. Sonra bir TV dizisi senaryosu haline getirdi. TRT'nin çeşitli bürokratik kademelerinden geçti ve 1 Ocak 1986'dan itibaren hazırlık çalışmaları başladı. 12 bölümlük bir dizi olacak. Ertuğrul Gazi'nin son döneminden başlayacak.

— Bütçesi konusunda çok büyük sayılar dolaşıyor ortada?

— Evet, doğru. 910 milyonluk tahmini bir bütçesi var.

Evet sayın okurlar, «Osmancık» dizisinin neredeyse 1 milyarlık bütçesi var. «Trilyonları telaffuz etmeye alışmalıyız» diyen bir başbakanın kulakları çınlasın. Şimdi TRT dizileri iiçn bile milyarları «telaffuz» ettiğimize göre çoktan haklı çıktı o!. Çakmaklı, bu «910 milyonluk bütçe» için şunları söylüyor:

«— Türk TV'si olarak artık dışarı açılma dönemindeyiz. Ayrıca arşivci olarak yıllar sonra tekrar tek-

rar gösterilebilecek kaliteli diziler oluşturmak zorundayız. Dış pazarlara hitap edecek teknik ve estetik standartları elde etmek zorundayız artık. TV dramasının altyapısı bizde henüz oluşmuş değil. Ne TRT'de, ne Yeşilçam'da çağdaş düzeyde plato, stüdyo vs. yok. Biz bu film için bunları kurmakla işe başlayacağız. İstanbul'da geniş bir çekim platosu kurmak için yer arıyoruz. Harici sahneler için dolaştık, baktık. 600 yıl önceki mekânları bulmak imkânsız. Onun için geniş ölçüde «fasat çalışması» yapacağız, dekor kuracağız.

— Ortak yapımı düşünmediniz mi?

— Ortak yapım, TRT için bürokratik açıdan çok zor, çok karmaşık bir yol. Ortak yapımda çok, dış ülkelerde iyi bir pazarlama, profesyonel bir pazarlama kurmak zorundayız. Geçmişten gelen deneyler bana şunu gösterdi: Birçok filmimizi, negatiften baslayan teknik standart eksiklikleri yüzünden, beğendikleri halde dış ülkelere satamadık. Biz bunu kırmaya çalışacağız. Amerika'dan Eastman-Kodak'la ilişki kurduk. Ham film oradan gelecek. Tüm işlemler Avrupa'daki laboratuvarlarda yapılacak. Bir yabancı «özel efekt» uzmanı getirtiyoruz. Ayrıca çeşitli teknik malzeme, kamera obpektifleri, makyaj malzemesi vs. dışardan gelecek.

— Yücel Bey, Batıya da pazarlaması düşünülen bir film, büyük bir film yapacaksınız. Batılının çok iyi bilmediği, hiç bilmediği bir dönem üstüne, Osmanlı'nın kuruluşu üstüne... Bu filmi evrensel kılmak, Batılı için de ilginç, çekici kılmak için neler düşünüyorsunuz?

— Öncelikle yabancı ve uluslararası tanınmış oyuncular kullanmayı düşündük. Filmde rolü olan Bizans Tekfuru, Tekfur'un kızı vb. roller için Ayrıca filmin ilk 4 bölümünde önemli rolü olan Ertuğrul Gazi için daha önce de «Çağrı», «İslâmın Kılıcı Ömer Muhtar» gibi filmlerde İslâm büyüklerini canlandırmış olan Anthony Quinn'le temas kurdum. Senaryo özetini gön-

derdik, olumlu bir yanıt aldık. Ancak kendisi, çekim süresi ve alacağı ücret konusunda bilgi istedi. Biz de ücret konusunu ona bıraktık, onun bildireceği miktar üzerinde düşünüp karara varacağız. Filmi evrensel kılmaya gelince, 1280-90'larda, ikisi de göçmek üzere olan iki devlet, dolayısıyla iki uygarlık, iki yaşama biçimi arasında kalmış bir avuç insan var. Bunlar, parçalanmakta olan Selçuklu'nun mirasını yüklenip Bizans'la çatışıyor, onunla sık sık karşılaşıyorlar.

İki farklı dünya görüşü, iki değişik uygarlık çatışıyor, birbirini karşılıklı olarak etkiliyor. Ve bu arada, Tarık Buğra'nın deyişiyle, «600 yıl hüküm süren bir cihan devletini kuran irade, şuur, karakter» beliriyor. Bu, yeterince evrensel bir konu oluşturuyor. Ayrıca biz bu döneme, bazı Yeşilçam filmleri gibi, bizimkiler hep kahraman, Bizanslılar hep 'kötü adam' diye bakmayacağız. Objektif biçimde iki uygarlık karşılaştırılacak, birinin diğerine galabe çalmasının nedenleri gösterilmeye çalışılacak. Burada toprak ilişkilerini de belirtmeye çalışacağız. O dönemde tekfurlar feodal beylikler durumunda, toprağa bağlı bir kölelik düzeni hâkim. Oysa Osmanlı değişik bir ekonomik/sosyal düzen getiriyor, kendi hâkimiyetine giren yerlerde. Bir pazar düzeni, değişik bir adalet anlayışı, insan ilişkileri getiriyor. Elbette filmi yapmaya karar verince, dönemle ilgili tüm romanları okudum. Kemal Tahir, Mustafa N. Sepetçioğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, vs.

— 'Küçük Ağa'da TRT'nin kısıtlı olanakları nedeniyle aksayan kimi bölümler vardı. Atlı saldırı, savaş bölümleri gibi.. Bu filmde böyle bir bütçeyle, herhalde bu türden bir mazeret olmayacak?

— Evet, ama tam olarak değil. Türkiye'de bir 'at meselesi' var. Yeteri kadar at bulamıyoruz. Galiba at neslini tüketiyoruz ülkemizde.. Bir de şunu ekleyeyim: Senaryo da zaten öyle, biz bu filmde olaylardan çok, olayların içindeki insanı, olayları yaratan insanı ele

alıyoruz. Savaş, kuşatma, saldırı vb. sahnelere ancak gerektiği kadar yer vereceğiz, yoksa Amerikan tarzı bir üstün-yapım gibi değil. Mesela bir kuşatma sahnemiz var, günlerce sürüyor. Burada kuşatmayı yapan ve kuşatılan insanların psikolojisi, kuşatmanın şartları, sonunda kale teslim olduğunda varılan karşılıklı anlaşma, verilen tâvizler, bunlar daha önemli. Bir göç olayı var. Çünkü o zaman daha göçmen düzeyinde yaşıyor Türkler. Domaniç Yaylası'na çıkıp çadır kurması var tüm bir beyliğin.. Çok önemli. Bu ve benzer sahneleri gereken ihtişamda vermeye çalışacağız.

— Zor bir işe sıvanıyorsunuz Yücel Bey... Hazır mısınız?

— Evet hazırım. Yalnız değilim zaten.. Bir çok değerli arkadaşım bana yardım edeceği gibi, Türk sinemasının ve tiyatrosunun 70/80 yıllık birikiminden de yararlanacağız. Sayısız oyuncu, figâran, teknisyen bu büyük işte görev alacak. Bu arada Osman Bey rolünü Cihan Ünal'ın üstleneceğini şimdiden söyleyebilirim. İnşallah yüzümüzün akıyla çıkacağız...

1986

YARATICILARI, FİLMLERİNİ ANLATIYOR

Bu bölümde yer alan 10 kadar yazıda, son yılların kimi önemli filmlerinin, yalnız yönetmenleri değil, katkıda bulunan başkalarıyla da birlikte ele alınıp irdelendiği görülecektir. Sözkonusu bir avuç film, sinemamızda yankı uyandırmış filmler olmanın yanısıra, özellikle ilginç yapıtlardan uyarlanmış veya yazarlarıyla işbirliği yaparak perdeye aktarılmış filmlerdir Bu nedenle, çokluk, yönetmenlerinin yanısıra, Füruzan, Zeyyat Selimoğlu, Selim İleri, Necati Cumalı, Ferit Edgü gibi yazarlar da kimi zaman daha film ortaya çıkmadan, kimi zaman ('Yusuf ile Kenan' ve «Seni Kalbime Gömdüm'de olduğu gibi), bir 'set röportajı' biçiminde, kimi zamansa film tümüyle bitip seyredildikten sonra yapılan konuşmalara katıldılar. Kimi konuşmalarda görüntü yönetmenleri veya oyuncular da bulundu. Böylece, bundan önceki bölümden farklı olarak, yönetmenin yanısıra, diğer alanlardaki uğraşların da filme katkısını vurgulayan, böylece sinemanın nasıl bir ortak iş olduğunu meydana koyan yazılar ortaya çıktı. 1980'lerde özellikle kimi sanat/edebiyat dergilerinin bu tür yazılara ilgi duyması, sözkonusu 'toplu konuşmalar' için itici bir güç oluşturdu. Hepsinden daha sonra yapılmış olan ve bu kez yeni bir ürünü değil, 30 yıllık (1954'de gösterime çıkmış olan) «Salgın» filmini konu alan ve bu filmin yeniden değerlendirilmesini amaçlıyan bir konuşmanın, bu yazıların başına alınmasıysa, filmin tarihi açısından daha doğru bulundu. Ele aldıkları filmlerin başarı düzeyi ne olursa olsun, bu yazıların da yine sinema tarihimiz açısından ilginç birer belge oluşturduklarına ve ayrıca sinemamızda yazar/yönetmen işbirliğinin yararını, giderek gerekliliğini vurgulama gibi olumlu bir işlev gördüklerine inanıyorum.

Yönetmen ve Görüntü Yönetmeni, 30 Yıl Önceki Çabalarını Anlatıyorlar

İLK RENKLİ TÜRK FİLMİ TAVANARASINDA BULUNDU!..

Türk sinemasının ilk renkli filmi hangisidir? Sinema tarihlerine ve film sözlüklerine bakarsanız Muhsin Ertuğrul'un yönettiği «Halıcı Kız». 1953'te gösterime çıkan bu filmin tam bir «fiyasko» olduğu ve sinemamızda renkli film yapımını en azından bir 10 yıl gerilettiği de bilinir.

Ancak bundan bir yıl sonra gösterilen «Salgın» filmi, hem ikinci renkli filmimiz, hem de çok daha başarılısı olmakla kalmıyor. Filmin yapımcı/yönetmeni, bu filme «Halıcı Kız»dan daha önce başladıklarını, bu açıdan «Salgın»ın ilk renkli Türk filmi sayılması gerektiğini söylüyor. Bu sav bir yana, «Salgın» filmini göreniniz, görmek şöyle dursun duyanınız var mı? Filmlerimizi, evvel Allah, çok iyi korumak âdetimiz olduğu için, «Salgın» filmi de yıllardır, yani 30 yıldır ortalardan kayıptı.

«Salgın» filminin bir kopyası sonunda bulundu. Nerde mi? Filmin yapımcısının tavanarasında!... Bu gerçekten ilginç olay için sözkonusu kişiyle konuştuk. Bu, Türk kamuoyunun yıllardan beri çeşitli vesilelerle iyi tanıdığı, bir zamanların ünlü armatörü, Yassıada duruşmalarında sanık sandalyesine çıkmış olan Ali

İpar'dan başkası değildi. Evet, Ali İpar bir zamanlar film işine de bulaşmış, bu alanda çeşitli çalışmalar yapmıştı. Öyküsünü kendisine sorduk.

— Hayatta yaptığım işlerin en kısa sürelisi armatörlük olduğu halde kamuoyu, dediğiniz gibi beni armatör olarak tanır. Sinemaya ilk gençliğimden beri büyük ilgi duydum. Daha Galatasaray Lisesi son sınıf öğrencisi iken Amerika'ya, Hollywood'a gidip sinemayı yakından tanımayı aklıma koymuştum. Gerçekten Hollywood'a gittim, senaryolar yazdım. Prodüktör yardımcılığı, prodüktörlük yaptım. Savaş sırasında bir grupla Meksika'ya gittik, 2 dilden (İspanyolca ve İngilizce) bir film çektik. Askerliğim için ülkeye dönünce kameraman İlhan Arakon'la tanıştım. O burda da sinema yapmayı aklıma soktu. Oturduk, bir iki kısa film yaptık İlhan'la.. Bu arada, biliyorsunuz benim hanım da artistti. Hollywood'un bir aralar ünlü olan yıldızlarından Virginia Bruce... Benim hazır bir senaryom vardı, bir kentte bir salgın hastalık çıkmasıyla ilgili.. Gerçi her yerde geçebilecek bir hikâyeydi, İstanbul'a özgü bir hikâye değildi. Onu adapte ettik ve çekime giriştik. Senaryo ve diyaloglar benimdi, ama ben filmi İlhan Arakon'un filmi sayıyorum. İnanılmaz teknik zorlukları yenerek, o günün şartları altında imkânsız denecek şeyleri yaparak bu filmi tamamladı. Küçük, 16 mm. bir el kamerasıyla çektik. Bir ara bir Singer dikiş makinesi motorunu tecrübe ettik. Makine, kurma olduğu için azami 28 saniyelik çekim yapılabiliyordu. Ben senarist olarak oturup sahneleri 28 saniyeyi geçmeyecek şekilde baştan yazıyordum. Tam bir macera oldu.

— Peki, sizin filmin ilk renkli film çekimi olduğunu söyleyebilir misiniz? Ve ilk film denemenizde renkli çalışmak nerden aklınıza geldi?

— Biz bu filmi çekmeye 1952'de başladık. Hatırımda kaldığına göre, bizimkisi ilk teşebbüstü. Ancak si-

nemalarda gösterimi gecikti. Bilirsiniz, filmer çekillir, çekildikçe yıkanır ve seyredilir. Böylece yönetmen neyi nasıl çektiğini bilir, gerekirse bazı sahneler baştan çekilir. Biz bunu yapamadık. Türkiye'de o yıllarda renkli film yıkatmak imkânı yoktu. Filmin tümü çekildi, Amerika'ya laboratuvarlara yollandı. Filmin ilk sahneleri bozuk çıktı, onları bir 'narration' (anlatma) ile geçiştirmek zorunda kaldık. Kurguyu ben Amerika'da bizzat yaptım. Bütün bunlar nedeniyle film gecikti, «Halıcı Kız» öne geçti.

— Bu filmi çekerken örnek aldığınız bir tür, bir film veya yönetmen oldu mu?

— Valla bizim o teknik şartlarımız altında fazla düşünmek, kimseyi örnek almak fırsatımız olmadı, tek düşüncemiz bu zor işi kazasız belasız bitirmekti.

— İlk gördüğünüzde film sizi tatmin etmiş miydi?

— Şartlara göre evet. Ama sonuç olarak vasat bir filmdi. Kötü bir film değildi, çünkü Amerika'da hem sinemalarda, hem de daha sonra TV'de gösterildi. İstanbul'u da oldukça güzel şekilde kullandığımızı sanıyorum.

— Film, yatırdığınız parayı çıkardı mı?

— Doğrusu bu filme fazla para yatırmadık. Bir hayli amatör bir işti bu... Sessiz çekildi, benim hanımdan ve Kenan Artun'dan başka hemen herkes amatördü. Berberim, terzim, İlhan'ın bir ahbabı, Amerikan ataşemiliterinin kızı.. Filmi İngilizce çektik, Amerika'da dublajı kolay olsun diye.. Kenan Artun'un bilmediği İngilizceyi konuşması ömürdü.

— Peki, müteveffa karınız Virginia Bruce, Holywood'da bir dönemde ünlü bir oyuncuydu, burdaki çekim koşullarını görünce fenalıklar geçirmedi mi?

Ali İpar bu soruyu yanıtlamadan, konuşmaya katılan İlhan Arakon araya giriyor ve anlatıyor:

«— Ilk günü bir terasta çekim yapacağız. Hazırladık, Virginia geldi. 'Açık havada mı çekeceğiz?' dedi.

Çünkü o dönemde Hollywood'da herşey stüdyoda çekiliyordu. Sonra kamerayı sordu. Küçük, el kadar bir şeyi gösterdik. Şaşırdı, çok tuhaf oldu, nerdeyse ağlayacaktı. Ama sonradan alıştı ve filmi aldı, götürdü.»

Ali İpar, filmi Amerika'da, hem de Sinemaskop'un tüm görkemiyle ortalığı allak bullak ettiği bir dönemde sinemalarda nasıl gösterilebildiklerini, filmi gösterdiği o dönemde Fox'un başkanı olan Türk dostu Spiros Skouras.ın seyrederken nasıl uyuyup kaldığını anlatıyor, kahkahayı basıyor. Sonra yaptıkları «Bir Şehrin Hikâyesi» isimli belgeselin kendi dalında Oscar adayları arasına girdiğini, İpar'ın sinema serüveninin sonraki yıllarda İngiltere'de de bir iki filmle sürdüğünü öğreniyoruz. Peki, «Salgın» yıllar sonra nasıl ortaya çıkmış?

«— Tavanaram karmakarışıktır. Bir şey ararken eski film kutuları gördüm. Bir de baktım bizim filmin bir kopyası. Seyredince İngilizce bir kopya olduğunu gördük. Bu, filmin elde kalan tek kopyası.»

İlhan Arakon, «35 yıldır bu filmin hepsi solmuştur» diye düşünmüş. Ama bir de seyretmişler ki, film sapasağlam..

Bu olağanüstü serüvenin teknik yanını ise İlhan Arakon şöyle anlatıyor bize

«1944'ten beri film çekiyorum, «Salgın»a gelinceye kadar 25-30 filmin görüntü yönetmenliğini, birkaçının da yönetmenliğini yapmıştım. İlk defa renkli film çekmek, bana çok dertli gelmedi. Renk uzmanı filan kullanmadık. Türk sinemasında renk uzmanı, daha sonra da yıllarca kullanılmadı. Ama «Halıcı Kız»daki büyük hatalara düşmedik sanıyorum. O filmde, ışık yetmez diye hep dekorlarda çekim yapıldı. Tüm dekorlar iğretiydi, sallanıyor, gölgeler düşüyordu. Halk kahkahalarla güldü, rahmetli Cezmi Ar'ın tüm kameramanlık çabası boşa gitti. 16 mm.'lik bir Bolex makineyle ve 12 kilovatlık ışıkla yapılabileceğin en iyisini yaptık sa-

nıyorum. Işık, en büyük sorunumuz oldu çekimde... Filmler o zaman şimdiki kadar hassas değildi, şimdi kullandığımızdan nerdeyse 40 misli fazla ışık gerektiriyordu. Birçok sahneyi en geniş açıyla, 1-2 diyaframla çekmek zorunda kaldık. Dolayısıyla netlik, derinlik çok azalıyor, objektiften netliği sürekli kontrol etmek gerekiyordu. Gece sahneleri çoktu, jeneratör gerekiyordu. Bulduğumuz jeneratörler iyi çalışmıyor, bazen akşam 8'de başladığımız çekime, jeneratörün keyfi yüzünden ancak geceyarısı girişebiliyorduk.

Bir araba kazası sahnesi vardı, Ali İpar'ın bir arkadaşından ödünç otomobil almıştık, Ali de arabayı kimseye emanet etmediği için başına bir peruk takarak kendisi kullandı. Kaza geçirmiş araba süsü vermek için krikoyla kaldırıp ağacın üstüne çıkardık, üstüne de kırık cam, teneke parçaları yapıştırdık. Arabanın sahibi, çekim için oralara gelince ve arabasını o halde görünce fenalık geçirdi.»

«Salgın»ın çekim serüvenleri bitecek ve bu yazıya sığacak gibi değil. İpar, Arakon ve diğerlerinin bu filmi çekerken kendilerini bir işin, sinemadaki teknik bir aşamanın öncüleri gibi gördüklerine kuşku yok. İlhan Arakon, bu filmden sonra 10 yıla yakın Türkiye'de renkli film deneyiminin niye durduğunu anlayamadığını söylüyor. 1965'lerde, renkli film yeniden gündeme geldiğinde, ilk filmlerin bir kısmını çekmek de yine ona nasip olmuş. «Salgın», böylece nisbeten yakın tarihine karşın, Türk sinemasının 'arkeolojik' dönemine ait bir buluntu nerdeyse.. Bu nedenle filmin önümüzdeki günlerde Sinema/TV Enstitüsünde yapılacak olan gösterilerinin ilgi çekmesi ve sinema yazarlarının, 30 yılın ötesinden gelen bu filmi yeniden değerlendirmeleri beklenir.

1985

Tophane Ve Galata'nın Arka Sokaklarında, Çocuk Gerçeğine Eğilen Bir Film Çekiliyor

İLK 'STAR'SIZ FİLMİMİZ, ÇOCUK SORUNUNA YENİ BİR YAKLAŞIM GETİRİYOR

Kapısında «Fransız şairi Andre Chenier 1762 yılında bu binada doğmuştur.» yazılı, yüz yıllara inatla direnen iri, sağlam bir yapı.. Galata'nın arka sokaklarındayız. İstanbul'un Cenovalılara, Bizansa yataklık etmiş, tüm bir Hıristiyanlık döneminin izlerini taşıyan bu ilginç semtinde.. 18. yüzyılın en büyük Fransız ozanı sayılan Chenier'nin doğduğu bu bina, dünyanın herhangi bir ülkesinde müze haline getirilir, korunmaya alınır, yazın meraklısı binlerce kişinin gelip göreceği bir yapı haline gelirdi. Bizde ise karanlık, izbe odalarda gün ışığına özlem duyan emeklerin harcandığı terkedilmiş bir han görünümünde bırakılmış...

Yüzyıllık yapıya, hiç görmediği adamlar, hiç görmediği bazı âletler sokmuş, çalışıyorlar biz gittiğimizde.. Kameralar, spot lambaları merdiven başındaki küçük boşluğa yerleşmiş, yüzyıllık yapıyı hayretler içinde bırakan birşeyler yapıyorlar : Sen-Piyer hanında film çekiliyor.. Yönetmen, iki küçük çocuğun oluşturduğu «baş oyuncular»a talimat veriyor. Birkaç provadan sonra «kamera» sözcüğüyle birlikte 2 çocuğun öyküsünü anlatan filmin gerçek dekorlarda geçen bir bölümü daha film üstünde saptanmış oluyor.. Sinemanın nasıl zor bir sanat olduğuna, rahat koltuklarda seyredilecek bir-iki dakikalık bir bölümün nasıl zor koşullarda ve nasıl uzun bir zaman süresi içinde gerçekleştirildiğine bir kez daha tanık oluyoruz..

Bir bölümünün çevrilmesini izlediğimiz «Yusuf ile Kenan» filmi, çeşitli açılardan ilginç nitelikler taşıyor. Yönetmen Ömer Kavur, dışarda sinema eğitimi görmüş, ilk filmi «Yatık Emine» ile ilgi çekmiş (daha doğ-

rusu hakettiği ilgiyi çekememiş) bir genç adam.. 5 yıllık bir aradan sonra sinemaya dönüyor. Senaryosu, yazar, sinema adamı Onat Kutlar'ın bu alandaki ilk çabası... Görüntü yönetmenliğini ise uluslararası sanat adamımız, «Otobüs»ü çekmiş olan Güneş Karabuda yüklenmiş.. Karabuda'nın görüntü yönetmeni olarak Türkiye'deki ilk çalışması bu...

— Sayın Karabuda, nasıl gidiyor film?

— Gerçek mekânlarda çalışıyoruz. Tophane, Galata.. Bir harika bu mekânlar.. Türkiye'de ilk kez bir uzun film çekiyorum. Öykü bana gönderildi, okudum, beğendim, çalışmayı kabul ettim ve geldim.. Çocuklar çok, çok iyi.. Ekipten de çok memnun olduğumu söylemeliyim. Olağanüstü yetenekli insanlar var Türk sinemasında, birçok şeyi birden becerebiliyorlar. Avrupada herkes ancak çok belli bir işi yapar, bir eşyayı biri getirirse öbürü götürür. Oysa burda bir avuç insanla harikalar yaratılıyor.. Avrupaya taş çıkartacak makyaj ustaları var.

— Beğendiğiniz kamera ustaları kimler? Nasıl bir ışık elde etmeye çalışıyorsunuz?

— Bergman'ın değişmez görüntü yönetmeni Sven Nykvist'e hayranım. Bu filmde dolaylı, süzülmüş bir ışık elde etmeye çalışıyoruz. Şak diye spot ışığını vermiyoruz yüzlere...

Film, babaları kan davasında öldürülünce İstanbul'a gelen 2 kardeşin öyküsünü anlatıyor. Amcalarını ararken büyük kentin tüm çirkefine tanık oluyor çocuklar.. İstanbul'un arka yüzüyle, sokak çocuklarının acılı, sorunlu yaşamıyla ilgili gerçekçi bir yaklaşımı var filmin.. Yönetmen Ömer Kavur «Gerçek olayların dramatik bir uygulamayla anlatılması» diyor. Kavur'a soruyoruz:

— «Yatık Emine»den beri 5 yıl geçti. Bu yeni filme nasıl giriştiniz?

— Uzun süre piyasa koşullarına uyarak film yap-

mak istemedim. Araya askerliğim girdi, reklam filmciliği yaptım. Sonra bu film üstüne «vizyonlar» görmeye başladım. Film, bir tutku halinde gelip yerleşti. Onat Kutlar'la konuştum, onun da benzer bir konuyu işlemek istediğini öğrendim. Bu uyumu değerlendirdik, Onat'a kafamdakileri anlattım. Malzeme oluşturmak için çocuk bürolarına gittik, sübyan koğuşlarını gezdik, sokak çocuklarıyla konuştuk. Sonunda ortaya istediğimiz senaryo çıktı.

Filmde önemli rollerde 5 çocuk gözüküyor.. Baş roldeki Cem Davsen, 16 yaşında.. Şehir tiyatrolarında «Yarın Bütün Dünya»da, «Altın Şehir» filminde oynamış Tiyatroyu da sinemayı da seviyor: «Sinema daha zor, ama daha zevkli».. Kardeşi rolündeki Tamer Çeliker, 10 yaşında, o da Şehir tiyatrolarından.. 14 yaşındaki Hakan 14 yaşındaki Şevket konservatuar, 11 yaşındaki Yalçın orta okul öğrencisi... 14 yaşındaki Adnan ise sigara satıcısı... Çocuklar, yönetmeni büyük bir ciddiyetle dinleyip rollerini doğallıkla, sadelikle oynuyorlar. Arada ise fıstık yiyor, şakalaşıyor, çocukluklarını yaşıyorlar. Film çevirmek onlar için çocukluklarının yeni bir eğlencesi sanki...

Ve işte böylece bir film oluşuyor. Türk sinemasında çocuğa belki de ilk kez yapaylıklardan, kalıplardan arınmış biçimde yaklaşan, toplumumuzdaki korkunç boyutlara ulaşmış çocuk sorununa gerçek olarak yaklaşan bir film.. Ve Türk sinemasında ilk kez «star» sistemine tümüyle sırt çevirmiş, seyircinin ilgisini ünlü isimler değil, yalnızca ve yalnızca gerçek sinemasal düzeyiyle çekmeyi deniyecek olan bir film.. Çocuk yılına raslaması da olaya ayrı bir anlam katıyor.

Bu olumlu girişimi destekliyor, Kavur, Kutlar, Karabuda ekibine, birlikte çalışan tüm emekçilere, bu işten en iyi sonucu almalarını diliyoruz.

1979

«AH.... GÜZEL İSTANBUL» FİLMİ NASIL DOĞDU?

Edebiyatımızla sinemamız işbirliği yaptığında, çokluk başarılı ürünler, Yeşilçam ortalamasının kolayca üstüne çıkıveren yapıtlar kazanılmıştır. Uzun zamandır sözü edilen bir proje de, inanıyoruz ki sinemamıza onur kazandıracak bir ürünün doğmasına yol açacaktır. Bu kez değişik bir şey yapalım, bu projeyi daha başında iken irdeliyelim dedik. Ortaya beklenen değerde bir ürün çıkarsa, kimbilir, bu yazı da o zaman sanat tarihimiz açısından bir belge niteliği alıverir!

Önce Füruzan'a sorduk, «Ah Güzel İstanbul» isimli öyküsünün oluşum süreci üstüne birşeyler söyleyip söylemiyeceğini...

«— Bu hikâye İstanbul'lu bir hikâyedir, kişiler dışardan da gelse.. Kadın, biliyorsun, dışardan gelip geneleve düşmüş bir kızdır. Ama İstanbul'u bugünkü İstanbul yapan, biraz da bu göç... Toplumun dışladığı bir insanın öyküsünü anlatırken onun da biraz İstanbul'u İstanbul yaptığını, İstanbul'u güzelleştirdiğin düşünerek yola çıktım.. Zaten hikâyenin adındaki «Ah», bir Istanbul özlemini anlatıyor. Kadın, onu sevmekte olan şoför, kadının kaderi.. Lumpen kesim kişileri bunlar. Dünyanın en eski kentlerinden biri olan İstanbul, biliyoruz, kendi içinde garip bir lumpenleşmeyi yaşıyor. Bir değişim süreci içinde.. Hikâyenin yapısı oluşurken de, birkaç varoşlu bir kenti anlatmak istedim. İstanbul'un artık bir değil, birçok varoşu var. Hikâyenin oluşumunda etken olan ögeler, sevgi, İstanbul, bir kadın ve bir erkek ve çaresizlik motifleri oldu. Ama yine direnme var: sonuç trajik de olsa direnme oluşumu böyle idi.»

«— Söylediklerinde şöyle ilginç birşey var, biraz daha kurcalamak istiyorum onu. Şimdi biliyoruz, genellikle eski İstanbullular, İstanbul'u İstanbul yapan herşeyin yokolup gittiğini savunuyorlar. Oysa sen diyorsun ki, bugünkü İstanbul'u oluşturan şeylerin önemli bir bölümü, dışardan gelmedir. O varoşlardakiler artık bugünkü İstanbul'un ayrılmaz bir parçasıdır, kendisidir.»

«— Evet, ama dışardan gelenler yine de burada bir değişime uğruyorlar. İstanbul'un dominant, baskın bir karakteri var. Tarihiyle, geçmişten bugüne taşıdığıyla, İstanbul, bambaşka bir kent. Abdülhak Şinasi Hisar, Sait Faik, Orhan Veli, ben, başkaları hep İstanbul'u anlatmışız, anlatıyoruz. Farklı İstanbullular gibi görünüyor bunlar, oysa hep aynı kenti anlatıyoruz. İstanbul, bu özgün yapısı içinde, dışardan gelenlerden birşeyler alıyor, ama onları da İstanbullulaştırıyor, onlara da damgasını vuruyor. Karşılıklı, karmaşık bir süreç bu, sanıyorum. «Eski İstanbul kalmadı» deniyor. Peki, o zaman yeni İstanbul nedir? Onu nasıl tanımlıyacağız?»

«— Peki, gerek bu öyküde, gerekse genelde Füruzan öyküsündeki kişiler, senin tanıdığın, karşılaştığın kişiler mi? Baskın nitelikleri senin gözlemlerin mi? Yoksa yapıntı kişiler mi bunlar?»

«— Tanımak, bir yazar için birincil koşul değil. Balzac, «Fontainebleau ormanını anlatmak için oraya gitmiş olmak gerekmez» der. Bu soru bana bir de 47'liler için soruldu. Erzurum'a hiç gitmedim, burda açıklıyayım. Birgün otobüste bir öğretmen hanımla yanyana düştük, okursa anımsayacaktır. Ne kadar güzel anlatmışsınız Erzurum'u, benim ilk gençlik yıllarım orada geçti, dedi.. Ne kadar zaman bulundunuz orada, diye sordu. Utandım, yanıtlayamadım, hiç bulunmadım orada diyemedim.. «47'liler»de uzun bir Erzurum bölümü vardır. Tanımak, somut anlamında ta-

nımak gerekli değil kuşkusuz, sanatçı için.. Ama Erzurum'u ilk fırsatta görmek istediğimi söylemeliyim.»

«— Evet, görmelisin.. Çok güzel bir kenttir Erzurum. Başka birşey sormak istiyorum. Senin hikâyelerinde açık biçimde görünmeyen, ama derinden derine işleyen bir duygusallık, bir duygu yükü var. Sanki bu duygu yükünü dışavurmamak için onu gemliyormuşsun gibi geliyor bana.. Ne dersin?»

«— Duygusallık değil ama, duygu yükü dersen, sana katılırım. Bu duygu yükü, insanlığın ilk çağından buyana taşıdığı birşey, Tragedyada da bu var. Çok katıymış gibi anlatılan, habercilerin önden gelip söylediği, «şimdi size anlatacağımız bu olayda hiç kimse umutlu değildir, sonuç kara bir sonuçtur. Ama biz onların yaşadığı şeylere yakınlık duyacağız, çünkü hepimiz insanız ve insan büyüklüğünü buradan alır» tarzında sözler vardır. Hikâyem, eğer başarılıysa, sanıyorum ki en başarılı yanı bu: eskiden bu yana sürmüş bir koldan tutup getirebildiysem, ben de».

«— Hikâyelerini oluşturma, yazma sürecin uzun mu, kısa mı? Veya hikâyeye göre farklı mı bu?»

«— Yazma süresi kısa.. Ama oluşturma daha uzun bir süreç... Hikâye yazmak, veya bir sanat eserini oluşturmak, kafada, kendi kendini geliştiren bir şey. Arada kopuyor, yaşıyorsun, onu unutmuş gibi oluyorsun.. Derken bütünleniyor. Bu süreç uzun, bazen çok uzun.. Örneğin «Gül Mevsimidir» hikâyesi birkaç yılda oluştu belki, ama 15-20 günde yazıldı. Bir sevda öyküsünün ardında neler olabilirdi, ana tema bu.. Zaten insan ömrü, bir sevda ile bir tarihi birarada yaşar genellikle».

«— Peki, Ömer Kavur, seni bir Füruzan hikâyesini sinemalaştırmaya iten ne oldu? Füruzan hikâyesini tanır, sever miydin, böyle bir fırsatı gözlemiş miydin, yoksa bu proje daha bir raslantısal olarak mı doğdu?»

«— Füruzan'ı önce «47'liler» romanıyla tanıdım, ordan hikâyelerine geçtim. Hikâyelerin «47'liler»i aştığı kanısına vardım. «Ah Güzel İstanbul» özellikle sevdiğim bir hikâyeydi. Sinemalaştırılabilir mi, sorusu kafama takıldı. Görsel zenginlikleri olan bir hikâyeydi, ayrıca son derece tutarlı bir içsel dünyası vardı. Tek eksikliği, sinemasal açıdan doğallıkla, filmik süreyi doldurup dolduramıyacağı idi. Güzel bir raslantı sonucu, Füruzan'la bu filmin yapımı için görüştük, bunun senaryolaştırılması için yardımcı olmayı kabul etti. Çok sevindirici oldu bu, benim için.. Daha önce de bunun sinemalaştırılması düşünülmüş, ama gerçekleştirilememişti. Füruzan'la birlikte çalışmaya oturduk. Önce hikâyenin kendi yapısını filmik süre için biraz zenginleştirmeye karar verdik. Yaklaşık 8 aylık bir çalışma sonucu senaryoyu bitirdik. Çok iyi bir senaryo olduğu kanısındayım. Filmi de düşündüğüm biçimde çekebilirsem, Türk sineması için olumlu bir yapıt olacağına inancım var».

«— Çalışma sürecini biraz daha açıklar mısın?»

«— Hikâyeyi okuduktan sonra Füruzan'ı daha yakından tanıma gereğini duydum. O zaman, çok iyi bir sinema izleyicisi olduğunu gördüm. Birçok yazar-çizerimizin aksine, iyi bir sinema seyircisiydi, sinemayı seviyordu. Ortaklaşa bir değerlendirme yapma olanağımız vardı. Sinopsis'e gerek yoktu, hikâyenin kendisi sinopsisti. Önce ayrı olarak çalıştık. Bu arada Füruzan Almanya'ya gitti, orada yazdıklarını bana yolladı. Çok olumluydu. Sonra biraraya geldik ve kattıklarımıza karşın, hikâyenin ruhuna, esprisine tümüyle sadık kaldık.»

«— Füruzan, senin sinema sanatına karşı ilgini ben de biliyorum, daha önce bu konuda konuşmuştuk. Sen bize bir yazar olarak sinemaya bakışını anlatır mısın?

«— Bütün satanların arkasında yazı vardır. Evet,

önce söz vardı, belki resim vardı ama söz yazı olunca söz oldu. Şöyle birşey: ben sinemayı küçük yaşımdan beri izledim çok sevdim, çok güçlü buldum, bir sanat olarak.. Ama tehlikelerini de farkettim. Bu güçlü araçla ne kötü bildiriler de verilebilirdi. Hikâyelerimde sinemasal ögeler olduğu, bunların kolayca sinemalaştırılabileceği hep söylenmiştir bana, Almanya'da da... Kişileri anlatırken, mekân içindeki hareketlerini, birbirlerine davranışlarını anlatırken.. Ve renklileştirme, yani atmosferi kurma, atmosferin içinde insanları anlatma.. Bunların hepsi hikâyelerimin baskın özellikleri, deniliyor. Ama sinemadan anladığım, giderek, Fellini örneğinde olduğu gibi «yazar-sinemacılar» var. «Auteur» deniyor, biliyorsunuz. Bir de yazar olmayan, yazılmış şeyi aktaranlar var. Ama bence onlar da çok şeyler katıyorlar sinemaya. Yönetmen, büyük, kollektif bir çalışmanın başkişisidir. Bana göre, yönetmen, yazar olmasa bile, yazar olma niteliğinde bir kişi olmalıdır. Çalışma kolektif de olsa ruhunu veren yönetmendir. Ben, sinemayı bir çeşit kitap okuma olarak gördüm. Senaryonun rolü? Bunu ilk kez, Yeni - Gerçekçi İtalyan sinemasını izlerken düşündüm. O filmlerin ardında biliyorsun, önemli bir senaryo yazma çabası var. Ordan anladım ki bu çok büyük bir uyum gerektiriyor».

«— Peki, gerek bizden, gerek dışardan kendine, kendi dünya görüşüne özellikle yakın bulduğun yönetmenler oldu mu?»

«— Bizim sinemamız deyince, kendi dünya görüşüm diye sınırlamak istemiyorum. Biliyor musun, ben hem Orhan Gencebay'ı, hem de Mahler'i çok iyi dinleyebilen bir kişiyimdir. Bunu bir yerde eleştiri olarak bana yönelttiler. (Benim «eklektik bir zevk» deyişime karşı): «Hayır, rica ederim, bu lafı kullanma.. Bence eklektik değil, zenginlik bu.. Bunların hepsi bana birşeyler veriyor. Bizim sinemamızda Yılmaz Güney ola-

yını çok beğeniyorum. Ama başkaları da var. Dışarda da çok beğendiğim birçok yönetmen var.»

«— Peki, ama sen lumpen kesimlerin, küçük insanların, terzi kızların, genç çırakların, şoförlerin vb. hikâyelerini yazıyorsun. Bunların ise, artık egemen kültürün empoze mi ettiği, yoksa kendi sorunlarına, duyarlıklarına uygun düştüğü için mi, bilmem, sözgelimi Orhan Gencebay'da, Ferdi Tayfur'da, arabeskte ve başka şeylerde somutlanan bir kültürü var. Sen, bu kesimleri yazan bir yazar olarak, Orhan Gencebay duyarlığını zaten yakalamak zorunda değil misin? Senin için bir tür zorunluk değil mi zaten bu?»

«— Evet.. Bu duyarlıklar birbirine geçmiş duyarlıklar. Sana katılıyorum. Burdan birşeye geçelim. Ben niye Ömer'e evet dedim? Çünkü daha önce de böyle öneriler olmuş, ama ben pek olumlu yaklaşamamıştım. Oysa Ömer'den öneri geldiğinde, hemen «Yatık Emine»yi ve «Yusuf ile Kenan'ı düşündüm. Yılmaz Güney'den başlıyan bir yolun gelip dayandığı bir noktadır bu. Ömer Kavur'un Yılmaz'dan çok farklı yapısına karşın!. «Yatık Emine»yi TV'de izledim, çok beğendiğim bir film oldu».

«— Evet, ben bu konuda seni doğrulamak isterim. Ülkü Tamer'in odasında karşılaştığımız bir gün, çok iyi anımsıyorum, sen filmi yeni izlemiştin ve bana övdün.»

«— Evet, ben de anımsıyorum. Ukalalık etmiyeyim ama, uzun sekanslar vardı, çok sevdim. Kadın, biryerden biryere inanılmaz uzunlukta bir sekans içinde gidiyordu ve yönetmen telaşta değildi. Bu çok önemliydi. Gerçi «Yusuf ile Kenan» da benim eleştirdiğim şeyler de vardı. Onları da çok olgunlukla karşıladı. Ben sanata karşı büyük bir hayranlık duyuyorum. Yazar ve sanatçı oldum, hâlâ olmadım gibi geliyor (gülüşmeler). Her sanat yapıtına karşı önce bir hayranlık duyuyorum, sonra eleştiriyorum. Senaryo yazmak çok çeki-

ci geldi bana.. Berlin'de bir inceleme yaptım, baktım ki senaryoları çok ayrıntılı yazıyorlar. Herşey, en küçük ayrıntısına dek düşünülmüş senaryoda. Bu, belki daha zor bir çalışma biçimiydi ama, beni rahatlattı, bana yakın geldi çünkü... Bazı sorunlar çıktı. Ömer, flash-back yapmak istemiyordu. Oysa hikâye kadının kendini öldürmesiyle başlıyor, dönüşerek gelişiyordu. Bunu şöyle çözümledik: başta, jenerik öncesi bir bölüm düşündük: bir şose, hızla giden bir kamyon, sonra bir avlulu ev, evden çıkarılan bir cenaze ve bunu izleyen bir küçük kız.. Bir tür Yunan tragedyalarındaki haberleme bölümü... Ve arkadan jenerik.. Ömer bunu çok beğendi. Ömer ne diyor bilmiyorum ama!...»

«— Füruzan'la çalışmak gerçekten çok hoş oldu. Çünkü yazarken oynuyordu aynı zamanda... (gülüşmeler). Mizansen yaratıyordu. Bana çok ipuçları verdi. Tek eleştirdiğim şu oldu: her bölümü bir kısa hikâye gibi düşünüyordu. Yazarlıktan gelen birşey olsa gerek.. O da onun farkında idi, çok malzeme olsun, sen elersin diyordu. Ama yazdıkları öyle güzel şeyler oluyordu ki, elemek sorun oluyordu.»

«— Peki Ömer, bu filmin ilk kadrosu niye değişti, anlatır mısın?»

«— Kadronun tümü değil, yarısı değişti. Erkek olarak baştan beri Kadir'i düşünmüştük. Türkân Şoray içinse, o haklı olarak sinemamızda kendine bir yer edinmiş bir sanatçı olarak, bu yerle ilişkili bazı kurallara uymak zorunda.. «Türkân Sultan.» lakabını düşünmek zorunda idi. Sözgelimi öpüşme olamazdı, sevişme sahneleri kısıtlı idi. Kendisi bunu anladı, ben bu film için külfet olacağım dedi, bu senaryoyu zedelemiyelim dedi. Bunun üzerine oyuncuyu değiştirmek zorunda kaldık.»

«— Film sana ne katacak, Füruzan?»

«— İlk kez kişilerimi perdede, canlı olarak göreceğim. Bu 2 kişinin, ta ilk çağlardan bu yana sevgi denen

olayın içindeki varolma çabalarını ve kendi bulundukları tarih ve kent içindeki belirlemelerini sinemada görebileceğim. Bundan büyük bir heyecan duyduğumu belirtmeliyim.»

«— Peki, pişmiş aşa su katmak gibi olacak ama, bir soru daha sorayım. Sen, bu hikâyede ve birçok hikâyende, özellikle lumpen bir kesimin lumpen kültürle somutlaşan veya bu kültürden kaynaklanan duyarlılığını işliyorsun. Oysa benim tanıdığım Ömer Kavur, bu tür bir kültürle ve bu kültürün duyarlıklarıyla pek yakınlık içinde değil. Sözgelimi ben Ömer'in Orhan Gencebay dinlediğini hiç sanmıyorum. Bu durumda, yönetmenin senin öykündeki duyarlığı tam olarak yakalıyacağına emin olabilirmiyiz?»

Füruzan: «— Bence yanılıyorsun. Ömer senaryo çalışmasında hikâyenin içsel yapısına son derece sadık kaldı. Benim yazdığım herşeyi, her sözcüğü sevdi, katıldı, benimsedi. Ucuz sahnelerden yana değildi. Burdaki duyarlığı nasıl algılar, sorusuna en iyi yanıt, madem beni seçti, algıladı demektir olabilir».

Ömer: «— Atillâ'nın sorusuna da katılmıyorum» (Füruzan, araya girerek, «yok, soru bence gayet iyiydi»). «Hikâyedeki duyarlığı yakalamasaydım, bu işe girişmezdim. Sonucu elbet zaman gösterecek. Hikâyedeki, genelev kadınıyla uzun yol şöförünün aşkı temasını, aynen hikâyenin yaptığı gibi aşıp, tüm İstanbul'un küçük, çalışan veya işsiz insanlarının, kendilerine empoze edilen yanlış değerler, lumpen kültür verileri içindeki çaresizliğini, bunalımını vermeye çalışacağız. Olayı ikinci plâna itip, sanatsal gerçeklik içinde gerçek insan sorunlarını perdeye getireceğiz.»

Ortalığı biraz hareketlendiren, Ömer Kavur'un deyimiyle bir «kışkırtma» niteliğindeki bu son soru ve yanıtlardan sonra, Kavur bizlere filmin finansmanı, dağıtım koşulları, dış satış olanakları üstüne bilgi verdi. «Ah Güzel İstanbul», bu konuşmadan sonra sizin

de sanıyorum inandığınız gibi merakla, ilgiyle beklenmeyi hakeden bir film olacak.

1981

Yaratıcıları, «Deli Kan»ı anlatıyor

«ROMANA, SİNEMANIN EKLEDİKLERİ YABANA ATILAMAZ»

Atıf Yılmaz'ın Zeyyat Selimoğlu'nun «Deprem» romanından uyarladığı «Deli Kan» filmi önümüzdeki hafta gösterime çıkacak. Bu nedenle Yılmaz ve Selimoğlu'ya birlikte bu uyarlama üstüne yaptığımız konuşmayı şimdiden sizlere veriyoruz. Böylece filmi, ilk gününden başlayarak daha doğru ve sağlıklı biçimde değerlendirme olanağı çıkabilir diye düşündük.

— Sayın Selimoğlu, ilk kez bir eseriniz filme alınıyor. Genelde bir yazar olarak sinema olayına bakışınızı anlatır mısınız?

— Sinemayla aslında çok eskiye dayanan bir ilişkim var. Ama tabii seyirci olarak... İyi filmleri kaçırmamaya hâlâ çalışırım. Ama ilk kez bir filme böyle bir katkım oldu, dediğiniz gibi.. Atıf Yılmaz «Deprem»i filme almak istediğini söylediğinde çok sevindim. Niye bu kitap diye sorduğumda çok ilginç bir kısa karşılık verdi. «Hareketliliğinden ötürü» dedi. Bunun üzerine bu işe girdik. Senaryosu 3 kez yeniden yazıldı.

— Sizin herhangi bir katkınız oldu mu senaryoya?

— İlk kez Ayşe Şasa'nın çalışmasına pek az katıldım. Sonra Onat Kutlar çalıştı, en son da Atıf Yılmaz kendisi yazdı. Ben kitabımın A'dan Z'ye aynen uygulanamıyacağını biliyordum, böyle bir şey ne bekledim, ne istedim. Yazı ayrı, sinema ayrı bir olay Kitap yal-

nızca bir kaynaktır. Hiç bir zaman kitabımı ön planda düşünmedim. Şöyle düşündüm: Kitabımın da katkısıyla güzel bir sinema eseri yaratılsın...

Atif Yılmaz: — Ben burda şunu eklemek isterim. Bu tavır çok önemlidir bence... Genellikle bizim yazarlarımız böyle algılamıyorlar sorunu, roman veya senaryoları aynen uygulansın istiyorlar...

Z. Selimoğlu — Ben sinemaya öylesine bir saygı duyuyorum ki, böyle bir düşüncem olmadı. Ortaya güzel bir şey çıksın da, benim kitabımdan fedakârlıklar olsun, önemli değil. Kitap orda duruyor, isteyen alır, yazıldığı gibi okur.

— Kitabınızdan şöyle bir bölüm okuyorum: «Kalınca bir sis perdesi ardında: çiğ ve güçlü bir ışığın altında, kolları kıpırdayan hayaletler — sessizlik — beyaz bir fon üzerinde koyu yeşil — ayni renkte maskeler ağızda ve burunda — beyaz bir çarşafla örtülmüş büyük vücut — madensi parıltılar — lastik eldivenli ellerin gidip gelmesi çabuk çabuk —» vs. vs.. Tipik bir senaryo okuyoruz sanki. Bu romanı yazarken film yapılacağını mı düşündünüz, yoksa sinema merakınızdan, sevginizden gelen bir teknik mi zaman zaman romana böylesine sindi?

— Bu benim anlatım tekniğimle ilgili birşey... Film olacağını elbette düşünmedim yazarken... Ama ilginç bir noktaya dokundunuz, yakın bir dostum kitabı okuyunca bana: «Ne zaman film olacak?» diye sormuştu.

— Atıf Yılmaz, romana göre temel bazı değişiklikler var filmde... Bir kez romandaki 2 kadın, Zekiye ve Aynur, filmde birleşip ayni kadın olmuş, üstelik romanda olmayan biçimde ön plâna geçmiş bu kadın, nerdeyse Sefer'le atbaşı. Bu temel değişim neden meydana geldi?

— Ayşe Şasa romana çok sadık bir senaryo yazmıştı, bu bana biraz şematik geldi. Onat ise romanı aşma, yapyeni birşey ortaya koyma çabasına girdi sanı-

yorum. Bu da çok farklı bir yerlere aldı götürdü konuyu... Sonra kaldı. Ben yeniden işe sarıldım. Romandaki 2 kadının 2 ayrı kadın olarak kalmasını ben hâlâ en uygun çözüm olarak görüyorum. Ama bunu yapamadık, bu durumu faydalı bir şey haline getiremedik. Bir de filme ana tema aramaktan kaynaklandı bu durum. Kitapta açık - seçik bir tema bulamadım. İstanbul'un bir «bataklık», bir «deprem yeri» olduğu genel tema'sının dışında.. Eskiden beri işlemek istediğim, kafamda olan bir tema vardır: Bizim gibi toplumlardaki sevgisizlik veya sevmeyi bilmemek durumu... İnsanlar sevmeyi bilmez bizde, kadına mal gibi davranırlar... Feodal kalıntılardan gelen dürtülerle kadına yalnızca faydacı açıdan bakılması, üretim, üretimi sürdürecek çocuk doğurma için bakılması gibi durumları eleştirmek, sevmeyi öğrenmenin öneminin altını çizmek istedim. Romanda zaten bir ölçüde varolan temalar... Bu temayı belirlemek içinse, kadının ayni kadın olması gerekliliği vardı : Ayni kadın olmalı ki, Sefer öykü boyunca ve öykünün sonuna doğru artık onu sevmeyi ve genelde sevmeyi öğrenebilsin... Biraz da, açık konuşalım, Müjde Ar gibi bir star olunca filmde, bilinç altımızda da olsa onun rolünü büyültmek düşüncesi de egemen olmuş olabilir. Kaba kuvvetle hiç bir yere varılamıyacağı, sevginin, emeğin, çalışmanın önemli olduğunu da vurgulamak istedim. Bunun için 2 alternatif var filmde, kitapta da olan: Biri Memiş, kan davasına bulaşmamak için kaçmış, kayıkçı, işçi, ustabaşı derken hayatını kurmuş, karısıyla da, Sefer'in Zekiye'yle kuramadığı insancıl bir ilişki kurmuş biri... Diğeriyle küçük Dursun: Okuyor, üniversiteye dek geliyor. Demek ki yol Sefer'in yolu değildir, başka seçenekler de vardır diyor filmimiz...

— Çıkış yollarını gösteriyorum, umutsuz bir film yapmak istemedim diyorsunuz, ama filmin, romanda olmayan karamsar bir sonu var?

— Romandaki son karamsar değil mi yeterince? Adamı arıların sokup ölmesi? Ayşe Şasa bunu bir tür intihar olarak yorumlamıştı, ama Zeyyad bey öyle düşünmediğini söylemişti. Yanlış yaşanmış bir hayatın bu yanlışlar yüzünden olumsuz biçimde noktalandığını göstermek, aslında yanlışlara getirilen eleştiriyi güçlendirir, bir tür olumlamadır bu, bir tür olumlu sondur yani..

— Zeyyad bey, romanın yazarı olarak film ve oyuncular üstüne son izleniminiz nedir?

— Romana göre uzaklaşılan şeyler var, ama romana sinemanın ekledikleri de yabana atılamaz. Özellikle 2 şey var, benim hoşuma giden: Biri Karadeniz manileri ve bunların olayları yorumlaması (Atıf Yılmaz, burda bunun Onat Kutlar'ın bir düşüncesi olduğunu söylüyor), bir de Sefer'in «Mitari'nin gelini» düşünü canlandıran o duvaklı tekne imajı, sık sık gösterilen: Ama bir de romanın çok sevdiğim bazı bölümleri var: Sözgelimi Sefer'in tüm Mitari'nin uşaklarını ayaklandırıp Trabzon'a dek çala - kürek iş aramaya gitmesi ve süklüm püklüm geri dönmesi... Tüm denizin ve deniz adamının sorunlarını, dramını içeren bir bölüm olabilirdi bu... Bar sahnelerinin de beni pek ilgilendirmediğini söylemeliyim. Ama köy sahneleri, Haliç sahneleri kusursuzdu. Genelde filmi beğendiğimi, oyuncuları ise, başta Müjde Ar ve Tarık Akan, çok iyi bulduğumu söyleyebilirim. 1982

Bir Film Çekiminden İlk Notlar:

«SENİ KALBİME GÖMDÜM», BURJUVAZİDEN İNANDIRICI BİR KESİT VERİYOR

Gitgide hoyratlaşan hayatımızda, güngörmüş mobilyaların son sığınaklarından biri olarak kalan Pera

Palas'ın yüksek tavanlı salonları, geçmişi arayanların sevdikleri o sakin öğleden sonralardan çok farklı bir pazar günü geçiriyor. Bu mobilyalardan bir bölümünü içeren bir salon, doğasına çok aykırı şeylerle doldurulmuş, onlara hayretle bakar gibi sanki: Parlak ışıklar saçan yüksek voltlu lambalar, ordan oraya uzanan kordonlara takılmamaya çalışarak koşusan bir sürü insan, bir kamera... Bir film çevriliyor Pera Palas'ta... Elinde içki bardağıyla kanapede oturan güzel (çok güzel) bir kadına yaklaşan kır saçlı adam şöyle diyor:

«Bu boşanma işi nerden çıktı? Bugüne kadar Fırat ailesinde hiç kocasından ayrılan kadın veya karısını terkeden koca gördün mü?» Bizim filmde bir kez duyacağımız bu cümle, oyuncunun ağzından sayısız kez yineleniyor. Ama karar veremiyor yönetmen Feyzi Tuna: «Ortaya mı, yoksa Türkân hanıma mı söylenmeli?» veya «yeteri kadar sert olmadı» gibi uyarılarda bulunuyor. Ahmet Mekin yineliyor cümleyi, bıkmadan... Ne zor şey sinema yapmak, bir film çevirmek.. Bir sahnenin, olabileceğin «en iyisi» olduğuna karar vermek...

«Türkân hanım», yani Türkân Şoray yanıt vermiyor bu soruya... Müfik Kenter: «Ayrılmayı ben istemiyorum... Ama Eylül böyle istiyor» diye yanıtlıyor... Umursamaz bir tavırla yüksek arkalıklı bir koltukta sigarasını tüttüren Çolpan İlhan da karışıyor söze: «Ben çok doğal karşılıyorum. Başka birisini seviyormuş»...

Her bir repliğin her bir hareketin son biçimini alması dakikalar, giderek saatler sürüyor. Oyuncular sabırlarını koruyorlar. Arada, yan salondaki Nilüfer Hatun Okulu yemeğinin çağrılıları gelip filme kaçamak ve alaycı gözler atıyor, arada dışarı çıkan oyunculardan imza istiyorlar... 14 kişiyi bulan set ekibi arasında kameraman Muzaffer Turan, asistan Arif Erkuş, 2. asistan Birket İlhan (Attila İlhan'ın eşi) de bulunuyor. Bir de bu filme yüreğini koymuşa benzeyen, çekimi

baştan sona izleyen öykünün ve senaryonun yazarı Selim İleri...

Feyzi Tuna, sık sık oyuncuların görüşünü alıyor, bir sahne için... Herşeyi dinliyor, sonra kararı veriyor. 15 dakika arada herkesin bir senaryo bulup replikleri bir kez daha okumasını istiyor. Herkes bir yana dağılıyor bir çay ve yiyecek birşeylerin çevresinde toplanıyor. Setin gergin atmosferi bir süre yumuşuyor. Ama herkesteki yumuşama bir tek kişide hemen oluşmuyor: Türkân Şoray'da... Şoray, çekim sonrasında hemen kendisine gelemiyor, bir önceki sahnenin tüm gerilimini sürdürüyor sanki... Eylül'ün, kurulu düzene aşkı ile karşı çıkan ve tüm bir aileyi karşısına alan bu kadının öyküsü Şoray'ı iyice etkilemiş, belli... Kendisi de kabulleniyor bunu

«— Evet, konunun getirdiği gerilimi sonra da sürdürüyorum. Biraz da isteyerek belki» diyor... «Böylece atmosferden çıkmıyorum, daha başarılı olurum sanıyorum»... Şoray'ın bilinen sinema tutkusu, sevgisi bu... Siz, bırakın Türk sinemasını, dünya sinemasında rolünü böylesine yaşıyan ve özel hayatına da taşıyan kaç oyuncu tanıyorsunuz?

Sette aralardan yararlanarak küçük röportajlar yapıyorum. «Eylül ya da Seni Kalbime Gömdüm» filminin yapımcılığını oyuncu, operacı ve günümüzün reklamcısı Altan Günbay yüklenmiş. «İyi bir film yapmak, 'salon filmi', büyük kent ve burjuvazi üstüne bir filmin de iyi bir film olabileceğini göstermek istedim» diyor Günbay... Ardında 165 filmlik bir geçmişi olan Günbay, yapımcılığı ilk kez deniyor, Müşfik Kenter fazla konuşmak istemiyor, konuyu tam bilmediğini, ama rolünü sevdiğini söylüyor Çekimin, yeni hazırlandığı (Şu anda başlamış olan) «Sirano dö Berjerak» oyununun provalarını aksatmasından üzüntülü gözüküyor...

Sonra Çolpan İlhan'la konuşuyorum. 7-8 yıldır sinemadan uzak kalmış sanatçı, Selim İleri'nin kendisi için yazdığı bir rolle perdeye dönüyor. Sinemadan kopmuş, koparılmış olmanın acısını seziyorum sanatçıda: «İnsan kendine belli bir meslek seçiyor, yıllarını veriyor. Sonra bir anda mesleksiz kalıyorsunuz» diyor. Sinemamızda 30 yaşını geçen oyuncunun karakter rollerine mahkûm edildiğini ikincil rollerin de çok yetersiz işlendiğini belirtiyor. Sinemadaki bunalımın başoyuncuları bile oturmaya zorladığı bir dönemde, kendisinin sinemadan uzak kalmasını normal karşılıyor: «Bu rolü beğeniyor musunuz?» «— Evet, güzel bir rol, ama hacmi küçük geldi bana... Gerçek bir dönüş değil bu. Sinemayı bırakmış sayıyorum artık kendimi, hayalleri bıraktım, gerçekçi olmaya çalışıyorum»... İlhan, yakında ağabeyi Attila İlhan'ın yazdığı TV dizisi «8 Sütuna Manşet»in bir bölümünde küçük ekrana geleceğini ekliyor.

Filmin bir diğer oyuncusu olan Neriman Köksal, kendini zaten sinemadan kopmuş hissetmiyor: «Bir ara koptum, sahne hayatım ön plana geçti. Ama şimdi birçok filmde oynuyorum, anne rolleri filan.. Burda Türkân hanımın yengesini oynuyorum. Rolümü seviyorum.» 30 yılda 400'ü aşkın filmde oynadığını söyleyen sanatçı sete çağrılınca konuşmayı kesiyoruz.

Kameraman Muzaffer Turan 1967'den beri görüntü yönetmenliği yapıyor. Son dönemde «Cemil» «Hazal» gibi filmleri anıyor, çalışmaları arasında... Bu filmde 'natürel' ışık uygulamak istediğini belirtiyor. Sanatçıları olabildiğince makyajsız çekmek istiyor. Genelde bir pastel ton yakalamak da, bu filmdeki amaçlarından biri...

Uzun ve yorucu bir çekim öğleden sonrasını geride bırakmış, akşam üzeri birer içki kadehiyle oturmuş konuşuyoruz, Şoray, Tuna ve İleri'yle.. İleri, şöyle anlatıyor olayı :

«— Kırık Bir Aşk Hikâyesi»nin çekiminden sonra İstanbul'a döndüğümde Türkân hanım beni aradı, böyle bir öneri aldığını, senaryoyu yazıp yazmıyacağımı sordu. Türkân hanımla çalışmayı ben de yıllardır isterdim. Sevinçle kabul ettim. Türkân hanmın 20 yıllık çok saygıdeğer sinema oyunculuğunun kafamda bıraktığı bir izlenim vardı. Onu hep Türk toplumunda yaşıyan bir tür Anna Karenina olarak görüyordum, yazar olarak... Bu bir Anna Karenina uyarlaması değildir yanlış anlaşılmasın... Anna Karenina'nın dünya edebiyatında bıraktığı izlenimi çağrıştıran bir öykü. Diğer bir deyimle, başkalarının gizli - kapaklı yaptığı şeyleri dürüstçe yaşamak istediği vakit bir burjuva kadınının başına neler gelir? Bunu anlatmak istedik. Sonra yönetmen üstünde durduk. Feyzi Tuna o arada yurt dışındaydı, gelince yaka - paça onu bu işe soktuk.»

Sonra 3 sanatçı arasında bir ortak çalışma dönemi başlamış. Selim'in yazdıklarını üçü oturup tartışıyor, gerekli değişiklikleri getiriyorlarmış. Bu arada, İleri ile Tuna'nın birkaç yıl önceki işbirliği olan «Seninle Son Defa»dan söz ediyoruz. Fevzi Tuna şöyle diyor

«— O film benim en sevdiğim 3 filmimden biridir. Bu elbette taşıdığı yanlışları aklamaz. Ben köy filmi de yaptım, serüven, western, gangster filmleri de... Bir dönem geldi, 2 yıl film yapmadım ve şunu düşündüm: Ben neyim, nasıl bir insanım? Asıl ilgi alanımın büyük şehir ve onun insanları, kendi sınıfımın insanları olduğumu anladım, onları anlatmak istedim. O film de, 'Eylül'de bu sınıfı ve merkezde kadını anlatıyor. Kadınlara her zaman çok büyük ilgi duydum ben, bizim toplumda en çok hırpalanan, örselenen insanların kadınlar olduğuna inanıyorum. Bu yalnızca kırsal kesim için değil. Bundan sonra sinemacılık yapmak fırsatını bulursam, yine kadını, burjuva kadınını anlatacağım. Bir zamanların aşırı politize ortamında 'Sıra burjuva kadınını anlatmaya mı geldi?' diye üstüme bile yürüdüler.»

Türkân Şoray, son yıllarda konu seçmekte büyük titizlik gösteren, üstelik senaryo çalışmalarını yakından izleyen Türkân Şoray, bu konularda şöyle diyor:

«— Senaryonun aşamalarını, gelişimini izlemek benim için çok yararlı oluyor. Rolümü çok iyi tanıyorum. Arada belki kadınca bir sezgiyle önemsiz bir-iki şey eklediğim veya önerdiğim oluyor» (Burada Tuna, Şoray'ın senaryoya katkısının tam tersine çok önemli olduğunu belirtiyor..)

Bunca film yapmış olan Şoray, ilk kez Feyzi Tuna ile çalışıyor. Bundan ikisinin de belli bir heyecan taşıdığı anlaşılıyor. Perdede sayısız kişilik canlandırmış sanatçıya Eylül üstüne düşüncelerini soruyorum: Onu kendine yakın buluyor mu?

«— Birçok köy filminde oynadım. Şehir filmlerinde oynadığım tiplerin büyük çoğunluğu ise boyutsuz, kukla gibi tiplerdi. Eylül ise çok iyi işlenmiş bir tip, dramı çok iyi beliriyor. Bu rolü gerçekten severek oynuyorum.»

Eylül ismini Türkân Şoray önermiş. Çok sevdiği bir isimmiş bu, bir zamanlar bir filmde kullandığı... Öyküdeki kadının hüzün dolu yapısına ve kişiliğine uygun düşeceğine inanmış...

Selim İleri, sinemayı çok sevdiğini, ilerde senaryo yazmayı sürdüreceğini söylüyor: «Şu anda edebiyata karşı bazı kırgınlıklarım var. Son bir yıl içinde özellikle hakkımda çıkan yazılar beni çok şaşırttı. Bir 'stress' geçirdim. Çok kısa zamanda yazılan bu senaryo, Türkân Şoray'm 'Acı Hayat' gibi, 'Ana' gibi, 'Vesikalı Yarim' gibi unutulmaz filmlerindeki unutulmaz oyungücünü gözönüne alarak ortaya çıktı. Bu, 20 yıldır Şoray'ı izleyen bir hayranının ona küçük bir armağanı olarak alınabilir. Diğer rolleri de yazarken kimlerin oynayabileceğini tasarlayıp ona göre yazdım. Cihan Ünal olsun, Müşfik Kenter veya Çolpan İlhan olsun, baştan düşünüldü.»

Sonra Türkiye'de film çekmenin zorluklarından, hele «lüks» çevrelerde, «sosyete»de, burjuvazide geçen öykülerin çekimindeki zorluklardan söz ediliyor. Yapımcı Altan Günbay'm senaryoda önemli bir yer tutan parti ve davet sahnelerinde, başta opera sanatçıları, tüm bir tanıdık, dost çevresini kullanabilmesinin katkısı ortaya çıkıyor.

«Eylül ya da Seni Kalbime Gömdüm» bir burjuva kadınının dramını anlatacak bize... Yazanların, yönetenlerin, oynayanların gerçekten inandığı bu öykü, kuşkusuz sinemamıza da yeni bir soluk getirecek... Bir film yaratmanın inanılmaz güçlükleri ve büyük emekleri şu günlerde bu film için de sürüyor. Sonuç beklenmeye değer...

1982

Türkân Şoray, Necati Cumalı ve Atif Yılmaz'la «Mine» üzerine...

YARATICILARI «MİNE»Yİ ANLATIYOR

Necati Cumalı'nm Atıf Yılmaz tarafmdan sinemalaştırılan «Mine» adlı oyunu, gelecek hafta sinemalarda gösterime girecek. Bu filmi çeşitli açılardan çok başarılı ve önemli buluyoruz. Bu nedenle ilgili 3 sanatçıyı biraya getirerek film üstüne konuşmak ve böylece yapıtı okurlarımıza şimdiden duyurmak istedik.

— Sayın Cumalı, yapıtlarınızın ve de «Mine»nin sinemalaşması serüvenini bize anlatır mısınız?...

— Sinemayı çok severim, önemserim. İstanbul'a ilk geldiğimde 4-5 film senaryosu yazmıştım, Atıf Yılmaz da bilir. Hiçbiri filme alınamadı. İlk kez «Boş Beşik» oyunum 1951'de, sonra 67'de filme alındı. «Tütün Zamanı» bir sinema, bir de TV filmine konu oldu. Sonra «Susuz Yaz..» En son «Dilâ Hanım», «Derya Gülü»..

Bunların hiçbiri tam benim yapıtım değildi. Hele «Dilâ Hanım»da hemen yalnız Türkân hanımın gözleri vardı. «Derya Gülü» yer yer başarılı olmuştu. Ama «Mine»yi gördüğümde çok sevdim, çok heyecanlandım. «Mine» 20 yıldır çekildi, çekilecek.. Bir türlü olmamıştı. Sonra Atıf'la birlikte bir çalışma yaptık. Atıf insanı çok tatlı çalıştırıyor. Az günüm gitmedi: 50-60 gün verdim senaryoya. Oyunu daha bir kasabaya yaymak, bazı kişilikler eklemek, bazı kişileri daha işlevsel kılmak gibi ben birşeyler yazdım. Atıf bazı değişiklikler getirdi. Tatlı tatlı bitirdik.

— Atıf Yılmaz, ele aldığı yapıtlara en son kendi damgasını vurmakla tanınmış bir yönetmendir. Sizin bu yönden karşı olduğunuz hiç bir bölüm veya ekleme yok mu?..

— Piyesi de okuyabilirsiniz, piyes esas anlamından uzaklaşmadı. Final sahnesi benim itiraz ettiğim bir sahneydi, ama perdede gördüğümde yadırgamadım doğrusu. Bazı konuşmalar, sözgelimi aydınlar üstüne aydın sorumluluğu üstüne olanlar, bana biraz didaktik geldi. Ama genelde filmi çok sevdim. Türkân hanımın büyük oyununun da katkısıyla.. Türkân hanım, tam benim düşündüğüm Mine olmuştu..

Atıf Yılmaz: — Oyunu yıllar önce okumuş, sinemasal olanaklarını farketmiştim. Bu kez «Mine»yi film yapmayı bana Türkân önerdi. İlk kez bir Necati Cumalı uyarlaması yapacaktım. Senaryoya, ismi yok ama, Türkân da katıldı. Onunla da sürekli tartıştık, konuştuk. Bazı diyalogların biraz «didaktik» kaldığı eleştirisine ben de katılırım. Belki senaryoyu biraz daha tartışmak, geliştirmek gerekirdi.

— Bence sinemamızda artık bir «diyalog dönemi» başladı. Yani konuşmaların yalnız bir hikâye anlatmak için değil, gerçek yaşamda olduğu gibi binbir ayrıntıya, belli bir aydın çevresindeki kuramsal ve sanatsal tartışmalara da ayna tuttuğu, çok daha fazla emekle,

dikkatle hazırlanması gereken bir döneme giriyoruz. Son ayların filmlerinde, «Kırık Bir Aşk Hikâyesi»nde, «Seni Kalbime Gömdüm»de, şimdi «Mine»de diyaloglar belirgin biçimde ön planda. Ne dersiniz?..

Cumalı: — Diyalog elbette önemli. Türkiye'de bırakınız sinemayı, daha tiyatroda bile doğru-dürüst diyalog yok. Diyalog bir seçmedir, bir tek cümlede bir kişinin karakterini, fikir yapısını belli eder. Mahalle konuşması diyalog demek değildir. Başarılı filmler, bazı cümleleriyle de anımsanır.

— Atıf Yılmaz. «Mine»de istediğinizi gerçekleştirebildiniz mi?..

— Biliyorsun, son filmlerimde bir «sevgi/sevgisizlik» ikilemini, özellikle bizim toplumdaki sevgisizlik olgusunu işlemeye çalıştım. Toplum, çevre, yavaş yavaş, insanca, dostça, morali sağlam bir ilişkiye alışmadığı için, bir yozlaşma içinde olduğu için, nefretle, dedikoduyla yıpratıyor, yok ediyor. Konunun beni en çok ilgilendiren yanı buydu. Mine asıl bu dramı yaşıyor. Bunu verebildiğimi sanıyorum.

— Türkân Şoray, «Mine»de çok başarılısınız, kendi kendinizi aşıyorsunuz. Bu oyunun ve filmin öyküsünü bize anlatır mısınız?..

— Rolü çok sevdim. Atıf beyle her sahneyi çekim öncesi tartışarak çok iyi bir diyalog kurduk. «Kasabalı kadın nasıl davranır?...» sorusunu ön plana aldık, bunu Atıf beyle birlikte araştırdık. Eğridir'de çekim uzun sürdüğü için kasaba halkıyla çok iyi kaynaştık, kalabalık çekimlerde bana çok yardımcı oldular..

— Türkân hanım, biraz «sansasyon sorusu» olacak ama, Cihan Ünal'la bu 2. filminizdeki «aşk sahneleri», Atıf Yılmaz'ın da ustalığından kaynaklanarak belli bir erotizme ulaşıyor. Diğer bir deyimle, çok seviyeli kalmakla birlikte çok erotik, bu sahneler.. Bir tür basında da, biliyorsunuz, bu sahneler çeşitli biçimlerde yorumlandı. Ne dersiniz?..

— Konunun gereği olması gereken sahneler bunlar.. Bazı mağazin gazetelerinde bu olayı çok çarpıttılar, çok başka türlü göstermeye çalıştılar. Bu beni çok üzdü. Yıllardan beri hep birbirine benziyen roller oynadık. Bu, giderek aynı kadını canlandırır hale gelmeme yol açtı. Sinemada artık çok doğru, güzel şeyler yapmak gerekiyor. Konunun gereği olduğu zaman bu tür sahneler beni rahatsız etmiyor. Gerekirse ilerde de çevirebilirim. Gene de, kabul edersiniz ki belli bir ölçü içinde kaldı bu sahneler..

— Atıf Yılmaz, kalabalık kadrolu bir film bu.. Oyuncuların hepsinden memnun kaldınız mı?..

— Oyuncuları, oyundan gelen fiziksel çağrışımlara göre seçtim. Küçük değişiklikler veya eklemeler yaptık. Sonuçta, genel olarak memnunum. Kerim Afşar, çok iyi oynadı gerçi, ama tam benim düşündüğüm tip olmadı. Bir oyun dolayısıyla saçlarını boyamış olarak geldi. Ben onu şık giyinen değil, o küçük kasaba yaşamı içinde kıyafeti biraz dökülen derbeder biri olarak düşünüyordum, bu da olmadı.

— Kasaba gençleri biraz şematik olmuş gibi geldi bana.

— Evet, haklısın.. Onlarla ilgili çok güzel sahneler vardı, voleybol sahnesi gibi. Ama filmin süresi açısından bunları atmak zorunda kaldım. Biraz da pişmanım gerçi, ama zorunlu kaldık.

1982

Önemli Bir Film, Katkıda Bulunan Dört Sanatçı Tarafından İrdeleniyor

«HAKKÂRİ'DE BİR MEVSİM» VE ÖTESİ...

Ferit Edgü'nün «O» romanından uyarlanan «Hakkâri'de Bir Mevsim» filmi, Berlin Şenliği seçme komite-

since şenliğin yarışmalı bölümüne kabul edildi. Kurulun filmi çok beğendiği, bir üyenin filmi «Yol»dan daha başarılı bulduğu, gelen haberler arasındaydı. Ancak bu konuşmanın yapıldığı güne dek filmin sansürden geçip ülkemizi resmen temsil edip etmiyeceği öğrenilemedi. Bu yazının yayımlandığı günlerde yalnız bu durum belirlenmiş olmakla kalmayacak, «Hakkâri'de Bir Mevsim» belki de ülkemize bir ödül kazandırmış, en azından sinemamızın yüzünü ağartan olumlu yankılar uyandırmış olacak. Böyle olmasını dileyelim. Filmi, yine şu konuşmanın yapıldığı ana dek görme fırsatı bulamadım. Görmediğimiz bir film üstüne yaratıcılarıyla konuşmanın zorlukları saklı kalmak koşuluyla, yine de okurlarımızı sinemamızın bu önemli yeni filmi üstüne bilgilendirmeyi uygun bulduk ve yazar Ferit Edgü, senaryo yazarı Onat Kutlar, yönetmen Erden Kıral ve başoyuncu Genco Erkal'la biraraya geldik...

«— Sayın Edgü, «Hakkâri'de bir Mevsim»e kaynaklık eden «O» romanından konuşalım önce kısaca... Bu roman sizce nasıl tanımlanabilir? Bazı yapıtlarınızda olduğu gibi bunun da bir 'metin üzerinde deneme' olduğu söylenebilir mi? Özellikle 2 ayrı biçimde yazılmış aynı olayı içeren bir bölümü gözönüne alındığında?»

«— Hakkâri'de Bir Mevsim»in yola çıktığı «O» romanı daha önce yayınlanmış «Kimse» adlı romanımın değişik bir yazımı değildir. «Kimse» Hakkâri'nin bir dağ köyünde bir tür yalnızlığın çok sesli monoloğu gibiydi. Orda içten dışa bir açılma sözkonusuydu. Bir başka deyişle «O» bir coşku romanıdır. Kendini ararken başka insanları bulan bir 'kazazede'nin yazınsal serüvenidir. Bir başka yerde söylediğim gibi, bir değil birçok gerçekçilik vardır. Benimki de «O»da bu gerçekçiliklerden biridir.

«— Romanda zaman zaman açık biçimde beliren, görsel yanı güçlü imgeler var. Sondaki gemi bölümünde olduğu gibi... Sinemanın yazarken hiç etkisini duy-

duğunuz, deyim yerindeyse görsel biçimde düşündüğünüz' oldu mu? Bu yapıtın, veya herhangi bir yapıtınızın sinemayla ilişki kuracağını hiç düşündünüz mü?»

— Romanı yazarken düşünmedim. Ancak roman bittikten sonra bu görsel yanı benim de gözümde belirmeğe başladı. Sonradan bunun çok olağan olduğunu düşündüm. Zira romanı yazarken gözümün önünde belli tablolar oluşuyordu. Bu tabloları yazınsal dille anlatmak ya da vermek çabası içindeydim. Ancak bu romandan bir film doğacağını film ortaya çıkana kadar düşünmedim ve düşleyemedim.

— «Ülkelerinin geri kalmış yöreleri ve bu geri kalmışlığın nedenleri üstüne eğilen romanlar var. Carlo Levi'nin «Eboli»si gibi. Romanınızla bu tür yapıtlar arasında bir koşutluk kurdunuz mu?»

— Hayır. Bir roman eninde - sonunda yazınsal bir olaydır. Varsa eğer, toplumbilimsel gönderileri, romanın kendi içinde çözümlendiğinde bir önem taşır. «O» romanının toplumsal ortamı sözünü ettiğiniz romanlardaki gibi ele alınmamıştır. Bir yansıtma değil, yaratma sözkonusudur.

— «Onat Kutlar, bu romana nasıl yaklaştınız? Hangi ögeleri temel olarak aldınız uyarlamanıza?»

— Bu çalışmayla ilgili düşüncelerimi daha önce Gösteri'de yayınladım. Orada özellikle her film çekiminin yeni bir serüven olduğunu anlattım. «Hakkâri'de Bir Mevsim»in serüveninde yeni farkettiğim önemli bir özelliğin altını çizmek istiyorum. Bu özellik romanı ilk okuyuşumdan başlayarak bazı niteliklerin sonradan farkedilmesidir. Biraz açayım. Örneğin Ferid Edgü' nün «O» romanının henüz bir film yapılması sözkonusu değilken okuduğumda senin ilk sorunda değindiğin gibi «avant garde' bir metin olarak karşılamıştım. Bu konuda bazı çekincelerim olduğunu da belirtmeliyim. Ancak film yapılması kararlaştırılınca bir kez daha okudum ve romanın gerçekçi yönünü daha belirgin bi-

çimde kavradım. Bu benim için senaryoya katılmamı sağlayan önemli bir işarettir. Senaryo çalışmasını yazarın da zaman zaman katıldığı, bu arada bir başka yazarın, Tezer Kıral'ın düşüncelerini belirttiği uzun bir çalışma döneminde Erden Kıral'la birlikte oluşturduk. Zengin bir malzeme oluşturan romandan bir senaryo çıkarmak ilk bakışta olanaksız denecek kadar güçtü. Ancak bu çalışma bizi bu süreç içinde ve ayrıca yaptığımız yolculuklarda gittikçe daha fazla Hakkâri gerçeğine yaklaştırdı. Bu yüzden senaryo aşamasında da bugün baktığımda baştan kestiremediğimiz ölçüde köydeki gerçeğin kendini kabul ettirdiğini görüyorum. Üçüncü nokta, yönetimle ilgili. Filmin kurgusu yapılmamış bölümlerini izlediğimde yönetmenin dili konusunda belirgin bir düşünceye sahip değildim. Ancak filmin tümünü seyrettiğimde ciddi bir uslup tutarlılığı bulunduğunu görüyorum. Buna Genco Erkal'ın oyunu ile ilgili saptamayı eklemeliyim. Gene filmin tümünü seyrettiğimde Genco Erkal'ın oyununda daha önce farketmek olanağını bulamadığım önemli bir incelik gördüm. Aktör, temsil ettiği rolde oldukça kritik bir noktada bir tür Brecht'çi yorumu gerçekleştirerek bütünleşiyor. Bu söz çelişkili gibi görünüyor, yani hem rolüyle bütünleşiyor, hem yabancılaşıyor. Ama zaten söylemek istediğim incelik de buydu.

— «Romanın kendine özgü gerçekçiliği benim gördüğüm kadarıyla belli bir fantastik yanı da tümüyle dışlamıyor. Bu fantastik yanın romanın dokusuna çok kendine özgü bir tad verdiği kanısındayım ayrıca... Sinema uyarlamasında, bu fantastik dışlandı mı?»

— Herşeyden önce romanın yapısındaki «parçalanmış ayna» özelliğine değinmek isterim. Bu yapıyı romanın kahramanı olan öğretmenin daha önceki yaşamıyla ilgili pasajlar gözönünde tutulduğunda son derece tutarlı buluyoruz. Çünkü yapılmak istenen şey, Ferit Edgü'nün biraz önce belirttiği gibi bir gerçeğin

yansıtılması değil, bir roman gerçekliğinin yaratılmasıdır. Burada dilin olanaklarını, düşlerin, daha önce yaşanmış olan sürecin ve hatta geleceğin içiçe girdiğini görmek mümkündür. Ancak biz, senaryoyu yazmak için yola çıktığımızda yazının evreninden görüntünün evrenine geçmek zorundaydık. Kısaca bütün anlatım araçları değişiyor, ve sinemanın en önemli özelliği uyarınca, nesnelleşiyordu. Bu noktada ister istemez nesnel bir dünya oluşturmak zorunda kaldık. Romanda anlatılan nesnel dünya ise Pirkanis köyü ve insanlarının ta kendisiydi. Bu nedenle romandaki bazı fantastik ögeleri dışarda bıraktık. Ama buna karşılık romanda anlatılan ve yaşanan gerçeklikten kendiliğinden çıkan gizemli atmosferi özellikle koruduk. Filmde bunu baştan sona farketmek olasıdır.

— «Sayın Edgü, Kutlar'ın sözünü ettiği değişiklikler, filmi görünce sizi rahatsız etmedi mi, bunların eksikliğini duyumsamadınız mı?»

— Rahatsız etmedi. Çünkü senaryo çalışmaları sırasında bu romanı tümüyle beyaz perdeye yansıtacak bir filmin ortaya çıkmayacağını anlamıştım. Romandaki fantastik boyutun filmde yansıtılması Onat'ın da belirttiği gibi, seyirciyi yanlış yorumlara götürebilecekti. Kaldı ki olaylara bağlı bir serüven romanı olmayan «O»nun tıpatıp bir filmini gerçekleştirmek sözkonusu olamaz. Bu haliyle «Hakkâri'de Bir Mevsim», romanın filmi değil, romandan esinlenmiş bir filmdir.

— «Erden Kıral, bu romanla ilişkin nasıl kuruldu? Film yapmayı sen mi istedin? Gerek ön çalışma, gerekse filme çekim süreci için söyleyeceklerin nelerdir?»

— Romanı okuduğumda çok sevdim. Binlerce imge gördüm. Ayrıca romandaki sessizlik beni çok etkiledi. Aydınm yalnızlığı, bırakılmışlığı, karabasanları, bir iç sızısı gibi anlatılıyordu. Ancak fantastik ögeler beni uzun süre düşündürdü. Kafamda hesap yaptım, sinemasal malzeme açısından içten bir film yapabile-

ceğime inandım. Romanın bende bıraktığı ritm duygusu şuydu: Zaman sanki durmuştu. Çok değişik bir film yapabileceğine inandım ve çalışmaya başladım. Yalın bir film yapmak istedim, kamerayı «O»nun zihni gibi kullandım. Melodramatik krize tutulmamak için olayları geriye itip insan ilişkilerini öne getirmeye çalıştım. Küçük küçük atmosferler kurdum. Bunu en başta, filmin ilk görüntüsünde denedim. Film bir plan-sekansla başlar: «O» uzaktan kameranın önüne dek uzun uzun yürüyerek gelir. İşte o andan itibaren seyirci filmi «O»nun gözünden izlesin istedim. «O»nun görsel alanının dışına çıkan olay ve olaycıkları betimlemedim. Filmde resim düzenini kurarken Amerikan savaş fotoğrafçılarının anlatım olanaklarını kullanmayı denedim. Yani sahneyi kurarken gerçekçilik duygusunu bir çırpıda yaratacak tüm malzemeyi kullandım. Spontane çalıştım. Oyuncuları yönetirken de, oyuncularla daha önce de uzun konuşmadım. Bazılarına senaryoyu bile vermedim. Filmin yükünü çeken Genco Erkal'la bile aramızda yalnızca sessiz bir diyalog oluştu. Erkal'a film başlamadan önce «sen de bir O'sun» dedim. Filmi bıçak sırtında tutmağa çalıştım. Ama Genco Erkal'ın oyununda ve yorumunda duygu dozuna önem verdim. Genco, sürekli içine atarak oynadı. «O»nun odasındaki sahneler 10 gün sonra bittiğinde, «arkadaşlar film bitti» dedim. Bu sözlerimi Genco ve Kenan Ormanlar çok iyi anladılar.

— «Bu filmin Türk sineması içindeki yeri size göre ne olacak? Kim yanıtlamak istiyorsa bu soruyu yanıtlayabilir.»»

Onat Kutlar — Bana göre «Hakkâri'de Bir Mevsim», bizim sinemamızda «Umut», «Hazal» ve «Düşman»dan sonra çok önemli özellikler taşıyan dördüncü filmdir. Hiç kuşkusuz bu filmler dışında da son yıllarda yapılmış çok iyi filmler vardır. Ama ben bunları zaten bir değer yargısı olarak değil, bir özelliklerini

gözönüne alarak söylüyorum. Bu özellik de bu filmlerin bizim sinema yapımız içinde değiştirici ve non-konformist özellikler taşımalarıdır. «Umut»da asıl gerçekliğin yerine geçen yapay Yeşilçam gerçekçiliği yıkılmıştır. «Hazal»da benim Anadolu Westerni diye adlandırdığım bir tür Western kalıbının dışına çıkılmağa çalışılmıştır. «Düşman»da alışılmış dramatik örgü yaşamın kendi zenginliği içinde dağıtılmıştır. «Hakkâri'de Bir Mevsim»de ise Doğu Anadolu'ya folklorik ve destansı bir biçimde bakan bir sinema anlayışı terkedilmiştir.

— «Sayın Genco Erkal üst üste üç filmde rol aldınız. Hiç bir gösterime çıkmadığı için henüz izleyemedik. «Hakkâri'de Bir Mevsim» bunların arasından kaçıncısı oluyor? Tiyatrodan sinemaya geçiş serüveninizi ve bu serüven içinde bu filmin yerini anlatır mısınız bizlere?»

— «Hakkâri'de Bir Mevsim» ikinci filmim. Yaklaşık bir yıl önce tamamlanan ilk filmim «At» Ankara dışında henüz gösterilmedi. Ülkemizde sinema gösterim alanını belirleyen öylesine sinema dışı etkenler var ki bu ortamda sanatsal ağırlıklı, kuraldışı filmler oluşturmak, filmleri izleyiciye iletebilmek olanaksız değilse bile oldukça güç. Sinemaya geçişimi (kesinlikle tiyatroyu bırakmak anlamında değil) şimdi çok doğal neredeyse kaçınılmaz (belki biraz geç) bir buluşma olarak görüyorum. Oysa ilk film çevirme kararını verirken müthiş çekinmiştim. Kendi kişiliğimin oldukça uzağında bir rol ile sinema gibi benim için yeni olan bir alana atılmak ürkütücü gelmişti. Buna karşın Ferit Edgü'nün romanından bir film oluşturulacağını duyduğum andan başlayarak bu rolü üstlenmeyi çok istedim. Ben de bu adamı iyi tanıyorum, fazla zorlanmam diye düşünüyordum. Ne büyük yanılgı. Ön hazırlık çalışmalarıyla birlikte sorular, sorunlar başladı, gitgide çetrefilleşerek.

«— Yönetmen sizi yönlendirmek için çaba harcamadığını söylediğine göre siz rolünüzün boyutlarını ve ayrıntılarını nasıl çizdiniz?

— İlk karşılaşmamızdan başlayarak yönetmenle aramızda çoğu zaman sözcüklere dökülmeyen üstü kapalı bir anlaşma gelişti, eleştirel boyutuyla birlikte. Karşılıklı bir güven ortamı. Gözü kapalı bir güven değil ama. Genel anlatmanın hemen ardında hep bir karşı tarafı kollama, sınama hali. Her sınamadan sonra güven duygusunun pekişmesi. Kısacası uyumlu bir çalışma. Öte yandan sorunlar ve sorumluluk büyüktü. Erden Kıral «Sen de bir O'sun» diyor. Gerçekten öyle mi?

— «Gerçekte öyle mi?»

— Evet. Hayır. Kimi zaman? O zamanlar: 1960'larda? Bazı koşullarda? Filmdeki kişinin içinde —dışında, yanında karşısında olmak, kimi zaman özne, kimi zaman nesne olabilmek, oynadığın kişiyle hesaplaşmak - kendinle hesaplaşmak. Bütün boyutları film boyunca bıçak sırtındaki bir dengede tutabilmek. Üstesinden gelinmesi gereken temel güçlükler bunlardı. Kendimden ve yakın çevreden birikmiş, kullanılabilecek bol malzeme vardı. İş kafa - yürekle hamurun kıvamını tutturmaya kalıyordu.

— «Çekim sırasında köylülerle çocuklarla ilişkileriniz nasıl gelişti?»

— Çoğu yaşamları boyunca sinema bile izlememiş olan köylülerin tümünden büyük ilgi, yardım, dostluk gördük. Ben özellikle çocuklara çok yakındım. Çocuklarla aram her zaman iyi olmuştur zaten. İki yıllık yedeksubay öğretmenlik deneyimim burada işe yaradı. Okul sekansları filmde önemli bir yer tutuyor. Sanıyorum aramızda oluşan sıcak öğrenci öğretmen, baba - çocuk ilişkisi bu sahnelerde yönetmenin işini epey kolaylaştırdı. Göreceksiniz Yoncalı Köyü'nün çocukları izleyenleri müthiş etkileyecek.

— «Sayın Edgü, bu film size ve sizin yazarlık serüveninize birşeyler kattı mı? Bundan sonra yazarken «O»nun «Hakkâri'de Bir Mevsim»e dönüşmesini bilinçaltı biçimde de olsa dikkate alacağınızı sanır mısınız?»

— Hayır, sanmıyorum. Ancak bu filmin yurt içinde ve yurt dışında göreceği ilgi, sinemaya daha bir yaklaşmama, filmleşecek romanlar değilse de doğrudan doğruya senaryolar yazmaya götürebilir beni...

— «Erden Kıral, bu üçüncü filminiz... Yapı olarak diğerlerinden bir hayli farklı özellikler içerdiği de anlaşılıyor. Siz bu filmi sinemacılık serüveninizin bütünü içinde nasıl değerlendiriyor, nereye koyuyorsunuz?

— Önceden de söylediğim gibi, aslında sürekli aynı filmi yapmaya çalışmıyorum. Yalın, çabucak okunabilen, tek anlamlı, görüntülerle işleyen filmler yapmak istiyorum. Kameramın havada gevezelikler yapmaması gerekir. «Hakkâri'de Bir Mevsim», daha önceki filmlerime göre farklıdır. Bu filmde üstüste anlam katmanları oluşturmaya çalıştım. Derinlemesine bakabilen bir seyirci, bunun karşılığını bulabilsin istedim.

1983

Yönetmeni, Senaryo Yazarı ve Başoyuncusu, 'Faize Hücum'u Anlatıyor

«FİLMİMİZE KARŞI ÖDÜLLERİN ÖTESİNDE BİR İNANCI HEP SÜRDÜRDÜK»

Zeki Ökten'in filmi «Faize Hücum», 1983 Antalya şenliğinin en büyük galibi oldu. Gerçekten de film, zorlu bir yarışma sonunda en iyi film seçildiği gibi, Zeki Ökten'e en iyi yönetmen, Fehmi Yaşar'a en iyi senaryo yazarı, Genco Erkal'a en iyi oyuncu, Asuman

Arsan'a en iyi yardımcı oyuncu ödüllerini de getirdi. Türk sinemasının ticari kalıplarının oldukça dışına taşan bu filmi, bakalım seyircimiz nasıl karşılayacak... Beklerken, filme katkısı bulunanlarla konuştuk, görüşlerini derledik...

«Faize Hücum» adlı filmiyle Antalya Şenliği'nde en iyi yönetmen seçilen Zeki Ökten, bu filme yönelmesinin nedenlerini ve filmin nasıl oluştuğunu şöyle anlattı:

«— Seksenli yıllarda tercih edilen ekonomik politikanın sonucu olarak başlatılan bankerlik olayının toplumda derin yaralar açacağını tahmin etmek zor değildi. Hepimizin çok yakından bildiği sonuçlarıyla 500 bine yakın insan acı ve zor günler yaşadı.

«Faize Hücum» böyle bir döneme tanıklık etme isteğinden doğdu. Yaklaşık altı aylık araştırma ve çalışma sonucunda senaryo ortaya çıktı. Çekim aşaması çeşitli zorluklarla doluydu. Gerek oyuncuların seçimi, gerek kalabalıkların ve mekânın kullanımı farklı bir biçimde olmalıydı. Bu ve benzeri kaygılar «Faize Hücum»un bugünkü yapısının oluşmasında rol oynadı.»

Filminin seyirci karşısına çıktığında nasıl karşılanacağı sorusuna da, Zeki Ökten şu sözlerle karşılık verdi

«— Filmin bugünkü yapısını yaşanan olayların şartları belirledi. Filmin acıklı bir güldürü niteliğinde olması biraz da bu nedenledir. Her şeye rağmen, bir türün biçimleriyle oluşturmayi düşünmedik. Olabildiğince özgün bir yapı kurmaya çalıştık. Seyirciyle nasıl bir ilişki kuracağını hep birlikte göreceğiz.»

En iyi yönetmen ödülü karşısındaki duygularını da, Ökten kısaca şöyle dile getirdi:

«— Filmimize karşı ödüllerin ötesinde bir inancı hep sürdürdük.

«— Filmin ödülleri senaryo yazarı Fehmi Yaşar, sorularımızı şöyle yanıtladı...

— Sanatla genel ilişkinizi anlatır mısınız?

— Eski bir tiyatrocu, iyi bir edebiyat okuru ve en çok da bir sinema âşığıyım. «Sürü» ile başlayan bir macera bu.. O filmde oyuncu idim. Daha sonra «Düşman»da yönetmen yardımcılığı ve oyunculuk yaptım. Daha sonra da senaryoculuk ve yönetmen yardımcılığını birlikte yürütmeye çalışıyorum.

— «Faize Hücum»un senaryosu nerden kaynaklandı?

— Ben Zeki Ökten'e bir senaryo götürmüştüm. Zeki Bey o senaryoyu çok beğendi, ama onu çekmek yerine yeni bir öneride bulundu. O sıralar gündemde olan bankerlik konusu vardı. Bankerler yeni yeni batmaya başlamıştı, herkes bunu konuşuyordu. Bundan bir film olur mu, onu araştırmaya başladık. Uzunca bir araştırma döneminden sonra kabaca yöntem üstünde anlaştık. Ankara'dan trajik haberler geliyordu. Oraya gittik, banker bürolarına gittik, toplantılara katıldık, bankerzedelerle konuştuk. Tek tek konuşmalar yaptık, davalara katıldık. Tüm gördüklerimizden kaynaklanarak da bu senaryoyu ortaya çıkardık. Yaşanan olayların (kuşkusuz dışardan bakan için) trajik olduğu kadar komik de bir boyutu vardı. Filmin biçimi biraz da bu gerçeklikten kaynaklandı.

— Senaryo anlaşıldığı kadar toplumsal bazı saptamalardan yola çıkmış. Sizce ideal bir senaryo böyle mi oluşturulmalı?

— İdeal bir senaryo saptaması yapmak zor. Seçilen her olayın veya hareket noktasının getirdiği bir sinemasal biçim var. Senaryonun yapısını biraz da bu belirliyor. Sonra yönetmenle ilişkimiz, sonra da sinemamızın olanakları..

— Sinemalaştırma aşamasında değişiklikler oldu mu? Filmden memnun musunuz?

— Temel sayılacak bir değişiklik olmadı. Ama filmden çok memnunum. Benim senaryomun üstüne

çıkmayı başarmış bir film... Zeki Ökten son derece duyarlı ve yorumcu bir çalışmayla kotardı filmi.. Bir kez film, cesur bir film.. Sinemamızın koşulları içinde. Zeki Ökten'in kural dışı cesareti, böyle bir senaryoyu film haline getirmeyi başardı. Bilmiyorum, başka bir yönetmen böyle bir konuya yaklaşabilir miydi?

— Başka çalışmalarınız var mı?

— Bir bitmiş, 84 ekiminde Zeki Ökten tarafından çekilecek bir senaryo var. Bir idam mahkûmu ile bir savcı arasındaki ilişkinin irdelenişi.. Bir de haziranda çekimine başlanacak «Pehlivan» adlı «bir yağlı güreşçinin fevkalâde sıradan çırpınışı» öyküsü var. Tarık Akan oynayacak... Bir de Lâtife Tekin'in Atıf Yılmaz'a hazırladığı bir senaryoda danışmanlık yaptım.

«Faize Hücum»la en iyi erkek oyuncu ödülünü (ikinci kez) kazanan Genco Erkal ise, «Ödülünüzü nasıl karşıladınız?» sorumuza yanıt olarak şöyle diyor:

«— Filmimize çok güveniyordum. Ama kendi açımdan en iyi oyuncu ödülünü iki yıl üstüste aynı kişiye vermezler diye düşünüyordum. Yanılmışım. Ayrıca filmimizin en iyi film seçilerek beş ödül birden almasında bir toplu başarı söz konusudur ki, bu bence daha da sevindirici. Şimdi ise asıl sınavı, izleyici önünde verilecek büyük sınavı bekliyoruz.»

«— Bugüne dek çevirdiğiniz üç film, «At», «Hakkâri'de Bir Mevsim» ve «Faize Hücum» çeşitli ödüller kazandı. Bunu nasıl yorumluyorsunuz?

«— Evet, hem yurt içinde, hem yurt dışında. En azından yönetmen ve senaryo açısından yanılmadığımı, doğru seçimler yaptığımı gösteriyor galiba... Gene de en büyük ödül, izleyicinin filmlerimize göstereceği ilgidir, toplumdan gelecek sestir derim...

«— Biraz da 'Faize Hücum'daki rolünüzden söz etsek...»

«— Kâmil Beyi tanımayan yoktur... Dolmuşta, otobüste, çarşıda-pazarda, yolda her gün yüzlerce Kâmil

Bey'e raslayabilirsiniz... Omuzundan dürtüp «gözünü aç, düşeceksin» diye sarsmak, uyarmak gelir içinizden.. İşte böyle birilerinden bir ortalama tutturmaya çalıştım. Belki de Kâmil beylere bir yararı olur filmin...»

1983

Başoyuncusu ve Yönetmeniyle, «Kaşık Düşmanı» Üzerine...

BİLGE OLGAÇ: «EVRENSEL İNSANA SESLENMEYE ÇALIŞTIM»

«Kaşık Düşmanı»mn Fransa'da Kadın Filmleri Şenliği'nde kazandığı çifte ödül, sinema dünyamıza yeni bir umut, olumlu bir hava getirdi. Film, bir dönemde «Linç», «Açlık», «Bir Gün Mutlaka» gibi yapıtlar vermiş olan sayılı kadın yönetmenlerimizden Bilge Olgaç'ın reklam filmleriyle geçen 8 yıldan sonra sinemaya dönüşünü de müjdeliyordu. Nitekim Olgaç, «Kaşık Düşmanı»ndan hemen sonra, bu hafta sinemalarda oynayan «Yavrularım»ı yönetti. «Kaşık Düşmanı», önümüzdeki haftalarda gösterime çıkacak. Beklerken, Olgaç ve filmin bir ödül kazanan oyuncusu Halil Ergün'le konuştuk.

— Sayın Bilge Olgaç, «Kaşık Düşmanı» projesi nasıl gerçekleşti?

— Bu bir faciadan ortaya çıktı. Asıl facianın sonrası benim ilgimi çekti. Olaydan 15 gün sonra erkekler toplu halde devlete başvurdular. Kadınların tümü kazada öldüğünden, yeniden evlenmek için başlık parasına ihtiyaçları vardı ve bunun için devletin yardımını istiyorlardı. Çünkü, yine bir gazete haberine göre, civar köylerde başlık parası bu kazadan sonra zam görmüştü.

Ben yöreye gidip bunun araştırmasını yaptım. İnsan ilişkileri ne ilginç diyerek yola çıktım. İki yıl hiçbir şey yapamadım, başka işler vardı. O arada sürekli düşünüyordum. 1983 sonunda senaryo oluştu. Kendi başıma yazdım... Sonra yapımcı aradık. Yeşilçam'a başvurmak da istemiyordum. Bir tek Gülşah Film'e götürdüm. Olmadı. Sonra yeni kurulmuş bir firmaya başvurdum. Yoğun bir kadro oluşturuldu, oyuncu çalışması yapıldı. Bazı starlar senaryoyu sevmediler, oynamak istemediler. Örneğin Müjde Ar. Sonra güç belâ kadroyu kurduk, yola çıktık...

— Film çekiminde köylülerden ne ölçüde yararlandınız?

— Oldukça yararlandık, çok yardım gördük. Nevşehir'in Bahçeli Köyü'nde çektik. Kadınlar hiç katılmadılar. Ama genelde ilgi ve dostluk gösterdiler. Bir ay kaldık. Köyün engebeli yapısı nedeniyle ışık kontrolü çok zordu. Sürekli ışığa müdahale ettik. Oradan biraz zorlandık.

— Yapıtınız, bence dünya sineması içinde bile çok acı, trajik bir olaydan yola çıkıp, başka, değişik bir anlatıma ve hiç beklenmeyen sonuçlara ulaşan nadir filmlerden biri.. Ne dersiniz?

— Sinemada gülmecenin, mizahın gücüne çok inanıyorum. Birkaç yıl önce, Balkan Film Şenliği'nde Yunan filmi «Savaşta Ne Yaptın Tanasis?»i birkaç kez izledim. Bu filmde ciddi, hazin olayların güldürü yoluyla nasıl yorumlanabileceğinin çok iyi bir örneği vardı. «Kaşık Düşmanı», çok acılı bir olaydan yola çıkıyor ve bu acılı olayı yaşayan insanların nesnel durumlarındaki komiği ortaya çıkarıyor. Bu yönüyle tabii hayli farklı, değişik bir film oluyor.

— Seyircimiz sizce bu filmi nasıl karşılayacak?

— Seyirci çok haz duyuyor, birkaç kez seyirciyle izledim. Çok yorum yapıyor. Senaryo yazarken, belli yerlerde tepkiler bekliyordum, onları seyirciden aynen

aldım. Konuşulacak yerde konuştu, gülünecek yerde güldü, alkışlanacak yerde alkışladı. Filmin seyircimize yeterli düzeyde ulaşabileceğini umuyorum.

— Filmin ödülünü nasıl karşılıyorsunuz?

— Çok sevinçle karşılıyorum. Evrensel insana seslenmeye çalıştım zaten.. Oradan ulaşan eleştirilerden ve tepkilerden anlıyorum ki, bu yaklaşımı başarmışız. Ve söylemek istediğimizi söylemişiz. Bence doğru bir değerlendirme olmuş.

— Halil Ergün, bu filmdeki rolünüz hakkında bize yorum yapar mısınız?

— Baştan beri projeye inanmıştım. Ancak senaryo bittikten sonra benim oynamam söz konusu oldu. Oyunculuk yaşamımda az bulunabilecek bir fırsattı bu... İnsanı insan yapan tüm özellikleri bağrında toplamış bir roldü. Faciadan arta kalan biri olmasının ötesinde, içindeki gelgiti yaşayan, edilgin, olayların ve günübirlik ilişkilerin yönlendirdiği bir insandı Osman... Ama insandı, her seyiyle.. Lütfi Akad'ın gösterilmeyen TV dizisi «Bir Ceza Avukatının Anıları»ndaki «Kuma» hikâyesinde canlandırdığım Almanya'dan gelen işçi rolünde de benzer özellikler vardı. Aynı dramatik özellikler...

— Çekimle ve filmle ilgili başka gözlemleriniz, yargılarınız var mı?

— Türkiye koşullarının insan öğesi ve sinemaya tanıdığı olanakların güçlükleri, acıları içinde çekildi film... Büyük kalabalıklar vardı sette, çeşitli zorluklarla boğuşuluyordu. Ama benim için bir şarap içer gibi geçti olay... Filmi hem oyuncu, hem seyirci olarak izledim. Gerçekten de başta izlenen facianın korkunçluğundan günübirlik bir gerçeğe dönüşün verilmesi, gerçekten olağanüstü...

— Bir oyuncu olarak kendinizi Türk sinemasında nerede hissediyorsunuz? Yaptıklarınız ve yapamadıklarınız neler?

— Yerimi pek düşünmedim. 10 yıldır sinemayla, oyunculukla uğraşıyorum. Türk sinemasının sanatsal düzeyde ve evrensel planda gelişmesi serüveni içinde, kendimi bu çileli serüvene katılmış bir nefer gibi hissediyorum. Yaşamaktan kaynaklanan belli bitkinliklerim var. Değişmesini istediğim şeyler var. Sinemaya katılış biçimim olan oyunculuk, bu bitkinliğimin bir anlatım, bir dışavurum youl oluyor.

— Ödülünüz için ne dersiniz?

— Öğrendiğim kadarıyla, 7 yıldır yapılan bu Kadın Filmleri Şenliği'nin bir iki yıldır mekânı da, boyutları da değişmiş, yalnız kadınlara ve kadın gerçeğine değil, tüm insanlara yönelik, tüm dünyaya açık, feminist denebilecek filmlere neredeyse tavır alan bir niteliğe bürünmüş. Bu değişim içinde yarışma dışı da olsa, böyle bir özel ödülle değerlendirilmek, doğrusu hoşuma gitti. Bizim filmimizde en önemli kişiler erkekti. Erkek unsurunun ağır bastığı bir film bu... Bu açıdan, bir Kadın Filmleri Şenliği'nde aldığım bu ödülü ayrıca önemsiyorum. Bu tür filmleri sürdürmek istiyorum. Örneğin yine Bilge Olgaç'ın iki projesinde de rol almayı umuyorum.

1985

SİNEMA OYUNCULARIYLA KONUŞMALAR

Sinemada oyuna ve oyuncuya adanmış bir küçük kitabım var: «O İsimler, O Yüzler».. Ancak sinemada oyuncu gibi, özellikle kitleler açısından çok önemli (en önemli) olan, sinema denen karmaşık sanayi ürününün pazarlamasında başı çeken, kimi dönemlerde kimi ülkelerde toplumsal histeri'lere yol açan, ölümlerinden sonra, giderek hayatta iken bile mitos katına yükselen bu kendine özgü 'yaratıklar' için ne yazılsa azdır.. O kitaba oyuncularla yapılmış konuşmaları almamış, bu derlemenin kapsamı için saklamıştım. İşte bu bölümde, çok değil, bir düzine kadar yerli-yabancı oyuncuyla yapılmış konuşmalar yer alıyor. Bir 'artist yarışması'ndan notlar, şenliklerde karşılaşıp konuştuğum Belmondo, De Funès, Jurgenş gibi ünlüler, Cahide Sonku, Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Hülya Koçyiğit, Genco Erkal gibi bizden oyuncularla değişik koşulların, olayların ürünü olan konuşmalar... Ve bu arada, bir dönemin (halâ süren bir dönemin) ünlü 'seks yıldızı' Zerrin Egeliler'i odak noktası olarak alan ve yıllar önce Cumhuriyet'te imzasız çıktığı için belki kimselerin pek anımsamadığı bir yazı.. Özellikle 'oyuncu röportajı' peşinde koşan bir gazeteci olmadığım, bu toplamın pek zengin olmamasından zaten belli oluyor. Ancak elbette sinemamızda sevdiğim, takdir ettiğim veya en azından önemli bir yere geldiği kesin olan daha birçok oyuncu yok değil... Eksik bulabileceğiniz, gerçekten de eksik olan bu adlarla, ilerde başka fırsatlarda biraraya gelmeyi umut edelim...

Mühendisler, Öğretmenler, Asistanlar da Vardı...

BİR 'ARTİST YARIŞMASI'NDAN NOTLAR...

Geçtiğimiz Cumartesilerden birinde, Ses sinema dergisinin Cağaloğlu'ndaki idarehanesi, olağanüstü bir gün yaşadı. Sabahleyin favorilisinden kaytan bıyıklısına, blucin'lisinden son moda kostümlüsüne dek bir alay «stil» delikanlı, öğleden sonra ise, mini'den maksi'ye, pantolon'dan tuvalete, döpiyes'ten kokteyl elbisesine dek türlü çeşitli cicili - bicili kıyafetleri içinde, bir sürü genç kız, dergi idarehanesinin koridorlarını doldurdular.. Ses dergisi'nin 1970 artist yarışmasının finalleri yapılıyordu ve 1962'den beri yaptığı yarışmalarla Türk sinemasına Ediz Hun, Hülya Koçyiğit, Engin Çağlar, Ajda Pekkan ve daha birçok isim hediye etmiş olan Ses'in 2 yıllık bir aradan sonra yeniden düzenlediği bu yılki yarışmaya gönderilen 3000 erkek ve 700 kız resminden seçilen 115 erkek ve 120 kız aday, (aralarında bizim de «müşahit gazeteci» sıfatıyla bulunduğumuz) jüri önünden geçeceklerdi...

— Yaşınız?

— 25...

— Ne iş yapıyorsunuz?

— Kastamonu'da çiftçiyim efendim..

— Kastamonu'dan buraya sırf bu yarışma için mi geldiniz?

— Evet efendim...

Esmer, kaytan bıyıklı delikanlı, uzun masanın ardında oturmakta olan kişilere kaygıyla baktı.. Ama yersizdi bu kaygı.. Sinemamızın görmüş geçirmiş, tecrübeli yapımcıları ve derginin «kurt» yazar ve muhabirleriydi bu kişiler. Sinema hevesinin, artist olmak merakının ne olduğunu bilirlerdi.. Öylesine çeşitliydi ki zaten katılanların meslekleri.. Lise, Üniversite, yüksek okul öğrencilerinin yanı sıra, muhasebeci'den mobilyacıya, reklâmcıdan tezgâhtara, şoförden şarkıcıya dek.. Makina veya kimya mühendislerinin, mimarların bulunuşu şaşırtıcı olabilirdi.. Ama memurların veya işçilerin, Üniversite asistanlarının, hele hele Uşak'ta matematik öğretmenliği yapan yüksek okul mezunu gencin böyle bir yarışmaya katılması, Türkiye'nin bugünkü ortamında kimi şaşırtabilirdi?

Hangi meslek dalı olursa olsun, mensuplarına yeterli ekonomik koşulları sağlıyamıyan bir düzende, sinemanın halâ bir düş uğrası, insana herşeyi (en azından çok daha fazla parayı) getiren, insanın yazgısını değiştiren bir 'sihirli anahtar' gibi gözükmesine ve bir 'artistlik yarışması'na böylesine ilgi gösterilmesine şaşılabilir miydi?

Kız, tıpkı Fatma Girik'e benziyordu.. Hık demiş, burnundan düşmüş... Kendinden de bir hayli emindi... Ama sesi çıkmıyordu bir türlü. Yanıtları duymıyan bir jüri üyesi tarafından uyarılınca, ağlamaya başlamaz mı?

Yalnız başına gelen erkeklere karşılık, kızların çoğunluğu, anneleri veya «yakınları» ile gelmişti... Bir âlemdi dışarısı... Kızlar, 10 ar kişilik gruplar halinde salona girmeden, «kontrol»dan geçiyor, makyajları düzeltiliyor, nasihatler, moral takviyeleri yapılıyor, arkalarından dualar okunuyordu... Yaşları 15 ile 27 arasında değişen (bu 27 büyülü bir sayı olacak, kimse üstüne çıkmadı) yüz küsur genç kız, tüm utangaçlıklarını, çekingenliklerini, komplekslerini yenmeye, daha

cazip, daha «dişi» gözükmeye çalışarak, kendilerine şan, şöhret, para, belki de mutluluk getireceğini umut ettikleri bir geleceğe doğru giden yolda yürüdüler, birer birer...

Ve jüri, güç görevini yerine getirdi, 20 kız ve 22 erkeği, finale bıraktı.. Bunlar Yıldız Kenter'den tiyatro, ayrıca yürüme, makyaj dersleri alacak, tecrübe filimleri çevirecek, aralarından 1970 in artist adayları seçilecek... Türk sineması bu gibi yarışmalarla kurtulacak değil elbette.. Ama uzun vadeli, kökten, sağlam bir değişimi beklerken, ayni yüzlerden bıkmış seyirciye yeni bir şeyler verebilecek, bir kaç büyük yıldızın burnunu kırabilecek bu gibi yarışmaların kısa vadede bir hayli yararlı olduğunu ortaya koymak gerek..

1970

Curt Jurgens, Gençliğini Bir Çok Şeyi Sevmesine Bağlıyor

«SİNEMA, YILDIZLARA ÇOK ŞEY VERMİŞTİR»

Curt Jurgens'le şenlik sarayının merdivenlerinde karşılaştık. Uluslararası bir kariyeri yıllardır başarıyla sürdürmekte olan Alman oyuncusunun yanında güzel ve zarif eşi vardı. Jurgens'in yanına yaklaşıp konuşmak için izin isteyince, beni olgun, sıcak, dostça bir gülüşle karşıladı. Kimi yeni yetme ünlülerin tersine, Jurgens'in bir gazetecinin ilgisine karşı hoşgürülü bir tavrı vardı. Sanırım benim de kendisiyle içtenlikle ilgilendiğimi, dostça bir görüşme yapmak istediğimi kavramıştı. Konuşmamız, ne yalan söyliyeyim, bir beş dakikayı aşmadı. Şenliklerde ünlülerle gazeteciler arasındaki kibrit alevi gibi kısacık konuşmalardan biriydi bu da.. Ama yine de son derece içten, sıcak bir atmosferde geçti. Ve ayrılırken kendimi Curt Jurgens'in sanki

kırk yıllık dostu hissediyordum. Kimbilir, belki de bu, görmüş-geçirmiş, kurt aktörün genç gazetecilerde özellikle uyandırmayı istediği ve de becerdiği bir duyguydu...

— Curt Jurgens, Cannes şenliğine herzaman gelir misiniz?

— Herzaman denemez. Bu, benim Cannes'a üçüncü gelişim. Bu şenliğe karşı özel bir sempatim de yok, özel bir nefretim de.. Sinemanın yaşaması için gerekli atraksiyonlardan biri bu... O gözle bakmak gerekiyor. Ve biz, sinema oyuncuları, bu atraksiyonun sürmesi, çekiciliğini koruyarak sürmesi için gerekli olan malzemeyiz. Onun için Cannes'a gelmemiz gerekiyor. Sinemaya karşı borcumuzu ödemek için bile olsa...

— Sinemaya karşı kendinizi borçlu mu hissediyorsunuz?

— Elbette... Siz sürekli yakınan, 'şöhretin bedeli'nden söz eden yıldızlara inanmayın.. Sinema, inanın bana, yıldızların çoğuna çok şey vermiştir: para, ün, sevgi... Yıldızlardan mutsuz olanlar varsa, bu sinemanın onlara verdiklerinden dolayı değil, kendi kişisel yetersizliklerinden, kişilik zayıflığındandır. Diğer bir deyişle, onlar zaten sinema yıldızı olmasalardı da mutsuz olacak kişilerdi...

— Meslek yaşamınızın neresindeniz? İstediğiniz rolleri oynadığınız denebilir mi?

— (Gülerek) Meslek yaşamımın başındayım. En azından kendimi öyle hissediyorum. Hayır, istediğim rolleri tam olarak oynadığım söylenemez. Sevdiğim kimi roller olmadı değil. Örneğin Almanya'da mesleğimin başındayken çevirdiğim «Şeytanın Generali» veya Nicholas Ray'ın «Acı Zafer» filmleri gibi.. Ama kimi filmlerde de, sanırım filmi berbat ettim (karşılıklı gülüşmeler). Örneğin «Mavi Melek»te Emil Jannings'e benzemeye çalıştığım o profesör kompozisyonu, hiç de matah bir şey değildi. Şimdi geleceğe bakıyorum.

Önümde en yakın proje, Jules Verne'den uyarlanacak bir serüven filmi...

— Türkiye'ye gelmiştiniz biraralar... Eşinizle birlikte.. Yeniden gelmeyi düşünür müsünüz?

— Elbette düşünürüm. İstanbul'dan olağanüstü anılarım var. İlk fırsatta yeniden gelmek isterdim.

— Bu kadar dinç ve formda olmanızın sırrı nedir?

— Sevmek... Çok şeyi sevmek : hayatı, eğlenmeyi, güzel kadınları ve mesleğimi..

— Teşekkür eder, size daha nice başarılı yıllar dilerim.

1970

Sinemadan Servet ve Yüksek Tansiyon Kazanmış!..

İKİ ESPRİ, ÜÇ FIKRA : İŞTE LOUİS DE FUNÈS...

«— Bilin bakalım.. esmer, çift kamburu var ve kuzey kutbunda... nedir bu?».. Karşımızdaki ufak tefek, kır saçlı, gözleri fıldır fıldır adam, ıkınıp sıkınıp cevabı bulamadığımızı görünce, iki kahkaha arasında açıklayıveriyor :

«— Kolay canım.. yolunu şaşırmış bir deve»...

Ve hemen arkasından, bize ağız açtırmadan, Atatürk'ü, devrimi, 27 Mayıs'ı, Menderes'iyle zaten bildiği Türkiye hakkında bir soru soruveriyor..

«Jandarma Geziniyor Le Gendarme se Balade» adlı, ünlü jandarma serisinin son filminin 2 sahne çekimi arasında, St. Tropez'de bir malikânenin geniş bahçesinde kurulmuş bir masada, Louis de Funès, karısı, filmin yönetmeni Jean Girault'la birlikte yemek yiyoruz.. Masadaki tek gazeteci benim.. Az buz değil, sabah, Cannes'daki otelimden St. Tropez'ye kadar, de Funès'nin basın ajanı M. Moineau'nun arabasıyla özel olarak gelmişim... Bunun tek nedeni, Türk olmam...

Filmlerinin Türkiye'de bu denli tutulması, peynir ekmek gibi satılması, de Funès'i öyle memnun etmiş ki, Cannes'daki bir Türk gazetecisiyle görüşmek istemiş... Yarışmaya katılmamanın verdiği eziklik, bu sevimli olayla bir ölçüde geçiyor.. De Funès'in neşesinden payımıza düşeni alarak, ünlü komedyeni biraz da biz sorguya çekiyoruz.

— Fernandel olsun, Bourvil olsun, Fransa'nın büyük komedi aktörleri, Türkiye'de hiçbir zaman fazla popüler olmadılar.. Sizin, bizde olsun, bütün dünyada olsun, böylesine sevilmenizi nasıl açıklarsınız?

— Sanırım, nedeni şudur: Benim filmlerim, konuşmadan, metinden çok, hareket dayanır.. Bir «Fransız» dan çok, bir «insan durumu» var filmlerimde.

— Peki, eski güldürü ustalarını sever misiniz? Sizi etkilediler mi?

— Elbette, diyor de Funès.. Chaplin'den, Keaton' dan etkilenmemiş oyuncu var mı?

...Ve, 2 soru arasında, görmüş geçirmiş bir yapımcı dostundan dinlediği bir yıldızın meslek yaşamının 5 devresini anlatıyor :

«İlk devre: Brigitte mi? O da kim?»

«İkinci devre : Bana çabuk Brigitte'i angaje edin.»

«Üçüncü devre : Bana Brigitte'e benzeyen birini bulun.»

«Dördüncü devre : Bana genç bir Brigitte bulun bir yerlerden...»

«Beşinci devre : Brigitte mi? O da kim?»

De Funès'in aslen İspanyol olduğunu biliyor muydunuz? 56 yaşındaki oyuncu, işe caz piyanistliğiyle başlamış.. Bir gün, biri «Yahu, sen bu suratla niye komedi artisti olmuyorsun?» deyince, bunu ciddiye alan de Funès, önce Simon'un tiyatro kurslarına yazılmış.. Sonra bulvar tiyatrolarında parlak bir oyunculuk devresi.. 700 temsili aşan (ve filmini de gördüğümüz) «OSCAR» piyesi.. Ve sonra, küçük rollerle sinema.. André

Hunnebelle'in «Fantoma» serisindeki komiser Jüv rolünü beklemek gerekmiş, de Funès'in o olağanüstü mimiklerinin güldürme gücünü farkedebilmek için.. Ve sonrası gelmiş, çabucak.. 3 yılda 5 misli artan ücretiyle, de Funès, bugün Fransa'nın en popüler ve en kazanan oyuncusu. Kazancını kendisi söylemiyor, ama dönüşte basın ajanı açıklıyor: Alain Delon'un, Belmondo'nun 2 milyon frank (4 milyon T.L. kadar) aldığı Fransa'da, rekor, 3 milyon frank (6 milyon T.L.) ve ayrıca filmin kârından yüzde ile, de Funès'de... Her Fransız gibi, vergilerden yakınıyor oyuncu :

«— Veriyoruz ya, bari verdiğimizin nereye gittiğini bilsek».

Ve yine her Fransız gibi, politikaya girmeden edemiyor :

«— De Gaulle'ün «Büyük Fransa» hayali, Fransızlara pahalıya mal oldu.. Gittiğinde, kasalar tamtakırdı.. Fransızlar, hâlâ bu hayalin cezasını ödüyor»..

«— Sinemada» diyor de Funès, «halkı küçük gören, önemsemiyen zihniyete karşıyım. Halka saygım ve güvenim var benim.. Filmlerimde ona daha iyisini vermek kaygısı, tedirginliği içindeyimdir hep.. Bu yüzden, tansiyonum bile arttı»..

«— Günümüz sinemasını, yeni akımları nasıl buluyorsunuz?»

«— Godard, Lelouch, Jacques Deray gibi sinemacıları da beğenirim.. O tür sinema da gerekli.. Bu gibi kişiler, kendisi düşünmekten âciz olanların yerine düşünüyorlar da, ondan gerekli»..

...Ve bir kahkaha atıyor, biz şaka mı ediyor, ciddi mi söylüyor, anlamaya çalışırken.. Tiyatroya dönmeyi düşündüğünü, Jean Anouilh'un kendisi için bir piyes yazdığını ekliyor..

«— Oğlunuzu aktörlüğe siz mi teşvik ettiniz?»

«— Kendisi istedi.. Beceriyor da.. Ne dersiniz?»

«— Mayıs olaylarına katıldı mı oğlunuz?»

«— Katılsaydı, öyle bir döverdim ki onu.. Şaka bir yana, Mayıs olayları, bizi uyardı.. Gençliğe daha çok eğilmeğe çalışmalıyız»..

Ve yakında dramatik bir filmde rol alacak de Funès.. Bir kaza sonucu, otomobili bir uçurumun üstünde bir ağaca asılı kalan ve bu esnada geçmişini düşünen bir adamın rolü.. Önce Yves Montand için düşünülmüş.. Sonra ona önermişler.. Bunları anlatırken, araya bir bulmaca daha sıkıştırıveriyor

«— Küçücük, 4 duvar arasında, inip inip çıkar.. nedir?»

Ve yanıtını veriyor:

«Asansörde kalmış bir bezelye..»

Bonfileden bir lokma, Provence şarabından bir yudum, iki espri, üç bulmaca arasında, hayatımızın sayılı neşeli yemeklerinden birini yedikten sonra kalkıyoruz.. De Funès, plâtoya dönerken, ona insanları güldürmeye devam etmesi dileğinde bulunuyoruz. O da Türk seyircisine gönülden selâmlarını yolluyor..

Bu selâmları iletiyoruz size.. Ona da yazacak, dünyada ilk kez, kendi adına bir toplu gösterinin Türkiye'de düzenlendiğini bildireceğiz.. Sevinecek de Funès.. Ve, seyircilerini güldürmeye devam etmek için yeni bir gayret kazanacak belki de... Öylesine ihtiyacımız var ki buna...

1970

Genç Bir Fransız Yıldızı, Şenliğin En Sükseli Kadınlarından Biriydi

MARİE - JOSÉE NAT «YÖNETMEN EŞİMLE BİRLİKTE ÇALIŞMAYA BAYILIYORUM»

Marie - Josée Nat, şenlikteki en sevimli, sıcak yıldızlardan biri.. Tüm tavırlarından kendisini bir yıldız

değil, bir oyuncu olarak gördüğü belli oluyor. Şenlikte izlediğimiz «Elise, ya da Gerçek Yaşam» adlı Fransız filminde bir Cezayirliyle sevişerek çevrenin düşmanlığını üstüne çeken bir Fransız kızını ustalıkla canlandırıyor, genç sanatçı... Bir 'garden-party'de yaklaşıp konuştuğumuzda bize oldukça içtenlikle davrandı. Hele Türk olduğumuzu öğrenince, bizim soruları yanıtlamaktansa o bize sorular sormayı yeğledi. Fransızların kafasındaki 'doğu kenti' İstanbul'un binbir gizemi üstüne Marie-Josée'yi aydınlattık, ama hiç bir şeyin bu kenti 'bizzat' görmek kadar etkili olamıyacağını da belirtmeye çalıştık. Marie-Josée Nat'a sorduğumuz başlıca sorular ve aldığımız yanıtlar, şöyle oldu.

— Marie-Josée Nat, yarışmadaki filminiz «Elise, ya da Gerçek Yaşam»daki rolünüzü yorumlar mısınız?

— Dürüst, duygusal, alabildiğine romantik, ama romantik olduğu ölçüde gerçeklerle ilişkisini koparmamış, gerçekleri her zaman görebilen, algılayabilen, ayakları yerde bir genç kızdır, Elise...

— Ayni zamanda yürekli de... Cezayir savaşının en kızgın günlerinde, Fransa'da Cezayir düşmanlığı bir çığ gibi yaygınlaşırken, herşeyi göze alarak bir Cezayirliyle sevişebiliyor. Bu rolü severek oynadınız mı?

— Evet.. hem de çok. Elise'de kendimle ortak olan çok şey buldum. Yetişme tarzı gereği konformist, giderek tutucu olmasına, en azından öyle olması gerekmesine karşın, Elise hiç öyle olmayan, doğru bulduğu şeyi ne pahasına olursa olsun yapmaktan çekinmeyen, hele gerçek aşkı bulduğunu sandığı zaman bunu herkese karşı her durumda korumasını, savunmasını bilen bir kadın.. Bir anlamda gerçek, tam bir kadın.. Böyle bir rolü hangi kadın sanatçı istemez ve benimsemez?

— En sevdiğiniz rolünüz hangi filmdeydi diye sorsak?

— En sevdiğim rolüm, sanırım ki André Cayatte'in «Evlilik Yaşamı - La Vie Conjugale» filmindeki ro-

lümdür. Bu filmi hem iyi bir film olduğu için, hem de bende çevremle ilgili özel kimi anılar nedeniyle çok seviyorum.

— Bundan böyle de «Elise»in yönetmeni ve kocanız Michel Drach'la birlikte mi çalışacaksınız hep?

— Eşimle çalışmaya bayılıyorum. Ama meslek hayatı ayrı bir olay... Meslek yaşamım kuşkusuz hep ona bağlı kalmayacak. O da zaten hep benle çalışmak zorunda değil. (gülüşme).

Cannes 1970 üstüne biraz dedikodu yaptıktan sonra, şenliğin gerçekten de en sevimli ve hanımefendi' yıldızlarından biri olan Marie-Josée Nat'ı diğer hayranlarıyla başbaşa bırakarak ayrılıyorum.

1970

Ünlü aktörle konuştuk...

BELMONDO: «TÜRK KADINLARI GÜZEL Mİ?»

Yıllar yılı okuyageldiğimiz röportajlarda, dünyayı dolaşıp beyazperdenin ünlüleriyle elele, kolkola resimler çektirip pozlar veren gazetecilerimiz (başta çocukluğumuzun unutulmaz gazetecisi, kulakları çınlasın, Hikmet Feridun Es), samimi pozlarda yaklaştıkları şöhretlere hiç değişmeyen klâsik soruyu sorarlardı:

«— Türkiye'yi sever misiniz, Türkiye'ye gelmek ister misiniz?»

Kırk yıllık değil, kırk bölü sekiz yıllık gazeteciliğimle, bu tür bir soru sormamaya kararlıydım, bu yıl Cannes şenliğindeki ünlülere.. Ama kalabalığı yarıp da birden kendimi Jean-Paul Belmondo'nun karşısında bulunca, ne yalan söyleyeyim, başka hiç bir şey gelmedi aklıma, telâs ve heyecandan:

«— Ben bir Türk gazetecisiyim, mösyö Belmondo.. (Etraftaki kaşarlanmış Fransız gazetecileri gibi, kendisine 'Bebel' diyecek kadar içli-dışlı değildik henüz Belmondo'yla). «Türkiye denince neler düşünüyorsunuz?»

'Bebel' şöyle bir düşündü, filmlerindeki unutulmaz jestlerinden biriyle, başını kaşıdı :

«— Harem» dedi.. «Havuzlu, gölgeli, esrarlı iç bahçelerde peçeleriyle dolaşan onlarca, yüzlerce kadın».. Ve hemen sonra ekledi :

«— Kızmayın canım.. Filmlerimde göründüğüm kadar 'cahil' değilim. Böyle şeyler kalmadığını biliyorum artık Türkiye'de.. Yine de, Türk kadınlarının Türk lokumu kadar çekici olduklarını duydum. Doğru mu?»

«— Doğru tabii» diye ekledik. Üç gün sonra memlekete dönüp de yazınızı okumuş olan hanımların hiç olmazsa bir kısmıyla karşılaşacağınızı bilin de, başka türlü yanıt verin bakalım!..

Belmondo'yla konuşmamız, Nice yakınlarındaki Fransız sinemasının en büyük stüdyolarından biri olan Victorine stüdyosunun bir film setinde geçiyordu. Bir gün önce, Cannes şenliğinin günlük gazetesinde, yayınlanan bir ilânla, bu stüdyoda «La Scoumoune» adlı bir film çevirmekte olan yönetmen José Giovanni, oyuncuları Belmondo, Claudia Cardinale ve Michel Constantin'le birlikte gazetecileri bir kokteylde ağırlayacaklarını bildirmişler, bize de Cannes'dan yollara düşüp gelmek kalmıştı...

Ünlü oyuncuları, uzunca bir süre, kocaman bir hangara veya bir garaja benziyen platoda bekledik. Sonra birden, stüdyonun kapısı açıldı, içeri hızla bir araba daldı. Ama ne araba!... 1920'lerin modeli bir Mercedes, önde şöför, arkada Belmondo ve Constantin'le çevrili Cardinale.. Çarliston döneminde geçen bir gangster kurdelâsı olan filmin döneme ait giysileri içinde... Nasıl bir kıyamet koptuğunu, arabanın gaze-

teciler ve fotoğrafçıların nasıl saldırısına uğradığını anlatamam.. Tam bir Amerikan usulü reklamdı bu ve ertesi gün, gazetelere gereği gibi yansıdı. O gazeteci kalabalığı içinde Belmondo ve Cardinale'ye yaklaşıp konuşmak içinse 'Türk gibi kuvvetli' olduğumuzu kanıtlamaktan başka çare kalmadı..

Belmondo'ya Türkiye'de gerçekten, ama gerçekten çok sevildiğini söyledim. Bir an gözleri daldı : «— İstanbul.. Pierre Loti'nin İstanbulu» dedi.. «Birgün gerçekten gelmek isterim oralara».

Ben davetimi yaptım hemen, gelmesi ondan.. Ve son filmini sordum..

«— Claudia ile «La Viaccia» (Toy Bir Delikanlı) ve «Cartouche» (Sevimli Haydut)'tan sonra üçüncü kez biraraya geliyorsunuz yanılmıyorsam.. Memnun musunuz?

«— Evet, üçüncü kez.. Memnunum.. «Borsalino» türü hareketli, iyi bir film olacak bu. Sonra böyle 'Türk lokumu' gibi bir kızla çalışmaktan kim memnun olmaz?»

Ve hayır, beklediğiniz soruyu soramadım ve Ursula Andress'in yerini tutup tutmadığını öğrenemedim. Teşekkür edip ayrılırken Belmondo: «— İstanbul'da görüşmek üzere» dedi.. «İnşallah» dedim.

Belmondo, Adamo'nun ünlü şarkısından sonra Fransa'da da çok iyi bilinen bu sözcüğü yineledi

«— İnşallah»...

1972

'Burlesk'in Son Temsilcisi, Cannes'da Gazetecilerle Konuştu

GROUCHO MARX'A GÖRE 'SİNEMA, UCUZ KOMİKLERE KALDI'

Sinemanın geçmişine saygı duyan, eski filmleri koruyarak film müzeleri meydana getiren, bu filmleri

sinemalarda yeniden vizyona sürerek veya TV'de gösterek gelmiş geçmiş büyük sanatçıları ölmezleştiren Batı ülkelerinde, bizde ancak eski kuşakların şöyle bir hatırladığı, yenilerin tanımadığı bazı sanatçılar büyük ilgi ve rağbet görüyor, eserleri yeniden değerlendiriliyor, yeni kuşaklar arasından belki de eskisinden çok hayran topluyor bunlar. «Üç Ahbap Çavuşlar» veya «Arşak Palabıyıkyan» desek... geçmiş günlerin sinema anılarını kafasının bir köşesinde saklamış belli bir kuşağın üstündekilerden başka, kimse birşey ifade edecek bu? Onun için, genç okuyucularıma anlatmak zor olacak, Cannes'da niçin bu yıl, 80 yaşında, yorgun, bitik bir ihtiyarın en ünlü yıldızlardan daha çok ilgi çektiğini, anlatılmaz bir sevgi ve tezahüratla karşılandığını... Mack Sennett'le, Chaplin'le başlayıp, Laurel - Hardy'lerle, Harold Lloyd'larla (Lui), Buster Keaton' larla (Malek) sürüp giden bir geleneğin, 1930-40'lı yıllardaki unutulmaz üçlüsü, Chico, Harpo, Groucho'nun meydana getirdiği «3 Ahbap Çavuşlar»dan tek hayatta kalanı olan Groucho, ayni zamanda, Amerikan komedisinin altın çağının da, Chaplin dışında hayatta kalan tek sanatçısı... Groucho'ya Cannes'da yapılan tezahürat, onun kişiliğinde, komedinin kaybolmuş altın çağına da gösterilen bir saygının ifadesi oluyordu ayni zamanda.. Çünkü Marx'ı alkışlayanlar, biraz önce 1936' dan kalma «Opera'da Bir Gece»yi seyretmişler, etrafında bütün olup bitenleri, insanoğlunun bir biri ardına dizilen bütün gülünçlüklerini, ağzından düşürmediği purosunun iki dumanı arasından savurduğu dayanılmaz bir espriyle karşılayan Arşak'ın komedi gücüne bir kez daha hayran kalmışlardı.. «Yugoslavya'da herkes Marx'çıdır.. Yarısı, Karl, öbür yarısı ise Groucho Marx'çı» türü şakaların konusu olan, Amerikan üniversitelerindeki hareketler sırasında adı diğer Marx'la birlikte gençlerin ağzından düşmeyen Groucho, yılların ötesinden gelen burlesk sineması ve keskin esprileriyle, genç kuşakların da gönlünde taht kurmasını

biliyordu.. İşte bu genç - ihtiyarın, basın toplantısında, yorgun bir sesin arkasına gizlediği halâ keskin zekâsıyla, sorulan bazı sorulara verdiği bazı karşılıklar...

— Sinemayı niçin bıraktınız?

— Yeteri kadar para kazanmıştım da, ondan...

— Şimdiki komedileri seyrediyor musunuz?

— Komedi artık öldü.. Şimdikiler ucuz komiklik yapıyor... Jerry Lewis gibi.

— Sizi en çok ne güldürür?

— Sizin bu saçma sorularınız..

— Son olarak bir kitap yayınladınız.. Çeşitli kimselerle olan yazışmalarınız, karşılıklı mektuplarınız. Ne dersiniz bu konuda?

— Ben bir yazarım ayni zamanda... Bu beşinci kitabımdır. Yazar olunmadan, iyi bir aktör olunmaz. Filmlerimde de çoğu zaman esprileri, komik durumları ben yazardım..

— Gençler, son yıllarda adınızı ağızlarından düşürmüyor. Amerika'da, 1968 olaylarında Fransa'da hep böyle oldu. Niye dersiniz?

— Benim filmlerimde zamanın kurulu düzenine, «establishment»a karşı acımasız bir eleştiri buldukları için olacak. Savaşa da, sömürüye de, bugün gençlerin karşı çıktıkları herşeye de, gülünçleştirme, alay yoluyla karşı çıktım ben...

— Kâtibeniz çok güzel. Hep güzel kadınlar bulunur yanınızda... Niçin?

— Güzel kadınların faydası çoktur... Kıskanmayın onu, sizin ülkenizde de güzel kadınlar var. Her ülkede olduğu gibi...

— Bir çok yönetmenle çalıştınız. En iyileri hangisiydi sizce?

— Leo Mac Carey, Otto Preminger diyebilirim...

— Kadın haklarına ne dersiniz?

— Kadınlar erkeklerle ayni hakları mı istiyorlar? Çok basit : Onları da savaşa gönderin hemen!..

— Genç sinemacılara öğütleriniz?

— Çalışın.. ne iş bulursanız yapın.. Marangozluk bile... İsa da marangozdu, sonra başına neler geldi.. Siz de işe neyle olursa olsun başlayın, gerisi gelecektir.

İşte özetle bunları söyledi Groucho, ve Cannes'ı birbirine katarak ayrıldı. Gerçek sinemaya duyulan saygının en güzel bir belirtisi olan bu olay, bu yılki şenlikten sakladığımız en güzel anılardan biri olacak.

1972

Ünlülerle Konuşmak Bazen Uzaya Çıkmak Kadar Zor!..

JEANNE MOREAU İLE MİNİ - RÖPORTAJ..

Bu yıl Cannes'a gelen ünlü kişiler arasında en çok konuşmak istediklerimizden biri de, çok sevdiğim ünlü yıldız Jeanne Moreau idi. «Sevgili Louise» adlı filminin gösterilişi dolayısiyle Cannes'e gelen Moreau'nun gelişi ile gidişi bir olduğu için, kendisinden özel bir randevu almak mümkün olmadı. Moreau ile konuşmanın tek çaresi, bu durumda, o gece filmin gösterilişinden sonra Cannes Casino'su salonlarında ünlü yıldızlar, festival ilgilileri ve önemli davetliler onuruna düzenlenen yemeğe katılmaktı. Ne var ki bu yemeğe girebilmek için yaptığımız dâvetiye bulma çabaları olumlu sonuç vermedi. Kısıtlı olan yerler, Cannes'daki gazetecilerin yarısına bile yetmiyeceği için, prensip olarak gazetecilerin geceye alınmasına karar verilmişti ve bu konuda yapılacak pek birşey kalmamışa benziyordu.

Buna rağmen umudu kesmedik ve bir diğer Türk gazeteci arkadaşla birlikte, bardaktan boşanırcasına yağmurlu bir gecede, Casino'ya geldik. Ama çabalarımız boşa gitti. Salonun girişi, bir ana-baba günüydü ve gazeteciler kesinlikle içeri alınmıyordu. Arkadaşla

umudumuz kırılmış bir halde ziyafet salonunun holünde dolaşırken, birden bire duvarın önünde duran bir paravananın arkasında, Jeanne Moreau ile bir diğer ünlü Fransız yıldızı Jean-Claude Brialy'nin çıktığını görmeyelim mi? Şaşırdık kaldık. İki yıldız, şöyle bir dolaştılar, esas girişteki kalabalığa bir göz attılar ve paravananın arkasındaki kapıda kayboldular. Bir detektif heyecanıyla biz de peşlerinden tabii.. Meğer burası Casino'nun mutfakları değil miymiş? Jeanne Moreau önde, Brialy ortada, arkadaşla ben arkada, mutfağı bir baştan öbür başa geçerek kendimizi yemek salonunda bulduk. Bulur bulmaz, ilk işimiz hemen geri dönmek oldu, zira ucundan sular damlayan pardesü ve şemsiyelerimiz elimizdeydi. Mutfakta, personelin hayretten açılmış gözleri önünde bir dolaba tıktık bunları, ve kendimizi yeniden salona attık. Saltanatımız pek fazla sürmedi gerçi.. Makinalarımızdan gazeteci olduğumuz anlaşılınca, bir süre sonra salonu kibarca terketmeye çağırdılar bizi.. Ama biz bu arada amacımızı gerçekleştirmiş, salondaki ünlülerin resimlerini çekmiş, en önemlisi, Jeanne Moreau ile kısa da olsa, konuşmamızı yapmıştık.

Salonun en ilgi çeken masasıydı, önünde herkesin şöyle bir duralamadan geçemediği masa.. En başta Michèle Mercier vardı. Yanında Cannes şenliklerinin gedikli dâvetlisi Begün Ağa Han, onun yanında Jeanne Moreau, yanında ise Jean-Claude Brialy.. Masanın diğer yanında, Marie Josée - Nat, Claude Jade gibi Fransız sinemasının daha genç yıldızları oturuyordu. Arkadaki masada ise, salona gelişi - gidişi büyük alkışlara vesile olan şenliğin baş dâvetlisi Groucho Marx. Sahnede ünlü zenci şarkıcı Edwin Starr şarkılarını söylerken Jeanne Moreau'ya yaklaşıp, birkaç dakika konuşabilmek fırsatını bulduk..

— Bir süredir film çevirmiyordunuz?

— Evet, bir süredir sinemayı bırakmıştım. Ama

öylesine mektuplar aldım ki seyircilerimden. Ve öylesine öneriler aldım ki yönetmenlerden.. Sonunda Philippe de Broca'nın önerisine dayanamadım.

— Genç bir erkeğe âşık olan orta yaşlı bir kadın rolündesiniz. Bu rolü severek oynadınız mı?

— Elbette.. Orta yaşlı bir kadınım artık ben.. Ve pekâlâ kendimden çok daha genç bir erkeğe âşık olabilirim günün birinde..

— En iyi oyuncu ödülünü almayı umut ediyor musunuz?

— Yeter derecede ödül aldım mesleğimde.. Bir eksik, bir fazla, birşey farketmez...

— Peki, Jeanne Moreau, sinemaya dönüşünüz kesin mi bu defa?

— Hiç belli olmaz. Sinema beni istediği sürece çalışacağım...

— Sizi her zaman seyretmek umuduyla başarılar dileriz...

— İlginize teşekkür eder, ben de Türk seyircilerime sevgilerimi yollarım.

1972

Godard'la İlgili Bir Soru Sorunca Ortalık Karıştı...

MARİE - JOSÉE NAT, KARİNA'YI SAVUNDU...

Gazeteciler ve yıldızlar onuruna verilen bir öğle yemeğinde rasladığımız, geçen mevsim «Büyücü» ve «Karanlık Dünya» filmlerinde alkışladığımız ünlü Fransız yıldızı Anna Karina'ya tek, bir tek soru soralım dedik. Ve, bir zamanlar ünlü yönetmen Jean-Luc Godard'ın karısı, ilham perisi ve bütün filmlerinin baş aktrisi olan oyuncuya, «Godard'dan ayrıldıktan sonra yaptığınız filmlerden memnun musunuz?» sorusunu sormak gafletinde bulunduk. Bu biraz «boşbo-

ğaz» soruya tepki, hayır, Karina'dan gelmedi. Filmlerinden çok daha sevimli olan yıldız, biraz üzgün, biraz mahçup bir gülümseyişle yetindi. Ama, yanında oturan bir diğer ünlü yıldız ve (sonradan öğrendiğimize göre) Karina'nın «büyük dostu» Marie-Josée Nat, arkadaşını öyle bir savunmaya girişti ki, sormayın.. Marie-Josée Nat'a göre, Godard'ın Karina'yı yarattığı, tıpkı Vadim'in Bardot'yu veya Sternberg'in Mariene Dietrich'i yarattığı söylentisi gibi, bir «efsâne» idi. Sevimli yıldız, bu gibi ilişkilerin karşılıklı olduğunu, Vadim Bardot'yu etkilediği kadar, Bardot'nun da Vadim'i etkilediğini ve sanat alanında karşılıklı esin vermeye dayanan bu gibi işbirliklerinin, bir tarafın öbür tarafı «yaratması» olarak yorumlanmasının yanlışlığını ileri sürüyordu. Aslını ararsanız, haklıydı da... Bunu teslim ettik, kavga bitti, ahbaplık başladı. Daha sonra uzun bir süre konuştuğumuz Karina, bugün çevirdiği filmlerden memnun olduğunu, Godard devrini unuttuğunu söyledi.. Söyledi ama, biz sesinde yine de geride kalmış, kişisel ve meslekî unutulmaz anılarla dolu günlerin özlemini sezmekten geri kalmadık.

1972

Cahide Sonku, Ödülünü Meyhane Köşesinde Aldı...

EFSANELER, BİZİMKİ GİBİ NANKÖR TOPLUMLARDA BİLE, KOLAY ÖLMEZ...

Sinema Yazarları Derneği olarak bu yıldan itibaren sinemamıza emeği geçmiş en aşağı 3 sanatçıya birer hizmet ödülü vermeyi düşünmüştük. 31 ağustos'ta yaptığımız gecede bu sanatçılardan emektar yönetmen Baha Gelenbevi gelip ödülünü almıştı. Merhum Avhan Işığın ödülünü yakın dostu ve sanatçı arkadaşı Sadri Alışık'a (ailesine vermek üzere) emanet etmiş-

tik. Ama herkes gibi biz de, asıl bambaşka bir sanatçıyı merak ediyorduk: hizmet ödülü verdiğimiz üçüncü kişi olan Cahide Sonku'yu... Bir döneme ismini vermiş, bir dönem Türk sinema ve tiyatro hayatına damgasını vurmuş olan ünlü sanatçı, acaba son yıllarda hemen tüm akşamlarını geçirdiği «meyhane köşeleri»nden çıkıp gelerek ödülünü alacak mıydı? Bu tür toplantılara, törenlere karşı son yıllarda belirtegeldiği olumsuz tepkiyi yenecek miydi, bir kez olsun? Açık hava tiyatrosunu dolduran binlerce kişi gibi biz de merak içindeydik, Sonku'yu bekliyorduk...

Cahide Sonku gelmedi. Törenden haberdardı, bir sinema yazarı arkadaşımız bize onu ikna edeceğine değgin söz vermişti. Ama edememiş olacak ki Cahide hanım gelmedi. Ödülünü kendisine vermek üzere çağırdığımız değerli sanatçı Türkân Şoray'da kaldı ödül.. Şoray, bu buluşmayı çok istiyordu. İlerde bir fırsat düşerse ödülü yine kendisi verecekti. Ama olmadı...

Olmadı, çünkü Cahide Sonku, ödülünü törensiz, gecesiz, alkışsız bir meyhane köşesinde almayı yeğledi. O geceden beri arıyorduk onu, gözlerimiz gittiğini öğrendiğimiz meyhaneleri tarıyordu geçerken... Nihayet bir akşam üstü rasladık. Kapıya yakın oturmuş tek başına içiyordu. Yakındaki masada bir delikanlılar grubu vardı, gemici olduklarını söylüyorlardı. Sonku'nun dönemine yetişmemişti hiçbiri, Sonku'yu ne sahnede, ne de ekranda görmüşlerdi. Ama onu kulaktan kulağa tanıyorlardı. Efsaneler yaşar bir toplumda, kolay ölmez, bizimki gibi unutkan, nankör toplumlarda bile kolay ölmez... Ve o genç denizciler, hafif Beyoğlu külhanisi davranışları içinde bile Cahide hanıma gereken nezaketi, inceliği gösteriyorlardı..

Oturduk, bir süre içtik Cahide hanımla... Bir yıl önce de, bir akşam başka bir meyhanede içmiştik. Ödülden, geceden söz ettik. «Ödülümü alırım, ama siz getirin bana verin... Burda, bu meyhanede» dedi... Ka-

bul ettik. Böylece Cahide hanım, sinema tarihi içinde ödülünü bir meyhanede alan ilk sanatçı olacaktı. Biz de meyhanede ödül veren ilk sinema yazarı... Öneri çekiciydi!.

...Ve Cahide hanım, SİYAD Türk Sinemasına Hizmet ödülünü, bir akşam üstü bir Beyoğlu meyhanesinde aldı. Saçlarını toplamış, kendine çeki-düzen vermişti. Bir zamanların düş düzeyindeki güzelliği, çekiciliği, uzun yılların, alkollü gecelerin gerisinde kalmıştı. Ama yine de özenle süslenmişti. Gerçi kabul etmiyordu bunu, kadın içgüdüsüyle sürekli halinden, kılığından yakınıyordu. «Bu töreni Hilton'da da yapabilirdik, ama ben burasını istedim» diyordu.

...Ve inanmıyacaksınız ama, Cahide Sonku, ödülünü aldığında ona sarılarak ağladı. Parlak, şanlı bir geçmişi Beyoğlu gecelerinde har vurup harman savuran, kendisine zamanında herşeyi vermiş bir topluma sırt çeviren, her türlü değer ölçüsünü yıkıp geçmiş, yaşamın tek anlamını artık küçük meyhanelerde arıyan bu kadın, gerçek bir minnet duygusuyla mı, yoksa bir kez daha «oynama» dürtüsüyle mi, bilemem, ödülüne sarıldı ve ağladı: «Demek unutulmadım, demek 40 milyon daha beni unutmadı» dedi. Unutulmak için herşeyi yapmış olmasına, kendi efsanesini kendi elleriyle yıkmaya onca çaba göstermesine karşın unutulmamış olmak, kimbilir, onu belki gerçekten de mutlu kılmıştı...

Sonra uzun uzun söyleştik. Mutlu olmuştu Cahide hanım, onun için bol bol konuşuyordu. Daldan dala atlıyor, çeşitli anılar, çeşitli yargılar naklediyor» bunları zaman zaman bize dikte ettiriyordu. Atatürk'ü, Bedia Muvahhid'i, Muhsin hocayı minnetle, sevgiyle, saygıyla anıyordu: «Biz Cumhuriyet kadını olmayı Halide Edip'ten, Bedia hanımdan öğrendik. Gerçek sanatçı olmayı da.. Keşke öğretmeselerdi.. 3 şarkı söyler, 5 film çeker, yolumuzu bulurduk. Yapmadık, yapamıyo-

ruz. Sanatı küçük düşüremeyiz» diyordu. Ödülünü Türk tiyatrosunun artık hayatta olmayan ünlü kişilerinden, en azından Bedia hanımdan almak istediğini söylüyordu: «Sanat hayatımda sayısız çiçek, düzinelerle hediye aldım. Ama gazeteci arkadaşlarımın bu ödülü bana şeref verdi» diyordu. Sonra (hiç gereği yokken) merhum Ayhan Işığı, Türkân Şoray'ı eleştiriyordu, kendisine zamanında yardım etmediklerini ileri sürüyordu. Kimbilir, kendi yitip giden ünü içinde Cahide hanım belki de son dönemin «şöhret»lerine bilinçaltı bir kıskançlık besliyordu...

Sonra, çok daha tutarlı biçimde geçmişe eğiliyor ve anılar, anılar çıkarıyordu. Biri (belki bilinen, ama öylesine güzel ki) şöyleydi: Muhsin hoca, eşinin ölümünden birkaç yıl sonra Cahide hanıma evlenme önerisi yapmıştı «1948'ler olmalı» diyordu Cahide Sonku.. Sonku düşünmüş, sonra şöyle demişti: «Hocam, size saygım büyük. Evliliğimiz bir «aşk izdivacı» olmayacak. Böyle bir izdivacın yürümesi için insan eşini rahatça aldatabilmeli. Ama benim size öyle saygım var ki, sizi aldatmam mümkün değil. Onun için bu evlilik yürümez»...

Sonra başka, karışık anılar anlatıyordu. Muhsin Ertuğrul'un ölümünde İzmirde olduğunu, gidip tabutunu öpmek istediği halde Suat Taşer'in buna fırsat vermediğini.. Ümit Utku'nun «numaracılığını», Yılmaz Güney'in gerçek yardımseverliğini.. Ve sonra eliyle havada bir daire çizerek şöyle diyordu: «İhsan'la (Doruk) evliyken istesem tüm buralar benim olabilirdi. Ama istemedim. Çok parasını yedim gerçi, ama hepsi sahne kıyafetlerime, Cahide Sonku gibi yaşama ve giyinme arzuma harcandı».

Ve bir Beyoğlu akşamı sona ererken, Sonku, 30-40 yıl öncesinin Beyoğlu akşamlarının güzelliği düşlere yansıyan kraliçesi, zayıf, yıpranmış, çökük omuzlu bir

küçük kadıncık olarak, ödülünü göğsüne bastırıyor, yalnızlığını bir gece daha tek başına omuzlanacağı evine yollanıyordu...

1979

Birzamanların 'Parlak Çocuğu', Bugünün Aranan Karakter Oyuncusu Oldu...

HIZLA DORUKLARA YÜKSELEN BİR OYUNCU: TARIK AKAN..

Tarık Akan'ı «Adak»ta seyrettiniz mi? Veya «Sürü»de, «Kanal»da, «Maden»de? Son dönem Türk sinemasının bu en önemli yapıtlarında aynı oyuncunun başrolü oynaması yalnızca bir rastlantı mı? Akan'ın oyunculuk yeteneğinin, gücünün bir sonucu mu bu, yoksa akıllı bir film seçme politikasının mı?

Tüm bunlar tartışılabilir kuşkusuz.. Ama bir gerçek de kesin: Tarık Akan, özellikle «Adak»ta doruğuna varan bir oyun tarzının sinemamızdaki en iyi temsilcisidir bugün... Çok çağdaş, çok modern bir oyun biçimidir bu: Alabildiğine yalın, alabildiğine «ekonomik», hemen yalnız gözlere dayalı, mimikleri, aşırı yüz ifadelerini en aza indirgemiş, nerdeyse yok etmiş bir oyun biçimi... Mınakyan, Darülbedayi ve Muhsin Ertuğrul mirasının ağırlığını hâlâ sırtından atamamış bir oyunculuğa sahip bir ülkede, Akan'ın geldiği yer şaşırtıcıdır.. Hele hele oyunculuk geçmişi bilinirse, TV'de hâlâ boy gösteren o sayısız saçma sapan filmdeki «parlak çocuk» imajı, o birbirinden kötü, ruhsuz oyunlar anımsanırsa... Ama belki de o günlerdeki «kötü oyunculuk», iyi oynamaya, bol bol mimik kullanmaya, «rol kesmeye» özenmeme tutumudur ki, Akan'a bugünkü iyi oyunculuğa giden yolları açmıştır...

Tarık Akan'ı belki 15 yıldır, sinema öncesinden tanırım.. Sinemaya girişini desteklemişimdir, yüreklendirmişimdi. Ama sonraları, onun gerçekten iyi bir oyuncu olacağına da hiç inanmamışımdır. Bugün Akan, tüm bu yanılgıları geride bırakarak, doruğa giden yolda adım adım ilerliyor... Şimdi ben aradan çekileyim, sözü ona bırakayım...

«— 1971'de girdim sinemaya.. Hiçbir eğitimim yoktu. Birden yıldız olmuştum. Oyunculuk hakkında en ufak bir fikrim bile yoktu. Bir sürü filmde «jön» oldum. Hiçbirinde oynamadım, oynamamaya çalıştım. Olduğum gibi göründüm. Belki de bu beni klişeleşmekten, kalıplaşmaktan kurtardı.

4 yıl büyük şirketlerin oyuncağı oldum, beni istedikleri gibi kullandılar. Sonra onlardan koptum, tek başıma kaldım. Kendimi eğitmeğe başladım. Okumağa başladım. Birçok filmde, birçok ünlü oyuncunun «star» olmalarına karşın belli karakterler yaratmadıklarını görmüştüm. Değişik birşeyler yapmak istedim. Senaryoyu iyice okumaya, kişiliğin toplumsal konumunu iyice saptamaya çalıştım..

Bu dönemde bazı genç yönetmenlerin rizikolu görünen bazı girişimlerine katılmayı kabullendim. Hayır, çizgimdeki bu değişikliği günün modasına uymak veya daha çok kazanmak için yapmadım. Böyle suçlamalar geliyor. Eskiden büyük şirketlerin filmlerinde oynarken çok daha fazla para kazanıyordum. Şimdi ise çok az kazanıyorum, veya paramı çok geç alıyorum. Ama önemli değil. Yaptığımdan çok memnunum... Yönetmen filmde oyuncu üstünde büyük bir etkendir. Eskiden bir filme başladığımda yönetmenle film üstüne, filmdeki kişiliğim üstüne konuşmazdık bile.. Sonuç meydanda.. Şimdi ise çekim öncesi tartışıyoruz. Zeki Ökten, Atıf Yılmaz, Şerif Gören, Yavuz Özkan, bence oyuncuyu en iyi yönlendiren yönetmenler..

En beğendiğim filmlerim Sürü, Maden, Kanal, Canım Kardeşim ve Boşver Arkadaş. Hayır, TV'de eski filmlerimin oynatılmasına karşı değilim. Böylece eski filmlerimi görenler son filmlerimde nerden nereye geldiğimi daha iyi anlatabilirler.

Evet, gözlerimi iyi kullandığımı söylüyorlar. Bir sinema oyuncusu için gerekli bu.. Sahnede oynamıyoruz ki...

Aileme ben bakıyorum, evet.. Hayır, oyunculuğum Bakırköydeki muhitimle, arkadaşlarımla olan ilişkimi değiştirmedi. Halâ kahveye gider otururum onlarla...

Doğru, adım gerçekten de hiç bir aşk macerasına karışmadı. Karışmaması için çok dikkat ettim. Beraber olduğum kızı reklam etmem. Benim için taş kalpli mi diyorlar? Desinler ne yapalım...

Hayır, senaryoyu okumadan filmi kabul etmiyorum artık.. Yılda gelen 10 öneri arasından 3 veya 4'ünü kabul ediyorum. Başka türlü iyi film, kaliteli film yapmak olanaksız. Sinema artık eski sinema değil. Adımların daha dikkatli atılması gerekiyor».

1979

'Soyunmada Birinci' Zerrin Egeliler Anlatıyor
TOPLUMUN AHLAK YAPISINI HALLAÇ PAMUĞU GİBİ ATAN AKIM : SEKS FİLMLERİ

Gişenin önünde oluşan sırada 5/6 dakika bekledikten sonra parayı verip bileti alıyor, içeri giriyorum. «Seks filmi» gösteren sinemalardan birindeyim, İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde... Günlerden Cumartesi.. Yol gösterici salonun yan kapılarından birini açıyor, beni içeri itiyor. Orda kalakalıyorum, daha ileri gitme-

ye olanak yok, çünkü sinema silme dolu... Öylesine dolu ki millet Okmeydanı otobüsündeki gibi ayakta ve üstüste seyrediyor filmi... Ne mi seyrediyor? Karanlık projeksiyona gözümü alıştırıp perdede olanları seçmeye çalışıyorum. Abuk-sabuk bir hikâye... Evinden kaçan kız kötü adamların eline düşmüş, belli... Bir evde çalıştırıyorlar, gelip gidene 'kiralıyorlar'. Zavallı kız inliyor, ağlıyor, nafile... Yanıbaşımda koltuklar var, başta oturan birisi, sahne sahne filmi anlatıyor yanındakine: «Bak şimdi o zengin adam gelecek, bak şimdi kıza vuracak, bak şimdi takacak»... Belli ki sayısız kez görmüş filmi.. O arada ara oluyor. Filmi anlatana bakıyorum... 13-14 yaşında iri gözlü, utangaç kılıklı bir çocuk... Ve salon, vıcık vıcık bir havasızlığın, kokunun içine bulanmış salon, bir sigara içimi kendini dışarı atanlardan boşalıyor.. Bakıyorum... Tek bir kadının bulunmadığı, kavruk, ezik, karanlık bakışlı insanların, yaşları 10-15'ten 60'a doğru değişen erkeklerin oluşturduğu bir garip kalabalık bu... Türkiye'nin her yanında, ister kent ister kasaba olsun her yanı sarmış bulunan bir olgunun, seks filmlerinin hemen hep ayni görünümdeki seyircisi... Doyumsuzluğunu, kadın açlığını, kimseye anlatamadığı gizli özlemlerini bir karanlık film süresince doyurmaya, gidermeye çalışan, sanki bir suç işliyormuşçasma utangaç, çekingen, ezik ezik duran bir kalabalık...

Nasıl oldu bu değişim? Ahlak konularında tutucu olan, İslamın kaç-göçünü birçok yerde sürdüren Türk toplumunda bu seks filmleri nasıl oldu da böylesine yaygınlaştı? Hem de ne yaygınlaşma!.. Batıdakinden bile ileri.. Batıda seks filmleri var, ama bir kez özel sinemalarda oynuyor. Ayrıca çocuklar giremiyor buralara, kesinlikle yasak.. Sonra sinema için çevrilmiş, içeriği ne olursa olsun, biçim açısından normal filmlere benzeyen filmler bunlar.. Bizde öylesi de var, ama Batıda olmayan başka birşey daha var... Normal bir fil-

min arasına hiç gereği yokken ekleniveren, Batıdan gelme 8 mm'lik özel porno-film parçaları var. Film birden kesiliyor, perdede bakıyorsunuz birbirine girmiş kadın-erkek vücutları, doğanın en doğal işini bir teşhir aracı, bir meta haline getirmişler, oynaşıp duruyorlar.. Kıyamet kopuyor perdede... Sonra birden bitiyor bu bölüm, normal filmin oyuncuları hiç bir şey olmamış gibi yeniden ortaya çıkıp, hikâyeyi «kaldığı yerden» oynamağa başlıyorlar... Ve bu «ilâve bölümler»in gösterilmesi yaklaştıkça, kapıdaki adam (bu tür sinemaların kapısında genellikle sirklerde olduğu gibi bir çığırtkan var) şöyle bağırıyor: «Haydi beyler, çabuk olalım, ilave bölümlerimiz başlıyor. Gösteriyi kaçırmayalım... Haydi beyler, şanzıman giriyor»... Sinema piyasasında, bu porno-eklere «şanzıman» diyorlar... Ve çok sevdiğim İtalyan yönetmeni Comencini'nin bir filmini anımsayarak soruyorum: «Tanrım, nasıl bu hallere geldik biz?»...

Toplum olarak seks filmleri konusunda birkaç yılda katettiğimiz aşama ve geldiğimiz nokta şaşılacak düzeyde.. Birkaç kez söyledik ya, yineleyelim: günümüz Türkiyesinde toplum-bilimcilerin ilgisini çekmesi gereken başlıca olgulardan biri bu. Yarının tarihçileri, toplum-bilimcileri bu seks filmleri olayına da merakla, ilgiyle yaklaşacaklar. Perdede kadın göğsünü, ateşli öpüşmeyi bile yasaklayan 6/7 yıl öncesinin sansür anlayışından nasıl bu hale geldik? Bu filmleri yapmakla ünlü bir şirketin (ismini vermeyeceğim) sahibiyle konuşuyorum.

«— Piyasada A tipi firmalar vardı. Bunlar, Cüneyt, Kadir, Türkân, Fatma, Ferdi Tayfur gibi oyuncuları paylaşmış durumdaydılar. B tipi denen firmalara bunlar karşısında yapacak birşey kalmıyordu. Bunlar da tuttular, işi seks filmlerine kaydırdılar. Biraz biraz derken iş bugünkü haline geldi».

8 mm. lik filmleri soruyorum: «— Biz bunu yapma-

yız. Bunu da bir-iki filmci çıkardı. Sonra sinemacılar uygulamaya başladı. Son birkaç aydır kontroller sıkılaştı, piyasadan kalktı gibi... Ama bu bir arz-talep sorunu. Seyirci buna bir kere alıştırıldı, kolay vazgeçemez».

Seks filmleri yapımcısı, bu işin son 2-2,5 yılda çok geliştiğini ve ülke çapında yaygınlaştığını söylüyor. Sonra kendini savunuyor: «— Bu tür filmleri elbette sinema saymıyoruz. Ben 1 yıl boş oturdum, dayandım. Ama para kazanmam gerekiyordu, beslediğim insanlar vardı. Sonunda başladım bu filmlere». Yaptığı şey topluma zararlı mı onca? «— Hayır, değil. Seks filmi çok adi olmamak şartıyla faydalı bile. Birşeyler öğretiyor, cinsel açlığı gideriyor».

Evet, cinsel açlığı gideriyor. Ama nasıl gideriyor? Sağlıklı bir giderme mi? Yoksa daha büyük özlemler, açlıklar, kompleksler yaratan bir giderme mi?

Seks filmlerine Türkiye'de, batıdakinin tersine, yalnız erkekler gidiyor. Bu, bu tür filmlerdeki açık-saçık sahnelerin niteliğini belirliyor. Bir kez, erkekler kesinlikle tamamen soyunmuyorlar (batıdakinin tersine). Yapımcı şöyle diyor: «— Bizim erkeklerimiz soyunmak istemez. Zaten gerek de yok buna, erkek seyirci soyunuk erkek görmek istemez». Onun için bizim «seks filmlerimiz»de tüm yük (!) kadının üstündedir. Bu, son yıllarda yeni tür bir oyuncu yaratmıştır Türk beyaz perdesinde.. «Soyunan kadın»dır bu, ünlü oyuncuların tersine, rahatça, cömertçe soyunan, her bir yanını gösteren oyuncudur. Geçmiş yıllarda bu Mine Mutlu'ydu, Arzu Okay'dı. Şimdi Zerrin Egeliler'dir, Figen Han'dır, Karaca Kaan'dır, Zerrin Doğan'dır... Seks filmlerinin yapımcısına göre «8/10 günde çevrilen», bir ayda her işlemi bitip hazır olan ve hele şu ham-film kıtlığında, taş çatlasa 1 saat 20 dakikayı geçmeyen bu filmler için, bu kadın oyuncular 20 ila 50 bin lira para

alırlar: «— Geçmişte daha çok alanlar oldu. Parlak günlerinde Mine Mutlu'nun 150 bin lira aldığını bilirim».

Evet, seks filmleri yeni yıldızlar, Türkiye'deki milyonlarca doyumsuz genç adam için yeni idoller, yeni tanrıçalar yaratıyor. Eskinin gülüşüyle gülünen, gözyaşıyla ağlanılan yıldızları gibi değil bunlar... Oyunlarıyla değil fizikleriyle ilgi çeken, filmden filme vücutlarının her yanı ezbere öğrenilen, ıslak düşlerin çağdaş egemenleri bu kadınlar... Günümüzde bunların en ünlüsüyle, cömertçe soyunmasıyla ünlü Zerrin Egeliler'le konuşalım şimdi...

«— Nasıl oldu bu iş, Zerrin hanım, nasıl geldiniz sinemaya?»

«— Tesadüfen geçtim sinemaya... Halit Refiğ'in «Yaşam Kavgası» filmiyle.. Daha önce sinemaya bile gitmezdim, hâlâ da gitmem.. Bu filmden sonra hep açık-saçık film teklifleri aldım. Önce biraz direneyim dedim, sonra kabul ettim. Evet, ben soyunan bir kadınım. Yaptığım şeyden utanmıyorum, kötü birşey yaptığımı kabul etmiyorum... Seks filmi eğiticidir, birşeyler verir seyredenlere... Ayrıca bizim yaptığımız filmler gerçekten seks filmi değil ki... Senaryosu sansürden geçmiş normal filmler bunlar.. Sinemacılar arasına porno-filmler ekliyorsa kabahat bizim mi?»

Egeliler, çekimde hiç rahatsız olmadığını, çünkü erkekler tümüyle soyunmadıkları için, yaptıklarının seksle ilgisi olmadığını söylüyor: «— Ben artık soyunan bir kadın diye tanındım. Şimdi birden kapanırsam, olmaz. Kapanırsam, ikinci, üçüncü sınıf bir oyuncu olurum. Kapalı bir ikinci oyuncu olmaktansa, soyunan birinci olmayı yeğlerim.. Ama bir aydır artık menecerim var. Bir senaryo gereği en fazla 2 kere soyunuyorum. Öyle adım başı beni soymak isteyen filmde oynamıyorum. Artık daha iyiye gidiyor, topluma daha yararlı olmaya çalışıyorum»...

Egeliler, bizim toplum için güç bir iş yapıyor. Rahatsızlık duymuyor bundan.. Ailesi biraz üzülüyormuş, ama aldırmıyor.. Bunun özel hayatını bozacağına da inanmıyor: «— Nasıl olsa evliliğe inanmıyor ve evliliği düşünmüyorum. Onun için aldırmıyorum». Egeliler de küçük, yoksul çevrelerden gelip rahata ermek, para kazanmak için soyunmayı kabul eden ve bu davranışın hesabını, toplum önünde, sesini alçaltmadan, yaptığından utanmadan veren yürekli kadınlar dizisinden...

İşte seks filmlerinden, birden bire tüm yurdu çığ gibi saran, birçok yerde gerçek sinemayı, sahici sinemayı ekranlardan kovan, kadını, aileyi sinema salonlarından koparıp alan bu yeni endüstriden ve onun değişik kesimlerinden birkaç küçük yansıma... Bir toplumun ahlak yapısını hallaç pamuğu gibi silkeleyen, tabuları yıkan, eski değerleri yıpratırken yeni değerler getiren bir akım bu... Üstüne bu küçük röportajın ötesinde çok daha kapsamlı ve ciddi biçimde eğilme gereği var...

1979

Genco Erkal, Oyunculuk Deneyimlerini Anlatıyor

«SİNEMADA OLABİLDİĞİNCE YALIN VE İÇTEN OLMAK ZORUNDAYIZ»

Genco Erkal'ı tiyatroda izlemiş, birçok kez izlemiş talihli insanlardan biriyim. Evet, iyi bir oyuncuyu sahnede izlemiş olmak bir talihtir, bir «mazhariyet»tir. O güzelim oyunlar uçar gider çünkü, geriye bir avuç meraklının belleğinde gitgide silinen, sararan anılardan başka birşey kalmaz. Kalmaz mı acaba? O anılar gerçekten gitgide silinir mi, yoksa geçen zamanla ters orantılı olarak gitgide güçlenir mi, zamana ve gelip -

geçiciliğe meydan okuyan dirilikleriyle hep öyle gözlerimizin önünde çakılır kalır mı? Genco örneğinde, onun «Bir Delinin Hatıra Defteri»ne, «Aslan Asker Şvayk»a, «Kafkas Tabeşir Dairesi»ne kattıklarını anımsayınca, tiyatronun ve tiyatro oyuncusunun yazgısının o denli «uçup giden» türden olmadığına inanasım geliyor.

Ve Genco Erkal artık bir sinema oyuncusudur. Bu değişime, bu yeni açılışa önce biraz kuşkuyla baktığımı itiraf etmeliyim. Öylesine tiyatroyla yoğrulmuş bir oyuncuydu ki Genco, acaba sinemanın değişik oyun gereklerine uyabilecekmiydi, bizde olsun, batıda olsun bir çok oyuncunun tökezlediği bu farklı alanda ayni ustalıkla at oynatabilecek miydi? Ama önce «Hakkâri'de Bir Mevsim»in kimliğini arayan aydınında, sonra «At»m büyük kentte yitip giden köylüsünde Genco'yu seyredince korkularım sevinçlere, çekincelerim umutlara dönüştü. Genco Erkal usta bir sinema oyuncusuydu. Çağdaş, modern, sanki kırk yıldır sinema yapıyormuşcasına rahat, gözleriyle oynayan, büyük jestlerden kaçınan.. Sinemamız yeni ve usta bir oyuncu kazanmıştı. Bakalım Erkal'ın kendisi bu konuda neler diyordu...

— Kaç yıllık tiyatro oyuncususun Genco?

— Önümüzdeki yıl 25. yılım olacak..

— Çeyrek yüzyıl.. Peki, birden sinemaya geçmek sana nasıl geldi? İlk öneriyi aldığında bunu nasıl karşıladın?

— Başlangıçta bir panik yaşadım. Ali Özgentürk illâ «At»ta oynamamı istiyordu. Yokuşa sürmeye, kaçmaya çalıştım. Ama Ali ısrarlıydı, kararlıydı. Birlikte havaya girmek için eskicileri dolastık, giysileri çektik. İstanbul'da yaşayan köylülerin arasına karıştım. Sinan Çetin resimleri çekti. Sonra bir deneme filmi çektik. Ve sonra kameranın karşısında buluverdim kendimi...

— Yanılmıyorsam eskiden beri iyi bir sinema seyircisiydin?

— Evet, çocukluktan beri bir sinema tutkunuydum. Kim değildir ki zaten... Sinemaya karşı tarafsız kalmak, görmezlikten gelmek kolay değil. Hele şimdilerde TV aracılığıyla evlerimize dek sızıyor.

— Peki, tiyatroda oynamakla sinemada oynamanın farkları nedir sence?

— Tiyatroda amaçlardan biri, oyununu, sesini sözgelimi on beşinci sıraya dek ulaştırmaktır. Bunun için her oyuncu belli bir teknik geliştirir. Ayni teknik sinemada uygulandığı zaman «teatral oyun» olur. Sinemada olabildiğince sade yalın ve içten olmak zorunluğu var. Oyunu «göstermek», «ulaştırmak» gerekmiyor. Gerçeği yakalamışsan, o zaten görünüyor. Kamera en ufak bir yapaylığı bile bağışlamıyor.

— Tiyatroda ünlü «sahne korkusu» vardır. Sinemada buna benzer bir «kamera korkusu» var mı?

— Var, hem de nasıl!. Dehşet bir şey... Yönetmenin «motor» sesini duyduğunda yüreğinin pırpırını, kan basıncını denetim altına alabilen oyuncu gerçekten var mıdır acaba? Bu yüzden sanırım, bazı Amerikan yönetmenleri oyunculara haber vermeden kimi provaları da filme alıyorlarmış, bu gerilimi yok etmek için...

— «At»daki tipine nasıl yaklaştın? Zor oldu mu?

— İki tür yaklaşım oluyor bir role... Bir 'dışardan', yani gözlem yoluyla. Hüseyin gibi onbinlerce kişi yaşıyor İstanbul'da. Köyden gelmiş, kalabalık içinde kaybolmuş, başedemiyecekleri güçlerle, koşullarla boğuşan insanlar, 'yabancılar'... Onları gündelik yaşamları içinde izledim, gözledim. Bir de 'içerden' (yürekten diyelim istersen) bir çalışma var. Ortak duygularımızı, apayrı bir toplumsal konumda olsak da paylaştığımız şeyleri bulmaya çalıştım. Hepimiz yaşamda belli bir şiddetle, belli baskılarla karşı karşıyayız. Başka türden

bir ezilmişlik, zaman zaman kapıldığımız umutsuzluk, çırpınışlarımız, acılarımız... Don Kişot'un değirmenlere saldırması gibi beklenmedik çıkışlarınız, tepeüstü gelişlerimiz... Çocuk sevgimiz... Tüm bunlarda ortaklıklar buldum. Böylece senin eleştirinde belirttiğin «sinemamızda görmeye alışık olmadığımız bir köylü portresi» doğdu.

— 3 önemli yönetmenle 3 önemli filmde çalıştın. Bunların oyuncu yönetimi konusundaki özellik ve farklarını açıklar mısın?

— Zor bir soru. Deneyeyim. Ali Özgentürk, sette gerginliği seven bir yönetmen... Bunun filmin havasına yansımasını amaçlıyordu. Ben kendi payıma bundan çok yararlandım. Oynadığım kişinin yaşamdaki konumuna gerçeklik getiren bir boyut oldu, bu tedirginlik... Erden Kıral, daha özgür çalışan bir yönetmen... Bazı sahnelerde 'doğaçtan' oyuna ağırlık veren bir yöntem uyguladı. Tüm sahne baştan sona kabaca prova ediliyordu. Sonra Kıral, sahneyi sinemasal planlara bölüyor, açıları saptıyor ve çekim yapılıyordu. Kimi sahneler, bir kez baştan sona kesintisiz çekildi, sonra kurgu olanakları sağlamak için yakın planları ayrıca çektik. «Faize Hücum»u yaptığımız Zeki Ökten'e gelince, geçmişinde büyük birikimi olan usta bir yönetmen... Sakin, rahat ve hızlı çalışıyor. Çekimin ilk günlerinde onun temposuna yetişmekte güçlük çektiğimi anımsıyorum. Az konuşuyordu, ama iki gün sonra aranızda işaretlerden, kısa sözcüklerden yeni bir dil oluşuyordu. Oyuncudan neyi, nasıl alacağını bilen, onun getireceği önerilere de açık bir yönetmen...

1983

Antalya'nın tam 4 Altın Portakallı Sanatçısıyla Konuşma

«TÜRK KADININ GERÇEK YÜZÜNÜ PERDEYE GETİRECEĞİM»

1983 Antalya film şenliği sonuçlandı. En iyi film, yönetmen, senaryo, erkek oyuncu, yardımcı kadın oyuncu dallarında «Faize Hücum» filmi ödülleri toplarken, «Derman» filmi ikinci en iyi film seçildi, ayni zamanda en iyi kadın oyuncu, yardımcı erkek oyuncu ve müzik dallarında da ödül aldı. Bu ödüllerin en çok ilgi toplayanı, kuşkusuz Hülya Koçyiğit'in aldığı en iyi kadın oyuncu ödülü oldu. Çünkü Koçyiğit, bu ödülle Antalya'da Altın Portakal'ı tam dördüncü kez kazanmak gibi kolay erişilemiyecek bir başarıya ulaşmış oluyordu. 'Egale' edilmesi kolay olmayan tam bir rekordu bu... Bu vesileyle, değerli sanatçımızla konuşarak görüşlerini aldık...

«— 20 yıllık sinema yaşamımda dördüncü kez bu ödüle lâyık görülmek, beni onurlandırıyor. Yaptığım filmlerin sinema otoriteleri tarafından takdir edilmesi, elbette sonraki çalışmalarıma ışık tutuyor ve beni daha iyiye, gözele doğru yönlendiriyor».

Koçyiğit, «Derman»ın çekimine ait bazı anılarını istediğimizde ise şöyle anlattı:

«— Çalışma şartlarımız oldukça zordu. Büyük kentlerimize ulaşımın aksadığı bir havada mecburen trenle yola çıktık. Üç gün üç gece yolculuktan sonra Erzurum'a, ordan da otobüsle Ağrı'ya vardık. Sonra asıl çalışmayı yaptığımız köye varmamız daha da zor oldu. Kardan yollar tamamen kapalıydı, birçok kere yolumuzu kaybettik. Ağrı'da bile bir metre kar vardı. Damlardan insan boyunda buzlar sarkıyordu. Birkaç geceyi köyde geçirmek zorunda kaldık. Erkekler köyün okulunda, kadınlar ise muhtarın evinde kalıyordu.

Sonra beklenmedik birşey oldu, çok sert bir rüzgâr çıktı ve bir hafta içinde karı silip süpürdü. Bu sefer de çekim bitmediği için kar beklemek zorunda kaldık. Ama bir daha kar yağmadı, biz de daha az karlı manzaralarda çekim yapmak zorunda kaldık. Köydekiler, bize şans getirdiniz, bu yıl yollarımız çabuk açılacak diye seviniyordu, oysa biz pek sevinemiyorduk.

Murat nehri tümüyle buz tutmuştu. Üzerinden atlı kızaklarla geçmek gerekiyordu, filme göre.. Ama hepimiz endişe içindeydik: Ya erime orda da başlamışsa... Ama 'kamera' sözüyle birlikte tüm korkular siliniyor ve sahne çekiliyordu. Eksi 25 dereceye rağmen terlediğimi hissediyordum. Çekimden sonra rol arkadaşım Talat Bulut'la birlikte kızağın izlerine su dolduğunu gördük. Bu da erimeyi gösteriyordu. Birbirimize 'geçmiş olsun' diyerek ordan ayrıldık.

Başka bir gün, kızaktaki bir çekimde, atın kar çokluğundan çekemediği kızağı Tarık Akan ve Talat Bulut itmeye çalışırken, ben kızakta birden parmaklarımı hiç hissetmediğimi farkettim. Ve birden paniğe kapıldım. Ancak uzun süre ovduktan sonra hislerim yeniden canlandı. Soğuktan cildimin çatladığını, gözkapaklarımın bir ara gözlerimi açamıyacak kadar şiştiğini de hatırlıyorum.»

Koçyiğit'in köylülerle ilgili bir anısı da şöyle:

«— Köyde bazı kadınlar benim gerçekten ebelik yaptığıma inanıyorlardı. Beni doğum için çağıranlar oldu. Bazıları ise gelip doğum kontrol hapları soruyorlardı. Hepsinin çok çocuğu vardı, artık çocuk istemiyorlardı. En çok şikâyetçi görünen birkaçını, şehirde gerçek bir doktora götürerek onlara yardımcı olmak istedim. Doktorla konuşup randevu filan aldık. Ama bu arada, köyün yaşlı kadınları, bu iki kadının kocalarıyla konuşmadan böyle bir işe kalkıştıklarını, kocaları haber alırsa çok kızacaklarını söyleyerek beni uyardılar. Gerçekten birinin kocası gurbette, öbürünün ise haberi yok-

muş. Buralarda bir kadının kocasının haberi olmadan böyle bir iş yapması düşünülemezmiş. Böylece doktordan vazgeçmek zorunda kaldık ve onlara çok istediğim halde yardım edemedim.»

Koçyiğit, bir sorumuza karşılık olarak da, bundan sonra ancak «Türk kadınının gerçek sorunlarını perdeye getirecek ciddi konular bulursa» film yapacağını söylüyor.

1983

Berlin'de en iyi oyuncu seçilen Tuncel Kurtiz anlatıyor

«OYUNCULUK DİSİPLİNİNE 50'SİNDEN SONRA KAVUŞTUM»

Türk sanatçısı.. Zavallı Türk sanatçısı... Ülkesinde, diğer toplumlarda olduğu gibi el üstünde tutulmak şöyle dursun, baskıya uğratılan, mahkemelerde süründürülen, içeri atılan, sürekli kendisiyle uğraşılan, kitapları yasaklanıp filmleri yakılan.. Kimi zaman ise çağdaş göçmenler halinde yurtdışında yaşayan, yaşamak zorunda bırakılan, bir ülkeden öbürüne, o soğuk Batı kentlerinde büsbütün ortaya çıkan sıcacık bir yurt özlemiyle savrulup dururken, içinde hep bir öksüzlük, yalnızlık, terkedilmiş duygusunun filizi sürüp duran Türk sanatçısı... Kırk yılda bir başarıya ulaştığı, yaptığıyla tekdir değil takdir gördüğü, beğenildiği, övüldüğü zaman aşırı bir duygusallığa, taşkın bir sevince kapılmasına hayret edilir mi?

İşte Tuncel Kurtiz, Berlin'de böyle bir sevinci yaşıyor. Öylesine sevinçli, öylesine coşkulu ki... Sevinci biraz 'arabesk', taşkınlığı biraz aşırı gözükebilir. Ama öylesine çile çekmiş, yoksunluklardan, hasretlerden gelmiş Kurtiz'i öyle iyi anlıyor ve sevincine öyle katılıyorum ki!... Bizim veremediğimizi yabancılar veriyor ki-

mileyin bu sanatçılara.. Kurtiz'in de, birkaç yıldır ülkesinden uzakta yaşayan bu değerli tiyatro/sinema sanatçımızın da kadrini onlar bildi. Berlin'de onca filmin onca oyuncusu arasından en iyi oyuncu ödülünü ona verdiler. Kurtiz bize şunları söyledi :

— Sevgili Tuncel, son yıllarda neler yaptın, anlatır mısın?

— Nurettin Sezer'le birlikte girişti̇ğimiz yapımcılık işi yürümedi. «Bereketli Topraklar Üstünde» filmi çok beğenildi. Çok övüldü, ama biz paramızı çıkaramadık. Bunun üzerine ben tiyatroya döndüm. Yılların birikimiyle bir Küçük Asya tiyatrosunu kendi kültürümüzün temellerinden yararlanarak, hatta Mezopotamya'ya kadar araştırmasını yaparak ortaya koymaya çalıştım. «Kurban», «Ferhat ile Şirin» oyunlarını sahneledim. Bunlarda bize özgü üretim ilişkilerinin yarattığı 'ritüel'lerden yararlandım. Müzik ve ritm, oyunların temeli oldu. 50 yılı aşan ömrümün 25-30 yılı tiyatro ve sinemayla geçti. Son yıllarda Avrupa'daki yalnızlığımız, bizi belki daha çok araştırmaya itti. «Kurban», «Ferhat ile Şirin», «Küçük Karabalık» oyunlarının rejilerini yaptım, Schaubühne ve Stockholm'de.. Hollanda, Almanya, İsveç'de sinema ve TV dizilerinde oynadım. Bu arada «Sürü» filminin gösterilmesi dolayısıyla İsrail'e davet edildim. Film orda büyük ilgi gördü, aylarca afişte kaldı. Bir ödül aldım. İsrailli yönetmenlerle tanıştım, öneriler aldım. Önce «Dar Köprü - Narrow Bridge» adlı bir filmde, sonra «Kuzunun Gülümseyişi»nde rol aldım. İsrail'de sinema tümüyle devlet yardımıyla yapılıyor. Buna karşın, işgal altındaki Batı Şeria bölgesi olayına eleştirel gözle bakıyor, bu durumu eleştirebiliyor filmler... Bu bana oldukça demokratik bir tutum olarak gözüktü.

— Gerçekten de filmin Araplara karşı büyük sempatiyle yaklaştığı ve İsrail işgalini eleştirdiği gözleniyor. Nasıl oluyor bu?

— Sana yönetmenin sözlerini nakledeyim. «Ben bu filmi Israil vatandaşları için, onların kendilerini tanımaları, gerçeği görmeleri için yaptım» diyor Şimon Dotan... «Arap sorunu içimizdedir. Benim çocuğum, bir ülkeyi işgal etmiş bir ülkenin çocuğu olarak doğdu. Ben bunun eleştirisini de yapmak zorundayım.»

— Peki, sen bu filmde Arapça konuşuyorsun, baştan sona. Nasıl oldu bu?

— Önce uzun süre fonetik çalıştım. Bazı sesleri çıkarmak çok önemli. 5 ayda fonetiği söktüm. Sonra tüm diyologları ezberledim. İş yürüdü. Sanırım burada oyunculuk disiplini de yardımcı oldu. Bu disipline de yeni yeni kavuşabildiğim kanısındayım. Biz oyunculuğa başladığımız yıllarda bunu biraz gırgır havasıyla yürütüyor, bilimsel olmaya kalktığımızda ise şematizme düşmekten kurtulamıyorduk. Stanislavski, Brecht, Şehir Tiyatrosu gibi ekoller vardı. Ama hiçbirinin tüm uygulamasını yapamıyorduk. Disiplinimiz, çalışmamız eksikti. Büyük oyuncular vardı kuşkusuz. Bana hocalık etmiş olanları sayacak olursam, bir Münir Özkul, bir Cahit Irgat, bir Müşfik Kenter, sonra Yıldırım Önal, Erol Günaydın, Turgut Boralı... Hepsi dünya çapında oyuncular... Özellikle Münir Özkul'dan çok şey öğrendim.

— Yabancı, bilmediğin bir dilde konuşmak, oyununu etkilemedi mi?

— Sözcükleri ezberlemek için öyle zaman ayırdım ki, Türkçe konuşur gibi rahat hissettim kendimi... Olayı yakaladım iyice, Hilmi kişiliğini elime aldım. Ondan sonrası rahat oldu. Sözler benim malım oldu, benim göğsümden çıktı.

— Filmden ve burda aldığı tepkiden memnun musun?

— Evet. Filmin insancıl bildirisi anlaşıldı, alkışlandı. Hilmi kişiliğinin simgelediği barış özlemi, Filistin sorununa barışçı çare butlunması bildirisi anlaşıldı.

— Kendini daha çok tiyatro mu, yoksa sinema oyuncusu mu hissediyorsun?

— Artık daha çok sinema oyuncusu. Yukarda sözünü ettiğim isimlerin de katkıda bulunduğu bir geleneğin içinden geliyorum, ama artık kendi oyunculuğumu oluşturdum sanıyorum. Hatalarımız oldu, Clark Gable veya Anthony Quinn oynadığımız zamanlar da oldu. Ama artık kişiliğimiz oluştu. Ve sanırım daha çok bir sinema oyuncusu kişiliği bu... Yalnız sinemada birşey var. Kendimi perdede seyredemiyorum bir türlü.. Perdedeki hem benim, hem başkası.. Ben biraz Arap ermişi Hilmi'yim... Ama artık Hilmi de biraz Tuncel Kurtiz.

Tuncel Kurtiz, hele ödül de aldıktan sonra, geleceğe umutla bakıyor. 50 yaşından sonra eriştiği evrensel oyunculuğu sanırım çok iyi işlerde kullanacak bundan böyle... Şöyle diyor: «Frankfurt'ta Sevgi Özdamar'ın hazırladığı 'Karagöz Almanya'da'da adlı oyunda, Alman oyuncular arasında ve Almanca konuşarak başrol oynayacağım. Sonra birçok sinema tasarım var. Almanya'da bir küçük şirketim var. Berlin'de çekilecek bir proje, sonra Filistin'de çekmeyi tasarladığım, Refik Halit'in 'Gurbet Hikâyeleri'ndeki 3 hikâyesinden oluşacak bir proje var. Özellikle bunun çok iyi birşey olacağına, Refik Halit gibi çok önemli, ama nedense biraz unutulmuş bir yazardaki evrensel özü ortaya çıkaracağına inanıyorum... Özellikle Taviani kardeşlerin, 'Kaos' filminde Pirandello hikâyelerinden yola çıkarak yaptıkları, bu film için bana esin verdi.»

1986



Alfred HİTCHCOCK'la



John HUSTON'la



Agnès VARDA ile



Marcel CARNÉ ile



Sergio LEONE ile



Claude LELOUCH'la



Akira KUROSAWA ile



Mark KONSKOY'la



Emir KUSTURİCA ile



Fernando SOLANAS'la



Çolpan İLHAN, Türkân ŞORAY, Selim İLERİ ve Feyzi TUNA'yla "SENİ KALBİME GÖMDÜM"ün setinde...



Ömer KAVUR ve FÜRUZAN'la



Cahide SONKU, ödülünü meyhanede alıyor.



Groucho MARX'la



Anna KARİNA ve
Marie-JOSEE NAT'ın arasında



Louis de FUNÈS'le



Jean-Paul BELMANDO ile



Curd JURGENS'le

Konuşması yayımlanmamış resimler:



Trevor HOWARD'la



Gilbert BÉCAUD ile



MyLéne DEMONGEOT ile



Gina LOLLOBRİGİDA ile



Liza MİNELLİ ile

Çağımızın büyüleyici sanatı sinemanın güvenilir eleştirmenidir Atillâ Dorsay... Bu alandaki yetkili yazarlığının ürünleri hepimizi aydınlatmaktadır. İşte beğeniyle, ilgiyle okuyacağınız bir yapıtı daha elinizde: "YÜZYÜZE"...

Sinemanın ünlü, söylencesel (efsanevi) kişileriyle karşı karşıya, yüz yüze yaptığı konuşmalar, söyleşiler, sinemanın gizemli dünyasını aydınlatıyor. Dorsay, bu kitabı için diyor ki: "Şuna içtenlikle inanıyorum ki, bu kitabın okurları, yalnızca kimilerini tanıdıkları, sevdikleri, hayran oldukları bir avuç sanatçıyla daha yakından karşılaşmakla kalmayacaklar... Çağdaş sinemanın, giderek çağdaş sanatın, Yeni-Dalga'dan Spagetti-Western'e, Hıristiyanlık-Marksizm diyaloğundan Genç Türk Sinemasının en önemli filmlerinin yapım koşullarına, 'seks filmleri'nin ülkemizde yerleşmesi olayının anatomisinden sinemamızda edebiyat/beyazperde işbirliğinin en önemli örneklerine, birçok konu, sorun, akım, eylem, tavır üstüne de bilgilenecekler. Bu bilgilenmeyi kolaylaştırmak amacıyla, kitabı 4 bölümde topladım. Her bölümün gerekçesi ve içeriği, başında açıklanıyor".