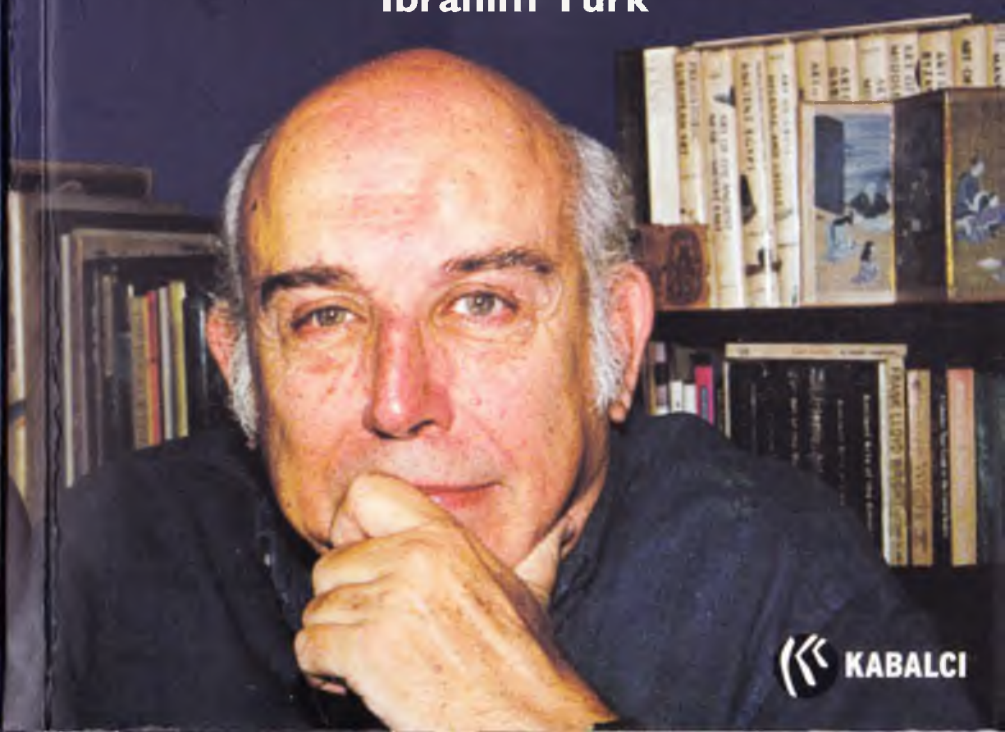
HALİT REFİĞ

Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler

İbrahim Türk



KABALCI

HALİT REFİĞ
Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler
İbrahim Türk

HALİT REFİĞ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler
© Kabalcı Yaymevi, 2001

Birinci Basım: Kasım, 2001

Ofset Hazırlık: Altuğ Güzey (Figür Grafik)

Teknik Hazırlık: Zeliha Güler

Kapak Düzeni: Serdar Bal

Yayına Hazırlayan: Mustafa Küpüşoğlu

Baskı: Yaylacık Matbaası

Mücellit: Yedigün Mücellithanesi

KABALCI YAYINEVİ
Himaye-i Etfal Sok. 8-B Cağaloğlu 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 526 85 86 Faks: (0212) 513 63 05

KÜTÜPHANE BİLGİ KARTI
Cataloging-in-Publication Data (CIP)
Türk, İbrahim
HALİT REFİĞ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler
1. Türk, İbrahim 2. Refiğ, Halit 3. Türk Sinema Tarihi
ISBN 975-8240-41-2

İBRAHİM TÜRK

HALİT REFİĞ

Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler

Nevin'e,

Birlik'te yol aldığım...

İbrahim Türk

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ, 7

1. BÖLÜM: SİNEMAYA GİDEN YOL, 11

Çocukluk ve Aile Etkileri 12
Sinemayla Tanışma ve Bilinçli Yöneliş 23
Kore'de Askerlik ve Sinemayı Tatbik Etmek 29

2. BÖLÜM: SİNEMA VE YAZI, 37

Yazarlık Serüveni Başlıyor 38
Yazılar Dolayısıyla Sinemacılarla Polemikler 56
Sinemacılarla ve Kültür Sanat Çevresiyle Tanışmalar 59
Asistanlık Başlıyor 67
İlk Uzun Metraj Film Çekme Şansı Çıkıyor 77
Sinemacılar ve Sinema Yazarları Arasında Yakınlaşmalar ve Kopuşlar 86

3. BÖLÜM: PİYASANIN İÇİNDE SİNEMA, 97

Yazılan Sinemadan Yapılan Sinemaya Geçiş: İlk Film *Yasak Aşk* 98
Profesyonelliğe Doğru: *Sevistiğimiz Günler*, *Gençlik Hülyaları* Filmleri 106
Siyasi Ortam, 27 Mayıs'ın Etkileri ve Toplumsal Gerçekçi Filmler 119
Toplumuna Uzak Kalmış Aydın: *Şehirdeki Yabancı* 130
27 Mayıs'ın Savunusu: *Şafak Bekçileri* 142
Sınıf Meselesinin Ele Alınışı: *Gurbet Kuşları* 147
Toplumsal Temalardan Kadın ve Cinselliğe: *İstanbul'un Kızları* ve *Şehrazat*. 162
Devlet, Aydınlar ve Sinemacılar Arasında Kopuş: Sinema Şurası 172
Kemal Tahir'le Sinemada İşbirliği ve Düşünce Serüvenlerinin Çakışması 181
Mesleki Krize Doğru Giderken: *Haremde Dört Kadın*, *Kırık Hayatlar* 189
Bir Dönüm Noktası 1965: Mesleki Kriz, Değişen Şartlar Sorgulamalar
ve Ulusal Sinema Düşüncesine Varış 204
Ulusal Sinemanın Adı Konulmuş İlk Örneği: *Bir Türke Gönül Verdim* 263
Piyasada Güçlenme Çabaları, Yeniden Ticari Filmler 270

Ulusal Sinemaya Yeni Örnekler: *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye* 282
Farklı Oluşumlar: Devrimci Sinema ve Milli Sinema 287

4. BÖLÜM: PİYASADAN UZAKTA, SİNEMANIN İÇİNDE, 297

Aşk-ı Memnu: Ulusal Sinema, Devlet-Sinema ve Sinema-TV İlişkisi Örneği 298
Değişen Dönemde Yeni Arayışlar: Amerika Seyahatleri, Eğitim Çalışmaları 307
Yorgun Savaşçı Serüveni ve Ulusal Düşüncenin Sonu 317

5. BÖLÜM: SİNEMADAN ADAYA, 347

Türker İnanoğlu ile Profesyonellik 348
Teyzem: İstisnai Bir Film 366
Ada'ya Yolculuk Başlıyor: Hanım ve Kişisel Filmler Dönemi 370
Kemal Tahir'e Vefa Borcu: *Karılar Koğuşu* 375
Türk Sinemasının Sıkıntıları ve Kültür Bakanlığı Desteği 379
İki Yabancı: Türk Aydınının Kendi Toplumu ve Batı Karşısındaki Dramı 386
Ve Ada, Bir Rüya: *Köpekler Adası* 399

6. BÖLÜM: SİNEMA VE ÖTESİ, 427

Belgeseller 428
TV Çalışmaları, Diziler 434
Sinema ve Eğitim 446
Refiğ Sinemasının Özü ve Biçimi 449
Çekilememiş Projeler 480
Devlet Ana: Çekilmeyi Bekleyen Bir Büyük Proje 490
Türk Sinemasının Bugünü ve Sinemanın Geleceği 507
Sinema Dışı Yazı Faaliyetleri 514

KAPANIŞ BABINDA 521

FİLMOGRAFİ 523

KAYNAKÇA 539

DİZİN 541

ÖNSÖZ

Yıllar önce sinema okulunda öğrenciyken, bir grup arkadaşla sinema üzerine araştırma yapmak, detaylara ulaşmak istediğimizde fark etmiştik ilk. Evet, Türkiye'de sinema yayımcılığı alanında önemli bir boşluk vardı ve bu boşluk Türk sineması söz konusu olduğunda daha da büyüktü.

Bizler o gün, bir sinema tarihi yazmaktan çok, daha pragmatik bir yaklaşımla şunu düşünmüştük: yazılı kaynaklar belki çok değildi, ama yaşayan kaynaklar vardı. Onları bulup konuşabilir ve bu konuşmaları kayda geçirebilirsek hem kendi işimize yarayacak bir şeyler yapacak hem de bu boşluğun dolmasına katkıda bulunabilecektik. Almayı umduklarımız arasında o insanın hafızasında yer alan her türlü tarihsel bilgi de vardı. Böylece farkında olmadan "sözlü tarih" yöntemine yaklaşmış oluyorduk.

Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan okulda hocalarımızdı, ama biz başlangıç olarak, yaşça onlardan önce gelen Faruk Kenç'te karar kılıp bazı ön araştırmalar yaptıktan sonra, o zamanlar 84 yaşında olan yönetmenin kapısını çaldık. Kendisiyle yaptığımız görüşmeler, arşivinden, albümünden aldığımız belge ve fotoğraflar önemli bir toplam oluşturacak gibiydi. Ne var ki bu çalışma tamamlanamadan yarım kaldı. Kenç'in sağlık durumu da uzun görüşmeler yapmaya el vermiyordu.

Derken sınavlar, okulu bitirme uğraşları ve daha pek çok şey girdi araya. Yıllar sonra basında Türk sineması üzerine bir şeyler yazma uğraşına yönelince aynı kaynak eksikliği yeniden hissettirdi kendini.

19. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Halit Refiğ'e onur ödülü verilmesi üzerine kendisiyle bir söyleşi yapmaya gitmiştim.

Refiğ'in bu ödülü kabul etmesi, ödülü veren kurumun bir zamanların Sinematek'iyle bağlantısı düşünüldüğünde ilginç gelmişti bana. Aslında bu, 1960'lı yılların Türk sinemasını, o dönem Türk toplumunda yaşanan diğer gelişmelerle birlikte anlama isteğimin doğal bir sonucuydu. Kabul etmek gerekir ki o yılları bizzat yaşamamış bir insanın ansiklopedilerden, tarih kitaplarından, dönemin basın yayın organlarından kolayca anlayamayacağı kadar karmaşık ve o ölçüde zengin bir oluşum söz konusuydu. Sinemanın teorisinden pratiğine geçen ve pratiğin teorisini yapmaya çalışan Halit Refiğ, filmlerinin estetik boyutları bir yana, o dönem Türk sinemasında yaşanan düşünsel tartışmaların içindeki en belirgin yönetmenlerden biri olarak önemli bir tanıktı.

İşte o görüşmede, kendisiyle kitap boyutunda bir söyleşi dizisi yapmak istediğimi söyledim. Birkaç görüşme sonra kendimizi söyleşileri yapar bulduk. Yaklaşık bir seneye yayılan bir süreçte, belirli aralıklarla buluşup önceden hazırladığım konularda konuştuk. Elinizdeki çalışma temel olarak böyle oluştu.

Kitabın yönteminden biraz daha söz etmem gerekli, belki. Baştan beri, Halit Refiğ sineması üzerine eleştirel bir inceleme kitabı yayınlamak değildi amacım. Söyleşi, yönetmenin sinemasını içeriden görüp arka planını anlamak ve oradan Türk sinemasına bakmak için de en uygun yöntemdi aynı zamanda. Ayrıca genel okur için de söyleşinin daha uygun olduğunu düşünüyorum.

Aslında yurtdışında benzer yöntemlerle yapılmış pek çok çalışma var. Bergman'la, Fellini'yle, Hitchcock'la vb... Türk sinemacılarla yapılmış bu tarz kitaplara baktığımızda ise gene büyük bir boşluk görüyoruz. Umarım elinizdeki çalışma bu boşluğu dolduracak başka ki-

taplar için de bir örnek olur.

Bu tür çalışmalar söz konusu olduğunda, tek taraflı ve öznel bir bilgi aktarımının sakıncaları dile getirilebilir. Konuşmalar ilerledikçe ve yeri geldikçe farklı görüşleri, değerlendirmeleri Refiğ'le karşı karşıya getirmeye çalıştım, elimden geldiğince. Bu kadar uzun bir söyleşide her zaman doğru soruları soramamış ve her zaman doğru yanıtları alamamış olabilirim. Ancak o öznel aktarımın da yönetmenin kişiliğinin bir yansıması olduğu gerçeğini unutmamak gerek. Ortaya çıkan çalışmanın Refiğ'in filmlerine olduğu kadar kişiliğine de ışık tuttuğunu sanıyorum. Hem bu yönü hem de Türk sinemasının 1950'lerden günümüze uzanan sürecine dair içerdiği bakışlarla inceleme yapacaklara bir kaynak olacağını ümit ederim.

Son olarak şunu eklemeliyim. Eleştirebilmek için, yandaş ya da karşıt olmak için önce tanımak, anlamak gerek. Bu kitap da bunu yapma çabasında.

Kapılarını çaldığım her vakit misafirperverliklerini esirgemeyen Refiğ çiftine, çalışmayı yayımlamak konusunda gösterdiği destekten dolayı Mustafa Küpüşoğlu'na, filmografi bölümünde yer alan bilgilere yaptığı katkılardan dolayı Alican Sekmeç'e teşekkür ederim.

İbrahim Türk Çamlıca, Eylül 2001

I. BÖLÜM

SİNEMAYA GİDEN YOL

ÇOCUKLUK VE AİLE ETKİLERİ

Halit Bey, konuşmamıza bugünkü kişiliğinizin izlerini bulabilmek üzere biraz gerilerden başlamak istiyorum. Kaynaklarda 5 Mart 1934, İzmir doğumlu olduğunuz, okuduğunuz okulların adları, askerlik yaparken bazı kısa filmler çektiğiniz vb. bilgiler yer alıyor. Ama biz biraz daha detaylandıralım. Askerliğe kadar olan dönemde ailenizden ve yetiştiğiniz çevreden, sizin gelecekte yapacaklarınıza, düşüneceklerinize dair ipuçları veren şeylerden bahsedelim. Nasıl şekillendiniz? Kişiliğinizi oluşturanlar nelerdi?

Ben anne tarafından da baba tarafından da Selanik'ten İstanbul'a göç eden bir ailenin çocuğuyum. Annemle babamın aileleri 1913'de Balkan Savaşı sonrasında Selanik'ten Türkiye'ye göç etmişler. Manchester'dan Selanik'e ilk dokuma fabrikalarını dedem Refik Efendi getirmişti. Babamlar çok kalabalık bir aileydi. Altı erkek, üç kız kardeş. Ailenin diğer kollarından Atabekler, Bezmenler de Türkiye'de mensucat sanayinin kurulmasının öncüsü olmuş kişilerdir. Türkiye'ye geldikleri zaman burada yaptıkları iş de dokumacılık, tekstil ve bu tekstil ürünlerinin pazarlanması. Bu bir aile işiydi yani. Dolayısıyla ben, bu tarz sanayici ve tüccar bir ailenin çocuğu olarak büyüdüm.

Soyadı Kanunu çıkınca dedem Refik ismini yumuşatarak Refiğ yapmış ve bunu ailenin soyadı olarak seçmiş.

Anne tarafından dedem olan Kemal Vamık da yine Selanik'ten İstanbul'a göç etmişti. Asıl işi eczacılık olmasına rağmen, fotoğrafhanesi de olan ve o yıllarda birçok fotoğrafa imza atmış bir insandı. Annem İsmet Hanım ile babam Cemil Refik 1933'te evleniyorlar. Ben, işleri sebebiyle gittikleri İzmir'de doğmuşum, ama gözümü açtığım zaman kendimi İstanbul'da buldum. Nüfus kaydım da İstanbul'da. İzmir'i çok sonra askerlik döneminde Kore'ye gitmeden önce katılacağınız bir kamp dolayısıyla tanıdım. Aslında İzmirli sayılmam.

Oldukça rahat bir çocukluk geçirdim. Dünyaya gözümü açtığım yıllar-

da Türkiye en sakin zamanlarını geçiriyordu. Cumhuriyet'in artık oturduğu bir dönemdi. Ailem nispeten varlıklıydı da. Yazlan dedemin Burgaz Adası'ndaki konağında toplanırdık. II. Dünya Savaşı yıllarına kadar çok huzurlu bir çocukluk geçirdim. Bütün ailenin bir arada olduğu, belli sıkıntıların olmadığı mutlu azınlıktandık yani.

II. Dünya Savaşı yılları ailemiz için bir dönüm noktası oldu. Önce dedem Refik Refiğ'in ölümü, sonra Varlık Vergisi aileyi çok sarstı. Dedem otoriter bir büyükbabaydı. Geniş bir ailenin başıydı. Bütün çocuklarının itaatini ve saygısını toplamış bir aile büyüğü idi. Onun ölümünden sonra kardeşler birbirlerine düştüler. Mal kavgası, miras vb. Onun için bizim ailemizin benim açımdan mutlu günleri dedemin sağlığında, dedemin otoritesi altında geçen zamanlanydı. Miras tartışmalan ailemizi sarstı. Babam Cemil Refik, bu tartışmalar içinde nispeten geri planda kaldı. Bu nedenle aile işlerinden ayrılıp kendi işini kurmaya karar verdi, fakat baba mesleğinden başka bir alana yönelmedi.

Amcalarımın bazıları farklı işlere yöneldiler. Fahri Refiğ amcam, Sedat Simavi'nin çok yakın arkadaşı idi. Hürriyet'in iki numaralı kurucusu ve uzun yıllar idare müdürüydü.

En küçük amcam Ata Refiğ, İstanbul Sanayi Odası'nda 1960'lı yıllarda ikinci başkanlık yapmış bir insan. Aile geleneği içinde Fransa'da tekstil mühendisliği okumuştu. Burada aile fabrikasının idarecisi, son hesapta en son yöneticisi oydu. Küçük amcam benim için benzerlikleri olan ilginç bir modeldi. Babamla çok fazla ruhen yakınlığım olmadı benim. Küçük amcam ruhen bana babamdan daha yakındı. Aile içinde en çok anlaştığım insandı. O, mesela resim yapardı. Ama aile geleneği o kadar güçlüydü ki, o bile neticede tekstil mühendisi olmuştu. Aile fabrikasının başına geçmişti. Nöbeti büyük amcamdan devralmıştı. Ama kültürle sanatla diğer kardeşler arasında en yakın olanıydı ve benim de bu açıdan en iyi anlaştığım aile ferdiydi.



Refiğ anne ve babasıyla (1940).



Refiğ ailesinin zaman zaman yaptığı Polonezköy yolculuklarından biri (1936). Sağdaki bebek Refiğ, soldaki annesi İsmet hanım.

Okulunuz?

Okuduğum okul olan Şişli Terakki Lisesi de esas itibarı ile, Atatürk'ün ilkokul hocası Şemsi Efendi tarafından Selanik'te kurulan bir okuldu.

Yani Selaniklilik okulda da devam etmişti. Benim okuduğum dönemde benden üst ve alt sınıflarda Şarık Tara, Bilge Karasu, diplomat Nazmi Akıman ve felsefe hocam İhsan Kongar'ın oğlu Emre Kongar da öğrenciydiler.

Sanayici ve tüccar bir ailenin çocuğu olarak, bu yönde mesleğe yöneltilme konusunda etkilere maruz kaldınız mı?

Elbette. Okul öğretmenlerim gerek ortaokulda olsun, gerek lisede olsun bana ve aileme sürekli olarak mühendis olmam konusunda telkinde bulunuyorlardı. Beni matematik konusunda çok yetenekli görmekteydiler. Ben ise bende görülen bu yeteneğe rağmen edebiyat, felsefe, tarih konularına çok daha büyük ilgi duymaktaydım. Buna rağmen okuldan gelen bu baskı ve ailemin telkinleriyle, liseyi daha çok ilgi duyduğum edebiyat kolunda değil de daha az ilgi duyduğum, ama "*Aman, bunun matematiğe, fiziğe çok yatkınlığı var*" diye adeta ite kaka sokulduğum fen bölümünde bitirdim. Ailem benim geleneğe uygun olarak mühendislik okumamı ve sonra da aile işlerinde çalışmamı arzu ediyordu. Fakat ben büyüme çağımda, yani kendi hayatımı kendim tanzim edecek yaşa gelmekte iken ailemde gelenek olan, beni de yetiştirmek istedikleri sanayi ve ticaret alanından uzaklaşmaya çalıştım.

Sizin asıl ilgi duyduğunuz alanların fakında değil miydiler?

Biliyorlardı. Ama bir tüccar aile olduğu için meseleyi maddi ölçüler içinde değerlendirdiklerinde, "*Bu işlerde para yok, bu çocuk sonra ilerde, hayatta aç kalır. Bunlar birer hevestir, maceradır*" diye düşünüyorlardı. Orada o kadar aile işi varken onlardan birine girmek yerine böyle bir maceraya girmemi uygun görmüyorlardı.

Dedenizin sağlığında huzurlu bir çocukluk geçirdiğinizi söylediniz. Ondan

önce ya da sonra anne ve babanızla, aile muhitinizle ilişkileriniz nasıldı?

Daha önce de söylediğim gibi ben çocukluğumda ekonomik sıkıntı görmedim, ama aile problemleri vardı. Mesela benim babam o dokuz kardeşin içinde aile statüsü açısından en zayıf olanıydı. Dedemin ölümünden sonra ben, babamın, ailemin diğer fertleri, kardeşleri tarafından haksızlığa uğratıldığı düşüncesine kapıldım. İkincisi, annemle babam da uyumsuz bir çift idiler ve benim aşağı yukarı ortaokul zamanlarımda ayrıldılar. İkisi de sonradan yeniden evlendi. Bu ayrılma meselesi, o zamana kadar aile içerisinde hiç rastlanmamış bir olaydı. Babam zaten güçlü bir ailenin en güçsüz kardeşi durumunda iken bu ayrılık meselesi ve yeniden evlenmeler, ailede babama karşı ayrı bir soğukluk, mesafe meydana getirdi. Bunlar benim tam ergenlik çağımda ortaya çıkan durumlar olduğu için ben aile meselelerinden uzaklaşmaya çalıştım. Çünkü belli yaşlardan itibaren bende de aile muhitine gitgide reaksiyon doğmaya başladı. Belki benim keskin bir şekilde mühendisliği reddetmem, sinemaya yönelme isteğim, Freud'a, şuuraltına gidersek belli bir hayal dünyasına kaçış gibi bir şuurdışı eğilim olarak yorumlanabilir.

Şunu merak ediyorum: aileniz yaşayış ve düşünüş tarzı itibariyle batılı bir aile görüntüsünde miydi, geleneksel miydi? Cumhuriyet değerleri ile...

Çok cumhuriyetçi bir aileydi. Şimdi ailenin içinde Atatürk'ün, Selanikli Atatürk'ün...

Hemşehriniz Atatürk...

Evet, onun çok başka bir yeri vardı. Ailem Selanik hemşehriliğinden doğan bir etkiyle ve Cumhuriyet'in "batılılaşma" programının öngördüğü şekilde iyi bir model oldukları için keskin Atatürkçüydü. Bütün aile fertleri, istisnasız. Hepsi okumuş dil bilen insanlardı. Batıyla ilişkileri vardı.

Benim yetiştiğim yıllar Cumhuriyet'in en heyecanlı yıllarıydı. Cumhuriyet bazı sosyal kesimleri, özellikle merkez dışında bazı aileleri, bazı bölgeleri küskün hale getirdi. Ama benim ailem Cumhuriyet'in yaratmak iste-

diği insan modelinin varolan bir örneğiydi. Onun için Atatürk'ün yapmak istedikleri, benim aile fertlerim için en doğal şeydi.

Benim ailem, daha önce de konuştuk, bir tüccar aileydi ve bir tarım toplumu olan Türkiye'de sanayileşme hareketinin ilk öncülerindendi. Türkiye benim doğduğum zamanlarda hâlâ bir tarım toplumuydu. Hatta çocukluğumun ilk dönemlerinde bir ölçüde ilkel bir tarım, karasaban toplumuydu. İşte ben, bir tarım toplumu için azınlık sayılabilecek sanayinin öncüsü olan ailemin özelliklerinden dolayı sanayi toplumlarının kültürüyle yetişmiş bir ferttim. Sanayi toplumlarının kültürü dediğimiz neydi? Batı toplumlarının kültürüydü. Dolayısıyla ben batı kültürü içinde yetiştim. Bu durum doğal olarak, yetişme dönemimde benim Türkiye'nin toplumsal kültürünün genel karakterinden, toplumumun eğilimlerinden farklı olmamı getirdi.

Burada ailenizin Anadolu ya da Kafkas değil de o zaman için Osmanlının en batısında yer alan Selanik kökenli olmasının da etkisi var.

Tabii. Selanik Cumhuriyet öncesi, Osmanlının son döneminde hem bütün yenilik hareketlerinin merkezi olan bir bölgeydi. Hem de sanayi çekirdeklerinin ilk atıldığı bir şehirdi. İşte Manchester'dan Selanik'e ilk dokuma tezgâhlarını getirenlerin başında benim dedem geliyor. Cumhuriyet'i hazırlayan fikirler Selanik'te oluşmaktaydı. *Genç Kalemler* dergisi orada çıkmaktaydı. Ziya Gökalp düşüncelerini ilk defa İstanbul'da değil Selanik'te ifade etmişti. Neticede Abdülhamid'in devrilmesine yol açan 1908 hareketi de Selanik'ten yola çıkan, Atatürk'ün de kurmay başkanı olduğu bir askeri hareketti.

İleride filmleriniz ve düşünceleriniz söz konusu olduğunda detaylarına gireceğimiz bir özelliğinizi burada ortaya koymakta yarar var. Siz aile yapınızın, içinde yetiştiğiniz kültürel ve düşünsel ortamın Türk toplumunun genel karakterinden bütün farklılığına rağmen aynı zamanda çok Türkiyeci, çok vatanperver, hatta ileride adını koyacağınız şekilde çok ulusalcı söylemler içinde oldunuz. Aile muhitine bir dönem duyduğunuz reaksiyonla bir bağlantı kurulabilir mi burada?

Burada gene belki şuuraltına itilmiş, çok da bilinçli olmayan bir duyguyla başka bir şeyden söz edilebilir. Belki de bir göçmen olmanın, yani anasının babasının, atalarının doğmuş olduğu topraklardan başka bir yerde doğmuş olmanın ve göç etmenin, kendi toprağında yaşayamaz hale gelmiş olmanın gerçeğini, acılarını bilen bir insan olarak bilinçaltı bir yöneliş söz konusu olabilir. Şunu ifade edeyim ki ailemin hepsinde değil, ama birçok ferdinde de ben bunu görmekteydim. Ailesinin doğduğu, yaşadığı yerlerden sürülmek durumunda kalan insanların yeni geldikleri topraklan vatan edinme meselesi ve onu bir son vatan olarak savunma duygusu belki bende de şuuraltına itilmiş bir eğilimdir. Tekrar edeyim. Ben bunun çok hesaplı, bilinçli bir davranış olduğunu söyleyemem. Ama ben kendimi bildim bileli memleketimi çok sevdim. Ömrümün bazı zamanlannda Türkiye'nin dışında yaşadım. Ama oralara yerleşmek hiçbir zaman aklımdan geçmedi. Bu çok önemli. Ve ben Türkiye'nin kelimenin tam anlamıyla benim vatanım olduğu düşüncesi içinde,'aklımın erdiği, "vatan," "Türkiye," "dünya" kavramlan oluştuğu andan itibaren hep memleketçi, Türkiyeci oldum. Benim Türkiyeci olmamla, memleketimi çok sevmemle bu memleketin sosyal çoğunluğunun dışında farklı bir azınlıktan olmam ve kültür olarak da genel kültüründen farklı bir kültüre sahip olmam benim içimde bir çelişki meydana getirdi.

Belki sinemada yapmak istediklerinizi, düşünce serüveninizi bu çelişkiyi gidermc çabanız olarak da değerlendirmek mümkün.

Tabii tabii. Ben memleketin genelinin, çoğunluğunun benden ve ailemden farklı olduğunu idrak etmeye başladığım andan itibaren bu çoğunluğa karşı olmak, küsmek, sırtını dönmek yerine, bu çoğunluğun bir parçası nasıl olunur sorusunun cevabını, yolunu aradım hep. Bu bilhassa askerden döndükten sonra oldu. Yani ben askerliği bitirene kadar çok büyük ölçüde batının kültür dairesinde yetişmiş bir insandım.

Bu ortam içinde, okuduğunuz belli kitaplar, ilgi duyduğunuz yazarlar hangi-

leriydi? Özellikle bilinçaltınızda yer etmiş, sizde iz bırakmış olanları?

Daha küçük bir çocukken okuma yazma bilmediğim tarihlerde de kitaplara ve dergilere karşı büyük bir ilgim vardı. Bir defa yaşımın icabı o zaman *Yavru Türk, Binbir Roman* gibi çocuk dergileriyle başladım. Kemalettin Tuğcu diyelim ki, ilk edebi kahramanımdı. *Çocuk Haftası* dergisinde onun hikâyeleri veya roman tefrikaları çıkmaktaydı. Ama ikinci kademede, en çok ilgi duyduğum kitaplar ansiklopediler oldu. Her zaman bir ansiklopedi meraklısı oldum.

Neydi sizi çeken şey peki?

Bilgi. Bilgi genişliği...

Hangi konular ilginizi çekiyordu?

Diyebilirim ki ilk izler itibariyle tarih, coğrafya bahisleri nispeten daha ilgimi çeken konulardı.

Daha sonra okul yıllarındayken neler okudunuz?

Hiç unutmam, insan ve doğa ilişkisi açısından en çok etkileyen kitaplardan biri, o dönem, Jack London'ın *Call of the Wild* [*Vahşetin Çağrısı*] romanıydı. İngilizce öğrenirken ilk ders olarak da okutmuşlardı bize. Köpek Buck'ın hikâyesi...

Ergenlik dönemimde İngilizceyi çabuk öğrenmemde en faydalı kitaplar Henry Miller'ın cinsellik içeren kitapları oldu. Çünkü o tarihlerde Türkçede bu konularda pek fazla kitap yoktu. Ve ergenlik çağında da bu kitaplar ilgimi çok rahat çekmişti.

Belli bir bilince vardıktan sonra beni asıl etkileyen ilk isim Freud'dur. *Düşlerin Yorumu* adlı kitap Freud'un okuduğum ilk kitabı olmuştur. Benim üstümdeki, bugüne kadar bir ölçüde artarak süregelen etkilerden birisi başlangıçta Freud'un düşünceleridir. Onsekiz ondokuz yaşlarında olmalıyım. Liseden koleje gittiğim zamanlar İngilizcedeki okumuştum. Zaten Türkçede henüz Freud yoktu.

Freud'un ilginizi çekmesi ve okuduğunuz ilk kitabının *Düşlerin Yorumu* olması tesadüf olmasa gerek?

Hayır tabii ki değil. Benim insan olarak ilk problemim çocukken gördüğüm rüyalar olmuştur. Kabuslar diyelim. Çok kabus görürdüm ve çok korkardım. Rüyalar çocukluğumdan beri beni meşgul eden bir meseleydi. Sonra büyüdükçe bu ortadan kalktı. Ama çocukken o kadar büyük bir problemdi ki geceleri rüya görmemek için uyumak istemezdim. Zaten o rüyalardan ötürü Freud'u tanıdım. *Düşlerin Yorumu* dolayısıyla. Freud'u tanıdıktan sonra mesele sadece rüyalar olmaktan çıktı. Konu çok daha genişledi. İnsan ruhu, insan ruhunun karmaşası, insandaki kötülük meselesi, davranışlarını meydana getiren şuuraltı etkenler... Bu bana çok ufuk açtı: Bilinç, bilinçdışı, bilinçaltı... Bunun yanı sıra Freud'un diğer eserlerinde de yer alan insan karakteri, kişilik yapısı, ruhun gelişmesi üstündeki görüşleri, yani "id, ego, süper ego" teorisi gençlik dönemlerimde beni çok etkileyen bir konu oldu. Bir taraftan rüyalarla ilgilenirken bir taraftan da insanların neden kötü oldukları beni çok düşündürüyordu.

Diyebilirim ki, beni sinemayla bilinçdışı ilgilendiren etken rüya meselesiydi. Rüyalarda benim karşılaştığım kötü durumlar, kötülük korkusuydu. Sinemada kötülüğün, kötülükle karşılaşmanın kötülüğü yenme şeklinde sonlanması...

İyiler kazanıyor?

Evet. İyinin kötülüğü yenmesi meselesi. Tabii bunu şimdi söylüyorum. O zaman bu şekilde bilincinde değildim. Çok sonra, mesleğimle ilgili kendi kendime psikanalitik bir inceleme yaptığımda, böyle olabilir diyorum. Beni ne sinemaya ne itti?

Filmlerin de düş benzeri görüntüler aksettirdiğini düşünürsek...

Evet. Ve o düşlerde bir hakimiyet var. Rüyada o yok. Ama filmde kurulan düşte bir hakimiyet var.

Filmi yönetenin bir rüyayı yönetmesi gibi aynı zamanda.

O rüyaya istediği biçimi vermesi, istediği şekilde yönlendirmesi imkanı...

Şu ana kadar konuştuklarımızın sizdeki etkilerini, yansımalarını filmlerinizde görmek mümkün.

Elbette. Freud'un etkisi ve cinsel davranışların, dürtülerin insan hayatındaki belirleyici yanı da ilk filmim *Yasak Aşk*'tan başlayarak değişik şekillerde bazı filmlerimde görülebilir.

Bir parantez açsak. İnsandaki kötülük meselesinden ve gördüğünüz rüyalardan söz etmiştiniz. Başkalarının size kötülük yapması düşüncesi mi sizi korkutuyordu? Yoksa kendi içinizde başkalarına karşı kötü duygular beslediğinizi mi fark ettiniz?

Çok tuhaf belki, ama ben kendi içimde hiçbir canlıya kötülük yapma duygusu taşımadım. Ben böyle olduğum için, bu duygusu olan insanlar beni çok şaşırttı. Çocukken başka çocukların kendilerinden zayıf canlılara yaptıkları eziyetler beni çok dehşete düşürüyordu. Büyüdükçe de çevremdeki insanların iradi olarak başkalarına yaptığı kötülükler benim çok dikkatimi çekiyordu. Tabii korkulu rüyalar, oralardaki kötülük unsurları, hayatta gördüğüm kötülükler, insanların canlılara, genelde kendilerinden güçsüzlere, zayıflara yaptıkları kötülükler... Ben hayvanlara eziyet etmekten hiç hoşlanmadım. İnsanları aldatmaktan da hiç hoşlanmadım. Benden zarar görmüş insanlar olabilir, ama ben "şu insanlara kötülük yapayım" diye düşünüp o zararı vermedim. Ama beni yok etmeye çalışanlara, can varlığıma kastedenlere verebildiğim kadar şiddetli karşılık vermişimdir.

Bunları yeri geldikçe konuşacağız. Türk edebiyatı, ergenlik döneminizde pek ilginizi çekmemiş gibi?

Türk edebiyatını daha sistemli olarak ancak askerden döndükten sonra okudum. Askere gitmeden önce bilhassa bu İngilizce eğitim meselesi yüzünden, ergin insan olma dönemindeyken okuduğum kitaplar hep İngilizce idi. Eğitimin de getirdiği bir çeşit yönlendirme oluyordu. Lise çağla-

nnda beni Türk edebiyatçısı olarak ilgilendiren kimseler Orhan Veli ve Attila İlhan gibi şairlerdi. Orhan Veli'nin kendisini de tanıyordum. O da Sanyer'de oturuyordu. Birkaç sefer vapurda beraber olduk. Ben tanıdığım zaman şöhretinin zirvesindeydi. Attila İlhan, benim lise son sınıflarımda ortaya çıkan genç bir şairdi. Attila İlhan aynca benim sinema üzerine okuduğum ilk ilginç, ilk ciddi Türkçe sinema yazılan yazan adamdı. Ama gene tekrar ediyorum içinde bulunduğum eğitim özelliklerinden ötürü o tarihlerde ilgim, çocukluk dönemimi aştıktan sonra daha çok İngilizce idi. Şunu da söyleyeyim: askerlik zamanında Freud'dan sonra benim ikinci büyük ilgi gösterdiğim yazar Marx'tı. Freud'un insan ruhunu ortaya koymaya çalışan yanıyla Marx'ın insan toplumlarının gerçeğini bulmaya çalışan yanı beni çok ilgilendirmişti. Yani ben o gençlik yıllarımda roman okumaktan çok düşünce kitaplan okumayı tercih ediyordum. Romana daha geç girdim; Türk romanına da. Ben Türk edebiyatıyla ilgilenmeye ciddi şekilde askerden döndükten sonra başladım. Ama yoğun olarak girdim. O tarihlerde Kemal Tahir'i tanımadan önce en sevdiğim edebiyatçı Aziz Nesin idi. Onun mizah hikâyeleri bana çok cazip geliyordu. Kendisini de tanımıştım. Yaşar Kemal tabii *İnce Memed* ile kahramandı. Orhan Kemal hiç şüphesiz. Tabii Reşat Nuri, Yakup Kadri, Halide Edib bunlar olmazsa olmaz. Bir sinemacı için olmazsa olmaz bilinmesi gereken klasiklerdi. Halit Ziya da bu çerçevede benim çok ilgi duyduğum bir edebiyatçıydı. Çok ilginçtir. Beni sonradan en etkileyecek kişi olan Kemal Tahir'in o dönemde adını bile duymamıştım. Kemal Tahir için Nijat Özön'ün öneminin altını çiziyorum. Çünkü ben Kemal Tahir'i ondan duydum. İlk okuduğumda 1957 idi. Hemen o yıl ilk okuduğum *Körduman* romanından sonra, basılmış olan bütün kitaplarını okudum. O zamanlar az sayıda idi. *Körduman*'ın başı, *Sağırdere, Göl İnsanları, Esir Şehrin İnsanları* yayımlanmıştı sadece. Sonra kendisiyle de tanışma fırsatı çıktı.

Nijat Özön'ü ve tabii ki Kemal Tahir'i sırasıyla konuşacağız.

SİNEMAYLA TANIŞMA VE BİLİNÇLİ YÖNELİŞ

Aile mesleğine ilgi duymuyordunuz. Aile muhitine de bir tepkiniz vardı. Yani bir kaçış isteği var. Ayrıca rüyalar dolayısıyla bilinçaltı bir yöneliş... Meslek olarak sinemaya bilinçli yönelmeniz nasıl oldu?

Daha altı yaşındayken zannediyorum, annem beni sinemaya götürmüştü. Pangaltı'da Tan Sineması vardı. Biz Nişantaşı'nda oturuyorduk. Hiç unutmuyorum ilk gördüğüm *Mustafa* adında bir Rus masal filmiydi. Gayet iyi hatırlıyorum filmi. Beni çok etkilemişti. Çünkü o zamanlar şimdiki gibi televizyon yoktu. Şimdiki çocuklar gözlerini açar açmaz hareketli görüntüyle karşı karşıya geliyorlar.

Filmin kendisi değil, sinema olayı sizi çok etkilemişti?

Evet, sinema olayı... Çünkü ondan sonra sürekli olarak sinemaya gitme talebinde bulundum ve o ilk zamanlarda seyrettiğim, özellikle benim üstümde daha kalıcı etki yapmış filmleri de hatırlıyorum. Mesela bunlann en başta gelenlerinden birisi, sonradan sinemayla daha yakından ilişkili olduğumda, yönetmeninin John Ford olduğunu öğrendiğim, o zamanki adıyla *Kızılderililer Hücum Ediyor* diye gösterilen *Stagecoach* [*Posta Arabası*] filmiydi. Aynı şekilde *Fedailer Mangası* diye gösterilen *The Four Feathers* [*Dört Tüy*] adlı bir İngiliz filmi. Mısır ve Sudan'da geçen Mehdi isyanını anlatan bir filmdi. *Operadaki Hayalet* o zaman üzerimde çok etki bırakan filmlerden biriydi.

İlk gördüğüm filmden itibaren sinemaya çok ilgi duydum. Fakat o çocukluk dönemlerimde bilinçli değildi tabii. Çocukluğumun bir kısmında, dedem hayatta olduğu sürece Burgaz Adası'na, ölümünden sonra aile dağıldığında ise biz Büyükdere'ye yazlığa giderdik. Ama her ikisi de deniz kıyısı olduğu için vapurlara çok büyük ilgim vardı. Benim edinmeyi düşündüğüm ilk meslek o gemileri kullanan insanlardan biri, yani kaptan olmaktı. Tabii çocuk olarak o gemiler bana, bir düşteki büyük oyuncaklar

gibi gözükmekteydi.

Lisenin son sınıflarına yaklaştığımda asıl yapmak istediğim şeyin film çekmek olduğu düşüncesi gitgide güçlenmeye başladı. Fakat benim liseden mezun olduğum 1951 tarihlerinde Türkiye'de henüz akademik bir sinema eğitimi yoktu. Ayrıca o tarihlerde sosyalist ülkelerin dışında, dünyanın geri kalan kısmında da ciddi bir sinema eğitimi yoktu. Yani Fransa'da IDHEC, Amerika'da California Üniversitesi istisnalarının dışında. Ki IDHEC de aslında bir yüksek eğitim kuruluşu değildi. O bakımdan ben, sinemayı meslek olarak seçmeyi düşünürken bir taraftan da "nasıl öğreneceğim" problemiyle karşı karşıyaydım. Böyle bir eğitim imkanı yoktu o tarihlerde. Tabii daha önce söylediğim bir mesele daha vardı. Gerek öğretmenlerim gerek ailem sürekli olarak mühendis olmam konusunda telkinde bulunuyorlardı.

Daha sonra sinema eğitimi olmadığına ve mühendislik eğitimi adeta kader gibi bana biçildiğine göre, ben de bu eğitimi Robert College'de görmeyi tercih ettim. Çünkü orada aynı zamanda tiyatro ve diğer sanat dallarında yan faaliyetler vardı. O da beni o tarihlerde cezbetti. Bir de dilbilgisini geliştirmek meselesi vardı.

İşte bu durumda ben büyük ölçüde kendi kendimi yetiştirmek durumunda oldum. O zamanlar tünel civarında Necip Erses adlı bir zatın "Ses Stüdyosu" vardı. Bu stüdyoda genelde yabancı filmlerin dublajı yapılıyordu ve çok az sayıda da bazı yerli filmlerin işleri yapılmaktaydı. Robert Kolej'de mühendislik eğitimi görmekteyken 1952 yazında ben o stüdyoyu buldum, gittim ve dedim ki, "*Ben bu stüdyoda çalışmak istiyorum ve hiçbir ücret talep etmiyorum.*" Tabii ücretsiz çalışma teklifi olduğunda bu kolay kolay reddedilen bir şey değil. Beni işe aldılar. Bir yaz boyunca ben orada Türkiye'de sinemanın teknik altyapısını öğrenmeye çalıştım.

Edindiğiniz ilk somut sinema tecrübesi buydu?

Evet, çünkü ben sinemaya girmek, sinemayı meslek edinmek istedi-



Robert Koleji öğrenciliği sırasında . *Key Largo* oyununun hazırlık çalışmaları (1952). Solda ayakta Tuncay Çavdar ve Refiğ.

ğim zaman sinema hakkındaki bütün fikrim gördüğüm filmlerden, bu filmlerdeki görüntülerin etkilerinden, izlerinden ibaretti. Fakat işte o görüntüler nasıl meydana getiriliyordu? Bu konuda diyelim ki 40'ların sonu 50'lerin başına kadar hiçbir fikrim yoktu. O üç ay aslında bana yetti. Nitekim bir yaz sonra İngiltere'ye gittiğimde orada verilen eğitim imkanlarının aslında, Türkiye'de benim kendi başıma edindiğim bu tecrübeden çok da farklı olmadığını gördüm. O stüdyoya girdiğimde bana verilen iş ayak işleriydi. Yani dublaj salonuna kahve götürmek, aşağıda montaj kısmında ses için parçalanmış filmleri projeksiyona götürmek, montajdan artan kısımları sarmak gibi en vasıfsız stüdyo işçisinin yapacağı işlerdi. Ama bundan ben kendi adıma çok yararlandım.

Hatta hiç unutmadığım bir şeydir. Benim orada çalıştığım sırada Sami Ayanoğlu, Esat Mahmut Karakurt'un romanından uyarladığı *Allahaısmarladık* filminin montajını, seslendirme işlemlerini yapmaktaydı. Ben o fil-

min kurgulanma işlemlerinin nasıl olduğunu takip edebilmek için sürekli olarak montaj odasına gidiyordum. Sami Ayanoğlu bundan, bir süre sonra epey şikayetçi hale gelmeye başlamıştı. 13 yıl sonra *Haremde Dört Kadın* filmini yaptığımızda Sami Ayanoğlu önce beni hatırlamadı. Ben sonra kendimi hatırlattım. (*Gülüyor.*)

İngiltere'ye gidişiniz nasıl oldu?

Orada sinema okumanın imkanlarını araştırmak niyetindeydim. O tarihlerde yurtdışına çıkmak problemli idi. Bir şansım vardı benim. Büyük amcamın oğlu BBC'de Türkçe bölümünde çalışıyordu. O bir taraftan bana yardımcı olurken, diğer taraftan College'de bir öğrenci grubunun İngiltere'de bir kampa gitmesi söz konusuydu. O imkanı da kullanarak ben 1953 yılı yazında İngiltere'ye gittim. Bazı kurslar vardı. Onlar da netice itibariyle stüdyolarda lamba taşımanın, setlerde set hazırlamaya yardımcı olmanın ötesinde değildi. Yani bugünkü gibi sistematik bir eğitim o tarihler için İngiltere'de de yoktu.

Ama İngiltere'nin benim için şöyle bir faydası oldu. Oradayken sinema tarihi, sinema kuramları üstüne bazı temel kitapları bulabilme ve okuma imkanı buldum. O da bana çok ufuk açtı. Bunların ilki Ernest Lindgren'in *The Art of The Film* adlı kitabıydı. Diğer kitaplar, sinema tarihleri de bunun arkasından geldiler. Tabii ucu Eisenstein'e, Pudovkin'e giden temel kitaplar. Bunlardan ben kendi kendime bir kuramsal eğitim almaya çalıştım. Ama bunu yaparken de tabii sinema veya herhangi bir sanat eğitiminde bence şart olan, temel eserlerle tanışmak sorunuyla karşı karşıyaydım. Bugün bunu izah etmek zor. Sizler bugün bu temel eserlere ulaşmak bakımından çok büyük bir lüks içindesiniz. Bugün klasik filmler, bütün sinema eğitimi kuruluşlarında, hatta özel kişilerin arşivlerinde var. Ama benim bunu yapmaya çalıştığım yıllarda bu imkan çok azdı. Ben Eisenstein'ı okuduktan çok sonra filmlerini görebilme imkanını buldum.

Dört ay kaldığım İngiltere'de o zaman bu işe çekirdekten başlamamın

tek çare olduğunu düşündüm. Eğitimden umudu kestim ve bir an önce Türkiye'ye dönüp askerliğimi yapıp doğrudan doğruya sinemada çalışma imkanı aramaya karar verdim. Zaten artık yaşım da onsekizi geçmiş, ondokuza gelmişti. Dolayısıyla aile patronajı da kalkmış oluyordu.

İngiltere'de iken gördüğünüz klasik eserler olmadı mı?

Hayır. O zaman İngiltere'de de yoktu bu imkan. O tarihte gösterimde olan filmler vardı sadece. Mesela *The Cruel Sea* [*Zalim Deniz*] adlı filmi görmüştüm. Yanılmıyorsam *Citizen Kane*'i [*Yurttaş Kane*] ilk defa orada seyretmiştim. Ama bugün İngiltere'de var olan National Film Theater yoktu o tarihte. Benim temel sinema klasiklerini seyretmem herhalde on yılı aşan bir zaman aldı.

Sinema görgüsü ve bilgisi bakımından şu konuştuğumuz dönem için sizde etki bırakan belirli bir sinemacı var mıydı?

Tabii. Ben kendime bazı ustalar edinmiştim. Bunların başta geleni John Ford'du. Ta sinemaya gittiğim ilkokul öncesi çocukluk dönemlerimden başlayarak, hayatımın her döneminde benim için büyük bir usta oldu. Her zaman onun filmlerinden çok şey öğrendim. Benim seyirci olarak hocamdı, ilk sürekli etkiydi. Daha sonra teorik olarak Eisenstein beni çok etkiledi. Bugün de Eisenstein benim için, geçtiğimiz yüzyılın, sadece sinemada değil, bütün estetik alanlarda en büyük kuramcısıdır.

Eisenstein'ın etkisi hangi açıdandı? Gerçekçi sinema anlayışı açısından mı?

Eisenstein'ın anladığı gerçekçilik, benim daha sonra anladığım gerçekçilikten farklıydı. Şundan dolayı çok etkilendim. Seyredilen bir filmin sadece dış yüzeyindeki görünen değil, orada görünmeyen, ama filmi meydana getiren etkenlerden, köklerden, kaynaklardan söz ediyordu. Bu beni çok etkiledi.

Rüyalardaki görüntülerin arkasındaki anlamı da Freud'la öğrenmiş ve çok etkilenmiştiniz.

Evet evet. İşte buradan Eisenstein ile Freud arasındaki ilişkiye gelmek istiyorum. Eisenstein'da da Freud'un anlattığı, bilinci meydana getiren bilinçaltı ve bilinçdışı unsurların benzerinin filmi meydana getiren film dışı kültürel unsurlar olması meselesi vardı. Yani rüyalara değil filmlere yaklaşımda, filmlerde görülen bilinç meselesi ve o görünenin altında bir bilinçaltı, bir kültürel yapı meselesi var ki, bu beni çok etkiledi.

Jung'un "kolektif bilinçaltı" düşüncesindeki gibi...

Tabii. Burada Jung'a da girmiş oluyoruz. Jung'u daha sonra tanıdım. O da çok yararlandığım biri oldu. Freud'la açılan yolu geliştirici, takviye edici oldu.

Robert College'de sosyal faaliyetler çoktu dediniz. Orayı tercih edişinizin bir nedeni de buydu zaten. Bir sinema kulübü var mıydı? Sinema konuştuğunuz arkadaşlarınız oldu mu? Ya da sizde sinema ilgisini, bilgisini genişletecek bir şey oldu mu?

Robert College'de evet sosyal faaliyetler çoktu. Beni de çeken oydu. Ben burada sosyal faaliyetlerle çok ilgilendim. Hatta hemen kısa bir zamanda Robert College klasik müzik bölümü başkanı oldum. Orada yılda birkaç oyun sergilenirdi. Onlann içinde bulundum. Oyuncu olarak değil, sahne gerisinde. O zaman tiyatro işleriyle "College" kısmı öğrencileri ilgilenirdi. Mühendis bölümü öğrencilerinin o işlerle pek fazla ilgisi yoktu. Mühendislerin ilgisi belki spora daha fazlaydı. Benim o dönemde orada tanıdığım, yakınlık kurduğum bazı insanlar vardı. Mesela bugün önemli bir edebiyat profesörü olan Cevat Çapan, o tarihlerde tiyatro alanında en sivrilmiş kişiliklerden biriydi. Mesela Tuncay Çavdar vardı. Sonra çok yetkin bir mimar oldu. O da sahne gerisinde o alanın yıldızlarından biriydi. Bizden daha küçük sınıflarda Pamir Bezmen vardı. Engin Cezzar vardı. Özer Kabaş vardı, rahmetli. Beklan Algan mesela o tarihlerde daha çok sporla ilgiliydi. Onun tiyatroculuğu Amerika'ya gittikten, Ayla Algan'la tanıştıktan sonradır. Ama benim o kısa öğrenciliğimde Robert College'in kültür

alanında, edebiyat ve tiyatro alanında bu bahsettiğim dostlar, arkadaşlar oranın seçkin kişilikleri idi. Sonradan ileriki yıllarda Türkiye'nin de seçkin kişileri haline geldiler her birisi. Ben orada dediğim gibi hep sahne gerisinde çalıştım. Oyuncu olarak hiç sahneye çıkmadım. Oyunların hazırlığında çalıştım.

Böyle iki yıllık bir kolej döneminden sonra dedim ki, "*Ben mühendis olmayacağım. Ben calculus bilmem, ne habire onun hesabı bunun hesabı falan... Yani yapılıyor da ne oluyor? Beni çeken bir cazibesi yok, heyecan vermiyor. Sinemacı olacağım. Neymiş, ailem istemiyormuş. Allahaısmarladık, allahaısmarladık.*" Askere giderken "*allahaısmarladık*" dedim ve o "*allahaısmarladık.*"

Arada İngiltere var ama?

İngiltere'ye gittiğimde okuldan daha resmen ayrılmamıştım. Giderken okuldan ayrılacağım diye bir şey de yoktu. Niyetim, bulabilsem, mühendisliği tümüyle bırakıp sinema okuluna gitmekti. Yani benim için mühendisliği bitirmek uzak ihtimaldi. Ama İngiltere'de bile bu tarz bir akademik eğitimin olmadığını görünce "*Ben bu işi yapacağım ve sıfırdan başlayacağım*" kararına vardım. O karara vardığımda da "*bir an önce askere gideyim ki kesinti olmasın*" diye askere gitme yaşım gelir gelmez hemen müracaat ettim.

KORE'DE ASKERLİK VE SİNEMAYI TATBİK ETMEK

Bu kararınız büyük bir problem oldu mu peki ailede? İlişkileriniz tümüyle koptu mu?

Yani şöyle. Küsüşmedik, ama ben askere gittiğim andan itibaren, daha doğrusu yedek subay çıktığım, devlet bana maaş vermeye başladığı andan itibaren ailemle ekonomik bağım bitti. Yani ben o maaşı alana kadar aile-

min, babamın bana verdiği harçlıkla geçinme durumunda iken onların benim üzerimdeki taleplerine bir ölçüde evet demek durumundaydım. Ama ekonomik bağımsızlıktan sonra durum değişti. 1955'de askerliğimi bitirdiğimde artık bir daha baba ocağına dönmedim. Beni aile fertleriyle yeniden bir araya getiren eşim Gülper olmuştur. Ben hepsinden uzaklaşmıştım. Babam, 1963 senesinde *Gurbet Kuşları*'nın çekimi sırasında ölmüştü. Gülper'le evleneceğim zaman bana, "*Senin ailen yok mu, ben senin aileni tanımak istiyorum*" dedi. O vesileyle, hayatta kalanları, amcamı ve diğerlerini yeniden gördüm

Evet, İngiltere'den döndükten sonra askere gitmek için müracaat ettiniz.

Yedek subay topçu okuluna girdim, Eskişehir Polatlı'da. O zaman Kore savaşı devam etmekteydi. Okulda savaşın bitmesine doğru, "*İngilizce bilenler arasında Kore'ye gitmek isteyenler varsa müracaat etsinler*" diye bir tebligat yapıldı. Ben bunun üstüne atladım. Çünkü bu bana çok merak ettiğim doğu dünyasını görme imkanı da veriyordu. O tarihlerde bugünkü gibi kolay değildi Japonya'ya falan gitmek. Çok uzaktı.

Bir parantez açayım; bir ara kısa bir süre şöyle bir şey de aklımdan geçti. Yedek subay topçu okulundayken bir başka tanım daha gelmişti. "*Buradan mezun olacaklar arasında hava kuvvetlerine geçmek isteyenler, pilot olmak isteyenler varsa müracaat etsinler*" diye. Bir ara içim gitti. Böyle uçaklar falan... Sonra "*dur yahu!*" dedim, "*ben sinemacı olacağım, dur!*"

İyi ki deniz kuvvetlerine kaptan aramıyorlarmış...

Ya, ya. Bir şaşkınlık beni kara kuvvetleri topçu okuluna değil de deniz kuvvetlerine verselerdi bugün... (*Kahkaha atıyor.*)

Bugün belki sinemacı olmayacaktınız.

Kim bilir? Neyse... Topçu okulundan mezun olduktan sonra 1954 yılında 5. Tugayla beraber Kore'ye gittim. Bu arada Kore'de de ateşkes imzalanmıştı. Ben oraya vardığım zaman silahlı çatışma fiilen bitmişti. Bi-



Kore'de yedek subayken çektiği 8 mm belge filmlerinden bir sahne (1955). Geleneksel bir cenaze töreni.

zim zamanımızda işte esir değiştirme meselesi, mayınların temizlenmesi meselesi vardı. Ama onun da bana çok yardımı oldu. Ben, askerliğimin önemlice bir kısmını Türk tugayının bağlı olduğu Amerikan birliklerinde irtibat subayı olarak yaptım. Oralarda Amerikan birliklerinin kurduklan askeri satış mağazalan vardı. Bizim birliğimizde de vardı, ama tabii Amerikalılannki daha genişti, daha çok malzeme vardı. Ben o şansımı da değerlendirdim. Oradan kendime kamera aldım, montaj masası aldım, projeksiyon makinesi aldım, perde aldım.

8 mm bunlar?

8 mm hepsi. Ve ilk film düzenimi orada kendim kurdum. Meslektaşım Aram Gülyüz ile tanışıklığımız, dostluğumuz Kore'de başlamıştır. O da yedek subaydı. İşte bir taraftan elde ettiğim kitaplar, öbür taraftan yan amatör yan oyuncak, o okuduklarımı filmde tatbik etme meselesi, yani



Kore'deki Türk birliğinde çadırda yılbaşı kutlaması (1955). Ayakta solda Aram Gülyüz, soldan üçüncü Refiğ.



Askerliği sırasında Seul sokaklarında (1954).

tam anlamıyla bir otodidakt, kendi kendini yetiştirme meselesi oldu.

Yalnızca Kore'de değil, Japonya'da, Seylan'da da çekimler yapmışsınız. Giovanni Scognamillo'nun yazdığına göre o filmlerde bile sonradan sizin sinemanızın önemli öğeleri olacak ipuçları varmış: kadınlar mesela...[1]

Tabii, o filmler arasında belli bir programa göre çekilmiş, yani önceden bir programa, senaryoya göre tasarlanmış hiçbir şey yok. Onların hepsi bir çeşit belge çalışmaları. Anlayacağın işe Lumière kardeşlerin başlattıkları gibi giriştim. Yani Kore'deki Türk birliğinin günlük yaşamı, bizim birliğin bulunduğu bölgedeki komşu köylerle olan ilişkiler, rastlandığı zaman onların düğün, cenaze gibi bazı törenleri, Japonya'da daha çok bir turist gözünden gözüken Tokyo, Kyoto şehirleri Hakeza Seylan adası... Onlar da daha çok turistik belge filmleri. Tabii Kore onlara göre biraz farklı. Çünkü oraya gezmeye gitmemişiz. Bir yıl orada yaşamışız. Hatta oradaki insanlarla aramızda bir kaynaşma meydana gelmiş, belli bir ölçüde. Yine de bunlar belli bir plana göre, bir ön tasarıma göre yapılmış işler değildi. Ama 1954-55 yıllarında Kore'deki Türk askeri birliğinin yaşama şartları neydi? Çevresi neydi? Korelilerle ilişkiler neydi? Bu açılardan yüksek belge değerleri var.

Bir yerlerde gösterildi mi bunlar?

Hayır. Şimdi bunlar okulun arşivinde. Oraya verdim onları. Sağ olsunlar, bana onlardan bir video kopya verdiler. Bir iki vesileyle evde videoda dostlarla seyrettik. Tabii dezavantajı sesin bulunmamasıydı.

Siyah beyaz mıydı?

Renkliydi. O zamanlar işler daha kolaydı. Amerikan Askeri Birliği... Filmi çekiyorsun Kodak şirketi banyo edip gönderiyordu.

Montaj yapmış mıydınız?

Öyle artistik bir montaj değildi tabii. Daha çok görüntülerin art arda

---

[1] *Türk Sinemasında Altı Yönetmen*, Giovanni Scognamillo, s. 124.

eklenmesi...

Kore'de Aram Gülyüz'le olan tanışıklığınız sinemaya olan ortak merakınız sayesinde mi oldu?

Aram o tarihlerde daha çok oyunculuk merakındaydı. Tabii ki sinemaya da ilgisi vardı, ama mesela benim sinema düşüncem senaryo yazıp yönetmek istikametinde iken şarkı söyleyip oyun oynamak Aram'ın ilgi alanıydı. Hatta çok iyi taklit yapardı. Bu, tugay içinde de biliniyordu. Tugaya yabancı misafirler, özellikle İngiliz, Amerikalı subaylar geldiği zaman, tugay komutanı hemen "*Aram teğmen gelsin*" diye haber gönderirdi. Aram'ın gitarı vardı. Gitarla onlara İngilizce şarkılar söylerdi. Ama Aram kendisinin oyunculuk, bilhassa komedi oyunculuğu konusundaki yeteneğini kullanmadı. Aram sinemaya ilk adımını, Almanların bana yaptırmayı düşündüğü film teşebbüsünde Türkiye idarecisi, prodüktörü olarak attı.

Kore'de satın aldığınız malzeme ne oldu? Türkiye'ye getirmiş miydiniz? Burada başka denemeler, belgeseller, kısa filmler çektiniz mi?

Ben o malzemeyi evet Türkiye'ye getirdim. Türkiye'de bir tek kaset çektim. Zannediyorum 1956'da falan bir para sıkışıklığı meselesi oldu. Bütün düzeneği olduğu gibi birisine sattım.

Neydi o tek kasetteki film?

Bir kız arkadaşımla ilgili bir filmdi. Benden başkasını pek ilgilendireceğini sanmıyorum. (*Gülüyor.*)

Onun ötesinde Türkiye'de devam etmedi o iş. Bir sebep de şu. Kore'de Amerikan Askeri Teşkilatı'nda çok daha kolaydı o iş. Yani film bulmak, banyo yapmak. Burada daha büyük bir problemdi. Bir de kısa sürede profesyonel sinema alanına adım atınca 35 mm'lik film atmosferinin de cazibesi, ağırlığı o malzemenin tasfiye edilmesi düşüncesini kuvvetlendirdi.

Peki, askerden döndünüz. Bendeki bilgiye göre Zonguldak Kömür İşletmeleri ve Ankara'da bir tercümanlık dönemi başlıyor.

Evet, evet. Önce Zonguldak'ta maden işletmelerinde çalıştırın.

Tam olarak neydi yaptığınız?

Bir kömür yıkama fabrikası inşa ediliyordu. Orada tercümanlık yaptım. Daha sonra Ankara'da Amerikan Askeri Yardım Heyeti vardı. Orada iş buldum. İşte Kore'de bulunmamın getirdiği birtakım avantajlar vardı.

Yani döner dönmez sinemaya giremediniz. Fakat şanslı olmalısınız ki, önünüze sizi sinemaya götürecek başka bir yol çıktı: sinema yazarlığı...

Her zaman çok şanslı olduğumu düşünmüşümdür. Sadece bu dönem değil, ondan sonra karşılaştığım başka durumlarda da. Söz gelişi ilk asistanlığım, *Dağları Delen Ferhat* senaryosuna katılışım, ilk filmim vb. bende bu duyguyu oluşturmuşlardır.

2. BÖLÜM

SİNEMA VE YAZI

YAZARLIK SERÜVENİ BAŞLIYOR

Tercümanlık yaptığınız zamanlarda başladınız sinema yazarlığına.

Evet, tercümanlık yapmaya devam ediyordum. Çünkü para kazanmam gerekiyordu ve yazılar henüz bunu getirmiyordu.

4 Şubat 1956. İlk sinema yazınızın *Akis* dergisinde yayımlandığı tarih.

Evet.

Şu ana kadar olan konuşmalarımızda sizin sinemaya ilginizin yönetmenlik yapmak istikametinde olduğu ortaya çıkmıştı. Sinema yazarlığı konusu gündeminizde değildi. Nasıl oldu da sinemanın yazı alanına girdiniz? Üstelik, Türkiye'de sinema yazarlığı, ciddi ve kurumlaşmış bir konumda değildi o tarihlerde. Daha çok magazin düzeyinde idi belki, yıldızların hayatı vs...

Evet. Öyleydi. 1956 yılı itibariyle, sinema üzerine yazan en kıdemli kişi Semih Tuğrul'du. Burhan Arpad vardı, ama artık sinema üzerine düzenli yazmıyordu. Başka konulara yönelmişti. Bunlardan başka Çetin Özkırım vardı. Yeni başlayan Tuncan Okan vardı. Tuncan başlangıç itibariyle, daha hafif, daha magazinvari tanıtım yazılan yazıyordu. Genel olarak basında sinema yazarlığı alanı çok geniş değildi.

Siz sinema yazılarını okur muydunuz? Onları takip eder miydiniz? Sizde yazı yazmaya iten bir şey bıraktı mı onlar?

Sinema üzerine olan yazılan rastlayabildiğim ölçüde takip ediyordum. Daha önce de ifade ettiğim gibi, benim açımdan dikkate değer, sinema üzerine yazı yazan ilk kişi şair Attila İlhan'dı. Sinema üzerine yazılarını ilgiyle okumuştum. Onun dışında Türkçede beni çok ilgilendiren bir yazar olmamıştı. Diyelim ki askerlik öncesi dönem için, eğer periyotlara ayırırsak.

Benim kendi adıma sinema yazısı yazma konusunda da bir eğilimim yoktu. Hedefim film yapmaktı. Fakat bir tesadüf oldu. Gazete fotoğrafçısı Hüseyin Ezer'le tanışıklığımız vardı. Benim sinemaya olan ilgimi, bu ko-

nuda epey kitap okumuş olduğunu biliyordu. Ben askerden döndüğümde, "Eisenstein kimdir? *Film Form, Film Sense* kitaplan nelerdir? Pudovkin kimdir?" Bunları biliyordum, ki bunlan okumuş adam sayısı o tarihlerde beş altı kişiyi belki bulmayacak kadar azdı. İşte Hüseyin Ezer, o tarihlerde *Akis* dergisinin sahibi Metin Toker'e benden bahsetmiş. *"Böyle bir genç adam var. Sinema konusunda çok bilgili. İngiltere'de, Kore'de, Japonya'da bulunmuş. Bundan yararlanabilirsiniz"* diye. Onun tavsiyesi, benden bahsetmesi üzerine Metin Toker çağırtıp benimle konuştu. Ne yaptığımı, ne ettiğimi öğrendikten sonra bana *Akis* dergisinde sinema yazısı yazmayı teklif etti.

O zamana kadar *Akis*'te sinema yazarı olarak geçen bir isim yok.

O zamanlar *Akis*'te düzenli bir sinema sayfası da yoktu. Yani zaman zaman, değişik kişiler konuya göre bazı şeyler yazıyorlardı, ama düzenli, her hafta muntazam bir sinema sayfası yoktu. Bazen çok meşhur bir sinema olayı olur, bir film gösterilir veya bir sinema kişiliği gelirse duruma göre dergideki yazarlardan biri bir şeyler yazıyordu. Ama sistematik değildi bu yazılar. Ben o açıdan *Akis* dergisinin her hafta muntazam yazan ilk sinema yazarı oldum.

Metin Toker'den gelen yazarlık teklifini hemen kabul ettiniz mi? Ya da şunu düşündünüz mü? *"Nasıl bir eleştiri biçimiyle ve üslupla yazacağım?"* Hiç hesapta olmayan bir şeydi çünkü.

Hiç düşünmedim. Benden istedikleri filmler hakkında yazı yazmak. Esas itibariyle o filmler, haftanın oynayan filmleri. Bir de filmlerin dışında sinema olaylan olursa o konuda yazmam isteniyordu. Zor değildi. O yüzden tereddüt etmedim. Yazarken öyle mi yazayım, böyle mi yazayım diye de fazla zorlanmadım. Ne düşünüyorsam onu yazdım.

Ama o zaman için az rastlanan tarzda yazılardı bunlar.

Ukalalık seviyesi oldukça yüksek, oldukça yukandan atan bir ifade vardı. İlk yazılarında, *Akis*'in diğer sayfalarında da büyük ölçüde olduğu

gibi, imza yoktu, ama ilgi uyandırmakta gecikmediler.

Ağırlıklı olarak Türk sineması üzerine yazıyordunuz. Türk filmleri hakkındaki intibaınız neydi?

Ben *Akis* dergisinde yazmaya başladığım tarihe kadar yalnız iki Türk filmi hakkında olumlu düşüncelere sahiptim. Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* ve *Altı Ölü Var* filmleri. Bu filmlere kadar epey Türk filmi seyretmiştim. Çocukken mesela, Taksim Sineması'nın önünden geçerken, hiç unutmuyorum, *Yılmaz Ali* filminin kocaman bir afişi vardı. Faruk Kenç'in yaptığı, Süavi Tedü'nün oynadığı. Orada böyle bir otomobil otomobilin önünde başka şeyler... Türk filmlerinden hazzetmeyen anneme dedim ki, "*Beni bu filme götüreceksin...*"

Mesela Büyükdere'de oturduğumuzda, yazlık sinemada zaman zaman Türk filmleri oynardı. Onlara da giderdim. Fakat bu Türk filmlerini, büyük prodüksiyonlar, *Yılmaz Ali*, *Barbaros Hayrettin* ve Muhsin Ertuğrul'unkiler de dahil hiçbirini beğenmemiştim. Zaten o tarihlerde yapılan film sayısı da çok fazla değildi.

Neydi fikriniz peki? Genelleme yaparsak...

Genelleme yaparsak, fikrim çok olumsuzdu.

İlkel mi buluyordunuz?

Evet, ilkel buluyordum. Çünkü daha önce belirttiğimiz gibi ben, batı kültürüyle yetişmiş bir ailenin ferdiydim. Amerikan filmlerini İngilizce seyredebilen bir insandım. Çocukluk dönemi hariç dil öğrendikten sonra okumalarım, daha çok İngilizce üzerine olmuştu. Tabii o tesirlerle yerli filmler bana oldukça ilkel geliyordu. Bu arada özellikle İngiltere'ye gittikten, temel sinema kitaplarını temin ettikten, sinema kuramlarıyla ilgilendikten sonra daha ciddi bakıyordum filmlere.

Lütfi Bey'in o iki filmini beğenmenizin nedeni neydi?

İlk defa ben, Lütfi Akad'ın filmlerinde sinema kuramlarına uyan bir

Türk filmiyle karşı karşıya geldiğimi hissettim. O zamana kadar gördüğüm Türk filmlerinin hiçbirisi okuduğum film kuramlarına uygun değillerdi. O bakımdan bana çok itici etki yapmışlardı. O iki film benim o tarihe kadar gördüğüm Türk filmlerinde olmayan bir başka özellik daha taşıyordu: bütününde olmasa bile geneline hakim olan gerçeklik duygusu. Bu, benim zaten arayışı içinde olduğum bir mesele olduğu için sinemada bu arayışa karşılık gelen eğilimler, belirtiler gördüğümde tabii benim çok ilgimi çekti. Elbette o filmleri seyrettiğim yıllarda daha sonra kazanacağım bilince ermemiştim. Ama kendimi bildim bileli hep bir gerçeklik arayışı içindeydim ve bu eğilimim sinemada da cereyan etti. O iki filmi sinema dilinin diğer filmlerdekinden daha iyi olmasından çok gerçeklik duygusunun genele hakim olması nedeniyle beğenmiştim.

Sinemadan önce de var olan gerçekçi eğilimlerinizin arka planı neydi? İdeolojik ya da estetik arka planı? Yani sadece insiyaki olarak gerçekçiliğe olan eğiliminiz dışında teorik arka planını da konuşalım istiyorum.

Şunu itiraf edeyim ki bunun teorisi daha sonradan geldi. Burada insiyaki eğilimler öncelikliydi. Benim Kore'ye gidene kadar, yani diyelim ki 20 yaşına kadar, ideolojik konulara herhangi bir ilgim yoktu. Tabii ki bütün ailem gibi Atatürkçü idim.

Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) yarı resmi yayın organı sayılan *Akis*'in temsil ettiği politik çizginin farkında mıydınız peki? Bu çizgi benimsediğiniz bir çizgi miydi?

Şimdi *Akis*'in siyasi çizgisinin tabii ki farkındaydım. Ayrıca bu çizgi genel hatlarıyla benimsediğim bir çizgiydi. Ben belli bir yurt bilgisi bilincine sahip olduktan itibaren Cumhuriyet'in kurucusu olan CHP'nin, şu konuştuğumuz gün büyük ölçüde lafta kalan ilkelerine her zaman çok büyük bağlılık duydum. CHP'nin "Altı Ok"la belirlenmiş olan temel ilkelerinin, belli bir siyaset kavramına geldim geleli Türkiye için en uygun, en yararlı prensipler olduğuna inanmışımdır. 12 Eylül darbesine kadar oy

verme durumunda olduğum bütün seçimlerde –bir tek 1965 yılındaki bir ara seçimde oy verdiğim Türkiye İşçi Partisi hariç– oyumu CHP'ye verdim. Dolayısıyla *Akis* dergisinde çalışmaya başladığım tarihlerde de siyasi olarak CHP'ye yakın bir konumdaydım.

Hayatımda hiçbir siyasi partinin yazılı üyesi olmadım. CHP'ye duyduğum yakınlığa rağmen hiçbir zaman resmi parti üyesi olmadım. Reel politikalan bakımından çok farklı düşündüğüm zamanlarım oldu. Özellikle bugünkü CHP düşünülürse. Ama "*Benim yaşadığım ülkeye Türkiye denir. Ben başka ülkelerdekilerden farklı olarak Türkçe konuşuyorum*"un idrakine vardığımdan ve bunlara gönülden bağlandığımdan itibaren, bunlar ailevi özelliklerimle birleşince ben çok doğal bir Atatürkçüydüm. Dolayısıyla benim gibi vatansever bir insan için Atatürkçü olmak da, Atatürk'ün kurduğu bir partiye yakın olmak da çok normaldi. Ama benim hamurumda bir de gerçekçi olmak eğilimi yatmaktaydı.

Senin ilk konuşmalarda sorgulayarak öğrenmeye çalıştığın gibi ben belki sinemaya çocukluk, aile şu, bu meselelerdeki sıkıntılarımın, rahatsızlıklarımın getirdiği bir düş dünyasına kaçış olarak ilgi duymuş olabilirim. Ama bir sefer bu ilgiyi sistematik bir hale, disiplinli bir hale getirme kararım olunca, yani bunun var olan ilmini öğrenmeye çalışınca sinemada kesin olarak gerçekçilik arayışına girdim. Yani beni, diyelim ki Eisenstein en başta, sonra Fransa'da meydana gelen *Cahiers du Cinema* hareketi, Andre Bazin, onun yardımcılan Truffaut, vb, İtalya'daki gene o tarihlere denk düşen Neo Realist hareket etkilediler. Bütün bunlar beni sinemada gerçekçilik esasına yaklaştırdı. Sinema üstüne yazdığım ilk yazıdan şu ana kadar hep gerçekçi olma temayülü gösterdim.

Bu Yeni Gerçekçilik etkisinden biraz söz edebilir miyiz?

Kendi eğilimlerim itibariyle ben gerçek arayışı içindeyim. Hollywood sinemasını izliyorum, ama başka türlü filmler yapma düşüncesindeyim Amerikan sinemasından farklı bir sinema olarak ne var? Az önce saydığı-

nız akımlar var. Ben Türkiye'deki sinema şartlarını tanımaktaydım. Bu şartlarda Hollywood gibi film yapmaya kalkıştığın zaman buna imkan yoktu. O zaman film yapmaktan umudu kesmek söz konusuydu. Ama İtalyanlar Hollywood'dan farklı film yapmanın mümkün olduğunu ispat etmekteydiler. Ben bu harekete Hollywood'dan farklı film yapılabileceğini gördüğüm için ilgi duydum. Tesadüf benim bu akıma dair gördüğüm ilk film, Kore'de askerken gördüğüm Vittorio de Sica'nın *Shoeshine* [*Kaldırım Çocukları*] filmiydi. Çok etkilendim.

Neden?

Çünkü doğal şartlarda çekiliyor. Stüdyo yok. Meşhur oyuncu kullanma şartı yok. Bu bana çok ilginç geldi. Diğer örnekleri çok sonra görme imkanım oldu. *Roma Açık Şehir*'i gördüm. *Bisiklet Hırsızları*'nı gördüm. Daha ticari olan *Acı Pirinç*'i gördüm. Buradan tabii Visconti'yle tanıştım. Onun gördüğüm ilk filmi *Senso*'dur. 1956'da görmüştüm. Hakkında yazı da yazmıştım.

28 kere seyretmişsiniz.

Sabah giriyordum, akşam çıkıyordum.

O film Neo Realist filmlerden oldukça farklı ama. Bu kadar etkilenmenizin nedeni de farklı olmalı.

Visconti'den önce gördüğüm Neo Realist filmler az sayıdaydı. Neydi beni etkileyen? Hollywood'dan farklı olmaları. Bu farklılık bana Türkiye'de film yapmaya kalktığım zaman illa Hollywood benzeri film yapmaya gerek olmadığını gösterdi. Daha önce söz ettiğim Lütfi Akad'ın iki filminde de işte o Neo Realistlere benzeyen gerçekçi yaklaşım vardı. Bunları görünce, "*Hah*" dedim, "*Türkiye'de de film yapılabilir.*" Türkiye'de nasıl film yapılabileceğinin ip uçları bu filmlerde vardı. Neo Realistlere ilgim önce teorik olarak, sonra örneklerini görerek ilerlemekteyken Lütfi Bey'in bu iki filmi Türkiye'de de bir yol olabileceğini gösteriyordu. Lütfi Akad bulmuş. Nitekim o yol benim gibi, pek çok sinemacıyı etkiledi.

Senso'da İtalyan Neo Realizminde ilk dikkati çeken dış gerçekçilik meselesinden, hayatı anında olduğu gibi yakalamak, vermek tavrından farklı bir şey vardı. *Senso* benim için bir aşamaydı. Çünkü *Senso*'daki gerçekçilikte bir toplumun kültürünü meydana getiren tarihi köklerine gitmek, onlardan yararlanabilmek meselesi vardı. Bundan çok etkilendim.

Tabii bu arada etkilenmeleri konuşurken Bunuel'den de bahsetmem gerekir. Freud'a meraklı bir insan olarak, onun rüyalarla ilgili görüşlerini sinemada en çarpıcı şekilde veren, insan kötülüğüyle ilgili görüşlerini gene çok çarpıcı bir şekilde veren bir sinemacı olan Bunuel de beni çok ilgilendirdi. Özellikle oluşum yıllarımda. Tabii bütün bu oluşum etkileri son noktasını Kemal Tahir'de buldu. Kemal Tahir'de arayışlarımın ve o arayışlar içinde bulduğum ipuçlarının hepsinin çok önemli bir sentezini bulduğum düşüncesi bende uyandı. Ve belki benim oluşumumda son etki olduğu için kendisine o kadar büyük saygı ve sevgi duydum. Ondan sonra da beni artık o ölçüde etkileyen başka bir kaynak olmadı.

"Kore'de askerlik yapana kadar ideolojik bir etkilenmem yoktu" demiştiniz. Orada nasıl bir etkilenme oldu?

Benim Marx'a, Marksizme yakınlığım Amerikalılar sayesinde olmuştur. O tarihe kadar benim hiçbir siyasi, ideolojik tarafım yoktu. Zaten benim ideolojik bir bağım olsaydı gönüllü olarak Kore'ye gitmezdim. "*Vay, bunlar komünistlerle çarpışıyorlar*" derdim. Komünistlerle çarpışayım diye mi geldim? Hayır. O vesileyle oralan göreyim diye. Kore'de bulunduğum, özellikle Amerikan birliklerinde irtibat subayı olduğum sırada –ki irtibatta olduğum subayların büyük kısmı istihbarat subayıydı– durum hakkında konuşuyoruz, tartışıyoruz. Doğru bildiğim şeyleri, gözlemlerimi söylüyorum. Bana, "*Sen Moskova Radyosu'nu çok dinliyorsun*" diyorlar. Ha o zaman ben Moskova Radyosu'nu merak etmeye başladım. Hemen, Marksizmle ilgili kitaplar sipariş ettim. Aa, okudum, adam enteresan şeyler söylüyor. Eğer ben Kore'ye gitmiş olmasaydım, içinde bulunduğumuz durum

hakkında Amerikalı subaylarla konuşmamış olsaydım, belki Marx hakkında, sosyalizm hakkında bir ilgim olmayacaktı. Çünkü ben o zamana kadar ruhbilimi inceliyordum. Freud benim baş adamımdı. Gene Freud gözümden hiç düşmedi, büyüklüğünü her zaman muhafaza etti, ama bende Marx merakını Amerikalılar uyandırdı. Ben Marx okudum da komünist mi oldum? Hayır, olmadım. Çünkü ben proletaryanın dünya hakimiyetine hiçbir zaman inanmadım. Ben kendim proleter değilim ki. Yani ben kendi aslıma da karşı gelemezdim. Ha, çok ilginç, çok öğretici. Öğreneceğim çok şeyler var, ama bir noktaya kadar. Benim Marksizmle ilgim gerçekçilik metodu açısından oldu.

İngiltere'den aldığınız sinema teorisiyle ilgili kitaplar arasında Eisenstein'ın, Pudovkin'in, yani sosyalist gerçekçi bir düşünce ekseninde sinema teorisi oluşturmaya çalışanların da kitapları var. Bunların da etkisi olmalı. Çünkü sinema teorisi alanında yazılmış kitaplar arasında, gerçekçiliğe yer verenler içinde bunlar önemli bir yer tutuyor.

İlginç bir noktaya parmak basıyorsun. Yalnız şu da var. O tarihlerde, yani 1950'li yılların ilk yarısında, benim temel sinema literatürüyle tanıştığım zamanlarda sinema çok büyük ölçüde sanat sayılmıyordu. Kültür seviyesi düşük popüler bir halk eğlencesi olarak kabul edilmekteydi. Ben ise sinemanın bu eğlence tarafıyla değil, kültürel tarafıyla gitgide daha çok ilgilenir hale gelmeye başlamıştım. Beni sinemada cezbeden filmler de daha çocukluktan kurtulur kurtulmaz ciddi konuları olan filmlerdi. Kendi yaşıtlarımdaki eğlence, hafif konulara merak bende hiç olmadı. Sinemayla ilgilendiğimde de hep ciddi olarak baktım. Benim öyle baktığım yıllarda sinemaya ciddi bakan ülke olarak Sovyetler vardı hiç kuşkusuz. Ayrıca batı dünyasındaki sol eğilimli sinemacılar... II. Dünya Savaşı öncesi sinemaya bakarsak ciddi, dikkate değer eğilimler hep soldan gelmekteydi. Sovyetler, zaten rejim olarak sosyalizm iddiasında. Diğerleri de sol. İşte az önce de söz ettiğimiz İtalyan Neo Realizmini başlatanlar, Avrupa'daki diğer ciddi sinema hareketleri gibi soldan gelmekteydi. Hatta Amerikan sinemasında

bile bu böyleydi. Mesela en önemli temsilcileri John Ford. Sonradan çok milliyetçi bir sinemacı olarak tanındı. Bu II. Dünya Savaşı'yla ortaya çıkan bir durumdu oysa. Daha önceki filmleri büyük ölçüde "New Deal" dediğimiz Roosevelt sosyal devlet kavramının Amerika'da güçlendiği zamanların sinemasıydı. *Gazap Üzümleri*'ni düşünelim, en tanınmış westerni *Stagecoach*'u düşünelim. Oradaki kötü adam bankerdir.

Şimdi ben sinemayla ilgileniyorum ve sinemanın ciddi yanıyla ilgileniyorum. Ciddi film düşünüyorum. Amerikan sinemasında da hiç şüphesiz ciddi filmler var. John Ford gibi, Orson Welles gibi, William Wyler gibi. Ama hakim eğilim eğlence sineması. Ciddi sinemayı temel hale kim getirmiş? Sovyetler... Eisenstein oradan çıkmış. Sinema alanında tarihin kaydettiği en büyük sinema düşünürü. Öbür Sovyet sinemacıları da gene aynı durumda. Sovyetler dünyası dışına bakıyorsun, en ciddi filmleri yapanları biraz araştırdığında ülkelerinin sol kanada mensup kimseler olduğu ortaya çıkıyor.

Ben gerçekçilik arayışındayken o durumla karşılaştım, ki dünyada gerçekçi sinema anlayışı da genelde sol bir anlayıştı. Ben solcu olduğum için gerçekçi olmak lazımdır gibi ideolojiden yola çıkıp gelmedim. Sinemada ve esas itibariyle hayatta gerçekçi olmak yollarını araştırırken benim tesadüf ettiğim bütün gerçekçi sinemacılar, Eisenstein'dan başlayıp Visconti'ye kadar işte Nijat Özön'den Metin Erksan'a kadar hep soldu. Benim Kemal Tahir'e yakınlığımın, ona büyük hayranlık, büyük ilgi duymamın sebebi de onun solculuğu değil, benim gerçekçilik arayışlarıma en büyük ölçüde karşılık veren bir kişiliğe sahip olmasıydı. Özetlersek ben gerçekçilik arayışı içinde ilerlerken bu arayışın sonuçlarını sinemaya taşımaya çalışmamın bir sol tavır olduğu söylenildiğinde bunu reddetmedim. Ama "Ben solcuyum! Ben sosyalistim!" diye hiçbir zaman büyük iddialarım olmadı. Ben gerçekçi olmak iddiasındaydım.

Film eleştirilerinizi de gerçekçilik açısından yapıyordunuz.

Tabii, gerçekçilik açısından yaklaşıyordum. Yazılarımda da bu hakimdi. Bunda benim daha önceki kısa vadeli formasyonumun da hiç şüphesiz etkisi olmuştur. Yani öğretmenlerimin bende gördüğü matematiğe, mühendisliğe yatkınlık meselesi. Tabii matematik bir açıdan bakıldığında sadece sayılar meselesidir. Ama bir açıdan bakıldığında da mantık meselesidir, "logic" meselesidir. Herhalde bundan ötürüdür ki benim meselelere gerçekçi, mantıkçı açıdan yaklaşımım yazılara da yansıdı ve yazılarımın çok kısa bir zamanda çok ilgiyle karşılanmasına yol açtı.

İlk yazınız Avni Dilligil'in *Ağlayan Gözler* filmiyle ilgili. Ama ilk önemli yazınız "Atatürk Filmi" tartışmaları içinde yazdığınız bir başka yazı.

Evet. Bu yazı herhalde benim o dergide yazmaya başladığımdan en fazla iki ay sonra olan bir şey. İmzam da yoktu. Ondan sonra imzalı çıkmaya başladı yazılarım. O tarihlerde bir Atatürk filmi yapılması söz konusuydu. Arif Kaptan diye Amerika'da yaşayan bir zat Atatürk filmi yapma tasarısında. İşte Amerikalılar, Douglas Fairbanks Jr. yapacak falan.

Siz Atatürk filminin yabancılar tarafından çekilmemesini savunuyordunuz.

Yabancıların doğru dürüst bir Atatürk filmi yapamayacaklarını, hele Atatürk filmi için adı geçen şahısların[1] daha önce yaptıkları işlerin listesini çıkararak, bu geçmişe bakıldığında buna imkan olmadığını ifade ediyordum. Neticede bunlar yeterli değil. Ama prensip olarak da yabancılar çekmesin diyordum.

Türk sinemasını da o dönem çok parlak bulmuyordunuz ama?

Doğru, ama ben yabancıların Atatürk'ü bize uygun şekilde yorumlamalarının imkanı olmadığını da düşünüyordum.

Bu yazı vesilesiyle Nijat Özön'le tanıştınız.

Yazım üzerine Aclan Sayılgan aradı. Kendisi o tarihlerde Devlet Tiyat-

[1] Prodüktör olarak Aaron Rosenberg, rejisör olarak Anthony Mann, senaryocu olarak Borden Chase adları geçmekteydi.

rosu oyuncusuydu. Nijat Özön'ün de çok yakın arkadaşıydı. Yazı dolayısıyla beni kutladı ve Nijat Özön'le tanıştırmak istediğini, kendilerinin bir sinema dergisi çıkartmayı düşündüklerini söyledi. Nijat Özön'le öyle tanıştık.

Yazdıklarınızdan dolayı aldığınız ilk önemli tepki bu muydu? Veya size bir açılım sağlayan?

Evet, bu. Bana, "*Türkiye'de ilk defa sinema üzerine magazin olmayan, konusu artistler değil de sinema sanatı, yönetmenler, filmler olan bir dergi çıkartma düşüncesindeyiz. Sen de bize katılabilir misin?*" dediklerinde tabii çok memnun oldum. *Sinema* dergisinin dört elemanı vardı. Fikir babası ve asıl lokomotifi Nijat Özön'dü. Daha önce Adnan Ufuk takma adını kullanıyordu. İlk defa o dergide Nijat Özön'leşti. Böyle de bir yaran oldu onun için.

Nijat Bey'in yazılarını okumuş muydunuz?

Hiç. Hiç duymamıştım bile. Ama o tarihten sonra ilgilendim tabii. İlgilendim ve o tarihlerde çok da etkilendim. Nijat Özön bana bir mucize gibi geldi. Türkiye'de böyle bir adam yaşadığını o tarihe kadar bilmiyordum. Aslında tuhaf bir durumdur. Ben *Akis* dergisinde yazı yazana kadar yapayalnız bir insandım. Diyelim ki askerlik arkadaşım Aram Gülyüz. İşte o da ileride profesyonel sinemanın yetkin bir temsilcisi oldu. Ama askerdeyken aramızda ciddi bir sinema tartışmamız, konuşmamız olmamıştı. *Akis*'te yazana kadar benim sinema üstüne ciddi bir şekilde konuştuğum, tartıştığım hiçbir yakınım olmadı. Ben bir taraftan Amerikan Askeri Yardım Heyeti'nde çalışıyorum, bir taraftan da *Akis* dergisine yazı yazıyorum. Benim çalıştığım yerde bile kimse yazı yazdığını bilmiyordu. Nijat Özön'le tanışana kadar benim sinema üstüne tartıştığım hiç kimse yoktu. Hiç.

İlk adam, ilk heyecan?

İlk adam ve müthiş bir sinema kültürü. Tabii Nijat Özön'ün çok büyük bir avantajı vardı: babası. Babası Mustafa Nihat Özön çok önemli bir

dilbilimcisi, edebiyat tarihçisiydi. Nijat Özön babasının da kültür mirasını büyük ölçüde tevarüs etmiştir. Dilcilik bakımından, edebiyat bilgisi bakımından. Bunlara bir de disiplinli bir çalışmayla sinema bilgisini eklemişti. Çok etkilendim. Bana da çok büyük faydası oldu. Onun sayesinde daha önce bilmediğim kimi kitapları elde etme imkanına kavuştum. Tabii benim Türk edebiyatına açılmamda da Nijat Özön'ün katkıları oldu. Kemal Tahir'den de bana ilk o söz etti. Daha ne söyleyeyim. (*Kahkaha atıyor.*)

Sinemaya bakışınız benziyor muydu? Aynı mıydı?

Başlangıçta çok benziyordu. Başlangıçta...

Gerçekçilik açısından mesela?

Tabii tabii, bilhassa o açıdan. Fakat gerçekçiliğe bakışta aramızda farklılıklar olduğu çok sonraki yıllarda ortaya çıktı. Şöyle söyleyeyim. Nijat Özön Marksist bir gelenekten gelmekteydi. Tanıştığımız tarihlerde kendi adını değil, Adnan Ufuk adını kullanıyordu. Nijat Özön ismi, tanıştığımız tarihlerde, daha lanetli bir isim gibiydi. Bizi tanıştıran Aclan Sayılgan ve bir düşünce arkadaşları daha: Yılmaz Çolpan.[2] Üçü de Türkiye Gizli Komünist Partisi davasından mahkûm olmuşlardı. O mahkemedeki tavırlarından dolayı her üçü de daha sonra öbür komünistlerin tahkiri altındaydılar. Yani "*bunlar bize ihanet ettiler*" diye dışlanmış durumdaydılar. Netice olarak onlar Marksizm anlayışına bağlıydılar. Oysa ben bir burjuva ailesinden, bir sanayici, tüccar, sermaye ailesinden geldiğim için böyle bir ideolojik bağ içinde değildim. Benim Marksizmle ilgim gerçekçilik metodu açısındandı.

Nijat Özön ise onun içinden geçmiş. Başlangıçta bu gerçekçilik meselesi bizi birbirimize çok yaklaştırdı. Fakat zaman içinde ben daha Türkiye'ye mahsus bir gerçekçilik kavramına yaklaşmaktayken, Nijat Özön, evrensel gerçekçilik olarak kabul ettiği gerçek fikrinden ayrılmadı. O zaman yollarımız ayrıldı. Ama ayrılara kadar özellikle onu ilk tanıdığım yıl-

[2] Paris'te büyükelçilikte basın ateşesi idi. Asala tarafından öldürüldü.

larda benim üzerimde çok etkili oldu. Hem sinema kültürümün, bilgimin genişlemesinde hem Türk edebiyatına girişte bana çok faydaları oldu.

Nijat Özön'le tanışmanızdan sonra çıkarttığınız *Sinema* dergisi için şunları yazmışsınız:

"Amacımız daha iyi, daha güzel bir Türk sinemasına yol açacak bir sinema sevgisi yayabilmekti. Örneğimiz de batı sineması idi. 'Ağlayan Türk Sineması' başlıklı yazımda bir batı sanatı olan sinemanın Türkiye'de sinemacılarımızın geri doğulular gibi düşünmek ve hissetmek alışkanlıklarından kurtulamadıkları için ilerleyemediğini öne sürmekteydim."[3]

Türk sinemasına bakışınız, daha önce de belirttiğimiz gibi, olumsuz. Nijat Özön'ün ki de benzerdi galiba...

Çok benzer.

Peki gerçekçilik kavramıyla bağdaştırarak şunu sorayım. Türk sinemasının yapım, üretim ve halka sunuluş bağlamındaki koşullarını gözlemleyip değerlendirmeyi ona göre yapmak gerçekçi gelmiyor muydu size? Daha idealist bir çizgide mi bakıyordunuz ki olumsuz idi görüşünüz?

Şimdi tabii, bilfiil sinemanın içine girmeden daha doğrusu sinema seyircisiyle tanışmadan gerçekleri çok yönlü, çok boyutlu düşünmek mümkün değildi benim için. Ben şunu düşünmekteydim: Doğru bir şey yapıldığı zaman, doğruluğuna inandığımız bir şey yapıldığı zaman insan mantığı, insan vicdanı bu doğru olanı kabul eder. Ben sonra zaman içinde, hem sinemada bilfiil çalışmaya başladıktan sonra hem de Kemal Tahir'le tanıştıktan sonra mutlak gerçek olmadığını gördüm. Gerçeğin değişkenliğini idrak ettim. O zaman İtalya için, Fransa için, Amerika için gerçek olanın Türkiye için gerçek olmayacağını, Türkiye için gerçek olanın da onlar için olmayabileceğini daha sonra, diyelim ki 60'lı yıllardan sonra idrak ettim. Ama daha fiilen sinema yapmaya başlamadan önce de sezgisel olarak bu arayışım vardı. Mesela *Sinema* dergisindeki yazılarımda bir filiz olarak,

---

[3] *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 18.

"gerçekçilik, ama taklitçilik değil" düşüncesi vardır. "*İtalyanlar, Fransızlar nasıl film yapmışlar biz onları taklit edelim*" demiyordum.

Özellikle filmlerinizi konuşurken bu konulara yeniden döneceğiz. Şimdilik şöyle formüle ederek sorsam: Kemal Tahir'den önceki dönemde, eleştirmenlik yaptığınız dönemde Türk sinemasına bakışınız gerçekçi miydi, sizce?

Olabileceği kadar gerçekçiydi, eve. Olabileceği kadar. Yani o yaşta bir insanın, o günkü bilgi, görgü ve tecrübe donanımındaki bir insanın olabileceği kadar gerçekçiydi. Zaten o yüzdendir ki diye tahmin ediyorum, Nijat Özön benle tanışmak istedi. Niye ben? O güne kadar yazı yazan başka yazarlar var. Semih Tuğrul var, duayen. Tuncan Okan var, *Milliyet* gazetesinde – ki *Milliyet* o zaman da muteber bir gazete. Çetin Özkırım var. Bir şey var demek ki. *Akis* dergisindeki yazılar İstanbul sinema çevrelerinde de çok yankı uyandırmıştı.

Yazarlığınız *Akis* dergisiyle sınırlı kalmadı. Daha sonra *Yeni Sabah* gazetesine geçtiniz. Bu nasıl oldu?

O tarihe kadar *Akis*'te bir iki tane imzalı yazım çıkmıştı. İşte *Akis*'teki yazılar olsun, *Sinema* dergisinin yayımlanmaya başlaması olsun İstanbul'daki film çevrelerinde benim üzerimde bir ilgi uyandırmıştı. Yani artık *Akis*'teki yazıları Halit Refiğ diye birinin yazdığı biliniyor. Adli Moran diye, özellikle gazetenin magazin sayfalarından sorumlu olan bir zat vardı. O aradı. Öyle anlıyorum ki *Yeni Sabah* gazetesine sinema üstüne yazı yazacak adam aramaktalar. Oradan bana gazetenin sinema sayfasından ve gazetede çıkacak yerli olsun yabancı olsun bütün sinema yazılarının benim yönetimimde olması yönünde bir teklif geldi. Bunun yanı sıra magazin sayfası için gerekecek bazı yazı tercümeleri vb. İşte yabancı dilbilgisi orada da yardımcı oldu. Bu sayede İstanbul'a gitmek imkanını buldum. Çünkü benim Ankara'da çalışmamın sebebi orada iş bulmuş olmaktı. İstanbul'da bu imkan çıkınca Ankara'daki Amerikan Askeri Yardım Heyeti'ndeki işimden istifa ettim. *Akis* için değişen bir şey yok. Hatta İstan-



Yeni Sabah Gazetesinde sinema yazarlığı yaptığı dönemden (1956). Yukarıda soldan sağa, Refiğ, Osman Karaca, Turhan Tükel. Altta soldan sağa Nüveyre Gültekin ve Müşerref Hekimoğlu.

bul'da olmam onlar için daha da iyi, işin merkezindeyim çünkü. Bir süre hem *Akis* hem *Yeni Sabah* gazetesi devam etti.

Sinema dergisi?

O da, o da. Üçü birlikte. O tarihte 1956-57 yıllarında çok yoğun bir sinema yazarlığı dönemim oldu.

Yani üç yayın organında birden yazmaya devam ediyorsunuz. *Akis* dergisi haftalık, *Sinema* dergisi aylık ve *Yeni Sabah* gazetesi. Periyotları ve içerikleri

farklı üç yayın organında aynı zamanlarda yazabilmeyi nasıl düzenliyordunuz?

Ben *Yeni Sabah* gazetesinde çalışmaya başladıktan sonra işte bu meseleyi de göz önünde tutarak Nijat Özön'ün de *Akis*'te yazmasını sağladım. O tarihlerde, yani Ankara'daki tanışıklığımızdan, *Sinema* dergisini çıkarma işbirliğine gittiğimizden itibaren Nijat Özön'le çok yakın dost olduk. Çok ... çok yakın dosttuk. Ve o dostluk içinde her konuda çok yakın temas içindeydik. Ben *Yeni Sabah*'ta yazmaya başladığım zaman Nijat Özön de *Akis*'te yazmaya başladı. Yani yazı yükünü, *Duvaklı Göl* adlı filmle ilgili eleştiri yüzünden ben dergiden ayrılana kadar birlikte paylaştık.

Ama bu epeyce sonra oluyor. 1958'de...

İşte, işte o tarihe kadar. *Akis*'in sinema sayfasını ben *Yeni Sabah*'ta başladıktan sonra o hadiseye kadar birlikte hazırladık. Kendi aramızda konuşuyorduk. "*Sen şu bahsi yaz, ben bu bahsi yazayım,*" diye. Belki bazı haftalar benim yazmadığım, bazı haftalar onun yazmadığı oluyordu, ama birlikte koordine ediyorduk. Bu *Akis*'in de işine geliyordu. Çünkü benim İstanbul'da olmam, *Akis*'in Ankara'da çıkması, Ankara'da oturan birinin yazı getirmesi, sayfayı ona göre ayarlaması bakımından *Akis*'in de işine geliyordu. *Duvaklı Göl* hadisesinden sonra *Akis*'i bıraktık, ama bir süre sonra Nijat Özön döndü...

Akis'ten ayrılmanıza neden olan *Duvaklı Göl* filmi tartışması nereden çıkmıştı?

Duvaklı Göl hadisesi aslında Tuncan Okan'ın yazdığı bir yazıdan çıktı. Onun yazdığı yazıya bir reaksiyon meydana geldi. Onun üzerine de ben bir yazı yazdım. O yazıyı Metin Toker polemik olmasın diye basmak istemedi. O yüzden önce Nijat'la birlikte ayrıldık. Ama o daha sonra devam etti. Doğrusu da oydu zaten. Benim huysuzluğumdan çıkan bir meseleydi.

Ayrılmak için bir bahane mi oldu?

Öyle denebilir. Bu olay 1958'de olmuştu. O tarihler itibariyle ben, Al-

manlarla film yapma meselesi ve orada çıkan problemlerle, burada ise yerli sinema camiasıyla olan ilişkilerle meşguldüm. Bunlarla çok daha fazla ilgilenir duruma geldiğimde, yazılar benim için başlangıçtaki ağırlığını, önemini, kaybeder hale geldi. Metin Toker de bunun farkında değildi. Benim *Akis* gibi çok itibarlı bir dergide çok kısa bir zamanda o camia içinde adı sanı bilinir bir insan haline geldiğimi bilip, biraz da fazla abartmış olabilir. Yani "*bizden vazgeçemez*" diye düşünmüş olabilir. Aslında *Duvaklı Göl* meselesi katiyen ciddi bir mesele değildi. Çok ciddi, temel bir mesele olur...

Derginin temel yayın politikasına aykın bir şey yoktu herhalde.

Hayır, hayır. Yani benim zaten bıkkınlık, doygunluk hissi içinde olduğum bir sırada bir de böyle karşı taraftan uygunsuz ve olumsuz davranış geldiği zaman tahammül daha az oluyor.

Nijat Bey'le çıkardığınız *Sinema* dergisinin akıbetini soracaktım. Çok uzun ömürlü olmadı. Satış ve dağıtım problemleri yaşadı galiba.

Sinema dergisi sekiz sayı çıkabildi. Aksatmadan, muntazaman sekiz sayı çıkmış olması da bir başarıdır. O periyodik durumunu muhafaza etmesine rağmen sekiz ay sonunda varılan noktada sekiz adımlık gelişme olmadığı gözüküyordu. Yani uyandırdığı ilgi çok dar bir çerçevede kalmıştı. Bizler de o dergide yazacağımız şeyleri zaten kendi yayın organlarımızda yazabilecek durumdaydık. Dolayısıyla o dergi çıkmadığında yazamaz, söz söyleyemez gibi bir durumumuz yoktu. Çıkmaması daha akılcı bir davranıştı. O yüzden sekiz sayı sonra durdu.

Başka yazdığınız yerler oldu mu?

Yeni Sabah'ta çalışmaya başladıktan bir, bir buçuk yıl sonra *Akşam* gazetesi bir hamle yapmaya geçti. Malik Yolaç tarafından satın alındıktan sonra. Bu hamleyi gerçekleştirebilmek için *Yeni Sabah* gazetesinin yazı işleri müdürü Osman Karaca'yı transfer ettiler. Osman Karaca da *Akşam* gazetesine giderken yanında bir grup getirdi. Beni de o transfer grubunun içine aldı. Dolayısıyla ben bir ya da bir buçuk yıl sonra *Yeni Sabah*'tan

Akşam'a transfer oldum. Yaptığım iş *Yeni Sabah*'takinin aşağı yukarı aynıydı. Yani haftada bir sinema yazısı yazmak, hafta arasında sinamayla ilgili konularda yazı hazırlanmasına katkıda bulunmak, çevirileri yapmak falan.

Yönetmenlik yapmaya başlayana kadar düzenli sinema yazarlığınızın sürdüğünü görüyoruz.

Doğru. Ben filmlerde asistan olarak çalıştığımda da gazeteyle ilgimi kesmedim. Atıf Yılmaz'ın asistanlığına başladıktan sonra araya Almanlarla film yapma işi de girdiğinde gazeteden izin alıyordum. Gazete bana hoşgörülü davranıyordu. Ama 1960'da ilk filmim *Yasak Aşk*'ı yönetmeye başladığım zaman kendi kendime karar verdim: "*Ben hem yönetmen hem sinema yazarlığını birlikte götüremem. Onun için sinema yazarlığına burada son veriyorum*," dedim. Yerime de Giovanni Scognamillo'yu buldum.

Bu kararı vermeniz gerekli miydi sizce?

Şimdi, ben yönetmen olacağım evet. Yönetmen olarak film yapacağım. Ondan sonra yazar olarak bir meslektaşımın filmi hakkında yazı yazacağım. Yazacağım yazıların önemli bir kısmı aleyhte olacak. Yakışıksız bir durum. Methiye yazmaya kalksam o da yakışıksız bir durum. Biri yağcılık faslına giriyor. Öbürü de mesleki rekabet diye tanımlanabilir. Onun için o tarihten itibaren, sürekli yazıyla irtibatımı kestim.

İlerleyen yıllarda ara ara ve bu kez daha farklı içeriklerde yazılarınız yayımlandı yine de. Artık düzenli yazan bir sinema yazarı olarak değil de bir sinema yönetmeninin sanatı hakkındaki düşüncelerini içeren yazılardı bunlar. Hatta sinemayla doğrudan ilgili olmayan konularda da yazdınız.

Tabii o yazıları başka bir çerçevede ele almak lazım.

YAZILAR DOLAYISIYLA SİNEMACILARLA POLEMİKLER

Akis'teki yazılarınızdan dolayı bazı sinemacılarla polemikler yaşadınız. Şakir Sırmalı ve Çetin Karamanbey'le mesela. Bunlardan söz edebilir miyiz? Siz ağırlıklı olarak Türk filmleri üzerine yazıyordunuz. Neden bu yönetmenler sizin yazdıklarınıza böyle tepki verdiler?

Yılda on tane Türk filminin eleştirisini yapıyorsam bunun sekiz tanesi çok olumsuz eleştiriler olmaktaydı. Zaten o sekiz tanenin olumsuzluğu olmasa öbür iki tanenin olumluluğu da kaynar. Yani zaten değerlilik değersizlik kıyasi kavramlardır. Neye göre?

İşte o açıdan ele alındığında benim o tarihlerde yaptığım eleştirilerimin bir kısmı o zamana göre alışılmadık bir üslupta sayıldı. Bundan özellikle daha entelektüel iddiası olan yönetmenler gocundular. Bunlara tipik bir örnek Şakir Sırmalı idi. Şakir Sırmalı farklı bir sinemacıydı. Yani klasik Yeşilçam yönetmeni değildi. Kendince bir sanat filmi yapma iddiasında olduğu için belki haksız da sayılmayacak bir şekilde kendi yaptığı filmin diğer filmlere göre farklı bir yaklaşımla değerlendirilmesini beklemiş olabilirdi. Ama ben o sıradan filmlere gösterdiğimden daha sert bir yaklaşım içine girince Şakir Sırmalı feveran etti.

Neden sert bir yaklaşım gösterdiniz?

İşte orada benim daha o günden itibaren salt sanat amacıyla yapılmış filmlere karşı bir olumsuz yaklaşımım görülüyor. Yani halktan kopuk filmlere... Sinema sanatı benim için hep bir halk sanatı, bir kitle sanatı olmuştur. Bir film kitlesiyle buluşamayabilir. Ama "*ben baştan kitleden ayrı olacağım*" iddiası. O farklı bir iddia... Ama tekrar ediyorum. Ben o zamandan bugüne kadar sinemada salt sanat, soyut sanat, halktan, seyirciden kopuk sanat eğilimlerine hiçbir zaman yakınlık duymadım. İşte Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın* filmi bunun ilk tezahürlerinden biriydi. O za-

man Şakir Sırmalı nispeten entelektüel bir yönetmen. Diğerleri o tarihte genellikle sinemayı esnaflık olarak ele almaktaydılar. Yani bir iş, geçim kaynağı olarak. O tarihlerde sinema bir sanat mıdır, değil midir, hâlâ tartışılıyor. Sinemanın sanat kabul edilmesi küresel olarak ancak 60'ların ortasından sonra oldu. Bunda Andre Bazin, *Cahiers du Cinema*, Yeni Dalga hareketinin çok büyük rolü olmuştu. *Kamelyalı Kadın* meselesinde daha bunlar yoktu. O bakımdan sinemayı sanat sayan insan sayısı çok azdı. Şakir Sırmalı da bunlardan birisiydi. Ne yazık ki onun toplumdan ve kendi kültüründen uzak sanat anlayışı bana ters gelmekteydi. Ben bunun eleştirisini yaptım. Şakir Sırmalı da buna cevap verdi.

Karşı yazı mı gönderdi?

Evet. Metin Erksan da ona karşı bir yazı yazdı. Bir sanat dergisinde, *Yeditepe*'deydi galiba.

Sizi destekliyordu?

Evet beni destekliyordu. Tabii bu desteğin Metin Erksan'dan gelmesi de ayrıca ilginç. Çünkü Metin Erksan, o tarihte sinemanın bir sanat, kendisinin de bir sinema sanatçısı olduğunu savunan, sinema sanatının sahibinin yönetmen olduğunu savunan çok ender, çok az sayıda kişiden biriydi. O kadar az sayıdaki kişiden biri aynı iddiayı savunan öbürünün yaptığı işi eleştiriyordu. Tabii gayet ilginçti. Ama bu hadise de Metin Erksan ile benim aramda ciddi bir yakınlık meydana getirdi. Bir dostluğun pekişmesinde önemli bir vesile oldu.

Zamanın sinema dışındaki sanat çevrelerinde bir yankı uyandırdı mı bu polemik?

Hayır. O zamanın sinema dışındaki sanat çevreleri sinemayı ciddiye almıyorlardı.

Peki Çetin Karamanbey'in bir filmle ilgili atışma...

Fakir Kızın Kısmeti... O, zannederim bir yıl önce olmalı. Demek ki be-

nim *Akis*'te yazdığım ilk yazılardan biri. *Fakir Kızın Kısmeti* filminin klasik melodram kalıplarına çok uygun olması benim karşıtı olduğum bir düşünce tarzıydı.

Metin Erksan bu film üzerine olan tartışmada da sizi destekleyen tarzda bir yazı yazmış.

Evet evet.

İlginç değil mi? Sanat sinemasını savunduğu halde Şakir Bey'e karşı sizi destekliyor. Ayrıca ağabeyi olduğu halde Çetin Karamanbey'e karşı da yine sizi destekleyen bir tavır takınıyor.

O film bizim yerli sinemamızın melodramatik kalıplarına çok uyan bir filmdi. Diyelim ki Yeşilçam ticari sinemasının kalıplarına çok uyan bir filmdi. Şakir Sırmalı'nın *Kamelyalı Kadın*'ı gibi değildi. İddialı bir ticari sinema olma çabasındaydı. Ve Çetin Karamanbey de iddialı bir yönetmendi. Ben sinemada gerçekçiliği savunuyordum. Metin Erksan'ın ağabeysine tavır almasına sebep olan mesele de bu yaklaşım tarzıydı. Yani Metin Erksan da esas itibariyle sinemada gerçekçi olma eğilimindeydi. Bunu biraz daha keskin, biraz daha kaba bir yoruma götürürsek benim ve Metin Erksan'ın sinemaya yaklaşımımız daha çok "sol" bir yaklaşımdı. Metin Erksan ile benim aramdaki "sol" ayrımı ayrı, ama Metin Erksan da solcu olma iddiasındaydı; benim de yaklaşımım sol metoda daha yakındı. Buna karşılık Çetin Karamanbey'in yaklaşımı kaba bir tabirle daha liberal, daha gelenekçi bir yaklaşımdı,. Dolayısıyla orada Metin Erksan için düşünce, kan bağından daha etkili hale gelmiş oluyordu. Zaten ağabeysini daha çok o açıdan, dünya görüşü açısından eleştirirdi.

Başka bir polemik oldu mu hatırladığınız?

Gene *Akis*'teki yazılardan birine karşılık gelmişti. Bir aktör vardı, devlet tiyatrosu aktörü... Nihat Aybars. Hollywood'a gitmiş, orada amatör kamerayla içinde biraz kendisinin gözüktüğü, biraz böyle belgesel gibi bir şeyler olan bir film çekmiş. *Hollywood Rüyası*'mıydı neydi? O da eleştiriye

cevap verenlerden biriydi. Hatta cevabında çok ilginç bir cümle vardı: "*Bu vesileyle seyircimize Goethe'den birkaç cümle okumak mümkün olmuşken nasıl olur da ...*"

Bu şuna benziyor. Benim Kore'de, Japonya'da yaptığım filmleri seslendirip, ondan bir film çıkartma teşebbüsüne benziyor. Yani öyle yapmış olsaydım. Yapmadım. Ama o film onlara benziyordu.

SİNEMACILARLA VE KÜLTÜR SANAT ÇEVRESİYLE TANIŞMALAR

Akis'e kadar sinema konusunda konuştuğunuz, tanıştığınız hiç kimse yoktu. İlk sinema yazarı dostunuz Nijat Özön oldu. Ya ilk sinemacı tanıdığınız?

Bana ilk büyük ilgiyi gösteren, benim sinema muhitindeki ilk dostum Metin Erksan'dır. Metin Erksan, o tarihlerde iş durumu parlak ve oturmuş bir yönetmen değildi. Ama çok iddialıydı. Ben Metin Erksan'la tanışana kadar da hiçbir filmini görmemiştim. *Aşık Veysel* zaten bir karambol olmuştu. *Cingöz Recai* sırasında ben Türkiye'de değildim. Arada başka ne yaptı bilmiyordum. Benim Türk sineması hakkında yazıklarım onun da belli ki çok ilgisini çekmiş durumdaydı.

Tanışıyor muydunuz o yazıları yazarken?

Hayır hayır. İstanbul'a gelmeden önce tanışmıyorduk. *Yeni Sabah* için İstanbul'a geldim ve yazmaya başladıktan çok kısa bir süre sonra tanıştık. Konuşmuştuk: ağabeysi Çetin Karamanbey'le biz filmi dolayısıyla polemik yaşarken Erksan, ağabeyine karşı beni destekleyen bir yazı yazmıştı. Sonra Ziya Metin diye bir "aktörcük" vardı. Bir iki film yönetme çabası da olmuştu. O zamanın, yani 50'li yılların sol kanat temsilcilerindendi. Ziya Metin de, daha ben kendisini tanımamışken, benim bazı yazılarımın paralelinde, bana atıflar yapan beni destekleyen yazılar yazmıştı. Sonra İstan-

bul'a *Yeni Sabah*'a geldiğimde beni buldu. Tanıştık. Sonra da o tanıştırdı beni Metin Erksan'la. Kısa zamanda hemen dost olduk. Daha sonra yakın zamanlar içinde Atıf Yılmaz'la, Lütfi Akad'la tanıştık. Hepsi bana çok dostça, çok ilgiyle davrandılar. Mesela Memduh Ün'le ilk karşılaşmamızı hiç unutmuyorum. Ben Memduh Ün'ün *Piç* adlı bir filmi için *Akis* dergisinde çok şiddetli bir yazı yazmıştım. İstanbul'a geldikten sonra Memduh Ün'le tesadüf Yeşilçam Sokağı'nda ilk karşılaştık. Birileri bizi tanıştırdı. Memduh Ün bana dedi ki, "*Yahu, ben bu adamı nerede yakalasam da dövsem diye düşünüyordum, ama tanıştığımıza memnun oldum*" dedi. (*Kahkaha atıyor.*) Daha sonra da birlikte çalışmayı teklif etti.

Böyle bir anım daha var. Daha Kemal Tahir'i tanımamıştım. Lütfü Erişçi diye zamanın tanınmış sol temsilcilerinden, Babıali'de bir kitapçı vardı. Sonra yanında çalışan biri tarafından öldürüldü. İşte gazeteye gidip gelirken zaman zaman uğrardım. Orada bir gün Yaşar Kemal'le karşı karşıya geldik. Lütfü Erişçi tanıştırdı bizi. Yaşar Kemal bana baktı baktı, dedi ki, "*Ya Halit Refiğ, ben senin isminden, seni böyle yaşlı başlı bir adam sanıyordum. Sen amma gençmişsin yahu*" dedi. (*Kahkaha atıyor.*)

Başka yazarlar ve sanatçılarla da bu dönemde tanışmalar oluyor.

Şimdi bugün tam bir kronolojik sıralama yapamayabilirim. Zaten bütün tanışıklıklar çok kısa bir süre içinde, bir, bir buçuk sene içinde meydana geldi. O yüzden Lütfi Akad'la mı daha önce tanışmıştım, Atıf Yılmaz'la mı daha önce tanışmıştım. Yani birkaç hafta farkla olmuştur. Aynı şey Semih Tuğrul'la mı daha önce Tuncan Okan'la mı daha önce tanışmıştık. Gene bir iki haftalık bir şeydir. Tam hatırlamıyorum. Ama çok kısa bir süre içinde olmuştur. Yani benim 1956'da İstanbul'a gelişimle olan ve 56 ortalarından 57 sonlarına kadar tamamlanan bir süreç bu. Diyelim ki 58'in başına gelindiğinde o alanın belli başlı bütün kişiliklerini tanımıştım. Aramızda bir ilişki, bir bağ kurulmuştu. Tabii burada benim açımdan önemli olan Metin Erksan'la, birbirimize çok daha yakın özelliklerimiz var-

dı. Bir kere tanıştığımızda ikimiz de bekardık. Bekarlık arkadaşlığı daha farklı... Gece gündüz beraber olabiliyorsun. Birtakım ilişkilere, maceralara birlikte girebiliyorsun. Ama öbür meslektaşlar, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz evli barklı adamlardı. Lütfi Akad tabii bana göre oldukça ağabey durumundaydı. Aramızda neredeyse onsekiz yirmi yaş fark vardı. Yaş farkı, sosyal özellikler, kültür özellikleri, bunlar ilişkilerin daha sıkı ya da gevşek olmasını belirleyen hususlardı. Metin Erksan'la o tarihlerde birbirimize çok uyuyor gibiydik. Yani ikimizin de sinema anlayışı, gerçekçilik anlayışı, siyasi temayülleri çok yakınlıklar gösteriyordu.

Nijat Özön dışında belki sinema görüşlerinizin en yakın olduğu insan Metin Erksan'dı?

Evet. Tabii Metin Erksan ile bu özel yakınlığımın yanı sıra benim Lütfi Akad'a onu daha tanımadan duyduğum bir saygı vardı. Onu tanımadan önce gördüğüm filmlerinden *Kanun Namına* ve *Altı Ölü Var* filmlerinden söz etmiştik. Ona duyduğum ilgi daha farklıydı. Atıf Yılmaz'ın tanıştığımız tarihlerde yaptığı *Gelinin Muradı* filmi de benim üstümde çok olumlu bir etki uyandırdı. O filmi yapana kadar gördüğüm Atıf Yılmaz filmlerinden, onu diğer yönetmenlerden, Yeşilçam yönetmenlerinden farklı kılan bir anlatım titizliği vardı. Anlatımı biraz daha cilalı şekildeydi. Fakat *Gelinin Muradı* çok farklı özellikler gösteren bir filmdi. Burada bir kasaba yaşantısının gerçeklerine yaklaşımı, o zamana kadar yaptığı filmlerde rastlanmayan gerçekçi tutumu ve yine o zamana kadar yaptığı filmlerde rastlanmayan, daha sonra Atıf Yılmaz filmlerinde çok önemli bir özellik kazanacak olan mizah duygusu onu o tarihlerde film yapan Türk yönetmenlerinden farklı bir konuma getirmekteydi. Atıf Yılmaz'la ilişkilerimiz de benim *Gelinin Muradı* filmi için yazdığım yazıdan sonra olumlu bir mecraya girdi. Ben o film için çok olumlu bir yazı yazmıştım. O tabii, o zamana kadar böyle olumlu şeye alışık olmayan Atıf Yılmaz için de iyi bir etki yarattı ve yakınlaşmamızda olumlu bir rolü oldu.

Lütfi Akad'la?

Lütfi Bey'le tanışmam da yazarlığım dolayısıyla olmuştu, ama ilişkilerimizin asıl gelişmesi, 1957 yılında Turizm ve Tanıtma Genel Müdürlüğü'nün açtığı senaryo yarışması dolayısıyla oldu. *Dağları Delen Ferhat* diye Türkiye'yi tanıtmayı amaçlayan bir belgesel çalışmaydı.

Dağları Delen Ferhat projesine sizin katılımınız nasıl oldu?

1957 yılı başlarında o zamanki Turizm ve Tanıtma Genel Müdürlüğü, Türkiye'yi tanıtmak amacıyla bir belgesel film senaryosu yarışması açmıştı. Bu yarışma için on onbeş kişiye teklif götürülmüştü. "*Böyle bir yarışma açtık. Siz de katılın*" diye. Kendisine teklif gelenlerden biri de bendim. Bir diğeri de Haldun Taner'miş. Kendisi beni aradı. Buluştuk. Dedi ki, "*Benim bir teklifim var. Biz kendisine teklif gelen dört kişi bir araya gelirsek hazırlayacağımız senaryonun kazanma şansı çok yüksek olur. Ben sana teklif ediyorum. Yarışmaya davet edilenlerden Lütfi Akad'la Yaşar Kemal'i de aramıza katılmaya davet edelim. Dördümüzün ortaya koyacağı senaryoyla rekabet edebilecek bir senaryonun olması mümkün değildir.*" Tabii ben o zamanlar sadece sinema yazarı olarak var olan bir kişiyim. O tarihe kadar herhangi bir profesyonel sinema tecrübem olmamıştı. Haldun Taner'in bu teklifini çok büyük sevinçle karşıladım hiç kuşkusuz. Daha sonra ben bu teklifi Lütfi Akad'a götürdüm. Haldun Bey de Yaşar Kemal'e götürmüş. Onlar da uygun bulunca biz senaryoyu birlikte çalışmaya başladık. Bu noktadan itibaren itiraf etmem gerekir ki yapılan çalışmada benim çok fazla bir rolüm olmadı. Burada daha çok Lütfi Bey'le Yaşar Kemal'in düşünceleri ortaya çıkacak senaryonun çekirdeğini oluşturdu. Senaryo, adı Ferhat olan bir kamyonun Anadolu yollarındaki yolculukları ve bu yolculuklar vesilesiyle Türkiye'nin çeşitli yerlerinin tanıtımı üstüne kurulmuştu.

Neticede Haldun Taner'in en başta öngördüğü gibi bu senaryo yarışmayı kazandı. Böylece ben büyük bir şans eseri olarak ortaya çıkışında fazla bir payım olmayan bir tasarının ortakları arasında görünmek, bulun-

mak şansını elde ettim.[4]

Bu tasarının yönetmeninin aslında Lütfi Akad olması çok doğal bir durum iken, bazı anlaşmazlıklar, uyuşmazlıklar yüzünden bu olmadı. Yanılmıyorsam bir Çekoslovak teknik ekiple birlikte Şadan Kamil'in yönetmenliğinde çekildi. Yapılan bu filmi görmedim bile.

Ama işte bu vesileyle biz daha çok görüşür hale geldik. Ondan önce karşılaşmış olsak bile en fazla iki sefer olabilir. Zaten zaman da müsait değildi. Her an her dakika birlikte olmamız mümkün değildi. Şunu da ifade etmek lazım. Lütfi Bey evli barklı, gayet mazbut hayatı olan bir sinemacı ağabeydi. Öyle hemen yüz göz olunacak bir yaşama tarzı yoktu.

---

[4] Refiğ'in, bu projenin yükünü taşıdığı söylediği iki isimden biri olan Lütfi Akad da bu konuda şu bilgileri aktarıyor: " *Brüksel'de uluslararası bir festival yapılması söz konusu idi. Dışişleri Bakanlığı bir senaryo yarışması açtı. Benim iştirak etmeye niyetim yoktu. Halit geldi bir gün, dedi ki, 'Yaşar Kemal, sen, ben, bir de Haldun Taner bir araya gelelim, bu senaryo yarışmasına girelim. Oturalım, çalışalım!' 'Olur' dedim ben. 'Benim bir konum var. İsterseniz onu işleyelim' dedim. 'Nedir konun?' 'Ben bir şey düşünürdüm' dedim; 'Karayolları şoförlerinin hayatına ait bir belgesel film düşünürdüm öteden beri. Çünkü bunlar sıradan insanlar değil. Çok önemli adamlar bu şoförler. Yani gece gündüz, çetin ceviz olmak lazım bu işi yapmak için. Sıradan adam bu işi yapamaz.' O zaman Yaşar Kemal dedi ki, 'Karayolları şoförlerinin hayatını değil, biz bir kamyonu ele alalım, onun hayatını bir kamyon çıkarılsın gümrükten pırıl pırıl ve Türkiye'nin yollarında giderken eskisin.' Ben filme şöyle başlamayı düşünüyordum: Unkapanı'nın oralarda atılmış, hurda kamyonlar vardır. Onun direksiyon mahalline geçip Atatürk Köprüsü'nden geçen vasıtaları görmek ve böylece filme girmek istiyordum. Derken bu fikirden hareket ederek, oturduk, biraz çalıştık üstünde. Yaşar Kemal de adını koydu: Dağları Delen Ferhat diye.* [...] *Ferhat kamyonun adı oluyor.* [...] *Oturduk bir gün bir çalışma yaptık. Ondan sonra kimse gelmedi çalışmaya. Haldun Taner'le biz ikimiz oturduk, üç dört gün çalıştık. Yazdık, beraberce gönderdik. Birinciliği kazandı. Yönetmen olarak beni çağırdılar. Zaman bakımından anlaşamadık...*"

Bkz. *Lütfi Ö. Akad*, Alim Şerif Onaran, Afa Yayınları, 1990, s. 115-116.

Metin Erksan'la çok konuşur, sinema tartışır mıydınız? Yapmak istediklerinden, projelerinden bahseder miydi?

Bizim konuşmalarımızın önemli bir kısmı kuramsal yaklaşımlardı. İlkeler, dünya görüşü bazında konuşmalardı. Ama bu ilkelerin, kuramların tatbikata geçirilebilmesi çok zordu. Bu Metin Erksan için bilhassa o dönemlerde zordu. Aslında kendisini tanıdığım yıllarda içinde bulunduğu zor durum benim açımdan Türk sinemasında gerçekçi filmler yapma konusunda uyarıcı oldu.

Hangi açıdan?

Yeni Sabah için İstanbul'a geldiğimde Erksan mesleki bir kriz içindeydi. Kendisi sinemada ilk gerçekçi film yapmaya teşebbüs etmiş biri. Özellikle ilk filmi olan ve Türk sinemasında o güne kadar yapılmamış bir gerçekçi deneme olarak çektiği *Aşık Veysel'in Hayatı* büyük bir darbe yemiş, buna rağmen şiddetli bir şekilde gerçekçiliği savunan bir yönetmen olarak nasıl piyasa dışına itilmiş olduğunu, profesyonel hayatını sağlam bir düzene oturtamamış olduğunu görmek de benim için çok öğretici oldu. Buradan çıkan sonuç ne? Ben gerçekçi eğilimler taşıyorum, sinemada gerçekçi eğilimlerle ilgileniyorum, kendim de öyle filmler yapmak istiyorum, öyle filmleri de destekliyorum, ama bunları yapmak zor. İki açıdan. Bir, seyirciden bu konuda bir talep yok; iki, devlet bu konuda engelleyici durumda. Metin Erksan'ın durumu bunun en tipik tezahürü...

Metin Erksan o tarihlerde bir miktar piyasa dışına itilmiş durumdaydı. Bu açıdan bakıldığında piyasaya biraz böyle sarsıcı tavırla yaklaşan bir arkadaş, bir müttefik bulması onun da hoşuna gitmişti. Metin Erksan'ın piyasaya dönüşü *Dokuz Dağın Efesi* ile oldu. Filmin başarılı sonucundan sonra Metin Erksan'ın Türk sinema piyasası içindeki durumu gitgide daha güçlenir, böylece kendi görüşlerini, sinema anlayışını çok daha iyi uygulayabilir hale geldi. Dolayısıyla *Dokuz Dağın Efesi* ile meslek hayatında başlayan ikinci dönem onu *Yılanların Öcü* ve *Susuz Yaz*'daki noktaya, ya-

ni Türk sinemasında bir zirve haline getirdi. Ama dediğim gibi tanıştığımız 1956-57 yılları onun meslekteki bunalımlı yıllarıydı.

Sizin sonraları düşünce hayatınızda çok yer edecek olan Kemal Tahir'le tanışmanıza değinmeye başlayalım biraz. Kemal Tahir'i size Nijat Özön'ün tanıttığını söylemiştiniz.

Bana Kemal Tahir'in *Körduman* romanını mektupla tavsiye etti.

Neden peki? Tavsiye gerekçesi ne idi?

Aynen şunları yazmıştı: "*Bugüne kadar hiçbir Türk romanında bir köy yaşamının bu kadar gerçekçi anlatılışına, adeta bir sosyolojik inceleme gerçekliğinde anlatılışına rastlamadım. O yüzden senin de okumanı tavsiye ediyorum.*" Kitabı aldım, okudum. O kadar etkilendim ki, o tarihte çıkmış olan kitaplarını da alıp okudum.

Bu kitapların sizde uyandırdığı etki Nijat Bey'in size önerdiği gibi gerçekçilik açısından mıydı? Nijat Bey'de oluşan etkiyle aynı mıydı?

Evet, evet. Aynıydı.

Daha önce benzer tavsiyeleri olmuş muydu? Kemal Tahir dışında, Türk yazarlarına ait...

Şimdi öyle kitap önerisini hatırlamıyorum, ama *Aşk-ı Memnu* üzerine bir senaryo tasarısı vardı. Halit Ziya üstüne ne ölçüde konuştuğumuzu hatırlamıyorum. Ama Kemal Tahir kadar üstünde durulmadı.

Siz o zamana kadar *Aşk-ı Memnu*'yu okumuş muydunuz? Ya da Halit Ziya'yı?

İşte o sıralarda okudum. O sıralarda. Söylemişimdir, ben Türk edebiyatına askerden döndükten sonra girdim. Pek çok Türk yazarını o zaman okudum. Halit Ziya da bu çerçevede benim çok ilgi duyduğum bir edebiyatçıydı. Ben Kemal Tahir'i Nijat Özön'den duydum. Ama Halit Ziya'yı daha önceden biliyordum.

Nijat Özön'ün *Aşk-ı Memnu*'dan senaryo yapma tasarısı bir teklif üzerine miydi, yoksa kendi kendine yaptığı bir deneme miydi? Bu çalışma sizin ilginizi

çekmiş miydi?

Hayır bir teklif değildi, kendi kendine yaptığı bir denemeydi. Ben o çalışmayı hayal meyal hatırlıyorum. Şöyle söyleyeyim. Ben ileride neredeyse 20 yıl sonra *Aşk-ı Memnu*'yu film yapma tasarısı ortaya çıktığında ve senaryosunu yazacak olduğumda, Nijat Özön'ün çalışmasının üstümde bir etkisi yoktu. Yani hatırlamıyorum. Bunu menfi anlamda söylemiyorum. Yanlış anlaşılmasın. "Çok kötü bir senaryoydu, bana hitap etmeyen bir senaryoydu" gibi bir şey söylemek istemiyorum. Hafızamda yer eden bir şey kalmamış. Nijat Özön'ün benim üstümdeki etkisi yazmaya teşebbüs ettiği senaryo dolayısıyla değil, sinema alanındaki bilgisiyledir.

Bir tesadüf olmuş. Sizin o romanı yıllar sonra filme çekmiş olmanız ve onun da önceden deneme yapıyor olması...

Evet, evet. Ben *Körduman* ile başladıktan sonra ileriki tarihlerde de Nijat Özön'le Kemal Tahir konusunda çok fikir alışverişimiz oldu. Ama Halit Ziya çok keskin bir referans noktamız değildi. Neticede şu söylenebilir. Benim *Aşk-ı Memnu*'dan fırsat çıktığında bir film çekmiş olmam, onun da senaryo denemesi yapmış olması, o konuda da bir paralellik, bir yakınlık içinde olduğumuzu gösterebilir.

Kemal Tahir'le tanışmanıza dönebilir miyiz yeniden?

Körduman'ı okuduktan birkaç ay sonra Kemal Tahir'le karşılaştığımda, Kemal Tahir'in o tarihe kadar çıkmış olan bütün kitaplarını okumuştum. Sıcağı sıcağına çok dumanı üstündeydi bilgim. Karşılaşmamız Baylan Pastanesi'nde tesadüfen oldu. Orası o tarihlerde okur yazar takımının, sanat meraklılarının buluşma yerlerinden biriydi. Bir gün Metin Erksan ve Turhan Tükel'le üçümüz Baylan Pastanesi'ne gittiğimizde Kemal Tahir orada o masada birileriyle konuşmaktaydı. Hiç unutmuyorum, başında fötr şapkası vardı. Turhan Tükel şahsen tanıyordu onu ve bizleri tanıştırdı. O tarihten sonra tanışıklık artarak devam etti. Turhan Tükel benim çalıştığım *Yeni Sabah* gazetesinin yazı işleri yardımcısıydı kendisi. Orada çalıştı-

ğımız zamanlarda çok dost olmuştuk. O dostluk çerçevesinde yine onun vasıtasıyla tanıdığım iki dosttan birisi rahmetli Oğuz Atay'dır. Birisi de daha sonra Mimar Sinan Üniversitesi'nin ilk rektörü olacak olan mimar Orhan Şahiner'di. Bilhassa Oğuz Atay, Metin Erksan gibi gençlik dostuydu. Gece gündüz beraberdik. Metin Erksan'dan da öncedir tanışıklığımız. Tabii o zaman Oğuz Atay'ın henüz yazarlık tarafı yoktu.

Sizi karşı tarafa hangi şekilde tanıttılar? Kemal Tahir sizin yazılarınızdan haberdar mıydı?

Hiç şüphesiz Metin Erksan'dan haberi vardı. Metin Erksan'dan o tarihte okur yazar olan bir insanın haberdar olmaması mümkün değildi. Benim için tanışıklığı olduğunu sanmıyorum. Mesela Yaşar Kemal'le tanıştığımızda o benim yazılarımı duyduğunu bana ifade etmişti. Ama Kemal Tahir'le böyle bir şey hatırlamıyorum. Yani "*Merhaba, merhaba*" şeklinde...

Yani kendisine kitaplarından ne kadar etkilendiğinizi bile belirtemediniz.

O zaman olmadı. Daha sonra, daha sonra... Kemal Tahir'le bizim dostluğumuzun daha sıkı daha sağlam hale gelmesi bir yıl sonra benim yapacağım ilk film teşebbüsüyle oldu. Yani Almanlarla yapacağım film teşebbüsü gerçek dostluğumuzun başlangıcı oldu. Bu iki tarih arasında çok yüzeysel ve az sayıda bir iki görüşme oldu.

Kemal Tahir'le olan ilişkinize yeri geldikçe döneceğiz.

ASİSTANLIKLAR BAŞLIYOR

Halit Bey, yazarlık sürecinde edindiğiniz yakınlıklar bir süre sonra sizin yazılan sinemadan yapılan sinemaya girmenizi sağladı. O dönemin önemli yönetmenlerine asistanlık yapmaya, senaryo yazımlarına katılmaya başladınız.

1957'de *Dağları Delen Ferhat*'tan bir müddet sonra Atıf Yılmaz gelip bana *Yaşamak Hakkımdır* filminde hem senaryo üstünde çalışmamı hem

de kendisine rejisör yardımcılığı yapmamı teklif etti.

Nasıl oldu? Siz kendisiyle tanışıklığınız çerçevesinde, konuşmalar arasında bilfiil sinema yapmak niyetinizi söylüyordunuz, herhalde.

Şimdi kendi yorumumu yapıyorum. Atıf Yılmaz böyle bir çalışmayı teklif ederken benden büyük harikalar beklemiyor. Onun beklentisi benim senaryoya yapacağım olağanüstü katkılar değil. Genç bir adam var karşısında ve sinema konusunda daha önce tanıdıklarından farklı bir birikimi ve yaklaşımı var. Bu birikim ve yaklaşım onun ilgisini çekiyor. Sonra Atıf Yılmaz'ın o günden bugüne kadar olan çizgisi düşünülürse, kendisi hep genç insanlardan yararlanma, onlarla birlikte çalışma eğilimi göstermiştir.

Yaşamak Hakkımdır filminin senaryosuna katkınız ne düzeyde oldu peki?

Ağırlıklı, çok fonksiyonel bir katkı değildi. Çünkü ortada zaten bir konu vardı. Ayrıca prodüktör olan Hulki Saner'in kendine göre, "*bir filmde ne tutar, ne tutmaz*" konusunda keskin fikirleri vardı. Bir de şu var tabii, en ağırlıklı olarak: Atıf Yılmaz'ın kendisi bir senaryo yazarıydı. Senaryoyu büyük ölçüde o yazdı. Dolayısıyla "*o sahne için şöyle, bu sahne için böyle...*" şeklinde üç beş laf söylemiş olabilirim, ama sonucu belirleyen bir ağırlığım olmadı benim. Bu film Fritz Lang'ın *You Only Live Once* [*Günahsız Katiller*] filminden uyarlamaydı. Yani katacak fazla bir şey de yoktu zaten.

Kore'deki 8 mm filmlerinizi ve *Dağları Delen Ferhat*'ı da saymaz isek aslında ilk ciddi çalışma *Yaşamak Hakkımdır* filmi oldu.

Evet, tabii. Fiili olarak. Belirleyici olanlar Atıf Yılmaz ve Hulki Saner'di. Ama fikir çekirdeğinden, filmin ortaya çıkışına kadar, başından sonuna kadar çalıştığım bir tasarıydı.

Bu ilk asistanlık çalışmanız, size bir Türk film setinde, bir Türk film yönetmeninin hangi koşullarda çalıştığı, neler'le uğraşması gerektiği, hatta prodüktörle yönetmen arasındaki ilişki hakkında birtakım gözlemler yapma imkanı vermiş

olmalı...

Tabii, tabii.

Tam olarak, o filmden size kalan tecrübe nedir?

Bir defa bu film, benim başından film gösterilene kadar oluşumunu yaşadığım, takip ettiğim, içinde bulunduğum ilk film çalışması. Benim için çok faydalı oldu, ama mesela senaryo açısından değil. Çünkü senaryo bahsinde benim hep kendime göre zihinsel tasarılarım vardı. Ama organizasyon olarak Türkiye'nin şartlarında bir film çekiminin nasıl organize edildiğini gördüm. Yapımcının durumu ne? Yapım grubunun yaptığı işler ne? Yönetmenin yapımcıyla ilişkisi nedir? Yönetmenin kendi yardımcılarıyla ilişkisi nedir? Teknik ekip nedir? Genel teknik malzeme, araç gereç durumu nedir? Oyuncular mesela o filmin oyuncuları Çolpan İlhan'la Turhan Seyfioğlu birbirinden çok farklı iki oyuncu tipi göstermekteydiler. Yan oyuncuların durumları nedir? Figüranlar nedir? Lokal çalışmalar nasıl olmaktadır? Bu konularda benim için çok çok faydalı bir çalışma oldu. *Yaşamak Hakkımdır*, Türkiye'de o dönemde varolabilecek en iyi şartlarda yapılmış bir filmdi. Dolayısıyla bu bana sınırları da göstermekteydi. Yani çok kötü şartlarda çalışmış olsaydım sınırları tayin etmem daha zordu. Atıf Yılmaz o filmde benden ne aldı bilemem. Ama benden olumsuz bir etki almamış olmalı ki, sonradan başka projelerde de çalışmaya devam ettik.

Bu çalıştığınız filmi daha sonra eleştirmen gözüyle izleyip eleştirisini yazdınız mı?

Hayır, yazmadım.

Sizin çalıştığınız filmin şartlarının o tarih için epey iyi olduğunu söylediniz. Bir yandan da ortalamanın pek te parlak olmadığını öğrenmiş oldunuz. Bu tecrübe Türk filmleri hakkında sonradan yazdığınız eleştirilerinizi etkiledi mi? Kaba bir tabir olacak, ama daha insaflı bir yaklaşıma itti mi sizi?



İlk asistanlık yaptığı Atıf Yılmaz'ın *Yaşamak Hakkımdır* filminin çekimlerinde (1957).



Atıf Yılmaz'a asistanlık yaptığı *Karacaoğlan'ın Kara Sevdası* filminin Çığşar Yaylası'ndaki hazırlıkları sırasında (1959). Sol başta Duygu Sağıroğlu, arkada Danyal Topatan, Refiğ'in omuzunun arkasından görülen Vahi Öz.

Hayır, hayır. Çünkü benim meselem hiçbir zaman teknoloji ile, ekonomiyle olan bir mesele değildi. Yani teknoloji ve ekonomi ne kadar ise o... Benim meselem zihniyet meselesiydi. Ben *Yaşamak Hakkımdır* filminin temel zihniyetini zaten çalışma anında da benimsememiştim. Evet, filmin bana çok faydaları oldu. Ama etkisi olmadı. Etki başka şey fayda başka şey. Benim bu filmle Türkiye'deki sinema çalışmalarına dair görgüm arttı. Ama etkisi olmadı. Sonradan film yaptığım zaman onlar gibi film nasıl yapanım diye hiç düşünmedim. İşin başından itibaren benim asıl meselem zihniyet meselesiydi. Bu zihniyet de esas itibariyle Türkiye gerçeklerinin sinemaya yansıması şeklinde özetlenebilir. *Yaşamak Hakkımdır*, zaten kaynak itibariyle Türkiye gerçeklerinden yola çıkan bir konu değildi. Yani *You Only Live Once* [*Günahsız Katiller*] isimli bir filmden uyarlanmış. Ama ben ne yapmaya çalışıyorum? *Haydar Kuyusu Cinayeti*'nden yola çıkan bir film yapmaya çalışıyorum. "Gerçek"ten yola çıkmaya çalışıyorum. Ve çıktığım bu yoldan saptırılmak istendiğimde de onu kabul etmiyorum.

İkinci asistanlığınız da yine Atıf Yılmaz'la.

Almanlarla yapılacak projenin senaryo çalışmalarının ardından Türkiye'ye yeni dönmüştüm. Benim projem daha suya düşmemişti. Buradaki çalışmalar başlamadan önce onu ziyaret etmiştim. Yılmaz Güney'le *Bu Vatanın Çocukları* filmi üzerine çalışma yapıyorlardı. Sonra benim yapacağım film tasarısı çıkmaza girdi. Onlar bu arada *Bu Vatanın Çocukları* filmini bitirdiler. Ondan sonra *Alageyik* tasarısı üzerindeydiler. Atıf Yılmaz işte o zaman beni çağırdı. "*Sen madem ki o filmi çekmiyorsun. Gel beraber çalışalım*" dedi. Orada da yine benzer bir çalışma içinde bulundum. *Alageyik*'in konusu da Yaşar Kemal'in bir hikâyesinden alınmaydı. Onda da Yılmaz Güney başrolde oynamaktaydı. O film ya sonuna doğru Antalya'da çekildi. Benim açımdan çok ilginç bir çalışmaydı.

Yılmaz Güney de senarist olarak bu filmde gözüküyor.

Evet. Eh işte.

Asistanlık da yaptı mı bu filmde?

Vardı, ama tabii şimdi başrolde de oynadığı için asistanlık yapmaya fazla zaman ayıramıyordu. Yılmaz Güney esas ertesi yıl yaptığımız çalışmada asistan olarak daha fonksiyoneldi.

Sizin senaryo yazımındaki katkınız bu sefer ne ölçüde oldu?

Onda da senaryo çalışmasına katıldım. Ama varolan filmin senaryosunun ana belirleyicisi ben değildim. O gene Atıf Yılmaz'dı. Hatta şöyle söyleyeyim. Bu film için elde tamamlanmış bir senaryo olmadan çekime çıkıldı. Öyle ani çekilmesi gereken bir şey oldu. Diyalogların bir kısmı sette yazılmaktaydı. O film çalışması da benim açımdan çok faydalı oldu. Orada Atıf Yılmaz'ın bu işin pratiğini götürmedeki olağanüstü yatkınlığını gördüm. Çünkü *Yaşamak Hakkımdır* nispeten tamamlanmış bir senaryodan yapılan bir filmdi. *Alageyik* ise alelacele yapımına girişilmiş bir filmdi. Yaşar Kemal'in hikâyesinden bir kaba olay hattı ortaya çıkartılmıştı. Diyaloglar tam değildi. Sahne dizilişi de işte böyle bir kaba şekilde hazırlanmıştı.

Bu çalışma şekli de Türk sinemasının kendine özgü yapım koşullarına dair önemli bir başka örnek.

Elbette. İşte orada Atıf Yılmaz'ın bir yönetmen olarak olağanüstü pratik tarafını görmek imkanım oldu. Diyebilirim ki *Alageyik* çalışması benim için *Yaşamak Hakkımdır* çalışmasından çok daha faydalı oldu. Çünkü *Yaşamak Hakkımdır* nispeten kurallara uygun olarak yapılan bir çalışmaydı. Ama *Alageyik* çalışması Türkiye'ye mahsus bir çekim tarzıyla yapılmış bir çalışmaydı. Ben gerektiğinde o şekilde çalışmanın da kabul edilebileceğini, böyle bir çalışmanın da olabileceğini orada gördüm. *Alageyik* çalışması olmasaydı belki ben çekim konusunda muhafazakâr kalabilirdim. Mesela *Hatalı Yol*'u reddetme sebeplerimden biri de benim belki meseleye çok kuramsal olarak yaklaşmamdı. Yani her şey kâğıt üstünde bir mimari proje gibi tamamlanmış olacak. Ama *Alageyik* tamamen farklı bir tasarıydı. Kaba bir senaryoyla yola çıkıldı. Kostümler, atlar, aksiyonlar ve orada

Atıf Yılmaz'ın sıfırdan film ortaya çıkarma becerisini gördüm. Film çok da tuttu. Eğer film tutmasaydı o zaman kusur bulabilirdim: "*E tabii kardeşim. Hiçbir hazırlık olmadan gitti. Cepten bir kâğıt çıkıyor. Bugünkü diyaloglarımız bunlar. Hadi şu sahneyi şurada mı çekelim, burada mı çekelim... böyle olmaz...*" Yoo. Film çok tuttu. Haa, bunun benim üstümde çok uyarıcı bir etkisi oldu. Şartlara uyabilmek, şartları kontrol altında tutabilmek. Ama *Alageyik*'te bunu gördüm de bundan sonra programlı çalışmadan vaz mı geçtim? Hayır. Hâlâ planlı programlı çalışmadan yanayım. Ama planın, programın aksadığı yerde tıkandığı yerde plan ve programı bir kenara bırakmanın faydalı olabileceği tecrübesini yaşamış oldum. İşte *Alageyik* o bakımdan benim açımdan çok önemlidir. Atıf Yılmaz, dünya sinema tarihinin tanıdığı en pratik, en pragmatik yönetmenlerden biridir. Ben kendisiyle çalışana kadar oldukça kuramcıydım. Oldukça rasyonalist bir tutum içindeydim. Hatta o yüzden Almanlar tarafından bana önerilen ilk iş teklifinden vazgeçtim. Ama Atıf Yılmaz'la daha sonraki çalışmalarda onun Türkiye'deki film çekme şartları içindeki o olağanüstü pratik yaklaşımı, şartlara kolay adaptasyonu benim için çok uyarıcı, çok faydalı oldu.

Atıf Yılmaz dışında asistanlığını yaptığınız Metin Erksan ve Memduh Ün'le olan çalışmalardan söz edebilir miyiz? Özellikle sizin sinema tecrübenize olan katkıları ve ağırlıkları açısından.

Ben asistan olarak en çok Atıf Yılmaz'la çalıştım. Metin Erksan'la bir film çalıştık: *Şoför Nebahat*. Aslında o filmi Atıf Yılmaz yapacaktı. Ama filmin başoyuncusuyla anlaşamayınca Atıf Yılmaz ayrıldı. Metin Erksan yönetmen oldu. Metin Erksan'la çalışmada Atıf Yılmaz'la olan uyumu sağlayamadık. Metin Erksan'ın çok farklı bir yaklaşım tarz vardı. Atıf Yılmaz işbirliğine daha açıktı. Metin Erksan ise meseleleri daha çok kendi içinde halletmeyi tercih ediyordu. Bu bir filmlik çalışmamızdan çok fazla bir istifadem olmadı benim.

Ondan sonra en çok Memduh Ün'le çalıştım. Memduh Ün kısa bir

asistanlık döneminden sonra bana yönetmen olarak ilk filmimi yaptıran yapımcıdır aynı zamanda. Ama ben ilk filmimi yaptıktan sonra da birkaç yıl Memduh Ün'le hem senarist olarak hem de yönetmen yardımcısı olarak çalıştım. Onunla da çok uyumlu, Atıf Yılmaz'la çalışmaya benzer bir çalışma içine girdik.

Memduh Ün'e asistanlık yaptığınız ilk film *Mahallenin Sevgilisi* idi.

Evet. Senaryosu üstünde de çalışmıştım. Ondan sonra *Kırık Çanaklar* filmi de var. Ve artık onunla ilişkimiz Atıf Yılmaz'la ilişkimizden daha ileri idi. Çünkü Memduh Ün kendi filmlerinde bazı sahnelerin çekimini de zaman zaman bana bırakıyordu. Mesela geceleri çok geç saatlere kadar kalmaktan hoşlanmazdı. Bazen işleri çıkardı. Yapımcı olarak takip etmesi gereken işleri olurdu. Zaman zaman bazı oyuncularla takıştığı olurdu. Onların yüzünü görmemek için falan. Neticede çeşitli sebeplerden ötürü o bana yönetmenlik yaptırmaya başlayana kadar ben bazı çekimler yapmış durumdaydım.

Bu çalışmalar hakkında neler söyleyebilirsiniz, sizin sinema tecrübenize katkıları bakımından?

Memduh Ün'le çalışmamızın benim için en büyük faydası Türkiye'de ticari sinemanın ekonomik temellerinin ne olduğunu öğrenmek oldu. Set çalışması anlamında Memduh Ün, Atıf Yılmaz kadar pratik değildi. Ama Atıf Yılmaz'dan farklı olarak, Atıf Yılmaz'ın az düşündüğü farklı bir alanda daha iyi donanmıştı. Yapımcılıkta... Memduh Ün yapımcı yönetmendi. Yapımcılıkla yönetmenliği bir arada yürütmekteydi. Hatta yönetmenlikteki bütün becerisine, bütün ifade gücüne rağmen sinemasında her zaman onun yapımcı tarafı daha ağır basmıştır. Yani bir filmin finansmanı hangi şartlarda olur? Maliyeti nasıl kontrol altında tutulur? Hitap ettiği genel seyirci ortalaması nedir? Onunla nasıl iletişim kurulabilir? Ona nasıl bir dil kullanmakta yarar vardır? Pazarlanma meselesi, dağıtım şirketleriyle anlaşma nasıl yapılır? Memduh Ün bu açıdan Atıf Yılmaz'dan çok daha dona-

nımlıydı.

Onun "kalamazo" dediği bir defteri vardı. Filmlerin nerelerde, ne hasılatlar yaptığını gösteren. Zaten daha ilk çalışmaya başladığımız günden itibaren o kalamazoyu önüme koymuştu. Gerçekten de ben Memduh Ün'ün kalamazo defterlerinden kendi adıma çok yararlandım. Onlan tekrar tekrar tetkik ettim. Bir filmin İstanbul'da, merkez sinemalardaki seyirci ilgisi, semt sinemalarındaki seyirci ilgisi, Marmara Bölgesi'nde, Ankara, Orta Anadolu ve diğer bölgelerde gördüğü ilgiyi... Bunlar benim açımdan çok uyandırıcı, çok bilgilendirici oldu.

Atıf Yılmaz'la çalışırken çektiğiniz sahneler oluyor muydu?

Tabii. Mesela *Karacaoğlan'ın Karasevdası* filminde. Bu dışarıda çekilen bir filmdi. Atıf Yılmaz'ın bir meselesi oldu. Filmin son haftası çekimi bana bıraktı. Daha sonra *Suçlu* filminde çalıştığımız zaman da şu oldu. Çok çabuk çekilmesi gereken bir filmdi. Bir hafta kadar süremiz vardı. Aynı anda iki çekim yapıyorduk. Bazı sahnelerin çekimini orada da bana bırakmıştı. Şimdi ben hem Atıf Yılmaz'ın hem Memduh Ün'ün çalışma tarzını ve üslubunu kapmıştım. Benim çektiğim sahneler filmin bütünü içinde "*Aa, bu sahneleri başka birisi çekmiş*" şeklinde ne olumlu ne de olumsuz anlamda fark edilmeyecek şeylerdi.

Memduh Ün bir yapımcı olarak kendisinin yapım şirketi için senede diyelim ki üç dört tane film yapacak. Bu filmlerden iki tanesini kendisini yapabilecek durumdaydı. İki tanesini başka yönetmenlere vermek durumundaydı. O zaman ne olacak? Ya Atıf Yılmaz gibi bir yönetmeni çağıracak ki öyle de olmuştur, ya Orhan Elmas'ı ya da başka birisini. Bir seçeneği de şuydu: Ertem Göreç gibi, benim gibi hem şirkette çalışan hem filmlerin hazırlığında da katkısı olanlara çektirmek. Şirketin as filmlerini, lokomotif filmlerini kendisi yapar. Lokomotifin peşine takılacak vagon filmleri de kendisinin kontrolünde olan, üç aşağı beş yukan ortaya ne çıkaracağını bildiği adamlara verir. İşte Memduh Ün'le de çalışma şartları buydu.



Memduh Ün'e asistanlık yaptığı *Boş Yuva* filminin set çalışmasında (1961). Sol başta Memduh Ün ve sağda Tunç Başaran.

Lütfi Bey'le asistanı olarak çalışma imkanınız olmadı hiç?

Olmadı, ama ben kendisinden çok etkilendim, her zaman çok büyük saygı duydum. Onun filmlerini seyredene kadar *"Türkiye'de acaba film yapılabilir mi"* diye düşünürdüm. Daha sonraki yıllarda kendisiyle her zaman aynı şekilde düşünmediğimiz olmuştur. Ama benim her zaman takdir ettiğim bir özelliği vardır. Meselelere her zaman akılcı bir açıdan yaklaşabilme disiplinine sahiptir. Sinema sorunlarını değerlendirirken her zaman belli bir rasyonel mantık içinde davranır – ki bu açıdan konuşmaya, düşüncelerini almaya en çok değer verdiğim sinemacıların başında gelir. Mesela Metin Erksan Lütfi Bey'den çok farklıdır. Lütfi Bey'de ne kadar soğukkanlı bir akılcılık hakimse Metin Erksan'da da o ölçüde bir heyecan, bir coşku söz konusudur. Ben şahsen Lütfi Bey'e daha yakınım. Ama Me-

tin Erksan'ın coşkusuna da ilgiyle yaklaşmışımdır. Bu bana Nietzsche'nin sanata yaklaşımda kullandığı "Apolloniyen" ve "Dionysosyen" eğilimler tasnifini hatırlatır. İlki daha akla, ölçülere, dengelere sahipken diğeri heyecanlara, duygusal taşkınlıklara yakındır. Erksan'ın ikinciye yakın olan karakteri de çoğu zaman çok ilginç sonuçlar ortaya koyan bir yaratıcılık kaynağıdır.

İLK UZUN METRAJ FİLM ÇEKME ŞANSI ÇIKIYOR

İlk asistanlığınızı yaptığınız *Yaşamak Hakkımdır* filminin sizin için yol açıcı bir başka özelliği daha oldu. Asistanlık ve yazarlık yaparken bir anda kendinizi dış destekli, önemli bir filmin yönetmeni olma ihtimali belirdi.

Yaşamak Hakkımdır'ın içinde kısmen bir Alman katkısı olmuştu. Prodüktörü Hulki Saner'in bir Alman grubuyla ilişkisi vardı. Filmi o ilişki çerçevesi içinde bir Alman kameraman çekiyordu, Ernest von Theumer diye. Filmin bir kısmı İstanbul dışında Göreme civarında çekilmişti. Dolayısıyla çekimlerden sonra akşamları iş paydos olduğunda bir arada oturup konuşmaktan başka yapacak bir şey yoktu. İşte ben o konuşmalar sırasında Theumer'e bir konudan bahsettim. Basında Haydar Kuyusu Cinayeti diye çıkmış bir olay vardı. O olayı anlattım ve bundan yola çıkarak bir film yapmayı düşündüğümü söyledim. Ama bunu konuştuğumuz sırada benim elimde yazılı iki sayfalık bir tasan bile yoktu. Yani lafla anlattım.

Bu konuyu sette Theumer'e anlatmadan önce de *"bu konunun senaryosunu yazayım, filme çekeyim"* diye düşünmüş müydünüz? Yoksa o anda, o film setinde öylesine mi aklınıza gelmişti? Bir de bununla bağlantılı olarak şunu sorayım. Kafanızda başka tasarılarınız var mıydı? Eleştirmenlik yaparken "ileride senaryosunu yazabilir, film yapabilirim" dediğiniz konular var mıydı?

Sürekli olarak "*şu hikâyeden, şu romandan, şu konudan film yapsam*" di-

ye düşündüğüm pek bir şey yoktu. Benim daha çok düşündüğüm temel ilkelerdi, temel prensiplerdi. Yani "*ben bir film yaparsam bu filme, bu tasarıya yaklaşım tarzım ne olacak?*" diye düşünüyordum.

Haydar Kuyusu Cinayeti başlangıçta bana aksiyonu itibariyle çok ilginç, çok sinematografik geldi. Gerçekten yola çıkma meselesi... Olmuş bir vaka... Benim gerçekçilik arayışlarıma uygundu. Ama ben insanın her aklına geleni sinemada film yapmasının mümkün olmadığını bilecek kadar idrak sahibiydim.

Atıf Yılmaz'a bu konudan bahsettiniz mi?

Bundan Alman kameramana bahsettiğim zaman bir film çekimindeyiz. Bir film çekimi sırasında bir yönetmenin kendi yaptığı filmin meseleleri ötesinde bir şey düşünmesi, buna zaman ayırması çok zordur. Theumer'e de bunu anlatırken şunu hiç düşünmedim. Yani "*Benim böyle bir konum var. Bir prodüktör ayarlarsan...*" Hayır, böyle bir şey aklımdan bile geçmedi. Sadece sohbet olarak... "*Böyle bir şey yapmayı düşünürüm. İşte o konuda çok sinematografik bir aksiyon meselesi var*" dedim.

Nasıl oldu da bu laf somut bir film teşebbüsüne dönüştü?

İşte o filmin çalışmaları bittikten ve Theumer Almanya'ya döndükten bir müddet sonra 1958'in başlarında bir davet geldi bana. Theumer'den... Diyordu ki, "*Senin bana anlattığın o konudan burada bir stüdyo sahibine, prodüktöre bahsettim. Çok ilginç buldular. Biz bundan bir film yapmayı düşünüyoruz. Yönetmenliğini senin yapmanı istiyoruz. Ama bu filmin bizim standartlarımıza uygun yapılabilmesi için senin Almanya'ya gelmen gerekiyor. Senaryonun Almanya'da yazılması gerekiyor. Bu arada senin Almanya'daki stüdyoları görmen, oradaki teknisyenlerle tanışman, çalışma şartlarını görmen gerekiyor. Gelir misin?*"

Tabii ben işin başında bir insanım. İlginç bulduğum bir konu. Dediğim gibi ortada yazılı iki sayfa metin yok. Sözle anlatılmış bir konu. Ve onlar bundan film yapmak istiyorlar. Memnuniyetle kabul ettim, tabii. Gazete-

den izin aldım. O tarihlerde *Akşam*'da çalışmaktaydım. Onlar da anlayışla karşıladılar. İşte zaten Turhan Tükel, yazı işleri müdürü Osman Karaca'nın yardımcısı ve aram da iyi onlarla. Kendi arkadaşlarından biri böyle bir teklif almış...

Almanya'ya gitmeden bir ön hazırlık yaptınız mı?

Oradaki çalışmalara daha sağlam gitmeyi ve bunun için de ustalardan nasıl yardım sağlanır diye düşündüm. İlk iş olarak, o tarihlerde edebiyat alanındaki favorim, çok takdir ettiğim aynca iyi de ilişkilerimiz olan Aziz Nesin'e gittim. "*Aziz Bey böyle böyle*," dedim. "*Ben bir teklif aldım. Almanlarla müşterek bir film yapılacak. Türkiye'de çekilecek ve Alman oyuncular da oynayacak. Şöyle bir konu var. Bu konu üzerine beni çağırıyorlar. Bu konunun senaryo haline gelmesinde bana yardımcı olur musunuz?*" Aziz Nesin ilgiyle karşıladı. "*Tamam*" dedi, "*sen bu konuyu bırak bir hafta sonra gel.*" Tabii ben ona giderken bir şeyler hazırlamıştım. Onları bıraktım. Bir hafta sonra gittiğimde Aziz Nesin bana "*bak ben sana başka bir şey teklif ediyorum*" dedi. Bir oyun. Daha sonra onu *Biraz Gelir misiniz* diye zannediyorum yayımladı. Onu teklif etti. Ben aldım, baktım, okudum. Tabii, hiç şüphesiz Aziz Nesin yazdığı için kendi içinde ilginç, ama beni Almanya'ya belirlenmiş bir konu için çağırıyorlar. Bu çok farklı bir şey.

Sizce neden böyle bir değişiklik önerisinde bulundu, Aziz Bey? Sizin konunuzdan film olmaz diye mi düşündü acaba?

Hayır, öyle bir şey demedi. Ama kendi konusundan daha iyi bir film olacağını düşündü herhalde. Ben dedim ki, "*Bu oyun için bir fikir yürütmem söz konusu değil, ama Almanlar beni belli bir konu için çağırıyorlar. Ben bu konu için sizden yardım istiyorum.*" Pek şey yani biraz böyle buruk ayrılındı tabii. Aradan bir hafta on gün geçti. O tarihte çıkan mizah dergilerinden birinde Aziz Nesin, benim ona müracaatımı bir mizah konusu haline getiren bir hikâye yazmış. *Ben Bu Kızı Ne Yapacağım Şimdi*, diye. Adımı vermeden. Ama işte "*bir genç yönetmen geldi. Almanlarla film yapa-*

cakmış, Alman kızı Türkiye'ye gelecekmiş. O kızı ben şimdi ne yapayım" falan gibi benimle alay eden bir hikâye yazmış. Tabii buna üzüldüm. Ben ona üstad diye, genç bir hayranı olarak gittim. O benimle alay eden bir hikâye yazmış.[5]

Kemal Tahir'e gitmeyi düşünmediniz mi?

O tarihe kadar Kemal Tahir'le olan ilişkilerimiz Aziz Nesin'in ki kadar sıkı değildi. Ama bu durumdan sonra ben Kemal Tahir'i aradım. Aynı şeyi ona da anlattım. Kemal Tahir de bana "*sen bu konuyu bana bırak, bir hafta sonra gel*" dedi.

Bir hafta sonra gittim. Kemal Tahir konunun senaryoya dönüştürülmesi konusunda çok ilginç bir çalışma yapmıştı ve o çalışma benim meslek hayatımdaki temel senaryo çalışmalarından biri olmuştur. Yani 1958 yılında Kemal Tahir'le yaptığımız o çalışma daha ileride benim senaryo çalışmalarımda o günden bugüne çok kalıcı bir etki bırakmıştır üstümde. İnsan dramı, drama düşen insan anlayışı bakımından. Kemal Tahir'in *Haydar Kuyusu Cinayeti* olayına, gerçekten olmuş bir olaya yaklaşımı, onu aynen yapmak yerine, oradaki kişileri dram kişisi haline getirme esasına dayanıyordu. Dolayısıyla olayın aynen tekrarı yerine, yani bir gazete röportajının ötesinde, sanatçı yorumu, sanatçının insan ilişkilerine, insan dramına bakışı açısından bana bugün de senaryo konusunda en temel sayılabilecek şeyi öğretti. Benim başlangıçtaki düşüncem, mümkün olduğun-

---

[5] Aziz Nesin'in sözü edilen hikâyesi *Akbaba* dergisinin 1958'de çıkan bir sayısında "Alman Kızına Ne Yapalım?" adıyla yayımlandı. Hikâye şu paragrafla bitiyor: "*Filmciler gittiler, bir daha da geri dönmediler. Aradan iki ay geçti. Ne yaptılar bilmiyorum. Ama benim başıma Alman kızını bela ettiler. Ben şimdi bu kızı ne yapacağım? Gece gündüz hep aklımda. Alman kızı Ne yapayım kızı? Bir kere de buraya getirdiler. Ne kalabiliyor, ne gidebiliyor. Ne yapacağımı düşünmekten işten güçten oldum.*

Ne yapacağımı biliyorum, ama filmde olmaz."

ca gerçeğe uygun bir şey yapmaktı. Bunun doğru bir şey olmadığını Kemal Tahir'in ikazıyla kaptım ve bundan da vazgeçmedim. Ve ben o çalışmayla Almanya'ya gittim.

Senaryo formunda mıydı elinizdeki çalışma?

Hayır, hayır. Senaryo taslağı formundaydı. Klasik senaryo gibi sahne sahne yazılmamıştı, diyalogları belli değildi. Bir yaklaşımdı. Ama işin esasını teşkil eden bir yaklaşımdı. Öyle sağlam bir yaklaşımdı ki, ben o tasarıyla Almanya'ya gittiğimde, orada Alman müteşebbisler müzakere ettiklerinde işin esası konusunda hiçbir itirazları olmadı. Orada iki veya üç ay kaldım. Senaryo haline orada getirildi. Oradaki ilginç bir durum şu oldu. Önce beni benden daha yaşlı bir senaryo yazarıyla çalıştırmaya başladılar. O arada ben bir taraftan da Münih'teki, filmi finanse eden kuruluşun sahibi olduğu stüdyoya gidip gelmekteyim. Oradaki çalışmaları da takip ediyorum. İşte orada, aşağı yukarı benim yaşlarımda genç bir Alman sinemacıyla tanıştım. İlk defa bir kısa film yapmış. Daha önce çeşitli filmlerde yönetmen yardımcılığı yapmış. Bu yönetmenlerden özellikle Stanley Kubrick'e asistanlık yapmış olması benim ilgimi çekmişti. Almanya'da çekilen *Paths of Glory* [*Zafer Yolları*] filminde yardımcılık yapmış. Douglas Sirk'e, gene Almanya'da yapılan Erich Maria Remarque'ın romanından uyarlanan *A Time To Die, A Time To Love* [*Sevmek Zamanı, Ölmek Zamanı*] filminde asistanlık yapmış. Tabii bazı Alman yönetmenlere de asistanlık yapmış. İlk defa da bir kısa film yönetmiş. Onun montajını yapıyordu stüdyoda. Onunla tanıştık ve çok dost olduk. Adı Franz Josef Spieker olan bu sinemacıyla dostluğumuz gelişmekteyken öbür, benden oldukça yaşlı ve tecrübeli senaryocuyla adını bile unuttum şimdi savaşta bir kolunu kaybetmişti bir adamcağızdı. Onunla anlaşamıyoruz bir türlü. Kurt Linnebach ve karısı ilgiliydi bu işlerle. Gittim dedim ki, "*Ben bu adamla anlaşamıyorum. Ama sizin stüdyonuzda şöyle bir genç adam var: Franz Josef bu senaryoyu onunla yapalım.*" "*Tamam*" dediler. Yani hiçbir tepki göstermе-

den, kabul ettiler. Ve biz aramızda İngilizce konuşarak, senaryonun Türkçesini ben Almancasını o ayn ayn yazdık. Bu senaryo yazılırken benim İstanbul'dan getirdiğim Kemal Tahir'le yaptığımız çalışma esas idi. O esası kaybetmedik. O yaşlı senaryocuyla o esası kaybetme zorlamalan olmaktaydı. Velhasıl orada kaldığınız süre içinde senaryo yazımı tamamlandı. Almanya'da oynayacak oyuncuların seçimleri yapıldı. Ve 1958 yazı başında İstanbul'a geldik. Alman ekip de geldi. Projenin adı *Hatalı Yol*'du. Kızıltoprak'ta boş bir bina kiralandı. Orada Türkiye'den oynayacak oyuncuların da seçimi yapıldı. Bunlar arasında Sadri Alışık, Orhan Günşiray, Erol Günaydın, Kadir Savun da vardı.

Siz mi seçtiniz oyuncuları?

Evet. Orhan Günşiray o tarihte henüz meşhur Orhan Günşiray değildi. O tarihte bir tek filmde, Hasan Kazankaya'nın yaptığı *Lejyon Dönüşü* filminde küçük bir rolde oynamıştı. "Adalar Güzellik Kralı" olarak ün yapmıştı. Çok yakışıklı bir adamdı.

Filmin Türkiye'de bir ortak yapımcısı var mıydı?

Vardı. Askerlik arkadaşım Aram Gülyüz. Ben bu işe girerken onunla olan dostluğum çerçevesinde onun ilgisini biliyorum. Aynca dil biliyor. Film Almanlarla yapılacak. Ekibin içinde dil bilen adam lazım. Aram da o yüzden bana avantajlı geldi.

İlk tecrübesi miydi?

Evet, ilk tecrübesiydi.

Filmin çekimine çok az kala bir problem çıktığını ve sizin projeyi bıraktığınızı biliyoruz. Nasıl oldu bu?

Oyuncu seçimini de yaptıktan sonra Alman oyuncularla Türk oyuncuları kaynaştırmak, çekimi kolaylaştırmak için o Kızıltoprak'taki evde provalara başladık biz. İşte bu arada kıyafetler filan da hazırlanıyor. Çekime az bir zaman kala Almanya'dan bana bir dosya geldi. Bu dosyanın



Hatalı Yol projesinin Kızıltoprak'takı provaları sırasında filmin oyuncularından Bianca Brennecke ile (1958).



İlk yönetmenlik girişimi olan *Hatalı Yol*'un Alman yapımcısı Liselotte Linnebach ile Münih'te (1958).

içinde buraya şu sahne ilave edilecek, oraya şu sahne ilave edilecek diye, orada bir senaryocuya yazdırılmış birtakım sahneler vardı. Onlar filmin bütünlüğüne uymayan şeylerdi. Nitekim Franz Josef Spieker de benimle aynı görüşteydi. Ben dedim ki, "*Böyle şeyler Türkiye'de olmaz.*"

Ne vardı ki o sahnelerde?

Çingeneler, mingeneler falan. Bizim çingeneler de değil. Macar, Romen çingeneleri gibi şarkılar, danslar, manslar, göçebe arabaları falan. Türkiye'de böyle şeyler yok. Dediler ki, "*Olsun. Biz bu filmi Türkiye için yapmıyoruz ki. Türkiye'de bunlar varmış yokmuş Almanya'da kimse bunlarla ilgilenmez. Biz bu filmi sadece Türkiye'de gösterilsin diye yapmıyoruz.*" Ben, "*Türkiye'de de bu film gösterileceğinden ben böyle bir şey yapmam*" dedim. O zaman "*sen bilirsin*" dediler. Ve beni çekime üç dört gün kala filmin yönetmenliğinden ayrıldım. Franz Josef de ayrıldı. O da beni haklı buldu. Daha sonra Almanya'da çok ünlenecek olan, o tarihlerde 16 yaşında çok genç bir kız Hannelore Elsner[6] diye genç bir oyuncu namzedi... Ben onu Münih'te bir tiyatro okulunda bulmuştum. Filmde önemli bir rolü vardı. O da yaşından beklenmeyecek şekilde cüretkâr çıktı. "*Ben de oynamıyorum*" dedi. Almanya'da sonradan çok ünlü oldu. Ben bırakınca onlar da bıraktılar, Almanya'ya döndüler. Tabii Aram Gülyüz bırakamazdı. Onun bazı akraba ortakları vardı. Onlar devam etmek durumunda kaldılar. Karl Möhner diye bir oyuncu vardı. O bir şeyler yazdı. Bütünüyle İstanbul'da geçen bir konu haline getirdiler senaryoyu. Hatta senaryoyu tamamen bırakıp kafadan şeyler yapmaya kalktılar. Ben o filmi görmedim, ama ortaya çıkanın berbat bir şey olduğu anlaşılıyor. Karl Möhner, hem başrolde oynadı hem filmi yönetti.

---

[6] 2001 yılına denk gelen 20. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde *Die Unberührbare* [Çıkış Yok] filmiyle kazandığı en iyi kadın oyuncu ödülünü Refiğ'in elinden aldı. Bu vesileyle yıllar sonra yeniden karşılaşmış oldular.

Bu arada olduğunu zannettiğim bir olay daha var. Sizin Lindsay Anderson'a mektup yazmanız. Bunu anlatabilir misiniz?

Şimdi bu oluşumlar, bu gelişmeler sırasında benim en ilgi duyduğum olaylardan biri de İngiltere'deki "Free Cinema" hareketiydi. Lindsay Anderson'un *Sight and Sound* dergisindeki yazılarını okumuştum. Çok ilginç çeken, beni çok etkileyen bir sinema yazarıydı. Ve İngiltere'de "Free Cinema" hareketi başladığı zaman o hareketin en ilginç filmlerinden *Everyday Except Christmas* gibi bazılarını onun yaptığını biliyordum. Ona ilgimi belirten bir mektup yazdım. Toplantılar başlamadan önce ... Almanlarla film yapma zamanları aşağı yukarı. Bir süre sonra Walter Lassally'den bana bir mektup geldi. Anderson'un benim mektubumu, daha çok ilgilenebileceği düşüncesiyle kendisine verdiğini yazıyordu. Çünkü Anderson daha çok İngiltere'deki işlerle uğraşıyor. Walter Lassally ise İngiltere dışındaki işlerle daha ilgili durumda. Böylece Lindsay Anderson'a yazdığım mektup dolayısıyla ben Lassally ile tanışmış oldum. Bana cevap ondan gelmiş oldu. O arada başka bir tasarı söz konusuydu. Bir senaryo taslağı hatta onu Lassally'ye yollamıştım. "*Bunun hakkında ne diyorsunuz?*" diye. "*İyi tamam vb.*" diye olumlu şeyler yazmıştı. Ertesi yıl 1959 yılında Walter Lassally Türkiye'ye beni ziyarete geldi. Onunla beraber Türkiye'deki stüdyoları gezdik. İmkanları gösterdim. Kriton İlyadis o tarihlerde Türkiye'de en iyi, gerçekten başarılı bir görüntü yönetmeniydi. Onunla çok iyi anlaştılar. Onun filmlerini gösterdim. Ben henüz yönetmen değildim. O yüzden kendime ait gösterebileceğim bir film yoktu. *Düşman Yolları Kesti, Ateşten Damla* gibi o yılın en kalbur üstü sayılabilecek filmlerini gösterdim. Bana ifade ettiği, "*Bu şartlarda da dikkate değer filmler çıkabilir. Bunlar gerçi Avrupa'nın teknik standartlarıyla kıyaslandığında zayıf şartlar, ama dikkate değer bir iş yapılabilmesi için imkansız şartlar da değil. Eğer sen bir şey ayarlarsan ben gelir burada seninle çalışırım*" mesajını verdi ve ayrıldı. Ama ben o şartları temin edemedim, tabii.



Oscar ödüllü İngiliz kameraman dostu Walter Lassally'nin (ortada) Türkiye ziyaretlerinden birinde (1998). Sol baştaki Sami Şekeroğlu.

Böylece asistanlık süreciniz bir süre daha devam etti. Memduh Ün size ilk filminizi yapma fırsatı verene kadar.

Evet.

SİNEMACILAR VE SİNEMA YAZARLARI ARASINDA YAKINLAŞMALAR VE KOPUŞLAR

Sizin sinema yazarlığı yaptığınız yıllarda sinemacılar ve sinema yazarları arasında bir yakınlaşma yaşanmaya başlanıyor. İki kesimle de ilişkide olan bir kişi olarak siz, bu yakınlaşmanın tam ortasındasınız. Hatta bu iki kesimden insanların sizin evinizde bir araya geldikleri özel bir dönem de var.

Evet. Şöyle oldu. 1958'de Atıf Yılmaz'ın asistanlığını yaptığım *Alageyik*

tasarısı bittikten sonra ben artık sinema çevresinde epey insan tanımıştım. O arada Galatasaray Lisesi'nde bir sinema kulübü kurulmuş. Beni sinema yazan olarak davet ettiler. Bu kulübün öğrencileri ilginç bir takımdı. Kuruculan, üyeleri arasında Erdoğan Tokatlı, sonradan sosyoloji profesörü olan Baykan Sezer, sonradan kameraman olan Cengiz Tacer ve yönetmen olan Alp Zeki Heper vardı. Erdoğan Güçbilmez diye o tarihlerde sinemayla çok ilgili bir arkadaşlan daha vardı. Sonradan işi siyasete döktü. Ama o diğer arkadaşlan gibi seçtiği alanda kariyer sahibi olamadı.

Ben bir taraftan yerleşik sinema alanındaki kişilerle tanışırken bir taraftan da basında sinemayla ilgili kişilerle yakınlık içindeydim. Sinema yazarlan benim Almanlarla film yapma teşebbüsümü çok desteklediler. Zaten hep öyledir. Yabancılarla bir iş yaptığın zaman Türkiye'de destekçisi çok olur. O gün de öyleydi. Tabii film tamamlanmış olmasa da, Almanların Türkiye'de bir adam bulup onunla film yapma teşebbüsünde bulunmuş olmalan bile bana bir kredi kazandırmıştı. O bakımdan sinema camiası bir, basında sinemayla ilgili camia iki. Üçüncü olarak, Galatasaraylılarla beraber buna bir de öğrenci boyutu eklendi. Ben burada ister istemez bir irtibat noktası durumundaydım. Benim bir ayağım sinema yazan olarak basında, bir ayağım rejisör yardımcısı ve senaryo yazan olarak piyasaya girmiş, derken bir taraftan da öğrenciler işin içine karışmışlar. Belki pek makbul sayılmayacak bir huyumdur. Ben insanlan hep bir araya getirmeye çalışırım. O zaman da işte profesyonel sinemacılar, sinema üstüne yazanlar ve sinemaya ilgi duyan gençlerin birbirlerini tanımalan, olaylan birlikte değerlendirebilmeleri için o toplantılan düzenlemeye başladım. O toplantılann bazı mahsurlan oldu. Bazı yönetmenlerin burada kişisel rahatsızlık duymalarından kaynaklanan durumlar oldu. Ama bazı faydalan da oldu. Türkiye'de sinemanın temel meseleleri üzerine değişik açılardan ilgi duyan insanların bir araya gelip, tartışıp kendi açılarından meseleyi anlatmaya çalışmak ve karşısındakilerin de anlamak şansını bir ölçüde elde et-

meleri bakımından faydası oldu.

Tam olarak hangi isimler gelirdi o toplantılara?

Lütfi Bey ve rahmetli Osman Seden daha az gelirlerdi. Yönetmenler açısından ağırlıkta olan Metin Erksan ile Atıf Yılmaz'dı. Bir ölçüde Memduh Ün de gelirdi. Yazarlar açısından ağırlıkta olan Semih Tuğrul ile Tuncan Okan'dı. Bir de o sözünü ettiğimiz Galatasaraylı gençler vardı.

Belli bir gündem etrafında mı toplanırdınız?

O toplantılarda, o hafta hangi Türk filmi oynamakta ise o seyredilirdi. Filmi yapan yönetmenin aramızda olması birinci derecede tercih edilirdi. Yani orada çeşitli açılardan, mesleki açıdan, basın açısından, gençler açısından o film nasıl görülmüş, düşünceler neler, yapan şahıs kendi meselesini nasıl açıklamakta, nasıl ortaya koymaktadır?

Ne tür değerlendirmeler oluyordu filmler hakkında?

Zaten çok piyasa işi filmler konu edilmiyordu. Belli bir kalitede, olabilen en kalbur üstü filmler oluyordu. Şimdi bakıyorum, çeşitli üniversitelerde inceleme yapan akademisyenler, Türk sinemasında bulabilecekleri en kötü filmleri inceleme konusu olarak seçiyorlar ve onun üstüne Türk sineması hakkında genellemelere gidiyorlar. O tarihteki maksat meseleye bu şekilde olumsuz açıdan yaklaşmak değildi. Varolan en iyinin meseleleri nedir? Bu iyiden daha iyiye nasıl gidilir? Bunların cevabını bulmaktı. Yoksa *"beceriksizsin, böyle de film mi olur?"* diye yapmak değil. Bu zihniyet daha ileriki tarihlerde daha hakim hale gelir oldu. Ama bizim toplantılarda amaç varolan iyiyi tespit edebilmek ve daha iyinin imkanlarını araştırmaktı.

Faaliyet alanı olarak da yaş ve sosyal yapı anlamıyla da farklı insanlar katılmış toplantılara. Bu farklılık içinde ortak bir şey çıkabiliyor muydu? *"Türk sinemasının temel meselesi nedir?"* diye konuştuğunuzda *"Şudur"* diye ortak bir şey çıkıyor muydu ortaya?

Bazı ortak meseleler çıkmaya başlamıştı. Bunların en müşahhas örneği bizim "kaliteye prim" adını verdiğimiz bir düzenlemeydi. Yani belli kalite-

deki filmlerin desteklenmesi, arkasının gelmesi için gereken bir düzenleme önerisi.

Yasal bir düzenleme yapılması yolunda bir proje miydi bu söylediğiniz?

Başlangıçta kendi aramızdaki bir konuydu, ama imkan bulduğumuzda yasal olmasını teklif edecektik. Çünkü gerçekleşmesi ancak kanuni düzenlemeyle olabilecek bir şeydi. Onun için bize muhatap lazım. Bu düşünceyi bizim çıkarmış olmamız bu düşüncenin tatbiki için kafi değil.

Peki nasıl işleyecekti bu proje?

Şimdi Türk sinemasının gelişiminde çok önemli bir olay vardır. 1948 yılında belediyenin eğlence sektörü olarak gördüğü sinemalardan aldığı vergilerde Türk filmleri lehine % 50'ye yakın bir indirime gidildi. Bu çok önemli bir teşvikti. Bu kanun, cumhuriyet kurulduğundan itibaren sinema konusunda alınmış ilk ve tek olumlu tavırdı. 1948'de bu karar alındığında Türkiye'de yapılmakta olan film sayısı onu geçmemekteydi. Ama bu toplantılara geldiğimizde yılda toplam film sayısı yüzü bulmuştu. Dolayısıyla mesele, çok az sayıda Türk filminin genel anlamda korunması meselesinden çıkıp, sayısı oldukça artmış olan Türk filmlerinin içindeki iyi ve kötü kısmasları ayırabilmek olmuştu. Yani bütün filmlerin aynı derecede himaye edilmemesi, bazı filmlerin daha desteklenmesi. İşte bu, daha sonra özellikle Lütfi Akad, Metin Erksan ve benim müzakerelerimizde ortaya çıkan "kaliteye prim" formülüyle sağlanabilirdi. Her yıl, başarılı olduğu kabul edilen filmlere sinemadan toplanan vergilerin bir şekilde destekleyici olarak verilmesiydi amaç. Bu şekilde bütün şansın popüler desteğe, sinema seyircisi adedine bağlı olmaması sağlanacaktı. Çünkü seyirci sayısına bağlanınca başarı ortalaması düşüyor. O ortalamayı bozmadan, o ortalamayı sosyalist rejimlerde olduğu gibi belli bir tepeden inme şekilde yönlendirmeye kalkmadan, ama onların arasından sıyrılan az sayıda, yılda dördü beşi geçmeyen filme destek olmak.

Prodüktöre mi, rejisöre mi?

Prodüktöre. Çünkü parayı veren o. Yani benzer kalitede bir film daha yapabilmesi için onun teşvik edilmesi gerekiyor.

Şöyle söyleyebilir miyiz, bulduğunuz formülün esası için? Sinema seyirciye bağımlı bir sanat. Popüler filmleri isteyen aslında seyirci. Prodüktörler de bu sebepten daha iyi filmlere yönelemiyorlar. Bu meslekten para kazanmak isteyen yönetmenler de prodüktöre taviz vermek zorunda kalıyorlar. Çünkü seyirci baskısı var. İşte bulduğunuz formül prodüktörü rahatlatacak bir şey...

Tabii. 1948'deki kanunda sinemacılan, film gösteren salon sahiplerini hedefleyen bir destek vardı. O kanun sayesinde daha önce Türk filmi göstermeye yanaşmayan, Türk filmleri gösteren sinemalann kalitesinin düştüğüne inanan salon sahiplerinin önemli bir kısmı, yerli film göstermek suretiyle daha çok para kazanır hale geldiler. Onlann da Türk filmi göstermeleri için bir teşvik oldu bu kanun. Şimdi ikinci teşvik nereye olmalı? Film sayısı bu kadar artmışken, yapımcıların daha iyi filmler yapmasını teşvik etmek gerekiyor. Çünkü o zamanki 'prodüktörler açısından daha iyi film daha çok masraf demek. İyi filmden kaçınmalannın bir sebebi de bu. Oysa batı dünyasında, Amerika'da ve Avrupa'da sadece o zaman değil şu konuştuğumuz gün de popüler, ticari sinemayla sanat sineması arasında büyük bir fark var. O ülkelerde popüler, ticari filmler yapmanın bedeli çok yüksek. Sanat filmi dediğimiz, büyük ticari kaygısı olmayan filmler, büyük ticari iddiayla yapılmış filmlere oranla çok daha ucuza mal edilebilmekteydi. Daha ucuza çıktıkları için daha küçük bir seyirci topluluğu tarafından ilgiyle karşılansalar bile hayatiyetlerini sürdürebilmeleri mümkündü. İşte bu durum Türkiye'de tamamen tersineydi. Türkiye'de o tarihte – bugün için değil, bugün durum biraz farklı– bu konuların tartışıldığı 1950'lerin sonu 60'lann başı itibariyle sanat ve kültür iddiası olan bir film yapmaya girişildiğinde o film herhangi bir popüler, ticari filmden en az üç misli daha pahalıya mal olmaktaydı.

Neden?

Gösterilen itina yüzünden. Yani çekim günlerinin artmasının, fazla negatif kullanılmasının, filmin oyununa, görüntüsüne, mekânına, her şeyine, bütün detaylarına gösterilen özenin getirdiği artı bir maliyet vardı.

Dolayısıyla filmi yaptığınızda o film, popüler olmaktan, ticari kazanç sağlamaktan öte bir amacı olmayan filmle aynı pazara çıktığında ve başarılı olduğunda, bu başarı, herhangi bir ticari filmin başarısı kadar olmaktaydı. Başarılı olduğu takdirde... Oysa bu, ondan üç misli daha az karlı olmak, yani zararda olmak, maliyetini kurtaramamak demekti. Bu, Türkiye'deki durumla batı dünyasındaki durum arasında çok keskin bir fark. Çünkü iç pazar buna müsait değildi, iç pazar limitlerini aşıyordu.

İşte "kaliteye prim" zihniyeti buna ilişkin bir meseleydi. Yani iç pazarın limit duvarlarına çarpan filmler, bir şekilde onlardan daha fazla kazanabilir bir duruma gelmeliydiler ki, bu da neredeyse imkansız bir şeydi.

Buradaki devletin fonksiyonunu biraz daha açsak. Devlet yasal düzenlemeyi yapacak.

Tabii, şart. Devletsiz olmazdı. Ama devletten istenen maddi bir şey yok. Devlet nasıl daha önce belediye vergileri kanununda yasal düzenleme yapmışsa burada da filmlerden alınan vergilerde bir yasal düzenlemeye gidecek. Yani bu tarz filmlere, filmlerin kendi gelirlerinden bir destek. Devletin kendi kasasından bir şey çıkmayacak, bir bütçe ayırmayacak.

Devlete bir maliyet faturası çıkarmadan bu işin kendi içinde, kendi yağıyla kavrulabilir hale gelmesini sağlamak?

Bu şekilde aynı zamanda iktidara gelecek siyasilerin sinema üstünde herhangi bir siyasal baskı, etki kurmasını da engellemek. Sinemanın kendi iç meselesi, bir meslek meselesi haline getirip o şekilde çözümlemek. Aksi takdirde iktidara kim geldiyse onun temayülüne, keyfine göre sağa sola para dağıtması söz konusu olur ki, bunun bir faydası yok. Kültür bakanlıklarının çalışmalarında olduğu gibi... Ortanın solundakiler geldi. "*İşte şu adamları kayıralım.*" Onlar iktidardan gittiler. Ortanın sağındakiler geldi.

"*Şimdi şu adamları kayıralım*" meselesi olmamalı. Bunu meslek erbabının kendi içinde siyasi otorite olmadan, siyasal yönlendirmenin dışında halledebilmesini düşlemiştik. Ama bizim Lütfi Akad, Metin Erksan'la geliştirdiğimiz bu düşünce daha ileriki yıllarda imkan bulduğunda gündeme bile gelemedi. İşte kesin kopuşa yol açacak olan, devlet tarafından bir "Milli Sinema Merkezi" kurulması, bu işin devlet bürokrasisi tarafından yönlendirilmesi meselesi ortaya çıktığında bizler bu görüşe karşı çıktık. Yani 1964 Şura'sında. Çünkü burada böyle bir devlet kurumu olduğunda desteğin neye göre olacağının bir garantisi yok. TRT deneyimi ortada. Bülent Ecevit başbakan oluyor, İsmail Cem TRT genel müdürü oluyor. Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ'e "*Buyurun film yapın*" deniyor. Bülent Ecevit iktidardan düşüyor, İsmail Cem'in yerine başka birini TRT genel müdürü yapıyorlar. O zaman "*Yücel Çakmaklı, şu bu. Buyurun film yapın*" deniyor. Neden bir dönem şu sinemacılara iş veriliyor? Bir dönem onlar kapının önüne konup başkaları gözde oluyor? İşte devletin kontrolünde bir sinema olsa olacak olan buydu. Kültür bakanlıklarının hali gibi. Kültür Bakanlığına solcu bir bakan geldiği zaman solcu diye tanınan yönetmenlerin filmleri Kültür Bakanlığı tarafından satın alınıp dünya festivallerinde pazarlanmaya çalışılıyor. Solcu bakan gidip sağcı bakan gelirse bu sefer o takıma yakın sayılan insanların filmleri Kültür Bakanlığınca satın alınıyor veya verilecek iş varsa onlara iş veriliyor. Bu sağlıklı bir iş değil. Bu devletin sağlıklı bir ilişkisi değil. Bu, devletten çok, bir seçimden öbür seçime sürekli değişebilen siyasi otoriteyle ilgili. Bu değişen otoritenin etkilerine maruz kalmamak için bizim düşündüğümüz özerk, kendi içinde, tıpkı eski sistemde, ahilerin düzeninde olduğu gibi kendi iç çalışma kanunlarını, ilkelerini, değerlerini kendi yaratabilen bir ortam düşüncesini tatbik etmeye çalıştık, ama bunu gerçekleştiremedik.

Bu önemli düşüncenizin, projenizin hayata geçirilememesi bir yana günümüzde de pek rastlanmayan sinemacı-sinema yazarı yakınlaşması bu tarihler-

den sonra kopmaya başladı. Sırası geldiğinde konuşacağımız gibi bu yakınlaşmanın sona erişi ve yerini gerginliğin alması sonradan sizin sinemacı kimliğinizle öne çıktığınız dönemlerde çok farklı yerlere gidecek.

Bu düşüncenin tatbiki için daha ileriki yıllarda *Susuz Yaz* olayında bir fırsat çıktı. Ama iş çok başka mecralara döküldü. İşte Türk sineması, sinemamızın temelleri tartışmaları, Sinematek Derneği'nin ortaya çıkışı vb. Çok farklı mecralara döküldü. Kaç toplantı yaptık hatırlamıyorum, ama 1958-59 yıllarındaki o dönem boyunca senin de söylediğin gibi gazeteciler ve yazarlar arasındaki yakınlaşma sürdü. Ama 1959'da Gazeteciler Cemiyeti'nin yaptığı festivalin düzenlenişi ve sonuçları sinema alanında bir çeşit ilk nifak tohumlarını getirdi. O festivalden sonra sinemacılar ve yazarlar arasına soğukluk girdi. 1959 Festivali benim Türkiye'de bir aydınlar hegemonyası kurma, adeta bir aydın ruhbanı yaratma temayülündeki aydınlarla takışmam meselesiydi.

Üç Arkadaş filmi dolayısıyla mı?

Evet. Ondan dolayı.

Siz festivalde yer aldınız mı?

Hayır. Ben festival yapılmaktayken Atıf Yılmaz'ın *Karacaoğlan'ın Karasevdası* filminin çekimindeydim. Festival sonuçları da bizim çekim yaptığımız yere geldi.[7] *Üç Arkadaş* ile ilgili böyle rahatsız edici bir durum ortaya çıktı. O rahatsız durum sinemacıları da etkiledi. Sinemacılar arasında da gerginlikler oldu.

Neydi rahatsızlığın kaynağı?

---

[7] Bazı kaynaklar Refiğ'in bu festival jürisinde yer aldığı şeklinde bilgiler içeriyorlar. Bkz. *Festivaller*, Erman Şener, s. 19.

Refiğ ise konuşmada belirttiği gibi, o sıralarda sette çalıştığı için bunun mümkün olmadığını belirterek belki başlangıçta jüri kurulurken kendi adının da geçmiş olabileceğini ve kendisi katılmadığı halde bu bilginin jüri üyesi olduğu şeklinde hafızalarda yanlış yer etmiş olabileceğini söylüyor.

Birinci seçilen film yoktu. En iyi yönetmen ödülü Atıf Yılmaz'a verilmişti *Bu Vatanın Çocukları* ile. Zaten ona kutlama haberi geldi sete. Bir de zannediyorum üçüncülük ya da özel bir ödülü Metin Erksan'ın *Dokuz Dağın Efesi* filmine verdiler. *Üç Arkadaş*'a orada hiçbir şey verilmedi. Ona orada yapılan bir haksızlık oldu.[8]

Yani en iyi film ödülü hiçbir filme verilmiyor ve *Üç Arkadaş* hiç kaale alınmıyor? Oysa bu film o tarihe kadar yapılan en iyi Türk filmlerinden biri kabul ediliyordu.

En iyi filmlerinden, evet. Aynca o yılın en çok ilgi uyandırmış filmlerinden biriydi. Hatırladığım kadanyla daha çok batıcı, evrensel kültür savunucularının ağırlıkta olduğu bir jüriydi. Zaten kararda da çok açık seçik

---

[8] Refiğ'in hatırladığından başka bu festivalde en iyi kadın oyuncu ve en iyi senaryo ödülleri de verilmedi. Festival hakkında kısaca şu bilgileri aktarabiliriz. 1959 yılında kurulan Türk Sinema Sanatçıları Derneği, İstanbul Gazeteciler Cemiyeti ile beraber bir festival düzenledi. Dönemin basın yayın organlarından derlediğimiz bilgilere göre jüri şu isimlerden oluşuyordu: Burhan Arpad, Orhon Murat Anburnu, Adnan Benk, Salah Birsel, Erden Buri, Sabahattin Eyüboğlu, Ali Gevgilili, Tank Dursun Kakınç, Şadan Kamil, Osman Karaca, Tuncan Okan, Çetin Özkınm, Nijat Özön, Haldun Taner ve Semih Tuğrul.

Sonuçlar ise şöyle açıklandı:

En İyi Film: Yok.
En İyi Rejisör: Atıf Yılmaz (*Bu Vatanın Çocukları*)
En İyi Foto Direktörü: Kriton Iliadis (*Gel Beraber Ölelim*)
En İyi Senaryo: Yok.
En İyi Kadın Oyuncu: Yok
En İyi Erkek Oyuncu: Sadri Alışık
En İyi Fon Müziği: Yalçın Tura (*Zümrüt*)
Jüri Özel Ödülü: *Dokuz Dağın Efesi*

Festivalin ardından birçok tartışma yaşandı. Sanatçılarla prodüktörlerin bir bölümü gelecek yıl bu festivale katılmama kararı aldılar. Bu kararın ve başka gelişmelerin de etkisiyle festival bir daha yapılamadı.

gözüküyor. "*İyi film yok*" diyor. "*Birinciliğe layık film yok*" diyor. Önce "*hepsi kötü*" diyor. Ondan sonra onların kötü saydıklan arasında bir nispi değerlendirmeye gidildiğinde de o alanda en olumlu tepkileri toplamış olan filme bilhassa bir düşmanlık yapılıyor. *Üç Arkadaş* filmine...

Kasıtlı olduğunu mu düşündünüz?

Tabii tabii. Kesinlikle.

Ama o zaman Atıf Yılmaz'a da vermeyebilirlerdi. Ya da Metin Erksan'a?

İşte o olmuyor. "*O zaman kardeşim ne diye böyle bir festival yaptınız?*" sorusu var. Yani orada Atıf Yılmaz ve Metin Erksan'a ehvenişer gözüyle bakılıyor. *Üç Arkadaş*'a ise tamamen bir husumet duygusu içinde yaklaşılıyor. Bu tabii Türkiye'de batıcı entelijensiyanın, evrenselci olduğunu iddia eden entelijensiyanın Türk sineması konusundaki ilk organize hareketiydi. Daha sonra bu hareketin daha organize örnekleri önce Şura, sonra ardından Sinematek Derneği kurulduktan sonra görülecektir. Burada yerli bir harekete karşı bir oluşum vardı. Çünkü bu filmi yapan şahıs o zamana kadar hiçbir saygın iş ortaya koymadığı kabul edilen, adı, sanı, kişiliği entelijensiya tarafından tescil edilmemiş bir Yeşilçam yönetmeni. Orada *Dokuz Dağın Efesi*'ni tercih ediyorlar. Neden? Neticede Metin Erksan ne de olsa İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi mezunu ve sinema sanatı üstüne de o tarihe kadar o entelijensiyanın daha hoşlanacağı sözler söylemiş. İkisi arasında tercih yapmak gerekirse onu tercih ediyorlar. "*Hiç olmazsa onun ağzından vakti zamanında şöyle laflar çıktı*" diyorlar.

Siz bazı Türk aydınlarının halka uzak, hatta düşman tavırları olduğunu mu düşündünüz?

Evet. İlk orada idrak ettim. Çünkü ben o tarihe kadar hep bir safiyane iyimserlik içindeydim Çünkü akıl ve mantığın ve bilginin son hesapta doğru yere varacağı inancı vardı bende. İşin içinde akıl, mantık ve bilgi olursa... Ama sonra gördüm ki öyle değil, hayır! İnsanların bağlantıları, angajmanları, imanları, inançları onlara akıldışı, mantık ötesi kötülükler

yaptırmaya müsait. O bakımdan o hadise benim açımdan ilk uyancı oldu. O ilk uyanda yanılmadığımı daha ileriki yıllarda meydana gelen olaylar bana gösterdi.

Diğer sinema yazarları nasıl tepkide bulundular sonuçlar karşısında?

Tabii sinema yazarları zor bir durumda kaldılar. Bir defa sinema alanında kendi mantıklan, akıllan, vicdanlanyla vardıklan bir nokta var. Ama öbür taraftan Türkiye'de düşünce ve sanat alanında seçkinleşen, saygın kimselerin meydana getirdiği bir kurum var. O saygın kişiler de Türk sinemasını reddediyorlar. Şimdi sinema yazarlan ikilem içinde kaldılar. Tabii Nijat Özön de İstanbul'a geldikçe toplantılara katılırdı. Benim sayemde bütün bu insanlarla tanışmıştı. O da o tarihte *Üç Arkadaş*'ı çok olumlu karşıladığı, buna karşılık *Dokuz Dağın Efesi*'ni çok olumlu karşılamadığı için o olayda bize daha yakın durumdaydı. Bizim aramızdaki kopuş daha büyük ölçüde ben film çekmeye başladıktan sonra oldu.

O arada başka bir şey daha oldu. Aynı 1959 yılında birtakım sinema yazarlan sinemacılarla ortak çalışmalar içindeler. Mesela Attila İlhan, *Zümrüt* filminin senaryosunu yazıyor. Tank Kakınç *Düşman Yolları* Kesti filminin senaryosunu yazıyor. Ben Atıf Yılmaz'la *Karacaoğlan'ın Karasevdası* filminde çalışıyorum. Bu filmler gösterime girdiğinde o zamana kadar sinemacılarla sinema yazarlan arasında bir yakınlaşma doğmuşken bu ortam içinde herkes birbirinin yaptığı işe düşmanca bir tavır takındı. Onun yanı sıra Türk sinemasında ilk kez sinemacı ve sinema yazarlan arasındaki işbirliğinin yaygın olduğu bu iddialı filmlerin üçü de büyük ticari başansızlığa uğradılar. Ve bu işbirliği de acı bir şekilde ticari fiyaskoyla sonuçlanmış oldu.

3. BÖLÜM

PİYASANIN İÇİNDE SİNEMA

YAZILAN SİNEMADAN YAPILAN SİNEMAYA GEÇİŞ: İLK FİLM *YASAK AŞK*

İlk filminizi çektiğinizde bu imkanı veren Memduh Ün size kendi senaryonuzu, projenizi gerçekleştirme fırsatı verirken şunu söyledi galiba: *"Bende hazır senaryolar var. Sen benim çalışma sistemimi, tarzımı biliyorsun. Al bunlan çek."*

Aşağı yukarı öyle. Şimdi ilk filmi Memduh Ün bana yaptıracağı zaman iki tane konu teklif etti. *"Bu ikisinden hangisini yapmak istersin?"* diye. Birisi Bülent Oran'ın bir senaryosuydu. Diğeri de Kerime Nadir'in *Aşk Bekliyor* adlı romanı idi. Senaryo halinde değildi. Ben o romanı tercih ettim. Çünkü o bana daha serbest çalışma imkanı veriyordu. Bir miktar uzaktan uzağa *Aşk-ı Memnu*'yu çağrıştıran özellikleri vardı. Ama ben o romandan senaryo meydana getirirken öylesine değişiklikler yaptım ki o film artık Kerime Nadir'in *Aşk Bekliyor* romanı olmadı.

Kemal Tahir'den aldığınız senaryo dersi aklınıza geldi mi? Orada yaptığınız, karakterleri, dramatik yapıyı oluşturma deneyimi ilk filminizin senaryosunu yazarken size yardımcı oldu mu?

Hayır. Benim ele aldığım bu romanda Kemal Tahir'le yaptığımız çalışmalardaki gibi gerçekçi bir film yapma imkanı yoktu. Bu bir Kerime Nadir romanından kaynaklanıyordu. Bir kadın fantezisiydi. Bu haliyle Kemal Tahir usulü bir gerçekçilik burada söz konusu değildi. Dolayısıyla ben o konuya Kemal Tahir'i hiç karıştırmadım. O konunun kendi kurallarının ne olabileceğini düşündüm ve gerçekçi olmayan özellikleri çerçevesinde yapıldığı takdirde daha seyredilebilir olduğuna karar verdim.

Arayışı içinde olduğunuz sinema anlayışına uyan bir tasarı değil.

Evet. *Yasak Aşk* benim o zamana kadar sinema yazarı olarak savunduklarımdan farklı bir şeydi, benim düşüncelerime yüzde yüz uyan bir film değildi. Ama benim önüme getirilen bir teklif vardı. Ve ben de *"Artık bir film yapayım!"* düşüncesindeydim. Yani bu bana sunulan bir fırsattı. Bir

yerden içeriye girmek lazım. Burada da bir teklif var ve teklif sahibi de sürekli film yapan bir prodüktör. Onunla arayı ne kadar iyi tutarsam, onunla anlaşma imkanım ne kadar olursa sonradan farklı işler yapabilme ihtimali var. Garantisi yok, ama ihtimali var.

Önünüze böyle hazır bir konu sunulması sizde rahatsızlık uyandırdı mı hiç?

Hayır. Çünkü rahatsız etmesi için benim Memduh Ün'e, bir karşı teklifte bulunmam gerekirdi. Bunu daha sonraki yıllarda yaptım. Ama burada Memduh Ün bana "*Ben sana film yaptırmak istiyorum. Elimde de iki konu var. Hangisini tercih edersen onu yap*," diyor. Ben de ona "*Memduh Ün, bunlar iyi de bende bunlardan daha iyi bir konu var*" teklifiyle gitmek istemedim. Çünkü ben Memduh Ün'ün benim sinema yaklaşımıma karşı yüzde yüz güven duymadığının da bilincindeydim. Memduh Ün ticari sinemanın içinden yetişmiş bir yönetmen ve yapımcıydı. Benim görüşlerimin bir kısmını da ticari sinema açısından güvensiz karşılamaktaydı. O yüzden ben ona farklı bir şey demedim. Biliyorum çünkü, tanıyorum adamı. Birlikte çalışmışız. Ticari sinema alışkanlıkları, şartlanmışlıkları oldukça güçlüydü. Memduh Ün'le ilk çalışmalarımız olan *Yasak Aşk* ve *Sevistiğimiz Günler* filmlerinde her iki konu da onun tarafından bana verilmişti. Daha sonraki yıllarda yaptığım *Şafak Bekçileri* ve *Gurbet Kuşları* filmleri onun bana yaptırdığı filmlerden çok daha fazla ticari başan elde ettiler. Memduh Ün benim tasarılarımı o zaman kabul eder hale geldi. İşte *Istanbul'un Kızları*, *Kırık Hayatlar* gibi filmler ondan sonra yapılabildi. *Yasak Aşk*'ta ise benim kendi düşündüğüm bir tasarıyı kabul ettirmem zordu. Doğrusu ben de böyle bir riske girmeye hevesli değildim.

"*Senaryoyu yazarken öyle değişiklikler yaptım ki kitapla ilgisi kalmadı*" dediniz.

Kitapla ilgisi kalmadı evet. Hatta daha da ilginci aradan birkaç yıl geçtikten sonra başka bir yönetmen, aynı romanı *Aşk Bekliyor* diye filme çekti. Kimse de çıkıp "*Aaa! Yahu bu daha önce Halit Refiğ'in yaptığı Yasak*

Aşk'a ne kadar benziyor" demedi, böyle bir şeyi düşünmedi. Orada benim yaptığım, belki Memduh Ün'ün beklentilerinin ötesinde bir şey olmuş olabilir. Ben orada önüme verilmiş o popüler romandan, bizim ticari sinemamızın beklediği, alıştığı bir film yapmak yerine kendi sinema dili anlayışımı tatbik edebileceğim bir çalışma yaptım. Dolayısıyla ilk filmim o tarihte sinema üstüne yazanlar tarafından çok olumlu karşılandı. Nijat Özön'den, Ali Gevgilili'ye, Giovanni Scognamillo'ya kadar, belki benim filmlerim hakkında en olumlu yazıların çıktığı film olmuştur *Yasak Aşk*. Ama bütün o olumlu eleştirilere rağmen büyük bir ticari fiyasko olmuştur.

Memduh Ün'le ilişkinize nasıl etki etti bu durum? *"Neden romanı bu hale getirdin?"* gibi bir şey söyledi mi?

Valla, Memduh Ün orada doğrusu prodüktörlerde her zaman rastlanmayacak bir toleransla yaklaştı meseleye. Yani "*Vay, sen beni batırdın!*" gibi bir davranışı olmadı. Anladığım kadarıncа onun da sinemacı tarafı yapılan filmdeki sinemasal yaklaşıma sempati duydu. Aksi takdirde bana ertesi yıl film yaptırmazdı.

Senaryo aşamasında görüş bildirmiş miydi?

Hayır.

Kaynaklarda senaryoda Memduh Ün ismi de geçiyor.

Eh işte. Teklif eden o olduğu için, belki bazı konuları da tartışmış olabiliriz, ama yani o kadar. Ben sorumluluğun bir kısmını ona da yıkmak istemiş olabilirim. Aslında ciddi bir katkısı olmadı. Aramızda senaryo üzerine "o sahneyi öyle yapma böyle yap, şuraya şöyle bir sahne koy" gibi bir şey de geçmedi. Hakçası o işin sorumluluğunu bir sefer konuşulduktan sonra bana bıraktı.

Buna rağmen filmin başarısızlığını size yıkmadı galiba.

O tarihler yavaş yavaş yıldız sisteminin kökleşmeye başladığı yıllardı. Bu filmi yaptığımızda Nilüfer Aydan da Efkan Efekan da yıldız statüsün-

de değillerdi. Mesela bir yıl sonra yaptığımız *Sevi*ş*tiğimiz Günler*'e bakılırsa o film bu bakımdan çok iddialı bir kadroya sahipti. Fatma Girik, Nilüfer Aydan, Orhan Günşiray, Sadri Alışık... *Yasak Aşk*'taki başarısızlığı Memduh Ün sadece bana, senaryoya değil, filmin içinde filmi taşıyacak bir yıldız kadrosu olmamasına da bağlamış olabilir. İşletmelerden ona böyle bir bilgi de gelmiş olabilir. Bunu beni kapının önüne koymamış olmasından, bir sonraki filmde de oyuncu kadrosunda yıldızlar olmasından çıkarıyoruz.

Oyuncu seçimini siz yapmamış mıydınız?

Hayır ben yapmadım.

Bütçe düşük olsun diye mi yıldız olmayan oyuncular...

Tabii tabii. Ucuza mal olsun diye.

Yasak Aşk. Memduh Ün'ün kalamazo defterlerinde hangi bölgelerde, hangi semtlerde izleyici bulmuş gözüküyordu?

Yasak Aşk filmi her yerde zayıftı, tabii. Ama nispi bir fark belirtmek gerekirse daha büyük merkezlerde, okur yazarın daha fazla olduğu, gazete dergi okuyan sayısının fazla olduğu yerlerde bir miktar daha iyiydi. Ama işte o kalamazolar *Yasak Aşk*'ın ticari akıbeti hakkında bana epeyce bilgi verdi.

Bu ilk filminizi tümüyle hakim olamadığınız şartlar altında çektiğinizi yine de kendinizden bazı şeyler koyduğunuzu söylemiştiniz. Kitabınızda da Visconti, Freud ve sürrealizm etkilerinden söz ediyorsunuz.[1] Nasıl şeyler koydunuz, bu etkilerin yansıması açısından?

Bu filmin benim açımdan en büyük faydası seyirci gerçeğini görmek oldu. Aslında bunu benim büyük ölçüde bilmem gerekiyordu. Şundan ötürü: daha önce Lütfi Akad'ın yaptığı *Yalnızlar Rıhtımı* filmi vardı. O film sinema dili, anlatımı bakımından çok ustaca yapılmış, çok iddialı bir prodüksiyondu. İsmail Cem'in babası İhsan İpekçi'nin, esasen yerli film yap-

[1] *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 24.

mayan, yabancı film getiren İpek Film'in yaptığı bir filmdi. Attila İlhan'ın senaryosu, Lütfi Akad'ın yönetmenliği. Ve Lütfi Bey sinema dili, anlatını açısından çok olgun bir film yapmıştı. Fakat film büyük bir ticari başarısızlığa uğradı. Benim bundan ders almış olmam gerekirdi. Ama demek ki olmamış. Ben de *Yasak Aşk*'ı yaparken sinema dili, anlatını üstünde çok daha ağırlıkta durdum. Yani konunun kendi ağırlığından çok anlatıma, dile ağırlık verdim. Bunun sonucunda görsel düzenlemelerde Visconti'nin tesirleri çok vardı. O tarihlerde defalarca izlemiş olduğum *Senso* filmi beni çok etkilemişti. Ben Bunuel'i de çok seven, çok etkilenen bir insandım. Sürrealist rüyalar, gerçeküstü durumlar, cinsellik meselesinde Freud vb. Dolayısıyla o roman benim için deneme tahtası olmuştu. Ve o denemedeki görsel ifade, sinema dili, sinema anlatımı sinemanın okur yazar takımı tarafından çok olumlu karşılandı. Ama sonuçta öyle anlaşıldı ki, bunlar seyirci geneli için bir şey ifade etmiyor.

Buradan seyirci beğenisiyle, eleştirmen beğenisi arasında bir zıtlık olduğu tespiti çıkıyor. Siz her ne kadar film çekmeye başladığınızda film eleştirmenliğini bıraktıysanız da hem sinemacı hem eleştirmen kimliğini taşımış bir insansınız. Bu zıtlığı siz nasıl değerlendirdiniz?

Seyirci geneli anlatım tarzından, anlatım özelliklerinden değil, anlatılanın ne olduğundan daha çok etkileniyor. Anlatılanın içinde de pek bir şey yoktu ya! Yani bir delikanlı yaşlıca olan dayısının genç kansına aşık oluyor. Şimdi bunu daha ileride *Aşk-ı Memnu*'da yaptığım zaman, orada sadece kocasının yeğeniyle ilişkiye girmiş olan bir kadın yok. Orada bir dönemin yaşam tarzı var. Orada insanlar sadece o aile içi kadın erkek ilişkilerini değil, onun ötesinde başka şeyler görmek imkanına da sahipler. *Yasak Aşk*'ta dış dünyadan soyutlanmış bir hikâye vardı. Bir korunun içinde bir konakta geçen, dışandaki sosyal ortamın ne olduğu pek belli olmayan, oldukça soyutlanmış bir dünyaydı. Bizim seyircimiz keskin soyutlamalardan hoşlanmıyor. Bizim seyircimiz somuttan hoşlanıyor. Ben ilk filmimde

o dersi iyi aldım. Haa ilk filmimde o dersi iyi aldım da son filmimde de nereye gittim? Orada gene boyumun ölçüsünü aldım demeyeceğim. Son filmimde de soyutlamaya gittim, ama bu sefer iradi olarak. Bu sefer peşinen, bile bile, seyircinin soyuta uzaklığını, somutu tercih ettiğini bile bile. Ama o zaman *Yasak Aşk*ı yaparken "ne olursa olsun bir film yapayım" düşüncesi hakimdi. En sonuncusunda ise "ne olursa olsun ben bu filmi yapayım" düşüncesi hakimdi. Garip bir şekilde ben sinema hayatımda iki tane soyut film yaptım. Birisi 35 mm'lik ilk filmim *Yasak Aşk*, öbürü 35 mm'lik son filmim *Köpekler Adası*. Belki arada *Şehrazat* da düşünülebilir.

Henüz tarih olarak *Aşk-ı Memnu*'yu çekmenize daha var. Ama bir yandan da o romanı biliyorsunuz. Çünkü tercih etmenizde ona uzaktan da olsa benzerliğinin etkisi var.

Zaten adının *Yasak Aşk* olması da oradan.

O varolan konuyu, soyut bir filme dönüştürmektense niye gerçekçi bir tabana çekmediniz? Yani çektiğiniz haliyle de tam ticari olmayan bir yaklaşım. İçine kendi etkilenmelerinizi koyuyorsunuz. Bu sizin tabirinizle, eleştirmenlerin dışında genel seyircinin sevmediği, uzak durduğu bir yaklaşım. Öyle yapacağınıza eleştirmenlikte tuttuğunuz tarzı sürdürerek, yani konuyu gerçekçilik açısından ele alarak yapmayı neden düşünmediğinizi merak ediyorum.

Şimdi şöyle. 1960 yılında bana Memduh Ün bu konuyu tavsiye ettiği tarihte Türkiye'de gerçekçi filmler alanında yapılan denemelerde önemli bir başarı elde edilememişti. İkincisi, gerçekçi film yapıldığında hele bu film sosyal gerçekçi olma durumunda ise sansür ortaya çıkıyordu. Sosyal gerçekçi filmlere karşı da Metin Erksan'ın ilk filmi *Aşık Veysel'in Hayatı*'ndan başlamış olan bir dikkatli yaklaşım vardı. Çünkü sosyal gerçekçiliğin sosyalist gerçekçiliğe dönüşme sınırı belli değildi. Dolayısıyla bir taraftan o tarihe kadar yapılan bazı gerçekçi denemelerin çok kesin başarılar kazanamamış olması, bir taraftan gerçekçiliğin sansür yüzünden tam olarak uygulanamaması sinemacıları gerçekçilikten uzak bir tutuma itmişti. Mesela Metin Erksan aşağı yukarı aynı tarihte *Gecelerin Ötesi*'ni yaptı. *Ge-*

celerin Ötcsi o tarihe kadar yapılan filmler arasında en gerçekçi olma gayretinde olan filmlerden biriydi. O da başarılı olmadı. Bu durum karşısında ben kararlı olarak gerçekçilikten kaçma, belli bir romantizme gitme düşüncesine kapılmış olabilirim. Çünkü Türk filmleri gerçekçilikten uzaklaştıkları durumda ya çok cıvık melodramatik şeylere girmekteydiler. Veyahut çok cıvık olmayan romantik hikâyelerden medet ummaktaydılar. Ben cıvık bir melodram yapmaktansa daha eli yüzü düzgün, gerçekçi olmayan bir film yapmayı denedim.

Ama bu deneyde modelleriniz de aslında yabancı kaynaklıydı.

Doğru. *Yasak Aşk*'ı yaparken romantizm açısından "Kerem ile Aslı," "Leyla ile Mecnun" gibi bizim geleneksel aşk hikâyelerimizden değil de "Pelleas ve Melisenda" gibi batı romantizminden yararlanmaya çalıştım ve çok iyi bir ders aldım. Aslında bu filmi yapmadan önce de, batı kültür değerlerinin bizim geleneksel kültürümüzden farkı dolayısıyla bizim toplumumuz üstünde olumlu bir etkisi olmadığı konusunda benim bir ön fikrim zaten vardı. Ama...

Ona rağmen...

Ona rağmen "*Yaa bir de ben deneyeyim. Belki bugüne kadar başkaları kıvıramadı. Bakarsın ben beceririm*" diye. Yani o havayı vermeye gayret ettim. O havanın bir ölçüde verilmiş olduğu söylenebilir, ki daha önce adlarını söylediğimiz ve övücü şeyler yazan, diyelim ki eş dost takımından yazarlardan daha çok methedenler yüzünü görmediğim, tanımadığım insanlardı. İstanbul'dan önce Ankara'da oynadığı için orada çıkan ilk yazılardan biri, "*Türk sinema tarihinde bugüne kadar yapılan en güzel aşk filmi*" diye başlık atmıştı.[2]

Eleştirmenler dışında bir araya geldiğiniz sinemacılar ne tür değerlendirme-

[2] Fadıl Taylan, "*Yasak Aşk*: En Güzel Aşk Filmi veya Türk Filmciliğinde Yeni Bir Ümit," *Öncü* gazetesi, 27 Nisan 1961.

ler yaptılar filminiz hakkında?

Metin Bey ile o tarihe kadar çok dost iken *Yasak Aşk* çıktıktan sonra aramız biraz açıldı. Metin Bey'in film hakkındaki beyanı şu oldu: "Türkiye'de senede yüz küsur film yapılmaktadır. *Yasak Aşk* da o filmlerden bir tanesidir." Metin Bey'in dışında sinema piyasası içinde, profesyonel sinemacılardan kötü bir şey söyleyen hatırlamıyorum.

Yani eleştirmenler kadar övgü gelmedi sinemacılardan...

Hayır. Ama sinema camiası içinde "*Ya bu ne kadar kötü film*" diyen hiç kimse çıkmadı.

Yani bu filmden dersi, eleştiriyi siz kendi kendinize aldınız. Yani övgüleri bir kenara bırakırsak yaptığınız filmi sizin usulünüzle, gerçekçilik açısından eleştiren hiçbir yazı yazılmadı. Filminizi kendi kendinize kritik edip oradan bir sonuç çıkarmışsınız.

Sonuçtan, sonuçtan. Yani *Yasak Aşk* aslında piyasa açısından iddiasız bir filmdi. İddialı olan filmde iddialı oyuncu da olur. Bu, içinde o tarih itibariyle star olmayan, yani piyasa standartlarının, ortalamanın altında, nispeten ucuz bir filmdi. Dolayısıyla Memduh Ün o filmden para kaybetmedi. O filmden kaybedenler işletmeciler oldular. Çünkü işletmeciler daha önceden Memduh Ün'ün yaptığı başarılı filmlerin hatırına bu filmi de onun listesinde almış idiler. Dolayısıyla ön satışları maliyetini karşılamıştı filmin. Ama ortada bir gerçek var: bu filmin ticari bakımdan, seyirci bakımından başarısız olduğu. Ama üstünde bu kadar çok lehte yazı çıkınca...

O yıl eleştirmenler en iyi üç filmi seçtiler. *Yasak Aşk* o üç filmden biriydi.

Tabii bu durum karşısında filmin maliyetini kurtardıktan sonraki ticari başarısızlığı Memduh Ün tarafından tolere edilebildi. Yani film ticari başarı kazanmadı, ama çok bahsedildi. Gazetelerde, dergilerde üstünde çok yazı çıktı. Bunun da bir faydası olduğu inkâr edilemez. Tanıtım bakımından... E böylesine ilgi de olunca demek ki, "*konu üzerinde daha dikkatli düşünülürse, işin içine biraz da yıldız olursa daha farklı bir sonuç olabilir*" düşüncesi

çıktı piyasada. İşte bir sonraki film bu görüşün bir belgesidir.

Film hakkında bu kadar çok yazı çıkmasının nedenini filmin sinemasal özellikleri ve yazarlık geçmişiniz dışında neye bağlıyorsunuz?

Yasak Aşk düşünüldüğünde tabii ki benim yazarlık geçmişimin, sinema yazarlarından birçoğuyla aramızda bir ahbaplık olmasının bir rolü olmuştur. Ama bir de şu var. Sinemada özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sinema anlayışında sürekli bir gençleşme hareketi olmuştur. Bu Türkiye'de de çok belirgindir. Türkiye'de de sürekli bir gençlik aşısı ihtiyacı hissedilmiştir sinemada. Ve gençler sürekli teşvik edilmiştir. Bu belli periyotlarda seyirci önüne çıkan genç, yeni oyuncular açısından da, sahne gerisinde yönetmenler açısından da böyle. Özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra bilhassa Fransa'daki sinema hareketleri yönetmeni de oyuncular gibi yıldızlaştırmaya başladıktan sonra tıpkı oyuncular gibi yönetmenlerde de yıldızlaşma ve genç, yeni keşifler bulma meselesi ortaya çıktı. İşte benim ilk filmimden bu kadar çok bahsedilmesinin nedenleri arasında bu da olabilir. Ama hemen ikinci filmde bu bitti. Ben ikinci filmimde yaşlı bir rejisördüm artık.

Almış olduğunuz dersin etkisiyle sonraki filmlerinizde nasıl bir yol izleyeceğinizi düşündünüz mü?

Tabii, anlatım dilim bundan sonra kötü olsun, daha primitif bir anlatım kullanayım diye düşünmedim, ama soyuttan uzaklaşayım, daha somut olsun düşüncesi muhakkak ki en kuvvetli etken oldu.

PROFESYONELLİĞE DOĞRU: *SEVİŞTİĞİMİZ GÜNLER, GENÇLİK HÜLYALARI* FİLMLERİ

Uğur Film'de Memduh Ün'le çalışmalar sürerken çok geçmeden ikinci filminiz *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler* devreye giriyor.

Sevişti̇ği̇mi̇z Günler ile *Yasak Aşk* arasında tam değilse bile yaklaşık bir sene var. Çünkü bu arada benim yine Memduh Ün'ün yaptığı bazı tasarılarda asistanlık, senaristlik çalışmalarım oldu. Yanılmıyorsam *Ölüm Peşimizde, Kırık Çanaklar* filmlerinde asistanlık yaptım.

Sevişti̇ği̇mi̇z Günler'in konusu Orhan Elmas'a ait gözüküyor. Üç tane genç kızla ilgili...

Bu konu Orhan Elmas'ın Memduh Ün'e getirdiği Memduh Ün'ün de ilginç bulup satın aldığı bir tasarıydı. Kaynağını bilmiyorum. Orhan Elmas'la da ne o zaman ne de ondan sonra bunun aramızda müzakeresi hiç olmadı. Ama bir ihtimal Orhan Elmas bunu bir Amerikan filminden esinlenerek yazmış olabilir.

Memduh Ün bana "*Bu tasarıyı yapar mısın?*" dedi. Hayatlarını kendi başlarına kazanmaya çalışan üç tane genç kızın hikâyesi olması bana ilginç geldi. Bugün genç kızlar, kadınlar genelde Türkiye'de sosyal hayatta, iş hayatında çok fonksiyonel durumdalar. 60'lı yıllarda o kadar değildi. İş hayatında kadınların yeri çok azdı. 40 yıl sonra bugün varılmış olan noktadan epey gerilerdeydi.

Sizin sinemanız söz konusu olduğunda kadınlar önemli bir yer tutuyorlar. İkinci filminizde bile bunu görmek mümkün.

Benim temel inançlarımdan biri şudur: Türkiye'nin kaderi açısından, kadının sosyal statüsünün de erkekle eşit olması, erkekler ne yapıyorlarsa, kendi imkanları, kendi güçleri, kendi doğalarından gelen özellikler çerçevesinde onların da üretici olmaları, onların da sosyal hayatta faal olmaları benim için bir temel ülke şartıydı. Bu açıdan *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler* projesindeki üç çalışan kız karakteri bana sıcak geldi. "*Zaten başka bir teklif yok. Onun için mecburen bunu yapayım*" demedim. Hayır, olumlu yaklaştım. Benim tasarının olmamasına rağmen sıcak, sempatik, yakın bir tasarı oldu. Tabii ben bu filmi yaparken bunu bir mesaj filmi olarak düşünmedim. Yani, "*Kadınlar da Türkiye'de iş hayatında, çalışma hayatında erkeklerle*



Sevişti̇ği̇mi̇z Günler'in setinden (1961). Soldan sağa Nilüfer Aydan, Refiğ, Mükremin Şumlu, Nuray Uslu, altta çömelen Süha Doğan.

eşit bir şekilde yer almalılar!" şeklinde bir tez, bir mesaj filmi olarak yapmadım. Ama altında bu var. Bu şartlarda genç kızlar kendi başlarına kocalarının, babalarının, ailelerinin, gruplarının koruması olmadan kendi başlarına bu hayatın içinde olduklarında nelerle karşılaşabilirler? Tabii bu karşılaşmaları, bu baştan geçenleri acı bir atmosfer içinde değil, nispeten daha olumlu, daha iyimser bir atmosfer içinde anlatma yolunu seçtim. O açıdan bakıldığında *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler* benim severek yaptığım bir tasarıydı. Çok

büyük iddiaları olmayan, ama benim temel dünya görüşümün de dışında olmayan o çerçeve içinde düşünülebilecek bir tasarıydı.

Proje size geldiğinde hangi durumdaydı? Diyaloglarda da Bülent Oran adı geçiyor.

Şimdi şöyle söyleyeyim. Memduh Ün bana bir film tasarısı, bir sinopsis verdi. İşte üç tane genç kız. Birisi hostes, birisi sekreter, birisi model. Bunla ilgili bir şey. Ortaya çıkan filmin dramatik yapısını ben kurdum. Yani Orhan Elmas'dan o hikâyeyi almış Memduh Ün. Bana geldiğinde beş altı sayfalık bir hikâyeydi. Geniş bir senaryo değildi.

Diyalogları niye kendiniz yazmamıştınız?

Diyalogları benim o tarihteki filmlerimin önemli bir kısmında olduğu gibi Bülent Oran yazmıştır. Şundan ötürü: Filmde yaşananları, baştan geçenleri acı bir atmosfer içinde değil, nispeten daha olumlu, daha iyimser bir atmosfer içinde anlatma yolunu seçtim. Bülent Oran'ın benim de çok hoşuma giden mizahi bir yanı vardı. Kendisi mizah yazarlığından gelmedir. Senaryo yazdığı zaman da bence en başarılı yanı işte diyaloglarda bu mizahi havayı zaman zaman çok iyi vermesidir. Şimdi *Sevişti̇ği̇miz Günler* pek çok açıdan *Yasak Aşk*'a bir reaksiyon filmidir. İsmine de bak zaten. Birisi *Yasak Aşk*. Olamayan bir şey. Diğeri *Sevişti̇ği̇miz Günler*. Olabilen bir şey. Daha isimden reaksiyon başlıyor. *Yasak Aşk* dram olarak düşünülmüştü. Yasağın getirdiği bir dram var otomatikman. Bunu dram olarak değil, daha çok bir komedi olarak düşündüm. "*Dramda seyirciyi ağlatamadık, bakalım komedide güldürme şansımız nedir?*" diye. Tabii bunu denerken bu filmi dönemin revaçta komedi filmleri gibi de tasarlamadım. Yani komiklikten, komik olmaktan çok mizahi bir boyutu olan, meseleye mizahi yaklaşımı olan bir film olarak tasarladım. O açıdan bendeki mizahi eksiklikleri, Bülent Oran'ın, mizahçı tarafıyla takviye edeceğini düşündüm. Bu düşünce tabii Memduh Ün için de geçerliydi. O da Bülent Oran'la çok sık çalışan bir yönetmendi. İşte o sebeple diyalogları büyük ölçüde Bülent

Oran yazmıştır.

Sevişti̇ği̇mi̇z Günler ilk filminize oranla eleştirmenlerden olumsuz tepkiler aldı. Veya o destek birdenbire yok oldu.

Neden böyle oldu? Çünkü birinci film *Yasak Aşk* o tarihler için Türk sinemasının alışılmış yapısı içinde daha farklı bir yapıdaydı. Bu, ortalama Türk seyircisini yadırgatan bir fark oldu. Daha önce ifade ettiğimiz gibi soyuta yakın bir ifade tarzı vardı. *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler*'de ben bundan bilinçli olarak kaçmaya çalıştım. Son derece açık seçik, net, somut bir ifade şekline getirmeye çalıştım. Tabii bu *Yasak Aşk*'a ilgi göstermiş yazarlar üstünde ters bir tepki yarattı. Çünkü *Yasak Aşk*'ı o takım seyrettiğinde karşılarında değişik bir film görmekteydiler. *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler* ise çok değişik bir film değildi. Yani işte alışılmış sinema tarzının daha eli yüzü düzgün bir örneğiydi. Bu nedenle tepkiler arasındaki fark hemen ortaya çıktı.

Sevişti̇ği̇mi̇z Günler, *Yasak Aşk* gibi bir ticari fiyasko olmadı ama.

Yılın en büyük iş yapan filmlerinden biri de olmadı. Olmadı, ama gösterildiği hiçbir yerden de hakkında hiçbir şikayet gelmedi. Yani ortalama film seyircisinin genelde beğenerek seyrettiği bir film oldu. Bilhassa *Yasak Aşk*'a göre *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler* sinema içi çevrede çok iyi karşılandı. Mesela *Yasak Aşk*'tan sonra Memduh Ün bana *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler*'i yaptırmasaydı başka hangi prodüktör film teklif ederdi, bilemiyorum. Ama *Sevişti̇ği̇mi̇z Günler*'den sonra bana karşı olan piyasa ilgisi hemen değişti, arttı. Hemen teklifler gelmeye başladı.

İkinci filminizde bir tarz değişikliğine giderken, birinci filminizi size yaptırarak ticari riske giren Memduh Ün'e karşı hissettiğiniz vicdani bir durum söz konusu oldu mu?

Vicdani olmanın yanı sıra benim açımdan son derece de akli bir davranıştı. Öyle bir tarz değişikliğine giderken sadece Memduh Ün'ü zarardan nasıl kurtarının değil... Ben profesyonel bir sinemacı olma niyetindeyim. Yani sinemayı kendime meslek edinme, hayatımı sinemadan kazanma

karanndayım. O zaman bu piyasa içinde nasıl tutunabilirim? Asıl hakim olan görüş o. Hiç şüphesiz bana dostluk gösteren, bana kimsenin film teklif etmediği bir dönemde bana bu teklifi yapan Memduh Ün'e karşı, ona zarar vermeme, ona kötülük yapmama düşüncesi var, ama öncelikli düşünce profesyonel olabilmek. Piyasada aranır meslek adamı olabilmek.

Peki o profesyonellik içinde uzun vadede, o tarihten sonrası için istediklerinizi yapabileceğinizi öngörebiliyor muydunuz? Yani, *"Ben bir yandan prodüktörleri memnun edeceğim, halkın izlediği filmler yapacağım, bu işi meslek edinip bu işten para kazanacağım"* diye düşünüyorsunuz. Ama bir yandan da sinema için düşündüğünüz başka şeyler var. Yazarlığınızda, eleştirilerinizde dile getirdiğiniz bir başka görüş var. Onları nasıl gerçekleştireceğinizi düşünmüş müydünüz? Bir yöntem tercihi mi söz konusuydu yoksa onun sorgulamasını henüz yapmıyor muydunuz? Sonradan mı çıkacaktı bu sorgulama?

Şöyle söyleyeyim. Ben o tarihte bir hesap yapıyordum. O hesap aslında benim açımdan pek yanlış çıkmadı. Şöyle ki... *"Ben eğer prodüktörler tarafından aranan bir meslek adamı olursam bu çerçeve içinde, istediğim bazı tasarıları da yapmak imkanım olur"* diye hesap yapıyordum. Özellikle o zamanın şartları öyle gerektiriyordu. Yani benim sürekli olarak, kendi inandığım, düşündüğüm tasarıları yapmam zaten mümkün değildi. Bunu yapabilmek için başka bir yerden başka bir gelire sahip olmam gerekirdi. Ama ben hayatımı film yaparak kazanmaya karar vermişim. Bunu meslek edinmişim. Bir yönetmenin 60'lı yıllar itibariyle bir yıllık geçimini, yani çok bolluk olmadan, ama mübrem ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde sağlaması iki film yapmasıyla mümkündü. Bana *"her sene düşündüğün gibi iki film yap"* deseler yapamam zaten. Diyelim ki prodüktörler bana inanmış, her yaptığım film de tutuyor. Onu farz etsek bile, ben senede iki tane düşündüğüm gibi film yapamazdım. Onun tasarlanması, hazırlanması, uygulanması iki film için müsait değildi. Ondan ötürü burada, *"Ben bana yapımı ters gelmeyecek, çok aykırı, benim yapmakta çok zorlanacağım şeyler olmadıkça prodüktörleri memnun edeceğim tabii. Bunları yaparım, ama önü-*

me fırsat çıktığı zaman kendi düşündüğüm tasarıları da gerçekleştirebilirim" diye hesap yaptım.

Bu hesabınız tuttu mu?

Bence evet. Nitekim buna bir örnek diyelim ki *Haremde Dört Kadın* filmidir. Bu film benim çok inanarak, çok isteyerek yapmayı tasarladığım bir filmdi. Ama *Haremde Dört Kadın*'ı bana yapabilmeyi sağlayan, daha önceki yıllarda diyelim ki *Şafak Bekçileri, Gurbet Kuşları* gibi filmlerin olağanüstü ticari başanlanydı. Daha sonraki yıllara gelirsek eğer, Türk sinemasının en ticari düşünceli yapımcılarından biriyle ben uzun yıllar çalıştım. Halen de çalışmaktayım Türker İnanoğlu ile. Türker İnanoğlu bana başka hiçbir prodüktörün yapma imkanı sağlamayacağı filmleri yaptırdı. Bunlardan bir tanesi *Karılar Koğuşu*. Kemal Tahir daha tanınmamış genç bir gazeteciyken, komünistlik suçundan hapse atılmış. Onun orada romancı oluşunu anlatan bir konu. Türker İnanoğlu dışında kimse böyle bir şeye girmezdi.

Bir yöntem tercihi yani bu? Siz film yapmak istediğiniz için, ya bir kenarda kalıp başka gelir kaynaklarıyla, fırsat buldukça kendi görüşlerinize uygun filmler yapmaya çalışacaktınız. Ya da sektör içinde varolup yaşamanızı o sayede sürdürürken amaçlarınızı da orada gerçekleştirecektiniz. Siz ikincisini seçtiniz. Ama bu sonra, sizin hakkınızda çok eleştiriye yol açan bir seçim oldu. Piyasa koşullarına boyun eğmekle suçlandınız. Bir de siz yazarlıktan geldiğiniz için, yazarken dile getirdiğiniz görüşler bir şekilde hep hatırlatıldı size. Yani *"Bak sen diyordun ki, falanca zaman, filanca yazında şunlan eleştiriyordun. Şimdi niye benzer şeyleri sen yapıyorsun?"* gibi. *"İdeallerinle yaptıklann arasında tutarsızlık var. Piyasaya boyun eğmeye başladın. Böyle düşünmüyordun aslında,"* gibi çok eleştiri aldınız. Yazar çevresinden özellikle.

Çok doğru. Tespit doğru. Ama burada meseleye ben kendi açımdan baktığım zaman şunu düşünüyorum: Ben sinema mesleğiyle hayatımı kazanacağım. Bu benim geçim vasıtam olacak. Çok şükür. Çok şükür seninle konuştuğumuz şu ana kadar çok sıkıntılı bir yıl, bir tek 1968 yılı dışın-

da bu düşüncemi tatbik etmiş durumdayım. Kırk yılda bir yıl... 1960'da *Yasak Aşk*'tan itibaren şu anda kırk yılı doldurmuş vaziyetteyiz. Bugün neye sahipsem mesleğim sayesinde sahibim. Dolayısıyla benim birinci amacım sinemayı meslek edinmek, yani altını kalınca çizerek ifade ediyorum, sinemaya bir geçim kaynağı olarak bakmak. Ben hiçbir zaman, hiçbir zaman sinemaya bir mesaj alanı olarak baktığımı ifade etmedim. Ben "Ulusal Sinema" derken, anti-ulusal hareketlere karşı olduğumu ifade ettim. Yaptığım filmlerin hiçbirisi anti-ulusal değildi.

Ticari olanlar dahil?

Ticari olanlar dahil. Hiçbirinde ben anti-ulus devlet inancına aykırı bir şey yapmadım. Daha ilk filmimden itibaren bana dışandan çok teklifler geldi. Ama bu tekliflerin hiçbirinin tatbikine girmedim. Hatta geçen yıl, gene bir Amerikan teklifini reddettim, başlanacakken başka bir arkadaşa Ersin Pertan'a devrettim.[3] Çünkü bir ucu anti-ulus devlet kavramıyla çatışmaktaydı. Benim yaptığım filmlerin, ticari filmlerin, senaryosu benim tarafımdan yazılmış filmlerin hiçbirinde benim inançlarımla bir aykırılık yok. Ha orada aykırılık ne? Kültür seviyesi farkı. Ben kültürel açıdan kendisini nispeten daha geliştirmiş bir insanım. Ama yaptığım ticari filmlerin önemli bir kısmında vasat kültür ortamına hitap edecek filmler yaptım. Yine de bunlann hiçbirisi benim temel inancımla çatışan işler değil. Ben profesyonel olmaya karar verdiğim halde bana, daha ilk filmimden itibaren dışandan çok teklif gelmiş olmasına rağmen bunlar benim temel inançlarımla çatışır hale geldiklerinde hiçbirisinin tatbikine girmedim. O açıdan kimse beni temel inançlarına karşı gelmiş olmakla suçlayamaz. Ancak filmlerimin estetik kalitesinin, kültürel seviyesinin daha yüksek veya alçak olmasıyla suçlanabilirim. Benim zaten o konularda çok iddiam yok-

[3] Mayıs 2001 tarihinde gösterime giren ve yönetmenliğini Ersin Pertan'ın yaptığı *Acı Gönül* filmini kastediyor.

tur. Biri kapattık. İkiye geliyoruz. İkincisi, "Ben bu şekilde çalışarak istediğim bazı tasarılan yapma imkanı bulurum" diye düşündüm. Bu da gerçekleşti. Ben 70 civarında film yaptım. Bunlardan herhalde bir 15 tanesi benim yapmak istediğim tasarılardı. Bu bana bir doygunluk veriyor. Hayatta istediği 15 filmi gerçekleştirebilmiş kaç yönetmen vardır?

Bunun da bir bedeli oldu. Yani diyelim toplam 70 içerisinde 55 film olmasaydı bu 15 film olmayacaktı?

Olmayacaktı evet. Tabii.

Ticari filmler yaparak piyasada tutunmak ve fırsat bulduğunuzda da kendi projelerinizi yapabilmek hesabını ilk ne zaman yaptınız? Mesela *Yasak Aşk*'a başlarken bu hesap var mıydı?

Şimdi *Yasak Aşk* filmi benim doğrudan doğruya seyirciyle karşı karşıya geldiğim ilk deney. Bu ilk filmime kadar ben sinemayı daha çok teorik, kuramsal olarak düşünmekteydim. *Yasak Aşk*'a kadar, "*şöyle şöyle işler yapılırsa, şöyle bir dil, bir ifade kullanılırsa bunun seyirci üstünde etkisi olur*" şeklinde düşüncelerim vardı. *Yasak Aşk*'a kadar benim yetişmem çok büyük ölçüde kuramsaldı. Ve bu kuramların hepsi de batıda oluşmuş kuramlardı. *Yasak Aşk* kuramların seyirci geneli için, bir genel kural haline gelmeyeceğini bana gösterdi. Benim için iyi bir deney oldu. Çünkü ben *Yasak Aşk*'ta belli bir sinema atmosferi kurmaya, belli bir ifade kullanmaya çalıştım. Bunun bir ölçüde gerçekleşmiş olduğu filme gelen basındaki tepkilerden anlaşılabilir. Ama işin bir de öbür tarafı var: Seyirci. Haa! O zaman burada bir başka mesele var. Burada ben birdenbire, *Yasak Aşk*'ın etkisiyle anti-entelektüel, yani "*Aman, entelektüel seyircinin beğenmeyeceği işler yapmalıyım. Beni ancak o filmler büyük seyirci kalabalığıyla bir araya getirir. Entelektüel seyirciyle bağımı tamamen koparmalıyım*" gibi bir düşünceye kapılmadım tabii. Ama şu oldu. Ben seyirci geneliyle, kendi ülkemin sinema seyircisi geneliyle nasıl bir iletişim kurabilirim? Bu konuda *Yasak Aşk* benim için çok uyancı oldu. Ve hemen bir sonraki filmim *Sevi*ştiğimiz

Günler, bu konudaki düşüncelerimin tatbikattaki sonuçlarını görmek bakımından bana büyük yarar sağladı. Çünkü bir sonraki filmimde daha somut, daha az entelektüel, daha açık, daha basit bir ifade yoluna gittim ve o farkı hemen gördüm. Gönlüm isterdi ki her filmimde mesela bir *Gurbet Kuşları*'nın, bir *Aşk-ı Memnu*'nun vardığı sonuçlara ulaşabileyim. Yani isterdim ki her filmim, yapısı itibariyle benim sinema düşüncelerime, dünya görüşüme uygun olsun ve hem aydın seyirciyi hem sıradan vasat seyirciyi aynı şekilde etkileyebilsin. Becerebilseydim, her filmim son hesapta *Gurbet Kuşları*, *Aşk-ı Memnu* gibi sonuçlara varsın. Ama böyle olmuyor. Mesela *Haremde Dört Kadın*'ı ben çok büyük bir seyirci ilgisi toplayacağına inanarak yaptım. Yani bu filmi yaparken, "*Aman, ben uzun zamandır üst seviyede, entelektüel film yapmıyordum. İşte fırsat çıktı. Benim önüme açık kart verildi. Şu kadar zamanda yaptıklarımızın semeresini alayım*" diye düşünmedim. Hayır! Ben *Haremde Dört Kadın*'ı en az *Gurbet Kuşları* kadar, hatta ondan daha fazla popüler bir başarı kazanacağı hesabıyla, umuduyla yaptım. Ama tutmadı.

Demek ki halkın kestiremediğimiz bazı tepkileri, bilemediğiniz bazı yönleri var.

Tabii tabii.

Haremde Dört Kadın'a geldiğimizde bu konuya gene değiniriz. Şu geçti aklımdan. Şimdi 1960'ta ilk filminizi çekmeye başladığınızda siz yazarlığı bırakıyorsunuz. Ama o insanlarla bağınız her halde birdenbire kesilmedi.

Hayır, hayır. Devam ediyor.

Onlar, söz gelişi sizin az önce söylediğiniz şekilde, filmlerinizi hangi koşullarda, hangi niyetlerle çektiğinizi, çekmek istediğinizi bilmiyorlar mıydı? Görüşmelerinizde bunları konuşmuyor muydunuz?

Burada şöyle ifade edeyim. Bu konuda belli bir zaman içinde bana en anlayışlı davranan Giovanni Scognamillo oldu. Çünkü o da babası dolayısıyla Türk film piyasasının içini bilen bir şahıstı. Ama daha *Sevistiğimiz*

Günler'den itibaren Nijat Özön'le fikir ayrılığına düştük.

Yakınlığınız devam etmiyor muydu?

Ediyordu, hatta ilişkimiz *Sevişti̇ği̇miz Günler*'i yapıyorken de iyiydi. Tabii ki ben ona konuştuğumuz durumları, yani sinemayı meslek edinme niyetimi anlatıyordum, ama Nijat Özön bu konularda da son derece keskin bir radikaldi. Yani o günden bugüne hiç değiştirmediği görüşü vardı. Sinemaya salt bir sanat eseri gözüyle bakmak ve öylesine salt bir sanat gözüyle bakmak ki, ticari sinema gerçeğini bütünüyle reddetmek. Bu görüşleri belki ancak sosyalist devletler için geçerli sayılabilecek bir durumdu. Nijat Özön'ün de sosyalist, hatta komünist geçmişi daha ikinci filmimden itibaren radikal tavrını ortaya koydu. Ama kendisiyle kopuşumuz birkaç yıl sonra olan hadisedir. İkinci filminde ne ticari bir film yapma gayesi taşıdığımdan dolayı o benden koptu; ne o filme gereken desteği vermediği için ben ondan koptum. Dünya görüşlerimizin, hayata bakış tarzımızın gitgide uzlaşmaz bir hale geldiğini daha ileriki yıllarda gördük.

Profesyonellik konusunda yaptığınız hesaplar tutuyor ve *Sevişti̇ği̇miz Günler*'in kısmi ticari başarısı üzerine diğer yapımcılardan da teklifler almaya başlıyorsunuz. Memduh Ün'le ilk iki filmden sonra Ertem Eğilmez'in Efe Film'ine, üçüncü filminizi *Gençlik Hülyaları*'nı çekiyorsunuz. Senaryo bu sefer size değil Sadık Şendil'e ait gözüküyor. Bu proje nasıl gerçekleşti?

Memduh Ün'den kopmadım tabii. Ertem Eğilmez *Sevişti̇ği̇miz Günler*'i görüp beğenmiş. O zamana kadar bir tanışıklığımız yok. Kendisi de filmciliğe o yıllarda başlamıştı. İlk filmi de, Burhan Bolan diye bir yönetmene çektirmiş ve pek parlak bir sonuç elde etmemişlerdi. benim filmi beğendiği için ondan sonraki tasarısını bana yaptırma girişiminde bulundu. O zaman onların elinde aşağı yukarı çekime hazır bir senaryo vardı. Bu senaryonun ana esin kaynağı *Avare* filmiydi. Ama onlar daha farklı bir davranışla, "*Avare zaten aslında bir Fransız romanından alınmadır. Biz Avare'den yola çıkmıyoruz. Onun kaynaklandığı romandan çıkıyoruz*" dediler.

Jenerikte de "*Bu film François Coppée'nin Suçlu adlı romanından uyarlanmıştır*" diye zikredilmişti.

Ama tabii Hintlilerin yaptığı *Avare* olmasaydı bizden kimse Türkiye'de adı sanı duyulmamış bir Fransız yazarın kitabından film yapmayı düşünür müydü?

Ayrı mesele. Velhasıl *Gençlik Hülyaları* benim önüme hazır gelmiş bir senaryoydu. Ertem Eğilmez'le tanıştığımız zaman çok seviştik. Çok farklı bir kişiliği vardı. Çok dost olduk. Belki karşımda Ertem Eğilmez gibi cazip bir kişilik olmasaydı bu filmi yapmamayı düşünebilirdim. Bir de şu vardı: benim o tarihte evli olduğum Nilüfer Aydan'ın başrol oynaması söz konusuydu. Onun sinema merakını da tamamen kulak arkasına atabilecek durumda değildim. Böylece o tasarıya girdim. *Gençlik Hülyaları*, içinde



Gençlik Hülyaları filminin çekimi sırasında (1962). Soldan sağa Göksel Arsoy, "Hayalet" Oğuz, Hüseyin Baradan, Suzan Avcı, kameranın yanındaki Ali Uğur, arkada gözlüklü Giovanni Scognamillo, yanında Refiğ ve Nilüfer Aydan, en sağdan ikinci filmin yapımcısı Ertem Eğilmez ve sağında ortağı Nahit Ataman.

benden en az parça olan filmlerden biridir. Bana verilen senaryoda hiçbir değişiklik yaptığımı hatırlamıyorum. Olduğu gibi çektim.

Belki piyasa açısından daha fazla aranan bir yönetmen olmanıza vesile olmuştur.

Doğru. Piyasada profesyonel olmak... *Sevişiğimiz Günler*'den sonra, Memduh Ün'den başka yapımcılar da bana teklifte bulunur hale geldiler. Bilhassa o zaman içinde aşağı yukan eşzamanda, birbirine çok yakın zamanda çekilen *Şehirdeki Yabancı* filmi var. O da farklı bir kuruluştan gelen bir teklifti. Be-Ya Film'den. *Şehirdeki Yabancı* benim için çok daha önemli bir filmdi. Çünkü konusunun esası benimdi. Benim özellikle o günkü düşüncelerime çok uygun bir filmdi. Dolayısıyla *Gençlik Hülyaları* ile *Şehirdeki Yabancı*'yı birlikte düşünmekte yarar var. Demin de ifade ettiğim gibi bir yönetmenin hayatını normal şartlarda sürdürebilmesi için bir yılda asgari iki film yapması gerekiyordu. Ödenen ücretler düşünülürse. Ama bir yönetmenin her yıl iki tane çok inandığı tasarı gerçekleştirmesi de benim açımdan, benim ortaya bir iş çıkarma kapasitem açısından mümkün değildi. Bu iki filmin oyuncu kadrosu da birbirine çok yakındır. Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Reha Yurdakul... O kadar iç içe girmiş tasarılardı, ama film anlayışı, sinema anlayış bakımından birbirinden çok farklı filmlerdi.

Şehirdeki Yabancı önemli bir filminiz olduğu için daha detaylı konuşmak gerek. İlk dört filminiz içinde sizi en iyi ifade eden film olduğunu siz de söylediniz. Ama şimdi ona biraz sonra gelmek üzere bir ara verelim. Bir tek şu tespiti yapalım. *Gençlik Hülyaları* ticari amaçlı bir filmdi ve bu amacına ulaştı herhalde?

Evet, öyle oldu.

SİYASİ ORTAM, 27 MAYIS'IN ETKİLERİ VE TOPLUMSAL GERÇEKÇİ FİLMLER

Sizin bilfiil sinema, yönetmenlik yapmaya başladığınız 1960 ve sonrası yıllar, Türk toplumunun da çok önemli olaylar yaşadığı yıllar aynı zamanda. Demokrat Parti'nin (DP) son yıllarda uyguladığı politikalara karşı özellikle aydın kesimden ve askerlerden tepkiler oluşmaya başlamıştı. Bunlar tırmandı ve 27 Mayıs 1960'da bir askeri harekat oldu. Ardından politikacılar yargılandı. Yassıada'ya gönderilenler oldu. 1961'de anayasa değişikliği gerçekleşti. Siz önceki konuşmalarımızda CHP'ye yakın olduğunuzu ve DP'ye özellikle son döneminde keskin bir muhalif olduğunuzu söylemiştiniz. İlk önce bu siyasi hareketliliği sizin gözlemleriniz açısından değerlendirelim. Sonra da darbe konusuna gelelim. Çünkü darbe aynı zamanda sizin "toplumsal gerçekçi" eğilimler doğrultusunda filmler yapmanıza imkan veren bir dönemin başlangıcını oluşturuyor.

Benim yönetmenliğe başladığım 1960-61 yıllarında 27 Mayıs'ın ortaya çıkardığı siyasi, sosyal ve kültürel bir ortam vardı. 60'lann ilk yarısında, sinemada yaptığım ilk çalışmalar, bu müsait ortamlar içinde gelişti. Çünkü bu, benim sinemada inandığım, savunduğum gerçekçilik fikirlerinin önünü açan bir ortamdı. O bakımdan benim sinemadaki ilk beş yılım, çok büyük şans eseri, ortamın da müsait olmasından dolayı nispeten düşündüğüm işleri daha kolay yapabildiğim bir dönem oldu.

1960-65 arası dönemde, özellikle sizin yaptığınız ve Metin Erksan'ın yaptığı filmler, "toplumcu gerçekçi" tanımlaması içinde değerlendirildi.

Başlangıçta tabii ki gerçekçilik modellerinin büyük bir kısmı batı gerçekçi sinemasıydı. Özellikle de İtalyan Neo Realizmi idi. Bu akım, bilhassa ilk dönemi itibariyle bir sol hareketti. Dolayısıyla bundan etkilenmiş bir sinema gerçekçiliğinin toplumsal gerçekçilik diye adlandırılması ve bunun bir sol hareket olması normaldi. Fakat bizim yaptığımızı yetersiz bulup da daha keskin bir sol çıkınca bizim tavrımız değişti.

Bu kısmı çok daha detaylı olarak biraz ileride 1965'lere geldiğimizde ko-

nuşacağız. 60'ların ilk yarısında, yani "toplumcu gerçekçi" filmler yaparken toplumsal gerçeklere yaklaşımınız nasıldı?

Daha önce konuştuğumuz gibi, 27 Mayıs ve 61 Anayasası şartları benim sinemada düşündüklerimi yapmamda yardımcı oldu. O atmosfer içinde, o zamana kadar, Türkiye'de sinema alanında yapılmamış olan bir şeyi yapma imkanı ortaya çıktı. Yani toplumsal gerçeklerimiz nedir? Türk toplumunda sosyal sınıflar var mıdır, yok mudur; aralarındaki ilişki nasıldır? Ekonomik ilişkiler, üretim şartları nedir? Oluşan yeni ortamda biz filmlerimizde bunları anlatmaya gayret ediyorduk. Marksizme yakınlığımız, ilgimiz şu ya da bu şekilde olsun, meselemiz Türk toplumunun yapısı ve gerçekleriyle ilgilenmekti. Ben toplumsal gerçekçi sinema yapmaya çalıştığım zamanlarda da klasik Marksist sinema yapmaya çalışmadım. Toplumsal gerçeklerimiz neyse onu yansıtmaya çalıştım. Ve gördüm ki o gerçeklerde çok büyük sınıf çatışmaları yoktu.

Batı gerçekçiliğinin dayandığı temeller oradaki sınıf çatışmaları. Modern sınıf çatışmaları ne zaman ortaya çıkmış? Sanayileşme döneminde. Sanayii kuran sermayeyle sanayide çalışan emek arasında çatışma çıkmış. Ondan önce tarım döneminde feodal toprak sahipleriyle, topraksız özgür olmayan köle köylüler arasında çıkmış. Türkiye'de böyle bir yapının olmadığı gerçeğini daha sonraki yıllarda öğrendim ben. Ama bilfiil sinema yaptığım ve toplumsal gerçekleri yansıtan filmler yapma iddiasını taşıdığım zamanlarda da batıdaki sınıf çatışmalarının benzerini ben Türkiye'de görmedim. O açıdan, mesela *Gurbet Kuşları* filmini *Rocco ve Kardeşleri*'yle karşılaştırırsak orada Visconti meseleyi, bir sanayi toplumundaki sınıf çatışması olarak gösteriyor. Benimki farklı. Ben daha sanayileşmemiş olan Türkiye'de sanayi toplumlarında olan sınıf çatışmalarının bizde olmadığı tezi üzerine değil, gerçeği üzerine bir film yaptım.

Gurbet Kuşları'nın detaylarına gelmeden önce belki sizin o tarihlerde Türkiye'deki sol düşünce içindeki durumunuzu detaylandırmamız gerekiyor. Ki daha

sonra değiştiğiniz noktaları ortaya koyabilelim.

Şimdi o noktadan, yani 27 Mayıs'tan biraz geriye gidelim. 1957 yılı hem benim sinemada ilk adımlarımı attığım hem de tesadüf bir seçim yılıydı. Bu seçimlerden sonra siyasi ortam gerginleşti. Gerginleştikçe de o tarihlerde iktidarda olan Demokrat Parti özellikle basın yayın alanında bazı kısıtlamalar, baskılar uygulamaya başladı. Tabii ki sinemada daha önce başlamış bir şeydi, sansür uygulaması. En tipik örneği işte meşhur, Metin Erksan'ın *Aşık Veysel* hadisesi...

Ben 1957'den itibaren işte gazetelerde çalışıyorum, Kemal Tahir'le tanıştım, Metin Erksan'la dostluğumuz var ve o dostluklar içinde dışarıya çok açık seçik vurmak imkanı olmayan bir sol düşünce oluşumu olduğunu gözlemlemekteyim. Ben de bu oluşumun içindeyim. Hatta işte toplantılar yapılıyor. Bu toplantılarda "siyasi açıdan Türkiye'nin geleceği ne olacak, ne bitecek?" bunlar konuşuluyor. Fakat o günler şartlar gereği sol düşüncelerin çok açık telaffuz edilemediği zamanlardı. Burada 1957-60 arasını kastediyorum. Filizlenmekte olan bir sol, sosyalist düşünce var, ama bu hiçbir zaman açık bir şekilde tartışma konusu, gündem konusu olamıyor, siyasi şartlardan ötürü. İşte bu siyasi şartlara tepki duyanlar, özellikle CHP'yi destekleyenler, daha solda olanlar, komünistler yavaş yavaş bir küme haline gelmeye başladılar. Her geçen gün DP iktidarına karşı meclis dışı reaksiyon güçlü hale gelmeye başladı. Netice itibariyle iş üniversite olaylarına dönüştü. Oradan sokak olaylarına, gösterilerine dönüştü. O hareketlerin önemlice bir kısmına biz de girdik. "Katil Menderes!" diye sokaklarda bağırdık.

27 Mayıs öncesi biz bir grup, *Olaylar* adlı sosyalist bir dergi çıkartma hazırlığındaydık. Bu grubun içinde belirgin bir sivri lider yoktu. Derginin lokomotifliğini Turhan Tükel'le Oğuz Atay yapacaklardı, ama hareket kolektif bir hareketti. 1958-59-60 yıllarının genç denilebilecek bir grup aydınının meydana getirdiği bir hareketti. Kemal Tahir bu hareketin öncülerin-

den değildi, ama destekçilerindendi. Kendi siyasi durumundan dolayı içinde değildi. Hareketin yükünü en çok taşıyan kişilerden birisi benim çok yakın arkadaşım olan Oğuz Atay'dı. O tarihlerde sol eğilimli, sosyalizme sempati duyan veya sosyalist olduğunu iddia eden kimler varsa onlarla temasta bulunup, bu dergi etrafında toplamak ve bir hareket geliştirmek düşüncesindeydik. Çeşitli evlerde toplantılar yapıyorduk. Şimdi o hareketin içinde bulunan bazı insanların adından bahsetmek istemiyorum. Kendileri hoşlanmayabilirler. Ama Oğuz'dan bahsedebilirim. Oğuz bu işin en dürüst, en yükünü çekenlerden biriydi. Özellikle finans yönünden. Bütün toplanan paralar Oğuz'da idi çünkü. Biz bir türlü organizasyonu gerçekleştiremedik. Çünkü burada en tipik olan şuydu: kendilerinin sosyalist, solcu olduğunu iddia eden insanların büyük ölçüde birbirlerinden hoşlanmamaları, birbirleriyle takışma, sürtüşme halinde olmaları ve birbirlerinin yokluğunda arkadan çekiştirmeleri durumları olmaktaydı. Ben o tarihlerde bu işlerde çok acemi, yeni durumdayım. Hareketin içindeyim, ama herhangi bir aktivite gösterebilecek potansiyelim yok. Onların arasında ideolojik olarak, siyasi konularda belki en az bilgiye sahip olanlardan biriydim. Ya da belki kendi kendime, meraklının dolayısıyla teorik bir bilgim vardı, ama kendimi böyle bir kavganın önünde görecek bir durumda değildim. Ama sempatim vardı ve oluşması için de elimden geleni gösteriyordum.

Bu çaba içindeyken benim için çok yeni, anlaşılması kolay olmayan bir mesele daha gözlemledim: "Eski Tüfekler" ile yeniler arasındaki gerginlik. Yeni sosyalistler, "Eski Tüfekler"den uzak durmak çabasındaydılar. Mesela benim en yakın dostlarımdan biri kim? Nijat Özön. Ben diyorum ki "*Onu da bu işin içine alalım.*" Oradan bazıları diyor ki "*Nijat Özön haindir. O falanca davada arkadaşlarını ihbar etti. Çok sayıda kimsenin mahkûm olmasına sebep oldu.*" "*Yahu, Allah Allah. Bu adam kendi alanında yaman bir adam, müthiş bilgili. Ben Türkiye'de sinema alanında onun kadar teorik birikimi olan bir başkası tanımıyorum.*" "*Yoo!*" diyorlar bana en yakın

dostum için, "*o bir haindir, onu biz aramıza alamayız*" diyorlar. Hayretler içinde kalıyorum.

İşte bu çekişme içinde, bir gün o arkadaşın, bir gün bu arkadaşın evinde toplantılar yapıyoruz. Onbeş yirmi kişi, bazen otuza varan bir grup var. Ama son hesapta hep şunu gözlemliyorum. Sosyalist olduğunu iddia edenlerin birbirleriyle iyi geçinemedikleri, sosyalizm hakkında sağlam bilgilere sahip olmadıklan ve birçoğunun da güvenilir insan olmadıkları...

Neticede 27 Mayıs darbesi gerçekleştiğinde DP iktidan yıkıldığı için, bundan çok memnun olanlar, bunu bir zafer gibi kabul edenler arasında ben de vardım. Bundan sonra işte DP'nin Yassıada duruşmalan, sonra 1961 Anayasasının ortaya çıkması dönemi içinde ilk defa sosyalist düşünce geniş bir şekilde tartışıldı. O zamana kadar bu düşüncelerin alenen tartışılması mümkün olmayan bir şeydi. Bir de duyduk ki Arıkara'da Doğan Avcıoğlu *Yön* dergisini çıkartıyor. *Yön* dergisi aslında genel hatlanyla bizim düşündüğümüz dergiden pek farklı değildi. Hatta şunu da söyleyeyim, biz bu teşebbüslerin içindeyken Doğan Avcıoğlu'nun adı da geçmişti, aramıza katalım diye. Ama İstanbul'daki o oldukça kalabalık takım birbirini çekiştirmekten, birbirini tutmaz laflarla tartışmaktan bir iş yapmaya fırsat bulamazken Doğan Avcıoğlu Ankara'da küçük, çekirdek bir grupla dergiyi çıkarttı. O çıkınca düşünülen dergi bir anlamda tatbikata geçmiş ve bizim dergi projesi de kendiliğinden suya düşmüş oldu. *Yön* çıkarken günün şartlar içinde gayet olumlu sayılabilecek bir bildiri hazırladı. O bildiriye imza verenlerden biri de bendim.

Oğuz Atay'ın dergi girişimlerinizin sonucundaki durumu ne oldu?

Bu olaylann en çok etkilediği insanlardan biri Oğuz Atay oldu. Çünkü Oğuz Atay o tarihe kadar çok inanmış bir Marksistti. Dergi konusunda işin çok büyük bir yükünü o taşıdı. Çok paralar toplanmıştı herkesten. Oğuz o paralann hepsinin son kuruşuna kadar hesabını verdi. Nereye ne harcandıysa ortaya koyup gerisini sahiplerine iade etti. Ama bu deney

onun düşünce hayatında şok etkisi yarattı. İçine girdiği olaylar, tanıdığı insanlar, o insanların belli bir aksiyon halindeki davranışları onu çok etkiledi. Daha sonra edebiyata girdiğinde yazdığı *Tutunamayanlar* romanı Oğuz Atay'ın özellikle o günlerde yaşadıklarının onun üstünde bıraktığı etkilerin bir sonucudur.

Siyasi görüşlerini değiştirecek büyüklükte bir etki miydi bu?

Siyasi görüşünü değiştirecek demeyeyim, gözden geçirecek demek daha doğru olur.

Bu olaylardan siz nasıl etkilendiniz peki? Sosyalizm ya da aydınlar hakkındaki görüşlerinizi etkiledi mi bu olaylar?

Şimdi enteresan olan şu. 1961-62 yıllarına kadar benim sosyalistler hakkında düşüncem hep olumluydu. Siyasi ve ideolojik konularda benim gibi çok fazla bir iddiası olmayan bir genç insanı düşünelim. Sinemada ve hayatta gerçekçi olma eğilimleri duyuyor. Bu eğilimlere sahip insanlara bakıyorsun. Genellikle sol kesimden. İlgi duyduğum alanda ilk tanıdığım insan Nijat Özön. Türkiye Gizli Komünist Partisi üyesi olarak mahkûmiyet giymiş bir aydın. Yaman bir sinema bilgisine sahip. Ben İstanbul'a geliyorum. Benim açımdan en cazip sinemacı, ilk ağızda en yakın arkadaş olduğum, dostluk kurduğum sinemacı Metin Erksan. Solculuk dendiği zaman o tarihlerde kimse kolay kolay sesini çıkartmazken Metin Erksan esip gürlüyor. Kemal Tahir'i tanımadan önce ilgi duyduğum yazarlardan Aziz Nesin de, Yaşar Kemal de solcu. Sonra Kemal Tahir'i tanıyorum. Müthiş bir bilgi. Olağanüstü bir zekâ, olağanüstü bir yaratıcı. Evet. Komünistlikten 15 yıl hapse mahkûm olmuş. Şimdi o tarihte, yani 1956 ile 1961-62 arasındaki tarihlerde ben Türkiye'de ilgi duyduğum alanlarda ilginç kime rastlasam solcu çıkıyor. Bana da Kore'deyken Amerikalılar dememişler miydi, benim bu işlerle hiçbir ilgim yokken tartıştığımızda, "*Sen Moskova Radyosu'nu çok dinliyorsun*" diye. Moskova Radyosu'ndan haberim yok o tarihe kadar. Ha, ben de sinemada ve hayatta gerçekçi olma eğilimleri du-

yuyorum. O zaman bana "*sen solcusun*" diyorlar. Ben de "*iyi, pekiyi*" diyorum. Bana yüklenen sıfata karşı çıkmıyorum. Ama onun iddiasında değilim. İddiam gerçekçi olmak.

1961 yılına kadar sol dediğimiz insanlar, aralarında yakın irtibat kuramamışlardı. Çünkü o zamana kadar bir araya gelip toplu bir şey yapmak istediklerinde başlan derde giriyordu. Ondan ötürü hepsi ihtiyatlıydı. Bu baskı ortadan kalktıktan itibaren, insanlar rahat rahat toplanır, bir araya gelir, ülke meselelerini konuşur, tartışır hale geldikten itibaren ben o zamana kadar bu işin görmediğim başka bir cephesini görmeye başladım. Yani bu alandaki sosyalist geçinen herkesin benim daha önce tanıdığım, hayranlık duyduğum kişilere, diyelim ki Nijat Özön'e, Metin Erksan'a, Kemal Tahir'e ve Oğuz Atay'a benzemediklerini, farklı ve olumlu olmayan kişiliklerde olduklarını gördüm. Bunu tabii yeraltından yerüstüne çıktıklarında görmek mümkün oldu. Bu bir. İkincisi, daha da kötüsü ileride olacak bir şey. 1961 anayasasından sonra Türkiye'de sol su üstüne çıktı ve kuvvetli cereyanlar meydana geldi. Onunla birlikte öyle anlaşılıyor ki, kısa bir süre sonra bilhassa 60'ların ikinci yarısında Amerika, dünyanın birçok başka ülkelerinde olduğu gibi Türkiye'de de solun bir kısmını kendi kontrolü altına aldı. Ve bunu anti-Amerikan görünüşlerde yaptı. Yani anti-Amerikan geçinenlerin arasında Amerikan gizli servislerinin kullandığı kimseler oldu. Büyük kısmı bunu farkında değildi. Ağa babalan farkında tabii. Kalabalık genç kesim farkında değil. Bunu benim teşhis etmem, görmem tabii ki daha ileri yıllarda oldu. İşte benim özellikle 60'lann sonu 70'lerin başından itibaren sol gruplarla takışma haline gelişimde bu mesele de ağırlıklıdır. Ama bu bahsettiğimiz dönemde 60'lann ilk yarısı itibariyle Amerikan gizli servisleri de bunu henüz bu şekilde değerlendirme durumunda değildiler.

Siz darbenin de onlar tarafından planlanan bir şey olduğunu düşünüyorsunuz?

Bunu anlamak benim için daha sonra mümkün oldu. Aslında o günkü şartlarda Türkiye'de çok az kişi darbenin doğru değerlendirmesini yapabilecek durumdaydı. Zaman içinde anlaşılmaya başlandı. Aradan zaman geçtikten, bazı olaylar alt alta konulduktan sonra anlaşıldı ki 27 Mayıs darbesi bütünüyle Türkiye'deki iktidan devirmeye yönelik bir Amerikan, bir NATO harekatıdır.

Alt alta koyduğunuz olaylar Kıbrıs meselesi mi?

Birincisi Kıbrıs meselesi. Kıbrıs konusunda Amerika Türkiye'ye isteklerini kabul ettiremedi. Amerika Kıbrıs'ın Yunanistan'a verilmesini istiyordu. Ama Türkiye bunu kabul etmedi. Ve neticede Menderes, "Kıbrıs Fatihi" olarak anılmaya başlandı. İkinci mesele, Türkiye'nin sanayileşme konusunda gösterdiği ısrarcılık. Bardağı taşıran damla da o oldu. Türkiye ülkenin bir tarım toplumu olarak kalmasının ülkede büyük huzursuzluklar meydana getireceği düşüncesindeydi. 6-7 Eylül olaylan bunun çok açık bir ön işaretiydi. Türkiye tarımın makineleşmesiyle ortaya çıkan işgücü fazlasını mutlaka sanayi sektöründe kullanmak zorundaydı. Ama ilk sanayi altyapısını meydana getirecek yeterli sermaye birikimi yoktu. Bunun için üç devlet yetkilisi, Başbakan Adnan Menderes, Dışişleri Bakanı Fatin Rüştü Zorlu ve Maliye Bakanı Hasan Polatkan 1959 yılı Ekim ayında Amerika'ya gittiler. Bu üç devlet yetkilisinin kimlikleri çok önemli. Amerika'dan 300 milyon dolar sanayi kredisi istediler, borç istediler. 300 milyon dolar... Tabii biz bunlan o tarihlerde bilmiyoruz. Daha sonra öğrendik DP idarecilerinden. O tarihte Eisenhower hâlâ başkan. "*Nedir sizin derdiniz? Sanayi mi? Ne demek sanayi? Siz ittifakın içinde bir tarım toplumusunuz. Bu ittifakın sebze meyve ihtiyacı varsa onu karşılıyorsunuz. Eğer savunmaya paramız yetmiyor diyorsanız o silahları da biz temin ediyoruz size zaten. Nedir, sanayiyle ne ilginiz var sizin?*" diye bunlan gönderdiler. Fakat o idare Türkiye'nin sanayileşmesinin mutlaka şart olduğu inancına varmıştı. Amerika'dan beklenen kredi alınamayınca bu kredinin Sovyetlerden alına-

bileceği anlaşıldı. Ve bu görüş Fatin Rüştü Zorlu tarafından Menderes'e telkin edildi. Menderes de bunu kabul edince 1960'ın Mart ayında Sovyetler Birliği'ni Eylülde ziyaret edeceğini ilan etti. Kredinin Sovyetler'den alınacağı anlaşılınca 27 Mayıs yapıldı.

Ama o tarihlerde siz genel anlamda darbenin yapılmış olmasından, darbe sonrası oluşan havadan memnunsunuz. Nispi özgürlük ortamı, aydınlar üzerindeki baskıların kalkması...

Ben bunun filmini yaptım: *Şafak Bekçileri*. Ben bu filmi 1963 yılında yaptım. *Şafak Bekçileri* aslında bir 27 Mayıs savunmasıdır. Yani o sadece jet pilotlarıyla ilgili bir film değildi. Tabii ki çıkış noktası oydu, ama bunun arkasında silahlı kuvvetlerin Türk toplumundaki belirleyici rolü üzerine bir filmdi. O açıdan bakıldığında çok tipik bir 27 Mayıs filmiydi. Çok tipik bir, 27 Mayıs görüşünün savunulması filmiydi. Yani ben 1963 yılında henüz 27 Mayıs'ın iç yüzünü bilmiyordum ve onun çok kuvvetli paralelindeydim.

Bu idrak de 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren meydana geldi. İşte 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan yeni görüşler, Kemal Tahir'in batı hakkındaki görüşleri, benim, kendi adıma sosyalist sol bir söylemden ulusalcı söyleme geçmem hep 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren geçmişi, geçmişin değerlendirilmesinden tespit edilenlerle ortaya çıkan bir durum. Tabii 60'lı yılların ilk yarısında naif bir solculuk, sosyalizm söz konusuydu. Ama 60'lı yılların ikinci yarısında sol geçinenlerin bir kısmının anti-emperyalizm diye bağırırken emperyalizmin hesabına çalışır olduklarını görmek naifliği ortadan kaldırdı; bir kısım insanlar için...

Tabii Kemal Tahir burada çok önemli bir isim oldu.

Tabii.

O zaman Kemal Tahir'i o yıllara kadar sizin gibi düşünebilir miyiz? Yani o da batıya olumlu açıdan bakan, henüz o sorgulamayı başlatmamış birisi. Sistematik olarak farkında değil diyelim. Sezinlemiştir, düşünmüştür, ama dünya gö-

rüşünü biçimlendirecek ölçüde büyük değildir bu sezgi. Öyle olsaydı, 27 Mayıs'ı alkışlamak yerine bunun diğer yüzünü, daha farklı bir bakışı size...

Tabii tabii. Hayır o tarihte 27 Mayıs'ı hep beraber alkışladık. Şimdi o tarihte Kemal Tahir için iki batı vardı. Birisi emperyalist batıydı, diğeri sosyalist batı. Kemal Tahir, sosyalist batıyla uzlaşma, anlaşma olabileceğini ve birlikte emperyalizme karşı olunabileceğini düşünüyordu. Kemal Tahir'in de batının iki değil aslında bir tane olduğu gerçeğini idraki, yani sosyalist olma iddiasındaki batının da aslında kendi içlerindeki pazarlık ötesinde dışarıya karşı emperyalistlerle tamamen aynı düşünce, aynı hareket tarzı içinde olduğunu idrak etmesi ve "İki batı değil tek batı vardır" düşüncesine gelmesi 60'lı yılların ikinci yarısından itibaren mümkün oldu.

Sizin de imza verdiğiniz *Yön* Bildirisi'nde şu mealde satırlar yer alıyor: *"Atatürk devrimlerinin amacı olan batılılaşmanın sürdürülmesinin gerekliliği, karma ekonomik sistem, devletçilik, devletçiliğin kitlelere mal olması..."*

Tabii henüz 60'ların başındayız. Sizin olgunlaşmanıza henüz zaman var. Ama bildiride Atatürk devrimlerinden, batılılaşmadan bahsediliyor olması önemli. Sizin daha sonra anti-batı bir çizgiye yöneldiğiniz düşünülürse özellikle.

Orada *Yön* aslında sosyal devlet meselesini dile getiriyordu. *Yön*'ün bildirisi o günkü şartlar içinde, yani rejim içinde varlığını muhafaza edebilecek en sol görüştü. Biz de zaten *Olaylar* dergisini çıkartmayı düşündüğümüzde Türkiye'de bir komünist ihtilali yapma düşüncesinde değildik. Gizli bir yayın olmayacaktı yani. Var olan kanunlar çerçevesinde legal bir iş yapmak. *Yön* de o günkü şartlar içinde sosyalizmin olabilecek en legal sınırındaydı. Esas itibariyle sosyalizmle Atatürkçülüğü bağdaştıran, Atatürk'ü inkâr etmeyen bir sosyalizm düşüncesindeydi. Tabii böyle olunca batı lafının da zikredilmesi gerekiyordu. Neden? Çünkü o tarihlerde Sovyetler Birliği henüz bütün gücüyle orada duruyor. Bu lafı kullanmasa "siz ne yapmak istiyorsunuz? Siz bir Sovyet rejimi mi yerleştirmek istiyorsunuz?" şeklinde bir yorumla karşılaşabilirdi. Dolayısıyla oradaki batı sözcüğü, bu derginin bir Sovyet sempatizanı veyahut Sovyet çizgisinde bir sol

olmadığının ifadesidir. O tarihte –en azından kendi açımdan, daha sonraki yıllarda idrak edeceğim– batıyla kesin uyumsuzluk meselesine henüz kimse varmış değildi. Batıyla uyuşmanın zorlukları daha sonraki yıllarda anlaşılır hale geldi. Nasıl? Batıyla Sovyetler arasındaki ilişkiler yumuşadıkça, soğuk savaşın gerilimi azaldıkça, batının Türkiye'ye tavrı değişti. Böylece o uyumsuzluklar ve uzlaşmazlıklar artmaya başladı. Ve son hesapta Sovyet rejimi tasfiye olduktan sonra işler büsbütün farklı bir hale geldi. Dolayısıyla *Yön* Bildirisi'nde batıdan bahsedilmesi izlenen sol görüşün Sovyet çizgisinde olmadığının bir beyanıdır. O şekilde kabul etmek gerekir.

Yani burada Atatürk'ü yorumlayışta bir yanlışlıktan değil, ifadeyi yumuşatma niyetinden söz edilebilir. Çünkü "Atatürk devrimlerinin amacı olan batılılaşma" tabiri çok dikkat çekici.

Şimdi tabii çok güzel söylüyorsun, evet. Neticede ben de *Yön*'den bu meselelerden dolayı zaman içinde koptum. Benim batı konusundaki düşüncelerimin gitgide daha keskin bir hal alması zaman içinde oldu. Başından beri bazı şeyleri sezmekteyim, ama bunun tam bir değerlendirmesini yapabilecek durumda değilim. Bu daha sonra oluyor. Batı meselesiyle keskin yol ayrımı 1967 yılında meydana geldi, *Devlet Ana* romanı ile. Ve benim de zannediyorum *Yön*'deki son yazım 1967 yılında çıktı. *Yön* bu yazıyı basarken, "Halit Refiğ'in görüşlerine bütünüyle katılmıyoruz, ama dikkat değer" diye bir not koymuştu.

Tabii biz konu gereği 60'lı yılların ikinci yarısına değinmeye başladık, kaçınılmaz olarak. Ama isterseniz o kısma ara verip şimdilik temellerini konuşmuş olmakla yetinelim. Daha sonra yeniden ele alacağız çünkü.

TOPLUMUNA UZAK KALMIŞ AYDIN: *ŞEHİRDEKİ YABANCI*

Az önce konuştuğumuz ortam içinde yaptığınız filmlerinize gelmek istiyorum. Demin bir ara *Şafak Bekçileri* filminin adı geçmişti. 27 Mayıs'ın savunusunu yapan bir film olarak. Ama ondan önce sizin dördüncü filminiz olan *Şehirdeki Yabancı* var. Be-Ya Film'e, yeni bir yapımcıya yapıyorsunuz. Daha öncede belirttiğimiz gibi sizin sizden çok şey kattığınız ilk filmlerden bir tanesi...

İlk. Benim tasarım olan ilk film. Yani ondan önceki üç film, çekirdek tasarı olarak benim tasarım değiller. Ama *Şehirdeki Yabancı* çekirdek tasarının benim olduğu ilk film.

Size ticari piyasada yer açan filmlerden sonra ilk önemli filminiz. Bu film nasıl gerçekleşti?

Be-Ya Film bir atılım getirdi Türk sinemasına. 60'larda kurulan bir şirket. İddialı bir atılım. O tarihlerde ülkenin seçkin sayılan yönetmenlerine film yaptırmak amacındalar. Be-Ya film Vedat Türkali'yi senaryocu ve danışman olarak angaje etti. Vedat Türkali'nin bu firmada yeni bir sinema hareketi ortaya çıkmasında büyük payı olmuştur. O çerçeve içinde, mesela senaryosunu kendisinin yazdığı ve Ertem Göreç'in çektiği *Otobüs Yolcuları* ile başladılar ve çok başarı kazandılar. Prodüktör Nusret İkbal çok ilginç bir kişilikti. *Otobüs Yolcuları*'nın başarısından sonra *Yılanların Öcü*'ne girdiler Metin Erksan'la.

Bunlar yapılırken beni de çağırdılar. "*İşte Be-Ya film böyle böyle farklı, iddialı filmler yapıyor. Sen de bir film yapar mısın?*" dediler. Tercihen de Göksel Arsoy'u istediler. O sıralarda Göksel Arsoy popüler bir oyuncu. Nilüfer Aydan da *Yasak Aşk*'tan itibaren kendinden bahsettiren bir oyuncu durumunda. O tarihlerde de benim eşim. Bu ikisinin oynayacağı bir film yapıp yapmayacağımı sordular. İşte bunun üzerine ben bu oyuncuların birlikte oynayabileceği bir filmin konusunu ana hatlarıyla düşündüm. Herhalde



Zonguldak'ta *Şehirdeki Yabancı*'nın hazırlıkları sırasında (1962). Refiğ'in kolunda Nilüfer Aydan, en sağda Vedat Türkali.

bahsettik. Ben askerden döndükten sonra çalıştığım ilk iş Zonguldak'ta kömür işletmelerinde tercümanlıktı. Dolayısıyla benim üç dört aylık bir tecrübem olmuştu ve Zonguldak bana bir şehir olarak çok da ilginç gelmişti. Dolayısıyla o atmosfer içinde Göksel Arsoy ile Nilüfer Aydan'ın oynayabileceği bir film düşündüm.

Nilüfer Aydan'la evlenmemiz de işte bu filmin hazırlığından bir yıl önce olan, çok taze, epey de hadiseli bir olaydı. Nilüfer Aydan Yılmaz Duru ile evliydi. Oradan kaçıp geldi, o günün magazin basınını çok meşgul eden birtakım hadiseler oldu. İşte bir taraftan Zonguldak, bir taraftan Nilüfer Aydan meselesi, bir taraftan benim solculuğum... Bunlar bir araya gelince *Şehirdeki Yabancı*'nın konusu ortaya çıktı. Ben bu konuyu onlara teklif ettim. Yalnız benim yapacağım filmin senaryosunu da Vedat Türkali'nin yazması söz konusuydu. Ve bu konuda senaryonun final sahnesi

hariç aramızda ihtilaf çıkmadı.

Son sahnede ne oldu?

Ben filmin sonunu daha dramatik bir şekilde bitirmek düşüncesindeydim. Daha sonra belki *Haremde Dört Kadın*'da kullanacağım şeyi kullanmak niyetindeydim. Yani işçiler için çalışan aydın mühendis bir iftira, bir yanlış anlama yüzünden finalde işçiler tarafından linç ediliyordu. Vedat Türkali buna şiddetle karşı çıktı. Ve filmin finalinde işçileri bir devrimci güç olarak kullanma eğilimi ağır bastı. Benim içim buna yatmadı, ama itiraz da etmek istemedim. Yani diyelim ki filmin son on dakikası dışında burada bir parantez açıyorum. Buna benzer bir durum da çok uzun yıllar sonra Tarık Akan'la Güneydoğu'da yaptığım *Son Darbe* filminde başıma geldi. Neticede benim içime sinmedi o şekilde bitiriş. Ama bu işi bana temin eden Vedat Türkali idi. O yüzden, onun içinin rahat etmediği bir şey yapmak da bana uygun gelmedi. Film –tabii bilmiyorum artık, o son on dakikası için midir, yoksa başka sebepler de var mıdır– 3. Moskova Film Festivali'ne davet edildi. Ve bu festivale davet edilen ilk Türk filmi oldu. Ben de Muhsin Ertuğrul'dan sonra Sovyetler Birliği'ne giden ikinci Türk sinemacısı oldum.

Yasak Aşk'tan sonra bu filmle yeniden eleştirmenlerle aranız düzelmiş oldu.

Evet. Eleştiriler genelde oldukça olumluydu. Birkaç tane olumsuz eleştiri de vardı. Mesela Çetin Özkırım olumsuzdu. Ama genelde bilhassa sol takımdan çok övücü şeyler geldi.

Bu film daha önce savunduğunuz toplumcu gerçekçi eğilimlere de uyan bir filmdi.

Tabii tabii.

Bir şey daha var o filmde belki önemli olan. O aydınla işçiler arasındaki mesele, biraz daha farklı bir konumda olmakla birlikte *Yaban* romanını çağrıştırıyor.

Evet doğru.



Şehirdeki Yabancı (1962). Soldan sağa Reha Yurdakul, Nilüfer Aydan, Abdullah Ataç ve Ali Şen.

Yani kendi toplumuna, toplumun belli kesimlerine uzak kalmış, yabancı kalmış aydının dramı.

Doğru. İsmi de üstünde zaten.

Ama romanda olduğu gibi köydeki değil *Şehirdeki Yabancı*.

Evet evet.

O vakit böyle bilinçli bir benzerlik, paralellik kurmayı düşünmüş müydünüz?

Aydın karakteri bakımından tabii. Ama dramaturjisi bakımından, dramatik yapısı bakımından tabii ki çok farklıydı.

Bu filme özgü olarak değil, ama o tarihlerde genel olarak aydınlarla halk arasında bir kopukluk, bir problem olduğunu düşünmekte miydiniz?

Evet, tabii.

1955'teki Zonguldak tecrübesinden sonra bu filme kadar yaklaşık yedi sene geçmiş oluyor. Bu gözlemi yapmanıza neden olan başka neler oldu bu yıllarda?

Belki kendi açımdan benim kurmakta zorluk çektiğim yakınlık. Ben de sinemada halk için doğru olduğuna inandığım birtakım işler yapma çabasındaydım. Ama bana deniyor ki, ben de çeşitli vesilelerle görüyorum ki, doğru olduğuna inandığım bir şey yaptığım zaman onu takdir etmesi gereken kimseler ona ilgi göstermiyorlar. Hatta tam tersine reaksiyon gösteriyorlar. Dolayısıyla bu tecrübenin de bende ortaya çıkarttığı bir kişisel tepki söz konusu olabilir.

Yani *Yasak Aşk*'ta yaşadığınız durum gibi?

Gibi, evet. Aslında *Yasak Aşk*'la *Şehirdeki Yabancı*'nın dramaturjisi arasında epey yakınlıklar var. Görsel atmosfer bakımından da yakınlıklar var. Tabii büyük fark daha önce de ifade ettiğimiz gibi *Yasak Aşk*'ta belli bir tecrit, soyutlanma özelliği ağır basmaktayken *Şehirdeki Yabancı* çok somut olma, çok açık seçik olma, sosyal yapıyı çok keskin hatlarla gösterme gayretinde bir filmdi.

Ticari başarı beklendiği ölçüde olmadı galiba?

Pek parlak olmadı. *Yasak Aşk* gibi düşük olmadıysa da beklenen bir başarı olmadı. Mesela diyelim ki aynı yıl içinde yaptığım *Gençlik Hülyaları* ve *Şehirdeki Yabancı*, aşağı yukarı aynı oyuncu kadrosu. *Şehirdeki Yabancı* için çok bahsedildi, çok yazıldı, Moskova Film Festivali'ne davet edildi. O tarihlerde festivaller bugünkü gibi enflasyon halinde de değil. Moskova Film Festivali'nden çok önemli şeyler yansıdı Türkiye'ye. Ona rağmen... Mesela *Gençlik Hülyaları* için hiçbirisi yok bunların. Basında hiç kimse bir şey yazmadı hakkında. Aman niye yazmadılar diye şikayet etmiyorum.

Gayet anlaşılabilir bir şey. Ama aynı yıl aynı kadroyla yapılmış iki film, bu kadar ortak özellikleri de var. Ama gişesi çok daha zayıftı *Gençlik Hülyaları*'na göre. İşte *Şehirdeki Yabancı*. Filmin kendisi Şehirdeki Yabancı haline geldi.

Bu final hakkında konuşalım biraz. Sizin düşündüğünüz şekliyle, yani aydının işçiler tarafından linç edilmesi finali çok ümtsiz bir final. Yani aydının geleceğine, aydın-toplum ilişkisine dair de olumsuz bir final sizinki. Bu olumsuzluk, bu ümitsizlik nereden kaynaklanıyordu? Bu kopukluk devam edecek ya da bir taraf diğerini yok ederek var olabilir diye mi yorumlamalıyız bunu?

Ben *Şehirdeki Yabancı*'nın finalinde düşündüğüm olumsuzluğu, karanlığı genel bir dünya görüşü, sinema anlayışı olarak değerlendirmiyorum. O iddiada değilim. Daha çok o filmi hazırladığım tarihlerdeki ruh halimin yaptığım çalışmaya yansımasından söz edilebilir. Belki işin doğrusu bugün meseleye daha uzak, daha soğukkanlı bakıldığında ne benim o filmin hazırlıklan sırasındaki ruh halimin bir yansıması olan o derece karanlık, o derece olumsuz bir yaklaşım; ne de bunun tam tersi olan Vedat Türkali'nin iyimserliği. Daha doğrusu belki ikisinden farklı bir üçüncü gerçekçi yol bulmaktı. Ama o günkü şartlarda ne ben, ne o günkü kafam, içinde bulunduğum ruh hali bakımından böyle bir şeyi düşünebilecek durumdaydım ne de Vedat Türkali. Bugün baktığımda diyebiliyorum ki ikisinden farklı bir üçüncü yaklaşım tarzı olabilirdi. Eh geçmiş olsun.

Şehirdeki Yabancı'nın Moskova serüveninden biraz söz etsek... Oralardaki gözlemlerinizden...

3. Moskova Film Festivali idi benim katıldığım. Aynca ilk davet edilip, katıldığım festival de budur. Ve bu festival –ki 1983'te yirmi yıl aradan sonra tekrar Moskova'ya davet edildim– o da dahil olmak üzere benim katıldığım festivaller içinde en görkemlisi, en etkileyicisiydi. İlk katıldığım festivaldi ve benim üstümde de en olumlu etkiyi yapan o oldu. Ondan sonra katıldığım festivallerin hiçbiri bana o kadar cazip gelmedi.



Türker İnanoğlu ile Moskova Film Festivali'nde (1983).

Filminiz festivale nasıl çağrılmış? Çünkü o yıllara kadar bu tür yurtdışı etkinliklere davet edilmeler Türk sinemasında pek rastlanan bir durum değil.

O tarihe kadar yurtdışı festivallere daha çok belgesel alanda katılınıyordu. Mesela *Hitit Güneşi* adlı, Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun birlikte yaptıkları film bu ilklerden biriydi. Konulu filmler arasında böyle ses getiren bir katılım olmamıştı. Yani bir filmin oyuncusuyla, yönetmeniyle... Zannediyorum o açıdan belgeseller istisna edilirse ilk ciddi katılımdı diyebiliriz. En azından şunu söyleyeyim, basında bu kadar yer etmiş, ülke çapında yankısı olan bir örnek yoktu.

Anladığım kadarıncа buradaki Sovyet diplomatik topluluğu Türkiye'den de bir filmin katılmasını istemişler. Nereden bunu buluruz diye araştırmışlar. O tarihte, bugünkü SESAM gibi bir meslek kuruluşu da yok. Ama en etkili filmleri yapan Be-Ya Film var. *Otobüs Yolcuları, Yılanların*

Öcü ve *Şehirdeki Yabancı*. Onun için kimse tavsiye etti, kim yardımcı olduysa Be-Ya Film'i bulmuşlar. Filmleri seyretmişler. *Şehirdeki Yabancı*'yı seçmişler. Bu olaylar sırasında ben Eskişehir'de *Şafak Bekçileri* filmini çekmekteydim. Haber oraya geldi. O tarihe kadar da Sovyetler Birliği'ne kimsenin gittiği yok. Demirperde var. Ben de Hava Kuvvetlerinde film yapıyorum. Filmin festivale kadar bitmesi de mümkün değil. Bereket şu avantaj vardı. *Şafak Bekçileri*'nin prodüktörü aynı zamanda başrolü oynayan Göksel Arsoy'du. *Şehirdeki Yabancı*'da oynayan da o. Dolayısıyla ben, "*Göksel'ciğim, bu filmin çekimine bir miktar ara vereceğiz. Ben festivale gideceğim. Nilüfer Aydan da davetli, Nusret İkbal prodüktör olarak davetli*" deyince olumlu yaklaştı.

Göksel Arsoy'un kendisi?

O gelmedi festivale. Tabii o gün için alışılmamış bir hadiseydi. Moskova'ya bir Türk filminin gidiyor olması. Hatta içişleri bakanlığı bize önce pasaport vermek istememiş. Bizim pasaportlar Avrupa'da başka bir yere gidiliyor diye çıkartılmış. Ankara'da bu işe pek sıcak bakmadıkları anlaşılıyor. Ama ben tavrımı koydum. "*Gitmek istiyorum*" dedim. Film de buradan gitmiş zaten. Burada Ruslara vermişler, onlar da diplomatik kuryeyle filmi götürmüşler. Ama ben de gitmek istiyorum. Bizden önce bahar aylarında da, –biz Temmuz'da gittik– Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, İdil Biret davet edilmişler.

Demek ki Sovyetler'in Türkiye'yle bir kültürel yakınlaşma çabası var.

Tabii, tamamen Sovyetler'den gelen bir şey. Türkiye'yle daha yakın ilişkiye girmeye karar veriyor, bunun içinde kültür sanat alanlarını kullanmaya çalışıyorlar. İşte önce müzik, sonra festival, film falan. Piyango da bize isabet ediyor.

Çekim yaptığınız askeri ortam içinde nasıl karşılandı bu durum?

O tarihlerde Eskişehir'de 1. Hava Kuvveti Kumandanı Muhsin Batur.

Daha sonra Hava Kuvvetleri Komutanı oldu. Enis Batur'un babası. Aramız çok iyi, çok anlaşıyoruz, çok yardım ediyorlar. Ben ona gittim. Vaziyeti anlattım. "*Tabii*" dedi, "*gitmeniz doğru.*" Onlar da anlayış gösterdiler yani. Ve biz dördümüz gittik. Nusret İkbal, Nilüfer Aydan, ben bir de Selahattin Yazgan adında Be-Ya Film'in işletmecisi. Herhalde bu işlerin oluşumunda onun etkisi de vardı.

Orada yaşadıklarınızdan biraz bahsedebilir misiniz?

Çok iyi düzenlenmiş bir festivaldi. Orada önce Azeriler çok yakınlık gösterdiler. Hiç unutmuyorum, Tevfik Tagizade adlı o zaman Azerbaycan'ın Lütfi Akad'ı durumundaki bir yönetmen çok yakın ilgi gösterdi.

Şehirdeki Yabancı'nın gösterildiği gün endişelerim vardı. Film nasıl karşılanacak, ne olacak, ne bitecek? Film bitince normal bir alkış aldı. Sahne arkasına Mark Donskoy geldi. Eisenstein, Pudovkin, Dovçenko üçlüsünden sonra gelen en önemli Sovyet yönetmeniydi. Öbürleri, hepsi hayattan ayrılmışlardı. O duayen konumundaydı. Filmden sonra beni kutlamaya geldi ve, "*Ben Türkçe bilirem,*" diye söze başladı. Biraz Azeri Türkçesi öğrenmiş. "*Ben Nazım Hikmet'in arkadaşıyem*" diye girişti. Nazım Hikmet biz Moskova'ya gitmeden birkaç ay önce ölmüştü. İki üç Türkçe cümleden sonra Donskoy Rusçaya geçti ve tercüman devreye girdi. Bana sordu, "*Kaç yıldır yönetmensin?*" "*Üç yıl*" dedim. "*Şunu söyleyeyim*" dedi, "*yönetmenliğin ilk on yılı çok zordur, ama ondan sonraki on yıl çok daha zordur.*" Tabii ben meslek hayatım boyunca sonraki her 10 yılın bir öncekinden daha zor olduğunu zaman içinde idrak ettim. Tabii Donskoy'un bu ilgisi dikkate değer bir jestt.

Orada benim için en heyecan verici olaylardan birisi, o tarihte çok büyük hayranlık duyduğum Visconti'yle yüz yüze gelmemdi. Onun *Senso* filmini defalarca seyretmiştim. Çok etkilenmiş, çok beğenmiştim. O yıl da, Moskova'dan önce yapılan Cannes Festivali'nde son filmi *Leopar* "Altın Palmiye" kazanmıştı. Moskova'da İtalya'yı resmen Fellini'nin *Sekiz Buçuk*

filmi temsil ediyordu, ama *Leopar* da yarışma dışı gösteriliyordu. Festivale gelen bütün misafirler, merkezde olan Moskova Oteli'nde kalıyordu. Bir gün dışarıdan geldim. Odaya çıkmak üzere hızla asansörden içeriye girdim. Visconti'yle burun buruna geldim. Yanında da iki kadıncağız var. Ben tabii kadınları bıraktım hemen lafa girdim. Hemen kendimi tanıttım. "*Ben festivale Türkiye adına katılan filmin yönetmeniyim. Sizin hayranınızım. Senso filminizi 28 kere seyrettim*" dedim. Visconti gayet sakin, gayet soğukkanlı dinledi. "*Leopar'ı gördün mü?*" dedi. "*Hayır, henüz göremedim*" dedim. "*Görmelisin*" dedi. "*Bir balo sahnesi çektim. Tam bir saat sürüyor. Her gün onu seyrediyorum*" dedi gayet soğukkanlı. Tabii daha fazla konuşmaya kalmadan asansör durdu. Onlar indiler. Ben zaten benim katı atlamıştım. (*Gülüyor.*)

Tabii Sovyet bürokrasisi benim orada Leopar filmini seyretmeme imkan vermedi. "*Efendim sizin programınızda o vardı, bu yoktu, şuydu, buydu.*" Neticede ben orada filmi göremedim. Ama ilginç bir karşılaşma yaşamış oldum.

Fellini'nin gelişinde çok ilginç bir görüntü oldu. Moskova otelinin büyük salonunda... Çünkü o tarihlerde Moskova'da çok da gidilecek birler yok. Yani sabah Moskova meydanı, birkaç müze falan gezebiliyorsun. Akşamları gidilecek yer yok. Pek keyifli bir hayat yok. Festivalciler genellikle otelde kalıyorlardı. Oteldeki ilginç görüntülerden biri şuydu. Visconti'nin kendi bir takımı vardı. salonun bir köşesinde onlar otururdu. Fellini'nin başka bir takımı vardı. O başka bir köşede otururdu. Yan yana gelmezlerdi pek.

O yıl büyük ödülü *Sekiz Buçuk* kazanmıştı galiba.

O da ilginç oldu, çünkü bu film Sovyetler'in o güne kadar savundukları sanat anlayışına tamamen aykırı bir filmdi. Onlar sosyalist gerçekçiliği savunuyorlar; soyut yaklaşımları burjuva dekadansı olarak kabul ediyorlar. *Sekiz Buçuk* ise soyut sinemanın en uç örneklerinden biri. Festival se-

yircisi genel olarak çok terbiyeli bir seyirciydi. *Şehirdeki Yabancı*'yı bile alkışlamışlardı. Seyirciler filmin beğendikleri yerlerinde de alkışlıyorlardı. *Sekiz Buçuk*'ta başlangıçta bir sahnede bir alkış oldu. Ondan sonra sonuna kadar, büyük bir sessizlik içinde, çıt çıkmadan seyredildi. Sonunda bir iki çatpat ses çıktı. Tam bir şok. Çünkü daha önce bir iki yıl önce Fellini'nin *Tatlı Hayat* filmi gösterilmiş. Çok büyük ilgi uyandırmış. Herkes, Fellini yeni ne yapmış diye polis kordonunu yıkıp salona girmişti. Kucak kucağa oturuyorlardı insanlar o gece. Fakat böyle bir şok tesiri... Tabii sonradan öğreniyoruz ki jüride de büyük tartışmalar olmuş. Uluslararası bir jüriydi. Rusların o tarihteki meşhur yönetmenlerinden Grigori Çukray jüri başkanıydı. Stanley Kramer, Jean Marais vs. Batı dünyasından gelen jüri üyeleriydi. Bunlar posta koymuşlar. "*Bu festivale katılan filmler arasında sinema sanatı açısından değer taşıyan bir tek film var. O da* Sekiz Buçuk. *Eğer bu filme birinciliği vermezseniz biz mazbatayı imzalamayız ve protesto ederiz.*" Ruslar da ağlaya sızlaya *Sekiz Buçuk*'a büyük ödülü vermişler. (*Kahkaha atıyor.*)

Sizin filminiz yarışmalı bölümde miydi?

Evet. Türkiye'ye bir kıyak olsun diye Nilüfer Aydan'a başarı diploması verdiler. Festival bitti. Biz ondan sonra Azerbaycan'a davet edildik. Ödül töreninin ertesi günü veya bir gün sonra biz bir grupla oraya gittik. Mısırlılar geldi, Romenler geldi, Almanlar vardı. Yani hepsini hatırlamıyorum, ama Moskova'ya katılan herkes oraya taşınmadı. Bir grup olarak gittik. Festival orada tekrar etti. Yani Moskova'da gösterilen filmlerin bir kısmı Bakü'de tekrar gösterildi. Tabii oranın yıldızı kesin bizdik. Eğer Moskova'nın yıldızı Fellini ise Bakü'nün bizdik. Bir hafta on gün Bakü'de kaldık. İşin enteresan taraflarından biri, Türkiye'de olanlar. Daha önce de söyledim, bizim oraya gidişimiz biraz muhataralı oldu. Türkiye'de gazetelerde haber çıkıyor, Festival bitti, ödüller verildi falan. Evet, ama biz yokuz meydanda. Bugünkü kadar haberleşme imkanı da yok, telefon mele-

fon. Sovyetler hâlâ demirperde gerisi. Yani işte bu festivalde olduğu gibi yumuşama alametleri var, ama henüz buzlar erimiş değil. Burada laflar çıkmaya başlamış. "*Halit Refiğ Sovyetler'e iltica etti*" diye. Birisi atıyormuş, "*Geçen gün Moskova Radyosu'nda konuşuyordu, hürriyeti seçtim diye.*" (*Kahkaha atıyor.*)

Şehirdeki Yabancı'nın Azerbaycan'da gördüğü ilgiyi Türkiye'dekiyle kıyaslamak mümkün değil.

Tabii orada filmin Türkiye'den gelmiş olması bile başlı başına önemli bir şey. Bir de belki şu çıkarılabilir buradan. Komünist rejime rağmen Azeriler Türklük duygusunu hâlâ taşıyorlar ki bu kadar heyecanla karşılamışlar sizi.

Tabii tabii. Hiç unutmuyorum. Moskova'nın yıldızı Fellini. Biz de Azerbaycan'da caka satmaktayız. Röportajlar, basın falan. Bir kadıncağız bir radyo röportajı yapıyordu benle. Klasik konuşmalar bittikten sonra teybi kapattık. Dedim ki, "*Filmi seyrettiniz. Samimi fikrinizi söyleyin. Nedir film hakkındaki fikriniz?*" Kadın, "*Tabii*" dedi, "*o sahneler, işçiler falan enteresan, ama o ana oğul arasındaki hissi sahneler yok mu biz oralarda ağladık.*" Ben o finali nasıl karşılayacaklar diye endişe ederken... (*Kahkaha atıyor.*) Allah Allah! "*Peki siz Türkiye'den Azerbaycan'a başka filmler gelmesini de ister misiniz?*" dedim. "*A tabii, çok isteriz*" dedi. "*Ne tür filmler istersiniz?*" "*Zeki Müren filmleri isteriz*" dedi. Karşımdaki Azerbaycan Resmi Devlet Radyosunun temsilcisi. Sokaktaki herhangi biri değil. O açıdan bu gezi çok uyarıcı, çok öğretici oldu.

Ne açıdan?

Ben Kore'ye hürriyet için komünistlerle savaşmaya gittim. Oradan sosyalist olarak döndüm. Beni Moskova'ya sosyalist temayüllü bir filmin yönetmeni olarak çağırdılar. Sosyalizm konusunda sorularla döndüm. (*Kahkaha atıyor.*) O yüzden ben eğer bir şeye karşıysam veyahut bir şeyden yanaysam onun içine sokmak gerekiyor beni; fikirlerimi yeniden gözden geçirmem için. Herhalde öyle söylemek lazım.

Bir anım daha var. Onu da anlatayım. Gerek Moskova'da gerek Bakü'de filmleri anında Rusçaya çeviriyorlardı. Bakü'de de *Şehirdeki Yabancı* gösterilecek. Oranın en büyük sineması... Balkonlardan insanlar aşağıya sarkıyor. Bizi seyirciye takdim ettiler. Tabii konuşma yapmak lazım. Ben konuşmaya başladım, Türkçe. Raşit diye de Kazakistanlı bir tercümanımız vardı. O da tercümeye başladı. Sinemada kıyamet koptu. "*Tercüme istemiyoruz! Türkçe Olsun!*" diye. Raşit, "*Burada sadece Azeriler yok, Ruslar, Ermeniler falan da var. Onlar...*" diye sözünü bitiremedi. "*Hayır! Biz tercüme istemiyoruz! Türkçe istiyoruz!*" diye bağırıyor. Raşit ne yapsın, sonra Moskova'da hesap verecek, ama konuşma Rusçaya çevrilmedi. Film gösterilmeye başlandığında yine Moskova'daki gibi simültane çeviri yapılacak oldu. O zaman da kıyamet koptu.

Bu arada Türkiye'de yetkililer ve *Şafak Bekçileri* sizi bekliyor?

Evet tabii. Onu bitirmek lazım. Bakü'deki, Hazar denizindeki petrol kaynaklarına bizi gemilerle götürdüler, gezdirdiler falan. Neticede Türkiye'de hakkımızdaki bazı tezvirata rağmen muzaffer bir şekilde Türkiye'ye döndük. Hemen Eskişehir'e gittik ve *Şafak Bekçileri* tamamlandı.

27 MAYIS'IN SAVUNUSU: *ŞAFAK BEKÇİLERİ*

Moskova'dan döndünüz ve *Şafak Bekçileri* tamamlandı

Evet. Göksel Arsoy 30 Ağustos'ta İzmir'de filmi gösterime sokmak istedi. Fakat 31 Ağustos günü İstanbul'a haber geldi. Film İzmir Açık hava Sinemasında gösterilmeye başlanmış. 10 dakika sonra emniyetten bir polis grubu gelmiş, gösteriyi durdurmuşlar. Kıyamet kopmuş sinemada. Çünkü sansür filmi reddetmiş. İşte filmde uçak düşüyor, halkı havacılıktan soğutacak diye düşünüyorlar. Göksel Arsoy üstünde üniformayla kız öpüyor falan. Velhasıl reddetmiş. Ben şaşırdım tabii. Böyle bir şey aklımdan geçmezdi.



Şafak Bekçileri'nin Eskişehir 1. Hava Üssü'ndeki çekimleri (1963). Önde şaryoya paralel yürüyen Halit Refiğ.

Bu sansürle ilk karşılaşmanız mı? Kendi filmlerinız açısından yani.

Evet, yani sansür, bir filmimin gösterimini bütün olarak ilk kez engelliyor. Bunun üzerine Göksel Arsoy, İstanbul'da bir stüdyoda özel bir gösteri düzenledi. O zamanın Hava Kuvvetleri Kumandanı İrfan Tansel ve diğer kumandanlar eşleriyle filmin işlemlerinin yapıldığı stüdyoya geldiler. Filmi seyrettiler. İrfan Tansel filmi çok beğendi. Dedi ki, "*Bu filmi yasaklayan benim armama karşı çıkmıştır. Ben gerekeni yapacağım.*" Gerçekten iki gün sonra öğrendik ki Hava Kuvvetlerinden iki albay İçişleri Bakanlığına gitmişler. Film hakkında kesintisiz gösterilme karan çıkmış. İlk gösterimi

Eskişehir'de Hava Kuvvetlerinde yaptık. Ben de Göksel ile gittim. Eskişehir'deki bütün havacılar toplanmışlar. Önemli bir kısmının da filmde rolü var, oynuyorlardı. Film daha yeni başladı, jenerik yazılan yeni bitti. O jenerik yazılarının altında da iki tane jet uçağının uçuşa hazırlığı ve şafak istikametinde havalanmaları gösteriliyordu. Oradaki generallerden biri geldi sanldı, beni öptü. "*Hah*" dedim, "*bu iş oldu.*" Nitekim ondan sonra da nerede gösterildiyse çok büyük iş yaptı.

Bu film kendi alanında bir ilk aynı zamanda. Uçaklar, uçak çekimleri, bir askeri üste çekilmiş olması vb. açılardan.

Evet evet.

Bu filmin 27 Mayıs'la ilişkisini konuştuk, ama tam olarak projenin nasıl ortaya çıktığını atladık galiba. Ordu nasıl razı oldu böyle bir şeye?

Göksel Arsoy'un babası Hava Kuvvetlerindeymiş ve çocukluğunun geçtiği Kayseri'de uçaklarla, pilotlarla falan çok ilişkisi olmuş. Hatta babasının bu yönü yüzünden adı Göksel konmuş. Şimdi bu nedenle Göksel Arsoy'un çocukluğundan beri havacılığa ilgisi var. Bu bir. İkincisi eşinin babası emekli bir generaldi. Ve İrfan Tansel'in Silahlı Kuvvetlerden yakın bir dostu. Göksel bunlardan hareketle havacılıkla ilgili bir film yapmak üzere başvuruyor. O tarihteki Hava Kuvvetleri yetkilileri de daha açık görüşlü insanlar. Onlar da bu işi çok olumlu karşılıyorlar. Amerikan filmlerinde böyle sahneler, konular olduğu zaman Amerikan ordusunun yardım ettiğini hepsi biliyor. Donanmayla ilgili, hava kuvvetleriyle ilgili film yapıldığı zaman Amerikalılar buna destek oluyorlar. Kumandan kesiminin bu konularda da oldukça bilgisi var. Dolayısıyla meseleye sıcak bakıyorlar.

Göksel Arsoy'un bağlantıları olmasaydı belki böyle bir film olmayacaktı.

Bence Göksel'den başkası bu tasarıyı gerçekleştirebilir miydi, doğrusu sanmıyorum. Çünkü daha sonra da örneği olmadı. Nev'i şahsına münhasır bir örnek olarak kaldı.

Siz Göksel Arsoy'la daha önceki filmlerinizde de çalışmıştınız. Belki onun

getirdiği bir yakınlık projeyi size getirmesini sağladı.

Doğru. Biz Göksel'le bir yıl önce iki film yapmıştık. *Gençlik Hülyaları* ve *Şehirdeki Yabancı*. Orada işte bir dostluk ve işbirliği yakınlaşmamız var. Dolayısıyla bu imkanı elde etmişken bana yaptırmayı teklif etti. Ben dedim ki, "*İlginç bir tasarı, ama ben bu uçak muçak meselelerini bilmiyorum, önceden bunları öğrenmem, tanımam lazım.*" Daha senaryo ortaya çıkmamışken, görüşmeler, yazışmalar sürerken biz yine Hava Kuvvetlerinden alınan bir izinle Eskişehir'e gittik, Göksel Arsoy'la beraber. Filmin çekiminden bir iki ay önce. Orada bizi jetlerle uçurdular. Mümkün olduğu kadar üsteki durumu tanımamıza yardımcı oldular. Çok yakın davrandılar. Çok destek oldular. Yani olağanüstü, benim meslek hayatımda kolay kolay bir daha karşılaşamayacağım kadar destek oldular. Birçoğu filmde küçük küçük roller de aldılar. Hatta onlardan bazıları ileride Hava Kuvvetlerinde önemli yerlere geldiler. Bir tanesi mesela son Hava Kuvvetleri komutanlarından olan Ahmet Çörekçi idi. O film kendi alanında nev'i şahsına münhasır, daha öncesi olmayan, daha sonrası da pek olmayan bir filmdir.

Göksel Arsoy'unki bir fikirmiş sadece, senaryo size ait?

Evet.

Neler yerleştirdiniz senaryoya? Özellikle askeriyenin toplum içindeki konumunu vurgulamak için.

Göksel Arsoy bu işi bana teklif ettiğinde elinde bir senaryo taslağı vardı. Sadık Şendil tarafından yazılmış bir taslak. Yani ben bu işin başlangıç aşamasında yoktum. İzinlerin alındığı, Hava Kuvvetlerinin böyle bir tasarıyı yapmayı kabul ettiği ilk aşamada ben yoktum. Bana Sadık Şendil'in senaryo taslağıyla geldiler. Bu taslak daha çok bu tarz bir Amerikan filminde olabilecek özellikte, ilişkilerde yazılmış bir senaryoydu. Yani romantik kısmı daha ağır basıyordu. Tabii bu tasarıyı benim yapmam söz konusu olduğunda kendi sinema anlayışıma uydurmak istediğimi Göksel Arsoy'a ifade ettim. Onunla daha önce *Şehirdeki Yabancı* filminde de çalışmış ol-

duğumuz için benim düşüncelerimin ne olduğunu aşağı yukarı biliyordu. Ona getirdiğim teklifleri de sıcak karşıladı. Sadık Şendil'in romantik tarafı ağır basan senaryosunu mümkün olduğu ölçüde daha gerçekçi bir forma sokmaya çalıştım. Burada iki şey üstünde bilhassa durmaya çalıştım. Birincisi bir pilotun bireysel psikolojisi. Çünkü özellikle savaş pilotu farklı bir şey. Ya iki kişi ya tek kişi oluyorsun uçakta. O bir göreve, misyona girdiği zaman artık kendi iradesi içinde yapıyor her şeyi. O aletle baş başa... Tabii bunun meydana getirdiği bireysel bir psikoloji var. Havacılık psikolojisi... Herkesin havacı olması mümkün değil. Nitekim ben filmin yapımı dolayısıyla bir miktar görmüş oldum ki, başlangıçta pilot olmak için çok müracaat varken onların büyük bir kısmı eleniyor. Daha eğitim sırasında psikolojileri bakımından uçuşa elverişli olanlarla olmayanlar arasında ayrım yapılıyor. Çok zor bir iş, kolay değil. İkincisi pilotluk brövesini kazanmış olanların bir kısmı da pilot olduktan sonra tasfiye ediliyor. Sinir sisteminin, ruh yapısının savaş pilotluğuna elverişli olmadığı düşünülerek bir kısmı havadan yer hizmetlerine çekiliyor. Dolayısıyla pilotluk otomobil şoförlüğüne benzemiyor katiyen. Tuhaf bir psikoloji. Yerden ayağın kesildikten sonra gökyüzünde tek başına kalma o çok önemli. Onu vermeye çalıştım.

Bu işin bireysel psikolojisi. İkincisi toplumsal boyut. Yani Silahlı Kuvvetlerin Türk toplumu içindeki yeri meselesi. Türkye'de özellikle 19. yüzyılın başından itibaren, yeniçeriliğin kaldırılıp Nizam-ı Cedit ordusunun kurulmasından itibaren yenilikler çok büyük ölçüde, yakın zamanlara kadar ordu tarafından, ordunun lokomotifliğinde gerçekleştirilmiştir. Hava Kuvvetleri, teknolojisi itibariyle askeri teknolojinin uç sınırında. Dolayısıyla Türkiye'nin çağdaşlaşma, teknolojik yenilenme sürecinde ordunun lokomotifliği düşünüldüğünde ben bu özelliği *Şafak Bekçileri*'nde kullanmak istedim. Bu özelliğin hangi noktalarda direnmeyle karşılaştığını vermek istedim ki, bu noktaya gelindiğinde günlük siyasete, o günün siyasetine is-

ter istemez girmek söz konusuydu. Kaçınılmaz bir şekilde 27 Mayıs konusunda belli bir tavır almak söz konusuydu. Ben de tabii o günkü düşüncelerim itibariyle burada Türkiye'de silahlı kuvvetlerin çağdaşlaştırıcı, yenileştirici özelliğini bilhassa vurgulamak istedim. Jet uçakları bana bu imkanı verdi.

SINIF MESELESİNİN ELE ALINIŞI: *GURBET KUŞLARI*

1964 sizin açınızdan çok verimli gözüken bir yıl. Bir senede 4 film yapmışsınız. Bu sene bir yenilik daha var. Nil-Ay adında kendi şirketinizi kurmuşsunuz. Filmlerden bir tanesini oraya yapmışsınız. Başta *Gurbet Kuşları* olmak üzere bu sene yaptığınız filmler sizin sinemanızın temel kavramları açısından önemli filmler.

Şimdi *Gurbet Kuşları*'na gelelim. Bu filmin konusu aslında bir oyuna dayanıyor. Orhan Kemal de diyalogları yazmış. Bu film o dönemde çektiğiniz filmler arasında *Şehirdeki Yabancı* ile beraber en dikkate değer olanlardan biri. Projenin ortaya çıkmasından itibaren bu filmin nasıl gerçekleştiğini anlatabilir misiniz?

Şafak Bekçileri'ni yaparken orada Göksel Arsoy'un prodüksiyon amirliğini yapan şahıs Vecdi Benderli idi. Aynı zamanda gazeteciydi. *Şafak Bekçileri*'ndeki çalışmadan ötürü aramızda bir yakınlık vardı. Aynı zamanda Recep Ekicigil'in çıkardığı *Artist* mecmuasının ya yazı işleri müdürüydü yahut benzer bir sorumlusuydu. Dolayısıyla Recep Ekicigil'le çok yakınlığı olan, onun dergisinde yazılar yazan, röportajlar yapan bir gazeteciydi aynı zamanda. Recep Ekicigil gazetecilikten, dergicilikten, matbaacılıktan sonra film yapımına da teşebbüs ettiğinde Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyununu satın almış. "*Bundan bir film yapalım*" diye. Vecdi Benderli daha önceki yakınlığımızdan dolayı Recep Ekicigil'e filmi benim yapmamı tavsiye etmiş. Bu ikinci tasarlanıydı. İlki Filiz Akın'ın da ilk filmi olan Göksel

Arsoy'lu *Akasyalar Açarken* idi. Onu Memduh Ün yönetmişti. Bana verdiler Özakman'ın oyununu, "*bundan bize bir film yap*" diye. Ben dedim ki, "*Bu bir tiyatro oyunu. Oyun olarak üstünde bir fikir yürütmek istemem, ama bu tek mekânda geçen ve kişileri de oldukça soyut olan bir konu. Bundan sinema yapmak zor.*" "*Ama*" dediler, "*biz bunu satın aldık, bundan bir film yapmak istiyoruz.*" O zaman dedim ki, "*Bundan ben bir film yaparım, ama bir şartla. Beni serbest bırakacaksınız.*" "*Tamam*" dediler, kabul ettiler. O zaman ben şunu düşündüm. Bu konu tiyatro oyunu olduğu için oldukça statik bir konuydu. "*Ben buna nasıl bir dinamik veririm*" diye düşündüm. O zaman oradaki aileyi göç ettirdim. Ve buradan meydana gelecek bir hareket, bir dinamik elde etmeyi tasarladım. Oyunda göç meselesi yoktu. Oyun bir ailenin ev içinde geçen yaşamını anlatmaktaydı. Turgut Özakman'ın oyunundaki bu aileyi kahraman olarak muhafaza ettim. Ana, baba, erkek kardeşler ve kız kardeş. Ondan sonra oyundan gelen statikliği dinamiğe çevirmek için göç ettirdim. Göç ettirince tabii yeni bir mesele ortaya çıktı. İntibak meselesi. O intibakta aile fertlerinin her birinin dış dünyayla ilişkileri meselesi çıktı ortaya. Ve işte o ilişkiler bana bir sinema dinamiği getirdi.

Gurbet Kuşları göç üstüne yapılmış ilk film olarak nitelendiriliyor.

Evet, gerçekten de o tarihe kadar göç üstüne yapılmış film yoktu. Ama ben bu filmi yaparken göç üstüne bir film yapacağım diye yola çıkmadım. "Ocak *adlı oyunu nasıl dinamik hale getiririm*" diye yola çıktım. Tabii göç fikri böyle çıkınca bu sefer bu fikri doğru koyabilmek için, o konu üstünde en çok düşünmüş, yazmış olduğunu kabul ettiğim, saygın bir edebiyatçıyla çalışma imkanı aradım: Orhan Kemal ile... Konunun dramatik yapısını düzenledikten sonra Orhan Kemal ile bir çalışma yapıp onun bilhassa bu karakterleri elden geçirmesi, diyaloglan yazması için kendisinden talebim oldu. Sağ olsun, kabul etti. *Gurbet Kuşları* adını da onun daha önce aynı isimde yayımlanmış olan romanından aldık. O ro-



Refiğ'in iki filmi aynı anda Şan sinemasında gösterilirken (1965).

man da aynı bizim filmde yaptığımız gibi Haydarpaşa İstasyonu'nda bir göçle başlıyordu. Fakat onun oluşumu, gelişimi oldukça farklıydı. Yani Haydarpaşa'ya gelişten itibarenki dramatik yapısı, olay dizisi çok farklıdır. Ama netice itibariyle gene İstanbul'a göç öyküsü olduğu için Orhan Kemal sağ olsun, benim teklifimi geri çevirmedi. Benim için çok yararlı olan bir çalışma yaptı. Özellikle oyunda olmayan, benim de çok kaba hatlarla çizdiğim "Haybeci" tipinin geliştirilmesinde Orhan Kemal'in çok büyük katkısı oldu. İşte Gurbet Kuşları bu şekilde ortaya çıktı.

Bu filmde, film kahramanlarından biinin ağzından dile getirilen bir tarih tezi, göç olgusunu izah eden bir değerlendirme var.

Filiz Akın'ın babasının ağzından.

Evet. O diyalogları o kahramana söylettiğinize göre bu konunun tarihi arka planını da araştırmış olmalısınız. Ama burada karakterin çıkıp böyle bir tez dile getirmesi hatırlıyorum, beni biraz yadırgatmıştı. O kısımları filme koymayı

nasıl düşündünüz?

Şimdi İbrahimciğim, burada Kemal Tahir'e gelelim. Kemal Tahir bir düşünce adamıydı. Ama kendi sağlığında doğrudan doğruya salt düşünce kitabı yayımlamadı. Kendisine bu konuda çok talep, çok teklif gelmesine rağmen... Bütün düşüncelerini roman kahramanlarının ağzından söyletti. Bu, Kemal Tahir'i benim açımdan edebiyatın en diyalektik düşünen yazarı haline getirmiştir. Çok bilinçli olarak. Çünkü Kemal Tahir gerçeğin değişkenliği kavramına, fikrine ermiş olduğu için bir düşünce adamının belli bir tarihte söylediği bir sözü belli bir zamanda, belli bir mekânda geçersiz hale gelebileceğini kendi yaşamında tespit etmişti. Dolayısıyla Kemal Tahir kendisinin olan düşünceleri kendisi adına söylemiyordu. Belli mekânda, belli zamanda, belli kişilere söyletmekteydi. Dolayısıyla o düşünceler Kemal Tahir'i bağlamamaktaydı.

Ama bu, sözüne sahip çıkmayan kaçamak bir yöntem değil mi?

Hayır. Bir düşünce belli zamanda, belli şartlarda, belli kişiler için dile getirilebilecek doğrulardır, gerçeklerdir. Yani baktığınız yer ve zamana göre meseleler farklı ifade edilebilir. Tabii düşünce alanında olan bu meseleyi Einstein, evrende de, gezegenlerin hareketlerinde mutlak doğrular değil değişken eğriler olduğunu ispat ederek ortaya koydu. İzafiyet teorileri ile... Dolayısıyla gerçeğin izafiliği meselesi var. Bu bir kaçamak değil. Artık bu yüzyılın ilminin vardığı en uç nokta da bunu söylüyor.

Siz de mi bu yöntemi uyguladınız?

Benim Marx'la ilgim Kemal Tahir'le ilgimden dolayı değil; daha önce ilgilendim. Marksist düşüncede o gün bugün beni en çok etkileyenlerden biri diyalektik düşünce oldu. Yani her düşüncenin kendi içinde taşıdığı tezat, çelişki; tez, antitez ve bunların çatışmasından ortaya çıkan sentez; sentezin kendi içinde... Bunu gördüğüm andan itibaren çok benimsedim. Çünkü hayata bakışıma çok uygundu. Şimdi benim *Gurbet Kuşları*'na yaklaşımımda da kendi diyalektik anlayışıma uygun bir yaklaşım var. Bu-

nun en tipik, en belirleyici olanı filmin ilk sahnesiyle son sahnesi meselesi. Çünkü film Haydarpaşa tren istasyonunda başlıyor, Haydarpaşa tren istasyonunda bitiyor. Bir ailenin gelişiyle başlıyor. Sonunda da o ailenin bazı fertleri eksilmiş olarak, kız ölmüş, oğlan evlenmek üzere, oraya yerleşmek üzere, geri kalanlar geldikleri gibi dönüyorlar. Ama söyledikleri sözler, filmin son sözleri yeni gelen bir aile var. Yeni gelen aile aslında bakıldığında o ilk gelen ailedeki fertlerden geliyor. Ve onlar ilk aile istasyondan gelirken ne konuşuyorlarsa aynı şeyi konuşuyorlar. Kimse farkına varmadı bunun.

Aynı seslerle mi?

Aynı seslerle. Seslendirmeler aynı. Yani babayı Mümtaz Ener konuşuyor, Cüneyt Arkın'ı kim konuşmuşsa yine o konuşuyor, diğerlerini de kim konuşmuşsa yine aynı kişiler. Dolayısıyla bir ailenin başına bir şeyler gelmiş dönüyor, ama son o mu? Son o değil. Devam ediyor mesele. Şimdi tabii *Gurbet Kuşları* için değil sadece başka tasarılar için de beni Kemal Tahir'e en çok yaklaştıran şeylerden biri bu diyalektik meselesiydi. Yani gerçeğin kendi içinde taşıdığı tezatlar, çelişkiler meselesi. Ben bu filmi yaparken Kemal Tahir yoktu. Yani Kemal Tahir'le tanışıyoruz, ama onun o konu üstünde herhangi bir katkısı olmadı. Ama onun da romanlarında tatbik etmeye çalıştığı bir metot vardı ki, o metodu ben kendi anladığım şekilde yorumlamaya çalıştım. Dolayısıyla *Gurbet Kuşları*'nda çeşitli tezler ve çeşitli antitezler vardır. Ve onların sürekli çatışmaları vardır. Senin bahsettiğin Filiz Akın'ın babası da işte o tezlerden bir tanesidir. Orada göç kavramına çeşitli yaklaşımlar vardır. Mesela aynı sahne içinde Filiz Akın'ın babası diyelim ki milliyetçi-Turancı bir görüş getirirken aynı sahne içinde *Milliyet* gazetesinde Çetin Altan'ın da yaklaşımı getirilmektedir. Dolayısıyla oradaki yaklaşım çapraz bir yaklaşımdır. Yani milliyetçi bir adam milliyetçi bir tanım yapıyor. Ama orada *Milliyet* gazetesi var. Göç üzerine Çetin Altan'ın sosyalist görüşleri de var, orada. Hem tez hem antitez mevcut.

Bunlardan yalnızca bir tanesine bakmak bence çok yanlış olur.

Filmin ticari başarısının çok iyi olduğunu biliyoruz. Yazar ve aydın çevresinden de genelde olumlu tepkiler aldınız. Ama filminizi Visconti'nin bir filmine benzetenler de oldu.

Evet. Bazı kesimler benim Visconti'ye olan hayranlığımı da bildikleri için onun *Rocco ve Kardeşleri* filminin Milano tren istasyonunda başlamasını da göz önünde tutarak bu filmle benzetme yoluna gittiler. Yani hiç kuşkusuz bir göç eden aile düşünüldüğünde *Gurbet Kuşları* ile *Rocco ve Kardeşleri* arasında bir paralellik, bir yakınlık görülebilir. Hatta görmemek enayilik olur. Ama burada asıl olması gereken şey, bundan sonraki adım. Evet bu iki film de bir taşra bölgesinden gelen bir ailenin hikâyesini anlatıyor. Her ikisi de. Ama akıllı ve bir ölçüde de bilgili bir incelemecinin, filmin dış yüzündeki bu benzerlik, bu paralellikten sonra iç yüzündeki farklılıklan, Visconti'nin kendi toplumunun meselesine nasıl baktığını; benzer bir durumda benim kendi toplumumun meselesini nasıl gördüğümü de karşılaştırması ve aradaki farkı da tespit etmesi gerekirdi ki, bunu yapabilen yiğit çıkmadı. Tutalım ki ben fikri oradan aldım. *Gurbet Kuşları*'nın kahramanlan Anadolu yakasından vapurla Rumeli yakasına geçmekteyken vapurdan şehre bakıyorlar: "*Kahpe İstanbul. Seni fethetmeye geliyorum*" diyor "Haybeci." "*Sana kral olacağım*" diyor. Ailenin fertleri de İstanbul'a kral olma davranışı içindedir. Kral olabilirler. Yani sınıfsal bir engel, onlan bir üst sınıfın ferdi olmaktan alıkoyacak gücün olmadığının bilincindeler. "*Kral!*" diye bağınyor "Haybeci." İpsiz sapsız "Haybeci!" Haddine mi düşmüş bir İtalyan'ın, "*Ben sana Papa olmaya geliyorum*" demesi, Roma'ya gelirken. Neticede "Haybeci" o toplumun varlıklılan arasına giriyor. O ailenin de, kurallara uymayı beceren, kurallara yatkınlığı olan, tıp okuyan ferdi o toplumun kremasına kabul edilme şansını yakalıyor. "Şans yok" diye bir şey yok. Ha, daha *Gurbet Kuşları*'nda sınıf meselesinin bizdeki farklılığı, batıda sınıfların aşılmazlığı yerine, Türkiye'deki sınıflar arası

geçişkenliğin kolaylığı meselesi gösterilmekte. Kimse bunun üstünde durmadı. "*Rocco*'ya benziyor"muş! Her şey mi benziyor acaba? Evet. *Rocco*...'nun sonunda, fahişe kendini öldürterek İsa gibi kurban vaziyetine sokuyor. Kendi kültürünün bir ifadesini koyuyor orada. Rocco sonunda bir boksör olarak kapitalist ekonominin arenasında bir gladyatör gibi varlığını yaşatmaya çalışırken, küçük kardeşi işçi sınıfının bir ferdi oluyor. *Gurbet Kuşları*'nda ne ailenin genç ferdi, ne Haybeci işçi sınıfının ferdi olmuyorlar. Birisi varlıklı zümrenin arasına karışıyor. Öbürü seçkin kişiler arasına karışıyor. Yani burada ne gösteriliyor? Sınıflar arasında keskin manialar yok. Yolunu bulan, işini bilen bir sınıftan öbürüne geçebiliyor. Türk toplumunun bir özelliği.

Bu filmdeki Hüseyin Baradan'ın çok başarılı bir şekilde canlandırdığı "Haybeci" tipi çok beğenilen bir tip oldu. Ama temsil ettiği, olumlu olmayan bir zihniyet vardı. Şehirde tutunmak için kendince birtakım görüşleri olan, üçkâğıtçılığı ve başka şeyleri yapmayı da pekâlâ düşünebilen, hatta öyle olmak gerektiğine inanan bir tipti. Orhan Kemal geliştirdi demiştiniz. Şimdi bu, taşradan gelip kozmopolit bir ortam da tutunabilmenin sevimli, ama olumsuz örneğini biraz konuşalım isterim.

Gurbet Kuşları'nda meseleyi ben, kendime göre bir diyalektik, yani karşıtlıklar, tezatlar içinde düzenlemeye çalıştım. Bu, İstanbul'a gelip de kazanamamış, tutturamamış bir ailenin hikâyesiydi. Ama ben ne diyorum? Onun antitezi de var. Başaran da var. Başaramayanın da kendi içinde tabii kendine göre bir yorumu var. Antitez olarak başaran da var. Hem de ne başaran! Bu aile İstanbul'a geldiğinde çulsuz, meteliksiz gelmiyor. Bu aile bir varlıkla geliyor. Gelince bir eve giriyorlar. Meslekleri var. Bunların tam tersi hiçbir şeyi olmayan bir adam daha var: "Haybeci." Vapurda biletsiz seyahat etmeye çalışıyor. Üstü başı biraz grotesk biçimde, biraz sinema gerçekçiliğinin ötesinde tiyatro ifadesi sayılabilecek bir kıyafeti var. O tabii ki bilinçli yapılmış bir şey. Biz "Haybeci"yi belli zamanlarda görüyoruz. Her gördüğümüzde de farklı bir şekilde görüyoruz. Hamal olarak

görüyoruz. Otopark bekçisi olarak görüyoruz. Emlak komisyoncusu olarak görüyoruz. Sonunda müteahhit olarak görüyoruz. "Haybeci"nin bir özelliği daha var. Kayserili. (*Gülüyor.*)

Şimdi "Haybeci" bir antitez olarak filme sokulmuş boyut idi. Ve benim bir tasarımımdı. Ama onun canlandırılmasında, benim şematik olarak düşündüğüm bu tipin canlı hale gelmesinde büyük ölçüde Orhan Kemal'in katkısı. *Gurbet Kuşları*'nda Orhan Kemal'in kişiliğini, ustalığını en çok gösteren, bu karakterdir. Nur içinde yatsın.

1964'de ilki gerçekleştirilen Antalya Film Festivali'nde en iyi yönetmen ve en iyi film ödüllerini *Gurbet Kuşları* ile siz alıyorsunuz. 1965'in başlarında da film Yeni Delhi Festivali'ne gidiyor. Festivalden sonra da gösterime giriyor. Bunlardan bahsedebilir miyiz?

Antalya Festivali ilk düzenlendiğinde yanlış hatırlamıyorsam yedi tane film, burada, yani İstanbul'da, meslek temsilcilerinin bir araya geldiği bir jüride seçildi. Hatta o ön jüride ben de vardım. O yüzden beni çok eleştirdiler. O yıllar senede 200 civarında film yapılıyor. Antalya'dan bir davet gelmiş. Meslek kuruluşlarına başvurmuşlar. "*Bize, festivale film gönderin*" diye. E, bu 200 filmin hepsini gönderemeyeceğine göre ne yapacaksın? Böyle bir festivalde gösterilecek daha sıra dışı filmleri göstereceksin. İşte bunun için bir kurul vardı. Ve yedi film kararlaştırdık. Bunlardan bir tanesi de *Gurbet Kuşları* idi. Ben Antalya'da yoktum. Jüri sonuçlandıktan sonra ben oraya gittim.[4]

Ön jüriyi kim seçmişti peki?

Meslek kuruluşlarının her biri kendi içinden bir temsilci yolladı. Rejisörler Birliği de beni yolladı. Benim oraya girmem meslek kuruluşunu

[4] Refiğ yedi filmden söz ediyor, ama hafızası kendini yanıltıyor olabilir. Erman Şener'e göre ön elemeden geçen film sayısı altıdır. Şener bu filmleri şöyle sıralıyor: *Gurbet Kuşları, Acı Hayat, Yarın Bizimdir, Ağaçlar Ayakta Ölür, Kızgın Delikanlı* ve *Ayrılan Yollar*. Bkz. *Festivaller*, Erman Şener, s. 28.

temsilen oldu. Netice itibariyle *Gurbet Kuşları*'nı seçmişler. Böyle oldu.

Antalya'daki jüride sizin dostlarınızdan kimse var mıydı?

Herhalde vardı.

Bunu zoraki bir bağlantı kurmak için sormuyorum. Lütfen öyle anlamayın.

Hayır. Ben o bağlantılara bir defa çok inanan bir insanım. Jürilerin nasıl çalıştığını biliyorum. Ama ben Türkiye'de yapılan hiçbir festivalde, jüride olmadım. Hatta kaçındım bundan.

Bu ödüller sizin üstünüzde nasıl bir tesir uyandırdı?

İyi bir tesir uyandırdı. Memnun oldum. (*Kahkaha atıyor.*)

Başka ne diyebilirim yani? Ama memnun oldum da, "*bundan sonra nasıl film yaparım da festival ödülü alırım?*" diye düşünmedim. Hayır böyle bir şey olmadı. O güne kadar film yaparken yaptığım hesaplar nasıl idiyse gene onlara devam ettim. Bu vesileyle söyleyeyim. Hiçbir festivale gitmek için başvurmadım. Çeşitli festivallere gittim, ama hep davet edildim. İlk gittiğim festival olan Moskova'dan başlayarak, çeşitli yerlere gittim. Ama hiçbir festivale filmimi sokmak için başvurmadım. Yani hep filmlerin sahipleri tarafından yapılmış işlerdir veyahut dışarıdan gelen teşebbüslerdir. Bu festivallere düşmanlıktan ötürü değil. Öyle olsa davet edildiğim yere gitmem, ödül verildiğinde de almam. Burada şu var. Bir festival benim için bir lotaryadır, piyangodur. Hesabını hiçbir zaman için piyangoyla yapmaya girişmedim. Bir örnek vereyim. *Hanım* filmi Antalya'da gene ödül almıştı. "*Ne hissediyorsunuz*" diye bir gazeteden sormuşlardı. Aynı şeyi söyleyeceğim. Ben kendimi bir işe göre planlanuşım. Bu hesap dışında bir şey olursa amenna. Bu şuna benziyor. Sabah işe gitmek için evden çıkıyorum. Kapının önünde bir kese altın. Aman ne iyi. Altını alıp cebimize koyuyoruz, ama gene işimize gidiyoruz. "*Ya bu altını buraya kim, niçin koydu? Bunun kaynağına gidersek daha fazla altın bulabilir miyiz?*" diye düşünmüyorum.

Gurbet Kuşlan zaten gösterimdeydi değil mi? Yani Festivalden önce izleyiciye ulaşmıştı?

Tabii festivalden önce olumlu bir yankısı vardı zaten.

Peki Yeni Delhi Festivali'ne katılım nasıl oldu?

Ne şekilde bir düzenlemeyle gittiğini bilmiyorum. Ben de Hindistan'da olup bitenleri gazetelerden takip ettim.

Siz gitmemiş miydiniz?

Hayır. Çok daha sonra gittim.

Filmin prodüktörü olan Recep Bey'le, Artist Film'le mi bir bağlantı kurdu acaba Hintliler?

Ben de sade bir vatandaş gibi haberleri gazetede çıktığı zaman gördüm. Bir keresinde, Hindistan'dan *Cine Advance* diye bir sinema dergisinde *Gurbet Kuşları* ile ilgili çıkan bir yazıyı göndermişlerdi. Ben Hindistan'a filmin orada gösterildiği tarih olan 1965'ten 25 sene sonra 1990'da gittim, *Kurtar Beni* filminin gösterimi dolayısıyla Hülya Koçyiğit'le beraber gitmiştik.

Yanlış kayda geçmesin diye bir daha vurgulamak istiyorum. Siz filminiz orada festivaldeyken yoktunuz. Gösterime girdiğinde de yoktunuz. 1990'a kadar Hindistan'da hiç bulunmadınız.

Hayır bulunmadım. O zaman o işler orada oldu bitti. Daha sonra şunu Recep Ekicigil'den öğrendim. Film Hindistan'a gitmiş bir daha da dönmemiş.

Ama kopyayı nasıl temin etmişler? Recep Bey'le bir bağlantı kurmuş olmaları lazım.

Tabii tabii. Burada birileri Recep Bey'le bağlantı kurmuşlar. "*Festivale götürüyoruz*" diye bir kopya almışlar ve film bir daha Türkiye'ye dönmemiş. Hindistan'daki hikâyeyi ben 25 yıl sonra öğrendim. Tabii filmin orada kazandığı ticari başarıdan Recep Ekicigil hiçbir şey, tek bir metelik bile kazanmadı.

Peki kopya mı çoğaltmışlar orada? Bu kadar çok insana ulaştığına göre?

Evet. Orada kopya çoğaltmışlar. Film orada nasıl gösterildi, ne oldu? Recep Ekicigil bunun takibini bile yapamadı. Tabii o tarihlerde filmin Hindistan'daki ticari kaderi hiç şüphesiz Recep Ekicigil'i birinci derecede ilgilendiren bir mesele. Zaten oraya gidişinde de benim hiçbir dahlim yok. Ben gittiğini duydum sadece. *Şehirdeki Yabancı* Moskova'ya gittiği zaman da beni davet ettiler de haberim oldu. Yoksa ben bunu da gazetelerde okuyabilirdim. Yani benim dışımda gelişen bir şey bu festival iştirakleri. 25 sene sonra Hindistan'da bir "Türk Filmleri Haftası" yapıldı. Orada gösterilen filmlerden biri benim *Kurtar Beni* filmimdi. Hülya Koçyiğit'i ise başka bir filmden dolayı, zannederim *Bez Bebek*'ti, Hindistan'a davet ettiler. Ben eşimi de aldım. Gülper, Hülya Koçyiğit beraber gittik. Ve oraya gittiğimizde tıpkı *Avare* filminin Türkiye'de kazanması gibi Hindistan'da da *Altın Şehrin Fatihleri [Conquerors of the Golden City]* diye bir Türk filminin çok ün kazandığını öğrendik. Yani bizim *Gurbet Kuşları* filmi... Film meşhur, ama yönetmenini tanıyan yok. "*Ya bu filmin yönetmeni benim ben yaptım onu, Gurbet Kuşları filmini*" deyince "*Aa, Conquerors of the Golden City, sizin filminiz mi?*" diye şaşırdılar. (*Kahkaha atıyor.*) Bilhassa Delhi'den sonra Kalküta'ya davet edildiğimizde bu yüzden bana müthiş itibar ettiler. "Conquerors of the Golden City'*nin yönetmeni geldi*" diye. Nihayet aradan 25 sene geçtikten sonra filmin yönetmeninin kim olduğunu tanıdılar. Orada bana söylendiğine göre yedi ayrı sefer gösterilmiş. Hatta sonuncusu renkli kopyaymış. (*Gülüyor.*) Çok uğraştım renkli kopyasını elde etmek için. Ama o kısa sürede bu mümkün olmadı.

Satyajit Ray'le karşılaşmışsınız galiba orada?

Evet şöyle oldu. Satyajit Ray hastaydı, evinde yatıyordu. Ona da haber vermişler *Conquerors of the Golden City*'nin yönetmeni geldi diye. Bizi davet etmiş. Hülya Koçyiğit ile beraber onu ziyarete, evine gittik. Zavallı bir sene kadar sonra da öldü. O zaman dedim ki, "*Sayın Ray biz sizinle*

Moskova'da tanıştık. Hatırlamıyor musunuz?" Hatırlamadı tabii. Çünkü o zaman kendisi orada jürideydi. Ben tabii oraya gittiğimde *Pather Panchali*'yi filan seyretmiştim. Ondan dolayı Satyajit Ray sineması hakkında fikrim vardı. Kendisiyle konuştum. Hatta bana şundan bahsetti. Jüride olduğu için filmimi görmüştü. *Şehirdeki Yabancı*'da otomobil sahnelerinde "back projection"[5] kullanmayıp doğrudan doğruya otomobil içinden çekildiğini öğrendiğinde, "*işte gerçekçilik böyle olur*" demişti. Bu konuşmaları hatırlattığımda "*Tamam*" dedi, "*şimdi hatırladım. Ama o yönetmenin saçları vardı.*" (*Kahkaha atıyor.*) Velhasıl Satyajit Ray da beni Moskova'da tanıştığı yönetmen olarak değil de, Hindistan'da *Gurbet Kuşları*'nın yönetmeni olarak tanımaktaydı. *Gurbet Kuşları*'nın Hindistan'daki bu macerası benim açımdan çok ilginç bir olaydır. 25 sene sonra, 5 sene demiyorum, 25 sene sonra gittiğimde bütün gazetelerde beni o filmin yönetmeni olarak yazıyorlardı. Şimdi bana, dediğim gibi çok itibar ettiler. "*En son ne yaptınız?*" diye sordular. Bir tesadüf, ben en son Hülya Koçyiğit'le *Karılar Koğuşu*'nu yapmıştım. Biz de onla beraberiz. Yani bunlar olurken Hülya da yanımızda. "*Aa Hülya hanımla beraber? O zaman mutlaka o filminizi Hindistan'a getirelim.*" O zaman Türkiye'nin Hindistan, Delhi'deki büyükelçisi Yalım Eralp. Kalküta'da, sonra çok genç yaşta vefat ettiğini öğrendiğim Gülden Bozer diye bir konsolos hanım vardı. Onlar orada Türk Dışişlerinin yardımıyla *Karılar Koğuşu*'nun hemen o yıl Hindistan'da gösterilmesini sağladılar. Hatta Kalküta'da gösterilirken oradaki konsolos hanım bana mektup yazdı. "Gurbet Kuşlan*'ndaki gibi gene çok büyük kuyruk oldu. Gözlerimizden yaşlar geldi*" diye. Bana başka yazılar geldi, Hint basınından. Bu sefer de "*Gurbet Kuşları* yönetmeninin son filmi" diye bahsediyorlardı.

Size hiç bilgi vermediler mi? *Gurbet Kuşları*'nın Hindistan'da bu kadar po-

[5] Daha önce çekilmiş kimi görüntülerin bir perdeye geriden yansıtılması ve bu perde önünde yer alan oyuncuların arkadan gelen görüntülerle birlikte yeniden filme çekilmesiyle yapılan bir film hilesi.

püler olmasının nedenleri hakkında yani. Bu filmde onları bu kadar ilgilendiren, çeken neymiş?

Şimdi benim izlenimim şu oldu. Entelektüel kesim, bizim burada bir Hint ya da Mısır filminin başarı göstermesine karşı gösterdiğimiz reaksiyona benzer bir reaksiyon göstermiş. Biraz bozulmuşlar. Çünkü öyle olmasaydı aralarından biri çıkar merak eder, araştırırdı. "*Bu filmi kim yapmış*" diye. Bu film defalarca gösterilmiş. Hatta sonra bana bilgi verdiler orada. Bir festival yapılmış 15 sene sonra, Türkiye'yi temsilen gene *Gurbet Kuşları* gösteriliyor. Rejisörü yok meydanda. Şimdi orada benim anladığım kadarıyla entelektüel kesim entelektüellerin hesabında olmayan bir Türk filminin başarısından rahatsızlar. Mesela Yılmaz Güney'in bir filmi olsa farklı davranacaklar. İşte batı dünyasında biliniyor. Akredite olmuş. Hayır, batılı kaynaklara baktıklarında *Gurbet Kuşları* yok. Nasıl olduysa gelmiş Hindistan'a ve çok büyük bir popüler ilgi toplamış. Buna kızmışlar. Böyle yorumluyorum. Bana kimse "*kızdık*" demedi. Yazılar da çok terbiyeli yazılardı. Ama ciddiye alsalar merak ederlerdi. Türkiye'deki Hindistan büyükelçiliğine, kültür ataşeliğine bir şekilde sorarlardı. "*Kimin bu*" diye. Hayır. Sonra, benimle tanıştıktan, *Kurtar Beni*'yi ve bilhassa *Karılar Koğuşu*'nu gördükten sonra Halit Refiğ ismi bilinir oldu. Özellikle Kalküta Hindistan'ın kültürel merkezi. İstanbul ile Ankara Türkiye'de kültürel bakımdan ne ise orada da Kalküta ile Delhi aynı konumdaydı. Mesela Satyajit Ray Kalküta'da yaşıyordu. Delhi'de değil, Bombay'da da değil. Oradaki entelektüeller de Kalküta'da genellikle sol eğilimliler. Dolayısıyla o sol hakimiyetin kültürde ve sinemada bir ağırlığı var. Ondan dolayı *Karılar Koğuşu*'nu seyrettiklerinde ne görüyorlar? İşte orada da hapise düşmüş solcu bir yazar var. O yüzden Kalküta'daki entelektüel kesimin gözünde benim itibarım daha arttı. Hintliler benim hakkımda bir retrospektif, bir toplu gösteri yapmak için üç dört yıl uğraştılar. Burada Kültür Bakanlığı'na müracaat ettiler. Ama olmadı. Ben de Hintlilere karşı mahcup duruma düştüm. Onlar belki bir

ölçüde benim Hindistan'a pek fazla önem vermediğim duygusuna kapılmış olabilirler. Burada Kültür Bakanlığı –ki o zaman müsteşar Emre Kongar idi– Hintlilerin bu taleplerine karşılık vermediler. Hintlilerin beni kendilerine göre dünyanın önemli sinemacılarından biri sayma teşebbüslerine bizim Kültür Bakanlığımız Emre Kongar'ın müsteşarlığı sırasında olumlu karşılık vermedi. Üç dört sene yazışmalar devam etti. Ben sonunda benim elimde bir şey olmadığını, benim tek başıma buradan böyle retrospektif meydana getirecek sekiz on filmi toparlamanın mümkün olmadığını, bunun ancak bir bakanlık tarafından yapılabileceğini, bu konuda benim bütün gayretlerime rağmen gereken ilgiyi göstermediklerini bir mektupla kendilerine yazdım. Ondan sonra zaten bir iki yılbaşı tebrikinden başka ilişkimiz kalmadı.

Bu olayda beni daha çok şu ilgilendiriyor. *Avare*'nin burada halk nezdinde gördüğü ilgiyle bir Türk filminin orada kazandığı popülerlik arasında iki ayrı ülke halkının tepkilerine dair bir paralellik var sanki.

Evet, evet.

Bu önemli bir şey. Biz her ne kadar doğulu bir toplumuz, ama batıya...

Yüzümüzü çevirmişiz.

Yüzümüzü çevirmişiz. 1960'larda Hindistan nasıldı bilemem, ama en azından bizden daha doğulu olduğu kesin.

Tabii tabii.

Bu paralellik, bu seyirci tepkisi konusunda sizin yorumunuz ne oldu?

Şimdi İbrahimciğim, *Gurbet Kuşları*'nı yaparken de başka herhangi bir filmi yaparken de benim bu filmlerin Hindistan'da gösterilip ilgi toplayacağı hesabım hiç mi hiç yoktu. O kadar uzak geliyor ki o dünya. Erişilmesi, ulaşılması, ilişki kurulması bakımından. Hiç böyle bir şey hesabımda yoktu. Ama böyle bir olay benim hesabım dışında geliştiği zaman onun yorumunu yaptığımda bazı şeyleri tahmin etmeye çalışıyorum. İşte sen de bazı örnekler verdin, doğru örnekler. Yani mesela diyelim ki *Gençlik Hül-*

yaları filmi... Her ne kadar François Coppée'nin *Suçlu* adlı romanından yazılmış görünse de aslında fikir *Avare* orada. Buna benzer ben, daha ileriki tarihlerde *Ali Cengiz Oyunu* diye bir Hint filmi adaptasyonu yaptım. Çok Hint filmi adaptasyonu yapıldı Türk sinemasında. Bir süre Türk sinemacılan Beyrut'a giderlerdi yazın. Orada oynayan Hint filmleri arasında en büyük ticari başan kazananlar hangileri ise onlann seslerini teybe alırlardı. Video yoktu o zaman. Ondan sonra o filmin Türkçe versiyonu yapılırdı. Biz bunu nereye kadar götürebiliriz? Biz bunu kaynağına *Binbir Gece Masalları*'na kadar götürebiliriz. Onun kaynağı da Hindistan. Orada bu kadar zengin, bu kadar yaygın bir sinemanın ortaya çıkışının dibinde bana göre *Binbir Gece Masalları* geleneği var. İşte o gelenekten yararlanan Hint sinemacılan, özellikle İslam dünyasına çok etkili bir şekilde hitap edecek bir sinema kültürü meydana getirmişler. Hint filmlerinin kazandığı başan sadece Türkiye'de değil bütün İslam ülkelerinde vardı. İşte ben bunun kaynağında *Binbir Gece Masalları*'nı görmekteyim. Tabii benim Hint seyircisinin sinema tercihlerini çok ciddi değerlendirecek bir çalışmam olmadı. Hint seyircisini ben bir miktar Hint filmleriyle birlikte değerlendirebiliyorum. Ama gördüğüm filmlerden algıladığım, Hint seyircisi filmlerde hikâye seyretmek istiyor.

Hatta masal...

Hatta masal görmek istiyor. Şimdi Kalküta'ya gelirsek. Orası bir kültür merkezi. Masal ötesi bir kültürü var. Orada da gerçekçi kültür, masal kültürüne hakim olmakla birlikte eğer *Gurbet Kuşları*'nı örnek olarak alırsak, gerçekçi kültürde de hikâye bekliyor gene. O hikâye kolektif şuuraltlanna işlemiş. *Gurbet Kuşları* hikâye anlatan bir film. Bir ailenin hikâyesini anlatıyor. Aile fertlerinin hikâyesini anlatıyor. Beş ayn hikâye anlatıyor. *Gurbet Kuşları* dramatik yapısı bakımından beş bölümdür ve her bölüm aile fertlerinden ayn biri tarafından anlatılır. Aile fertlerinden ayn birinin ön plana geçtiği beş bölümden oluşur. Dolayısıyla orada anlatılan masal değil-

dir. Orada anlatılan ayrı ayrı hikâyelerdir. Bu tabii benim yorumum. Ha tabii Hintlilerin yorumuna baktığım zaman diyorlar ki "*Efendim Hint filmlerinde seks sahneleri çok yok. Ama bu filmde seks meselesi şöyleydi.*" "*Kardeşim o zaman* İstanbul'un Kızları*'nı göndereyim size. Onda daha çok var.*" "*Yok.*" İşte orada o ayrı ayrı hikâyeler var ya. Benim yorumum bu... Hintli entelektüellerin yorumunda böyle bir şeye rastlamadım. Ama Hint kültürünü bizi de etkileyen *Binbir Gece Masalları* geleneği içinde düşünürsek hikâye anlatımı, insanların başından geçenler meselesi o kültürde ağırlıklı yer tutmakta.

Tabii keşke mümkün olsa da orada sizin filminiz olarak gösterilen değişik kopyaları görmemiz mümkün olsa. Belki başka bazı filmlerden bazı sahneler bir şekilde montajlanmıştır. Yani filminiz değişmiş, en son renkli olmuş. Belki o kadar sene içinde başka filmlerden sahneler de eklendi, eklendi. Bir kolaj film oldu belki. Bir Hint Sinemateki gibi bir kurum varsa oralardan temin edilebilirdi.

Belki. İşte Hintlilerin yapmayı düşündüğü o retrospektif hadisesi gerçekleşseydi o zaman bu konular üstünde daha farklı bir şekilde eğilmek, daha farklı temaslar kurmak imkanı çıkacaktı. Maalesef olmadı.

TOPLUMSAL TEMALARDAN KADIN VE CİNSELLİĞE: *İSTANBUL'UN KIZLARI* VE *ŞEHRAZAT'*

1964'te kendi film şirketinizi kuruyorsunuz. Bugüne kadar hep başkalarının şirketlerine film çekmiştiniz. Nereden icap etti bu?

Bu teklif Memduh Ün'den geldi bana. Ben Memduh Ün'ün firması Uğur Film dışında başka firmalardan teklif alan, aranan bir yönetmen haline gelince işler değişti. Tabii bu sefer filmlerimin ticari başarısı ölçüsünde piyasadaki borsa değerim de yükselmeye başladı. O zaman Memduh Ün bana yürüdüğü takdirde faydalı olacak bir teklifle geldi. Dedi ki, "*Sana*

şirket kuralım. Senle ortak filmler yapalım. Bu filmlerde de kârı paylaşalım."

Yani bu teklifin farkı ne? Ben film yapmaya girişirken Memduh Ün'den belli bir rejisör ya da senaryocu ücreti almanın yanında filmin masrafları çıktıktan sonra kâra da ortak oluyordum. Bu, kâğıt üstünde gayet iyi görünen bir teklifti.

Teklifin sizden değil de Memduh Bey'den gelmesi ilginç.

O da şunu düşünmüş olmalı: "*Bu şekilde olduğu takdirde ne kadar çok ticari başarı olursa o kadar çok para kazanacağını düşünerek bana ticari başarısı çok olacak teklifler getirir*" hesabını yapıyor. Bunun ilk örneği işte *İstanbul'un Kızları* oldu.

Nil-Ay Film kurulduğunda hazır mıydı tasarı? Yoksa şirket kuruldu ve "şimdi ne çekelim" diye düşünüp bunu mu oluşturdunuz?

Aşağı yukarı paralel olmuştur. Yani bu tasarıyı düşünmekteyken Memduh Ün'ün teklifi gelmişti.

Hem yönetmeni hem de bir ölçüde yapımcısı olarak tümüyle hakim olduğunuz bir tasarı oldu herhalde.

Bu tasarıyı nasıl düşünüyorsam öyle yaptım. Diyaloglar büyük ölçüde Bülent Oran yazdı. Filmin belli bir ticari başarısı oldu. Hatta ilk defa o filmin kazancıyla kendi otomobilimi alabildim. Aslında *Şafak Bekçileri* ve *Gurbet Kuşları* ile kıyaslanacak bir başarı değildi. Ama neticede bana otomobil kazandıracak kadar başarısı oldu. O zamana kadar yönetmenlikten kazandığım paralarla böyle bir otomobil alamamıştım. İşin ilginci film benim firmam adına yapılıyor, ama yapılırken ben cebimden bir lira yatırım yapmadım. Esas prodüktör Memduh Ün'dü. İşin finans kısmını sağlayan da filmi pazarlayan da oydu.

Firmanın adı neyi ifade ediyor?

Nilüfer Aydan.

Sadece para getirecek bir tasarı olarak mı konuyu düşündünüz?

Bu filmi yaparken ticari başarısı olsun diye düşündüm, ama orada da gene kendime göre, kendi dünya görüşüm ve sinema anlayışımla uyumlu bir tasarı yapma yoluna gittim. Tamamen özgün, yani benim sıfırdan başlayıp geliştirdiğim bir tasarıydı. Benim sevdiğim, kendine göre bir dramatik yapısı, bir formel yapısı olan tasarılarımdan biridir.

Filminizde bir grup İstanbullu genç, bir arkadaşlarının Pendik'teki yazlık evlerindeki bir pazar eğlencesine gidiyorlar. Bir günde başlayıp biten bir hikâye. Orada gençler arasında sosyal kimliklerinin de belirlediği bazı cinsel yakınlaşmalar oluyor. Bu film sizin cinselliğe bakışınıza dair veriler içeriyor. Daha farklı öğeler olsa da aynı durum *Şehrazat* filminiz için de söz konusu. Dönemin gazetelerinin bazıları ilginç yorumlarda bulundular. Sizi seks filmleri yönetmeni olarak nitelendiren başlıklar hatırlıyorum. Cinsellik meselesinin en yoğun olduğu filmlerden biri bu.

Şimdi *Gurbet Kuşları*'na dönmek durumundayız. O filmin ticari başarısındaki en önemli faktörlerden birisi o tarihe kadar Türk filmlerinde rastlanmamış bir boyutu olması. Bugün için bu cinsellik son derece de masumane gözüküyor. Fakat o tarihlerin Türk sineması düşünülürse çok cüretkâr idi. Sadece Türkiye için de değil. *Gurbet Kuşları* Hindistan'da da çok büyük başarı kazandı. O tarihlerde Hindistan'dan Türkiye'ye gelen, bizim basınımıza da bir kısmı yansımış haberler filmin başarısında çok büyük ölçüde cinsellik boyutunun olduğunu gösteriyordu.

Siz bu amaçla mı cinselliğe yer vermiştiniz?

Hayır. *Gurbet Kuşları*'nda bu cinsellik meselesi evet tabii bilinçli yapılmış bir şeydi, ama sonucunun bu şekilde olacağı benim tahminlerimin ve hesabımın dışındaydı. Bu filmdeki cinsellik benim açımdan sosyal gerçekçiliğin bir parçasıydı. Fakat o parçanın, bütünün içindeki yerinden daha fazla bir şekilde seyreden üstünde etkili olduğunu gördüm. O zaman bu etkiyi göz önünde tutarak yeni bir film tasarımına girişildiğinde doğrudan doğruya genç insanların cinsel davranışları üstüne bir film yapmayı düşündüm. Bir ölçüde *Gurbet Kuşları*'nı tersine çevirmeyi düşündüm.

Orada mesele neydi? Anadolu'nun geleneksel ahlakı içinde yetişmiş bir ailenin İstanbul'a geldiğinde başlarına gelen olayların, bir kısmında da ailenin gençlerinin cinsellik meseleleriydi. Anadolu'nun geleneksel cinsellik anlayışının İstanbul'daki kozmopolit şehir cinsel davranışları içinde ortaya çıkan çatışmaydı. *İstanbul'un Kızları*'nda amaç, İstanbul'daki o cinsellik anlayışının temsilcilerini İstanbul dışında, geleneksel yaşamı olan bir küçük sosyal birimin içine götürmek ve bu sefer onların oradaki reaksiyonlarını göstermek. Yani *Gurbet Kuşları*'ndaki dramatizasyonun bir çeşit tersini yapmak. Ve bunu yaparken de *Gurbet Kuşları* gibi daha geniş zaman ve mekâna dağıtmadan burada zamanı ve mekânı daha teksif etmeyi düşündüm. Zamanı bir güne indirme, mekânı da genelde bir yazlık ev çevresinde toplamayı düşündüm. Özellikle *Gurbet Kuşları*'nın varlığı düşünüldüğünde *İstanbul'un Kızları* benim açımdan ilginç bir çalışmaydı. Yani *Gurbet Kuşları*'nın bir antitezi, bir karşıtı, bir çapraz görüşü olarak. Fakat film diyelim ki entelektüel çevrelerde katiyen *Gurbet Kuşları*'nın gördüğü ilgiyi görmedi. Bir tek kişi çıkıp da, "*Halit Refiğ, bu sefer* Gurbet Kuşları*'ndakinin tersine İstanbul'daki kozmopolit ahlak anlayışını anlatmış...*" Bir tek kişi bunu göremedi. Ama dediğim gibi benim için çıkış noktası buydu.

Gurbet Kuşları'nın ticari başarısında cinselliğe yer veren bölümlerin etkisi olduğunu söylemiştiniz. *İstanbul'un Kızları*'nda konu bütünüyle cinselliğe dayandığına göre bu, filmin ticari başarısına nasıl yansıdı size göre?

İstanbul'un Kızları, Gurbet Kuşları'nın başarısını egale edemedi. Hiçbir bakımdan edemedi. Bana göre *Gurbet Kuşları*'ndan çok fazla aşağıda bir film değildi. Yani daha iyi bir film olduğunu iddia etmiyorum, ama son hesapta çok da aşağısında bir film değildi. Seyirci ilgisine gelince... *Gurbet Kuşları*'nda daha fazla seyirci olmasının bir nedeni bilhassa Türkiye bakımından aile meselesi oldu. Çünkü *Gurbet Kuşları*'nda cinsellik değil aile ön plandaydı. Yani ana konu aile idi. Cinsellik yan konuydu. Kendi konumundan çıkıp farklı bir konuma yerleşen bir aileye ne olduğu idi. Bunun

ekonomik, kültürel çok başka boyutlan da vardı. Cinsellik bu boyutlardan bir tanesiydi. *Gurbet Kuşları*'nın son hesapta tayin edici ağırlığı aileydeydi. İşte Turgut Özakman'ın *Ocak* dediği o aileydi. Ben her ne kadar ondan çok farklı bir iş yaptım gibi gözüküyorsam da esasta ben *Ocak*'ın ailesini anlattım neticede. Dolayısıyla ailenin temel bir birim olduğu Türkiye'de, filmin başarısının temelinde de cinsellik değil ailenin konu olmasında yatmaktaydı.

Yani bu iki filmin seyircisi birbirinden farklıydı?

Gurbet Kuşları aile seyircisini topladı. Artı aile seyircisinin dışında kalan, cinselliğin üzerlerinde daha etki yaptığı genç seyirciyi topladı. *Gurbet Kuşları*'ndaki cinsellik meselesi üzerine o kadar çok spekülasyon yapıldı ki, ben de bu cinsellik meselesinin sinema seyircisinin bir ilgi potansiyeli olduğu düşünerek aileyi geri plana ittim, cinselliği ön plana çıkardım. Halbuki işte insan birtakım şeyleri tecrübeyle öğreniyor. *İstanbul'un Kızları*'nda da aile var, ama geride. Cinsellik ön planda ana konu. Böyle olunca bu film *Gurbet Kuşları*'ın aile seyircisinden gördüğü ilgiyi görmedi. *İstanbul'un Kızları* genç seyirciye hitap etti. Oysa o zamanlar Türk filmlerinin seyircisin çoğunluğu aile seyircisiydi.

Cinselliğin ele alınışı bakımından bu film Türk sinemasında bir ilk.

Benim hatırladığım ilk. Benim bilincim içinde cinselliğin ana tema olarak ele alındığı ilk film. Kuşkusuz cinsellik, mesela Cahide Sonku'nun *Şehvet Kurbanı*'ndan beri, hatta belki *Binnaz*'dan beri ele alınan bir konu. Ama konu ağırlıklı olarak başka şey. *İstanbul'un Kızları* cinselliğin ana konu olarak ele alındığı ilk film, benim bilgim dahilinde.

Peki artık *Şehrazat* filminize geçelim. İlginç oldu tabii. *Binbir Gece Masalları* dolayısıyla Şehrazat'tan bahsetmiştik.

Yine *Şehrazat*'a geldik. Tesadüfe bak. (*Gülüyor.*)

Şimdi tabii çok ilginç bir konusu var filmin. Ayrıca anlatımın içerdiği soyut ifadeler var. Cinsellik meselesine dair ruhbilimsel yaklaşımlar var.



Leyla Sayar'la *Şehrazat* filminin setinde (1964).

Şimdi İbrahimciğim, görüyorsun ki böyle kronolojik olarak gittiğimizde aslında bir şekilde bütün filmler birbirlerinin ortaya çıkmasına yol açıyor. *Gurbet Kuşları*'nda da *İstanbul'un Kızları*'nda da cinsellik yapıları birbirine ters de olsa toplumsal yanlarıyla gerçekçi biçimde verilmeye çalışılıyordu. Bu şekilde cinsellik içeren filmler yaparken, salt cinselliği konu alan bir film yapmayı düşündüm. O da şöyle oldu. Nasıl daha önce Göksel Arsoy *Şafak Bekçileri*, *Evcilik Oyunu* gibi kendisinin prodüktörü olduğu filmler yaptırdıysa Orhan Günşiray da benden kendisi için film yapmamı istedi. Tabii Orhan Günşiray'la film yapılırken ona Göksel Arsoy'un oynadığı rolü oynatmak olmaz. Onun başka bir yıldız kişiliği var. Dolayısıyla yapılacak filmde yapımcı da Orhan Günşiray olduğuna göre onun yıldız kişiliğine aykırı bir şey olmaması gerekiyor. O tarihe kadar Orhan Günşiray filmlerde genellikle maceraperest, çapkın rolü oynamakta. Dolayısıyla bu filmin bir boyutu da kadınlarla ilişki boyutu olacak.

Yani yıldız kişilikleri sizin filminizde olduğu gibi filmleri belirleyebiliyordu?

O dönemde öyleydi. Bütün yıldızların belli bir kişiliği vardı. Göksel Arsoy mesela, alafranga romantik genç adam; Ayhan Işık yakışıklı, yiğit, kenar mahalle delikanlısı; Cüneyt Arkın daha Malkoçoğlu olmamış, *Gurbet Kuşları*'ndan sonra ikinci bir Göksel Arsoy gibi lanse edilmek isteniyor. Orhan Günşiray ise maceraperest, çapkın. Dolayısıyla yapacağımız film bir macera filmi olacak. Bu macera içinde Orhan Günşiray'ın kadınlarla ilişkisi olacak. Bu durumdayken ben cinsel davranışlar üstüne de yoğun bir çalışma içindeyim. O şartlarda ben *Şehrazat* konusunu tasarladım. Orhan Günşiray kadınları baştan çıkaran çapkın bir erkek mi? Ben onun karşısına bir anti-kahraman çıkardım. Erkekleri baştan çıkartmak ne demek, erkekleri yiyen bir kadın. Dolayısıyla o keskin zamparayla bu erkek yiyen kadın bir araya geldiğinde ne olacak? Karşıtlık ya! Tabii bu kadının gerçek hayatta karşılığını bulmak kolay kolay mümkün değil. O zaman ne yapmak gerekiyor? Gerçekten hayale, fanteziye kaçış, geçiş; bir çeşit modern masal. Ha, eğer bu bir masal olacaksa burada masalların anasını unutmamak gerekiyor. Masalların anası kim? *Binbir Gece Masalları*'nı anlatan kadın: Şehrazat. O zaman ona bir saygı olarak adı *Şehrazat* oldu. Kadın esas itibariyle Kraliçe Süreyya ile uzaktan çağrışımlar yapan, dış görünüşüyle masum, elemli, kederli bir doğulu prenses haline geldi. Ondan sonrasındaysa modern bir *Binbir Gece Masalı*. İçinde sinemanın, sinema masallarının, sinemanın bize getirdiği masalların çok ağırlıkta yer tuttuğu bir modern *Binbir Gece Masalları* çıktı. Zampara Orhan Günşiray imajı ile, erkek yiyen bir masal kadın çatışması ortaya çıktı. Tabii mesele bir erkeklik-kadınlık çatışması haline geldiğinde, birisi süper bir erkek, birisi süper bir kadın, bu çatışmanın içinde irili ufaklı tiplemeler söz konusu oldu. Ve ortaya o şekilde bir erotizm potpurisi çıktı denebilir.

Herhalde aile seyircisi filminize rağbet etmemiştir.

Şehrazat ne benim, ne Orhan Günşiray'ın beklentilerine tam karşılık

vermedi. Vasatın üstünde, iyice bir iş yaptı. Ama biz bu filmi yer yerinden oynayacak hesabıyla yapmıştık. Kâğıt üstünde baktığın zaman Orhan Günşiray'ın benimsenmiş bir kişiliği var. Onun karşısına şimdiye kadar Türk sinemasında rastlanmamış bir kadın kişiliği koyuyoruz. Kendine göre iyi düzenlenmiş bir yapısı da vardı filmin. İlk geceyi hatırlıyorum, Lale Sineması'ndaydı. Bir sahne vardı. Orada Gülbin Eray sütyenini çıkartıyordu, göğüsleri görünüyordu. Sinemada kıyamet koptu, "*Sansür! Sansür nerdesin?*" diye. Yahu bundan birkaç ay önce *Gurbet Kuşları*'nda kazara Sevda Ferdağ'ın hiç hesapta yokken göğüsleri gözükmüştü. Görüntü, estetik bakımdan pek de fena değildi. Ben de onu bıraktım montajda, yani tesadüfen olduğu halde. İşte çok tutulduğu iddia edilen sahnelerden biri oydu. O tarihe kadar böyle bir şey çok ender bir olay. Kıyamet koptu. İyi pekâlâ. Gülbin Eray'ın bu sefer bilerek göğüslerini gösterelim dedik. Sinemada kıyamet koptu. Bağıranlar da en ipten kazıktan kurtulmuş adamlar. Allah Allah, ulan bu seyirciye ne yapsak yaranamıyoruz... (*Kahkaha atıyor.*)

Nasıl oluyor da seyirci böyle iki farklı eğilim içinde olabiliyor?

Burada mesele sansür meselesi değil tabii. Asıl mesele bence Gülbin Eray'ın veya diğer hanımların çıplaklıklarından, erotik sahnelerinden çok *Yasak Aşk*'a benzer bir durumun olmasıydı. Yani hikâyenin soyutluğu. *Şehrazat, Yasak Aşk*'taki gibi soyut bir ortamda geçiyordu. Eh işte ikisinin de neticede İstanbul'da geçtiği belli, ama belli bir toplum, belli bir sosyal ortam yok. Kişiler sosyal ortamdan soyutlanmış bir özel dünya içinde dolaşmaktaydılar. Seyircinin çoğunluğu onu da yadırgadı. Netice itibariyle, kaba söylendiği zaman, seks unsurunun yoğun olduğu bir macera filmi olarak bakılırsa *Şehrazat*'a, o yüzden hiç şüphesiz belli bir ticari başarısı oldu. Oldu da bu bizim beklediğimiz çizgide olmadı. Bunun sebebi de, benim yorumum, işte o hikâyedeki soyutluktu.

Yasak Aşk'tan aldığınız dersi biraz unutmuştunuz herhalde?

E, evet. Bir daha deneyeyim dedim. İleriki bir tarihte *Köpekler Adası*'nda bir daha denediğimde, bu sefer artık bilinçli olarak denediğimde yine aynı sonuçla karşılaştım.

O sinemada "Sansür, sansür!" diye bağıranlar bana şunu hatırlattı. Bu cinsellik içeren filmlerinizi sansürden nasıl geçirmiştiniz?

Sansürle danışıklı bir dövüş başladı bir müddet sonra. Sinemacılar çok film yapıldıkça, film sayısı çoğaldıkça sansür konusunda da büyük bir ihtisas sahibi oldular. Yani sansürün hangi sahneyi, hangi diyalogları keseceğini ezbere bilir hale geldiklerinde senaryo sansüre giderken o diyaloglara, sahnelere yer verilmiyordu. Ama film istendiği gibi çekiliyor, sansüre giderken tıpkı senaryoda yapıldığı gibi sansüre takılacağı bilinen konuşmalar ve sahneler filmden çıkarılıyordu. Edepli bir kopya gönderiliyordu yani sansüre. Sansür ona "*tamam, gösterilebilir*" dedikten sonra gösterilecek kopyaya o diyaloglar ve o görüntüler ekleniyordu. Dolayısıyla mülki amirin söyleyeceği bir şey de yok. Çünkü Ankara'dan gösterilme izni alınmış.

Ankara'dakiler bunu fark etmediler mi peki?

Valla etmemiş olmaları düşünülemez. Ama netice itibariyle bürokratik olarak onlar görevlerini yerine getiriyorlardı. Karşılarına getirilen film hakkında fikir beyan etmek. Ondan sonra gösterilen film o film midir, başka film midir, onu başka yetkililerin incelemesi gerek. Devlet o teşkilatı kurmadı. Dolayısıyla filmin bütünü sansür için bir kuşku, bir tedirginlik teşkil etmedikçe sansür bir problem olmaktan çıktı. Yani o parçalar sansüre giderken filmin içinden çıkarılmaktaydı.

Siz de öyle yaptınız?

Tabii tabii. Öyle yaptım. Bütün sektör öyle yapmaktaydı. Çünkü sansürün verdiği kararlar son derece de gayri ciddi kararlardı. Onun için öyle sansüre böyle sinemacı davranışı oluyordu.

Bu sene çektiğiniz ve daha az önemde gözüken *Evcilik Oyunu*'nu atlamayıp ondan da söz edelim. Bu filmi Göksel Film'e yapmışsınız. Senaryoyu Bülent Oran'la yazdığınız belirtiliyor kaynaklarda.

Daha önce de değindiğimiz gibi Göksel Arsoy'la bizim *Gençlik Hülyaları* ile başlayan *Şehirdeki Yabancı* ve *Şafak Bekçileri* ile devam eden verimli, faydalı bir işbirliğimiz oldu. Bu çerçevede Göksel Arsoy bana bu filmi yapmayı teklif etti. Yani nispeten hazır bir senaryoydu. Benim düşündüğüm bir tasarı olmasa da benim düşüncelerime çok ters gelen, çok aykırı bir tasarı da olmadığı için bir dostluk belirtisi olarak filmi çektim. Bunu yapmamın dolaylı yoldan bir faydası oldu. Bu filmde Belgin Doruk oynuyordu. Onunla da çok uyumlu bir çalışmamız oldu. Ve Belgin Doruk o şekilde benim *Haremde Dört Kadın* tasarısını kocasının firması olan Birsel Film tarafından yapılma imkanını hazırladı.

Bu filmde Giovanni Scognamillo'nun önemli gördüğü bir şey var. Sizin daha önceki filmlerinizdeki kadınlar evlilik yaşamamış kadınlar. Kendisi çalışanlar, başka şekilde yaşayanlar vb.[6] Bu filme evlilik konusuna, evlilik kurumundaki kadına değinmenizin sizin o sıralar evli bulunmanızla ilgili olabilir mi?

Hayır, hayır. Doğrudan doğruya böyle bir şey söylenemez. Baştan da ifade ettiğim gibi bu benim düşündüğüm bir şey değildi. Ama düşünceme de ters, aykırı bir şey değildi. Yani bir dostluk atmosferi içinde bunu yapmış olmak beni bir kayba uğratmayacaktı. Ben Türkiye'deki sinema şartları içinde "*Illa ki her yaptığım film seçkin bir film olacaktır. Yapabileceğimin en son sınırını zorlamalıyım*" diye bir iddiada değildim. Ben profesyonel sinemacı kişiliğini devam ettirmek istiyordum. Dolayısıyla ben, teklif edilenler arasında bana çok aykırı tasarı gelmedikçe onlardan da yaptım. Göksel Arsoy'un ne yapmak istediğinin bilincindeydim. Neticede *Evcilik Oyunu* için "*bu filmde şunu yapmak istedim, bunu yapmak istedim*" şeklinde bir iddiada bulunmam bence yersiz olur. Çünkü ben çekmesem başkası

---

[6] Giovanni Scognamillo, *Türk Sinemasında Altı Yönetmen*, s. 149.

çekecekti. Orada bir çeşit trafik memurluğu yaptım. Ama bundan katiyen rahatsızlık duymadım. Profesyonel bir sinemacının bu tarz filmlerde bazı değişik oyuncularla çalışması, bazı değişik teknisyenlerle çalışmasının da getireceği dolaylı faydalar var. O çerçeve içinde bu film mesela ticari bakımdan Göksel Arsoy'un hesap ettiği gibi başanlı oldu. Benim açımdan ise çekiminde hiçbir sıkıntı duymadığım, çekiminden sonra da Belgin Hanım vasıtasıyla bu çekimdeki uyum dolayısıyla onun kocasının firması olan Birsel Film'e *Haremde Dört Kadın* tasarısını yapmanın kapısını açan bir tasan oldu. Bu oyunun kendi kurallan içinde, yani bazen çok yapmak istediğiniz bir tasanyı yapmak için çok fazla yapmak istemeyeceğiniz bir tasanyı yapmak gerekebiliyor. Ben Belgin Doruk'la *Evcilik Oyunu*'nu yapmış olmasaydım acaba Birsel Film bana aynı yakınlığı, aynı özeni gösterir miydi? İşte burada piyasanın şartlan açısından bu tarz ilişkilerin önemi ortaya çıkıyor bence.

DEVLET, AYDINLAR VE SİNEMACILAR ARASINDA KOPUŞ: "SİNEMA ŞURASI"

Haremde Dört Kadın'a geçmeden önce 1964 yılında olan önemli bir olayı da konuşmamız gerekiyor. Çünkü o yıl devletin ve diğer ilgili kesimlerin sinemaya yaklaşımının bir örneği olarak bir Sinema Şurası düzenlendi. Bu Şura'da yaşananlar sizin, bazı kesimlerden, bazı düşüncelerden keskin bir şekilde uzaklaşmış olduğunuzun da bir göstergesiydi. *Susuz Yaz*'ın Berlin'de büyük ödülü kazanmasından sonra toplandı bu Şura. Kimse yurtdışında bir Türk filminin bu kadar büyük bir ödül alacağını düşünmemişti herhalde. Halkın dışında, aydınların ve sinemaya eğilmesi gerekenlerin de ilgisini, dikkatini Türk sinemasına çekmiş oldu bu beklenmeyen başarı. Bunun da etkisiyle belki bir araya geldiler. Ama başka şeyler oldu o toplantıda. Sizin ağzınızdan o süreci öğrenebilir miyiz?

Genel hatlarıyla ifade etmeye çalışırsak Şura'nın baş organizatörü o tarihlerde Turizm ve Tarutma Bakanlığı'nın İstanbul bölge müdürü olan Semih Tuğrul'du. Semih Tuğrul sinema yazarlarının duayeni durumundaydı. Sinema çevresinde çok saygınlığı olan bir isimdi. Esas itibariyle gazetecilikten gelmeydi. Şura'nın ortaya çıkışındaki vesile, senin de vurguladığın gibi o yıl *Susuz Yaz* filminin Berlin Festivali'nde büyük ödül olan Altın Ayı'yı kazanması oldu. O tarihe kadar herhangi bir Türk filminin, sinema sanatının önemli bir uluslararası alanında farklı bir başarı kazanması kimse tarafından mümkün görülmüyordu. O nedenle *Susuz Yaz*'ın başarısı çok şaşırtıcı oldu, özellikle entelektüel çevrelerde. O tarihe kadar devlet birçok konularda, özellikle çok sesli musiki alanında, sahne sanatları alanında, güzel sanatlar alanında, kültür konularında öncülük etmesine, destek vermesine rağmen sinema bunlann hep dışında kalmıştı. Sinema Türkiye'de devletin herhangi bir ilgisi olmadan, tamamen, özellikle Anadolu kökenli halkın Türk filmlerini yabancı filmlere tercih etmesiyle, plansız programsız ortaya çıkmış, herhangi bir ön tasarıma göre değil, kendine göre oluşmuş bir durumdu. Bu açıdan Türkiye'de merkezi bir devlet düzenlemesine alışmış aydınlar arasında da şaşkınlık yaratan, doğru değerlendirilmesi yapılamayan bir alandı sinema.

İşte *Susuz Yaz*'ın bu başarısı üzerine devlet ilk defa ilgi gösterdi. Bu ilginin gelişmesinde demin ifade ettiğim gibi Semih Tuğrul'un zamanın Turizm ve Tarutma Bakanı Ali İhsan Göğüş'e etkide bulunabilecek bir mevkide bulunmasının payı vardı.

Bu vesileyle bir Şura toplanırken burada Semih Tuğrul'un bir ön düşüncesi vardı. Semih Tuğrul büyük ölçüde Fransız kültürüyle yetişmiş bir aydındı. Fransa'daki Fransız Milli Sinema Merkezi'nden yola çıkarak, burada da böyle bir merkez kurulması fikrini taşımaktaydı.

Bu olumlu bir düşünce değil mi?

İşte bu noktaya kadar işler olumlu gibi gözükmekte. Ama bu nokta-

dan itibaren burada başka etkenler rol oynadı. Bu etkenlerin başında yabancı film ithalatı meselesi geliyordu. Yabancı film ithalatçıları 1948 yılında Belediye Kanunu'nda yapılan bir değişmeyle, yani yerli film gösteren sinemalardan yabancı film gösteren sinemalara göre yan yanya yakın daha az bir eğlence vergisi alınmasının sinema salonlarında yerli film gösterme eğilimini güçlendirdiğini biliyorlardı. Onun için bu Şura'dan çıkacak kararlar arasında yerli film yapımı konusunda devletin himayeci bir tavır takınması ve bu himayenin yabancı film ithalatını etkiler hale gelebilmesi ihtimalinden tabii ki endişe etmekteydiler. Onlar bu Şura'ya tam takım katıldılar.

Kendileri açısından anlaşılabilir bir kaygı.

İthalatçılarınki anlaşılabilir bir şeydi. Onlarınki ekonomik kaygıydı. Ama ithalatçıların sinemanın ekonomik yanıyla hiç ilgisi olmayan bir grupla ittifaklan söz konusu oldu. O ittifak batıcı aydınlarla oldu. Batıcı aydınlar ise batı sinemasına göre seviye itibariyle çok düşük, çok ilkel olduğunu kabul ettikleri, öyle saydıklan Türk sinemasına zaten Türk kültüründe bir kambur gözüyle bakmaktaydılar. Bu kamburun bir de devlet tarafından himaye edilecek olması onlan ekonomik olarak değil, ama kültürel bakımdan dehşete uğrattı. Onlar da bu yüzden film ithalatçılanyla ittifaka girdiler. Bu da sinemacıları endişelendiren bir durumdu.

Devletin diğer sanat kollarında olduğu gibi müdahaleci ve düzenleyici olacağı yolunda bir endişe miydi bu?

Burada Türk sinemacılarının endişesi şuydu: Biz Şura öncesinde meslek gruplan olarak temas kurduk. O zamanlar bir yönetmenler derneğimiz vardı. Başkanı Lütfi Akad'dı. Sekreteri de bendim. Metin Erksan da tabii üyesiydi. Diğer bütün kalbur üstü yönetmenler de bu derneğin üyesiydi. Yapımcıların ayn bir derneği vardı. O tarihte başkanı Hulki Saner'di. Sine-İş Sendikası vardı. Onun da başkanı Davut Ergün'dü. Yerli film gösteren salon sahipleri, yerli filmlerin teknik işlerinin yapıldığı stüdyolar... Bunlarla

biz temas kurduk ve anlaşıldı ki Türkiye'de yerli sinema sektörüyle ilgili herkesin içinde bir korku var. Yani devletin bu işleri tepeden yönlendirme meselesinden çekiniyorlardı. İşte bu açıdan bakıldığında Semih Tuğrul'un Şura sonucunda ulaşılmasını düşündüğü Milli Sinema Merkezi gibi bir kuruluş, sektördeki insanlar tarafından kuşkuyla karşılandı. Kim yönetecek bunu? Sinema sektörünün içinden gelenler yönetime hakim olmayacaklarsa eğer, burada bir bürokrasi meydana gelecekti ve bürokrasiyle anlaşmak da zordu. Sinemacılar kendi üzerlerinde kendi işlerini tanzim etme durumundaki bir bürokratik yapıdan açıkça çekiniyorlardı. Buna ben de dahildim. Çok devletçi görüşte olmama rağmen. Kim hareket edecek devlet adına? Karşımdaki devlet adına hareket etme meraklılarını, adaylarını gördüğümde, başta en yakından tanıdığım Nijat Özön olmak üzere, endişe verici bir durum ortaya çıkıyordu. O zaman bila istisna bütün sinemacılar, böyle bir yapıya karşı tavır takındılar. Şura'da iki görüş ortaya çıktı. O gün sinemacıların üç temsilcisi vardı. Yapımcılar adına Nüzhet Birsel, işçiler-sendika adına Ertem Göreç, yönetmenler adına da ben sözcüydüm. Üçümüz de bir kanun çıkartılmadan, bir yapılanmaya gitmeden, devlet bu işte herhangi bir girişimde bulunmadan önce, "*Mesele nedir, Türk sineması meselesi nedir? Onu konuşalım, tartışalım. Dolayısıyla devlet bu konuda atacağı adımlarda daha bilgili, bilinçli olur. Yanlış adım atılması ihtimali ortadan kaldırılır*" dedik. Buna diğer takım şiddetle karşı geldi. Yani ithalatçılar ve batıcı aydınlar. "*Hemen karar almaya gidelim*" dediler. İşte böyle bir fikir ayrılığı ortaya çıkınca bu sefer sinema sektörünün temsilcileri olan bizler meseleyi daha keskin koyduk. "*Burada eğer sinema için bir şey yapılacaksa, sinema için kararlar alınacaksa bu kararlar devletle sinema sektörü temsilcileri arasındaki müzakerelerde alınmalı. Bunun dışındaki kişilerin bu konularla ilgisi ne? Onlarla anlaşmamıza imkan yok. Onlar bu müzakerelerin içinde bulunmasın*" dedik. Biz böyle söylediğimizde tabii haksız da sayılmayacak biçimde bakan müşkül durumda kaldı. "*Onlar benim davet-*

lim" dedi, "*onları ben nasıl ...*"

"*Onlar sizin davetliniz, ama onlar bize de olumlu şekilde bakmıyorlar. Onlarla ilişkilerimiz anlaşmaya ve uzlaşmaya gidecek şekilde değil. Onun için birlikte bir yere, bir sonuca varmamız mümkün değil*" dedik. Tabii Bakan, kendi davet ettiği misafirlere, "*Tamam bundan sonra siz ayrılın*" diyemedi. Başlangıçta yapılmış bir hataydı. Başlangıçta meseleyi bu şekilde dağıtmak bir hataydı. Ve saat 9'da başlayan Şura gürültü patırtıyla 11'de fiyaskoyla bitti. Sinemacılar oradan ayrıldıktan sonra geriye kalanlar usulen birtakım kararlar almaya çalıştılar. İşte o sinema merkezi falan hakkında. E tabii ki sinema sektörü bu işi boykot ettiği için o alınan kararların meşruluğu söz konusu olamazdı. Ve o Şura devletin ilgisi bakımından herhangi bir sonuca bağlanamadan dağılmış oldu.

O "batıcı aydınlar" dedikleriniz arasında...

Yaşar Kemal ile Şakir Eczacıbaşı.

Sinema yazarları vardı.

Tuncan Okan, Nijat Özön tabii. Ankara'dan gelmişti.

Onlar da "batıcı" dediğiniz aydınları destekler durumdaydılar?

Tabii tabii.

Bütün bu insanları Semih Tuğrul mu organize edip, seçip çağırmıştı? İşte şu kesimden şu kişiler, bu kesimden bu kişiler şeklinde?

Tabii tek başına, kendi başına herkesi tek tek aramadıysa da neticede o organizasyonun sorumlusu Semih Tuğrul'du, rahmetli.

Peki davet edildiğinizde oraya giderken diğer katılımcıları tam olarak bilmiyor muydunuz?

Hayır. Katılımcıları tam olarak bilmiyorduk. Ayrıca başlangıçta "*şu katılsın, bu katılmasın, şunlar katılırsa biz gelmeyiz*" diye bir ön fikrimiz de yoktu. Demin de ifade etmeye çalıştım. Sinemacılar dediler ki, "*Devlet bu meseleye el atmak istiyorsa, bu noktaya nasıl gelindi ve sinemanın sektör açı-*

sından bakıldığında temel meseleleri nelerdir? Onları konuşalım. Onları devlet bilmeli ki alınacak kararlar bu gerçekler doğrultusunda olsun." "Hayır. Bunları dinlemeye gelmedik. Bu meseleleri biz halletmeyeceğiz. Biz bu meseleleri halledecek bir merkez kurulması için karar çıkartacağız."

İşte kopuş noktası burada oldu. O merkezi kim idare edecek?

Orada bakanın tavrında takıldığım bir şey var. Bakan hem bir Milli Sinema Merkezi kurulması fikrini ortada tutabilirdi. Hem de diğer katılanların muhalefetine rağmen sizin fikirlerinizi de dinleyebilirdi. Neticede bakan sıfatıyla orta bir yolla uzlaşmaya gidebilirdi.

Çok doğru söylüyorsun. Bakan burada siyasi basiretsizlik, beceriksizlik gösterdi. Bakan meseleyi kavrayamadı birden. Ve şu düşünceye kapıldı ki, onu bizlere, sinema sektörü temsilcilerine de söyledi. Yani, *"Bakın devlet sizle ilgileniyor. Ama siz zorluk çıkartıyorsunuz. Bu ilgi her zaman olmaz."*

Hatta aynen şunu söyledi: *"Bakanlık kapılarında daha çok sürtersiniz."* Zaten o laf bir ölçüde bardağı taşıran damla oldu. Orada bakan, tabii ki daha esnek bir siyasetçi olsaydı, bürokratik yanı bu kadar ağır basmayan, siyasi sezgileri, yetenekleri daha fazla birisi olsaydı durumu idare edebilirdi. Ama edemedi. Sinemacıların bazı fikirler öne sürmelerini, kendi siyasi otoritesine bir karşı koyma, başkaldırma olarak değerlendirdi.

Bir şey var bağlantı kuracağım, ama doğru olacak mı bilmiyorum. Şimdi bu toplantıya katılma daveti size ulaştığında –sonuçta devletle ilk defa böyle bir iletişim kurulacak– siz "Türk sineması o noktaya nasıl geldi?" konusunu konuşmanın ötesinde hazırlanıp bir teklif götürdünüz mü? Mesela daha önceleri konuşmuş olduğumuz "Kaliteye Prim" teklifini...

Konuşamadık. Tabii ki bizim açımızdan konuşulması gereken buydu. Ama bunu konuşmaya imkan kalmadı. "Kaliteye Prim" meselesi daha önce de ifade etmeye çalıştığım gibi Türk sinemasının sorunlarını meslek içinde çözümleme eğilimini taşıyordu. Yani devlet müdahalesini doğrudan doğruya öngörmeyen bir yaklaşım tarzıydı. Ama bu konuşulamadı tabii.

Halit Bey biraz da, Şura'da gün yüzüne çıkan, birikmiş bir tepki söz konusu sanki. Yani siz, bilfiil yaptığınız sinemayı anlamaya çalışırken, aydınların yaptığı haksızlıklara şahit oldunuz. Devletin Şura'daki ilgisi bir yana, ama siz, özellikle sizin fikri dönüşüm sürecinizde karşınıza aldığınız bazı düşüncelerin savunucuları ile, o vesileyle yüz yüze geldiniz.

Şimdi Türkiye'de üretilen film sayısı arttıkça Türk filmleri göze batmaya başladı. Bu sayının düşük olduğu tarihlerde daha toleransla bakılırken bu sayı çoğaldıkça ve bu sayı yabancı filmler aleyhine oldukça göze batmaya başladı. Bu bir. İkincisi yıldız sistemi geliştikçe, yani sinema yıldızları yazarlardan, tiyatro oyuncularından, müzisyenlerden daha popüler hale gelmeye başladıkça da daha üst kültürde bulunan insanlarda gittikçe kuvvetlenen bir reaksiyon oluşmaya başladı. Ve Türk sineması 60'lı yıllardan itibaren 1964'e kadar, hatta 1961 ile 64 arasındaki üç yıl içinde kendi tarihinin daha önce rastlanmadık aşamalarını gerçekleştirirken –Lütfi Akad'ın yaptığı *Kanun Namına* ile Metin Erksan'ın yaptığı *Gecelerin Ötesi*'ni bir kenara koyalım– bu durum, Türkiye'deki entelektüel kesimde ve sinema yazarları arasında ters orantılı bir tepki meydana getirdi. Yani onlar 1961'den itibaren Türk sinemasına menfi yaklaşır hale geldiler. Bunun en tipik örneği, benim sinema alanındaki ilk dostum, Nijat Özön'dür. Beraber dergi çıkardık, sütun arkadaşlığı yaptık. Çok büyük ölçüde aramızda bir fikir birliği meydana geldi. Ama 1962'den *Sevi̇ştiğimiz Günler*'den itibaren yollarımız bir daha birleşmemecesine ayrılmaya başladı. Ben ve Nijat Özön. Çok yakın iki dosttuk. Bu kişisel durum, bizim aramızda özel gibi gözüken bu durum, bakıldığında sinema çevresiyle yazarlar arasında ortak bir durum. Hadi ben böyleyim ya Metin Erksan? Aynı şey onun için de geçerli. Metin Erksan da 1960'dan, *Gecelerin Ötesi*'nden başlayarak, *Yılanların Öcü, Acı Hayat, Susuz Yaz* sürekli bir gelişim çizgisi gösteriyor ve geçmişinde bir benzeri yok. O tarihe kadar kimse ona ilişmemişken, hatta Metin Erksan bazı filmleriyle saygın bir sanat sinemacısı olarak kabul edilmekteyken işsiz bir şekilde ortada dolaşıyordu ve ödül kazan-

dıktan sonra ona da düşmanlık başladı. Yani bu sadece Nijat Özön'le benim aramda olan kişisel bir mesele değil. Lütfi Akad. Lütfi Akad'ı 1950'lerin başında *Kanun Namına*'yı yaptığı zaman herkes alkışlamış. Evet, güzel, çok doğru. Ama 60'lardan sonra ona da mesafe koyuyorlar. *Zümrüt, Yalnızlar Rıhtımı* gibi çok iddialı filmler yapıyor Lütfi Bey. Son derecede haşin davranıyorlar. Yahu siz bu adamı alkışlıyordunuz. Ne oldu daha mı kötü? Hayır. Ben baktığım zaman *Yalnızlar Rıhtımı*'nda müthiş bir sinema dili, anlatım ustalığı görüyorum. Ona da düşmanlık var. Burada benim bir özel meselem yok. Öyle olsaydı Şura'da ben tek başıma kalırdım ve benim bir sözüm geçmezdi. Bütün sinemacılar sinema yazarlarını, yabancı film ithalcilerini ve başını Şakir Eczacıbaşı ile Yaşar Kemal'in çektiği batıcı entelektüelleri karşılarına aldılar. Bütün sinemacılar. Sadece ben değil. Neden? Düşmanlıktan. Onların gösterdiği ortak düşmanlıktan.

Sizler düşmanlık duymuyor muydunuz?

Bizimki daha çok kendimizi savunma idi. Nitekim daha sonraki yıllarda Lütfi Akad'a yakınlık gösterdiklerinde onunla anlaştılar. Atıf Yılmaz'a yakınlık gösterdiklerinde onunla anlaştılar. Kime yakınlık gösterdilerse yakınlaştılar. İşte bu sene bana ödül verdiler, ben de gittim ödüllerini aldım.[7] Niye o zaman düşmanlık oluyor? Hepimiz ortada bir düşmanlık olduğunu ortak olarak hissettiğimiz için.

Bu düşmanlık nereden doğuyordu?

Bu düşmanlık Türk sinemasının adeta bir veledi zina, bir gayrı meşru çocuk oluşundan. Çünkü o zamana kadar bütün kültür hareketleri devlet tarafından organize ediliyor. Ve devlet orada kıstasları veriyor. Kim iyi, kim kötü? Türk sineması devlete rağmen oluşmuş bir şey. Devletin dışın-

[7] 19. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde kendisine Onur Ödülü verildi. Refiğ festivali bugünlere getirenlerin eski batıcı dediği grup olduğu düşüncesinden hareketle buna değiniyor.

da oluşmuş bir şey. Devletin resmi politikası dışında oluşmuş bir şey. O politika ne? Kültürde batılılaşma. O yüzden Türk sinemasına bir irtica hareketi gözüyle bakıyorlar. Haa, şimdi burada hiçbirimiz, ne Lütfi Akad, ne Atıf Yılmaz, ne Memduh Ün, ne Metin Erksan, ne ben, ne diğer arkadaşlarımız Ertem Göreç, Duygu Sağıroğlu mürteci gözüyle bakılmayı kabul etmiyoruz. Ondan ötürü orada gitgide büyüyen ve kısa zamanda ouşan bir şey var.

Daha önce konuştuğumuz 1959 yılındaki Gazeteciler Film Festivali ve sonuçları

İlk belirti bu. Daha sonraki belirti mesela işte Nijat Özön'le benim aramdaki hadise. *Yasak Aşk*'a olumlu yaklaşan Özön'ün *Sevişiğimiz Günler*'e hak etmediği bir tavır alması. Ben onun arkadaşıyım. Konuşuyoruz, yazışıyoruz da. *Şehirdeki Yabancı* gibi Moskova Film Festivali'ne katılmış bir film yaptığım halde ... Moskova ... Avrupa'da NATO müttefiki olduğumuz bir ülkeye değil Moskova'ya gidiyor. Orada solculuğu biraz ağır basan Rekin Teksoy, Semih Tuğrul gibi yazarlar bazı heyecanlı yazılar yazdılar, ama diğerleri "*Ne oluyoruz ya?*" tavn takındılar. *Gurbet Kuşları* mesela. Evet, genelde esen hava iyiydi de, "*işte Visconti de* Rocco ve Kardeşleri'*ni yapmıştı*" yorumları... Onunla bunun arasındaki farkları ciddi bir analitik gözle incelemek dururken bu tür bir eleştiri... Niye? İşte burada Türk filmlerinin her geçen gün artan sayısı, yabancı kültür temsilcileri için frenlenmesi, dizginlenmesi gereken önemli bir tehdit olarak algılanmaya başlandı. Zaten özellikle Nijat Özön'ün [*Türk Sineması*] *Kronolojisi* dikkatle okunursa orada sürekli film sayısı artışının üstünde çok duruyor.

Toplantının yankıları sizin aleyhinize oldu?

Basına yansıması tabii gayet anlaşılabilir şekilde sinemacıların aleyhine oldu. "*Sinemacılar cahil oldukları için, ayaklarına gelen nimetin ne olduğunu takdir edemediler. Kötü film yapmakta inat ettikleri için, devletin iyi film yapma konusundaki ilgisine yobazca karşı durdular*" şeklinde oldu.

KEMAL TAHİR'LE SİNEMADA İŞBİRLİĞİ VE DÜŞÜNCE SERÜVENLERİNİN ÇAKIŞMASI

Halit Bey, Şura'da bazı sinema yazarları ve "batıcı" dediğiniz aydınlarla bir kopuş yaşarken bir yandan da düşünce çizginizde bazı değişmeler oluyor. Aslında Şura'da olanları, belki, başlangıçta benzer şeyler düşündüğünüz kişilerle farklılaşmış olduğunuzun bir tezahürü olarak değerlendirmek de mümkün. Zannediyorum o yıla kadar mesleki tecrübenin, pratiğin getirdiği düşüncelerin yanında burada sizin için çok önemli olan bir ismi konuşmamız gerekiyor. Kemal Tahir'i. *Haremde Dört Kadın*'ı konuşurken de kendisinden bahsedeceğimiz Kemal Tahir'le bu döneme kadar olan ilişkiniz ne düzeydeydi?

Kemal Tahir'le o Almanlarla yapılacak hikâye üstüne çalışmadan itibaren çok sık görüşür hale geldik. Fakat o tasandan sonra rejisör olarak yapma durumunda olduğum filmlerde Kemal Tahir'le bir çalışma ortamı olmadı. Ta ki *Haremde Dört Kadın* tasarısı ortaya çıkana kadar. Bu tasarıya kadar Kemal Tahir'le sadece bir senaryo çalışmamız oldu. O da filme çekilmedi.

Neydi o tasarı?

Ertem Eğilmez'le Kemal Tahir'in eskilere dayanan bir dostluğu vardı. Ertem Eğilmez daha önce kitap yayımcılığı yapmıştı. Çağlayan Yayınları diye popüler kitaplar basan bir yayımcıydı. O çerçeve içinde Kemal Tahir'in, adını kullanmadığı *Halk Plajı* falan gibi bazı popüler kitaplarını da basmış. Oradan bir yakınlıkları vardı. Ve *Gençlik Hülyaları* tasarısını yaptığımız zaman Kemal Tahir'le bir senaryo üstüne çalıştık. Bu senaryo yine büyük ölçüde benim dramatik yapısını kurduğum, Kemal Tahir'in de o yapı üstüne kişileri geliştirdiği, özellikle diyalogları yazdığı bir senaryoydu. Bir tarihi atmosfer içinde geçen *Şeytanın Sarayı* adlı bir korku filmi girişimiydi. Fakat tabii, tarihi atmosfer olması, normal bir film bütçesinin üstünde bir yatırım gerektiriyordu. Ertem Eğilmez de başlangıçta bu korku filmi tasarısına epey büyük bir ilgi göstermesine rağmen, hem daha sonra

yaptığı filmlerden dolayı şirketinin bir maddi sıkıntıya girmesi hem kendi eğiliminin daha çok komedi istikametinde olması nedeniyle bizim proje rafa kalktı. Kemal Tahir'le bizim *Haremde Dört Kadın*'la *Hatalı Yol* arasındaki senaryo çalışmamız bu gerçekleşmeyen tasarıdır.

Senaryo çalışması dışında Kemal Tahir'le aranızda sinemayı ve toplumu ilgilendiren meseleler gündeme gelmiş miydi?

Kemal Tahir'le tanıştığımız 1957 yılından, diyelim ki 1965'e, *Haremde Dört Kadın* senaryosunun yazımına kadar bir devre geçirdik. Bu devrede Kemal Tahir'in görüşleri tabii ki, hiç şüphesiz kendisinin o her zamanki araştırmacı, kuşkucu kişiliğinden meydana gelen bir gelişme çizgisi göstermekteydi. Ama 1960'ların ortalarına kadar Kemal Tahir klasik Marksist düşünce çizgisinin dışında olmamaya gayret ediyordu. Yani kendi gözlemleri, kendi yaşadığı ülkede, kültürel ortamda, sosyal çerçevedeki gözlemleri klasik Marksist öğretiden farklı bazı durumlar gösterse de Kemal Tahir bu noktada çok dikkatli davranmaya çalışıyordu. Yani sıkıntıları vardı, ama bu çizginin dışına düşmemeye özen gösteriyordu. Tabii daha önceki konuşmada da ifade ettiğimiz gibi 27 Mayıs olayında özellikle 1961 Anayasasının Türkiye'ye getirmiş olduğu düşünce ve ifade özgürlüklerinden, imkanlarından sonra bu konular birçok konular çerçevesinde Marksist düşünce de konuşulur, tartışılır hale geldi. Ve bu durumda Türkiye'de bu alandaki insan gerçeği de daha açık seçik hale gelir oldu. Çünkü o zamana kadar var olan devlet baskısının meydana getirdiği bir bulanıklık vardı. Kim kimdir, kim nedir? Özellikle 1957-61 arası olan dört yıl, insanların gerçek tavırları, gerçek yüzlerinin kolay anlaşılamadığı bulanık, karanlık bir önem idi. 1961'den sonra meseleler daha açık seçik, daha özgürce tartışılır ve bu ortam içinde de kişilikler daha açık anlaşılır hale geldiler. Böyle olunca insanlar arasındaki bir araya gelişler ve kopuşlar da daha keskin olmaya başladı. İşte bu süreç bizi sinemacılar olarak diğer edebiyatçılardan daha fazla Kemal Tahir'e yakınlık duymaya yöneltti.



Kemal Tahir'ın evinde Nilufer Aydan'la birlikte (1963)



Kemal Tahir'in evinde (1967). Refiğ'in sağındakiler Eva Bender ve Kemal Tahir'in eşi Sema Hanım.

Neden? Sizin gözünüzde Kemal Tahir'i diğer edebiyatçılardan, aydınlardan ayıran fark neydi?

Diğer edebiyatçılar Türkiye'deki klasik batıcı aydın kesimlerle daha uyumlu, daha paralellik içinde sinemamıza dışarıdan bakan bir tavır içindeydiler. Mesela sinemadan kendisine yakın ilgi gösterilmesine rağmen, benim de iki üç film çalışmasının içinde bulunduğum Yaşar Kemal iyi bir örnek olmak üzere, Aziz Nesin ona benzer bir örnek olmak üzere büyük bir bölümü, Türk sinemasına klasik batıcı aydın gözüyle bakanların yanında yer aldılar. Halbuki Kemal Tahir o her zamanki kuşkucu, araştırmacı kimliğiyle, "*Durun bakalım yahu, burada Türk sineması diye oluşmuş bir şey var. Bunu bir kalemde geridir, ilkeldir, sömürücüdür diye reddetmeyelim, suçlamayalım. Anlayalım nedir bunun varlığı?*" demekteydi. Yani Kemal Tahir bunu söylediği zaman, "*Türk sineması harikadır, Yeşilçam mucizedir*" gibi tam tersi övücü bir şey de demiyor. "*Bir düşünelim cevval kalem reddetmeyelim. Ortada bir varlık var. Bu varlık nasıl oluşmuş? Dikkate değer bir oluşum. Bunu düşünelim*" tavrı içinde idi ve bu tavrı sinemacıları ona yaklaştırdı. Özellikle 1961-65 arasında.

Fakat Kemal Tahir'de asıl köklü dönüşüm 1966 yılından itibaren oldu. Çünkü o tarihlerde, 1960'ların ikinci yarısında, özellikle Fransa'da Marksist düşüncedeki gruplardan o zamana kadar dile getirilmeyen farklı görüşler ortaya çıkmaya başladı.

Dilerseniz o kısmı ilgili tarihi geldiğinde konuşalım. Çünkü o süreç Kemal Tahir'i *Devlet Ana*'ya götürürken siz de *Bir Türke Gönül Verdim* filmini yapıyorsunuz. Yani 60'ların ikinci yarısında olacak bunlar. *Haremde Dört Kadın*'a kadar olan etkileşimlerden bahsedelim şu anda.

Mesela Kemal Tahir daha o tarihlere gelmeden önce benim üstümde çok çok uyarıcı bir söz söylemişti. 1963-64 gibi bir tarihte bir gün onun evinin civarında yürüyüş yapıyorduk. Bir konuyu tartışırken,"*Bu, bizdeki batılılaşmanın fiyaskosudur*" diye bir söz sarf etti.

Bu spontane söylenmiş bir cümleydi. Yani "batılılaşma, batıcılık" konuları üzerinde yapılan bir konuşmada oluşan bir düşünce değildi. Bir mesele dolayısıyla ağızdan çıkmış, spontane söylenmiş bir sözdü. Hayatımda beni çok etkileyen, belki bunun kadar etkileyen başka tek bir cümle söyleyememiş. O cümle ... işte, "*Bu, bizdeki batılılaşma fiyaskosunun bir sonucudur*" cümlesi o ana kadar benim zihnimde birikmiş bütün meseleleri birden bir sistem içine oturttu. Çünkü o tarihe kadar bende de bir birikim meydana gelmişti. Ben de kendi gözlemlerim, kendi mesleğim, kendi mesleğimde edinmekte olduğum tecrübeler yoluyla bir sıkıntı, bir takılmanın farkındaydım, bilincindedim. Ama bu sözü duyana kadar bunu formüle etme imkanım olmamıştı Kemal Tahir ise kendi açısından kendi sıkıntılarını daha ileriki bir tarihte Fransız Marksistlerinin çalışmalarından haberdar olunca, onları sağlayıp okuyunca çözdü. İşte neticede onu *Devlet Ana*'ya ve sonrasına götüren değişim meydan geldi.

1963-64'teki bu "batılılaşmanın fiyaskosu" formülüne, cümlesine kadar olan döneminizde gerek ailenizin yapısı, okuduğunuz okul, gerekse içinde bulunduğunuz çevreler ve okuduklarınızın etkisiyle siz batılı, sol bir düşünce içindeydiniz. Ama sıkıntılarınız vardı. Bunları adlandıramıyordunuz. Sıkıntınızın nedeni seyirciyle karşılaştığınızda yaşadığınız etkilerden mi kaynaklanıyordu?

Evet ben batı kökenli bir ailenin batı eğitimi almış bir ferdiydim. Doğru. Ama ben memleketin genelinin, çoğunluğunun benden ve ailemden farklı olduğunu idrak etmeye başladığım andan itibaren bu çoğunluğa karşı olmak, küsmek, sırtımı dönmek yerine bu çoğunluğun bir parçası nasıl olunurun yolunu aradım hep. Kendi mesleğimin gerçekleri üzerine düşünmeye başladığımdan itibaren ki asıl köklü düşünce değişikliği meslek içindeki tecrübelerle oldu. Mesleğimin bana getirdiği, "*Benim seyircim nasıl bir seyirci? Benim manevi değerlerimle seyircimin manevi değerleri nerede çatışıyor? Neden?*" gibi sorularla karşılaştım. Ben bunların üstüne, yaptığım her filmin sonuçları üzerine düşünmeye çalıştım. Bir günde bir noktadan bir noktaya atlamadım. Kemal Tahir'in o sözü, "*Bizdeki batılılaşmanın fi-*

yaskosu" sözü benim üstümde bir şok etkisi yarattı. Ama hemen bunun sonucu ben ertesi gün başka bir adam oldum diye bir şey yok. O, tabii düşünmeyi daha sistematik bir hale getirmede faydalı oldu. O açıdan, o gözlükle bakmaya başlayınca meseleleri daha kendime göre, kendi arayışım içinde çok daha net görür hale geldim. İşte benim zaman içinde Nijat Özön'le ve diğerleriyle kopmamın nedeni de, bu "batı meselesi" oldu.

Sinemacılar Kemal Tahir'e edebiyatçılardan daha yakındı demiştiniz. Sizden başka sinemacılarla çalışmaları olmuş muydu?

Tabii. Kemal Tahir, Atıf Yılmaz'la ... benim *Gençlik Hülyaları*'nı yaptığım yıl, Atıf Yılmaz da senaryosu üstünde Kemal Tahir'le birlikte çalıştığı *Battı Balık* diye bir film yaptı. Atıf Yılmaz'ın –şimdi sayısını tam hatırlamıyorum– Kemal Tahir'le çeşitli senaryo çalışmaları oldu. Memduh Ün, Kemal Tahir'le bazı senaryolar çalıştı. Yine aklıma gelenleri söyleyeceğim. Hepsini tam olarak hatırlamıyorum tabii. *Namusum İçin* diye Ayhan Işık ile Fatma Girik'in oynadığı bir filmin senáryosunda çalışmıştı.

Bu işbirliğinin kökeni nereye dayanıyordu peki? Nasıl oldu da Kemal Tahir sinemacılarla senaryo konusunda böylesi bir çalışma içinde olabildi?

Şuna dayanıyordu. Kemal Tahir, sinemayla, Türk sinemasıyla bir dönem çok ilgilendi. Sinemanın seyirciyle olan ilişkisi Kemal Tahir'i çok ilgilendirdi. Sinema hangi şartlardan, hangi sebeplerden ötürü bu kadar çok seyirciye hitap edebiliyordu? Ve bu seyirciyi sürekli olarak kendisine bağlama imkanı sağlayabiliyordu?

Bu konuda gözlemleri olmuştu demek ki.

E tabii. Şunu da kaydetmekte yarar var. Bizlerle yakınlığından sonra daha çok gelişen bir ilgisi oldu. Yani bizlerle yakınlığına kadar sinemayla çok yakın bir ilişkisi yoktu. Ondan önce diyelim ki polis romanı meselesi onu ilgilendiriyordu. Roman okuru denilen kesimin önemli bir bölümünü polis romanı okuru oluşturmaktaydı. Polis romanının diğer romanlara göre böyle kalabalık bir okur toplamasının kaynağında ne var?

Kemal Tahir'in tabii şu tarafı da var. Roman yazarken tıpkı bizim sinemacı grubunda olduğu gibi bir kitleye hitap etme endişesi vardı. Yani, "*Ben romanımı yazarım, isteyen okur, isteyen okumaz. Benim için önemli olan benim aklımdan geçen, benim kendi düşüncemdir. Bunu takdir eden olursa ne ala. Olmazsa benim istediğimi yapmış olmam bana yeter.*" şeklinde düşünmüyordu. Böyle düşünen çok edebiyatçı, bilhassa 20. yüzyıl edebiyatında çok isim çıktı. Ama Kemal Tahir soldan gelen bir yazar olarak, halkı düşünen bir yazar olarak halktan kopuk bir yazar olmamaya çalıştı. Her zaman... Dolayısıyla Kemal Tahir, "*Ben kendim için, kendi iyi bildiğim şekilde yazarım*" yolunda gitmeyip "*Ben eğer halk için yazıyorsam halka nasıl hitap edebilirim*"i kendi alanında arayan bir insan. Onu oraya koyalım.

Ya siz?

Biz sinemada seyirci bulamazsak mesleğimizi icra edemeyiz bilinci içindeydik. Dolayısıyla biz, "*Hangi noktalarda seyirciyle aynı iletişim frekansına gelebiliyoruz? Hangi şartlarda bu iletişim kopuyor?*" arayışı içindeydik. Kemal Tahir'in kendi alanındaki arayışıyla bizim kendi alanımızdaki arayışlarımız bir noktada buluşur hale geldi. O yüzden başlangıçtaki anlaşmamız kolay oldu. Onun romancı olarak geniş okurla buluşma arayışıyla bizim sinemacı olarak geniş kitleyle buluşma arayışımız örtüştü. Bu noktada her ikimiz de kendi alanlarımızda yaptığımız işlerin batılı kalıplarla değerlendirilmesi meselesine karşı çıktık. Yani benim için bazı entelektüellerin üstümde vereceği yargılardan daha çok, yüzünü tanımadığım seyirci çoğunluğunun filmimi kabullenmesi tercih ettiğim bir mesele oldu. Aynı şekilde Kemal Tahir de edebiyat eleştirmenlerine değil, yüzünü tanımadığı okura hitap edebilme endişesindeydi. İşte bunlar bizi birbirimize çok yakınlaştırdı.

Burada şöyle kritik bir nokta yok mu, genelleme yaparsak? Roman yazan ya da sinema yapan insanların temel kaygılarıyla toplumun kaygıları örtüşmüyorsa ne olacak peki?



Kemal Tahir'in Sahra-i Cedid'teki mezarı başında (1986). Soldan sağa Gülper-Halit Refiğ, Naci Çelik Berksoy ve Metin Erksan.

Şimdi bu romancısına, sinemacısına bağlı. Sinemacı ya da romancı kendisini toplumdan soyutlayıp, "*Toplumumun eğilimleri, temel yargıları beni bağlamıyor. Benim için bazı değerler var. Bunlar benim için toplumumun değerlerinden daha önemli*" derse ki bunu söyleyenler çıkmıştır, onun bileceği bir şey. Ben baştan itibaren, Kemal Tahir'in adını bilmediğim zamandan itibaren toplumumla çok ilgiliydim. Ama o toplumun farklı bir sosyal kesiminden geldiğim için o toplumun çoğunluğunun ortak değerlerinden bir ölçüde uzaktaydım.

Ta ki bilfiil sinema işine girene kadar?

Bilfiil içine girene kadar. Bilfiil kitleyle birebir ilişki kurana kadar. İşte burada benim toplumu tanıma, toplumun değerlerini tanıma ilgimle, kaygımla Kemal Tahir'in benim onu bilmediğim, tanımadığım zamanlardaki kaygısı birbirine çok yakın olduğu için ben birdenbire daha onun ilk kita-

bını okur okumaz çok büyük ilgi duydum. Tuhaf bir şey. Diğer edebiyatçılarımıza göre en geç onu tanımama rağmen ona gösterdiğim ilgi hepsinin önüne geçti. Neden? Bu hayata bakış, topluma bakıştaki paralellikler, benzerliklerden ötürü. Ben Kemal Tahir'in sanatına ilgi duydum, Kemal Tahir benim sanatıma. Benim sanatıma derken benim yaptığım filmlere değil, sinemaya ilgi duydu. Ve bu karşılıklı ilgi birleştiğinde biz aramızda özellikle benim açımdan çok verimli bir düşünce alışverişi ortamına girdik.

Kemal Tahir, çok geniş bir mevzu...

Bitmez...

MESLEKİ KRİZE DOĞRU GİDERKEN ... *HAREMDE DÖRT KADIN, KIRIK HAYATLAR*

Haremde Dört Kadın'ı konuşmaya başlasak? Sizin filmografinizin en önemli filmlerinden biri. Daha önce, Belgin Doruk'la yaptığınız *Evcilik Oyunu* filmindeki olumlu ilişkilerin size bu filmin yapımında kolaylık sağladığını söylemiştiniz. Nasıl bir süreçte oluştu bu film?

Evcilik Oyunu filmi 1964 yazı ya da yaz sonrası çektiğimiz bir Göksel Film yapımıydı. Belgin Doruk'la da ilk çalışmamızdı. Birsel Film'in *Haremde Dört Kadın* tasarısına ilgi göstermesinde daha önce benim Belgin Hanım'la bu film çalışmasını yapmış olmamdan ve o çalışmada ortaya çıkan olumlu bir havadan bahsedebiliriz. Ama şöyle olmadı: *Evcilik Oyunu* çekilirken ben Belgin Hanım'a, "*Benim bir tasarım var. Acaba kocanız ilgilenir mi?*" demedim. Ha, şunu da söyleyeyim. *Haremde Dört Kadın* tasarısını Birsel Film'e götüren, tavsiye eden Atıf Yılmaz'dır. Atıf Yılmaz bana çok yardımcı olmuştur böyle bazı şeylerde. Mesela *Bir Türke Gönül Verdim* tasarısının Erman Film'e tanıtılması, tavsiye edilmesi de Atıf Yılmaz tarafından yapılmıştır. Onun hakkını vereyim. Burada Birsel Film'in konuya he-

men, sıcak bakmasında işte benim Belgin Hanım'la daha önce yaptığımız çalışmanın olumlu bir etkisi olduğu söylenebilir.

Fikir nasıl ortaya çıktı?

Çekirdek fikir benimdi ve bunu gerçekleştirirken benim düşüncem şu idi. *Gurbet Kuşları* filmim bir sosyal gerçekçilik filmiydi. Kendi yapıldığı günün gerçeklerini anlatmaktaydı. Ama bu tasarıya gelirken bugünün gerçeklerinin aslında tarihsel kaynakları olduğu fikri de gelişmekteydi bende. Dolayısıyla ben *Gurbet Kuşları*'ndan sonra bir ileri adım, bir farklı adım atmam söz konusu olduğunda tarihi-gerçekçi bir film yapmayı düşündüm. Bizi özellikle batı toplumlarından ayıran tarihi farklar nerede gözüküyor? Burada bunu vermeyi amaçlıyordum. Birincisi bu. İkincisi ben daha en baştan, ilk filmlerimden beri Türk toplumunun temel sosyal meselelerinin başında kadın meselesinin geldiğini düşünen bir kimseydim. Benim inancım Türk toplumunda kadınlar sosyal hayatta erkeklerle eşit statü kazandıklarında Türk toplumunun meselelerinin çözümünde çok daha olumlu sonuçlar alınacağıydı. Böyle düşününce de Türk toplumundaki kadın meselesini tarihi gerçekler içinde görmek durumu ortaya çıkmaktaydı. İşte o zaman tarihi kaynağımızdaki "harem" meselesiyle karşı karşıya gelmekteydim. Yani kadını erkekten ayıran sınırlar meselesi... Bu meselenin üstüne gitmek istedim. Ama buna giderken bir değişim dönemi içinde ele almak, yani "harem" fikrini, kadını erkekten sosyal olarak ayıran bu yapının da ileride değişmiş olduğunun bilincinde olarak ele almak istedim. Değişimi zorlayan faktörler nelerdi? Hangi noktalarda değişim işaretleri, alametleri gözükmeye başlamıştı? Onu da içerecek bir durum düşündüm ve neticede bir tarihi filmin o zaman için ticari sinema piyasasında ortaya çıkarılmasındaki ekonomik ve teknik güçlükleri, yani mekânlar, aksesuarlar, dekorlar, kostümler açısından düşünüldüğünde bunun hesaplı bir şekilde nasıl yapılabileceğini dikkate aldım. Mesela dekor inşa edebilecek durumumuz yoktu. Var olan bir yapıdan istifade etmek fikri

harem hayatının yaşanmış olduğu somut yapılardan birini kullanmayı gerektiriyordu. Onlardan nispeten en iyi, sinemacıların kullanabileceği şekilde muhafaza edilmiş olanlan Boğaz'da birkaç tane kalmış olan paşa yalısıydı.

Mekânı da hesap ederek tasarladınız yani?

Tabii. Gerçekleşebilsin diye hadiseyi bir mekân içinde geçebilecek şekilde verebilmek için. Dolayısıyla ben daha önce bir vesileyle tanımış olduğum Sait Halim Paşa yalısını da düşünerek senaryoyu oluşturdum. Tabii burada harem söz konusu olduğunda, hatta adında harem olan bir film düşünüldüğünde kapalı bir mekân bu duyguyu daha kuvvetli bir şekilde uyandırabilirdi. Bu düşüncelerden yola çıkarak *Haremde Dört Kadın*'ın yapısını meydana getirdim. Daha sonra bu yapı üstüne Kemal Tahir'le birlikte çalıştık. Bir iki sahne dışında bütün diyaloglan Kemal Tahir yazdı. Burada bir parantez açayım. Şöyle de bir durum var. Ben bu konuda film yapmayı düşünürken gene Kemal Tahir'e başvurdum. Kemal Tahir'in bir ön çalışması vardı. İttihat ve Terakki'nin dört kurucusunun Tıbbiye'deki ilk toplantılanyla başlamaktaydı hikâyesi.

Senaryo çalışması mıydı roman çalışması mı?

Senaryo çalışmasıydı. Hatta işte o dört karamanın Tıbbiye'deki ilk buluşmalan Abdullah Cevdet, Mehmet Reşit, Şerafettin Mağmumi ve İbrahim Temo...

Gerçek kişiler yani.

Gerçek kişiler. İşte bunlarla, İttihat ve Terakki'nin ilk kuruluşuyla ilgili bir tasanın yapmıştı Kemal Tahir. Bu tasanm tabii hiç şüphesiz çok ilginçti. Tarihi gerçekçilik açısından çok ilginçti. Fakat benim yapmayı düşündüğüm şeye sığmayacak bir genişlikteydi. Rahmetli Kemal Tahir o ilk tasan üzerine *Yıldız Alacası* diye bir roman yazmayı düşünmüştü. O tasandan *Notlar*'ında epey bahsetmiş. Fakat ömrü vefa etmedi.

Başlangıçta niye roman olarak başlamamıştı peki?



Filmin, Osman Hamdi Bey'in Harem adlı tablosundan uyarlanan afişi.

Ben ondan böyle bir talepte bulundum. Böyle bir tarihi film yapma... Şimdi *Haremde Dört Kadın*...

Ama az önce bu kısmını tam vurgulamadan geçtik sanki.

Haremde Dört Kadın tasarısını, Kemal Tahir, İttihat ve Terakki'nin doğuşuyla bir paralellik içinde anlatma istikametinde gitmekteydi. Tabii çok ilginçti. Eğer ben onu yapma yoluna gitmiş olsaydım belki, belki değil çok büyük ihtimalle *Haremde Dört Kadın*'dan daha ilginç bir film ortaya çıkabilirdi. Ama o şartlarda öyle bir genişlemeye gitmek çok zordu. O yüzden ben konunun Jön Türklerle ilgili kısmını çok daha geri plana atıp, kadınlar ve harem boyutunu daha ön palana aldım. Benim o günkü şartlarda böyle yapmamın daha uygun olacağı düşüncesindeydim. Kemal Tahir'in *Haremde Dört Kadın*'ın ortaya çıkışında daha farklı bir yaklaşımı vardı. Bugünkü olan filmin yapısı benim işimdir. Diyaloglar ise çok bü-

yük ölçüde Kemal Tahir'indir.

Peki filmdeki karakterlerin oluşumunda Kemal Tahir'in etkisi, katkısı olmadı mı?

Oldu tabii. Şimdi ben ilk tasarımı yaptığımda oldukça şematikti. Yani daha çok belli kişiler, o belli kişiler arasındaki ilişkiler ve bir olay gelişme çizgisi... Bu şematik çizgide kişiliklerin gelişmesinde Kemal Tahir'in çok katkısı oldu. Özellikle "Paşa" kişiliğini çok daha zenginleştirdi, sahnelerin kendi gelişimi içinde. Kadın kişilikleri özellikle üç kadının. Dördüncü olacak kadın Ruhşan'dan daha çok diğer üç kadın: Şevkidil, Gülfem ve Mihrengiz. Bütün bunlar da Kemal Tahir'in koyduğu isimler. O kişilerin karakterlerinin geliştirilmesinde çok katkısı oldu. Sadberk Kalfa, Bohçacı Kadın çok büyük ölçüde Kemal Tahir'in oluşturduğu kişilikler. Dolayısıyla işin şematik kısmını ben yaptım, ama eti, kanı, canı çok büyük ölçüde Kemal Tahir'indir.

Filmden bir süre sonra bir tartışma gündeme gelmişti. Özellikle "Paşa" tipinin yorumlanmasıyla ilgili. Ama senaryo aşamasındayken bu konuda mutabık gözüküyorsunuz. Sonradan ayrılmanız nasıl oldu?

Senaryo çalışması tamamlanıp da senaryo ciltlenip görücüye çıkığında ve Birsel Film'le anlaşıp filmin çekimine girildiği aşamada Kemal Tahir'in senaryo hakkında herhangi bir itirazı yoktu. Ama o çalışmada angaje gözükmek istemediğini de şu şekilde anlayabiliriz. Kemal Tahir senaryoya isminin yazılmasını istemedi. Bugün *Haremde Dört Kadın* filmini seyredenler jenerikte senaryo diye bir bahse rastlamazlar. Yani senaryoyu kimin yazdığı jenerikte belli değil. "Rejisör: Halit Refiğ, senaryo: yazmıyor." Bu durum iki şekilde yorumlanabilir. Birisi daha iyimser bir yorum olabilir. O da şudur. Kemal Tahir kendisini hep bir romancı olmak görmek istiyordu. Adını romancı Kemal Tahir diye ifade etmek istiyordu. Kendisinin mutlak hakimi olmadığı başka konularda kendi adını kullanmak istemiyordu, diyebiliriz. Bu zannederim daha makul bir yaklaşım. Çünkü *Ha-*



Harem'de Dört Kadın'la katıldığı İtalya'daki Sorrento Film Şenliği'nde (1965). Sol başta Nilüfer Aydan, Refiğ'in karşısında arkası dönük olan Mısırlı yapımcı Hüseyin Hilmi, en sağda Unitalya Türkiye temsilcisi Natalia Bonaldi.

remde Dört Kadın dışında yaptığı senaryo çalışmalarında da Kemal Tahir adı geçmez. Kemal Tahir'in benimle yaptığı senaryo çalışmalarının dışında Atıf Yılmaz'la, Memduh Ün'le de çalışmaları oldu. Bunların hiçbirinde Kemal Tahir adı senaryoda zikredilmez.

Takma isim niye kullanmadı? Polisiye romanlarda yaptığı gibi?

Murat Aşkın takma ismini polisiye yazan olarak kullanıyordu. Ama bu çalışmalarda Murat Aşkın değildi. Kemal Tahir'di. Eğer ben Murat Aşkın adını kullansaydım kitaplardaki yazar akla gelebilirdi. Onun için ben hiç koymamayı tercih ettim. Ama tabii ki sinema ortamındaki herkes o senaryonun Kemal Tahir'le birlikte yazıldığını biliyordu. Hele birkaç Kemal Tahir kitabı okumuş olan herkes o diyaloglardaki Kemal Tahir katkı-

sını teşhis edebilecek durumdadır. Nitekim daha sonra ortaya çıkan tartışmalarda Kemal Tahir, "*Benim bu senaryoyla bir ilgim yok*" demedi. Hatta kendine göre yine kabadayıca davranıp, "*Yanlış yapmışım*" dedi. Yani, "*Bunlar yönetmenin suçudur, beni hiç ilgilendirmiyor*" gibi, hatta, "*Ben adımı bile kullanmadım farkında değil misiniz? Filmin jeneriğinde ya da afişlerinde benim adım var mı? Bana ne?*" gibi hiçbir şey söylemedi.

Neydi Kemal Tahir'in yanlış olarak gördüğü ve ne kadar zaman sonra böyle bir şey oldu?

Şimdi, *Haremde Dört Kadın*'ın çok ilginç bir tarihsel zamanı var. Bu film 1965 yılında yapıldı. 1965 yılına kadar Kemal Tahir'in Osmanlıya belli bir bakış açısı vardı. 1966 yılında ise Kemal Tahir'in düşüncelerinde çok büyük, çok temel bir değişim meydana geldi. Aslında bu, onun kendisini çok hazırladığı, fakat bunu formüle edecek bir yolu bulamadığı bir durumdu. Bir yıl içinde bu bakış çok farklı bir hale geldi. Bu farkın ortaya çıkışında özellikle ATÜT [Asya Tipi Üretim Tarzı] devletin yapısı, devletin özelliği meselesi Kemal Tahir için çok uyancı, çok etkili oldu. Kemal Tahir o tarihe, yani 1966'ya kadar hiç kuşkusuz devlet konusunda, özellikle milli devlet açısından belli düşüncelere sahipti. Özellikle *Yorgun Savaşçı* romanı düşünülürse. Fakat bu devlet kavramının Osmanlıdaki kaynakları açısından henüz çok keskin bir noktaya gelmemişti. O noktaya geliş 1966'da oldu. Ve onun sonucu da 1967'de *Devlet Ana* romanı ortaya çıktı. İşte *Haremde Dört Kadın* tam da bu değişimin hemen öncesine rastladı. Kemal Tahir çok yeni geldiği bu noktada devlet açısından meseleye yaklaştığında orada devlet fikrinin temsilcisi olarak Sadık Paşa'yı gördü. Aslında Sadık Paşa kişiliğinde oraya bir devlet kavramının yerleştirilmiş olması onu memnun etti. Hatta adının da Sadık Paşa olması Sadık... Kime sadık? Padişaha, yani devlete. Ama filmde Sadık Paşa'nın yabancılardan rüşvet yiyor olması, Kemal Tahir'in varmış olduğu yeni devlet kavramını rahatsız eden bir şey oldu. Devlet kavramı o gün Kemal Tahir'de

öylesine önem ve değer kazanmıştı ki devletin, bir ölçüde temsilcisi olarak baktığı Sadık Paşa'nın rüşvet yemesi kendi vicdanını rahatsız etti.

Ya sizi?

Beni rahatsız etmedi. Çünkü mesele o devirde, hatta daha sonra da paşaların rüşvet yiyip yemediği meselesi değildi. Böyle bir gerçek var mıydı, yok muydu? Ayrı konu.

Ben aradan bunca zaman geçtikten sonra itiraf edeyim ki bugün de bir rahatsızlık duymuyorum. Çünkü ben *Haremde Dört Kadın*'ı yapmaktayken, aslında değişime mahkûm, değişim halindeki bir sistemi, bir yapıyı gösterme düşüncesindeydim. O yapı, o sistem değişime maruz kaldıysa burada benim için yapılmış bir yanlışlık yok. Yani "harem" kalktı ortadan. Özel olarak harem kuranlar olabilir, ama sosyal bir sistem olarak harem diye bir şey yok.

Haremde Dört Kadın aslında Osmanlı Devleti'nin, devletin ve sistemin gücünü göstermek iddiasında olan bir film değildi. Onun çürümüş, daha sonra tarihin tasfiye ettiği kısmını gösterme durumundaki bir filmdi. O yüzden Kemal Tahir'in o filme gösterdiği reaksiyonu ben göstermedim. Çünkü bende olan değişiklik Kemal Tahir'deki kadar büyük değildi. Bendeki değişiklik daha önce olmuştu. Kemal Tahir'in bende yaptığı bir değişiklik vardı.

Batılılaşmanın fiyaskosu?

Evet. Kemal Tahir batı konusunda benim bütün düşünce sistemimi değiştiren bir şok uyarıda bulunmuştu bana. Bu fiyaskonun bilimsel ve tarihi gerekçelerinin neler olduğunu ise Kemal Tahir kendi içinde, işte Fransız Marksistlerinin ortaya yeni çıkan araştırmalarıyla yaşadı. Yani Kemal Tahir de kendi açısından bir çeşit dogmatik Marksizmin fiyaskosu şokunu yaşadı diyebiliriz. O zaman rahatladı.

Osmanlıyı eleştirmek gibi bir durum söz konusu değil mi filmde? Özellikle Paşa'nın karşısına Jön Türk bir yeğenin konulduğu düşünülürse?

Aslında Osmanlı devlet yapısını, bu yapının iyi işlediği zamanları ben de savunuyorum. Nitekim *Haremde Dört Kadın*'dan bir yıl sonra Kemal Tahir'le yapmaya giriştiğimiz tasarı yine bu konular üzerineydi. Daha sonra film olarak gerçekleşmeyecek olan, ama Kemal Tahir'in üzerinde çalışarak *Devlet Ana* diye romanlaştırdığı *Osman Gazi/Osmanlı Devletinin Kuruluşu* hikâyesiydi.

Haremde Dört Kadın filminin geçtiği tarih 1899'u 1900'e bağlayan günlerdir. Yeni bir yüzyıl değişimidir. 19. yüzyıldan 20. yüzyıla taşınamayacak olan özelliklerin üstünde durulurken orada bir batı hayranlığı, batı methiyesi, batı savunuculuğu da yapılmamıştır. Oradaki batılı tip Fransız terzisi Annet, tıpkı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*'sindeki gibi grotesk ve karikatürize bir tip olarak ele alınmıştır. Yani bir taraftan Osmanlı sisteminin, 19'dan 20. yüzyıla taşınamayacak çürümüş özellikleri gösterilirken öbür taraftan da, "Türk toplumunun batılılaşması kaçınılmazdır" gibi bir tez ileri sürülmemiştir. Hatta film, bir çeşit saf, halisane batıcının da acı sonunu göstermektedir.

Geçen görüşmelerden birinde bu filme dair bir şeye değinmiştik. Film bu önemli, kuşatıcı yanı dışında son derece de seyirciye ulaşmayı hedefleyen bir yapımdı.

Evet, o maksatla yapılmıştı.

Aydınlar için yapılması hedeflenmemişti.

Hayır, hayır.

Bu açıdan akıbeti ilginç oldu. Buna değinebilir miyiz? Bu arada bir İtalya serüveni oldu, Sorrento'da.

Evet, Türkiye'den önce İtalya'da gösterildi. Çekimler bitti. Çok kısa bir süre Sorrento şehrinde yapılan bir film şenliğine davet edildi.

Orada yarışma yoktu galiba.

Yoktu. Oraya filmin iki kadın oyuncusu Nilüfer Aydan, Pervin Par ile birlikte yapımcı Nüzhet Birsel ve benim davet edildiğim haberi geldi.

Türkiye'de gösterime henüz çıkmamış bir filmi nasıl duyup da davet ettiler acaba?

Şöyle zannediyorum. Tıpkı ondan bir iki sene evvel *Şehirdeki Yabancı* filminin Moskova Festivali'ne davetinde olduğu gibi... Ruslar niçin davet ediyorlar? İşte filmde sosyalist eğilimli genç bir mühendis var. Bu mühendis yerli mütegallibe tarafından, gerici eşraf tarafından zor durumda bırakılıyor. Yani solcu bir film kısacası. Ruslar kendi ideolojilerine ters düşmeyecek bir film ararlarken *Şehirdeki Yabancı*'yı buluyorlar. O da henüz gösterime girmemişti. Festivalden sonra Türkiye'de gösterime girdi.

İtalyanlar ne ararken sizin filminizi bulmuşlar?

Bonaldi diye bir zat vardı, Unitalya Türkiye temsilcisi. Sorrento için hazırlıklar yapılırken diyorlar ki bu temsilciye, "*Enteresan bir Türk filmi varsa gönder.*" E, şimdi harem, harem hayatı, şu bu... Değişik bir şey. O tarihte başka ilginç ne olabilirdi bilmiyorum, ama bu film sıcağı sıcağına yeni yapılmış. Hakkında basında yazılar falan çıkıyor. Değişik bir şey İtalyan seyirci için. Mösyö Bonaldi ilgileniyor. "*Bu film nedir? Biz bu filmi festivale götürebilir miyiz? İzleyebilir miyim?*" diye. Seyrediyor. "*Aman*" diyor, "*tam bize göre.*" Film biter bitmez, altına altyazı bile yazılmadan İtalya'ya gitti. Ben çok endişeliydim. *Haremde Dört Kadın* gibi diyaloga çok dayanan bir film altyazısız nasıl karşılanacak? Ama çok müthiş! Bir yazılar çıktı İtalyan basınında. O zaman dedik ki, "*Tamam. Yani bunun lafını anlamayan adam, sadece görüntülerine bakarak bu kadar ahkam kesiyorsa, bu kadar önemli şeyler söylüyorsa bir de bunun sözlerinin tadına varan için tamam.* Bu iş *oldu.*"

Diye düşündünüz, ama...

Oraya geliyorum. O tarihlerde Türk filmlerine, genel dağıtıma ve İstanbul'da büyük sinema vizyonuna girmeden önce çevre il sinemalarında bir ön gösterim yapılırdı. Oradaki seyirciyle beraber. O seyircinin reaksiyonu aslında filmin kaderini tayin ederdi. O kadar da belliydi bu. Bursa

gibi, Eskişehir gibi İstanbul'a yakın çevre illerin birinde yapılırdı. *Haremde Dört Kadın*'ınki Adapazarı'nda yapıldı. Biz Nüzhet Birsel'le beraber ilk gösteriye gittik. Bizi tanıyan kimse yok. Arka koltukların birinde oturduk. Büyük bir başarı beklentisi içindeyiz. Bir espri geçti. Gülen yok. Bir espri daha geçti hareket yok. Homurtular başladı. Salonu erk edenler başladı. Şudur budur. Durum fena. En sonunda film bittiği zaman salonda pek az kimse kalmıştı. Böyle birkaç bıçkın yürüyorlardı. Bizi tanımıyorlar. Bize karşı söylenmiş bir şey değil yani. Aralarında konuşuyorlar. Biri, "*Bu filmi yapanların Allah belasını versin!*" dedi. Evet, filmin Türkiye'nin o günkü ortalama seyircisi karşısındaki kaderi belli olmuştu. Nitekim ticari bakımdan çok başarısız bir film oldu. Daha sonra 1966 Antalya Festivali'nde gösterildiğinde, film başladıktan on dakika sonra gericiler makine dairesini bastılar. Filmin bobinlerini parçaladılar. Jüri seyredemedi bile filmi.

Festivale kadar gösterim şansı bulmuş muydu?

Evet tabii. Ama ticari olarak büyük bir fiyasko olmuştu. Halbuki filmi hazırlarken benim maksadım sadece ve sadece Türk toplumunun değişik özellikleri, yapısı üzerine, bunu tarihi perspektif içinde veren entelektüel bir film yapmak değildi. İçinde bu olan, ama geniş bir sinema seyirci kitlesini de eğlendirecek, onların beğenisini kazanacağını umduğum bir iş yapmaya çalıştım. Sonuç öyle olmadı. Genelde entelektüel kesim onlar olumlu yaklaştılar. Ama popüler olarak ticari başarısı olmadı. Daha sonra 1974 yılında *Haremde Dört Kadın* televizyonda gösterildi. Bu gösterime TRT genel müdürü olan İsmail Cem'in bizzat kendisi öncülük etti. Siyasi hadise oldu. TRT yöneticileri hakkında soruşturma açılması, cezalandırılmaları istendi. Muhafazakâr parti temsilcileri teşebbüste bulundular. Fakat aradan yıllar geçtikten, özel televizyon yayıncılığı başladıktan sonra *Haremde Dört Kadın* filmi çeşitli kanallarda tekrar tekrar bu sefer "Bir Türk Sineması Klasiği" adıyla gösterildi. Kimseden de bir şey gelmedi. Zaman çok şeyler değiştirmişti.

Filminizin özellikle Antalya Festivali'nde yaşadığı olaylarda şunların da etkisi olmalı. O zamanlar film hakkında bir söylenti oluşmuş. İşte "Türk ailesine hakaret ediyor" diye. Bunu, tıpkı filminizin TRT'de gösterildiği sırada olduğu gibi 1966'da da bazı siyasiler istismar etmiş olmalılar.

Tabii canım. Düpedüz.

Hatta belki küçük organize gruplar, çeteler oluşturuldu.

Tabii tabii. Her zaman olduğu gibi. Her zaman olduğu gibi (*yazım hatası yok*).

Şimdi provokasyonlar, siyasi tertipler bunlar muhakkak. Ama gene muhakkak olan bir şey vardı. O tarihteki Türk filmi seyircisinin çoğunluğuna da bu film sıcak gelmedi. Bunun benzeri, ama sonuçları farklı olan bir olay aşağı yukarı on yıl sonra *Aşk-ı Memnu* hadisesidir. Bu hadisede de gösterimde bir provokasyon meydana geldi. Filmde geçen alevilikle ilgili bir ifade dolayısıyla. Fakat o tarihteki TV seyircilerinin çoğunluğu *Aşk-ı Memnu*'yu öylesine benimsediler ki –*Haremde Dört Kadın*'ın tersine– provokasyonlar desteksiz kaldı ve çok kısa bir sürede unutuldu.

Burada seyirciye ulaşmak bakımından bir şey önemli geliyor bana. Kemal Tahir'le de çalışmanızın getirdiği bir önem bu aynı zamanda. Kemal Tahir özellikle polisiye yazarı olarak halkla, daha çok okurla nasıl buluşulacağını edebiyatta araştırırken, siz sinemada bunu seirciyle nasıl buluşurum şeklinde araştırıyordunuz. Ve siz bu filmde, okurla ve seyirciyle buluşmayı hedefleyen iki insan olarak bir araya geldiniz. Ama sonucu açısından bu film, araştırmalarınızın doğru bir tespitle sonuçlanmadığını kanıtladı diyebilir miyiz?

Şimdi tabii meseleye bugünkü uzaklıktan, mesafeden baktığınızda yorum yapmak daha kolay oluyor. Hele o günden bugüne yaşanmış tecrübeler göz önünde tutulursa, onların ışığında...

Şimdi orada ben Kemal Tahir'den belki şöyle farklı düşünüyorum. Kemal Tahir kendi açısından *Haremde Dört Kadın*'ın seyirci karşısındaki başarısızlığını yorumlarken Sadık Paşa'nın yabancılardan rüşvet alması meselesine bağlamıştı. Ben biraz daha farklı düşünüyorum. "Türk ailesine haka-

ret" sözünün altında büyük bir gerçek var mı acaba? Kendi sinema tecrübelerimi göz önünde tuttuğum zaman, seyircimizin genelde devlet üstüne yapılan eleştiriler, karikatürize edilen devlet adamları, anti-devlet yaklaşımları çok fazla yadırgamadığını, ama aile konusunda daha hassas olduğunu görüyorum. Özellikle o yıllar bu düşüncenin çok daha güçlü olduğu yıllardı. Ben bugün o günü değerlendirmek durumundaysam, orada şu gerçek çıkıyor. Benim iddiam Türk sinemasının aile seyircisine dayanıp var olduğu fikriydi. Burada ben bu iddiada bir insanken, Türk sineması aile seyircisine dayanıp ondan aldığı destekle varolmuştur derken, geleneksel aile değerlerimizle çatışan bir görüntü vardı *Haremde Dört Kadın*'da.

O zaman provokasyona girişenlerin suçlamalarına katılıyorsunuz?

Film üstüne bir karşıt durum yaratmak isteyenlerin temel sözleri olan "Türk ailesine hakaret" tanımında kendi açılarından bir samimiyet olduğu söylenebilir. Hiç kuşkusuz benim amacım Türk ailesine hakaret değildi. Benim amacım ömrünün sonuna gelmiş bir Osmanlı sosyal sistemini, haremi eleştirmek... Eleştirme bile değil. Bu sistem neydi diye göstermek çabası. Ama *Haremde Dört Kadın*'a böyle bir yorum getirildiğinde –benim niyetim öyle olmamakla beraber– o şekilde de okunabileceğini reddetmek imkansız ortada gözükenden... Son hesapta benim Kemal Tahir'den farklı olarak düşüncem, devletin değil aile seyircisinin rencide edildiği idi. O açıdan bakıldığında gösterilen reaksiyonu anlamak da mümkündür. Ama dediğim gibi benim niyetim bu değildi. İşte haremle aile birbirine karıştı.

Filme dair en olumlu eleştirilerden biri Nijat Bey'den geldi. Hatta filminiz söz konusu olduğunda bugünün yazarları bile hâlâ Nijat Bey'in zamanında yaptığı nitelemeleri kullanırlar. "*Bugüne kadar yapılmış en iyi çağ filmi*" gibi. Bu, şu açıdan ilginç. Şura'da yaşanan o kopuştan sonra yapıldı *Haremde Dört Kadın*.

Şura'dan bir yıl sonra yapıldı.

Bu kopuşa rağmen yazarlar filminizi beğendiler. Bunu şöyle mi yorumlama-

li? Düşmanca bir tavırları olsa bunu bu filmde de sürdürebilirlerdi.

Şimdi onlardan kimse filmi yerden yere vurmadı. Genelde gayet olumlu karşıladılar. Tabii olumlu karşılamalarının gerekçelerini kendilerinin yazdıkları yazılarda ya da sözlerinde aramak, bulmak gerekir. Ama ben bir değerlendirme yapacak olursam şunu söylerim. Bir defa *Haremde Dört Kadın* onlardan birçoğunun şikayet ettiği klasik bir melodram kalıbında değildi. Onların en çok şikayet ettiği şey melodramatik yapıydı. *Haremde Dört Kadın* her bakımdan değişik bir filmdi. Yani o tarihe kadar yapılan filmlerde tarih, daha çok bir dekorasyon olarak kullanılıyordu. Burada öyle değildi. Burada hamaset yoktu. Tarihi filmlerde genellikle rastlanan hamaset meselesi burada yoktu. Konusunu kim ne ölçüde, ne kadar anladı ayrı mesele, ama şurası muhakkak ki değişik bir Türk filmiyle karşı karşıyaydılar. Sonra Nijat Özön'ü ayrı tutmak lazım. Şundan dolayı. Nijat Özön Kemal Tahir'e, *Devlet Ana* çıkana kadar, yani *Haremde Dört Kadın*'ın iki yıl sonrasına kadar çok değer veren bir yazardı. Dolayısıyla bu kadar önem verdiği bir yazarın geniş şekilde katkıda bulunduğu bir film olduğunu göz önünde tutmak lazım. Diğer yazarlara gelince... *Haremde Dört Kadın*, daha önce de konuştuğumuz gibi Türkiye'den önce İtalya'da gösterildi. Ve oradan buraya son derece de olumlu yankılar geldi. Basından... E şimdi bu film İtalya'da bu kadar methedilmiş. Tabii seyrettiklerinde de farklı bir şey görüyorlar. Alıştıkları, sık sık gördükleri tarzda bir film değil. Onun için genelde olumlu bir etki yarattı yazar çizer takımı üstünde.

Haremde Dört Kadın gibi sizin çok önem verdiğiniz, üzerinde çok durduğunuz bir filmin seyirci karşısında aldığı sonuç sizin açınızdan belli ölçülerde yıkıcı oldu.

Evet.

1965 yılı sizin meslek yaşamınız açısından çok önemli bir yıl. 27 Mayıs darbesiyle başlayan ortamın bir seçimle sona erdiği, iddialı filmlerinizin seyirci açısından başarısız olduğu kritik bir yıl. Türkiye bu seçimlerden itibaren yeni bir ortama giriyor. Siz ise "solcu" olarak nitelendirilen bir yönetmen olarak bu

yeni ortamda mesleki bir kriz yaşamaya başlıyorsunuz. Uzun süre iddialı filmler yapamayıp piyasa işi filmlerle idare diyorsunuz. Ve arayışlar geliyor. Kuram tartışmaları geliyor. Sizin için bir sorgulama, değerlendirme süreci geliyor.

Evet.

Bu sıraladıklarımı uzun uzun konuşacağız, ama önce *Kırık Hayatlar* filmine değinelim. Çünkü sözünü ettiğim değişim bundan sonra daha iyi ortaya çıkacak.

Kırık Hayatlar Halit Ziya'dan yaptığınız ilk film. *Yasak Aşk* filminizin konusu da benziyordu *Aşk-ı Memnu*'ya, ama o sonuçta başka bir eserden yola çıkılarak çekilmişti. Şimdi *Kırık Hayatlar*'daki konu, belli bir dönemde geçen romana rağmen filmin çekildiği güne uyarlanmış. *Haremde Dört Kadın* ise bir edebi esere dayanmıyordu, ama gerçekçiliği tarihe dayandırmaya çalışan bir filmdi. *Kırık Hayatlar* romanından uyarlama yaparken neden konuyu modernize ettiniz?

Şimdi o tarihte Memduh Ün'ün asıl teklifi *Aşk-ı Memnu* romanını modernize etmekti. Ama ben *Aşk-ı Memnu* romanının modernize edildiği takdirde çok kaybedeceği varsayımından yola çıkarak, onu değil de günümüze getirilmesi daha az problemli diye düşündüğüm *Kırık Hayatlar*'ı önerdim. Zaten *Aşk-ı Memnu*'yu ileride TRT'de yaptığım şekilde Memduh Ün'le yapmam mümkün değildi. O maliyeti kaldıramazdı, daha sonra TRT'de gerçekleştirdiğimiz haliyle yapmak ticari piyasada mümkün değildi. Ama bir Halit Ziya romanını yapmak da benim açımdan ilginçti. İlgiyle karşılayabileceğim bir durumdu. Sonra şu da vardı. Okuduğumda beni *Aşk-ı Memnu*'dan da daha etkilemiş olan romanı *Mai ve Siyah*'ı Halit Ziya'nın. Çok etkilenmiştim. Belki okuduğum yaşlarda kendimden çok şey bulmuştum roman kahramanında. Kitabın kahramanı Ahmet Cemil genç bir yazar, hayatının başlangıcında, onun hayal kırıklıkları kendimle çok özdeşleştirdiğim bir şeydi. Ama onu da o güne taşıdığınızda epey kaybediyordu. Onu yapmak, modernleştirmek mümkün değildi.

Memduh Ün modernleştirmeyi tarihi dekorlardan, kostümlerden kurtulmak, maliyeti azaltmak için mi öneriyordu?

Tabi tabii. Tamamen. Çünkü çok büyük maliyeti vardı. *Kırık Hayatlar* o açıdan bakıldığında o romanlar içinde zaman taşımasını en rahat kaldırabilecek kitaptı. Nitekim şöyle söyleyeyim: *Aşk-ı Memnu* romanını televizyon için filme çekerken orada dramaturjisinde çok daha fazla değişiklik yaptım. *Kırık Hayatlar*'ı uyarlarken, kılık kıyafetleri değiştirmenin ötesinde hiçbir değişiklik yapmadım. Yani Halit Ziya'nın romanındaki kişilikler neyse o kişilikleri olduğu gibi 1965'e taşıdım. Zaman zaman düşünmüşümdür. *Kırık Hayatlar* kendi dönemi içinde yapılsa nasıl olurdu? Herhalde orijinal haliyle yapılsaydı daha etkili olurdu.

Dönemin bazı yazarları da sizin dediğiniz gibi, eğer film modernize edilmeseydi daha iyi olurdu şeklinde yorumlar yapmışlardı.

Olabilir. O romanın günümüze uyarlanması belli bir iddiadan dolayı değil ekonomik gerekçelerdendi.

Seyircinin de fazla ilgi göstermediği bir film oldu galiba.

Sınırlı bir başarı oldu. Yani şöyle söyleyeyim. Büyük şehir merkezlerinde belli bir ilgiyle karşılandı. Ama küçük yerleşme birimlerine gittiği zaman gördüğü ilgi daha az oldu.

BİR DÖNÜM NOKTASI OLARAK 1965: MESLEKİ KRİZ, DEĞİŞEN ŞARTLAR, SORGULAMALAR VE ULUSAL SİNEMA DÜŞÜNCESİNE VARIŞ

1965 yılında çektiğiniz dört filmden ilk ikisi ticari anlamda başarısız, ama diğer anlamda daha iddialı filmlerdi. Son ikisi ise tersine. *Güneşe Giden Yol* ve *Canım Sana Feda* filmlerini kastediyorum. Bu son iki filmi yapma nedeniniz, size teklif edilmeleri dışında biraz da önceki filmlerin ticari başarısızlığını gidermek olabilir mi?

Şimdi daha önce de ifade ettik. O tarihlerde profesyonel sinema yönetmeninin, yani sinemadan geçimini sürdürme durumunda olan bir yönetmenin sıkıntısız bir hayat yaşaması için senede en az iki film yapması gerekiyor. Bu sayıyı da her zaman bulması mümkün değil. İkincisi üst üste iki filmi başarısız olmuş bir yönetmenin üçüncü bir şansı bulması kolay olmuyor.

Haremde Dört Kadın'ı yaparken ben büyük bir ticari başarı kazanacağımdan adeta emindim. Aynı inanç *Kırık Hayatlar*'ı yaparken de hem bende hem prodüktörü Memduh Ün'de mevcut idi. Ama *Haremde Dört Kadın* ticari bir fiyasko oldu. *Kırık Hayatlar* ise büyük yerler dışında beklenen sonucu vermedi. Şimdi hal böyle olunca, ticari diye düşündüğün tasarılar üst üste umduğun sonucu vermeyince, "piyasadan tasfiye olmayayım" diye garanti ihtimallerini yükseltmeye çalışıyorsun. Fırsat varsa elinde...

Bazı şeylerden ödün veriyorsunuz?

Profesyonel bir sinemacının –tabii burada kendi profesyonellik anlayışımı kastediyorum– ülkesinin şartlarına belli ölçüde uyması şartı var. Sistemin dışına düşmemek için. Ben yapacaklarımı sistem içinde yapmaya çalıştım hep. Benim sinema dışından sermayeyle çalıştığım örnek çok azdır. Büyük çoğunlukla filmlerimi sektör içi sermayeyle yaptım. O zaman o sektörün de kendi iç kurallarına belli şekilde uyumlu olmak gerekir. Sektörde kalıcı olmak ve neticede de sektörden kendi yapmak istediklerim konusunda destek bulabilmek için.

Bu düşüncenizi fiilen uygulama imkanı bulmuşsunuz ki, 1966'da peş peşe üç film yapabilmişsiniz yeniden. Hemen hepsi de ticari diye adlandırabileceğimiz türden filmler. Yani 1964 ve 65 yıllarında da dörder film var, ama bunların arasında sizin kendinizi daha ortaya koyabildiğiniz örnekler varken 66'daki filmler arasında bu kadar bariz bir örneğe rastlamıyoruz. Az önce konuştuk. İki iddialı filminizin seyirci açısından başarısızlıkları sizin için oldukça yıkıcı bir hayal kırıklığı oluyor.

Evet. İşte bunun sonucu hem piyasadan uzak düşmemek endişesi; hem de *Haremde Dört Kadın* ve *Kırık Hayatlar*'dan sonra umduğunu bulamamak meselesi. O zaman yeni bir değerlendirmeye, yeni bir hesaba girmek gerekiyor.

Haremde Dört Kadın benim için çok iddialı bir filmdi. *Kırık Hayatlar* da öyleydi, ama *Haremde Dört Kadın*'ın iddiası başka. O iddiada öyle bir sonuç alınca ondan sonra yeni bir büyük iddiaya girmek için hesabı çok farklı yapmak gerekiyor. Orada önemli bir hata olmuş. O hata neydi? Neden bu film bu kadar başarısız oldu?

Haremde Dört Kadın'ın Türkiye sonuçları alınır alınmaz ya da demin anlattığım Adapazarı'ndaki olay olur olmaz, "*Ha, şurayı atlamışız. Şurada hata yapmışız. Tamam tövbe. Bir daha bu yanlışı yapmam...*" diye bir sonuca varamadım. Hayır. O kadar basit değildi benim için. Ondan sonra hemen, bu hesabı yapmadan yeni bir iddialı tasarıya girmek benim açımdan da zordu. Piyasa da buna hazır değildi.

Bu mesleki krizin 65 seçimleriyle çakışması da sizin durumunuzu zorlaştıran başka bir etken oluyor. Seçim sonrası oluşan yeni siyasi ortam sizin savunduğunuz görüşlerle aynı paralelde değildi. Toplumsal konuları ele alırken sansürü de hesaba katmak gerekecekti. Prodüktörlerle sizin aranızda siyasi duruşunuz ve sinema anlayışınız açısından bir mesafe oluşmaya başladı. Piyasada ciddi film yapma imkanı olmayınca başka bir yöneliş oldu. Kitabınızdan bir alıntı yapayım burada: *Bizler için artık meslekte kalabilmek ancak halkın mutlaka seyredeceği filmler yapmakla mümkündü.*"[8] Bu mesleki krize yol açanlar arasında yer alan seçim sonuçlarını konuşabilir miyiz? Sizin ilk filmlerinizi yapmanıza imkan veren 27 Mayıs ortamını sona erdiren 27 Ekim 1965 seçimlerinin sonuçları sizin ummadığınız bir şekilde sonuçlandı.

Öyle oldu. Bu seçimlerde Adalet Partisi iktidarı kazandı. Şimdi durum oldukça karmaşık. Yani tek bir basit sebep yok.

---

[8] *Ulusal Sinema Kavgası*, s. 127.

1965 yılı senin de belirttiğin gibi, pek çok bakımlardan bir dönüm noktasıdır. Bir defa 1965 seçimleri 27 Mayıs ortamına son verdi. Bu seçimler, halkın çoğunluğunun, büyük bir kesiminin, 27 Mayıs'a karşı sırt çevirdiğinin bir siyasi işaretiydi. Dolayısıyla o atmosfer paralelindeki görüşlerin de sinemada seyirci çoğunluğunu kaybetmesinin işaretiydi. Nitekim 1965 ve 66 yıllarının hepsi özenle yapılmış, yönetmenlerinin kendi doğrultularında en iddialı bazı yapımlan genelde ticari bir başansızlığa uğradılar.

Benim yaptığım *Haremde Dört Kadın*, yine çok ilginç, iddialı bir tasan olan Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* filmi ve Metin Erksan'ın yaptığı *Suçlular Aramızda* ve *Sevmek Zamanı* filmleri buna örnek gösterilebilirler. *Karanlıkta Uyananlar, Otobüs Yolcuları*'nın başansını tekrarlayamadı. *Haremde Dört Kadın, Gurbet Kuşları*'nın başansını tekrarlayamadı. *Sevmek Zamanı, Acı Hayat*'ın başansını tekrarlayamadı.

Burada bir defa seyirci profilinde, sosyal ve kültürel ortamda bir değişimi görmekteyiz, bir. İki: gene 60'lı yılların ortasından itibaren Türk sineması için çok ilginç bir dönem başladı. Renkli film dönemi... Gerçi daha 1952-53 yıllannda Türkiye'de ilk renkli film denemesi yapılmıştı. Malum, Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle gerçekleştirilen *Halıcı Kız* tasarısı. Bu ilk renkli film, büyük bir ticari fiyasko olmuştu. O yüzden uzun yıllar kimse, renkli film teşebbüsüne geçemedi. 60'lı yılların ortasından itibaren yeniden renkli film denemeleri başladı. Bunlardan en dikkate değeri, Atıf Yılmaz'ın Erman Film'e yapmış olduğu siyah beyaz *Hıçkırık* filminin yine Hürrem Erman tarafından Orhan Aksoy'a yaptınlan renkli versiyonuydu. Hülya Koçyiğit, Ediz Hun oynamaktaydılar. Bu filmin ticari başarısı çok büyük oldu. Bunun üzerine Erman Film, gene, eskiden tutmuş, ticari başansı büyük olmuş siyah beyaz filmlerin renkli versiyonlannı yapmaya girişirken, başka film şirketleri de aynı çizgi üstünde peyderpey aynı yolda, popüler oyuncularla, daha önce denenmiş konula-

nn renkli çekimine giriştiler. Bu filmler iç pazarda siyah beyaz filmlere göre ticari bakımdan üstün hale geldiler.

Ayrıca 1967 yılından itibaren Türk sinema tarihinde önemli bir dönemeç olarak başka bir durum daha ortaya çıktı. Renkli Türk filmleri, yurtdışında da, özellikle yakın komşu ülkelerde çok dikkate değer başanlar kazanmaya başladılar. Hatta öyle oldu ki bazı yıldızlar, bazı ülkelerde özel popülerlik kazandılar. Mesela Hülya Koçyiğit, kısa zamanda Yunanistan'da popüler hale geldi. Buna karşın mesela Cüneyt Arkın, "Fahreddin" adıyla İran'da en popüler yıldız haline geldi. Ermel Sayın Mısır'da ve diğer Arap ülkelerinde çok popülerleşti. Türkan Şoray ve Ayşecik, İsrail'de çok tutulan yıldızlar haline geldiler. Böylece çok kısa bir zaman içinde, renkli filmler, iç pazardaki ticari üstünlükleri dışında, Türk sinemasına o tarihe kadar rastlanmamış olan bir dış pazar getirdiler. Sadece film satışı olarak değil, ortaklıklar olarak ta, ortak filmler yapma imkanlan bakımından da yeni bir durum yarattılar.

Tabii bütün bunlann getirdiği ilginç bir nokta da şu oldu. Dış pazarda ilgi gören Türk filmleri, Türkiye'nin kendisine mahsus sosyal meselelerini, şartlarını anlatan filmler değildi. Daha çok o çerçeve içinde ortak kültürel özelliklere, ortak değerlere hitap eden konular tercih edilir hale geldi. Hal böyle olunca, film yapımcılan sosyal gerçekçilik, Türkiye gerçekleri gibi konulara daha az itibar etmeye başladılar. Yani Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* filminin Berlin'deki başansından kısa bir süre sonra renkli filmin Türkiye'de yaygınlaşması ve bunlann özellikle komşu ülkelerde çok dikkate değer bir dış pazar sağlaması, Türkiye'deki yapım sistemini çok etkiledi. Bizler, 60'lı yılların ikinci yansında, Türkiye gerçeklerinden kaynaklanan projeleri prodüktörlere kabul ettirmekte zorluk çeker hale geldik. İşte bu şartlar içinde tabii ki ben de belli bir mesleki kriz dönemine girdim. *Haremde Dört Kadın*'ı yapmama imkan veren şey, *Şafak Bekçileri* ve *Gurbet Kuşları* gibi filmlerin çok üstün ticari başanlanydı. Ama *Haremde Dört Ka-*

dın'ın, İtalya'da aldığı övgülere rağmen iç pazardaki seyirci başansızlığı benim bu tarz filmler yapmamda yolumu kesti. Ve ben ya hiç film yapmamak durumunda olacaktım yahut piyasa şartlarına uyma durumu gösterecektim.

Bir süre, diyelim ki özellikle 1966 yılında bunu denedim. Bunu denerken bu işe hazırlıksız girdiğim için kolayına gelecek birtakım işler yaptım. *Üç Silahşörler* gibi, *Monte Kristo* gibi, *Carmen* gibi popüler yabancı romanlardan bazı adaptasyonlar yaptım. Tabii bunların belli ticari başarıları oldu, ama ben bu filmlerden memnun olmadım. Beni memnun etmediler. Ve netice itibariyle bir deney yaptım. İşte *Karakolda Ayna Var* adlı filmim...

Seçimden sonra oluşan yeni ortamın bizim açımızdan belirsizliğine örnek olarak şunu anlatayım. Ben o sıralar Memduh Ün'le yapacağım bir film hazırlığı içindeydim. Senaryosunu gene büyük ölçüde Kemal Tahir'le birlikte yazmıştık. *İnsan Avcıları* adlı bu tasarı Güneydoğu Anadolu'da geçecekti.

Bu tasarı *Kırık Hayatlar*'dan sonra mıydı?

Sonra evet. Bu da benim açımdan ciddi bir tasarıydı. Kemal Tahir'le o yıl, Güneydoğu Anadolu'ya gittik. Urfa, Diyarbakır, Mardin, Batman, Raman, Siirt vb. dolaylarında dolaştık. Güneydoğu Anadolu meselesi üstüne bir film olacaktı. Güneydoğu Anadolu'nun sosyal yapısı, buradaki eşkıyalık hareketlerinin kaynağı nedir? Milli petrol meselesinin çok gündemde olduğu bir zamandı. Rafinerilerin, petrolün millileştirilmesi... İşte tam o millileştirme lafları çıktığında Güneydoğu'da Koçero meselesi çıkmıştı. Kürtlük, Alevilik meseleleri gündeme gelmişti. Biz bu konu için hazırlıklarımızı büyük ölçüde yaptık. Araştırmalar yaptık. Senaryo bitti. Tam çekimlere gireceğiz. Çekimle seçimler aşağı yukarı aynı zamana rastladı. Bizim hesabımız şu ya da bu şekilde bu seçimi CHP'nin kazanacağı yönündeydi. CHP de milli petrol davasına o zaman sahip çıkıyordu. Fakat se-

çimleri Adalet Partisi kazandı. Başkanı Süleyman Demirel de o tarihlerde "Morrison Süleyman" diye yabancı şirketlerin temsilcisi olarak ünlenmişti. Dolayısıyla biz bu tasarıda sansür faktörünün yeni baştan aleyhte işleyeceği endişesini duyduk ve çekime çok az bir süre kala karşılıklı olarak çekimden vazgeçmeye karar verdik. Çünkü o sırada artık *Haremde Dört Kadın* da ortaya çıkmıştı. Sonuçlan alınmaya başlanmıştı. Halit Refiğ-Kemal Tahir işbirliği, balonu sönmüş gibi bir durum ortaya çıkacaktı.

Yani 1966'ya gelindiğinde şartlar epey değişmiş durumdaydı. Bu yüzden yoğurdu üfleyerek yeme durumu ortaya çıktı.

Şartların sizin aleyhinize değiştiğine bir örnek daha var, yanılmıyorsam. *Osman Gazi* tasarısı...

1966'da Acar Film bana tarihi bir film yapmayı teklif etti.

Haremde Dört Kadın'ın başarısızlığı yok muydu ortada henüz?

Hayır, hatta olumlu anlamda rüzgâr esmekte. İşte İtalya'da gösterilmiş, basında yazılar çıkıyor falan. Daha öbür tarafı yok. O zaman ben Kemal Tahir'e gittim. Bu tekliften bahsettim. Kemal Tahir her zamanki babayani tavrıyla kabul etti. *Osman Gazi* fikri bir anda bulunmuş bir tasarı değildi. Çeşitli tasarılar üstünde çalışıyorduk. "Haçlı Seferleri," "Hürrem Sultan," "Cinci Hoca" gibi çeşitli öneriler sonunda Kemal Tahir "Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu'nu yapalım" dedi. Çünkü o sıralar kendisi de Asyai Devlet kavramıyla çok ilgilenir hale gelmişti. Bana da cazip geldi. Üstünde bir süre çalıştık. Ben özellikle *Aşık Paşazade Tarihi*'ni okudum. Osmanlı Devleti'nin kuruluşuna dair en eski ve en temel kaynak bir ölçüde bu kitap sayılabilir. Bu çalışmalardan sonra ben bir ön senaryo hazırladım. Kemal Abi de önceden bir şey hazırlamıştı. Ben ondan sonra bir tasarım yaptım. İşte bunlar olmaktayken *Haremde Dört Kadın* meselesi sarpa sarmaya başladı. Ve neticede ortaya Acar Film'e götürülecek bir şey çıktığında şartlar oldukça değişmişti. Ama Acar Film yöneticileri bence de haksız sayılmayacak bir şekilde kibarca dediler ki, "*Biz bunun altından kalkamayız.*

Bu pahalı bir tasarı." Yani burada meseleyi ben sadece *Haremde Dört Kadın*'ın popüler başarısızlığına bağlamıyorum. Neticede hiç de haksız sayılmayacak bir şekilde bunun altından kalkılamayacağını söyleyerek vazgeçtiler tasarıdan.

Biz zannedersem o konu üzerine iki üç ay çalışmıştık. O zaman süresi içinde Kemal Tahir'in konuya çok ısındığı anlaşılıyor. Netice olarak senaryo rafa kalktı. Film tasarısı düştü. Ama Kemal Tahir bir yıl daha çalışmayla bu tasarıdan *Devlet Ana* romanını ortaya çıkardı.

Devlet Ana'ya biraz sonra değinelim dilerseniz. Sinema piyasası yeni bir ortama girerken sizin, öteden beri idrak etmekte olduğunuz bazı görüşlere dair yoğun bir kuramsal yaklaşım içinde olduğunuzu görüyoruz. Mesela Şura'da dile getirmeyi düşünüp de getiremediğiniz, Türk sinemasının ne olduğuna dair bazı görüşleri *Sinema 65* adlı dergideki yazılarınıza taşıyorsunuz.

Evet.

"Türk Sineması Nedir?" başlıklı bir yazınız mesela tam da bu konuya değiniyor.

Şimdi şöyle oldu. İçlerinde Agah Özgüç, Selim Sabit gibi arkadaşların bulunduğu bir grup, Türk sineması ağırlıklı bir dergi çıkartmak istiyorlardı. Dergiyi çıkartmadan önce işte benimle, Giovanni Scognamillo'yla konuştular. Bizden yazı, destek istediler. Tabii bu dergi özellikle Türk sineması ağırlıklı olacaksa buna yardım etmek benim için bir görevdir diye düşündüm. Hatta o arkadaşlara Nijat Özön'le temas etmelerini, ondan da yazı istemelerini söyledim. Aklımda yanlış kalmadıysa ben bizzat Nijat Özön'e yazarak başvurdum. İşte bu dergide ben, senin de belirttiğin gibi, o Şura sırasında ve daha sonra Türk sinemasının temel özellikleri konusunda söylenmemiş, yarım kalmış görüşleri üç sayılık bir yazıda toparlamaya çalıştım. Giovanni de daha sonra *Altı Yönetmen* kitabını oluşturacak olan yönetmenler üzerine ilk incelemelerinden birkaç tanesini yayımladı. Ama o dergi de çok fazla çıkmadan *Sinema 66* olmadan kaldı.

O kaleme aldığınız yazılarda dile getirdiğiniz görüşler, "Halk Sineması" ve daha sonra "Ulusal Sinema" olarak adlandıracağınız tanımlamaların da kökeni oluşturuyor?

Orada esas itibariyle anlatılmak istenen Türkiye'de kendine göre bir sinema gerçeği olması gerektiğiydi. Yanılmıyorsam yazılardan birisi şöyle başlamaktaydı: "*Antonioni'nin yaptığı* L'Eclisse *filmi Çin'de yapılabilir mi? Yapılamaz. Çünkü Antonioni çok İtalya'ya mahsus bir sosyal gerçekçiliğe dayanarak film yapmaktadır. Onun paralelini 1965 Çin'inde bulmak mümkün değildir.*" Buradan, bu benzetmeden yola çıkarak ülkelerin birbirlerinden farklı gerçeklere sahip olduklarını dolayısıyla ülke sinemalarını değerlendirirken bu farkları göz önünde tutmak gerektiğini, aksi takdirde yanlış değerlendirmelere gidileceğini ifade etmekteydim.

Düşünce çizginizde geldiğiniz noktadan bakarak yapılmış bir "sinema ve toplumsal yapı ilişkisi" kuramı diye bakabilir miyiz bu yazılara?

Benim kendimi sinema teorisyeni olarak yetiştirmek gibi bir maksadım yoktu. Ben sinemada kuramsal meselelere, ortalıkta güvenilir hiçbir kuram olmadan, gelişigüzel herkes konuştuğu için, konuşmaların belli kurallara bağlanması, belli usuller, belli disiplinler içinde düşünülmesi gerektiğinden yola çıkarak ilgi gösterdim. *Sinema 65*'deki yazılar bir ölçüde bunun ifadesidir. Bunları düşünmek gerektiğini ifade ediyordum. Bunu ifade ederken henüz o tarihte –Türk toplumunun farklı özelliklerinin bulunduğunu görüyordum mutlaka ama– bu farklılıkların temelinde ne yattığının ben de tam olarak bugünkü gibi bilincinde değildim. Bu bilince erişmek için gerçekten 60'lı yılların ikinci yarısını yaşamak gerekti. Yani Türk toplumundaki sınıflar meselesi, Türk toplumunda devletin yeri, Türk toplumunun üretim ilişkileri ... Bunlar daha sonraki yıllarda üstünde daha geniş, daha etraflı düşünülen konular oldu. O tarihlerde benim çok açık seçik söyleyebileceğim şeyler yoktu. Ama söylenenlerin temelsiz olduğunu, söylenenlerin oturmadığını iddia etmek de mümkün değil.

"Halk Sineması" kavramını ilk dile getirişiniz o yazıların yazıldığı zamanlara mı denk geliyor?

Herhalde *Sinema 65* dergisindeki yazılarda... İşte o tarihlerde "Halk Sineması" tartışmaları başlamıştı. Ben edindiğim tecrübeler, yaptığım gözlemler çerçevesinde Türk sinemasının "Halk Sineması" olduğunu iddia etmekteydim. "Halk Sineması" nedir, hangi kaynaklardan beslenir, "Halk Sineması" dendiğinde neyi kastetmekteyiz? Bu konulardaki görüşlerimi dile getirmekteydim. İşte ben bu teorik konuların kendi açımdan bir pratik modelini ortaya koymak üzere *Karakolda Ayna Var* filmini yaptım. *Karakolda Ayna Var*, adından da belli olduğu gibi bir popüler kaynaktan yola çıkmaktaydı. Bir türküydü. "*Karakolda ayna var/Kız Kolunda Damga Var/Aman Allah Cevriyem/Bende de karasevda var.*" Daha önce *Fosforlu Cevriye* filmi de bu kaynaktan yararlanılarak yapılmıştı.

"Halk Sineması"nın kaynağı nedir?

"Halk Sineması" iki şeyden kaynaklanıyor. Bir: Popüler yerli kültür; iki: popüler yabancı kültür, yani sinema. "Halk Sineması" halkın geleneksel kültüründen ve temaşa tercihlerinden ve önemli bir ölçüde de yabancı sinema etkilerinden gelen bir sinemadır. Çünkü bizim sinemamıza baktığımızda gördüğümüz en tipik olaylardan birisi yabancı filmlerden yapılan adaptasyonlardır. Ben *Karakolda Ayna Var* filmini yaparken adaptasyon yapmadım. Ama yabancı polisiye filmlerde kullanılan trükleri bir ölçüde kullandım. Orada bir kontrast, harman vardı. İlginç bir denemeydi. Belki halktan çok entelektüllerin ilgi duyması gereken bir denemeydi. Fakat Semih Tuğrul'un yazdığı bir yazı dışında hiçbir entelektüel ilgi olmadı. Buna karşılık epey geniş bir halk ilgisi kazandırdı ki, bana bir süre daha nefes alma imkanı sağladı. Hatta bu başarı üzerine hemen devamı yapıldı, *Kız Kolunda Damga Var* diye, bir sene sonra. Ama ben bunu bir örnek olarak yapmak istemiştim. "Halk Sineması" diye benim anladığım nedir? Başka örnekleri habire gösteriyorum. Yani "o örneklere benzer bir şey yapacak



Karakolda Ayna Var (1966).

olsam ne yapanım"ı kendim tamamen özgün bir tasarıdan yola çıkarak gösterdim.

O yıl yaptığınız diğer filmler *Can Yoldaşları, Erkek ve Dişi* filmleriniz "Halk Sineması" türüne girmeyen filmler miydi ki *Karakolda Ayna Var* filmini bu türe örnek olarak yaptınız?

Tabii onlar için de "Halk Sineması" kuralları varid olan bir şey, klasik Türk sineması düşünüldüğünde. *Can Yoldaşları*, asıl gösterildiği adıyla *Üç Korkusuz Arkadaş* ve diğer film *Erkek ve Dişi* yabancı romanlardan adaptasyon. Bunlar o tarihlerde işte çark dönsün diye yapılmış filmler. Ama *Karakolda Ayna Var* başka bir şey. Özgün bir tasarı. Kendine göre bir iddiası var. Diğerlerinin yok. Onlar o tarihteki ticari sinema kurallarının taleplerinin örneği filmler. İşte çok popüler olmuş, bir sürü adaptasyonları yapılmış romanlar bunlar. *Üç Silahşörler* ve *Carmen* gibi... O senaryoları çok kısa bir zamanda, hemen yazdım. Onlar üstünde bir iddia sahibi de-

gilim. Çırpıştırılmış işler. Ama *Karakolda Ayna Var* düşünülerek yapılmış bir işti. Yani oradaki "Halk Sineması" kavramı sadece piyasada olup biten filmlerin bir benzerini yapmak değildi. Benzer gibi olup da farklı olma iddiasında bir filmdi. Onun için ben onu kendi adıma diğer filmlerden ayırıyorum. Benim filmlerimle ilgilenenler böyle bir ayrıma pek girişmediler. Ama ben kendi yaptığım işlere baktığımda, *Karakolda Ayna Var*'ı, iddiası bakımından, benim üstünde yaptığım çalışmalar açısından öbürlerinden daha farklı görmekteyim.

1966'da birisi "Halk Sineması" örneği olmak üzere üç film yaptınız. Yani sayısal olarak bir toparlanma var. Ama 1967'de sadece bir film *Kız Kolunda Damga Var*'ı yaptınız. Sonra da durdunuz. Yani iddialı projelerinizi kabul ettiremeyeceğiniz bir dönemdeydiniz, ama kuramını yaptığınız "Halk Sineması" türü filmler de yapamadınız.

Çünkü maalesef şöyle bir durum oldu. Kendi içinde bir iddiası olan filmdi *Karakolda Ayna Var*. Ve o iddia bir yönüyle gerçekleşti. Film çok büyük bir ticari başarı kazandı. Onun arkasından da bana o başarının üstüne onun benzerini yaptırma meselesi ortaya çıktı: bunun üzerine ben *Kız Kolunda Damga Var*'ı yaptım. İlki gibi özenerek değil, öylesine yaptım. O da ticari başarı kazandı. Ama o zaman bana gelen bütün teklifler bu tarz filmler çekmem yönünde olmaya başladı.

"*Aman, ciddi tasarılardan vazgeç, böyle devam et Halit*" dediler. Ben diyordum ki, "*Ya ben komedi filmi rejisörü değilim. Ben ciddi filmler, düşündürücü filmler yapmak istiyorum. Ben eğlence rejisörü değilim.*" "*Yok yok, aman sen kimseyi düşündürmeye kalkma. Bak ne iyi. Bu tarzı buldun.*"

O yüzden öyle oldu ki, piyasayla benim aramda bir gerginlik meydana gelmeye başladı. Bana kendi asıl yapmak istediğim film türünün dışında *Karakolda Ayna Var, Kız Kolunda Damga Var* türünden zorlamalar gelmeye başladı.

"Halk Sineması" türü filmler yani?

"Halk Sineması" türü...

Bu filmler yapılıyorken siz "Ulusal Sinema" sözünü kullanmıştınız, ama fiiliyatına geçememiştiniz?

Fiiliyatına geçememiştim. Ama fiiliyata geçmek iddiasındaydım. Ve o fiiliyatı gerçekleştirene kadar da "Halk Sineması" yapınama karan verdim. O sebeple bir sene film bile yapmadım.

Evet, 1968'de bir belgesel çalışma dışında filminiz yok.

Tabii benim 1968 yılında film yapmayış sebeplerimden birisi, bana gelen ciddi tekliflerdeki azalmanın yanı sıra, benim de o tarihlerde önemli bir fikri değişimden geçmemdi. Yani ben de o tarihlerde, 1966-67-68 yıllannda oldukça büyük bir düşünce şoku içindeydim. Bu düşünce şokunu atlatabilmenin ilk alameti *Bir Türke Gönül Verdim* filmi oldu. Ve o tarihten şu konuştuğumuz güne kadar da, o yıllarda yaşamış olduğum fikri şoku bir daha hiç yaşamadım. O şoku bir sefer geçirdikten sonra her şey benim için yerli yerine oturdu. Ondan sonra belli bir çizgi üstünde devam ettim.

Bu şokun nedenlerini anlamak için belki yeniden gerilere giderek konuşmamız gerek. Değişen toplumsal koşullar, siyasi, sosyal atmosfer, sizin sinema piyasası içindeki konumunuz ve tüm bunlarla birlikte Kemal Tahir'le birlikte yaşadığınız değişim. 1965 yılı için önemli olan bir konu daha var. "Halk Sineması" kavramını dile getirmeye başladığınız tarihlerde Türk sineması içinde yeni bir sol oluşum gözleniyor. Bu oluşum içinde yer alanlar Sinematek Derneği etrafında bir araya geliyorlar. Siz yoğun eleştiriler yaparak girdiğiniz sinema ortamında bir süre sonra Türk sinemasını içerden gören, tanıyan biri olarak daha farklı bir noktaya gelirken, Sinematek etrafında toplananlar Türk sinemasını değil, kendi tabirleriyle "evrensel değerleri içeren batı sinemasını" örnek aldılar.

Sinematek konusunda çok konuşmak istemiyorum. Artık bunlar defalarca dile getirildi. Sıkıldım. Benim *Ulusal Sinema Kavgası* kitabımda da var. Meraklısı oradan bulup okuyacaktır.

Ama Halit Bey bunu atlamamamız lazım. Sizin sinema serüveninizin dikka-

te değer bir dönüşümü bu Sinematek'le olan zıtlık içinde gerçekleşiyor.

Şimdi İbrahimciğim, artık bunlar biraz da özel bir şey benim için. Bunca zaman sonra yeniden o zamanı dile getirmek istemiyorum. Çok şey değişti. Çok zaman geçti. O nedenle...

Ama Sinematek Derneği'ne karşı oluşan tepkiyi ve bunun da etkisiyle yöneldiğiniz ulusalcılığı daha iyi anlayabilmek için Sinematek'in oluşumuna az da olsa değinmek durumundayız. Yine bu arada, Sinematek'in karşısında bir kurum olarak yer alan Türk Film Arşivi'nden ve onun kurucusu Sami Şekerolu'ndan da bahsetmemiz gerekiyor. Yoksa eksik kalacak.

Kasti bir şey varmış gibi anlaşılacak?

Belki, bilemiyorum.

Şöyle ifade edelim o zaman. Sami Şekeroğlu 60'ların ilk yarısında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde resim bölümünde öğrenciyken Kulüp Sinema 7'yi kurmuş ve sinema alanında çeşitli faaliyetler düzenlemişti. Bu kapsamda sinemacılardan temas kurduğu ilk ve bir ölçüde tek insan da Metin Erksan'dı. O yıllardan başlayıp aşağı yukarı günümüze kadar geçen zaman içinde Erksan'a hep özel bir sevgisi, saygısı, hayranlığı, bağlılığı olmuştur. 1965 yılında Sinematek Derneği kurulduğu zaman kurucular bir hata yaptılar. Türk sinemasının faal durumda olan bütün yönetmenlerine karşı adeta bir istiskal, bir küçümseme, bir dışlama davranışı içine girdiler. Kurucu heyet arasına o tarihlerin önde gelen profesyonel hiçbir Türk sinemacısını bu kuruluşun içine almadılar. Bu tavırdan etkilenenlerin içinde Metin Erksan'ın çok özel bir konumu vardı. Çünkü Metin Erksan, Sinematek Derneği'nin kuruluşundan daha bir yıl önce Berlin Festivali'nde *Susuz Yaz* filmiyle büyük ödülü kazanmıştı. Bu ödül sadece Türk sinemasının değil, o tarihe kadar bütün Türk kültür hayatının uluslararası düzeyde, özellikle batı dünyasında kazanmış olduğu en büyük onur ödülüydü. Metin Erksan 1965 yılı itibariyle Türk sinemasının en parlak yıldızıydı. *Susuz Yaz* çok yeni bir hadise. Onun şoku, heyecanı çok taze. Hadi diye-

lim ki Lütfi Bey'in yaptıklan unutulmuş. O tarihlerde kendisi biraz daha az faal gözüküyor; Atıf Yılmaz'ı dikkatlerinden kaçırmışlar; beni adam yerine koymuyorlar vb. Ama Metin Erksan'ı inkâr etmeye imkan yok. Çok büyük bir yanlıştı. Metin Erksan'ın bile bu kuruluşun dışında bırakılmış olması başta Erksan olmak üzere bütün Türk sinemacılarını bu kuruluşa karşı rahatsız duygular içine itti. Sinematek Derneği kurulduktan sonra derneğin yayın organı olarak çıkan *Yeni Sinema* da o tarihe kadar, yani 1965-66 yıllarına kadar Türkiye'de sinema alanında yapılan hiçbir değerli iş görmemekte, bir genellemeyle bütün Türk sinemacılarını cehaletle, işini bilmemekle, halkın duygularını istismar etmekle suçlayıp Türkiye'de sinemanın bu derneğin içindeki çalışmalara girip, buradan yetişecek gençler arasından çıkacağını iddia etmekteydi. Tabii bu iddia Türk sinemasının en iddialı kişisi olan Metin Erksan başta olmak üzere Türk sinemasının onurlu bütün sinemacılarını yaralayan bir davranıştı. İşte Sinematek böyle bir tavır içindeyken bizler de o tarihte Sine-İş adıyla kurulmuş olan Sinema İşçileri Sendikası'nın etrafında toplanmış durumdaydık.

Kulüp Sinema 7 ile işbirliğiniz nasıl gerçekleşti?

İşte bu ortam içindeyken bir gün Metin Erksan bana Sami Şekeroğlu'ndan bahsetti. Ben o tarihe kadar kendisiyle tanışmamıştım, ama faaliyetlerinden haberdardım. Metin Erksan Sami Şekeroğlu'nun Türk sinemacılarına yakınlık duyduğunu, bizim onu da aramıza almamızda yarar olduğunu ifade etti. Kendisini bizimle tanıştırmak istediğini söyledi. Böylece bir gün Sami Şekeroğlu, Akademi'den öğrenci arkadaşı Emre Çağatay'la sendikaya geldiler. O gün Metin Erksan, Ertem Göreç ve ben onlarla bir araya geldik. Sami Şekeroğlu, Sinematek Derneği'nin Türk sinemacılarına haksızlık yaptığı düşüncesinde olduğunu bize de ifade etti. Türk sinemacılarıyla birlikte çalışma niyetini dile getirdi. Ve bu yakınlaşma çerçevesinde bir arşiv kurulma fikrini bize açtı. Bunun için de bizlerden destek talep etti. İşte kendisiyle ilk ilişkimiz böyle başladı. Zaten daha bu temas olmadan önce

Metin Erksan *Sevmek Zamanı* filminin bir kopyasını Sami Şekeroğlu'nun başında olduğu Kulüp Sinema 7'ye bağışlamış durumdaydı. Daha sonra ben de Akademi'deki yerlerine gittim. Akademi'nin girişinde merdiven altında oluşturulmuş bir yerleri vardı. Orada *Sevmek Zamanı* filmiyle daha önce bağışlanmış olan Alain Resnais'nin *Hiroshima Mon Amour* filminin kutulan kardeş kardeş yan yana durmaktaydılar. Daha sonra Türk Film Arşivi olacak kuruluşun ilk iki filmi bunlardı.

Siz filmlerinizden kopya verdiniz mi?

Biz o tarihten sonra Metin Erksan'la birlikte, tanıdığımız, yakınımız olan sinemacılarla temasa geçtik. Bir arşiv kurulması için teşebbüs olduğunu, kurulacak böyle bir arşiv sayesinde Türkiye'de sinema kültürünün belli bir sanat kurumunda yer almasının yararlı olacağı düşüncesini meslektaşlarımızla konuştuk. Ben Memduh Ün'le ve Atıf Yılmaz'la konuştum. Onlar da zaten Sinematek Derneği'nin Türk sinemacılarına tavrından dolayı böyle bir karşı kuruluş ihtiyacını hissetmekteydiler. Ve çok kısa bir zaman içinde, aşağı yukarı müracaat edilen herkes –belki Kemal Film, Osman Seden gecikmiş olabilir, çünkü onların kendi teşkilatları, ayrı bir yerleri vardı– böyle bir kuruluşun ortaya çıkabilmesi için filmlerinin orada muhafaza edilmesine, arşivlenmesine çok kolay destek verdiler. Çok sıcak baktılar meseleye. Sonuçta Kulüp Sinema 7, yapılan bu bağışlarla çok kısa sürede Türk Film Arşivi haline geldi. İki yıl kadar bir süre sonra da resmileşti ve Devlet Film Arşivi'ne dönüştü.

Burada şunun altını özellikle çizmem gerekir ki Sami Şekeroğlu'nun gerek benimle gerek diğer Türk sinemacılarıyla ilişkisini kuran şahıs Metin Erksan'dır. Zaten daha en başından itibaren Sami Şekeroğlu'nun Metin Erksan'a karşı bütün Türk sinemacılarından çok farklı bir sevgisi, saygısı, ilgisi, bağlılığı olmuştur. Benim Sami Şekeroğlu ile çok özel bir ilişkim hiçbir zaman olmadı. Benim onunla ilişkim Türk sineması meseleleri üzerineydi, okulun kuruluşu üstüneydi. Sinemacı olarak hep Metin Erksan ön

plandaydı. Metin Erksan'dan ayrı olarak bazı filmlerin hazırlanışında Sami Bey'le birlikte çalışmalarım olmuştur. Bunun ilk örneği *Aşk-ı Memnu* dizisidir. Bu dizinin teknik işlemleri, jeneriğindeki yazılar, görüntüler Sami Şekeroğlu tarafından yapılmıştır. O tarihte Devlet Film Arşivi, Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüşmemişti henüz. Bir okul kurulması düşüncesi, çekirdeği vardı ama. Okul kurulduktan sonra çeşitli belgesellerin yapımında da teknik katkıları oldu. Bunların en tipik örneklerinden biri de *Atatürk ve Sanat* adlı belgeseldi. *Yorgun Savaşçı* dizisinin de laboratuar işlemleri Sami beyin denetiminde, kontrolünde yapıldı. Bunlar okulun teknik imkanlarının bazı çalışmalarda Sami Şekeroğlu denetiminde değerlendirilmesi idi. O açıdan benim kendisiyle şahsen tasarı geliştirme, birlikte yürütme konusunda fazla ilişkim olmamıştır.

Burada Sami Bey'le doğrudan bir iş yapmanızdan ya da kendisiyle çok yakın bir ilişki içinde olmanızdan daha önemli şu olmalı. Sami Bey'in kurucusu olduğu ve sizlerin de desteğiyle arşive dönüşen kurum, 1967'lerden itibaren başta siz ve Metin Bey başta olmak üzere Türk sinemacılarının bir bölümünün savunduğu "Ulusal Sinema" görüşüne angaje oldu. Bu açıdan sizin açınızdan ayrıca bir önemi olduğu söylenebilir.

Evet, söylenebilir tabii.

Hatta kurumun bir ara çıkarttığı derginin adı *Ulusal Sinema* idi.

Ulusal Sinema dergisi benim görüşlerime çok yakın bir dergi olmasına rağmen orada yayın politikası üstünde benim bir yönlendirmem olmadı. Gene tekrar ediyorum, burası bence çok önemli. Sami Şekeroğlu Metin Erksan'ın dışında Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz da dahil hiçbir sinemacıyla çok yakın bir şey içine girmedi. Bir kişi var sadece: İlhan Arakon. Bu yakınlık da fikri bir yakınlık olmaktan ziyade Sami Bey'in teknik konulara ilgisini, merakını paylaşabileceği en yakın kişi olmasına dayanıyordu. Çünkü Sami Şekeroğlu genelde çok mecbur olmadıkça fikirle ilgili bahislerden uzak durmaya çalıştı. Aslında *Ulusal Sinema* dergisi bunun en tipik örneği

sayılabilir. Bu dergi üç sayı çıktı ve devam etmedi. Çıkmış olan sayılar gözden geçirildiğinde görülecektir ki, fikri yanı çok ağırlıkta olan bir dergiydi. Belli bir fikri, görüşü olan bir dergiydi. Bu görüşlere artık ihtiyaç kalmadığı hissedildiği zamandan sonra böyle bir yayın da olmadı.

Kemal Tahir ortak bir noktanız değil miydi? Görüşlerini benimsemek açısından ortak bir referansınız olduğunu zannediyorum.

Önce şunu söyleyeyim. Kemal Tahir Sami Şekeroğlu'nu çok takdir ederdi. Bir öğrenciyken başladığı faaliyetlerde kısa zamanda geldiği noktaları çok takdir eden bir kimseydi. Ama bütün takdir dolu düşüncelerine rağmen çok fazla birliktelikleri yoktu. Sami Şekeroğlu'nun kendisine bu kadar takdir göstermiş bir insana ilgi göstermesi doğal bir şeydir. Onun dışında Kemal Tahir'in görüşlerine çok fazla ortak olduğu konusu düşünülebilir.

Şöyle mi diyorsunuz? Fikri yanını başlangıçta belki fazla düşünmemişti, ama Türk sinemasını savunan bir kurum olarak Sinematek'e gösterilen reaksiyonda "Ulusal Sinema"yı savunur buldu kendini,

Evet. Başlangıçta bir miktar o günlerin havası içinde, Sami Şekeroğlu da "Ulusal Sinema" fikrine yakınlık duydu. Çünkü dediğimiz gibi Sinematek kurumu burada önemli bir unsurdu. Sami Şekeroğlu'nu da almamışlardı aralarına Sinematekçiler.

Sami Bey böyle bir şeye istekli miydi ki?

Onu bilemem, ama Sinematek Derneği'nin aslında Sami Şekeroğlu'nu da kuruluşa davet etmeleri yerinde olurdu. Çünkü genç bir insan, sinema konusunda ilk düzenli faaliyetleri tertiplemekteydi. Bu önemli bir hareketti. Düzenlediği gösteriler, yaptığı yayınlar sinema kültürü açısından atılmış çok dikkate değer adımlardı. Dolayısıyla böyle bir kuruluş oluşturulurken Sami Şekeroğlu'nu da bu kuruluş içinde bulundurmalan doğru olurdu. Ben niye bu olmadı bilmiyorum. Bize niye karşı geldikleri anlaşılabilir bir şey. Bizi kültürsüzlükle suçluyorlardı, sanattan anlamamakla suçluyorlardı,

yaptığınız işlerin hiçbir estetik değeri olmadığı şeklinde suçluyorlardı. Ama Sami Şekeroğlu o tarihlerde sanat alanında biricik olan bir kuruluşun mensubuydu. Orada Metin Erksan'ın yaralanmış olması kadar Sami Şekeroğlu'nun da yaralanmış olduğu düşünülebilir. Tabii Metin Erksan'ın durumu çok farklı. Metin Erksan'ı almamaları çok büyük bir yanlıştı. İşte o yanlış bir hayırlı işe yol açtı. O yanlış bugünkü Sinema-TV Enstitüsü'nün doğumunda bir *force motif* oldu. Bilmiyorum eğer Sinematek, kurulduğu zaman Metin Erksan'ı onur üyesi yapsaydı bugün Sinema-TV Enstitüsü olur muydu. Bilmiyorum.

Sinematek'le olan sürtüşmeyi ve sonrasını yalnızca Türk sinemasını, sinemacılarını dışlamak şeklinde değil de ideolojik olarak da değerlendirmekte yarar var. Başından beri hangi süreçlerden geçtiğini anlamaya çalıştığımız düşünce serüveninizde siz gerçekçi olmak iddiasında sol bir seyir izlemekteyken yine solda yer aldığı söylenebilecek olan Sinematek'le olan sorunun kökenini ideolojik çerçevede açmak gerekiyor. Şöyle başlasak. 1960-65 arası ilk döneminizde siz sinemada gerçekçilik eğilimlerinize uygun filmler yapma imkanı buldunuz. Bu ortamı getiren CHP'ye eğiliminiz vardı ve darbeyi de alkışlamıştınız. Oysa sizin için kritik sonuçlara yol açacak 1965 seçimlerinde TİP'e (Türkiye İşçi Partisi) oy veriyorsunuz.

12 Eylül öncesi döneme kadar ben rey verme hakkını elde ettiğim andan itibaren bir tek seçimde TİP'e oy verdim. Onun dışında hep CHP'ye verdim. Ben doğal bir CHP'liydim. Altı oktaki prensipler bana hep Türkiye için gerçekçi gelmişlerdi. Bunları zannediyorum konuştuk.

1960'lı yılların bir döneminde CHP'nin bürokratik bir parti haline gelmiş ve bu bürokratik yapılanmanın içinde kendi temel prensiplerini uygulayamaz hale gelmiş olmasının getirdiği bir tatminsizlik vardı. Bu duygu içinde TİP yeni bir heyecan idi. Ben anlattığım bütün sempatime rağmen kendimi CHP'nin daha solunda görmekteydim. Çünkü CHP'nin kalıplaşmış bürokratik bir parti olduğu görüşündeydim. Bu görüş bana mahsus değildi. Özellikle sol aydınlar arasında oldukça yaygın bir görüştü. Fakat

1965'ten itibaren sinemada yeni bir sol hareketin başlamış olması. İşte Sinematek derneği etrafında toplanmış olan bu yeni sol hareketin sinemanın içindeki sol harekete de hasmane yaklaşımı...

Sinematek'in kurucuları arasında Sinema Şurası'nda ters düştüğünüz ve batıcı diye nitelendirdiğiniz kimseler de vardı. Yine bu kimselerden bir bölümü 1959 Gazeteciler Festivali'ni düzenleyenlerdi ve jüride yer alıyorlardı.[9]

Evet. Oralardan başlayan bir husumet, kopuş var. Düşünebiliyor musun, beni ve Metin Erksan'ı dışladılar. Hadi beni boş ver. Benim hiçbir zaman o kadar ideolojik bir tavrım olmadı, ama Metin Erksan bu konuda çok yüksek sesle konuşan bir adam. Demin konuştuk. *Susuz Yaz*'la bir zirve durumunda. Solculuk desen filmleri yasaklanmış bir adam. *Aşık Veysel* filmi tanınmaz bir hale getirilmiş. 1962'de *Yılanların Öcü* için verdiği mücadeleyle kültürel alanda büyük bir başarı kazanmış. Evet o da dahil olmak üzere sinemadaki bütün sol hareketleri dışladılar.

Bizim aramızda benim de zaman zaman çalıştığım, 1960-65 arası yapılan birçok dikkate değer filmin senaryocusu Vedat Türkali var. İşte o da Türkiye Gizli Komünist Partisi mahkûmlarından birisi. Yolundan vazgeçtiğine dair de bir tek gün ağzından bir laf çıkmamış. Onu da...

Sinematek Derneği'nin etrafında toplanan bir sol hareket çıktı. Bunlar özellikle ve öncelikle sinemada sol diye tanımlanan gruba, yani bize husumet gösterir hale geldiler. Halbuki biz zaten kendi meslek alanımız içinde problemler yaşamaktaydık. Seyircimizle durumumuz sağlam değildi. Yapımcılar bize karşı daha temkinliydiler. Bir de bu seçimlerle ortaya çıkan yeni ortamda zorlanmalar olmakta. İşte bu sıkıntılı ortamda bizi suçlayan, bizi kötüleyen ve kendilerine sol diyen bir hareketin gelmesi, sinemada

---

[9] Sinematek'in kurucu 15 üyesi şunlardı: Muhsin Ertuğrul, Sabahattin Eyüboğlu, Aziz Albek, Nijat Özön, Semih Tuğrul, Onat Kutlar, Tuncan Okan, Hüseyin Hacıbaşoğlu (Baş), Tunç Yalman, Cevat Çapan, Adnan Çoker, Adnan Benk, Mazhar Şevket İpşiroğlu, Macit Gökberk, Şakir Eczacıbaşı.

sol diye tanımlanan grubu, yani beni, Metin Erksan'ı, Lütfi ağabeyi, Vedat Türkali'yi, Ertem Göreç'i, Atıf Yılmaz'ı ister istemez sağa itti.

Yani nasıl?

Görüş mü değiştirdik? Hayır. Sinematekçiler, "*Onlar sol değil, biz soluz; onlar sahtekâr*" deyince, "*İyi pekâlâ, siz sol iseniz biz değiliz*" dedik. 1968'lerden itibaren özellikle Avrupa'daki 68 hareketi, o hareketin Türkiye'ye yansımaları, Mao'nun kültür devrimi derken başka bir sol daha çıktı. O sol da bizi sol saymayan, bizi gerici, faşist sayan Sinematek grubunu bu kez "işbirlikçi" diye dışladı.

Yani siz Sinematek grubunun fiili sinema içindeki sol görüşe hücumunu solu bölme planlarının parçası olarak mı görüyorsunuz? Özellikle 27 Mayıs'ın iç yüzünü ve dış güçlerin oyunlarını gördükçe...

Ben sık sık belirttim. Gene söylüyorum, ben sol gruplar içindeki bu işleri tamamen CIA'nin yönlendirdiği görüşündeyim. Solu parçalamak için solun içinden başka bir solu çıkartmak. Türkiye'de sol 60'lı yılların ortasından itibaren çok büyük ölçüde CIA denetimi altına girdi. Anti-emperyalist çığlıklar atan solcu gençlerin büyük bir çoğunluğu, kendilerinin CIA tarafından kullanıldıklarının farkında bile değildiler. Türkiye'de 60'lı yıllardan itibaren sol bir hareket geliştiğinde dış güçler –ki burada özellikle Amerikan ve İngiliz istihbaratını kastediyorum– bu hareketin içine sızdılar. Ve Türkiye'deki sol hareketin milli vasıflarından uzaklaştırmaya kalktılar. Yani şöyle ifade edeyim. 1966-67 yıllarında bir sol düşünce adamı, Kemal Tahir, herhangi biri değil, devletin gadrine uğramış bir sol düşünce adamı, sol düşüncede bir arayış içindeyken özellikle *Devlet Ana* kitabının yayımlanmasından, yani 1967'den itibaren soldan büyük bir reaksiyonla karşılaştı. Bu reaksiyon çok dikkate değerdir. Soldan gelen bu reaksiyona karşılık buna paralel olarak da sağda, sağın da çok büyük bir kesimi, özellikle MHP kanadı, Alparslan Türkeş takımı –ki Alparslan Türkeş NATO subayıydı– açıkça CIA etkisinde bir siyasetçiydi. Dolayısıyla ona inanan,

onun peşinden gidenlerin önemli bir kısmı, kendilerini milliyetçi zannederken CIA'nin emellerine hizmet etmekteydiler. Yani Amerika 60'lı yılların ortasından itibaren sağ eliyle Türkiye'deki sağcıları, sol eliyle Türkiye'deki solcuları kontrol eder ve onları birbirleriyle vuruşturur hale geldi. Bunu ilk fark edenlerden birisi Kemal Tahir'di. Bunu ben de fark ettim. Ben de hissettim. Nitekim bunu *Ulusal Sinema Kavgası* kitabımda dile getirmeye çalıştım. Şimdi maalesef, ne yazık ki dış istihbarat güçlerinin sol üzerindeki etkinlikleri daha güçlü oldu. Ne çıktı karşımıza? Mao, Guevera, Stalin, Enver Hoca... Bunların hepsi ayrı bir parçalayıcı unsur, ayrı bir bölünme. Bu bölünmelere karşılık bölünmeden, parçalanmadan yana olmayanlar için birleştirici ne olabilirdi? Tekrar Atatürk'e sarılmak. Atatürk'e sarıldığın zaman tabii isim, resim olarak değil, ilkelerde, düşüncelerde sarılmak. O zaman karşımıza ne geliyor? Hakimiyeti Milliye geliyor. Kuvayı Milliye geliyor. Milli egemenlik meseleleri geliyor. İşte oraya geldiğin noktada sen enternasyonal sola yakın olan toplumsal gerçekçilikten, milli sol olan ulusal gerçekçiliğe, "Ulusal Sinema"ya gelmiş oluyorsun. Bunu kim getiriyor? Bunu öbür taraf seni ite kaka, sana karşı yaptığı husumetle getiriyor.

"*Hayır siz gerçeği yansıtmıyorsunuz. Gerçekler sınıf çatışmalarından doğar. Sınıf çatışmaları gösterilmeden gerçekler gösterilmez. Onun için sizin yaptığınız sinemaya sol sinema denilmez. Nerede sınıf çatışması?*" dendiği zaman, işte o zaman "*Sınıf çatışması mı, hangi sınıflar?*" diye bir noktaya geliyorsun. İşte oradan çıkan kavgada benim yaptığım filmlere, "*Sınıfsal gerçekleri doğru koymamış, belirtmemiş, onun için bu filmler Marksist açıdan yetersiz*" dediklerinde, ha o zaman işler değişiyor. O zaman şuna geliyorsun: toplumsal gerçeklerde evrensellik yoktur. Yani İtalya'nın toplumsal gerçeği ile, Amerika'nın toplumsal gerçeği, Çin'in toplumsal gerçeğiyle Türkiye'nin toplumsal gerçeği birbirinden farklı gerçeklerdir. Bizler Türkiye'nin gerçeklerinin farklı olduğunu bilmek durumundayız. Ben bu farkın idrakinde olarak gerçekçi olmak istiyorum. O zaman bunu isimlendirirken,

toplumsal gerçekçilik bir batı tarzı gerçekçiliği çağrıştırıyorsa, buradaki gerçek anlayışı batıdan gelen filmlerden farklılıklar gösteriyorsa, buradaki gerçeklere daha farklı bakmak, daha objektif anlatma gayretine gitmek gerekiyor. O zaman evrensel solculuğu size bırakıyorum. Ben ulusalcıyım. Ben kendi toplumumun, milletimin gerçekleriyle ilgileniyorum öncelikle.

Bu bir tanım değişikliği mi sadece yoksa bir sapma mı?

Ben bu idrake ererken, yapmak istediğim sinemada aslında önemli bir sapmaya gerek görmedim. Tanımda bir farklılık yapma gereği doğdu. Çünkü bu alandaki fikri çatışmalar zaman içinde, durumlan ifade etmekte kullanılan kavramların da, tanımların da farklı şekilde kullanılmasını gerektirdi. İşte benim kavramlar üzerine eğilmem bu ortamda oldu. Önce "Halk Sineması" kavramına dile getirdim. "Ulusal Sinema" kavramının kullanılmaya başlanması ise 1967-68 yıllarına tekabül etmektedir. Bunun bilinçli olarak sinemaya yansır hali *Bir Türke Gönül Verdim* filmidir. *Haremde Dört Kadın* da bir "Ulusal Sinema" yapma gayretiydi, ama o zamanki durumda çatışmalar daha sonraki yıllardaki yoğunluğa gelmediği için ulusallık meselesi bu kadar altı çizilerek kullanılmış bir kavram değildi. Ama tartışmalar daha yoğun bir hale geldiğinde kavramlar da daha keskin bir hale geldi. Toplumsal gerçekçilikten ulusallığa geçiş, işte bu toplumsal yapılardaki evrensellik görüşünden, "*Hayır, her toplum için geçerli tek evrim modeli, yapı modeli yoktur. Türkiye'nin kendine göre özellikleri vardır. Bizim de kendi toplumumuzun gerçekleri üzerine yapacağımız filmler mutlaka bu özellikleri göz önünde tutmak, değerlendirmek durumundadır*" görüşüne geçmekle oldu.

Sizin "Ulusal Sinema" görüşüne geliş sürecinizdeki Kemal Tahir etkisine önceki konuşmalarda peyderpey değinmiştik. Bir yerde de, "*Benim üstümdeki en son ve en büyük etki Kemal Tahir olmuştur*" demiştiniz. İşte tam da burada Kemal Tahir'in de yaşadığı değişimi konuşmak gerek galiba.

Kemal Tahir daha ilk romanı olan *Sağırdere*'yi Malatya Cezaevi'nde

yazmaya başladığından itibaren geleneksel Türk toplumundaki, özellikle kırsal kesimdeki sınıfsal ilişkilerin klasik Marksist yorumlardan farklı olduğunu tespit etmişti. Yani *Sağırdere* ve *Körduman* romanlarından itibaren geleneksel Türk köy hayatındaki sosyal yapılaşmanın klasik Marksist anlayıştan farklı olduğunu daha o zamandan görmüştü.

Klasik Marksist görüşe göre feodal batıda gözüken, feodal denilen o ilişki Türk toplumları için de geçerliydi. İşte Türk toplumlarında da artı ürünü alan baskıcı bir ağa vardı. Ve ezilen köylüler vardı. Klasik sol Türk edebiyatının önemli bir kısmı da bu şema üstüne kuruluydu. Bunun tipik örneklerinden biri Yaşar Kemal'in yazmış olduğu *İnce Memed*'dir. Kemal Tahir'in, gerçekte görmediği bir şeyi kitabında "böyle izah edilmesi gerekiyor" diye değiştirme yoluna gitmediğini görüyoruz. Bunun en tipik örneklerinden birine *Sağırdere* romanının yazılışı sırasında Nazım Hikmet'le yazışmalarında rastlanıyor. O tarihlerde Kemal Tahir Malatya, Nazım Hikmet Bursa cezaevinde. *Sağırdere* romanının ilk müsveddelerini Nazım Hikmet okuyor ve Kemal Tahir'e yazdığı mektupta diyor ki, "*Kemalciğim. Çok güzel, harika bir roman yazıyorsun. Müthiş! Yalnız Ağa köylü ilişkilerini ihmal ediyorsun. Onlara da dikkat et. Onları da koyarsan hiç eksiği kalmayacak.*"

Ama biz daha sonra çıkmış romanı düşündüğümüzde, Kemal Tahir'in, ustası, ağabeyi olan Nazım Hikmet'in bu ikazlarına rağmen kendisi köy ilişkilerinde ne görmüşse onun ötesinde başka bir şey koymadığını görüyoruz.

Ben tanıştığım sıralarda Kemal Tahir, Türk toplumunda, farklı bir durum olduğunun idrakindeydi. Hem de Marksizmden, komünistlikten 15 yıl ceza yiyip 12 küsur yılını geçiren bir adam olarak Kemal Tahir hiçbir zaman soldan dönmüş, soldan vazgeçmiş, Marx'ı reddetmiş insan durumunda gözükmek istemiyordu. Ama bir sıkıntı içindeydi. Çünkü Marx'a dayandırılan sınıfsal ilişkilerde, Türk toplumu, özellikle tanım kesi-

mi üstünde yapılan tahliller, yorumlar Kemal Tahir'i katiyen tatmin etmemekteydi. İşte bu açıdan bakıldığında 1967 yılı Kemal Tahir açısından bir dönüm yılı oldu. Çünkü Fransız Marksistlerinin bir kısmı, o tarihe kadar, özellikle Stalinizmin otoritesi nedeniyle gün yüzüne çıkanlamayan Marx'ın bazı eserlerinde, bütün toplumların aynı şema içinde gelişmedikleri, bütün toplumlarda aynı, benzer sınıfsal ilişkilerin bulunmadığı anlatılmaktaydı. Bu eserlerinde Marx, özellikle Hint toplumuyla ilgili yaptığı bazı araştırmalardan yola çıkarak Asya toplumlannın sosyal gelişme çizgisinin batı toplumlanndan farklılık gösterdiğine işaret etmekteydi. Ama bu, Stalin'in uyguladığı merkeziyetçi ideoloji nedeniyle tartışılamamıştı. Fransız Marksistlerinin bu çalışmalannı Türkiye'ye getirenler iktisat alanında Sencer Divitçioğlu, felsefe alanında Selahattin Hilav'dı. Aynca Atilla Tokatlı da bu grubun içindeydi. O da Fransa'da bir miktar sinemayla ilgilenmiş durumdaydı. Onların getirdikleri eserler Kemal Tahir'in önünde yepyeni ufuklar açtı. Bilhassa burada bir kitaptan özel olarak bahsedilebilir. Maurice Godelier'in yazdığı *Asya Tipi Üretim Tarzı*. Atilla Tokatlı tarafından Türkçeye çevrilen kitap Kemal Tahir'i rahatlatan çok önemli bir dönüm noktası oldu. Bir başka kitap *Formen*'di, *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Şekilleri* diye sonra Türkçeye de çevrildi. Bunlardan bir başkası da *Grundrisse* diye o tarihlerde çok ilgi uyandırmıştı. Bu araştırmalar, bu eğilimler Kemal Tahir'i çok etkiledi. Çünkü kendisinin içinde bulunduğu sıkıntıyı aşmaya yardım etti. Kemal Tahir klasik Marksist düşüncenin, üretim ilişkileri anlayışının, sınıfsal yapı anlayışının, sınıflar arası ilişkiler anlayışının Türkiye'de birebir anlamını bulmadığını kendi müşahedeleriyle görmekteydi. Ama bunu çok açık ifade etmekten 60'lı yılların ortasına kadar bir çeşit çekiniyordu. Yani söylediği sözleri Marx'ın adını anmadan söylemekteydi.

Dışlanmaktan mı korkuyordu?

Dışlanmak korkusu yoktu da, işte, "*Baskı var. Baskılar karşısında o da yıldı. O da baskılar sonucunda Marx'ı inkâr eder hale geldi*" dedirtmemek

kabadayılığından ötürü... Kemal Tahir kabadayılık yüzünden hapse girdi. Bütün ömrünü de kabadayıca geçirdi. Yani Kemal Tahir'in en büyük özelliği kabadayılıktı. Her şeye meydan okuyan bir adamdı. Ölüme de meydan okudu. 63 yaşında çok erken bir şekilde akciğer kanserinden öldü. Bunun da en büyük sebebi sigaraydı. Kanser teşhisi konulduğunda da, "*E tabii, Kemal Tahir de nezleden ölecek değil ya!*" diyerek onda bile bir meydan okuma, yiğitlik tavrı gösteren bir adamdı.

Şimdi buradaki sıkıntısı Kemal Tahir'in şu: "*Baskı var, baskı var. Kemal Tahir de korktu. Marx'ı inkâr ediyor*" denilmesin diye o konuda sesinin çıkartamıyordu. Ama herkes Marx diye bağırmaya başlar hale geldiği anda, "*Durun bakalım ağalar. Şimdi biraz ağır olun. Acaba...*" deme kabadayılığını gösterebildi. Ve o zaman da kimsenin onu, "*Vay korktu da, falan da feşmekan da...*" diye suçlayabilecekleri, karalayabilecekleri bir ortam yoktu. Kemal Tahir bu yola girdiğinde bunun anıtsal eserini ortaya koydu: *Devlet Ana* romanı. Romanın adını daha koymamıştı. *Devlet Ana* adını daha sonra Tahir Alangu koyacaktı.

Bâna ilk verdiği zaman hayretler içinde kaldım. Çünkü bizim yaptığımız o ilk tasarımdan çok farklı bir roman meydana getirmişti. Bilhassa anlatım, dil özelliği olağanüstüydü. Gerçekten o roman, her bakımdan Kemal Tahir'in hayatında bir dönüm noktası oldu. Fikri bakımdan bir dönüm noktası oldu. Çünkü Kemal Tahir o romanla Osmanlıyla barıştı. O romanı yazana kadar Osmanlıya farklı bakmaktaydı. Ama işte o Asyai Toplum meselesi, Asyai toplumların batı toplumlarından farklı üretim ilişkileri, farklı gelişme çizgileri olma meselesi Kemal Tahir'e, Osmanlı devleti, toplumu üzerine de yeniden düşünme fırsatı yaratmıştı. Orada bir defa uzun yıllar sıkıntısını çektiği, ama formülleştiremediği bir noktaya bir anda erişti. Yani batı toplumlarıyla Türk toplumu arasındaki farkın tarihi özelliklerimizde yattığını, bilhassa devletle halk ilişkilerinde bu farkın en açık şekilde görüldüğünü ifade etti Oraya erişirken yazar olarak ulaşabildiği en

büyük üslup, anlatım, dil özelliğine geldi. Kendi sanatında ulaştığı bu aşamaların yanında fikri olarak da o tarihlerde Türkiye'nin düşünce hayatında büyük bir sarsıntı meydana getirdi. O tarihe kadar klasik sol, Kemal Tahir'e çok sıcak değilse bile oldukça saygılı bir tavır içindeydi. *Devlet Ana*'dan sonra köprüler atıldı.

Osmanlıyla barışınca gerici oldu?

Evet evet. Osmanlıyla barışınca gerici oldu. Ama Kemal Tahir bu konuda çok rahattı. O zamana kadar ki sıkıntılarından çok büyük ölçüde kurtulmuş durumdaydı. Ayrıca *Devlet Ana* o tarihe kadar yazdıkları arasında en çok satılanı oldu. Tekrar tekrar baskıları yapıldı. Yetmedi. Daha önce az baskı yapmış olan romanların her birisi de tekrar basılır oldu. Ve ilk defa o zaman romanlarıyla hayatını kazanır hale geldi. İlk defa ev sahibi oldu, otomobil sahibi oldu. Ve sinemacılara senaryo yazma külfetinden kurtuldu.

Hemen buradan hareketle devlet konusuna gelmek isterim. Çünkü devlet, "Ulusal Sinema" kavramıyla iç içe telaffuz edilen bir kavram aynı zamanda. Siz, devletçi bir insan mısınız?

Evet. Devletçi bir insanım. Onu ifade etmek isterim ki, Kemal Tahir'in benim üstümdeki en büyük etkisi devlet konusunda olmuştur. Benim içimde zaten, belki daha belirsiz bir şekilde var olan bir düşünceyi Kemal Tahir çok belirgin bir hale getirmişti.

Neydi o belirsiz düşünce?

Belirsizlik şuydu. Türkiye'de devletin batıdaki devletlerden farkı var mıdır, yok mudur konusunda benim çok açık seçik bir fikrim yoktu. Ben Türkiye'de halkın, toplumun batı toplumları ve halklarından, bu toplumun bireylerinin batı toplumu bireylerinden farklı olduğunu hem oralarda yaşamış biri olarak kişisel tecrübelerimle gözlemlemiş hem de mesleki tecrübelerimde görmüştüm. Fakat devlet konusunda doğrusu bu kadar açık seçik bir fikrim yoktu. Bu, Kemal Tahir sayesinde kazandığım bir açıklık-

tır. Kemal Tahir'in benim üstümdeki en büyük katkılarından biri olmuştur, devlet meselesi.

Peki mesela *Osman Gazi* tasarısında Osmanlı Devleti'ni ele alırken yaklaşımınız farklı mıydı?

Osmanlı Devleti'nin kuruluşu konusunda ilk çalışmaya giriştiğimizde, benim üstünde daha çok durduğum gene toplumsal yapıdaki farklılık idi. O tarihe kadar ben daha çok, işte dediğim gibi, bir taraftan kişisel gözlemlerim, bir taraftan da mesleki deneyimlerimden dolayı, toplumsal farkın ve insan ilişkilerindeki farkın idrakindeydim. Ama siyasi yapı, devlet yapısı hakkındaki bilgilerim açık seçik değildi. Burada onu ifade edeyim ki, *Devlet Ana*'yı oluşturacak olan *Osman Gazi* tasarısı üstünde benim çalıştığım ilk senaryoda, bir çeşit *Haremde Dört Kadın*'da olduğu gibi, sosyal farklılaşma ve bu farklılaşmanın meydana getirdiği bireysel davranışlardaki, ilişkilerdeki farklılaşma meselesi esastı. Filmin yapımı kaldı. Kemal Tahir konuya devam etti ve romanı ortaya çıkardı. Roman ortaya çıktığında devlet kavramı da ortaya çıkmıştı. O çok büyük bir dönüm noktasıdır. Hem Kemal Tahir'in kendisi açısından hem benim o tarihe kadar gördüğüm, yaşadığım, müşahede ettiğim farklılıkların ötesinde başka temel bir gerçeği kavramam açısından: Devlet meselesi. Bunu Kemal Tahir'in kavraması çok ilginç idi. Çünkü Kemal Tahir devletin gadrine uğramış bir insandı. Kemal Tahir işlemediği bir suçla itham edilerek, yani *Yavuz Zırhlısı*'nda komünizm ihtilali tasarlamak suçundan 15 yıl hapse mahkûm edilip bunun 12 yıldan fazlasını yatmış bir insandı. Yani devlet tarafından çok açık bir gadre uğramış bir insandı. Böylesi bir gadre uğramış bir insanın, devletten beş kuruşluk bir çıkan olmadığı halde devlet konusunda varmış olduğu bu sonuç beni çok etkiledi. Devlet tarafından maaşlı memurların devlet savunuculuğu yapmaları başka bir şey. Ama devletin gaddarlığına uğramış bir insanın bu düşünceye varmış olması olağanüstü bir şey. Bu beni çok düşündürdü. Çok düşündürdü, çok etkiledi. Ve o za-

man, benim içimde birçok taşlar yerine oturdu. Çünkü gene batıyla Avrupa'yla karşılaştırdığımızda, eğer Türkiye'deki sınıflar batıdaki sınıflar gibi değilse, Türkiye'de birbiriyle çatışan sınıflar yok ise, Türkiye'de bir sınıfın diğerine egemenliği ve bir sınıftan diğerine geçiş imkansızlığı diye bir şey yoksa, siyasi birliği ne sağlayacak? Orada sınıflar sağlıyor bunu, burada ne sağlayacak? İşte burada devletin çok özel birleştirici rolü anlaşılır hale geliyor. Bu açıdan bakıldığında, sınıf ilişkileri, sınıfsal yapı batıdan farklı olduğunda, siyasi ilişkilerin de batıdan farklı olması, dolayısıyla buna bağlı olarak da devlet yapılanmasının farklı olacağı gerçeği ortaya çıkmış oluyor. Kemal Tahir açık açık 1966 yılında bu noktaya keskin şekliyle varmış oldu. Bunun ilk sezişleri, ilk arayışları, ilk ipuçları *Yorgun Savaşçı*'da da var. Ama tam bir sistematik halinde görülmesi *Devlet Ana*'da. Dolayısıyla *Devlet Ana*'nın hazırlandığı, ortaya çıktığı 1966-67 yılları düşünülürse bu yıllar benim de düşünsel formasyonumda önemli bir dönüm noktası meydan getirmiş oldu.

Ben bir kez daha vurgulamak istiyorum. Sizdeki devlet kavramının yerleşmesiyle "Ulusal Sinema" düşüncesinin ortaya çıkışı aynı süreçte ve iç içe oluyor değil mi?

Evet evet.

Yani 1966'larda *Osman Gazi* hikâyesiyle başlayıp 1969'de *Bir Türke Gönül Verdim*'e uzanan süreçte...

Tabii, ama şunu da söyleyeyim. Benim Kemal Tahir'deki gibi "*bir takıma girdim, o takımı bıraktım*" şeklinde bir problemim yoktu. Ben mesleğimden ötürü daha pragmatik bir tutum içindeydim. Sinemacılar da bu işe çok ilgi gösterdiler. Sinemacılar derken Türkiye'de film yapan herkesi kastetmiyorum. Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Lütfi Akad, ben, yani sinema üstüne ciddi düşünmeye gayret edip de batıda oluşmuş olan sinema kıstaslarının, kriterlerinin, değerlerinin bize tam uymadığını görüp de bunun tam bir açıklamasını yapamayan sinemacılar bu konuda biz de çok yakın ilgi

gösterdik. Kemal Tahir'in etrafında toplandık. İşte bu noktadan itibaren toplumsal gerçekçilikten, benim tabirimle ulusal gerçekçiliğe, toplumsaldan ulusala geçişimin arasında ATÜT meselesi var.

Şimdi önce "Halk Sineması" kavramı, ardından "Ulusal Sinema" kavramı, hatta ATÜT Sineması gibi bazı kavramlar...

ATÜT Sineması lafı benim ağzımdan çıkmadı. ATÜT kavramı üzerinde laf ettim, hiç kuşkusuz. Ama ATÜT Sineması diye bir laf etmedim.

ATÜT meselesi ortaya çıkmasa idi bu ulusallık hakkındaki görüşleriniz, yine kuram düzeyinde dile gelebilir miydi?

ATÜT meselesi benim yolumda, düşüncemde önemli bir değişim meydana getirmedi. Ben belli tecrübeler ve gözlemlere dayanarak kendi toplumumla, kendi toplumumun çoğunluğuyla barışık olma, uyumlu olma arayışı içinde belli bir çizgiye gelmekteydim. Yani ben belli kavramlardan, teoriden yola çıkıp toplumun ona uymasını beklemedim. Tam tersine Türk toplumunun özelliklerini anlamaya, tanımaya çalıştım. Çoğunluğun eğilimleri benim kişisel eğilimlerimden farklı olsalar bile bunu gerekli gördüm. Onun için ATÜT'ün benim üstümde temelden bir etkisi olmadı. Zaten yürüdüğüm yolda, zaten kendi sezgilerimle, deneylerimle tecrübe ettiğim bir gerçeğin Marx tarafından da doğrulanmasıydı. Ha meğerse Marx çok önce bunlan kitap haline getirmiş. Bu ancak yolda giderken o konuda yardımcı bir unsur olarak devreye girdi. Marksistler kıyameti kopardılar. Marx'ı sulandınyorlar diye. Aman Marx sizin olsun! Benim Marx'a sahip çıkmak gibi bir derdim yok. Okuyorum kendisini. İşime geleni alıyorum. Gelmeyen kısmını almıyorum. Marx batı toplumlarındaki sınıfsal yapılanmayı anlattığında çok istifade ediyorum. "*Evet, adam ne kadar doğru yakalamış, ne kadar doğru teşhisler koymuş*" diyorum. Ama batı toplumları için. Ben buna nereden geliyorum. Marx diyor ki, "*Burjuva sınıfı müstebittir, baskıcıdır, sömürücüdür, emekçileri sömürürler.*"

Yahu ben burjuva bir aileden geliyorum! Ailemin, yanlarında çalışanlan

sömürdüğü, ezdiği düşüncesinde değilim. Çünkü onlarla bizim yaşayışımız arasında büyük fark yoktu. Eğer ben böyle bir aileden gelmeseydim, "*Vay, benim zavallı ailemin başında boza pişiren sanayici, burjuva aileler...*" düşüncesine belki ben de katılabilirdim. Tam tersine ben sosyal egemenlik meselesinde benim ailemin egemen değil, horlanan sınıf olduğunu düşünüyorum. Varlık Vergisi düşünüldüğünde özellikle. Yani ben kişisel tecrübelerimle de bazı şeylerin farkındaydım. Ama bunların netleşmesi 1960'ların ikinci yarısından sonra oldu. İşte bu 1966-67 yıllarının fikri hareketleri benim de baştan beri var olan bazı eğilimlerimi, sezişlerimi "Ulusal Sinema" düşüncesine gidecek şekilde formüle etme, sistematize etme imkanı sağladı. Ve çok şükür neredeyse 35 yıla yakın bir zamandır, oradaki meselelerin anlaşılma şekli beni de zihnen çok büyük bir açıklığa, rahatlığa kavuşturdu.

"Ulusal Sinema" bilincinde, o laf edildikten sonra yapılmış ilk filmim *Bir Türke Gönül Verdim* filmidir. Zaten adı da biraz o fikri çağrıştırmaktadır. Benim için, *Bir Türke Gönül Verdim* filmi bir dönemin hem sonu oldu hem bir açıdan da başı oldu. Son yaptığım siyah beyaz ciddi filmdi. Başı oldu: "Ulusal Sinema" lafını bilinçli olarak kullanmak açısından.

Halit Bey, bütün bu oluşumlar, bunları dile getirişler içinde diğer sinemacılardan ayrı olarak özellikle siz ve Metin Erksan tepkilerle karşılaştınız. Bu kavramları dile getiren kişi olarak görüşlerinizin sağlam bir teorik zemine dayanmadığı...

Kiminki sağlama dayanıyordu? Benimki sağlama dayanmıyordu. Sağlama dayanan Nijat Özön'ünki mi?

Buna ben yanıt veremem. İddia şu: Teorik tartışmaların aslında yapılan kötü sinemayı savunmak ya da ona kılıf bulmak için ortaya atıldığı. Üstelik bu görüşleriniz eleştirmenlik döneminizde yazdıklarınızla kıyaslandı.

Evet evet. Böyle söylendi. Pekâlâ öyle söylendi. Şimdi ben bir taraftan... Şimdi İbrahim, ben şunu ifade edeyim. Başlangıçta öyle. Ama ben

onu gördüm, anladım ki o filmler olmasa ben film yapamam. *Haremde Dört Kadın* gibi çok inandığım bir tasanyı yapıyorum. Kim yaptınyor? *Küçük Hanımefendi* filmlerini yaptıran şirket yaptınyor. Yıllar sonra çok iddialı, çok kritik bir başka filmim, Kemal Tahir'in kendisini anlattığım *Karılar Koğuşu*'nu yapıyorum. Kim yaptınyor? *Gırgıriye* filmlerini yapan Türker İnanoğlu. Ne oldu? Ben onun istediği, mesela *Leyla ile Mecnun* gibi benim özel kültür dünyama katiyen yakın olmayan filmleri de yaptım. Ama o sayede *Karılar Koğuşu*'nu da yapmak imkanını buldum. Ha demek ki, benim adını zikrettiğim filmlerimi yapabilmem için *Küçük Hanmefendi*'lere, *Gırgıriye*'lere, *Leyla ile Mecnun*'lara ihtiyaç var. Eğer o "Halk Sineması" geleneği olmasaydı benim gibi, Metin Erksan gibi, Lütfi Akad gibi kişilerin farklı filmler yapması mümkün olmazdı. O ortam sayesinde bu filmler ve kişiler var oldu. İşte "Halk Sineması" diyerek Yeşilçam'ın önemini vurguluyorum. Ama ben bu önemi, değeri kabul ediyorum, buna işaret etmeye çalışıyorum başka bir şey, illa ki o filmlerin benzeri filmler yapmak başka bir şey. Hayır! Ben kendi düşündüğümü yapmak istiyorum! Onu yok sayarak değil, onunla birlikte varolarak!

Mesleki bir bocalama içine girdiğiniz 1965'lerin ikinci yarısında *Haremde Dört Kadın*'ın gişe başarısızlığından sonra size sadece "Halk Sineması" türü film yapma teklifleri geldiğini söylemiştiniz. Bir süre yapmamak için direniyorsunuz, ama mesela *Bir Türke Gönül Verdim*'den sonra yeniden Erman Film ile o tür filmler çekiyorsunuz.

Tabii yapıyorum. Niye? Bak Erman Film diyorsun. Erman Film bana *Bir Türke Gönül Verdim* filmini yapma imkanını veriyor. Ama bu filmden fazla kazanmıyor. Bana böyle bir film yeniden yaptırabilmesi için çok kazanacağı bir film olması gerekiyor. O zaman ne yapıyorum? Mesela Erman Film bana *Bir Türke Gönül Verdim*'den sonra *Adsız Cengaver* filmini teklif ediyor. Sinemaskop, Cüneyt Arkın falan filan... "*Yahu ben* Bir Türke Gönül Verdim'i *yaptım! Türkiye gerçekleri falan... E bu masal. Ben gerçekçiyim! Sen bana masal filmi teklif ediyorsun!*" demiyorum. Niye? Çünkü Er-

man Film'in bana yeniden *Bir Türke Gönül Verdim* gibi bir film yaptırabilmesi için kazanması lazım. Benden *Adsız Cengaver*'i mi istiyor, tamam. Ben o filmi onu memnun edecek şekilde gücüm yettiğince yapayım ki, bana daha sonra düşündüğüm filmi yaptırabilsin. Nitekim ondan sonra benim önüme *Fatma Bacı* gibi bir tasarı geldiğinde ben diyorum ki, "*Tamam, ben bunu yaparım. Ama hiçbir şeye karışmayacaksınız.*" Onlar da hiçbir şeye karışmıyorlar. Bilmem anlatabiliyor muyum, İbrahimciğim? Bu bir mekanizma meselesi. Ben kendim sermaye sahibi olarak film yapmadım. Hep sermaye benden iş istedi. O zaman o para kaynaklarıyla bir uzlaşma meselesi vardı. Yani "ben senin istediğin işi yapacağım, ama sen de benim istediğim işi yap." İşte bu uzlaşmayla var olmak meselesi.

Yani kişisel sinema anlayışınızla profesyonel sinema anlayışı arasında bir uzlaşma? Yoksa istediklerinizi de yapamayacaktınız?

E tabii. 1965-70 arasında, bu kavganın en şiddetli olduğu o tarihlerde, çok fazla söyleyebilecek bir şeyim, daha doğrusu sırtımı sağlamca dayayabileceğim çok şeyler yoktu belki kendimde. Ama bugün konuştuğumuzda şunu diyemem, "*Ben neler yapmayı düşünüyordum, hiçbirini yapamadım.*" Hayır! Bu konuştuğumuz gün ben sinemada yapmak istediğim işlerin büyük bir kısmını yaptım. "*Ah! Şöyle bir tasarım var. Şunu ben bir gerçekleştireyim. İşte bütün bu söylediğim sözlerin bir modeli olacak.*" Hayır! Böyle bir şeyim yok. "*Halit Refiğ'in söylediği sözlerle yaptığı işler birbirini tutmuyor*" diyen varsa var. Ne yapayım?

Ama ben büyük ölçüde, bilhassa referansın açık olması için hep Kemal Tahir'i örnek verdim. Kemal Tahir'in düşüncelerini en iyi temsil eden iki kitap var. Birisi *Devlet Ana*, diğeri *Yorgun Savaşçı*. *Yorgun Savaşçı*'yı filme çektim. Kemal Tahir üstüne de film yaptım: *Karılar Koğuşu*. Kemal Tahir hangi şartlarda siyasi bir mahkûmdan gerçekçi bir romancı haline dönüştü? Bunun filmini yaptım. Dolayısıyla, "*Halit Refiğ, Kemal Tahir'den hep söz etti, ama yaptığı işlerin onunla hiçbir ilgisi yok*" da diyemez kimse.

Ortada *Yorgun Savaşçı* olayı var. Ortada *Karılar Koğuşu* filmi var. Onun ötesinde ben –kimi ilgilendirir, kimi ilgilendirmez ayrı mesele– kendi öz düşüncelerimi de filme çekmek imkanı buldum. *Hanım, İki Yabancı, Köpekler Adası*. Bu filmler benim dünyaya bakışımın, sinema anlayışımın en uç noktalarıdır. "E *bunlar bir boka benzemiyor!*" Eh işte. Ben bundan daha büyük bir bok yapmak iddiasında değilim. Bu işte...

Bu soruları soruyorum. Hiçbir kastım olmadan sadece daha iyi anlamak açısından.

Yoo! İşte bunlar beni ilgilendiren meseleler. Bunlar Sinema Şurası'na benzemiyor. Bu beni ilgilendiren bir mesele. Bu kadar sinema doğruları peşindeyseler, *Yorgun Savaşçı* gibi bir olay ... ortaya çıkması beş sene sürüyor: 1978-1983. Yapılmasına karar verilen tarih 14 Ekim 1978. Tamamlanıp kuruma teslim edilişi Nisan 1983. Evet. Ve yakıldığı hikâyesi on yıl konuşuluyor. 83'den 93'e kadar. 93'te de iki tane *Yorgun Savaşçı* birden gösteriliyor. Birisi HBB televizyonunda yeniden yapılanı. Diğeri de aynı gün aynı saatte TRT'de. Nev'i şahsına münhasır bir olay. Ve bu olayı Nijat Özön dahil olmak üzere... Nijat Özön bana göre çok haince bir vicdansızlığın içindedir. Nijat Özön *Yorgun Savaşçı* üzerine bir satır yazmadı. Aynı hain vicdansızlık Giovanni Scognamillo için de geçerli. *Yorgun Savaşçı* hakkında Giovanni Scognamillo'nun da bir tek satır yazısı yoktur. O takımdan hiçbirisi, o takımdan hiçbirisi *Yorgun Savaşçı* olayı hakkında bir tek cümle yazmadı. Halit Refiğ'in söyledikleriyle yaptıkları birbirini tutmuyormuş!!! Söyledikleri bu. Kim söylüyor bunu. Nijat Özön. Başkaları da var tabii, ama hemen hiçbiri Nijat Özön'de rastlandığı şekilde bir sistematik, teorik husumet içinde bulunmamıştır. Bir tek cümleleri yok bu olay hakkında. Var mı İbrahimciğim? Varsa koy önüme!

Başlangıçta toplumcu gerçekçi derken, ardından "Halk Sineması," sonra "Ulusal Sinema" diyorsunuz. Tutarsız olduğunuz yönündeki eleştiriler biraz da bu peş peşe yapılan tanımlardan dolayı.

Şimdi ben birtakım kavramlan tartışmaya açtım. Ama tartışma hiçbir zaman olmadı. "*Türk sineması bir 'Halk Sineması'dır*" dedim. Ama ardından, "*Ben 'Ulusal Sinema' yapmak istiyorum*" dedim. Şimdi burada bir fark var. "*Türk sineması genel özellikleriyle bir 'Halk Sineması'dır*" deyince bunu yapan unsurların ne olduğunu da sayıyorum. İşte *Ulusal Sinema Kavgası* bu teorik tartışmalan anlatan bir kitaptır. Meraklısı bu kitapta bulacak. Ama benim Halit Refiğ olarak, yapmak istediğim sinema bu tarz bir sinema değil. Ben "Ulusal Sinema" yapmak istiyorum. "Ulusal Sinema" bir bilinç meselesidir. "Halk Sineması" daha çok, tıpkı halk sanatları gibi anonimdir. Birbirine benzer. Belli kalıplan vardır. Ben buna düşmanca bakmıyorum. Hor görmüyorum. Hatta ben bunu önemsiyorum. Ama ben böyle film yapmak istemiyorum. Ben kendi bilincim içinde Türkiye gerçeklerini anlatan film yapmak istiyorum. Bir filmin ulusallığı orada benim için. Her film ulusaldır şüphesiz. Metin Erksan'ın zaman zaman söylediği gibi. Ama benim kullandığım anlamda ulusallık, ulusal gerçekler açısından. Çünkü biz gerçekçilik açısından bir dönem yaşadık. Toplumsal gerçekçilik. Toplumsal gerçeklerde bir genellerne var. Türkiye'deki gerçeklerle İtalya'daki toplumsal gerçekler, Hindistan'daki toplumsal gerçekler. Bunlar aşağı yukan aynı kanunlar içinde cereyan eder. Aynı sosyal kanunlara tabidir. Ha, tecrübeler bunun böyle olmadığını bize gösterdi. O zaman biz kendi gerçeklerimize göre film yapmalıyız. Ben gene gerçekçi olma çizgisini muhafaza ediyorum. Ama bu sefer ona artık toplumsal gerçekçilik demiyorum. Çünkü toplumsal gerçekçilikte bir genellerne meselesi var. Her toplum için uygulanabilir genel, sosyal kanunlar söz konusu. Halbuki biz artık ne iddia ediyoruz? Her yere uygulanabilecek mutlak kurallar yok. Toplumdan topluma, zamanın içinde değişen şartlar var. İşte ulusal gerçekçilik bunun sonucu. Bunun da Türk sinemasının halihazırda geçerli olan "Halk Sineması"ndan belli bir farkı var. O anonim. Burada ise bir yorum var. Burada bir yaklaşım meselesi var. Bunu anlatamadık. Bunu anla-

tamadık...

Siz bu "Halk Sineması" tespitinden yola çıkıp...

Evet! Bu böyle. Ama benim buna düşmanlığım yok. Düşmanlığım bir yana ben buna saygı da duyuyorum, ilgi de duyuyorum, ama onu aşmak istiyorum. Gücüm nispetinde. Becerim nispetinde. Onu hor görmeden. Onu ortadan kaldırmadan onu nasıl aşabilirim diye düşünüyorum. İşte "Ulusal Sinema" dediğim şey kişisel olarak, "*ulusal gerçeklerimizi anlamada genel, anonim sinemayı aşan ne yapabilirim*" davası. Ama bunu, benim dostum olabilecek şahıslar anlamamak konusunda kesin bir inat gösterdiler. "*Laf kalabalığı yapıyor. Bugün 'Ulusal Sinema' diyor. Öbür gün 'Halk Sineması' diyor. Bugün toplumsal gerçekçilik diyor. Öbür gün başka bir şey.*" Evet doğru doğru. Ben her iki üç yıl içinde başka bir kavramı tartışmaya açtım. Yani birilerinin yaptığı gibi bir sefer Marx deyip, Marx öyle söyledi diye 70 sene aynı hatada ısrar etmek mi daha doğruydu? Ben toplum gerçekliğinin değişkenliğini yaşamış bir insandım. Öbür tarafta benim usta saydığım bir büyük adam vardı. Benim yaptığım işler onun işleriyle kıyaslanamaz belki, ama düşünce metodu olarak, ben de gerçeğin değişkenliği fikrinden hareket ederek sürekli olarak meselelerin anlaşılabilmesi için o meselelere çeşitli açılardan bakılması gerektiği üzerinde durdum. Hayır! Hayır! At gözlüğüyle meselelere bakmakta ısrar edenler o gün ne söylüyorlarsa bugün aynı şeyi söylüyorlar.

Peki bu kuramların ortaya çıkmasında ve sizin sinemadaki tartışmalarınızda bir üslup sorunu gözüküyor. Bugünden bakıldığında görülen şu: Sert ve hırçın bir üslup. Bunu nefsi müdafaa diye mi düşünmek lazım?

Buna hayır diyemem. Ama şu da var. Mesela Sinematek'in başkanı Onat Kutlar, Metin Erksan ile bana, "*Yeşilçam'ın satılmış kapıkulu köpekleri*" dedi. Yani ne olacaktı, ne yapacaktık burada? "*Kardeşim affedersin yanlış bir şey mi oldu?*" diyecektik. Üslup bu hale geldikten sonra tabii ki ona göre bir hırçınlık ortaya çıkacaktı. Kavgayı kimin başlattığı zaman zaman

unutulur ve kavganın vebali iki tarafa birden yüklenir. Yani bir taraf kavgayı başlatacak, öbür taraf yalayıp yutacak. Öyle şey olmaz! Ha eğer o kavganın bir zaran, eleştirilecek bir tarafı varsa, doğrusu kavgayı önce kimin başlattığını doğru bilmektir. Ben *Ulusal Sinema Kavgası* kitabını onun için yaptım. Bu kitabın ortaya çıkışındaki ana mesele sadece kavga neydi değil, aynı zamanda kim başlattı?

Zaten kitabınızın adı "Ulusal Sinema" değil, Ulusal Sinema Kavgası.

Tabii işte ondan dolayı.

Kemal Tahir'in bu üslupla ilgili bir yaklaşımı var. Bir soruşturmaya verdiği yanıtta mealen diyor ki: *"Gerçek değişkendir. Bizler de aslında şu anda kavgalı olduğumuz insanlar gibi düşünüyorduk. Bir geçiş dönemindeyiz. Dolayısıyla böyle bir dönemde mümkün olduğunca kıncı olmamaya çalışmalıyız. Eğer ulusal şuura biz vardıysak bize düşen budur. Yann öbür gün biz de değişebiliriz, başka bir noktaya gelebiliriz, o insanlar da bizim şimdi bulunduğumuz noktaya gelebilirler"* diyor.[10]

Evet doğru. Öyle diyordu. Kemal Tahir bu kavgadan memnun değildi. Ama Kemal Tahir'e olan bütün saygım, sevgim, hayranlığım baki kalmak üzere ben bana vurulduğunda öbür yanağımı da uzatmam. Yani Hıristiyan terbiyesine sahip değilim. Hammurabi'den Kuran-ı Kerim'e kadar gelen eski bir Ortadoğu geleneği olan kısas görüşü, kısas ilkesi benim ruhuma daha uygun bir şey. Kemal Tahir büyük bir adam, saygı duyduğum bir adam, ama ben peygamber değilim.

Belki bu sıcak atmosferde siz kendinizi çok iyi ifade edemediniz?

Belki. Ben kendimi çok iyi ifade edememiş olabilirim, ama asıl mesele karşı tarafın da anlamaya hiç niyetinin olmayışı. Karşı taraf kendince bir yargıya varmış. "*Türk tipi sinema kötüdür*" diye. Onun dışında "acaba" diye bir şey bile yok. Şimdi diyalektik düşünceden bahsediyoruz. Diyalektik düşünce ne diyor? "*Her şey kendi zıttını içerir*" diyor. Diyalektik düşünen

[10] *Ulusal Sinema*, sayı 3-4, 1968.

bir insan, eğer gerçekten diyalektik düşünce diye bir kaygısı var ise, "*Türk sineması kötüdür*" dedikten sonra, "*madem ki her görüş kendi zıttını içerir, o zaman kötüdür, ama şu bakımdan da iyidir*" demesi lazım. Tıpkı benim tersini yaptığım gibi. Ben diyalektik düşüncede bir insan olarak diyorum ki, "*Türk sineması iyidir, ama ben ondan şu şekilde bir şey yapmak istiyorum. Çünkü o iyi aynı zamanda kendi içinde zıttını da taşımakta. Yani iyi tarafları var, ama onun kötü tarafı da sürekli olarak kendini tekrar ediyor olması. Ondan ötürü ben ondan farklı yapacağım*" diyorum. Yani ben "*Türk sineması iyi*" derken bir taraftan da Türk sinemasının genel karakterine uygun film yapmaktan kaçınmaya çalışıyorum.

Burası benim de gelmek istediğim noktaydı. Çünkü burada kritik bir nokta var diye düşünüyorum. Sebebi şu. Şimdi "Halk Sineması"nı var eden, zaten adının da belirttiği gibi, halk. Yani bu sinemanın ekonomik dayanağı aslında prodüktörler değil, halk.

Tabii. Zaten büyük sermaye Türk sinemasına hiç girmedi. Yani televizyona girdi. Ama sinemaya bir sefer 1952-53 yıllarında Yapı Kredi Bankası, Muhsin Ertuğrul'a *Halıcı Kız* diye ilk renkli Türk filmini çektirdiği zaman göz kırptı. Ama sonuçlarını alamayınca çekildiler. Onun ötesinde bankalar hiçbir zaman Türk sinemasına girmediler. Türk sineması hep tefecilerle çalıştı. Hiçbir zaman büyük bir sermaye kuruluşu film yapımına girmedi. Ondan ötürü de Türk sineması kendisini kim finanse etmekteyse onun dünya görüşünü yansıtır hale geldi. "Halk Sineması" tanımı içinde bu da var.

İşte sormak istediğim soru bu. "Ulusal Sinema"yı kim finanse edecek, peki? Çünkü sizin ve bir iki başka yönetmenin yaptığı ve bu anlayış iddiasındaki filmlerin halk nezdinde çok da rağbet görmediği ortada.

Doğru. Devlet...

Bu sinemanın ekonomik dayanağı ne olacak?

Devlet. Nitekim ben "Ulusal Sinema" konusundaki düşüncelerime en

uygun konuları devletin finansmanıyla yaptım. Yani *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı* devlet finansmanıyla yapıldı. Halk sektörü bunları ne finanse ederdi ne de bunları seyrederdi. Onun için benim anlayışıma en yatkın "Ulusal Sinema," devletin katkısıyla var olabilir. Mutlaka doğrudan doğruya devletin film yapmasıyla değil. Ama devletin katkısıyla... Bunun bir başka örneği de benim ileriki tarihlerde yaptığım *İki Yabancı* filmidir. *İki Yabancı* filmini Türker İnanoğlu ilk zamanlar yapmaya girişmemişti. Ama Kültür Bakanlığı 1990 yılında bazı Türk filmlerini finanse etmeye karar verdiğinde Türker Bey *"bu tasarıyı şimdi yapabiliriz"* diye düşündü ve *İki Yabancı*'yı çok büyük ölçüde devlet finanse etti. Ha organizasyonu gene Türker İnanoğlu yaptı. O da çok önemli. Bu da şunu gösteriyor. Devlet desteği olduğu zaman ticari sinema prodüktörleri de sinema piyasasını alıştığından farklı tasarılara teşebbüs edebiliyorlar. İşte bu da benim orada savunduğum "Ulusal Sinema" görüşünün bizzat kendi meslek hayatımda doğrulanış şekliydi.

Yani "Ulusal Sinema" ancak devletin desteğinde olabilecek bir şey?

Tabii. Çünkü ulusallık ancak devlet-halk birlikteliğinde mümkün olabilen bir şey. Yoksa ulusallık olmaz zaten. Tek başına devlet olursa o devlet despotizmi olur. Devletin daha önceki kültür politikasında olduğu gibi. Yani çok sesli musiki alanında, sahne sanatları alanında, devlet tiyatroları, devlet senfoni orkestraları, operalar vb. Orada bir devlet despotizmi vardı. Devlet halka, *"Kardeşim, senin ne istediğin beni hiç ilgilendirmez"* diyor. *"Senin neye merakın olduğu beni hiç ilgilendirmez. Ben benim iyi diye kabul ettiğim şeyi önüne koyuyorum. Aklın varsa bundan yararlanırsın. Bundan yararlanmıyorsan senin adam olmaya daha çok ihtiyacın var"* tavrı. Öbür taraftan devletin hiçbir desteği, varlığı olmadan, tek başına halk olursa, devletsiz halk olursa, tabii o devletsiz halkın kendine göre başka bir dünya görüşü ortaya çıkıyor. Bir çeşit, devlet tarafından dışlanmışlığın meydana getirdiği, resmi politikaya direnme, karşı koyma meselesi ortaya çıkıyor.

Onun için ben, kendi genel siyasi görüşüm itibariyle devlet-halk karşıtlığından değil devlet-halk bütünleşmesinden yana bir insanım. Kültürde de, ne o şekilde ne öbür şekilde, devletle halkı karşı karşıya getirmemenin, devletle halk arasında bir uyum, bir uzlaşma sağlamanın yararına inanıyorum. Yaptığım işlerde de –becerebildiğim kadar– onu tatbik etmeye çalıştım.

Diyelim ki devlet böyle bir şeye yöneldi ve bu tür destekler veriyor. Yine de bu yapılan filmlerin o demin söylediğiniz "halk-devlet bütünleşmesi olmalı" sözünden de hareket ederek, halka ulaşmasında problemler olmaz mıydı? Tamam filmler yapılıyor, yapımcısına da bir problem çıkarmıyor, devlet desteği olduğu için. Peki halk bu filmleri izlemeye salonlara gider mi? Yani üretim aşamasındaki sorun halloldu diyelim, bunun tüketilmesi, yani seyirciye ulaşması, onların buna talip olması nasıl sağlanacak?

E yani her "Ulusal Sinema" örneğinin mutlak bir halk desteği, başarısı kazanacağını söylemek zor. Hatta bırak halk desteğini her "Ulusal Sinema" örneğinin devlet desteğini kazanacağını söylemek de zor. Buna çok tipik bir örnek ve ne yazık ki bizim sinemayla ilgili aydın kesimimizin hiç değinmedikleri bir örnek: *Yorgun Savaşçı* hadisesi. İşte *Yorgun Savaşçı* hadisesi çok dikkate değer bir devlet sinema ilişkisi.

Tehlikeli olabilecek bir ilişki.

Çok ilginç bir devlet sinema ilişkisi... Düşünebiliyor musun? Devlet bir film yapmaya karar veriyor. Benim yapmaya teşebbüs edip, gidip devletten yardım isteyip de yaptığım bir film değil *Yorgun Savaşçı*. Devlet beni çağırıyor. "*Halit Refiğ. Sen gel,* Yorgun Savaşçı *romanından televizyonda gösterilecek bir film yap*" diyor. Ben de diyorum ki, "*Çok güzel, çok iyi de genelkurmay bu konuda yardımcı, destek olmazsa bu iş olmaz. Önce siz kurum olarak genelkurmayın desteğini sağlayın.*" Bir müddet sonra bana haber geliyor. "*Tamam, biz genelkurmay başkanıyla konuştuk. Her türlü destek sağlanacak. Haydi sen gel şu işi yap.*" Ben başlıyorum işe. Gerçekten de silahlı kuvvetler, filmde hangi ihtiyacımız olduysa bütün hepsini karşılı-

yor. Bize personel veriyorlar, mekân veriyorlar, müzelerinden eşya veriyorlar. Her türlü imkanı sağlıyorlar. İşte tam bir devlet destekli film ortaya çıkıyor. Evet. Tam bu sırada devletin yönetim kadrosu değişiyor. Bu filmi yapmaya karar vermiş olan insanlar, sürgüne gönderiliyorlar. Yeni yönetim bu filmi "devlet düşmanıdır" diye yakıyor. Bu da üstünde katiyen, bu tarafıyla durulmayan ilginç bir olay.

Bu olay sizin ulusallık konusundaki görüşlerinizi nasıl etkiledi?

Yorgun Savaşçı benim "Ulusal Sinema" anlayışımda varabileceğim en son durak idi. Neden? Bana devlet tarafından yaptırılıyor çünkü, bir. Kemal Tahir romanı, iki. Benim görüşlerini çok büyük ölçüde paylaştığım birisi. Üç: Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluş şartlarını anlatıyor. Benim "Ulusal Sinema" anlayışım için bundan daha önemli kıstasların yan yana gelmesini düşünmek zor. Evet. Sonra bu filmi devlet yaktı. Haa! O zamandan itibaren ben, "Ulusal Sinema" lafını unutmadım, ama telaffuz etmez hale geldim. Çünkü "Ulusal Sinema"nın içinde devlet unsurunu dışarıda tutamayız. Devlet unsurunu "Ulusal Sinema"dan çıkardığınız zaman geride tek başına halk kalır. Sinemanın ulusal olması için halk ve devlet kavramlarının bütünleşmesi gerekiyor. Devlet kendi yaptığı işi ... hem öyle kazara yapılmış bir iş değil. Beş yıl sürmüş ortaya çıkması. Gizli kapaklı, "ya nereden çıktı şimdi bu" denilecek bir iş değil. O zaman, "*Hımm...*" diyorsun, "*dur bakalım! Dur bakalım! Türkiye'de devlet bile maalesef anti-ulusal olabiliyor*" diyorsun. "*Devletin anti-ulusal olduğu bir durumda bu işler zor*" diyorsun. Bu konuda çok dikkatli düşünmek lazım. Atılacak adımları çok dikkatli atmak lazım.

Peki iktidarlar geliyor geçiyor. Bunların hepsi Cumhuriyet ideolojisiyle hemfikir değil. Devletle bu ilişkinin *Yorgun Savaşçı*'da görüldüğü gibi bazen sinema aleyhine, filmler aleyhine de olabildiğini gördükten sonra siz "Ulusal Sinema"nın dayanağının kalmadığını mı düşündünüz?

Evet.

Yani halk...

Çünkü sadece halka dayanıp sinema yaptığın zaman işte bu "Halk Sineması" oluyor. Ulusal olması için halkla devlet arasında bir uyum, bir birleşim meydana gelmesi gerekiyor. Sadece devlete dayandığı zaman da o, hiç hoşlanmadığım bir kelime, ama faşist bir kültür olma, halkı dışlamış, kendini halkın dışında ve üstünde gören bir zihniyet söz konusu oluyor. Ben ikincisine şiddetle karşıyım. Ben devletçiyim. Ama halkı dışlayan devlete karşıyım. Ben devletçi olmama rağmen, devletin halka karşıt, halka rağmen, kendini halkın üstünde görüp bu şekilde bir tavırla kültür meselelerine de, sosyal meselelere de, iktisadi meselelere de, hiç şüphesiz siyasi meselelere de yaklaşmasına karşıyım. Ama ben aynı zamanda devlete karşı, anti-devlet bir halk sanatına da hiçbir zaman sempati duymadım. Ben "halk sanatı yapıyoruz" diye anti-devlet çalışmalara karşı tavır aldım. İşte bunların bir kısmı sözüm ona devrimci çalışmalar diye pazarlandı. Gene tekrar ediyorum. Olabildiği ölçüde halkla devlet uzlaşmasını, uyumunu, hiç değilse kendi alanımda sağlamaya gayret ettim.

Bir akademisyenin, Kurtuluş Kayalı'nın sizin sinemanıza dair bir tespiti var.[11] Sinemanızın bir tepki sineması olduğunu söylüyor. Eleştirmenlik döneminizde yapılmakta olan sinemaya tepki duyduğunuzu, fiili sinema içindeyken Türk sinemasına karşı olanlara tepki olarak "Halk Sineması" kavramını ortaya attığınızı belirterek sinemanızı belirleyen şeylerden birinin bu olduğunu söylüyor. Yani karşısında olduğunuz şeye göre yönlendiğinizi belirtiyor. Doğru diyebilir miyiz?

Doğruluk payı vardır. Tabii mutlaka vardır. Ama öyledir de hiç kendiliğinden bir şeyi yok mudur? Yani ben hayalci sinema yapmak istiyordum da bilmem neye tepki olarak mı gerçekçi oldum? Hayır. Ben bilinçlendiğim andan itibaren hep insan gerçeği, ülke gerçeği, dünya gerçeği üzerinde düşündüm. Dolayısıyla benim bir temelim var. Ha bu gerçekçilik meselesinde diyelim ki toplumsal gerçekçilikten "Ulusal Sinema"ya geçiş bir tep-

[11] Bkz. *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Kurtuluş Kayalı, s. 159.

ki meselesidir. Bu tepki toplumsal gerçekçi sinema, sol bir sinema. Evet. Daha sonra bir görüş ortaya çıkıyor. "*Sizin solculuğunuz kaç para eder. Nerede Marx, nerede sınıf çatışması?*" diyor. Ha, bu şekilde bir sol eleştiri geldiği zaman ona tepki ulusallık oluyor. Oluyor, ama ondan önceki filmler ulusal değil mi?

Kayalı "Ulusal Sinema"yı "Halk Sineması"na tepki olarak da değerlendiriyor.

Doğru. "Halk Sineması"na tepki oluşu doğru, ama daha önce yaptığım filmler anti-ulusal mı? Hayır orada o iddia öne geçmiyor. Çünkü o sıradaki kavga bu değil. Evet "Halk Sineması"na tepki olarak toplumsal gerçekçilik ortaya çıkıyor. Neden? Çünkü "Halk Sineması" esas itibariyle halkı eğlendirmek için yapılan sinema. Ben bunu küçümsemiyorum. Ben o sinemanın varlığı sayesinde mesleğimi yapabilmek imkanını buldum. Ben ona düşman değilim, ama ben ondan farklı bir şey yapmaya çalışıyorum. Yani ben insanlara hoşça vakit geçirme gayesiyle film yapmak değil, aynı zamanda kendi toplumları, kendi hayat şartları hakkında gerçeği gösterebilme gayesindeyim. İyi veya kötü, ama bu bir gaye. Dolayısıyla benim "Halk Sineması"na reaksiyon olarak çıktığım doğru, ama ona düşman değilim. Onun amacı seyircisine hoşça vakit geçirmek. "Bu sinema kötü sinemadır, ortadan kaldırılmalıdır" zinhar demiyorum. Diyorum ki ben o filmleri yapmak istemiyorum. Onları yapan çok var zaten.

Şövenlik ya da milliyetçilik suçlamaları için ne diyorsunuz?

Benim burada "Ulusal Sinema" olarak ifade etmek istediğim mesele, sonradan bana sık sık yöneltilen, bir şovenlik meselesi, bir milliyetçilik ideolojisi olmaktan çok, "*Ya kardeşim, bizim gerçeklerimizin bize mahsus bazı özellikleri var. Bu özellikleri göz önünde tutmazsak meselelerimizi anlamakta ve çözümlemekte zorlukla karşılaşırız.*" Mesleğimiz sinema olduğu için bizim açımızdan en önemlisi sinemada ortaya çıkan zorluk. Ben işte bilhassa, kendi adıma bunun üzerinde durmaya çalıştım. Ve bu eğilimime,

bu yöndeki çalışma gayretime de bu yüzden "Ulusal Sinema" adını verdim. Burada mesele bir şovenlik, yahut ideolojik milliyetçilik değil, bizi, özellikle batıdan farklı kılan şartları anlayıp, becerebildiğimiz, anlatabildiğimiz kadar sinemada anlatmak.

Ulusal Sinema Kavgası kitabınızı basan Hareket Yayınları sağ görüşlü olarak değerlendiriliyor. Sizin 1965'de başlayıp bu kitaba kadar gelen fikri değişim döneminizi değerlendiren bazı insanlar, sizi soldan sağa geçmekle eleştirdiler. Hele bu değişimde yer alan devlet, Osmanlı, geleneksel değerler gibi kavramlar onları rahatsız etti. Kitabınızın Hareket Yayınları'ndan çıkması bu iddiayı güçlendiren bir şey oldu. Ayrıca yayınevi isminin, yani Hareket'in, Milliyetçi Hareket Partisi'ni çağrıştırması da cabası.[12] Siz az önce anlattığınız fikri değişim çerçevesinde, bu iddiaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Türkiye'de solun 60'lı yılların ortasından itibaren çok büyük ölçüde CIA denetimi altına girdiğini söylemiştim. Sağ da, bilhassa Türkeş takımı NATO kanalından Amerika'nın güdümündeydi. Ama sağda, işte Hareket Yayınları örneğinde olduğu gibi, bunların dışında kalmış vicdan sahipleri de vardı. Ezel Erverdi, Mustafa Kutlu sağ kaynaktan gelen, ama batı istihbaratının dümen suyuna girmemiş olan vicdanlı, namuslu, muhafazakâr, sağcı aydınlardı. Onlarla anlaşmamız daha kolay oldu. Onlar bana da, Kemal Tahir'e de farklı bir yaklaşım içinde bulundular. Onlar da kendi çevreleri tarafından, yine yabancı istihbarat kaynaklarının etkisiyle, "*Yahu, sizin bu Allah'sız komünistlerle ne işiniz var?*" baskısı altında çok kaldılar. Onların arasında da, "*Yahu, biz bu heriflerle yakın ilişkiye girerek, kendi yandaşlarımızın bir kısmını kuşkuya, tereddüde düşürüyoruz*" diyenler oldu. Ama dediğim gibi, gene ismini vererek tekrar ediyorum, Ezel Erverdi, Mustafa Kutlu gibi vicdan sahibi, muhafazakâr aydınlar Türkiye'nin kendine mahsus mucizevi insanlarındandılar. Ezel Erverdi ile biz 1970 yılında tanıştık.

---

[12] Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filminin senaryosunu da gene Hareket Yayınları basmıştı.

Ezel bana, "*Ben sizi tanıyorum. Düşüncelerinizi takip ediyorum. Ama herhalde siz beni tanımıyorsunuz. Ben ve arkadaşlarım sizin yazılarınızdan bir kitap meydana getirmek istiyoruz. Ama bizim için faşist diyorlar. Siz kitabınızın bizim yayınlarımız arasında çıkmasını uygun görür müsünüz?*" dediklerinde "*Ezel Bey kardeşim. Eğer sizden önce bana komünist olduğunu söyleyen bir yayımcı, benim yazılarımdan bir kitap hazırlamak niyetinde olduklarını söyleseydi onlara da buyurun yapın derdim. Bana göre esas olan kitabın kendisidir. Siz bu kitabı, benim düşüncelerimi olduğu gibi basacaksanız hiçbir itirazım yok.*" Ezel Erverdi ile bu ilk karşılaşmadan sonra çok dost olduk. 1970 yılından bugüne aramızda, dostluğumuza gölge düşürecek en küçük bir pürüz olmadı. Hakeza Mustafa Kutlu'yla. Onunla aynca bazılan filme çekilebilmiş, bazılan da çekilememiş olan senaryo çalışmalanmız oldu. Bu dostlarla biz bir araya açık ve seçik olarak, siyasi görüşlerimizin, dünya görüşlerimizin ne olduğunun bilincinde olarak bir araya geldik. Bizi birleştiren ideolojilerimiz veya dünya . görüşlerimiz değil esas itibariyle memleket sevgisi oldu.

Yine geçirdiğiniz bu fikri değişim içinde *Bir Türke Gönül Verdim*'de ele aldığınız bazı şeyler var. Din öğesi bu filmde çok belirgin. Ama zannediyorum sizin dine bakışınız, sözgelişi Hareketçilerden farklı. Siz dine sosyal yaşamın bir parçası, toplumsal bir realite olarak bakıyorsunuz. Ama kendiniz bizzat dindar değilsiniz.

Dindar değilim evet.

Ona rağmen sözünü ettiğimiz filmde de, başka filmlerde de dini motifler kullandınız. Bu sözünü ettiğimiz değişim içinde din ve milliyet konulanna yaklaşımınızda nasıl bir değişim oldu?

Ben eğer kendi toplumumun özelliklerini anlamak gayretinde bir insan isem, burada bu toplumun kültürel özelliklerini meydana getiren en önemli unsurlardan birinin din meselesi olduğunu gözden tutmak mümkün değil. Anadolu'da bir Türk topluluğunun meydana gelmesinde din meselesinin çok büyük rolü var. Biz "Türk" diyoruz. Türk kelimesinde bir

etnik, bir ırki kavram var. Ama Türkiye'ye baktığımızda, Türkiye'deki Türk kelimesinde ağır basan etnik, ırki kavram değil; din ve dil meselesi. Yani biz "Türk" dediğimiz zaman, bahsettiğimiz bir Asyai ırktan gelen insanlar değil. Türkçe konuşan Müslümanlar. Bunu bizden önce, daha biz farkında değilken, daha doğrusu biz bu terimi kullanmamışken kullananlar Haçlılardır. Türk, Turkia kelimesini bizden önce onlar kullanıyorlar. Haçlılar, aralarında Türkçe anlaşan Müslümanlara, ortak bir tanım olarak "Türk" diyorlar. Mesela Shakespeare'e baktığımız zaman, *Othello*'da olsun, *V. Henry*'de olsun yer yer Türklerden bahse rastlanır. Shakespeare Osmanlı demiyor. Türk diyor. Neden Türk diyor? Çünkü diğer Avrupalılar da öyle diyor. Kime diyor? Aralarında Türkçe konuşan bütün Müslümanlara. İşte Türkiye Cumhuriyeti'ni meydana getiren vatandaşların, Türk denen kimselerin Türklüğünün ortaya çıkmasındaki en birleştirici unsur bu din meselesi. Yani Asya'dan gelen Türklerin İranlıyı, Arapı, Kürtü, Avrupa'dan gelen Boşnakı, Arnavutu, Makedonu birleştiren, Çerkezi, Gürcüyü buna katan, bunları Türk yapan Müslüman olup Türkçeyi dil olarak kullanmaları.

İşte bu durum ulusal gerçek konusunda dil meselesini ve birleştirici unsur olarak din meselesini ortaya çıkartıyor. Ondan dolayı din meselesini göz ardı etmek mümkün değil. Bunun biz idrakinde değiliz, ama gene Avrupalılar geçmişte olduğu gibi bu konuda bizden daha şuurlular. Burada şu anekdotu aktarayım. Erdal İnönü dışişleri bakanı olduğu sıralarda Avrupa Birliği Komisyonu başkanı da Jacques Delors'du. O tarihte Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne iştiraki söz konusu olduğunda Jacques Delors, Erdal İnönü'ye çok ilginç bir davranışta bulunuyor. Diyor ki, "Siz *bu bayrağınızla Avrupa Birliği'ne giremezsiniz*." O bayrakta ne var? Hilal var. İslamın sembolü... Bizim çoğu laikimiz hâlâ, o bayrakta hilal olduğunun idrakinde değiller. Onun için burada, bu toplumun kültürünün oluşmasındaki temel unsurlardan birisi, şu seninle konuştuğumuz dil, diğeri de, belki senle or-

tak olarak camiye, namaza gitmeyeceğiz, ama gene bu toplumu bir arada tutan, namaza gidelim gitmeyelim, din meselesi. Bu konuyu araştıran benim gibi birisi için bunu atlamak mümkün değildi. Alman toplumu diyelim ki çok büyük ölçüde etnik bir kavramdır. Birçok Avrupa ülkesindeki milli devlet kavramı çoğunlukla etnik bir kavramdır. Ama bizim kullandığımız Türk kavramı etnik bir kavram değil. Hiç şüphesiz Türkiye nüfusunun önemli bir kısmının kaynağında etnik Türklük vardır. Yani Asya'dan Anadolu'ya göçmüş olanların torunlan, çocuklan vardır, ama Türk kavramı sadece Asya'dan göç etmiş etnik Türklere mahsus bir kavram olmaktan çıkmıştır. Osmanlı öylesine bir harman meydana getirmiştir ki, burada Asya'dan gelen o etnik Türk grubu Anadolu'daki yerli halklarla karışmıştır. Kafkaslar'dan, Ortadoğu'dan, Balkanlar'dan çok büyük değişik etnik gruplardan göçler yaşanmıştır. Ve bunların hepsi neticede ortak bir dil kullanarak ve genelde bir din bağıyla ortaklık kurarak Türk toplumunu ve kültürünü meydana getirmişlerdir. O bakımdan benim açımdan din kavramını kültür kavramının dışında tutmak mümkün değildir.

Osmanlıcı suçlamalarına ne diyorsunuz?

Bu "Osmanlıcı" tabiri şu şekilde kullanıldığı zaman doğru olur. Hanedan'ın geride kalmış üyelerinden birini bulup yeni baştan Osmanlı Hanedanının geriye dönüşüne çalışırsanız, o zaman buna "Osmanlıcı" demek doğru olur. Ama öyle bir imkan yokken, ben veya Kemal Tahir nerede Cumhuriyet'in ilanına karşı çıktık? İşte Kemal Tahir'den yola çıkarak ben Kurtuluş Savaşı'nı anlatan *Yorgun Savaşçı*'yı yaptım. Eğer "*Cumhuriyet kurulmasaydı, Osmanlı devam etseydi*" deseydik veya "*Şimdi biz Osmanlı Hanedanından hayatta kim varsa birini bulalım, yeniden hanedan kuralım*" deseydik ancak bu takdirde "Osmanlıcı" diye suçlanabilirdik. Öbür türlüsü saçma sapan bir laf. Yani bayrak, şu bayrağımız... Osmanlı zamanında da aynı bayrak kullanılıyordu. Türkiye Cumhuriyeti'nin, Osmanlının devamıyla en büyük alameti halen muhafaza ettiğimiz bayrağımızda yatıyor.

Hem bu bayrak orada duracak, hem Osmanlıyı inkâr edeceksin! Osmanlılık bir hanedan meselesi olarak ele alınırsa evet "Osmanlıcılık"tan bahsedilebilir. Ama Türk toplumu Osmanlı toplumunun devamı. Tabii ki bugünkü Türk toplumunu meydana getiren Osmanlı yapılanması olmuştur. Yani 29 Ekim 1923 günü Cumhuriyet ilan edildi. Peki 28 Ekim 1923 günü Türk toplumu başka türlü müydü? Olacak iş değil! Ha, efendim biz fesi çıkarmışız şapka giymişiz. E canım, Osmanlı da festen önce kavuk giyiyormuş! O hiç mi kıyafet değiştirmemiş? Saçma sapan şeyler bunlar! Saçma sapan şeyler!

Türkiye'de, bana göre temel mesele Osmanlıcılık değil batıcılık. Türkiye'de bir kısım insan ekonomik çıkarlar için batıyla kaynaşma hayalini güdüyor. Onlarınki anlaşılabilir bir şey. Ama bir kesim azınlık insan var ki, özellikle okur yazar takımı arasında –eskiden aydın deniliyordu, şimdi daha doğru bir tabirle entel deniliyor– onların ruhları çürümüş. Onlar öylesine batı hastası olmuşlar ki ben onlara "zihinsel frengili insanlar" diyorum. Batıdan farklı olan, batı dışı olan her şeye düşmanlar. Marazi bir şekilde, patolojik bir şekilde. Onun için bu zihinsel frengili kişilerin, bana veya Kemal Tahir'e "Osmanlıcı" demeleri sadece beyinlerindeki rahatsızlıktan, ruhlarının çürümüş olmasından dolayıdır.

Belki o yıllarda, bu ATÜT konusu gündeme geldiğinde, sizin incelemeye çalıştığınız Osmanlıdaki toprak düzeni, "kerim devlet" anlayışı, Ahilik düzeni...

Osmanlı düzeninde hiçbir zaman toprak köleliği düzeni olmamış. Servaj olmamış mesela. Sürekli bir "hür köylülük" meselesi var. Bizi batıdan ayıran en önemli meselelerden birisi bu.

Şunu diyecektim. Bu farklılıkları, hem devletteki hem toplumdaki farklılıkları araştırır ve dile getirirken, işte bu toprak düzeni olsun, Ahilik düzeni olsun, kerim devlet anlayış olsun, bunlar Osmanlıya ait özellikler olduğu için bu tür eleştiriler yapılmış olmalı.

Tabii burada şu da var. Türk toplumunun batı toplumlarından farklı

olduğu görüşüne varmışsanız, bu o gün meydana çıkmış bir farklılık değil. Bu farklılık tarihi oluşumun meydana getirdiği bir farklılık. E, o tarihi oluşum ne? Osmanlı oluşumu. Hatta geriye gidersek onun içine Selçuklu oluşumu da girer. Ama Osmanlı daha yakın bir tarih. Yani Cumhuriyet Osmanlıya karşı kurulduğuna göre ilk akla gelen Osmanlı oluyor. Tabii ki eğer prensip olarak, temel ilke olarak, Türk toplumunun batı toplumlarından farklı bir yapısı olduğu düşüncesine varılırsa bu yapısal farklılık nereden çıkmış olacak? Osmanlı toplumunda çıkmış olacak. İşte Kemal Tahir bunun kaynağını olağanüstü bir şekilde dile getirmeye, ifade etmeye çalıştı, *Devlet Ana* adlı romanında. Zaten kavga da büyük ölçüde orada çıktı.

Siz hem Atatürkçü, Türkiyecisiniz. Hem de Osmanlıyı da dikkate alıyorsunuz. Ama ulusalcı görüşleriniz açısından anti-batı bir yaklaşımınız var. Cumhuriyeti kuran ideolojinin batıyla olan yakınlaşmasına ne diyorsunuz? Çünkü batılılaşma bu dönemin en belirgin karakteri.

Tabii bu meselenin bazı ciddi kaynaklan var. O da şu: Türkiye 1930'lu yılların ortalarına kadar, yani Milli Mücadele'nin başlangıcından, 1919'da Atatürk'ün Samsun'a çıktığı tarihten başlayıp 1930'lu yılların ortalarına kadar bir milli politika güttü. Bu politika genelde Sevr Antlaşması, İstanbul'un işgali ve Anadolu'nun parçalanması durumuna bir reaksiyondu. Kimdi İstanbul'u işgal edenler, Anadolu'yu parçalamak isteyenler, Sevr Antlaşması'nı Türkiye'nin önüne koyanlar? İngiltere ile Fransa. Yani Türkiye'nin I. Dünya Savaşı'ndaki hasımlan. 1930'lu yılların ortalarına kadar Türkiye bu milli siyaseti başarıyla yürüttü. Yani 1919'da Mustafa Kemal Paşa'nın, Anadolu'da bir milli hareket başlatmak üzere Samsun'a çıkışından itibaren milli mücadelenin organize edilmesi, Büyük Millet Meclisi'nin kurulması, Cumhuriyet'in ilanı, bütün bunlar belli bir çizgide başarıyla yürütüldü. Başlangıçta batılı güçler, yani İngiltere ve Fransa, Türkiye'nin başarı kazanacağına pek ihtimal vermemekteydiler. Ama Türkiye bunu başardı, konsolide etti, sağlamlaştırdı. 1930'lu yılların ortasından itibaren ba-

tılılar başka gaileler altına girmeye başladılar. Doğuda Sovyetler, Stalin dönemiyle rejimi sağlamlaştırmıştı. Daha yakına geldiğinde İtalya'da Mussolini yeni bir güç haline gelmişti. Daha da fenası 1933'den itibaren Almanya'da Naziler iktidara gelmişlerdi. Dolayısıyla batılı güçler, özellikle İngiltere ve Fransa daha büyük gailelerle karşı karşıya gelmişken, Türkiye'ye hasmane tutumlarından vazgeçip, Türkiye'yi kendi yedeklerine alma harekatına giriştiler. 1919'dan itibaren bir milli siyaset güden Türkiye'deki durum bu ülkeleri gitgide daha endişelendirmeye başlamıştı. Çünkü Avrupa'da da İtalya ve nihayet Almanya'da da aşın milliyetçi devletler ortaya çıkmıştı. İşte burada, hele I. Dünya Savaşı'nda Almanya ile ittifakı hatırlandığında Türkiye'yi yeniden o ittifakta düşünmek istemiyorlardı. Bunun için de Türkiye'de milliyetçi ve milli cereyanların dizginlenmesini istiyorlardı. Bunu temin etmek için Türkiye'ye iki önemli hediye verdiler. Bunlardan birisi 1936'da yapılan Montrö Antlaşması ile Türkiye, Boğazlar üzerinde askeri hakimiyetini tescil ettirmiş oldu. Çünkü Lozan'a göre, Türkiye Çanakkale ve İstanbul boğazlannda askeri birlik bulunduramıyordu. Türkiye'nin Boğazlar üzerindeki tam egemenliği 1936'daki Montrö Antlaşması ile oldu. Bu Türkiye'ye önemli bir hediyeydi. İkinci hediye Hatay'dır.

Bu iki hediye karşısında Türkiye'den beklenen, milliyetçi ve milli akımların frenlenmesiydi. Ve bunun en tipik, en gözle gözüken tezahürü şu hadiseler olmuştur. Birincisi Yakup Kadri Karaosmanoğlu ve Şevket Süreyya Aydemir tarafından *Kadro* adlı bir dergi çıkartılmaktaydı. Kendi söylediklerine göre dergidekilerin asıl görüşleri "sosyal milliyetçilik" idi. Tabii "sosyal milliyetçilik" tabirinin "nasyonal sosyalizm" ile yaptığı çağrışımlar, *Kadro* dergisini özellikle İngiltere ve Fransa açısından rahatsız etmekteydi. Dolayısıyla 1932'de çıkartılmaya başlanmış olan *Kadro* dergisi, Yakup Kadri'nin 1935 yılında Arnavutluk'a, Tiran'a zoraki büyükelçi olarak sürgüne gönderilmesiyle bitirildi. Yakup Kadri, *Zoraki Diplomat* adlı kitabında *Kadro* dergisinin kapanışını ve kendisinin diplomat olarak sürgüne

gönderilişini çok açık ve acı bir şekilde ifade eder. 1935'de *Kadro* dergisi kapatılırken yerine başka bir dergi çıkartılmıştır: *Yücel* dergisi. Bu derginin başında Muhtar Enata'nın olduğu görülür. Ama asıl lokomotifi, fikri babası, o tarihlerde İngiltere'de, Cambridge Üniversitesi'nde İngiliz Dili ve Edebiyatı okumakta olan bir genç aydın olan Orhan Burian idi. Orhan Burian *Yücel* dergisi çıktığında daha öğrenciydi. Ancak iki sene sonra mezun olmuştur. Sosyal milliyetçilik fikrini savunan *Kadro*'nun kapanmasıyla, onun yerine çıkan *Yücel*'in savunduğu fikir hümanizma idi. Hümanizma kültürün kaynaklarını eski Yunan ve Roma'da aramakta, yeni Türk kültürünü, Cumhuriyet'in yeni kültür politikasını eski Yunan ve Latin kaynaklarına götürme fikrindeydi. Bu Türkiye'nin kültür hayatında çok temel bir değişimdi. Ve bugünkü batıcı aydınların büyük bir kısmı işte bu hümanizma, *Yücel* kaynağından yetişmedirler.

Bunun yanı sıra göze çarpan çok önemli değişim ise, konservatuarların kurulmasıyla ilgiliydi. Konservatuarların kuruluşu sırasında iki tez vardı. Birisi halk musikisini, ulusal musikiyi esas tutma teziydi. Bunun temsilcisi Macar bestecisi Bela Bartok idi. Bela Bartok ile Türkiye'de Adnan Saygun, Türkiye'de yapılacak musiki devriminin ve Musiki Muallim Mektebi'nin yerine geçecek olan konservatuarın esas eğitiminin halk musikisi ve ulusal musiki temelleri üstüne kurulmasını savunuyorlardı. Buna karşılık, evrensel kültür savunucusu takım, Bartok'un yerine Paul Hindemith'i desteklemekteydi. Netice itibariyle 1935-36 yıllarındaki bu çekişmeleri evrensel kültür taraftarları kazandılar. Konservatuarın kuruluşu Hindemith'e devredildi. Bartok'un halk musikisi, ulusal musiki anlayışı tasfiye edildi. Hatta Adnan Saygun da Ankara'dan İstanbul'a sürüldü. Musiki devrimi sırasında Ankara'da olup etrafı karıştırmasın diye. İşte bütün bunlar olurken, devletin üst kademesinin, özellikle de CHP parti kadrosunun bütün hayali, ortaya böyle bir fırsat çıkmışken, İngiltere ve Fransa ile yakın ilişkiler içine girip, Türkiye'nin kültürde batılılaşarak son hesapta Avrupa dün-

yasına kabulünün, Avrupa ile yüzyıllar süren husumetin sona erdirilebilmesiydi. II. Dünya Savaşı bittikten sonra ortaya çıkan soğuk savaş ve Sovyet tehdidi, batıyı Türkiye'ye bir miktar daha yaklaştırdı. "*Bu hayal gerçekleşebilirmiş*" ihtimali daha çok arttı. Hâlâ, şu konuştuğumuz gün, "*Acaba bu hayalin son aşamalarına geldik mi?*" düşüncesi içindeyiz.

Tabii burada en önemli mesele, eğer Avrupa ile batıyla birleşmek söz konusuysa, Avrupa'yı korkutacak, onda eski hatıraları tazeleyecek unsurlara yer vermemek. Bunlardan biri ne? Bunlardan biri Osmanlı. Hiç kuşkusuz Avrupa'nın Osmanlı hakkında hiç de iyi hatıraları yok. Ama burada ben kişisel görüşümü söyleyeyim. Biz kendimizi ne kadar affettirmeye çalışırsak çalışalım; ne kadar biz Osmanlıyı inkâr etmeye çalışırsak çalışalım, Avrupalının, batının unutmadığı bazı şeyler var. Bunu en veciz bir şekilde, 1999'dan 2000'e girerken İngiliz *The Economist* dergisinin hazırladığı bir özel sayıda görmek mümkün. Bu haftalık, dikkate değer dergi milenyum özel sayısında ki "bir bin yıl kapanıyor, bin yılda Avrupa'da neler oldu" bahislerine yer veriyor. Önemli bahislerden biri de 1453 tarihi. Yani Türklerin İstanbul'un fethi söz konusu ediliyor. Ve bahsin sonunda deniliyor ki, "*Bugün Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılma isteğinin karşısında bazı pürüzler var. Türkler zannediyorlar ki, Türkiye'nin AB'ye üye olmasındaki en büyük pürüz Kıbrıs meselesi, Yunanistan'la olan anlaşmazlık. Hayır. Avrupalılar 1453 yılında İstanbul'un Türkler tarafından alınışını, ne unuttular ne de affettiler.*" O bahsi bu cümleyle bitiriyor. Dolayısıyla biz, AB'ye alınacağız diye Osmanlıyı ne kadar inkâr edersek edelim, ne kadar kötüleyebilirsek kötüleyelim, ne kadar "*Biz Avrupa'nın bütün değerlerine saygı duyuyoruz, sahip çıkıyoruz*" dersek diyelim, onların unutmadığı bir şey var. "İstanbul ne olacak?" diyor. O zaman bizim de kendi kendimize sormamız gerekiyor. "*İstanbul ne olacak?*" İstanbul'un biz acaba, Osmanlı tarafından Türkleştirildiğini unutacak mıyız? Biz unutsak bile unutmayanlar var. İşte yepyeni, çok taze bir örnek.

Biraz daha somut sinemaya gelerek devam etmek istiyorum. "Halk Sineması" ve "Ulusal Sinema" kavramlarını öne sürerken, bunların filmlere içerik ve biçim olarak yansıyışı bakımından tam olarak ne söyleyebiliriz? Hangi kriterlere sahip olan film ulusaldır? Türk toplumunun demin konuşmaya çalıştığımız bazı temel değerlerini içermesi anlamında mı yoksa geleneklerimizde olan bazı şeylerin filmdeki insan ilişkilerinde yer alması anlamında mı?

Şimdi benim üstünde çok durduğum bir mesele var. Türk toplumunu batı toplumlarından ayıran en büyük özelliklerin manevi değerler olduğunu söylüyorum. Bunu söylerken de bir şeye dikkat çekiyorum. Bakın manevi kelimesinin batı dillerinde karşılığı yoktur. Maddi kelimesinin karşılığı var: *Material*. Apaçık! Manevi dediğiniz zaman *spiritual*, moral, yani ruhani ya da ahlaki diyebiliriz. Ya da en doğrusu nonmaterial. Ama manevi kelimesinin doğrudan karşılığı yok. Mesela Türkçede bir deyim vardır: "Maddi ve manevi açıdan." İngilizce söyleyemezsin bunu. Yok böyle bir kavram. Şimdi iş burada başlıyor bir defa. Bu öyle bir mesele ki, sadece burada kalmıyor. Ama manevi kelimesi çok tipik, temel bir ayrım. Şimdi Türk filmlerinde çok klasik bir şeydir. "Halk Sineması"nın en tipik ikilemlerinden biridir. İster kadın, ister erkek kahraman olsun bir ikilemle karşılaşır. Aşk mı para mı? Tabii ki klasik bir Türk filminin kahramanı hiç kuşkusuz aşkı paraya tercih edecektir. Kimi filmlerimiz konu bakımından yabancı filmlerden esinlenmiş olsa da, son hesapta Türk toplumuna uydurulmaya çalışıldığında, buradaki en başarılı uygulamalar, en başarılı örnekler Türk toplumunun manevi değerlerine uygun olan örnekler.

Türkiye'de bir sinema olayının ortaya çıkması başlı başına düşünülmesi gereken bir hadisedir. Çünkü biz sinema dediğimizde neyi kabul ediyoruz? Sinema endüstri çağının bir buluşudur. Endüstri çağının bir sanatıdır. Evet. Sinemayı yapan, keşfeden, ortaya çıkaran, ileri giden ülkeler Amerika, İngiltere, Fransa, Almanya diyoruz. Bunlar sanayileşmenin de önde gelen ülkeleri. İyi sinema diye, bu ülkelere baktığımız zaman nedir gördüğümüz? Yüksek teknolojiyi ve bunu sağlayabilen ekonomiyi görüyoruz. Hal

böyleyken Türkiye'de, Türk sinemasının ortaya çıkışında farklı bir durumla karşılaşıyoruz. Türk sineması ortaya çıkarken ne yüksek teknolojiye sahip, ne öyle bir teknolojiyi satın alabilecek ekonomiye sahip. Türkiye'de filmler son derece de zayıf teknik teçhizatla, çok ucuz yatırımlarla, hatta başlangıç yıllarında düşünülürse işi de bilmeyen, bu konuda bilgi birikimi, tecrübesi olmayan kadrolar tarafından yapılmış. O zaman bu nasıl gerçekleşiyor? Burada başka bir şey var. Teknoloji ve ekonominin dışında bir güç var ki, Amerikan ve Avrupa Sinemasına rağmen, onlarla yarışabilecek teknoloji ve ekonomi yokken bir Türk sineması meydana gelebiliyor. Bunu meydana getiren ne? Manevi boyut. İşte bu manevi boyut Türk sinemasını meydana getirdiği gibi, Türkiye'de "Halk Sineması" diye benim tabir ettiğim özellikleri de bu manevi boyutun içinde aramak gerekiyor. Demin çok kaba, çok şematik bir örneğini verdim, Türk filmlerinin büyük birçoğunluğunda rastlanan bir tema olduğu için. Aşk mı para mı? Burada aşk meselesine de dikkat çekmek isterim. Burada tabii ki kadın erkek aşkı olduğu gibi, bunun içinde kadın erkek aşkının dışındaki aşklar da söz konusu. Tanrı aşkı, memleket aşkı, her türlü birinci derecede maddi boyutu olmayan manevi bağlar. Ondan ötürü benim burada özellikle üstünde durduğum, "Halk Sineması" veya "Ulusal Sinema" gibi kavramların arkasında asıl benim dikkati çekmeye çalıştığım bu manevi boyuttu. Veya buna daha modern, daha güncel tabirle kültürel boyut da diyebiliriz. Ama hiç kuşkusuz, bizim sinemamızı özelde, toplumumuzu da genelde batı toplumlarından ayıran en büyük özelliğin bu manevi boyut olduğunu söylemek bence gerekir. Çok önemli olan nokta budur. O kadar önemli ki tekrar ederek cümlemi bağlayayım. Manevi kelimesinin İngilizce ve Fransızcada karşılığı bile yok.

"Ulusal Sinema" görüşüne bağlı diğer yönetmenleri de dikkate alarak ulusallığın filmlerinize öz ve biçim olarak yansımasını biraz detaylandırabilir miyiz?

"Halk Sineması" aslında anonim değerlerin sineması. Bu anonim değerlerde, halkın sinema alanında aradığı temaşa özellikleri meselesi var, ama bunlar birbirine benziyor. Ama "Ulusal Sinema" dediğimizde burada ulusal gerçeklere bakış, bunları değerlendirme meselesi var. Bu bakış ve değerlendirme aynı açılardan ve aynı metotlarla olmayabilir. Burada ortak olan, ulusal mesele ile, ulusal özellik ile, ulusal gerçekle ilgilenmek. Ama o gerçeğe bakış açısı, yaklaşım tarzı, değerlendirme usulleri birbirinden farklı olabilir. Bu farklar öyle olabilir ki, burada meydana getirilmiş eserlerden bir kısmını halk daha kolay benimser, bir kısmına ise daha soğuk, daha mesafeli davranabilir. "Halk Sineması"nda böyle bir şey yok. Birbirine benzer kalıpların içinde dönüp dolaşan anonim karakterli işler. Mesela ben "Ulusal Sinema" dediğimde benim tavrım, geçmişteki tavrımdan çok farklı değildi. Ben gene meseleye toplumsal açıdan bakmaktaydım. Yani bizim toplumumuzun özellikleri nedir, toplumsal ilişkiler nelerdir? Ben *Şehirdeki Yabancı*, *Gurbet Kuşları*, *İstanbul'un Kızları*'nda da topluma bu şekilde bakmaktaydım. Diyelim ki daha sonra yaptığım "Ulusal Sinema" örneklerinde de gene bu şekilde bakıyordum. Benim açımdan ulusallık toplumsal ilişkilerde önem kazanıyordu. Ama mesela Atıf Yılmaz çıkıp diyor ki, "*Ben 'Ulusal Sinema' diye, ulusal sanatlarımızdaki anlatım formlarından yararlanmak istiyorum. Mesela bizim geleneksel resmimizde perspektif yoktur. Üçüncü boyut yoktur, derinlik yoktur. Onun için ben Yedi Kocalı Hürmüz'de derinliği kaldırıyorum*" diyor. Benim ulusal film dediğim zaman aklımdan hiç böyle bir şey geçmiyor. İki boyut vardır, üçüncü boyut yoktur. Yoo! Benim derdim yok. Ama burada da ulusal bir yaklaşım denemesi var. Buradaki ulusal yaklaşım, bir anlatım tarzı, bir formel mesele. O da bir özellik meselesi. Ha Metin Erksan'ın mesela, "Ulusal Sinema" çerçevesi içinde yaptığı en tipik filmlerden biri diyelim ki *Kuyu* filmi. Bu filmde toplum boyutu yok denecek kadar az. *Kuyu* filminde bireysel ilişkiler çok ağırlıklı hakim. Ama şimdi ben, "*Toplum benim için önemli*" diyorum. Metin Erk-

san'ın *Kuyu* filmine baktığımda, "*Metin Bey, sen nasıl ulusalcısın, yani burada ulusal olan ne? Adamın kasketi mi? Karının üstündeki kıyafet mi?*" Hayır, yok. Orada kadın erkek ilişkilerinde soyutlanmış bir şekilde, adeta zamandan ve mekândan soyutlayarak bir kadın ilişkisi dramı ortaya koymaya girişiyor ki, burada da aslında bir ulusal yaklaşım meselesi var. Üç tane örnek verdim. Lütfi Bey'in filmlerinden biriyle de bu örnekler çoğaltılabilir. Ama işte diyelim ki bu üç film de "Ulusal Sinema" lafı edildiği zamanlarda yapılmış. Ben topluma ağırlık veriyorum, toplumsal ilişkilere ağırlık veriyorum. Atıf Yılmaz formel, estetik özelliklere ağırlık veriyor. Metin Erksan bireysel davranışlar üzerinde duruyor. İşte ulusal kavramının içine ne kadar farklı yaklaşımlar girebiliyor. Her yönetmenin kişiliğindeki fark ölçüsünde farklılık ortaya çıkabiliyor. Bunun hangisinin fikriyle daha mütenasip olduğu meselesi ayrı bir tartışma konusu. Ama burada ilginç olan, temelde aynı kavram üstünde birleşen, hiç olmazsa belli bir tarihte birleşen yönetmenlerin tatbikata girdiği zaman birbirinden çok farklı işler yapabilmeleri. Bu bence çok ilginç bir şey. "Halk Sineması"ndan daha ilginç. Çünkü orada bu farklılıklara rastlamak mümkün değil. Orada hakim olan, daha önceden teşekkül etmiş kalıplar. Şiirdeki vezinler gibi, halk resimlerindeki bilmem işte o belli temaların belli şekilde canlandırılması gibi.

Yani ulusal tanımı sadece belli bir temel olarak alınıp sonra her yönetmen...

Tabii tabii. Konunun karmaşıklığı, çok yönlülüğü nispetinde yaklaşımlarda da farklılıklar ortaya çıkabiliyor.

Peki "Halk Sineması" anonim karakteri olan bir sinemadır dedik. O anonim karakteri sonuçta ulusallıktan ayrı düşünmek mümkün mü? Kalıp olarak da olsa ulusal özellikler içermiyor mu? Sizin bu ulusal kavramını henüz dile getirmediğiniz dönemlerde bile hem sizin çektiğiniz filmler olsun hem adını andıklarımız dışında daha önemsiz görünen yönetmenlerin filmlerinde olsun, ulusal değerler düşünülüp taşınılmadan, insiyaki olarak da olsa yer almıyor mu?

İşte o ayrıldıkları nokta.

Kişisellik mi?

Tabii tabii. Burada belki ulusal kelimesinin meydana getirdiği bir rahatsızlık var. Şimdi tabii, bu konularda ince düşünmek istemeyenler için anlaşılmazlık durumu çıkar. Bu konulan fazla düşünmek istemeyenler için ortalıkta bir kavram karmaşası olduğu söylenebilir. Ama bu konular basit konular değil. Bu konular karmaşık konular. Çok boyutları olan, çok yönlü konular. Özellikle bu konuların ilk ortaya atıldığı yıllar düşünülürse geçmişinde benzeri de yok. Yok derken, aslında şöyle bir benzeri olduğunu hatırladım. Bir süre Halit Ziya, Yakup Kadri, Reşat Nuri gibi romancıların yazdığı romanların altında "milli roman" başlığı vardı. Bu "milli roman" başlığı yabancı romana karşı idi. Yani tercüme roman değil, milli roman. Bu sinemada yerli film... Mesela yerli roman denmiyordu, milli roman deniyordu. Ama sinemada milli film, ulusal film denmedi, yerli film dendi. Şimdi edebiyattaki milli roman kavramıyla sinemadaki yerli film kavramı bir paralellik göstermekteydi. Burada ulusal kelimesi benim o tarihlerde kullanmayı tercih ettiğim bir kelime oldu. Bugün konuştuğumuzda aradan neredeyse 35 yıla yakın bir zaman geçtikten sonra, "*Acaba ulusal kelimesini kullanmayıp da başka bir kelime mi kullansaydım? Daha doğru mu olurdu?*" diye bir şey doğrusu düşünmüyorum. Çünkü konuşmanın başında da izah etmeye çalıştım, benim o zaman ulusal kelimesini kullanmaktaki amacım bir milliyetçi şovenizm değil. Sinemada farklı ulusal gerçeklerimizi ifade için kullanılan bir kelimeydi. Bu kelime başka başka insanlar tarafından başka başka şekillerde anlamlandırıldı. Ama ben hep söylemeye çalıştım ki, ben aslında fazla değişmedim. Hep toplumun gerçekleriyle ilgilendim. Ama arada bir dönem oldu: 66-67 yılları. O dönemde toplumsal gerçeklerin evrensel olmadığı kesin olarak, bilimsel olarak ortaya çıktı. Her toplumun kendine göre özellikleri olduğu gerçeği ortaya çıktı. İşte bundan dolayı ben ulusal kelimesini kullandım. Başka arkadaşlar neyi hesaba katarak kullanmışlardır, onların meselesi. Benim kullanma sebebim

bu idi. Yoksa ben en başından beri, 1956'da Nijat Özön'le birlikte çıkarttığımız *Sinema* dergisinde yer alan bu konulardaki ilk yazılarımdan itibaren, hep Türk toplumunun gerçekleri üstünde durma eğilimimi, fikrimi ifade ettim.

Metin Erksan'ın, sizin de andığınız sözü geliyor aklıma. "*Türkiye'de yapılan her film zaten ulusal bir filmdir*" diyor. "*Ne demek bu ulusaldır, öbürü değildir.*"

Tabii, çok doğru. Çok doğru söylüyor. Yani Türkiye'de, her Türkiye Cumhuriyeti vatandaşı olan Türktür. Doğru. ama bu vatandaşlardan bir kısmı kalkıp, "*Ya, bu Türk nasıl bir şeydir. Onu anlayalım*" diyor. Bir kısmı da diyor ki, "*Ben Türkiye Cumhuriyeti vatandaşıyım, ama Türk değilim.*" Şimdi dersek ki, "*Tükiye Cumhuriyeti vatandaşı olan herkes Türktür,*" bu yanlış bir şey değil, bu doğru. Ama bunların arasından bazıları çıkar da, "*Ya Türk ne demek? Türkü Fransızdan, Çinliden, Amerikalıdan ayıran özellikle nedir?*" deyip bunu araştırırsa, ona da şaşmamak lazım. Birisi de çıkıp diyor ki, "*Ben Türkiye Cumhuriyeti vatandaşıyım, ama Türk değilim. Ben Kürdüm*" diyor. Başkaları da, "*Ben Lazım, Çerkezim*" diyebiliyor. Ha bu mantıkla yaklaştığımızda eğer Metin Erksan derse ki, "*Türkiye'de yapılan her film ulusaldır,*" doğru. Her Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının Türk sayılması gerektiği gibi. Ama bunlardan bazıları, "*Ulusal ne demek?*" diyorlar. "*Ulusal faşist bir laf. Ben evrenseli yakalamak istiyorum*" diyor. Buna ne diyeceğiz? Veyahut ben diyorum ki, "*Ulusal özelliklerimiz nedir? Bizi diğer uluslardan farklı kılan bazı özelliklerimiz var mıdır? Ben onu merak ediyorum. Bulduğum farklar varsa onları göstermek istiyorum*" diyorum. O zaman bir yaklaşım farkı çıkıyor. Onun için Metin Erksan yanlış söylüyor diyemeyiz. Ama doğrular bir tane değil.

Bu ulusallık kavramının arkasında, yöntem olarak bakıldığında aslında yine Marksist bir yaklaşım var. Kullandığınız yöntemin yine de Marksist bir yöntem olduğunu düşünüyorum ben. Diyalektik olsun, ATÜT olsun... Bu anlamda siz

ulusallığı dile getirdiğinizde sağ görüşe yaklaşır gibi oldunuz, ama yönteminiz Marksist bir yöntem.

Zaten bunu o tarihlerde yapılan bazı görüşmelerde, yapılan temaslarda, kendini sağcı kabul eden kimseler de söylemişlerdir. Yani, "*Biz Halit Refiğ'in buradaki yaklaşım tarzındaki Marksist özellikleri benimsemiyoruz. Ama her ne kadar o Marksist bazı metotlarla bu sonuca varmış olsa da vardığı sonuç açısından biz kendisiyle birçok açıdan hemfikiriz. Ama kullandığı metot bize yabancı, bize aykırı*" diye birçok görüş beyan edilmiştir.

Sol kesim, bu yöntemi ve sonucunu olumlu değerlendirmiyor ama.

Demin de söylemiştim. Sol kesimin başına maalesef, 60'lı yılların ortasından itibaren çok büyük bir talihsizlik geldi. Çok büyük bir şekilde batıya endekslendi. Bugün de hâlâ, sol düşünce içinde olup batıyı eleştirme durumunda olan çok az kimse vardır. Bunlardan biri diyelim ki Doğu Perinçek'tir, birisi de Atilla İlhan. Bilmiyorum, belki düşünülürse, solcu olduğunu beyan edip de hem batıyı eleştiren başkaları da belki vardır, ama benim aklıma şu anda gelmiyor. Neden? Çünkü solcuların çok büyük bir kesimi, hakim kesimi batıcılıkla solculuğu özdeşleştirdiler. O yüzden sol halktan ve milletten dışlanmış hale geldi. Oysa aslında Türkiye'nin geleneksel değerleri içinde Türkiye'de hakim olan birey değil, cemiyettir. Toplum, Türk geleneklerinde, bireyin önünde gelir. Dolayısıyla toplumcu görüşün Türk toplumunda çok rahat kabul edilmesi gerekirdi. Halbuki Türkiye'de solcular toplumculuğu bir tarafa bırakıp batı bireyciliğine sarıldılar. Ve bana göre hem temel ideolojilerine ihanet ettiler hem de onarılması çok zor bir biçimde halktan ve milletten kopma durumuna düştler.

Şimdi ben bir soru yönelteyim. Sen solcu olduğunu söyleyip de Kemal Tahir'e özel ilgi gösteren kaç kişi tanıyorsun? Pek yok. Şimdi düşünülmesi lazım. Bu adam hayatının en değerli 12 yılı aşkın zamanını cezaevinde geçirmiş. Bu adamın solculuğu nasıl bir solculuk? Düşünülmesi lazım. Haa, düşünülmeyince olmuyor. Ciltlerle kitap yazmış. Sadece öyle kahve soh-

beti falan değil. Tabii demin de söylediğim gibi, solcularda hakim olan şey toplumculuk, toplum değil, batıcılık. Batıcılığın esası ise bireycilik. Hem aşırı bireyci olacaksın hem toplumcu ideolojinin temsilcisi olduğunu iddia edeceksin. İşte bu tezadın içinde Türkiye'de, meclisin içinde sosyalist olduğunu söyleyebilen bir partiye rastlayamıyoruz. Sosyalist parti meclise giremez diye bir yasa yok. Neden giremiyorlar? Halkla ters. ÖDP var, İşçi Partisi var Doğu Perinçek'in... Neredeler mecliste? Çünkü toplumcu olabilmenin şartı o toplumun özelliklerini ve temel değerlerini iyi bilmekten geçiyor. Topluma, "*Ben sana yeni değerler getiriyorum*" diye tepeden inme, toplumun önderliğine sıvanırsanız toplum bunu reddediyor. İşte bunun en tipik örneği, Cumhuriyet'i kurmuş olan CHP'nin meclis dışında kalmasıdır. Üstünde çok düşünülmesi gereken bir hadisedir. Atatürk müthiş bir şey söylüyor. Siyasi ve askeri bir deha olarak çok müthiş taraflan var da, benim için en büyük tarafı sürekli olarak millet kavramı üstünde durmasıdır. Millet şunu yaptı, millet bunu yaptı, bunu millet başardı, Türk milleti şöyledir... Evet. Sürekli olarak millet kavramı üstünde duruyor. "*Ben yaptım*" demiyor. Sonradan çıkanlar "*Atatürk yaptı, etti*" diyor. Ama Atatürk'ün kendisine baktığımızda hep milletten söz ediyor. En büyük başarısı Atatürk'ün, kendisiyle millet arasında bir bütünlük meydana getirebilmesi. İşte böyle bir bütünlük meydana getiremeyenleri millet bir kenara itiyor. Bunun üstünde çok düşünmek lazım.

ULUSAL SİNEMANIN ADI KONULMUŞ İLK ÖRNEĞİ: *BİR TÜRKE GÖNÜL VERDİM*

Bir Türke Gönül Verdim filmine gelebilmek için geçirdiğiniz aşamayı, fikri süreci yeterince konuştuk, sanıyorum. Ama filmin senaryo aşamasını ve konunun nasıl şekillendiğini ele almadık.

O tarihlerde ben Eva Bender ile evliydim. 1968'deki tek filmim *Sıla-*

dan Mektup belgeselini çekerken Eva da benimleydi. Film için Anadolu'yu geziyoruz. Böyle bir film yapmayı, yani bir yabancı kadının Anadolu'ya gelişini o yolculuk sırasında düşündüm. İkincisi, o tarihlerde Sami Şekeroğlu ve eşiyle çok yakın ilişkimiz vardı. Eva sık sık onlara giderdi. Özellikle Duygu Şekeroğlu ile çok yakın arkadaştılar. Onların da dindar bir komşuları vardı. Eva onlarla da tanışmış, oraya sık sık gidip geliyor. Bir gün bir bayram namazı olmuş. Eva da onlarla beraber gitmiş ve camide namaz kılmış. Ama namaza alışkın olmadığı için, her tarafı tutulmuş bir şekilde gelmişti. Tabii Eva camiye gitti, namaz kıldı da Müslüman oldu diye bir şey yok. Eva ailesi itibariyle oldukça kuvvetli bir dini kökenden geliyordu. Onda bir din meselesi vardı. O din meselesi, o dindar aileyle birlikte bayram namazına gitmesi... Tabii benim tahmin edebileceğin gibi hiçbir teşvikim yok. Ama olay bana anlatıldığında ilginç geldi. İşte *Bir Türke Gönül Verdim* filminin konusunun doğuşu bu bayram namazı meselesiyle daha önce çektiğim *Sıladan Mektup* adlı belgesel sırasında yaptığımız Anadolu gezisi oldu. Yani konu olarak ana hatlan böyle oluştu. Konunun geri plandaki fikriyatını ise konuştuk. O ayn mesele.

Dönemin bazı gazetelerinde bir haberden etkilendiğiniz de yazıyordu.

Tabii o mesele de var, *Bir Türke Gönül Verdim*'in kaynağında o sıralarda olmuş bir olay gazetelerde okuduğum bir haber... Margit Schmidt adında bir Alman kadın, ikiz çocuklanyla beraber Ürgüp Göreme civanna çocuklannın babasını aramaya geliyor. Ve bulamadığı için, o civarda onu benimseyen bir ailenin yanında yaşıyor. Bu haber gazetelerde çıkmıştı.

Bir Türke Gönül Verdim filminiz 2. Adana Altın Koza Film Yarışması'nda en iyi ikinci film ödülünü aldı. Seyirci açısından da başarısız olmadı galiba.

Adana Festivali'nin ilk iki yıl tertiplenmesini Türk Film Arşivi (TFA) yaptı. Yani Adana'da bir grup TFA ile temas kurarak birlikte organize etmişlerdi. İlk festivalde Kemal Tahir'in jüri başkanı olması da bu ilişki saye-

sinde olmuştu. *Bir Türke Gönül Verdim* 1970'deki 2. Adana Festivali'ne iştirak etmişti. O yıl Yılmaz Güney'in *Umut* filmi en iyi film seçildi. Bir yıl önce de yine Yılmaz Güney'in *Seyyit Han*'ı üçüncü film olmuştu. Tabii şunu ifade etmek gerekir ki artık 1969-70 yılına gelindiğinde daha önce de konuştuğumuz gibi renkli filmler ağırlık kazanmaya başlamıştı. Siyah beyaz filmler ticari açıdan renkli filmlerle rekabette zorluk çekiyorlardı. Bu açıdan *Bir Türke Gönül Verdim* de bir istisna olmadı. Yani ticari başansı renkli filmler seviyesinde olmadı. Ama siyah beyaz filmler içerisinde, hele tanınmış yıldızların oynamadığı bir film olarak belli bir başarısı oldu. Bu filmi gösteren sinemalardan, dağıtım yapan işletmelerden hiç kötü bir tepki gelmedi. Genelde olumlu karşılandı. Zaten bütçesi pahalı bir film olmadığı için başanlı oldu. Nitekim bu filmi yaptıran şirket ondan sonra çok pahalı bir ticari filmin yönetmenliğini bana yaptırdı: *Adsız Cengaver*.

Belki filme en büyük tepki, filmin fikriyatına karşı olan eleştirmen ve yazarlardan geldi.

Ben o filmde gerçeklerden yola çıkmaya çalışmıştım. Fakat işte zihinsel frengili kimseler, "*Yahu nasıl olur? Batı Avrupa'nın gelişmiş ülkelerinden gelen bir kadın bir Anadolu köyünün zor şartlarında yaşamayı nasıl kabul eder? Nasıl Müslüman olur? Bu gericiliktir*" falan dediler. Eh işte... Ama genelde eleştirmenlerin yaklaşımı, bir istisnanın dışında olumluydu denebilir. Eleştiriler arasında en olumsuz, en sert eleştiri Nijat Özön'den geldi. Filmi çağdışı bir film olarak değerlendirdi. Onun kadar menfi yaklaşan bir eleştirmen de hatırlamıyorum.

Bir Türke Gönül Verdim'de ferdin toplum içinde erimesi, toplumun ferdin önünde yer alması meselesi var. Orada Eva Bender'in canlandırdığı Alman kadın, Türk toplumunun değerlerini benimseyene kadar kendisi de çok benimsenmiyor.

Şimdi şöyle söyleyeyim. Fert ve cemiyet meselesi... Burada anlatılmak istenen esas itibariyle şu. Türkiye'nin toplumsal özelliği, kendi kurallarına

uyan yabancıya açık olmasıdır. Ama o toplumun değerlerini kabul ettiği ölçüde yabancıya açıktır, diyorum. Batıda böyle değil. Şunu belirtmek gerekir ki batı bugünkü toleransına çok geç geldi. Bugünkü dış görüntü büyük ölçüde bizi aldatıyor. Bizim aydınımızı aldatan da bu dış görüntü. Batı bu görüntüye çok uzun bir zaman sürecinde geldi. Yani bu tolerans fikri, batının çok kanlı aşamalardan sonra vardığı bir nokta. Ama bizde bu Türk kaynağında var. Ben *Bir Türke Gönül Verdim*'e başlarken Mevlana'dan başlayarak geliyorum. Aslında o Alman kadının bir Türk köyüne kabul edilme hikâyesinin tarihi, düşünsel kaynağını işaret etmeye çalışıyorum. Sadece film meselesi değil. Mesela Avrupa'da Avrupa dışı unsurların kabulü çok yeni bir mesele. Ayrıca ne ölçüde kabul ettikleri, ne kadarının lafta kalıp ne kadarının uygulamada gerçekleştiği de ayrı mesele.

Filminizde Bilal İnci'nin canlandırdığı bir işçi karakteri var. Almanya'ya giderek orada çalışmış, sonra evlenmiş.

Bozulmuş işçi tipi.

Bilal İnci'nin, yani Avrupa'ya gitmiş, orada çalışmış, ekonomik bir ilişki içine girmiş olması ve bozulmuş bir tip olmasında bir öngörü mü var? Yani batıyla bir ilişkiye girildiğinde böyle bir bozulmanın kaçınılmaz olarak gerçekleşeceğine dair. Öyle mi düşünmüştünüz?

Evet. Tabii şimdi oraya gitmiş ve bireyselleşmiş. Mesela işçi, ama işçi hareketine uzak duruyor. İşçi, ama iş sahibi olma çabası içinde. Ve kendi çıkarını her şeyin önünde tutuyor. Bilal İnci orada son derece de egosantrik, benmerkezli, kendi bencil çıkarlarını her şeyin önünde tutan bir tip çiziyor.

Batıyla teması olanlarda mı sadece bu benmerkezlilik oluyor? Türklerin içinde batıyla hiç teması olmamış olanlarda da bu tiplere rastlanmıyor mu?

Türk toplumunda böyle tipler, hiç şüphesiz batıyla temastan önce de vardı. İnsan ruhunda varolan bir şey bu. Şimdi buradan şuraya geçelim. Ben çok ilgi duyduğum, çok etkilendiğim düşünürlerden biri olarak Fre-

ud'u zikrettim. Freud'un beni çok etkilemiş görüşlerinden biri, insan ruhu üzerine yaptığı tasniftir. İnsan ruhunun üç bölümden meydana gelmesi: İd, ego, süper ego. Yani id, insiyaklan, içgüdüleri, hayvanlarla müşterek olduğumuz noktaları ifade ediyor. Ego, insan aklının işin içine girdiğinde bizi hayvandan ayıran ilk aşamayı... Aklı kendi çıkarına kullanma, kendi bireysel çıkarını her şeyin üstünde tutma meselesini. Bunun üstüne gelen, süper ego. Süper ego, toplumsal değerlerin bireyin üstünde olması, bireyin içgüdülerine, kendi ego eğilimlerine vicdanın hakim olması meselesidir. Bu açıdan bakıldığında, her kültürden insanda doğal insiyaklar, bencil tavırlar, davranışlar vardır. Üçüncüsü ise, yani süper ego az olan bir şey. Yani toplumsal kurallara, törelere uyum veyahut vicdanın egemenliği. Bu insanlara eşit dağıtılmış bir şey değil. İşte insanı, farklı insan kılan bu süper ego meselesidir. Ona Nietzsche "insanüstü" demiş. İnsanın aslının kötü ve bencil olduğunu hesaba katarak, insanın o kötülüklerden, bencilliklerden arınabilmesini Nietzsche öyle adlandırmış. Freud'un da süper ego olarak vasıflandırdığı tanıma denk düşen bir tanım. İnsandaki ego meselesi, insandaki bilinçli kötülüğü meydana getiren, onu hayvandan daha kötü hale getiren özelliktir. O özelliğin törpülenebilmesi, dizginlenebilmesi, gemlenebilmesi ancak ya toplumsal töreler ya da bireysel vicdanla olabilen bir şey. O ikisi de olmadığı zaman ortaya çıkan tip Bilal İnci'nin canlandırdığı tip gibi oluyor. Orada gösterilmek istenen, kendi törelerinden, kendi toplumunun değer yargılarından uzaklaştığında, vicdani bir gücü kalmadığında bir Türk ferdinin ne şekilde çıkarcı, bencil bir hale geleceği. İşte bir çeşit batı terbiyesinden geçmiş yani batıya gittiğinde öğrendiği, öğrenip de döndüğü şey bireysel çıkarcılık şeklinde tecelli ediyor. Buna karşılık henüz batıya gitmemiş olan, henüz daha geleneksel mekânından kopmamış olan Ahmet Mekin'in canlandırdığı tipte de işte o toplumsal değerlerin bir ölçüde varlığını nasıl muhafaza ettiği gösterilme durumunda.

Peki hem onlar muhafaza edilip hem değişim nasıl olabilecek? Ya da şöyle

sorayım. Toplumsal değerler, manevi değerler maddi değişime engel mi?

Bu çok önemli bir soru. Maddi değişimle manevi değerler arasındaki ilişki gerçekten üstünde çok dikkatle durulması gereken, gerçekten son derece önemli bir mesele. Ben *Bir Türke Gönül Verdim* filminden, o filmin yapıldığı 1969 yılından günümüze, 31 yıl sonraya atlıyorum. Bugün Türkiye benim yaşadığım altmış küsur yıllık yakın zamanın ekonomik bakımdan, en müreffeh, en zengin, maddi açıdan en gelişmiş zamanını yaşıyor. Ama gene benim gözlemlediğim biçimde, bugünkü Türkiye ahlaki bakımdan da en çözülmüş zamanını yaşamakta. Her düşündüğümde tüylerimi ürperten bir gerçek var. Bugün yapılan hesaplara göre, Cumhuriyet'in kurulduğu yılarda adam başına düşen milli geliri 46 dolar. Bu, açlık sınırında bir toplum demek. Ancak karnı doyan, ama üstüne başına bir şey alacak gücü olmayan toplum demek. Bu toplum bağımsız, milli bir devlet kuruyor. Müthiş bir şey! Bugün resmi rakamlara göre milli gelir 3 bin dolan aşıyor. Kara para gibi durumlar, kayıt dışı ekonomi göz önünde tutulursa adam başına gelir 6 bin dolara çıkmakta. 46 dolardan 6 bine olağanüstü bir gelişme. Müthiş! Peki, moral bakımdan, manevi değerler bakımından acaba Cumhuriyet'in ilan edildiği yılların Türkiye'si mi daha yüksek bir toplum, yoksa bugünkü mü? O zamanki, kuşkusuz. Bunu anlamak için o zamanın edebiyatıyla, 1990'ların edebiyatını karşılaştırmak bence yeterli, ilginç bir fikir verebilir. O bakımdan sorduğun soru son derece ilgi çekici bir soru. Yani manevi değerlerle maddi gelişimin oranı nedir? Bunun Türkiye dışında da çok önemli gözlemcileri var. Bunlardan bir tanesi çağımızın belki de en önemli Rus düşünürü Soljenitsin. Soljenitsin ilerleme ve gelişme kavramlarının manevi değerleri ortadan kaldırdığını ve büyük bir ahlak çöküntüsü yarattığını söylüyor. Bunun yanı sıra Amerika'nın en önemli düşünürlerinden, savunma ve güvenlik uzmanlarından Brzejinski de aynı şekilde, çılgın tüketim toplumlarının toplumsal sorumluluğu olmayan bireyler ortaya çıkarttığını bunun da toplumun geleceği

bakımından büyük bir tehlike meydana getirdiğini ifade ediyor. Özellikle iki kutuptan örnek verdim. Ben manevi değerlerin maddi gelişme için bir büyük engel olduğunu düşünmüyorum. Ama maddi gelişmenin manevi değerlerde büyük bir çöküntüye yol açtığı önemli bir gözlem.

Sizin özellikle *Bir Türke Gönül Verdim*'den itibaren çektiğiniz filmlerde dini motifler daha çok gözüküyor.

Evet. Türk toplumunun, Türk kültürünün temel bir gerçeği olarak.

Bu motiflerin *Bir Türke Gönül Verdim* filminden itibaren belirgin olarak görülmesi, sizin Türk toplumunun manevi değerlerine ilişkin olan bakışınızdaki değişikliğin bu tarihin hemen öncesindeki dönemde oluştuğunu mu gösteriyor? "Ulusal Sinema" düşüncesine giden süreçte böyle bir konuya değinmiştik.

Tam olarak değil. Mesela *Gurbet Kuşları* filmi. O filmin sonunda Özden Çelik evlenmek niyetiyle Filiz Akın'ı evine getirip annesiyle babasıyla tanıştırdığında Filiz Akın ne hediye getiriyordu? Bir Kuran hediye getiriyordu. Ve ailenin annesi Muadelet Tibet kitabı öpüp başına koyuyordu. Gelinin, kendilerinin dini bütün bir Müslüman aile olduklarının bilincinde olmasını çok olumlu bir işaret olarak gördüklerini ve o bakımdan gelini çok rahatlıkla kabul ettiklerini ifade eden sözler söylüyordu. Bu sahne *Gurbet Kuşları*'nın çıkış noktası olan Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyununda olan bir sahne değildi. Diyaloglan yazan Orhan Kemal de solcu bir yazar olmasına rağmen en ufak bir şeyde bulunmamıştı. Çünkü İslam gerçeği Türk geleneksel ailesinin özelliklerini meydana getiren önemli bir gerçektir. *Gurbet Kuşları* çok bilinen bir film olduğu için onu örnek verdim. *Haremde Dört Kadın*'da da İslami özelliklerin altı çizilmiştir. Orada da bir namaz sahnesi vardır, Fransız kadının ilgiyle izlediği. Orada da var, ama senin bahsettiğin şekilde 1969'da *Bir Türke Gönül Verdim*'den itibaren olan filmlerde bu biraz daha altı kalın çizilen bir vurgu olmuştur. Çünkü şunu düşünebiliriz. 1968'den itibaren dünyadaki sol hareketlere paralel olarak Türkiye'de de bir sol hareket başladı. Bu hareketin tipik tezahürle-

rinden biri de milli ve manevi değerlere çok şiddetli bir karşı çıkma meselesiydi. Daha önceki sol diyelim ki benim için en tipik örnek Kemal Tahir ve *Gurbet Kuşları*'nda beraber çalıştığımız Orhan Kemal örneği olmak üzere, onlar bu değerlere şiddetle karşı çıkmamaktaydılar. Onlar mücadelelerini daha çok maddi konular, yani ekonomik ilişkiler, ekonomik yapı konuları üstünde yürütmekteydiler. Fakat 1968'den itibaren başlayan hareketler Türkiye'de de yansımasını bulduğunda, Türkiye'de yeni bir sol hareket çıktığında bu sol hareket milli ve manevi değerleri karşısına aldı. O zaman ben belli bir ölçüde soldan gelen birisi olarak o hareketi tasvip etmedim. Bilhassa o hareket karşı çıktığı için ben "Milli ve manevi değerleri cevval kelam yok edemeyiz, yok sayamayız. Onlan karşımıza alamayız. Ha bunlann istismar edilmesi, kötüye kullanılması başka bir şeydir. Bunların hangi şartlarda var olduğunu ve hangi şartlarda bu varlığı karşımıza almanın yararsız olduğunu bilmemiz lazımdır," şuuru bilhassa 68'den sonra bende ortaya çıkan bir durum oldu. *Bir Türke Gönül Verdim*'in yapım tarihinin 1969 olması o açıdan tesadüf değildir.

PİYASADA GÜÇLENME ÇABALARI, YENİDEN TİCARİ FİLMLER

Bir Türke Gönül Verdim filminden sonra iki ilginç çalışma yapıyorsunuz. Birisi bir müzikal deneme, öbürü sinemaskop formatta bir masal filmi. Bu çalışmalar sizin profesyonel sinemacı kişiliğinizin yeniden ortaya çıktığını gösteren filmler. Esasen "Ulusal Sinema" tartışmaları ve *Bir Türke Gönül Verdim* filminin ardından bu kavramlara uygun olduklan gösterileLilecek *Fatma Bacı* ve *Vurun Kahpeye*'ye kadar tümüyle ticari açıdan güçlenme arayışındasınız gibi gözüküyor.

Doğru. Ben kendime göre çevremde iddialı birisi olarak tanındığım için, şirketler de bana iş teklif ederken düşünüyorlardı. Renkli filmin gelmesiyle beraber piyasada revaçta olan yönetmenler arasında da bir statü-

ko değişikliği meydana geldi. O tarihlerde bazı yönetmenler Orhan Aksoy mesela, Ülkü Erakalın yine melodram konusunda revaçtaydı. Mesela macera filmlerinde Natuk Baytan, Cüneyt Arkın'lı filmlerde çok tutulur hale gelmişti. Benim sinemanın fikri taraflanyla ilişkim hem beni bağlamaktaydı hem prodüktörleri de bana karşı müteyakkız duruma sokmaktaydı. Orada bilhassa o değişim dönemi, 65 ve 68 yıllan arasında o üç yıl bir değişim, bir tereddüt, bir arayış dönemi. Sonra 70'den itibaren sinema bütünüyle renkliye geçtikten sonra şartlar bir miktar oturdu. Ben de o oturmuş şartlara daha rahat ayak uydurdum. Ama açıkçası TV için *Aşk-ı Memnu*'yu yapana kadar yaptığım işlerden de çok büyük bir tatmin duymadım.

Fatma Bacı ve *Vurun Kahpeye* de dahil mi?

Onlar da dahil olmak üzere. Tabii *Bir Türke Gönül Verdim*'den itibaren *Çöl Kartalı*'na kadar yaptığım filmlerin iş yapması benim meslek içindeki itibanmı yeniden arttırdı. Bu itibar artarken öbür taraftan "Yeşilçam yönetmeni" suçlaması, "memur yönetmen" suçlaması da yapıldı. Tabii aç kalmak lazım, piyasa dışı itibarlı olmak için, işsiz kalmak lazım. O arada başka filmler de var.

Sevmek ve Ölmek Zamanı, Ali Cengiz Oyunu...

Fikret Hakan'la *Cennetin Kapısı* var.

Zannediyorum siz de bu filmlerin filmografinizde çok önemli yer tutmadığını düşünüyorsunuz.

Eh işte. Söyledim demin. Piyasa içi itiban kazanmak meselesi...

O zaman bu, tümüyle ticari çalışmaları hızla geçip *Fatma Bacı*'yla *Vurun Kahpeye*'ye ve oradan da *Aşk-ı Memnu*'ya gelelim. İlk olarak, müzikal denemeniz *Yaşamak Ne Güzel Şey*'den başlayabilir miyiz?

Bir dostum vardı, Ali Dilber diye. Sanat konulanna meraklı, varlıklı bir ailenin çocuğu idi. Benim yaptığım *Karakolda Ayna Var* ve *Kız Kolunda Damga Var* filmlerinin sanat yönetmenliğini yapmıştı. Bu filmlerin kazan-

dığı başarı üstüne Ali Dilber bana ortak bir film yapmayı teklif etti. *Yaşamak Ne Güzel Şey* adlı bir müzikal film yapma deneyine girdik. Benim de ilk renkli filmimdir. *Bir Türke Gönül Verdim* benim son siyah beyaz sinema filmim oldu. Tabii TV için yaptığım *Aşk-ı Memnu* hariç tutulursa. Öztürk Serengil ve Selda Alkor başrolde oynamaktaydılar. Bu filmi esas itibariyle, büyük ticari başarı kazanmasını umarak gerçekleştirmeye çalıştık. Tabii bu bana bir şey öğretti. Müzikal filmin ne kadar zor olduğunu.

Niye müzikali tercih ettiniz? Normal bir drama yerine...

İşte ticari başarısının yüksek olacağını farz ederek. Türkiye'de müzikli film geleneği çok eski. Tabii sesli filmle beraber, ilk sesli filmlerden itibaren, dünyanın pek çok ülkesinde, özellikle Mısır'da olduğu gibi, Türkiye'de de tanınmış şarkıcılar filmlerde oynamışlardı. Fakat bizim *Yaşamak Ne Güzel Şey* filminde yapmak istediğimiz bu değildi. Amacımız, Amerikan müzikalleri gibi bir film yapmaktı. Tabii filmin yapımı sırasında, niçin bu tarz müzikal filmleri Amerika'dan başka bir ülkenin kolay kolay yapamadığını anladık. Mesela Fransa'ya baktığınız zaman, orada bile Jacques Demy'nin *Cherbourg Şemsiyeleri* gibi çok istisnai örnekler dışında, böyle bir şey yok. Film tabii, bizim hedeflediğimiz sonuca ulaşmadı. Yani yer yerinden oynamadı. Ama dikkati çeken bir film oldu. Kendi içinde değişik bir tarzı olduğu için...

Adsız Cengaver bazı yönlerden *Yaşamak Ne Güzel Şey* filminizden daha dikkate değer bir yapım. Bu filmi size, *Bir Türke Gönül Verdim* filminin de yapımcısı olan Erman Film yaptırıyor.

Benim bu ilk renkli film denememin arkasından, Erman Film bana, o zamanın eğilimlerine uygun olarak İranlılarla yapılacak bir ortak yapım teklifi getirdi. Yani ortak yapımlar, komşu dış pazarlar göz önünde tutularak yapılması gereken bir film olacaktı.

Daha önce bu dış pazar meselesini konuşmuştuk.

Tabii zaten ben *Adsız Cengaver*'i yapmadan önce Cüneyt Arkın vası-

tasıyla İran'la Türkiye arasında ortak film yapımlan yapılmaya başlanmıştı. *Adsız Cengaver* bunların içinde en iddialı filmlerden biri oldu. Hürrem Erman o tarihlerde Türkiye'deki film yapımcılarının en geniş imkan sahibi olanlarından biriydi. İran sinemasının en geniş imkanlara sahip olan prodüktörlerinden biriyle anlaşmışlar. Cüneyt Arkın her iki ülke için de çok sevilen bir oyuncu. Başrolü o oynayacak. İçinde başka bazı İranlı oyuncular da olacak. Türkiye'de çekilecek. İşte bu şartlar içinde senaryoyu ben yazdım. Dediğim gibi ortak kültür kaynaklarından yararlanmak söz konusu olduğunda, hatta iki ülkenin dışındaki ortak kültüre sahip diğer ülkeleri de ilgilendirmek üzere büyük ölçüde *Binbir Gece Masalları*'ndan bir ölçüde de başka efsanelerden motifler kullanarak o senaryoyu yazdım. İlhan Arakon görüntü yönetmeniydi. Kadın oyuncu İran'dan geldi. Puri Banai diye tanınmış bir oyuncuymuş. Benim pek bir bilgim yoktu. Hürrem Erman İran'a gitmiş, kadını görmüş beğenmiş. Hümayun diye yine İran'ın meşhur bir komedi oyuncusu geldi. İşte aynca bizden Nebahat Çehre falan. Türkiye'de yaptık çekimleri. Fakat bu filmde bazı trükaj, görüntü hileleri vardı. İşte şişenin içinden dev çıkıyor. Yüzüğün içinden bilmem ne gözüküyor falan. Bunlardan ötürü filmin teknik işlemleri İngiltere'de Rank Stüdyolan'nda yapıldı. Hatta dev sahneleri İngiltere'de çekildi. Devi bir İngiliz oyuncusu oynadı. Film burada gösterildiği zaman, bir Cüneyt Arkın filminin görebileceği kadar bir ilgi gördü. Ben gösterim sırasında İran'a davet edildim. Gittiğimde İran'ın beş büyük sinemasında Cüneyt Arkın'ın beş ayn filmi oynamaktaydı. Öylesine ünlüydü o tarihlerde.

O filmler de ortak yapımlar mıydı?

Onlar da ortak yapımdı. Bir veya ikisi salt İran filmi de olabilir. Ama daha çok ortak yapımlardı. İşte o dönemin tipik filmlerinden biriydi *Adsız Cengaver*. Mesela Cüneyt Arkın'la yapılan bu filmlerin dışında diyelim ki Araplarla, Mısırlılarla da çalışmalar oluyordu. Bunlan özellikle kullandım. Çünkü o tarihlerde Mısır sineması devletleşmiş bir durumdaydı. Lüb-

nan'da bazı Arap sermayedarlar Mısırlı oyuncuları kullanarak Mısır'da gösterilecek bazı filmler yapıyorlardı. İşte Hulki Saner'le başlayıp başka prodüktörlerle devam eden bir başka ortak yapım meselesi de Arap dünyasıyla olan filmlerdi ki, bunların birçoğunda Emel Sayın oynuyordu. Emel Sayın ve Mısırlıların o tarihte meşhur bir oyuncusu Ferit Şevki. Filmlerin bir kısmını Atıf Yılmaz yaptı, bir kısmını Metin Erksan yaptı. Bir kısmını Hulki Saner kendisi yaptı. Ortada öyle bir hareket devam etmekteydi. Öte yandan burada, daha önce ifade ettiğim gibi bilhassa Hülya Koçyiğit'li filmler Yunanistan'da çok büyük pazar bulmaktaydı. İşte bu yeni ortaya çıkmış olan komşu pazarları da göz önünde tutan filmler yapma dönemi içinde ben de bu *Adsız Cengaver*'i gerçekleştirmiş oldum.

Tek ortak yapımı filminiz bu mu oldu?

Evet.

Filminizin Türkiye ve İran dışında gösterildiğini biliyor musunuz?

Tabii. İran dışında gösterildi. Şöyle de bir olay oldu. Şimdi bu filmi yaptıktan sonra Mısırlılar "Biz de böyle bir şey yapalım" diye Hürrem Bey ile beni davet ettiler. Biz 1973 Nisan ayında gittik Mısır'a. Ama Ekim ayında Mısır-İsrail "6 Gün Savaşı" çıktı. Ondan sonra Mısır'la ilişkilerimiz o savaş dolayısıyla bir kesintiye uğradı. Arkasından 1974'de Kıbrıs hadiseleri oldu. Bununla çok şey değişti. Bir defa sinemadaki Türk-Yunan işbirliği sona erdi. O hadisede Mısırlılar Yunanistan'ın tarafını tuttular. Ondan dolayı Mısır'la Türkiye ilişkileri gerginleşti. Bir yıl sonra 1975'de Lübnan İç Savaşı başladı. Beyrut devreden çıktı. Daha sonra da 1979'da İran'da Humeyni hadisesi oldu. Dolayısıyla o ilişkiler de kesildi. 1974 ile 1979 arasındaki bu dört yılda Türkiye, dış pazardaki bütün ilişkilerini kaybetti. Şimdi *Adsız Cengaver* ile ilgili de ilginç bir şey söyleyeyim. Televizyonda gösteriliyor bir gün. Seyrediyorum. "*Allah Allah! Ya bu filmin seslerinin, müziğinin böyle olmaması lazım. Konuşanlar farklı. Bu nedir?*" Hürrem Bey'e müracaat ettim. Güldü dedi ki, "*Ya, Araplar biz kendimize göre kop-*

ya basacağız diye benden negatifi istediler. Ben de boş bulundum, gönderdim. Bir daha da geri gelmedi. Televizyona satma durumunda elimde kopya yok. sonun da Arabistan'a gittim. Orada bir kopya buldum, satın aldım. Türkiye'ye getirdim. Yeniden dublaj yaptırdım. Senin TV'de gördüğün işte o kopyadır." (*Kahkaha atıyor.*) İşte *Adsız Cengaver*'in hikâyesi.

Sinemaskop olmasını temaşa özellikleri açısından mı düşündünüz?

Ben düşünmedim. Sinemaskop olmasını onlar istediler. Dediğin sebepten ötürü.

O trükajları İlhan Bey mi tasarladı?

İlhan Bey benden önce, filmin çekimleri başlamadan önce İngiltere'ye Rank Stüdyolan'na gitti. İşte senaryo üstünde cin ne olacak, kılıç ne olacak, yüzükte bilmem ne olacak? O konuda aldığı malumat ve talimatlar üzerine çekerken de büyük ölçüde İlhan Bey, "Onu öyle yapalım, bunu böyle yapalım" diyordu. Sonra ben gittim. Orada filmin son hazırlıkların yapılması benim gözetimimde oldu, ama çekimden önce İlhan Arakon gitmişti. O trükajlı çekimleri Victor Margutti diye bir "special effects" uzmanı vardı. Onunla beraber tasarlamışlar. Tabii laboratuar işlemleri falan da orada yapıldı.

Adsız Cengaver renkli ikinci filminizdi. *Yaşamak Ne Güzel Şey* de ilk renkli filminiz. Bu filmleri çekerken renk unsurunu dikkate aldınız mı? Yoksa siyah beyaz çekerken nasıl yapıyor idiyseniz öyle mi çektiniz filmleri?

Şimdi mesela *Yaşamak Ne Güzel Şey*. Bunu yaparken daha önce yaptığım siyah beyaz filmlerin bu sefer renkli çekilmiş olanı gibi bir düşünceden hareket etmek istemedim. Yani diyelim ki, *Bir Türke Gönül Verdim*'i renkli çekseydim veyahut *Gurbet Kuşları*'nı renkli çekseydim diye düşünmedim. Renkli film yapıyorum, farklı olsun. Tabii onun yapımcısı varlıklı bir arkadaşımdı. Ama Metro Goldwyn Mayer değildi. Müzikal olması renkli olmasını getirdi: Görüntü ve ses... Rengi bir temaşa unsuru olarak kullanmak. Hele ilk renkli filmim olduğu için renk meselesini düşündüm

tabii. Hakeza *Adsız Cengaver*'e gelince o çok daha açık seçik belliydi. Bir masal filmi, gerçekdışı bir film. Fantastik elemanlar. Tabii ki o da... Mesela *Fatma Bacı* filmi, daha ileriki tarihte yaptığım bir film. Aslında siyah beyaz dönemin geleneğinden bir filmdir. O filmin renkli olmasını gerektirecek bir şey yoktu. Niye renkliydi? Ama artık ben 1972 yılında o filmi yaptığımda siyah beyaz film kalmamıştı. Yoksa çok tipik bir siyah beyaz film olma özelliğindeydi. Ama ilk iki renkli filmim *Yaşamak Ne Güzel Şey* ve *Adsız Cengaver* benim için de yenilik olan renkli filmde, yaptığım siyah beyaz filmlerden farklı olmalarını düşünerek yaptım. Ondan sonra yine mesela Cüneyt Arkın'la *Çöl Kartalı* diye bir film yaptım 1971'de. O da renkli film kurallarına çok uygundu. Ama diyelim ki *Fatma Bacı, Kızın Var mı Derdin Var* gibi filmler bunlar aslında siyah beyaz film dönemi kapanmış olduğu için renkli yapılmış filmlerdendi.

Cennetin Kapısı ile ilgili bir belirsizlik var. Bu filmi size ait kabul edenler var, ama jenerikte yönetmen olarak Fikret Hakan adı geçiyor.

Ha, şu mesele! 1972 yılında o filmi yapmaya başladım ben. Fakat prodüktörüyle aramda anlaşmazlık çıktığı için büyük bir kısmını çektiğim filmi tamamlayamadım bıraktım. Aradan bir süre geçtikten sonra filmin başoyuncularından biri olan Fikret Hakan filmi tamamladı. Herhalde Fikret Hakan'la filmin tamamlanması ve gösterime girmesi 1973'e rastladığı için olacak 73 yılında gösterilmiş olabilir. Ama başlangıcı 1972'dir.

Ve film onun adıyla piyasaya çıktı?

Evet, Fikret Hakan'ın adı geçiyor. Doğrusu da o. Çünkü sonu benim düşündüğüm şekilde getirilememiş bir tasarıydı. Zaten ben o yüzden tasarıdan ayrıldım.

Önceki döneme ait bir şey sormak geldi aklıma. Özellikle işsiz kaldığınız dönemde Nil-Ay Film hâlâ faal değil miydi? Memduh Bey'le ilişkiniz bitmiş miydi?

Bitmişti evet. Uğur Film'le son filmim *Kız Kolunda Damga Var*'dı.

1967'de yapmıştım. Bundan dört sene sonra Uğur Film'le işte *Çöl Kartalı* filmini yaptık. O da tarihi kostüme bir filmdi. Araya bir dört yıl girmişti.

Nil-Ay Film 1966'da mı kapanmıştı?

1966'da evet. 1964'de ilk film *İstanbul'un Kızları* idi. Ondan sonraki film *Canım Sana Feda* idi. Ondan sonra *Karakolda Ayna Var* oldu. Zannedersem üç film yaptık Nil-Ay Film olarak Memduh Ün'le. *Kız Kolunda Damga Var* tamamen Uğur Film yapımıydı.

Memduh Bey'le köklü bir ilişkiniz vardı. Niye o dört yıl girdi araya? Hem de sizin ekonomik olarak sıkıntıda olduğunuz bir dönemdi. Bir sürtüşme bir anlaşmazlık mı yaşadınız o yıllarda kendisiyle?

Yani çok şey olmadı. Açık seçik bir sürtüşme olmadı. En son şeyi yaptık. Ben onun bana uygun gördüğü *Karakolda Ayna Var, Kız Kolunda Damga Var*'dan sonra ben aynı şeyleri yapmak istemedim. Aynı tarz iş yapmak istemedim. Memduh Ün de aynı tarihlerde bir bocalama geçirdi. Yani siyah beyazdan renkliye geçişte Uğur Film olarak o da bir bocalama geçirdi. Yani karşılıklı olarak konularda uyuşamadık herhalde. Yoksa açık seçik bir tartışma, sürtüşme olmadı.

1973 yılında dört film yapmışsınız. 1972'de yaptığınız *Fatma Bacı*'yı ve 1973 tarihli *Vurun Kahpeye*'yi sonraya bırakarak, yani kronolojik sırayı biraz bozarak ticari filmleri konuşmayı sürdürelim.

Kısa kısa değinmeye çalışayım. *Fatma Bacı*'yı yaptıktan sonra Erman Film benden bir film daha istedi. Bu sefer de gene konuyu kendileri getirdiler. Konu vakti zamanında çok büyük bir başan kazanmış olan bir Amerikan filmiydi. *Gelinin Babası* adlı Spencer Tracy, Elizabeth Taylor'ın oynadıkları Vincente Minelli'nin yönetmenliğini yaptığı *Father of the Bride* adlı filmden yola çıkarak benden bir film yapmam istendi. Ben işte *Kızın Var mı Derdin Var*'ı, *Gelinin Babası*'nın konusundan alıp kendi hayatımıza oturtarak yaptım. Ayhan Işık ve Perihan Savaş –ki o zamanlar onbeş onaltı yaşlarında gencecik bir kızdı– başroldeydiler. İşte kızının evlenme çağı-



Kızın Var mı Derdin Var filminin çekimleri sırasında bir grup Mısırlı sinemacının set ziyareti (1972). Soldan ikinci Ayhan Işık, yanında Mısır'ın popüler oyuncusu Ferid Şevki, onun sağında yine Mısır'ın en ünlü yönetmenlerinden Niyazi Mustafa, arkasındaki Ünsal Emre, kameranın sağında oturan Perihan Savaş.

na geldiğini ve evlenmeye karar verdiğini öğrenen bir babanın yan mizahı hikâyesi. Bu konu da *Fatma Bacı* gibi çok kısa bir süre de hazırlandı. Yapılan film de çok dikkate değer bir başan kazandı.

Bu arada Hürrem Erman'la biz Mısır ve İran'a davet edildik. Çünkü o tarihlerde, 1967 yılından başlayarak 1973 yılına kadar, Türkiye daha önce konuştuğumuz gibi bir taraftan Yunanlılarla, bir taraftan İranlılarla bir taraftan Lübnan merkezli Arap dünyasıyla çok verimli bir işbirliğine girmişti. Türk filmleri bu coğrafyada, özellikle renkli film çıktıktan sonra her geçen gün biraz daha büyüyen bir ilgi kazanmıştı. Ortak yapımlar yapılmaya başlanmıştı ve tarihinde rastlanmamış bir dış pazar kazanmıştı, popüler sinema olarak. O yıllarda Türkiye'nin hem İran'la hem de Arap dünyasıyla

çok güçlü bağları vardı. Buna karşılık mesela Mısır'la İran'ın arasında hiçbir bağ yoktu. Bu durumda bir taraftan Mısırlılar bir taraftan İranlılar bize teklifte bulundular. Dediler ki, "*Bizim birbirimizle kurabildiğimiz ilişki yok. Siz ise bunu başarmış durumdasınız. Siz öncülük edin. Biz güçlerimizi birleştirelim. Ortaklıkları ikiliden üçlüye, dörtlüye çıkaralım. Daha büyük filmler yapalım.*" Bu tabii böyle söylendiğinde güzel bir teklifti. Bu çerçeve içinde bir ortak film nasıl yapılır düşüncesi ortaya çıktığında benden de teklif beklediler. Ben o zaman, o tarihteki Ortadoğu'daki durumları da göz önünde tutarak dedim ki, "*Hz. İbrahim ve oğlunu kurban edişi üzerine bir film yapalım. Bu bizim ortak kültürümüzdür.*" Onlar da ilk ağızda, "*A müthiş. Yapalım, edelim*" falan dediler.

Neticede 1973 Nisan ayında Hürrem Erman, Orhan Aksoy ve ben üçümüz önce Mısır'a gittik. Sonra sadece ben ve Hürrem Erman İran'a gittik. Mısır'da sinema o tarihte çok büyük ölçüde devlet kuruluşuydu. Rejimin getirdiği bir durum olarak. Resmi yetkililerle konuşulduğunda dediler ki, "*Bu ciddi bir konu. Dini boyutu olduğu için biz El Ezher yetkililerine başvurmak durumundayız, icazet için.*" Ama bu temaslar sırasında işte sen ne yaptın, ben ne yaptım diye konuşulurken Mısır'ın dikkate değer birçok sinemacısıyla bir araya gelme imkanı oldu. İşte Şadi Abdüsselam vardı, Hasan El İmam vardı, Hanri Bereket vardı. Bana sordular, "*En son ne yaptın?*" Dedim ki, "*En son Amerikalıların, Vincente Minelli'nin* Gelinin Babası *filminden yola çıkarak bir film yaptım. Çok da büyük bir başarı elde etti.*" Mısırlılar güldüler. "*A biz de ondan bir adaptasyon yapmıştık. O da Mısır'da çok büyük bir başarı kazanmıştı*" dediler. Hürrem Bey merak edip filmi "*görelim*" dedi. Onlar *Gelinin Anası* diye bir film yapmışlar. Gerçekten gördüğüm Mısır filmlerinin en caziplerinden biriydi ve burada açıkça itiraf etmek isterim ki benim yaptığım adaptasyon da kötü değildi, ama onların ki çok şirin, gerçekten çok Mısırlı olmuş bir adaptasyondu. Çok beğendik filmi. Daha sonra gittiğimiz İran'da *Adsız Cengaver* gösterilmekteydi.

Onun yanı sıra Tahran'ın dört büyük sinemasında da başka başka Cüneyt Arkın filmleri gösterilmekteydi. Öyle bir furya esmekteydi yani.

Onlarla da bu Hz. İbrahim meselesini konuştuk. İranlılar o tarihte Mısırlılardan çok daha esnek davrandılar. Henüz molla hakimiyeti yoktu o tarihte. Gene sen ne yaptın falan diye konuşuyoruz. Onlara *Fatma Bacı* filminden bahsettim. "*A harika konu. Bunu bir de biz yapalım...*" (*Kahkaha atıyor.*)

Neyse Türkiye'ye döndük. Hürrem Bey'le yeni sezon neler yapacağız? Bu yolculuklan etkisi nedir? Bunlann müzakeresini yaparken dedi ki, "*O* Gelinin Anası*'nın adaptasyonunu yapalım.*" "*Aman Hürrem Bey*" dedim, "*bu tarz bir film yaptık.*" "*Yok, yok. Bak sen de o filmi çok beğendin.*" "*Evet çok güzel, çok beğendim, ama...*" "*E bir tane o filmden yapalım. Benim aklım o filmde kaldı. Ondan sonra ne yapacağımızı düşünürüz.*" İşte o Mısır filminden *Yedi Evlat İki Damat* filmi ortaya çıktı. Dolayısıyla *Kızın Var mı Derdin Var* da, *Yedi Evlat İki Damat* da aynı kaynaktan, yani Vincente Minelli'nin *Gelinin Babası* filminden. Birisi doğrudan doğruya o filmden yola çıkmıştır ki, yapı itibariyle benzerlikleri daha fazladır. Diğeri aynı kaynağı kullanan bir Mısır filminden yola çıkmıştır. (*Kahkaha atıyor.*) Evet gülünecek bir durum. Ama o dönem Türk sinemasının iç yapısı, özellikleri bakımından da sanıyorum ki ilginç bir durum.

1973'te bir film daha var. Sizin doğrudan doğruya kırsal ortamda geçen galiba tek filminiz: *Sultan Gelin.*

Sultan Gelin, Cahit Atay'ın sahnede başan kazanmış bir oyunuydu. Hulki Saner yapımcı olarak bu oyundan bir film yapmamı talep etti benden. Türkan Şoray'ın oynaması üzerine. Bu filmde ben bir şey yapmak istedim. Finali değiştirmek istedim. İşte başlık parası verilerek satın alınan bir köylü kızı evlendiriyorlar. Gerdek gecesi kocası ölünce paralar boşa gitmesin diye çocuk yaştaki kardeşiyle evlendiriyorlar. Ben bunun finalinde bir değişiklik yapmak istedim. Fakat Hulki Saner ve Türkan Şoray oyu-



Sultan Gelin filminin Reyhaniye'deki setinde (1973). Önde oturan Halit Refiğ ve arkasında Türkan Şoray.

nun esasını değiştirmek istemediklerini ifade ettiler. Neticede oyunun neredeyse birebir adaptasyonu olan bir çeşit film oldu. Benim şahsen pek fazla sevdiğim filmlerimden biri olmadı.

Filmin finalinde yanlış hatırlamıyorsam bir bebek sallama sahnesi vardı.

Evet. Gene başlık parası boşa gitmiş olmasın diye "hadi sen bu bebeği büyüt, kendine koca yap" diye bebeği teslim ediyorlar. En son bebeğin beşiğini sallarken film bitiyor. Ben o finali çekmek istemedim. Hatta o son sahneyi Hulki Saner kendisi çekti.

O sahne "bu işler böyle gelmiş, böyle gider" demeye getiriyordu galiba?

Evet evet. İşte öyle bir şey.

ULUSAL SİNEMAYA YENİ ÖRNEKLER: *FATMA BACI* VE *VURUN KAHPEYE*

Fatma Bacı filmi filmografiniz içindeki önemli filmlerden biri olarak değerlendiriliyor. Özellikle sizin daha önce de dile getirdiğiniz bazı yaklaşımları içermesi açısından Yeniden piyasa işi filmler yaparken böyle bir konuyu filme çekme imkanını nasıl buldunuz?

Şöyle ki, Hürrem Bey beni çağırdı. O tarihlerde Lütfi Akad'la da çok çalışıyorlardı. İşte o *Gökçe Çiçek, Gelin, Düğün, Diyet* filmlerini yaptıkları sıralar. *Fatma Bacı* esas itibariyle Lütfi Bey'in yapmayı düşündüğü bir tasarıydı. Konuyu dostu, arkadaşı karikatürist Oğuz Aral Lütfi Bey'e anlatmış. Kapıcısının başından geçen gerçek bir olaymış. İşte böyle bir kadın varmış. Oğlu kan davasından adama öldürecekmiş. Oğlu yerine o öldürmüş şeklinde bir konuymuş. Lütfi Bey de tasarıyı Hürrem Bey'e açmış.

Lütfi Bey vaz mı geçmiş konudan?

Hayır. O tarihlerde şirketler sinemalarda yıllık program yapıyorlardı. Falanca şirket diyelim ki o yıl dört tane film yapacak. Daha yılın başında o filmlerin hangi tarihlerde, hangi sinemalarda oynayacağı belliydi. İş o kadar organize hale gelmişti. Fakat öyle bir durum ortaya çıkmış ki o yıl, hiç beklenmedik bir şekilde bir sinema haftası boşalıyor. Ve Hürrem Bey'e diyorlar ki, "*Şu hafta falanca şirket girecekti. Ama onlar filmi yetiştiremiyorlar. Bu hafta boş. Filminiz varsa girelim.*" O haftadan 43 gün önce... Hürrem Bey o haftayı kaçırmamak istiyor, ama elinde de yetişecek film yok. "*Ne yapalım, ne edelim?*" diye düşünüyorlar. Lütfi Bey'in bahsettiği bu konu enteresan geliyor onlara. Ama Lütfi Bey başka bir şeyle meşgul. Yapabilecek durumda değil. O zamanlar Erman Film'in yöneticisi olan Şeref Gür beni çağırdı. Durumu anlattı. "*O tarihe önemli bir oyuncu ayarlama imkanımız yok. Yıldız Kenter'le anlaşabiliriz*" dediler. Yıldız Hanım tiyatro oyuncusu; sinemadan çok talep almıyor. Ona uygun olacağını hesap ederek Lütfi Bey'in hikâyesini düşünmüşler.

Lütfi Bey daha önce Yıldız Kenter'le *Anneler ve Kızları*'nı yapmıştı.

Evet evet. İşte *Fatma Bacı* adı orada kullanılmıştı. Yani Lütfi Bey'in yapmayı düşündüğü şey *Anneler ve Kızları* filmindeki anneden yola çıkarak buna o kapıcı kadın ve kan davasını da ekleyecekti. Bundan bir film olacak. Konu bana cazip geldi. Dedim ki, "*Tamam bu hikâye ve Yıldız Kenter ama bir şartla. Başka hiçbir şeye karışmayacaksınız.*" "*Pekâlâ yap*" dediler. Tabii bu Türk sinemasının kendine mahsus özelliklerinden biri. Ortada hiçbir şey yok ve 43 gün var. Çok kısa bir sürede tretmanını çıkardım. Safa Önal'a vererek diyalogları yazdırdık. Onun altını çizmek gerekiyor. Kendisiyle yaptığımız çok çeşitli senaryoların içinde belki en dikkate değer olanıdır. Benim yaptığım dramatik yapı üstüne sahne dizisine göre gayet uygun diyaloglar yazdı doğrusu. Yıldız Kenter, fuar dolayısıyla İzmir'de turnede bulunuyordu. O nedenle bazı sahnelerin orada çekilmesini hesap ettik. İlk çekimler orada yapıldı. Köy sahnesi oradaki Bademler Köyü'nde çekildi. Final sahnesi de İzmir'de çekildi. Daha sonra o kapıcı dairesi büyük ölçüde Erman Film'in platosunda hazırlandı. Dolayısıyla *Fatma Bacı*, çıkış noktası olan o iki üç cümlelik konuyla içinde bulunduğumuz şartlar içinde yapıldı. Ve başlangıçta tasarlandığı gibi film 43 gün içinde gösterilir hale geldi.

Ve çok da büyük bir ticari başarı kazandı.

Evet. Nitekim daha sonraki yıllarda Memduh Ün, *Gülsüm Ana* adıyla, Yıldız Kenter'in rolünü Fatma Girik'in oynadığı yeni bir versiyonunu çekti. *Fatma Bacı* bir taraftan benim için profesyonellik deneyimi, yani bu kadar dar zamanda bir filmi sıfır noktasından çıkartmak gibi çok önemli bir profesyonel sınavken, öbür taraftan, benim, Türkiye'de kültür alanında, sosyal yapıdaki yerli kültürle batılılaşmış kültür arasındaki çelişkiler, tezatlar, çatışmalar üzerine bir konu çıkartmama imkan verdi.

Bu döneme ait en önemli filmlerinizden birisi de *Vurun Kahpeye* filmi. Siz, Lütfi Akad ve Orhan Aksoy'un ardından Halide Edib'in romanını filme çeken

üçüncü kişisiniz. Bu nasıl oldu?

Daha önce konuştuğumuz Mısır ve İran gezilerinden sonra Hürrem Bey'le düşüncemiz, *Fatma Bacı*'nın başansını düşünerek bir *Fatma Bacı* daha yapmaktı. Burada da *Fatma Bacı*'yı Almanya'ya götürmek istiyorduk. *Fatma Bacı Almanya'da*...

İçteki durumu dışarıya taşımak?

Evet, yani iç tezadı dışarıya taşımak. Bunun hatta ben bir ön senaryosunu da yazdım. Hazırlıklan yapmaktaydık. Bunlar olurken Mısır-İsrail savaşı çıktı, Ekim 1973'de. Mısır'la ilişkiler koptu bir süre için. Ve *Fatma Bacı Almanya'da* projesini nasıl yaparız diye konuşurken bir gün gene Şeref Gür, Hürrem Bey'in yöneticisi beni çağırdı dedi ki, "*Halit, bu yıl Cumhuriyet'in 50. yıl dönümü. Bugüne kadar biz bu yılın yarısını geçmiş durumdayız ve bu konuyla alakalı hiçbir film yapılmış değil. Biz bunun bir boşluk olduğuna inanıyoruz. Bunu göz önüne alarak Cumhuriyet Bayramı'na yetişecek şekilde bir film yapalım. Hürrem Bey'le biz* Vurun Kahpeye'yi *düşünüyoruz. Seni yapmanı istiyoruz.*" Şimdi bu teklif bir taraftan bana çok ters geldi. Yani iki sefer yapılmış bir konuyu üçüncü sefer yapma meselesi... Ama öbür taraftan da konunun özü benim ulusal kültür düşüncelerime çok uygun bir temele, özelliklere sahip olduğu için orada da aynı şeyi söyledim. "*Şerefçiğim tamam. Ama hiçbir şeye karışmayacaksınız.*" "*Peki, ama*" dediler, "*bizim de bir şartımız var. Lütfi Akad'ın filminde bir mevlit sahnesi vardı. O mevlidi bir mevlithan okumuştu. O ses çok sevilmişti. Hürrem Bey de çok seviyor. O sesi aynen kullanmak şartıyla gerisini nasıl yaparsan yap.*" Tabii ki netice itibariyle Halide Edib Adıvar'ın romanı. Bu şartlar için de ben üçüncü *Vurun Kahpeye*'yi yaptım. Gerçekten de onların istediği aynı ses bandını kullanarak filmi çektim.

Ama romanı farklı yorumladınız. Özellikle baş karakteri...

Yani şöyle ifade edeyim. Farklı bir durum oldu, ama özüne daha uygun bir fark. Milli mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif'in yazdı-

ğı İstiklal Marşı'dır. Mehmet Akif'in yazdığı o marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben *Vurun Kahpeye*'yi yaparken İstiklal Marşı'nı esas aldım. Yani oradaki görüş, oradaki din bağı ve oradaki batıya yaklaşım. Onu esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştı. Ve orada şunu yapmak istedim ki, milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi bir gerçektir. Ama bunların oluşturduğu tehdit bir toptan din ve İslam düşmanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara rağmen inanmış insanlardı. Bu yorumu getirmek istedim. Lütfi Ağabeyin yaptığı *Vurun Kahpeye*'de, o günün şartlan içinde düşmanın açık seçik Yunan olduğu bile belli değildir. Çünkü o günün şartlarında biz eski düşmanlarımızla dost olmaya çalışıyorduk. Orhan Aksoy'un filminde Yunan olduğu daha açık belirtilir. O film 1964'de yapılmıştı. Kıbrıs hadiseleri dolayısıyla gerginliklerin arttığı bir yıldı. Ben önceki ikisinden farklı olarak sadece Yunan meselesini değil, onun arkasında neler olduğunu ortaya koydum. Böylece *Vurun Kahpeye*'yi üçüncü defa yaparken hikâyenin özünde, dramatik yapısında romandan farklı hiçbir şey yapmadan yorumda bazı farklılıklar getirdim.

Cumhuriyet Bayramı'na yetiştirebildiniz mi?

Evet yetişti. Ama şunu söylemem gerekir ki popülerlik açısından ilk ikisinin başarısını egale edemedi. Lütfi Bey'in yaptığı *Vurun Kahpeye* Türk sinemasının o tarihe kadar gördüğü en popüler başarılardan biriydi. Orhan Aksoy'un yaptığı versiyon da çok başarılı olmuştu. 1964 yılının en çok seyirci toplayan filmlerinin başında geliyordu. Benim yaptığım *Vurun Kahpeye* o ölçüde başarıya ulaşamadı. Ama renkli çekilmiş olduğu için, zamanın avantajıyla daha iyi bir tekniği olduğu için, TV ortaya çıktıktan sonra, özellikle renkli TV ortaya çıktıktan sonra, her yıl şu ya da bu milli gün dolayısıyla benim yaptığım film daha çok gösterilir hale geldi.

Filmde getirdiğiniz yoruma dair farklı yorumlarla karşılaştınız?

A tabii gene benim böyle İslami ağırlıklı bir film yaptığım yorumu geldi. Mesela demin ki yorumlardan yola çıkarsak İslami çevreler benim yorumumla rahatladılar. Çünkü ondan önceki iki *Vurun Kahpeye*'de Müslüman tipler, korkunç mürteci yobazlar olarak gösterilmekteydi. Ben alternatif iyi bir Müslüman, Aliye öğretmeni evinde barındıran, ona sahip çıkan Ömer Efendi kişiliğinde iyi Müslüman tipi... Öğretmeni Kuran ile barışık bir öğretmen. Aynı şekilde Kuvayı Milliyeci subay örneği... Çünkü Kuran'ı öğretmene veren o. Orhan Aksoy'un filminde o bir madalyondu. Sevgi nişanesi olan bir madalyondu. Ben o motifi Kuran-ı Kerim haline getirdim. Sadece kişiler arasındaki bir sevgi nişanesi değil aynı zamanda manevi bir bağ işareti olmak üzere. Tabii bu durum muhafazakâr kesimlerde bir rahatlık meydana getirdi. Fettah Hoca gibi yobazlar var, ama İslam sadece onu gibilerden meydana gelmiyor. İşte Ömer Efendi gibi doğru yaşayan Müslümanların olduğunun da gösterilmesi ve gerek Aliye öğretmen olsun, gerek Kuvayı Milliyeci Tahsin Bey olsun –ki kitapta onun adı Tosun Bey olarak geçer– onların da Kitap'la bir husumetlerinin olmaması, tam tersine aralarında bir bağ meydana getirmesi muhafazakâr çevreleri memnun etti. Buna karşın ilerici çevrelerimizde Kuran, ezan, namaz, cami gibi motiflerin görülmesi... Bizim bir kısım ilerici kesimlerimiz bir cami gördüklerinde, Kuran gördüklerinde, ezan sesi işittiklerinde dehşete kapılırlar. Bir kısmında dünya görüşü din düşmanlığı, İslam düşmanlığı haline dönüşmüştür. Çok şükür benim öyle bir derdim yok. Ama bu saplantısı olanlar filmi gerici bir film olarak yorumladılar. Tabii ben bu insanlara hep soranım. "*Kardeşim! Madem siz bu konulara bu kadar hassassınız. Niçin bir araya gelip şu İstiklal Marşı'nın metninin Meclis tarafından değiştirilmesi konusunda teşebbüse geçmiyorsunuz? Bunu yapmadığınız her gün, her çeşit vesileyle bu marş ne kadar sık söyleniyor. Bunun sözlerini bir okusanıza. O sözlerden vazgeçmeden, o sözleri reddetmeden, yasaklamadan o tarz bir ilericiliğin gerçekleşebilmesi mümkün değil.*"

FARKLI OLUŞUMLAR: DEVRİMCİ SİNEMA VE MİLLİ SİNEMA

Sizin *Bir Türke Gönül Verdim* filminizin en iyi ikinci film olduğu Adana Festivali'nde, en iyi film seçilen Yılmaz Güney'in *Umut* filmini pek çok sinema yazarı Türk sinemasında bir dönüm noktası olarak değerlendiriyor. Sizin ise yanılmıyorsam daha farklı bir görüşünüz var. Hem o film hakkında hem Yılmaz Güney hakkında. Biraz buna değinebilir miyiz?

Tabii bu mesele aslında 60'ların ikinci yarısında başlayan, soldaki görüş farklılıklarına dayanmakta. Daha önce de konuştuğumuz gibi 60'ların ikinci yarısında Türkiye'de solda yeni bir hareket doğdu. Fransa'da 68 olayları, Güney Amerika'da Kastroculuk, Gueveracılık, Amerika'da hippilik, Maoculuk hikâyeleri falan. Bunlar geleneksel sola karşı bir yeni sol, genç sol olarak ortaya çıktılar. Ve 1968 olayları sırasında Türk sinemasının o güne kadar solda olan kesimi, Sinematek Derneği ile takışma halindeyken Yılmaz Güney, onlarla bir yanaşma, dostluk içine girdi. Tabii aynı zamanda 68 devrimci hareketleriyle, Mahir Çayan'lar, Deniz Gezmiş'lerle falan da irtibat haline girdi. Ben şahsen soldaki o hareketi katiyen desteklemiyordum. O hareketin geleneksel ve klasik solun hareket imkanlarını ortadan kaldıracak bir provokasyon düzeni olduğu inancındaydım. Bugün de o inancı devam ettirmekteyim. Bu yüzden Yılmaz Güney'le 1958-59 yılında Atıf Yılmaz'la çalıştığımız zamanlardan başlayarak belli bir iş arkadaşlığımız olmasına rağmen, daha sonraki yıllarda fikri bakımdan yollarımız ayrıldı. Buna rağmen şöyle bir ilginç hadise oldu. 1970 yılında Adana Festivali'nde *Umut* birinci, benim filmim ikinci seçildi. Fakat yönetmen ödülü *Linç* filmiyle Bilge Olgaç'a verildi. Adana'da karşı karşıya geldiğimizde Yılmaz Güney bana sonuçtan memnun olmadığını söyledi.

En iyi yönetmen ödülünün kendisine verilmemesinden dolayı mı?

Kendisine verilmemesinden çok Bilge Olgaç'a verilmesinden. Hatta

şunu ima etti. Kendisi hem en iyi oyuncu ödülünü almıştı hem de en iyi film. Bense en iyi ikinci film ödülünü almıştım. Yılmaz, "*Orada bir oyun döndü*" dedi ve en iyi yönetmen ödülünün de bana verilmesi gerektiğini ifade etti. Bazı gazetelerde de beyanatı çıkmıştı, "*Ben jüride olsaydım oyumu* Bir Türke Gönül Verdim'*e verirdim*" diye. Sonra bana birlikte bir film yapmayı teklif etti. "*Ben oynayayım. Sen yönet. Hatta benim şöyle de bir tasarım var*" dedi. *Bela Çiçeği* adlı bir hikâyeydi. Bir kerhane sermayesiyle Konyalı bir kabadayının hikâyesi. İlginç bir tasarıydı. "*Peki. Yaparım bu tasarıyı. Ama senaryoyu ben yazacağım*" dedim. "*Tamam*" dedi. Senaryoyu yazmam için beni Konya'ya gönderdi. Konya onun sürgünlük yıllarını geçirdiği yer. Ve oradaki hem kabadayı takımı hem genelev takımı onu gayet iyi tanıyorlar. Onu beslemişler oradaki sürgünlük yıllarında. Dolayısıyla ben onun tavsiyesi üzerine Konya umumhanesine bir müddet yerleştim. Bu hikâye orada nasıl oldu bitti araştırmak için. Bu arada oradaki kadınlar Yılmaz Güney'in özel hayat hikâyesinden pasajlar da anlatıyorlar. Senaryonun ana hatlarını çıkardım. Fakat sonra bu filmi yapmak imkanı olmadı. Yılmaz'ın hangi etkiler altında kaldığını bilmiyorum. Ben de daha sonra bana teklif edilen *Adsız Cengaver* tasarısını yapmaya giriştim. Yıllar sonra, hatta Yılmaz'ın ölümünden sonra o hikâyeyi Şerif Gören, Hülya Avşar ve Kadir İnanır'la yaptı.

Şimdi bu birlikte film yapma tasansı da olmasına rağmen bizi esas itibariyle ayıran mesele şu: ben onu siyasi tutumuyla mutabık değildim. Kendisiyle 1979'da bir karşılaşmamız oldu. İzmit Cezaevi'nde yatmaktaydı. Beni davet etmiş. Gittim ziyaretine. O zaman benden şunu talep etti. Hapiste bulunduğu sürede filmlerini itimat ettiği arkadaşlarının işlettiğini, ama onların parasının üstüne oturduklarını, kendisinin bir şekilde yalıtılmış olduğunu ve filmlerinin TV'de gösterilemediğini söyledi. Benim o tarihlerde *Yorgun Savaşçı*'nın yapımı dolayısıyla TRT ile yakın ilişkilerim vardı. Yılmaz'ın bazı filmlerinin gösterilebilmesi için teşebbüslerim oldu.

Gösterildiler de. İkinci sefer tekrar beni çağırdı, gittim. Mahmut Tali Öngören de oradaydı. Baktım, *Sürü* filminin hazırlığı içindeydiler. O zaman anladım ki beni davet ettiği birinci dönemdeki gibi yalnızlık içinde değil. Yeniden bir eş dost grubunun ilgisi olmuş. Hatta bir film gerçekleştirme ortamına girmiş. Bir miktar bana neler yapmak istediğini anlattı. O da benim onu son görüşüm oldu. Çünkü *Sürü* filmiyle beraber o şikayet ettiği yalnızlık, bırakılmışlık, tecrit edilmişlikten kurtulduğu anlaşılıyor. Bir daha görüşmedik. Ben tabii Yılmaz Güney'in dış ilişkilerini de hiçbir zaman tasvip etmedim. Yani Fransa Kültür Bakanlığı ile olan ilişkilerini, Fransa'da yaptığı *Duvar* filmini... Neticede dünyaya çok farklı bakan iki kişiydik.

Sineması için ne düşünüyorsunuz peki? *Umut* başta olmak üzere, toplumsal, ulusal meselelere filmlerindeki bakışı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Hiç şüphesiz, yetenekli ve yaratıcı bir insandı. Hiçbir başarı tesadüfi değildir. Yetenekli ve yaratıcı bir yönü vardı, ama ben onun seçtiği yönden farklı bir şey seçmiştim. Bu da açık görülebilen bir şey. 1979'da *Sürü* filminin teşebbüsüne kadar ben Yılmaz'da Kürt meselesine dair doğrudan bir şeye rastladığımı hatırlamıyorum. Hatta biz *Alageyik, Karacaoğlan'ın Karasevdası* tasarılarında birlikte çalıştığımız zaman, Yılmaz'ın Kürt olduğunu da bilmiyordum. Bunlar hep Türk folklorundan kaynaklanan tasarılardı. Ben Kürt konusuyla Yılmaz'ın doğrudan ilgisini *Sürü* filmi dolayısıyla gördüm. Tabii bu Kürt meselesi benim açımdan dışarıdan tezgâhlanan bir meseleydi. Yani uluslararası bir meseleydi. Bu bakımdan bir sempati duymam mümkün değil. Aynı şekilde Türkiye'den ayrıldıktan sonra Fransa'da gerçekleştirdiği *Duvar* filmi de, Türkiye'de gerçekleştirdiği *Yol* filmi de esas itibariyle batıdaki Kürt meselesine zemin hazırlayan filmlerdir. Ben bu işleri tasvip etmedim.

Siz daha çok son dönemi hakkında olumsuz değerlendirmeler yapıyorsunuz. *Umut* filmi için, belki sizin 60'ların ilk yarısında yaptığınız filmler için kullanılan toplumcu gerçekçi nitelemesinden, benzeri bir tarzdan bahsetmek de

mümkün.

Şimdi ben *Umut* filminden hiç hoşlanmadım. Çünkü bu filmde belki dış görünüşte bir gerçekçi tavır vardı. İşte Adana'da çekilmiş. Adana, Yılmaz Güney'in tanıdığı bir mekân. İşte oranın köşe bucağı, pazar yeri, caddeleri, sokakları, şunlar bunlar, sokaktaki insanlar... Dışarıdan bakıldığında bir dış görüntü gerçekliği var. Ama içine girildiğinde işte orada ben *Umut* filmine sempati duymadım. Çünkü filmde yaratılmak istenen dram bana yabancı geldi. Yerli bir dram olarak gelmedi. Yani Adanalı bir arabacı atını kaybediyor. Atını kaybedince kimse ona yardım etmiyor. Yapayalnız kalıyor. O bana benim araştırdığım, benim ilgi duyduğum Türkiye'deki toplumsal yapı, toplumsal ilişkiler açısından çok ters geldi. Dış yüzeyden bakıldığında son derece de gerçekçi gibi gözüken, ama hikâyenin dramatik yapısı düşünüldüğünde hiç de doğru olmayan, kendi yaşadığı topluma hiç de doğru açıdan bakmayan bir film olarak gözüktü. Dış bakımdan gerçekçi gözüküp iç yapısı gerçekdışı, uydurma bir film olarak geldi.

Fatma Baci'nın yapıldığı tarihten bir sene sonra bir toplantıya katılıyorsunuz. Milli Türk Talebe Birliği'nin düzenlediği, 1960'lardan itibaren Türk sinemasında başlayan fikir hareketleri, yani toplumcu gerçekçilik, "Halk Sineması," "Ulusal Sinema," devrimci sinema yanında yeni bir oluşum daha var. Sinemaya başka değerler katmak isteyen bir oluşum. MTTB de böyle bir oluşumun ömeği belki. Ulusallık kavramının içerdiği bazı özelliklerden dolayı belki sizi yakın buluyorlar.

Ulusallıktan dolayı değil. Yakınlık duymaları onlara da düşmanlık eden, onların da çok fazla dostane duygular beslemedikleri belli bir sol kesimin benim veyahut o sırada bizim diyebileceğimiz bir grubun da aleyhinde olması.

Yani ortak bir düşman diye baktığınız...

Evet evet. Ortak bir düşmana karşı yakınlaşma durumu gibi diyebiliriz. Yani bunu derken, özellikle o gruptaki insanların bize yaklaşımı açısından ifade etmek istiyorum.



Milli Türk Talebe Birliği'nde Refiğ için düzenlenen etkinliklerin broşürü. (1974).

Şimdi o toplantıya baktığımızda daha çok şunun tartışıldığı görülüyor. Taraflar milli ve ulusal kelimelerin ortaklığı ya da farklılığı konusuna takılıyorlar. Konu genellikle orada dolanıp duruyor. Ortak bir düşman var. Ama bunun da ötesine geçmek isteniyor belki. Ortak paydaların çoğalması yönünde, bunların tespiti yönünde sorular geliyor toplantıyı yöneten kişiden. Ama toplantı sonunda çok da ortak olmadığınız, kavramlardan başka şeyler anladığınız veya milli ve ulusal kavramlarının içine giren şeylerin iki taraf için aynı olmadığı gibi bir sonuç çıkıyor.[13] Siz hem o toplantı için hem de o anlayışta film yapanlar için ne düşünüyorsunuz?

Çok kaypak ve kalleş bir gruptu. Bizi kullanmak istediler. Daha doğrusu ben bu biz kelimesini çok tedirgin kullanıyorum. Çünkü kimler nerede beraber, nerede aynıyız? Bu çok değişti? Bizi kullandılar. Yani "*Siz solcu olarak tanındığınız halde sol gruplar tarafından dışlanmaktasınız, horlanmaktasınız, kötü muamele görmektesiniz. Kucağımıza gelin. Bize katılın*" teklifiydi o. Orada ben kendi çizgimi çok açık seçik, net ifade ettiğimde tep-

[13] Toplantının tam metni MTTB tarafından daha sonra kitap halinde basıldı. Bkz. *Milli Sinema Açık Oturumu*, MTTB Sinema Kulübü Yayınları, 1973.

kileri pek sıcak olmadı. Bunun açık bir kanıtı da şöyle ifade edilebilir. 1974 yılında İsmail Cem TRT genel müdürüyken, soldan gelen bir genel müdür olarak tanınırken, bilindiği gibi ilk defa televizyonu Yeşilçam'a açtı. İlk defa üç Yeşilçam yönetmenine, yani Lütfi Akad'a, Metin Erksan'a, bana film teklifi getirdi. Ve bizler devlet televizyonu için film yapan ilk Yeşilçam yönetmenleri olduk. 1975 yılında İsmail Cem, iktidar değişikliğinde CHP yerine AP gelince görevinden alındı. Nevzat Yalçıntaş TRT genel müdürlüğüne getirildi. Ondan sonra da Şaban Karataş o göreve getirildi. Yani sol bir yönetimden sağ bir yönetime geçti diyelim. İşte bu dönemde o zamana kadar bize dostluk göstererek yaklaşma çabasında olan bu milli sinemacılar, muhafazakâr sinemacılar, sağcı sinemacılar ne isim altında anarsak analım, bu TRT'deki değişikliğin ardından ne bana ne Lütfi Akad'a ne de Metin Erksan'a televizyonda film yapma imkanı bırakmadılar. O zaman TRT'nin birinci derecedeki yıldızı Yücel Çakmaklı oldu. İşte kendilerine göre başka adamlar bulduılar. Ama daha önceki tarihlerde bize yönelttikleri, "Aman yaklaşalım, birlik olalım" tavırlan hep kendilerini kabul ettirebilmek, legalize ettirme gayretleriydi. Ellerine fırsat geçtiğinde bizi TRT'den tasfiye ettiler. Zaten ben bu durumu hissedince bir süre Türkiye'den ayrıldım. Amerika'ya gittim. 1977 seçimlerine kadar orada kaldım. Sonra seçimler dolayısıyla tekrar döndüm. O seçimlerde Bülent Ecevit'in CHP'si birinci oldu ve 1978 yılında beni tekrar TRT'ye *Yorgun Savaşçı*'yı yapmak üzere çağırdılar. Şimdi bunu niye anlatıyorum. Buradaki dostluklar sahte dostluklardı. Tek taraflı dostluklardı. Yani "*Acaba biz, bunlar hırpalanmışken, kendi sol kesimlerinden dışlanmışken bizim tarafa nakledebilir miyiz? Bu yaralı hallerinden yararlanabilir miyiz?*" düşüncesi hakimdi. Bunun böyle olduğu nereden anlaşılıyor? İktidar ellerine geçer geçmez o dostluğun hemen bitmesi. Ancak iktidar ellerinde olmadığı zamanlarda yaranmışlardır, yaltaklanmaya çalışmışlardır.

Ortak noktanız ortak düşmanınızdı. Peki hiç mi başka ortak bir konunuz

yoktu?

Hayır.

Mesela milli değerler konusunda?

Hayır bir araya gelemedik. Çünkü temel ayrılık şu idi. Ben ulusal kelimesini kullanırken çok bilinçli olarak milli kelimesini değil de ulusal kelimesini kullandım. Ulusal kelimesi milli kelimesine göre laik bir özellik taşır. Yani ben ulusal kelimesini kullanmakla, aslında dini konularla ilgilensem bile laiklik konusunda taviz vermeyeceğimi belirtmek istedim. Onlar milli kelimesini kullanırken aslında dini anlamda kullandılar. Yani milli meseleler, toplumumuzun milli meseleleri söz konusu değildi. Orada söz konusu olan İslami değerler, İslam ahlakı meselesiydi. Benim İslami değerlere karşı bir düşmanlığım yok. Ama benim için öncelikli olan İslami yaşam şeklinin, İslami değerlerin reklamının yapılması değil. Türk toplumunun temel özellikleri nelerdir? Bunların içinde İslami özellikler de varsa onu da atlamadan, objektif olarak değerlendirebilmek amacını güdüyordum. Yani *Bir Türke Gönül Verdim* filmini yaparken ister sağdan olsun, ister soldan olsun bir İslam propagandası yapma niyetim yoktu. İslam propagandasını yapmak değil İslam gerçeğini anlatmak düşüncesindeydim. Dolayısıyla aramızdaki fark, ben "Gerçek nedir, belli zamandaki, belli mekândaki gerçek nedir?" onu anlatmak isterken onlar "İdeal nedir? İdeal İslam ahlakı, İslam yaşamı nedir?"i anlatmak gayretindeydiler. Dolayısıyla burada niyetlerle, maksatlar arasında epey büyük bir fark olduğu gerçeğini görmek mümkün.

O açık oturumda şöyle bir şey olduğunu hatırlıyorum. Yönetmenlere kendi tanımlarını en iyi ifade edebilecek filmleri belirtmeleri söyleniyor. Mesela Yücel Çakmaklı sizin *Fatma Bacı* filminizi milli sinema anlayışına uygun bir film olarak değerlendiriyor.

Çünkü onlar herhangi bir filmde namaz sahnesi varsa onu hemen milli sayıyorlardı.

Fatma Bacı ile ifade edilen karakter, geleneksel değerlere sahip, özellikle dini duyarlılığı olan ve onları çocuklarına da yansıtmaya çalışan bir karakterdi. Dolayısıyla milli sinemacıların ilgilerini anlamak zor değil. Bu değerleri benimsemeyen insanların da sizi başka türlü değerlendirmelerigibi. Onlar da filmde yer alan bu özelliklerden dolayı sizi gerici diye nitelendirdiler.

Evet evet. Bunların hepsi oldu. *Fatma Bacı* benim gerçekçilik anlayışımın bir başka örneğiydi. Yani Fatma Bacı Anadolulu Müslüman bir Türk kadını tipiydi. Dolayısıyla Fatma Bacı, o değerlere sahip bir kadın nasıl davranıyorsa öyle davranan bir kadındı. Ayrıca Fatma Bacı'nın oğlu da gene dini gelenekler içerisinde davranmaya çalışan genç bir delikanlıydı. Babası öldürülmüş. Onu öldüreni öldürmek, yani "kısas." Bu kısas meselesi hem İslam dininde hem de genelde, kökü ta Hammurabi'ye, Mezopotamya geleneklerine, bir ucu Tevrat'a dayanan bir adet. Yani kanın yerde kalmaması. Bu konu başta da söylediğim gibi uydurulmuş değildi. Oğuz Aral tarafından olmuş bir vaka olarak Lütfi Akad'a anlatılmış oradan da bana intikal etmişti. Ben burada ki insan davranışlarında gerek oğulun gerekse ananın davranışlarında olmuş vakadaki gerçek neyse onu yapmaya çalıştım. Burada esas olan nedir? Bu davranışları meydana getiren motivasyonun İslami örf ve adetler olmasıydı. Ben bunu gösterdiğim zaman gerçekten, senin de işaret ettiğin gibi, bir kısım kendini ilerici sanan yazar çizer takımı benim gerici olduğumu ifade ettiler. Bunun yanı sıra ben, bu İslami gelenekler içinde davranan karakterler gösterdiğim için de muhafazakâr-geleneksel çevrelerden de bana alışılmışın çok ötesinde bir ilgi, yakınlık gösterildi. Ama ne ben bana bu yakınlığı gösterenlerin sandığı şekilde, kendim Fatma Bacı'nın veya oğlunun dünyaya baktıklan gibi bakmaktaydım ne de Fatma Bacı'nın kızlarından bazılarının, kozmopolit kültüre, yanlış batılılaşmaya reaksiyonlarını gösterdiğim için kendimi gerici olmuş gibi saymadım. Ama bu tarz spekülasyonlar senin de işaret ettiğin gibi yapıldı.

Siz *Haremde Dört Kadın*'ı "Ulusal Sinema" örneği olarak söylüyorsunuz. Mil-

İ Sinemacılar bunu kabul etmiyorlar.

Tabii etmiyorlar. Gerçi orada da namaz sahnesi var, ama... (*Kahkaha atıyor.*)

Şimdi ben tekrar ediyorum. Belli bir sosyal olayın, oluşumun, olgunun gerçeği nedir? Beni Kemal Tahir'e yaklaştıran da gerçeğin araştırılması idi. Onlar ise İslam ideali nedir arayışındalar. Şimdi onlar **Bir Türke Gönül Verdim** filmini de çok sevdiler. Beni zaten bu filmle benimsediler. Hareketçiler de kitabını basmışlar. Şimdi her iki filmde de bir namaz meselesi var. Bu muhafazakâr kesime çok sıcak geldi. Bir Hıristiyan kadının zorlamayla değil kendi iradesiyle Müslüman olması onlara çok sıcak geldi. Fatma Bacı'ya gelince Fatma Bacı iyi bir Müslüman. Çocuklarını İslam terbiyesine göre yetiştirmeye çalışıyor. Fatma Bacı kendi geleneksel ortamından kopuk, kendisine yabancı kentsel bir ortama geldiği zaman, bu ortamda varlığını muhafaza edebilmesinin en büyük dayanağı din oluyor. Manevi olarak kendisini güçlü kılmaya çalışması... Tabii bu da onlar için çok makbul bir davranıştı. *Haremde Dört Kadın*'a gelindiğinde İslami adetlerin hicvedildiği, karikatürize edildiği, kötülendiği duygusuna kapılmışlardı. Onun için o filme hoş bakmadılar. Ama dediğim gibi İslam ahlakı hiç şüphesiz beni de ilgilendiriyor ve katiyen düşman değilim. Ama ben o konuda idealist değilim. Yani İslam ahlakına uygun yaşadığın zaman dünyadaki işler düzeliyor, cennetteki yerin de hazır. Yok, benim için o kadar basit değil. Ama benim anti-batı olmam, birçok yerde batılı değerleri yargılamam, sorgulamam, reddetmem onlann bir ölçüde hoşuna gitmekteydi. Ama dediğim gibi gayet kolay insanı yarı yolda bırakmak gibi bir faziletleri de vardı.

4. BÖLÜM

PİYASADAN UZAKTA, SİNEMANIN İÇİNDE

AŞK-I MEMNU: ULUSAL SİNEMA, DEVLET-SİNEMA VE SİNEMA-TV İLİŞKİSİ ÖRNEĞİ

1974'le beraber değişik bir döneme giriyorsunuz. Uğraşlarınızda değişmeler oluyor. Film üretiminizin niteliğinde ve niceliğinde bir değişme oluyor. Amerika'da çalışmalar yapıyorsunuz. Belgesel çalışmaları öne çıkıyor. *Aşk-ı Memnu* ile başlayan bu dönem uzunca bir süre devam ediyor.

Evet. 1974 yılına gelindiğinde TRT genel müdürü İsmail Cem'den bir teklif geldi. Bu teklif şuydu: "*BBC'nin yaptığı klasiklerden televizyona uyarlanmış filmler, diziler var. Acaba biz de TRT için böyle bir dizi hazırlayabilir miyiz?*" Ben bunu memnuniyetle karşıladım. Çok kısa bir görüşme içinde *Aşk-ı Memnu*'nun yapılmasına karar verildi.

Aşk-ı Memnu'yu hemen o anda mı seçip, kararlaştırdınız? Yoksa hangi eserler olabilir diye düşündünüz mü?

O anda, evet. Çünkü *Aşk-ı Memnu*'yu ben daha önce de düşünmüştüm. O tarihten dokuz on yıl önce Memduh Ün *Aşk-ı Memnu*'yu modernize etmeyi teklif etmişti. Ama bu modernizasyondan romanın çok şey kaybedeceğini düşünerek *Kırık Hayatlar*'ı yaptık. Dolayısıyla çok aşina olduğum bir romandı. Sadece benim değil, Memduh Ün gibi başka sinemacıların da aşina olduğu bir romandı. Yani *Aşk-ı Memnu* genel dramatik yapısıyla sinemaya uygulamaya çok müsaitti. Onun için İsmail Cem bana klasik bir Türk romanını TV için film yapmak düşüncesini söylediğinde o anda hemen *Aşk-ı Memnu* dedim. O da hemen o anda "tamam" dedi. Romanın ne olduğunu biliyordu kuşkusuz. Babası İhsan Koza (İpekçi) romancı biliyorsun, hem de sinemacıydı. İsmail Cem de konulara yabancı değildi. Çok uzun boylu bir konuşmaya gerek olmadı.

Prodüksiyon amiri piyasadan mıydı TRT'den mi?

TRT'den Tekin Özertem vardı. Çok iyi bir işbirliği kurduk kendisiyle. Tabii *Aşk-ı Memnu* benim meslek hayatımda çok özel bir yere sahip oldu-



Aşk-ı Memnu'dan bir sahne (1975).

ğu kadar özel hayatım açısından da ayn bir yere sahiptir. Çünkü filmin hazırlıklar sırasında kahramanlardan Nihal'ın piyano çalması gerekiyordu. Piyano müzikleri vardı. Bunlan ne yapanz, ederiz derken Gülper Savaşçın diye bir genç hanımla tanıştık. Gülper Savaşçın o filmde hem müzik danışmanı olarak görev aldı hem piyano partisyonlarının icrasında görev aldı. Film çalışmalan ilerlediğinde de Halit Refiğ'in eşi haline geldi. (*Kahkaha atıyor.*)

Bu proje sizin uzun zamandır inişli çıkışlı bir seyir takip ettiğiniz ticari piyasadan uzakta, daha farklı koşullarda yaptığınız bir çalışma oldu.

Tabii. Ben bu teklifi alınca çok cazip buldum. Çünkü çok önem ve değer verdiğim bir Türk edebiyat eserini inandığım şekilde filme çekme imkanı bulmuştum. Böyle bir çalışmanın belki bir benzeri *Haremde Dört Kadın* sayılabilir, ama o filmi yaparken, bir ticari prodüktör için yaptığı-

mın, ticari film kurallan içerisinde düşünülmesi gerektiğinin de bilincindeydim. Dolayısıyla *Haremde Dört Kadın* da benim inandığım biçimde yaptığım bir filmdi, ama orada ticari sinemanın hayaleti beni hep arkamdan takip etmekteydi. Nitekim film göterime çıktığında da, beni kıstırdığı yerde boğazladı. Ama *Aşk-ı Memnu*'da böyle bir durum yoktu. O zamana kadar yaptığım filmlerin hepsinden daha özgür bir biçimde yapma imkanına sahip olmuştum. Devletin sağladığı imkanlarla. Tabii devlet derken devlet soyut bir kavramdır. Devletin bir dönemde güç sahibi olan idarecilerinin sağladığı destek dersek daha doğru olur.

Biliyorsun böyle bir teklif o tarihte sadece bana yapılmamıştı. Türk edebiyatçılarından yola çıkarak filmler yapma teklifi Metin Erksan'a da Lütfi Akad'a da yapılmıştı. Nitekim bu çerçeve içinde Lütfi Akad Ömer Seyfettin'den hikâyeler yaptı. Metin Erksan ise beş ayrı Türk hikâyesinden beş ayrı film yaptı. Ben de *Aşk-ı Memnu*'yu bu çerçeve içinde gerçekleştirdim. Ve bu benim meslek hayatımda bir dönüm noktası oldu. Çünkü senin de dediğin gibi, ilk defa, ticari sinema piyasasının dışında bir ortam, devlet televizyonu, kâr amacı gütmeden, o tarihler için yüksek seyirlik, "rating" hesaplarına da girmeden, salt milli kültür amaçlarıyla bir film yapımına girişiliyor. Bu, genelde Türkiye'de sinema ortamı için, özelde benim için çok farklı bir durumdu. Ben de Lütfi Bey de, Metin Erksan da bizden ticari başarı beklenmeyen, salt kültürel amaçla yapılmış film talebiyle karşılaşıyorduk. Bu benim için çok heyecan vericiydi. *Aşk-ı Memnu* tasarısını o güne kadar yaptığım filmlerden çok farklı bir ortam içinde yaptım.

Peki siz, kendinizle beraber, piyasadan bu isimlerin seçilmesini nasıl değerlendiriyorsunuz? İsmail Cem'in ya da başka birinin belirlediği üç isim mi söz konusu?

Aslında bu sorunun İsmail Cem'e sorulması belki daha ilginç olurdu. Bu üç isim nasıl bir araya geldi, bunun kıstasları neydi, bilemiyorum.

Geçmişinize bakıldığında izlemekte olduğunuz belli bir çizgi görmüş ve o çizgiyi kendilerine yakın bulmuş olabilirler.

Belki şöyle söylenebilir. Bu üç isim demeyelim. Bu üç isimden iki tanesi, yani Lütfi Akad ve Metin Erksan, Türkiye'de sinemayla ilgili bütün çevrelerin, Türk sineması içindeki önemlerini ve değerlerini genellikle kabul ettikleri iki isim. Lütfi Akad'ın Türk sinemasının oluşmasında, Türkiye'de bir sinema dilinin gelişmesinde oynadığı öncü rol; Metin Erksan'ın Türk sinema tarihinde özgün bir yaratıcı olarak yeri, *Susuz Yaz* başarısı Yeşilçam'dan yönetmen seçerken, bu yönetmenlerin başında Lütfi Akad ve Metin Erksan'ı seçmek çok şaşırtıcı bir şey değil. Onların sinema tarihimizdeki yerleri, bütün kesimler tarafından aşağı yukan ortak olarak kabul edilen bir durum. Burada benim için soru sorulabilir. Ben onlar kadar genel bir mutabakat sağlamış bir insan değilim. Ben durumu, konumu, önemi ve değeri onlara göre çok daha tartışmalı, çok daha kuşkulu bir durumdayım. Burada da şu ihtimal düşünülebilir. Ben o tarihlerde "Ulusal Sinema" fikrinin en ön planda savunuculuğunu yapıyordum. "Ulusal Sinema," ulusal kültür kavramlan üstüne bir tartışmanın önde gelen temsilcilerinden biriydim. Bir ihtimal İsmail Cem'in de düşüncelerinde bu kavramların ağırlıkta olduğu düşünülebilir. O yüzden üstünde tartışılması pek mümkün olmayan diğer iki sinemacımız arasına beni de katmış olabilirler.

Çok ideal bir çalışma ortamı olduğundan söz ettiniz. Hiç problem yaşamadınız mı?

Tabii. Buraya kadar anlattığım madalyonun bir yüzü. Yani televizyon yayıncılığında hamle yapmak isteyen bir genel müdür var. O genel müdürün, inandığı bazı kimselere, inandıklan şekilde film yapma imkanı sağlama durumu var. Bu işin müspet, heyecan verici tarafı. Buna karşılık meselenin bir de görünmeyen tarafı vardı. TRT o zamanlar İstanbul'da küçücük bir irtibat bürosu olan, asıl Ankara'da teşkilatlanmış bir kurumdu. Ve orada bir bürokrasi vardı. TRT'nin kurum dışında, özellikle çok aşağıla-

nan, çok hor görülen Yeşilçam'dan yönetmenlere film yaptırması ve bunu yaparken de onların kurumun kurallarına uyması beklenmeyerek, hatta kendi çalışma düzenlerini kuruma kabul ettirerek bu işlere girmeleri Ankara bürokrasisinde çok keskin reaksiyonlar meydana getirdi. *Aşk-ı Memnu* bir taraftan genel müdür olarak İsmail Cem ve ona bağlı üst kademede sağlam bir destekle karşılanırken hemen onun altındaki kademede çok büyük bir karşı koyma ve olumsuz bir yaklaşımla karşılaştı. *Aşk-ı Memnu*'nun çekimleri tamamen 35 mm sinema filmi anlayışıyla yapıldı. O tarihe kadar TRT'nin kendi yaptığı çekimler ya stüdyo içinde kaydı yapılmış filmlerdi ya da çok az örnekte görüldüğü gibi 16 mm çekilmiş filmlerdi. Klasik film usulleri içinde TRT'nin yaptığı ilk film *Aşk-ı Memnu* idi. Lütfi Bey'le Metin Bey biraz daha geç girdiler çekimlere. Ben onlardan daha önce *Aşk-ı Memnu*'ya başlamak imkanı buldum. Dediğim gibi *Aşk-ı Memnu* teknoloji itibariyle sinema filmi olarak çekilmişti, ama televizyonda gösterilmek üzere çekilmişti. Nitekim daha sonra özellikle dış ülkelerde çeşitli kültürel gösterilerde *Aşk-ı Memnu* sinema filmi gibi sinema salonlarında gösterildi. Daha kısaltılmış 220 dakikalık bir versiyonu. İşte bu olay benim açımdan çok önemli bir gelişimdi. Dediğim gibi üstümde hiçbir ticari baskı hissetmeden, filmde hangi artisti oynatsak işletmelere satış garantisi sağlarız diye düşünmeden yaptım. Bu vesileyle bugün de dönemin genel müdürü İsmail Cem'e gene şükran duygularımı ifade etmek isterim ki, o güne kadar yaptığım filmler içinde yapım konusunda en az baskı hissederek yaptığım iş oldu.

Ankara'daki o bürokratik yapıyı nasıl aştınız?

Çok yerinde bir soru. Biz *Aşk-ı Memnu*'nun hazırlıklarına girdiğimiz zaman TRT tabii bir büyük devlet kuruluşu olarak bir yapılanma içinde. Bunun içinde personel dairesi, muhasebe dairesi, teknik daire, şu daire var, bu daire var. Her birinin başında sorumlu bir müdür var. Bir film yapımı da çok farklı boyutları olan bir iş. Bir kısmı personelle ilgili, bir kısmı



Aşk-ı Memnu'nun bir sahnesinde Salih Güney ve Itır Esen (1974).



Aşk-ı Memnu'nun çekimleri sırasında (1974).

teknikle ilgili, bir kısmı mali konularla, muhasebeyle ilgili... Velhasıl nereye baksan ilgili daireden bir şey geliyor. O zaman TR'de danışman durumunda olan hukukçu bir zat var: Tekin Gürzumar. O danışman olarak, bu işin yapılmasındaki idari zorlukları dile getirdi. Çekimler başlamadan, daha hazırlık dönemindeyken adeta bir tıkanma noktasına geldiğinde genel müdür İsmail Cem beni, hukuk danışmanını, televizyon yetkililerini çağırdı. Ve dedi ki, "*Ben bu tasarını yapılmasını istiyorum. Siz bana bu tasarının neden yapılamayacağını ifade eden şeyler getirmeyin. Siz bana hukukçu olarak, tasarının nasıl yapılacağının yolunu açan fikirle gelin*" dedi. İşte bu konuşmadan sonra Tekin Gürzumar, hiç unutmuyorum, bir daktilo sayfalık, başlığı Ek 7 Madde olan bir protokol yaptı. Bu protokole göre ben ve benim durumumda olan yönetmenler filmlerini yapmak için tam bir yetkiye sahip olmaktaydılar. Yani şurada şu oyuncuyu alacağız, personel dairesinden izin; şu malzemeyi kullanacağız, teknik daireden izin gibi şeylere bağlanmadan, ne yapılacaksa bunun yapabilme yetkisi verildi. İşte bu Ek 7. Madde denilen bir sayfalık belge, TRT bürokrasisinin ileride *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasına yol açacak düşmanlığı bana karşı doğurdu. Çünkü bu protokolün çıkmasına ben sebep oldum. O tarihlerde Lütfi Bey ile Metin Erksan başka şeylerle meşguldüler. Kale kapısı için koç başı olma durumu bana isabet etti. Ve TRT bürokrasisi onların yetkilerini aşan, orada film yapan adamı TRT genel müdüründen sonra ikinci adam durumuna sokan böyle bir hükmi kuralı hazmedemediler. Nitekim bunu şuradan da anlamak mümkündür ki, *Aşk-ı Memnu* gösterildiğinde çok yaygın bir başarı, beğeni kazanmış olmasına rağmen TRT bana yeni iş vermedi. TRT'nin bana yeniden iş vermesi gene bir ölçüde siyasi bir olaydır. TRT bana ancak Bülent Ecevit yeniden başbakan olduğu 1978 yılında *Yorgun Savaşçı* görevini verdi. Yani *Aşk-ı Memnu*'nun gösterildiği 1975'ten 78 yılına kadar, filmin başarısına rağmen TRT bana başka film yaptırmadı. Burada adını anmakta çok büyük fayda var. *Aşk-ı Memnu*'nun yapıldı-

ğı sırada başbakan Ecevit'ti. Daha sonra *Yorgun Savaşçı*'nın yapılmasını sağlayan siyasi irade de yine başbakan Ecevit'ti. *Yorgun Savaşçı* hiç kuşkusuz Bülent Ecevit'in eğilimiydi. Bunu şuradan da çıkanyorum. 1975 yılında *Aşk-ı Memnu* gösterildikten sonra Bülent Ecevit'le bir vesileyle bir araya geldik. O tarihte artık başbakan değildi. Milliyetçi Cephe (MC) hükümeti kurulmuştu. Belli bir süre sonra İsmail Cem de görevden alınmıştı. İşte böyle bir dönemde Bülent Ecevit *Aşk-ı Memnu*'yu kastederek bana, "*Devlet öncülük yaptığında Türkiye'de sinema alanında çok başarılı işler yapılabileceğine dair bir inancım vardı. Siz bunu gerçekleştirip bana kıvanç verdiniz*" dedi. Dolayısıyla burada, TRT'nin gerek *Aşk-ı Memnu*'nun yapımına gerek daha sonra *Yorgun Savaşçı*'nın yapımına girişmesinin gerisindeki siyasi iradenin gözden kaçınılmaması lazım.

Hazırlıklar ve çekimler ne kadar sürdü?

Hazırlıkların başlamasından gösterime kadar dokuz aylık bir zaman geçti. Çünkü ilk konuşma olduktan sonra hukuki anlaşmaların yapılması belli zaman aldı. Ek 7 Madde çıkana kadar. Senaryonun yazımı belli bir zaman aldı. Senaryodan sonra mekânların bulunması, kostümlerin hazırlanması onlar belli bir zaman aldı. Üç aya yakın çekimler sürdü. Çalışmalar 74'te başladı. Çekimlerin tamamlanması ve dizinini gösterilebilir hale gelmesi 1975 yılında oldu. 1975 yılında *Aşk-ı Memnu* gösterildiğinde artık hükümet değişikliği olmuştu.

Bu çalışma sizin o yıla kadar savunduğunuz "Ulusal Sinema" anlayışının en tipik örneklerinden biri.

Tabii, tamamen. Benim savunduğum "Ulusal Sinema" düşüncesine en yakın iki filmim *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı*'dır. Çünkü burada amaçlar ayn olarak ulusal amaçlar idi. Yani burada bir özel sermaye sahibi kâr amacıyla film yapmıyordu. Burada devlet ulusal kültüre hizmet amacıyla bu tasanlara girişmekteydi ki, bu tasanlar ele alındığında benim "Ulusal Sinema" anlayışıma en uygun filmlerdi. Bilhassa *Yorgun Savaşçı*, benim

"Ulusal Sinema" anlayışının Kemal Tahir'le ilgisi ve Türkiye Cumhuriyeti devletinin kuruluşu, varoluş şartlarıyla ilgisi düşünülürse benim "Ulusal Sinema" anlayışının vardığı en son durağı, en üst zirveyi ben *Yorgun Savaşçı* olarak kabul ederim.

O TRT bürokrasisi içindeki insanlardan, daha önce tanıdığınız, tartıştığınız insanlar var mıydı?

Hayır. O insanların zaten çok büyük bir kısmının yüzünü o zaman da görmemiştim, daha sonra da olmadı. O işte bir kitleydi, birebir temasım olmayan bir kitle. Zaten birebir temasım olanlardan aramızda anlaşmazlık olanlar çok azdı. Aramızda gerginlik olanlar esas itibariyle aramızda birebir temas olmayanlardı.

Siyasi iradenin değişmesiyle size, Lütfi Akad'a ve Metin Erksan'a verilen yer de sona eriyor.

1975'te bizim işimiz bittikten sonra TRT bizimle ilgiyi kesti. Bize bir siyasi şey olarak bakıldı, yani Bülent Ecevit ve CHP'nin adamları olarak kabul edildik. Biz TRT'den tasfiye edildik. Onun yerine MC hükümeti Yücel Çakmaklı'yı yerimize getirdi. Daha sonra Ülkü Erakalın falan da zannediyorum devreye girdiler. Ama biz bir çeşit siyasi suçlu olarak addedildik.

Ya piyasadaki durumunuz?

O tarihte TRT'den bu şekilde uzaklaşınca sinema piyasasından gelen teklifler arasında maalesef o dönemde seks filmleri furyası başlamıştı. Yani TV çok büyük ölçüde aile seyircisini evlere çektiği için, sinema seyircisinin önemli bir kısmının genç insanlar oluşturuyordu. Tabii bu insanları sinemaya çekmenin en kolay yollarından biri, o zamanlara kadar pek işlenmemiş olan seks konuları oldu. Ondan dolayı ben *Aşk-ı Memnu*'dan sonra sinema piyasasından da beni memnun edecek teklifler almadım. Büyük çoğunluk olarak, o zamanın içaplarına uygun şekilde benden seks filmleri isteniyordu. Benim bu konulara bir düşmanlığım olduğu söylene-

mez çünkü Türk sinema tarihine bakıldığında *Şehrazat*'ı, *İstanbul'un Kızları*'ydı gibi filmler hatırlanırsa cinsel konularda yol açıcı filmlerin önemli bir kısmını ben yaptım. Ama 1975'ten itibaren ortaya çıkan seks filmi anlayışı büyük ölçüde teşhircilik ve seks ticareti kapsamına girmekteydi. Ben bu tarz işlere girmek istemedim.

O sırada başka bir durum ortaya çıktı. Bir süreden beri bir Amerikan üniversitesinden davet almaktaydım. Burada o konuyu mu yapsak bu konuyu mu yapsak diye belli bir sıkıntı içindeyken, eşim, evde bir gün piyano çalıyorken durdu ve dedi ki, "*Amerika'ya gidelim. İki senedir teklif ediyorlar, çağırıyorlar.*" Ben de "*kırk yılda bir kadın sözü dinleyeyim*" dedim. Gittik.

DEĞİŞEN DÖNEMDE YENİ ARAYIŞLAR: AMERİKA SEYAHATLERİ, EĞİTİM ÇALIŞMALARI

Aşk-ı Memnu 1974'te çekildi, 75'te gösterime girdi. 76'da siz Amerika'ya gittiniz. Arada konuşacağımız bir film çalışması gözükmüyor. Amerika'da çektiğiniz filmi ayrıca konuşacağız. Henüz Türkiye'de iken Amerika'dan teklifler aldığınızı söylemiştiniz. Bu teklifler film çekmek konusunda mıydı, ders vermek konusunda mıydı? Sizi nasıl bulmuşlardı?

1974 yılında *Aşk-ı Memnu* tasansının hazırlıklar sırasında Amerikan Wisconsin Üniversitesi'nden bir tarih profesörüyle tanıştık İstanbul'da: Rogers Hollingsworth. Bu profesör Hacettepe Üniversitesi'nde yapılacak bir konferans dolayısıyla gelmişti. Biz de bir vesileyle İstanbul'da tanışmıştık kendisiyle. Birkaç sefer bir arada olduk ve o benim düşüncelerime çok ilgi gösterdi.

Ulusal kültür konularında mı konuşmuştunuz?

Ulusal kültür, sinema ve dünya meseleleri...

Profesörün branşı neydi?

Tarih profesörüydü. O zat Amerika'ya gittikten daha sonra da bağımız devam etti. Kendisinin bağlı olduğu Wisconsin Üniversitesi'nin davetlisi olarak beni Amerika'ya davet etti. Bunu da birkaç sefer tekrarladı. Ama bunlar olduğu zaman *Aşk-ı Memnu* tasarısı devam etmekteydi. İşte bu tasarı bittikten sonra onu mu yapsak bunu mu yapsak diye düşünüyoruz. Gelen teklifler iç açıcı, uzlaşılır teklifler değil. O zaman benim tereddütlerimi Gülper aştı. O beni ikna etti. Gidelim bir miktar da orada kalalım diye. Bu şekilde gittik. Amerika'da aynı üniversitede tarih bölümünün Ortadoğu kürsüsünün başkanı olan Prof. Kemal Karpat'la tanıştım. Rogers Hollingsworth'la yakınlıklan vardı. Onlar bize üniversite tarafından bir öğretim yılı orada bulunmak üzere teklifte bulundular.

Sizin Türkiye'den ayrıldığınız dönemde hükümet değişmişti. Türkiye de çalkantılı bir siyasi atmosfer içindeydi. Sizin piyasayla ilişkiniz de pek parlak değildi. Amerika'ya giderken bunlardan uzaklaşmak niyetiniz olabilir mi?

Bu doğru. O iktidar da zaten beni CHP'li olarak damgalamış durumdaydı. Biz üçümüz Ecevit'in siyasi iktidarı döneminde TRT'ye film çektiğimiz için, siyasi rakipler tarafından zaten damgalanmış durumdaydık. Nitekim daha sonra TRT'den bize iş vermediler. Amerika'ya gidişimin alt gerekçelerinden biri de daha sonra *İki Yabancı* diye yapacağım film tasarısını o tarihlerde *Counterpoint* adı altında gerçekleştirmek düşüncesiydi. Bu tasarı konusunda benimle ilgilenen, bizim Amerika'ya gitmemize ön ayak olan o tarih profesörü sinemayla da çok ilgiliydi. Bu konuyu onunla da konuşmuştuk. Amerikan işbirliğinin olması ihtimali, düşüncesi de vardı. Yani ben giderken, bir taraftan bir yıl üniversitede kalıp Amerika'daki durumlar nedir gözlemenin yanı sıra, bir taraftan *Counterpoint* tasarısının bir Amerikan ortakla gerçekleşmesi imkanı olabilir mi ihtimalini düşünmekteydim. Amerika'da kaldığım sürede onu teşhis ettim ki, Amerikalıların doğrudan doğruya kendi zihniyetlerine uygun olmayan tasarılara çok

sıcak yaklaşmıyorlar. Yani ben Amerika'da kalmaya devam etseydim neticede *The Intercessors* gibi doğrudan doğruya Amerikan kültürünü, Amerikalıları ilgilendiren şeyler yapmak durumunda kalacaktım, ama benim hedefim ulusal kültür özelliklerimiz diye gördüğüm konular üstünde çalışabilmekti. Bunun Amerika ile kısa vadede imkansız denecek kadar zor olduğu, yaptığımız temaslarda bunun olmayacağı hissi bende oluştu.

Ne sebep oldu bu hissin oluşmasına?

Ben oradayken orada iki önemli Amerikalı sinemacıyla bir araya geldim. Birisi Elia Kazan, diğeri de Nicholas Ray idi. Elia Kazan ve Nicholas Ray'in Amerika'daki durumlarını gördükten sonra katiyen böyle maceralara girmemek gerekir düşüncesi bende iyice yer etti. Elia Kazan uzun zamandan beri işsizdi. *The Last Tycoon* filminden beri hiçbir film yapmamıştı. Ailesinin hikâyesini anlatacağı, kısmen Türkiye'de geçen bir film yapma düşüncesi içindeydi. O filmi yapamadı hiçbir zaman. Nicholas Ray tamamen tasfiye edilmiş durumdaydı sinemadan. Alkol ve sağlık sebeplerinden dolayı... Yürekler acısı bir yaşayışı vardı. New York'un bir kenar semtinde, küf kokan bir zemin dairesinde perişan bir vaziyetteydi. *Counterpoint* tasarısından ona da bahsettim. Senaryo üzerine beraber çalışmayı teklif ettim. "*Beş bin dolara her istediğinizi yaparım*" dedi. Yürekler acısı bir hali vardı. Benim de çok sevdiğim, gençlik dönemlerimde ve sinemaya ilk adım attığım zamanlarda beni çok etkilemiş bir yönetmendi. Onun o feci halini görmem beni çok etkiledi. Bunları Gülper ile de konuştuk. Gülper de tanıdı onları. Ve Amerika'da bu işlerin ne kadar acımasız olduğu, ne kadar gaddar bir ortamda cereyan ettiğini, çok önemli filmler yapmış bu iki yönetmenin 1976 ve 77 yıllarındaki hallerini görerek idrak ettim. Ben *Rıhtımlar Üzerinde* ya da *Asi Gençlik*'i yapacağım diye Amerika'da sefil ve perişan bir hayatı göze almak istemem. Oscar heykelciği kazanacağım diye de bir hırsım yok. Onun için eşime de söyledim. "*Bak, biz seninle evleneli henüz çok zaman geçmedi. Yani 1976 yılı düşünülürse bir yıl olmuş biz*

evleneli. Bunlar Amerika'nın en önemli yönetmenleri arasında. Oscarlı yönetmenler. Sinema tarihine geçen çok önemli filmler yapmışlar. Sefil ve perişan durumdalar. Ben sefil bir Yeşilçam yönetmeniyim. İstikbalini ona göre belirle. Yol yakınken düşün taşın. Sana çok kötülük etmek istemem. Sonra benim hayatımı yaktın deme." O gün günah benden gitti İbrahimciğim. (*Kahkaha atıyor.*) Yeşilçam'da bu kadar hunhar kalleşlik yok.

Bir belgesel hatırlıyorum Nicholas Ray'le ilgili. Çeken de Wim Wenders. Orada da adeta ölüm döşeğinde görülüyordu.

Tabii tabii. O benden sonra. Ölüm döşeğindeyken. Wim Wenders çok iyi bir iş yaptı. Tabii, hazin durumdaydı. Zaten aklımda, içimde Hollywood'da kalsam da film yapsam gibi şeyler yoktu, ama bilhassa Nicholas Ray'in durumunu gördükten sonra zinhar...

The Intercessors filmi nasıl gerçekleşti?

Oraya tarih bölümünün davetlisi olarak gitmiş olmama rağmen beni orada Communication Art (İletişim Sanatları) bölümünün ilgilileriyle tanıştırdılar. Giderken yanımda *Haremde Dört Kadın*'dan, *Aşk-ı Memnu*'dan, *Vurun Kahpeye*'den bazı film parçaları götürmüştüm. Onları seyrettiklerinde dediler ki, *"Biz de burada böyle bir film yapabilir miyiz?"*

O tarihe, 1976 yılına kadar, Wisconsin'deki durum da Ankara'daki TRT'nin durumundan çok farklı değildi. Yani Wisconsin Üniversitesi'nin bir sinema bölümü vardı o iletişim sanatları içinde. Ve bir devlet televizyonu ya da eyalet televizyonu dersek Türkçede daha iyi anlaşılır, ama onlar "state" tabirini kullanmaktaydılar. Wisconsin eyaletinin televizyonu aslında Wisconsin Üniversitesi'nin bir bölümüydü. Yani Wisconsin Üniversitesi aynı zamanda Wisconsin eyaleti çerçevesinde yerli yayınları yapan bir kuruluştu. Dolayısıyla Wisconsin Üniversitesi'nin TV için filmler üreten bir branşı vardı. Fakat buradaki çalışmalar TRT'yi çok andırır bir biçimde genelde ya eğitici belgesel filmler ya da stüdyo içinde video tekniğiyle meydana getirilmiş filmlerdi. Stüdyo dışında yapılmış belgesel olma-

yan dramatik bir film o tarihe kadar yapılmamıştı. "*Biz böyle bir işi beraber gerçekleştirelim*" teklifi geldi bana. Tabii ki bu teklifi çok olumlu karşıladım. Bu durumun ortaya çıkmasında Prof. Rogers Hollingsworth'un çok büyük etkisi vardı. Yani o kendi üniversitesi adına, üniversitede bir sinema hareketi meydana getirebilmek için beni uygun biri olarak görmüş. Oraya tarih bölümü davetlisi olarak gittikten sonra sinema-televizyon bölümü yetkilileriyle tanışmamı, kaynaşmamı o sağladı. Dolayısıyla iletişim bölümü bana ilgi gösterince beni davet etmiş olan tarih bölümü bunu anlayışla karşıladı Ve "*ne yapılabilir*" diye bir çalışmaya girdik. Özellikle öğretim kurulu, master bölümü ve son sınıf öğrencileriyle birlikte.

Konuyu nasıl tespit ettiniz? Onlardan mı öneri geldi yoksa sizden mi?

Şimdi benim orada ilk aklıma gelen Frank Lloyd Wright ile ilgili bir filmdi. Frank Lloyd Wright benim çok hayranlık duyduğum, çok ilgilendiğim bir mimardı. Ve kaderin cilvesi olarak benim de onun okuduğu üniversiteye, onun şehrine, Madison'a yolum düşmüştü. Hatta, mimarlık kitaplarında çok rastladığım evini görme imkanı olmuştu. Rahmetli sonradan dünyaca meşhur olup, Amerikan kültür tarihinin, hiç kuşkusuz mimarlık tarihinin en önemli kişiliklerinden biri kabul edilmesine rağmen, sağlığında, kendi doğup büyüdüğü Wisconsin bölgesinde çok kötü bir üne sahipmiş ve komşuları tarafından sevilmeyen bir adammış. Kendisine yanında çalışanlar vasıtasıyla bir gece suikast düzenlenmiş. Yanında çalışanlara evi yaktırılmış. Karısı ve evinde misafir olanlar da dahil olmak üzere 9 kişi yanarak ölmüş. Fakat tesadüfe bak ki, bu suikastın tertiplendiği gece Frank Lloyd Wright evinde değilmiş. "*Ben bunun filmini yapayım*" dedim. Bana dediler ki, "*Sen böyle şeyleri kurcalama.*" "*Ha, peki*" dedim.

Chief Black Hawk efsanesini okudum. O civarda çok meşhur bir Kızılderili şefi. Beyaz istilasına karşı çok şiddetle karşı koymuş bir Kızılderili şef. Bunu yakalıyorlar ve beyazların gücünü göstermek için Washington'a, Beyaz Saray'a götürüyorlar. 1832-33 gibi bir tarih. O tarihlerde

Andrew Jackson başkan. Onunla tanıştırıyorlar. Daha sonra New York'a götürüyorlar. İşte orada o şehir hayatını ve beyaz adamın gücünü gösteriyorlar. Sonra da, "*Haydi git. Diğer Kızılderililere gördüklerini anlat ve bizimle uğraşmayın*" diyorlar. Chief Black Hawk kabilesine gitmek üzere serbest bırakılır bırakılmaz ilk işi gene beyazlara karşı silah çekmek oluyor. "*Hayır bunu da yapamazsın*" dediler. "*Peki*" dedik. Nihayet okuya okuya, Wisconsin hayatı üstüne yazmış, çok ilginç, Türkiye'de tanınmayan, hatta, Amerika'da da fazla bilinmeyen August Derleth adında bir yazar keşfettim, üniversite kütüphanesinde. Netice olarak bu yazarın *The Intercessors* [*Arabulucular*] diye Türkçeye çevirebileceğimiz bir öyküsünde karar kıldık. Buna "*olur*" dediler.

Kolayca gerçekleşebildi mi proje?

Orada ilginç bir şey şu oldu. *Aşk-ı Memnu* tecrübesine benzer bir tecrübe de Amerika'da yaşandı. Çünkü Amerika'da da bu tasarı üniversitenin öğretim kadrosu tarafından benimsendi. Bu tasarının gerçekleşmesi için çaba gösterilirken teknik malzemeyi sağlayacak olan televizyon yönetimi, ki neticede filmi gösterecek olanlar da onlar, tıpkı TRT bürokrasisi gibi karşı koymaya başladılar. "*Yahu, August Derleth bizim yazarımız, bu yazardan bir film yapılacaksa, bunu Türkiye'den gelen bir yönetmen niye yapıyor? Bizim aramızda hiç mi yönetmen kalmadı?*" gibi, TRT'de karşılaştığım sıkıntıların bir benzerini de orada yaşadım. Ama tıpkı TRT'de konuya inanmış, konun gerçekleşmesini isteyen bir yönetici grubun bulunuşu gibi, Üniversite'de de böyle bir grup vardı. Onların iradesi baskın çıktı. Neticede o filmi yaptık. Ve ilk kaba montajı bittikten sonra da filmin müziklendirilmesini beklemeden filmi teslim edip Türkiye'ye döndüm. Filmin gösterilir hale gelmesi aşağı yukarı bir yıl sürdü. Sonradan filmin ilk gösterisinden itibaren, televizyondaki gösterimlerinde basında çıkan yazıları bana sağ olsunlar üniversitedeki dostlarım gönderdiler. Son derece de övücü yazılar vardı. Wisconsin televizyonunda da epey sık gösterildi. Nitekim daha

sonra, tanışıklığım olmayan başka bir üniversiteden de buna benzer bir çalışma teklifi aldım. O da ileriki yıllarda gerekirse değineceğimiz bir mesele.

1984'teki *In The Wilderness*'den söz ediyorsunuz. Bu iki film arasında oldukça uzun bir zaman farkı ve başka olaylar, filmler var. Ama mahiyet itibariyle ikisini bir arada konuşmak daha doğru geliyor bana.

Evet. 1984 yılında. Amerika'da, Ohio'da Denison Üniversitesi var. Oradan telefon ettiler, önce. "*Siz Wisconsin Üniversitesi'nde bir film yapmıştınız. Öyle bir çalışmayı bizim üniversitenin sinema-TV bölümüyle de yapar mısınız?*" diye. Bu telefon tam *Yorgun Savaşçı*'nın yakılma hadisesine rastladı. Kabul ettim. O yıl Şubat sonu Mart başı gibi gittim. Gitmeden önce "*yapabilir miyiz?*" diye küçük bir hikâye teklif ettim. Onlar bunun üzerine orada bir ön senaryo hazırlamışlar. Benim teklifimden yola çıkarak. O da şuydu:



Denison Üniversitesi'nde (ABD) çektiği *In The Wilderness* filminin ekibiyle (1984). Ortadaki beyaz pardesülü zat, üniversitenin sinema bölümü başkanı ve filmin yapımcısı Elliott Stout.

genç bir evli çift var. Kadın gebe. Fakat çocuğunu aldırmak istiyor. Adam ise doğmasından yana. Hikâyenin gelişmesinden anlıyoruz ki, kadının bir zenciyle ilişkisi olmuş. Korkusu zenci bir bebek doğurmak. Bunu biz biliyoruz, ama koca bilmiyor. Bu gerginlik içinde, kışın bir av partisi sırasında kadın orada bir erken doğum yapma durumuna giriyor ve tabiatta doğuruyor. Bebek de zenci. Adam zenci bebek doğduğunu görünce bebeği ortadan kaldırmak istiyor. Bu sefer kadının analık duygulan kabanyor. Bebeği öldürmesin diye o adamı öldürüyor. Ve çocuğu bağrına basıyor. Hikâye bu. Onlar senaryoyu geliştirmişler ben gitmeden önce. Çünkü ben davetten birkaç ay sonra gittim. Orada da beraber biraz daha senaryoyu çalıştıktan sonra çekimini yaptık. Fakat Denison Üniversitesi'nin imkanlan teknik olarak Wisconsin'inkiler kadar parlak değildi. Bu nedenle çekim önceki gibi iyi şartlarda olmadı. İş bittikten sonra döndüm. Ondan sonra da başka teklifler gelmesine rağmen kabul etmedim. Çünkü anladım ki Denison'daki şartlar aslında genel düzeyin tipik bir örneğiydi. Wisconsin bir istisnaydı. Şartlan çok üst düzeydeydi. Orada çektiğim film defalarca çeşitli vesilelerle gösterilmiş, üzerinde yazılmış, tartışılmıştı. Bu ise üniversite sınırlarını aşmadı. Böyle olunca başka teklifleri kabul etmeyip, döndüm.

Ne kadar sürdü çalışmanız?

İki ay kadar sanıyorum. Çekim bittikten sonra ben bu sefer film gösterileri için Chicago Üniversitesi'ne de gittim, Texas Üniversitesi'ne de gittim. Orada *Atatürk ve Sanat* için özel bir gösteri yaptılar. Velhasıl o filmi yapmak için 1984 yılında Amerika'ya gitmişken, konferans vermek, film göstermek dolayısıyla davet alınca kalışımız bir miktar uzadı.

Amerika'da film çekmek dışında ders verdiniz mi?

Hayır. Kuramsal ders vermedim. İlk gidişimde Tarih bölümünde birtakım akademik seminerlere katıldım. Bunlar genellikle Ortadoğu meselelerinin tarihi kökenleri le ilgili. Mesela Kıbns meselesi gibi.

Peki Amerika'ya ilk gidişinizden sonra 1977'de Türkiye'ye döndünüz. Tür-

kiye'yi nasıl buldunuz? Değişen bir şey var mıydı?

Şimdi Türkiye'ye bir umutla döndük. Gelirken bir düşüncemiz daha vardı. 1977 yılında seçimler yapılacak. Benim düşüncem seçimlerde durum öyle gösteriyor ki CHP, Bülent Ecevit kazanacak ve bu sonuçlarla da bizim durumumuz biraz daha olumlu bir yöne girecek. O ümitle geldik. Yalnız buraya doğrudan doğruya gelmedik. İngiltere'ye uğradık. Bir süre orada, Londra'da kalmamıza neden olan iki şey vardı. Birisi çok sevgili dostum Oğuz Atay, bir beyin tümörü teşhisiyle ameliyat geçirmişti, orada tedavi görmekteydi. Onu ziyaret etmek istiyorduk. İki, *Counterpoint* tasansı için Walter Lassally ile görüşmek. Çünkü bu tasanyla ilgilenmişti ve İngiltere'de bir prodüktör bulacağını söylüyor, bir Amerikan kadın oyuncu, Susan George'un adını zikrediyordu. Bunun detaylarını konuşmak üzere bir süre İngiltere'de kaldık. Tabii ben Oğuz Atay'ı bıraktığım zaman son derece de sağlıklı bir insandı. Böyle bir sıkıntısı gözükmüyordu. Yani Türkiye'den ayrıldığım zaman için söylüyorum. Oğuz Atay aynı zamanda, Metin Erksan'la birlikte bizim nikâh şahitlerimizdi. Bu kadar yakınlığımız olan bir dostumuzdu. Bu şekilde bir hastalık durumu biz Amerika'dayken ortaya çıkmış olmalı. Neticede biz Londra'da bir araya gelebildik. Tabii çok üzüntü verici bir durumu, görüntüsü vardı. Yani o da anlamıştı olacaklan. Walter Lassally ile görüşmeler biraz daha umut vericiydi. *Counterpoint*'in birlikte yapılması konusunda. Türkiye'ye geldikten sonra ben bu meseleyi Hürrem Erman'a açtım. "*Hürrem Bey, böyle bir tasarı var. Buna İngilizler ve Amerikalılar da katılacaklar. Bunun Türk prodüktörü siz olur musunuz?*" dedim. "*Olurum*" dedi. Pek güzel. Zaten *Bir Türke Gönül Verdim*'den beri çalıştığım birisiydi. Bunun üzerine biz *Counterpoint*'ın hazırlıklarını yapmaya başladık. Hatta benimle birlikte, *The Intercessors* filminde çalışan bir hanım yönetmen, Kaye Finch –ki daha sonra Metin Erksan ile kısa bir evlilik geçirdiler– Amerika'dan Türkiye'ye geldi. Benden sonra *The Intercessors*'ın son halini almasında Kaye Finch filmi sahiplenmişti.

Beraber bir Anadolu yolculuğu yaptık. *Counterpoint*'in geçebileceği, çekilebileceği mekânları tespit ettik. Bu arada seçimler geldi. Seçimlerde her ne kadar CHP birinci parti olarak seçimleri bitirdiyse de tek başlarına iktidar olacak çoğunluğu sağlayamadıkları için, ikinci kez Milliyetçi Cephe hükümeti kuruldu. Bir taraftan bu MC hükümeti kurulurken, bir taraftan da Türkiye'de 1977 yılında 1 Mayıs olaylarından itibaren sağ ve sol çeteleri sahaya sürerekten bir iç kavganın çıkmasının ilk adımı atıldı. Epey bulanık bir siyasi duruma girdi Türkiye. Bu arada İngiltere'den, Walter Lassally'den bana bir telefon geldi. Diyordu ki, "*Filmin İngiliz prodüktörlüğünü yapacak şahıs, hem seninle tanışmak hem de senaryo üstüne konuşmak, tartışmak için İstanbul'a gelmek istiyor. Hangi tarihler sizin açınızdan uygun olabilir?*" Ben bu haberi Hürrem Bey'e götürdüm, filmin Türkiye prodüktörü olarak. Bana dedi ki, "*Bu adam Türkiye'ye geldiğinde otel parasını kim verecek?*" "*Haa*" dedim ben de aynen. Walter Lassally'ye telefon açtım. "*Bu prodüktörün gelişini şimdilik erteleyelim. Belki sizler de gazetelerden takip ediyorsunuzdur. Türkiye'de siyasi ortam epey gergin durumda. Bu ortamda bu filmin yapılabilmesi biraz zor*" dedim. Walter da "*haklısın*" dedi. "*Şimdi erteleyelim. Durumlar sakinleştiğinde sen haber ver. O zaman devam ederiz.*" Böylece o iş de yattı. Çünkü fark ettim ki ben iki taraf arasında kalacağım. İngilizler bana kendi işlerine gelen birtakım şeyler öne sürecekler; Hürrem Bey Türk tarafı olarak meseleyi kendi istediği yöne çekmeye çalışacak. Ben de kendi kafama uygun film yapmaya çalışacağım. Bu sıkıntıya girmek istemediğim için erteledik. Nitekim o iş yıllar sonraya ertelenmiş oldu.

Döndüğünüz yıl Sinema-TV Enstitüsü'nde öğretim üyeliği yapmaya başladınız. Bu eğitim faaliyetleri çeşitli aralıklarla uzun bir süre sürdü. Sizin sinema eğitimine bakışınızı filmlerden sonra ayrı bir başlık altında ele almayı düşünüyorum.

Amerika seyahati, eğitim çalışmaları vb. derken piyasayla yeniden bir işbirliği görülüyor. *Yaşam Kavgası* filmine gelelim. *Aşk-ı Memnu*'yu saymazsak,

1973'den sonra yaptığınız ilk uzun metraj sinema filminiz. Bu kadar aradan sonra bu piyasa işi film nasıl oldu?

Memduh Ün bir film yapmamı istiyordu. Ve vakti zamanında, senaryosunu büyük ölçüde benim yazdığım, yönetmenliğini Memduh Ün'ün yaptığı benim de asistanlığını yaptığım *Kırık Çanaklar* filminin yeni bir versiyonunu yapmamı benden istedi. Ben, senin gayet yerinde işaret ettiğin gibi uzunca bir süredir sinema piyasasının dışındaydım. İşler ne durumda, ne oluyor ne bitiyor? Neredeyse beş yıldır uzaktayım. Yani bağları fazla koparmamak için o teklifi kabul ettim. Neticede *Yaşam Kavgası* filmi ortaya çıktı. *Kırık Çanaklar* tasarısını Zonguldak'a, maden işçileri çevresine yerleştirmek istedim. Çok yankısı olmadı filmin. Orta halli bir film oldu. Zaten o film tamamlandığı sıralarda da *Yorgun Savaşçı* meselesi ortaya çıktı.

YORGUN SAVAŞÇI SERÜVENİ VE ULUSAL DÜŞÜNCENİN SONU

Yorgun Savaşçı, uzunca konuşacağımız bir mesele. Arada ve sonrasında belgesel çalışmalar da dikkat çekiyor. Onları daha sonra, tıpkı eğitim konusu gibi başlı başına bir bölüm olarak konuşalım. Şimdi hem sizin hayatınızın hem de Türk kültür hayatının en önemli olaylarından birine, *Yorgun Savaşçı* hadisesine gelelim.

Bu meselenin ortaya çıkışı ilginçtir. Sedad Hakkı Eldem'le ilgili bir belgesel tasarısı yapılmakta iken Akademi'de bir fikir ortaya çıktı.[1] Mimar Sinan üzerine bir belgesel yapmak. Bu fikir Sami Şekeroğlu'na da çok cazip geldi. Üniversite tarafından böyle bir karar alındı ve bana bu konuda bir

[1] Bugün Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi olan bölüm o zamanlar Devlet Güzel Sanatlar Akademisi olarak anılmaktaydı.

senaryo hazırlamam sipariş edildi. Ben o yıl Mimar Sinan üzerine bir senaryo yazdım. Bu sırada iktidar değişikliği oldu. Bülent Ecevit yeniden başbakan oldu. TRT yönetiminde değişiklikler oldu. Neticede bizim Akademi'de geliştirdiğimiz *Koca Sinan* tasarısı TRT'nin kulağına gitmiş. O zaman daire başkanı olan Yılmaz Dağdeviren İstanbul'a geldi, dedi ki, "*Mimar Sinan tasarısını birlikte gerçekleştirelim.*" Ne güzel! Çok iyi fikir! İşte bunun üzerine temaslar başladı. "*Ne yaparız, nasıl yaparız?*" diye. Bir süre sonra Yılmaz Dağdeviren beni Ankara'ya çağırdı. Dedi ki, "*Biz bu Mimar Sinan tasarısı konusunda çok kararlıyız. Ama çok zaman alacak gözüküyor.*" Haklıydı. Mesela Süleymaniye Camii önemli bir öğesiydi filmin. Onun da tabii çeşitli maketlerle, çeşitli dekorlarla yapılması gerekiyordu. Bunların ön hazırlıkları epey zaman alacaktı. "*Biz o tasarıdan vazgeçmeden, daha kolay bir şey yapalım*" dedi. "*Ne yapalım?*" dedim. "*Yorgun Savaşçı'yı yapalım*" dedi. (*Kahkaha atıyor.*)

Yani ismini vererek *Yorgun Savaşçı*'yı çekelim dediler?

Tabii tabii. Benim aklımdan TRT'ye *Yorgun Savaşçı*'yı filme çekmeyi teklif etmek geçer mi? Ben *Yorgun Savaşçı*'nın ne olduğunu biliyorum. Onun ortaya çıkartacağı problemlerin de idrakindeyim. Ben böyle bir şeyi TRT'ye teklif etmeye cesaret edemem. Ama onlar bana bunu teklif edince benim böyle bir şeyi reddetmem de mümkün değil. *Yorgun Savaşçı*'yı bana ilk açan Yılmaz Dağdeviren oldu ve bunu genel müdür Cengiz Taşer'in fikri olarak söyledi. Daha sonra TRT yönetim kurulu başkan vekili Prof. Rüçhan Işık İstanbul'a geldi. Bizim okulda buluştuk. Dedi ki, "*TRT olarak bizim bir tasarımız var. Her önemli Türk romancısının bir eserini filme çekmeyi düşünüyoruz. Kemal Tahir de bizim düşündüğümüz bu yazarlardan biri. Biz sizin Kemal Tahir'e yakınlığınızı da bildiğimiz için onun* Yorgun Savaşçı *romanını sizin çekmenizi uygun görüyoruz.*" Böylece teklif tekrarlandı. Sonra genel müdür bir yönetim kurulu toplantısında bunu bana resmen teklif etti. Ben de dedim ki, "*Tabii bu çok güzel bir düşünce, mükem-*



Yorgun Savaşçı'nın Bursa çekimleri sırasında (1981). Soldan sağa kameraman Cahit Engin, Yıldırım Gencer, set fotoğrafçısı Ersin Pertan, Halit-Gülper Refiğ ve Özer Sezgin.

mel. Ben de şeref duyarım böyle bir işi yapmaktan. Yalnız burada bir nokta var. TRT bu filmi tek başına yapamaz. TRT'nin Yorgun Savaşçı*'yı gerçekleştirebilmesi için, mutlaka Genelkurmayın maddi ve manevi desteğini sağlaması lazım. Bu destek olmadan TRT kendi başına filmi çekemez.*" Bunun üzerine yönetim kurulu, TRT'nin, genelkurmay başkanlığı ile temasa geçmesine karar verdi. Bir süre sonra Cengiz Taşer beni yeniden Ankara'ya çağırdı. Şunları söyledi: "*Ben Genelkurmay Başkanı Kenan Evren'le görüştüm. Yorgun Savaşçı meselesini kendilerine açtım. Ordunun desteğine olan ihtiyacımızı ifade ettim. Kenan Evren de bize her türlü askeri yardımın sağlanacağına söz verdi. Hazırlıklara başlayabileceğimizi söyledi.*" Hazırlıklara böylece başlandı.

Aşk-ı Memnu'yu da Bülent Ecevit'in başbakan olduğu dönemde çekmiştiniz.

Ve o çalışmadan olumlu sonuçlar almıştınız. Şimdi yeniden aynı kişinin iktidarda olması da size bir güvence vermiş olmalı.

Tabii tabii.

Yani aklınızdan ileride olabileceklere dair herhangi bir şey geçmiyor?

Tabii ki geçmiyor.

Peki hani o 1974'de *Aşk-ı Memnu* dolayısıyla karşınıza aldığınız TRT bürokrasisi meselesini ve gösterilebilecek tepkileri öngörmediniz mi?

1974 tarihinde hukuk başmüşaviri olan Tekin Gürzumar, *Yorgun Savaşçı*'nın yapılmasına karar verildiği 1978 yılında TRT genel müdür yardımcısıydı. Dolayısıyla *Aşk-ı Memnu* sırasında ortaya çıkan idari meseleleri çok iyi bilen ve o idari meselelerin çözümlenmesini sağlamış olan hukukçuydu. Bu sefer ne iyi ki TRT genel müdür yardımcısıydı. O açıdan başlangıçta kurumla *Aşk-ı Memnu*'da olan problemler olmadı. Çünkü yaşanmıştı, biliniyordu. Ve özellikle bunu o dönem en iyi bilen adam şimdi ikinci adam durumundaydı TRT'de. Onun için *Yorgun Savaşçı* başladığı zaman idari bir problem olmadı.

Aynca şöyle farklı bir durum da oldu. TRT ile *Aşk-ı Memnu*'yu yaptığımızdan farklı bir anlaşmaya girdik. TRT idarecileri bana dediler ki, "*Siz Aşk-ı Memnu'yu kurumun dışından, Yeşilçam yönetmeni olarak yaptınız. Bu durum kurumda çok problemler çıkarttı. O zaman biz, idari meseleler açısından çok sıkıntısını çektik. Bu sefer sizinle farklı bir anlaşma yapalım. Sizi biz kurumun elemanı yapalım.*"

Bunu kabul ettiniz mi?

Şimdi burada, benim için önemli olan işin hukuki formalitesi değil, işin bizatihi kendisiydi. Yani *Yorgun Savaşçı*'yı yapmaktı. Bunun için dışandan angaje olarak mı yapmak yoksa bunu kurumun bir elemanı olarak mı yapmak konusu benim için öncelikli bir mesele değildi. Kurum "ikincisi uygun" diyorsa buna "peki." Yalnız bu anlaşma yapılırken ben anlaşmaya bir madde koydurdum. Dedim ki, "*Ben TRT elemanı olmayı kabul ediyo-*



Yorgun Savaşçı'nın bandırma çekimleri (1981).

rum. Yalnız benim Sinema-TV Enstitüsü ile bir bağım var. Ben o kurumun kurucuları arasındayım. O kurumda bir eğitim görevim var. O görevimi kopartmak istemiyorum. O bağım göz önüne alınırsa ben bu görevi kabul ederim." "*Pekâlâ*" dediler, anlaşma o şekilde yapıldı. Daha önce konuştuğumuz gibi, 12 Eylül yönetimi gelene kadar, yani TRT, bazı emekli paşalar tarafından idare edilene kadar, o zamanki idareyle, gerek Cengiz Taşer olsun gerek Doğan Kasaroğlu ile olsun hiçbir problem olmadı. Problem emekli paşaların gelişiyle başladı.

Ama proje başlarken bu sefer başka şeyler oldu. Filmin aleyhinde yazılar basında çıkmaya başladı.

Evet. Filmin senaryo çalışmaları sonuçlanıp çekim hazırlıklarına gireceğimiz sırada, hatta şöyle ifade edeyim, senaryonun tamamlanıp, idareye teslim edildiği tarihte, usulen TRT denetiminden geçmesi gereken bir aşamada *Cumhuriyet* gazetesi tarafından, "*TRT Yorgun Savaşçı'yı filme çek-*

memelidir. Kemal Tahir, milli mücadele tarihini saptırmıştır. Kemal Tahir Atatürk düşmanıdır. Bir Atatürk düşmanının eseri TRT tarafından çekilmemelidir" diye kampanya başlattı.[2] Bu kampanyayla senaryonun denetime girmesi eşzamanlıydı. Ve *Yorgun Savaşçı*'yı denetleyen Hadi Şenol adlı memur, İlhan Selçuk'un *Cumhuriyet* gazetesinde TRT'nin *Yorgun Savaşçı*'yı niçin filme çekmemesi gerektiğini ifade eden cümleleriyle aşağı yukarı, noktası virgülüyle aynı ifadeleri içeren olumsuz bir denetim raporu verdi.

O zaman tabii bir kriz çıktı ortaya.

Evet. O zamana kadar idari bir problem yoktu. O noktada kriz çıktı ve bu açıdan TRT yönetim kurulunun yeniden toplanıp karar vermesi gerekli oldu. Bu arada benim Turhan Tükel adlı Babıali'den bir tanıdığım o tarihlerde başbakan Bülent Ecevit'in basın danışmanı idi. Beni aradı ve dedi ki: "*Bülent Bey bu meseleyi halledecek. Çok üzüldü, durumun böyle olmasına. Yalnız senin Cumhuriyet gazetesine karşı polemik yapmamanı istiyor.*" "*Peki*" dedim. O tarihte sesimi çıkarmadım. Nitekim TRT yönetim kurulu İzmir'de yeniden toplandı, *Yorgun Savaşçı* ile ilgili olarak. Ben bu toplantıya katılmak üzere uçağa bindiğimde, uçakta Yol-İş Sendikası başkanı Halit Mısırlı ile birlikteydik. Halit Mısırlı hükümetin, TRT yönetim kurulundaki üç temsilcisinden biriydi. "*Bülent Bey bu konunun halledilmesi hakkında bizimle konuştu*" dedi. Neticede İzmir'deki toplantıda, aleyhteki olumsuz denetleme raporuna rağmen, *Yorgun Savaşçı*'nın yapılması konusunda karar alındı. Bu aslında siyasi bir karardı. Biz bu şartlarda *Yorgun Savaşçı*'nın çekimine 1979 yılı sonlarında başladık.

Bu arada 5 mebusluk ara seçimler yapıldı. Bu 5 mebusluğun hepsini Adalet Partisi kazanınca CHP istifa etti. AP Süleyman Demirel başbakanlığında bir azınlık hükümeti kurdu. Bunlar olurken biz çekimlere başlamış-

[2] İlhan Selçuk'un yazıları, 3 ve 7 Ağustos 1979 tarihli *Cumhuriyet* gazeteleri.



Yorgun Savaşçı'nın Anzavur İsyanı'nın Bastırılması sahnesi (1981).

tık. Ama gazetelerde iktidarla değişen yeni genel müdürün, yani Doğan Kasaroğlu'nun eski yönetimin bazı icraatlarına dair eleştirilerini okuyunca kendisinden görüşme talep ettim. Ankara'ya gittim. Dedim ki, "*Bir konuyu konuşmak ihtiyacını hissediyorum. Basında bazı görüşlerinizi okudum.* Yorgun Savaşçı *gibi pahalı projelere taraftar olmadığınız konusunda.* Yorgun Savaşçı *çok problemli bir yapımdır. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?*" Doğan Kasaroğlu bana dedi ki, "*Evet. Benim gazetelerde böyle bir sözüm olduğu doğrudur. Ama gazeteler onu eksik yazmışlar. Buna rağmen* Yorgun Savaşçı'*nın en iyi şekilde tamamlanacağını da söyledim ben gazetecilere. Onu yazmamışlar*" dedi. "*Devlet hizmetlerinde süreklilik esastır. Ayrıca şunu da söyleyeyim ki, Kemal Tahir benim çok değer verdiğim bir dostumdu. Ben Türkiye'de epey yanlış anlaşılan dostumun eserinin yarıda kalmasına izin vermem. Ne ihtiyacınız varsa hepsi karşılanacaktır.* Yorgun Savaşçı *en uygun şekilde*

bitirilecektir" dedi. Ve Doğan Kasaroğlu bu sözlerinin eri çıktı. Yani kendisinin genel müdür, Süleyman Demirel'in de başbakan olduğu zamanda *Yorgun Savaşçı*'nın en büyük, en fazla kısımları çekildi. Çok büyük idari destek gördük. Çok büyük askeri destek gördük.

Fakat buna rağmen filmin çekimleri bir ara durmak zorunda kaldı?

Bu sefer çalışanlardan problem çıkmaya başladı. *Yorgun Savaşçı* ekibinde çalışanların TRT kadrosu dışındaki büyük bir kısmı DİSK (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) üyesi olmuşlardı. Bunların arasında bizim okuldan benimle çalışmak üzere aldığım dört öğrencim de vardı. Zeynel Elçioğlu, İsmet Arasan, Halit Türkyazıcı ve adını unuttuğum bir dördüncü daha. Bunların bir taraftan da öğrencilikleri devam ediyor. Yani okul idaresinin, Sami Bey'in bilgisi dahilinde ekibe girmişlerdi. Onlar da DİSK üyesi olmuşlardı. Çalışmaların önemli bir kısmı ilerledikten sonra ekipte bir ihtilal havası başladı. Toplu sözleşme için. Maalesef bu harekete filmin kameramanı Gani Turanlı da katılmıştı. En tuhafı da benim okuldan getirdiğim gençler de bu işe karıştılar. "*Siz ne yapıyorsunuz çocuklar*" dediğimde bana, "*Hocam, bu bizi aşan bir mesele. Bunu size anlatmak çok zor*" gibi laflar ettiler. Türkiye büyük bir ihtilal havasına girmekte sözüm ona. Velhasıl 1980 yılının Nisan ayında bizim çalışmalarımız, DİSK'e bağlı ve DİSK'in yönlendirdiği çalışanlar yüzünden gitgide zor bir hale gelmeye başladı. Setten adam kaçırmaya başladılar. Filmde rol alacak kişileri korkutup kaçırtmaya başladılar. Can Gürzap'a suikast tehditleri gelmeye başladı. Neticede ben kendime bir program yaptım. Film 8 bölüm olacaktı. Bu 8 bölümün 3 bölümünü tamam hale getirmeyi hedefledim. Eğer filmin geri kalanı çekilemezse bu üç bölüm hiç değilse kendi içinde bir bütün olur diye. Bu bölümler çekildikten sonra filme ara verildi. Ekip dağıtıldı. 1980 Nisan ayında. Eylül ayında da askeri darbe oldu.

Yani Nisan'dan Eylül'e kadar bir şey çekilemedi?

Çekilmedi.



Yorgun Savaşçı'nın Kumkuyucak köyünde asker toplama sahnesi (1981).

Peki 12 Eylül yöneticileri ne zaman konuya el attılar?

Bir hafta sonra Doğan Kasaroğlu beni çağırdı. "*Tamam biz* Yorgun Savaşçı'*ya yeniden başlayalım*" dedi. Çünkü ne anarşi, ne terör hiçbir şey kalmamıştı artık. Biz yeniden ekip toparlamak için işe girişti̇ğimizde baktık ki bizim ekibin yarısı hapse gitmiş. Gani Turanlı başta olmak üzere. İşte örgütsel başkaldırı hareketleri faslı falan diyerekten. Piyasadan toplamak istediğimiz elemanlara gözdağı veriyorlar, baskı yapıyorlar. Bunun üzerine TRT kurumu içinden insanlar, kurum dışında sinema piyasasıyla ilgisi olmayan, piyasa etkisinde olmayan kimseler, amatörlerle bir acemi ordusu kurduk ve yeniden *Yorgun Savaşçı*'nın Anadolu çekimlerine girdik. Daha önce İstanbul çekimlerini bitirmiştik. Bir süre işler yolunda gitti. Bir süre sonra 1981 yılı ortalarında TRT'de bir idari değişiklik oldu. Doğan Kasaroğlu, Tekin Gürzumar falan ayrıldılar. İdari kadro içinde bize yakın hiç kimse kalmadı. Askeri yöneticilerle bir süre sonra takışma haline geldim.

Neden?

Öyle anlaşılıyor ki işte bu askeri yöneticiler TRT'ye geliyorlar. TRT'deki anarşiye, kargaşalığa son vermek, disiplin getirmek amacıyla. Bunlara o yeminli kadro, yani *Aşk-ı Memnu*'dan beri bana diş bileyen kadro, "*Siz TRT'de nizam, intizam mı istiyorsunuz? Bunu bozan başlıca insanlardan biri bu Halit Refiğ'dir. Kanun, nizam dinlemez bir adamdır. Kendi düşündüklerini üst kademe idarecilere kabul ettiren, dolayısıyla kurumun iç düzenini alt üst eden bir adam. Eğer siz burada nizam bekliyorsanız, ilk ağızda hizaya getirilmesi gereken adamların başında o geliyor.*"

İstediğimiz idari talepler yerine getirilmemeye başlandı. Baktım bizim ekipte bir moral çöküntüsü. Ömer Serim diye bir prodüksiyon sorumlusu arkadaşımız vardı. Daha önce İsmail Cem zamanında Metin Erksan'ın yaptığı filmlerin yapımcısıydı. Ömer Serim büyük bir moral bozukluğu içinde, Ankara'daki idarenin *Yorgun Savaşçı* ve bana karşı çok büyük bir düşmanlık duygusu içinde olduklarını ve bu filmin bitmesinin mümkün olmadığını söyledi. Ben de meseleleri halletmek için çekimleri durdurdum. Hatta hiç unutmuyorum. O sırada Bursa İnegöl'de, bir köyde çekim yapmaktaydık. Ekibi orada bırakarak Ankara'ya gittim. Behçet Devay adlı emekli bir general, yeni TRT genel müdür yardımcısı, benimle muhatap olacak kişi olarak seçilmiş. Ona çıkarttılar beni. Ben o zamana kadar temel meselelerde ya genel müdürle, basit idari meselelerde ise televizyon dairesi başkanıyla muhatap olmaktayım. Behçet Devay'a çekimlerde karşılaştığımız durumları, idari ihtiyaçları anlattım. Beni gayet soğuk dinledikten sonra bana dedi ki, "*Burası Yeşilçam değil. Siz bize her istediğinizi yaptıramazsınız.*" Ben dedim ki, "*Efendim, ben anlaşmamda yazılı olanın dışında hiçbir şey talep etmiyorum. Ne yazıyorsa onu talep ediyorum. Bugüne kadar ben hep genel müdürle konuştum. Lütfen genel müdüre benim burada olduğumu söyleyin. Kendisiyle konuşmak istiyorum.*" Bir an dondu kaldı. Ondan sonra hiçbir şey söylemeden telefona döndü. "*Halit Refiğ burada, sizinle*

görüşmek istiyor" dedi. Ben genel müdürle görüşüp durumları anlattım. Macit Akman genel müdür olarak daha uzlaşmacı, meseleleri anlayışla karşılamaya çalışan bir idareciydi. Ama o da zaman içinde alttan gelen taleplere uymak zorunda kaldı. Zaten genel müdür olarak göreve başladığı daha ilk karşılaşuğımız gün bana masasının üstünde duran bir tomar mektubu göstermişti. Bu mektupların hepsi *Yorgun Savaşçı* hakkında yazılmış jurnal mektuplarıydı. Bir kısmını bana verdi. "*Bakın okuyun, neler yazıyor içinde*" diye.

Neler yazıyordu mektuplarda?

Sürekli olarak ayrı laflar söyleniyordu. "*Kemal Tahir, vatan haini Nazım Hikmet'in yetiştirdiği, komünistlikten 15 yıl hapse mahkûm olmuş bir vatan hainidir. TRT nasıl olur da bu vatan haininin romanını filme çeker. Eğer bu film biterse biz TRT'yi millete şikayet edeceğiz. İmza korgeneral bilmem kim.*" Buna benzer bir başka mektupta imza, kurmay deniz albayı, bilmem kim. O zaman Macit Akman bana dedi ki, "*Ben bu mektuplar karşısında çok şaşırdım. Ben kara kuvvetlerine, deniz kuvvetlerine başvurdum, kim bunlar diye. Çünkü baktım,* Yorgun Savaşçı'nın *yapılması için gereken bütün muamelat yapılmış, her yerden gereken izinler alınmış. Genelkurmaydan gerekli izinler, yardımlar alınmış. Ben romanı da okudum, senaryoyu da okudum. İkisi de devleti savunuyor. Kim bu adamlar diye başvurdum. Bana gelen cevaplarda, ne kara kuvvetlerinde ne deniz kuvvetlerinde hiçbir zaman bu isimde kimselerin görev yapmadığı şeklindeydi. Bunlar madrabaz*" dedi. "*Halit Bey siz, bu tezvirata bakmayın. En iyi şekilde bu filmi bitirmeye bakalım*" diye ekledi. İlk konuşmada bunları söyledi. Ama öyle anlaşılıyor ki zaman içinde bu mektuplar sadece TRT genel müdürlüğüne değil, Genelkurmaya da, MİT'e de, işte o Kenan Evren takımının şeyi neydiyse güvenlik konseyine bu mektuplar sistematik bir şekilde gönderilmiş. Sonunda gına getirmişler.

Bu arada basında aleyhte yayınlar devam etti mi?

Hayır. İlginç bir nokta. Çok ilginç bir nokta. Basında ve kamuoyunda *Yorgun Savaşçı*'nın TRT tarafından filme çekileceği haberi çıktığı zaman sol cenahta *Cumhuriyet* gazetesinin "yapılmamalı" kampanyası başladı. *Cumhuriyet* başlattı, ama ona mahsus kalmadı. O eğilimde olan bütün kafadarlar bu kampanyaya iştirak ettiler. Film çekilmeye başlandıktan sonra basındaki o kampanya artık bir işe yaramaz hale gelince bu sefer DİSK'i (Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu) devreye soktular. Çalışmaları içeriden baltalamak üzere. Ki o yüzden ben 1980 yılı Nisan ayında çalışmalara ara verdim. Ben Eylül ayında askeri darbe olacağını bilmiyordum. Darbeden sonra solun sesi kesildi. Soldan çıt çıkmamaya başladı. TRT'ye gelen ihbarlar kamuoyunda değil, gizli olarak el altından aşırı sağ kokulu ihbarlardı. Yani vatan haini Nazım Hikmet'in yetiştirmesi, komünist itharnlan. O zamana kadar 12 Eylül öncesinde Kemal Tahir'in komünistliği, Nazım Hikmet'in yetiştirmesi olması meselesi, Atatürk tarafından 15 yıl hapse mahkûm edilmiş olması sağ cenahta hiçbirisi yoktu bunlann. 12 Eylül'den önce bütün taarruz soldan geliyordu. 12 Eylül'den sonra solun sesi çıkmaz oldu. Bu sefer kamuoyuna yansıyan değil, içeriden gelen ihbar ve baskılar, sağ milliyetçi görünümde oldu. Bu da çok açık olarak şunu gösteriyor ki, aslında bunun gerisindeki fikir ne sağ ne de sol. Bunun gerisindeki fikir aynı yerden kaynaklanıyor. Sola uygun ortamda diyelim ki Ecevit başbakanken sol görüntülü, iktidar sağ karakter gösterdiğinde sağ görüntülü. Onun için her ne kadar –burada belirttiklerimi birkaç sefer de yazdım– Macit Akman, emekli general, TRT'nin 12 Eylül genel müdürü, ilk karşılaşmamızda bana gayet makul, olumlu bir yaklaşımda bulunduysa da öyle anlaşılıyor ki, bu baskılar zamanla öylesine gitgide ağırlık kazandı ki, o devreden çıkarak Behçet Devay'ın devreye girmesine imkan verdi.

Ve bu şartlar içinde, büyük bir gerilim halinde *Yorgun Savaşçı*'yı düşündüğünüz gibi çekerek tamamladınız.



Yorgun Savaşçı'nın setinde, Çerket Ethem'i canlandıran Yıldırım Gencer'e talimat verirken (1981).

Evet. Yani "*İllallah! Bu şartlarda film çekilmez. Ben bunu en kestirmeden nasıl bitiririm*" düşüncesine kapılmadan, senaryoda ne yazılıysa onu çektim. Çünkü şunu hesap ettim. Benim senaryom kabul edilmiş bir senaryo. Ben o senaryoda herhangi bir değişiklik yapsam, eksik çeksem, değiştirerek çeksem yarın öbür gün diyebilirler ki, "*Biz şu senaryoyu kabul ettik. Senin çektiğin senaryoya uymuyor.*" Buna muhatap olmamak için ve gerçekten senaryoya inandığım için, nasıl düşünüyorsam öyle çektim. Kavga dövüş ve o yüzden filmin çekimi neredeyse 3 yıllık bir zaman aldı. Aralıklar verilerek, kavga dövüş! 1979'da başlayan çekimler 1981'de tamamlandı. Çekimleri tamamlanmış filmden TRT'ye bir kopya teslimi ise ancak 1983 yılında olabildi. Çünkü o arada da bir sürü problemler ortaya çıktı. 1983 yılında sonunda film TRT'ye 16 mm'lik bir renkli iş kopyası ve miksajı yapılmış ses bantlarıyla teslim edildi. Film 35 mm çekilmişti,

ama *Yorgun Savaşçı*'ya 35 mm bir kopya basma imkanı olmadı. Çünkü Sami Şekeroğlu'na atfedilen bir hadise oldu.

Nedir o hadise?

Sami Şekeroğlu Macit Akman'a telefon etmiş, ihbarda bulunmuş. *Yorgun Savaşçı*'yı çalacaklar diye. Bu ihbar üzerine TRT idaresi tedbir olarak filmin görüntü işlemlerinin Sinema-TV Enstitüsü'nde yapılmasını, ses işlemlerinin TRT İstanbul televizyonunda yapılmasını uygun görmüşler. Bunlar bir arada olmasın da ortaya çıkacak kopyayı kaçırıp Almanya'da video olarak çoğaltıp öyle göstermesinler. Sami Şekeroğlu'nun ihbarına göre.

Çalacak olanların kim olduğu düşünülüyor?

Sami Şekeroğlu'nun TRT'ye söylediğine göre, piyasadan bazı kimseler rüşvet teklif etmişler Sami Bey'e. "*Sen bize bir kopya sağla, sana şu kadar para veririz*" diye bir korsan video teşkilatından. Bu ihbar üzerine TRT tedbir olarak görüntüsüyle ses işlemlerinin ayrı ayrı yapılmasına karar verdi. Bu işlemler öyle yapıldı. Ve neticede ayrı ayrı kuryelerle *Yorgun Savaşçı*'nın görüntü malzemesi Sinema-TV Enstitüsü'nden Ankara'ya, ses malzemesi ise İstanbul televizyonundan Ankara'ya götürülüp, çalınma tehlikesi bertaraf edilmiş oldu. Ve orada, film 35 mm olmasına karşın Sinema-TV Enstitüsü'nde ucuz olsun diye basılan 16 mm bir iş kopyasıyla ses miksaj bandından teknik bakımdan son derece de arızalı bir video kayıt yapılıyor. Tabii generallerin 8 saatlik *Yorgun Savaşçı*'yı izleyecek vakitleri olmadığı için, 8 saati temsilen yarım saatlik bir montaj kaseti hazırlanıyor. Generaller de gördükleri bu yarım saatlik kaset üzerine "yakılsın" kararını veriyorlar.

Montajı yapan kim? TRT'nin içinden biri mi?

TRT'nin içinden, evet.

TRT ile yapılan anlaşmada film bittikten sonra bir kez daha denetimden

geçecek diye bir madde var mıydı?

Askeri dönem olmasının meydana getirdiği olağanüstü şartlar.

O yarım saatlik kasette belki 8 saatin içinden çok sivri bir kaç diyalog, birkaç sahne bir araya getirilmiş ve tamamının böyle olduğu şeklinde bir izlenim doğurmak istenmiş olabilir.

Tabii canım. Hiç şüphesiz.

Siz görebildiniz mi o kopyayı?

Hayır.

Peki Sami Bey bu işlemler okulda yapılırken, bir şekilde başka bir kopya sağlama almamış mı?

Hayır.

Ankara'ya gönderilen 16 mm kopya pozitif miydi?

Evet pozitif kopyaydı. *Yorgun Savaşçı* bir gösterim kopyası basılmadan 16 mm sessiz bir iş kopyasıyla Sinema-TV'den Ankara'ya götürülmüştü.

Montajı nasıl yapmıştınız?

Çekim bittikten sonra montajın ve diğer stüdyo işlemlerinin bitirilmesi için beni Ankara'ya çağırdılar. Ben dedim ki, "*Ben Ankara'ya gelemem. Benim anlaşmamda zikredilen Sinema-TV Enstitüsü ile bağım var.*" Bana genel müdürlük imzasıyla bir yazı geldi: "*Ankara'ya gelin, göreve başlayın*" diye. Ben de istifa dilekçemi verdim: "*Ben TRT'den ayrılıyorum. Siz bana hükmedemezsiniz*" diye. Böylece 1982 yılına girildiğinde ben TRT'den ayrılmıştım. Ama *Yorgun Savaşçı*'nın çekimleri tamamlanmış olmakla beraber, çekim sonrası işlemleri açıktaydı. Neticede filmin ortaya çıkarılması için işlemlerin İstanbul'da yapılmasından başka çareleri yoktu. Ya olduğu gibi bırakacaklardı ki, başka birinin işin içinden çıkması çok zordu ya da kabul edeceklerdi. Kabul etmek zorunda kaldılar. Çünkü 8 saatlik film, bir çorba. Onların şeyi şu tabii. Bitmemiş bir filmi yakamıyorlar. Bitecek, seyre-

decekler. Sonra seyrettiklerinin mahzurlu olduğu belli olacak, tespit edilecek. Bu yüzden filmin bitmesi lazım.

İstifayı geri almadınız ama?

Hayır geri almadım ve ondan sonraki işlemleri de gönülsüz yaptım bir ölçüde, yani ayrılmıştım artık. Hatta istifadan sonra ben *Yorgun Savaşçı*'nın işlemleri aralıklarla devam ederken iki tane de film yaptım. *O Kadın*'ı yaptım, *Leyla ile Mecnun*'u yaptım. *Atatürk ve Sanat* belgeseli var arada. Çünkü TRT ile işler her kademede kriz. Ama azmettim, *Yorgun Savaşçı*'yı inandığım şekilde bitirdim.

Montajı istediğiniz şekilde yapabildiniz mi?

Montajı istediğim gibi yaptım, müziklendirilmesini de istediğim gibi yaptım.

Filmin Ankara'ya tesliminden bir süre sonra Sinema-TV Enstitüsü'ndeki görevinizden ayrıldığınız görülüyor.

Yorgun Savaşçı meselesinden dolayı oldu. Ben bu olayda üniversiteyi, ki o zaman Muhteşem Giray rektör olmuştu, büyük ölçüde onu sorumlu tuttum. Niye filmi teslim ettiler diye.

Ama Ankara'dan resmi yoldan isteniyor?

İşte onlar da öyle söylediler. Ama bu sebepten dolayı ben 1983-84 yanyılında ayrıldım üniversiteden. Sonra zaten 84 yılında Amerika'da bir başka üniversiteden teklif aldım, oraya gittim.

Sami Bey'le aranızda bir ihtilaf mı oldu?

Hayır. Sami Bey'le ciddi bir şeyimiz olmadı. Yani tabii filmin başına gelenlere dışarıdan bakıldığında Sami Bey'in ihbarı meselesi düşündürücü bir olay. Tabii yakından tanıyanlar Sami Bey'in bu tür olaylarda kendine özgü bir tarzı olduğunu bilirler.

Ne gibi?

Yazışmalar yani karışık işlerde kendi durumunu sağlama alacak bel-

geler sağlama açısından bir titizliliği olduğu bilinir. Burada da belki çok gerekmediği halde resmi bir yazıyla TRT genel müdürüne ihbarda bulunuyor. Ama neticede mal TRT'nindir. TRT filmi istediğinde "hayır, biz vermiyoruz" diyemezler. Hele bir devlet kurumu oldukları hesaba katılırsa. Aslında benim oradan ayrılışım büyük ölçüde hissi bir reaksiyon olarak düşünülebilir.

Benim de gördüğüm kadarıyla üniversitenin yapabileceği bir şey yokmuş.

Evet. Nitekim daha sonra olayın bu tarafı üstünde durmak eğilimim olmadı hiç.

Bütün bu zaman süresince hiç filmin akıbetine dair bir şeyler sezinlemediniz mi?

Hayır hayır. Hiç tahmin etmedim. Ben hayatımın en büyük gafletini yaptım. Şimdi İbrahim şunu düşündüm ben. Bu filmi göstermeyebilirler. Göstermesinler! Bu filmi keserek gösterirler. E, ne yapayım film onların elinde! Ama İbrahim, bunu çok sık tekrarladım dostlarıma, bu filmin yakılabileceği hiç aklıma gelmedi. Çünkü tarihte bir benzeri yok. Tarihte yasaklama var, kesme var, göstermeme var, ama yakma hiç yok. Aklıma bu gelse ben o filmin ne yapıp edip, bir kopyasını çıkarmaz mıyım kendime? Benim elimde, teslim etmem filmi. Hiç aklıma gelmedi, hiç. Hayatımdaki en büyük gafletlerimden biriydi. Çok emindim durumdan. Göstermeyecekler mi, iyi göstermesinler. Nasıl olsa Türkiye'de sık sık iktidar değişiyor. Bunlar mı yasakladı, nasıl olsa bundan sonraki gösterir. Onun için bende öyle bir güven vardı. Hiç, hiç düşünemedim. Tabii demin yaptığım yorum, iş işten geçtikten sonra olup biteni değerlendirererek vanlan bir yorum.

Macit Akman böyle bir şeyi hissetmiş olabilir mi?

Emir kulu, o da emir kulu. Askeri düzen içinde yetişmiş bir emir kulu.

O filmi izleyenler kimler?

İşte Kenan Evren ve o Milli Güvenlik Konseyi miydi neydi, yani diğer dört kuvvet komutanı. Onlar izliyorlar.

Ve yakılsın emri veriyorlar.

Yakılsın emrinin resmi sahibi Başbakan Bülent Ulusu. *Milliyet* gazetesi o emrin fotokopisini yayımladı.

Ama ona da askeriyeden bir şey geliyor ki o emri yayımlıyor. Kendisi de asker kökenli zaten.

Tabii tabii. Deniz Kuvvetleri Komutanıydı, amiraldi. *Yorgun Savaşçı* böyle bir komploya kurban gitti. Burada tabii filmin yasaklandığı, yakıldığı isnatların hiçbirisinin doğru olmadığı, film yakıldıktan 10 yıl sonra bir suç belgesi olarak hukuken muhafaza edilmesi gereken video kayıt gösterilince TRT'de anlaşıldı. Kesintisiz, olduğu gibi gösterdiler. Bir tek kişi de çıkıp "evet, bu filmin yasaklanması lazımdı" demedi. Ha "kötüydü, mötüydü" onlar ayrı estetik şeyler.

Bir gazetede sizin ağzınızdan çıkan bir ifade var. Onu burada vurgulamak isterim: "Kemal Tahir, 'Türkiye batılılaşamaz' derdi. Çünkü, batının zenginliği ve buna dayanan teknolojik gelişmişliği, insan kıyımına ve köleleştirilmesine dayanan sömürü düzeninin sonucuydu. Türkiye, tarihi özelliklerinden ötürü batının bu dünya sömürüsüne iştirak edemeyeceği için batılılaşamazdı. Benim yaptığım *Yorgun Savaşçı* filmini yakanlar, ordudaki bu batı yanlılarıydı," demişsiniz.[3]

Evet aynen bu düşüncedeyim. Bugün de aynen bu düşüncedeyim. Orduda yakın zamanlarda bir Batı Çalışma Grubu (BÇG) ortaya çıktı. Batı Çalışma Grubu... İsmi bile çok enteresan. *Yorgun Savaşçı*'yı yakan, yakılmasına yol açan, ordu içinde o zaman bu isimde bir grup yoktu, ama bu zihniyette bir grup olduğu muhakkak.

Bunu başka nereden çıkarıyorsunuz?

---

[3] Kemal Tahir'in ölüm yıldönümü dolayısıyla yapılan söyleşide verdiği yanıt, *Radikal*, 24 Nisan 1998.



Yorgun Savaşçı'nın Bursa'da yapılan final çekimi (1981).

Çünkü 12 Eylül genel olarak her çeşit fikri akıma genel bir husumet içindeydi. Yani hem sola hem sağa karşı yapılmış bir hareket gibi gözüküyordu. 12 Eylül'ün kapanması 1983 seçimleriyledir. Bu dönem kapanırken bence üstünde çok durulması gereken bir olay olarak, 12 Eylül, ulusal kültür, "Ulusal Sinema" düşüncesine en keskin darbeyi vurduktan sonra ortadan kalktı. Adeta ulusal fikirleri, bu dönemden temizleyerek kendinden sonraki dönemin önünü açtı. Bunun da en tipik göstergesi hiç kuşkusuz 1983 yılında yeni parlamentonun ortaya çıkmasından kısa bir zaman önce *Yorgun Savaşçı* dizisinin yakılmasıdır. Yani 12 Eylül döneminde Bülent Ulusu'nun başbakan olduğu hükümetin, en son icraatlarından birisi *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasıdır. İcraatının sona erdiğinin bilincinde olan bir idarenin böylesine keskin bir tavır alması düşündürücüdür. Çünkü şöyle de düşünebilirlerdi: "*Biz bu konuya sempati göstermiyoruz, ama bizim dönemimiz zaten bitiyor. Kararı bundan sonraki döneme bırakalım.*" Hayır, giderayak... Hatta çok tuhaf bir şekilde aynı hafta içinde, yani 6 Kasım 1983 seçimlerinin sonucu alındıktan bir hafta sonra yakıldı, noter ka-

yıtlanna göre. Bu çok düşündürücü bir şey. Burada o yorum yapılabilir ki 12 Eylül, aslında ulusallığa karşı bir hareketti. Esas karşı olduğu düşüncelerden birisi de ulusallıktı. Bunun tarihi de 1983 yılı.

Zaten 12 Eylül harekatından sonra bütün fikri hayat büyük bir durgunluk içine girmişti. Çünkü Türkiye'de genelde fikri hayatı oluşturan yakın tarihte sağ sol çekişmesiydi. Ulusal kültür, sinema meselesi, Kemal Tahir'in durumu, onunla paralel olarak benim durumum da aslında bu sağ-sol çekişme konusunda bir orta yol aramak, bir sentez aramaktı. 12 Eylül'de sağ-sol çekişmesinin durmasıyla beraber genelde bütün fikir hayatı durdu. Ama özelde bu ortam ortadan kalkacakken en büyük darbe – en büyük diyorum, eğer *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasından daha spektaküler bir olay var ise en büyük odur– ulusal görüşlere indirildi. O tarihe kadar başka meslektaşlar da, şimdi isimlerini anmayı gerekli ve faydalı bulmuyorum, "Ulusal Sinema" fikrine sahip çıkmışlar, savunucusu olmuşlar, hatta bu yolda eser verme yoluna gitmişlerdi. 1983'ten sonra bir tanesi kalmadı. Doğru, haklılar. Sırası geldikçe hep belirtiyorum. Ulusalcı fikirlere her şeyden önce devletin sahip çıkması gerekiyor. Türkiye'de ulusalcılık fikri halk ve devlet arasında bir bütünleşme meselesi. Sinemada da biz bunu sağlamak düşüncesindeydik. Buna sahip çıkması gereken devlet darbe vurduysa niye insanlar enayilik edip, "*Biz ulusalcı düşünceye sahibiz, ulusalcı filmler yapacağız*" desinler? Çok ilginç olarak, aynı zamanda eşzamanlı olarak Cannes Festivali'nde de, Yılmaz Güney'in, ulusalcı düşüncelerin tam karşıtı olan *Yol* filmi onurlandırılıyor. Ve bütün dünyada ilk defa en geniş kapsamlı olarak, coğrafik açıdan söylüyorum, önü açılıyor. 1964 yılında Metin Erksan'ın *Susuz Yaz*'ı ödül kazandığında onun önünü böyle açmadılar. *Susuz Yaz*'ın aldığı ödül tartışma konusu haline bile getirildi. Özellikle batının entelektüel çevrelerinde *Susuz Yaz*'a sempati gösterilmedi. Ama *Yol* öyle olmadı. Ona çok büyük destek verildi. Geniş bir dağıtımı yapıldı. Sinemayla ilgili bütün basın organlarında hakkında çok iyi şeyler

çıktı. Şimdi sinemacılar ne yapsın: "*Ben ulusalcıyım*" deyip devletinden darbe mi yesin? Yoksa "*Ben ulusalcılığa karşıyım*" deyip dünya çapında destek görüp ün sahibi olsun? Tabii ki ikincisini tercih eder.

Şimdi ben burada ilginç bir paralellikten bahsetmek istiyorum. Türk sinemasındaki gerçekçilik arayışları, toplumsal gerçekçilik anlayışları da 1966 yılında bir olayla son bulmuştu. Neydi o olay? *Haremde Dört Kadın* filminin Antalya Festivalinde gösterilirken, başladıktan 10 dakika sonra, birtakım gençlerin, projeksiyon dairesine hücumu ve filmi parçalamalarıydı. O da ilginç bir noktalamaydı. Tabii negatif ellerine geçemediği için başka kopyaların yapılması, o kopyaların daha sonra gösterilebilmesi mümkün olabildi. *Haremde Dört Kadın* da senaryosunda Kemal Tahir'in çalıştığı bir filmdi. Bence Türkiye'de sinema, toplum ve siyaset konusunda düşünen kimselerin *Haremde Dört Kadın*'ın başına gelenlerle daha sonra *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması olayları arasında doğal bir paralellik kurup, düşünmeleri gerekir. Eğer robot gibi, bir düşünceye angaje olmuş düşünce adamlarının dışında ciddi düşünce adamı var ise. Ama tabii robotlar daha önce neye planlanmışlar ise ona göre düşünür ve yazı yazarlar. Robot olmayanlar varsa ve sinema, siyaset, toplum konularında düşünüyorlarsa bu iki olay üstünde bence ciddiyetle düşünmesi gerekir. Bugüne kadar ben böyle bir zihin, böyle bir beyin görmedim.

Batılı entelektüellerden söz ettiniz demin. Bu olayın batı çevrelerinde bir yankısı oldu mu?

Yani ben şuna çok inanıyorum. *Yorgun Savaşçı* Türkiye çapında önemli bir olay oldu. Türk kamuoyu *Yorgun Savaşçı*'nın yasaklanması ve yakılmasıyla ilgili çok yayınla karşılaştı. Ama bana dışarıdan, Amerika ve Avrupa'dan bir tek, tekrar ediyorum bir tek şahıs, sinemayla ilgili sinema yazarı veyahut siyasetle ilgili siyasetçi veyahut Türkiye'yle ilgili herhangi birisi, "*Yahu nedir bu Yorgun Savaşçı olayı?*" diye bir tek soru sormadı. Biliyorsun Türkiye'de devlete muhalif birisi hapsırsa buraya doluşuyorlar.

Ben 1984 yılında, yani *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasından bir yıl sonra gene Amerika'ya davet edildim. Film yapmak için Denison Üniversitesi'ne. Oraya davet edilmişken beni bazı başka üniversiteler de davet ettiler. Oraya da gittim. *Atatürk ve Sanat* filmim gösterildi oralarda. Öğrenciler bana sorular sordular Türkiye'deki sinema ve kültür konuları hakkında. Bir öğrenci dedi ki, *"Ya, siz de bir kadın yönetmen varmış. Bu yönetmenin yurtdışına çıkmasına izin verilmiyormuş. Neden? Kadınlara bir düşmanlık mı var Türkiye'de?"* Bilge Olgaç'ı kastediyorlar. Dedim ki, *"Çocuğum o bahsettiğin kadın yönetmene kimsenin kötülük yaptığı falan yok. Şu anda devlet televizyonu için film çekmekte."* O anda çocuğun karşısında ben vanm. Eğer devlet ve sinema konusunda ilgiliyse benim durumumu sorması gerek.

Yorgun Savaşçı olayını bilmesi gerek.

Tabii haberler Fransa'dan gidiyor. *"Türkiye'de düşünce adamlarına, özgür düşünceye baskı var"* diye. Texas Üniversitesi'nde o öğrenci, *"Bilge Olgaç'ın Fransa'daki kadın filmleri festivaline gitmesine neden izin verilmedi?"* diyor bana.

"Benim başıma gelenleri biliyor musunuz" dediniz herhalde?

Der miyim? Hayır, yani konuşmaktan kaçtığım bir şey değil. Gidip de orada ağlayacak değilim. Bana çok ilginç geliyor. Ben karşımdakine bir şey söylemeden bakıyorum karşımdaki bana ne söyleyecek. Karşımdaki ne şekilde enforme olmuş? Ne şekilde yönlendirmişler? Şu konuştuğumuz ana kadar dışarıdan bir tek kişi bunu sormadı. O yüzden benim keskin inancım orduda BÇG kafalı bazı subayların ve kumandanların, NATO'lu ajanlar tarafından Türkiye'de karışıklık çıkartmak, Türkiye'de orduyu halkın nazarında küçük düşürmek için hazırladıkları bir komplo diye düşünüyorum.

Bunda da başarılı oluyorlar.

Evet tabii. Hollywood başarısını böyle büyük entrikalara borçlu. O be-

yinleri Amerika yetiştiriyor, maşallah.

Aşk-ı Memnu nasıl devlet-sinema ilişkisine, aynı zamanda "Ulusal Sinema" görüşlerinize iyi bir örnek idiyse *Yorgun Savaşçı* da bu ilişkinin olumsuz sonuç verdiği bir örnek oluyor. Ve sizin devlet ve "Ulusal Sinema" görüşlerinize de etki eden bir örnek.

Tabii. Şimdi onu söyleyeyim ki, *Yorgun Savaşçı* olayı, benim "Ulusal Sinema" inancımın değil, Türkiye'deki "Ulusal Sinema" fikriyatının sonu oldu. O bakımdan bu komployu düzenleyenler başarılı sonuca ulaştılar. Demin söyledim. *Yorgun Savaşçı*'nın devletle başının derde girdiği ve yakıldığı sıralarda bir başka film Yılmaz Güney'in *Yol* filmi 1982 yılında Cannes'da büyük ödülü kazandı. Şimdi Türkiye'de sinema alanına ilgi duyan genç insanların durumunu düşünelim. "Yaşasın vatan!" diyenlerin filmi devlet tarafından yakılacak. Öte yandan "Kahrolsun Türk devleti!" diyeceksin, sana dünyadan ödül yağacak. Aklını kaçırmamış sinemacı hangi tarafa yönelir? Sadece gençler değil, genç olmayanlar da *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasından ve *Yol*'un başarısından sonra büyük ölçüde umutlarını yurtdışından gelecek övgü ve desteklere bağladılar. Bugün Eurimages da aynı şekilde... Oradan Türkiye'de milli kültür, ulusal devlet konusunda olan kaç filme destek çıkmış? Destek çıktığı filmlerin, ulus devlet kavramı karşısındaki tutumları nedir? Tabii ben, Eurimages'ın yöneticilerini suçlamıyorum. Onlar kendi bağlı oldukları teşkilatın amaçlarına yönelik davranıyorlar. Aferin onlara, helal olsun! Ama sen Türkiye'de, "*bu milleti ordu kurtardı*" diyen filmin ordu tarafından yakılmasını düşünebiliyor musun? *Yorgun Savaşçı* ne diyordu? Milli mücadeleyi bir grup subay gerçekleştirdi diyordu. Onu yaktılar. Onun yerine ne yapılıyor? *Küçük Ağa*'yı yaptılar. *Küçük Ağa* ne diyordu? "*Subaylar halka gittiklerinde halk onlara yakınlık göstermedi. Ama İstanbullu din adamı işin içine karıştığında o zaman halk o İstanbullu medrese hocasının sayesinde subaylara destek verdi. O olmasaydı milli mücadele kazanılamazdı.*" BÇG irticaya karşıymış! Zor işleri-

miz İbrahimciğim. Zor...

Peki on sene sonra, yani 1993'e gelindiğinde bir kopyanın varlığından yeniden söz edilmeye başlandı. Aynı sıralarda HBB televizyonu Tunca Yönder'in çektiği yeni bir *Yorgun Savaşçı* filmini göstermeye başladı. Bu gelişmeyi ve Tunca Bey'in filmini nasıl yorumluyorsunuz?

O film sayesinde benim yaptığım *Yorgun Savaşçı* ortaya çıktı. HBB yöneticileri o filmi yapmayı bana teklif ettiler. "*Aynı şeyi tekrar yapamam. Ama siz yapmak istiyorsanız –ki benim senaryomu yapmak istiyorlar– senaryoyu veririm*," dedim ve senaryoyu verdim. Filmin başrol oyuncularından ikisi de –daha önceki *Yorgun Savaşçı*'da oynamış olan Can Gürzap'la Haluk Kurdoğlu– aynı rolleri tekrar oynadılar. Tabii benim yaptığım filmde bir askeri destek, devlet desteği vardı. Yani devlet mülkiyetinde bulunan birçok mekâna girme imkanımız oldu. Askeri sahnelerde ordudan insan ve malzeme yardımı aldık. Bunlar küçümsenmeyecek desteklerdi. Tunca Yönder tabii bunlardan yoksun olarak bu filmi yapmak durumundaydı. Aynı yardımı onlar göremediler. O yüzden o *Yorgun Savaşçı* ister istemez biraz daha mütevazı olmak durumundaydı. Ama benim açımdan çok şükran duyguları taşıyacağım bir davranış oldu. O filmin yapılması benim yaptığım *Yorgun Savaşçı*'nın ortaya çıkarılması için bir etken oldu, bir vesile oldu. HBB o filmi göstermeye başladığı zaman benim yaptığımı da TRT göstermeye başladı. Ve bu şekilde o zaman bir suç belgesi olarak yapılmış kayıt, gösteri kaydı haline geldi. *Yorgun Savaşçı* özel bir durumdur. *Yorgun Savaşçı*'yı seyredecek insanın bir keyif, bir temaşa eseri olarak seyretmesi düşünülemez. Konusu itibariyle de başına gelenler itibariyle de özel bir durumdur. Onun için kayıt arızaları, görüntüdeki, sesteki kayıplar vb. bunlar sorun değil. *Yorgun Savaşçı* yaralı bir savaşçı aynı zamanda. Gazilik mertebesine ermiş yaralı bir savaşçı. Ona da o yakışırdı zaten!

TRT gösterene kadar herhangi bir kopyanın varlığından haberiniz olmuş

muydu?

Bu söyleniyordu. Söyleniyordu, ama eldeki belgeler, yani Bülent Ulusu'nun yakılma emri, Ankara'daki ilgili noterin yakılma belgeleri *Yorgun Savaşçı*'ya ait her şeyin yakıldığını gösteriyordu. Ki bunlar *Milliyet* gazetesi tarafından yayımlanmıştı. Ama öte yandan başta Macit Akman olmak üzere bazı kimseler şunu söylüyordu: "*Bir kopyasını çıkarttık ve geri kalan her şeyi yaktık.*" Şimdi bu laftaki kopya nasıl bir kopya? Çünkü 35 mm bir filmin kopyası 35 mm basan bir laboratuarda basılabilir. Ankara'da böyle bir şey yok. Demek ki bir video kopya. Macit Akman bunu sık sık söyledi. Başka kanallar da elde bir kopyası var diye zaman zaman söylediler. Neticede on yıl bu mesele bulanık kaldı. Çünkü hiçbir resmi izah yapılmadı. On yıl zarfında resmi bir ağız, "Yorgun Savaşçı *filminin elde muhafaza edilen bir video kopyası vardır. Onun dışındaki bütün ses ve görüntü malzemesi yakılarak imha edilmiştir. Eldeki bu bant da MİT'te, TRT'de, Genelkurmayda, şurada, burada muhafaza edilmektedir*" gibi hiçbir resmi açıklama yapmadı. Suçluluk duygusu içinde hep suskun kalmayı tercih ettiler. Neticede HBB televizyonunun girişimi sayesinde, sağ olsun Tunca Yönder, o eldeki bant TRT'de yayınlandı önce. Oradan ben kendime göre bir kopya çıkarttım. İşte böyle.

Resmi ağızlardaki suskunluğa benzer bir durum, sinemamız açısından böylesi önemli olan bu olayın sinema yazarlarımız açısından yeterince önemsenmemesinde görülüyor.

Kim taraf olabilirdi?

Taraf olması gerekmiyor. Bir gazeteci araştırma merakıyla ortaya çıkıp bu meselenin aslı nedir, niye böyle oldu, gösterilen kopyanın mahiyeti nedir gibi soruların peşinden gidebilirdi. Hangi tarafta olursa olsun böyle bir araştırma mesleki gereklilik olarak yapılabilirdi.

Neden yapılmadı acaba? Şimdi Türkiye'de iletişim ve enformasyonun büyük kısmı batıcıların elinde. Batıcılar Kemal Tahir'den hoşlanmıyorlar.

O demin senin bana okuduğun sebeplerden ötürü. Anti-batıcı Kemal Tahir. Batıcılar Kemal Tahir'den hoşlanmayınca icazeti batıdan alanlar da Kemal Tahir'den uzak duruyorlar. Milliyetçiler bunun üstüne gidemezler. Milliyetçiler yaktırmışlar. Daha doğrusu yaktıranlar milliyetçi kisveyle yaktırmışlar. Milliyetçilerin o bühtandan kurtulmalan gerekiyor. Milliyetçi gerekçelerle yakmışlar. Komünistin eserini yakıyorlar! Onun için milliyetçiler suçluluk duygusu içinde. Onların söylemleriyle yapılıyor neticede. İslamcılar meseleye karışacak olsalar ayaklarına *Küçük Ağa* dolaşıyor. "*Yahu, ateistin kitabından yapılan filmi yakmışlar. Yerine Müslümanın romanından film yapmışlar. Senin derdin ne?*" derler sorana. Sahipsiz yani.

Siz bu olayın "Ulusal Sinema" düşüncesinin sonu olduğunu söylediniz. Kişisel olarak savunmaya devam ediyorsunuz ama.

Ben reddetmiyorum, ama buna başta devlet olmak üzere sahip çıkan yok. Onun için belli bir zamandan sonra ben ne demeye başladım? Ulusallık artık bir vicdan meselesidir. İnsanın kendi vicdanına kalmış bir şeydir. Ama tabii ulusal kavramının gözden düştüğü, hatta muzır bir kavram haline geldiği, Avrupa Birliği ile bütünleşme hayallerinin kurulduğu günümüzde kim sahip çıkar ki ulusallığa?

Bugün ne kadar doğru ne kadar yanlış olduğunu bilmiyorum, ama ortada birtakım rakamlar dolaşıyor. Kamuoyu araştırmalarında söylendiğine göre Türkiye'deki nüfusun % 82'si Avrupa ile bütünleşmeden yanaymış. Gerçekten de siyaset hayatına bakıldığında Avrupa Birliği'ne girmeye karşı olduğunu söyleyen tek bir siyasi kuruluş görmüyoruz. Ne sağda ne solda "*Avrupa Birliği'ne girmeye karşıyım*" diyen bir tek siyasi kuruluş yok. Ha şartlar ileri sürenler var: "*Tabii ki girelim, ama şu şartlarda.*" Büyük bir kısmı da, "*Ne haddimize bizim şart ileri sürmek. Ne şekilde bizi alacaklarsa alsınlar. Biz onlara uymaya mecburuz*" diyor. "*Arkadaş! Sen bizim oyunumuzu bozuyorsun*" diyorlar. Onun için Avrupa Birliği'ne girmeyi hayal edenler için ulusal kavramı korkunç rahatsız edici bir kavram haline geldi.

Çünkü ulusallık o birliğe girmeyi güçleştiren, engel olarak ortaya çıkan bir kavramdı. Dolayısıyla bu kavram ve bu kavramı ağızlarına alanlar rahatsız edici kişiler durumuna düştüler. Bu tabii sinema çevresinde de etkisini gösterdi. Dolayısıyla devlet, ulusallıktan büyük ölçüde vazgeçti. *Yorgun Savaşçı*'nın yakılması bunun en tipik bir örneğidir. Ondan dolayı tabii "Ulusal Sinema"ya sahip çıkan kalmadı.

Yeri gelmişken şunu da konuşalım bari. AB'ye giriş hayalleri Türkiye'nin Osmanlının son dönemlerinden itibaren yöneldiği batılılaşmanın vardığı bir nokta mıdır?

Şimdi tabii hiç şüphesiz o çizgi içinde değerlendirilebilir. Fakat bugün gelinen nokta, Osmanlıdaki noktadan daha farklı. O da şu. Bir defa yakın zamanlara kadar Avrupa'da bir birlik söz konusu değildi. Yani Avrupa hiçbir zaman birlik olmamıştı. Birbirine hakim olmak isteyen güçler vardı Avrupa'da. Önce İngiltere ile Fransa arasında bir mücadele vardı. Sonra Fransa ile Almanya arasında, Almanya ile İngiltere arasında bu mücadele devam etti. Uzun yüzyıllar mücadele eden bu güçler şimdi anlaşmış ve aynı topluluğun üyeleri durumunda gözüküyorlar. Bu, tarihte yeni bir oluşum. O zaman birlik yoktu. Sadece bazı Avrupa ülkeleriyle ittifaklar yapmak söz konusuydu. Osmanlı Devleti'nin Kırım Savaşı'ndan önce ittifak yaptığı Avrupa devleti yoktur. Kırım Savaşı'na kadar Osmanlı Devleti bazı Avrupa ülkelerine yardım etmiştir, ama bu ülkelerle yazılı bir ittifak metni söz konusu değildir. Dolayısıyla ilk ittifak Kırım Savaşı'nda Rusya'ya karşıdır, ondan sonra çeşitli dönemlerde, çeşitli ülkelerle yeni ittifaklar ortaya çıkmıştır. İşte bunun en tipik bir örneği bizim I. Dünya Savaşı'na girmemize sebep olan Almanya ile ittifak meselesi, halen içinde bulunduğumuz en önemli ittifak olan NATO. Ama Avrupa ile bütünleşme diye bir şey söz konusu değildi. Çünkü Avrupa yakın zamanlara kadar kendi içinde hiçbir zaman bütünleşememişti.

Zaten Türkiye'nin de hedeflediği böyle bir ittifak değil, ama birtakım de-

ğerleri, uygarlık denilen bir anlayışı kendi toplumuna örnek almak o anlamda batılılaşmak değil miydi?

Şimdi tabii bu uygarlık diye birtakım değerleri örnek almak meselesinde şu da var. Kimi, İngiliz değerlerine mutlak bakıyordu, kimi, Fransız değerlerine, kimisi Alman değerlerine. Bunların kendi aralarında da çok yakınlıklan yoktu. Bugünkü şart şu. Bugün Türk toplumunu ilgilendiren mesele şu: Türkiye'de yüksek bir nüfus artışı var. Ve ekonomi kendisini bu artışa uydurmakta zorluk çekiyor. Çok genç bir nüfus var. Bu nüfusun hepsinin gelecekte istihdam edilmesi zorluğu var. Buna karşılık eskiden olmayan bir şekilde, dünyada bir iletişim ve ulaşım kolaylığı ortaya çıkmış durumda. Yani yüzyıl önce yaşayan birisi Avrupa'da neler olup bittiğinin farkında değildi. İki: "*Ben gidip Avrupa'da yaşayabilirim*" düşüncesi katiyen söz konusu değildi. Ama bugün Türkiye'de herkes TV seyredebiliyor. Önemli bir kesim bilgisayar kullanabiliyor, internete girebiliyor. Dolayısıyla etrafında neler olup bittiğini eskisiyle kıyaslanmayacak bir şekilde takip etmek imkanına sahip. Burada insanların önemli bir kısmı Türkiye'deki şartlardan dolayı geleceğe dair bir tedirginlik, kaygı duyduklannda Avrupa'da bunun daha kolay olacağının umudu içindeler. Çünkü bugün geçmişte olmayan bir mesele daha var. Batı Avrupa'da dört milyon civarında Türk nüfusu yaşamakta. Bunlann akrabalan var, tanıdıklan var. Dolayısıyla onlar akrabalarına, Avrupa'da yaşamanın kendilerine sağladığı sosyal haklar, ekonomik garantilerden bahsettiğinde buradaki çevrede o imkanlardan yararlanma arzusu çıkıyor. İşte bilhassa genç nesilde geçmişle kıyaslanamayacak ölçüde bu arzu, bu istek var. Ve genç nesil de bu arzu doğrultusunda, Türkiye'deki siyasileri kendisine bu imkanlan sağlaması için zorluyor. Onun için bütün siyasi partiler Avrupa Birliği'ne girme konusunda birbirleriyle yarışıyorlar. Fazilet Partisi dahil. Orada demokrasi, din özgürlüğü var diye bakıyorlar. Bu açıdan bakıldığında Türk toplumunun tarihinde hiç yaşanmamış bir özellik var. Avrupa'nın nimetlerinden

yararlanmak meselesi. Onu da söyleyelim. Avrupa da tarihinin hiçbir döneminde bu kadar nimete sahip olmamıştı. Yani belli tarihlerde oralara gitmeyi hayal etmek de anlamlı değildi. Avrupa'nın kendisi göçmen veren bir ülkeydi. Kendi banndıramadığı vatandaşlannı Amerika'ya, Avustralya'ya, Afrika'ya yollamıştı. Bugün artık Avrupa kendi nüfusunu göçmen olarak yollama mecburiyetinden kurtulmuş durumda. Kendi içinde bir düzen kurmayı başarmış durumda. Tabii Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlannın büyük bölümü bunu görüyor. Bu nimetlerden yararlanma isteğini duyuyorlar. Öyle olduğu için ulusallık, bir çeşit izolasyon, tecrit kavramı haline dönüşebiliyor. İnsanların önemli bir kısmı da bu tarz bir tecritten ürküyorlar. Ha ulusallığın değer kazandığı yerler, noktalar neresi? Senin birleşmek istediğin Avrupa seni kendi içinde parçalamaya kalktığında, seni içinde kırdırmaya kalktığında... Ha, o zaman, "*Yok arkadaş. Ben bunu kabul etmem. Bu benim işime gelmez*" diyor. O zaman ulusallaşıyor birden.

Şöyle bir şey çıkıyor bu konuştuklarımızdan. 1960'ların ikinci yarısında konuşulan, savunulan bazı görüşler, bugün, toplumun yaşadığı değişimler sonucu çok başka yerlere gelmiş durumda.

Toplum katında ve devlet katında revaçta değil.

5. BÖLÜM

SİNEMADAN ADAYA

TÜRKER İNANOĞLU İLE PROFESYONELLİK

Yorgun Savaşçı'nın başına gelenler sizde çok büyük etkiler bırakmış olmalı. Siz kendiniz de bunun "Ulusal Sinema" düşüncesinin fiilen sonu olduğunu söylediniz. Bu olaydan sonra sinema hayatınız giderek kişiselleşen bir çizgide ilerleyecek yeni bir sürece giriyor. Ancak ilginçtir, bu sürecin başlangıcı *Yorgun Savaşçı* meselesi devam ederken Türker İnanoğlu ile 1982'de *O Kadın*'la başlayan bir ilişkiye dayanıyor. Bu, uzun bir aradan sonra ticari sinema piyasasına yeniden dönüşünüzün de başlangıcı aynı zamanda. Uzun ve verimli bir süreç, özellikle ticari açıdan.

Yorgun Savaşçı'nın çekim sonrası işlemleri sırasında ben TRT'den istifa etmiştim. Çünkü onlar bana Ankara'ya gelmem ve montajı orada yapmam konusunda baskı yapıyorlardı. Sonuçta İstanbul'da yapılmasına razı oldular. İşte o dönemde önce ben Atatürk'ün 100. doğum yıl dönümü nedeniyle, Kültür Bakanlığı'nın bana teklif ettiği *Atatürk ve Sanat* adlı belgeseli yaptım. O belgesel Sinema-TV Enstitüsü kadrosuyla gerçekleştirildi. 1982 yılının ortalarına gelindiğindeyse Türker İnanoğlu bana birlikte film yapmayı teklif etti. Yani o teklif geldiğinde *Yorgun Savaşçı* tamamlanmamıştı ve ben TRT'den ayrılmıştım.

Atatürk ve Sanat bitmiş miydi?

Evet bitmişti.

Türker Bey'le daha önceden bir ilişkiniz olmuş muydu?

Tabii ayrı piyasadan olmamız dolayısıyla tanışmamız, karşılaşmamız vardı, ama işbirliğimiz hiç olmamıştı. Birbirimizden çok farklı kulvarlarda iş yapan kimselerdik. Türker İnanoğlu daha başlangıçtan itibaren hep ticari, popüler sinema çizgisinde gidiyordu. Onunla benim yönetmenliğe başlangıç tarihlerimiz de birbirine çok yakındır, birbirine paraleldir. Yaşlarımız da birbirine yakındır. Zannediyorum ben ondan iki yaş büyüğüm. Ben Atıf Yılmaz'ın asistanı olarak başladım, o Lütfi Akad'ın asistanı olarak başladı. Ben kendimce hep farklı iddialan olan filmler yapma gayretindeydim.

Türker İnanoğlu da baştan itibaren popüler, ticari filmler alanında başarılı olma gayretindeydi. Tabii ki çeşitli vesilelerle bir araya gelmişliğimiz vardı. Ama 1982 yılına kadar aramızda samimi bir ilişki olmamıştı. Hatta 1977-78 tarihlerinde, yani ben *Yorgun Savaşçı*'ya başlamazdan az önce Atıf Yılmaz benim *İki Yabancı* tasarımı Türker İnanoğlu'na götürmüştü. Ama o sıralarda *Mimar Sinan* tasarısı da senaryo olarak devam etmekteydi. Derken *Yorgun Savaşçı* çıktı ve o tasarı kaldı o zaman. Uzun yıllar sürecek olan ilk yakınlaşmamız, 1982 yılı yaz başında *O Kadın* filmi dolayısıyla oldu.

Teklif size nasıl geldi ve siz sinema anlayışı sizden bu kadar farklı bir insanın teklifini hangi gerekçeyle kabul ettiniz?

Türker İnanoğlu bana bir senaryo verdi. Bir yabancı filmden adaptasyondu bu senaryo. Şu anda adını unuttum. Ben de o tarihte TRT'nin dışında bir iş yapma arzusunda, eğilimindeydim. Yani TRT'den epey bunalmıştım. O yüzden bu teklif bana cazip gelmişti. Dedim ki, "*Türkerciğim, bu senaryo bana çok sempatik gelmedi. Yani ben bunu, bu şekilde yapmayı kendi açımdan pek uygun görmüyorum. Sen benim bu senaryoda değişiklik yapmamı kabul eder misin?*" Türker İnanoğlu bana üç tane sahne söyledi. "*Bu üç sahne olsun filmde*" dedi. İşte birinde, çocuklar babalarının ilişkide bulunduğu kadına gelip "*Sen bizim babamızı bırak*" diyorlar. Bir de en sonunda anne ve babaları öldüğünde, babalarının ilişkide bulunduğu kadın onları bir çeşit evlat ediniyor. Üçüncü sahneyi şimdi hatırlamıyorum. "*Bunlar kalsın, gerisindeki hikâyeyi nasıl istersen yap*" dedi. Ben de öyle yaptım. Tabii Türker İnanoğlu zeki bir adam. Yani öyle üç sahne söylüyor ki, zaten o sahnelerin varlığı filmin diğer taraflarını ister istemez tayin edici oluyor. (*Kahkaha atıyor.*)

Bana şu ilginç geliyor. Uzun zaman çeşitli nedenlerden piyasadan uzakta kalmış bir insansınız. Artı TRT ile problemli bir macera yaşıyorsunuz. Ayrıca siz, sizin de az önce belirttiğiniz gibi Türker beyden farklı bir kulvardasınız.

Türker Bey bütün bunlara rağmen niye size teklif getiriyor? Üstelik son derece ticari bir tasarı.

Uzun vade düşünülürse eğer, önemli ölçüde eşi Gülşen Bubikoğlu faktörü böyle bir kararda etken olmuş olabilir. Yani Türker İnanoğlu daha önce Filiz Akın'la evliyken onunla da pek çok filmler yapmıştı. Onların bir kısmı, kendi oğlunun da oynadığı *Yumurcak* filmleriydi. İlk akla gelebilecek olan eşinin de iyi performans verebilmesi açısından, sinema çevresinde iyi yönetmen diye kabul edilen bir yönetmenle çalışma düşüncesi olabilir. O tarihte kim var, Lütfi Akad var, onu idare etmek zor; Metin Erksan var, maazallah, onu idare etmek daha zor; Atıf Yılmaz var, şöhretinin zirvesinde; Osman Seden var, onunla çalışmakta zaten; ben kalıyorum geride. "*Bir deneyelim bakalım*" diye düşünüyor. Bir risk *O Kadın* filmi. Türker İnanoğlu'nun sinema dili açısından, anlatım açısından biraz daha cilalı bir film yapma konusunda göze aldığı bir risk. İşte o "*üç sahne kalsın da diğerlerini nasıl istiyorsan yap*" lafının içinde zaten kendisini bir ölçüde sağlama almış durumda. Sonra geçmişe bakıldığında benim ticari piyasa kuralları içinde yapılmış filmlerim de var. Mesela rahmetli Muzaffer Aslan bir zamanlar sinema piyasasının en saygın ticari yapımcılarından biriydi. O da benimle Türkan Şoray'lı *Sevmek ve Ölmek Zamanı*'nı yapmıştı. İşte Hulki Saner de benimle çalışmıştı. Netice itibariyle bir riski göze almayı deniyor. Biz bu filme girişirken Gülşen Hanım belli bir şöhreti olan bir oyuncuydu. *Gırgıriye*'ler falan... Bizim çalışmamız da her bakımdan çok uyumlu bir çalışma oldu. Türker İnanoğlu bana çok uygun bir çalışma ortamı hazırladı. Profesyonel bir sinemacının çok rahatlık duyacağı bir çalışma ortamı hazırladı. O tarihe kadar çeşitli işlerde çok iyi yetişmiş bir ekibi, bir altyapısı vardı. Özellikle yıllar süren bir *Yorgun Savaşçı* deneyinden sonra birdenbire bu ortama girmek benim için gerçekten bir balayı gibiydi. Daha sonra her filmde aynı ortam olmadı, ama çok ideal denebilecek bir yapımcı yönetmen uyumu oldu. Ve ortaya çıkan filmden kendisi de,

eşi de, yakın çevresindekiler de memnun kaldılar. Daha seyirci önüne çıkmadan seyrettikleri film hoşlarına gitti. *O Kadın*'ın özellikle Türkiye dışındaki gösterimleri çok olmuştur. Mesela Çin'de gösterilen ilk Türk filmi olmuştur.

Ticari gösterim mi, kültürel mi?

Şimdi Çin'de ilk gösterimi, Kenan Evren'in Cumhurbaşkanı olarak Çin'i ziyareti dolayısıyla oldu. Çin Büyükelçiliği bizim Kültür Bakanlığı'na, "*Bu ziyaret dolayısıyla devlet televizyonunda Türkiye'yi Çin halkına iyi tanıtacak bir Türk filmi gösterelim*" diyor. Onlar da *O Kadın* filmini seçmişler. Çünkü bu film modern görüntülü bir film. Bir de öbür Türkiye var. İşte doğu köyü, ilkellik, fakirlik. *O Kadın*'ın gösterdiği kahramanlar Türkiye'nin seçkin sosyal gruplarından gelen kahramanlardı. Görüntüleri de modern Türkiye görüntüleriydi. Çinliler Avrupalılardan farklı davranıyorlar. Avrupalılar işte *Yol*, *Berdel* falan öteki Türkiye'yi model olarak görmek istiyorlar. Çin'in böyle bir şeyi yok. Çin televizyonunda iki sefer gösteriliyor. Tabii o tarihte Çin'de sadece 3 kanal olduğu düşünülürse ne kadar insanın seyrettiğinin hesabı yapılabilir.

Başka hangi gösterimler oldu?

Mesela *O Kadın* Hindistan'da hiçbir festivale iştirak etmediği halde Türkiye'ye film satın almaya gelen Hintliler *O Kadın*'ı seçip aldılar. Arap ülkelerinde de çok ilgi gördü. Birkaç Arap ülkesine ben de davet edildim. *Yorgun Savaşçı*'nın yakıldığı hafta ben Kuveyt'teydim. *O Kadın*'ın gösterimi dolaysıyla. Daha sonra Tunus'ta gösterildi. Gördüğü ilgiye ben de şahit oldum. Bu açıdan bakıldığında *O Kadın* sinema tarihimizde, sinema sanatımızda hiçbir zaman ilginç bir örnek olarak sayılmasa da Türk sinemasının yabancı ülkelerdeki temsili açısından epey ilginç bir durum meydana getirmiştir. Tabii Türker İnanoğlu bana *Leyla ile Mecnun* filmini yapmamı teklif ettiğinde daha bunların hiçbirisi olmamıştı.

Leyla ile Mecnun teklifini ne zaman aldınız?

O Kadın filmi tamamlandıktan, kopyası çıktıktan hemen sonra bana *Leyla ile Mecnun*'u teklif etti. Ve ben arabesk müziğe karşı hiç yakınlık duyan bir insan olmamama rağmen filmi Türker İnanoğlu'nun önerisiyle yaptım. Benim tasanya hiçbir katkım olmadı. Mesela *O Kadın*'da ben iki üç sahne dışında senaryoyu baştan aşağıya yeniden yazdım. Nezihe Araz çok büyük ölçüde o yazımda bana yardımcı oldu. Bilhassa diyalogların yazılmasında. *O Kadın*'ın ortaya çıkmasındaki payım daha fazladır. Ama *Leyla ile Mecnun*'u Osman Seden yapmaya hazır durumdayken, aralannda ne olduysa Türker İnanoğlu Osman Seden'den vazgeçip benim yapmam konusunda ısrar etti.

Reddedemediniz?

Şimdi *O Kadın* çalışması sırasında öylesine uyumlu bir iş arkadaşlığımız olmuştu ki... Evet konu benim için cazip değil. Konunun cazip gelmemesini bir tarafa bırakalım, *Leyla ile Mecnun* esas itibariyle bir çöl filmi, Arabistan'da geçiyor. Yani kumlar, güneş, sıcak bir atmosfer olması lazım. Teklif bana Aralık ayında yapılıyor. Hemen de çekmem isteniyor. "*Ya Türkerciğim. Konu bana aykırı, bir: İkincisi beni bırak mevsime aykırı.*"

Çöl sahnelerinin bir kısmını klasik çöl mekânı İstanbul'da Ağaçlı'da yapacağız. Büyük bir kısnu Güneydoğu Anadolu'da yapılacak. İşte klasik mekânlar gene Urfa, Diyarbakır, Mardin falan. Ama mevsim kışa girmek üzere. Ama Türker "*Yok yok yapalım,*" diye ısrar edince ilk ağızda hemen Ağaçlı'daki çöl sahnelerinden başladık. Her şey hazırdı zaten. *Leyla ile Mecnun*'da benim "*şu sahneyi şuradan çekelim, şu planı buradan çekelimden başka bir şeyim*" olmadı. Senaryo yazılmış, zaten üzerinde kalem oynatacak zaman yok. Kostümler yapılmış, her şey yapılmış. Ben hazır bir ortama girdim. Sinemacılığımda da tektir. Çünkü böyle bir filmde dekor, kostüm, aksesuar ister istemez hazırlık gerektiriyor, ama o hazırlık döneminde ben yoktum. "*Haftaya başlayacaksın*" dendi. Rol taksimatı da büyük ölçüde bitmişti. Başladık. Tabii büyük bir sıkıntı içindeyim. Her an mevsim bastı-

rabilir. O kadar tuhaf oldu ki... Burada Ağaçlı'daki sahneler çekildi. Güneydoğuya gittik. Urfa'dan başladık, arkasından Diyarbakır'a gittik. Orada en son sahneleri Dicle kenarında çekerken rüzgâr çıktı. Hurmalar ve çadırlar uçmaya başladı. Güç bela oradaki sahneler bitti. Mardin'de çekilecek iki günlük iş kalmıştı. Ekibin önemli bir kısmı, rolü bitenler gittiler. İnanılır gibi değil, son planı çektik, fırtına koptu. Büyük bir yağmur. Biz kendimizi Diyarbakır'daki uçağa zor attık. Ekip İstanbul'a gelemedi. Kar bastırdığı için yolda kalmışlar. Ben İstanbul'da Türker'in yazıhanesine gittim. Heyecanla anlatıyorum, "*Yahu kıl payı kurtulduk. Bak ekip hâlâ dönemedi. Nasıl girdik biz bu işe?*" Gayet sakin bir ifadeyle, "*Sen bilmiyor musun, benim yukarıdakiyle aramın iyi olduğunu*" dedi. (*Kahkaha atıyor.*)

Büyük başarı kazandı. Orhan Gencebay arabesk filmlerinin en başarılısı, o yılın da en iş yapan filmi oldu.

Aslında *Leyla ile Mecnun* bir arabesk filme dönüşmüş, ama bizzat konunun kendisi ilgi duyabileceğiniz bir konu. Doğu kökenli bir aşk masalı etrafında, geleneksel kültür, duyuş ve düşünceleri içermesi itibariyle.

Evet, ama onu kendimin hazırlaması lazım.

Belki proje ilk seferde size teklif edilseydi farklı bir yorum katabilirdiniz.

Evet, ama hiç bu kadar iş yapmazdı. (*Kahkaha atıyor.*)

Orhan Gencebay'la nasıl anlaştınız?

Her ne kadar ben o musikiye büyük bir yakınlık duymasam da Orhan Gencebay'la iyi bir çalışmaydı. Kendisi çok iyi, çok efendi bir insan. Sonra şunu da söyleyeyim. Ben bu çalışma sırasında anladım ki Orhan Gencebay yabana atılacak bir adam da değil. Gerçek musiki cevheri olan bir insan. Zamanında kendisini belli bir yola yönelttiği için o yolda sivrilmiş. Ama Orhan Gencebay'da gerçekten bir musiki cevheri vardı. Yani sahici bir müzik yaratıcısıydı. Eğer formel bir müzik eğitimi görmüş olsaydı belki müthiş operalar yazabilirdi. Zaten ben de *Leyla ile Mecnun*'u yaparken bir miktar mekânlar olsun, kılık kıyafetler, durumun meydana getir-

diği özelliklerden dolayı böyle bir çeşit opera mizanseni tatbik etmeye çalıştım. Tekrar edeyim. Benim aklımdan Orhan Gencebay'la böyle bir şey yapmak geçmezdi. Kabul ederken de epey tereddüt ettim. Ama bugün neden böyle bir işin içine girdim diye katiyen bir pişmanlık duymamaktayım. Benim açımdan *Leyla ile Mecnun* çok değişik bir tecrübe oldu. "*Sık sık böyle olsun*" diye bir düşüncem yok, ama sonucundan de esef etmiyorum.

Zaten Türker beyle yaptığınız filmler genelde gişe açısından çok başarılı oldular. Hatta bazıları rekor kırdılar.

Evet yılların rekorunu kıranlar oldu. *Beyaz Ölüm* mesela.

Evet. Onu da 1983'te yapıyorsunuz. *Beyaz Ölüm* filmi de mi Türker beyin teklifiydi?

Evet, öyleydi. Uyuşturucu konusuyla ilgili. Yalnız bu kez önüme hazır senaryo gelmedi. Türker beyin önüme getirdiği fikirdi. Özellikle Emniyet'in narkotik birimiyle bir ön ilişki kurmuştu. Büyük ölçüde Narkotik Şube'nin elindeki vesikalardan, onların tecrübelerinden bilgilerinden yararlanarak senaryoyu büyük ölçüde ben geliştirdim. İstanbul Emniyet Müdürlüğü'nün çok büyük yardımı oldu. Uyuşturucu konusunun geniş kapsamlı olarak ve çok büyük ölçüde de gerçeklere dayanarak anlatıldığı bir filmdi. Çok büyük bir ticari başan kazandı. O tarihe kadar en çok seyirci toplayan filmlerden biri oldu. Konusunun güncelliği, çarpıcılığı bir etken oldu.

Bu dönem yaptığınız filmler arasından belki ticari açıdan değil, ama konusu bakımından öne çıkan bir filminiz var: *İhtiras Fırtınası*. *Beyaz Ölüm*'le aynı yıl galiba?

Evet, aynı yıl yaptım. Film esas itibariyle Halide Edib'in *Handan* adlı romanından kaynaklanmaktaydı. Filmden bir yıl önce şöyle bir durum olmuştu. O zamanlar daha fotoroman modası devam etmekteydi. *Güneş* gazetesi yayına başlarken benden bir fotoroman çekmemi istemişlerdi.

Ben işte *Handan*'dan bir senaryo hazırladım. Sonra çekimi Arda Uskan yaptı. Ama senaryoyu ben yazmıştım. İşte o konu Türker İnanoğlu'nun hoşuna gitti. *Aşk-ı Memnu* başarısını düşünüp burada da onunla paralellikler, benzerlikler görüp, benzer bir başarıyı sinemada yakalamayı hedeflemiş olabilir. Konuyu bir miktar değiştirdik. *Handan*'da Jön Türkler meselesi yoktu. Siyasi fonu ekleyerek epey değiştirdik. O yüzden ona *Handan* demek uygun olmayacaktı. Onun için *İhtiras Fırtınası* olarak isimlendirdik.

Handan mektup şeklinde yazılmış bir roman değil miydi?

Evet evet. İşte orada iki akraba kız. Daha doğrusu kızlardan biri öbürüne karşı büyük hayranlık duymakta. *Handan* esas itibariyle Halide hanımın kendi yaşamından kaynaklanmakta. İlk kocası matematikçi Salih Zeki Bey. Onun kendi üstüne ikinci bir kadın getirme teşebbüsü karşısında Halide hanımın kocasından ayrılma hikâyesi olduğu biyografilerinde yazar. Tabii Halide hanım bu romanı yazarken özel hayatındaki duruma ne kadar bağlı kaldı, onu bilemem. Ama film senaryosu haline getirirken epey değişiklik yapma ihtiyacını hissettim. Dediğim gibi bu kadar uzaklaştıktan sonra filmi *Handan* diye yapmak uygun olmayacaktı. Tıpkı ilk filmim *Yasak Aşk*'ta olduğu gibi. Ben eğer bir romanı, bir edebi eseri o adla filme çekeceksem yazarının yaptığından çok farklı bir şey olmasını istemem. Bu *Aşk-ı Memnu*'da böyle olmuştur. *Vurun Kahpeye*'de, *Kırık Hayatlar*'da, hiç şüphesiz *Yorgun Savaşçı*'da böyle olmuştur. Ama bazen bir kitaptaki fikir cazip gelebiliyor da yola çıktığınızda, işlemeye başladığınızda ortaya çıkan iş, orijinal işten çok farklı oluyor. O zaman sırası geldiğinde çıkış noktasının ne olduğunu söylemek kaydıyla başka isim vermek daha doğru.

Peki bu filme, Jön Türk meselesini nasıl oturttunuz? Türker Bey bu tarihi ve siyasi fona bir tepki gösterdi mi?

Türker Bey'le senaryo üstünde bir ihtilafumuz olmadı. Şöyle söyleye-

yim, o dönem, yani 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyılın başı Türkiye'de önemli bir değişim dönemidir. Geleneksel Osmanlı toplumundan, modern cumhuriyet toplumuna geçişin, oluşumun çok tipik dönemidir. Daha önce de *Haremde Dört Kadın* olsun, *Aşk-ı Memnu* olsun o dönemde geçen filmler yaptım. Geleneksel toplumla yenileşme çabaları, modernleşme çabaları, hatta batılılaşma çabalarının ferdi dramları doğurduğu nokta. Burada bir durum var. *Handan*'dan gelen ve diyelim ki Halide Hanım'ın kendi hayatından geldiğini düşündüğümüz bir durum var. Osmanlı toplumu içinde bir kadın kocasının ikinci bir kadınla evlenmesine reaksiyon gösteriyor. Şimdi bu durum bugünkü modern Türkiye'de olsa buna kimse şaşmaz. Zaten kanunlarımıza da aykırı bir şey. Ama o gün için, yani Osmanlı hukukunun cari olduğu dönemde kocasının başka bir kadınla evlenmesine karşı koyan kadın, farklı bir durum.

Ama herhangi bir kadın değil, Halide Edib'ten bahsediyoruz.

Tabii, tabii. Halide Edib'ten bahsediyoruz. Biz biliyoruz ki Halide Edib Amerikan Kız Kolejinin de ilk mezunlarından biri. Yani Halide Hanım, yaşadığı toplumun hem geleneksel özelliklerinin bir ürünü hem de o toplumdaki değişimin, modernleşmenin de bir öncü örneği. Ve burada bir kadın o toplum için rastlanmayacak ya da pek az rastlanacak bir davranış ortaya koyuyor. Çünkü Osmanlı nikâh hukukuna göre dört kadına kadar izin var. *Haremde Dört Kadın* da zaten bunun başka bir örneği.

Burada ikinci kadına nza göstermeyen bir kadın var. Bu *Handan*'ın esası. Bunu ortaya koyduğumuz zaman, benim açımdan otomatik olarak Türk toplumundaki geleneksel yaşamla modernleşme eğilimlerinin hangi noktalarda çatıştığı, sürtüştüğü meselesi ortaya çıkıyor ki, modernleşme kelimesini Osmanlı toplumu için kullandığımızda, ilk çağrışımlardan birisi Jön Türklük meselesi. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren diyelim ki II. Meşrutiyet'e kadar, yeniliklerde öncü rolü oynayan bir hareket. Onun için otomatikman onu katmak söz konusu.

Filminizde yine Halide Edib'in kitabında olmayan ve sizin eklediğiniz bir şey var. Aynı erkeği seven iki kadın arasındaki davranış farkları...

İlginç bir nokta. Filmin kahramanı Şeref kocasının kendi üzerine başka kadın getirmesine razı olmuyor, ayrılıyor. Fakat daha sonra olayların etkisiyle, çok yakın olan teyze kızının kocasıyla ilişkiye girmek durumunda kalıyor. Burada teyze kızı ondan başka bir davranış gösteriyor.

Durumu öğreniyor ve kabul ediyor.

Kabul ediyor. "*Beraber yaşayalım*" diyor.

İki kadın, iki farklı davranış...

İki farklı davranış var. Çünkü teyze kızının *Handan*'da da olduğu gibi hem eskiye dayanan bir hayranlığı var hem de kendi toplumuna göre belki sağduyusuyla daha gerçekçi davranıyor. Beraber yaşamayı kabul ediyor. Bu bence çok ilginç bir noktaydı. Çünkü bir taraftan Gülşen Bubikoğlu'nun oynadığı karakterde, işte yenileşmenin yanında olmanın belki bir ölçüde de kendi kişiliğinin etkisiyle çok kadınlı evliliğe şiddetli reaksiyon gösteren bir kadının yanında bunu yaşadıkları toplumun ve zamanın doğal bir şeyi olarak kabul edip buna uyum gösteren ikinci bir tip var. Zuhal Olcay'ın oynadığı karakter. Bu benim için ilginç bir dramatik çatışmaydı.

Filminiz Türker Bey'le yaptığınız önceki çalışmalar kadar seyirciye ulaşamadı.

Başlangıçta umulan işi yapmadı. Mesela *Leyla ile Mecnun*, *Beyaz Ölüm*'le kıyaslanabilecek bir iş yapmadı. Ama *Haremde Dört Kadın*'daki gibi bir reaksiyon da olmadı. Genelde daha üst kültür seviyesindeki seyircilerin benimsediği bir film oldu.

Aslında sizin sinemanızın belli başlı temaları olan kadın ve toplum unsurlarını içeren, size çok yakın duran bir film.

Tabii tabii. İlginçtir, *İhtiras Fırtınası*'nda iki ayrı kadın kişiliği ve bunların bir meselede iki farklı davranışları söz konusu. Yani modernist, bugün-

kü feministlere örnek olabilecek davranışıyla bir kadın ve geleneksel, uyumlu, başkaldırmayan kadını temsil eden kadın.

Birbirinin antitezi gibi.

Birbirinin antitezi gibi, ama birbirleriyle de çok yakınlar aynı zamanda.

Sizin filmde, 'bu karakterlerden herhangi birine daha yakın durduğunuz söylenebilir mi?

Belki. Belki gizli gizli Zuhal Olcay'ın tarafını tutmuş olabilirim. Ama bu taraf tutuş kendi içimde bir taraf tutuş. Yoksa senaryo planında bunu yansıması yok tabii ki.

Neden Zuhal Olcay'ın tarafı peki?

Ben o tarz kadınları çok gördüm. Bir defa şunu söyleyeyim: ben batılı değerlere karşı her zaman kuşkucu, hatta çoğu yerde de karşı olduğumu ifade etmekteyim. Orada Gülşen'in oynadığı tip Osmanlı toplumu içinde çok batılı bir tipti. Zuhal Olcay'ın oynadığı tip ise geleneksel Osmanlı kadınının temsiliydi. Teorik olarak yaklaşılırsa benim fazla batıcı davranışlardan, tiplerden hoşlanmayacağım belli bir şey. Ayrıca bırakalım Osmanlı toplumunu, modern Türk toplumunda bile, benim hayat tecrübelerim, kadınların önemli bir kısmının eğer bir erkeği paylaşmak söz konusuysa bunu makul bir şekilde, gerçekçi bir şekilde hallettiklerini bana gösterdi. Ve bunu yapmamakta direnenlerin de çok büyük ölçüde mutsuzluğa mahkûm olduklarını da gördüm.

Tabii burada bir aşk üçgeninden söz ediyoruz. Yani adını anmadığımız, Cihan Ünal'ın canlandırdığı bir erkek karakter de var. İki kadının yöneldiği bir erkek. Erkeğin tavrı ne peki?

Erkek tabii zor durumda da, onda şu var. Şimdi bağlardan birisi büyük ölçüde hukuki bir bağ. Öbürüsü büyük ölçüde hissi bir bağ. Hukuki bakımdan kopartmak vicdani bir mesele. Hissi bakımdan kopartmak da başka bir problem. Yani erkek için de zor bir durum, ama burada başına böyle bir iş gelmiş olan erkeklerin genelde düşündüğü nedir? "Valla bunlar

tepişmesinler, birbirlerinin saçını başını yolmasınlar. Ben gücüm yettiği kadar ikisini de idare ederim" düşüncesidir. Aslında *İhtiras Fırtınası*'nın entelektüel çevrede üstünde pek durulmayan bir iddiası ya da iddia demesek bile bir tutumu vardı: Kadın erkek ilişkilerinde mutlaka monogami olması şartı yoktur. Bazı öyle durumlar olabilir ki bigami de olabilir. Bu tabii bir tez olarak *İhtiras Fırtınası*'nda ileri sürülmüyordu. Ama bir tutum, bir davranış olarak vardı. Şimdi üç kişiden ikisi razı. Biri karşı geliyor. O kişi de karşı gelmek zorunda, mecbur. Çünkü daha önce reddetmiş böyle bir şeyi. Şimdi nasıl kabul etsin? O da dramatik olarak zor durumda. Eğer vakti zamanında böyle bir davranışta bulunmuş olmasaydı, o zaman belki zor durumda kalmayacaktı. Ama adı Şeref. Meseleleri onur meselesi haline getiren birisi. Üstüne kadın getirmeye çalışan kocasını terk etmiş. Şimdi kendi aynı durumuna düştüğünde nasıl kabul edecek? Tabii benim için kâğıt üstünde meydana getirilmiş ilginç bir denklemdi. Film eğer *Harem-de Dört Kadın ve Aşk-ı Memnu* ile karşılaştırılacak olursa entelektüel çevrede onlar kadar ilgi toplamadı.

Bu ilginç tasarıdan sonra daha önce değindiğimiz bir Amerika yolculuğu oluyor. Dönünce de *Alev Alev*'i yapıyorsunuz.

Evet. Filmi yaptığımızda yaz aylarıydı. O da Türker İnanoğlu ile yaptığımız çalışmalar içinde en büyük ticari başarı kazananlardan biridir.

Tasarı size ait değildi?

Hayır değildi. Türker beyin bir tasarısıydı. Yani senaryo hazırlanırken bazı rötuşlarda bulunmuş olsam da bunlar esasa etkisi olacak şeyler değildi. Anlatılmak isteneni biraz daha ortaya çıkartmak için yapılmış rötuşlardı.

Kültür Bakanlığı'nın vermeye başladığı başarı ödülünü almış.

1985'te ilk defa böyle bir şey yapmaya giriştiler. Zannediyorum üç ya da dört filme verdiler. Yani *Alev Alev* onlardan biriydi. O yılın sözü edilen filmlerinden biriydi.

Şimdi yine o filmle beraber, 85 yılında üç film daha var. *Ölüm Yolu*, *Son Darbe*, *Paramparça*. 86'da *Kıskıvrak*, *Yann Ağlayacağım* ve *Teyzem* var. Yine oldukça iyi sayıda, yılda ikişer, üçer film. Tek tek eğer önemsiyorsanız hepsini ele alalım. Ama esas *Teyzem*'e doğru gelelim, isterim.

Şimdi *Alev Alev*'den sonra, bu filmde başrollerden birini oynayan, daha önce de *Beyaz Ölüm*'de oynamış olan Tarık Akan, kendisiyle bir film yapmamı istedi. Kendisiyle film yapmak isteyen bir yapımcıya yönetmen olarak beni tavsiye etmişti. Ve benim bahsettiğim konuyu da benimsemişti. O konuya verdiğim ilk isim *İşte Adalet* idi. Hikâye de benim için cazip, sevdiğim bir hikâyeydi. Benim düşündüğüm bir konuydu. Ben o hikâyeyi özü itibariyle Marmara Bölgesi, Sapanca gibi bir yerde yapmayı düşünürken onlar Güneydoğu Anadolu'ya hikâyeyi yerleştirmeyi teklif ettiler. Tabii o zaman hikâye başka bir özellik kazandı. Yıl 1985. Yani PKK'nın sahneye çıkışının ertesi yılı. O film yakın zamanlara, yani PKK meselesinin yumuşamasına kadar, o civarlarda yapılan son film oldu. Uzun süre film çekilemez hale geldi oraları. Orıların isteğiyle filmi Güneydoğu'da Mardin ve Diyarbakır çevresinde çekmemiz söz konusu oldu. Şöyle ki, Güneydoğu'da doktorluk yapan İstanbullu idealist bir doktor *Şehirdeki Yabancı*'daki mühendisin benzeri. Bu doktorun çevresinde gördüğü bazı olaylar, ilk defa o filmde değinilen bir meseleydi. Fabrika atıklarının akarsulara karışması, çevre problemleri, balıkların ve insanların zehirlenmesi... Bu tarz bir konunun ilk defa ele alındığı bir filmdi. Güneydoğu yaşantısından gerçek görüntüler bakımından da ilginç sahneleri olan bir filmimdir. Fakat tıpkı *Şehirdeki Yabancı*'da olduğu gibi burada da Tarık Akan finalde İstanbullu idealist doktorun Kürt köylüsüyle el ele, omuz omuza sömürücü ağa ve politikacılara karşı koymalarını istedi. Bu final benim benimsemediğim bir finaldi. Ama oraya kadar olan kısımda ilginç olan bir konuydu. Bütünü itibariyle bende iyi şeyler, olumlu duygular bırakan bir çalışma oldu.

Şehirdeki Yabancı'nın tersine *Son Darbe*'yi yaptığınızda olgunluk dönemlerini-

ze yakın olduğunuz halde Tarık Akan'a başka bir final kabul ettiremediniz mi?

Hayır. Bak ne enteresan. Orada öyle bir şey oldu ki, elde bir hikâye vardı ve senaryo olmadan yola çıktık. Çünkü Tarık'ın ondan sonra şurada şurada peş peşe dizilmiş işleri vardı. Orada da elde senaryo olmadığı için, büyük ölçüde adeta kronolojik olarak çektik. Yani ben akşam yazıyordum sabah çekiyorduk. Prodüksiyonun büyük kısmını da Tarık yönetiyordu. Oraya kadar benim düşündüğüm gibi oldu. Ama işte sonunda orada Tarık'ın devrimciliği ağır bastı. (*Gülüyor.*)

Oradan çıktığım yorgunluk içinde Türker İnanoğlu'nun önüme koyduğu iki tasarıya hiç tereddüt etmeden rıza gösterdim. *Ölüm Yolu* ve *Paramparça*. Bu iki filmin de senaryoları Türker İnanoğlu tarafından hazır hale getirilmişti. *Ölüm Yolu*'nda Kadir İnanır ile Hülya Avşar oynamaktaydı. *Paramparça*, *Alev Alev*'in başarısı üstüne kurulmuş bir tasarıydı. Gene Gülşen Bubikoğlu, Tarık Akan ve Cüneyt Arkın oynamaktaydılar. 1985'te yaptığım bu üç filmden *Son Darbe* –ki *Işte Adalet* diye başlamıştık, prodüktörler adını değiştirdi– bir ölçüde, konusu benden kaynaklandığı için daha yakınlık duyduğum bir film oldu. Öbür ikisi de memur rejisör olarak yaptığım en tipik iki film denilebilir.

1986'da 3 film var. Bunlardan *Yarın Ağlayacağım*'la başlayalım. Popüler bir yapımdı. Ama ilginç bir konusu ve dramatik yapısı vardı. Kadir İnanır'ın oynadığı savcı tipi... Çok idealist, başarılı. Yıllar sonra, küçükken öldüğünü sandığı babasını bir suçlu olarak karşısında buluyor.

Evet. Kadir daha sonra o konu üstüne *Savcı* adıyla dizi de yaptı.

Bir yandan babası, bir yandan mesleki prensipler... Ve sonunda babasını mahkûm edip mesleğini bırakıyor.

Şimdi *Son Darbe* ile *Yarın Ağlayacağım* arasında bazı ortaklıklar var. Konu olarak değil. *Son Darbe*'nin yapılmasını sağlayan Tarık Akan'dı. Sosyal gerçekçi bir film yapma konusunda Tarık bir prodüktör ayarlamıştı. Bu arada da Kadir İnanır, "*Beraber bir film yapalım*" dedi. Onunla çalışmak

isteyen bir prodüktörü –Nazmi Özer– benimle çalışmak üzere ikna etmiş. Orada da senaryoyu büyük ölçüde ben yazdım. Aslında Kadir film yapalım derken elinde bir konuyla, İlhan Engin'in bir tasarımıyla gelmişti. Serbest bir uyarlama yapmak şartıyla anlaştık. Senaryonun son halini ben yazdım. Film çekilirken *Gizli Düşman* adıyla çekilmişti. Sonradan adı *Yarın Ağlayacağım* olarak değiştirildi, ki katiyen o isimden hoşlanmıyorum, *Gizli Düşman* daha uygundu. Ama film benim elimden çıktıktan sonra ismi değişti. Her neyse. Senaryoyu hazırlarken Kemal Tahir'den sinemada öğrendiğim ilk derse döndüm: Drama düşmüş insan meselesi. Buradaki savcı tipi, kendisinin yetişmesinde babasının çok büyük payı olduğuna, oğlunun yetişmesi için babasının kendini feda ettiğine inanıyor. Babasına layık olmaya çalışıyor. Ama babasına layık bir savcı olduğunda kader onu babasını mahkûm etme durumuna getiriyor. Bu işte insan dramı. Yani inançlarla duyguların çatuştığı nokta. İkinci boyut, Gizli Düşman olarak orada bir basın boyutu var. Yaprak Özdemiroğlu, gazeteci kız. İşine doğru yapmaya, karanlık işlerin üstüne gitmeye çalışıyor. Bu iş için onu görevlendiren patron o işin aktörü. O da onun çelişkisi, dramı.

Bu filmde başka filmlerinizde olduğu gibi iki kadın bir erkek var. Savcının karısı önce kocasından ayrılacakmış gibiyken sonra dönüyor. Sonra bir sahnede gazeteci kızın evinde yüzünü göremediğimiz biri tarafından öldürüldüğünü görüyoruz. Filmin finaline yakın, öldürenin savcının karısının olduğunu hissettiren bir sahne var. Ama aslında patronunun adamları yaptırıyor olmalı.

Öyle. Vurgulanmak istenen o. Ama kadının gazeteciye bir merhameti yok. Dolayısıyla öldüğünü öğrendiğinde rahat bir soluk alıyor.

Zaten öldüren savcının karısı olsaydı film aşk filmine dönüşürdü.

Evet. Halbuki "Gizli Düşman" var. Orada şu var. Kızı öldürenin kim olduğunu biz bilmiyoruz. Mafyacıyı da, gazeteciyi de başkaları kullanıyorlar.

Zaten hissettirilen bir şey. Bir sahnede Eşref Kolçak, gazete patronuyla karşı karşıya geliyor. Eşref Kolçak niye üstüne geldiklerini, kendisi hakkında haber

yaptıklarını soruyor. *"Öyle talimat aldım. Bu ikimizi de aşan bir şey"* diyor patron.

Evet. Derin sistem.

Popüler bir filmde de bazı önemli şeyler anlatılabileceğine bir örnek.

Bu film gösterildiğinde hiçbir entelektüel bir ilgi olmadı. Ama bence çok boş bir film değildi.

Kıskıvrak daha mı önceydi peki?

1985 yılı kışı yapılmıştı. 86'da gösterime girdi.

Bu ilginç filmden sonra gene Gülşen Hanım'lı filmler başlıyor.

Şimdi *Yarın Ağlayacağım* ile kapandı sene. 1987 yılı kışında *Kızımın Kanı*'nı yaptım. Başrolde Tank Akan oynuyordu. Yani işte öylesine bir çalışmaydı. O sene gene Amerika'ya davetliydim. *Aşk-ı Memnu*'nun bazı üniversitelerde gösterilmesi söz konusuydu. Gene böyle bir iki ay kaldık orada. Döndükten sonra da *Kurtar Beni*'yi yaptım.

Kurtar Beni de ilginç filmlerinizden birisi. Öykücü Mustafa Kutlu ile çalışmışsınız.

Evet beraber çalıştık. Ama hikâyenin esası benimdi. *İhtiras Fırtınası*'ndan sonra Türker İnanoğlu, gene Gülşen Bubikoğlu için, yani onun dramatik cevherini işleyecek, ortaya koyacak bir film yapma düşüncesindeydi. Ben bu teklifi getirdim. Burada da işte bir çelişki var. Bir hayat kadınıyla bir imamın ilişkisi var. Çarpıcı bir ilişki. Tabii burada dramın ana yapısını ben kurdum, ama imam karakteri için, İslam örf adetleri, özellikle bir din adamının davranışlan açısından benden daha büyük bir yakınlığı olan bir yazarla çalışmak ihtiyacını duydum. Mustafa Kutlu benim dostumdu. Ben de onun bu konularda yetkinliğini bilmekteydim. Sağ olsun birlikte çalışmayı kabul etti. Ve burada imam tipinin ortaya çıkmasında doğrusu onun çok büyük katkısı oldu. İmamın davranışlan, düşünceleri ve duygularını ifade etmesi, vaazlan, konuşmalan... Çok, gerçekten çok

büyük katkısı oldu. E fahişe de benim daha yakından tanıdığım bir muhitten gelmekteydi. O konuda da Mustafa'yı sıkıntıya sokma gereği olmadı. (*Gülüyor.*)

Türker Bey'le yaptığınız ve az önce konuştuğumuz çalışmalar içinde doğrudan size ait olan ilk tasarı galiba.

Evet. Kendi düşündüğüm şekilde, senaryonun kuruluşundan filmin ortaya çıkışına kadar benim iradem içinde yapılmış filmlerden biridir. Mesela daha önce adı geçen *Kıskıvrak*, *Kızımın Kanı* gibi filmler benim Türker İnanoğlu'nun taleplerini karşıladığım filmlerdir. Burada Türker İnanoğlu, işte *İhtiras Fırtınası*'nda olduğu gibi tamamen benim irademe bırakmıştı. Benim sevdiğim filmlerimdendir.

Film kimi başka filmleriniz gibi, içerdiği bazı dini öğelerden dolayı tepki gördü.

Kurtar Beni hakkında bana ilginç gelen şu gözlemimi ifade etmek isterim. *Kurtar Beni*'yi yaptığımızda, ben bu filme reaksiyonun daha çok muhafazakâr dini çevrelerden geleceğini sanıyordum. Çünkü bir fahişeyle evlenen, evlenmek için imamlığı bırakan bir adam var. Hayır tam tersine muhafazakâr çevrelerden çok destek geldi. En büyük muhalefet ilerici kesimlerden geldi. Onlar çünkü vicdansız, din sömürücüsü imamlara alışmışlar. Burada vicdanı ağır basan, içinde kötülük olmayan, iyilik yapmaya çalışan bir imamla karşılaşınca dinsiz takımı filmden epeyce rahatsız oldu. Buraya kadar konuşmalardan ortaya çıkıyor ki, benim kâğıt üstünde yaptığım hesapların büyük bir kısmı tutmuyor. (*Kahkaha atıyor.*)

Talat Bulut'la da ilk çalışmanız galiba.

Evet, ilk.

Farklı ve iyi bir oyuncu izlenimi veriyor. Hem o filmde hem sonradan rol aldığı filmlerde. Siz ne düşünüyorsunuz?

Şimdi Talat'la çok iyi başladık. Çok iyi bir ön hazırlık yaptı. Gitmiş bazı imamları tetkik etmiş. Duruşları, halleri, tavırları falan... Çok çalışmış.

Şöyle söyleyeyim. İmamın iki dönemi var. Bir sakallı imamlık dönemi var. Bir de sakalını kestikten sonraki dönemi var. Talat o ilk dönemi, belki de onu solcu olarak tanıyan kimseleri şaşırtacak bir şekilde çok iyi canlandırdı. Fakat imamlıktan ayrıldıktan sonraki dönemde farklı davranışlan olması gerekiyordu. Özellikle ruhsal bunalıma girdiği zamanlarda.

Kendisi böyle yorumlamadı mı?

İşte orada aramızda anlaşmazlık çıktı. İmamlığı döneminde işte o sükunet, yumuşaklık, onlar işin o tarafına uygun davranışlardı. Yorumlannda başanlıydı, uyum halindeydi. Fakat daha sonra bir bunalım dönemine girmesi ve buradaki davranışlarının farklı olması gerekiyordu. Yani taşkın, sivri davranışlar yapması gerekiyordu, ruhsal dengesizliğinin göstergesi olarak. Ama Talat, kendi kafasınca gene böyle pes perdeden oynamakta ısrarcı oldu. Ben onun o ısrarını ortadan kaldırmak için, hiç alışmadığım şekilde davranmak zorunda kaldım. O tarihe kadar "*o sahneyi şöyle değil de böyle yapalım*" dediğimde ben hiçbir oyuncudan itiraz geldiğini hatırlamıyorum. Talat, "*Hayır ben öyle değil böyle yorumluyorum*" dedi. Ne demek sen öyle yorumluyorsun?

Bu durumda filmi nasıl tamamladınız?

Sakallı sahnelerin hepsini önce çektik. Sonra sakal kesildi. Bir ölçüde kronolojiye uygun bir şekilde çekimler düzenlendi. Dolayısıyla o bunalımın arttığı sahneler de en son çekilen sahnelerdi. Ve oralarda maalesef Talat'la daha önce hiçbir oyuncuda karşılaşmadığım şekilde farklı bir yorum inadı, ısranyla karşı karşıya geldim. İyi başladık, tatsız bitti.

Yorum getirmesine mi karşı çıktınız, yorumunu mu doğru bulmadınız?

Ben ruhsal dengesini kaybetmiş bir insanın bu durumunun davranışlannda tezahür etmesini istiyordum. Dolayısıyla imam ruhsal dengesi yerindeyken, nefsine hakimken, davranışlarındaki sükunet, yumuşaklık doğru bir yorumdur, ama dram bunun kontrastını getirmektir. Yani dengeyi

yitirdiği zaman aynı davranışı göstermemesi gerekir.

Bir anlaşma noktası bulamadınız mı?

Ben neticede tabii ki kendi doğru bildiğim kompozisyona onu çekmek için direndim, ısrar ettim. O da son hesapta buna uymak zorunda hissetti kendini. Ama bu, zoraki bir uyum olduğu için mi ya da kabiliyeti o kadar olduğu için mi, o konuda bir yorum getirmeyeceğim, finalde bazı sahnelerde istenen oyunu veremedi. Eğer onları yapabilmiş olsaydı rolü bambaşka olurdu.

TEYZEM: İSTİSNAİ BİR FİLM

Türker Bey'le başlayan dönem içinde *İhtiras Fırtınası*'ndan sonra belki en önemli çalışmanız *Teyzem* oldu. Bu ilginç ve önemli filminizin yapımcısı bu sefer Türker İnanoğlu değil?

Şimdi bu film 1986 baharında yapıldı. *Teyzem*'i Müjde Ar getirdi konu olarak.

Senarist olarak Ümit Ünal adı geçiyor jenerikte.

Ümit Ünal o tarihte İzmir'de sinema-TV bölümünden mezun olmuş bir genç sinemacı adayı. Zannediyorum Müjde Ar'ın oynadığı *Adı Vasfiye* filminde de ikinci ya da üçüncü asistan olarak çalışıyormuş. Müjde Ar'a kendi teyzesinden bahsetmiş. "Size çok benzerdi. Talihsiz bir hayatı oldu. Sizi de çok severdi. Ben onun hakkında bir senaryo yazmak istiyorum. Siz oynar mısınız?" diye. Müjde'nin de patolojik hadiselere karşı özel bir ilgisi olduğu için bu teyze hikâyesindeki ruhsal durumlar, dengesizlikler ilgisini çekmiş. Teşvik etmiş Ümit'i. O da yazmış. *Milliyet* gazetesinin senaryo yarışması varmış o yıl. Oraya sokmuş. Selim İleri falan da jürideymişler. En iyi senaryo ödülünü vermişler. Ümit'in tasarısı birden ayrı bir önem ve değer kazandı. İşte bunu Müjde bana getirdi. Ertem Eğilmez rahmetli,

Müjde'nin işlerini o tarihte menajer gibi yapmakta. Yani o da işin içinde. Ben dedim ki, "*İlginç bir konu. Ama şöyle bir şey var. Bu genç arkadaş ilk defa senaryo yazıyor. Bir şartla yaparım. Bu haliyle ben bunu filme çekmek istemem. Bu arkadaşımız eserine dokundurtmazsa ben yapamam. Yani yeniden yazılması şartıyla yaparım. Çıkış noktası olarak ilginç çünkü.*"

Bir gün Müjde Ümit'i bize getirdi. Kabul etmiş. "*Tamam yeniden yazılmasına razıyım*" dedi. Dedim ki, "*Sen ilginç bir şey yakalamışsın, tamam. Ama benim bunu filme çekmem söz konusu ise benim inanacağım şekle girmesi gerekiyor. Senin yazdığın şeklin eleştirisini yapmak istemiyorum. Başka birisini çok etkileyebilir. Ama bunu yapacak ben isem önce kendimi inandırmam gerekiyor.*" "*Tamam*" dedi.

Hikâyede sizi çeken neydi?

Öncelikle yaşanmış bir hikâye olması. Yani genç bir kadının çevresiyle, ailesi ve ailenin dışındaki çevreyle uyumlu bir iletişim bağı kuramamanın sonucu olarak, gitgide artan bir depresyona, şizofreniye düşmesi ve neticede kendi hayatına son vermesi. Burada tabii trajik bir durum var.

Ama siz toplumsal boyutu daha öne çıkaran, daha önemser görünen bir yönetmensiniz. Burada temalarınızdan farklı bir durum yok mu? Çok bireysel bir konu.

İşte bunun ortaya çıkması için... Şimdi iyi bir soru oldu. Ümit bunu yaparken madde bir: bana da cazip gelen olmuş bir vakadan yola çıkmış. Yani teyzesinin hikâyesi. Madde iki. Bu hikâyeyi senaryolaştırırken çok büyük ölçüde pop-art elemanları kullanmaya çalışmış. Müzik olsun, diğer efektler olsun. Gayet anlaşılabilir şekilde, yaşının da verdiği eğilimlerle bu bireysel dramı bana fazla sempatik gelmeyen pop art elemanlarıyla senaryolaştırmış. Onun için ben senaryo yeniden yazılmalı derken daha önce yapmadığım bir şeyi yaptım. Bir defa onun sinema eğitimi görmüş genç bir insan olması ve içinde belli bir sinema sevgisi olmasını göz önünde tutarak ona karşı kırıcı davranmamaya çalıştım. Yani bu senaryoyu yeni-

den yazarken, "*Tamam. Siz Ümit'e telif hakkı olarak parasını verin, gönderin. Senaryoyu ben yeniden yazarım, çekeriz*" demedim. Hayır. O zaman oturduğumuz dairenin karşısındaki daireyi de biz kiralamıştık. Orası boştu. Ümit'e dedim ki, "*Gel sen buraya yerleş.*" Geldi yerleşti. "*Şimdi bu senaryoyu bir kenara bırakalım bir defa. Sen şu teyzenin başına gelen nedir? İşin aslını bir yaz*" dedim. Ümit teyzesinin hikâyesini yazdı. Ondan sonra Ümit'in kullandığı bazı elemanları çalıştık. Diyelim ki mesela kadın ruhsal dengesizliğinin arttığı dönemde halüsinasyonlar görmeye başlıyor. Bunların arasında üç cüce görüyor. Niye üç cüce? "*İşte öyle*" diyor. Ha şimdi o uçuk bir şey. Ben ona birçok şeyleri, Freud'un psikanaliz kitaplarını da aramıza koyaraktan, "*davranışların, sembollerin, rüya veya hayallerin psikanalitik yorumları nelerdir*"i gösterdim. Mesela o üç cüce, üvey babanın üç ayrı görüntüsü haline geldi. Asker üvey baba, bakkal üvey baba, dindar üvey baba gibi. Dolayısıyla oradaki baskı ayrı boyutlarda anlam kazanır hale geldi. Başka değişiklikler de yaptık. Velhasıl Ümit'le teyzesinin başından geçmiş gerçek olaylarla, Ümit'in kendine göre dramatize ettiği olayların hepsini konuşarak, tartışarak senaryonun hepsini kendisine yazdırdım.

Eğitici bir çalışma olmuş.

Evet, Ümit de sağ olsun. O da genelde, dışarıya yaptığı görüşmelerde de bu çalışmadan kendisin de olumlu sonuçlar çıkarttığını, başlangıçta benim pop-art tarzına yaklaşımımı yadırgadığını, ama son hesapta olan filmi de benimsediğini ifade etti. Tabii orada Müjde, kendi açısından, benimseyeceği, yakınlık duyacağı bir konunun patronajını yaptı. Ertem Eğilmez'le de uyum halindeydik. O da bu çalışmayı geri planda desteklemekteydi.

Siz yıllar sonra, düşünce dünyanızın temel taşlarından biri olan Freud'la çok ilintili bir film yapma şansı bulmuşsunuz.

Evet tabii. Burada benim için ilginç olan konunun Freud'la ilgisiydi. Bu tasarı bana, ilk defa bir ruhsal meseleyi ele alma, Freudyen bir ifadeyle, rüyalar, halüsinasyonlar, görsel sembollerle işleme imkanını verdi.



Teyzem'in Kapalıçarşı çekimleri (1986).

Bu psikolojik yaklaşım filmin genel seyirciye ulaşmasında sorun oldu mu?

Burada çok ilginç bir şey oldu. Mesela bazı filmleri yaparken çok büyük ticari başarı kazanacağını düşünerek yapıp sonra da o hesapların çıkmaması karşısında şaşırmışımdır. *Teyzem* de benim için epey şaşırtıcı oldu. Çünkü bir ruhsal rahatsızlık filmiydi. Bir şizofreni, yani kişilik bölünmesi hadisesiydi. Filmi yaparken bir psikanalitik yaklaşım söz konusu idi. Burada filmi bana yapma imkanı sağlayan Fedai Öztürk adındaki prodüktörün olan bitenle hiçbir ilgisi yoktu. "Elimde bir Müjde filmi olsun, yeter" diye düşünen birisiydi. *Aşk-ı Memnu*'daki yeni oyuncu Müjde tabii şimdi, prodüktörlerin peşinde koştuğu, ne derse kabul edilen bir yıldız halindeydi. Ve o yıldız bu filmde ağırlığını koymaktaydı. Bu şartlar içinde ben bu filmi yaparken hiçbir taviz vermeden, Müjde ile de tam bir uyum halinde çalıştık. Ben kendi kendime bu filmin çok fazla iş yapmayacağını düşündüm. Çok entel bir konu. Yani şizofreniden kime ne? Belki entelektüel kesim

içinde ilgi duyan çıkar, ama popüler olacağını hiç sanmıyordum.

Ama bilhassa kadın seyirci açısından *Teyzem* bir çeşit kült film haline geldi. Çok açık itiraf edeyim ki özellikle kadın seyircinin böylesine ilgi göstereceğini hesaplamamıştım.

ADA'YA YOLCULUK BAŞLIYOR: *HANIM* VE KİŞİSEL FİLMLER DÖNEMİ

Şimdi Halit Bey, 80'ler sizin için *Yorgun Savaşçı* olayı ve ardından Türker beyle çalışmalarınızla şekillenmiş bir dönem. Ama 1988 yazından itibaren *Kızım ve Ben*'i hariç tutarsak çok daha kişisel filmler yaptığınız bir döneme giriyoruz. Tabii ilginçtir, bunların bir kısmı Türker beyle yapılmış. Yani tümüyle piyasadan uzak çalışmalar da değiller. Bu dönemde yaptığınız *Hanım*, *Kanlar Koğuşu*, *İki Yabancı* ve en son *Köpekler Adası* filmleri bir nevi sizin uzun sinema hayatınızı daha kişisel, daha özel ifade eden yapımlar. *Hanım* filmiyle başlamamız gerek herhalde...

Estet Video'nun sahibi Cengiz Ergun'la Atıf Yılmaz bir film yapım ortaklığı kurdular: Odak Film. Bu arada Ümit Ünal da o kuruluşun içinde çalışmaya başladı. *Teyzem* filmi de o zamanlar çok yaygın olan video piyasasında Estet Video tarafından dağıtılmıştı. Çok ilginçtir, Estet Video *Teyzem*'in video dağıtımından çok olumlu sonuçlar elde etmişti. Dolayısıyla bu sonuçla beraber Ümit'in, Atıf Yılmaz'ın orada olmaları, o tarihlerde üstünde çalışmakta olduğum bir senaryonun film yapılmasını sağladı.

Hanım, çok kişisel olduğu izlenimi bırakan bir film. Sizi tanıyan herhangi bir insanın da filmde sizin özel hayatınızdan unsurlar bulması çok kolay. Senaryo nasıl oluştu?

Hanım'ın senaryosunun birkaç tane kaynağı var. İlk çekirdek fikir *Yorgun Savaşçı*'nın çekiminin ilk günü aklıma geldi. Çünkü o ilk çekim günü filmin tanıtma yazılarının altındaki ilk sahneyi çekmiştik. Orada cep-

heden yenik dönen bir askeri birliğin karaya çıkışı vardı. İşgal edilmiş başkente dönüşü... O çıkış bir römorkörle yapılıyordu. O gün çekimler bittiği zaman, şu anda hangi sebepten hatırlayamıyorum, ama çekimin bittiği Kabataş, Dolmabahçe önlerindeki o mekândan Haliç'teki limana kadar ben de o römorkörle gittim. Bu kısa gezi beni çok etkiledi. O römorkörle bir film yapma düşüncesi böylece doğdu. Hatta onun üstüne bir konu da düşündüm. Ama kaldı. Aradan epey zaman geçtikten sonra Gülper bir kitap yazdı *Kediciklerim* diye. Bu kitap da benim çok hoşuma gitti, çok etkilendim. "*Bu kitabın bende uyandırdığı etkiyi yansıtan bir film yapabilsem keşke*" dedim. Derken aradan bir süre daha geçti. Bir gün TV'de bir haber geçti. Bir otomobil kazası oluyor. O otomobil kazasında Kamuran Yüce ölüyor. Yıldız Kenter'le Şükran Güngör de arabadalar ve Yıldız Hanım çok ağır yaralanıyor. TV'de o hastane görüntüleri... Yıldız Hanım da *Fatma Baci*'dan sonra ne zaman karşılaşsak bana takılır: "*Ne zaman bir film yapacaksınız da beraber çalışacağız?*" diye. Birden bir vicdani durum oldu, yani o kazada ölen bir tanıdığımız var. Ya Yıldız Hanım'a da bir şey olsaydı? İşte bütün bunların yanı sıra o dönemde annem rahim kanserinden öldü. O römorkör, Gülper'in *Kediciklerim*'i, Gülper'in piyanistliği, Yıldız Hanım'ın ölümle karşılaşması vb. bütün bu unsurlar yan yana gelince *Hanım* senaryosunun ana fikri ortaya çıktı. Bu fikri bir ön senaryo haline getirdim. Bana sordular: "*Biz Odak Film olarak dikkate değer filmler yapma düşüncesindeyiz. Teklif edebileceğin bir şey var mı?*" Daha Cengiz Ergun'la falan konuşmuyoruz. Atıf Yılmaz'la bu konuşmalar. Ona verdim ben hikâyeyi. Beğenmişler. O zaman bu hikâyeyi senaryo haline getirirken İstanbul kültürünün temsilcisi yalnız bir kadının kişiliğini daha iyi ortaya çıkartmak bakımından *İhtiras Fırtınası* ve *O Kadın* gibi filmler örnek olmak üzere bazı çalışmalarda olduğu gibi Nezihe Araz'la çalıştık. Bilhassa "Poyraz Baba" tipi Nezihe Hanım'ın özgün katkısıdır. Çünkü o bu meseleleri iyi bilir.

Bozulmakta olan bir hayat tarzı içinde tutunulan bazı değerler var filmde.



Hanım (1989).

Çok da duyarlı bir dille anlatılmış. Sizin filmleriniz üzerinde çok kolay hem fikir olunmuyor. *Hanım* filminiz böyle olan nadir filmlerinizden.

Nadir filmlerden bir tanesi evet. (*Kahkaha atıyor.*)

Hem başarılı oldu hem sevildi. Sinema yazarları arasında da filme olumsuz yaklaşan pek kimse olmadı. Sizin Kabataş'tan o römorköre binip Haliç'e giderken hissettiğiniz neydi bilmiyorum, ama pek çok insan, römorkör filmdeki son yolculuğuna çıktığında güzel şeyler hissetti.

Sağol, sağol.

Senaryonun ortaya çıkış sürecinde anlattığınız gibi gerçekten çok da kişisel bir film.

Tabii çok kişisel bir film. Hatta o güne kadar yaptıklarım arasında kişisellik dozu en yüksek olanı. Orada tabii en büyük etki sevgili eşim. Gülper'in, bahsettiğim gibi yazdığı o kitabı çok sevmiş olmam, Gülper'in pi-

yano öğretmeni olması ve benim de film yönetmeni olmamdan önce hayalimdeki ilk meslek olan kaptanlık meselesi... Motorlu gemiler çıkana kadar buharlı gemilere çok büyük bir merakım, sevgim ve ilgim vardı. Tabii orada benim birinci etkim Gülper'in kişiliğinden gelen Hanım karakteri. İkincisi benden gelen, ölmüş denizci koca tipiyle Hanım'a yaklaşamayan kaptan tipi. Dolayısıyla orada ben iki taneyim. Tabii bu çok kişisel kaynakların ötesinde birçok düşünsel başka motifler de var. Ama esas itibariyle *Hanım* Gülper'den kaynaklanan bir film olmuştur.

Filmin isminde çift anlam var. Birisi Yıldız Kenter'in canlandırdığı Olcay Hanım karakteri diğeri de adı Hanım olan kedi.

Evet. Hanım hem kedinin adı hem Yıldız Kenter onun vasfı, adı değil.

Olcay Hanım karakteri yakın bir gelecekte öleceğini bildiği halde ölümden korkmuyor da kendisinden sonra kedisinin ne olacağından endişe ediyor. Film de, kaba olay örgüsü açısından neredeyse Olcay Hanım'ın kedisine bakacak birisi bulma çabasından oluşuyor.

Evet neden? Moral üstünlük. O egosunu aşmış durumda. Kendi egosunun dışında değerleri var. Manevi değerleri var: Müzik. Sadece piyano öğretmeni de değil. Müzikte düşünceleri var. Türk bestecileri diyor mesela. Genç öğrencisine onları telkin ediyor. Belli bir kültür ve sanat ahlakı aşılamaya çalışıyor. Dolayısıyla bir süper egoya, bir vicdana sahip. Bunun en büyük tezahürlerinden biri kendisi öleceği halde kedisinin ne olacağını dert etmesinde. Elbette biz derdinin sadece bu kedi olmadığını biliyoruz. Çünkü müzik konusunda da en son yaptığı işlerden biri bir düşünceyi, bir inancı devam ettirebilmek için o belgeleri kendisinden sonra devam ettirebileceğini umduğu genç bir insana devretmek. Demek ki meselesi "sadece benden sonra kedim ne olacak?" değil. Hayır! Burada mesele Olcay Hanım'ın çok büyük ölçüde kendi egosunu aşmış olması, vicdanıyla hareket etmesi. Hiç kuşkusuz ölüm onun da tüylerini ürpertiyor. Ama ölüm-

den kaçmaya çalışmıyor. Efendice karşılıyor. Hatta ölümü sevgiliye, sevilene kavuşmak olarak görür hale geliyor.

Olcay Hanım'a tek taraflı aşk beslemekte olan Kaptan'ın Olcay Hanım'ın tersine onun kadar ince olmadığını ayrıca hayvanları, kedileri sevmediğini görüyoruz. Ama finalde Olcay Hanım öldükten sonra kediyi alan kaptan oluyor.

Çünkü o sevginin bir sembolü. Bağın bir sembolü. Orada tabii iki mesele var. Bir, sosyal fark. Birisi bir Hanımefendi. Kendi konağında yaşayan bir İstanbul Hanımefendisi. Öbürü de işçi sınıfından gelen bir adam. İki yaşlı bunlar. Yaşlılar arasındaki aşk ilişkisinin gençler arasındaki gibi olması mümkün değil. Yaşlılar arasındaki daha zor bir ilişki. Hele bir de sosyal bir fark var ise arada. Onun için orada römorkör kaptanının durumu biraz ümitsiz bir durum. Ve kedi bir ölçüde sembolik olarak bu birleşmeyi meydana getiriyor.

Olcay Hanım'ın kızı ve onun sevgilisi maddi değerleri ön planda tutan bir anlayışın temsilcileri olarak bize sunuluyorlar.

Evet. Hatta konağı satmak için annesini iknaya çalışıyor, kız. Sıkıştırıyor. Öylesine bencil ki evli ve bir çocuğu olmasına rağmen başka biriyle gitmeyi düşünebiliyor. Olcay Hanım'ın kızı, ama belki karakter olarak onun tam zıttı.

Seyirci ilgisi nasıl oldu?

Hanım ortaya çıktığında klasik sinema düzeni büyük ölçüde ortadan kalkmıştı. *Hanım* videoların son dönemine, özel televizyon yayıncılığının başlangıcına rastladı. O ara dönemde *Hanım*'ın sinema gösterimi pek parlak olmadı. Ama özel televizyonlarda en az yirmi sefer gösterilmiştir. TV için çok uygun bir durum oldu.

KEMAL TAHİR'E VEFA BORCU: *KARILAR KOĞUŞU*

Bu film Kemal Tahir'den yaptığınız ikinci uyarlama. Bildiğim kadarıyla eserin aslı Kemal Tahir"in ölümünden sonra yayımlanmış. Bu film *Yorgun Savaşçı*'nın aksine daha küçük, daha sade, daha gösterişsiz bir yapım. Ticari açıdan da çok başarılı olmayacağı öngörülebilecek bir çalışma. Bir kere *Yorgun Savaşçı*'dan sonra böyle bir filmi yapmayı nasıl kabul ettirebildiniz?

Şimdi 1989 yılında işte *Hanım* gösterime girdi. Senin de ifade ettiğin gibi genelde çok olumlu reaksiyonlar aldı. İşte o yıl Kadir İnanır yine, "*Halit abi, iyi bir film yapalım, iyi bir film yapalım*" diyor. Ben ona dedim ki, "*Ben sana Kemal Tahir'in gençliğini oynatmak isterim. O da gençliğinde çok bıçkın bir adammış. Kabadayı kadınların da epey ilgi gösterdikleri bir adam.*" İlgilendi Kadir. Bu arada tabii *Yorgun Savaşçı* olayından beri ben Kemal Tahir meselesi üstünde düşünmekteyim. *Yorgun Savaşçı* esas itibariyle Kemal Tahir'e karşı yapılmış bir şeydi. TRT kurumundan bana karşı bir düşmanlık vardı, ama yakılmasını getiren, askeri yöneticileri filmin yakılması konusunda ikna eden düşmanlık daha çok Kemal Tahir'e dayanmaktaydı. Bu açıdan ben, *Yorgun Savaşçı*'ya karşılık bir Kemal Tahir filmi yapmayı düşünmekteydim.

Kemal Tahir'i haklı göstermek veya tanıtmak için mi? Çünkü eğer yakılma olayında Kemal Tahir adı bahane ediliyorsa bir yanlış tanıma, anlama durumu var diye düşünmüş olmalısınız.

Yorgun Savaşçı'yı yaktırırken askerleri etki altında bırakan sav şu: "*Kemal Tahir, vatan haini Nazım Hikmet'in yetiştirdiği, Atatürk tarafında 15 yıl komünistlik suçundan hapse atılan bir yazardır. Nasıl olur da Türk ordusu böyle bir yazardan çekilecek olan filme alet edilir?*"

Ordu üstündeki baskı buydu. Ha, o zaman Kemal Tahir nasıl bir adamdır? Onun üstüne bir film yapmak düşüncem vardı, ama bu düşünceyi kuvveden fiile nasıl çıkaracağımı bilmiyordum. İşte Kadir İnanır'ın



Karılar Koğuşu'nun setinde (1989).

teklifi, benim Kemal Tahir'in gençliğini önerdiğimde buna sıcak bakması ve benim tavsiyemle *Karılar Koğuşu*'nu okuduktan bir süre sonra gelip, "*Evet kitabı okudum. Çok beğendim. Bundan bir film yapalım*" demesi işi ciddiye bindirdi. Ama kimle yapalım? Kadir dedi ki, "*Ben Türker abi ile konuşayım.*" "*Aman Kadirciğim*" dedim, "*Aman! Türker böyle konulardan hiç hoşlanmaz. Katiyen bunu ona açma. Bu kadar zamandır beraber iş yaptığım bir arkadaşım, dostum. Biliyorum*" dedim. Bir süre sonra Türker İnanoğlu beni aradı. Kadir ona bahsetmiş. Ben aksini söylediğim halde. O da kitabı okumuş. Bana dedi ki, "*Kadir bana böyle bir şeyden bahsetti. Sen ona aman Türker'e götürme demişsin.*" "*Evet*" dedim, "*sen böyle şeylerden hoşlanmazsın.*" "*Ne demek,*" dedi, "*ben iyi olan her şeyden hoşlanırım. Bu gayet güzel bir konu. Bunu yapalım.*" (*Kahkaha atıyor.*)

Gerçekten, burada hayırla anayım kendisini, hiçbir müdahalede bulunmadan bu filmi yapmamı sağladı. Bir prodüktör için aslında zor bir tasa-

nydı. Çünkü bir cezaevinde geçiyor, kapalı bir mekân. Çok dikkate değer bir olay yok. Tek olay idama mahkûm bir kadının varlığı. Kemal Tahir bunu idamdan kurtarmaya çalışıyor, başaramıyor ve kadın asılıyor.

Çok dramatik bir yapısı yok yani?

E, yok. Birtakım kadınlar var, ama aşk desen değil. Gardiyanın kızıyla olan ilişki olsun, Malatya'nın umumhanesindeki Tözey olsun, yani aksiyon halinde bir aşk da yok. Filmi hazırlarken amaç tabii, Kemal Tahir'in kişiliğini ön plana çıkartmak. Kemal Tahir'in bu romanda yapmak istediği kendisi Malatya cezaevindeyken mahkûm olan bazı kadın tiplemelerini anlatmak. Ama ben onu filme çekerken kadınlardan çok Kemal Tahir'i anlatma yolunu seçtim. Bunu yaparken de büyük ölçüde Nazım Hikmet ile Kemal Tahir'in o tarihlerdeki mektuplaşmalarından yararlandım. Orada benim amacım cezaevine bir siyasi mahkûm olarak giren Kemal Tahir'in, cezaevinde yaşadığı hayat ve gözlemleri çerçevesinde bir romancıya dönüşümünü anlatmaktı. Romancı Kemal Tahir nasıl ortaya çıktı? Önce bir fikri görüşü var: komünist. Onun bu yolda bir akıl hocası, yakını var: Nazım Hikmet. Ondan sonra belli bir vicdan duygusu var. Tanıdığı insanlara karşı duyduğu vicdani bir sorumluluk. Ve kendinden çok başkasını düşünme özelliği var. Bu da benim için çok önemli bir fazilet. Kendini kurtarmak için sağa sola mektup yazacak yerde, cezaevinde kendini savunmaktan aciz mahkûmları savunmayı tercih eden bir vicdani tarafı var. İşte bu çerçeve içinde *Karılar Koğuşu*'nu nasıl olması gerekiyorsa o şekilde çektim. Yapım koşullarında ne istediysem, sağ olsun Türker İnanoğlu, hiç müdahale etmeden karşıladı. Film tamamlanıp bittiği zaman 2 saat 35 dakika oldu. Bu kadar bir süre yerli filmler için alışılmış bir süre değildi. Türker burada da "bu filmi kısaltalım" şeklinde hiçbir müdahalede bulunmadı.

Filmi çekerken, mesela *Haremde Dört Kadın*'ı yapıyorken olduğu gibi, "*bu film popüler olacak, insanlarla buluşacak*" gibi iddialar yerine tam tersi



Karılar Koğuşu setinden (1989).

endişelerim vardı. Yani filmin pek seyredilmeyeceği yönündeydi endişelerim. Yani Malatya'da bir cezaevinde gri bir fon üzerinde geçiyor.

Ayrıca çok sade bir anlatım var.

Üslup olarak da Kemal Tahir'le Nazım Hikmet arasındaki bir yazışmadan işaret alarak, mümkün olduğu kadar yalın, gösterişsiz, yapay etkilere yer vermeyen bir anlatım kullandım. Dolayısıyla ışık oyunları, kamera oyunları olmadan, dümdüz... Hatta o kitabın ilk adı, Kemal Tahir cezaevinde henüz yazarken *Çıplak İnsanlar* diye geçiyor. Yani gerçeğin çıplaklığı bir çeşit. Gerçeğin süslerden arınmış bir şekilde verilmesi. Ben de bu çerçeve içinde süslerden arınmış bir şekilde bunu çekmek istedim. Tabii iki buçuk saat içinde aksiyon yok, bir şey yok. Karşılaşmalar, birbiriyle konuşan insanlar... Çekim sırasında çok sıkıntı çektim, bunu kim seyredecek diye. Hem yapmak istiyorum, yapmayı bir çeşit görev sayıyorum hem

de seyirci reaksiyonu bakımından da gayet kuşkuluyum. Yani eğlendirici bir film yanı yok. Fakat film bittikten sonra seyirciyle alışverişi de genelde çok başarılı oldu. Gerek 1990'da gösterildiği sinemalarda olsun, gerek o zamana göre alışılmamış bir şey olan iki kasetlik videosu olsun çok başarılı oldu. Dolayısıyla Türker İnanoğlu gene ticari başarı kazandı. (*Kahkaha atıyor.*)

Yapımcı olarak bir şeyleri görmüş demek ki.

Evet. Benim işin içinde o kadar olmama rağmen sezemediğim bir şeyleri o görmüş, besbelli. Velhasıl benim açımdan *Karılar Koğuşu, Yorgun Savaşçı* olayına sinematografik bir cevaptı. Her bakımdan olumlu sonuç verdi. Seyirci bakımından gerek televizyonda, gerek sinemada, gerekse videoda. Benim en çok ödül alan filmim oldu. Ve o işin içinden çok şükür ki yüzümüzün akıyla çıktık.

TÜRK SİNEMASININ SIKINTILARI VE KÜLTÜR BAKANLIĞI DESTEĞİ

İki Yabancı filminize geçmeden önce bu filmin yapımında etkisi olan bir konuya değinsek iyi olacak diye düşünüyorum. 80'lerin sonunda ve 90'ların başında sizin *İki Yabancı* filminizin de içinde olduğu bazı filmler Kültür Bakanlığı'ndan, çekim öncesi destek aldılar. Türk sinemasının yaşadığı sektörel sıkıntılardan dolayı desteğe ihtiyacı vardı ve bakanlık komisyonlar kurarak destek vermeyi kabul etti. Hatta sizin bu desteği dağıtan komisyonlarda görev alma gibi bir durumunuz da var. Bu konu hakkında için neler söyleyebilirsiniz?

1990'da Star TV, onun arkasından Show, HBB, Kanal 6 gibi özel yayın kuruluşlan birbiri ardına yayıncılığa girdiler. Başlar başlamaz değilse bile kısa bir zaman sonra, seyirci teması sonucu, seyircinin yerli kaynaklı program ve filmleri tercih ettiğinin anlaşılması ve aralannda rekabet olması bu kuruluşlan daha önce yapılmış olan Türk filmlerini göstermeye yö-

neltti. Böyle olunca Türk sineması seyircisinin büyük bir kısmı zaman içinde sinema salonlarındansa evlerinde TV seyretmeyi tercih eder hale geldi. Bunun etkisiyle Türk film yapımına olan talep azaldı ve rakam düştü. TV karşısında sinemanın bu durumu, yani üretimdeki düşüş meselesi "aman Türk sinemasına nasıl destek olunur, korunur" düşüncesini getirdi. İşte bu düşünce çerçevesinde yapılan girişimler sonucu devletin Kültür Bakanlığı kanalıyla, o tarihe, yani 1990'a kadar rastlanmamış ölçüde ve sistematik bir şekilde Türk sinemasını maddi olarak etkileme durumu ortaya çıktı. Bakanlığın himayesinde SESAM diye bir kuruluş meydana getirilmişti. Daha çok sinema sektörünün Kültür Bakanlığı ile ilişkilerini sağlayacak bir kuruluştu. SESAM aracılığıyla Kültür Bakanlığı bazı filmlerin yapımına finansal olarak katkıda bulunmayı programına aldı. Ben de o tarihte Türk sinemasına destek verecek bu kuruluşun çalışmasına meslek adamı olarak davet edilmiştim. Ve ilk yıl bu kuruluşun meydana gelmesinde ve ortay çıkmasında faal olarak çalıştım. O zamanki Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek idi, ama bir yıl sonra seçimler yapıldı. Bakanlık SHP'ye Fikri Sağlar'a geçti. Dediğim gibi davet üzerine kuruluş çalışmalarına katıldım. Kuruluş çalışmaları sırasında epey büyük tartışmalar oldu. Bunu kaynağında tabii şu vardı: devlet para verecek, bu parayı kimler kullanacak? Her "merhaba" diyene para vermek gibi bir şey söz konusu değil. Talip çok. Çünkü Türkiye'de sinema alanında gitgide artan bir finans problemi var. Tabii burada kıstaslar ne olacak? Bu kıstasların tartışılması sırasında epey tartışmalar ortaya çıktı.

Sizden başka kimler vardı o komisyonda?

Valla herkesi hatırlamıyorum. Hatırladıklarım arasında Onat Kutlar vardı. Vecdi Sayar o tarihlerde Kültür Bakanlığında görevli idi. Alim Şerif Onaran vardı herhalde.

Yani siz o insanlarla bir araya gelerek hangi projelere nasıl destek verileceğini mi kararlaştırıyordunuz?

Evet öyle, ama benim düşüncem "*şuna şuna verelim*" demeden önce kıstaslar meselesiydi. Benim ileriye sürdüğüm bazı görüşler çok rahatsızlık yarattı. Mesela ben devlet düşmanlığı yapan filmlerin devletten para talep etmelerini, kendi açılarından bir moral zafiyet olarak gördüm. Devlet açısından da gereksiz gördüm. Yani devletin yapması gereken şey ulusal kültüre hizmet meselesi. Ama demokrasi kalkanının arkasına sığınıp devlet düşmanlığı yapan yahut ulusal birliği sarsıcı projelere demokratiklik gerekçesiyle devletin sahip çıkması bana yanlış geldi. Zaten bu tarz filmler yabancı kaynaklardan desteklenmekteyken bir de burada zaten az olan bir yardımı onlara da vermeye ben son derece de yanlış görmekteydim. Bunu da belirttim. Tabii o zaman kızılca kıyamet koptu: "*Halit Refiğ sansürcü, devletçi!*" Evet, ben düşüncemi her zaman söyledim. Ben devletten yanayım. Ulusalcı görüşten yanayım. Tabii ki kendi görüşlerimi olabildiğince savunmaya çalışırım. Benim tavrımın epey gerginlik, soğukluk yarattığını gördüm. Çünkü oradaki oluşum anti-ulusal görüşlere daha yatkın kimselerden meydana gelmekteydi. Ve bir iki görüşmeden sonra komisyonda anlaşamayacağınız ortaya çıkınca ben o kuruluştan ayrıldım. Hele seçimden sonra Kültür Bakanlığının SHP'ye geçmesi işin rengini büsbütün değiştirmişti.

Ama siz ayrıldıktan sonra o kuruluştan sizin *İki Yabancı* tasarınıza destek çıktı.

Doğru. *İki Yabancı* tasarısı ben ayrılmama rağmen bakanlık tarafından desteklenen ilk tasarılardan biri oldu. Ve ondan sonra ben hiçbir filmimde bakanlıktan yardım arayışında bulunmadım. *İki Yabancı*'ya yapılan destek de, dediğim gibi orada benim oradaki tartışmalı durumumdan sonra o tartışmadan dolayı bana verilmemiş durumu olmasın diye olabilir. Ama beni o kesim, her zaman olduğu gibi çok eleştirdi.

Sanki birtakım dolaplar çevirmişsiniz gibi...

E, yaptıysam yaptım kardeşim! Onu da söyleyeyim. *İki Yabancı*, be-

nim filmlerim arasında benim en çok sevdiğim, benimsediğim, yapmaktan en mutluluk duyduğum filmlerden biridir. Eğer orada bir şeyler çevirdiysem aferin bana iyi yapmışım!

Halbuki öyle olsa başka şeyler de olurdu. Mesela onu da itiraf edeyim: Türker İnanoğlu ile aramda o zamanlar hafif bir tatsızlık geçti. Türker İnanoğlu'nun *Madde 438* adlı tasarısının orada değerlendirme dışında bırakılmasında rol oynayanlardan biri de bendim. Türker İnanoğlu ile çok dost olmama rağmen... Şüphesiz bu kendisinde bir burukluk yaratmış olmakla beraber çok anlayışlı davrandı. Bu burukluğu hiçbir zaman büyütmedi. Ve *İki Yabancı* aslında benim adıma çıkmış bir tasarı olmakla beraber tasarının yapım organizasyonunu üstlendi. Çok efendice davrandı. Bana karşı bir tavır geliştirmedi. Dolap olsa onda da olurdu.

Senaryolar üzerinde mi yapılıyordu tartışmalar?

Senaryolar üzerinde. Hatta şunu hatırlıyorum. Mesela *İmdat ile Zarife* adlı Nesli Çölgeçen'in yaptığı bir filmin çekilmesinde payım olduğunu hatırlıyorum. Ben hayvanları, ayıları sevdiğim için...

Türker Bey'in o filmine muhalefetiniz nedendi?

Konudan ötürü idi. Konu esas itibariyle Türkiye'deki hukuk sisteminde yer alan 438 numaralı bir madde nedeniyle kadınların ezildiğini anlatıyordu. Zannediyorum konu Çetin Özek tarafından Türker Bey'e verilmişti. Ben fikriyatına karşıydım. Ben Türkiye'deki hukuk sisteminin özellikle kadınları ezmek için hazırlandığı fikrine katılmıyorum. O gerçi olmuş bir olaydan kaynaklanıyordu. Ama benim fikriyatıma aykırıydı. Adeta devletin kadın düşmanlığı yaptığını iddia ediyordu.

Ayrıldığınız döneme kadar komisyonda ortak kıstaslar oluşturulabildi mi?

Hayır. Ben bulamadım. O yüzden ayrıldım zaten. Benim hâlâ da muhafaza ettiğim fikrim şu idi: Ben, "*Türkiye'de kimse devlet aleyhinde devlete karşı bir şey söylememelidir*" demiyorum. Ben kendim de devletteki birçok

şeyle karşı karşıya geldim. *Yorgun Savaşçı* bunun en tipik örneği olmak üzere. Ben şunu söylüyorum: "*Muhalefet yapacaksan bunu devlet parasıyla, imkanlarıyla yapmayı ben gayri ahlaki buluyorum.*" Fransızlardan, Almanlardan para alıp yapıyorlar, tamam. Ama Türk devletinden para alıp Türkiye'ye düşmanlık yapmayı ben doğru görmüyorum. Devlet açısından da enayilik olarak görüyorum. Fikir özgürlüğü başka bir şeydir, fikir özgürlüğünü o fikre karşı tarafa ödetmek başka bir şey. Benim açımdan asıl tartışma buydu. Tabii her zamanki gibi *Cumhuriyet* gazetesi tarafından nasıl devlet yanlısı olduğum yayınlan yapıldı. Ardından Kültür Bakanlığı'nın bana sipariş etmiş olduğu *Gazi ile Latife* senaryosunu çekmeye kalktığım zaman da bu sefer benim nasıl devlet düşmanı olduğumu yazdılar.

Onu konuşacağız zaten, ama daha sonra...

İşte bir yıl kadar sonra...

60'lı yılları konuşurken devletin sinemaya müdahalesi anlamında Sinema Şurası'nı konuşmuştuk. Ondan önce sizinde içinde olduğunuz bir grup sinemacının önerdiği "kaliteye prim" meselesini konuşmuştuk. Ama 1990'larda devletin sinema yardımı yapması, yani çıkarıp cebinden nakit para vermesi daha farklı bir durum. Sizce bu doğru bir şey mi? Belki sinema fiilen yapılamaz bir noktaya geldiği için gerekiyordu, ama...

Şimdi bu fikir Fransızlardan alınmıştı. Fransızlar kendileri açısından çok doğru, çok haklı olarak sinemayı Fransız milli kültürünün çok önemli bir tezahürü olarak görürler. Çok haklı olarak sinemanın icadının Lumiére kardeşlere bağlanmasını bir milli kültür gururu addederler. Tabii böyle olduğu zaman Fransızlann sinema kültürünü canlı tutmak istemeleri, Fransa'da Fransız sinemasının varlığını muhafaza edebilmesi için devlet koruması altına girmesini sağlamalan onlar açısından son derece anlaşılabilir bir durumdur. Benim açımdan da bu takdir edilecek bir durum. Şimdi bizdeki, devletin sinemayla ilişkisi işte Fransa'dan esinlenme. Kültür Bakanlı-

ğı'nın Fransız Milli Sinema Merkezi'yle ilişkileri, o kanaldan Fransa'nın, film yapımını canlı tutabilme kaygısıyla maddi ve manevi destek verme yönündeki çabalarını görmesini sağlıyor. Dediğim gibi bize de o kaynaktan gelme. Fransızlar Fransız sinemasını korumayı bir Fransız milli kültür meselesi kabul etmişlerdir. Fransızlar bunu yaparken bir Fransız kültür aleyhtarlığına destek vermiyorlar. Bizde Fransa'daki şekil adapte ediliyor, ithal ediliyor. Hep yapmak istedikleri de oradan özenerek bir milli sinema merkezi...

Ta 60'lardan beri...

60'lardan beri, evet. Tamam da Fransa'da bu yardım Fransız kültürünü desteklemek amaçlı.

Yani onlar bu yardımın bir kıstasını koymuşlardı?

Tabii, Fransa'da filmlerin desteklenme kıstası Fransız milli kültürünün desteklenmesi. Fransızlar Lumière kardeşlerin icadından dolayı sinemayı bir milli kültür unsuru olarak addediyorlar. Ve özellikle Amerikan sinemasının rekabeti karşısında bir zaafa uğradığında bir devlet desteği anyorlar ve sağlıyorlar. Buna şapka çıkarılır. Ama bizde? Bu fikri oradan alıyorsun. Devlet Türkiye'de sinemaya yardım edecek. Ama bu yardım nasıl olacak? Milli kültüre, milli devlet fikrine ve her milli olan şeye karşı olacak. Yabancılar Türkiye'ye nasıl bakıyorlarsa, yabancıların Türkiye üzerindeki görüşleri, teşhisleri neyse onun paralelinde olacak. Ha ben bunda yokum.

Bir anlamda yine "Ulusal Sinema" evrensel sinema tartışmasına, meselesine dayanıyor yani?

Tabii, Fransız kendisini koruduğu zaman o milli olabiliyor. Onun çabasını hiç eleştirmiyorlar, alkışlıyorlar. Ama fikri bize alıp getirdiğin zaman milliliği bir kenara bırakacak ve evrensel olacaksın. Evrensel oluş ne? Türkiye'yi eleştirmek. Milli kültürü karşına alacaksın. Devleti, toplumu, kültürü her şeyi karşına alacaksın, öyle olacaksın. Evrensel dediği ne? Alman Türkiye hakkında ne düşünüyorsa, Fransız Türkiye hakkında ne düşünü-

yorsa, İngiliz Türkiye hakkında ne düşünüyorsa, Amerikalı ne düşünüyorsa o. Ki bunun tipik bir örneği *Midnight Express* [*Geceyarısı Ekspresi*] filmidir. Çünkü o evrensel bir filmdir. Evrensel Türkiye'ye baktığı zaman Türkiye'deki yargı sistemi, emniyet teşkilatı, cezaevlerindeki hayatı görüyor. İşte evrensel görüş bu. O zaman "*ben de bunun taklidini yaparım*" diyor. "*O zaman evrensel olurum*" diyor. Yahu Fransız Kültür Bakanlığının bu işi yaparken "*ben evrensel olacağım*" diye bir derdi yok. Öyle olsa işte Amerikan filmleri evrenselliğin temsilcisi olarak Paris'in göbeğine kadar girmiş, onlara izin verir. Yok, "*ben milli kültürümüzü koruyacağım*" diyor. Oradan milli kültürü korumak üzere kurulmuş bir teşkilatı alıyor. Sonra onu burada milli kültür karşıtı olarak kullanmaya çalışıyor. Ben buna karşıyım. Ben buna önceden de karşıydım. Bu tartışma 1960'larda başladı 1991-92'lerden geçti. Şu konuştuğumuz 2000'de de aynı noktadayım.

Değişen bir şey yok, yani hem sizde hem onlarda.

Onlarda bir miktar değişim oldu. Şöyle oldu. Onlar işe ilk başladıklarında sinemayı toptan reddetmek gibi bir tavırları vardı. Sonra işte devrimci sinema, onun şeyi kalmayınca hümanist sinema vs. Nasrettin Hoca'nın karpuzları gibi işte "şuna değdi değmedi" gibi ... sonunda beni bile kabullenir duruma geldiler. Sen de biliyorsun son meseleyi.[1] Bu değişimi ben tabii olumlu olarak düşünüyorum. Olumlu gördüğüm her şeyde olduğu gibi geçmişe saplanıp kalmıyorum. Gerçeğin değişkenliğine inanıyorum, Kemal Tahir gibi. Bu değişkenlikte insanlar farklı noktalara geldiklerinde ilişkiler de farklı olabilir. Biz Nijat Özön'le çok dostane başladık ilişkilerimize. Ama öyle bir noktaya geldik ki, bu dostluğun sürmesi mümkün değildi. Bunun karşıtı olarak bazı kişilerle hiç dostane başlamamış bazı ilişkiler zaman içinde değişimler sonucu, eski düşmanlar dost olabilirler. Tıpkı eski dostların düşman olabileceği gibi. İşte gerçeğin değişkenliği.

---

[1] 2000 yılında yapılan 19. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde kendisine "onur ödülü" verilmesini kastediyor.

İKİ YABANCI: TÜRK AYDININ KENDİ TOPLUMU VE BATI KARŞISINDAKİ DRAMI

Amerika'ya gittiğiniz tarihleri konuşurken *İki Yabancı*'nın çekirdeğini oluşturan *Counterpoint* projesine de değinmiştik. *İki Yabancı* filmografinizin en ilginç çalışmalarından biri. Sizin temalarınızın, temel düşüncelerinizin özellikle mecazi olarak anlatıldığı, belki 60'larda gündeme getirdiğiniz konuların yıllar sonra bir başka şekilde yeniden ifade edilişi... Tasarının çok eskilere dayanıyor olması, gerçekleşmesi için uzun bir zaman geçmesi onu ne kadar değiştirdi, ne ölçüde revize ettiniz?

Şimdi bazı şeyler için yeniden geriye dönmek gerekiyor. Bu konunun çekirdeği İsveç'teki bir sinemacı grubu. Benim Eva ile evliliğimden oluşmuş bir tanışıklık. Onlar bana beraber bir film yapmayı teklif ettiklerinde böyle bir konuyu düşündüm. Sonra İsveçlilerle olmayıp Amerikalılarla ve Walter Lassally'nin işe girmesiyle İngilizlerle gündeme geldi. O ilk tasarı *Counterpoint* adındaydı. *Counterpoint* hikâyesinde olay iki ayrı kahramanın ağzından anlatılıyordu. Birisini öğretmen anlatıyordu. Birisi de ölmüş olan Amerikan barış gönüllüsünün ses bandına aldıklarıydı. Dolayısıyla o günkü yapım şartları, yani bir Amerikan-Türk ortak yapımı olması ihtimali düşünülerek, Amerikalının gözünden bir Türk köyünün, bir Türk entelektüelinin durumu; Türk kahramanın gözünden bir Amerikalının, Avrupalının görünüşü esasına dayanıyordu. Bu iki ayrı, karşıt görüş o ilk senaryo formunda adeta bir müzik kavramı olan kontrpuan olarak düşünülmüştü ve o yüzden bu adı taşıyordu. 1978'de Atıf Yılmaz Türker Bey'e götürmüştü. Ama gene araya başka şeylerin girmesiyle olmamıştı. Sonra bu tasarı Türker Bey tarafından Kültür Bakanlığına sunuluyor. 1990 yılında Kültür Bakanlığı kültürel özelliği olan filmlere yardım etme teşebbüsüne girdiğinde Türker beyin aklına bu senaryo geliyor. Tabii ki ben bundan büyük bir memnuniyet duydum.

Tasarı Kültür Bakanlığına o ilk haliyle mi sunulmuştu?

Şimdi Amerikan ortaklığı ortadan kalktığına göre bir Türk prodüksiyonuyla yapma durumu olunca ben ilk senaryoyu yeniden ele aldım. "*Niye Amerikan görüşüne yer vereyim? Doğrudan doğruya bu Türk görüşü olsun,*" diye düşündüm. O zaman senaryoyu yeniden elden geçirdim ve konuyu sadece Türk kahramanın gözünden anlattım. Bana göre böylesi öbüründen daha iyi oldu. Çünkü orada bir ortak yapımını şartlarına bir çeşit uyum meselesi vardı. Burada benim batı kültürüne, batılı insanla ilişkilerimize kendi bulunduğumuz noktadan bakışım bence daha yerinde oldu. O açıdan ben "*keşke bu film Amerikalılarla ortak yapım olsaydı*" demiyorum. Burada da gene Türker beyle örnek bir çalışma içinde olduk. Tamamen istediğim gibi filmi yapma imkanı buldum. Ben bu filmde bir zihniyet dramını ele almak istedim. Ne zihniyeti? Batılılaşma, batı karşısındaki durum. Bu zihniyet dramını vermeye çalıştım. Yani *İki Yabancı* aslında zihinde olan bir dram. Film bir sorgulamayla başlıyor. İlk akla gelen bir ölüm vakasının savcılık ya da emniyet tarafından soruşturulması duygusunu uyandırıyor. Ama film ilerledikçe bunun bir çeşit sembolik bir soruşturma olabileceğini, aslında bunun bir zihni ve vicdani bir hesaplaşma olarak da kabul edilebileceğini düşünebiliyoruz. Form olarak, anlatım tarzı olarak da benim daha önce yaptığım filmlerden farklı bir film olduğu, bunun da işin özüne uygun olduğu düşüncesindeyim. Gerçekten de benim uzun yıllardır düşündüğüm, hem kendim hem de ülkem için temel mesele olarak kabul ettiğim batıyla ilişkiler konusunda meydana getirilmiş, kendi bilgim dahilinde zannediyorum bir başka örneği olmayan bir filmdir.

Yabancıyı oynayan kadını nasıl buldunuz?

Burada bir reklam ajansının katalogundan konuya fizik olarak uygunluk gösterebilecek bir yabancı olarak Brigitte Braun'u bulduk. *Hürriyet* gazetesinin Almanya temsilcisi Türker Bey'in ahbabı imiş. O da bize bu kadının bizim istediğimiz özelliklere uygun olduğunu söyledi. Kumar oynadık. Yani ben oyuncuyu Antalya hava alanında karşılayana kadar rek-

lam ajansındaki birkaç fotoğrafı dışında görmemiştim bile. Orada da birkaç ufak tefek, çok önemli olmayan filmde oynamış. Özel hayatında problemli bir kadıncağızdı, ama benim istediğim o Margareta Anderson'u ortaya çıkartmakta bence çok uygun oldu.

Hakan Ural'a nasıl karar verdiniz?

Ben önce Tolga Savacı'yı düşünmekteydim. Hatta aşağı yukan anlaşmıştık. Sonra bir şey oldu, Tolga Savacı oynayamadı. Hakan Ural'ı Türker Bey bana tavsiye etti. Ben o güne kadar Hakan Ural'ı hiç seyretmemiştim. Zannediyorum Türker beyin yaptığı bir filmde rol almış. O filmi seyrettim. Yüzü hoşuma gitti. İfadeli bir yüzü vardı. Gözleri falan oldukça ifadeliydi. Ve başka bir alternatif sunabilecek durumda da olmadığım için Türker Bey'in tavsiyesi benim işime geldi. Şu anda şunu da söyleyeyim. İyi ki Tolga Savacı değil de Hakan Ural olmuş diye düşünüyorum, çünkü katiyen şikayetçi değilim. Hakan belki zihniyet olarak bu meselelerle ilgili değildi, ama çok ifadeli bir yüzü vardı. Ve benim istediğimi verdi son hesapta.

Oradaki aydın tipiyle ne kadar otobiyografik özelliğiniz olduğu söylenebilir?

Valla çok fazla değil.

En azından sizin şu anda bulunduğunuz nokta için değil, ama başlangıçta oradaki öğretmenin düşünce yapısına benzer bir durumda olduğunuzu söylemek zorlama olmaz, herhalde.

Hayır doğru. Yalnız burada bir şeye işaret edeceğim. Öğretmenin düşünce dünyasına işaretler vermek açısından filmin içinde birtakım kitaplar referans olarak verilir. Bunlann arasında Marx var, Sartre var, Rousseau var, Eflatun var, *Sokrates'in Müdafaası* ve Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'i var. Şimdi bu noktada filmin kahramanıyla benim aramda bir aynm meydana geliyor. Ben filmin kahramanın durumunu belki daha genç yaşlarda, daha kısa bir dönem içinde yaşadım ve aştım. Burada kahramanın duru-

munda benimle, hatta çok sistematik bir yaklaşımla, İsveçli kadın için Eva ile çağrışımlar yapılabilir. İçinde mutlaka birtakım otobiyografik, kişisel yakınlıklar, ortaklıklar bulunsa da, kendimden tümüyle ayrı olmasa da kendimden çok, genelde Türk aydınının batı karşısındaki ve halkı karşısındaki durumunu, batı hayranlığı, ilgisiyle kendi halkından ne kadar koptuğu, uzak düştüğü gerçeğini vermeye çalıştım. Bunda benim hayatımın bir bölümüyle yakınlıklar, paralellikler vardır, ama dediğim gibi ben bu filmi düşündüğüm, tasarladığım, düşündüğüm ve yaptığım zaman o kahramandan farklı bir konumdaydım artık. Yani o kahramana yaklaşırken bir çeşit itirafname olarak değil, ama çok belirgin bir eleştiri olarak yaklaşmaya çalıştım.

Filmin kahramanı hakkında filmin başında bazı bilgiler ediniyoruz. Bazı zengin arkadaşları olmasına rağmen, aslında kendisinin orta halli bir ailenin çocuğu olduğunu öğreniyoruz. Ama köye vardığında ve orada bir Amerikalı kadın gördüğünde seviniyor. Çünkü iç ses olarak diyor ki, *"Bu dağ başında yapayalnızım. Bu köylülerle ne paylaşacağım ben. O hiç değilse beni anlayabilir."* Bu nedenle kadına yakınlaşmak için büyük bir heves besliyor.

Kadın bile köylülerle ondan daha iyi anlaşıyor.

Ama bir yere kadar. Oradaki kız kaçırma olayına karışana kadar.

İç düzeni bozana kadar.

Ama orada bizim öğretmen de ona yardım ediyor. İşbirlikçi yani.

PKK konusunda da, iç düzenin bozulmasında da Türk aydını batılılarla işbirliği yapmadı mı? Halen aynı şeyin içinde değiller mi?

Filmde bir sahnede antik kalıntılar görüyoruz. Muhtemelen batı kültürüne ait harabeler bunlar. Öğretmenle Amerikalı kadın oralarda yürüyorlar, konuşuyorlar. Daha önce bize gösterilen kitaplardan anladığımız gibi öğretmenimiz materyalist bir görüşe sahip. Oradaki konuşmalardan birinde Öyle bir Margot olarak gördüğümüz Amerikan gönüllüsü bizim aydınımıza metafizik bazı telkinlerde bulunuyor.

Evet. Hıristiyanlıktan geliyor çünkü.



İki Yabancı (1991).

Tabii öğretmenimiz buna şaşırıyor. Sonra köy kahvesinde olan bir sahnede imam karakterinin ağzından söylenmiş bazı sözler var. Bana ilginç ve önemli gelen bir sahne. Malum, Hıristiyanlıkta ruhların üçe bölünmüş olması meselesi ve bunun neticesinde bir türlü huzur bulamama meselesi. O arada ezan okunuyor. Namaz vakti. Kahvedeki bütün köy ahalisi kalkıp gidiyor. Bizimki gidiyor. Yağmurlu bir akşam. Caminin kapısında. Bakıyor içeriye. Bir an orada girmek istiyor da giremiyor. Öyle mi gerçekten? Girmek istiyor mu?

Evet. Girmek istiyor da. Aslında orada cemaatten kopmak istemiyor. Ama dinden kopmuş olduğu için cemaatten de kopmak durumunda kalıyor.

Tabii oradaki cemaat genel toplumun da temsilcisi. Aydını simgeleyen öğretmenimiz, o toplumu var eden ve birleştirici bağlardan biri olan dinden kopmuş durumda.

Tabii tabii, doğru. Dinden koptuğu için toplumdan kopmuş durumda. Toplumundan kopmanın acısını hissettiğinde dinden kopmuş olma onu

gene dışanda bırakıyor. Yani toplumuyla bütünleşmesini o engelliyor.

Peki o bağ tekrar kurulamaz mı?

Tabii şimdi çok güzel bir soruya yaklaştın. Toplumuyla kaynaşması için illa ki camiye mi girmesi lazım? Bu çok dikkate değer bir soru. Buradan başka bir yere atlayacağız. *Yorgun Savaşçı* filminde dramı meydana getiren en ilginç sahnelerden biri bir Ayasofya sahnesidir. İşgal altındaki İstanbul'da bir cuma namazı. Yüzbaşı Cemil bir çatışmadan dolayı aranmakta ve kaçacak, sığınacak bir yer anyor. Bu arayış içinde eski subay arkadaşlarından birini bulmak durumunda. O arkadaşı da Ayasofya camiinin korunmasıyla görevlendirilmiş. İşte aralarında durumu müzakere ederlerken cuma namazı vakti geliyor. Arkadaşının adı Molla Recep. "*Sen burada dur. Ben cumayı kılayım geleyim*" diyor. Bu da gidiyor camiye. Çünkü bakıyor, bir sürü yabancı asker. İngilizler, Fransızlar camiye giriyor. O da onlara karışıp camiye giriyor. Ve öyle oluyor ki caminin üst katına çıktığında mozaikleri görüyor. Kilise zamanından kalma. O bütün işgal askerleri o mozaiklerin önünde. Onlara bakıyorlar, müzede gibi. Aşağıda da cuma namazı kılınıyor. Türk askerleriyle işgalci askerlerden Hintli, Senegalli Müslümanlar beraber saf tutmuşlar. Şimdi bu aşağıdaki cemaatin dışında işgal kuvvetleri askerleriyle müze gibi kullanılan kilise kısmında. O tabii, *Yorgun Savaşçı*'nın kişisel dramını vermek bakımından en ilginç durumlardan, sahnelerden biriydi. Vatanı kurtarmak için canını ortaya koyan Yüzbaşı Cemil'in din meselesiyle karşılaştığında kendisini Müslüman cemaatin içinde değil, işgal kuvvetleri mensuplan içinde bulunması romanda vardı. Ben de bunu filme çektim. Şimdi sen bana *İki Yabancı*'daki cami sahnesini söyleyince ben *Yorgun Savaşçı*'daki benzer durumu hatırladım. Onu da söyleyeyim. Bu *Yorgun Savaşçı*'dan esinlenilerek yapılmış bir şey değildi. Bu aslında Türk aydının bir kısmı için, özellikle din konusunda cemaatle bağını koparmış olanlar için önemli bir mesele. Özetlersek batı kültürüyle yetişmiş tipik bir Türk aydınının kendi toplumundan, halkından

kopmasındaki sebeplerden biri de din meselesidir.

Bu kopukluğun nasıl giderileceği konusunda bir umudunuz yok gibi.

Hayır. Çünkü bugün de Türkiye için çok ciddi bir mesele din meselesi. Çünkü bu meselenin çeşitli boyutlan var. Tabii bir ferdi, vicdan boyutu var. İki, toplumsal kültür olma meselesi var. Üç, gelenek olma meselesi var. Türkiye cumhuriyeti kurulduğundan bu yana bugün için de çok önemli bir dördüncü boyut siyasi mesele. Onun için bu konuya çok rahat, kolay tatbik edilebilir bir formül getirmek, bu çok boyutluluk yüzünden kolay değil. Bu zor iş.

Şimdi *İki Yabancı*'daki yabancıların kimler olduğunu da tespit edelim. İki kadın var, aslında aynı karakterin canlandırdığı Margot ve Greta diye. Bunlar kastediliyor olabiliyor. Yani Greta maddi zevklerini tatmin için hiçbir sınır ve değer tanımazken, Margot yardım gönüllüsü olarak kalkmış ülkesinden Türkiye'nin bir dağ köyüne gelmiş, özverili, sade bir tip. Hatta köy muhtarının tabiriyle uçkuru bağlı bir hayatı var. Daha farklı bakılırsa öğretmenimiz de bunlara dahil edilebilir.

Şimdi *İki Yabancı* dediğimizde önce, iki ayn kadın karakterden bahsedildiği düşünülebilir. Bir Avrupalı kadınla bir Amerikalı karakter. Dolayısıyla Avrupalı yabancıyla Amerikalı yabancı. Genelde Türk toplumu, ahlaken yozlaşmış bir topluluk olarak, uzun süre Avrupalıyı tek bir tanım içinde toplamış. Onlara toptan "Frenk" demiş. Ve oradaki ahlak çöküntüsünün en dehşet verici bir ömeği olarak da cinsel bir hastalığa frengi demiş, Frenk'ten gelen. Türk halk kültürü bunu söylerken burada ne var? Çok uzun süre Avrupalıyla çekişmiş, savaşmış olmanın onda meydana getirdiği bir reaksiyon var. Buna karşılık aynı sebepten dolayı Amerikalı için böyle bir şeyi yok. Hatta II. Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin Stalin'le başı derde girdiğinde Missouri zırhlısını yanında bulmuş. Marshall yardımı görmüş. Dolayısıyla dejenere olarak, çökmüş, yozlaşmış olarak gördüğü Avrupalıya karşılık, Amerikalıya manevi değerleriyle de yükselen bir güç olarak bakmış ve ayn bir yer vermiş. Burada Amerikalı ve Avrupalı tip bizim ay-

durumuzun gözünden verilirken öbür taraftan da bu tipler üstünden de Türk toplumunun ortak yaklaşımları var. Yani frenkten frengi gelebileceği, ahlaksızlık gelebileceği, buna karşılık Amerikalıdan dostluk gelebileceği. Ama acaba Amerikalıyla Avrupalı birbirlerinden bu kadar farklı mı? Çünkü işin esasına baktığımızda, özünde Amerikalı da Avrupalı. O kaynaktan gelme. Hatta Amerikalının dost olan bir yüzü var, yardım getiriyor, destek getiriyor. Ama bir de Avrupalı bir yüzü var. O yüzü de işleri, düzeni bozuyor. O zaman acaba bu ikisi bir mi? Bu ikisi bir olduğunda yabancılardan biri o. Öbür yabancı kim? Öbür yabancı, kendi toplumuyla yabancılaşmış hale gelen, batılılaşmış, batıya kapılmış aydın tipi. Onun için *İki Yabancı*'da düşünsel bir yorum var.

Aydınımız ikisinin yüzünün aynı olduğuna hükmettikten sonra, tam bunu ortaya çıkartmayı düşündüğünde Margot'nun apar topar ülkesine gitmeye çalıştığını görüyoruz. Halbuki daha önce Amerikalı yardım gönüllüsü olarak şehre gidiyorlar. Köye yol getirmek için girişimlerde bulunuyorlar.

Hatta getiriyorlar.

Evet muhtar da, *"Margot senin itibarın sayesinde oldu"* diyor. Başka sembolik bir şey. Köyde hindiler var ve özel bir Amerikan yemiyle besleniyorlar. Margot o yem kullanılmazsa hindilerin büyümeyeceğini söylüyor. Çok sembol kullanılması açısından da sizin diğer filmlerinizden ayrılıyor.

Evet evet.

Öğretmen Margot'yu havaalanında uçağa binmeden yakalıyor. Çekişirlerken peruğu bozuluyor.

Yarısı Margot yarısı Greta. zaten adı da Margareta.

Margareta öğretmenden kaçarken bir petrol tankerine çarpıyor. Kamyon alev alıyor. Ve Margareta ölüyor. Petrol da simgesel bir şey. Herhalde daha çok Amerikalı için. onun mahvına, ölümüne neden olan bir unsur.

Tabii batının izlediği, Ortadoğu politikası, onu yakacak olan...

Bir de finalde bir Medusa başı var. Öğretmenimiz Margot'nun gerçek yüzü-



İki Yabancı'nın Termessos'taki çekimleri sırasında (1991). Kamera başındaki Refiğ'in arkasında sanat yönetmeni Ayşe Akıllıoğlu, onun hemen arkasında kameraman Çetin Gürtop.

nü gördüğü halde hâlâ emin olmadığı bir şeyler var. İç ses hâlâ devam ediyor. Ayrıca orada o yıkıntıların arasında bir çiçek gösteriyorsunuz.

Ölmüş bir medeniyet var. Ama oradan hâlâ hayat çıkıyor. Ve o sarı çiçekle kadın arasında paralellik var. Çünkü o sarı çiçeği gördükten hemen sonra, o kalıntıların arasında sarı saçlı Greta'yı görüyor. Görüyor, ama gözlüklü Greta. Dolayısıyla sarı saçlar Greta'yı, gözlük Margot'yu çağrıştırıyor. O ölmüş medeniyetin yeniden dirilmesi gibi. Ölülerin arasından yeniden çıkan o sarı çiçek gibi ölmüş olan kadın da yeniden gözüküyor. Dolayısıyla orada bir iyimserlik duygusundan çok orada o medeniyetin, kültürün ölmediği, harabelerin içinde varolduğu düşüncesi... Margareta'yla son karşılaştığında söylediği söz ne: "*Belki de ben bir hayalin peşindeydim.*" Ondan sonraki son görüntü ise kırık bir Medusa başı. Medusa mitolojiye gö-

re kendine bakanları çarpıp taş ediyor. Dolayısıyla adamın fikri çarpılmasıyla, Margareta'nın medusayla bir paralelliği söz konusu. Son görüntü medusa başı. Bakanı çarpan baş. Orada anlayana şu çıkıyor. Batıya çok bakarsan buradaki delikanlı gibi çarpılırsın. Zaten bunun efsanesi de var. Medusa efsanesi. Medusayı doğululer çıkarmamış. Batılıların kendisi çıkarmış.

Anlatım tarzını konuşabilir miyiz biraz? Belki o mecazlar kullanılmadan anlatılamazdı zaten. Biz bir öykü izliyoruz elbette, ama konu kendisinden başka şeyler ifade ediyor. Konunun gerektirdiği bir anlatım var diyebilir miyiz?

Evet tabii. Çünkü *İki Yabancı* başta da söylediğim gibi, bir zihniyetin eleştirilmesi ve bu eleştirinin bir zihinsel dram şeklinde ortaya koyulması. Zihin dediğimiz zaman, burada olan nedir? Düşünceler, fikirler... Zihnin fonksiyonu düşünmek, fikir üretmek, bilgi edinmek ve bilgi değerlendirmek. O zaman zihin üstüne bir dram yapma kararındaysan, bir zihniyet eleştirisi yapmak durumundaysan zihnin fonksiyonlarına ait elemanlarla bunu yapmak durumundasın. O zaman tabii bu tarz bir filmde düşünsel işaretler, semboller zihinde bir kavram, anlayış, bir algılama meydana getirmek üzere onları çok kullanıyorsun. Burada *İki Yabancı*'da duygulara hitap edebilecek çok az şey var. Mesela *Hanım*'da duygulara hitap edecek çok şeyler var. *Karılar Koğuşu*'nda da zihne olduğu gibi duygulara hitap edecek elemanlar var. Ama *İki Yabancı*'da çok büyük ölçüde akla düşünceye hitap eden bir yaklaşım tarzı... Evet aslında genç bir adamın duyguları... Ama anlatım duygusal bir anlatım değil. O duygulara akli bir yaklaşım var. Genelde sanatın bu meyanda da sinemanın genelde insan duygularına hitap ettiği düşünülürse *İki Yabancı* anti-duygusal ve ultra akılcı, düşünsel bir film. Tabii bunun film için çok büyük bir avantaj olduğu söylenemez. Nitekim *İki Yabancı* benim filmlerimin arasında en az seyredilenlerden biridir.

Ticari gösterime giremedi galiba.

Hayır. Doğrudan doğruya televizyonda gösterildi. Cine 5 yeni yayına girmişti. Daha sonra başka kanallarda da gösterildi. Ama işte öylesine.

Peki bu kadar düşünsel boyutu olduğunu konuştuğumuz filminiz hakkında bu boyutu gözlemleyip değerlendirme yapan oldu mu?

En sıcak yaklaşım Ayşe Şasa'dan geldi. Ayşe Hanım *İki Yabancı*'ya çok anlamlı bir değer vermiştir. Onun dışında *Cumhuriyet* gazetesinin televizyon filmlerini yazan Turhan Gürkan çok sempatik şeyler söylemiştir. Hasan Pulur ilginç şeyler yazmıştı zamanında. Ama işte bu kadar. Çok ilginçtir Avrupa'dan da kimse filmle ilgilenmemiştir. Amerika bu açıdan nispeten daha ilgiyle yaklaşmıştır. En ilginç yaklaşım ise Japonlardan gelmiştir.

Oradan bir davet de aldınız galiba.

Evet. Kyoto Sinema Okulu'na davet edilmiştim. *İki Yabancı* filmim, buradaki Japon konsolosu tarafından Japan Foundation'a [Japon Kültür Vakfı] gönderilmiş. Onlar da ilginç bulup Japon sinema okullarına göndermişler. Bunun üzerine beni davet ettiler. Filmimdeki doğu ve batı kültürlerinin karşılaşması meselesini bir ders konusu olarak değerlendirilmesini istediler. Bu da benim önem verdiğim, kültür özellikleri ve bunların yanı sıra değişik kültürler arasındaki farklılaşmalar ve sırasına göre bu kültürler arasındaki özellikle batı kültürüyle diğer kültürlerin çatışmalan konularını aktarmakta bir vesile oldu. Benim bu temel meselelerime onların bir sinema eğitim programı çerçevesinde ilgi duymuş olmalan benim açımdan önem ve değer taşır.

Bu arada Ada Film'i sorayım. Sizin şirketiniz gözüküyor. *İki Yabancı*'nın jeneriğinde var. Nasıl kuruldu, neler yaptı?

Ada Film 1989-90 yılında kuruldu. Maksadı şu idi. Türker İnanoğlu bana, "*Kendi inandığın tasarıları kendin yapacak şekilde sana bir şirket kuralım. İnandığın tasarıları o şirkete yaparsın ben de desteklerim*" dedi. Yani burada şu da var. "*Bu işin içine gir de hanyayı konyayı anla!*" (*Gülüyor.*)

Bunun çok benzerini Nil-Ay filmle yıllar önce Memduh Ün'le de yap-

mıştık. Neticede Türker İnanoğlu'nun bana kurdurduğu Ada Film'le ondan yıllar önce Memduh Ün'ün kurdurduğu Nil-Ay filmin varlık şekilleri neredeyse tıpatıp aynıydı. Yani ben burada proje bölümünde çalışacağım, finansmanı onlar sağlayacaklardı. Ortaya çıkacak eserde de kâr bölüşümüne gidecektik. Fakat nasıl Nil-Ay filmi yürütemediysek burada da tümüyle benden kaynaklanan nedenlerle Ada Film'i yürütemedik. Ada Film'in bir buçuk filmi oldu. Bir buçuk diyorum. Çünkü biri *İki Yabancı*, yarımı da *Hanım* filmi...

Hanım'ı Odak Film yaptırmamış mıydı?

Odak Film evet. Odak Film, *Hanım* filminin yapımından kısa bir süre sonra ekonomik kriz içine girdi. Bazı filmlerine haciz gelme durumları oldu. *Hanım* filminin bazı ödemelerini yapmakta güçlükler çıktı. O şartlarda *Hanım* filmine münasebetsiz birileri tarafından haciz konulmasını ve bu bakımdan geleceğinin kararmasını engellemek için filmin hakları Ada Film'e devredildi. Yani Odak Film tarafından yapılmış olmasına rağmen tam pazarlanacağı sırada yapımcının içine girdiği sıkışıklıktan dolayı bir koruma önlemi olarak Ada Film'e nakledildi. Türker İnanoğlu sağ olsun. O olmasaydı ben kendi başıma bu işleri yapamazdım. İşte filmin, TV'lere satışıydı, çeşitli gelir kaynaklarından gelenlerdi vs. bütün borçlarını ödedi. Bütün bunları Ada Film adına ben değil, Türker İnanoğlu yaptı. 1,5 film böyle oldu. Kısa bir zaman içinde benim bu işlerin hakkından gelemeyeceğim anlaşıldığı için bir iki yıl içinde Türker İnanoğlu ile karşılıklı olarak Ada Film'i feshettik.

Feshetmiş olsanız bile firmanın adını Ada Film koymuş olmanız anlamlı geliyor bana. Konuşmalarımızın bir yerinde siz *"Yorgun Savaşçı Hanım'ı aldı İki Yabancı'dan uzakta Köpekler Adası'na sığındı"* demiştiniz. Ayrıca çocukluk döneminizi konuşurken Burgaz Adası'nda geçen çocukluk günlerinizin mutlu anılarından söz etmiştiniz. Keza *Köpekler Adası* filminizin ismi. Bütün bunlar. Sizde ada kavramının önemli olduğunu düşündürttü bana.

Doğru doğru. Çocukluğumun en mutlu zamanları, daha önce de konuştuğumuz gibi dedemin sağlığında Burgaz Adası'nda geçen zamanlardı. Aile dağılınca ve askerlikten sonra ben ailemle olan bağımı kesmiş durumdaydım. O nedenle yakın zamanlara kadar Burgaz'a gitmek durumu olmadı. 1981'de Amerika'dan dostumuz Hollingsworth'lar gelmiş ve bir süre Burgaz Adası'nda kalmışlardı. Ben onları adada bırakıp *Yorgun Savaşçı*'nın çekimlerine geri dönmüştüm. O yıllar hem meslek hayatının, hem şehir hayatının yorgunluklarının arttığı yıllardı. Özellikle *Yorgun Savaşçı*'yla olan problemler çok yorucu olmaya başlamıştı. İşte o dönemde ada, şehre gayet yakın, ama şehirden daha sakin bir atmosfere, daha doğa içine kaçış imkanı sunan bir mekân olarak yeniden cazip geldi. Tabii bu duyguyu Gülper'le birlikte paylaşmış olmamız da yeniden öyle bir ada dönemini bizim hayatımıza getirdi. Böylece çocukluktan sonra 1981'den 1995'e kadar 14 yıl yeni baştan adaya dönüş oldu. Sadece yazları değil, kışın da imkan bulduğumuz hafta sonları gidiyorduk. Çünkü orada bizleri bekleyen kediler, köpekler, hatta martılar olduğunu düşünüyorduk. Onlara yiyecek götürüyorduk. Onların dostça karşılamaları bize mutluluk veriyordu.

Bu arada ben en özel, en kişisel filmlerimi adanın yeniden hayatımıza girdiği 1990'lı yıllarda yaptım. Fakat şöyle bir durum oldu. Özellikle benim açımdan adanın, çocukluğumdaki o ada olmaktan gitgide uzaklaşmaya başlaması. Zaman içinde Marmara Denizi'nde o kadar büyük bir kirlenme meydana geldi ki Burgaz Adası'nda benim çocukluğumda tanımış olduğum, Sait Faik'in hikâyelerine geçmiş olan balıkların çok büyük bir bölümünün nesli tükendi. Hatta denizine girmenin tehlikeli olduğu bir dönem meydana geldi. Öyle ki Burgaz Adası'nda evi olanların bir bölümü denize girmek için Akdeniz'e taşınmaya başladılar. Adanın insan yapısı da zaman içinde gitgide değişmeye başladı. Hatta benim çok sevdiğim vapurların kaybolması, şekillerinin değişmesi... Vapur yolcularının benim bir zamanlar aralarında bulunmaktan çok hoşlandığım sosyal karakterlerinin değiş-

mesi...

O bakımdan ada, önce bir huzur kaynağı, sığınağı iken geçen zaman içinde gitgide huzursuzluk vermeye başladı. Bütün bunlar üst üste gelince başka bir sığınak arama ihtiyacı ortaya çıktı. Neticede benim memleketim sayılabilecek Burgaz'dan sonra eşim Gülper'in memleketi Sapanca'da, babasından kalan genişçe bir arazide, ağaçların arasında, çevreden izole olabilen bir evi gene Türker İnanoğlu ile yapabilme imkanı ortaya çıktı. O evin bahçesinde yaptığımız ve genelde köy köpeklerinin gelip bize arkadaşlık ettikleri çardağa da Köpekler Adası adını verdik.

VE ADA, BİR RÜYA: *KÖPEKLER ADASI*

İki Yabancı'nın sinema seyircisi karşısındaki başarısızlığından sonra TV çalışmalarına yöneliyorsunuz ve 1991-96 arası bu şekilde geçiyor. Ve 96'da o güne kadar yaptıklarınızdan çok farklı bir filmle yeniden sinemaya dönüyorsunuz. *Köpekler Adası* uzun sinemacılık yaşamınızda çektiğiniz şimdilik son film. Tümüyle popüler sinema ortamının ve anlayışının dışında bir çalışma aynı zamanda.

Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı'nın o zamanki başkanı beni vakfa davet etti. Vakfın bana bir film yaptırmak düşüncesinde olduğunu, herhangi bir ticari beklentilerinin olmadığını, benim yapmayı istediğim bir tasarı varsa finans bakımından yardımcı olacaklarını ifade etti. Aslında *Köpekler Adası*, *İki Yabancı*'dan hemen sonra yapılması düşünülen tasarılar arasındaydı. Hatta *Türker İnanoğlu* ile yapma konusu da gündeme gelmişti. Ama *İki Yabancı*'nın ticari bakımından çok büyük başarısızlığı, onun yapılma şansını yok etmişti. Ama benim çok sevdiğim bir tasarıydı. Hâlâ da bu noktadan geriye bakınca en sevdiğim tasarılardan biridir. *İki Yabancı*'dan sonra soğuduğum sinema filmi meselesine yeniden dönme imkanı veren bu teklif karşısında, "*Ben böyle bir şey yapmak istiyorum*" dedim. "*Tamam*" de-

diler. Onu ifade edeyim ki konu üzerinde hiçbir yorumda bulunmadan, ne gerekliyse yerine getirerek filmi çekmemi sağladılar. Tabii bilindiği gibi bu vakıf Fethullah Gülen cemaatinin bir kuruluşuydu. Dolayısıyla filmin yapımında hiç kuşkusuz Fethullah Gülen'in de bilgisi vardır. Hatta sağ olsun biz Erdek, Marmara adaları civarında çekimlere devam ederken bizi ziyarete gelmişti.

Fethullah Gülen meselesini biraz sonra konuşalım isterseniz. Filmin konusu, düşüncesi nasıl ortaya çıktı?

Köpekler Adası dediğim gibi benim en özgün tasarılarından biridir. Esas itibariyle filmin kaynağı bir rüya idi. 1990'lı yıllarda bir tarihte Beyoğlu Güzelleştirme Derneği sokak hayvanlarına, özellikle sokak köpeklerine yardım edecek bir fon temin etmek için Türkan Şoray'ın filmlerde giydiği tuvaletle kostümleri satacakları bir açık arttırma düzenlemişlerdi. Deniz Adanalı o konuda müteşebbis durumdaydı. İşte müzayede sonucu elde edilecek para sokak hayvanlarının özellikle köpeklerin bakımı ve korunması için harcanacaktı. Bu tarihlerde de, hatta aşağı yukarı aynı güne isabet edecek şekilde bir gün rahmetli Haldun Taner'in eşi Demet Hanım'dan bir telefon aldım. Ses tiyatrosunda Haldun Taner için bir anma gecesi hazırlıyorlardı. O geceye bir dostu olarak beni de davet ediyorlardı. Öyle tuhaf bir tesadüf ki, o gün sabah Türkan Şoray'ın kıyafetlerinin müzayedesi var, akşam da Haldun Taner'in anılması var. Fakat bir gün önce ben çok ağır bir gribe yakalandım ve o gün ne müzayedeye ne de anmaya gitme imkanım olmadı. Tabii her iki tarafa da durumumuzu özürle bildirdik. Bir süre sonra bu hadise benim o kadar şuuraltıma itilmiş olmalı ki bir gece bir rüya gördüm. Böyle bir ıssız ada ıssız adada Türkan Şoray'ı o klasik tuvaletlerini, kostümlerini giymiş görüyorum etrafında birtakım köpekler bir taraftan Haldun Taner orada. "*Yahu bu nedir?*" falan derken uyandım. Ardından hemen Gülper'i uyandırdım. "*Gülper bir rüya gördüm, şimdi sana anlatıyorum. Çünkü sabaha kadar unutabilirim.*



Köpekler Adası'nın Paşa Limanı Adası'ndaki seti (1996).

Unutmamak için sana hemen anlatıyorum" dedim. Rüyalar öyledir, gelirler giderler.

Çok etkilenmiş olmalısınız ki hatırlamak istiyorsunuz?

Hatırlamak istiyorum. Ama zihnin rüyalardaki o gelip geçiciliğini bildiğim için kaldırdım Gülper'i ve sıcağı sıcağına anlattım. Sonra uyuduk, uyandık. Bu rüya beni çok ilgilendirdi. İşte bu rüyadan yola çıkarak *Köpekler Adası* filminin ana dramatik yapısını ortaya çıkardım. Tabii filmin bütünü rüyanın bütünü değil. Rüyalar irrasyoneldir. Filmler ise rüyaya benzer özellikleri olmakla beraber onların meydana getirilişleri belli bir rasyonelliğe dayanmak zorundadır. En azından benim filmlerimde. Dolayısıyla filmin senaryosunu ortaya çıkartmakta işte bu ikilem benim için çok önemliydi. Yani konunun ortaya çıkışındaki rüyanın irrasyonelliğiyle onu yapanın meseleyi rasyonelleştirmesi. İşte ben orada bunu insanın ölüm karşısındaki durumu temasıyla rasyonelleştirme yoluna gittim.

Bir film tasarısı haline getirmeden önceki aşamada, gördüğünüz rüyayı nasıl yorumladınız?

Şimdi tabii rüyanın birinci derecede yorumu var, ikinci derecede yorumları var. Birinci derecedeki yorum çok açık. Rüyadaki elemanlar, köpekler, Türkan Şoray'ın kostümleri, Haldun Taner... Burada ben o gün o iki olayda da bulunamamaktan dolayı bir rahatsızlık duyuyorum. Bunun bir tezahürü... Bu ilk ağızda en kolay yapılacak yorum. Tabii şuuraltının işleyişini biz bu kadar basit değerlendiremeyiz. Bunun farklı yorumları da yapılabilir. Ben bu rüyayı değişik psikanalistlere anlatsam birbirlerinden farklı yorumlar getirebilirler. Benim de düşüncem bütün bu farklı yorumların hepsinin bir doğruluk payı vardır. Çünkü insanın şuuraltı karmaşık ve karanlıktır. Ben tabii *Köpekler Adası*'nı meydana getirirken kendi ruhumun derinliklerindeki karanlık ve karmaşıklıkla ilgilenmedim. Yani onu çok fazla deşmek ihtiyacını hissetmedim. Bana bu rüya enteresan geldi. Görüntüler enteresan geldi. Benim bilinçaltımın refleksiyonunun yansıması olmasına rağmen, ben bunu, görmüş olduğum rüyanın dışında öznel, kendi kendime bir psikanalitik, çok bireysel kendimi anlatış şeklinde ele almadım. Ama bu şekilde de yorumlanabilir. Böyle yorum yapıldığında, Halit Refiğ'in Türkan Şoray'da sembolize edilen, ama genelde çalıştığı kadın oyunculara karşı şuuraltında duyduğu ilgi denilebilir. Haldun Taner'in ölüm karşısında yaşlı bir yazar olması, kendini mesleğinde bu şekilde gördüğü yorumu yapılabilir. Bu yorumlar yapılırsa ben, "*Hayır, katiyen bu yorumlara katılmıyorum*" diye itiraz etmem. Benim bilinçli tavrım dediğim gibi kendi kendime psikanaliz yapmaktan çok gördüğüm rüyanın elemanlarından yararlanıp daha genel, insanın durumuna bir bakış. İnsanın özellikle ölüm karşısındaki durumu. Onun yanı sıra insanın doğayla ilişkisi, insanın karşı cinsiyle olan ilişkisi, insanın mesleğiyle olan ilişkisi, insanın toplumuyla olan ilişkisi. Bütün bunları mümkün olabildiği kadar sade, az elemanlı bir form içinde anlatabilmek. Orada bana çok cazip gelen mesele

ıssız bir ada, orada köpeklerle yaşayan bir kadın ve o kadını merak eden bir gazeteci eskisi... Buradaki bu soyutlamayla çok daha geniş kapsamlı konuları anlatmakta, böylesine yalınlaşabilme imkanı bana çok cazip geldi. Bu soyutlama büyük ölçüde doğu edebiyatında, hatta iyice belirtmek gerekirse Japon kültüründe, edebiyatında çok köklü hale gelmiş bir yalınlık, soyutlama meselesi. O açıdan *Köpekler Adası* diyelim ki benim o tarihe kadar yaptığım filmlerin en geniş kapsamlısı, en iddialısı, sahiplenmeye çalıştığım fikirlerin en temsilcisi durumunda olan *Yorgun Savaşçı*'nın tam aksi istikametinde olan bir film. *Yorgun Savaşçı*'nın çok somut, çok geniş kapsamlı karakterine karşılık bunun olabildiğince yalınlaştırılmış olay, mekân, insan yapısı ve anlatım tarzı. O açıdan da benim çok önem verdiğim, değer verdiğim bir çalışma oldu.

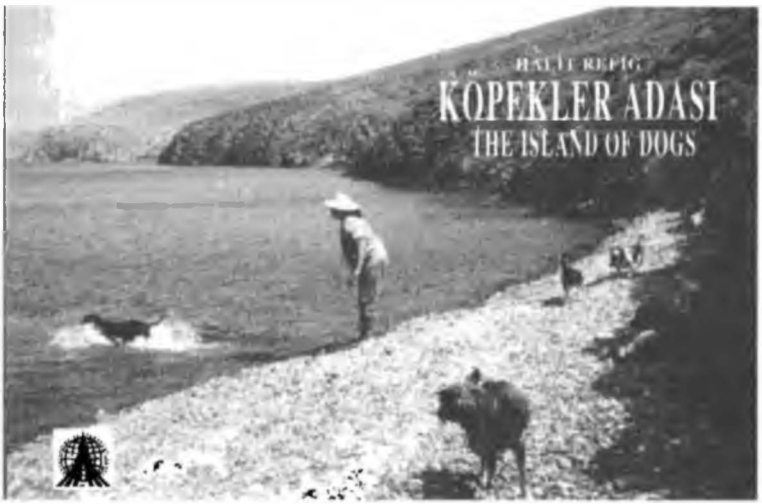
Sizinle yapılmış bir söyleşide[2] bu filmi, bilinçaltınızın dışa yansıması olarak değerlendirmişsiniz. Yani yine Freud'la karşılaşıyoruz. Zaten filmin kaynağının bir rüyaya dayanması da bunu getiriyor. Öte yandan bu film için söylenebilecek şeylerden birisi de şu az önce söz ettiğiniz soyutlama meselesi. Ortada somut bir konu ve öykü olmasına rağmen son derece de soyut bir anlatım var. Bu aslında, sinemaya başladığınız ilk film olan *Yasak Aşk*'taki soyutlamaları saymaz isek en soyut filmlerinizden birisi. Filmografinizin en başı ile şimdilik en sonu arasında o kadar film geçmişken sizin yeniden böyle bir anlatıma dönmenizin benim gözümde şöyle bir yorumu var. Bir tanesi belki sizin yaşınızın da getirdiği bir şey. Ölüm meselesi herkesin aklına gelebilir tabii, ama belli bir yaştan sonra bu daha bir önem arz ediyor olabilir. Bu sizin kişisel olarak ölümle hesaplaşmanızı da ifade ediyor olabilir.[3]

Bir de şu var. İlk filminiz *Yasak Aşk*'taki soyutlamaların ardından gelen filmlerinizde bu anlatım törpülenmeye başlıyor. Niye? İşte o ticari piyasa içinde

---

[2] *Aksiyon*, 21-27 Aralık 1996.

[3] Nitekim Refiğ, I. Türk Dünyası Sinema Günleri'nde filminin gösteriminden önce yaptığı konuşmada şunları söylemişti: "*Ben bu filmde büyük dünya meselelerini anlatmak istemedim ya da toplumsal sorunları... 'Evet öleceğim, ama daha ne kadar kaçabilirim' diyen tek insanın dramını anlatmak istedim.*"



Köpekler Adası (1996).

onlar karşılık bulmuyor. Ve siz varlığınızı sürdürebilmek için onlardan ödün verip başka şeylere ağırlık veriyorsunuz. Özellikle biçimi geri çekiyorsunuz. Yani kişisel anlamda sizin konularınız belki yine filmlere yansıyor, ama o konuların ilk filminizdeki gibi özel bir biçime dönüşmesi, soyutlaması olmuyor. Bir şekilde kendi öznelliğinizi geri çekip bunu konuya yansıtıyorsunuz. Oysa bu filmde ticari baskı hiç yok.

Şimdi İbrahim çok çok ilginç bir tespitte bulundun. Yani *Köpekler Adası*'nı konuşurken *Yasak Aşk*'a dönüş yapman, onu düşünmen... Çok ilginç. Arada önemli bir ortaklık var. Fark da var, ama çok önemli bir ortaklık da var. Nedir? Freud...

Daha önce de belirttiğim gibi ben İngilizce öğrendikten sonra, yani Kemal Tahir'i tanımadığım, bilmediğim, varlığından haberdar olmadığım bir dönemde benim üstümde bir ömür boyu sürecek ilk büyük çarpıcı etki Freud olmuştu. Onu ilk okuduğum günden bu tarihe Freud benim için her zaman çok önemli bir düşünür, düşüncemde yol açıcı olmuştu. Yaptı-

ğım ilk film büyük ölçüde Freudyen bir filmdi. Nasıl? Adı da üstünde: *Yasak Aşk*. Freud özellikle düşüncesinin başlangıç yıllarında insanın temel içgüdüsünün, kendisinin libido diye adlandırdığı cinsel dürtü olduğunu ifade etmekteydi. Ve Freud bu içgüdünün çok yalın olarak ortaya çıktığı durumları da, rüyaları da şuuraltının tezahürü diye anlatıyordu. Dolayısıyla rüyalar kendilerine göre bir irrasyonel ve soyut karakter taşımaktaydılar. *Yasak Aşk*, o tarihlerde üstümde olan bu en büyük etkinin tezahürüydü. Tabii ne o zaman, ne bugün ben *Yasak Aşk*'ı Freudyen bir film olarak yaptığım iddiasında değilim. Ama *Yasak Aşk*'ın oluşumunun derinliklerinde Freud'un etkileri var. İnsiyaki olarak. Bugün o daha rahat gözüküyor. Hangi etkiler? Cinsel dürtünün insan davranışlarında, insan dramında en temel motivasyon olduğu bunun çok büyük ölçüde rüyalarda tezahür ettiği, rüyaların soyut ve irrasyonel özelliği. *Yasak Aşk*'ın bu yanına biraz Scognamillo işaret etti. Ama genelde çok fazla üstünde durulmadı. Buradaki yaklaşım adı da üstünde cinsel içgüdünün insan davranışlarındaki ve dramındaki ağırlığı meselesi.

Buradan *Köpekler Adası*'na atlıyoruz. Bu filmi öncekinin tersine gayet şuurlu olarak yaptım. Yani *Yasak Aşk*'ı yaparken daha çok insiyaklar vardı. Ama burada gayet şuurlu olarak yaptım. Burada bir rüyadan yola çıktım. Ama o rüyaya hakim olmaya çalıştım. Ve o rüyaya yorumu kendim getirdim. Hangi yorum? Gene Freudyen bir yorum. Nedir o? Freud hayatının son dönemlerinde insanın ikinci büyük bir içgüdüye sahip olduğunu iddia etti. Yaşama içgüdüsüne "Eros" adını vermişti. Hayatının sonunda yazdığı *Beyond The Pleasure Principle*, yani *Haz İlkesinin Ötesinde* adlı en son kitaplarından birinde Freud, insandaki ikinci güçlü temel içgüdünün ölüm olduğunu ifade etmekte ve buna da "Thanatos" adını vermekteydi. Freud bu kitapta çok çarpıcı olarak, *"Eğer insanlarda ölüm içgüdüsü, yani ölüm isteği olmasa, hayvanlardan farklı olarak öleceğinin idrakinde olan insanlar –ki insanı hayvanlardan ayıran en büyük şeylerden biridir. İnsan belli*

bir bilince erdikten itibaren öleceğini biliyor. Hayvanlar için böyle bir şey yok– çıldırırlar zaten" diyor. İşte bu ince nokta beni çok ilgilendirdi. Ben bunu bilinçli olarak *Köpekler Adası*'nın teması haline getirmek istedim.

Peki insanlar bir yandan da ölümden korkmuyorlar mı? Kaçmaya çalışmıyorlar mı?

Tabii tabii. Nitekim filmin başlangıcında Eşref ölüm korkusu içinde. Hangi ölüm korkusu? Başlangıçta sosyal ölümden korkuyor. Yani mesleğinden dışlanmışlık, toplumdan dışlanmışlık. O sosyal ölümden kurtulmak için bir konu yaratmaya çalışıyor. Orada canlanabilmek için. O konuyu yakaladığını düşündüğü anda da bu sefer o konunun kendisini öldüreceği korkusuna kapılıyor. Ve o korku içinde önce büyük bir merakla gelmişken... Sonra tabii burada Freud'un ilk meselesi "Eros" meselesi de var. Bir kadın seçiyor, bir kadına gidiyor. Yani dünyada konu mu yok? Niye ıssız adada yaşayan bir kadının kimliğini merak ediyor. Şuur üstünde esrarengiz bir olay. "*Bu esrarengiz olayın esrarını ortaya çıkartırsam sosyal ölümü aşarım, canlanırım.*" O bilinçli bir şey. Ama bilinç ötesinde bir kadına gidiş var. Ve o kadını kendi hayalindeki ideal kadınla özdeşleştirme meselesi var. Bu Freud'un ilk temel içgüdü dediği "Eros" meselesi... Ama daha sonra oraya gelmek, onu ölümden kurtarmadığı gibi tam tersine ölüme daha çok yaklaştığı düşüncesini ona veriyor. Ölümden kaçmak istiyor. Ölümden kaçmak için adadan kaçmak lazım. Adadan kaçıyor. Ama bir şey onu kendine çağırıyor. İçinden gelen engellenemez bir ses onu kendine çağırıyor.

Demin bahsettiğim söyleşide filminizi, "*Senaryosundaki karakterler bakımından her toplum ve millete uyarlanabilecek bir evsafta olması itibariyle evrensel özellikleri olan bir film*" diye nitelendirmişsiniz. Buradaki evrensel ifadesini biraz açsak. Bu ifade şundan mı kaynaklanıyor. Ölüm her insanın er geç yaşayacağı bir gerçek. Belki buna gösterilen tepkiler değişebiliyor. Kültürler arasında, cenaze geleneklerinden başka şeylere kadar farklılıklar olabiliyor.

Burada hem Freudyen bir yaklaşım, yani insanın yaşam içgüdüsü ya-

nında ölüm karşısındaki durumu ve neticede bir ölüm içgüdüsünün de insanda varolduğu meselesi, aynı şekilde insan varlığı, insanın yaratılış meselesi var. Ben bu temaya geleneksel Türk tasavvufi görüşü getirmeye, bu iki görüşü sentez haline getirmeye çalıştım. Yani burada Freud'dan gelen, insan meselesine evrensel bir yaklaşım var. İşte evrensellik burada Freud'dan kaynaklanan bir mesele. Ama tabii bu tarz bir evrensel duruma bizim geleneksel, klasik edebiyatımızda, düşüncemizde yaklaşımın nasıl olduğunu da bilip burada bir sentez meydana getirmek istedim.

Nasıl gerçekleştirdiniz bunu?

Köpekler Adası konusunu meydana getirirken, bilhassa sadece Freud'a hapsolup kalmamak istedim. Bu Freudyen durumu ben bizim klasik geleneksel kültürümüzle takviye etmek istedim. Yani varlık meselesini, yaratılış meselesini, ölüm meselesini geleneksel tasavvufi yaklaşımımızla kaynaştırmak istedim. Yunus Emre'nin bir şiirinden yararlanmak ve o şiirden film için özel bir şarkı besteletip, onu da filmin ana müziği haline getirmek istedim. Sağ olsun Melih Kibar, benim için filmin anlatmak istediğiyle de son derece de uyumlu olan Yunus Emre'nin sözleri üzerine çok güzel bulduğum bir müzik besteledi.

Bu film için Yunus Emre metinlerini bilhassa aradım. Bu konuyu destekleyebileceğim görüşler, şiirler bulabilmek için. Konu ortaya çıktıktan sonra başka bir şeyin farkına vardım. Konu üstünde çalışırken hiç fark etmediğim, aklımdan geçmeyen bir mesele. *Köpekler Adası* konusu *Gılgamış Destanı* ile çok büyük paralellikler göstermekteydi. Ben rüyayı görür görmez, "*A, ben bundan Gılgamış Destanı'na benzer bir şey yaparım*" diye düşünmedim. Freud vardı şüphesiz. Daha sonra Yunus emre girdi. Ama her şey bittikten sonra, "*Allah Allah*...

Çekime girmemiştiniz ama henüz?

Hayır, girmemiştim. "*Allah Allah Gılgamış'e ne kadar benziyor.*" Gılgamış'in ölümsüzlüğün sırrını araması için Utnapiştim'e ulaşma çabası, İş-

tar'la karşılaşması, en yakın dostu Enkidu'nun ölümü üzerine zaten ölümsüzlüğü aramaya çıkması var. *"Yahu ben bir konu yakalamışım. Bu konu Gılgamış'le ne büyük benzerlikler, paralellikler taşıyor."*

Gılgamış bildiğimiz gibi yazıya geçmiş insanoğlunun ilk destanı. Bu destandaki temalar insanın ölümsüzlüğü arayışı ve insanın Bereket Tanrıçası'nda ölüm korkusunu yaşaması.

Evrenselliği biraz da burada mı? Hem çağlar ötesine hem toplumlar ötesine dayanıyor.

Tabii tabii. Sen burada çok ilginç bir tespit yaptın. *Köpekler Adası*'nı konuşurken *Yasak Aşk*'ı dile getirdin. Çok ilginç. Bu filmler seyirciye seyrettirildiğinde, bu filmler arasında sıradan bir seyirci hiçbir yakınlık görmeyebilir. Ama burada çok önemli bir ortak özellik var. İnsan ruhu meselesi. Bunu ele aldığını zaman ister istemez soyutlamaya gitmek zorundasın. İşte *Yasak Aşk*'ta bu soyutlama daha çok insanın temel içgüdüsü olan cinsel içgüdüyü ifadede kullanılmaktaydı. *Köpekler Adası*'na gelince burada yaşama içgüdüsünü sonradan aşan ölüm içgüdüsü, ölüm korkusunun ölüm isteğine dönüşmesi meselesi var. O da tabii el netice, Freud. Dolayısıyla *Yasak Aşk* ile *Köpekler Adası* Freud'un gölgesi altında bir noktada buluşmaktalar.

Filmde bir diyalog var. Tanju Gürsu ve Perihan Savaş konuşuyorlar bir sahnede. Gazetecinin ölüm korkusunu öğreniyor, kadın. Soruyor, *"Neden bu kadar ölümden korkuyorsunuz"* diye. *"Bu korkuyu aşmak için kendi yaşamından daha çok sevmen gerekir bir şeyi"* diyor sonra da. *"Nedir o bir şey?"* diyor, gazeteci. Diyor ki, *"Doğayı sevebilirsin, ülkeni sevebilirsin, tanrıyı sevebilirsin, bir başkasını sevebilirsin."* Bu bana hem bu film için hem de genel olarak sizin yaşamınız için anahtar bir cümle gibi geliyor.

Evet tabii. Benliği aşabilmek, egoyu aşabilmek.

Ölüm korkusu dediğimiz şeyin kökeninde o var.

"Ben" yok olacağım.

"Varlığım yok olacak!" Ama kendinden sonra başka bir şeyin varlığının kalacağını kabul ettiğinde.

Evet. Kendinin dışında başka büyük bir varlığı kabul ettiğin zaman yok oluşun o kadar büyük bir mesele haline gelmiyor. Zaten tarihe baktığımızda, insanlar kendi egolarının dışında başka bir değere bağlandıklarında kendi hayatlarından kolaylıkla vazgeçebiliyorlar. Vatan sevgisi için ölüme gidebiliyor, tanrı sevgisi için ölüme gidebiliyor. Hatta sevdiği insan için, bağlandığı bir insan için kendi canından vazgeçebiliyor. Kendi egosunun üstünde değer kabul edebilmek mesele. İbrahim burada yine sana teşekkür etmek istiyorum. Çok önemli bir noktayı yakalamışsın. Çok önemli... Buna işaret ettiğin için teşekkür ediyorum. Benim zaten temel görüşlerimden bir tanesi insanın egosunu aşabilmesi. O açıdan tabii Perihan Savaş ağzından söylenen o söz var. Ve Eşref de kendi egosunu aşabildiği ölçüde ölüm korkusunu aşıyor. Ölüme rahatlıkla gidebilir hale geliyor.

Ama yanlış hatırlamıyorsam filmin finaline doğru Eşref adadan kaçıyor. Ölüm korkusundan bunalmış hem de alkole olan bağımlılığı onu sıkıştırıyor. Ölüm içgüdüsüne bağlamak için söylüyorum. Alkol alıyor, içiyor. Gece oluyor. Sahile geliyor. Dönebilmek için bir kayık, tekne bakıyor. Yani niyeti aslında adaya dönmek. Korkusunu yenmiş. Birtakım gençler çıkıyor karşısına. Bir durum yaşanıyor. Neticede adaya gidemeden orada denize düşerek ölüyor. Ama o alkol alma meselesi... Bilincini bulanıklaştırdığı için mi korkusunu yenmiş?

Tabii. Orada hiç şüphesiz bir bilinç bulanıklığı var. Zaten öyle olmasa mesele çok idealize olmuş olur. Buradaki kahraman Eşref adı da bilhassa seçilmiş.

Eşref-ül mahlukat?

Evet. Bütün varlıkların en şereflisi. Halbuki bizim Eşref zavallı. Mahlukatın en zavallılarından. Neden? Egosunun esiri. Şimdi burada eşref egosunun esiri olduğu için onu süper ego sahibi bir kişi olarak göstermek istemedim. Vicdan sahibi, egosunu aşabilenler enderdirler ve onların oluşumu başka. Dolayısıyla ben Eşref'in hep kendisi olarak kalmasını istedim.

Onun bütün davranışlarında bir zihin bulanıklığı meselesi var. Yani bütün davranışları açık, rasyonel olmayan, büyük ölçüde insiyaklara dayanan bir bilincin ürünü. Orada Eşref'in adaya gitmek istemesi bir bilinç meselesi değil. Bir insiyak meselesi. İçinden bir şey dürtüyor. Aklıyla vardığı rasyonel bir sonuç değil. İnsanın ölümü tabii kendi bilinciyle de seçmesi var. İntihar eden birçok insan var, biliyoruz. Eşref'inki o değil. Eşref'inki içgüdü. Yani ölüme bilinçli olarak gitmiyor. İşte bu durum meseleyi akılla, bilinçle yapılmış bir mesele olmaktan çıkarıp, içgüdüsel bir durum haline getiriyor. Onun oluşabilmesi içinde alkol bize bir araç sağlıyor.

Kadın karakterin eski bir film artisti olması, oradaki menfaat ilişkilerinden bunalıp kendini köpeklere adaması, ister istemez mesleki açıdan sinema çevresini hatırlatıyor.

Yani tabii...

Rüyanızda Türkan Şoray'dı adadaki kadın. Rolü ona teklif etmeyi düşünmediniz mi?

Aklımdan geçti tabii. Fakat kendisine teklif etmedim. Tabii konunun ortaya çıkışında bir Türkan Şoray motivasyonu var. Karakterde onu çağrıştıran şeyler de var: Şükran Akay ismi mesela. Ama teklif götürmedim.

Kendisiyle iki film yaptınız. Birisi *Sevmek ve Ölmek Zamanı* 1971'de, diğeri de *Sultan Gelin* 1973'de.

Her ikisi de yapımcılar tarafından bana teklif edilen konulardı. Ve film hayatımda beni çok temsil etmeyen çalışmalardı. Bunların dışında zaman zaman Türkan Şoray'la bazı filmler yapma durumları oldu. Bu durumlar çoğunlukla Türkan Şoray'dan gelen taleplerdi. Mesela bir seferinde *Aşk-ı Memnu* bittikten sonra, Türkan Şoray bana bir film yapmayı teklif etti. Ben *Gazi ile Latife* konusunu ilk defa kendisine teklif ettim. 1975 yılında.

Yani İsmet Bozdağ'ın kitabını okumuştunuz...

Tabii tabii. Hatta Türkan Şoray ile İsmet Bozdağ'ı tanıştırdım. "*A müthiş konu*" demişti. Sonra tabii haksız da sayılmayacak şekilde o konunun

gerçekleştirilmesindeki zorluklar nedeniyle başka film teklifiyle geldiler. Dolayısıyla kendisiyle büyük bir film yapma düşüncesi gerçekleşmedi. Ara ara yine böyle durumlar oldu. Bir sefer gene 1989 yılında Kadir İnanır'la beraber bana bir film teklifinde bulundular. O zaman ben bir konu teklif ettim. Maço bir erkekle feminist bir kadının önce çatışması sonra karşılıklı olarak kişilik transfer edip yer değiştirmiş kişilikleriyle uzlaşmaları, bütünleşmeleri... Kadir İnanır bu konuyu kabul etti. Türkan Şoray ise, "*Ben bu filmde oynarsam birçok dostum bana kırılır. O yüzden ben kendime uygun görmüyorum*" dedi. İşte o teşebbüsten sonra biz Kadir İnanır'la *Karlar Koğuşu*'nu yaptık. Dolaysıyla bu tecrübelerde Türkan Şoray'ın benimle film çekmek için bazı hevesleri olmakla birlikte yapılacak konu üstünde kolay kolay uzlaşamayacağımız kanısı bende uyandı. Ama şunu ifade edeyim ki, kendisiyle hep iyi ilişkiler içinde olmuşuzdur. Yani beraber yaptığımız iki filmde de gayet dostane ilişkilerimiz vardı. Aramızda hiçbir zaman kıncı bir durum olmadı. Ben gayet tabii Türkan Şoray'ın Türk sinemasındaki yerinin bilincinde olan bir insanım. O da benim mesleğimdeki yerim konusunda olumlu düşüncelere sahip diye düşünüyorum. Ama buna rağmen sinemada yapmak istediklerimiz bir türlü buluşmadı. *Köpekler Adası*'nı yapacağım sırada Selim İleri dostumla konuştum. Kendisi Türkan Şoray'ın çok yakın dostudur. Üçümüz arasında ortak bir dostluk vardır. O bakımdan meseleyi Türkan Şoray'a açmadan Selim İleri'ye açtım. Selim İleri çok doğru bir şekilde bir uyanda bulundu. "*Ben katiyen tavsiye etmem*" dedi. "*Şu sıralarda –yani 1996 yılı itibariyle– onun şu şu bağlantıları var. Şu konularla şeyi var. Hem zaman bakımından hem de sinemadaki beklentileri, hedefleriyle bu konunun birbirine çok uzak şeyler olduğunu ben görüyorum. Cevabının çok büyük ihtimalle olumlu olmayacağı düşüncesi içindeyim*" dedi. Beni çok doğru bir şekilde uyardı. Dolayısıyla ben hassas bir durumdan kurtuldum. O hassas durum şu: Ben böyle bir konu düşünüyorum. Bu konunun ortaya çıkmasında Türkan Şoray'ın kendisine

rağmen bir payı var. Senelerden beri aramızda "iyi bir film yapalım" müzakeresi var. Yirmi yıl çeşitli vesilelerle. Ama bu iyi filmin ne olduğu konusunda biz bir türlü anlaşamamışız. Şimdi ben bu konuyu ona açmasam, onu atlatıp böyle bir şey yapsam bunun bir moral rahatsızlığı var. İşte bu rahatsızlığı, karşı tarafı da güç duruma düşürmeden aşmayı ortak dostumuz Selim İleri'nin yardımıyla başardık. Zaten ben de *Köpekler Adası*'nın onun hayalinde canlandırdığı, ona heyecan verecek bir tasarı olmadığını tahmin ediyordum. O bakımdan ona direkt bir teklifimiz olmadı. Perihan Savaş'la daha önce bilhassa *Karılar Koğuşu*'nda başarılı bir çalışmamız vardı. Ayrıca Perihan Savaş'ın iki şeyi var. Bir, sinema oyunculuğu; iki Perihan Savaş aynı zamanda sahne sanatçılığı da yaptı. O konuda da yatkınlığı da olması, yaşı itibariyle yirmi yirmibeş yıllık bir dönem farkına kendini uydurabiliyor olması bana en makul seçim olarak göründü.

Filmin adıyla ilgili bir şey geçiyor aklımdan. Bir kere ada kavramı kendiliğinden, bir izolasyonu çağrıştırıyor. Etrafı çevrili olduğu için diğer insanlarla ve toplumla iletişim ister istemez sınırlanıyor. Kadın karakterimiz de köpeklerle o adaya sığınarak kendini toplumdan soyutlamış durumda. Kendi inandığı gibi yaşamasının ancak böyle bir izolasyonla mı mümkün olduğunu düşünüyor? Toplum içinde bunu gerçekleştirmek mümkün değil mi? Siz böyle mi düşünüyorsunuz?

Şimdi bir defa burada ilk motivasyon olan rüyada bu bir adaydı. Beni başlangıçta en çok etkileyen de bu köpekli ada görüntüsüydü. Tabii rüyayı görüp de uyandığım anda "bu çok ilginç bir durum, bundan bir film yapabilirim" diye düşündüğümde bu bana çok cazip geldi. Rüyanın rasyonalize edilmesi, yorumunun yapılması ayrı bir mesele. Senin yaklaşımın da bu yaklaşımlardan biridir. Burada birçok insanın hayalinde yatan özlemlerden biri de sevdiği insanla ıssız adada kalmaktır. Bu çok eski bir hayaldir. Neden? Dışandan kimse bu beraberliği bozacak bir şeyde bulunmayacak. Bu bir özlem. İnsanların çoğunun yaşamış olduğu bir özlem. Yani bu özlem sadece bizim kahramanımıza ait değil. Bizim kahramanımız ada-

ya sevdiğiyle birlikte olmak için gitmiyor. Oraya gittiğinde karşısındaki kadını hayalinde yaşattığı kadınmış gibi görmeye başlıyor. O bir özlem, hayattan bir beklenti. Biz onu hep geceleri Şükran Akay olarak gördüğünü görüyoruz. Belki de rüya görüyor. Belki Şükran Akay diye bir kadın yok. Çünkü gece görüyor. Ve her seferinde de yatağında başlıyor o görüş. Yani uyuması gereken ve rüya görmesi muhtemel olan bir yer...

Ama çekim itibariyle o sahnelerin rüya olması ihtimali daha çok sezdiriliyor, sanki. Ben öyle hissettim.

Tabii orada kasti bir müphemiyet var. Tabii sonraya bağlandığında, Eşref adadan balıkçı kasabasına döndüğünde kasabada meyhanede, "*Şükran Akay mı? Ooo, 25 sene önce öldü o. Ne diyorsun sen?*" diyorlar. Şimdi öyle bir kadın var ama adada.

Hatta o kadın geliyor kasabaya, bankaya uğruyor. Satıcılar tanıyorlar.

Kimse ona Şükran Akay gözüyle bakmıyor. Eşref Şükran Akay'ı ne zaman görüyor? Gündüz gözüyle, çıplak güneş ışığında hiç görmüyor. Hep güneşin battığı zamanlarda. Burada bir müphemiyet var.

Zaten kadın reddediyor.

"*Sen ne diyorsun ya?*" diyor. Kadın reddediyor, ama davranışlarında, konuşmalarında öyle şeyler var ki, sanki o da ortaya çıkmasını istemiyormuş gibi. Dolayısıyla orada bir müphemiyet var. Şimdi biz geriye dönersek *Köpekler Adası* bireysel bir rüyadan kaynaklanıyor. Ama dediğim gibi ben bunu yaparken kendi üstüme bir psikanaliz denemesi olarak yaklaşmadım konuya. Tam tersine benden başlayan bir şey olmakla beraber burada insana ait ortak değerlerden, kavramlardan yararlanmaya çalıştım. Nedir? Başta insan varlığı meselesi. Ben neyim? Kim yarattı beni? Bana can veren nedir? Nereden geldim, nereye gidiyorum? Bunlar doğuda olsun batıda olsun, hangi kültürden olursa olsun her insanın kendisine sorduğu, her kültürün cevabını aradığı sorular, ama bu sorulara verilen cevaplar değişik olabiliyor. İşte bu değişik kültürlerde verilen karşılıklar ne şekilde te-

zahür ediyor? İlk tezahürü mitler, mitoslar, yani yaratılış efsaneleri ile. Her kültürün, Gılgamış'ten Yunan mitolojisine, Uzakdoğu'dan İslam düşüncesine, hepsinde bir yaratılış yorumu var. Bunlar genel olarak mitleri meydana getiriyor. İkinci aşama "mysteria"lar, esas itibariyle eski Yunan'da çıkmış olan yaratılışın esran üzerine oyunlar. O mysteria'lar daha sonra "mystery plays, novels, films" diye esas itibariyle varlığın esran üstüne, hayatın esran üstüne, gizemi üstüne olan oyunların daha sonra edebiyata, sinemaya yansımış şekli. "Mystery" demiş onlara. Mitten sonra ikinci aşama. Üçüncü bir aşama var. Mistisizm meselesi. Gizemcilik. Mistisizm bir filozofi. Esas itibariyle yine yaratılış üstüne bir filozofi. Çoğunlukla dini karakteri ağır basan bir düşünce şekli. Dolayısıyla *Köpekler Adası*'nı düşündüğümüzde filmin hem mitlerle ortak tarafı var. Yani yaratılış efsaneleriyle yaratan, yaratıcı güç, canlıların kaderine hakim olan güçler. Bu mitlerle ortak yanı. "Mysteria"larla ortak yanı var. Bir "mystery film" gibi esrarengiz bir olay. Mistisizmle ilgisi var. O ilgi özellikle İslam mistisizmi, tasavvufi mistisizm. Yunus Emre ile getirmeye çalıştığım boyut. Yaradılış karşısında insanın şaşkınlığı. Yaradılışın sırlan karşısında çaresizliği. Ve insanın son hesapta bütün gayesi Yaradan ile birleşmek, ki bu fikir işte Freud'un ölüm içgüdüsü dediği fikirle birleşmekte. Çünkü insan Yaradan ile hangi şartta birleşiyor. Yaradan'a dönüş...

Fiziksel ölümle...

Evet. Dolayısıyla mistisizmin, burada özellikle İslam mistisizmini ifade etmek istiyorum, Yunus Emre'deki tann sevgisi, ölümle birleşmekte. Bahsetmiştim, beni Yunus Emre ile tanıştıran edebiyat olmadı, müzik oldu. Adnan Saygun'un beni çok etkileyen oratoryosu sayesinde ilgilendim. Orada Adnan Saygun onu olağanüstü bir şekilde yakalamış. Sonra *Yunus Emre Divanı*'nı ele geçirdim, okudum. Ölümü Yaradan ile kavuşmak olarak düşünüp ölümde huzur bulmak. İşte burada bu tasavvufi yaklaşımla Freud'un psikanalatik yaklaşımı, insandaki ölüm içgüdüsünün çok kuv-

vetli bir içgüdü olduğunu ifade etmesi müthiş bir şekilde örtüşüyor. Ne yazık ki –hep onu düşünmüşümdür– Freud Yunus Emre'nin farkında olmamış. Birisi de çıkıp, "*Ya Freud, sen bunları söylemişsin. Ne kadar ilginç. Bunu senden 600 yıl önce bir Türk mutasavvıfı da söylemiş. Bunun üzerine biraz düşünsene*," dememiş.

Yunus Emre'yi söylemeleri belki daha zordu, ama Mevlana'dan bahsedebilirlerdi. Çünkü Mevlana batıda daha çok tanınıyor.

Evet, ama Mevlana'da tasavvufun bu boyutu Yunus Emre'deki kadar kuvvetli, açık, seçik, net, çarpıcı değil. Yunus Emre'nin *Oratoryo*'da ölüm karşısında son sözü, "*Allah, sana sundum elim*"dir. Huzur noktası... Müthiş bir şey... Ölümü Allah'a kavuşmakta bir huzur noktası olarak tasvir etmek. Bu Yunus Emre'de en güçlü ifadesini bulan İslam mistisizmi. Yunus Emre niye büyük? Bunun etrafında dolaşmışlar. Mevlana da bunun etrafında dolaşmış, ama bu kadar açık seçik, güçlü olarak yakalayamamış. Adnan Saygun çok, çok büyük bir beyin. Çok büyük bir besteci, bunu yakalamış. Benim çok büyük bir şansım varmış ki, çok genç yaşta bu vesileyle onu tanımak imkanım oldu. İşte burada mitlerden başlayıp, myster'lerden geçip, mistisizme varan insanlığın, yaradılış karşısında, ölüm karşısında, kaderine hükmeden güçler karşısındaki durumu meselesi var. Tabii burada bu rüya bana olağanüstü bir fırsat sağladı. Bunu en sade en çıplak biçimde ifade edebilmek için. Onun için ben korkunç bir heyecan duydum ve gece yarısı zavallı kadını dehşet içinde uykudan uyandırdım. Çünkü o an "bu müthiş bir şey, o ada, köpekler..." O rüya konunun ortaya çıkışının ilk motivasyonu oldu. Tabii bu irreel bir şeydir, irrasyonel bir şeydir. Bütün rüyalarda olduğu gibi. Bu konu sinema olurken irreelliğini muhafaza etse bile irrasyonelliğinden sıyrılmak durumundadır. Çünkü film seyreden insanlar birilerinin rüyalarını seyretmek için oturmazlar salona. Kendilerinin paylaşacaklan bir rüya seyretmek isterler. Dolayısıyla orada bireyden çıkan bir meselenin ortaklaştırılması, kamulaştırılması söz

konusu. Ben bu filmde bunu yapmaya çalıştım. Tabii Köpekler Adası kadın için bir sığınak. Neden? Çünkü kadın insanlardan kaçıyor. Nesinden kaçıyor? İnsanların riyakarlığından, sahtekârlığından, sadece kendi çıkarlarını düşünmesinden, vefasızlığından, hainliğinden. Nereye kaçmaya çalışıyor? Kendilerinden ancak dostluk gelebilecek, vefa gelebilecek, sadakat gelebilecek yaratıklara. Köpekler o arayışın, yani insandaki riya, habislik, kötülük, kıskançlık gibi bütün insana mahsus kötülüklerin ötesinde özlenen vasıflar. Onlar ne? Sadakat, vefa, sevgi, bağlılık... Bu vasıflan biz kötülüyoruz. Bu vasıflara biz köpeksi vasıflar diyoruz. Köpeği sadakatinden dolayı küçümsüyoruz. Ama bazı insanlar çıkıyor ki, köpeklerdeki bu vasıflan insanlardaki bazı vasıflara tercih ediyorlar.

Bu idealist bir yaklaşım da değil. Bunun bir gerçeği var. Hayatımıza baktığımız zaman, bilhassa batı toplumlannda, bizim toplumumuzda daha bu kadar değil, insanların önemlice bir kısmının köpeklerle insanlardan daha uyumlu birlikler kurabilmesi. Bunun en tipik örneklerinden birisi de Freud'un bizzat kendisi. Freud'un Joffy adlı bir köpeği var. Freud köpeğinden, "*Bütün kötülüklerden ve etrafımızdaki hayatın bunaltıcı sıkıntılarının ötesinde saf bir sevgi ve dostluk bağı...*" diye bahsediyor. Dolayısıyla köpekler, insanların hayal kınklıklannda uzaklaşmada, problemsiz bir can uyumu sağlamalarında öne çıkan bir can varlığı olarak görülüyor. Kime göre? Sıkı sık referans olarak zikrettiğimiz Freud'a göre. O bakımdan *Köpekler Adası* işte böyle bir insan kötülüklerinden uzakta dostluk, sevgi, sadakat yurdu olarak tanımlanıyor.

Az önce bahsettiğim yazıda bir cümle var ki aktarmadan geçemeyeceğim. Siz bu filmi "dünyadan ayrılışınızın hikâyesi" olarak tanımlamışsınız. Ben tabii takıldım bu cümleye. Kastettiğiniz nedir?

İbrahimciğim, seninle ilginç bir yerde konuşmaktayız şu anda. Bu konuşma İstanbul'daki eve tesadüf edebilirdi, ama hasbelkader burada yapı-

yoruz.[4] Ben kendi hayatımı, yaptığım filmlerle özetlemek istersem şöyle söylerim: "*Yorgun Savaşçı Hanım*'ı aldı. *İki Yabancı*'dan uzaklarda *Köpekler Adası*'na sığındı." Burada tabii *Yorgun Savaşçı* ile kendi aramda bir paralellik, özdeşlik kuruyorum. *Hanım*'la eşim arasında bir paralellik kuruyorum. Piyanosuyla, kedi sevgisiyle. *İki Yabancı*: batı ve batıcı, Allah korusun! Onlardan uzakta *Köpekler Adası*'na sığınmış durumdayız. Burada iki tane uyuz köpek var gördüğün gibi. Mesele köpeklerin sayısında değil. Kavramda. İşte bu bahsettiğin cümle de bu düşüncenin oraya bir yansımasıdır.

Bu filmin yapımıyla ilgili de konuşmakta yarar var. Bildiğimiz gibi filmi yaptıran Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı kendisine atfedilen bazı özelliklerden dolayı bazı kesimlerce tartışmalı bir konumda. Bildiğim kadarıyla bu vakfın size yaptırdığından başka ikinci bir filmi yok. O da sizi tek bir örnek olarak ortada bırakmış durumda. Sözgelişi, Kemal Tahir kitabı projenizde siz, diğer kitap yazarları arasından birisiniz.[5] Sizden başka değişik yazarlar, seride başka kitaplar var. Burada da mesela on film olsaydı ve bunlardan bir tanesini siz yönetseydiniz belki bu kadar eleştirilmeyecekti. Ne diyorsunuz bu konuda?

Tabii bu çok yönleri olan bir konu. Ben Fethullah Gülen Hoca Efendi cemaatinin iç yapısını bilemem. Ama bana, bu cemaatin önde gelen kuruluşlarından biri olan Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı'ndan istediğim bir filmi yapmamı sağlayacaklan teklifi geldiğinde, "*Aman, bunlar kimdir?*" diye

---

[4] Refiğ çiftinin Sapanca gölüne yukandan bakan bir dağ köyündeki yazlık evlerinde yapıldı bu söyleşi. Geniş bir balkonun uzandığı yemyeşil bahçede bir çardak yapmışlar. Refiğ'ler özel olarak bu çardağa, genel olarak da oradaki evlerine *Köpekler Adası* diyorlar.

[5] Aynı vakfın arkasında olduğu Ufuk Kitaplan Halit Refiğ'e Kemal Tahir hakkında bir kitap yazması teklifinde bulunur. Refiğ'in hazırladığı kitap 2000'in sonlannda *Kemal Tahir, Gerçeğin Değişkenliği* adıyla piyasaya çıktı. Aynı seride Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, vb. düşünce ve edebiyat adamlan hakkında başka yazarlar tarafından kaleme alınan kitaplar bulunmakta.



Köpekler Adası'nın Erdek'teki çekimleri sırasında Fethullah Gülen'in set ziyareti (1996).

içimden en küçücük bir tereddüt geçmedi. Çünkü ben temel olarak paranın hiçbir yerde temiz olduğuna inanmıyorum. Eğer ben yaptığım işlerde paranın kaynağını düşünecek olsaydım çok az film yapmam söz konusu olurdu. Çünkü sinema bütün dünyada genelde kara paranın hakim olduğu, çok büyük ölçüde uyuşturucu paranın, beyaz kadın ticaretinin, içki sanayiinin arkasında bulunduğu bir alandır. Ben bu konuların altını pek kazımak istemiyorum, ama geçmişte kendi yaptığım filmlerin önemli bir bölümünün sermayesinin de umumhane işletmecilerinden geldiğinin, bir kısmının gangsterlerden, kaçakçılardan geldiğinin bilincindeydim. Ama İbrahimciğim eline cebini at. Paralarını çıkar. O paraların senin cebine gelene kadar hangi maksatlarla kimlerin eline geçtiğini biliyor musun? Hayır. O açıdan bakıldığında paranın kaynağı meselesi her zaman hoş olmayan durumlar çıkartabilir. Benim açımdan önemli olan eline geçen parayı benim ne şekilde değerlendirdiğimdir. O açıdan ben bir dini cemaatin bana film

yaptırmasından o filmi kendi iradem, özgürlüğüm, kendi bilincim içinde yapabildiğim ölçüde hiçbir rahatsızlığını duymadım. Ayrıca onu da söyleyeyim. Ben başta Fethullah Gülen'in kendisi de dahil olmak üzere bu filmin yapımında bilhassa fiilen en fazla rolü olmuş, en fazla yükü taşımış olan, vakfın o zamanki başkanı Latif Erdoğan'dan her zaman iyi insan ilişkileri gördüm. Ne Fethullah Gülen, ne Latif Erdoğan benim kendi kişiliğimin dışında bir kişiliğe bürünmem veyahut benim kendi iradem dışında herhangi başka bir iradeye uygun davranışta bulunmam konusunda bana en küçük bir telkin ve imada bulunmadılar. Fethullah Gülen şimdi çok uzaklarda, Amerika'da. Oraya gittiğinden sonra hiçbir bağımız yok. Ama Latif Erdoğan onun çok yakını idi, benim halen en çok sevdiğim dostlarımın başında gelir. İşte diyorlar ki, "öyleymişler, böyleymişler." Ha memleketin kanunlarıyla ilgili bir mesele varsa ben her zaman söylüyorum. Ben devletten yanayım. Ben kamu güvenliğinin, çıkarlarının bireysel çıkarların önünde geldiğini savunan bir insanım. Onun için eğer ülkenin hukuk düzeniyle aykırı bir durumları varsa onunla ülkenin o kurumları ilgilenir. Ben bu insanlardan sadece ve sadece, ama sadece dostluk gördüm. Bana hayatımın en önemli filmlerinden birini yapma imkanı sağladılar. Şu anda da benim için çok önemli olan bir kitap yazma imkanını sağladılar. Ben kişisel olarak son derece de olumlu şeyler söyleyebilirim. Olumsuz şeyler eğer ülke aleyhineyse, bu ülkenin güvenlik kuruluşları, yargı mekanizması var. Onlar icabına bakarlar. Eğer bir şey çıkarsa gereken yapılır. Ben de bu çok sevdiğim dostlarıma derim ki, "Arkadaşlar! Sizin de kabul edeceğiniz gibi şeriatın kestiği parmak acımaz!" Ama benim düşmanlarım, *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasından *Gazi ile Latife*'nin yapılmamasına, şuna buna kadar bana ömür boyu düşmanlık eden insanlar, "Fethullah Gülen cemaati kötüdür" diyorlarsa zaten onlar bana da "kötü" diyorlardı. Böyle düşünüyorum. Ben Atatürk düşmanlığı yaptığı iddiasıyla filmi yakılmış bir insanım. Benim yaptığım filmler üstüne, Atatürk düşmanı olduğumu iddia edenler

başkalan hakkında da, "Bunlar rejimi devirmek istiyor, şeriat hükümeti kurmak istiyor vb." diyorlarsa benim bu laflara itibar etmeme imkan var mı? Bunlan söyleyenler daha Fethullah Gülen lafı yokken ortada benim kuyumu kazmış insanlar. Ben Fethullah Gülen'in hem kendisinden hem camiasından hep dostluk gördüm.

Peki burada şöyle bir durum yok mu? Sizin için çok önemli olan ulusallık kavramı açısından meseleye baktığımızda onlann inandığı görüşler ulusçuluk dışında bir yere dayanıyor. Burada bir prensip meselesi söz konusu değil mi?

Onlann düşüneceği bir şey. Bu onlann düşüneceği bir şey. Ben koltuğumun altında *Köpekler Adası* filminin senaryosu olduğu halde kalkıp onlara giderim. "Fethullah Hoca, bak! Siz hayırsever bir grupsunuz. Bizim solcu kesim bu filmi yapmama imkan sağlamıyor. Siz buna imkan verir misiniz?" demiş olsaydım senin sorun haklı olurdu. Ama onlar geldiler ve dediler ki, "*Inandığın, yapmak istediğin bir şey varsa, onu inandığın gibi yapabilirsin. Biz bunu destekleriz.*" Niye hayır diyeyim?

Sizden başka kimseye bu öneriyi götürmüşler mi?

Evet. Önce Atıf Yılmaz'a götürmüşler. Atıf Yılmaz kabul etmemiş. Burada şu yorum yapılabilir. Kesinkes böyledir demiyorum. Bu grup yurt çapında kapalı bir cemaat olmaktan, toplumla daha kaynaşmış bir topluluk haline gelme arayışı içindeyken sinema alanından yararlanmayı da düşünmüş olabilirler. Yani "Film geniş kitle sanatıdır. Dolayısıyla bizim toplumda olumlu akisler uyandıracak bir film yaptırmamız, toplumun daha geniş bir kesiminde bize daha sempatiyle bakılmasında yardımcı olabilir" diye düşünmüş olabilir. Böyledir demiyorum. Bunu ben bir varsayım olarak söylüyorum. Benden önce Atıf Yılmaz'a da teklifte bulunmuş olmalan bunun bir alameti. Atıf Yılmaz özellikle sinema camiasında çok itibarlı bir duruma sahip. Çok yaygın ilişkileri var. Ama o kabul etmemiş. Neden etmemiş? Bir yorum olarak solcuların hışmından çekindiği söylenebilir. Zaten, yapmak istediği tasarılan, mesela benim kadar zorlanmadan yapma

imkanı varken bunlarla iş yapıp dostluk içinde bulunduğu çevrelerle takışmamayı düşündüğü söylenebilir. Bundan dolayı onu kınayamayız. Ben Atıf Yılmaz kadar, yapmak istediklerimi yapacak kadar geniş imkanlara sahip değilim. O benden daha itibar sahibi. O benim ustam. *Köpekler Adası*'nı başka bir kuruluş yapmayı düşünseydi –yapmak istediğim gibi yapmak şartıyla– ben onlara da evet derdim. E bu tasarı yıllardır benim çekmecemde duruyor. "*Gel yap*" diyen yok. Bir grup çıkıyor, "*Biz bunu yaparız*" diyor. "*Valla, siz dindarsınız. Siz günde beş vakit namaz kılıyorsunuz. Benim kuşkularım var. Acaba siz ne yapmak istiyorsunuz?*" Hayır. Hiç beni ilgilendirmiyor. Eğer ibadetle fert olarak kendilerini daha mutlu hissediyorlarsa, cemaat olarak aralarında bu sayede daha güçlü bir dayanışma meydana geliyorsa, ben bana ve topluma, rivayetlere dayanan değil, açık seçik bir tehdit görmediğim sürece beni ilgilendirmez. Ben onlar gibi inanmıyorum. Ama "siz kendinize göre bir huzur duyuyorsanız, faydasını görüyorsanız ne mutlu size!" Onun için hiç tereddüdüm olmadı. İlişkilerimiz beni çok mutlu eden insani ölçülerde oldu. Ben işin kanun tarafını bilemem. O ülkenin güvenlik ve yargı kurumlarını ilgilendirir. Ama özellikle benim hakkımda da aynı şeyleri yapmış olanların iddiaları beni bu cemaate ancak daha olumlu bakmaya yöneltir. Beni kötü tanıtmaya çalışanlar, yolumu kesmeye çalışanlar bu cemaat hakkında kötü diyorlarsa, "*Valla, demek bunların iyi bir tarafı olsa gerek*" diye düşünüyorum. Ve öyle düşünmekteyim.

Ama ilişkiniz bu filmle sınırlı kalmadı. Daha sonra bazı yayın organlarında, gazete ve dergilerinde de zaman zaman yazılarınız yayımlandı. En son bir kitap çalışması içinde olduğunuzu da konuştuk. Haydi film diyelim ki çok büyük bir bütçe istiyor. O nedenle böyle bir teklifi değerlendirmeniz normal. Ama o yazıları başka yerlerde değerlendirmeniz mümkün olmaz mıydı?

Yaptığımız en son iş, Kemal Tahir üstüne bir kitap. Bana kimse daha önce gelip, "*Ya sen bize Kemal Tahir üstüne bir kitap yazsana*" demedi ki.

Siz bir teklif olmadan yazmayı düşünmediniz mi?

Hayır, ben hep bana gelen teklifleri değerlendirme yoluna gitmişimdir. Kendi düşündüğüm birkaç şeyi de gene hayırla anmak isterim kendisini ustam Atıf Yılmaz, benim dışımda, benim talebim olmadan, "Halit Refiğ'in böyle bir fikri, bir tasarısı var. Ben film olmasını uygun buluyorum" diye yapımcılara önermiştir. Onun dışında en büyük tasarılarım, başta *Yorgun Savaşçı* olmak üzere, şu anda konuştuğumuz *Köpekler Adası*, *İki Yabancı* bütün bunlar hep talepler üstüne ortaya çıkmıştır. Benim basılan ilk kitabım *Ulusal Sinema Kavgası*. O tarihe kadar tanımadığım bir grup insan geldiler. Ezel Erverdi, Mustafa Kutlu. "Biz sizin yazılarınızdan bir kitap yapmak istiyoruz. Siz bize bu imkanı verir misiniz?" dediler. Bu da bir teklifti. Benim böyle bir kitap yapmak gibi bir niyetim yoktu. O tarihten bu yana en sevdiğim dostlarımdır. Otuz yıl boyunca aramızda bir tek gün bir sürtüşme olmamış bir dostumdur Ezel Erverdi. Biz kendisiyle fotokopi gibi aynı şeyleri mi düşünüyoruz? Hayır. Birçok konuda farklı düşündüğümüz oluyor. Ama bu farklılıklardan dolayı birbirimize düşman olmuyoruz. Ortaklıklarımız bizi dost yapıyor. Benim iki senaryomu bastılar. *Haremde Dört Kadın*'ı Sami Şekeroğlu bastı. Ben mi dedim? Hayır. Kendi tercihleriydi. *Gazi ile Latife*'yi Kültür Bakanlığı iki ayrı baskı yaptı. Onlar tarafından bana teklif edilmiş bir şey. Ben ne yaptığıma çok dikkat ediyorum. Ama iş yaptığım insanların nesi nedir ne değildir, doğrudan doğruya ilişkilerimize bir rahatsızlık vermiyorsa, bu rahatsızlık başkalarına aittir. Ben Ezel Bey ve arkadaşlarının da sadece dostluklarını gördüm. Fethullah Gülen ve çevresinden de. İşte *Köpekler Adası*, *Kemal Tahir* kitabı ve *Da* dergisi. Çok önemli bir teşebbüs benim için. Çok önemli... Hem sen hiçbir hayırlı işte bulunmayacaksın, hem de hayırlı bir işte bulunan kim varsa onlara bir kulp takmaya çalışacaksın. Benim vicdanım buna imkan vermez. Eskiden de vermemişti, bugün de kabul etmez.

Tanıdığınız kadarıyla bu insanlar, Latif Erdoğan, Fethullah Gülen ve çevre-

sindekiler filminizden dolayı konuştuğumuz, kendi egosunu aşma meselesinde İslam mistisizmini temel almışlar şeklinde bir yorum yapılabilir mi? Yani filminizde geçen "egoyu aşmak için onun üstüne başka değerler koymak, tanımak, sevmek gerek. Mesela vatanı, bir insanı, doğayı, tanrıyı..." sözündeki tanrıyı bir değer olarak almış olmaları sizin onlarla daha kolay ilişki kurmanıza neden olmuş olabilir mi?

Şimdi bu film hakkında Latif Erdoğan *Zaman* gazetesinde bir yazı yazdı. Tabii bu yazı o cemaatin filme karşı görüşlerinin ortak bir temsilcisi sayılamaz. Latif Erdoğan zaten o grubun en mütefekkir kişilerinden biri. Ve onun *Köpekler Adası* için yazmış olduğu yazı, sadece o filmin yapımından sorumlu birinin filmi sahiplenmesi olarak yorumlanmamalı. İslami karakteri hakim, ağırlıklı olan bir düşünce adamının bu yaklaşımı son derece ilginç. Tekrar edeyim, yazıdaki görüşler cemaatin ortak bir görüşü sayılamaz. Hatta şunu da söyleyeyim. Bu cemaatin önemlice bir kısmı da bu filmden hoşnut kalmamış olabilirler. Düşünebiliyor musun, köpeklerle dostluğu insanlara tercih eden bir kahraman var. İrkiltici bir şey. Genelinde cemaati oluşturan insanlar bu filme çok büyük, çok sıcak bir ilgi göstermedi. Ama görünürde şiddetli bir reaksiyon da göstermediler. Meseleye "*Herhalde Hoca Efendi'nin bir bildiği var*" diye yaklaşmış olmalılar. Sen bir tespitte bulundun. "*Köpekler Adası*'ndan sonra başka bir film görmüyoruz" dedin. Bunu şu şekilde yorumlamak mümkün. Filmi yaptırırken amaçladıklan bazı şeyler olabilirdi. Mesela sıra dışı bir film yapmanın meydana getirebileceği itibar. Hayır. Bu itibar olmadı. *Köpekler Adası* bizim sinema camiasında, sinema entelijensiyasında, diyelim ki *Güneşe Yolculuk* filmiyle kıyaslanabilecek bir ilgi katiyen uyandırmadı. Bu, seneler önce *Yorgun Savaşçı* ve *Yol* örneğine benziyor. Burada da bir cemaat, çıkar gözetmeden bir film yaptırıyor. Ne çıkan diyelim? Manevi çıkar diyelim. İtibar. "Bakın işte bu camia kültüre, sanata nasıl değer veriyor." Yoo, basında böyle bir şey çıkmadı. Tam tersine işte, "Fethullah Hoca'nın yaptığı film, bilmem ne falan filan..." Yani küçültücü yaklaşımlar. E bu filme yabancı-

lar da sahip çıkmadı. "Bu filmi alalım da festivallerde gösterelim" diyen de çıkmadı. Onlar nerede çıktılar? Onlar Türk devletine, Türk toplumuna bir düşmanlık varsa, *Güneşe Yolculuk* filminde olduğu gibi, Türkiye'nin manevi değerlerini hedefleyen filmler varsa onlara sahip çıktılar. O zaman bu cemaat baktı, "*Ya biz bundan maddi bir çıkar beklemiyorduk, ama bir manevi çıkar, bir aferin bekliyorduk. E o da olmadı*" dediler. E o zaman niye arkası gelsin? Çok ilginç. *Köpekler Adası* 1996 yılında yapıldı. Biz 2000 yılındayız. Benim çeşitli dostlarım, ki bunların arasında Türker İnanoğlu da var, Cengiz Ergun da var ve bu insanlar Türkiye'deki TV kuruluşlarıyla çok yakın ilişkisi olan kimseler. Bu dört yıl içinde *Köpekler Adası*'nı TV kuruluşlarına da pazarlayamadılar. Çünkü bu filmin gerisinde birikmiş olan bir fitne var. "*Fethullah Hoca filmi! Hadi diyelim ki bu filmi seyrettiğinde kimse koşup Nurcu yahut Fethullahçı olmayacak, ama ya bu film yüzünden bu cemaat için iyi bir laf söylenirse. Biz ki bu cemaati yok etmek için elimizden geleni yapıyoruz.*"

Hayatım boyunca beni en çok ilgilendiren meselelerden birisi, sinemacı olmamda, sinemacılığı yürütmemde en önemli kavramlardan, ilgilendiğim durumlardan birisi insan tabiatındaki kötülük meselesiydi. Biliyorsun ki filmlerin büyük bir kısmı insan kötülüğünün neler yaptığı üzerinedir. Tabii ben de senaryo yazarken çok kötü insan tipleri düşünmeye çalıştım. Fakat her zaman, hakikatte olan var olan insan kötülüğünün, insanın hayalinde hiçbir zaman canlandıramayacağı kadar, hiçbir hayalin kavrayamayacağı kadar büyük olduğunu gördüm. Tabii burada gene Freud'a bir "merhaba" demek gerekiyor. Onun da en büyük meselelerinden birisi, incelerken üçe böldüğü insan ruhunun egosunun tümüyle kötülük olduğu meselesiydi. Benim de ilk gençlik yıllarımdan itibaren Freud'a duyduğum ilgi de hiç şüphesiz çok sağlam dayanaklara dayanmakta.

Köpekler Adası tıpkı *Yorgun Savaşçı*'daki gibi, belli bir camiadaki kötülük içgüdüsünün, habaset duygusunun nasıl güçlü ve organize olduğu

açısından ibret vericidir.

Şeyi sormuştum. Siz Freud'a değininceye sorumu yeniden vurgulayayım istedim. Cemaat çevresindeki insanlarda bu kötülüğün bastırılması, benliğin aşılması meselesinde yaptığınız gözlemler... Belki bu insanlarla o nedenle kolay anlaşıyorsunuz.

Tabii gerçek din, ister semavi dediğimiz tek tanrılı dinler, ister Uzakdoğu dinleri, isterse Zerdüştlük olsun, hangi din olursa olsun, dinlerin temel gayesi iyiliğin egemenliği üstünedir. Neden? Çünkü esas olarak, ham halinde, işlenmemiş halinde insanın kötülüğe çok eğilimli, yatkın olduğu görüşü, din yoluyla insandaki bu kötülük eğilimini aşabilme, insanı iyileştirme amacı taşır. Ama tabii istisnasız bütün dinlerin başına gelen ortak felaketlerin birisi organize dinlerde, organizasyonun başındaki grupların kendilerinin kötü olabilmesidir. Biz buna Hıristiyanlıkta çok rastlamışızdır, özellikle ortaçağ döneminde. Değişik zaman ve mekânlarda İslamda da çok rastlamışızdır. Başka dinlerde de rastlamak mümkündür. Esas amaç iyilikken bu amacı kötülüğe hizmet olarak kullanma şeytanlığı bütün dinlerde olmuştur. Tabii her din adamından beklenen ilk şey onun iyiliğe yönelmiş olmasıdır. Ama biz tecrübelerimizle biliyoruz ki pratikte her zaman bu böyle değildir. Bazı din adamları kötülüğün en dik âlâsını yapmışlardır. Din iyiliktir, ama büyük bir paradoks olarak tarihteki en büyük kötülüklerin bazıları da din adamlarından gelmiştir. Ben bunu da unutmuyorum. O zaman ne yapacağız biz? Zor bir seçim. Bu seçimde insanlar farklı tavırlar içinde olabilirler. Benim özel tavrım, ilişkilerimde, hangi dine mensup olursa olsun bir din adamının peşinen ilk tavrının iyilik olduğu varsayımından yola çıkıyorum. Ta ki beni kötülük diye kabul ettiğim bir işi yapmaya teşvik edene kadar. Böyle olmadıkça ben alelusul bir din adamına iyiliğin temsilcisi gözüyle bakıyorum. Ama bu konuda da uyumuyorum. Uykuda değilim. Ben bütün insanlarla ilişkilerimde peşin olarak iyi olduklarını düşünüp ilişkiye öyle girerim. Becerebildiğim kadar da uyumamaya

çalışırım. Kendi anlayışıma, inancıma saldıran bir durumla karşı karşıya geldiğimde de, direnmekten mücadeleye kadar da tavır koyarım. Film dolayısıyla bu insanlardan konuşulduğunda da ben iyilik gördüğüm yerde iyilikten bahsederim. Benim ölçülerime göre kötülükle karşılaşırsam, kendi ölçülerime göre reaksiyon gösteririm.

6. BÖLÜM

SİNEMA VE ÖTESİ

BELGESELLLER

Özellikle bir dönem –1980 öncesi ve sonrasında– belgesel çalışmalarınızın çoğaldığı görülüyor. Ama biz ilk belgeselinizin *Sıladan Mektup* olduğunu biliyoruz.

Profesyonel olarak yaptığım ilk belgesel odur. Ama benim amatör olarak sinemaya başlangıcım da belgesel çalışma taslaklanydı. Ben kameraYı elime ilk aldığım zaman, yani 1954-55 yıllarında Kore'de askerliğimi yaptığım sırada, tamamen amatörce birtakım filmcikler meydana getirdim. Kore'de, Japonya'da dönüş yolunda Seylan adasında. Bunlar tabii profesyonel değildi, ama bugün bile önemli belge değeri taşımakta olan Lumieré tarzı belgesel çalışmalardı.

O halde belge ve sinema kavramlarıyla, belgesel üzerine görüşlerinizi alarak başlayalım konuşmamıza.

Bu çok ilginç bir nokta. Çünkü sinema tarihinin başlangıcında yer alan filmler belge filmleriydi. Sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen, Lumieré kardeşlerin 1895'te yaptıklan gösterideki ve sonrasında üretilen, yani seyircinin ilk seyrettiği filmler de belge filmleriydiler. Özü itibariyle Lumieré kardeşlerin yaptıklan, benim Kore'de, Japonya'da yaptıklarımdan farklı değildi. Burada özellikle Georges Melies'in ortaya çıkmasına kadar bir hikâye sineması, bir fantezi sineması, bir dramatik anlatım sineması söz konusu değildir.

Türkiye'de sinemanın başlangıcı kabul edilen filmler de, yani Lumieréler'in kameramanlarının İstanbul'da çektikleri filmler olsun, gerek Manaki kardeşlerin Balkanlarda çektikleri olsun, gerekse Weinberg ve Uzkınay'ın çalışmaları olsun, *Lebleci Horhor* teşebbüsüne kadar yapılanların hepsi belge filmi olma özelliğini taşımaktaydılar. Ama zaman içinde hikâyeli sinemanın ortaya çıkışı ve bunun gerçeğe karşı yarattığı düş dünyası, özellikle Amerikan sineması açısından düşünülürse, zaman içinde bu belgesel kay-

nağı unutturdu. Sadece konulu, fantezi, hayal mahsulü filmler sinema sayılır hale geldi. Bu açıdan bakıldığında ben sinemanın esasının belgesel olduğu inancını muhafaza etmekteyim. Gerçekçilik arayışı içinde olan ben her zaman, sinemayı sadece hareketli görüntünün kaydedilmesi değil, hareketli görüntüde gerçeğin kaydedilmesi olarak düşündüğüm için, belgesel sinemaya çok ilgi duydum. Ama bana teklif olmadıkça bunu gerçekleştirme imkanım da olmadı. İlk defa 1968'de bu imkan ortaya çıktı. O tarihe kadar benden istenen, Türk sinema sektörünün yapılanması, genel karakteri içinde konulu filmler yapmaktı.

Siladan Mektup sizin sinema piyasası içinde mesleki bir kriz yaşadığınız dönemde, yani 1968'de çekildi.

Emlak ve Kredi Bankası'nın bir tasarısı idi. Özellikle Almanya'da çalışan işçilerin paralarını Türkiye'ye, Emlak ve Kredi Bankası'na göndermeleri için ve Avrupa'da gösterilmek üzere yapılan bir belgeseldi. Benim açımdan şu faydası oldu. Her bölgenin insanına hitap etme gibi bir amacı olduğu için Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde çekilen bir filmdi. Ege'den Karadeniz'e kadar, Orta Anadolu'dan Doğu'ya kadar birçok yerde çekim yapmıştık. Dolayısıyla 1968 yılında, o belgesel vasıtasıyla bir Türkiye turu yapmak imkanım oldu.

Teklif Emlak ve Kredi Bankası'ndan mı size gelmişti?

Hayır. Projeyi İlhan Filmer'le Lale Film'e vermişler. Onlar firma olarak işi almışlar; aslında İlhan Filmer'in kendisinin çekmesi söz konusu, ama "şimdi kim o kadar yer dolaşacak" külfetinden kaçmış. Bunun üzerine yönetmen olarak beni düşünmüşler. Senaryo galiba o sıralarda radyoda çalışmakta olan Başar Sabuncu tarafından yazılmıştı. Elde bir senaryo vardı yani. Benim bir katkım olmadı. Sevimli, sempatik bir işti. Benim için bir nimetti. Türkiye gezisi yaparken kendi cebimden para harcamamam bir yana üstüne de para almış oldum. (*Gülüyor.*)

Bir tek oyuncusu vardı. Bilal İnci. Almanya'da çalışan bir Türk işçisi

rolünde onu oynatmıştık. Eva Bender de bu gezi sırasında benimle beraberdi. Böylece bu çalışmadaki iki kişi daha sonra *Bir Türke Gönül Verdim*'de oynayan kişilerden oldular.

Daha sonra yaptıklarınız bu çalışma gibi özel sektör destekli değil. Resmi kurumlar bir şekilde işin içindeler.

Eğitim kuruluşlarının sinema alanında faaliyet göstermeye başlamasıyla, eğitim amaçlarına uygun olarak bu tür çalışmalara girmeleri ve TV ortaya çıktıktan sonra belgesele ihtiyaç duyulması benim yeniden bu alanda çalışmama imkan verdi. *Sıladan Mektup*'tan neredeyse 10 yıl sonra yaptığım ilk belgesel 1977'de Sinema-TV Enstitüsü adına yaptığım *Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık* belgeseliydi. Sanat kültür konusuyla ilgili bir eğitim kuruluşunun bu tür bir film yapması son derece anlaşılır bir şey. Bu belgeselin benim için ayrıca özel bir değeri var. Çünkü Sedad Hakkı Eldem benim sinema anlayışımı çok etkilemiş olan kültür insanlarından biridir. Daha önce bahsettiğim gibi Kemal Tahir ve Adnan Saygun'un benim sinema anlayışımın oluşumunda çok büyük etkileri olmuştur. Bu film



Sedad Hakkı Eldem ile kendisi hakkında çektiği belgeselin hazırlıkları sırasında (1977).

çalışması onu daha yakından tanımam için bir fırsat oldu. Çalışmayı zaten büyük ölçüde kendisiyle birlikte gerçekleştirdik. Özellikle o tarihlerde bilfiil ilgilendiği yapılar, inşaatlar ve projelerle ilgili olarak. Bu açıdan ben Sedad Hakkı Eldem'i tanıtacak bu belgeseli hazırlarken bir yandan da kendisini çok daha iyi tanıma vesilesi elde etmiş oldum.

Ondan sonraki belgesel *Robert College/Old and New* belgeseliydi. Yine bana sipariş edilmişti. Amerika için İngilizce yapılmış bir filmdi. Nasıl ki *Sıladan Mektup* Avrupa'da çalışan yaşayan Türk işçilerinin paralarını Türkiye'ye aktarmaları maksadıyla yapılmışsa, *Robert College/Old and New* de Amerika'daki eğitim vakıflarına yönelik bir filmdi. Kolejin Mezunlar Derneği'nin başında o zamanlar Ali Neyzi bulunuyordu. *Robert College/Old and New*, Boğaziçi Üniversitesi'ne dönüştükten, Arnavutköy'deki Amerikan Kız Koleji'yle birleşip Robert Lisesi haline geldikten sonra bu kuruluşun varlığını devam ettirebilmesi için Amerika'daki eğitim vakıflarından yardım alma amacı güden, dolayısıyla onlara yönelik bir çalışmaydı. Benim için özel değeri benim de bir süre okumuş olduğum eğitim kuruluşu için bir şey yapabilmekti.

Daha sonra TRT için yapılan belgeseller var. 1979 yılında yapıldılar. İlki Cemal Reşit Rey'in 75. yaşı dolayısıyla hâlâ orkestra başında kendi eserlerini yönetir durumda olduğunu gösteren bir belgeseldi. İlginç bir çalışmaydı. Benim belgesel anlayışıma çok uygundu. Film Cemal Reşit Rey'in 75 yaşındayken İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası ile 2. *Senfoni*'nin icrasının provalarıyla başlıyordu. Kendi eserini orkestra elemanlarına nasıl tanıtıyor, nasıl ilk provalar meydana geliyor? O fon içinde kendisinin Türkiye Cumhuriyeti'nin musiki hayatındaki yeri, değeri, önemi, hayatı hakkında bir çalışma... Ve provalarla başladığımız film bu senfoninin konser icrasıyla bitiyordu. Beni çok mutlu eden, heyecan veren çalışmalardan biriydi. Böyle çok önemli, tarihi bir müzik kişiliğiyle çalışabilmek, tanışabilmek ve belgelemiş olmak açısından...

TRT için aynı yıl yaptığım ikinci belgesel gene eğitim gördüğüm okullardan birinin, Şişli Terakki Lisesi'nin 100. yıldönümü için hazırlanmıştı. Şişli Terakki benim yuvadan başlayarak, ilkokul, ortaokul ve liseyi okuduğum bir eğitim kurumu idi. Selanik'te 1879'da kurulmuştu. Bu okulun oluşumunda benim ailemin de zaman zaman önemli katkıları olmuştur. Atatürk'ün hocası Şemsi Efendi tarafından kurulmuş bir okuldur. O açıdan bizim eğitim tarihimizde özel bir yeri olan bir okuldur. Benim eğitimimde de... Bu belgesel benim bu kuruma vicdani borcumun bir ölçüde ödenmesi sayılabilir.

Atatürk ve Sanat, Atatürk'ün doğumunun 100. yıldönümü dolayısıyla Kültür Bakanlığı tarafından bana ve Sinema-TV Enstitüsü'ne verilen bir görevdi. Buradaki ilginç noktalardan birisi, ilk defa Cumhuriyet ve Atatürk'le ilgili bir kutlamada bir Türk yönetmenine film yapma görevi verilmesidir. Bilindiği gibi Cumhuriyet'in 10. yıl kutlamalarında, başlarında Yutkeviç'in bulunduğu bir Sovyet ekibine film yaptırılmıştı. 1973'te Cumhuriyet'in 50. yılında kutlama filmini ise Claude Lelouch'un bulunduğu bir Fransız ekibi yapmıştı. Dolayısıyla böyle bir resmi kutlamada ilk kez bir Türk yönetmene görev verilmiş oluyordu.

Burada şunu yapmak istedim. Atatürk'ün sanat alanındaki yönelimleri, temel düşünceleri neydi? Genel olarak sanattan beklediği neydi? İkinci olarak da şu: sanatçıların resimde olsun, heykelde olsun Atatürk'ü anlayış ve takdim şekilleri neydi? Ayrıca genelde Cumhuriyet kültür ve sanat anlayışıyla geleneksel Osmanlı kültür ve sanat anlayışının karşılaştırılması yapılmaktaydı.

Başka bir ilginç nokta da şu: Size bu film sipariş edildiğinde *Yorgun Savaşçı* dolayısıyla hakkınızda Atatürk ve Cumhuriyet karşıtlığı gerekçeleriyle tezvirat yapılıyor.

Doğru, bu çok ilginç bir durumdur. Bu belgesel benim TRT'deki *Yorgun Savaşçı* çalışmamın henüz tamamlanmadığı bir sırada bana teklif edil-

di. Tabii bu Türkiye'deki kültür ve sanat hayatındaki tezatlar, kargaşalık açısından çok dikkate değer bir durumdur. Bir taraftan ben devletin resmi bir kurumu olan TRT için yaptığım çalışmayı rejim düşmanlığı suçlamaları nedeniyle tamamlayamaz durumdayken, diğer taraftan devletin bir başka kurumu olan Kültür Bakanlığı resmi bir kutlamayla ilgili olarak bana görev veriyor. Tabii, *Yorgun Savaşçı* ve *Atatürk ve Sanat* filmlerinin iç içe gerçekleştirildiği düşünülürse bu bence kültür ve siyaset hayatımızın, üstünde dikkatle durulması gereken bir noktasıdır.

Atatürk ve Sanat'tan sonra başka bir belgesel çalışmanız olmadı galiba.

O tarihten sonra başka bir belgesel tamamlamam mümkün olmadı. Bazı belgesellere başladım, ama tamamlayamadım. Bunlardan birisi Adnan Saygun üzerineydi. Kendisinin sağlığında... Bu tasarının Kültür Bakanlığı tarafından desteklenmesi, sahiplenilmesi söz konusuydu. Fakat değişen bakanlık kadrolan nedeniyle, Saygun tasarısı çekime başlanmış olduğu halde yarım kaldı.

Başlanıp da bitirilememiş bir başka çalışma bana Kanal 7 tarafından sipariş edilmişti. İstiklal Marşı hakkında. Başladık, epey çekim de yaptık. Ama Kanal 7'nin başörtüsü meselesini bayrak edinmesi yüzünden tamamlanamadan yarım kaldı. Bu belgeselin ortaya çıkmasında önemli katkılardan bir tanesi o tarihte hayatta bulunan emekli general Doğan Bayazıt paşaydı. Bilindiği gibi İstiklal Marşı "kahraman ordumuza" ithaf edilmiştir. Çekim aşamasında Kamran İnan'la Namık Kemal Zeybek'le, Beşir Ayvazoğlu ile, Cemal Kutay ile çekimler gerçekleştirmiştik. Bayazıt Paşa'yla da çekim yapmayı konuşup planlamıştık. Fakat o çekim gününden önceki günlerde İstanbul'da Fatih köprüsünde başörtüsü eylemi yapıldı. Ben bu programı haberlerde seyrettim. Kanal 7 bütün haberleri buna ayırdı. O zaman dedim ki eşime, "*Bizim bu tasarımız tamamlanamaz.*" Nitekim ertesi gün Doğan Bayazıt Paşa beni aradı. "*Bu kanalın yapacağı bir işe ben girmem*" dedi. Ben de, "*Sizi çok iyi anlıyorum paşam*" dedim. "*Haklısınız. Be-*

nim de bu durumda bunu tamamlamam çok zor." Çünkü İstiklal Marşı'nın orduya ithafla başladığı hatırlanırsa, orduyu temsil gücü olan bir kişilik olmadan bu belgesel olmazdı.

Benim belgesel alanında son teşebbüsüm de bu oldu.

Kanal bu duruma nasıl yaklaştı? Çekilmiş görüntüleri kullandılar mı?

Tabii onların malı aslında. Ben onlarla da konuştum. "*Bu şartlar içinde ne yazık ki, konunun gerektirdiği bir milli bütünlük anlayışını sağlamak çok zor. Yarım yamalak bir şey yaparak, esas itibariyle milli birlik ruhunu aksettirmeyecek bir çalışmada olmak istemem. İstiklal Marşı'na çok değer verdiğim için...*" dedim. Türk toplumunun ve Cumhuriyeti'nin bir numaralı temel belgesidir. Önemi ölçüsünde bir çalışma gerçekleşememesi durumunda bundan uzak durmak benim için daha uygundu. Onlar da bunu anlayışla karşıladılar. Benden sonra da çok yerinde olarak "Yahu biz bunu bildiğimiz gibi tamamlarız" diye bir davranış içinde bulunmadılar.

TV ÇALIŞMALARI, DİZİLER

Halit Bey dizilerin gündeme gelmesi doğal olarak TV'nin yayın hayatına girmesi ve yaygınlaşmasıyla bağlantılı bir durum. Siz o dönemlerde Türker Bey'in şirketi Erler Film'le çalışıyordunuz. Ve onun TV'ye yönelmesiyle siz de onun paralelinde TV için çalışma dönemine girdiniz. İlk diziniz aynı zamanda en uzunu olan *Zirvedekiler*'di yanılmıyorsam.

Evet, 18 bölümdü. Sinemadan TV'ye yönelişim senin de ifade ettiğin gibi belli bir dönemin özelliği olarak gerçekleşti. 1990 yılında Türkiye'de görsel iletişim alanında önemli bir değişiklik oldu. Özel TV yayıncılığı başladı. Aslında kanunsuz ve kuralsız bir başlangıçtı bu. Yurtdışından uydularla yapılıyordu. Star televizyonunun zamanın cumhurbaşkanının müsamahasıyla sürdürdüğü bu yayına herhangi bir resmi reaksiyon gelmediği

için, açılan bu yoldan başka kanallar da girdiler. Bunlar önce yabancı programlar göstererek başladılar. Fakat zamanla şu çıktı. Hangi kanal yerli film gösterirse o kanal daha yüksek bir izlenme oranı sağlamaktaydı. Bunun üzerine bütün özel TV'ler birbirleriyle yarış halinde piyasadan yerli filmleri toplamaya ve yayın saatlerinin büyük bölümünü bunlarla doldurmaya başladılar. Tabii bunun çeşitli etkileri oldu. Başta, yerli filmleri sinemada seyreden insanları sinemaya gitme külfetinden kurtardı. Evlerinde daha rahat film seyreder hale geldiler. Dolayısıyla, özellikle Türk filmi gösteren sinema salonlarında büyük seyirci düşüşü oldu. İkincisi salonlarda seyirci azalmaktayken TV'de yerli programlar yabancı programların genelde önüne geçmeye başladılar. Birkaç yabancı program dışında Türk yapımları kesinlikle daha çok izlenir oldu. Bu da TV'leri yerli yapıma yöneltti. Tabii tek film yapmak yerine, bir işe girişmişken bir seferde başlayıp bitecek filmler yerine daha uzun şeyler yapmak, yani dizilere gitmek tercih edilir oldu. İşte bu çerçeve içinde bu işe giren ilk kuruluşlardan biri de Show TV oldu. Bu kanalın ilk iddialı dizisi Hülya Avşar'ın oynadığı *Sevginin Gücü* idi. Hatta onu yapmayı bana teklif etmişlerdi. Fakat ben konuyu kendim için çok uygun, yakın görmediğim için yapmadım. Show TV o diziden olumlu sonuçlar elde etti. Bu başarı hem kendilerini hem de rakiplerini cesaretlendirdi. 1993 yılı itibariyle benim *Zirvedekiler*'i yapmam böyle bir ortamda söz konusu oldu.

Peki, bu arada sinemadan uzak olduğunuz 6 yıllık bir dönem var. *Kanlar Koğuşu* ile *Köpekler Adası* arasında. Dizi çalışmaları da bu arada başlıyor. TV yayıncılığının getirdiği talepler dışında başka bir nedeni var mı bunun?

Aslında var. Benim sinema filmi olarak yaptığım çalışmaların parlak başarı olarak kabul edilebilecek son örneği tam da özel TV yayıncılığının başladığı 1990 yılında yapmış olduğum *Kanlar Koğuşu*'dur. Dolayısıyla özel TV darbesinden büyük yara almadan kurtuldu. Antalya Festivali'nde kazanmış olduğu başarı daha sonra gösterimde de ticari başarı kazanması-



Zirvedekiler dizisinin Karadeniz'deki Podima köyündeki çekimleri sırasında (1993).

na destek oldu. Bu açıdan gerek gişe açısından, gerekse ödüller bakımından ki *Karılar Koğuşu* benim en çok ödül kazanan filmim oldu, son olmuştur. Ondan iki sene sonra yaptığım *İki Yabancı* filmi benim en önem verdiğim, üstünde uzun yıllar çalıştığım, en uzun düşündüğüm, beni en iyi anlatan filmlerden biri olmasına rağmen sinemacılık hayatımda karşılaştığım ilk büyük profesyonel başarısızlık oldu.

İlk filminiz *Yasak Aşk*, hatta daha sonraki *Haremde Dört Kadın* da gişe açısından böyle değiller miydi?

Evet, ama onların başarısızlığı benim sinemadaki çalışmalarımı noktalamadı. *İki Yabancı* benim en değer verdiğim filmlerden biriyken kamudaki başarısızlığı meslek hayatımda karşılaştığım en yıkıcı, en belirleyici başarısızlık oldu. Sinemalarda gösterilemedi bile, hiç gösterilemedi. Doğrudan doğruya TV'de gösterildi. Özel gösterilerin dışında perde bulamadı. Bu du-

rum bende sinemaya karşı çok keskin bir soğukluk meydana getirdi. Filmin durumu beni sinema salonlan için tedirgin bir duruma getirdi ve adımlarımı sinema salonlarına çok güç atmaya başladım. Çok yıkıcı bir etkiydi. O tarihlerde ben Türker İnanoğlu ile *Köpekler Adası*'nı hazırlamaktaydım. *İki Yabancı*'dan sonraki tasarımız oydu. Tabii durdurduk. Çünkü *Köpekler Adası* gibi bir filmin de sinemada seyirci bulma ihtimali çok uzaktı. İkimiz de böyle düşünüyorduk. Dolayısıyla ben *İki Yabancı*'dan sonra mecbur kalmadıkça sinema için hiçbir şey düşünmemeye başladım.

İşte bu hal içindeyken Türker İnanoğlu bana *Zirvedekiler* dizisini teklif etti. Bu dizi bizim daha önce yaptığımız *Alev Alev* filminin çekirdeğinden kaynaklanmaktaydı. Eğer finalini benim düşündüğüm gibi çekmek imkanı olsaydı benim favori tasarılarımdan biri olabilirdi. Çünkü finale kadar olan bölümleri ben düşündüğüm gibi yapma imkanı buldum. Finaldeki problem dışında Türker İnanoğlu bana çok uygun çalışma koşulları hazırladı. Çok profesyonel bir ekipti. Konu da benim sıkıntı çekmeden yapacağım ve benimsediğim bir konuydu. Özellikle 90'dan sonra güç kazanan bir zümreyi anlatan bir konuydu. Kirli yollardan kazanılmış servetlerle onların el atmaya başladığı basın, yayın dünyası... O tarih için çok ilginçti. Türker İnanoğlu kendisinin şahsen çok iyi bildiği bir çevreyi anlatmaktaydı.

Fikir zaten onundu galiba?

Evet evet. Türker Bey bu konuyu her zaman olduğu gibi Safa Önal ve Erdoğan Tünaş'la çalışmıştı. Fakat ben her gün, ertesi gün çekilecek bölümlerin senaryosunu yeni baştan yazmaktaydım. Daha sonraki bazı dizilerde de olduğu gibi. Dediğim gibi iş dünyası, paranın bir araya getirdiği karışık insanlar çevresi, sinema ve yeni gelişmekte olan TV çevresi Türker Bey'in çok yakından tanıdığı bir konuydu. Kendisinin yapmış olduğu ana kurgu çok başarılıydı. Onun üzerine benim kendi anlatımımı kurmam zor olmadı. Ortaya çıkan sonuç da TV dizilerinin en başarılılarından, hatta kopyası yapı-

lanlardan biri oldu.

Sarah ile Musa projesi nasıl gerçekleşti?

Zirvedekiler'den sonra ben gene film yapmadım. Teklif yoktu, Türker İnanoğlu da çalışmalarını çok büyük ölçüde TV'ye kaydırmış durumdaydı. 1995 yılı sonu itibariyle, gösterimi 1996'da olacak olan *Sarah ile Musa* dizisine giriştik. Daha doğrusu Türker İnanoğlu'nun benimle yaptığı bir sonraki tasarı tabiri daha doğru olur. Bilindiği gibi konu gerçek bir olaya dayanıyordu. Yani reşit olmayan bir İngiliz kızının bir Türk genciyle evlenip Maraş'ın bir kenar semtinde Türk usulü yaşaması meselesiydi. 1993-94 yıllarında bu olay basını çok meşgul etmişti. Türker Bey bununla ilgilenmiş. İlk senaryo Serpil Akıllıoğlu tarafından yazılmıştı. Bana da konu uygun geldi.

Yıllar sonraki *Bir Türke Gönül Verdim*'in konusu gibi...

Evet. Hatta eşimle TV'de haberleri izlerken şakalaşıyorduk, *Bir Türke Gönül Verdim*'in yeni versiyonu diye. Tabii ben izlerken katiyen "şundan bir film yapayım" diye aklımdan geçirmedim. Ama Türker Bey böyle bir şey düşünüp bana teklif ettiğinde temaya hiç yabancı olmadığım ve o tarih itibariyle başka bir iş yapma durumum da olmadığı için teklifi kabul ettim. Serpil Akıllıoğlu'nun yazdığı o ilk senaryoyla beraber basında o tarihe kadar çıkmış bütün yazıları topladım. Sonra Maraş'a gidip o tarihte cezaevinde olan Musa Kömeağaç'ı görmek, olayları ondan dinlemek istedim.

O ana kadar oynatmayı düşünmüyordunuz yani?

Hayır. Hatta Türker Bey'le muhtelif isimler üzerine müzakere yapıyorduk. Fakat cezaevinde Musa'yı tanıdığım zaman bu rolü en iyi onun oynayabileceğini düşündüm. Bu bana başka bir imkan daha veriyordu. Musa'nın kendisini oynaması, meseleyi çok büyük ölçüde kendi gerçeği içine çekmek özelliği taşıyordu. Başkası oynasa konu başka yerlere kayabilirdi. Oysa Musa'nın oynamasıyla, o mesele ne idiyse onun dışında bir şey

yapmak çok zor hale gelecekti. Bu da benim tercihimdi. İşin esası, gerçeği benim doğu-batı ilişkileri konusundaki düşüncelerimi çok destekleyen bir durumdu. Türker Bey de Musa'nın oynama fikrine yakınlık gösterdi. Musa önce şaşırdı, ama bunun kendi davasına yardımcı olabileceğini düşünerek yakınlık gösterdi. O cezasını tamamlarken biz de hazırlıklan tamamladık ve çekime giriştik. Bu dizide ben bir ölçüde, belgeselle dramatiği iç içe kullanmak imkanı buldum. Bir TV dizisi olması bu imkanı vermekteydi. Daha önce bu konuyla ilgili yapılmış birçok program, haber vardı. Aradan sadece bir yıl geçmişti. Olay hâlâ taze sayılabilirdi. O görüntülerden de yararlandım.

Peki bu bir dizi olmakla beraber sizin sinemacılığınıza, sinemada kaygılarınıza nasıl bir katkı getirdi? Çünkü konu neredeyse eski filminizdeki gibi?

Sinemada gerçekçilik anlayışım açısından ilginç bir deneyim oldu. Sinemada belgecilik anlayışımla, gerçekçilik anlayışını aynı çalışma içerisinde birleştirme açısından. Bu deneyimin dünya sinema tarihinde bir başka örneği var mıdır, ben bilmiyorum. Ama ben, "yahu öyle bir film yapayım ki, belgeyle kurmaca arasında bir anlatım, bir sentez olsun" şeklinde bir teoriden yola çıkmadım. Konu buna imkan veriyordu.

Bu özgün yanına rağmen *Sarah ile Musa* pek başarılı bulunmadı, ama...

Tabii bizim "mümtaz" sinema-düşünür takımı, bir İngiliz kızının Müslüman olup bir Türk kentinde, Türk ve Müslüman usulü yaşamasını, Avrupalılık hayallerine zıt bulduklan için o kesimin içinde filmin bu özellikleri üzerine duran bir tek Allah'ın kulu çıkmadı. Şunu söyleyeyim: Bizim sinema üstüne düşünür geçinenler için yüz karası, acıklı bir durumdur.

İngilizler nasıl karşıladı acaba? Onlara da gösterme imkanı oldu mu?

İngilizler bu konuya Türklerden daha fazla ilgi gösterdiler. Daha fazla derken, TV seyircisi olarak söylemiyorum, sinema-TV kültürü, sanatı üstüne düşünenler bakımından söylüyorum. Bu benim hep tekrarladığım aşağılık duygusunun bir sonucudur. Yani bütün Avrupalılaşma hayalleri

içinde bir Avrupalı kızın Türkleşmesi, Müslümanlaşması meselesi bu takım için dehşet verici bir durumdu. Benim içinse başlangıçta yapmayı düşünmediğim halde, bana teklif edildiğinde yapmaktan pişmanlık esef duymadım. Tam tersine, benim, düşüncelerimi mesleki bir çalışma içinde nevi şahsına münhasır bir şekilde ifade etmek imkanı bulduğum, benim kendi adıma yapmaktan çok memnun olduğum bir tasandır. Ayrıca bu tasarının, olumlu bir istikamette gitmekte olan, Türker İnanoğlu ile iş ilişkilerimi güçlendirmek bakımından da faydası oldu. *İki Yabancı*'nın ortaya çıkarttığı büyük hayal kınklığını önemli ölçüde tamir etti.

Kronolojik olarak baktığımızda bu diziden sonra yeniden bir sinema filmi, *Köpekler Adası*'nı çektiğinizi görüyoruz. Bu filmi daha önce konuşmuştuk. O nedenle biz dizileri konuşmaya devam edelim.

Filmden sonra yine Türker Bey'le ATV kanalı için *Affet Bizi Hocam* dizisini yaptık. O da gene büyük ölçüde Türker Bey'in tasarımı idi. Eşi Gülşen Bubikoğlu'nun oynayabileceği bir tasarı olarak düşünülmüştü. Şimdi hangisi olduğunu unuttum; bir gazetede "Affet Bizi Hocam" adında bir dizi yazı yayımlanmıştı. Esas itibariyle toplumda öğretmenlere, onların hak ettiği değerin, önemin verilmemesinden doğan bir özür duygusu ve her şeye rağmen işini doğru yapmaya çalışan ve öğrencileri için gayret eden öğretmenlerin hayatlarını, zorluklarını anlatan, toplumun daha duyarlı olmasını ifade eden bir diziydi. Türker Bey bundan çok etkilenmiş. Konu bana da çok ilginç geldi. Eşimin de bir öğretim görevlisi olması, onun öğrencileriyle yaşadıklan konuyu benim için daha özel bir hale getirdi.

Siz kendiniz de öğretmensiniz.

Bir ölçüde, evet. Bir ölçüde diyorum çünkü ben her zaman profesyonel sinemacılığımı eğitimciliğimin önünde tuttum. Ondan dolayı kendimi böyle tanımlamaktan biraz çekiniyorum. Benim için öğretmenlik aslında bir öğrenme biçimidir. Ben sinemada öğretmenliği bir şey öğretmekten çok, öğrenme açısından kullanmaktayım. Ben öğrencilerle bir araya geldi-

ğim zaman, onlar benden bir şeyler öğrenmek arzusunda iseler ben onlara kapılan elimden geldiği kadar açık tutmaya çalışıyorum. Onların benden ne öğrendiklerinin doğru bir değerlendirmesini yapabilecek durumda değilim. Ama ben onlardan çok şey öğreniyorum. Yaşça benden farklı öğrencilerin, benim mesleğimle, ilgi alanlarına giren konulara dair ne düşündüklerini, nasıl davrandıklarını ve bunların niçinlerini bilmek, benim kendi bilgi ve tecrübelerimi canlı tutmakta bana çok yardım ediyor. Sinema, TV, kültür, memleket konularında neyi, niçin düşünüyorlar? Ben bundan çok yararlanıyorum.

Buradan tekrar *Affet Bizi Hocam*'a gelirsek...

Evet. Dizide lisede görevli bir kadın öğretmen karakteri var. Bu karakteri işlerken, onun dünyaya bakışı, davranışları, öğrencileri ve sosyal sorunlarla ilişkileri konusunda eşim Gülper'den dolayı yaptığım gözlemlerin büyük yararı oldu. Bunlar bana çok paralellikler sağlıyordu. Yani çok ters bir şey olabilirdi. Bu paralellikler, benzerlikler, yakınlıklar bu ölçüde olamayabilirdi. Bu nedenle benim çok severek yaptığım, yapmış olmaktan dolayı çok memnun kaldığım bir yapım oldu.

Burada da senaryo Türker Bey ve Erdoğan Tünaş, Safa Önal ekibi tarafından mı oluşturulmuştu?

Evet o klasik kadro bir de Serpil Akıllıoğlu, Türker İnanoğlu'nun koordinasyonunda çalıştılar. Ama son hali daha önce tespit edilmiş bir doğrultuda da olsa benim elimden çıktı.

Affet Bizi Hocam sizin bilebildiğim kadarıyla son dizi çalışmanız oldu. Ama TV için "TV Filmi" denilen formatta çalışmalarda da bulundunuz. Bu nasıl bir farklılık içeriyor?

Ben TV dizilerini yalnızca Türker Bey'le yaptım. Bana çok teklif geldi, dizi konusunda. Ama TV dizisi çekmek külfetli bir iş. Açıkçası genç insanların yapması gereken bir iş. Yani benim yaşıma gelmiş insanların TV dizisi çekmesi zor iş. Fizik açısından başlayıp bitmeyen bir iş. Sürekli hare-

ket halinde olman lazım. Uzun soluklu bir işse, hele düşünebiliyor musun, her hafta oynayacak. O zorluktan ötürü zaten çok keskin bir iş bölümü gerekiyor. Bir taraftan yönetmen sette çekerken, bir taraftan da senarist senaryoyu hazırlayacak. Öbür taraftan, çekilmiş olanların montajını birisi yapacak. Çok dikkate değer bir örnek vereyim. Son yılların en parlak dizilerinden biri *İkinci Bahar* oldu; kamuoyunda uyandırdığı ilgi bakımından. Önemli bir nokta: bu dizi üç ayrı yönetmen tarafından çekildi. Senaryosu bir grup tarafından yazıldı. Tabii bir kişi var orada, "master mind" olarak. Genel tasarımı düşünen bir kişi. Ama bizim filmlerinden tanıdığımız Yavuz Turgul, orada senarist ve yönetmen olarak geçmiyor. Tasarımın babası olarak geçiyor. Yani iş bölümü farklı. Başlangıçta diziyi çeken yönetmen değişiyor, ama seyirci açısından bir şey değişmiyor. Başka başka senaryocular yazıyor. Ama seyirci hangi bölüm kimin yazdığını fark etmiyor. Bu durumda, bu oyunun kuralları farklı çünkü. *İkinci Bahar* bu türün en başarılılarından biri. Ama ben onun içinde olmak istemem.

Yönetmenin kişiliğinin yansıdığı bir çalışma türü değil?

Evet. Kimin dünya görüşünü anlatıyor? Belli değil.

Siz o nedenle mi dizilerde yoğunlaşmak yerine TV filmi yapmaya yöneldiniz?

Hah, işte oraya geliyoruz.

Peki sizin yapmış olduğunuz diziler yukarıda söylediğinizden daha farklı bir durum mu arz ediyorlar?

Benim yaptığım bütün TV dizileri aslında parça parça gösterilen birer uzun metraj film gibidir. Yani klasik TV dizisi değildir. Hiçbirisi. Bunu bir marifet olarak söylemiyorum. TRT için yaptığım *Aşk-ı Memnu*'nun 6 bölüm sürmesi, *Yorgun Savaşçı*'nın 8 bölüm sürmesi dizilere kaynaklık eden romanla ilişkiliydi. Özel kanallara yaptığım dizilerin her üçü de aslında dramatizasyonu itibariyle çok uzun, geniş kapsamlı birer filmdirler. Ben o klasik anlamda dizi yapacağımı da sanmıyorum. Neyi istiyorum ben? Ko-

nuşmuştuk, *İki Yabancı* hadisesinden ve *Köpekler Adası* filminin onu pekiştiren başarısızlığından sonra sinema için film yapma konusunda çok büyük bir soğukluk içindeyim. Yapacağım filmlerin TV'de daha ilgi göreceği inancını taşıyorum. Nitekim sinemada gösterilemeyen *İki Yabancı*'nın TV'deki etkileri farklı oldu. *İki Yabancı* en az on kere gösterilmiştir, TV'de.

Yani filmlerinizi izleyen seyircinin salonlarda değil, TV ekranlarında mı varolduğunu düşünüyorsunuz?

Evet. İşte *İki Yabancı* ve *Köpekler Adası* onu gösteriyor ki benim sinema salonuna seyirci çekebilecek gücüm yok artık. Benim filmlerimi sinemada görme hevesi, heyecanı gösteren seyirci kalmadı. Ama filmlerim TV'de gösterildiğinde ilgi oluyor ki tekrar gösterimleri oluyor. Ayrıca TV'lerden bana teklif gelmesi de bunu gösteriyor.

Ama dizi teklifleri geliyor?

Ben dizilerin bana sağladıklan profesyonel avantajlan inkâr etmiyorum. Özellikle *Zirvedekiler* ve *Affet Bizi Hocam* dizileri düşünülürse. Bunlar kendi mesleğimde varlığımı sürdürmek, itibarımı korumak açısından çok faydalı oldular. Ama bunlan sürdürmek bana zor geliyor. Ben daha sükunetli, yaşımın bana getirdiği daha sakin bir ortam arayışı içindeyim. Benim idealim TV için birer bölümlük filmler yapmak. Geniş kapsamlı, yapımı problemli olmayan, geniş değil, derinliği olan, hoşça vakit geçirmekten çok düşünmeye imkan verecek tasarılar anyorum.

Aslında TV formatında sinema yapmayı istiyorsunuz?

Böyle denebilir, evet. Yıllardır bu konuda bazı düşüncelerim oldu. Önüme teklifler geldiğinde ben bunlan bu düşüncelerim doğrultusunda değerlendirme çareleri aradım. Mesela Samanyolu TV 1997 yılında benden bir dizi talep etti. Fakat ben onlara dedim ki, "*Benim açımdan dizi çekmek problemli, onu ileriye atalım. Sonra düşünürüz. Önce başlayıp bitecek bir iş yapalım.*" Onlara karşı teklif olarak, Nazlı Eray'ın *Midas'ın Düşü* adlı hikâyesinden bir TV filmi yapmayı teklif ettim. Hatta dedim ki, "*Bu tek*

filmle olmaz. Başka meslektaşlarım da gene böyle TV filmler yapsınlar. Bu bir dizi, kuşak meydana getirsin." Aslında bu bizim yine Türker İnanoğlu ile TRT için yapmayı düşündüğümüz bir tasarıydı. Dört ayrı hikâyeden, dört ayrı film düşünmüştük. Türker Bey bana bunların senaryolarını da yazdırmıştı. Fakat o tarihlerde, yani 1992-93 yıllarında bunlar gerçekleşemedi.

Midas'ın Düşü o tasarılardan biri miydi?

Evet, onlardan biriydi. Telifini de Türker Bey, Nazlı Eray'dan almıştı. Sonuçta Samanyolu TV prensip olarak bu teklifi kabul etti ve filmin yapımına girişildi. Özellikle dar gelirli insanlardaki para hırsının, meydana getireceği durumların bir hicvi durumundaydı. Çekimler bitti. Stüdyo işlemleri tamamlanırken diğer yapımların da tasarımına geçilmişti. Sonraki ilk tasarı, Azerbaycanlı edebiyatçı Anar'ın *Otelde* adlı hikâyesinden yola çıkarak, Azeri bir entelektüelin İstanbul'daki yaşantısı üzerineydi. Tevfik İsmailov'un yapmasını düşünmüştük, kendisiyle temasa da geçildi. Ama geri planda ne olduğunu bilmemekle birlikte tatsız bir şekilde, oyalama durumu ortaya çıktı. Bu durum beni rencide ettiği için ben kanalla ilişkimi kestim.

Sizin çektiğiniz TV filmi ne oldu?

Film bitmişti, ama seslendirme ve müziklendirmesi yapılmamıştı. Yani yayına hazır değildi. Öyle gösterilemeden kaldı. Tabii üzüntü verici ve üstünde düşünülecek bir durum. Ben gerçek sebepleri bilmiyorum. Kimse bana bunu açıklamadı. Benim irtibatta olduğum kişi *Köpekler Adası*'nın yapımcısı olan Latif Erdoğan'dı. Onun durumu da o grup içinde müşkül hale geldi. Pasifize oldu. Film de sahipsiz kaldı. *Affet Bizi Hocam* tasarısı bundan sonradır.

Affet Bizi Hocam tamamlandıktan sonra bana Osman Yağmurdereli'den bir teklif geldi. Onun *Marziye* dizisinin devamını çekmemi istiyordu. Ama başlanmış bir diziyi devam ettirmek benim açımdan mümkün değildi. Yine de birlikte bir iş yapma arzusu var madem diyerek o zaman

ona da TV filmi teklif ettim. Kabul etti. O zaman kendisine Selim İleri'nin *Gelinlik Kız* adlı hikâyesini tavsiye ettim. O hikâye de Türker Bey'le düşündüğümüz konulardan biriydi. Hatta orada şöyle bir olay oldu. Sevdiğim, çok değer verdiğim bir dostum olan Selim İleri'ye, kendisinden bir hikâye yapmak istediğimi, ama o kadar cazip hikâyesi arasından hangisini seçeceğimi bilemediğimi, o nedenle kendisinin bana benim yapmamı uygun gördüğü bir hikâye tavsiye edip edemeyeceğini sordum. Bana "size verdiğim ilk hikâyeyi hatırlıyor musunuz" dedi. Doğrusu unutmuştum, hatırlattı. 1970 civarında 22 yaşında çok genç bir hikâyeciyken Kemal Tahir'in evinde karşılaşmıştık. Orada bana okumam için bir hikâyesini vermişti. Ben o hikâyeyi çok beğenmiştim. Beğenimi de ona ifade etmiştim. "O hikâyeyi yeniden okuyun. O zaman bana çok yüreklendirici şeyler söylemiştiniz. Benim üzerimde onun çok büyük anısı vardır. Hikâye hakkında aynı şeyleri düşünüyorsanız onu yapmanızı tercih ederim" dedi. Bunun üzerine ben aradan 30 yıl geçtikten sonra *Gelinlik Kız*'ı yeniden okudum ve eskisinden de daha çok beğendim. Geçen zaman, o hikâyeyi daha da değerli yapmıştı. Çünkü Selim İleri o hikâyede kendisinin içinden çıktığı, çocukluğunda tanıdığı bir İstanbul kültürünü, İstanbul'a mahsus insan ilişkilerini anlatmaktaydı. Yazdığı dönemde kendi zamanını ifade etmesi bakımından çok cazipti. Ama geçen 30 yıl içinde anlattığı dünya tamamen kaybolmuş durumda. Hatta o dünyayı hatırlayan çok az insan kalmıştı. İşte o hikâyeden bir senaryo yazarak Osman Yağmurdereli'ye verdim. Bana dedi ki, "*Halit Bey, bu hikâye çok güzel, ama 90 dakikalık bir süreyi doldurmaz. Ben o sürede bir film yapmanız istiyorum.*" Ben de dedim ki, "*Ben bunu o süreye tamamlarım.*" Tabii bu düşüncemi Selim İleri'ye de sorarak gerçekleştirdim. Böylece filmin eski dönemi anlatan sahneleri bittikten sonra o kahramanları günümüze getirerek bu ortam içinde ne olduğunu göstermeye çalıştım.

Ben filmi bitirdim, teslim ettim. TGRT için sipariş edilen bir çalışmay-

dı. Ama ben teslim ettikten sonra bugüne kadar bu kanalda gösterime girmedi. Nedenini bilmiyorum, ama bazı mali anlaşmazlıklar olmuş olabilir. Çünkü bu kanal son zamanlarda bu açıdan zor bir dönem geçiriyor. *Gelinlik Kız* benim TV için yaptığım şimdilik son çalışma oldu.

SİNEMA VE EĞİTİM

Siz Türkiye'de sinema eğitimi alanında ilk olan Sinema-TV Merkezi'nin kuruluşundan beri içinde olan birisiniz. Burada ders vermenin yanı sıra bazı belgeseller çalışmalarda da bulundunuz. Eğitimciliğiniz başka okullar ve kurumlarda da devam etti, ediyor. Kendiniz ise daha önce konuştuğumuz gibi, gençlik yıllarınızda sinema eğitimi kurumlaşmış olarak bulunmadığı için daha çok kendini yetiştirme ve usta-çırak ilişkisi şeklinde bir süreç yaşadınız. Sinema ve eğitim, sinema eğitimi konusunda neler söyleyebilirsiniz?

Buradaki sinema eğitimi konusundaki görüşlerim bana aittir. Bunların mutlak doğrular olduğu iddiasında değilim.

Ben genelde bütün sanat eğitimlerinin usta-çırak ilişkisi çerçevesinde olmasının büyük yararına inanmaktayım. Aslında ben de, senin söylediğin gibi kendi sinema eğitimimi geniş ölçüde bu çerçevede tamamladım. Kendi başıma yaptığım teorik ön hazırlıkları da vardı. Bugün genelde sinema eğitimi yalnıza bizde değil dünyada da, usta-çırak ilişkisi olmaktan çıkıp herhangi bir akademik eğitim-öğrenim haline gelmiştir.

Bu olumsuz bir şey mi?

Hayır, bu düşüncede değilim. Bunun öğrenciler için en büyük yararı bir ortam meydana getirmesidir. Yani öğrencilerin bu alanda bilgilerini çoğaltacak, geliştirecek bir ortama sahip olmalarıdır. Bu ortam içinde hem ilgi alanlarına kendilerini ulaştıracak kitaplara, bilgi kaynaklarına, diğer eğitim-öğretim malzemelerine ulaşmakta hem de bana göre çok önemli olan, kendi aralarında bir yakınlaşma, paylaşma ortamı meydana getirebilmek-

tedirler. Aslında bu alanda çalışacak insanların kendilerini, bu endüstriyel mekanizmanın bir parçası olarak, o parçaya göre geliştirmeleri bugün özellikle pratik eğitimden beklenen amaç haline gelmiştir. Ama gene kendi görüşüm olarak ifade etmek isterim ki, sinemayı da diğer sanatlar gibi, sadece endüstriyel olarak ele almayıp, bunun ötesinde bir sanat, yaratıcılık alanı olarak kabul edenler için usta-çırak ilişkisi bence en önemlisidir.

Peki siz farklı kurumlarda verdiğiniz sinema eğitiminde nasıl bir tarz uyguluyorsunuz?

Şimdi benim ilk ders verme durumum 1974'te, Devlet Film Arşivi'nin henüz Sinema-TV Enstitüsü'ne dönüşmediği bir dönemde düzenlenen kurslarla oldu. Sami Şekeroğlu Harbiye'deki Yapı Endüstri Merkezi'nde sonradan sinema okulunun da çekirdeğinin oluşturacak bu kursları düzenlediğinde ben de içindeydim. İki yıl sonra da okula dönüşünce resmi eğitim başladı. O kurslarda Lütfi Bey "sinema dili," Metin Bey "film analizi," İlhan Bey "sinema teknikleri" dersi vermekteydi. Benim o kurslarda verdiğim ders "sinema ve toplum"du.

Ben şuna inana gelmekteyim. Sinemada araç gereç kullanılması çok kısa süreli bir mesele. Yani sinemanın mekanik kısmını, makineyle yapılan kısmını öğrenmek çok kısa bir sürede olabiliyor. Ben bunu kendi hayatımda yaşadım. Ama ruhunu öğrenme zamanı bitmiyor. Onun sonu yok. Dolayısıyla ben kendi sinema eğitimi anlayışımda öğrencilerime hep şunu telkin etmeye çalıştım: Düşünün!

Ben mekanik kısmı hep başkalarına bıraktım. Kameraya film nasıl konulur, kamera nasıl kullanılır, montaj nasıl yapılır? Bunları ben kendim için bir eğitim alanı olarak katiyen görmedim. Ben kendim için eğitim alanı olarak hep düşünce kısmına ağırlık vermeye çalıştım. Bu kurslardan başlayıp Sinema-TV Enstitüsü'nün kuruluşundaki derslerde de benim verdiğim dersin adı "sinema ve toplum" idi. Benim orada vermek istediğim şuydu: siz sinemacı olarak bir kitle sanatı yapmaktasınız. Topluma yönelik bir

sanat yapmaktasınız. Bu konuda başarılı olabilmek için toplumunuz hakkında bilgiye sahip olmalısınız. Sinema eserlerini toplumlarından ayrı düşünmek doğru olmaz. Tabii sinema-toplum ilişkileri mekanik bir ilişki olmaktan çok bir çeşit kültür meselesidir. Bugün de ben öğrencilere sürekli olarak şunu ifade etmeye çalışıyorum. Bir şeyi yapmak kolay öğrenilir. Ama bir şeyi bilmenin sonu yok. Onun için ben sürekli olarak sinema üstüne düşünmenin önemini ifade etmeye çalıştım.

İnsanı hayvandan ayıran iki önemli özelliği var: beyni ve elleri. Burada ellerin kullanılışı hiç kuşkusuz çok önemli. Bu insanı insan yapan özelliklerden biri. Ama bana göre beynin kullanılışı bundan daha önemli. Beynin kullanılışını geliştirmek ellerinkinden daha zor ve sonu yok. İşte ben eğitimciliğimde esas olarak bunlara çok dikkat ettim. Oysa bugünkü eğitim sistemi öğrencilere, daha çok ellerini nasıl kullanacaklarını öğretiyor. Öğrencilerin çok büyük bir bölümü de zaten bundan fazlasını istemiyor. İşte beyni kullanma durumunda usta-çırak ilişkisi ağırlık kazanıyor. Çünkü elleri kullanma meselesi bir mekanik meselesi.

Sinema-TV Merkezi'nin bir sloganı vardır. Belki sizin vurguladığınız, hem beyni hem eli birlikte kullanmayı hedefleyen: "Eğitim içinde üretim, üretim içinde eğitim!"

Evet. İlke olarak doğru idi, ama uygulamada böyle olduğundan şüpheliyim. Genellikle elin kullanılmasında kaldığını düşünüyorum.

Siz Amerika'daki bazı üniversitelerde film çalışmalarında bulundunuz. Bunları da eğitim faaliyetleri içinde anabilir miyiz?

Orada ben mezuniyet aşamasına gelmiş öğrencilerin projelerini yönlendiren bir çalışmada bulundum. Ne yapmaya çalıştım? Aslında Türkiye'de geliştirdiğim fikirleri Amerikan atmosferinde uygulamaya çalıştım. Türkiye'de ben kendi kültür kaynaklarımızdan yararlanmaya çalışıyordum. *The Intercessors* filmini düşünürken tabii Wisconsin Üniversitesi'nde yapılmış birçok film vardı. Ama öğrenci filmlerinin hemen hepsi kendi bireysel

dramları, fantezileriydi. Ben orada dedim ki, "*Ortak bir kültür kaynağından yararlanalım.*" Ne kadar gariptir. August Derleth, Wisconsin'de yaşamış ve yüz civarında kitap yazmış bir adam. Hiç kimse filmini çekmemiş. Bizim çalışmamızdan sonra da, görebildiğim bütün Amerika öğrenci filmleri yine bireysel konulara dönmüşlerdi. Bu açıdan *The Intercessors* farklı bir çalışma oldu.

Bir ara Japonya'da da eğitim çalışmalarında bulundunuz galiba.

Evet. Kyoto Sinema Okulu'na davet edilmiştim. *İki Yabancı* filmim, İstanbul'daki Japon konsolosu, aynı zamanda değerli bir Türkolog olan Akira Motoyama tarafından Japon Kültür Vakfı'na gönderilmiş. Onlar da ilginç bulup Japon sinema okullarına göndermişler. Bunun üzerine beni davet ettiler. Filmimdeki doğu ve batı kültürlerinin karşılaşmasının bir ders konusu olarak değerlendirilmesini istediler. Benim önem verdiğim kültür özelliklerinin yanı sıra değişik kültürler arasındaki farklılaşmalar ve yerine göre bu kültürler arasındaki özellikle batı kültürüyle diğer kültürlerin çatışmaları konularında ve bunun *İki Yabancı* filminde işlenişi üzerinde konuşma yaptım. Benim bu temel meselelerime onların da bir sinema eğitim programı çerçevesinde ilgi duymuş olmaları benim açımdan önem ve değer taşır.

REFİĞ SİNEMASININ ÖZÜ VE BİÇİMİ

Önceki konuşmalarımızda Aile kavramı sık sık geçti. Söz gelişi *Gurbet Kuşları*'nın asıl başarısını buna dayandırdınız. *Haremde Dört Kadın*'ın ise, tam tersine bu aile meselesini göz ardı ettiği için başarısız olduğunu söylemiştiniz. Sizinle yapılan bir söyleşide de şunları söylüyorsunuz: "Filmlerimin esas konusu, toplumsal gelişme karşısındaki Türk ailesinin durumudur."[1] Aile kavramından ve

[1] *Dünya*, 27 Nisan 1979.

bunun sizin sinemanızdaki yerinden söz edebilir miyiz?

Burada iki açıdan yaklaşmak mümkün. İlki benim özel yaşamımdan yapılabilecek bir yaklaşım. Ben geniş bir ailenin içine doğdum. Babamlar dokuz kardeştiler. Dedem hayatta olduğu sürece dedem ailenin reisi, hakimiydi. Onun ölümünden sonra aile dağıldı. Ha şimdi, benim çocukluk ruhumda, dayanışma halinde büyük bir aile ve bir noktadan sonra o ailenin çözülmesi meselesi var. Dedem öldüğünde ben on yaşlarındayım. Yani aile problemlerinin benim ergenlik zamanımdan biraz önceye rastlaması söz konusu. Bu, aile meselesinin, beni kendi hayatımda doğrudan doğruya etkileyen kısmı.

Sonra aklım başıma geldikçe, bilinçlendikçe ben ne görüyorum? Türk toplumunda temel birimin birey değil, aile olduğunu görüyorum. Bilhassa Türk toplumunu batı toplumlarından ayıran özellikler üstüne bilinçli bir şekilde düşünmeye başladıktan sonra karşıma çıkıyor bu. Batıda temel sosyolojik birim bireydir. Ama Türkiye'de ailedir. Türk toplumundaki sosyal dengeyi sağlayan büyük ölçüde aile yapısıdır. İçinde doğduğum büyük aile dayanışması sürdükçe nispeten huzurlu, güvenli bir hayat yaşadım. Ben böyle bir yapının içinde yaşarken bunun bilincinde değildim. Ama çözülmeye başladığı anda onun sıkıntılarını bir birey olarak hissettim. Sonra bilinçlendikçe Türk toplumu, sosyoloji vb konularıyla ilgilendikçe bir de baktım ki, benim bilfiil yaşadığım mesele Türkiye için temel meseleymiş. İşte başlangıçta sezgi, yaşanmışlık, çözülen ailenin bireyi olmanın sıkıntıları gibi tecrübelerle sosyal gerçekler benim filmlerimde bir noktada üst üste geliyor.

Siz sürekli olarak Türk toplumunun batı toplumlarından farklı olduğunu bu nedenle Türkiye'de yapılan sinemanın da kendi ulusal gerçeklerine uygun olması gerektiğini savunuyorsunuz. Batı sanatının temelini ise sınıf meselesi ve bundan kaynaklanan toplumsal çatışmalar olarak görüyorsunuz. Yani ferdin dramının da büyük ölçüde bu çatışmadan ileri geldiği söylenebilir. Kemal Tahir bir derginin kendisiyle yaptığı konuşmanın bir yerinde şunları söylüyor. "Bugünkü sinemacı-

larımızın en büyük eksikliği batıdaki bu dram anlayışını Türkiye'de yapılan filmlerde uygulamalarıdır."[2] Bu açıdan sizin sinemanızı konuşsak.

O dram anlayışı aslında işin teorik bilincinde çok olmadan, bilgisi az, ama sezgisi daha kuvvetli şekilde diyelim ki, *Gurbet Kuşları, Haremde Dört Kadın, İstanbul'un Kızları*, hatta ikinci filmim olan *Sevişiğimiz Günler* gibi filmlerimde var. Ben batı tipi birey dramından uzak durmaya çalıştım. Bak ilginç bir örnek. Aslında Visconti *Rocco ve Kardeşleri*'nde toplumsal bir dramı anlatmak istiyor. Bunu isterken çok ilginç bir şekilde filminin adı gene birey merkezli. Rocco ve kardeşleri... Bu çok ilginç. Çünkü batının dram anlayışı bireyin dramı meselesi. Şimdi Visconti'nin bu durumu, içinden çıktığı toplumun özelliklerine bağlılığının, o özelliklerin çok bilincinde oluşunun bir ifadesi. Ben o şekilde yapmak istemiyorum. Ben herhangi bir bireyin ağırlık kazanmadığı, çeşitli bireylerin dengeli bir şekilde dağıldığı bir panorama çizmek istiyorum. Bunun ilk, ama oldukça ham bir girişimi *Sevişiğimiz Günler*'di. Üç genç kız ve onların ilişkide bulunduğu erkekler. Kim kahraman? Yok. Bunun çok daha bilinçli hali *Gurbet Kuşları*'ndaki aile. O aile fertlerini anlatırken her birine eşit mesafede yaklaşmak. Konuyu bir birey dramı olarak değil bir aile dramı olarak anlatmak. Filmin zaten çok tutulmasının sebebi aileyi ön plana getirmiş olmasaydı. *Haremde Dört Kadın*'a geldiğimizde de bireysel bir dram yok. Bir sosyal panorama söz konusudur. Ben bunları yaparken tabii ki daha tanıdığım ilk günden, Kemal Tahir'le birlikte çalıştığımız *Haydar Kuyusu Cinayeti*'nden itibaren "drama düşmüş insan" meselesinin hiç şüphesiz bilincindeyim. Çok da yararlandım. Ama ben burada farklı bir şey yapmaya çalışıyorum. Drama düşmüş birey yerine bir toplumsal panorama, bir toplumsal ilişkiler dizisi sergilemek istiyorum. O tarihlerde bu meselenin teorik yanlarını bugün bildiğim gibi ya da zamanla bileceğim gibi bilmediğim

[2] *Ulusal Sinema*, sayı 3-4, 1968.

zamanda bile sezgilerim ve arayışlarımla batıdan farklı bir dram anlayışı içindeydim. Şimdi sana çok açık söylüyorum ki, "*Gurbet Kuşları*'nı ya da *Haremde Dört Kadın*'ı yaparken batının dram anlayışından farklı bir film yapayım" diye düşünerek yapmadım. Hayır. Ne diyoruz biz: Toplumsal gerçekçilik. Toplumu anlatmaksa mesele o zaman burada toplumu anlatırken şu ya da bu bireyin dramının ağırlık kazanması değil, toplumsal ilişkilerin hakim olması benim için o tarihte önemli. Bugün için de tabii. *Sevişiğimiz Günler, İstanbul'un Kızları, Haremde Dört Kadın* gibi bir filmleri yaparken ben bir arayış içindeyim. Bu nedir? Seninle daha önce konuştuğumuz "Halk Sineması"ndan farklı bir sinema yapmak. Türk seyircisini Türk toplumunun gerçekleriyle karşı karşıya getirebilmek. Türk toplumunun ... toplum... Ha ben toplumu anlatacaksam birey topluma egemen olmasın. Toplumsal özellik hakim olsun. 60'lı yılların ilk yarısı itibariyle ben bugünkü olgunlukta değilim. Bugünkü bilgimde, düşüncemde değildim. Hatta o filmleri yaptıktan 5 yıl sonrasında da. Ama bir arayışım vardı. O arayış içerisinde görebildiğim gerçeklere nesnel yaklaşma gayretim vardı. İşte o nesnellik adeta paralel bir şekilde Kemal Tahir'in cezaevindeyken yazdığı ilk romanlarında köy hayatına bakarken klasik müstebit, sömürücü köy ağası, ezilen köylü kalıbından kaçması gibi köylü gerçeği nedir? Hapishanede tanıdığı köylüler yoluyla, onların durumuna nesnel yaklaşarak hem Marksistlikten hapse girmiş hem Marksistliği kabul edilebilir bir hikâye yazacağım diye kendini zorlamıyor. Aynı paralellik içindeydim. Bu bir sezgi meselesi...

Filmlerinizin büyük çoğunluğunun ana mekânının kent olduğunu görüyoruz. Bazı filmlerde köyden kalkıp kente gelenler ya da kentten köye gidenler var, ama ana olarak sinemanızın bir kentli sinema olduğu görülüyor. Siz ferdi dramdan uzak durduğunuzu söylüyorsunuz, ama kentte yaşanıyor filmlerinizdeki dramlar. Bunda kuşkusuz sizin kentli bir insan olmanızın etkisi var. Kentlilik ferdiyetçiliği de getiren bir şey belki.

Filmlerimin kent ağırlıklı olduğu tespiti doğru. Burada söylenecek ilk

şey senin de söylediğin gibi, şu: ben bir kentliyim. Ben dünyaya baktığım zaman İstanbul'u gördüm. Benim ailem de kentli. Dolayısıyla ben kent kültürü içinden çıkmış bir aile çocuğuyum. Bundan dolayı benim kültür konularına yaklaşımım hep kentli gibi oldu. Bunu bir meziyet olarak söylemiyorum, ama ben mesela folklordan da pek hoşlanmamışımdır. Folklora ilgim objektif ve heyecansız bir ilgi olmuştur. Beni daha çok ilgilendiren kentli insanın dramı olmuştur. Kendim kentli olduğum için. Ayrıca ben Türkiye henüz bir tarım toplumuyken, Türkiye'nin ilk sanayici ailelerinden birinin çocuğu idim. Sanayileşme halindeki toplum ve bu süreçteki kentli insanın dramı veyahut bu sürece giren kırsal kesim insanlarının sorunları doğal olarak beni ilgilendirdi. Ama aynı zamanda tarihsel bir perspektiften baktığımızda bu Türkiye'nin de ana meselesiydi. DİE istatistiklerine göre Türkiye'nin bir tarım toplumu olmaktan bir sanayi toplumu olmaya geçtiği yıl 1975 yılıdır. İlk defa o yıl Türk ekonomisinde sanayi sektörünün payı tarım sektörünün önüne geçmiş ve ilk defa kent nüfusu kır nüfusunu aşmıştır. Tabii bu İstanbul'un fethi gibi keskin bir tarihi dönemeç sayılamaz. Tarihi bir oluşumun dönüm noktasıdır. Dolayısıyla 60'ların ortasından, hatta 60'tan 1975 yılına kadar Türkiye diyelim ki sanayileşme gayretinde bir ülkenin dramlarını yaşamaktaydı. Neden? Çünkü o gün değil bugün artık biliyoruz ki, 27 Mayıs darbesinin oluş sebebi Adnan Menderes'in bir sanayi altyapısı kurmak için talep ettiği 300 milyon dolarlık krediyi ABD vermediği için Sovyetler'den almak düşüncesiydi. Onu engellediler. Ama Süleyman Demirel onu devam ettirmiş. Adnan Menderes'in başaramadığı Sovyet kredisini alıp sanayileşmeyi becermiş. Türk toplumunu tarım toplumu olmaktan sanayi toplumu olmaya götüren bir numaralı kişi Demirel'dir. Onun yanı sıra Bülent Ecevit de Demirel'in başlatmış olduğu bu sanayi hamlesini sürdürmüştür. İşte bu çerçeveden bakıldığında Türkiye 80'lere gelindiğinde artık bir sanayi toplumuna dönüşmüş durumdaydı. 90'lara gelince ise bir zamanlar tarım ülkesi olan

Türkiye dış ticaretinde sanayi malları satarken tam tersine tarım ürünleri ithal eden bir ülke haline gelmiştir. İşte bu süreçte Türkiye'deki sosyal ilişkiler, toplumsal meseleler bir tarım toplumu olduğu zamanlardakinden farklı bir duruma girdi.

Bu açıdan bakıldığında sizin az önce sözünü ettiğiniz ve daha çok 60'lı yıllarda yapılmış olan filmlerinizdeki dram anlayışıyla son dönem filmleriniz arasında bir fark var olduğunu ve bunun toplumsal yapıdaki değişimden kaynaklandığını söyleyebilir miyiz?

Doğru. Bu açıdan benim 1980'lerden sonra yaptığım filmlerde bir karakter değişikliğinden söz edilebilir. Benim çizgimin genel gerçekçilik gidişinde bir değişiklik olmadan sosyal özellikler açısından özellikle 80'lerin sonundan itibaren yaptığım filmlerimin, 60'lı, 70'li yıllarda yaptığım filmlerden farklı özellikler taşıdığını söylemek mümkündür. Yine bu açıdan bakıldığında son dönem filmlerimde bireysel dramların daha ağır basmaya başladığı görülür. *Teyzem, Hanım, İki Yabancı* ve *Köpekler Adası* örneğinde olduğu gibi.

Sizin hemen bütün filmlerinizde kadınlar ağırlıklı yer tutuyor. Buna ek olarak özellikle ilk dönem filmlerinizde cinsellik meselesine ağırlıklı olarak yer verdiğiniz görülüyor. Kadın ve cinsellik konusuna bakışınız nedir?

Konuşmalarımızın başında ifade ettim. Benim düşünce hayatımdaki ilk büyük etken Freud idi. Freud'un üstünde en çok durduğu, insan davranışlarında cinselliğin bir temel etken olması meselesiydi. Tabii bunu ben kendi özel hayatımda da yaşıyordum. Sadece kitabi olarak Freud böyle yazmış diye değil. Freud'a ben niye ilgi duyuyorum? Çünkü onun meseleyi ortaya koyuş tarzını etrafıma, içinde bulunduğum hayata uyguladığımda "adam ne güzel görmüş" diye düşünüyorum. Benim gözlemlerim Freud'un kuramsal olarak getirdiği görüşleri doğrular yoldaydı. Dolayısıyla ben cinselliği insan davranışlarının bir temel enerji kaynağı olarak görmekteyim. Buna Freud "libido" diyor. Tabii ben film yaparken bu tarz Freud-

yen tabirlerden bahsetmek onun libidosu şuydu, bunun libidosu buydu, demek istemedim. Hayır. Ama genelde canlılardaki cinsellik meselesi benim temel ilgi alanlarımdan biriydi. Bugün de canlıların hayatına baktığımda, canlıların, bilhassa memeli hayvanların cinselliğinin ne kadar büyük bir etken olduğunu hâlâ müşahede ediyorum. Kedimizi mesela, kısırlaştırdık. Daha büyümesini tamamlamadan, cinsel içgüdüleri harekete geçtiği için dışarı gitmek istiyor. Eş aramak istiyor kendisine. Dışarıdaki kediler eş için sürekli birbirlerinin gözlerini çıkartıyorlar. Sürekli bir kavga dövüş. O köpeklerin hali. Ha, hayvanlarda bu cinsellik çıplak bir şekilde cereyan ediyor. İnsanlarda çıplaklık özel hallerde ortaya çıkıyor. Üzeri örtülü. Ama o örtünün altında o insanın davranışlarını meydana getiren, hatta dramını, trajedisini meydana getiren unsurların bir kısmı cinselliğe dayanıyor. O açıdan ben cinsellikle baştan itibaren ilgilendim. *Yasak Aşk* da adı üstünde esas itibariyle bir cinsellik dramı idi.

Kadınların filmlerinizde bu kadar başat olmasını buraya dayandırabilir miyiz bir şekilde? Türkiye'deki kadının konumu ve cinsellik meselesi birlikte düşünüldüğünde...

Şimdi şunu ifade edeyim ki ben gözümü açtığımdan şu konuştuğumuz ana kadar, kadınlara erkeklerden çok daha büyük ilgi duydum. Yani ben gözümü açıp anamla babamı gördüğümde anama daha çok ilgi duydum. Babamla pek fazla bir yakınlığımız yoktu. Arkadaşlık meselesine gelindiğinde, ileriki yaşlarda tabii ki çok doğal olarak kız arkadaşları tercih ettim. Ben genelde kadınlara çok daha ilgi duyuyorum. Ha, erkeklerin arasından bir Kemal Tahir, bir Adnan Saygun, bir Sedad Eldem çıkmışsa, bir Atatürk çıkmışsa o ayrı. Ama genel olarak kadınlara çok daha yakınlık duyuyorum. Çünkü kadınlar hayatın gelişmesi sırasında onu gözledim ki doğuran olduklan için doğaya erkeklerden çok daha yakınlar. İnsanın doğadan kopmasının müsebbibi çok büyük ölçüde erkekler. Erkeklerde doğayla uyumsuzluk, doğayla çatışma kadınlara göre daha güçlü. Bu da be-

nim doğaya yakın olduğum gibi, insanlarda da kadınlara yakın olmamı getiriyor. Ben düşünmekteyim ki, dünya şu konuştuğumuz gün yok olma sürecine girmiş durumda. Dünyayı bu süreçten kurtarmanın bir tek ihtimali varsa, o da kadın egemenliğidir. Çünkü dünyayı yok oluşun eşiğine getiren genelde erkekler. Dünyada savaşları planlayan da, çıkaran da, uygulayan da genelde erkekler. Ha onların arasına katılan kadınlığını kaybetmiş erkeksi kadınlar da var. Ama erkeklerle kadınlar arasında bir ayrım yapmak gerekirse doğuran kadınlar doğaya daha yakınlar. Doğayla daha çok uyum içindeler. Erkekte doğayla çatışma, doğaya egemen olma, doğayı ve diğer canlı varlığı tahrip etme içgüdüsü genelde daha fazla. Bu yüzden ben oldum olasıya genelde, özel kişiler hariç kadınlara daha yakın ilgi gösteriyorum. Bu yaşıma kadar ilişkilerimde de ben erkeklerle çok kavga haline girdim. Ama çok kavgalı olduğum kadın hatırlamıyorum. Ayrıldığım eşlerim dahil.

Fikri bir anlaşmazlık kavgasından mı bahsediyorsunuz, yoksa başka bir şeyden mi?

Hayır. Fikri aşan bir şey. Mesela şunu söyleyeyim. Fikri açıdan farklı düşündüğüm erkekler benimle ölümüne mücadeleye girmişlerdir. Ben bazı erkeklerle fikir aynlığına düşmüşsem onlar benim varlığımı ortadan kaldırma teşebbüsüne girmişlerdir. Benim fikri bakımdan anlaşmazlığa düştüğüm kadınlar da olmuştur, ama bunların arasında kadınlığını kaybetmiş olanların dışında benim fikirlerimle uyuşmayanlar erkeklerde olduğu gibi benim varlığımı ortadan kaldırma teşebbüsüne girmemişlerdir. Ben onlarla karşılaştığım zaman gözlerinden okuyorum. Benimle aynı fikirde olmayan bir kadının, fikirlerinden katiyen vazgeçmeden, bana karşı bir canlı varlık olarak davranışını biliyorum. Bu durumda olan erkeklerin davranışını da biliyorum. O bakımdan ben hayatımda hep kadınlarla daha kolay anlaştım.

Bu söylediğiniz kadınla erkek farkı belki evrimle de ilgili. Doğuran kadın

evde, erkek ise dışarıda av peşinde koşan, eşini ve çocuklarını korumak için savaşmak zorunda kalan taraf.

Avcılıkta evet. Ama iş tarıma geldiği zaman, hayır. Tarımda da kadın çalışıyor gene.

Kendinizi bu erkek tanımının dışında mı düşünüyorsunuz?

Yani hem içinde hem dışında. Yani fikren dışında, ama fiilen içinde. Çünkü iş inada bindiğinde ben başta gaddarlık düşünmesem bile bana karşı gaddarca davranıldığında orada da benim erkeklik damarım fena kabarıyor. Orada kadın kadar doğal, kadın kadar her şeye rağmen içinde şefkat duygusu muhafaza eden bir varlık olamıyorum. O zaman o erkek yırtıcılığı bende de dışa vuruyor. Ama onun ötesinde, bir mücadeleye itilmediğim zaman kadınların davranışını daha uygun görüyorum. O ortam bana daha uygun bir ortam görünüyor. Ama öbür ortam mücadele ortamı, savaş ortamı haa, bana karşı yöneltilmiş bir tehdit gördüğüm zaman orada da fena erkekleşiyorum.

Meslek hayatınızdaki bazı tartışmalarda olduğu gibi mi?

Eh. Meslek hayatımda da onun belirtileri olmuştur. (*Kahkaha atıyor.*)

Kadınla erkeğin farklılığına dair bu entelektüel yaklaşım bir yana siz cinselliği filmlerinizde nasıl işlediniz?

İnsanları hayvanlardan ayıran en önemli mesele keskin bir bilinç meselesi. Hayvanlar buna sahip değiller. Böyle olduğu için içgüdüleri hayvanlarda daha güçlü bir etken haline geliyor. Ama insan bilinci kendi içgüdülerinin de farkında. Bu bilinç insana hayvanlarda olmayan birtakım özellikler kazandırıyor. Etik ve estetik, bunların başlıcaları. Yani ahlak anlayışı da güzellik anlayışı da bir bilinç meselesidir. Dolayısıyla insan bilinçlendiği ölçüde ahlak ve güzellik konusunda belli bir bilgiye ve o bilginin meydana getirdiği bir davranışa sahip olur. O bilgi, o bilinç olmadığı zaman insan davranışları hayvan davranışlarından zaten farksız hale gelir. Bizim birçok temel meselelerimiz herhangi bir memeli hayvanın temel meselelerinden

farklı değil. Yani yaşamını sürdürebilmek meselesi, kendini ölümden koruma meselesi, çoğalma meselesi. Bunlar bizim ortak özelliklerimiz. Ama bizi onlardan ayıran ne? Bilinç meselesi. Bak akıl demiyorum, hayvanlarda da akıl var. Bu bilincin meydana getirdiği bilgilerden mesela bilimden, fenden hayvanların haberleri yok. Bunun gibi matematikle, lojikle ilgileri yok. Aynı şekilde etikle, estetikle de ilgileri yok. Dolayısıyla insanın kendi cinselliğinin, kendi içgüdülerinin bilincindeyken aynı zamanda kendisini insan yapan unsurun belli ahlaki değerler, belli güzellik kavramlarıyla mümkün olabileceğini de bilmesi gerekiyor. Zaten insan dramı buradan ortaya çıkıyor. İnsanın belli ahlaki değerlere bağlı kalamadığı noktalarda, içgüdülerin bunu aştığı noktalarda. Ben de zaten filmlerimde cinsellik meselesine yaklaştığım zaman işte özellikle insiyaklarla, içgüdülerle ahlakın çatıştığı noktaları ele almaya çalışıyorum. Tabii bunun yanı sıra bir de güzellik, estetik meselesi var. Cinsellik estetik olabileceği gibi gayet kolay estetik dışına da çıkabilir. Hayvanların cinselliğinde estetik bir durum söz konusu değil. Onların da zaten böyle bir iddiası yok. Sinemada –ki burada kendi adıma konuşuyorum– ben cinselliğe eğilir iken cinsellikle, içgüdülerle ahlakın, etiğin çatıştığı noktaları ele alırken elimden geldiği kadar, becerebildiğim kadar bunun estetik olmasını da düşündüm. Cinsellik çıplak haliyle, hayvansı haliyle, salt içgüdü haliyle düşünüldüğünde son derece de antiestetik bir durum. Bu çok ince bir çizgidir. Ne ölçüde becerdim ne ölçüde beceremedim o ayrı bir tartışma konusudur, ama cinsel meselelere yaklaşırken bunun bir estetik içinde olmasına da gayret ettim.

Bu söylediklerinizden yola çıkarak bir şey sormak istiyorum. İnsanın temel dürtüleriyle –özellikle cinsellik için konuşuyorsak eğer– ahlakın karşı karşıya geldiği noktalarda insanın dramının ortaya çıktığını söylediniz. Bu çatışmanın olduğu noktalarda, yani insanın doğuştan, varoluştan gelen o temel dürtülerle sonradan, toplumsal yaşayıştan meydana gelen ahlak karşı karşıya geldiğinde sizin tavrınız nedir? Özellikle filmlerinizdeki kahramanlarınıza yaklaşımınız bakımından?

Her zaman ben fert olarak erkek olsun, kadın olsun insanın doğuştan gelen dürtülere sahip olduğunu kabul etmekle beraber bu cinsel içgüdülerin tezahürünün toplumsal ahlak kurallarıyla da denetlendiğini ifade etmeye çalıştım. Tabii bu denetimin de değişkenliği üstünde durdum. İşte *Gurbet Kuşları* veya *İstanbul'un Kızları*...

Şehrazat filmini dahil edemez miyiz?

Şehrazat daha farklı. Mesela eleştirmeciler benim filmlerimden bahsederken *İstanbul'un Kızları*'nı hep *Şehrazat* ile eşleştirirler. Ama benim açımdan *İstanbul'un Kızları Şehrazat*'dan çok *Gurbet Kuşları* ile yakınlık gösteriyor. Onun tamamlayıcısı bana göre. Sebeplerini *Gurbet Kuşları*'nı konuşurken söylemiştim. İşte bu noktada *Gurbet Kuşları* ve *İstanbul'un Kızları* filmlerimde insanın o doğal içgüdülerinin toplumun ahlaki denetimin altında olduğunu vurgularken bu ahlaki denetim mekanizmasının da mutlak bir kıstas olmadığını bunun değişkenliğini de vurgulamaya çalıştım. Çünkü cinsellikle ilgili olarak diyelim ki İstanbul'daki kozmopolit çevrenin, batılılaşmış çevrenin, Hıristiyan çevrenin (*Gurbet Kuşları*'ndaki Rum kadın düşünülürse) tavırları başka türlü. Geleneksel Anadolulunun tavırları ise daha başka. Hatta *İstanbul'un Kızları*'nda geleneksel Anadolu tiplerinin de cinsel davranış ve denetimde birbirlerinden farklı tezahürleri var. İşte bu açıdan bakıldığında, "Cinsel dürtüler üstünde sosyal, ahlaki denetim vardır, ama bunun mutlak bir kıstası, ölçütü yoktur. Bu kıstas değişik mekânlarda, değişik zamanlarda, değişik şekilde tezahür edebilir." Bu nedir? Bu bir diyalektik durumdur. Değişkendir. İşte bu açıdan *Gurbet Kuşları*, *İstanbul'un Kızları* ile birlikte ele alındığında birbirlerini tamamlarlar ve daha iyi açıklarlar.

Daha önceki konuşmalarımızda siz Türk toplumunun en ayırıcı vasıflarından birinin manevi değerler olduğunu söylediniz. Siz o manevi değerleri toplumsal bir gerçeklik olarak kabul ediyorsunuz, ama kişisel inanç anlamında farklı bir konumdasınız. Materyalist bir düşünceden, materyalist düşünce yönteminden

yola çıkarak manevi değerlerin önemine varmak gibi ilginç bir durum da söz konusu.

Evet buradaki durum şu. Materyalist bir görüş noktasından yola çıktığımızda, yani dünyevi meselelere bakarken toplum diye maddi bir varlık var. İnsan diye karşımızda maddi bir varlık var. O maddi varlıklan incelemeye kalktığımızda bakıyoruz ki insan dediğimiz biyolojik varlığın, fizik ve biyolojik varlığının ötesinde bir ruhsal boyutu var, bir manevi boyutu var. Aynı şekilde toplum bir maddi varlık. Şu kadar milyon insan. Ama iş sadece nüfus meselesi değil. Nüfus meselesi ve adam başına düşen gelirin ne olduğu, zenginin ne kadar zengin, yoksulun ne kadar yoksul olduğu değil. Bir de bakıyorsun bunlan bir araya getiren inançlar var. Şimdi ben eğer toplumumla ilgileniyorsam ve toplumumun önemli bir özelliği din meselesi ise, "E benim dini inançlarım çok kuvvetli değil, din meselesini ben karşıma alacağım" diyemem, toplumumu anlamak istiyorsam. Ben bireye baktığım zaman da benden daha dindar olan insanın niçin öyle olduğunu anlayabiliyorum. Ve onun benim gibi olmasını da istemiyorum. Eğer dindar bir insan dindar olmanın ona sağladığı ruh huzurundan rahatlık duyuyorsa, memnun oluyorsa ben onun inancına niçin karşı geleyim? Veya o inancı nasıl görmezlikten geleyim. Dolayısıyla benim bu konulara yaklaşımım esas itibariyle gene gerçekçi olmaya dayanıyor. Meselenin hem maddi hem de manevi boyutlannda. O açıdan ben dindar bir insan değilim, ama dindar bir insana düşmanlık duyan bir insan da değilim. Bir insanın dindarlığının sebeplerini bir ölçüde anlayabilecek de durumdayım. Bu bir psişik hadisedir, bir ruh hadisesidir. Tabii bu ruhsal hadisede bazı patolojik durumlar da olabilir. Bu patolojik durumlar din konusunda aşırılıklara, sapmalara yol açabilir. Her konuda olduğu gibi.

Özel bir şey olacak, ama sormak istiyorum yine de. Siz dindar olmadığınızı birkaç kez söylediniz. Ben de zaten öyle olduğunuzu biliyordum. Ama yine de inandığınız bazı manevi değerler var mı? Sizin psişik halinizi, ruh halinizi karşılayan bazı şeyler yok mu? Bu mesela hayvan sevginizde, doğa sevginizde

gözlemleyebildiğimiz bir şey?

Şimdi fizik ve metafizik konular. Fizik konularda konuşmak daha kolay. Fiziğin çünkü belli ölçüleri var. Fiziğin ağırlığını ölçüyorsun, sıcaklığını ölçüyorsun, boyunu ölçüyorsun... Fizik konular üstünde fikir yürütmek elinde ölçüler olunca daha kolay. Ama metafizik konular zor. Tabii ki ben prensip olarak, hayatı sadece bir fizik varlık olarak görmüyorum. Can. Can'ın kendisi metafizik bir olay. Ben insan ruhu diye bir şeyin varlığını hiç şüphesiz biliyorum. Beni konuşturan ne? Beni düşündüren ne? Benim düşüncem fizik bir şey değil. Tamamen metafizik bir şey. Dolayısıyla bir metafizik olay da var. Bunun izahı çok zor. Bak mesela ne yapıyorlar genleri araştırıyorlar, haritasını çıkarıyorlar. E ruh üzerinde yapsınlar bakayım? Ruh konusunda çaresiziz.

Orada bir tek, hormonlardan, birtakım salgı bezlerinin salgılarının azalıp çoğalmasından ve böylece insanın daha depresif veya daha mutlu olması gibi bazı şeylerden söz ediliyor.

Ruh üstünde bir şey yapmamız mümkün değil. İnsan psikolojisi üstünde fizyolojik olarak bazı şeyler yapabiliyorsun. İşte senin de söylediğin gibi fizyolojiden çıkıp psikoloji üstüne etki yapıyorsun. Ama insan ruhu üstünde oynamak mümkün değil. Tabii metafizik kavramları meydana getiren temel sorular... Ruh nedir? Ruhu meydana getiren nedir? Yaratılış nasıl olmuştur ve neticede evrenin sınırları nedir? Ben hiç kuşkusuz bu soruların da bilincindeyim, ama bunlar benim üstesinden gelemeyeceğim sorular. Yani ben insan ruhu, o ruhun o varlığı konusunda, o ruhun var edilmesi konusunda, var edenin kimliği, var oluşun temel kaynağı ve varlığın sınırları konusunda ben hiçbir şey söyleyemiyorum. Ama onu biliyorum, onun idrakindeyim. O zaman ben nereye gidiyorum. Gücüm neye yeterse, imkanın neye elverirse. Tabii ki benim metafizik olayların varlığından hiç şüphesiz haberim var, ama ben orada manipülasyon olabileceğine inanmıyorum. Beni dindar yapmayan bu işte. Yani ben birtakım ha-

reketleri yaparsam, yatarsam kalkarsam, birtakım sözleri söylersem bu metafizik olaylarda bir manipülasyona, bir yönlendirmeye... Hayır buna inanmıyorum. Buna inanmıyorum. Diyelim ki ben insanın Allah'la pazarlık yapabileceğine inanmıyorum. İnsanın Allah'la pazarlık edemeyeceği meselesi beni dindışı bırakıyorsa ben bu dindışılığı kabul ediyorum. Ama benim üstümde bir gücün olduğunu, benim aklımın eremediği bir güç olduğunu da biliyorum. Ama ben ona duayla, ibadetle, şununla bununla erişmenin de imkanı olduğuna inanmıyorum. Onun için dindar değilim diyorum.

Fizik bir güç değil, ama üstünüzde hissettiğiniz güç?

Yok. Fizik olan varlıkları algılamak, onları tanımlamak tanımak, hatta onları kullanmak, değerlendirmek imkanlar nispetinde olabiliyor. Ama fizik ötesi zor. Onun için ben biliyorum öyle bir şey olduğunu, ama benim gücümün dışında bir şey olduğu için, ona güç yetirmeyeceğim için mümkün olduğu ölçüde kendimi ondan uzakta tutmaya çalışıyorum. Yani ben tanrının bana vahiy göndermeyeceğini biliyorum. Tanrının geçmişte bazı insanlara gözüktüğü, bazı insanlara bazı talimatlarda bulunduğu kabul ediliyor. Bana gözükmeyeceğini biliyorum. Gözükmesini de talep etmiyorum. İşte benim dinle ilişkim bu noktada. Ben bu açıdan baktığım zaman dini bir boyutuyla bir sosyal olay, bir boyutuyla psikolojik bir olay olarak kabul ediyorum. Ama burada insanla tanrı ilişkisinde kendi adıma söyleyeyim ben Allah'ın canını sıkmak istemiyorum. "Allah'ım benim sesime kulak ver. Ben senden şunu istiyorum" diye Allah'tan bir talepte bulunmuyorum. Ama Allah bazı taleplerde bulunuyor. Bu taleplerin ben değişik insan gruplarında değişik talepler olduğunu göz önünde tutarak bu taleplerde mutlak bir birlik olmadığını görüyorum. Mutlak talepler olmadığını görünce bu taleplerden hangisinin gerçekten Allah'ın talebi olduğunu, hangilerinin onun adına yapılmış talepler olduğunu kestirmek zor. Ondan dolayı bu konuyla fazla ilgilenmiyorum. Çünkü insanların bir kısmı Tanrı'nın

kendilerinden taleplerinin bu yönde olduğu görüşünde,. Bir kısmı şöyle olduğu görüşünde. Pekâlâ kimler Tann'nın kendilerinden hangi talepleri yerine getirilmesini istediğine inanıyorlarsa o şekilde yerine getirsinler. Ben özellikle kendi yaşadığım toplumda, insanların inançlarına saygılı olmaya çalışıyorum. Yani ben oruç tutmuyorum. Ama oruç tutan adama da, "Enayi misin ya, niye oruç tutuyorsun?" katiyen demiyorum. Ben namaz kılmıyorum, ama namaz kılıp Allah'a karşı görevlerini, vecibelerini yerine getirip huzur duyan insana da bu huzurdan ayırmaya çalışmıyorum. O açıdan bakıldığında benim Tann talepleri arasında karşısında olduğum kesin bir şey var: kurban kesilmesi. Onu da şiddetle bütün Müslüman dostlarıma, "Sizin Allah'la aranızdaki anlaşmada bir yanlışlık var. Bunu gözden geçirin" diyorum. Bugün hayvan kıyımı haline getirilmiş bu iş.

Tabii başka dinlerde de var bu kurban meselesi.

Dinlerde var da geçirdiği evreler de çok dikkate değer. Şimdi insan kurban etmekle başlıyor. Tabii insan yerine hayvan kurban edilmesi bir aşama. Hz. İbrahim insan kurban etme geleneği içinde oğlunu kurban etmeye niyetleniyor. Oğlunu kurban etmemesi için insan yerine hayvan geliyor. Hıristiyanlığa geldiğimizde kurban meselesi yeniden ortaya çıkıyor. Tann kendi oğlu İsa'yı kurban ediyor. İnsanlığın kurtuluşu için. Dolayısıyla insan kurban etme Yahudilikte kaldırılmışken, Hıristiyanlık insanlık için, insan kurban etmeyi yeniden getiriyor. Bu konudaki en ilginç filmlerden bir tanesi biliyorsun Tarkovski'nin son filmidir: *Kurban*. Daha sonra gelen Müslümanlık tannnın oğlunu kurban etmesini kabul etmiyor. Hz. İbrahim oğlunu kurban edecekken koç geliyor. Ama bugünkü şartlar da bunun son derece de kötü bir istismar haline geliyoruz. Madem ki bunun mutlak bir usulü yok, yani insan kurban ediyorsun, hayvan kurban ediyorsun, habire bu hayvan ya da adam kesme kuralı değişiyor. Ha o zaman yeni baştan karar almak imkanı var. "Kardeşim şu şu ayetlere dayanarak, kurban meselesini karara bağlayabiliriz" diye her zaman yeni içti-

hatlar kurmak imkanı var. Tabii bu din adamlarına düşen bir şey.

Filmlerinizin azımsanmayacak bir bölümü edebiyat uyarlamalarından oluşuyor. Başta Kemal Tahir ve Halit Ziya olmak üzere Halide Edib'ten, yabancı yazarlardan uyarlamalarınız var. Uyarlama konusuna nasıl yaklaşıyorsunuz?

Diyelim ki *Aşk-ı Memnu*, *Yorgun Savaşçı* örnekleri... Burada olduğu gibi romancının adını vermişsem ve romanın adını kullanmışsam mutlaka o romanın karakterine belli bir saygıyla yaklaşmışımdır. Orada yapacağım filmin, romancının niyetinden, hedeflerinden farklı, aykırı olmasını istemem. Aynı hedefte buluşmak isterim. Dolayısıyla eğer *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı* gibi çok saygı duyduğum romanlar söz konusuysa orada romancının yapmak istediklerini, o dünyayı sinema diliyle nasıl yansıtırım kaygısı ortaya çıkıyor. Aslında ilginçtir. Bu konuda hiçbir çalışma olmadı. Mesela *Aşk-ı Memnu* romanının yapısal özellikleri nedir, ondan yapılan filmin özellikleri, farklılıkları nedir? Kimse bunların üzerinde durmadı. Kaçınılmaz bir şekilde farklılıklar olması gerekiyor oysa. Çünkü o romanların başarısı alanlarının dilini başarıyla kullanmalarından geliyor. Yani edebiyat ise edebiyatın ve Türk dilinin başarılı kullanılması. Sinema olduğu zaman sinematografik, yani hareketli görüntü karşılığını bulabilmek önemli.

Bir de ilk filmim *Yasak Aşk*'ta olduğu gibi bir romandan hareket edip ondan tümüyle farklı bir şey yapmak. Öyle olunca artık kitabın adından farklı bir ad kullanmak durumundasın. Sadece yerli değil *Carmen*'den de yaptım, *Üç Silahşörler*'den de, şu anda aklımda olmayan başka yabancı romanlardan da uyarlamalar yaptım. Ama önem verdiğim, değer verdiğim bir romancının eserinden uyarlama yapmışsam, hem romancının dünyasından uzağa düşmemek, onunla çelişmemek hem de onu edebiyat eseri olmaktan çıkarıp sinema eseri yapmak niyetini taşımışımdır. Tabii niyetler budur da sonuçlar nasıldır? Bu da ayrı bir araştırma konusu.

Filmlerinizde, en ticari olanlarda bile ilginç bir matematik seziliyor. Adeta kâğıt üstünde denklem çözülürmüşçesine karakterlerin kendi içlerinde yaşadık-

ları dramlarla, birbirleriyle olan dramları ana yapıyı oluşturuyor.

Şimdi tabii burada şu var. Özellikle senaryo çalışmalarında ben çoğu zaman bir senaryo yapısına çok matematik ve geometrik bir problem gibi yaklaşırım. Ele aldığım temalar vardır. Sosyal temalar, insani temalar. Bu temaların işlenmesi birçok zaman matematik ve geometrik formüller haline dönüştürülür.

Bu bazen insan da mekanik, yapma bir duygu uyandırıyor.

Bazıları için uygun olmayan, yapma bir yaklaşım sayılabilir. Ama benim alışkanlığım bu. Bir senaryoyu kâğıt üstünde bir matematik problemi gibi çözümlemek. Daha önce konuştuğumuz filmlerden diyelim ki *İhtiras Fırtınası* da matematik formüllerin yan yana gelmesiydi, *Yarın Ağlayacağım* filmi de. Mesela burada Kadir İnanır'ın getirdiği, İlhan Engin'in yaptığı bir savcı üzerine film tasarımı söz konusu. Bu bana çok parlak gelmiyor. Ama işimiz film yapmak. Serbest de bırakıyorlar. O zaman neye göre yapacaksın? Eğer elindekini adapte etme durumunda olduğun bir roman değilse veyahut olmuş bir vakadan, tarihi olaydan yola çıkılmıyorsa, hayali bir meseleyse, o zaman yola çıkarken hayalini belli metotlara göre işletmek gerekiyor. Yani bir sistem dahilinde hayalini iletmek durumundasın. Ha o zaman burada benim açımdan önemli olan ne? Film kahramanı hangi şartlarda drama düşmüş insan özelliği taşır? Drama düşmüş insanın en büyük özelliği nedir? Kendi kendisiyle çelişkisi. Kendi içinde girdiği çıkmaz. İşte orada doğruluğu prensip haline getirmiş savcının karşısına en sevdiği insanı cezalandırma durumunda ne yapacak? Bu gibi durumlarda bu dramatik çelişkiler, adeta matematik formüllerle çözümlenir hale geliyor. Kaç bilinmeyenli denklem? Bu filmde birkaç tane denklem var. Savcının babasıyla olan ilişkisi, savcının anasıyla olan ilişkisi, savcının kansıyla olan ilişkisi, savcının sevgilisiyle olan ilişkisi bunların hepsi iç içe çözümlenmesi gereken çok bilinmeyenli bir denklem. Aynı şekilde gazeteci kız. Onun hedefiyle olan ilişkisi, patronuyla olan ilişkisi. Bu denklemler ne

ölçüde uygun çözümlenebilirse. Tabii bunlann sadece uygun çözümlenmesi mekanik bir şey getirir. O mekaniklikten canlı hale gelebilmesi, insani vasıfların ortaya çıkmasıyla, yani oyuncuların sadece makine aksamı olmakla kalmayıp, mümkün olduğu ölçüde canlı varlıklar haline dönüşmesi söz konusu. Onun elde edilmesi hem oyunculara hem de yönetmenin o cevheri değerlendirmedeki hünerine bağlı işler.

Sizin kişisel olarak müziğe özel bir eğiliminiz olduğunu biliyorum. Sinema ve müzikten konuşurken bunu birkaç şekilde ele alalım. Birincisi daha ilk konuşmalarda geçtiği üzere sizin müzikle olan ilişkiniz, yatkınlığınız meselesi. İkincisi sizin film müziği konusunda görüşleriniz ve filmlerinizde kullandığınız müzikler. Bir de sizin sinemada yapmaya çalıştığınız, arayışında olduğunuz şeyi müzik alanında gerçekleştirmiş bir kişi olan Adnan Saygun üzerine konuşalım.

Şöyle ifade edeyim. Ben ortaokul lise çağlarındayken büyük ölçüde radyodan dinleyerek ve bazı dostlar vasıtasıyla klasik batı müziğine çok yakın ilgi duydum. Hatta İstanbul Şehir Orkestrası'nın Cemal Reşit Rey yönetiminde Saray Sineması'nda –o tarihlerde konser salonu yok– verdiği konserleri takip ederdim. Yabancı solistler de gelirdi. Çok klasik müzik meraklısıydım. Müzik sevgim o istikamette gelişmekteydi.

Aileden gelen bir etki var mıydı?

Hayır. Ne annemin, ne babamın ne de ailede herhangi birinin bu tarz müziğe özel bir ilgisi yoktu. Zaten babamın sanatın hiçbir koluyla fazla bir ilişkisi yoktu. Özel bir müzik ilgisi de yoktu. Annem müziğe daha çok meraklıydı. O da alaturka müzik dediğimiz, şarkı türünü tercih ederdi. Arada alafranga bazı parçalan, 30'ların moda olmuş tangolannı sevdiği olurdu. Ama ilgisi radyoda dinlemenin ötesine geçmedi. Bende de radyodaki klasik müzik yayınlarından, belki okuldaki müzik derslerinin uyandırdığı etkiden dolayı genelde ilgim o yönde oldu. Belki şu da söylenebilir. 40'lar itibariyle biz yazlığa Büyükdere, Sarıyer'e giderdik. Arif Mardin, Nazmi Akıman bir gruptular. Okulda Ömer Umar diye bir arkadaşımız

daha vardı. Onlar da klasik müziğe çok meraklıydılar. İşte o arkadaşlık ilişkileri de bir ölçüde buna etki etmiştir, ama zannediyorum insiyaki bir şeydi. Ben, diğer konularda görüldüğü gibi ciddi şeylere meraklıydım her zaman. Çocukken okuduğum şeyler ansiklopedilerdi. Yani idrakim arttıkça hep ciddi konularla ilgilendim. Müziğin de ciddi tarafı beni ilgilendirdi. Mesela ben Robert College mühendislik bölümünde okurken, hiçbir akademik müzik bilgim olmamasına, nota bilmememe, bir alet çalmamama rağmen oranın klasik müzik kulübü başkanı olmuştum. İlgimden ötürü. Klasik müziğe kulaklan yeni alışmaya başlayan insanlar için ilk benimsenen besteciler Beethoven, Çaykovkski gibi bestecilerdir. Ama benim üstümde çok etkisi olmuş bir müzik olayı 1953 yılında Taksim Belediye Gazinosu'nda Adnan Saygun'un kendi yönetimindeki *Yunus Emre Oratoryosu* icrasına gitmiş olmamdı. Çok etkilendim Yunus Emre'den. Üstümde çok büyük bir etki yarattı. Onu dinledikten sonra ben Yunus Emre'nin divanını okuma isteği duydum. *Yunus Emre Oratoryosu* beni Cumhuriyet Türk musikisiyle ilgilenmeye yönlendirdi. Ama Adnan Saygun'u tanımam epey sonra oldu. Zannediyorum 1975'te tanıştık. Yani müziğini dinlemem Kemal Tahir'i tanımamdan önceydi, ama kendisini tanımam Kemal Tahir'in ölümünden sonra, Gülper'le evlenmemden sonra oldu. Dediğim gibi müzikte de önce senfonik müzik tarzı, senfoniler, büyük orkestra için yazılmış müzikler, opera ilgimi çekti. Ankara Devlet Operası yazlan İstanbul'a, Açık Hava Tiyatrosu'na gelirdi. İlk operalan 1950 başı itibariyle orada seyrettim. Dediğim gibi ilgim vardı, ama beni bütün ömrüm boyunca ilgilendirecek olan müzik olayı o oratoryoyu dinlemem oldu. Tabii sonra imkanlar arttıkça müzikteki ciddi formlan araştırdıkça Wagner karşıma çıktı. Onu önce orkestra eserlerinden, operalar için yazdığı uvertürler vasıtasıyla tanıyordum. Operalanna ulaşmak güçtü. Temsil edilmeleri zordu. Mesela Türkiye'de *Uçan Hollandalı* ilk defa Ankara'da 1956 yılında temsil edildi. O zaman görmüştüm. Plak endüstrisi, video kayıtlan ve CD

teknolojisi sırasıyla çıktıkça bunlan edinmek imkanı çoğaldı.

Fiilen sinemaya başladıktan sonra ulusal kültürle ilgilenmem söz konusu olduğunda benim sinemada yapmak istediklerimi başka alanlarda yapmış olanlarla da çok ilgilendim. Kemal Tahir bunlann başında geliyordu. Hemen ardından Adnan Saygun'un müzikte yaptıklan, yani kendi yerli kaynaklanmızdan yararlanması ve bu yerli kaynaklarla dünyada geliştirilen en son ifade tekniklerinin sentezi meselesi. Bu beni çok ilgilendirdi. Onun yanı sıra Cemal Reşit Rey'le, Necil Kazım Akses'le, son günlerinde bant kayıt çalışmamız olan Ferit Alnar'la... Cemal Reşit ile ilgili bir belgesel yaptım 75. yaşı dolaysıyla 1979'da. Saygun üzerine bir film tasarladım. Kültür Bakanlığı önce destekler oldu, ama idari kadrolar değiştiğinde başlanıp da sonu gelmeyen bir tasan olarak kaldı. Ama benzer bir tasanyı mimar Sedad Hakkı Eldem hakkında gerçekleştirmek imkanım oldu. Çünkü o da mimarlık alanında, benim sinemadaki düşüncelerimi, çok yetkin bir şekilde gerçekleştirmiş bir mimardı.

Yeri gelmişken mimarlık ve sinema arasındaki görüşünüzü alalım.

Mimarlıkla kendi mesleğim arasında her zaman bir yakınlık görmüşümdür. Yapma meselesi. Bir plan, tasanm üzerine bir yapı gerçekleştirme. O açıdan film yapımının kendi adıma mimarlıkla çok akrabalığı olduğu düşüncesindeyim. Film yapımcılan da mimarların çoğunluğu gibi sipariş üstüne yaparlar. Yani bir mimarın yapacağı en özel şey kendisi için yapacağı evdir. Onun dışında verdiği hizmet başkalannadır. Profesyonel sinemacılık bu açıdan da mimarlıkla paralellikler taşır. Mimarın tıpkı, elinde olan malzeme neyse o malzemeyle yapısını oluşturma zorunluluğu gibi sinemacı da yaşadığı, ülkeye göre, içinden çıktıklan kültüre göre, hitap ettikleri topluma göre ve ellerindeki ekonomik, teknolojik imkanlara göre bir malzeme ve hitap edeceği kitle sorunu, burada kuracağı dengeler meselesi vardır. Bu açıdan mimarlıkla çok ilgilenmişimdir.

Senaryolar da mimari bir plan gibi dediniz. Sizin söylediğiniz bir sözü alın-

tılayayım: "Edebiyat ve resimden çok mimarlık ve müzik benim sinemamda ağır basıyor" demişsiniz. Mimarlık kısmını aşağı yukarı söylediniz. Müzik ile sinemanız arasındaki bağlantı için ne söyleyebilirsiniz?

Şimdi sinema zaman içinde var olan bir ifade meselesidir. Tabii sinemada bir mekân boyutu da var. Ama asıl önemli boyutu zaman boyutu. Sinema zaman içinde var. Bir tablo için zaman söz konusu değil. Bir mimarlık eseri için bir ölçüde söz konusu. İçinde gezip dolaşma bir zaman meselesi kabul edilirse. Zaman meselesi olan, kavramı olan en önemli sanat dalı müzik. Sadece zaman içinde varolan bir sanat müzik. Müziğin esası nedir? Melodi. Bir melodinin ortaya çıkması zamanla kayıtlı. Ancak belli bir zaman içinde ortaya çıkabilir. Dolayısıyla bir müzik eserinin ortaya çıkışı zamanın değerlendirilmesiyle mümkündür. Nitekim müzikte bu zaman kavramına "tempo" deniliyor. Zamanın değerlendirilmesi. İşte sinema bu açıdan müzikle akraba bir sanattır. Sinema zaman içinde yer alan ve ancak zamanla varolan bir ifade alanı olduğu için müzikle yakın akrabadır. Ve sinemanın seyirci üzerindeki etkisi zamanın doğru değerlendirilmesiyle çok bağımlıdır. Yani sinemanın müzikle ilişkisi sadece filmlere şarkı konulması, fon müziği konulması değildir. Bizatihi kendisinin zaman boyutu olduğu için müzikle paralelliği çoktur. Ben de film yaparken bunun bilincindeyim. Filmin, mimari özellikleri açısından planlanması gibi onun son halini almasındaki müzik özellikleri de benim açımdan çok önemli, temel özelliklerdir. Ama bunun bilincinde olup da bu meseleyi ne ölçüde değerlendirdiğim ayrı bir konu.

"Dramatik yapıyı müzik kompozisyonlarının formel yapılarına uygun olarak tasarlarım," diyorsunuz.

Tabii bu geniş kapsamlı bir şey. Daha önce ifade ettiğim gibi ben müzikte özellikle senfonik formlarla çok ilgilenmiş bir insanım. Benim en çok sevdiğim müzik tarzı senfonidir. Çünkü müzik ifadesinde bana göre ulaşılmış, varılmış en yüksek noktadır senfonik form. Bu tamamen bir za-

man içinde etkili olma meselesidir. Mesela opera diyelim. Opera müzik formlarının en iddialısı, en genişidir. Operada oyun vardır, görsel elemanlar vardır. Sahne, kılık, kıyafet ve diğer görsel öğeler. Oysa senfoni an müziktir. Senfonide sadece ses vardır. Birinin bütün sanat kollarından yararlanması meselesi öbürünün salt ses olması. Müzikte Wagner, *Gesamtkunstwerk* diye bir kavram gerçekleştirme iddiasındaydı. Yani bütün sanatların toplamı. Wagner kendi yaptığı operalara da bu adı vermekteydi. Çünkü operalarının metnini, yani edebiyatla ilgili kısmını kendisi yazmaktaydı. Besteyi kendisi yapmaktaydı. Sahne taşarımını da büyük ölçüde kendisi yapmaktaydı. O tarihe kadar da böyle bir sanatçıya rastlamıyoruz. Wagner bu alanda dünya tarihinin gördüğü en büyük sanatçı. Eğer illa ki "tarihin gördüğü en büyük sanatçı kim" diye sorulursa bana, "Wagner" derim. Onun yapmaya çalıştığı, bütün sanatların toplamı meselesini sinema büyük ölçüde gerçekleştirmiştir. Yani sinema onun tabiriyle *Gesamtkunstwerk*'dir. İçinde edebiyat vardır, resim vardır, tiyatro vardır, müzik vardır vb. Wagner'in ulaşmaya çalıştığı noktaya sinema kendiliğinden ulaşmıştır. Sinemada da bana göre bunun en çok idrakinde olanların başında Eisenstein gelir. Onun özellikle sinema üzerine yazdığı teorik metinleri okunduğu zaman onda da Wagner'in amaçları, gayretleri, ulaşmak istediği nokta, ifade alanlarının genişliği, bunlar arasındaki uyumlar bakımından Wagner'le paralellikler çok açık biçimde görülür. Eisenstein bunu teorik olarak ortaya koymuştur. Ayrıca bu teoriye girmeden, Wagner'le hiç ilgisi olmadan bütün sinemacılar yapmaktadır. Bunu sinemada bilinçli olarak yapan sinemacılardan biri Visconti'dir. Yani Wagner'in müzikte yaptığını sinemada yapma paralelinde olan. Bana göre benim büyük saydığım sinemacıların büyük çoğunluğu bu yoldan gitmişlerdir. John Ford mesela. Belki Wagner operası seyretmekten hiç hoşlanmayabilirdi. Ama sineması buna çok yakındır. Edebi metinleriyle, oyuna verdiği özellikle, müzik boyutuyla, bütün özellikleriyle. Doğuya baktığımızda Kurosawa'nın, Mizogu-

chi'nin filmleri bunun başka örnekleridir. Ben de becerebildiğim kadar, gücüm yettiğim kadar, kendi kabiliyetimin sınırlan içinde bunu yapmaya çalıştım. *Haremde Dört Kadın* olsun, *Aşk-ı Memnu* olsun, bambaşka açılardan *Yorgun Savaşçı* olsun, *Hanım* olsun, en an haliyle belki *Köpekler Adası* olsun işte bu anlayış, yani sinemayı bütün sanatlann sentezi olarak görme, özellikle müzikle akrabalığının, ortaklığının bilincinde olma ve bir çeşit müzik efekti yaratabilme gayreti çerçevesinde düşünülebilirler.

Siz filmlerinizde film müziği olarak özgün unsurlar kullanabildiniz mi?

Bunu dönemlere ayırmakta yarar var. Türkiye'de sinemada genelde en zayıf alan ses alanı olmuştur. Görüntü, görsel ifade alanında özellikle 60'lardan sonra çok dikkate değer bir gelişme meydana geldi. Ses kullanımı maalesef aynı paralelde gelişemedi. Uzun zamanlar filmlerde fon müziği çok ihmal edilen bir alan olarak kaldı. Çok az sayıda filme özgün film müziği yapılabildi. Çok sayıda film ise sağdan soldan bulunan plaklarla geçiştirildi. Belli bir zamanın teknik ve ekonomik şartlarının bir sonucuydu. Maalesef benim de birçok filmimde, dikkat etmeye çalışmama rağmen çok nahoş durumlar oldu. Mesela *Gurbet Kuşları* filmi. Bugün bir klasik olarak değerlendirilen bu filmim ne zaman önüme gelse, filmin fon müziği beni dehşete uğratır. İşte çırpıştırma fon müziği örneklerinin en tipik örneğidir, *Gurbet Kuşları*. Yani sıradan pek çok filmde olan hadise sıradan olmaması gereken bu filmde bile vardı. Mesela *Şafak Bekçileri* filminin fon müziği *Exodus* filminin müziğidir.

Şehirdeki Yabancı'da Wagner var ama.

Evet orada Wagner var. İşte böyle bir eklektik müzik olmaması için, herhangi bir yabancı filmin fon müziğini olduğu gibi kullanmamak için ben bir şey yapmaya çalıştım. Kahramanını biraz bana benzeyen, Wagner müziği dinleyen biri yaptım. Dolayısıyla o dinlediği için fon müziğini de Wagner yaptım. Ama bu başka türlüsü olamadığı içindi.

O tarihlerde hiç özgün müzik yapılamıyor muydu?

Çok zordu. Bir defa stüdyolar geniş kapsamlı bir ses kaydı için gereken donanıma sahip değillerdi. Benim ilk özgün müziği olan filmlerimin arasında *Haremde Dört Kadın* vardır. O tarihlerin tecrübeli, çok faal bir fon müziği hazırlayıcısı Metin Bükey tarafından yapılmıştı fon müzikleri. Yani bestelerin çoğu orijinal değildi, ama müzik düzeni filme göre düşünülmüştü. Yani bir yerden alınıp konulmamış, bu film için düşünülmüştü. *Bir Türke Gönül Verdim*'e benzer bir biçimde Abdullah Naili Bayşu yapmıştı. Kendisi bir Türk halk müziği sanatçısıydı. Filmde de genelde o tür müzik kullanmaya çalışmıştım. Benim filmlerim için yapılan ilk ciddi özel kompozisyon *Aşk-ı Memnu* için Yalçın Tura'nın yaptığı kompozisyondu. Orada o fon müziğinin yapılabilmesindeki en büyük imkanlardan biri filmin özel bir kuruluş değil de TRT tarafından yapılmasıydı.

Demek ki yapımcılar teknik imkanlar dışında maliyet açısından da buna yanaşmıyorlardı.

Tabii tabii. Çok önemli bir maliyet konusuydu. Doğru. Daha sonra yaptığım filmler içinde en geniş kapsamlı, özgün müzik *Yorgun Savaşçı* için Kemal Sünder tarafından bestelenen müzik oldu. Ve o müzik başka bir filmde kullanımı mümkün olmayan bir şekilde Gürer Aykal'ın yönettiği özel bir orkestra tarafından seslendirildi. Öyle bir senfonik orkestra ki o orkestranın üyelerinin hepsi çok önemli solistlerdi. Gönül Gökdoğan, Nuri İyicil, Yusuf Güler Aksöz gibi her birisi kendi alanında bir virtüöz olan kimseler. Gözükmedikleri için fonda ses olarak böyle bir şeyi rahatlıkla kabul ettiler. Belki Türkiye'de kurulan en mükemmel senfonik orkestraydı. O kayıt İstanbul Radyosu'nda yapıldı. Bir film stüdyosuna o orkestrayı sığdırmak mümkün değildi çünkü. Hatta daha sonra Kemal Sünder'in *Yorgun Savaşçı* için yaptığı müziklerden bir süit çeşitli senfonik konserlerinde çalındı. Benim de çok sevdiğim bir müziktir. Daha sonra synthesizer'ların gelişmesiyle Türkiye'de film müziği meselesi çok değişti. Çünkü bu aletleri kullanmayı bilen herhangi bir insan büyük orkestranın çıkara-

bileceği sesleri çıkarmaya başladı. Bu gelişme 80'lerin ikinci yarısıyla 90'ların başında yaygınlaştı. Bu da film müziğinde müthiş bir atılım meydana getirdi. Bu gelişme benim filmlerimde de çok yardımcı oldu. Özellikle Melih Kibar'la yaptığımız çalışmalar. *Karılar Koğuşu*'na yaptığı müzik çok ilginç, çok etkili bir müzikti. Aynı tarihlerde Malatya cezaevinde bulunan Malatyalı Fahri'nin yine o tarihlerde bestelediği bir türküden yola çıkarak yaptığı fon müziği çok ilginçti. Gene Melih Kibar benim *Zirvedekiler* adlı TV dizim için de çok başarılı fon müziği yaptı. Gene Melih Kibar *Köpekler Adası* için çok iyi bir müzik yaptı. Ve Gene Melih Kibar son yaptığımız *Gelinlik Kız* adlı TV filmim için de çok iyi bir müzik yaptı. Bunun yanı sıra *Hanım* gibi, *İki Yabancı* gibi bazı filmlerde filmlerin özellikleriyle, karakterleriyle uyumlu bir şekilde, yani doğrudan film için bestelenmemiş, ama filmle uyum halinde olan, filmi ses olarak destekleyebilecek müzikler olarak bazı bestecilerin bestelerinden yararlandım. Mesela *Hanım*'da Adnan Saygun'un, Cemal Reşit Rey'in müzikleri, *İki Yabancı*'da İlhan Usmanbaş'ın ve *Atatürk ve Sanat*'ta Necil Kazım Akses'in müzikleri bu tarz için verilebilecek ilginç örneklerdir.

Adnan Saygun'a biraz daha değinsek iyi olacak. İlk olarak 1953'te dinlemiştiniz, ama tanışma 1975'te olmuştu. Bu aradaki 20 küsur yılda kendisinin müzik alanında yaptığı çalışmalar tanışmanıza vesile olmadı mı? Bu ilgiyi, etkiyi 1953'ten 75' kadar nasıl taşıdınız? Bunu özellikle romanda Kemal Tahir'e, mimaride Sedad Hakkı Eldem'e olan ilginiz bağlamında soruyorum.

Büyük bir kayıp dönemi sayılabilir. Çünkü o tarihten sonra ben Adnan Saygun'a ilgimi hep devam ettirdim. Ama bu metodik, sistematik bir ilgi değildi. Hatta şunu söyleyeyim, ben *Vurun Kahpeye* filmini yaptığım zaman, filmin fon müzikleri olarak Adnan Saygun'un *3. Senfoni*'siyle *Piyano Konçertosu*'ndan bölümler kullandım. Aynı zamanda Ulvi Cemal Erkin'in *2. Senfoni*'sinden de bazı bölümler kullandım. Filmi yaptığım sıralarda yararlandım, ama nasıl? Şu imkandan dolayı: bu bahsettiğim müzikler, Rusya'da plağa alınmışlardı. Bu plaklar Türkiye'ye gelmişti. O tarihlerde

bu şekilde plağa alınmış başka Türk eseri yoktu. Onlar da Ruslar sayesindeydi. Radyolarda çok az çalınıyordu bu eserler. Orkestralarda da öyle. Onun için böyle işte Rusya'dan şuradan buradan plak gelecek de tesadüfen bir yerde çalınacak diye çok yakın takip etmek imkanınız yoktu. Gülper ile evlenmemin bu konuda benim üstümde çok büyük bir faydası oldu. Gülper esas itibariyle Almanya'da piyano eğitimi görmüş. Biz evlendiğimiz yıl bir konsere gittik. Orada programda Adnan Saygun'un *Piyano Konçertosu* vardı. Ben onu plaktan dinlemiştim, aynca dediğim gibi *Vurun Kahpeye*'de kullanmıştım. Ama canlı olarak ilk defa 1975'te Gülper ile evliliğim sayesinde... Eşim dedi ki, "*Madem ki sen onun eserlerine bu kadar ilgi gösteriyorsun ben de onun ne kadar büyük bir besteci olduğunu idrak ediyorum, biz Adnan Saygun'la tanışmalıyız.*" Gülper'in zorlamasıyla biz Adnan Saygun'la tanıştık. Sağ olsun Faruk Yener bize aracılık etti. Ve tanıştıktan sonra da çok yakınlaştık. Bir süre sonra ben kendisine 1953 yılındaki *Yunus Emre* icrasının program metnini gösterdim. İmzalattım. O tarihten başlayarak aramızda çok yakın bir dostluk kuruldu. Bu dostluktan ben de Gülper de çok istifade ettik. Çünkü Gülper'in esas eğitimi piyano üstüne olmakla beraber, Saygun'la tanıştıktan sonra bu yakınlık onu müzikoloji, müzik bilimi, tarihi konusunda daha yoğunlaşmaya yöneltti. Çünkü Adnan Saygun'un çok büyük bir birikimi vardı ve fark ettik ki bununla ilgilenen neredeyse kimse yoktu. Gülper'in müzikolojiye yönelmesi bence de çok yerinde oldu. Çünkü etrafta piyano icra eden insanlar olmasına karşılık Saygun'un musiki tarihindeki yeri, müzik üstüne görüşlerini takip eden, bilen, bunlan anlatmaya çalışan insan sayısı neredeyse yok denecek kadar azdı. Bu nedenle ben de Gülper'in teşvikçisi oldum. Ama geç bir tanışıklık oldu. Şimdi Kemal Tahir ve Adnan Saygun'u karşılaştırırsak ben *Yunus Emre*'yi dinlediğim zaman Kemal Tahir diye bir yazardan haberdar değildim. Adını dahi duymamıştım. Adnan Saygun'un benim üstümdeki etkisi Kemal Tahir'i bilmediğim zamanlarda oldu. Ama

kendisiyle tanışmamız ve dostluğumuz Kemal Tahir'in ölümünden sonra oldu.

Tanıştığınız yıla kadar, sizin "Ulusal Sinema" görüşlerinizle Adnan Saygun'un müzik görüşlerinin buluştuğunun bilincinde miydiniz?

Tabii tabii. Bir kere şunu söyleyeyim: Belki sistematik biçimde değilse bile mutlaka şuuraltı olarak *Yunus Emre Oratoryosu* benim ulusal sanat ve "Ulusal Sinema" düşüncemin diyebilirim ki ilk temel taşı sayılabilir. Ama gene onu ifade etmek isterim ki maalesef *Yunus Emre* de dahil olmak üzere Cumhuriyet dönemi Türk bestecilerine, yani milli kültür kaynaklarımızla çağdaş sanat formları arasında bir sentez yapma gayretindeki bu insanlara çok az ilgi gösterilmiştir. Onların eserleri radyolarda çok az seslendirilmekteydi. Daha sonra TRT 3 radyosu yayınlara başladıktan sonra orada haftanın belirli saatlerinde işte bu eserlere bir süre yer verdiler. İşte o süre içinde biz Gülper'le oldukça iyi bir bant arşivi yaptık. Yani radyodan kaydederek. Tabii o kayıtlar bizim için oldukça faydalı oldu.

Kemal Tahir'in ölümünden sonra bu tanışmanın olabilmesi bir tesadüf elbette.

Çok büyük tesadüf. Kemal Tahir benim hayatımda çok önemli bir bilge, bir önder konumundaydı. Kendisi ölünce benim hayatımda o açıdan önemli bir boşluk açıldı. Tesadüfe bak ki Gülper'le tanışmamız Kemal Tahir'in ölümünden bir sene sonra. Ve Gülper Kemal Tahir'in ölümüyle benim düşünce hayatımda açılan boşluğu Adnan Saygun'u koymakla doldurdu. Eğer onun girişkenliği olmasaydı bu tanışma da olmayacaktı. Olsa da ben ne diyecektim? "Efendim ben sizin müziklerinize hayranım." O ne diyecekti? "Ben sizin filmlerinize ilgi duymuyorum." Bitecekti. Ama Gülper'in müzisyen olarak ilgilenmesi, hatta artık gölgede kalmış bazı çalışmalarını gündeme getirmesi –çünkü Gülper doçentlik tezini Adnan Saygun'un müzik fikriyatı üstüne yapmıştı– bana da bir şey getirdi. Tabii zaman içinde Saygun benim sinemacılığıma da alıştı. Evet, pek fazla film se-

ven bir insan değildi. Tanıştığımız tarihte. Hatta benim *Vurun Kahpeye* filminde onun müziklerini kullanmış olmamdan hiç hoşlanmamıştı.

Peki o tarihlerde telif meselesi yok muydu? Gidip rastgele bir plaktan müzik kullanabiliyor muydunuz?

İşte yok gibiydi.

Şundan soruyorum. Belki tanışma o vesileyle gündeme gelebilirdi. "Biz sizin eserlerinizi kullanmak istiyoruz" diye.

Olmadı işte. Ama sonra *Hanım* filminde müziklerinin kullanılmasını kabul etti. Filmi gördüğü zaman da çok beğendiğini söyledi, olumlu karşıladı. Benim filmlerimden en son gördüğü film *Karılar Koğuşu* idi. Onu da beğendiğini söylemişti. Yani Adnan Saygun rahmetli çok fazla film seyretmekten hoşlanmayan bir insanken dostluğum sayesinde biraz film seyreder hale gelmişti.

Kemal Tahir 1973'te ölmüştü. Adnan Saygun'la tanışıncaya kadar hayatınızda bir boşluk meydana geldiğinden söz etmiştiniz. Bu iki yıl kadar da sürüyor. Bu sürede kendinizi çok yalnız hissettiğiniz oldu m? Çünkü çok yoğun bir ilişkiniz vardı Kemal Tahir'le. Sizin fikriyatınızı besleyen, destekleyen bir insandı.

Tabii. Aslında Adnan Saygun'la da çok dostluğumuz vardı, ama Kemal Tahir'den farklıydı elbette. Adnan Saygun hiç kuşkusuz büyük bir yaratıcı, bir bilge kişiydi. Ama Kemal Tahir Türkiye ve dünya üstünde farklı olan bir insandı. Her şeyden önce aralarında büyük bir mizaç farkı vardı. Her ikisi de çok büyük bir yaratıcıydı. Bence ikisi de 20. yüzyıl Türkiyesi'nin çok büyük şanslandır. Yaşları birbirine yakındı. Üç yaş fark vardı aralarında. Kemal Tahir ne kadar dışadönük bir kişiliğe sahipse Saygun o ölçüde içedönük bir insandı. O açıdan benim için de çok ilginç oldu. Dışa, insanın çevresine, dünyaya bakışta Kemal Tahir'in dışadönüklüğü, gözlemciliği müthiş ilginç bir örnekti. Kemal Tahir'in toplumla, toplum hayatıyla ilgisine karşılık, Adnan Saygun'un insanın ruh haliyle ilgilenmesi Kemal Tahir'in dünyevi konulara ilgisine karşılık, Adnan Saygun'un meta-

fizik konulara yatkınlığı bu tezatlık benim için çok yararlı oldu. Hep düşünmüşümdür, eğer bu iki insan bir araya gelselerdi iyi anlaşabilirler miydi? Hiç sanmıyorum. O kadar farklı mizaçları vardı. Ben ikisini de tanımış olmaktan dolayı çok mutluyum. Kendimi kazançlı hissediyorum. İkisinden de yararlanmaya çalıştım. Ama son hesapta tabii ki Kemal Tahir'den daha çok yararlandığım aşikardır. Çünkü ben de tabii insan ruhu, yaratılış meselesi, tanrı kavramı gibi metafizik konulara ilgi duyuyorum, ama aslında benim de çevremle, dış dünyamla ilişkim çok daha dünyevidir. Mizacen Kemal Tahir'e daha yakındır. Ama bu durum ve ondan daha fazla yararlanmış olmak Adnan Saygun'un değerine bir şey getirmez. O da tıpkı Kemal Tahir gibi, her ikisi içinde gayet iddialı konuşuyorum, Kemal Tahir nasıl dünyada 20. yüzyılın, Türk edebiyatının bütününde en büyük edebiyatçısıysa benim için, ben de keskin bir Einstein'cıyımdır, izafiyetçiyimdir, bana göre diyorum, Adnan Saygun da Türk tarihini en büyük bestecisidir, en büyük müzik alimidir, aynı zamanda 20. yüzyılın en büyük bestecisi ve müzik alimidir. Bu iki sanatçının varlığı Türkiye'nin 20. yüzyılda en büyük gücü olmuştur bana göre. Ve bu iki sanatçının birbirlerini tanımaması da bana çok tuhaf bir olay olarak gelir. Ben Kemal Tahir'in Adnan Saygun'un eserlerinden hiçbirini dinlediğini sanmıyorum. Dinleseydi diyelim ki 3. *Senfoni*'den benim duyduğum heyecanı duyar mıydı? *Köroğlu* operası için ne düşünürdü? Bilemiyorum. Belki pek de müspet düşünmeyebilirdi. Aynı şekilde Adnan Saygun ile tanışıklığımız sırasında kendisi benim Kemal Tahir'e ilgimi, düşkünlüğümü çok iyi bilmesine rağmen, onun hakkında çok saygılı olmasına rağmen bir tek gün "Gelin sizinle şu roman üzerine konuşalım, tartışalım" dediğini hatırlamıyorum. Hatta okuduğunu da sanmıyorum.

İlginç. Tabii Kemal Tahir'in müziğe, Adnan Saygun'un da edebiyata ilgisi olmayabilir, ama en azından ulusal kültür görüşleri vesilesiyle bir şekilde bir irtibat kuramamış olması...



Adnan Saygun'un 80. yaş gününün Refiğ'lerin evindeki kutlaması (7 Eylül 1983). En solda Adnan Saygun'la konuşan Irene Markoff (ABD'li Türkolog), sağda oturan Özer Sezgin.

Tuhaf. Şimdi benim çok değer verdiğim ve kendi yaptığım iş açısından yararlanmaya gayret ettiğim, üç önemli Türk sanatçı var. Kemal Tahir, Adnan Saygun, Sedad Hakkı Eldem. Biliyorum ki Kemal Tahir diğer ikisiyle hiçbir araya gelmedi. Adnan Saygun'la Sedad Hakkı Eldem'in bir araya gelmesiyse çok geç bir dönemde, Mimar Sinan Üniversitesi kurulduğunda oldu. Sedad Bey üniversitenin mimarlık bölümü hocalarından, Adnan Saygun da konservatuar hocası. Tanışmaları Sedad Hakkı Eldem'in ölümünden bir iki yıl önce Mimar Sinan Üniversitesi'nin bir açılış töreni dolayısıyla oldu. Şimdi diyelim ki Kemal Tahir Atatürk zamanında hapse tıkılan bir sanatçıydı. Dolayısıyla Atatürk'le yakın ilişkide olan Saygun ve Eldem'le bir araya gelmemesi bir şekilde izah edilebilir. Ama her ikisi Atatürk'ün bizzat ilgi gösterdiği şahıslar. Saygun'a *Özsoy* operasını Eldem'e de

Yalova'daki Terminal Otel'i yaptırıyor. Cumhuriyet kültür anlayışının en önemli kişilerinin bir araya gelmeleri de çok geç bir zamanda oluyor. Kendi meslek alanının dışında başka bir şeyle çok fazla ilgilenmemek durumu var, ama tabii sinemacı olunca ilgilenmek lazım. Demin bahsettik *Gesamtkunstwerk*'ten...

Bu üç isme çok önem verdiğinizi söylemiştiniz. Bu üç isim gerçekten sizin sinemada yapmak istediklerinizi kendi alanlarında yapmış insanlar mı? Sizin sinemadaki hedefinizin diğer sanat dallarındaki karşılığını aramak istesek o sanatçıların gelenekle kurdukları ilişki, Türk toplum yapısına...

Evet evet. Onların gelenekle kurduğu ilişki, kendi alanlarındaki geleneksel Türk kültürüyle kendi mesleklerinin dünya üstünde varmış olduğu en ileri imkanları, ifade yollarını sentezleme gayretleri benim açımdan çok büyük paralellikler gösteriyor. O bakımdan ben onlardan yaklaşım olarak, metod olarak çok yararlanmaya çalıştım.

Selim ileri Kemal Tahir'in *Kurt Kanunu* romanı için, *"biçimden çok içeriğe bile bile ağırlık vermiştir"*[3] diyor. Kemal Tahir de başka bir yerde, *"Türk sanatçısı bu tılı sanatçının tersine sadece sanat yapmak yerine kendi toplumunu inceleyen bir sosyolog olmak zorundadır"*[4] diyor.

Buna ben de çok katılıyorum.

Peki bu iki alıntıyı birleştirirsek sanatçının –varsa– misyonu ve sanatın anlamıyla sizin sinemanız için ne söyleyebiliriz?

Bu bir sanatçı misyonu mudur? Yok hayır. Bu konuda bir genelleme yapmak istemiyorum. Böyle yapan sanatçı olur, yapmayan olmaz gibi bir kural koymak istemiyorum. Ama ben bu tanım paralelinde düşündüğümü yaptığım işleri de bu tanıma uygun yapmak istediğimi söyleyebilirim. Ama bunun mutlak tek geçerli tanım olduğunu da katiyen iddia etmiyo-

---

[3] "Günümüz Türk Romanı Üzerine," *Yazko Edebiyat*, Temmuz 1981, s. 75.

[4] *Notlar*, Kemal Tahir, Bağlam Yayınları (Alıntılayan: Sezer Ateş Ayvaz, *Gösteri*, sayı 205, s. 36).

rum.

Ben her zaman ülkemde yaşamayı tercih ettim. Mecburi zamanlarda dışında bulunduğum süreler hariç. Hep Türkiye'de yaşamayı düşündüğüm için ülkemle de barışık yaşamanın yollarını aradım. Ülkemle barışık olabilmek için de ülkemi tanımak ihtiyacını hissettim. Gene dönüp dolaşıp aynı yere geliyorum. Bugün için sıradan bir insanım, ama çocukluk dönemimde benim ailem Türkiye çoğunluğundan farklı bir aileydi. Ama ben bu farkı hiçbir zaman bir üstünlük olarak görmedim. Tam tersine bu farkı bir dezavantaj olarak gördüm. Ve benden farklı olan çoğunluğu tanımaya, anlamaya ve onunla barışık olmaya çalıştım.

ÇEKİLEMEMİŞ PROJELER

Şimdiye kadar çektiğiniz filmleri konuşurken arada çekimine hazırlandığınız, ama çeşitli nedenlerle hayata geçemeyen tasarılara da değindik. Özellikle 1960'larda Kemal Tahir'le yapmayı düşündükleriniz. Bunların dışında bir şekilde gündeme gelmiş, hatta basına yansımış, ama çekilmeyen çalışmalardan, kâğıt üstünde olduğu halde bir türlü fiiliyata geçememiş tasarılarınızdan söz edelim. Siz hep "Bana teklif gelmeden ben bir şey götürmem" diyorsunuz. Ama öyle anlaşılıyor ki, her zaman da elinizin altında hazır bir şeyler hep var. Bütün hepsinden bahsetmemiz herhalde pek mümkün değil. Bunlardan önemli diyebileceklerimizi öne alalım.

Evet zaten hepsini hatırlayamam. Hem de hepsi aynı hazırlık kıvamında değil. En hazır hale gelmiş olanlardan bahsedersek –kronolojik değil de gelişigüzel söyleyeceğim– en başında roman adaptasyonları var. Bunların en ilginçlerinden birisi şu. 1986 yılında Lokman Kondakçı bir film şirketi kurdu. Beni de davet etti ve dedi ki, "*Ben uluslararası bir film yapmak istiyorum. Bana uluslararası olabilecek bir tasarı söyler misin?*" "*Söylerim*" dedim. "*Nedir?*" "*Atilla İlhan'ın Fena Halde Leman romanı.*" "*Ne-*

den?" "Çünkü buradaki Leman aslında Türkleşmiş bir Fransız kadınıdır. Roman kısmen Fransa'da geçmektedir. Dolayısıyla bu rol önemli bir Fransız kadın oyuncuya oynatılırsa, uluslararası olmakta önemli bir adım atılır. Roman da zaten ilginç bir romandır" dedim.

Lokman Kondakçı tasanyı benimsedi. Atilla İlhan'dan telif haklan satın alındı. Atilla İlhan senaryoyu benim kendi düşündüğüm tarzda yazmam için rıza gösterdi. Bu arada Catherine Denueve'le temas kuruldu, Erkan Özerman vasıtasıyla. Senaryo tamamlanıp çekimlere girişileceği sırada, adını şimdi unuttum, Lokman Kondakçı'nın film şirketlerini yürütecek zatla benim aramda bir anlaşmazlık çıktı. Orada Lokman Kondakçı ya benden ya da adamından vazgeçecekti. Benden vazgeçti. *Fena Halde Leman* da kaldı. Bu ucuna kadar gelmiş tasanlardan biriydi.

1978 yılı itibariyle Devlet Güzel Sanatlar Akademisi daha Mimar Sinan Üniversitesi değilken Mimar Sinan üzerine bir film yapmayı düşünmüştü. O da ilginç bir tasanydı. O zaman ben o senaryo üstünde çalışırken büyük ölçüde tarihçi olarak Ömer Lütfi Barkan'dan yararlandım. Hem Sedad Hakkı Eldem hayattaydı. Film gerçekleştirilecek olsa mimari tasarımlar onun gözetiminde yapılacaktı. O tarihlerde Adnan Saygun da hayattaydı. Film yapılmış olsaydı kendisiyle konuşmuştuk, müziklerini o yapacaktı. Güzel Sanatlar Akademisi ile TRT ortak yapsın falan diye konuşuldu. Sonra araya *Yorgun Savaşçı* girdi ve ondan sonra Sinan tasarısı ortadan kalktı.

Yaban romanı var mesela. Memduh Ün'le telifini aldık. Rahmetli Yakup Kadri o zaman hayattaydı o zaman, ama o da gerçekleşmedi.

Aslında yerli tasanlardan çok yabancı tasanlar daha ağırlıklı yer tutuyor gerçekleşmeyenler arasında. Mesela Japonlar beni Japonya'ya davet ettiler, 1991'de. Onlann Japan Kültür Vakfı adlı büyük bir teşkilatları var. Kültür Bakanlığı yok onlarda. Dışişleri bakanlığına bağlı olarak işte bu işleri yapıyor. Orada bana bir ortak film yapımını teklif ettiler. Ben Ertuğrul Fa-

ciası konusunu açtım. Çok ilgilendiler. Zaten bildikleri, yapmayı düşündükleri bir tasarı olduğunu söylediler. Bir Türk ortakla beraber olursa bu tasanyı destekleyeceklerini ifade ettiler. Ortak derken bir Türk TV şirketi, yani TRT söz konusu ediliyordu. Çünkü o zamanlar henüz özel TV'ler çok yeniydi. Tabii ki TRT ile iş yapmak mümkün olmadı. Japonlar, "Biz bu konu için bütçe ayırmak istiyoruz. Ne zaman, ne zaman?" diye birkaç yıl bu meselenin üstünde çok durdular. Elde varolan belgelere dayanarak ben bir senaryo hazırladım. Ama bu tasarı hayata geçemedi.

Japonlardan bahsetmişken bir de Çinlilerle bir şey oldu. 1988 yılında beni Çin'e davet ettiler. Çin Kültür Bakanı Wang Meng ile Türkiye'deki bir gezisi sırasında tanışmıştık. Çin ile Türkiye arasında bir ortak film yapılması için müzakerelerde bulunmak üzere beni Çin'e davet ettiler. Ben bir tasarı hazırladım, kısmen Çin'de kısmen Türkiye'de geçecek. Modern zamanda geçen, ama bir taraftan da *Kutadgu Bilig*'in ortaya çıkış şartlarını araştıran bir senaryo. Bu eserin yazıldığı Kaşgar bugün Çin sınırları içinde. Bu tasarıya ilgi gösterdiler. Oradaki devlet sinema kuruluşlarıyla irtibat kurdular aramızda. Fakat 1989'da Tianenman Meydanı olayları çıktı. O olaylarda Kültür Bakanı tasfiye edilenler arasında yer aldı. Ve ilişkiler kopmuş oldu.

Gene geniş kapsamlı bir tasarı olarak Hülya Koçyiğit, Adnan Menderes'in eşi Berrin Menderes'i canlandırmak istiyordu. Bu konuda bir senaryo yazmamı ve gerçekleşmesi halinde filmi benim çekmemi istiyordu. Ben *Şeytan Aldatması* adlı bir senaryo yazdım, 27 Mayıs olaylarını, Yassıada mahkemelerini ve idamları anlatan. Senaryo yazıldı 1995 yılında. Ama gerçekleşme imkanı olmadı. Zannediyorum Hülya hanıma proje aşamasında destek vaat edenler fiiliyat aşaması gelince geri çekildiler. Bu da gerçekleşmeyen tasarıların en belirginlerinden biridir.

Size gelen teklif ya da tasarılardan başka sizin yazdığınız bir şeyler yok muydu? Mesela ben *Elveda Burgaz* adlı bir tasarınız olduğunu duymuştum.

Evet evet. Öyle bir tasarım vardı. Fakat *Elveda Burgaz'ı Hanım*, *İki Yabancı* tasarılarını gerçekleştirdiğim zamanlar düşünmüştüm. Ama film bildiğin gibi büyük finans gerektiriyor. Ben kimseye kolay kolay şu işe para yatırsana diyemiyorum. Bu bana sanki elime birinin cebine atmak gibi geliyor. Doğru bir duygu olmayabilir. Ama hiçbir kurum ya da şahısa gidip de şu iş için bu kadar para gerekir. Bu parayı ortaya koysan diyemiyorum. Ama kişi veya kuruluşlar, "Şöyle bir iş yapmak istiyoruz. Elimizdeki imkanlar budur" dediklerinde o şartlarda işbirliğine yanaşıyorum. Burada beni birinci derecede düşündüren el cebinden hovardalık ediyor durumuna düşmemek. Ortada film yapımı işlerinde dolaşacak büyük bir para vardır. Böyle bir şeyi ancak onun idrakinde olan, bilincinde ve karannda olan kişi ve kuruluşlarla yapmayı tercih ediyorum. O zaman müzakere, anlaşma benim açımdan daha kolay hale geliyor.

Gazi ile Latife projesi de çekilebilseydi sizin en iddialı filmlerinizden biri olacaktı.

Gazi ile Latife'nin gerisinde Boğaziçi Üniversitesi eski rektörü Prof. Semih Tezcan'ın bir girişimi var. 1980'li yılların ilk yansında Semih Tezcan bir Atatürk filmi yapma teşebbüsüne girdi. Amerikalara, İngilterelere falan gitti. Oralarda bazı temaslan oldu. Bir senaryo yarışması açtı. Hatta orada benim jüri üyesi olmam yolunda benimle teması oldu.

Amerikalıları ve İngilizleri işin içine katmaya çalışması maddi destek anlamında mı?

Tabii hem mali destek hem ortak yapım.

Çünkü şu geldi aklıma. Siz yıllar önce eleştirmenliğe başladınız ilk zamanlarda benzer tartışmalar olmuştu ve siz yabancılar tarafından bir Atatürk filmi yapılmasına karşı çıkmıştınız.

Evet. 1956'da bu iş gündeme geldiğinde o zaman Los Angeles'te yaşayan Arif Kaptan diye bir vatandaşımız vardı. Orada bazı sinemacılarla teması olduğu için bir Atatürk filminin, bir Amerikan filmi olarak yapıl-

ması teşebbüsünde idi. Bir kısım oyuncular geldiler gittiler, ama neticede gerçekleşemedi. Ben o tarihlerde Atatürk filminin yabancılar tarafından yapılmasına muhalefet ettim. Atatürk filmi konusunda arada da ufak tefek başka girişimler oldu. Fakat Semih Tezcan'ın girişimi o tarihe kadar ki en kapsamlısı ve ısrarcısıydı. Semih Tezcan bu tasarısını o tarihte cumhurbaşkanı olan Kenan Evren'e kadar götürdü. Kenan Evren çeşitli kuruluşlardan temsilciler toplayarak Çankaya'da birtakım toplantılar tertip etti. Bu toplantıların sonucunda –ki 1986 yılına gelmiş oluyoruz– bir Atatürk filmi yapılması, ama bu filmin Kültür Bakanlığı kanalı altında olması kararı çıktı. O tarihte de Kültür Bakanı Mesut Yılmaz. Daha sonra "öyle mi böyle mi olurdu, filmi kim yapardı, devletin katkısı nasıl olurdu" tartışmaları devam ederken, bir taraftan sürekli içimizde varolan birtakım karışıklıklar zamanı 1990'a kadar getirdi. Tasarının kuvveden fiile çıkması 1989'da Namık Kemal Zeybek'in Kültür Bakanlığı zamanında oldu. O zaman bana müracaat ettiler. İşte değişik insanlara Atatürk filmi için senaryo sipariş ediyorlar. "Sen de gir" dediler.

Ismarlama mı yarışmaya davet gibi mi?

Yarışma gibi. Çeşitli kişilere Atatürk filmi konusunda senaryo sipariş ediliyordu. Ondan sonra gelenlerin arasından bir tanesi seçilecek. O teklif edilen şahıslardan biri de bendim. Nasıl bendim? *Yorgun Savaşçı* filminin Atatürk düşmanı olduğu iddiasıyla yakıldığı bir süreçte bendim.

Çok ilginç...

Evet. İlginç tabii. Ben Namık Kemal Zeybek'e şu görüşümü söyledim. "*Ben bir tek Atatürk filmi yapılma teşebbüsünü hem imkansız hem olumsuz görüyorum*" dedim. Çünkü Atatürk bir tek filme sığdırılabilecek bir konu değildir. Çok yönlü bir meseledir. Bunu tek bir filmle ele almak hem imkansız hem de böyle bir iddiayla çıkacak eserin olumlu olması bana göre mümkün değildir. O yüzden benim görüşüm bir tek Atatürk filmi değil, birçok Atatürk filmi yapılmasıdır. Çünkü geniş kapsamlı, karmaşık, çok

yönlü bir meseledir. Tek bir filmle içinden çıkmak mümkün değildir. Tek bir film yapılacaksa ben bunda yokum. Ben çeşitli kimselerin Atatürk meselesine çeşitli açılardan yaklaşan senaryolar yazmasından yanayım. Biz bir tane Atatürk filmi yaptık, iş bitti. İşte bayramda seyranda gösterilir. Hayır. Çeşitli zamanlarda Atatürk meselesini çeşitli yönlerden ele alan, değerlendiren başka projelerin de önü açık olur. Benden bir Atatürk filmi için senaryo istiyorsanız ben yokum. Ama Atatürk'e bir bakış benim bakışım. Beğenilir beğenilmez. Başka bir arkadaşımız ya da uzman başka bir şekilde bakabilir. Zaten mesele Atatürk'e tek açıdan tek yönlü yaklaşım mümkün değil."

Namık Kemal Zeybek bu görüşü kabul ettiğini bana bildirdi. Ben bu çerçeve içinde daha evvelden de düşündüğüm bir meseleyi ele aldım. Yani ortada henüz Atatürk filmi projesini yokken, çok önce, diyelim ki 1970'lerin ortalarında İsmet Bozdağ'ın *Atatürk ve Eşi Latife Hanım* adlı kitabını okuduğumda "ne kadar sinemaya uygun bir konu" diye düşünmüştüm. Ve aklımın bir kenarında "bir gün Atatürk ile ilgili bir film yapmam mümkün olursa bunu çıkış noktası alacağım" diye aklımdaydı zaten. Dolaysıyla teklif bana geldiğinde ben başka hiçbir şey düşünmeden hiç tereddüt etmeden, yani "Acaba Atatürk'ü Çanakkale'de mi göstereyim, milli mücadelede büyük taarruzda mı göstereyim, bilmem İzmir suikastı mı..." Hayır. Bana bu teklif geldiğinde zaten aklımda Atatürk'ün Latife Hanım'la evlilik olayı var. Bu evliliğin zamanı çok ilginçti. Çünkü bu evlilik tam Cumhuriyet'in ilanına rastlıyor. Cumhuriyet'in kurulduğu yıldan Şeyh Sait İsyanının sonuna denk gelen bir dönem ki, Cumhuriyet'i en iyi açıklayan bir dönem bence. Bence diyorum, zaten Namık Kemal Zeybek'e yazdığım mektupta da bunu ifade etmek istedim. İsmet Bozdağ sağ olsun. Senaryoyu yazmaya başladığımda kendisine başvurdum. "İsmet Bey bu kitabı yazarken hangi kitaplardan yararlandınız?" Kendisi bana Atatürk'ün yaveri Salih Bozok'un, kitap olarak hazırlanmış, ama anlaşı-

labilir sebeplerden ötürü çıkmamış olan kalın notlarını verdi. Latife Hanım'la olan ilişkilerindeki özel hayatın, birçok hadisenin Atatürk'ün yaveri olarak şahidi olan Salih Bozok'un hatıralarına dayanmaktaydı. Onun yanı sıra yine o dönemin önemli tarihi kişilerinin yayımlanmış hatıralarını elde etmeye çalıştım. Neticede *Gazi ile Latife* senaryosu ortaya çıktı. 1991 yılında Kültür Bakanlığı bir heyet topladı. Bu senaryo için talepte bulunulan kişiler onbeş kişiydi aklımda yanlış kalmadıysa. Bu onbeş kişiden, aralarında Lütfi Akad ve Metin Erksan'ın da bulunduğu beş altı kişi bu senaryo yazma teklifine olumlu karşılık vermediler. Ömer kavur da var zannediyorum. O da başvurulan şahıslardandı. Onlar böyle bir şeye girmeyi uygun bulmadıklarını ifade ettiler. Ben Atatürk düşmanlığıyla suçlanarak filmi yakılmış bir adamım. Bana da Atatürk hakkında senaryo yaz deniyor. Yazmam desem "zaten bunun Atatürk düşmanı olduğu belli" diyecekler. Ayrıca sadece o sebepten değil. Zaten bir gün benim önüme böyle bir şey çıkarsa ben bu konudan yola çıkmayı düşünmüştüm.

Peki, filmi çektikten sonra başına bir şey gelme düşüncesi aklınıza geldi mi?

Tabii ben o filmi çekmiş olsaydım *Yorgun Savaşçı*'daki gibi bir olay olmayacaktı. O bir sefer olur. Birtakım şeyleri tabii yakabilirler, ama bir kopya da kendime alırdım. O enayilik bir sefer olur. Tarihte bir benzeri olmadığı için geniş kapsamlı hayal gücümüz işlemiyor. *Gazi ile Latife* yapılmış olsa onun bir kopyası benim çekmeceme girdikten sonra teslim ederdim. Zaten bir daha öyle bir şey olmaz. O bir çılgınlıktı. O bir gafletti. Eşi kolay kolay bulunmayacak bir avanaklık işiydi. Onun için tereddütsüz yazıp ben o şartlarda *Gazi ile Latife*'yi teslim ettim. 1991 yılında bir değerlendirme grubu topladı Kültür Bakanlığı ve neticede gelen 10 senaryodan ikisinin öncelikle filme çekilmeleri kararı alındı. Birisi *Gazi ile Latife* diğeri de Refik Erduran'ın yazmış olduğu *Metamorfoz*. *Metamorfoz*'u Feyzi Tuna çekti. *Gazi ile Latife*'ye gelince tabii ön hazırlığının çok ciddi olarak yapılması gerekiyordu. Yapılma kararı alındıktan ve basında ilan edil-

dikten itibaren tezvirat başladı.

Yorgun Savaşçı'dakiyle aynı şekilde mi?

Aynı şekilde. Oradaki tezvirat neyse burada da aynı: Başlatan da yine *Cumhuriyet* gazetesi oldu. Tesadüf olmaması gerekir. Efendim, "*Turgut Özal zaten Atatürk düşmanı bir adamdır. Atatürk devrimlerine karşı işler yapmakla dikkati çekmektedir. Gizli bir Atatürk düşmanı olan Özal idaresinin* Yorgun Savaşçı *dolayısıyla Atatürk düşmanı olduğu zaten belli olan Halit Refiğ'e Atatürk filmi çektirilmesi tarihe ve Atatürk'e ihanettir.*"

İlhan Selçuk'tan daha çok Oktay Akbal. *Yorgun Savaşçı* tezviratını İlhan Selçuk başlatmıştı. *Gazi ile Latife*'yi ise Oktay Akbal. Tabii yan yazarlar ortaya çıkıyor. Meseleden yeterince haberdar olmayan kimseleri dolduruşa getiriyorlar. Hıfzı Veldet Velidedeoğlu, Çelik Gülersoy şu, bu. Hiç olmayacak adamlar. Hiç bilmeden, senaryoyu okumadan, tamamen dolduruşa gelerekten.

Şu var galiba. *Gazi ile Latife* adından anlaşıldığı kadarıyla Atatürk'ün özel hayatını, oradaki bazı zaaflarını da göstermeyi içerebileceği için peşinen Atatürk'ü küçük düşürücü bir film diye herhalde...

Yahu kardeşim! Bunu düşünüyorlar, bunlar çok Atatürkçü kişiler. Ama ben durup dururken böyle bir tasarı yapacağım diye ortaya çıkmıyorum ki. Onbeş kişiye Atatürk'le ilgili senaryo yaz diye devlet davette bulunuyor. Ben onbeş kişiden biriyim. Kardeşim, yani bunu *Gazi ile Latife*'yi çekme kararı alan kurulda bulunanlar Atatürk Dil Tarih Yüksek Kültür Kurumunun temsilcisi, genelkurmay temsilcisi, herhalde MİT'ten de ilgili kimseler vardır. Devletle, rejimle ilgili konularda hiç mi ilgili, bilgili kimseler yok da onlar arasından benim yazdığım senaryoyu seçiyorlar?

Burçak Evren'le o olaylar sırasında yaptığınız bir söyleşi var.[5] Olayı askeri, darbeci takımın bir oyunu olarak gördüğünüzü söylemişsiniz.

---

[5] *Güneş*, 29 Haziran - 1 Temmuz 1991.

Cumhuriyet takımı...

Bunu da iki nedene bağlamışsınız. Birincisi *Yorgun Savaşçı* olayının kurcalanmaması. Film henüz ortaya çıkmamış. 1993'te çıkacak, bu olaylar ise 1991'de.

Doğru, doğru...

İkincisi de az önce söylediğiniz gibi Atatürk düşmanı olarak görülen Özal hükümetini yıkmak için ortalığı karıştırmak.

Doğru. O fikirlere bugün de iştirak ediyorum. Neticede tabii Türkiye'de sık sık siyasi değişmeler oluyor. Kültür Bakanlığına bir sürü kişi geldi gitti. Mesela Kültür Bakanı Namık Kemal Zeybek iken bu tasarı ortaya çıktı. Daha sonra kısa bir süre seçimler oldu. ANAP iktidarı kaybetti. Yeni kurulan SHP-DYP hükümetinde Kültür Bakanlığı SHP'ye düştü. Fikri Sağlar onu ifade etmek isterim ki Kültür Bakanı olarak benimle hep akılcı ilişkilerde bulundu. Fikri Sağlar zamanında *Gazi ile Latife*'nin yapılmaması değil de ne şekilde yapılması gerektiği konusunda tartışmalar oldu. Çünkü ilk zamanlar Türker İnanoğlu'nun produktörlüğünü yapması söz konusu idi. Fakat Fikri Sağlar bakan olduktan sonra onlar, "*Böyle bir tasarıyı özel teşebbüsün değil de bir devlet kuruluşunun yapması daha uygun olur. Mimar Sinan Üniversitesi yapsın*" dediler. "Pekâlâ" dedim. Ben bunu Türker İnanoğlu'yla da konuştum. O da gayet makul karşıladı. Mimar Sinan adına Sinema-TV Enstitüsü müdürü Sami Şekeroğlu bu işin muhatabı haline geldi. Yürümedi. Daha sonra İsmail Cem'in Kültür Bakanı olduğu tarihte bana bir teklif geldi. Biz bunu TRT ile yapalım diye.

Bu arada tezvirat devam ediyor mu?

Ediyor tabii.

Ama hükümetler bundan etkilenmiyor gibi.

Hayır etkilenmiyor. Çünkü devlet işlerinde devamlılık esastır. Bu işin yapılması için karar alınmış "yapılacak" diye. Yapılma kararına karşı bir yapılmama kararı alınması lazım. Bu karar neye dayanarak alınacak.? Bu ka-

rar alınmadığı sürece iş ancak savsaklanıyor, geciktiriliyor. Ama yapılmaması için karar alınmadan konu gündemden düşmüyor. Netice itibariyle *Gazi ile Latife*'nin prodüktörü Namık Kemal Zeybek zamanında Türker İnanoğlu olacaktı. Anlaştığım, beraber çalıştığım bir kuruluşun sahibi. Tabii ki işin selameti açısından ben de onu uygun görmekteydim. Oradan Fikri Sağlar döneminde Sinema-TV'ye geçti. Orada işler yürümedi. Para geldiydi, gelmediydi, şöyleydi, böyleydi falan filan. Zaten dışandan da tezvirat devam ediyor. Neticede İsmail Cem zamanında yön TRT'ye kaydı. Ona da peki dedik. Nasıl hayır diyebilirim ki? Biz kendisiyle *Aşk-ı Memnu*'yu yaptık. Ama *Gazi ile Latife* tasarısı TRT'ye gitti ve TRT girdabında kayboldu. Çünkü bu filmin yapılması için Kültür Bakanlığı tarafından TRT'ye verilen para *Kurtuluş* filmi için harcandı. TRT allem etti kallem etti. Açıkça söyleyeyim ki geri planda neler olduğunu bilmiyorum. Takip de etmedim. Ama neticede TRT projeyi uyuttu. Parayı da başka projeye kaydırdılar. Çünkü TRT onun yerine *Kurtuluş*'u yaptı. İşte Atatürk'se Atatürk. TRT'den sonra *Gazi ile Latife* gündemden düştü.

Siz devlet kanalları tıkandıktan sonra tekrar Türker Bey'e projeyi döndürmediniz mi?

Bana gene işin sahibi olan devletten bir şey danışılmadıkça ben bir şey yapamam. Yani *Gazi ile Latife* tasarısı çok geniş bir tasanydı. Bir yandan sen de işaret ettin, Atatürk'ün özel hayatı. Hassas bir konu. Cumhuriyet'in kuruluşunun arka planı. Tabii bu iş büyük yatırım gerektiren bir işti. Buraya yatırılacak para çok kişinin de ilgisini çekiyor. Mesele sadece Atatürk konusu değil, orada önemli bir para var. O para çok kişinin hevesini kabartıyor. Benim onlarla mücadele edecek gücüm yok. Onun için başından itibaren teklif hep devletten geldi. Ben ancak bana bir çağrı yapıldığı zaman o çağrıya karşılık verdim. "Yapalım" dediler "yapalım." "Yapmayalım," "e peki..."

DEVLET ANA: ÇEKİLMEYİ BEKLEYEN BİR BÜYÜK PROJE

Halit Bey, Kemal Tahir'in ve *Devlet Ana* romanının sizin hayatınızda özel bir yeri olduğunu biliyoruz. 1960'ların ikinci yarısında Kemal Tahir'in ve sizin düşünce serüvenlerinizin çok önemli ve somut bir örneği *Devlet Ana*. Bu konuşmaları yapmakta olduğumuz dönemde de sizin bu romandan bir film yapmanız söz konusu. Eğer gerçekleştirilebilirse bu, sizin Kemal Tahir'in eserlerinden uyarladığınız üçüncü film olacak. İlki *Yorgun Savaşçı*, ikincisi *Kanlar Koğuşu* idi...

Tabii *Devlet Ana*'nın benim hayatımda özel bir yeri var. *Haremde Dört Kadın*'ın yapıldığının ertesi yıl, Acar Film şirketinden bana tarihi bir film yapma teklifi geldi. Ben bu teklif üzerine Kemal Tahir'e böyle bir konuda beraber çalışabilmek için başvurdum. Çeşitli konu müzakerelerinden sonra Kemal Tahir bana *Osman Gazi/Osmanlı Devletinin Kuruluşu* projesini teklif etti ve senaryo üzerinde bir ön çalışma yaptık. Daha sonra ben bu çalışmayı Acar Film'e götürdüm. Ama şirket, maliyetin yüksek olacağını ifade ederek bu konudan vazgeçti. Fakat konu Kemal Tahir'e o kadar cazip gelmişti ki kendisi daha sonra çalışmasını sürdürerek bir yıl içinde *Devlet Ana* romanını ortaya çıkardı. Yani romanın çıkış noktası bizim birlikte yapmaya niyet ettiğimiz senaryo çalışmasına dayanıyordu. Bunlar 1966 yılında olan olaylar.

Devlet Ana yayımlandığında edebiyat alanında, fikir alanında çok büyük yankılar uyandırdı. Çok önemli bir eser, Türk edebiyatında bir dönüm noktası olarak kabul edenlerle bir edebiyat eseri bile sayılamayacağını iddia edenler kadar uç yaklaşımlar oldu. Bu yaklaşımlar içinde en dikkat çekici olanlardan biri de, o tarihte Metin Toker'in yayımlamakta olduğu *Kitaplar Arasında* adlı bir edebiyat dergisinde Bülent Ecevit'in yazdığı bir yazıydı. *Devlet Ana* hakkında çıkan yazılan yazıların en ilginçlerinden biriydi. Bülent Ecevit'in bir edebiyatçı ve siyasetçi olarak *Devlet Ana*'ya yaklaşımı çok ilginç bir yaklaşımdı. Çok doğru bir yaklaşımdı, benim aşağı

yukan her satınna iştirak ettiğim...

Yani Ecevit'in daha o zamanlardan Kemal Tahir'e bir ilgisi var.

Öyle anlaşılıyor, çünkü benim daha sonraki yıllarda yaptığım *Yorgun Savaşçı* projesinin geri planında Bülent Bey'in ağırlığı olduğu düşüncesindeyim. Onun başbakanlığı sırasında TRT böyle bir işe karar vermişti. *Yorgun Savaşçı*, daha sonra ortaya çıktığı üzere, çok problemleri olan, bir boyutuyla çok siyasi problemleri olan romanın, bir resmi kurum olan TRT tarafından filme çekilmesi gerçekten çok problematik bir hadiseydi. Zamanın siyasi iktidarının ağırlığı olmadan böyle bir teşebbüse girişilemezdi. O bakımdan ben her zaman *Yorgun Savaşçı* fikrinin Bülent Ecevit'ten geldiği inancını taşımışımdır. O tarihte bu konuyla ilgili aramızda doğrudan bir temas geçmemesine rağmen.

Devlet Ana teklifi de size yine Bülent Ecevit'ten geliyor?

Evet. 1999 yılı Mayıs ayında Kültür Bakanı İstemihan Talay bir gün beni aradı. Bülent Bey'in beni Ankara'ya, başbakanlığa davet ettiğini, Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanının filme çekilmesi konusunda görüşmek istediğini ifade etti.

Ankara'ya geçmeden şunu sorayım. Sizin, üzerinizde bu kadar etkisi olan romanı daha en başından filme çekme düşünceniz var mıydı?

Şimdi şöyle söyleyeyim. Ben, *Devlet Ana* romanının, hatta sadece romanı değil, o konunun, yani Osmanlı devletinin kuruluş hikâyesinin çok masraflı, çok yoğun bir çalışma gerektiren ve manevi değeri kadar maddi bedeli de yüksek olan bir tasan olduğunu bildiğimden, durup dururken benim böyle bir teklif yapmam mümkün olmazdı. Kemal Tahir'le ortaklığının en tipik kitabı olmasına rağmen bana teklif gelmeden böyle bir şeye cüret edemezdim. Yalnız şöyle bir durum oldu. *Aşk-ı Memnu* dizisi gösterildikten sonra ki çok olumlu neticeler almıştık, tam o gösterim tamamlandığı tarihlerde de iktidar değişikliği oldu. Bülent Ecevit başkanlığındaki CHP iktidan görevden ayrılmıştı yerine Milliyetçi Cephe hükümeti gelmiş-

ti, Süleyman Demirel başbakanlığında. İsmail Cem de TRT genel müdürlüğünden alınmıştı. Onun yerine Prof. Nevzat Yalçıntaş getirilmişti, 1975 yılı itibariyle. Kendisinin göreve atandığı ilk haftalarda İstanbul'a gelerek bir toplantı yaptı. Beni de çağırdı. O toplantıda çeşitli konuların içinde *Aşk-ı Memnu*'nun kazandığı başarıya dikkat çekti. Ve TRT'nin bu tarz bir yeni çalışmayı, bir edebiyat eserinin benim tarafımdan film yapılması meselesi konuşuldu. Bana, "*Şimdi ne yapmayı teklif edersiniz, ne düşünüyorsunuz?*" dedi. Ben de, "Devlet Ana'yı *teklif ederim*" dedim. "*A, çok iyi olur. Çok önemli, değerli bir roman. Yapalım,*" dedi. Hatta kendisinin birkaç ay gibi kısa süren genel müdürlüğü döneminde *Devlet Ana*'nın TRT tarafından çekileceği haber olarak da çıktı. Yani genel müdürlük kendisi meseleyi duyurmuştu basına. Fakat Nevzat Yalçıntaş birtakım hukuki sebeplerden dolayı istifa etti. Yerine Prof. Şaban Karataş atandı. Onun atanmasından sonra *Devlet Ana* meselesi unutuldu. Ortadan kalktı.

Bu arada siz senaryo ve diğer hazırlıklar bakımından bir çalışmaya başlamış mıydınız?

Hayır. Böyle bir çalışmaya başlamam için benimle resmi, hukuki bir anlaşma yapılması gerekirdi. Oysa sadece bir söz üzerine olan bir durumda bu kadar ciddi bir konuda tabii ki ben bir çalışmaya girişmedim. Böylece olmadı. Ondan sonra da ben her zaman *Devlet Ana*'nın çok büyük bir roman olduğunun bilincindeydim. Bana göre Türk edebiyatının en uç noktasıdır. Tabii bu eserin ortaya çıkışında, oluşumunda ben de hasbelkader bulunduğum için tabii benim için ayrıca özel bir durum var. Dediğim gibi bu tarz işlerde, "*Benim canım* Devlet Ana *romanını filme çekmek istiyor*" deyince olacak şeyler değil. Nevzat Yalçıntaş zamanında böyle bir teşebbüs oldu, ama arkası gelmedi. Daha sonra TRT *Devlet Ana* yerine, tıpkı *Yorgun Savaşçı* hadisesinde, film yakıldıktan sonra, onun yerine filmin kıyafetleriyle *Küçük Ağa*'yı yaptıysa burada da gene aynı dönemi, aynı olayı Tank Buğra'nın yaklaşımıyla anlatan bir TV dizisi yaptılar *Kurtuluş* adı al-

tında. Takdir ve tercih meselesidir.

Devlet Ana'nın tekrar gündeme gelişi 1999'da oldu. Bu yıl Osmanlı Devleti'nin 1299 yılında kurulduğu kabul edilerek 700. yıl dönümüydü. Yapılan kutlamalar çerçevesinde işte bu filmi yapalım meselesi gündeme geliyor.

Ve Ankara'ya Bülent Ecevit'le görüşmeye davet ediliyorsunuz.

Evet. Başbakanlıkta yüz yüze görüştük. Bizzat kendileri dediler, "bu bir hükümet kararı" diye. Ve benim tarafımdan yapılmasını düşündüklerini söylediler. Teşekkür ettim. Bu karar kutlamaktan öte aklımdan bir şey geçmedi. O zaman bu tasarının yapılmasında akıllarında olan gene TRT idi. Ama ben geçmişte olan *Yorgun Savaşçı* olaylarını hatırlatıp, siyasi irade değiştiği zaman ne gibi büyük sorunlarla karşılaştığımı söyledim. Anlayışla karşıladılar. Bunun üzerine ben Mimar Sinan Üniversitesi'ni teklif ettim. Çünkü bu üniversitenin gayet sağlam bir teknik altyapısı var. Konuyla ilgili kişilerden oluşan bir kadrosu var. Kabul ettiler. Neticede Başbakanlık adına Başbakan Yardımcısı ve Devlet Bakanı Hüsamettin Özkan ile üniversite adına üniversitenin o zamanki rektörü Tamer Başoğlu'nun imzaladıkları bir protokol yapıldı. Bu protokol çerçevesinde derhal hazırlıklara başlanması için devlet 1 milyon dolarlık bir avansı da üniversite muhasebesine yatırdı.

Sadece hazırlıklara başlansın diye mi bu miktar?

Evet. Sırf hazırlıklara başlanabilmesi için. Asıl maliyet değil. Çünkü asıl maliyetin hesaplanabilmesi için senaryonun ortaya çıkması, ihtiyaç listesinin ortaya çıkması, bu listenin ne kadarının devletin imkanlarıyla, ne kadarının dışarıdan karşılanması gerektiği gibi çok geniş bir çalışmadan sonra mümkündü. Fakat hükümet bu konudaki kararlılığını protokol imzalanır imzalanmaz bu parayı vererek gösterdi.

1999'dan bu yana önemli bir zaman geçtiği halde neden bir gelişme o madı?

Şimdi buraya kadar iyi. Ama bu noktadan sonra son derece can sıkıcı, üzücü durumlar ortaya çıktı. Romanın film yapılabilmesi için önce telif haklarının alınması gerekliydi. Kemal Tahir geride bir varis bırakmadığı için gerideki bütün varlığı bir vakfın gözetimi altında. Ben de vakfa başvurdum. Vakıf dediğimiz zaman akla bir kuruluş, bir teşkilat geliyor, ama gerçekte ortada iki kişi var. Birisi vakfın başkanı durumunda olan Melda Kalyoncu hanım. Kendisi Nazım Hikmet'in kız kardeşi olup, adeta, abisinden daha çok ilgi gördüğü Kemal Tahir'in bir çeşit manevi kızı gibiydi. Ve vakfın muhafazasında büyük gayretleri olan bir hanımcağızdı.

Ama Vakfın kurucusu o değildi, galiba?

Rahmetli Kemal Tahir'in eşi olan Semiha hanımın ömrünün son günlerinde, durumu kötüye giderken, adeta hastanedeyken kuruldu. Miras dağılmasın, çarçur olmasın diye. Sağlığında Kemal Tahir'in bütün mirası onun üstünde idi. Mesela *Yorgun Savaşçı*'nın telifini ondan almıştık. Hiçbir problem olmamıştı. Ama onun ölümünden sonra vakıf başkanlığı Melda hanıma geçti. Ama neticede öyle bir durum oldu ki vakfın bazı kurucuları hayattan ayrıldılar. Semiha hanım gibi, Kemal Tahir'in kardeşi Nuri Tahir gibi. Diğer üyelerin bir kısmı Turhan Tükel gibi vakıfla ihtilafa düşüp ilişkilerini kestiler. Sonuçta vakıf denildiğinde geride iki kişi kaldı. Biri başkan durumda olan Melda Kalyoncu, diğeri de sağlığında Kemal Tahir'in muhasebe işlerini gören, esas mesleği de muhasebecilik olan Cengiz Yazoğlu'dur.

Kemal Tahir'in *Notlar*'ını yayına hazırlayan Cengiz Yazoğlu mu?

Evet. Baykan Sezer'le beraber özellikle Cengiz Yazoğlu hazırladı. Esas işi Cengiz Yazoğlu yapmıştı. Neyse, tabii ki vakıftaki o iki kişiyle de uzun yıllardır tanışıklığımız var. Kemal Tahir'in sağlığından beri. Neticede ben *Devlet Ana*'nın filme çekilmesi kararını kendilerine bildirdiğimde onlardan çok farklı bir davranış bekliyordum. Çünkü *Yorgun Savaşçı* hadisesi de var. Burada çok açık bir şekilde devlet tarafından *Yorgun Savaşçı*'ya bü-

yük bir haksızlık yapıldı. Yakılmak ne demek? Öyle tahmin ediyor ve yorumluyorum ki, bu Bülent Ecevit'in vicdanını da rahatsız eden bir haksızlıktı ve Osmanlı Devletinin kuruluşunun 700. yıldönümü böyle bir haksızlığı düzeltmek, aşmak için önemli bir fırsat olarak çıkıyordu. Vakfı temsil eden kişilerin de olayı bu şekilde algılayacağını düşünüyordum. Ama hayır. Onlar gayet soğuk bir biçimde Kemal Tahir'in eserlerinin yayım hakkını Onk Ajans'a devrettiklerini dolayısıyla kendilerinin bu konuda muhatap olmayacaklarını, Osman Karaca ile muhatap olunmasını ifade ettiler. Tabii bu birinci şok oldu. Çünkü ben vakfın Kemal Tahir'in özellikle manevi mirasına, düşünce mirasına hassasiyet göstereceği düşüncesindeydim. Böyle bir yaklaşım her şeyden önce Kemal Tahir'in manevi mirası, düşüncesi, sanatının değerlendirilmesi açısından çok önemli bir fırsat ortaya çıkartmaktaydı, ama vakfın yöneticileri işin bu tarafını hiçe sayarak maddi tarafı konusunda keskin bir tavır ortaya koydular. Ben vakıf yöneticilerine bu konudaki tiksintilerimi bildirerek kendileriyle ilişkilerimi kestim.

Onk Ajans'la bir görüşmeniz olmadı mı?

Onlara bir diyeceğim yok benim. Çünkü Onk Ajans, ticari bir kuruluştur.

Oradan telif almak için başvurdunuz mu?

Oradan almak için üniversite adına Sami Şekeroğlu başvurdu. Çünkü ben vakfa Halit Refiğ olarak, Kemal Tahir'in bir yakını, *Devlet Ana*'nın ortaya çıkmasında hasbelkader rolü olmuş bir dostu olarak müracaat ettim, ama vakıftakiler, dostluğun ve fikriyatın burada önemli olmadığını beyan ettiler.

İsteseler devrettikleri o hakkı geri alıp size verebilirlerdi?

Hiç kuşkusuz. Gayet rahat Onk Ajans'a, "*Osman Bey, bu özel bir meseledir. Bunu herhangi bir kitap gibi mütalaa etmemek gerekir. Buna bütün*

anlaşmalarda genel olarak yaklaşılan kurallarla değil, özel olarak yaklaşılmalı" demelilerdi. Ama böyle bir tavır içinde olmadılar. Aksine, "*Biz karışmıyoruz. Onk'la halledin*" dediler. Kemal Tahir adına yapılmış büyük bir ayıp. Kemal Tahir hayatı boyunca çok büyük haksızlıklarla karşılaştı. 1938'de aldığı mahkûmiyetten *Yorgun Savaşçı*'nın yakılmasına kadar çok büyük haksızlılarla karşılaştı. Ama en büyük ihanetlerden biri, belki de bir ölçüde en büyüğü kendine sahip çıkması gereken kimselerden geldi. En büyüğü diyorum. Çünkü Kemal Tahir'i hapse mahkûm edenler onun dostu oldukları iddiasında değillerdi. Kendileri açısından Kemal Tahir'e tehlikeli bir insan olarak bakıyorlardı. *Yorgun Savaşçı* olayı da Kemal Tahir'in düşüncelerine karşı olan kişilerin hazırladığı bir komplo olarak düşünülebilir. Onlar dost olarak bunu yapmadılar. Ama burada Vakıf Kemal Tahir düşüncesini devam ettirmek düşüncesinde bir kuruluş iken, Kemal Tahir'e sahip çıktığı iddiasında bir kuruluş iken, böyle bir projenin yapılmasında mani çıkararak bence gerek yaşamı sırasında gerek öldükten sonra yapılan ihanetlerin en büyüğünü yapmışlardır. Osman Karaca'nın hareketini tabii ki alkışlayacak değilim. Tabii ki burada Osman Karaca'nın uygulanması imkansız şartlarla karşımıza çıkması bana hiç uygun gelmiyor. Bunu kendisine de söyledim. Onun dışında kurumlarla olan ilişkilerde de her zaman bu tavrı son derece yanlış bulduğumu söyledim, ama "*Osman Karaca Kemal Tahir'e ihanet etmiştir*" diye bir şey söyleyemem. Bir bağ olduğunu iddia etmiş, o konuda bir angajmanı olmuş bir kimse değildi. Vakıftan başladı iş, dehşet verici bir şekilde.

"Sami Bey, Onk Ajans'a başvurdu" demiştiniz.

Evet, başvurdu. Üniversite adına. Bu arada Sami Bey tabii gayet makul olarak Onk Ajans'ın tatbiki mümkün olmayan şartlar öne sürmesini vakfa şikayet etti. Bu çok doğru bir şey.

Ne tür şartlar mesela?

Osman Karaca, *Devlet Ana* projesinin maliyetinin yüzde 10'unu talep

etti. Çok yüksek bir rakam bu ayrıca dünyada bir benzeri yok. Milyonlarca dolar olacak bir projenin yüzde 10'unu istemekteki olağandışı, usul dışı bir talep var. Bunu çok sık tartıştık, yüz yüze gelince de kendisine ifade ettim. Ayrıca imkansız da. Yani *Devlet Ana* tasarısı o kadar geniş bir tasarı ki neyin devlet tarafından ve başka kuruluşlar tarafından karşılıksız olarak sağlanabileceğini hesap etmek mümkün değil. Burada tabii bize basit bir şekilde yalan söylemek düşüyor. Mesela biz diyebiliriz ki "*Devlet Ana*'yı yüz bin dolara mal edeceğiz. Alın on bin dolar telif hakkı." E, böyle bir soytarılığa da gerek yok. İşin doğrusu neyse o olmalı. Apaçık belirttik ki bu, yüksek bir maliyet olacaktır. Ama ne olacağını şu aşamada kestirmek mümkün değildir. Dolayısıyla burada önce vakıfla dolaylı olarak Onk Ajans'la bir ihtilaf meydana geldi. Sami Şekeroğlu makul olarak vakfa başvurdu. "Biz ajansla anlaşamıyoruz. Bize ağır şartlar öne sürüyorlar. Siz bu işe bir kolaylık gösterin" dedi. Oradan bu başvuruda Osman Karaca kendisine ahlaksızlık itham edildiği gerekçesiyle Sami Şekeroğlu'nu dava etti. Hakaret davası açtı.

İşler karışmış?

Ah, ah! İşler karıştı. Belli bir süre sonra ben, o tarihteki rektör Tamer Başoğlu'na başvurdum. Tamer Başoğlu Osman Karaca ile temas kurdu. Hatta bu temasların başında ben de vardım. İşin olabilmesi için Osman Karaca'ya azami taviz verildi. Dolayısıyla vakfa...

Ajans'ın istediği o talep yasal bir talep mi peki? Başka emsal projeler var mı böyle talep olunan?

Şimdi bu sanat eserlerinin telif hakları konusunda konulmuş mutlak kıstaslar yok. Olması da zaten kolay kolay düşünülemez. Diyelim ki bir tablo. Picasso'nun ya da Van Gogh'un tablosuyla resme yeni başlamış bir insanın tablosu aynı değerde olamaz. Yani burada oynak kıstaslar var. Nitekim Osman Karaca ile karşı karşıya geldiğimizde, neticede *Devlet Ana* tasarısında maliyet üstünden yüzde on telif ücret alınarın, maliyet üstün-

den telif almanın imkansızlığını anladı. Çünkü imkansız. "Ama öyle olmasa da çok olsun. Çünkü bu büyük bir tasarı. Her zaman da böyle büyük bir tasarı olmaz. Mesela Amerikalılar böyle bir tasarı yapsa ne olurdu?" dedi.

Tabii Amerikalılara satmakla Türklere satmak aynı şey değil. Ben sordum: "*Bugüne kadar sizin aldığınız en yüksek telif ücreti nedir?*" Dedi ki, "*Yine Kemal Tahir'in Yorgun Savaşçı romanının HBB televizyonu tarafından ikinci kez çekilmesi için alınmıştı. 12 bin dolardı.*"

"*Pekâlâ, biz de bunu verelim*" dedim. "*Hayır, olmaz*" dedi, "*Bu daha büyük bir tasarı, daha fazla isteriz.*" "*Ne kadar istiyorsunuz?*" *Yüz yirmibeş bin dolar.*"

Rektör Tamer Başoğlu ona da razı oldu. "Aman bitsin, bir an önce başlayalım" diye. Çünkü artık neredeyse bir yıla yakın zaman geçmişti, bu tartışmalar yapılırken. Bunun çok fahiş olduğu Osman Karaca'nın daha önce aldığı en yüksek fiyatı söylemesinden de anlaşılıyor.

Ama sonuçta yüz yirmibeş bin dolarda anlaşmışsınız?

Hayır anlaşamadık. Çünkü rektörle Osman Karaca arasında böyle bir uzlaşma meydana gelmişken bu sefer Sami Şekeroğlu dedi ki, "*Bu parayı vermeyelim. Ben davayı kaybederim sonra.*" Bunun üzerine rektör, Osman Karaca'ya dedi ki, "*Siz bu davadan vazgeçin.*" "*Hayır. Hem parayı alırım hem de davadan vazgeçmem*" cevabı geldi Osman Karaca'dan.

Tabii, ben çok sıkıldım bütün bu olanlardan. Bir yılı aşkın zaman geçmişti. Bu zaman içinde hadisenin içine kim girmişse, "*Devlet Ana* nedir? Nasıl bir kitaptır? Niçin devlet bundan bir film yapılması için teşebbüse geçmiştir?" diye olaya bakmadı. Bir yıl içinde benim temasta bulunduğum vakıf temsilcilerinden, üniversite temsilcilerine kadar herkes meseleyi kendi tarafına çekme gayretinde. Benim duyduğum sıkıntı her geçen gün biraz daha arttı ve gerçekten kendimi özellikle de Bülent Ecevit'e karşı mahcup hissetmeye başladım.

Bu telif meselesinde yaşananlar devlete yansıyor muydu?

Evet, yansıtıldı da.

Bir aracılık yapma konusu gündeme gelmedi mi? Ya da başka bir formül düşünülmedi mi?

Aracılık olmadı, hayır. Ama şu oldu. Hadiseler çıkmaza geldiğinde ben şunu düşündüm. Biz Kemal Tahir ve *Devlet Ana* adını kullanmadan elimizde mevcut olan, ilk başta yazdığımız o senaryoyu, *Osman Gazi/Osmanlı Devletinin Kuruluşu*'nu esas alıp, ama *Devlet Ana* romanının da gereken bölümlerini kullanıp bu tasarıyı yapalım. İstiyorlarsa sonra dava etsinler. Desinler ki "Bu film Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanından alınmadır." Devletin yargı makamları da bunu değerlendirsin, "Evet, romandan şu şu unsurlar filme konulmuştur" desinler. Zaten romanı olduğu gibi filme çekmek mümkün değil. *Devlet Ana* olağanüstü bir dil ve anlatım şaheseri, olağanüstü bir edebiyat şaheseri. Onu bir sinema eseri haline getirirken edebi özelliklerinin büyük bir kısmından kopmak gerekiyor. Olağanüstü bir edebiyat eseri, ama konu tarihten kaynaklanıyor. Dolayısıyla aynı kaynaktan yola çıkarak biz bir sinema eseri yapabiliriz. Kemal Tahir'in başlangıçtaki senaryoda olmayan bazı katkılarını da kullanabiliriz. Ha bunun bir bedeli varsa bilirkişi bunu tayin eder ve ödenir. Ben bu düşüncemi üniversiteye ve Sami Şekeroğlu'na ilettim. Dediler ki, "*Bunu biz hükümete sormadan yapamayız.*" Bunun üzerine gittik, Kültür Bakanı ile konuştuk. Bu işi takip eden, bu işle görevli başbakan yardımcısı Hüsamettin Özkan ile görüştük. Her ikisi de, "*Biz Halit beyin görüşünü tamamen destekliyoruz. Aynen böyle yapalım*" dediler. Buna rağmen Sami Şekeroğlu dedi ki, "*Ben bakanlardan, başbakandan yazılı teminat almadan böyle bir şeye girmem.*" Buna da Kültür Bakanı çok haklı olarak, "*Biz, sizin önerdiğiniz teklifi kabul ettik. Artık bunun ötesinde her şeyde Kültür Bakanlığından, Başbakanlıktan teminat istemek olacak iş değil. Devletin tek işi Devlet Ana'dan film yapmak değil. Her attığınız adımda, 'Ben bunun için başbaka-*

nın imzasını isterim, bunun için filancanın imzasını isterim...,' olur mu öyle şey?" dediler.

Ve ben çok büyük bir yanlış yaptığımı acı bir şekilde, çok acı bir şekilde idrak ettim. Neticede başka bir konudan ötürü –Deniz Derman'la ilgili olarak– Sami Şekeroğlu ile aramda bir tartışma çıkmasını vesile ederek üniversiteyle ilişkimi kestim. Daha sonra da Başbakanlığa başvurarak, mahcubiyetimi, utancımı, bir yılı aşkın zamandır hiçbir iş yapılamamasının çok ağır mahcubiyetini hissettiğimi ifade ettim. Projenin Üniversite tarafından yapılabilmesinden umudumu kestiğimi ve özel teşebbüs tarafından yapılması gerektiğini belirttim. Çünkü dedim, "Devlet bürokrasisi, kadroları öylesine bir şeye alışmışlar ki onun için bir imza, bunun için şuna başvurulacak. Böyle geniş kapsamlı bir tasanda bunun içinden çıkmak mümkün değil. Onun için bunu biz özel teşebbüsle yapalım. Benim uzun süredir beraber çalıştığım bir kişi ve kuruluş olan Türker İnanoğlu ile yapalım."

Hüsamettin Özkan prensip olarak kabul etti. Başbakan Bülent Ecevit'in *Devlet Ana* konusunda çok kararlı olduğunu bana iletti. Ve benden bu durumları ifade eden bir yazı istedi. Ben de bu yazıyı yazdım. Ana hatlarıyla tabii. Tasarının Mimar Sinan Üniversitesi'nden alınıp Türker İnanoğlu kuruluşuna verilmesini teklif eden yazıyı yazdım. Haziran sonu itibariyle başbakanlığa teslim ettim. O tarihten şu konuştuğumuz ana kadar benim bilgim dahilinde herhangi bir gelişme olmadı.

Tabii bütün bu hukuki ve bürokratik konular içinde romanın kendisi ve yapacağınız filmin uyarlaması hakkında konuşmadık. Sami Bey acaba bizzat romanı mı tercih etti? O nedenle mi imza konusunda ısrarcı oldu? Yoksa bizzat üniversiteyi sağlama almak, ileride bir problem olduğunda...

Hayır. Sami Şekeroğlu "İlla roman olsun" diye ısrar etmedi. Hatta tam tersine o bizim eski senaryonun, yani benim kaleme almış olduğum *Osman Gazi/Osmanlı Devletinin Kuruluşu* senaryosunun esas alınmasına da

çok yakındı. Ama *Devlet Ana* tasarısına yaklaşımda meselenin sadece Osmanlı Devletinin kuruluş yıllarını, şartlarını anlatmak değil, bu meseleyi Kemal Tahir perspektifinden anlatmak durumu var. Bülent Bey'in bu konuda yazmış olduğu yazıdan bahsettik. Kendisi bu romanla, oradaki devlet fikriyle çok ilgilenmiş. Onun için burada Kemal Tahir ve onun oluşturduğu devlet kavramını bir kenara koymak doğru olmazdı. Yani meseleye sadece bir tarihi vakayı filme çekmek şeklinde yaklaşmak bence de yanlış olurdu. O açıdan ben Bülent Ecevit'in başbakan olarak Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanının filme çekilmesinden neler beklediğini gayet iyi anladığım düşüncesindeyim. Çünkü ben aynı şekilde düşündüğümü sanıyorum. Dolayısıyla burada Türk kültür tarihinin, özellikle Cumhuriyet kültür tarihinin çok özel bir olayı vardı. Bunun bana göre bir tek benzeri var. 1934 yılında Atatürk'ün Adnan Saygun'u *Özsoy* operasını bestelemekle görevlendirmesi. Çünkü orada da Atatürk bir sanat formunu Türkiye'nin Türk toplumunun oluşmasındaki tarihsel özelliklerinin anlatılması gayretindeydi. Çok ilginç bir durum var. Atatürk Saygun'dan bunu talep ederken hedefi bir milletin nasıl oluştuğunu anlatmaktı. Her zaman fırsat buldukça Atatürk'teki millet kavramını vurgulamaktayım. Atatürk için temel değer milletti. Ve o kendi açısından "bu millet olgusu nasıl meydana gelmiştir"i sanat yoluyla anlatma derdindeydi. Burada devlet meselesi var. Tabii ki Atatürk'te de devlet meselesi var; *Devlet Ana*'da da millet meselesi var. Ama ağırlık olarak, adı da üstünde *Özsoy*'da bir milletin doğuşu fikri var. *Devlet Ana*'da bir devlet sisteminin ortaya çıkışı var. Bu ikisi arasında benim hafızam ve bilgim üçüncü bir örnek hatırlamıyor. O bakımdan bu tasarı çok önemliydi. Şu konuştuğumuz anda bu tasarı resmen durdurulmuş değil. Ama fiilen yürümemekte.

Peki Türker Bey'le bu işi yapabilecek misiniz? Bu tasarının büyüklüğü onun imkanlarıyla yapılabilir mi?

Bilmiyorum. Bu tasarının yapılması söz konusu ise zaten kim yapabi-

lir ki? Devlet desek devlet elbiseleri kime diktirecek, aksesuarları kime yaptıracak, mekân olarak, plato olarak nereleri kullanacak, atları kullanan, terbiye eden kim olacak? Yani say say bitmez. Onun için devlet dendiğinde devletin bu işleri yapan bir kuruluşu var: TRT. Ama TRT şaibeli bir kuruluş. En azından benim açımdan şaibeli bir kuruluş. Benim onlarla bir *Yorgun Savaşçı* hadisem var. TRT'ye *Yorgun Savaşçı*'yı ben teklif etmiş değilim. Yani "Biz boş bulunduk. Halit Refiğ *Yorgun Savaşçı*'yı bize kakaladı. Başımıza korkunç bir iş açtı, bizi belaya soktu" diyebilirler mi? Hayır. Onlar bana teklif ettiler. Onların teklif ettiği bir projede Kemal Tahir de ben de yaralandık. Çünkü *Yorgun Savaşçı* Atatürk düşmanlığı yaptığı, rejime karşı olduğu iddiasıyla yakıldı. Bu hadisenin yaşandığı 1983 yılından iki binlere geldik. Bu tarihler arasında TRT'nin hem Kemal Tahir'in hem de benim onurumuzu koruması gerekiyordu. TRT'nin bizim Atatürk ve rejim düşmanı olmadığımızı ispat edecek iş yapması gerekiyordu. TRT'nin eline bu fırsat kısmi olarak geçti. *Gazi ile Latife* tasarısının TRT tarafından yapılması İsmail Cem'in Kültür Bakanı olduğu sırada uygun görüldü. Ama TRT o tasarıyı uyuttu ve onun yerine *Cumhuriyet* tasarısını yaptılar. TRT burada bana karşı çok büyük bir kötülük yapmış oldu.

TRT'de *Yorgun Savaşçı* döneminden beri aynı bürokratlar, idareciler mi duruyor? Geçmişte size husumet duyduklarını söylediğiniz insanlar hâlâ var mı orada?

O husumeti miras alıyorlar. Benimle doğrudan doğruya çatışmış olanların büyük bir kısmı aynlmış olsalar bile, onların husumet mirası devam ediyor. Çünkü TRT'de ta *Aşk-ı Memnu* döneminde başlayan, yani 1974'te başlayan bir husumet geleneği var. O da şu. TRT'ciler o zaman da söyledikleri gibi diyorlar ki, "*Burada bir şey yapılacaksa Yeşilçamcılara gerek yok. Bizim kendi kadrolarımız var.*"

1974'teki reaksiyonlar buydu. Yakın tarihlere baktığımız zaman ne görüyoruz? TRT'nin yaptığı bütün geniş kapsamlı, iddialı işler ya Ziya Öz-

tan tarafından yapılıyor, *Cumhuriyet*'te, *Kurtuluş*'ta olduğu gibi ya da şimdi olduğu gibi Tomris Giritlioğlu'nu devreye sokmaya çalışıyorlar. Ha orada da 1974'te başlayan bir gelenek var. "Burada büyük çaplı bir şey olacaksa bunu bir kendi içimizde yaparız" diyorlar, "dışandan kimseye para yedirmeyiz."

Ama siyasi irade istedikten sonra bu aşılabiliyor. Nitekim *Aşk-ı Memnu* buna rağmen yapılabildi ve sonuçları da çok olumlu oldu.

Tabii tabii. Hiç şüphesiz. Siyasi irade istediği zaman bu aşılabiliyor. Ama bu irade ortadan kalktığı anda akrepler başıboş hale geliyorlar. İşte *Yorgun Savaşçı* bunun en tipik örneği.

Yani siz bu tecrübeler ve düşüncelerden dolayı, daha en başından TRT yerine üniversiteyi önerdiniz? Onlarla yeniden bu tür sorunlar yaşayacağınızı düşündünüz?

Tabii ondan. Ama gelinen noktada ben bir defa Sami Şekeroğlu'nun bu kadar yanlış, ben merkezli davranacağını, meseleyi kendi anlayışı çerçevesi içinde götürme eğiliminde olabileceğini düşünmedim. Öyle olduğunu düşünsem zaten TRT yerine üniversiteyi teklif etmezdim. Sami Şekeroğlu'nun çok önemli vasıflan var. Kurduğu kurum bakımından bir mucize yaratmıştır. Bir deha örneği göstermiştir. Dünyada örneği pek az olan çok önemli, çok değerli bir kurum kurmuştur. Bu tarafını her zaman saygıyla ifade etmek isterim. Ama Sami Şekeroğlu'nun böyle bir kurumu ortaya çıkartmaktaki dehasını inkâr etmezken aklının film yapımına da hiç mi hiç ermediğini de söylemek gerekir. Çünkü, hadi diyelim ki benim burada anlaşmazlığım çıktı, yapılamadı. Ama herkesin bildiği bir şey var ki Sinema-TV Enstitüsü adı müthiş bir teknik alt yapıya, çok güçlü kadrolarına rağmen ve sözde kalan "üretim içinde eğitim, eğitim içinde üretim" gibi son derecede makbul sloganlara rağmen kurulduğu 1975 yılından iki bin yılına kadar fiilen kaç eser meydana getirmiştir? Öğrencilerin yaptıklan çalışmalar değil, kurum olarak? Onun için Sami Şekeroğlu bir yönüyle olağa-

nüstü başanlı bir insan, o kurumu dünya çapında bir örnek olarak meydana çıkarması açısından. Ama ben kırk yılı aşkın bir zamandır film yapımıyla uğraşan bir insan olarak söylüyorum ki, Sami Şekeroğlu film yapımından anlamıyor. O zaman yapması gereken şey bu eksikliğini kabul edip yapmayı bilenin önünü kesmemek.

Peki Osman Karaca ile Sami Şekeroğlu'nun görüşmesinde gerçekten bir hakaret durumu olmuş mu? Çünkü Osman Karaca dava konusunu bir onur meselesi haline getirmiş gibi?

Öyle gözüküyor. Bu tabii karşılıklı kabadayılık meselesi haline gelmiş durumda. Sami Şekeroğlu bir taraftan diyor ki, "Ben devletim. Ben devlet olarak çok önemli bir iş yapmak durumundayım. Sizin bu işin önemini kavramanız, buna saygı duymanız, hatta yardımcı olmanız gerek" şeklinde tavır koyuyor. Öbürü de diyor ki, "Ben devlet mevlet iplemem. Ben kişisel kazanç üzerine kurulmuş bir teşkilatım. Devlet de benim kişisel kazanç hukukumu savunmakla yükümlü. Onun için sen bana posta koyamazsın" diyor. "Önemli olduğuna inandığın bir işi yapmak istiyorsan buradan bana pay vereceksin. Ben manevi pay istemem" diyor.

Sami Bey'in vakıfa yaptığı şikayet herhangi bir etkiye yol açmıyor galiba?

Hayır canım. Dedim ya zaten vakıf dediğimiz iki kişi. Onlar da, Kemal Tahir'in düşüncesi, başına gelmiş olanlar, devletle olan ilişkileri, Türkiye'deki entelektüel kesimle olan ilgilerini hiçbir şekilde hesaba katmayıp sadece "biz bu işten parasal olarak ne kopartırız" derdindeler.

Korkunç, tiksinti verici...

Daha önce yaptığınız, yapacağınız bazı çalışmalarda basında aleyhinizde yazılar çıkmıştı. *Devlet Ana* için böyle bir şey pek olmadı?

Hayır, bekleniyor. Bir yılı aşkın bir zamandır *Devlet Ana* meselesi var. Hatta bir vesileyle *Milliyet* gazetesinin en üst düzey yöneticileriyle bu konuşulduğunda –şimdi adını vermek istemiyorum– onlardan biri –ki *Yorgun Savaşçı* konusunda yayın yaptığı sıralarda da üst düzeyde bir idare-

ciydi– "*Devlet Ana* meselesini ele alalım" şeklinde bir görüş ileri sürdü. "Ne iyi olur" dedim. Ama ses seda çıkmadı. *Devlet Ana* konusunda basın ve medya çok sinsi bir şekilde gelişmeleri takip ediyor. *Devlet Ana* konusunda şu andaki tavır, "bu yapılmasın" şeklinde.

Ama aleyhte bir yayın görülmüyor?

Hayır aleyhte yayın yapmıyorlar çünkü böyle bir şey konuyu kamuoyu önüne getirir. Dolayısıyla ortada daha henüz kesin bir şey yokken yapılması yönünde ilgi gösteren kimseler de çıkabilir. Onun için burada basında 'tık' yok. Bunun en tipik örneklerinden bir tanesi *Cumhuriyet* gazetesi. Mesela *Yorgun Savaşçı* ve *Gazi ile Latife* tasarılarında "Bu işler yapılmamalıdır" kampanyasının başını çeken *Cumhuriyet* gazetesiydi. Ama bu gazete şu anda açıktan açığa *Devlet Ana* ile ilgili d'sinden ve a'sından bahseden hiçbir şey yazmadı. Yalnız *Devlet Ana*'dan hiç bahsetmeden Osmanlının 700. yılı diye bir şey kutlamanın manasız ve olumsuz bir durum olduğunu yazdı çeşitli yazarlar. Şu anda henüz üstüne gitmiyorlar, çünkü ortada bir şey yok. Ama *Devlet Ana* şu konuştuğumuz andan sonra herhangi bir şekilde tatbik edilme imkanı bulduğunda kıyamet kopacaktır. Bunun içinde başlıklar hazırdır: "Efendim, memurlar açlıktan meydanlara yığılmışken, efendim memleketin bunca acil meselesi varken, depremzedeler hâlâ çadırlarda yaşarken, biz AB'ye giriş için kendimizi hazırlamaya çalışırken, depremzedelerin çadırlarından utanmadan Osmanlı çadırlarını mı anlatacağız? Kötü Avrupalılar gösterip Türk batı uzlaşmazlığını mı göstereceğiz? Bir taraftan AB'ye girmek için çırpınırken bir taraftan bunun imkansızlığını ifade eden filmler mi yapacağız?"

Melanet boşa atış yapmak istemiyor. Ama akrepler zehir birikimini gerektiğinde kullanmak için biriktiriyorlardır. Hiç kuşkun olmasın.

Biliyorsunuz, bu konuşmaları yayımlamak üzere yapıyoruz Halit Bey. Söylediklerinizi...

Benim gizli kapaklı bir işim yok. Ben şahsen gizli kalacak bir şey olsa

onu zaten konuşmam. Onun için ne istersen yapabilirsin. Geçen gece bir toplantıda Avni Özgürel'le birlikteydik. Sordu bana, "*Devlet Ana tasarısı ne alemde*" diye. Ben de dedim ki, "*Sen nereden biliyorsun bunu? Bir yerden duyduğun bir şey mi var?*" Dedi ki, "*Geçen gün Tunca Toskay'la konuşuyorduk. O bahsetti, hükümet olarak bununla ilgilendiklerinden.*" O zaman ona da sana söylediklerimi ana hatlanyla söyledim. "*Biz bununla ilgilenebilir miyiz?*" dedi. "*Tabii ne isterseniz yapabilirsiniz*" dedim.

Yaptılar mı bir şey?

Hayır. Ama evvelsi gece oldu bu hadise. Daha çok yeni. Zaten ben bunlan söylemesem bile birisi gidip Sami Şekeroğlu'na sorsa veya Mimar Sinan Üniversitesi rektörüne sorsa veyahut Kültür Bakanına sorsa veyahut Hüsamettin Özkan'a sorsa ne diyecekler? Baksana Tunca Toskay bile biliyor. Yani bu konuşulanlar gizli kapaklı iki kişili bir olay değil. Bol karakterli bir mesele.

Herhalde Türker Bey'le konuşup anlaşarak başbakanlığa teklif ettiniz?

Tabii tabii.

Peki senaryodan bahsedelim biraz. Siz *Devlet Ana* romanının yazılmasında başlangıç teşkil eden senaryodan yola çıkarak...

Evet, ama ilk haliyle değil. İlk halinden yola çıkarak, ondan sonra Kemal Tahir'in romana kattıklarından da işimiz yarayanlan alarak...

Böyle bir çalışma yaptınız mı?

Ben bu çalışmayı bitirdim. Geçen sene bitirdim. Bütün bu şeyler devam ederken, geçen yaz Sapanca'daki yazlıkta *Devlet Ana* senaryosuyla uğraşıyordum ve bitirdim. Tabii buna bir ön senaryo demek daha doğru olur. Çekim senaryosunun bilfiil çekim hazırlıklarının başlamasından sonra yapılması gerekir. Eldeki imkanlar nedir? Ne kadannı dekorda ne kadannı doğal mekânlarda yapmak durumundasın? Hangi sahneleri ne şekilde çekmek imkanı vardır? Bunlan hesap edip o ön senaryoyu nihai çekim

senaryosu haline getirmek gerekir ki bunu açık bırakıyorum. Ama senaryo konusunda kendimi rahat hissediyorum, çünkü *Devlet Ana*, gene tekrar ediyorum, olağanüstü bir edebiyat eseridir. Türk dilinin ve edebiyatının bana göre vardığı en uç nokta. Sadece tarihi gerçeği anlatmak açısından değil, anlatım dili açısından da. Ama bu onu kitap olarak değerli kılar. Aynı şey bir filmi değerli kılmaz. Orada sinemanın esası olan görsel hareket ne olabilir? İşte benim geçen yazki problemim bunu meydana getirebilmekti. Bunun için hem 1966 yılındaki ilk tasarımdan hem de tabii romanın kendisinden yararlandım. Kemal Tahir *Devlet Ana* romanında ne yapmak istemişse, neyi ifade etmek istemişse onun yaptığı gibi edebiyat diliyle değil; aynı düşünceyi, aynı duyguyu, aynı atmosferi sinema diliyle sağlayabilmek. Onun kendine göre temel hazırlığını yapmış durumdayım.

TÜRK SİNEMASININ BUGÜNÜ VE SİNEMANIN GELECEĞİ

Yorgun Savaşçı örneğinden hareket edersek pratik anlamda Türkiye şartlarında bir "Ulusal Sinema" yapma imkanı o tarihten sonra kalmadı. İlke olarak siz bunu bir vicdan meselesi halinde savunmaya devam ediyorsunuz. Peki ne olacak? Şimdi "Halk Sineması" da kalmadı. Çok başka bir yere gelindi. Toplum değişti. Televizyonlar çoğaldı. Salonların yapısı ve işletilmesi değişti. Büyük Amerikan firmaları dağıtım tekelleriyle birlikte, salonları da denetimlerine aldılar. Eurimages kuruldu. Bu arada Türkiye'de yine de filmler yapılıyor, ama bunlar *Kahpe Bizans* ve *Güle Güle* gibi bazı istisnaları saymazsak halka yeterince ulaşamıyor. Türk sinemasıyla Türk sinema seyircisi arasında bir kopukluk var.

Şimdi bu, konuyu çok geniş bir boyuta getiriyor. Şöyle ifade edelim. Sinema sanayi toplumlarının bir ürünü. Ve gelişmiş sanayi toplumlarında en gelişmiş ürünleri ortaya çıkan bir sanat. Şimdi ise artık insanlığın bir üçüncü uygarlık dönemine girdiği ifade ediliyor. Birincisi tarım toplumla-

nydı, ilk uygarlıklar. İkincisi sanayi toplumlanydı, modern toplumlar. Şimdi ise bilgi toplumu olduğu söyleniyor. İnsanlığın üçüncü uygarlık periyodu içine girmiş olduğu söyleniyor. Enformasyon çağına girdiğimiz ifade ediliyor. Bunun da işte tipik tezahürü televizyonlar, bilgisayarlar, internetler vs. Nasıl ki sanayi toplumlannın yaşama şekilleri tanm toplumlannndan farklı idiyse, sinemanın başansı da o farkı sanayi toplumlan açısından en iyi, en uygun, en iyi ifade edebilmesindeydi. Eğer sanayi toplumlan dönemi iddia edildiği gibi bitmekte, insanlık, enformasyon çağına, bilgi çağına girmekteyse o zaman genelde sinemanın da ömrünü tamamlamış olduğu söylenebilir. Yani bu sinemanın tamamen ortadan kalkması demek değildir, ama toplumlardaki egemen kültür alanı olma durumunu kaybetmesi söz konusudur. Tanm toplumlannın bir ürünü olan tiyatro, sanayi toplumlannın bir ürünü olan sinemanın ilk çıkışıyla ortadan kaybolmadı, ama sosyal, kültürel egemenlik tiyatrodan sinemaya geçmiş durumdaydı. Dolayısıyla aynı süreç bugünkü değişime uygulandığında sanayi toplumlannın bir ürünü olan sinemanın, bilgi çağında egemenliğini sürdürmesi imkanı ortadan kalkmaktadır. Varlığını sürdürebilir. O ayn bir mesele.

Biz bu tabloyu Türk toplumunda nasıl görüyoruz? Görebiliyor muyuz?

Türk toplumunun sanayileşme süreci içinde Türkiye'de sinema, onlu rakamlardan başlayıp yüzlü iki yüzlü rakamlara ulaşmıştı. Bugün ise tekrar onlu rakamlara inmiş durumda. Bugün hakim olan ne Türkiye'de? Televizyon. Aynca yeni bir ortak daha çıkıyor televizyona. İnternet. Dolayısıyla bu unsurlar düşünüldüğünde sinemanın bilgi toplumlannda, sanayi toplumlanndaki gibi kültürde egemen, lokomotif olma özelliğini kaybedeceği düşünülebilir. Ama ortadan da kalkmayacaktır. Bir şekilde bilgi toplumlanna kendini uydurmaya çalışacaktır. Bir ölçüde bilgi toplumlannın temaşa ve iletişim alanlannda hem kendini onlara uydurmaya çalışıp hem onlara hizmet de verecek durumda olacaktır. En basitinden bugün televizyonlarda filmlerin gösterilmesi, televizyon yayıncılığında sinema tek-

niklerinden, sinemanın ifade şekillerinden geniş ölçüde yararlanılması örneğinde olduğu gibi. Ama muhakkak olan sanayi toplumları dönemindeki, bilgi çağı öncesi, enformasyon çağı öncesindeki toplumsal gücüne sinemanın bir daha kolay kolay sahip olmayacağı, teorik olarak söylenebilir düşüncesindeyim.

Tabii sosyal bir aktivite de olan, salonlarda film izleme olayı bitebilir. Ama değişik ortamlarda, internette hareketli görüntünün...

Hah, tabii. Değişik ortamlarda hareketli görüntü yine. Ama salonlarda değil.

Aslında benim sorum tam bu yönde değildi. Ben bu sizin çok geniş, dünyadaki genel sinema gidişatına da değinen yaklaşımınızı değil, somut olarak Türkiye'deki sinemayı kastetmiştim. Salonlarda seyircisiyle buluşmayı başaran filmler nasıl yapılacak?

Şimdi bir defa muhakkak olan şu ki, sinemanın sinema olduğu dönemde, adına Türk sineması denilen, bu tabirin ilk kullanıldığı sinema, bir sistemin eseriydi. Yani sinema salonları vardı. O salonlarda Türk filmi seyretmeyi tercih eden bir seyirci topluluğu vardı. Bunlara Türk filmi sağlayan işletmeler vardı. Bu işletmelerin, seyircilerinin temaşa zevkini göz önünde tutarak onların temaşa özelliklerine uygun filmleri sipariş ettikleri, reçeteler verdikleri yapımcılar vardı. O yapımcıların bu reçeteler üzerine film yaptırdıkları kadrolar vardı. Yönetmeniyle, oyuncularıyla, teknisyenleriyle. Bu bir sistemdi. 1990 yılından itibaren bu sistem bir daha geri dönmemek üzere yıkıldı. Ha bu sistem yıkıldı da Türkiye'de film yapımı kesildi mi? Hayır. Nasıl yapılıyor? Film yapma amacında olan herkes kendine göre bir yol buluyor. Birkaç tane yol var. Bu yollardan maddi bakımdan daha sağlam olanı, özellikle reklam sektörüyle ilgisi olan, o sektörde çalışan insanların yaptıkları filmler. Çünkü bu insanların büyük sermayeyle ilişkileri var, bir. Televizyon yayın kuruluşlarıyla ilişkileri var, iki. Dolayısıyla o işte sağladıkları ilişkiler vasıtasıyla hem sermaye bulabiliyorlar.

Hem de o sermayeyle televizyonların göstermeyi kabul edeceği filmler yapma imkanına kavuşuyorlar. Büyük televizyon yıldızlarına, rating'i olduğu varsayılan oyunculara yüksek ücretler ödeyip onları filmlerinde oynatabiliyorlar. Aynı şekilde bu filmleri piyasaya sürerken reklam sisteminden, televizyonlardan yararlanıp pazarlanmasını yapıyorlar. Ve oyunu iyi oynamışlarsa da –*Eşkıya* bunun ilk örneği idi, arkasından gelen *Her şey Çok Güzel Olacak*, *Propaganda* ve en son *Kahpe Bizans*– işte bunlar bu işi maddi olarak iyi hesaplama örnekleri. Bunun yanı sıra daha küçük imkanlarla daha küçük bir çevreye oynama meselesi var. Bu da ne? Dışandan bir destek bulacak...

Yurtdışından?

Yurtdışından bir destek bulacak. Bulduğu bu destekle işte festivalde gösterilecek, yurtdışında, hakkında belli ilgi, övgü olabilecek bir tasarıya girecek. Yurtdışındaki o desteği yurtiçinde kullanıp, filmini sinemada veya televizyonda pazarlamaya çalışacak. Bu ikinci yol. Üçüncü yolda ise, yurtdışında bu destek olmadan, elindeki kıt kanaat imkanlarla, ama "Ben bunu yurtiçinde gösterdiğim zaman, bu festivalde ödül kazanabilir. Gazetelerde bahsi olabilir" hesabıyla yapılmış filmler var. Saydığımız seçenekler içinde maddi bakımdan en problemlisi bu sonuncular. Kâğıt üstünde her şeyi ayarlayan birinci gruptakiler en şanslılar. Finansman dışandan olduğu zaman oradaki kayıp önemli bir kayıp değil. Çünkü dışandan finans, onu zaten kâr için yapmıyor. Onu belli maksatlarla yapıyor. Yani "İşte bakın. Türkiye'de Kürtlerin durumu ne feci." Diyelim ki o kızcağızın yaptığı, *Güneşe Yolculuk* tipik bir örnek olmak üzere daha önce Yılmaz Güney'in yaptığı *Duvar* bir örnek olmak üzere... "Türkiye'de devlet ne kadar kötü. Devlet Kürtlere ne kadar kötü muamele ediyor. İşte insan hakları bakımından nasıl kimse Türkiye'de buna saygı göstermiyor. İnsan hakları nasıl kötü." Bunları yapmakta maksat ticari başarı değil. Bunlar dar çerçevede bazı siyasi belgeler. "Bakın Türkiye'deki, bizim söylediğimiz, eleştirdiğimiz

bu durumu kendi içlerinden gelenler de nasıl gösteriyorlar" diyorlar. Buradaki yatırım ticari değil siyasi bir yatırım. Farklı maksatlar için kullanılıyor. Öbürüne gelince. Sonuncu seçenekte, birtakım insanlar burada bir araya getirebildikleri asgari imkanlarla, çalıştırdıklan insanlara da, "Bak! Biz sanat eseri yapıyoruz. Senin bu işe destek olman lazım. Oynayan, çalışan para almasın vs." diyorlar. Böyle bir çeşit imece usulüyle yaptıktan sonra onun büyük ölçüde gazetelerde çıkan kupürleriyle yetinmek durumundalar. O da kendine göre bir anlayıştır. Onun terfi edebileceği bir nokta var. Orada iyi imtihan verenler için, daha sonra dışarıdan daha yüksek ücretli ajanlık teklifleri gelebilir. Ona aday olmak bakımından bir alan olarak kabul edilebilir.

Hiç olumlu bakmıyorsunuz.

Allah yardımcılan olsun! Ne diyeyim yani. Ben kendi toplumuyla, kendi devletiyle barışık olmayan insanların çok mutsuz hayat yaşadıklarına kaniiyim. Yani düşünebiliyor musun, "Türkiye kötü, devlet kötü, her şey kötü, insanlar kötü, adetler, gelenekler kötü" diyen bir insanın, yaşadığı iç hayatın ne kadar işkence verici, nasıl sıkıntılı bir hayat olduğunu. Onun için Allah yardımcılan olsun diyorum. Bunların sağlıklı bir ruh haline sahip olmaları imkansız. Birisi, geçenlerde okudum, filmini tarif ediyor: "Hayat denilen bok çukurunu bir koklama denemesi" diyor yaptığı filme. Yani şimdi eğer çarpıcı olsun diye söylenmiş olmanın ötesinde bu sözün içinde gerçekten bir samimiyet varsa, bu sözü söyleyen insanın ruhen ne kadar rahatsız olduğunu düşünebiliyor musun? "Hayat denilen bok çukuru..." Allah yardımcılan olsun!

Tabii genelleme yapmamak lazım. Çünkü genelleme her zaman istisnaları gözden kaçırmaya neden oluyor. Samimiyetle bazı film yapanları düşünürsek, diyelim ki işte ticari kaygısı olmadan, küçük bütçelerle, çok az seyirciye ulaşsa bile kendilerini sarsmayacak, işte ödül alırlarsa festivallerden kâr bile getirebilecek filmler üretiyor olabilirler. Daha önce konuştuğumuz ticari sinema-sanat sineması ayrımını da düşünürsek, bazıları düşük bütçeli sanat filmleri yapmayı

tercih edebilirler.

İyi, pekiyi, (*manidar bir şekilde gülüyor*) ... pekiyi...

Bir de genel bir şey var sizin somut örneğinize karşı. Elbette bu ülkede her şey kötü, her şey berbat demek doğru değil, ama...

Ben şunu söylüyorum yalnız. Ben samimi olarak böyle düşünüyorsa "Vah vah" diyorum. Ruhen ne kadar sıkıntıda olması lazım.

Başka bir şey söyleyeceğim. Yani eğer aydın dediğimiz bir insanın kendi halkının ve devletinin de iyiliği için bazı şeyleri eleştirmesi de gerekiyor. Devlet aleyhtarlığı bizim yorumumuz olabilir.

Şimdi İbrahimciğim, bak canım. Benim burada kendi adıma en ayıncı vasfım şu: ben diyorum ki insanların anlaşabilmeleri için bir toplum hayatı; insanları hayvanlardan farklı kılan bir toplum hayatı içinde uyumlu bir şekilde yaşayabilmeleri ancak ortak bazı değerlere sahip olmalarıyla mümkündür. Toplumlar da zaten, birbirinden farklı, ama kendi içinde ortak değerler sayılabilecek değerler meydana getirebilmiş ki o toplumun fertleri arasında iyi ve kötü, iyi olan nedir, kötü olan nedir konularında ortak değerler vardır. Eğer bu değerler olmazsa insanlar birbirleriyle anlaşamazlar. Sen ve ben, iyi diye bazı kıstaslarda birleşemezsek, bir müddet sonra birbirimizin boğazına yapışırız. Veyahut iki cümle sonra aramızda konuşacak hiçbir şey olmadığı sonucuna varırız. Bizi birleştirecek olan nedir? Toplumsal konsensüsleri meydana getiren ortak iyiler, ortak kötülerdir. Bu kriterlerin bulunmasıdır. Ha şimdi "Hayat denilen bok çukuru" denildiği zaman ... hiçbir iyi kıstası yok. Bombok bir şey. E zor.

Ama ben o örneği savunmak için söylemedim. Ben...

Hayır zor. Ben bilhassa o sözü. O söz ilginç bir söz. İlginç olmasa ben onu zikretmem zaten. Ha bu zor. Şimdi bu, söz söylüyor. Söz söylemeyen de var. Birisi çıkıp, "Ben ne öğrendiysem bu festival sayesinde öğrendim" diyorsa... "Hımm, tamam" diyorum. "Seninle demek ki iyiler, doğrular, yanlışlar ve kötüler konusunda anlaşamayız. Sen her şeyi demek buradan

öğrendin. Eyvah, anneciğim!"

Şimdi ben neye bakıyorum, bir vatandaş olarak? Bir toplumun ferdi olarak ben kimlerle iyiler ve kötüler konusunda aynı kıstaslarda ortak olabilirim? Ha birisi, "Benim için temel kıstas paradır. Paranın dışında hiçbir değer tanımam" derse ben onunla nerede buluşacağımı bilirim. Ben onunla her an beraber olmam. Ama onunla para konusunda anlaşacağımız bir konu olursa "Arkadaş gel. Bak burada şu kadar kazanacağın bir şey var. Ondan ben paranın dışında başka şeyler kazanacağım; o tarafı seni ilgilendirmiyor. Ama senin kazanacağın şey para." E, şimdi bir kriter var orada. Bunun gibi bir toplumun ferdi olarak kiminle, nerede, ne kadar beraber olacağım ancak sahip olduğum manevi değerlerle; manevi değerler dediğimiz de iyiler ve kötüler, doğrular ve yanlışlar. Tabii bunlar matematik anlamda doğru ve yanlışlar değil. Ahlaki anlamda söylüyorum. Bu açıdan ben sana ta başından beri şunu ifade etmeye çalıştım. Ben bu toplumun çoğunluğunu meydana getiren bir sosyal sınıftan gelmedim. Ben bu toplumun azınlığını meydana getiren bir sosyal sınıftan geldim. Ben Anadolu kökenli değilim. Ben Rumeli kökenliyim. Ben ırken Türk kökenli değilim. Ben ailemin varlığı bakımından ortalama Türk vatandaşından farklı şekilde büyüdüm. Ama ben, farklı olduğumun bilincine erdikten itibaren toplumumla barışık olabilmek için, toplumumla uyum sağlayabilmek için var gücümle "toplumumun temel değerleri nedir"i anlamaya, tanımaya çalıştım. Çünkü ben toplumuna karşı bir varlık olmak istemedim. Benim elimde şu imkanlar da vardı. Ben dünyanın birçok yerini görüp gezme imkanı buldum. Birçok yerinde yaşamak imkanına sahip oldum. Ama içimdeki duygu burada yaşamaktı. Zaten her zaman Türkçenin dışında bir dilin konuşulduğu yerlerde hep rahatsızlık duydum. Ha ben Türkçe konuşmak istiyorum. Türkçe konuşan insanlar topluluğu içinde bulunmak istiyorum. Bunu tercih ediyorum dediğim zaman, o zaman bu toplumun içinde, bu toplumun yadırgamayacağı, bu toplum içinde bu toplumla

uyum sağlayabilen insan nasıl olabilirime bütün gayretimle çalıştım. Bazı noktalarda başarılı olamamış olabilirim. İşte yaptığım filmlerden bazılarını zikrettik. Başaramamış, beceremediğim olabilirim. Ama amacım bilinçli olarak, gayretli olarak toplumumla belli bir uyum kurabilmek oldu. Başaramadığım, beceremediğim noktalar da niyetimden değil, kabiliyetimin sınırlarından dolayı İbrahimciğim. Bilmem bunlar sana bir şey ifade ediyor mu? Onun için kendi toplumuyla kavgalı insanlardan hoşlanmıyorum.

Ama bu olumsuz gördüklerinizi dile getirmeye engel mi?

Hayır. Bu demek değildir ki, kendi toplumuyla uzlaşmak, uyum sağlamak isteyen insan toplumdaki eksiklikler, yanlışlıklar, haksızlıklar, aksaklıklar konusunda her şeye gözünü kapasın. Hayır. Ben böyle de bir insan olduğum düşüncesinde değilim. Ben yeri geldiğinde, bu ülkenin siyasetçilerini de, iş adamlarını da, sanatçılarını da, necisi varsa, anti-toplum olduklarını düşündüğümde, toplum zararına olduklarını düşündüğümde, kendi gücüm nispetinde eleştirmeye, karşı koymaya çalışmışımdır. Ama inancım, prensip olarak anti-toplum olmamak olmuştur. Onun anti-toplum olan insanlarla da iyi ilişkilerim olması hiçbir zaman mümkün değil.

SİNEMA DIŞI YAZI FAALİYETLERİ

Hep söylüyorsunuz. "*Kendimi bildim bileli toplumumla ilgilendim*" diyorsunuz. Bu ilginin sonucu olarak sinema dışı yazılar da yazdınız.

Ben sinemaya yazar olarak başladım. Sinema yazılarından sonra bir dönem bazı dostlarım benden kültür yazıları yazma talebinde bulundular. Bir dönem sinemayla kültürün, sosyolojinin, siyasetin iç içe girdiği alanlar var. *Ulusal Sinema Kavgası* kitabım da onun bir örneği. Ama doğrudan doğruya sinemayla ilgili olmayan, hatta içinde sinema kelimesi geçmeyen yazılar Erol Manisalı dostumun talepleriyle başladı. Kendisi beni Kıbrıs'taki

Girne Konferansları'na davet etti, bazı konuşmalar yapmam için. İşte bunun üzerine sinema dışı ilk yazılarını yazma durumuna girdim. Erol Manisalı sonradan bunları Girne Konferansları kitapçıklarında yayımladı.

Kıbrıs sorunuyla mı ilgiliydi yazılarınız?

Hayır. Genellikle Türkiye'nin yakın çevresindeki dış ilişkileri hakkında. Türkiye'nin özellikle Balkanlar, Rusya, Kafkasya, Ortadoğu, Kıbrıs'la ilişkileri. Bundan sonra *NPQ* meselesi ortaya çıktı, ki Türkçe basımını Ali Saydam dostum yönetiyor. Orada da gene sinema dışı konular ağırlık kazandı. Böylece sinema yazıları ve sinemayla ilgili kültür yazılarından sonra bir üçüncü tarza yönelmeye başladım.

Aslında bunlara sinema dışı demek ne kadar doğru bilmiyorum. Çünkü sizin sinemanızı şekillendiren düşünce dünyası çerçevesinde yazılar bunlar.

Tabii. Sinemayla doğrudan doğruya, apaçık ilişkili değiller, ama derininde mutlaka o ilişki var. neticede onları yazan da bir sinemacı. Orada sinemanın s'sinden bahsedilmese de o fikirler bir sinemacının kendi mesleğindeki tecrübeleriyle geldiği noktalar. *NPQ* dergisi halen bağım olan önemli bir yayındır.

Da dergisi ve gazete makaleleri de var.

Evet var.

Bunlar da hep talep üzerine mi oldu?

Evet. Ben talep olmadan hiçbir iş yapmadım. Bir tane *NPQ*'da öyle talep edilmeden bir yazım çıktı: "İnsanlığın Sonu ve Gelecek Korkusu" diye.

Bildiğim kadarıyla *NPQ* çok özel bir perspektiften dünya sorunlarına yaklaşıyor. Yani Girne Konferansları'ndaki konulardan farklı olarak Türkiye'nin değil de dünyanın, insanlığın geleceği hakkında düşüncelerin yer aldığı bir yayın.

Tabii. *NPQ* dergisinin ağırlıklı olarak ele aldığı konular farklı: dünya nereye gidiyor, küreselleşme sorunları nedir, dünyadaki doğal yaşam ne durumda, dünyadaki büyük güçler arasındaki dengeler nedir, bu çerçeve

içinde Türkiye'nin durumu nedir? Bu konular ekseninde yazılar çıkıyor.

Mesela *Da* dergisi daha farklı. Rusça ve Türkçe olarak yayımlanıyor. *Da*, Diyalog Avrasya'nın kısaltması, ama dergi pratikte özellikle eski Sovyet dünyasıyla, eski Osmanlı dünyası arasında bir diyalogu amaçlıyor. Tabii bu beni de ilgilendiren bir kapsam.

Özellikle *NPQ*'da yazan insanların dünyanın çok değişik ülkelerinden olması dikkat çekici. Örneğin siz kendi toplumunuzun gerçeğini arayan bir kişiyken orada kendi toplumunuzu da aşan konulara değiniyorsunuz. Başka yazarlar da kendi açılarından konuya eğiliyorlar. Dünyanın bugün geldiği noktadan batı uygarlığının sorumlu olduğunu düşünüyorsunuz. *NPQ*'da o uygarlığın içinden gelen aydınlar da var.

O ülkelerin vicdanları... Çünkü onlar içindeler, bizden daha iyi biliyorlar.

Peki onlar da batının kendi eliyle yol açtığı, ama doğuyu da bütün dünyayı da tehdit eden bir yıkım olarak görüyorlar mı sorunun kökenini?

Tabii aynen öyle. Şimdi şunu söylemek lazım. Doğu dediğimiz zaman Japonya, Hindistan ve Çin olarak düşünürsek onlar bu konuyla o kadar ilgili değiller. Bu konuyla asıl ilgili olanlar batının içinden bir kesim. Çünkü onlar ne olduğunu içinden biliyorlar. Bunun batı dışında en iyi hisseden ve ifade eden ise bir Rus aydını: Soljenitsin. Hem batı dışında hem batıyla ilgili. Rus olduğu için klasik batının bir parçası değil. Ama Hıristiyanlık dolayısıyla da batıyla ilişkili. Doğudakiler bir ölçüde farkında olsalar bile onlar için bugün ana problem batının ulaştığı seviyeyi egale etmek. Aslında Japonya için bu problemin ortadan kalkmış olması gerekirken, yani batı karşısında bir aşağılık kompleksinin kalmaması gerekirken hâlâ hakim olan düşünce batının çizdiği yoldan gitmek. Japonya'daki para tutkusu batıdakinin de önüne geçmiş durumda. Dolayısıyla batının kaderi hakkında, kendileri dışında düşünen tek Rusya var.

Ya İslam ülkeleri?

Hiç, sıfır. Ama Türkiye'yi de bir İslam ülkesi olarak düşünürsek belki. İslam dünyasında iki ülke, Türkiye ile İran hiç kolonize, sömürge olmadılar. Diğer bütün İslam ülkeleri kolonileştirildiler. O nedenle bir dönem o ülkelerin bütün entelektüelleri kendilerini kolonize eden ülkenin görüşleri neyse ona adapte oldu. Bir kısmı da onlara reaksiyon haline geldi. Dolayısıyla koloniyal, anti-koloniyal meselesi ortaya çıktı. Ama çok şükür ki Türkiye hep bağımsız devlet geleneğini korudu. İran da keza öyle, ama onların da son durumunu görüyorsun işte. Onlardan bu konuda ciddi bir düşünce adamı göstermek mümkün değil. Türkiye'de var. Ama enformasyon çağında yeterince güçlü olmadıklarından ilgi görmüyorlar. Türkiye'nin bu konuda yapabileceği şey, mümkün olursa eğer, şu: Türkiye'nin bilgi birikiminde ABD'yi geçmesi söz konusu değil, ama ABD ve diğer batı toplumlarından farklı olarak aksiyon bakımından onların önüne geçebilir. Özellikle Rusya ile anlaşabildiği takdirde batıya da örnek olabilecek bir model ortaya koyabilir. Tek başına yapması çok zor. Belki Rusya ile...

Da dergisi bu söylediklerimiz içinde bir yerde mi duruyor peki?

Şu anda *Da* dergisini çıkaranların meselesi bu değil. Ama bu mesele eğer Türkiye ile Rusya arasında bir ortak mesele haline gelirse *Da* dergisinin yapacağı çok iş olabilir. Kendisine çok fonksiyonlar düşer. Ama şu anda Rusya'da da Türkiye'de de bu konu öncelikli değil. Türkiye hiçbir zaman olmayacak Avrupa Birliği'ne girme hayali yerine Rusya ile böyle gerçekçi bir ekonomik işbirliği gerçekleştirebilse bunun faydası çok daha büyük olur. Dünyayı da dönüştürebilecek bir güç olabilir.

Demin *NPQ*'da yazılan meselelerin sinemanın da önüne geçtiğinden bahsettik. O meseleler ulusal meselelerin de önüne geçmiş durumda diyebilir miyiz?

Tabii.

Ya da ulusal meseleleri o meselelerin neresine oturtabiliriz?

Aslında Türkiye açısından burada çok ilginç bir durum var. Bu meselenin hakim hale gelmesi Türkiye'nin ulusal meselesine zarar vermez, tam

tersine onu güçlendirir. Çünkü Türkiye geleneksel kültürü itibariyle doğayla kavgalı bir kültürden gelmiyor. Doğayla barışık bir kültürden geliyor. İslam kültürünün özellikleri açısından doğayla barışık olmak Türkiye'nin geleneksel kültürüne aykın bir şey değil. O kültürün bir devamı. Batı için bu zor. Çünkü batı kültürünün esası doğaya hükmetme, onu kullanma esasına dayanıyor. Dolayısıyla bu mesele Türkiye'nin ulusal karakteriyle çelişkili bir mesele değil, uyumlu bir mesele. Neden? Çünkü Türkiye'nin kavgası doğayla değil, batıyla. Batı doğayla kavgalı. Türkiye'nin de kavgası batıyla zaten. Dolayısıyla Türkiye'nin doğa karşısındaki tutumu aslında kendi ulusal karakterine uygun.

Ama o kültürden giderek uzaklaşıyor Türkiye. O vakit Türkiye bu karakteri yaşatabilse belki batıya bir örnek de olabilecek.

Tabii, ama Türkiye'nin bunu tek başına gerçekleştirebilmesi, imkansız olmasa da zor. Ama Türkiye, Rusya ile uzlaşabilirse işte bu dünyayı değiştirebilecek bir model olabilir ve bu modeli de batılılar kolay kolay yıkamazlar.

Rusya'nın da batı gibi Hıristiyan olduğu gerçeği ne olacak peki? Çünkü anti-doğa haline gelmiş olan bu uygarlığın kökeninde Hıristiyanlık var.

Dediğin doğru. Hıristiyanlık esas itibariyle anti-doğa bir kültürdür. Ama Rus Ortodoksluğunun dibinde Asyai özellikler de çoktur. Bir İngiliz atasözü vardır: *Scratch any Russian, you will find a Tatar* (Rus'u kazı altından Tatar çıkar). Ruslar bir taraftan Ortodoksluk bağıyla Bizans kültürüne sahip olmuşlar, ama öbür taraftan da 400 yıllık bir Türk/Tatar devleti olan Altınordu Devleti'nin egemenliği nedeniyle Asyai bir özellik de kazanmışlardır. İşte bu Asyai özellikleri yüzünden Avrupalılar Rusları sevmezler, onları kendilerinden farklı sayarlar. Onun için İngilizler bu atasözünü söylemişler. Rusların inkâr edilemeyecek Hıristiyan, Avrupalı taraflarına rağmen bir de Asyalı tarafları var. İşte Ruslar için problem, hangi karakterin hakim olacağı.

Sanayileşme döneminde, yani diyelim ki 18. ve 19. yüzyıl boyunca Ruslar Avrupalılık karakterlerini egemen kılmaya çalıştılar. Ama bugün toplumlar sanayi ötesi toplumlar olma yoluna geçtiğine göre, Rusya da bu aşamayı aştığına göre doğa meselesiyle karşı karşıya geldiğinde Asyai tarafını öne çıkarabilir. Umut da orada zaten. Bugün Rusya'da en azından Gorbaçov'un zamanında söylediği Avrupa Ortak Evi'nden kimse bahsetmiyor. Gorbaçov Rusya'nın Avrupa toplumuna katılması hayalindeydi. Yeltsin onu da aşarak ABD ile özdeşleşebilmek hayaline kapılınca battılar. Bugün Putin Avrasya kişiliğini öne sürüyor. "Biz hem Avrupalı hem Asyalıyız" diyor. Mesele nasıl bir denge kuracaklan. Avrupalılığın hangi yanlan Asyalılığın hangi yanlan hakim olacak?

NPQ'da olmayı önemsiyorsunuz?

Benim, doğrusu çok önem verdiğim bir şey. Hatta belki doğru gelmeyecek, ama bugün bu meselenin sinemadan daha önemli bir mesele olduğunu düşünüyorum. Çünkü o olmadan sinemanın olması mümkün değil.

Peki yazıyla dile getirdiğiniz bu gerçekleri sinemada dile getirmek mümkün değil mi?

İşte ben onun denemesini *Köpekler Adası*'nda yaptım. Ama bugünkü sinema ortamı çok hakim bir şekilde insanlara hoşça vakit geçirtmek eğiliminde. Böyle olduğu için *Köpekler Adası* çok büyük bir seyirci yabancılığına uğradı. Bu düşünceleri sinemada yapmak zor. İşte zaten bunlardan ötürü, çok geniş bir kitle sanatı olan sinema yerine *NPQ* gibi çok daha dar bir alanda iletişimi olan bir derginin çalışmalan içinde olmak benim daha çok hoşuma gidiyor.

Dünyanın geleceğine dair kötümser misiniz?

Şu konuştuğumuz anda benim açımdan dünyanın geleceğine dair iyimser olmak katiyen mümkün değil. Ama "çıkmayan candan umut kesilmez" atasözünü düşünerek şu anda bile dünyadaki can varlığının hâlâ bazı ümitleri olduğunu da belirtmek gerekir.

KAPANIŞ BABINDA ...

Halit Bey sizinle haftalardır, hatta aylardır konuşuyoruz. Pek çok şeyi dile getirdik. Kapanış babında şöyle sorayım. Bu kadar uzun bir geçmişe dönüp baktığınızda pişmanlığınız, kırgınlığınız olduğunu görüyor musunuz? Kendinizi, geçmişinizi bu noktadan baktığınızda nasıl görüyorsunuz?

Şimdi İbrahimciğim. Yaş ilerleyince, yani insanın geleceğindeki zaman geçmişindeki zamandan daha az hale geldikçe tabii defterin kapanması şartı içinde bir hesap yapmak kaçınılmaz. Bilhassa hayata belli bir düşünce sistemi içinde bakan insanlar için. O açıdan ben çok büyük hayretler içindeyim. Çok büyük hayretler içindeyim. (*Yazım hatası yok, iki kere söylüyor.*) Kendimi ultra şanslı bir insan olarak görüyorum ve bunun bir ölçüde mahcubiyetini, ezikliğini yaşıyorum. Çünkü şunu söyleyeyim ki benim hiçbir konuda gözüm arkada değil. Bana diyebilirler ki, "*Kardeşim, sen Oscar ödülü aldın mı? Venedik ya da Cannes'da ödül kazandın mı?*" Hayır almadım. Ama almayı da arzulamadım. Belki başkalarına çok saçma gelebilir, ama şöyle bir ikilem karşısında kalsaydım: ben *Yorgun Savaşçı*'yı yapmış olmak yerine *Hanım* filmini yapmış olmak yerine, *Köpekler Adası* filmini yapmış olmak yerine, ne olduğu hiç önemli değil, bana Cannes'da, Venedik'te ödül kazandıracak, yabancı film Oscar'ı kazandıracak bir filme sahip olmayı tercih eder miydim? Hayır etmezdim. Bugün çok büyük bir gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki, ben Oscar kazanmadım, ama *Yorgun Savaşçı*'yı yapma imkanını buldum. Cannes'da ya da Venedik'te ödül kazanmadım, ama *Hanım*'ı ve *Köpekler Adası*'nı yaptım. Bu açıdan mesleğimde kendimi tamamen doygun hissediyorum. Ayrıca bunun ötesinde çok daha büyük bir doygunluk hissetmekteyim. Konuşmalarımda da belki bir ölçüde ortaya çıkmıştır. Ben hiçbir zaman mesleğimde iddiacı olmak istemedim. Her zaman belli görüşlerim oldu, ama iddialı olmak istemedim. Benim için özel hayatımdaki düzen her şeyin üzerindeydi. O açıdan

bakıyorum. Gülper'le çok sık konuşuyorum. Şu andaki durumumun dışında, yani şu anda içinde bulunduğumuz ev, ortam, eşimle beraber olmak bunun dışında hayattan hiçbir arzum yok. Ben şu anda yaşamakta olduğun ortamı benim için hayatta varlabilecek en mutlu *"happy end*, mutlu son" olarak kabul ediyorum. Büyük bir mucize, eşimle aramdaki uyum. Bunu rahatlıkla söylüyorum, çünkü ben Gülper'den önce iki evlilik yaptım. Bunun dışında, çok yakınımdaki insanların özel hayatlarını da bir ölçüde biliyorum. Kardeşim çok büyük başarılar kazanmışsın, ama hiç huzur bulamamışsın. O mu daha iyi? Onu tercih edecekler çıkabilir. Hayır. Şu, altını çiziyorum, şu yaşamakta olduğumuz an... Gel kız buraya! (*Çay servisi yapmakta olan Gülper Hanım'ı çağırıyor yanına.*)

Tespit ediyor musun şu anı? (*Video kamerayla çekim yapıyorum.*) Şu an var ya, bunu tespit et. (*Eşine sarılıyor.*) İşte bu an benim için hayatta ulaşılabilecek en mutlu son. Ben bir Yeşilçam yönetmeniyim. Kendi filmlerimde defalarca kahramanlarımın özlem diye gösterdiğim gayretlerini kendi hayatımda yaşamaktayım. Onun için çok huzurluyum. Benim huzurumu bozan kendimle ilgili değil. Kendime ait hiçbir şeyin eksikliğini hissetmiyorum. Hiçbir şey. Ha evet. Kendi dışımda bir şey...

Selim İleri'yle yaptığınız bir söyleşide " *artık yalnızca kuşlar, otlar, böcekler için* demişsiniz.

İyi demişim. (*Gülüyor.*)

Yani artık bundan sonra diğer canlılar için bir şeyler yapmak...

Evet. Bir şeyler yapma imkanın yok da işte kaygın o oluyor. Yoksa ona bir şey yapmak bizim imkanlarımızın dışında.

Ne mutlu size böyle bir huzura erdiğiniz için.

Evet evet. Hiçbir şey istemiyorum. İstediğim her şey var çünkü. Veyahut asıl istediklerimin olması çok güç ... dünyanın hali açısından...

FİLMOGRAFİ

Okurun dikkatini, filmografiyi hazırlarken başvurduğum şu önemli yönteme çekmek isterim: Filmler, gösterime çıktıkları ya da çekimlere başlanıldığı tarihe göre değil, tümüyle tamamlandıkları yani çekim ve montaj işlemleri bitip gösterime hazır hale geldikleri tarihe göre listelenmişlerdir. Bilindiği gibi çekim ve gösterim tarihleri, kimi kez sağlıklı veriler olmayabiliyor. Sözgelişi bir film, yapım tarihinden birkaç sene sonra gösterime çıkabiliyor. Ya da yönetmenin peş peşe çektiği filmlerden sonra olanı öncekinden evvel gösterime girebiliyor. Ya da bir filmin çekim süresi birkaç yıla yayılabiliyor (Bkz: *Yorgun Savaşçı* örneği). Bir de çekimi tamamlandığı halde gösterim şansı bulamamış filmler düşünülürse durumun sebep olabileceği karışıklık daha iyi anlaşılacaktır. Ben bu karışıklığı gidermek, net ve tek bir tarih verebilmek için filmin gösterime hazır hale geldiği tarihi esas aldım. Refiğ de, doğrusunun tercih ettiğim bu yöntem olduğu inancında. Ancak, ilk filmi *Yasak Aşk*'ta tek bir tarih yerine, Refiğ'in yönetmenliğe başlama tarihini göstermesi amacıyla hem 1960'ı, hem de filmin bitiş tarihi olan 1961'i özellikle belirtme gereği duydum.

Ayrıca yine filmografi düzenlenirken, başka kaynakların ya da filmlerin jeneriklerindeki bilgilerin yanı sıra bizzat Halit Refiğ'in tuttuğu notları ve kişisel arşivini de dikkate aldım. Buna göre, kaynaklarda ya da filmlerin jeneriklerinde geçen/geçmeyen kimi isimler Refiğ'in verdiği bilgiler doğrultusunda yeniden gözden geçirilmiştir. Dönem şartları içinde, prodüktörlerin gerekli özeni göstermeden ya da başka hesaplarla yaptırdıkları veya zamanla değişik nedenlerle tahrip olan jenerik detayları yine Refiğ'in tuttuğu notlarla revize edilmiştir. Okurun başka kaynaklarla, burada belirtilen bilgiler arasında görebileceği farklar açıklamaya çalıştığım bu yöntemden kaynaklanmaktadır.

1960-61: *Yasak Aşk*

[Agah Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü* adlı çalışmasında bu yıl, Refiğ'in Memduh Ün'le ortak yönettiği *Güneş Doğmasın* adlı bir filme yer veriyor. Refiğ ise senaryo yazımına katıldığını ve reji asistanı olarak görev yaptığını ve hemen her asistan gibi Memduh Ün'ün yokluğunda bir iki sahne çektiğini, ancak bunun yönetmenlik hanesine yazılacak bir iş sayılamayacağını belirtti.]

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Mustafa Yılmaz, Şevket Kıymaz / Yön. Yard.: Ergün Sezgin / Oyn.: Nilüfer Aydan, Efgan Efekan, Cahit Irgat, Şükran Sabuncu, Tanju Erasian, Suphi Kaner, Senih Orkan

1962

Sevişti̇ği̇miz Günler

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Konu: Orhan Elmas / Diyaloglar: Bülent Oran / Gör. Yön.: Şevket Kıymaz / Sanat Yön.: Semih Sezerli / Yön. Yard.: Tunç Başaran, İsmet Soydan / Oyuncular: Orhan Günşiray, Nilüfer Aydan, Fatma Girik, Sadri Alışık, Nuray Uslu, Süha Doğan, Özden Çelik, Mürüvvet Sim, Ayla Can, Asım Nipton

Gençlik Hülyaları

Yapım: Efe Film (Ertem Eğilmez-Nahit Ataman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Sadık Şendil (François Coppée, *Suçlu*'dan) / Gör. Yön.: Ali Uğur / Yön. Yard.: Oğuz Alpay / Oyn.: Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Pervin Par, Kenan Pars, Reha Yurdakul, Erol Taş, Hüseyin Baradan, Necdet Tosun, Atilla Ergin, Suzan Avcı, Afif Yesari, Fuat İmer, Ali Şen

1963

Şehirdeki Yabancı

Yapım: Be-Ya Film (Nusret İkbal) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Vedat Türkali / Gör. Yön.: Çetin Gürtop, Mengü Yeğin / Fon Müziği: Richard Wagner'in çeşitli eserlerinden / Yön. Yard.: Orhan Çubukçu / Oyn.: Göksel Arsoy, Nilüfer Aydan, Talat Gözbak, Reha Yurdakul, Ali Şen, Erol Taş, Orhan Çubukçu, Hasan Ceylan, Abdullah Ataç, Iclal Genç, Ateş Tekin, Nusret Özkaya

Şafak Bekçileri

Yapım: Göksel Film (Göksel Arsoy) / Yön. ve Sen.: Halit Refiğ / Diyaloglar: Halit Refiğ, Bülent Oran, Sadık Şendil / Gör. Yön.: Kenan Kurt / Yön. Yard.: Orhan Çubukçu / Oyn.: Göksel Arsoy, Leyla Sayar, Ekrem Bora, Nilüfer Aydan, Ahmet Tarık Tekçe, Hüseyin Baradan, Mümtaz Ener, Oktay Menteş, Sami

Hazinses, Necdet Tosun, Meriç Başaran, Asım Nipton

1964

Gurbet Kuşları

Yapım: Artist Film (Recep Ekicigil) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Turgut Özakman'ın *Ocak* adlı oyunundan) / Diyaloglar: Orhan Kemal / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Sanat Yön.: Danyal Topatan / Yön. Yard.: Kemal İnci, Birsen Kaya / Oyn.: Tanju Gürsu, Filiz Akın, Özden Çelik, Pervin Par, Cüneyt Arkın, Önder Somer, Sevda Ferdağ, Mümtaz Ener, Hüseyin Baradan, Gülbin Eray, Muadalet Tibet, Mualla Sürer, Danyal Topatan, Tunç Oral, Tansu Sayın, Ayhan Özyılmaz

İstanbul'un Kızları

Yapım: Nil-Ay Film (Halit Refiğ) ve Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Bülent Oran / Gör. Yön.: Mustafa Yılmaz / Sanat Yön.: Stavro Yuanidis / Yön. Yard.: Şeref Gedik, Dinçer Sümer / Oyn.: Nilüfer Aydan, Cüneyt Arkın, Sevda Ferdağ, Önder Somer, Selma Güneri, Suphi Tekniker, Gürol Ünlüsoy, Tülin Elgin, Rengin Arda, Memduh Ün, Tunç Oral, Meral Sayın, Cenk Er, Hayati Hamzaoğlu, Handan Adalı, Ertuğrul Bilda, Devlet Devrim

Şehrazat

Yapım: Günşiray Film (Orhan Günşiray) / Yön. ve Sen.: Halit Refiğ / Diyaloglar: Bülent Oran / Gör. Yön.: Turgut Ören, Çetin Gürtop / Yön. Yard.: Bilge Benderli (Olgaç) / Oyn.: Orhan Günşiray, Leyla Sayar, Nilüfer Aydan, Tülin Elgin, Altan Günbay, Önder Somer, Gülbin Eray, Gürol Ünlüsoy, Tülin Özek, Yüksel Tan, Atilla Sarar, Süha Doğan, Ertuğrul Bilda

Evcilik Oyunu

Yapım: Göksel Film (Göksel Arsoy) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Bülent Oran / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Fon Müziği: Sezen Cumhur Önal / Yön. Yard.: Şeref Gedik, Uğur Duru / Oyn.: Göksel Arsoy, Belgin Doruk, Gürol Ünlüsoy, Gönül Bayhan, Ahmet Tarık Tekçe, Ayla Aysun, Cevat Kurtuluş, Sami Hazinses, Yavuz Caner, Yavuz Selekman, Tunay Süer

1965: *Haremde Dört Kadın*

[Filmin jeneriğinde "senarist" olarak hiçbir bilgi yer almıyor. Ama konuşmalarda da geçtiği gibi filmin senaryosu Halit Refiğ-Kemal Tahir ikilisine aittir.]

Yapım: Birsel Film (Nüzhet-Özdemir Birsel) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Kemal Tahir / Gör. Yön.: Memduh Yükman, Mike Rafaelyan / Müzik: Metin Bükey / Sanat Yön.: Stavro Yuanidis / Yön. Yard.: Şeref Gedik, Turan Ceyhun, Savaş Eşici / Oyn.: Sami Ayanoğlu, Cüneyt Arkın, Nilüfer Aydan, Tanju Gürsu, Pervin Par, Birsen Menekşeli, Ayfer Feray, Devlet Devrim, Önder Somer, Hüseyin Baradan, Gülbin Eray, Rukiye Göreç, Dursune Şirin, Zeki Alpan

Kırık Hayatlar

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Halit Ziya Uşaklıgil'den) / Gör. Yön.: Şevket Kıymaz / Sanat Yön.: Stavro Yuanidis / Fon Müziği: Çaykovski'nin eserlerinden / Yön. Yard.: Savaş Eşici, Alpay Ziyal / Oyn.: Belgin Doruk, Cüneyt Arkın, Nebahat Çehre, Birsen Menekşeli, Devlet Devrim, Meral Sayın, Hulusi Kentmen, Önder Somer, Rukiye Göreç, Handan Adalı, Tunay Süer, Nilüfer Uygur, Nurlan San, Memduh Ün

Güneşe Giden Yol

Yapım: Melek Film (Şahan Haki)/ Yön. ve Sen.: Halit Refiğ (Aleksander Dumas'nın

Monte Kristo romanından) / Gör. Yön.: Memduh Yükman / Yön. Yard.: Mehmet Aslan, Savaş Eşici, Ferhan Üçoklar / Oyn.: Ayhan Işık, Selda Alkor, Muzaffer Tema, Erol Tezeren, Feridun Çölgeçen, Lucia Viotto, Necdet Çağlar

Canım Feda Sana

Yapım: Nil-Ay Film (Halit Refiğ) ve Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Safa Önal, Halit Refiğ / Gör. Yön.: Mustafa Yılmaz, Gani Turanlı / Fon Müziği: Rauf Tözüm / Yön. Yard.: Savaş Eşici, Melih Gülgen / Oyn.: Cüneyt Arkın, Nilüfer Aydan, Esen Püsküllü, Muzaffer Tema, Tuncer Necmioğlu, Nusret Özkaya

1966: *Üç Korkusuz Arkadaş*

[Agah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde *Aslan Pençesi*'nin (yine yanlış olarak) Refiğ tarafından Memduh Ün'le birlikte çekildiğini belirtiliyor.]

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Aleksander Dumas'nın *Üç Silahşörler* romanından / Diyaloglar: Bülent Oran / Gör. Yön.: Memduh Yükman / Yön. Yard.: Savaş Eşici, Tolgay Ziyal / Oyn.: Tanju Gürsu, Nilüfer Aydan, Kuzey Vargın, Reha Yurdakul, Suzan Avcı, Necdet Çağlar, Savaş Eşici, Sevinç Pekin, Gülgün Erdem, Hüseyin Zan

Erkek ve Dişi

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Bülent Oran (Prosper Merime'nin *Carmen* adlı eserinden) / Gör. Yön.: Mustafa Yılmaz / Müzik: Metin Bükey / Yön. Yard.: Savaş Eşici, Sevil Urfalı / Oyn.: Fikret Hakan, Selda Alkor, Reha Yurdakul, Kuzey Vargın, Memduh Ün, Sevda Nur, Özkan Yılmaz, Haydar Karaer, Saadet Eliaçık

Karakolda Ayna Var

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Necati İlktaç / Müzik: Arif Erkin / Yön. Yard.: Zeki Ökten / Oyn.: Fatma Girik, Sadri Alışık, Suphi Tekniker, Eva Bender, Semih Sergen, Saadet Eliaçık, Ergun Kökner, Afif Yesari, Hüseyin Kutman, Yılmaz Gruda

1967
Kız Kolunda Damga Var

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön. ve Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Cahit. Engin / Yön. Yard.: Emre Çağatay / Oyn.: Fatma Girik, Sadri Alışık, Sevda Nur, Altan Günbay, Eva Abrahamson (Bender), Adnan Uygur, Behçet Nacar, Kamer Sadık, İsmet Erten, İhsan Bayraktar, Enver Dönmez

1968
Sıladan Mektup
(Belgesel)

Yapım: Emlak ve Kredi Bankası adına Lale Film, İlhan Filmer / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Başar Sabuncu / Gör. Yön.: Özdemir Yiğit / Oyn.: Bilal İnci

1969
Bir Türke Gönül Verdim

Yapım: Erman Film (Hürrem Erman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Cengiz Tacer / Müzik: Abdullah Nail Bayşu / Yön Yard.: Yıldırım Yarılmaz / Oyn.: Eva Bender, Ahmet Mekin, Bilal İnci, Osman Alyanak, Seden Kızıltunç, Aynur Akarsu, Murat Tok, Rabia Alyanak, Zafer İnci, Nuri Tuncel, Kazım Kartal

1970
Yaşamak Ne Güzel Şey

Yapım: Cihangir Film (Ali Dilber) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ/ Gör. Yön.: Ali Uğur / Oyn.: Öztürk Serengil, Selda Alkor, Engin Çağlar, Fatma Karanfil, Eva Bender, Turgut Boralı, Reha Yurdakul, Nevin Er, Mürüvet Sim, Nezihe Güler, Haluk Orçun, Yusuf Sezer, Aydemir Akbaş

Adsız Cengaver

[Agah Özgüç'ün *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde filmin adı yanlış olarak *Adsız Cengaver* olarak geçmektedir. Bu filmin adıyla ilgili bir başka karışıklık da şudur: Filmin mevcut afişlerindeki ismi *Adsız Cengaver ve Sultan Gelin*'dir. Ancak TV'lerde yayınlanmakta olan eldeki tek kopyada filmin adı sadece *Adsız Cengaver*'dir. Halit Refiğ, afişle ilgili bu isim farklılığını hatırlamasa da, filmin gösterime *Adsız Cengaver* şeklinde çıktığından emindir]

Yapım: Erman Film-Türkiye (Hürrem Erman), Missa Film Int-Iran (Mehdi Missagiek) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Ilhan Arakon / Sanat Yön.: Semih Sezerli / Yön. Yard.: Hassan Sassanpur (Iran) / Oyn.: Cüneyt Arkın, Pouri Banai, Nebahat Çehre, Humayun Tebrizyan, Altan Günbay, Milton Reid (Ingiltere) Birsen Ayda, Nubar Terziyan, Mehmet Ali Akpınar, Serap Olguner, Birtane Desanto, Muzaffer Yenen

1971

Sevmek ve Ölmek Zamanı

Yapım: Sine Film (Muzaffer Arslan) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Muzaffer Arslan, Bülent Oran / Gör. Yön.: Necati Ilktaç, Kenan Kurt / Şarkılar: Semiramis Pekkan / Yön. Yard.: Tamer Şuer / Oyn.: Türkan Şoray, Murat Soydan, Zuhal Aktan, Yalçın Gülhan, Muzaffer Tema, Nedret Güvenç, Aynur Aydan, Bora Ayanoğlu

Ali Cengiz Oyunu

Yapım: Tozman Film (Hikmet Tozman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Necati Ilktaç / Yön. Yard.: Tamer Şuer / Oyn.: Izzet Günay, Arzu Okay, Turgut Özatay, Hulusi Kentmen, Gülistan Güzey, Gül Taner, Şener Şen, Feridun Çölgeçen, Nezahat Tanyeri, Leman Akçatepe, Muharrem Gürses, Kısmet Tozman

1972

Çöl Kartalı

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Bülent Oran / Gör. Yön.: Cahit Engin / Sanat Yön.: Güven Öktem / Yön. Yard.: Namık Karakılıç, Zafer Par / Oyn.: Cüneyt Arkın, Bahar Erdeniz, Meral Zeren, Süleyman Turan, Hayati Ham-

zaoğlu, Kazım Kartal, Atıf Kaptan, Cemil Can Bıçakçı, Yusuf Sezer, Murat Tok, Reşit Çıldam, Giray Alpan

Aşk Fırtınası

Yapım: Er Film (Berker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Safa Önal (Muazzez Tahsin Berkant'ın bir romanından) / Gör. Yön.: Çetin Tunca / Oyn.: Kartal Tibet, Bahar Erdeniz, Süleyman Turan, Nazan Adalı, Muzaffer Tema, Kayhan Yıldızoğlu, Renan Fosforoğlu

Fatma Bacı

Yapım: Erman Film (Hürrem Erman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Diyaloglar: Safa Önal / Gör. Yön.: Cahit Engin / Yön. Yard.: Cevat Şahiner, Leyla Kenter / Oyn.: Yıldız Kenter, Leyla Kenter, Fatma Belgen, Bilal İnci, Şükran Güngör, Sertan Acar, Handan Adalı, Feridun Çölgeçen, Zeyno Çilem, Renan Fosforoğlu, Cemil Can Bıçakçı, Ahmet Turgutlu

Acı Zafer

Yapım: Hayat Film (Şevki Tosunoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Şevki Tosunoğlu, Halit Refiğ / Gör. Yön.: Sertaç Karan / Yön. Yard.: Sami Güçlü / Oyn.: Yılmaz Köksal, Yıldırım Gencer, Emel Özden, Deniz Erkanat, Turgut Özatay, İsmet Erten, Kudret Karadağ

1973: *Kızın Var Mı Derdin Var*

[Kaynaklarda, *Cennetin Kapısı* adlı filmi Refiğ'le Fikret Hakan'ın ortak yönettiği söylenmektedir. Gösterime 1973'te çıkabilen filmin jeneriğinde yönetmen olarak Refiğ'in değil Fikret Hakan'ın adı geçmektedir. Refiğ söyleşide, çok az bir kısmı da olsa kendisi tarafından tamamlanmayan bir filmin yönetmeni olarak görünmeyi doğru bulmadığım

Yapım: Erman Film (Hürrem Erman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Safa Önal (Vincente Minelli'nin *Father of the Bride* / *Gelinin Babası* filminden uyarlama) / Gör. Yön.: Ali Yaver / Yön. Yard.: Sami Güçlü / Oyn.: Ayhan Işık, Perihan Savaş, Ünsal Emre, Ceylan Ece, Hulusi Kentmen, Ergun Köknar, Turgut Boralı, Ali Şen, Şükriye Atav, Hikmet Gül, Feridun Çölgeçen

ve jenerikte Fikret Hakan'ın adının yazılmasının yanlış olmadığını belirtti.]

Yedi Evlat İki Damat

Yapım: Erman Film (Hürrem Erman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Naci Çelik / Gör. Yön.: Orhan Kapkı / Oyn.: Cüneyt Gökçer, Perihan Savaş, Mesut Engin, Ayşen Cansev, Yaşar Yağmur, Erdal Korku, Gönül Tansel, Leman Akçatepe, Uğur Salman, Hayrettin Aslan, Mustafa Özhan, Cevat Kurtuluş, Handan Adalı, Erdal Yener, Nubat Terziyan, Cevat Kurtuluş, Hikmet Gül

Vurun Kahpeye

Yapım: Erman Film (Hürrem Erman) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Orhan Aksoy, Halit Refiğ (Halide Edib'in aynı adlı romanından) / Gör. Yön.: Ali Yaver / Sanat yön: Muharrem Gürses / Yön Yard.: Yılmaz Korkut, Muzaffer Hiçdurmaz, Berrin Giz / Oyn.: Hale Soygazi, Tanju Gürsu, Tugay Toksöz, Muharrem Gürses, Turgut Savaş, Kamuran Usluer, Selçuk Özer, Diler Saraç, Hakkı Kurt, Murat Tok, Fatih Deveci

Sultan Gelin

Yapım: Saner Film (Hulki Saner), Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Hulki Saner (Cahit Atay'ın aynı isimli oyunundan) / Gör. Yön.: Cahit Engin / Fon Müziği: Rauf Tözüm / Yön Yard.: Cevat Şahiner / Oyn.: Türkan Şoray, Ali Özoğuz, Müşerref Çapın, Handan Adalı, Renan Fosforoğlu, Cemil Paskap, Selim Kaya, Şener Gezgen, Yüksel Gözen, Muazzez Arçay

1975: *Aşk-ı Memnu*

(6 Bölümlük TV dizisi)

[Tümüyle 35 mm sinema tekniği ve sinema

Yapım: TRT adına Tekin Özertem / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı adlı romanından) / Gör. Yön.: İlhan Arakon / Müzik: Yalçın Tura / Sa-

diliyle çekilmiş olan dizinin, yurtdışı şenliklerde gösterilmek üzere 220 dakikalık sinema versiyonu da hazırlanmıştır.]

nat Yön.: Annie G. Pertan, Bengi Bugay / Oyn.: Müjde Ar, Salih Güney, Itır Esen, Şükran Güngör, Neriman Köksal, Çolpan Ilhan, Suna Keskin

1977

The Intercessors [Arabulucular]

(orta uzunlukta drama)

Yapım: Wisconsin Üniversitesi (ABD) adına Joseph Anderson / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (August Derleth'in hikâyesinden) / Gör. Yön.: Badia Rahman / Müzik: Thomas Gallimore / San. Yön.: George Talbot / Montaj: Joseph Anderson, Kaye Finch / Oyn.: Georgia Ascher, Theresa Vos, Rusty Lemorande, Anna Fox, David Grundy, David Van Dyk

Sedad Hakkı Eldem ve Ulusal Mimarlık

(Belgesel)

Yapım: Sami Şekeroğlu / Yön.: Halit Refiğ / Sen: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Gani Turanlı, Fon Müziği: Cemal Reşit Rey'in çeşitli eserlerinden

1978

Robert College/Old and New

(Belgesel)

Yapım: Ali Neyzi / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Ilhan Arakon

Yaşam Kavgası

Yapım: Uğur Film (Memduh Ün) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Nezihe Araz / Gör. Yön.: Cahit Engin / Oyn.: Fatma Girik, Can Gürzap, Ahmet Mekin, Zerrin Egeliler, Mümtaz Ener, Reha Yurdakul, Leman Akçatepe, Şener Gezgen, Hakkı Kıvanç, Gülten Ceylan

1979

Cemal Reşit Rey 75 Yaşında (Belgesel)

Yapım: TRT adına Atilla Özgür, Saip Ertem / Yön: Halit Refiğ / Sen: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Ilhan Arakon

Şişli Terakki 100. Yıl

(Belgesel)

Yapım: TRT adına Atilla Özgür, Saip Ertem / Yön.: Halit Refiğ / Sen: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Ilhan Arakon

1982

Yapım: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV

Atatürk ve Sanat
(Belgesel)

Merkezi adına Ersu Pekin / Yön. ve Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Uğur Eruzun / Müzik: Necil Kazım Akses'in çeşitli eserlerinden

O Kadın

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Nezihe Araz / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: Cahit Berkay / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Cihan Ünal, Arsen Gürzap, Kerem Yılmazer, Aslan Altın, Abdurrahman Palay, Alev Sayın, Haldun Dormen, Gözdem Görenler, Merih Ekmakastar

Leyla ile Mecnun

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Erdoğan Tünaş, Fuat Özlüer / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: Orhan Gencebay / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Oyn.: Orhan Gencebay, Gülşen Bubikoğlu, Yılmaz Köksal, Emel Tümer, Hüseyin Peyda, Hayati Hamzaoğlu, Turgut Özatay, Raik Almaçık, Aslan Altın, Abdurrahman Palay, Sohban Kologlu

1983
İhtiras Fırtınası

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Diyaloglar: Nezihe Araz / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: Hurşit Yenigün / Sanat Yön.: Annie G. Pertan / Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Cihan Ünal, Zuhal Olcay, Raik Almaçık, Haluk Kurtoğlu

Beyaz Ölüm

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Türker İnanoğlu, Erdoğan Tünaş, Halit Refiğ / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: İzzet Öz / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Oyn.: Tarık Akan, Ahu Tuğba, Yaprak Özdemiroğlu, Ünsal Emre, Hüseyin Peyda,

Sümer Tilmaç, Raik Altuaçık, Nubar Terziyan, Şemsi İnkaya, Neslihan Acar, Mehtap Ar, Serdar Sulukahya

Yorgun Savaşçı

(8 bölümlük TV dizisi)

[*Yorgun Savaşçı* projesi ilk olarak 1978'de gündeme gelmiş ve çekimlerine 1979'da başlanmış olmasına rağmen verilen aralarla ancak 1981'de bitirilebilmiştir. Filmin montaj işlemlerinin bitişi ve TRT kurumuna teslim tarihi 1983'tür. Filmin yakılmasından sonra ortaya çıkışı ve TRT'de gösterim tarihi ise 1993'tür.

Çekimleri uzun bir süreye yayılan dizinin ilk kameramanı Gani Turanlı, 3 bölümde görev aldıktan sonra bazı nedenlerle işi bırakınca kalan 5 bölümü Mustafa Yılmaz tamamlamıştır.]

Yapım: TRT adına Ömer Serim / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Kemal Tahir'in aynı adlı romanından) / Gör. Yön.: Gani Turanlı, Mustafa Yılmaz / Müzik: Kemal Sünder / Orkestrayı Yöneten: Gürer Aykal / Sanat Yön.: Erol Keskin, Evcimen Perçin / Yön. Yard.: Seçkin Yasar, Yusuf Niş / Oyn.: Can Gürzap, Yıldırım Gencer, Erkan Yücel, Haluk Kurdoğlu, Serpil Akıllıoğlu, Meral Orhansay, Selçuk Özer, Zihni Küçümen, Erol Amaç, Nuri Ergün, Mete Sezer, Haldun dormen, Yücel Erten, Nisa Serezli, Nurinisa Yıldırım

1984

In The Wilderness

(orta uzunlukta drama)

Yapım: Denison Üniversitesi (ABD) adına Elliott Stout / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Elliott Stout / Gör. Yön.: Elizabeth Dory / Sanat Yön.: Barry Stacks / Yön. Yard.: R. Scott Gaillard / Oyn.: Monica Bell, David Caltrider, Jon Farris, Marilyn Sundin, Anthony Smith

Alev Alev

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Türker İnanoğlu, Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Müzik Yön.: İzzet Öz / Oyn.: Tank Akan, Cüneyt Arkın, Gülşen Bubikoğlu, Çiğdem Tunç, Hulusi Kentmen, Sevda Aktolga, Şemsi İnkaya

1985

Son Darbe

Yapım: Topkapı Film (Yaşar Tunalı) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.:

Hüseyin Özşahin / Yön. Yard.: Uğur İçbak, Osman Wöber / Oyn.: Tanık Akan, Nilgün Akçaoğlu, Yıldırım Gencer, Yavuzer Çetinkaya, Haldun Ergüvenç, İhsan Baysal, Ali Tutal, Ferda Ferdağ, Kudret Karadağ

Ölüm Yolu

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / San. Yön.: Sohban Kologlu / Yön. Yard.: Muzaffer Hiçdurmaz, Gül Erbil, Seçkin Yasar, Deniz Özen / Oyn.: Kadir İnanır, Hülya Avşar, Tanju Gürsu, Dinçer Çekmez, Coşkun Göğen, Erol Tezeren, Necip Tekçe, İhsan Yüce, Sümer Tilmaç, Bülent Ufuk, Hüseyin Baradan

Paramparça

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen: Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Oyn.: Tanık Akan, Gülşen Bubikoğlu, Cüneyt Arkın, Sevtap Parman, Orhan Günşiray

1986

Kuşkıvrak

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Oyn.: Tanık Akan, Gülşen Bubikoğlu, Korhan Abay, Alev Sayın, Şemsi İnkaya, Coşkun Göğen, İhsan Yüce, Nazan Ayas

Teyzem

Yapım: Burç Film (Fedai Öztürk) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Ümit Ünal / Gör. Yön.: Ertunç Şenkay / Müzik: Atilla Özdemiroğlu / Sanat Yön.: Betül İncedayı / Yön Yard.: Gül Erbil, Ünal Uğur / Oyn.: Müjde Ar, Yaşar Alptekin, Mehmet Akan, Tomris Oğuzalp, Nezahat Bilgiç, Ayşe Demirel, Serra Yılmaz, Haldun Ergüvenç, Ümit İmer, Reha Kıral, Uğur Yücel, Esra Esmeci

Yarın Ağlayacağım

Yapım: Ernek Film (Nazmi Özer) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, İlhan Engin / Gör. Yön.: Hüseyin Özşahin / Müzik: Cahit Berkay / Yön. Yard.: Gül Erbil, Sibel Kocataş / Oyn.. Kadir İnanır, Yaprak Özdemiroğlu, Gül Erda, Eşref Kolçak, Aslan Altın, Hüseyin Kutman, Diler Saraç, Nuran Aksoy, İhsan Baysal, Hüseyin Güler, Kutay Köktürk, Meral Salı, Emine Kesli

1987

Kızımın Kanı

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Oyn.: Tanık Akan, Neslihan Acar, Mine Baysan, Kaya Sensev, Ayşegül Ünsal, Yüksel Gözen

Kurtar Beni

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Mustafa Kutlu / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: Sadun Aksüt / Yön. Yard.: Ümit Hiçdurmaz, Savaş Akova / Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Talat Bulut, Tanju Gürsu, Fatoş Sezer, Nuri Alço, Metin Çekmez, Neval Balçın, Baki Tamer, Handan Adalı

1988

Kızım ve Ben

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Türker İnanoğlu, Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Cüneyt Arkın, Yılmaz Zafer, Nilüfer Öz, Kerem Yılmazer, Bülent Ufuk

1989

Hanım

Yapım: Odak Film (Cengiz Ergun) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ, Nezihe Araz / Gör. Yön.: Çetin Tunca / Müzik: Adnan Saygun ve Cemal Reşit Rey'in çeşitli eserlerinden / Sanat Yön.: Betül İncedayı / Yön. Yard.:

Seçkin Yasar / Oyn.: Yıldız Kenter, Eşref Kolçak, Fatoş Sezer, Faruk Dilaver, Pamira Bezmen, Cem Özer, Baki Tamer, Orhan Çağman, Ahmet Şişman, Ferdi Atuner, Ani İpekkaya, Mübeccel Vardar

1990
Karlar Koğuşu

Yapım: Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Kemal Tahir'in aynı adlı eserinden) / Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: Melih Kibar / Sanat Yön.: Sohban Kologlu / Yön. Yard.: Seçkin Yasar / Oyn.: Kadir İnanır, Hülya Koçyiğit, Perihan Savaş, Erol Taş, Tuncer Necmioğlu, Serra Yılmaz, Ayşegül Ünsal, Süer İzat, Saime Bekbay, Nazan Ayaz, Güzin Çorağan, Mehtap Ar, Beste Çınarcı, Gonca Çokdan

1991
İki Yabancı

Yapım: Ada Film (H. Refiğ) / Yön.: Halit Refiğ/Sen.: Halit Refiğ/Gör. Yön.: Çetin Gürtop / Müzik: İlhan Usmanbaş'ın eserlerinden / Sanat Yön.: Ayşe Akıllıoglu /Yön. Yard.: Gül Erbil/Oyn.: Hakan Ural, Brigitte Braun, Kuzey Vargın, Savaş Yurttaş

1994
Zirvedekiler
(18 bölümlük TV dizisi)

Yapım: Show TV adına Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Safa Önal, Erdoğan Tünaş / Gör. Yön.: Hakan Gürtop / Sanat Yön.: Gül Oğuz / Müzik: Melih Kibar / Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Cüneyt Arkın, Yılmaz Zafer, Selen Büke, Yalçın Dümer, Hakan Ural, Fatoş Sezer, Eşref Kolçak, Yıldırım Gencer, Nilüfer Aydan, Efgan Efekan

1996
Sarah ile Musa
(5 bölümlük TV dizisi)

Yapım: ATV adına Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Serpil Akıllıoğlu /Gör. Yön.: Halil Nurdan / Müzik: Cahit Berkay/Oyn.: Musa Körneağaç, Banu Kaptanoğulları, Sevda Ferdağ, Suna Yıldızoğlu, Alli-

son Redford, Larry Simmons, Dudley Allen, Volkan Müller, Mürşit Bağ

Köpekler Adası

Yapım: Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı adına Latif Erdoğan / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ / Gör. Yön.: Çetin Tunca / Müzik: Melih Kibar / Sanat Yön.: Yudum Yontan / Oyn.: Perihan Savaş, Tanju Gürsu, Mürşit Bağ, Ekrem Dümer

1997

Midas'ın Düşü

(TV filmi)

Yapım: Samanyolu TV adına Tanju Gürsu / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Nazlı Eray'ın aynı adlı öyküsünden) / Gör. Yön.: Muzaffer Turan / Oyn.: Hadi Çaman, Ayten Erman, Fatma Belgen, Banu Kaptanoğulları

1998

Affet Bizi Hocam

(16 bölümlük TV dizisi)

Yapım: ATV adına Erler Film (Türker İnanoğlu) / Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Safa Önal, Erdoğan Tünaş, Serpil Akıllıoğlu / Gör. Yön.: Hakan Gürtop/Müzik: Turgay Özkan/ Oyn.: Gülşen Bubikoğlu, Tarık Tarcan, Alev Gürzap, Bulut Aras, Levent Özdilek, Tevfik İsmailov, Turgut Arseven, Nüvit Özdoğru, Şevket Çoruh, Mürşit Bağ, Merih Ermakastar, Ceyda Düvenci, Özgü Namal, Nilüfer Aydan, Efgan Efekan, Eşref Kolçak, Kuzey Vargın, Fatma Belgen, Emel Yıldız, Taner Barlas, Zafer Önen, Şahnaz Çakıralp

2000

Gelinlik Kız

(TV filmi)

Yapım: Yağmur Ajans (Osman Yağmurdereli), Yön.: Halit Refiğ / Sen.: Halit Refiğ (Selim İleri'nin aynı adlı hikâyesinden genişleterek) / Gör. Yön.: Erdoğan Engin / Müzik: Melih Kibar / Oyn.: Sevtap Çapan, Toprak Sergen, Perihan savaş, Nilüfer Aydan, Erol Keskin, Esin Eden, Engin İnan, Ülkü Ülker

KAYNAKÇA

Bu görüşmeleri yaparken pek çok gazete ve dergi haberi, makalesi yanında aşağıda alfabetik olarak yer alan kaynaklardan da yararlanılmıştır. Gazete ve dergilerin bir bölümü kitap içinde dipnotlarda belirtilmiştir.

Bugünkü Türk Sineması, Salih Gökmen, Fetih Yayınlan, İstanbul 1973.

Festivaller, Erman Şener, Anlam Yayınlan, İstanbul 1972.

Film Eleştirisine Dair, Simber Atay, İdeart Yayınlan, İzmir 1991.

Gerçeğin Değişkenliği / Kemal Tahir, Halit Refiğ, Ufuk Kitaplan, İstanbul 2000.

Halit Refiğ ve Ulusal Sinema, Bülent Vardar, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-TV Ana Sanat Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1985.

Haremde Dört Kadın (senaryo), Halit Refiğ, Türk Film Arşivi Yayınlan, İstanbul 1974.

Karagözden Sinemaya, Nijat Özön, Kitle Yayınlan, Ankara 1995, 2 cilt.

Lütfi Ö. Akad, Alim Şerif Onaran, Afa Yayınlan, İstanbul 1990.

Milli Sinema Açık Oturumu, MTTB (Milli Türk Talebe Birliği) Yayınlan, İstanbul 1973.

Renk Renk Sinema, Abdurrahman Şen, İstanbul, 1996.

Sinema Uygulayımı-Sanatı-Tarihi, Nijat Özön, Hil Yayınlan, İstanbul 1985.

Sinema ve Çağımız 2, Atilla Dorsay, Hil Yayınlan, İstanbul 1985.

Sinemaya Giriş, Alim Şerif Onaran, Filiz Kitabevi, İstanbul 1986.

Söylemek Güzeldir, Atıf Yılmaz, Afa Yayınlan, İstanbul 1995.

Toplumsal Değişme ve Türk Sineması, Gülseren Güçhan, İmge Yayınlan, Ankara 1992.

Türk Filmleri Sözlüğü (1914-1973), Agah Özgüç, Sesam Yayınlan, İstanbul 1998.

Türk Filmleri Sözlüğü (1974-1990), Agah Özgüç, Sesam Yayınlan, İstanbul 1991.

Türk Filmleri Sözlüğü (1991-1996), Agah Özgüç, Sesam Yayınlan, İstanbul 1997.

Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü, Agah Özgüç, Afa Yayınları, İstanbul 1995.

Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognamillo, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1998.

Türk Sineması 2 Cilt, Alim Şerif Onaran, Kitle Yayınları, Ankara 2000.

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

Türk Sineması Üzerine Düşünceler, haz. Süleymâ Murat Dinçer, Doruk Yayınları, Ankara 1996.

Türk Sinemasında Demokrasi Kavramının Gelişmesi, Oğuz Onaran, Nilgün Abisel, Levent Köker, Eser Köker, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1994.

Türk Sinemasında 6 Yönetmen, Giovanni Scognamillo, Türk Film Arşivi Yayınları, İstanbul 1973.

Türk Sinemasında Kadın, Fetay Soykan, 1993.

Türk Sinemasında Sansür, çeşitli yazarlar, Kitle Yayınları, Ankara 2000.

Ulusal Sinema Düşüncesi'nin Politik, Toplumsal, Bilimsel, Edebi Yönleri ve Bu Düşüncenin Türk Sinemasına Etkileri (1965-1971), İlker Özdemir, MSÜ, Sinema-TV Merkezi, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 1999.

Ulusal Sinema Kavgası, Halit Refiğ, Hareket Yayınları, İstanbul, 1971.

Yeşilçam Günlüğü, Ayşe Şasa, Dergah Yayınları, İstanbul, 1993.

Yeşilçam'dan Önce Yeşilçam'dan Sonra, Giovanni Scognamillo, Antrakt Sinema Kitapları, İstanbul 1996.

Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması, Kurtuluş Kayalı, Ayyıldız Yayınları, Ankara 1994.

DİZİN

Ulusal sinema, halk sineması, batılılaşma, Kemal Tahir, tüm kitap boyunca geçtiği için ayrıca dizine alınmamışlardır.

Abasıyanık, Sait Faik, 398
Acar Film, 210, 490
Acı Hayat, 154, 178, 207
Acı Pirinç, 43
Ada Film, 396, 397, 537
Adalet Partisi, 292, 322
Adana Festivali, 264, 265, 287
Adı Vasfiye, 366
Adıvar, Halide Edib, 22, 284, 354, 356, 464, 531
Adsız Cengaver, 235, 236, 265, 272, 273, 274, 275, 276, 279, 288, 529
Affet Bizi Hocam, 440, 441, 443, 444, 538
Ağlayan Gözler, 47
Akad, Lütfi, 40, 43, 60, 61, 62, 63, 89, 92, 101, 102, 138, 174, 178, 179, 180, 220, 232, 235, 282, 284, 292, 294, 300, 301, 348, 350, 486
Akan, Tanık, 132, 360, 361, 363, 533, 534, 535, 536
Akasyalar Açarken, 148
Akıllıoğlu, Serpil, 438, 441, 534, 537, 538
Akın, Filiz, 147, 149, 151, 269, 350, 525
Akis, 39, 40, 41, 48, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 60
Akman, Macit, 327, 328, 330, 333, 341
Akses, Necil Kazım, 468, 473, 532, 533
Aksoy, Orhan, 207, 271, 279, 285, 286, 531
Alageyik, 71, 72, 73, 86, 289
Alev Alev, 359, 360, 361, 437, 534
Alışık, Sadri, 82, 94, 101, 524, 528
Alnar, Ferit, 468
Altı Ölü Var, 40, 61
Altın Şehrin Fatihleri, 157
Anar, 444
Anderson, Lindsay, 85
Anneler ve Kızları, 283
ansiklopedi merakı, 19, 467
Antalya Film Festivali, 154, 199, 200, 337, 435
Antonioni, Michelangelo, 212
Ar, Müjde, 366, 368, 369, 531, 532, 535
Arakon, İlhan, 220, 273, 275, 447, 529, 531, 532
Aral, Oğuz, 282, 294
Araz, Nezihe, 352, 371, 532, 533, 536
Arkın, Cüneyt, 151, 168, 208, 235, 271, 272, 273, 276, 280, 361, 525, 526, 527, 529, 534, 535, 536, 537
Arsoy, Göksel, 118, 130, 131, 137,

142, 143, 144, 145, 147, 148, 167, 168, 171, 172, 524, 526
Art of The Film, The, 26
Artist, 147
Artist Film, 525
Asi Gençlik, 309
Aşk Bekliyor, 98, 99
Aşk-ı Memnu, 65, 66, 98, 102, 115, 200, 203, 204, 220, 242, 271, 272, 298, 300, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 312, 320, 326, 339, 355, 356, 359, 363, 369, 410, 442, 464, 471, 472, 489, 491, 492, 502, 503, 531
Aşkın, Murat, 194
Aşık Paşazade Tarihi, 210
Aşık Veysel'in Hayatı, 59, 64, 103, 121, 223
Atatürk filmi, 47, 483, 484, 485, 487
Atatürk ve Eşi Latife Hanım, 485
Atatürk ve Sanat, 220, 314, 332, 338, 348, 433, 473, 532, 533
Atatürk, Mustafa Kemal, 15, 16, 17, 42, 47, 63, 128, 225, 252, 263, 322, 328, 348, 375, 419, 432, 455, 478, 484, 485, 486, 487, 489, 501, 502
Atatürkçülük, 16, 41, 42, 128, 487
Atay, Oğuz, 67, 121, 122, 123, 124, 125, 315
Ateşten Damla, 85
ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı), 195, 233, 251, 261
Avare, 116, 157, 160, 161
Avcıoğlu, Doğan, 123
Avşar, Hülya, 288, 361, 435, 535
Ayanoğlu, Sami, 25, 26, 526, 529
Aydan, Nilüfer, 100, 101, 117, 118, 130, 131, 137, 138, 140, 163, 197, 523, 524, 525, 526, 527, 537, 538
Aydemir, Şevket Süreyya, 253
Ayvazoğlu, Beşir, 433

Balkan Savaşı, 12
Barbaros Hayrettin, 40
Bartok, Bela, 254
Batı Çalışma Grubu, 334, 339
Battı Balık, 186
Batur, Enis, 138
Batur, Muhsin, 137
Baytan, Natuk, 271
Bazin, Andre, 42, 57
Bela Çiçeği, 288
Bender, Eva, 263, 264, 386, 389, 430, 528
V. Henry, 249
Be-Ya Film, 118, 130, 137, 138
Beyaz Ölüm, 354, 357, 360, 533
Bez Bebek, 157
Binbir Gece Masalları, 161, 162, 168, 273
Binbir Roman, 19
Binnaz, 166
Bir Türke Gönül Verdim, 5, 184, 189, 216, 226, 232, 234, 235, 236, 248, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 275, 288, 293, 295, 315, 430, 438, 472, 528

Biret, İdil, 137
Birsel Film, 171, 172, 189, 193, 526
Bisiklet Hırsızları, 43
Bu Vatanın Çocukları, 71, 94
Bubikoğlu, Gülşen, 350, 357, 361, 363, 440, 533, 534, 535, 536, 537, 538
Bulut, Talat, 364, 365
Bunuel, Luis, 44, 102
Burgaz Adası, 13, 23, 398
Burian, Orhan, 254

Cahiers du Cinema, 42, 57
Can Yoldaşları, 214
Carmen, 209, 214, 464, 527
Cem, İsmail, 92, 101, 199, 292, 298, 300, 301, 302, 304, 305, 326, 488, 489, 492, 502
Cennetin Kapısı, 271, 276, 530
Cherbourg Şemsiyeleri, 272
Chief Black Hawk, 311, 312
Cingöz Recai, 59
Counterpoint, 308, 309, 315, 316, 386
Cumhuriyet, 502, 503
Cumhuriyet Halk Partisi, 41, 42, 121, 209, 222, 254, 263, 292, 306, 308, 315, 322, 491

Çakmaklı, Yücel, 92, 292, 306
Çehre, Nebahat, 273, 526, 529
Çıplak İnsanlar, 378
Çocuk Haftası, 19
Çöl Kartalı, 271, 276, 277, 529
Çölgeçen, Nesli, 382

Da, 516, 517
Dağdeviren, Yılmaz, 318
Dağları Delen Ferhat, 35, 62, 63, 67
de Sica, Vittorio, 43
Demirel, Süleyman, 210, 322, 324, 453, 492, 535
Demokrat Parti, 121, 123, 126
Denueve, Catherine, 481
Derleth, August, 312, 449, 532
Devlet Ana (filme çekilmesi), 491, 492, 493, 494, 496, 497, 499, 500, 501, 504, 505, 506
Devlet Ana (roman), 129, 185, 195, 197, 202, 211, 224, 229, 230, 231, 232, 236, 252, 490, 491, 492, 495, 498, 499, 501, 505, 506, 507
Devlet Filim Arşivi, 219, 220, 447
Dilligil, Avni, 47
Divitçioğlu, Sencer, 228
Dokuz Dağın Efesi, 64, 94, 95, 96
Doruk, Belgin, 171, 172, 189, 190, 526
Duvaklı Gôl, 53, 54
Duvar, 289, 510
Düşlerin Yorumu, 19, 20
Düşman Yolları Kesti, 85, 96

Ecevit, Bülent, 92, 292, 304, 305, 306, 308, 315, 318, 322, 328, 453, 490, 491, 495, 498, 500, 501
Eczacıbaşı, Şakir, 176, 179, 223
Efe Film, 116, 524
Eğilmez, Ertem, 116, 117, 181, 366,

368, 524
Einstein, Albert, 150, 477
Eisenstein, Serge, 26, 27, 28, 39, 42, 46, 138, 470
Ekicigil, Recep, 147, 156, 157, 525
Eldem, Sedad Hakkı, 317, 430, 431, 468, 473, 478, 481, 532
Elmas, Orhan, 75, 107, 109, 524
Engin, İlhan, 362, 465
Erakalın, Ülkü, 271, 306
Eray, Nazlı, 443, 444, 538
Erkek ve Dişi, 214, 527
Erkin, Ulvi Cemal, 137, 473
Erksan, Metin, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 73, 76, 77, 88, 89, 92, 94, 95, 103, 119, 121, 124, 125, 130, 174, 178, 180, 207, 208, 217, 218, 219, 220, 222, 223, 224, 232, 234, 235, 238, 239, 247, 258, 259, 261, 274, 292, 300, 301, 304, 315, 326, 336, 350, 486
Erman Film, 189, 207, 235, 236, 272, 277, 282, 283, 528, 529, 530, 531
Erman, Hürrem, 207, 273, 274, 278, 279, 280, 282, 284, 315, 316, 528, 529, 530, 531
Erses, Necip, 24
Ersoy, Mehmet Akif, 284
Ertuğrul, Muhsin, 40, 132, 207, 223, 241
Erverdi, Ezel, 247, 248, 422
Esir Şehrin İnsanları, 22
Eşkıya, 510
Evcilik Oyunu, 167, 171, 172, 189, 526
Everyday Except Christmas, 85
Exodus, 471

Fakir Kızın Kısmeti, 57
Fatma Bacı, 236, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 294, 295, 371, 530
Fedailer Mangası, 23
Fellini, 138, 139, 140, 141
Fena Halde Leman, 480, 481
Film Biçimi, 39
Film Duyumu, 39
Finch, Kaye, 315
Ford, John, 23, 27, 46, 470
Fosforlu Cevriye, 213
Free Cinema hareketi, 85
Freud, Sigmund, 16, 19, 20, 21, 22, 28, 44, 45, 102, 267, 368, 404, 405, 406, 407, 408, 414, 415, 416, 424, 454

Galatasaray Lisesi Sinema Kulübü, 87
Gazap Üzümleri, 46
Gazi ile Latife, 383, 410, 419, 422, 483, 486, 487, 488, 489, 502, 505
Gecelerin Ötesi, 103, 178
Geceyarısı Ekspresi, 385
Gelinin Anası, 279, 280
Gelinin Babası, 277, 279, 280
Gelinin Muradı, 61
Gelinlik Kız, 445, 446, 473, 538
Genç Kalemler, 17
Gencebay, Orhan, 353, 354, 533

Gençlik Hülyaları, 116, 117, 118, 134, 135, 145, 161, 171, 181, 186, 524
Gesamtkunstwerk, 470, 479
Gılgamış, 407, 414
Gılgamış Destanı, 407, 408
Gırgıriye, 235, 350
Girik, Fatma, 101, 186, 283, 524, 528, 532
Giritlioğlu, Tomris, 503
Gizli Düşman, 362
Godelier, Maurice, 228
Gökalp, Ziya, 17
Göksel Film, 171, 189, 524, 526
Göl İnsanları, 22
Göreç, Ertem, 75, 130, 175, 180, 207, 218, 224
Gören, Şerif, 288
Gurbet Kuşları, 30, 99, 112, 115, 120, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 180, 190, 207, 208, 258, 269, 270, 275, 451, 452, 459, 471, 525
Gülen, Fethullah, 400, 417, 419, 420, 422
Gülersoy, Çelik, 487
Gülsüm Ana, 283
Gülyüz, Aram, 31, 34, 48, 82, 84
Günahsız Katiller, 68, 71
Güneşe Yolculuk, 423, 424, 510
Güney, Yılmaz, 71, 72, 159, 265, 287, 288, 289, 290, 336, 339, 510
Günşiray, Orhan, 82, 101, 167, 168, 169, 524, 525, 535
Güntekin, Reşat Nuri, 22, 260
Gürkan, Turhan, 396
Gürpınar, Hüseyin Rahmi, 197
Gürzap, Can, 324, 340, 532, 534
Gürzumar, Tekin, 304, 320, 325

Hakan, Fikret, 271, 276, 527, 530, 531
Halıcı Kız, 207, 241
Handan, 354, 355, 356, 357
Hanım, 155, 237, 370, 371, 373, 374, 375, 395, 397, 417, 454, 471, 473, 476, 483, 521, 536
Haremde Dört Kadın, 26, 112, 115, 132, 171, 172, 181, 182, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 226, 231, 235, 269, 294, 295, 299, 300, 310, 337, 356, 357, 359, 377, 422, 436, 449, 451, 452, 471, 472, 490, 526, 539
Hatalı Yol, 72, 82, 182
Haydar Kuyusu Cinayeti, 71, 77, 78, 80, 451
Her Şey Çok Güzel Olacak, 510
Hikmet, Nazım, 138, 227, 327, 328, 375, 377, 378, 494
Hilav, Selahattin, 228
Hindemith, Paul, 254
Hiroshima Mon Amour, 219
Hıçkırık, 207
Hitit Güneşi, 136
Hun, Ediz, 207

Işık, Ayhan, 168, 186, 277, 526, 527, 530, 531
Intercessors, The (Arabulucular), 309, 310, 312, 315, 448, 449, 532

İhtiras Fırtınası, 354, 355, 357, 359, 363, 364, 366, 371, 465, 533
İki Yabancı, 237, 242, 308, 349, 381, 382, 387, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 399, 417, 422, 436, 437, 440, 443, 449, 454, 473, 483, 537
İkinci Bahar, 442
İleri, Selim, 366, 411, 412, 445, 522, 538
İlhan, Attila, 22, 38, 96, 102, 262, 322, 480, 481
İlhan, Çolpan, 69
İlyadis, Kriton, 85
İmdat ile Zarife, 382
İnanoğlu, Türker, 112, 235, 242, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 359, 361, 363, 364, 366, 376, 377, 379, 382, 396, 397, 399, 424, 437, 438, 440, 441, 444, 488, 489, 500, 533, 534, 535, 536, 537, 538
İnanır, Kadir, 288, 361, 375, 411, 465, 535, 536, 537
İnce Memed, 22, 227, 388
İnci, Bilal, 266, 267, 429, 528, 530
İnönü, Erdal, 249
İnsan Avcıları, 209
İpek Film, 102
İpekçi, İhsan, 101, 298
İstanbul'un Kızları, 99, 162, 163, 165, 166, 167, 258, 277, 307, 451, 452, 459, 525
İstiklal Marşı, 285, 286, 433, 434
İşte Adalet, 360, 361

Jung, C. G., 28

Kadro, 253, 254
Kahpe Bizans, 510
Kakınç, Tarık, 96
Kaldırım Çocukları, 43
kaliteye prim, 88, 89, 91, 177, 383
Kamelyalı Kadın, 56, 57, 58
Kanun Namına, 40, 61, 178, 179
kaptan olma hayali, 23, 373
Kaptan, Arif, 47, 483
Karaca, Osman, 54, 79, 94, 495, 496, 497, 498, 504
Karacaoğlan'ın Karasevdası, 75, 93, 96, 289
Karakolda Ayna Var, 209, 213, 214, 215, 271, 277, 528
Karakurt, Esat Mahmut, 25
Karamanbey, Çetin, 56, 57, 58, 59
Karanlıkta Uyananlar, 207
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, 22, 253, 260, 481
Karasu, Bilge, 15
Karataş, Şaban, 292, 492
Karpat, Kemal, 308
Karılar Koğuşu, 112, 158, 159, 235, 236, 237, 376, 377, 379, 395, 411, 412, 435, 436, 473, 476, 537
Kasaroğlu, Doğan, 321, 323, 324,

325
Kazan, Elia, 309
Kediciklerim, 371
Kemal Tahir Vakfı, 494, 495, 496, 498
Kemal, Orhan, 22, 148, 149, 153, 154, 269, 270, 525
Kemal, Yaşar, 22, 60, 62, 63, 67, 71, 72, 124, 176, 179, 184, 227, 388
Kenç, Faruk, 40
Kenter, Yıldız, 282, 283, 371, 373, 530, 536, 537
Kırık Çanaklar, 74, 107, 317
Kırık Hayatlar, 99, 203, 204, 205, 206, 298, 355, 526
Kıskıvrak, 360, 363, 364, 535
Kız Kolunda Damga Var, 213, 215, 271, 276, 277, 528
Kızılderililer Hücum Ediyor (Posta Arabası), 23
Kızımın Kanı, 363, 364, 536
Kızın Var mı Derdin Var, 276, 277
Kibar, Melih, 407, 473, 537, 538
Kitaplar Arasında, 490
Koca Sinan, 318
Koçyiğit, Hülya, 156, 157, 158, 207, 208, 274, 482, 537
Kongar, Emre, 15, 160
Kore, 12, 30, 31, 33, 34, 35, 39, 41, 43, 44, 59, 124, 141, 428
Köpekler Adası, 103, 170, 237, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 420, 421, 422, 423, 424, 435, 437, 440, 443, 444, 454, 471, 473, 519, 521, 538
Körduman, 22, 65, 66, 227
Kubrick, Stanley, 81
Kulüp Sinema 7, 217, 219
Kurban, 463
Kurdoğlu, Haluk, 340, 534
Kurosawa, Akira, 470
Kurtar Beni, 156, 157, 159, 363, 364, 536
Kurtuluş, 489, 492, 503
Kutadgu Bilig, 482
Kutlar, Onat, 223, 239, 380
Kutlu, Mustafa, 247, 248, 363, 422, 536
Kuyu, 258
Küçük Ağa, 339, 342, 492
Küçük Hanımefendi, 235

Lang, Fritz, 68
Lassally, Walter, 85, 315, 316, 386
Lebleci Horhor, 428
Leopar, 138, 139
Leyla ile Mecnun, 235, 332, 351, 352, 353, 354, 357, 533
Linç, 287
Lindgren, Ernest, 26
London, Jack, 19
Lumière kardeşler, 33, 383, 384, 428

Madde 438, 382
Mahallenin Sevgilisi, 74
Mai ve Siyah, 203
Manaki kardeşler, 428

Marx, Karl, 22, 44, 45, 150, 227, 228, 229, 233, 239, 246, 388
Marziye, 444
Melies, Georges, 428
Menderes, Adnan, 121, 126, 127, 453, 482
Mevlana, 266, 415
Midas'ın Düşü, 443, 444, 538
Miller, Henry, 19
Mimar Sinan, 317, 318, 349, 481
Minelli, Vincente, 277, 279, 280, 530, 531
Mizoguchi, Kenji, 471
Monte Kristo, 209, 526, 527
Moskova Film Festivali, 132, 134, 135, 180
Moskova Radyosu, 44, 124, 141
Mustafa, 23
Mürebbiye, 197

Nadir, Kerime, 98
Namusum İçin, 186
Neo Realist akım, 42, 43, 44, 45, 119
Nesin, Aziz, 22, 79, 80, 124, 184
Nietzsche, Friedrich, 77, 267
Nil-Ay Film, 163, 276, 277, 525, 527
Notlar, 191, 479
NPQ, 515, 516, 517, 519

O Kadın, 332, 349, 350, 351, 352, 371, 533
Ocak, 147, 148, 166, 269, 525
Odak Film, 370, 371, 397, 536
Okan, Tunca, 38, 51, 53, 60, 88, 94, 176, 223
Olaylar, 121, 128
Olcay, Zuhal, 357, 358, 533
Olgaç, Bilge, 287, 338
Onaran, Alim Şerif, 63, 380, 539, 540
12 Eylül harekatı, 41, 222, 321, 328, 335, 336
Operadaki Hayalet, 23
Oran, Bülent, 98, 109, 110, 163, 171, 524, 525, 526, 527, 529
Orhan Veli, 22
Osman Gazi/Osmanlı Devletinin Kuruluşu, 197, 210, 231, 232, 490, 499, 500
Otelde, 444
Othello, 249
Otobüs Yolcuları, 130, 136, 207

Ölüm Peşimizde, 107
Ölüm Yolu, 361, 535
Ömer Seyfettin, 300
Önal, Safa, 283, 437, 441, 527, 530, 531, 537, 538
Öngören, Mahmut Tali, 289
Özakman, Turgut, 147, 148, 166, 269, 525
Özdemiroğlu, Yaprak, 362, 533, 536
Özgüç, Agah, 211, 523, 527, 529, 539, 540
Özkınm, Çetin, 38, 51, 94, 132
Özön, Mustafa Nihat, 48
Özön, Nijat, 22, 46, 48, 49, 51, 53, 65, 66, 94, 96, 100, 116, 122, 124,

125, 175, 176, 178, 179, 180, 186, 202, 211, 223, 234, 237, 261, 265, 385
Özsoy, 478, 501
Öztan, Ziya, 503

Paramparça, 361, 535
Panchali, Pather, 158
Perinçek, Doğu, 262, 263
Piç, 60
Posta Arabası, 23
Propaganda, 510
Pudovkin, 26, 39, 138

Ray, Nicholas, 309, 310
Ray, Satyajit, 157, 158, 159
Resnais, Alain, 219
Rey, Cemal Reşit, 431, 466, 468, 473, 532, 536
Robert College/Old and New, 431
Rocco ve Kardeşleri, 120, 152, 153, 180, 451
Roma Açık Şehir, 43
Rıhtımlar Üzerinde, 309

Sağırdere, 22, 226, 227
Sağıroğlu, Duygu, 180
Saner, Hulki, 68, 77, 174, 274, 280, 281, 350, 531
sansür, 103, 121, 142, 143, 169, 170, 206, 210, 381
Sarah ile Musa, 438, 439
Savaş, Perihan, 277, 408, 409, 412, 530, 531, 537, 538
Savaşçın (Refiğ) Gülper, 30, 157, 299, 308, 309, 371, 372, 373, 398, 399, 400, 401, 441, 467, 474, 475, 522
Savcı, 361
Savun, Kadir, 82
Saydam, Ali, 515
Saygun, Adnan, 137, 254, 414, 415, 430, 433, 455, 466, 467, 468, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 501, 536
Sayın, Emel, 208, 274
Scognamillo, Giovanni, 33, 55, 100, 115, 171, 211, 237, 405, 540
Seden, Osman, 88, 219, 350, 352
Sekiz Buçuk, 138, 139, 140
Selanik, 12, 15, 16, 17, 432
Selçuk, İlhan, 322, 487
Senso, 43, 44, 102, 138, 139
Ses Stüdyosu, 24
Sevişti̇ği̇miz Günler, 99, 101, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 118, 178, 180, 451, 452, 524
Sevmek ve Ölmek Zamanı, 271, 350, 410, 529
Sevmek Zamanı, 207, 219, 247
Sevmek Zamanı, Ölmek Zamanı, 81
Seyyit Han, 265
Shakespeare, William, 249
Sıladan Mektup, 264, 428, 429, 430, 431, 528
Sırmalı, Şakir, 56, 57, 58
Sirnavi, Sedat, 13

Sinema (dergi), 48, 50, 51, 53, 54, 261
Sinema 65, 212, 213
Sinema Şurası, 92, 95, 173, 174, 175, 176, 179, 181, 201, 206, 211, 223, 237, 383
Sinematek, 93, 95, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 239, 287
Sinema-TV Enstitüsü, 220, 222, 321, 330, 331, 348, 430, 432, 447, 488, 503
Sirk, Douglas, 81
Sokrates'in Müdafaası, 388
Soljenitsin, Alexander, 516
Son Darbe, 132, 361, 534
Sonku, Cahide, 166
Stagecoach (Posta Arabası), 46
Stalin(izm), 225, 228, 253, 392
Suçlu, 75
Suçlu (roman), 117, 161, 524
Suçlular Aramızda, 207
Sultan Gelin, 280, 410, 529, 531
Susuz Yaz, 64, 93, 172, 173, 178, 208, 217, 223, 301, 336
Sünder, Kemal, 472, 534
Sürü, 289

Şafak Bekçileri, 99, 112, 127, 130, 137, 142, 146, 147, 163, 167, 171, 208, 471, 524
Şasa, Ayşe, 396, 540
Şehirdeki Yabancı, 118, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 145, 147, 157, 158, 171, 180, 198, 258, 360, 471, 524
Şehrazat, 103, 164, 166, 168, 169, 307, 459, 525
Şehvet Kurbanı, 166
Şekeroğlu, Duygu, 264
Şekeroğlu, Sami, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 264, 317, 330, 422, 447, 488, 495, 497, 498, 499, 500, 503, 504, 506, 532
Şendil, Sadık, 116, 145, 146, 524
Şeytan Aldatması, 482
Şeytanın Sarayı, 181
Şişli Terakki Lisesi, 15, 432, 532
Şoför Nebahat, 73
Şoray, Türkan, 208, 280, 350, 400, 402, 410, 411, 529, 531

Taşer, Cengiz, 318, 319, 321
Taner, Haldun, 62, 63, 94, 400, 402
Tarkovski, Andrey, 463
Tedü, Süavi, 40
Teyzem, 366, 369, 370, 454, 535
Tokatlı, Attilla, 228
Toker, Metin, 39, 53, 54, 490
Truffaut, François, 42
Tuğcu, Kemalettin, 19
Tuğrul, Semih, 38, 51, 60, 88, 94, 173, 175, 176, 180, 213, 223
Tura, Yalçın, 94, 472, 531, 532
Turanlı, Gani, 324, 325, 527, 532, 534
Turgul, Yavuz, 442
Tünaş, Erdoğan, 437, 441, 533, 534, 535, 536, 537, 538

Türk Film Arşivi, 217, 219, 264, 539, 540
Türkali, Vedat, 130, 131, 132, 135, 223, 224, 524
Türkeş, Alparslan, 224
Türkiye İşçi Partisi, 42, 222

Uçan Hollandalı, 467
Uğur Film, 106, 162, 276, 277, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 532
Ulusal Sinema (dergi), 220
Ulusal Sinema Kavgası, 50, 101, 206, 216, 225, 238, 240, 247, 422, 514, 540
Ulusu, Bülent, 334, 335, 341
Umut, 265, 287, 290
Usmanbaş, İlhan, 473, 537
Uşaklıgil, Halit Ziya, 22, 65, 66, 203, 204, 260, 464, 526, 531, 532

Üç Arkadaş, 93, 94, 95, 96
Üç Korkusuz Arkadaş, 214, 527
Üç Silahşörler, 209, 214, 464, 527
Ün, Memduh, 60, 73, 74, 75, 88, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 111, 116, 118, 148, 162, 163, 180, 186, 194, 203, 205, 209, 219, 277, 283, 298, 317, 396, 397, 481, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 532
Ünal, Ümit, 366, 367, 368, 370, 535

Vahşetin Çağrısı, 19
Velidedeoğlu, Hıfzı Veldet, 487
Visconti, Luchino, 43, 46, 101, 102, 120, 138, 139, 152, 180, 451, 470
Vurun Kahpeye (Akad), 285
Vurun Kahpeye, 284, 285, 310, 355, 473, 474, 476, 531

Wagner, Richard, 467, 470, 471, 524
Welles, Orson, 46
Wenders, Wim, 310
Wright, Frank Lloyd, 311
Wyler, William, 46

Yaban, 481
Yağmurdereli, Osman, 444, 445, 538
Yalçıntaş, Nevzat, 292, 492
Yalnızlar Rıhtımı, 101, 179
Yarın Ağlayacağım, 360, 361, 362, 363, 465, 536
Yasak Aşk, 21, 55, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 114, 130, 134, 169, 180, 355, 403, 404, 405, 408, 436, 455, 464, 523
Yaşam Kavgası, 316, 317, 532
Yaşamak Hakkımdır, 67, 68, 69, 71, 72, 77
Yaşamak Ne Güzel Şey, 272, 275, 276, 528
Yavru Türk, 19
Yedi Evlat İki Damat, 280, 531
Yeni Dalga akımı, 57
Yeni Delhi Festivali, 154, 156

Yeni Sabah, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 64, 66
Yeni Sinema, 218
Yılanların Öcü, 64, 130, 137, 178, 223
Yıldız Alacası, 191
Yılmaz Ali, 40
Yılmaz, Atıf, 55, 60, 61, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 86, 88, 93, 94, 95, 96, 179, 180, 186, 189, 194, 207, 218, 219, 220, 224, 232, 258, 259, 274, 287, 348, 349, 350, 370, 371, 386, 420, 421, 422, 539
27 Mayıs, 119, 120, 121, 123, 126, 127, 128, 147, 182, 207, 453, 482
Yol, 289, 336, 339, 351, 423
Yorgun Savaşçı (dizi), 220, 236, 237, 242, 243, 244, 250, 288, 292, 304, 305, 306, 313, 317-328, 330-341, 343, 348, 349, 350, 351, 355, 370, 375, 379, 383, 391, 398, 403, 417, 419, 422, 423, 424, 432, 433, 442, 464, 471, 472, 481, 484, 486, 487, 491, 492, 493, 494, 496, 498, 502, 503, 504, 505, 521, 523, 534
Yorgun Savaşçı (roman), 195, 232, 236, 237, 243, 318, 339, 391, 464
Yön, 123, 128, 129
Yönder, Tunca, 340, 341
Yumurcak, 350
Yunus Emre, 407, 414, 415, 467
Yunus Emre Divanı, 414
Yunus Emre Oratoryosu, 415, 467, 474, 475
Yurdakul, Reha, 118, 524, 527, 528, 532
Yurttaş Kane, 27
Yücel, 254

Zafer Yolları, 81
Zalim Deniz, 27
Zirvedekiler, 434, 435, 437, 438, 443, 473, 537
Zoraki Diplomat, 253
Zümrüt, 94, 96, 179

HALİT REFİĞ

Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler

İbrahim Türk

Bu söyleşiler toplamı Türk sinemasının çok yönlü ismi Halit Refiğ'in sinemaya olduğu kadar hayata ilişkin görüşlerini de içermekte. Refiğ'in askerliğini yaptığı Kore'de çektiği belgesellerle başlayan sinema hayatı sinema eleştirmenliğiyle devam etti; **Yaşamak Hakkımdır** filminde Atıf Yılmaz'a asistanlık yaparak profesyonelliğe adım attı ve günümüze kadar devam etti. Film yapabilmenin maddi koşullarını yaratmaya çalışırken bir yandan da bu koşulların ilerisinde film yapabilmeye çalıştı. "Halk sineması" ve "ulusal sinema" kavramlarını gözeten bir sinema yapan Refiğ, bu hassas dengeyi ne kadar kurabildiğini veya ülkemiz koşullarında ne kadar kurulabileceğini sorguluyor. Edebiyatta Kemal Tahir, müzikte Adnan Saygun ve mimarlıkta Sedad Hakkı Eldem ile olan ilişkileri, uluslararası festivaller ve ortak yapımlar, **Aşk-ı Memnu**, **Yorgun Savaşçı** ve çekimi bir türlü başlayamayan **Devlet Ana** gibi büyük projeler... Türk sinemasının tarihine birinci elden büyük bir katkı.

ISBN 975-8240-41-2