

YÜCEL ÇAKMAKLI İLE
MİLLİ SİNEMA ÜZERİNE

28 Ocak 2004

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

Sanat
Araştırmaları
Merkezi

BİLİM VE SANAT VAKFI

Sanat Araştırmaları Merkezi 1

NOTLAR 8

Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine

Sunuş Yazısı: İhsan Kabil

Redaksiyon: Nermin Tenekeci

Nisan 2008

Vefa Cad. No. 35 34470 Vefa İstanbul

Tel **0212. 528 22 22 pbx**

Faks **0212. 513 32 20**

e-mail **bisav@bisav.org.tr**

www. bisav.org.tr

Sanat Araştırmaları Merkezi

e-mail **bsvsam@bisav.org.tr**

bsvsam@gmail.com

Sunuş

İhsan KABİL

Türk sinemasının ana gövdesini meydana getiren Yeşilçam, bir sanayi-benzeri altyapısını 1948'deki belediye rüsum indirimiyle beraber oluşturmaya başladı. İlk tohumlarını Osmanlı Devleti'nin son yıllarında atan sinemamız, Cumhuriyet'le beraber tek parti sisteminin sinemadaki uygulayıcısı olan adeta tek-yönetmen Muhsin Ertuğrul'un kimliğinde, yeni rejimin talep ettiği türdeki insan tipini perdeye yansıtan bir anlatımla şekillenmeye başladı. 1950'li yıllar, Türk sinemasının serpilip yayılmaya başlamasıyla, sektöre gerek finansman gerekse senaryocu, kameraman, ışıkçı, kurgucu, asistan, yönetmen ve oyuncu anlamında pekçok isim girmesine ve sinemanın bir zanaat olarak kabul görmesine tanıklık etti. Sinemada işlenen temalar, daha ziyade Amerikan, Hint ve Arap sinemalarından kopyalanmış melodram veya komediler formunda, kişiler arasında geçen küçük gerilimleri, dramları, gündelik olanı ihtiva ediyor, yeni rejimin toplum hayatı anlayışını bir satüko olarak kabullenerek sorgulama ihtiyacı duymuyordu. Tarihi birikimin vermiş olduğu medeniyet donanımının uzantılarının görsel tezahürü için bir kaygı taşınmıyor, bu varlık belirtileri belki zaman zaman bir halk sineması formunda olan Yeşilçam'ın masalların ruhuna uygun dramaturjisinde bilinçdışı olarak ortaya çıkıyordu. 1960'larda bir kaygı olarak beliren toplumsal gerçekçi yaklaşım ise, medeniyet dairemizin kendi normlarından ziyade artık yeni toplumsal sistemin kendi dilinden bir dertlenme çizgisi şeklinde vücut buluyor, sadece modernleşme yönünde eksenini tayin etmiş bu toplumsal yapının, yine modernleşmenin bir başka varyantı toplumsal gerçekçilik cinsinden neşet ediyordu. Bu onyılda sosyal en-

dişeyi taşıyan diğeri bir akım ulusal sinema oluyor, ancak o da Cumhuriyet sonrası yeni sistemin yine irek kodlarından aynı rejim tipolojisini ciddiye alan bir versiyonunu rnekiyordu. 1970 yılı, Türk sinemasında, bu coğrafiyanın tarihi dokusunda mündemiç olan maneviyat ikliminin ilk şuurulu adımına başlangıç teşkil etti. Yıllardır dıştalanana sahici manevi perspektif. Yeşilçam'ın söylem normları cinsinden olsa da sinemaya, büyük gövdesiyle bir halk sineması görünümünde olan Yeşilama sırayet etti. Bu yıllarda ekeceğeri filmlerinin toplamının 'Milli Sinema' tanımlamasıyla literatüre geçecek olan Yücel akmaklı, 1964'te yayımlanan 'Tohum' dergisinde yer alan 'Milli Sinema İhtiyacı' başlıklı yazısında, şöyle bir açıklamada bulunuyordu: "Filmlerimizin büyük kısmı, sinemayı sadece bir ticaret vasıtası telakki eden tüccar prodüktör ve rejisrlerin yaptıkları uydurma Amerikan filmlerinin taklidi veya piyasa romanlarından aktarılmış bayağı komediler, ağıdalı melodramlardır. (...) Türk sineması ancak köylüsü ve şehirlisi ile, manevi kıymetleri maddeden üstün tutan müslüman Türk halkının inançları, milli karakterleri, gelenekleri ile yoğrulmuş, Anadolu gerçeklerini yansıtan filmler vererek Milli Sinema hüviyetine kavuşabilecektir."¹ Bu uzun soluklu yola ilk adım olarak, Elif Film prodksiyonuyla, Şule Yüksel Şenler'in romanı 'Huzur Sokağı'ndan uyarlanan 'Birleşen Yollar'la çıkan akmaklı, filmde, Türk toplumunda varolan iki ayrı hayat telakkisinin yollarını keşittirerek, zaman zaman arpıştıranca, bir yandan da medeniyet anlayışına dair Batı'yla tarihi kimliğimiz olan İslami diyaloglarda karşılaştırmalı bir şekilde ele alarak, ilerleyen süreçte bir tez sinemasına dönüşecek bu akımın ilk ipuçlarını veriyordu. 'Birleşen Yollar', aynı zamanda bu akımın sonraki çalışmaları için de bir prototipi teşkil ediyordu; yönetmen, bu filmde, seçkin sanatsal bir anlatımı senaryonun bütününe şamil bir estetik yönelim olarak tercih etmemiş, halkın alışageldiğeri cinsten ortalama Yeşilçam söylemini vasat olarak seçmiş, elit bir düzlemi hedeflememiştir. Ancak film, sinemasal anlatımında derinlemesine işlenmemiş olsa da, toplum resmine ilk defa medeniyet perspektifinden yaklaşana bir çalışma olma zelliğeri taşıyordu. Peşinden gelen ve Necip Fazıl'ın 'Deprem' adlı hikayesinden uyarlanan 'ile' (1972), yine bir Necip

1 Salih Diriklik, 'Fleşbek—Türk Sinema-Tv'sinde İslami Endişeler ve izgi Dış Oluşumlar', 1. cilt, 1995, s. 21

Fazıl uyarlaması 'Zehra' (1972), 'Oğlum Osman' (1973), 'Diriliş' (1974), 'Garip Kuş' (1974), 'Kızım Ayşe' (1974) ve 'Memleketim' (1975), hayatın değişik izleklerini süren kahramanlarının bir kader seyri sonucunda inanç hakikatiyle karşılaşmalarını ve dünya üzerindeki yolculuğumuzun maneviyat dünyasının da gerçekleriyle beraber örülmesiyle daha hakiki bir düzlemde anlam kazanacağını öngören eserler olarak seyirci karşısına çıktı. Ancak bu filmlerin sinema dili, yine de böylesi alternatif bir bakışı önceleyen bir yeni tarzın ve mutlaka bu manevî algılamanın estetik alemdeki vücut buluşu, dile gelişi olan tasavvufun ileri sürdüğü incelmüş, olgunlaşmış, damıtılmış bir yapıya sahip olmaktan biraz mesafeli kaldı. Bunun en uç örneğinin 'Oğlum Osman' da yaşandığı söylenebilir; gerekçesi de yönetmenin faydacı bir yönelimle hareket ediyor olmasıyla açıklanabilir. Çakmaklı, 1990'da kendisiyle yapılan bir röportajda sinemaya dair bir görüşünü şöyle açıklar: "Benim sinema anlayışım da öz önde gelir. Kesinlikle biçimçiliği ön planda tutmam. Bana göre biçimi öz belirter..."² Bu düzlemin üstüne çıkan ve ikili toplum yapısını seviyeli bir şekilde karşılaştıran fakat yine zaman zaman melodramatik olanın bilenmesiyle kotarılan 'Kızım Ayşe' ve Batı-Yerel diyalektiğini bizzat Batı'nın hayat telakkisini görüntüleyerek, daha sonra kendi kültürel birikimimizi musikimizin nağmelerini seslendirmeye kadar ortaya koyarak perdeye getiren 'Memleketim', diğerlerinden anılan vasıfları sebebiyle ayrılan filmler olarak zikredilebilir. Çakmaklı 1973'te, kısa bir fetret devri gibi, ekonomik şartlardan olsa gerek, zamanın ünlü arabesk şarkıcısı Orhan Gencebay'ın aynı adlı şarkısının adını taşıdığı 'Ben Doğarken Ölmüşüm'ü Erman Film için çeker.

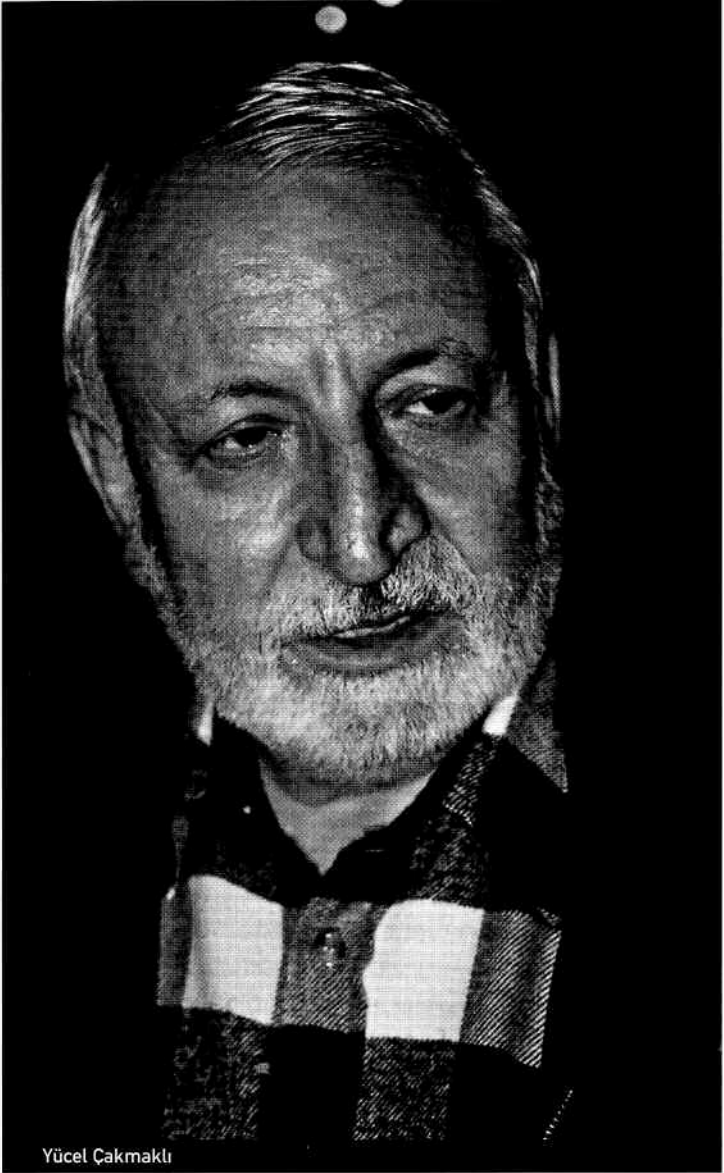
Millî Sinema anlayışının çekirdek unsurlarını ihtiva eden bu filmlerden sonra, Türkiye'de sinemanın konumunu temelden sarsan fenomenlerden biri olan televizyon yayıncılığının iyice yaygınlaşması 1970'lerin ortasına rastlar ve Yücel Çakmaklı için de TRT yeni prodüksiyon kuruluşu olur. 1977'de, yönetmenin Tuncay Öztürk'le birlikte, Rasim Özdenören'in aynı adlı hikayesinden uyarladığı 'Çok Sesli Bir Ölüm', siyah-beyaz olarak çekilir; ilginç kamera çalışmasıyla ve zamanın rahat kullanımıyla incelikli bir dile sahip olan bu TV filmi, diyalogdan çok imgenin öncelenmesi ve zihnin tasavvur alemine çok şey bırakılmasıyla tasavvufi bir du-

2 age., 2. cilt, s. 39

yarlığı da yansıtır; tez sinemasından durum sinemasına geçişin de işareti olan çalışma, aynı yıl Uluslararası Prag Tv Filmleri Festivali'nde Jüri Özel Ödülü kazanır. Yönetmenin TV çalışmalarını kapsayan ve yapımcısı Ahmet Bayezid'in estetik bakışının izlerini taşıyan bu ön-dönemdeki filmlerin temaları daha çok sosyal içerikli olarak göze çarpar; sonraki 'Oynaş' ve 'Çözülme' gibi yapımlarda bu temanın tesirini daha fazla gözlemleriz. 1977'nin özellikle psikolojik, felsefi ve varoluşsal tonlarıyla öne çıkan yapımı, bir Necip Fazıl uyarlaması olan 'Bir Adam Yaratmak' olur. Bu film, yönetmenin aynı dozda bir daha hiç denemeyeceği ruhi iç dünya tahlilleri, görüntülemenin mizansenle tam uyuşum içinde olması, görsel noktalamaların vurguları tam layıkıyla vermesi, bir karakterin varoluşsal dönüşümünü fikri olarak tavizsiz bir biçimde sergilemesi gibi özelliklere sahiptir. Bir yıl sonra, Tarık Kakıncı'nın eseri, Ahmet Bayezid'in senaryosuyla, 'Denizin Kanı' adlı dizi çekilir. 1980'deki 'IV. Murat'la beraber Çakmaklı'nın uzun soluklu TV dizilerine adım attığını görüyoruz. 1982'de gerçekleştirilen 'Hacı Arif Bey'in senaristleri Bülent Oran ve Ayşe Şasa'dır. Artık Çakmaklı bu biyografik çalışmalarla, medeniyet merkezli bakışını Osmanlı kültürünün olgunluğa erişmiş dönemlerindeki yönetim ve sanat şahikalarına yaklaştırmayı dener. 1983'deki 'Küçük Ağa', eseri kendisine ait olan Tarık Buğra tarafından senaryolaştırılır; dizi, İstiklal Harbi'ne resmi söylemin ileri sürdüğünden farklı bir şekilde bakmasıyla dikkat çeker. 1985'te, Tarık Kakıncı'nın senaryosundan çekilen 'Aliş ile Zeynep', Osmanlı'nın Bosna'daki varlığının aşk önplanındaki acıklı anlatımıdır; kısa bir süre Bosna'da başlayacak olan faciaya da bir mukaddimedir sanki. (Ne yazık ki, bu faciayı Türk sinemasında işlemek, 1994'te TGRT için çektiği, senaryosu Üstün İnanc'a ait olan 'Kanayan Yara—Bosna Mavi Karanlık' filmiyle yine Çakmaklı'ya nasip olacaktır.) TRT'ye yaptığı en uzun ve masraflı prodüksiyon ise, Osmanlı Devleti'nin kuruluş felsefesini ele aldığı, Tufan Güner ve Tarık Buğra'nın senaryolaştırdığı, 1986-7 tarihli 'Kuruluş—Osmanlık' adlı çalışmadır. (Dizi, 2000'de, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunun 700. yıldönümüne ithafen sinema versiyonu şeklinde yeniden kurgulanacaktır.) Çakmaklı'nın TRT dönemi, TRT yönetiminin değişmesiyle sona erer; yönetmenin bu TV kariyerinden Hüseyin Karakaş, Ünal Küpeli, Okan Uysal, Ziya Öz-tan gibi yönetmenler neşet edecektir.

1988'de senaryosu yine Tarık Buğra'ya ait olan ve Maraş'ta istiklal fitilini ateşleyen Sütçü İmam'ı işlediği 'Sahibini Arayan Madalya' ile sinemaya döner. Tez sinemasının yeniden başlaması sayılan ve artık 'Beyaz Sinema' olarak tanımlanacak olan ama Yücel Çakmaklı'nın şahsında Milli Sinema olarak devam edegelen sürecin bir örneği. 1989'da, Feza Film adına, Hekimoğlu İsmail'in aynı adlı eserinden Bülent Oran'ın senaryolaştırdığı 'Minyeli Abdullah' ile verilir. İki bölüm olarak çekilen filmin ilk bölümü ikincisine göre sağlamca senaryo yapısıyla daha başarılıdır. 1991'de, TGRT hesabına, Türk korsanlarının hikayesini anlattığı 'Kurdoğlu—Osmanlı Bedel İster'i, bir sene sonra aynı TV kanalının yaptırdığı veli filmlerinin ilki olan 'Bışr-i Hafi'yi çeker. 1992'de, yine bir Necip Fazıl uyarlaması olan ve diyalog ağırlıklı 'Mümin ile Kafir' video film olarak gerçekleştirilir. 1996'da Esra Film adına 'Son Türbedar' video-filmleştirilir. Bir TGRT yapımı olarak 2000'de 'Emir Sultan'ı görürüz. Yeniden TRT'de göreceğimiz dizisi, 2005'te, Peyami Safa'dan uyarlanan 'Cumbadan Rumbaya' olacaktır.

30 civarındaki film çalışması, sinemaya yazı ve fikir olarak katkısı, sinema kurum ve kuruluşlarının, festival ve yarışmaların üyeliği, en önemlisi kendi hayat tarzıyla yaptığı filmlerin uyum içinde olması ve yeryüzündeki varlık sebebimizi filmleriyle tekrar seyirciye hatırlatması gibi hasletlerle, ayrıca sanatın kendisi kadar sanatçının kendi hayatının da sanatın aşkın ruhunun çizgisinde olması gerektiği hasebiyle, Yücel Çakmaklı'nın esnek ve insani ruh dünyası Türk sineması için kıymet biçilmez bir değerdir.



Yücel Çakmaklı

Yücel Çakmaklı ile Milli Sinema Üzerine

Bugün konuştuğumuz Türk sinemasının çok önemli yapı taşlarından biri; sayın Yücel Çakmaklı. Yücel Bey 1960'ların başından itibaren sinema dünyasının içinde olan bir sanatçı. Önce sinema yazıları, daha sonra yönetmen yardımcılığı ve önemli yönetmenliğiyle Türk sinemasının, o büyük, geniş, çok renkli yapının vazgeçilmez bir parçası. Biz de, Bilim ve Sanat Vakfı-Sanat Araştırmaları Merkezi olarak kendisinin beş filmini seyrettik ve "İnanç Sineması" özel dosyasıyla Yücel Çakmaklı'ya geniş yer verilen Antrakt dergisinden belli bilgiler aldık. Bugün kendisinin sinema macerası ve bizim seyrettiğimiz kadarıyla filmlerinde meydana getirdiği dil, zihniyet yapısı, estetik duygusu konularında karşılıklı olarak söyleşeceğiz.

Bu bağlamda isterseniz şöyle başlayalım: Sinema duygusu Yücel Çakmaklı için nedir? Nasıl hâsıl oldu? Sinema yazartlığına, daha doğrusu sinema sanatına hangi iştiyakla girdi?

Hepinize hayırlı akşamlar diliyorum. Bu vesileyle sizlerle tanışmak, sohbet etmek imkânını veren kıymetli Vakıf yöneticilerimize çok teşekkür ederim.

Bu sıralarda "Vizontele Tuuba" gösterimde. Bundan birkaç sene önce de "Vizontele" gösterimdeydi. Yılmaz Erdoğan, filmde televizyonun taşraya nasıl geldiğini, nasıl ilgi gördüğünü anlatıyor. Bizim dönemimizde de, 1950'lerde, sinema bu denli büyük ilgi görüyordu. Tek eğlence vasıtasıydı. Kışlık ve yazlık sinemalar vardı. Oraya gelen filmler herkesi toplardı. Sinemada gördüklerimizle özdeşleşir, ona özenir, bir hafta sonraki filme kadar, o hafta görülen filmlerin dedikodusunu yapardık. 1950'lerde sinema hayatta böyle-sine büyük bir yer edinmişti.

Afyon'da mı?

Evet. Ama Afyon da olsa, başka bir şehir de olsa, elli sene öncesinin ufak kasaba halkı, taşra şehri için bu tablo çok değişmezdi. Sinema, o zamanlardan itibaren ilgi alanıma girdi.

1937 doğumluyum. Afyon Lisesi'nden 1955'te mezun oldum. Yüksek tahsil için İstanbul'a geldim. O yıllarda (1945-55) bilhassa son on sene, on sekiz yaşına kadar, çok yoğun bir şekilde sinema merakı, hatta tutkunluğu vardı bende. Aldığım terbiye, eğitim, görgü, yetişme şartları bakımından, şahsi yetimin oluşmasında üç faktörün etkisi oldu: aile ocağı, okul (ilkokul, ortaokul, lise) bir de sinema. Ailem muhafazakâr bir çevreydi. Hele de 1950'lerde sinemaya karşı red değilse bile biraz soğuk bakan bir aile. Okuldaki eğitimimiz laik eğitim. O zamanlar pek yabancı film gelmezdi, daha çok Yeşilçam sineması. Yeşilçam'daysa, kozmopolit sinema anlayışı türündeki filmler hâkimdi.

Sinemanın yurdumuza gelişinden itibaren kısa zamanda benimsenmesi çok önemli bir hadisedir. Önce sarayda başlayan gösterilerin yaygınlaşması, daha sonra yerli yapımlar yoluyla Türk sineması kısa sürede gelişti ve bilhassa Anadolu seyircisinin etkisiyle, Türk halkıyla çok sıkı bir ilişki kurdu. Yabancı filmler İstanbul başta olmak üzere birkaç büyük şehirde oynardı. Bu bakımdan o zamanki Türk sinemasına hâkim olan anlayışa *kozmpolit sinema* anlayışı diyoruz. Yani Batı'nın, daha çok da Amerika'nın kapitalist zihniyetle çevirdiği ticaret filmleri. En iyimser şekliyle *adaptasyonu*, ama daha da sık görülen şekliyle *taklidî*, hatta bazen *kopyası* şeklinde yapılan filmler. O zamanlar Türk sinemasında bu anlayışın ürünleri hâkimdi.

Böyle bir ortamda yüksek tahsil için geldiğim İstanbul'un Şehzadebaşı semtinde sinemalar vardı; beş altı tane sağlıklı soltu sinema. Okulum, Beyazıt'taki İktisat Fakültesi, kaldığım yer de Fatih'te, cami avlusundaki medreselerdi. Okuldan yurda, yurttan okula giderken, her gün bu sinemaların önünden geçerdik. Neticede sinemayla daha yakından ilişki kurduk.

Orta halli bir ailenin çocuğu olarak İstanbul'da eğitim görmek masraflı olduğundan harçlığımı çıkarmak için çalışmam gerekiyordu. O çalışmayı da yine sinemayla ilgili bir alandan seçtim. O zamanlar sinemalarda büyük ve lüks salonlar, bin kişilik salonlar filân yaygındı. Sinemaya gitmek, özellikle de en şık kıyafetlerle Beyoğlu sinemalarına çıkmak büyük bir hadiseydi. Bu sinemalarda, gösterilen filmler hakkında iki üç sayfalık bir broşür, program dergisi veren ve seyircinin biletini alıp yerini gösteren programcılar vardı.



'Birleşen Yollar'ın setinden

Ben de programcılığa talip oldum; yani yer göstericiliğe. Kısaca harçlığımı da sinemadan çıkarıyordum. Burada alt yazıyla gösterilen yabancı filmler de oynar, ayrıca çok çeşitli kültür sanat etkinlikleri, konserler vs. düzenlenirdi. Dolayısıyla yüksek tahsil hayatımı böyle bir ortamda tamamladım ve sinemayı daha yakından tanımış oldum.

Yönetmenliği de o zaman keşfettim. Anadolu'dayken daha çok perdede gördüklerimizi tanıyorduk. Ama İstanbul'a gelince yönetmenliğin farkına vardım. "Bu nedir, nasıl bu kadar etkili bir araç oluyor?" sorularıyla bu mesleği keşfettim.

Şimdi burada genç arkadaşlar olarak sizlere bazı önerilerim olacak: O zamanlar sinema çok yaygın olduğu için, şimdi nasıl gazetelerde televizyon sayfaları var, o yıllarda da pop kültür olarak magazin sayfalarında yerli yabancı sinema haberleri yer alır, kültür sanat sayfalarında hem teorik hem pratik sinema yazıları, film kritikleri yayımlanırdı. Eleştirmenler çok gözdeydi. Ben de İstanbul'da bu sinema yazarlarını okumaya başladım. Büyük gazetelerin haftada bir gün yer verdikleri sinema sayfaları olurdu. Her gazetenin önemli bir film kritiği vardı. Günümüzde devam eden kalmadı ama

o zamanlar çok meşhur olan eleştirmenler, önemli yazarlar vardı: Semih Tuğrul, Çetin Özkırım, Tuncan Okan, Salah Bırsel, Metin Erksan, Halit Refiğ... Kültür sanat belgesi olarak da, Nijat Özön, Halit Refiğ'lerin çıkardıkları sinema sanatıyla ilgili bir dergi vardı. Onları da takip ederdim bir taraftan. Bir de kültür sanat etkinlikleri olarak yabancı elçiliklerde, konsolosluklarda film gösterileri olurdu; hâlen de oluyor. Tepebaşı'ndaki İtalyan konsolosluğu ve Taksim'deki Fransız konsolosluğu başta olmak üzere bazı önemli film gösterilerine katılırdım. Yavaş yavaş sinemanın bir sanat olduğunu keşfediyordum. Önce eğlence, sonra tanıtım, tebliğ, telkin vasıtası –hatta propaganda aracı-, üçüncü olarak da en önemli sanat dallarından biriydi sinema. Bu üç özelliğini yaşayarak gördüm. Onun için sinemacı olmaya karar verdim. "Ben de bu mesleği öğrenmeliyim." dedim. Sinemacı olmaya karar vermem bu şekilde gerçekleşti.

Teşekkürler. Sinema seyirciliği, sonra sinema yazarlığı ve devamında programcılık. Teorik boyutuyla sinemaya girmiş oldunuz. Aslında sinemayı ciddiye alan birçok kişi de böyle yapıyor zannediyorum.

O zamanlar, eğitim veren bir okul var mı, diye de araştırdım: Sinemacı olacağım ama, nasıl sinemacı olunuyor? Sinemacı ama daha çok da yönetmen tabii. En önemli kişinin yönetmen olduğunu keşfettiğim için. Böyle bir okul yoktu. Yönetmenliğe en yakın meslek olarak gazeteciliği, sinema yazarlığını gördüm. Bu şekilde sinemacıları, yönetmenleri tanımak ve usta çırak ilişkileri içinde bu mesleği öğrenmek mümkündü. Tatbikatta da böyle oluyordu; yani Türk sinemasından bazı yönetmenlerin yanında çıraklıktan başlayarak.

Çok geniş bir seyir yelpazeniz oldu: dünya sineması örnekleri, Türk sineması. Sonra bilfiil sinemaya girdiniz. Yönetmen yardımcılığı, asistanlık.

Evet. Hem sinema yazarlığı, hem de aynı zamanda bazı yönetmenlerin yanında çıraklıktan başlayarak üçüncü yardımcı, ikinci yardımcı ve birinci yardımcılık. Yani çıraklık ve kalfalık dönemi.

O dönemden biraz bahsetseniz.

Sinema yazarlığına 1963 yılında başlamıştım, araya yedek subaylık girdi. Yedek subaylık döneminde, bir buçuk sene sinemaya teorik olarak ha-

zırlandım. Türk sinemasının o zamanki yapısını tetkik ettim. "Türk sineması nedir, ne olmalıdır?" diye düşündüm. Tüm bunların sonucunda, 1961-62 yıllarında *Millî Sinema* ihtiyacı şeklinde bir fikir oluştu bende.

O kadar erken yani.

Evet. Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirip yedek subaylığa gittikten sonra. O fikir de şöyle doğdu: Dediğim gibi, o yıllarda kozmopolit sinema anlayışı hâkimdi. Okulu bitirdiğim yıl 1960 ihtilâli oldu; askerî darbe. 1960 ihtilâlinde sonra, Kurucu Meclis'in hazırladığı 1961 Anayasasının getirdiği fikir özgürlüğüyle, kültür sanat hayatında bir canlanma ve bunun neticesinde bir sosyalizm akımı başladı. Tüm bunlar, kültür sanat hayatına ağırlığını koydu. Gazeteler, dergiler ve kültür sanat etkinlikleriyle birdenbire, aydınlar arasında Marksizm modası başladı: Kapitalizme karşı sosyalizm. 1960'tan itibaren sinemada bu düşüncenin ürünleri verilmeye başlandı. O zamana kadar tek anlayış olarak, kozmopolit sinema, yani Batılı kapitalist zihniyetle çevrilmiş filmlerin adaptasyonu şeklinde bir üretim varken, 1960-61'den başlayarak yeni bir zihniyet belirdi: sosyalist gerçekçilik!

Toplumsal gerçekçilik.

Toplumsal gerçekçilik akımı denildi; tiyatrodaki, resimde, müzikte, edebiyatta her yerde uyarlaması başladı. Sinemada da, *toplumsal gerçekçi sinema anlayışı* denilen teorik bir kavram gelişti. Pratiğe dökülen filmleri oldu: Metin Erksan (Yılanların Öcü, Susuz Yaz), Halit Refiğ ve diğerleri. 1961-63 yıllarında çevrilen bu tarz filmlere, sinemanın bu yeni anlayışına, toplum büyük reaksiyon gösterdi. Sinemalarda büyük olaylar, toplumsal hareketler meydana geldi. Çünkü bu anlayış, Türkiye'de olmayan şeyleri varmış gibi gösteriyor, taklitçi duruyor. Türk toplumunun geçirdiği evreleri ve tarihî gelişimi de bu temaya uygun, sanki öyleymiş gibi çarpıtarak veriyordu: işçi-işveren, şehir-köy, ağa-köylü... Marksizm, dini reddettiği için, bu yeni anlayışa göre din afoydu. Dine ve dindarlara karşı beslenen olumsuz düşünceler filmlerde yer alıyordu. Tabii ki ahlâk anlayışı olarak da daha müstehcen bir zihniyet hâkimdi sinemalarda. Kozmopolit sinema anlayışı ne de olsa aile ortamında seyredilen filmler yaptığı için, hiç değilse toplumun ahlâk anlayışına saygılıydı; onu fazla hırpalamamaya gayret gösteriyordu. Onlar, filmlerin bu yönde taşıdığı mesajlar ve sahne düzenlemesi olarak bu tavrı da yıktılar.

Neticede bu iki görüş, bir tarafta kozmopolit sinema, diğer tarafta toplumsal gerçekçi sinema anlayışı toplumdaki büyük reaksiyon gördü. Milletimiz aslında sinemayı seviyor, sinemaya akın akın gidiyor, reaksiyon gösteriyor. O yıllarda, "Türk milletinin özlediği sinema ne olmalıdır, nasıl olmalıdır" diye bir düşünce hasil oldu bende. Bunu teorik olarak şekillendirmeye çalıştım, araştırmasını yaptım. Türk kültürünün temel kaynak eserlerini okudum ve 1963'ten itibaren yazdığım sinema yazılarında bu konudaki görüşlerimi dile getirdim. Aynı zamanda, pratikte de filmlerin eleştirisini yapıyordum. O sezon gösterilen Türk filmlerinin, gerek kozmopolit, gerekse toplumsal gerçekçi sinema ürünlerinin tenkitlerini, eleştirisini yaparken sadece bununla yetinmeyip bir taraftan da tez olarak, aksiyon olarak "İşte böyle olmalıdır sinema!" diyebileceğim anlayışlar geliştirdim: "Bu tarz filmler yapılırsa, Türk toplumunda ilgi ve rağbet görür, böylelikle Millî Sinema doğar. Sonunda taklitçilikten uzak, kökleri olan, milletiyle bağ kuran, kültürel temelleri olan, millî-manevî değerlere bağlı bir sinema olması gerekir" şeklinde düşüncelerimi ortaya koyuyordum. Bir taraftan da uygulamaya geçmek için, Kemal Film'in sahibi Osman Seden başta olmak üzere, Mehmet Dinler, Orhan Aksoy gibi ona yakın yönetmenin yanında, elli küsur filmde (1963-68 yılları arasında) yardımcı yönetmenlik yaptım. Çıranklıktan kalfalığa kadar böyle bir dönem geçirdim.

Herhalde sizin gibi düşünen ve pratik yapmak isteyen çok fazla isim de yoktu, belki de hemen hemen hiç yoktu.

Hiç yoktu. Gazetelerde, dergilerde, sağda solda tepkici mahiyette, toplumsal gerçekçi sinema anlayışını tenkit eden yazılar çıkıyordu ama konuyu kökten ele alan yazılar sadece benim yazılarımdı; öncü yazılardı. Yavaş yavaş ağırlık kazanmaya başladı. Gerek çeşitli toplantılarda, gerekse gazete ve dergilerde Millî Sinema ihtiyacını belirten görüşler dile getirilmeye, konuşmalar, seminerler vs. olmaya başladı, 1963-68 yılları arasında.

Bunu tetikleyen önemli şeylerden biri de Sinematek Derneği'nin kuruluşuydu; Sinematek ve Sinema Kulübü. Yine o yıllarda, ilk defa Boğaziçi Üniversitesi'nde, o günkü adıyla Robert Koleji Sinema Kulübü kurulmuştu. Daha sonra Sami Şekeroğlu önderliğinde, Mimar Sinan Üniversitesi, o zamanki adıyla Fındıklı'daki Akademi'de, Kulüp Sinema 7, daha sonra da, biraz daha profesyonel bir yapı olan Türk Sinematek Derneği kuruldu. Çeşitli gösterim-

lere başladılar. Ben de bu uygulamayı bizim camiamızda yaymak için, üniversite gençliği bünyesinde bir sinema kulübü oluşturmak gerektiğini düşündüm. Bunu yazılarımda da işledim. O zamanlar üniversite öğretim üyeleri arasında gençlerle ilişki kuran bir dernek vardı. Daha ziyade asistanların ve doçentlerin katıldığı bir dernekti. İstanbul Üniversitesi ve Teknik Üniversite'nin öğretim üyelerinin vasıtasıyla o dernekle temas ederek, rahmetli Erol Güngör'ün de hiç unutamadığım büyük desteğiyle, Üniversite Film Kulübü oluştu. Neticede, 1964'te Sinematek Derneği, 1965'ten itibaren de Üniversite Film Kulübü oluştu.

Yeri neredeydi?

İstanbul Üniversitesi'nin içinde, küçük bir oda. Ama gösterileri iki büyük salonda oluyordu: Teknik Üniversite'nin Taşkılla salonu ve Fen-Edebiyat Fakültesi'nin salonu. O zaman daha devrede Millî Türk Talebe Birliği Kulübü yoktu. İstanbul Üniversitesi Sinema Kulübü'nün gösterimleri vardı. Bir taraftan da çeşitli toplantılar, seminerler yapılıyor ve Millî Sinema ihtiyacı da bu çevrelerde dile getiriliyordu.

Birlikte çalıştığınız yönetmenler sizinle aynı görüş doğrultusunda insanlar değil. Kozmopolit sinemadan belki biraz da farklı tabii ki.

Her yönetmeni böyle bir kategoriye sokmak doğru değilse bile, genel çerçevesi içinde söylediğimde, daha önce dile getirdiğim kozmopolit ve toplumsal gerçekçi sinema anlayışı şeklindeki iki anlayışa uygun film yöneten yönetmenler kategorisi içinde, kozmopolit sinema anlayışı tarzında filmler yöneten yönetmenlerle çalıştım daha çok. Elliye yakın film, bu tarz filmlerdi. Toplumsal gerçekçi sinema yapan yönetmenlerin yanında çalışmadım. Aslında onlarla da aram iyiydi: Metin Erksan, Halit Refiğ, Lütfü Akad, Atif Yılmaz... Eleştirilerini yapmakla birlikte medenî ilişkiler içinde karşılıklı münasebetlerimiz vardı. Hatta asistanlık yapmak üzere teklif de aldım. Gene de ideolojik olduğu için tercih etmedim; tatsızlık olur, tartışmalar fazla uzar filân diye. O zamanlar çok yaygın, baskın bir şeydi sol ideoloji. "Beni Marksist yapmaya çalışacaklar" diye endişe duydum. "Nihayetinde tüm çaba bir meslek öğrenmekse, zanaatsa diğer taraftan öğreneyim" diye, onlara asistanlık yapmadım.

O çalışma sürecinde uyum sağladınız mı? Yani uyuşmadığınız noktalar oldu mu?

Hayır. Meselâ Türk sinemasının çok büyük ustası olan Osman Seden'den hakikaten çok şey öğrendim. Diğer yönetmenler de öyleydi: Orhan Aksoy, Mehmet Dinler vs. Onlar klasik Yeşilçam sinemasının mimarlarıydılar. Türk sinemasına ustalar olarak, zanaat olarak büyük katkıları oldu. Onları her zaman saygıyla anıyorum. Ben bir Yeşilçam mensubuyum. Yeşilçam sinemacısıym, ustalarım da o zamanki Yeşilçam sinemasını üreten ustalardı.

Sonra tabii 1970 yılına geliyoruz.

İlk filmim, "Birleşen Yollar"ı 1970'te yönettim.

Yani artık kendinizin yönetmenlik yapma zamanı geldiği düşüncesiyle.

1967-68'den itibaren başladı bu süreç; beş yıl çalıştıktan sonra, sinema gösterimleri vesilesiyle. O yıllarda, 1967-68'de M.T.T.B büyük bir kongrede solcuların elinden alınmıştı. Böylece M.T.T.B ile sinema gösterimleri başladı. M.T.T.B 1968'de bu meseleye daha fazla sahip çıktı. Onların da gayretiyle, Aydınlar Ocağı gibi bir kulüp oluşuyordu. İlim Yayma Cemiyeti vardı, Milliyetçiler, *Hareket* Dergisi, Nurettin Topçu filân. Yani o çevrelerde, kanaat önderleri nezdinde benimsenmişti bu fikir. "Böyle bir sinema olmalı, millî, manevî değerlerimize bağlı filmler üretilmeli. Sinemaya biz de girmeliyiz." düşüncesi epeyce yaygınlaşmıştı artık 1969'larda.

1968-69'da sokaklarda ve üniversitelerde ses getiren meşhur 68 talebe hareketleri ele alındığında da, gerek yerli yapım, gerekse yabancı yapım filmlerin gençliğin yetişmesinde çok büyük etkisi olduğu görülür. Tüm bu gelişmeler sinemayı besledi ve onun ne kadar önemli bir şey olduğu iyice fark edilmiş oldu.

İlk filminizi nasıl yapalım dediniz? "Birleşen Yollar" nasıl bir film olsun, seyirciye ne versin? Biz ne yapmak istiyoruz? Bunları biraz açar mısınız?

Bu fikrî ihtiyaç, pratiğe de dökülsün isteniyordu. Türk sinemasında beş yıllık fiilî çalışmam sırasında yönetmenleri, oyuncularını, teknik elemanları ve bu arada da yapımcıları tanıdım tabii. Elli film esnasında, bu filmleri çeken yaklaşık on, on iki ayrı yapımevinde çalıştım. Yapımcılar, *film şirketi* diyorlar.

Tek kişilik de olsa genellikle *film şirketi* tabiri vardı. Beyoğlu Yeşilçam Sokağı'nda, Aynalı Sokak'ta yazihaneler filân vardı.

Tabii yapımcılar, Türk sinemasının çok önemli bir ayağı.

O zamanlar yapımcılık kolaydı; şimdi gibi değildi. Halit Refiğ'in bir teorisi var ki doğrudu. "Türk sineması halk sinemasıdır." diyordu. Sermaye tamamen halktan, seyirciden geliyordu.

Yani Anadolu'daki yaygın sinema sahipleri kendi aralarında örgütleniyorlar ve bir film işletmeciliği teşekkül ediyordu. Adana bölgesi, Güneydoğu Anadolu bölgesi, Karadeniz bölgesi, Ege bölgesi, İç Anadolu bölgesi vs. yedi, sekiz bölge vardı. Bu bölgeler İstanbul'la bağlantı kuruyordu. Bir film çıktığı zaman on iki, on üç kopya oluyor, her işletmeye büyüklüğüne göre bir veya iki kopya veriliyordu. Böylece kopyalar, bölge işletmecilerinde toplanıyor, onlar da sinema salonlarına tarih vererek bütün sinemaları dolaşıyorlardı.

Yani bir filmin on kopyası mı oluyordu? Çok az bir sayı.

O zamanlar öyleydi, on-on iki kopya yetiyordu.

O yüzden o kopyalar kırık kırık kalıyor, çok kısalıyor. Yani gösterile gösterile çok eskiyor.

Tabii çok çabuk eskiyor. Ucuza çıksın diye az sayıda kopyalanıyordu. Herhangi bir devlet desteği, büyük bir sermaye birikimi ya da başka bir güvencesi yoktu yapımcıların; tamamen *müteşebbis* dediğimiz bir organizasyondu. Özetle bölge işletmecilerinin kurduğu sinema salonları vardı. İşletmeciler, salon sahiplerinden önümüzdeki yılda gösterilecek filmlerin hasılatına mahsuben senet alıyorlardı. O senetleri ciro ederek İstanbul'daki ya-



pımcıya verirlerdi. Senetler birçoğu Yahudi olan tefecilere kıldırılarak nakit ihtiyacı sağlanırdı. Bir kısmı da oyunculara, ham film satıcılarına veriliyordu. Yani bir kısmı nakit olarak tefecilere kıldırılıyor, diğerleri de ciro edilecek kullanılıyordu. Bunu da müteşebbis organize ediyordu, *yapımcı* dediğimiz kişi. Belki, Anadolu'dan üç beş kuruş parası olan birisi gelip yapıyordu. İçlerinde İstanbul'da büyük sinema salonu sahibi olanlar da vardı tabii. Doğrusu, yönetmenlerle olduğu kadar, yapım evleriyle de aram iyiydi. Hatta yönetmen sıkıntısı olduğu için yönetmenlik teklifi de geliyordu. "Ben böyle filmler yapmak istemiyorum; benim kendime göre bir sinema anlayışım var" diyordum. Bu anlayışı sorduklarında da, Millî Sinema ile ilgili görüşlerimi dile getiriyordum. Çoğunlukla kabul ediyorlar ama yine de o zamanki ideolojik ortamda bunu riskli buluyorlardı.

Şayet gerekli sermayeyi bulur ve filmi çekersem, bölge işletmecisi olarak bana yardımcı olacaklarını söylediler: "Filmi Sansür'den geçir, kopyayı bize teslim et. Biz de onu çoğaltalım, on kopya haline getirelim; afişlerini, lobilerini, tanıtım materyalini basalım." Filmin hasılatına mahsuben tabii. O zaman bize bir film şirketi kurmak meselesi kalıyordu. Ancak neyle, nasıl kuracağız? Kimden para bulacağız? Bir iki film yapsak, onlar da riski olmadığını görseler sermaye ihtiyacımız azalır belki ama ilk başta ihtiyaç fazla görüyor. Böyle bir sıkıntımız vardı. İki sene, bu arayışla geçti.

Dolayısıyla işin fikrî boyutu hemen hemen oluşmuş, olgunlaşmıştı ama maddî boyutu bir problemdi. Galiba Elif Film'in kurulması da o zaman söz konusu.

Evet. Netice itibarıyla bir film şirketi kuruldu. Bu işlere gönül veren, Ali Emir Osmanoğlu başta olmak üzere imam hatip son sınıf öğrencisi üç arkadaşla ilk adımı attık. Babaları tüccardı. Ebeveynlerinden maddî yardım olarak ve sözünü geçirebileceği çevrelerinden borçlanarak, hac rehberi mahiyetinde, yarı belgesel bir film yapmak istedik. 1969 yılı hac mevsiminde küçük bir sermayeyle "Kabe Yolları"nı çektik. Belgesel büyük ilgi gördü. Bütün Türkiye'de sinemalarda iyi iş yaptı. "Bunu yapabildiğimize göre daha profesyonel sinema filmleri de yapabiliriz" dedik. Biraz daha sermaye takviyesi lâzımdı. Birkaç iş adamı daha katarak bu şirketi komandit şirket haline getirdik. Böylece ilk filmi yapabilecek sermaye oluştu. Hangi filmi çekeceğimizin arayışına girdik. O sıralarda "Minyeli Abdullah" ve "Huzur Sokağı"



'Zehra' - Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit

romanları çok ilgi çekiyordu. Konulu film meselesinde, o zamanki şartlara göre "Huzur Sokağı" romanına karar verdik ve "Birleşen Yollar" doğdu. Filmi 1970 yılında çektik.

Peki senaryonun oluşumunda neden tipik bir Yeşilçam senaryo yazarına başvurma gereği duydunuz? Kendiniz ya da sizin oluşturacağınız bir grup yazamaz mıydı? Böyle bir kaygı yaşadınız mı? Senaryo yazımı, bir filmin oluşmasında çok önemli.

Türk sinemasının, Yeşilçam sinema algılayışı, bir de toplumsal gerçekçi sinema algılayışı var. Bunları yakından takip ettim. Ticarî anlamda, toplumsal gerçekçi sinema, seyirciyle bağ kuramadı; iş yapmadı. İş yapmamasının en büyük sebebi, Yeşilçam sinemasının kalıplarına uymamasıydı. Her şeyden önce, ideolojik olarak uymazdı. Senaryoyu kendileri yazarlardı. Profesyonel ekip çalışması işine de girmezler, tüm bunları kendileri oluştururlardı. Seyircisi de daha ziyade benzer görüşleri paylaştıkları aydın çevreler, üniversite gençleri vs. ile sınırlıydı; halkla bağ kuramazdı. Böyle olmasını



istememedim. Bizim fikriyatımıza göre, en geniş manasıyla halkın içinden çıkmış ve millete mal olmuş bir sinema olması lâzımdı. Bunu da profesyonel senaristlerle işbirliği yaparak daha iyi gerçekleştirebildik. Bu nedenle, bilinçli olarak Yeşilçam senaryo yazarlarını seçtim.

Seyirci beklentileri ve talepleri önemli, diyorsunuz.

Elbette. Filmler, halkla sıkı sıkıya bağ kursun, sinemalarda iş yap-sın istedik, ki bu süreç devam edebilsin. Yoksa öbür filmler gibi olur ve kısa zamanda bu piyasadan dışlanırlar. Onlar da kısa zamanda dışlandılar.

Orada da en parlemiş ismi tercih ettiniz herhalde.

Tabii. Asistanlığımdan beri tanıdığım profesyonel senaryo yazarı olan Bülent Oran Bey'le işbirliği yaptık. Sinemacı, film yönetmeni,

sanatkâr, yapımcı, hatta yazar, *auteur* sinemacı tabirleri vardır; yani tek kişi. Her şeyi o düşünür. Ben öyle değilim. Kendimi zanaatkâr olarak görüyor, bir ihtiyaçtan dolayı, önce biraz zanaat olarak bu işi yapayım istiyordum. Kapasitem, fikrî yapım, birikimim zaman içinde oluşacaktı. Bu nedenle, daha en başında bir edebiyatçıyla işbirliği yaptım. Zaten başlangıçtan itibaren, hevesim de bizim alanımızda yazılmış edebî eserleri sinemaya aktarmaktı. Yani, nasıl bazıları kendi düşüncelerindeki edebiyatçıların romanlarını işliyorlarsa, biz de iyi kötü, kendi romanlarımızı işleyelim istedim. Onların içinde edebiyatımıza mal olmuş büyük eserler de var. Mese-lâ, Tarık Buğra'nın "Küçük Ağa"sını çok sevmiştim, ama hakkını vererek

yapmanın çok zor olacağını düşünerek, daha popüler edebiyat eserlerine yöneldim: Necip Fazıl Kısakürek'in eserleri gibi. Edebiyat eserlerinde, edebiyatçı-sinemacı işbirliğini istediğim için, aynı zamanda bir edebiyatçı, iyi bir mizah ve hikâye yazarı olan Bülent Oran'la birlikte çalıştık. Benim seçtiğim edebî eserleri, o dilde uyarlamasını yaparak, birlikte senaryo haline getirdik.

Atilla Gökbörü'nün rolü neydi?

Atilla da, yönetmen yardımcısı olarak Türk sinemasından tanıdığım arkadaşlardan birisiydi, teknik organizasyonu yapardı.

Kendisi bir görüşmemizde, senaryoları da biraz elden geçirdiğini söylemişti.

Hiçbir edebiyat eserine dayanmayan, tamamen orijinal, benim kafamdan çıkmış tek film vardır: "Memleketim" Diğerleri kaynak olarak, iyi kötü bir esere dayanmıştır. "Birleşen Yollar", "Çile", "Zehra", "Diriliş"... Bunlar Necip Fazıl üstadımızın, bizim verdiğimiz temel üzerine yazdığı hikâyelerdir; hatta *senaryo romanı* diye bir tarz icat etti. Ama üzerinde birlikte çalıştık. Raif Cilasun'un "Oğlum Osman" hikâyesi küçücük bir hikâyedir. Bir dergide görmüştüm, ondan etkilendim. Bu hikâyede profesyonel senaristin etkisi yok tabii. "Kızım Ayşe" Necip Fazıl'ın yazdığı bir eserdir. Filmi o eser üzerine biz bina ettik. Ana karakterler, çatışmalar vs. örgüyü o kurmuştur. İçinde çok önemli anahtar diyaloglar vardır, onlar orijinal olarak kalmıştır. Filmin ruhunu, mesajını veren, ideolojik özelliğini koyan şeyler hep Üstad'dan gelmiştir.

"Memleketim" filmini kendi şartlarımız içinde, 1974 yılında, Kıbrıs Harekâtı atmosferinde çektik. O ana kadar getirdiğim birikimle böyle bir film yapmak istiyordum. O filmi kendi ekibimle oluşturdum. Yine Salih Diriklik'in, Mesut'un, M.T.T.B Sinema Kulübü'ndeki arkadaşların fikrini aldık. Senaryo danışmanı Ayşe Şasa Hanımefendiydi, çatısını o kurmuştu. Ayşe Hanım'la bizim ilk profesyonel senaryo çalışmamız bu filmidir. Çalışmaları aşama aşama yönlendirdim: sinopsis, tretman. Yani senaryolar benim damgamı, benim fikrimi taşır ama çalışmaya hürmet ettiğim için hiçbir senaryoya kendi ismimi yazmamışım, emek verenlerin ismini yazmışım. Sadece yönetmen kartıyla jenerikte çıkmışım.



Memleketim - Üsküp'te Lütfü Seyfullah'ın evinde

Bu noktada, Millî Sinema anlayışının örneklerine gelmiş bulunuyoruz. İsterseniz filmi seyreden arkadaşlarla birlikte tek tek bu beş filmi irdeleyelim. Meselâ "Birleşen Yollar"dan başlayalım.

Atilla Bey, "Yücel Bey yönetmen olarak malzemeyi kotarıyor; ama senaryo geliyordu, ben onlara biraz çerçeve çizdim, bilhassa Bülent Oran'ın yaptığı çalışmalara." dedi. "Daha bir manevî boyut katmaya çalıştım" şeklinde.

Dinleyici Sorusu: Hepimiz çok şaşırдық, çünkü Yücel Bey'in senaryolara hiç katkısı olmadığını duymuştuk.

Katkısı oldu tabii. Arkadaşlar da bu işi canla başla benimsemiş, katkıda bulunmuşlardır. O zamanki ekibimiz öyleydi. Canla başla bu işin başarılı olması için çalışmışlardır. Ben bunun kesin olarak ekip işi olduğuna inanmışım; bütün mesele o. Yani başından itibaren iyi bir ekip kurmak lâzım. Bilhassa senaryo çok kolektif bir iştir, bir edebiyatçının bulunması şarttır. Buna inandığım için, iyi bir ekip kurarak ve çok kişiyle istişare ederek oluşturdum senaryoyu. Çok iddialı bir şeydi. Bize yol gösteren hiçbir örnek yoktu. İlk defa biz çıkıyorduk. Bunun bir ekol olmasını, kalıcı bir şey olmasını is-

tiyordum; herkese mal edilecek, seyircisini, gençliğini geliştirecek bir şey. Bizde sinemanın, nasıl anlattığından çok ne anlattığı meselesi önemlidir. Şahsen bende öyledir; kuru estetikten pek hazzetmem. Sinema önce bir ruhtur. Şekli o kadar önemli değil. Zaten her öz kendi biçimini doğurur. Biçim öze bağlıdır, yani biçimcilik şartı yoktur. Bu nedenle siz de kendinizi öyle yetiştirin, daha çok öze önem vererek iyi bir seyirci olun. Bunları da yazıya dökmek gerekir. Ben öyle yapardım; daha profesyonel sinema yazarı olmadan önce, bazı önemli gördüğüm filmleri yazar ve bunları da kültür sanat dergilerine, gazetelere, okuyucu köşelerine gönderirdim.

M.T.T.B Sinema Kulübü'nün seminerlerinde de gençlere bunu aşılardım: iyi bir sinema seyircisi olun, ama sadece seyircilikle kalmayın, iyi bir sinema eleştirmeni olarak, film üzerine yazmayı deneyin. Film neyi, nasıl anlatıyor? Bu çok önemli. Bu, daha sonra sizleri profesyonel olarak, belki sinema yazarlığına da götürür. Televizyon yazarlığı da var; orada gördüğünüz programlarla ilgili yazabilirsiniz. Daha sonra ikinci kademe olarak, yavaş yavaş film, dizi hikâyesi yazarsınız. Senaryoya kaynaklık edecek en önemli malzeme hikâyedir. Üniversitedeki gençler de böyle yetişti. Onları büyük gazetelere yerleştirmeye de yardımcı oldum. Salih Diriklik, Mesut Uçakan sinema yazarıydı. Her gazetede bir sinema yazarımız olmuştu. Sonra yavaş yavaş bunlar film hikâyeleri yazdılar. Neticede, sinema yazarlığı çok önemli bir meseledir.

Dinleyici Sorusu: İzleyicilikten kastınız nedir? İyi bir sinema izleyicisi, gösterimdeki tüm filmleri izlemeli mi?

Hayır. Seçeceksiniz. Gelmeden önce çok gürültüsü patırtısı olur. Meselâ şu anda "Vizontele Tuba" gündemde. Bu filmi göreceksiniz, fikriniz olacak, konuşacaksınız. Ne anlatmış? Nasıl anlatmış? Bunları yazıya döneceksiniz. Televizyonda çok sözü edilen "Asmalı Konak" dizisi meselâ. Bu dizi nedir? Nasıl gelişti? Ne oldu? "Çocuklar Duymasın" hakeza.

Dinleyici Sorusu: Biz o popüler filmlerden uzak duruyoruz aslında.

Popüler olandan uzak durun, tamam. Başka bir diziyi seyredin. İllâ popüler olması şart değil. Sinema sanatında seçici olun. Ben de seçiciyim. Sinema sanatı dergilerini okurdum. Sinema eleştirmenlerinin benimsediği filmleri bilhassa izledim. Onların beğenebileceği, sanat değeri önemli olan bir filme, onlardan önce gider, hiçbirinin etkisinde kalmadan, yazımı yazar-



'Bağrıyankı Ömer'le Güzel Zeynep'

dım. Önemli yabancı filmleri kaçırmazdım. Kendimi öyle alıştırmıştım. Gazeteler çıktığı zaman da keser bakardım: o ne yazmış, ben ne yazmışım; ben nasıl değerlendirmişim, o nasıl değerlendirmiş. Siz de bunu bir alışkanlık haline getirin. Bu sizi yavaş yavaş profesyonel senaryo alanına götürür. Zamanla televizyon yapımcısı, yönetmen yardımcısı olursunuz. Kendinizi geliştireceğiniz güzel bir alışkanlıktır.

Dinleyici Sorusu: Senaryodan bahsettiniz. Senaryoda inandırıcılık çok önemli bir şey; izleyicinin anlatılan öyküye inanması, yani bir bütünlüğün olması en temel şeylerden bir tanesi. Meselâ, filmlerinizde, "Kızım Ayşe"de ya da izlediğimiz diğer örneklerde bu inandırıcılık bazı yerlerde bozuluyor. Özellikle çözüm aşamasında çok ciddi bozulmalar sözkonusu olabiliyor. Olayın başlangıcı, gelişimi bir şekilde seyrediyor ama çözüm aşaması çok hızlı oluyor. Bu şekilde, inandırıcılık boyutu biraz zedeleniyor sanki.

O zamanki yapım şartları içinde, diğer Türk sineması eserleriyle karşılaştıracak, o dönemki Yeşilçam klasikleriyle mukayese edeceksiniz.. Artık

hakikaten *Yeşilçam klasiği* diye bir hadise var. Bu izlediğiniz beş eser de Millî Sinema klasiğidir. Kendi terminolojisinde, İletişim ve Güzel Sanatlar Fakültelerinde Millî Sinema örnekleri olarak, Türk sinemasının klasikleri arasında yer almışlardır. "Birleşen Yollar," "Çile," "Zehra," "Memleketim" bu gözle değerlendirilmelidir. Bunların üzerine seminerler yapıyor, hatta tezler hazırlanıyor.

Şu da var, filmlerin gösterileceği haftalar önceden belli oluyordu. Filmi o haftaya yetiştirmek zorundaydınız. Aksi takdirde haftanız yanar, bir daha göstermek problem olurdu. Bu nedenle çekimler, stüdyo aşaması, montaj, tasarımlar evreleri aceleyle gelirdi.

Filmlerinizin çekim süresi ortalama kaç haftadır?

Dört hafta.

Bayağı kısıtlı bir süre. O zamanlar bir haftada biten daha kısa çekimlerin olduğunu biliyoruz.

Büyük yönetmenlerin bir haftada, iki haftada bitirdiği iyi filmleri var. Erman Film Şirketi hiçbir masraftan kaçınmazdı. İlk renkli filmleri onlar yapmıştır. Ben de ilk renkli film olan "Hıçkırık"da asistandım. Film Londra'da, Rank Stüdyosunun laboratuvarında yıkandı. Ama onların çekim süreleri de dört, beş haftaydı.

Prova yapma imkânı var mıydı? Bire kaç çekebiliyordunuz meselâ?

Bire bir buçuk filândı. O zamanki şartlarda ham film çok kıymetliydi. Mümkün mertebe az negatif kullanıyorduk. Kısıtlı bir bütçe vardı ve filmi o



bütçe içinde bitirmek gerekliydi. Aksi takdirde zarar eder, maliyeti kurtarmazdınız.

1970'te "Birleşen Yollar" filminin stüdyo aşaması bitip, Sansür'den bir kopyası basılıncaya kadarki aşamada üç yüz bin sermayemiz vardı. İki yüz bin de işletmeciler koydular ve film beş yüz bin liraya mal edildi. O zaman itibarıyla en iyi filmin ortalama maliyeti buydu. Biz üç yüz bin sermayeyle kurulduk. Ondan sonra hiçbir sermaye artırımını olmadı. 1970'ten 75'teki "Memleketim"e kadar Elif Film Şirketi olarak, bir filmin sermayesini döndüre döndüre, beş sene içinde yedi film yaptık.

Dinleyici Sorusu: Filmlerinizin özellikle çözüm aşamalarında bu inandırıcılık sorununun ağırlığı daha fazla hissediliyor.

Başka çözümler bulunabilirdi ama bulduğumuz çözümleri, inandırıcı olmadıkları için yanlış addedemezsiniz. Millî Sinemanın en büyük özelliklerinde birisi de gerçekçi bir çözüme sahip oluşudur. Dolayısıyla bulduğumuz çözümler, gerçekçi bir çözümdür.

Dinleyici Sorusu: Filmlerinizi *halk sineması* olarak da ifade ediyorsunuz; halkın içinden, onun duyarlılığını dikkate alan bir sinema. Estetik kaygılar ikinci planda mı kalıyordu?

Doğru. Bunu bilhassa itiraf ediyorum.

Dinleyici Sorusu: Bugün de aynı durum geçerli mi?

Hayır, dengeyi iyi kurmak lâzım. Günümüzde film yapılamamasının sebebi de bu. Artık Türk filmleri, Amerikan sinemasıyla yarışırılıyor. Geniş bir bütçe bulmak, metrelerce negatif film kullanmak, aylarca çalışmak lâzım. Bu şartlarda tabii ki estetiğe ve diğer unsurlara önem verilir. O zamanki üretim şartları şimdikinden çok farklıydı. *Klasik yapımcı* dediğimiz hadise de yok artık. Yönetmen aynı zamanda yapımcı olmak durumunda; benim yaptığım gibi. Çekeceği her filmin senaryosunu düşünecek, bütçesini oluşturacak, resmî destek (Kültür Bakanlığı), Avrupa desteği (Eurimages desteği), sponsor bulacak.

Dinleyici Sorusu: Yeşilçam filmlerinde inandırıcılığı zedeleyen dikkat çekici noktalardan biri de, oyuncuların rol yapmaları. Yani, ger-

çek anlamda rol kesiyorlar. Bu sizce doğal mıydı, oyuncuya müdahaleniz oluyor muydu?

Oluyordu tabii, ama bir yere kadar. Çünkü, rol artık oyuncunun alamet-i farikası olmuş. Bir de şu var ki, seyirciler ondan bunu bekliyor. Beklediğini bulamazsa sükût-u hayale uğrar.

Yeşilçam sineması, sosyolojik boyutu ve özellikle seyirci psikolojisi yönüyle ayrı incelenmeli. Seyirci yönlendiriyordu sinemayı. Bir de kısıtlı konular ve bildik hikâyelerden yola çıkılıyordu. O dönemin seyircisi, zaten bildiği hikâyeyi takip etmiyor, başka şeyler arıyordu: "A bak! Bunda Fatma Girik oynuyor. Bakalım Fatma Girik mi daha iyi oynamış, Türkan Şoray mı?" Hatta aynı oyuncunun her filmine gidiyor, her filminden kendince başka şeyler alıyordu.

Dinleyici Sorusu: Seyircinin beğenilerini belki yavaş yavaş, belki daha radikal bir şekilde değiştirmeyi düşündünüz mü? Örneğin "Birleşen Yollar" da çok kesin bir çizgi var. İstedığınız tabloyu aslında çok net, çok iddialı bir biçimde çiziyorsunuz. Belki Yeşilçam'da klişe diyebileceğimiz başka şeyleri de aynı şekilde değiştirebilirdiniz.

Şu çok önemli: O zamanların sinemaları, yıldız oyuncu sinemasıydı. Seyirci, öncelikle yıldız oyuncuya bakar, o isme göre sinemaya giderdi. 1980'lerden sonra yönetmen sineması gelişti. Artık oyuncudan ziyade yönetmene gidiliyor.

Yıldız oyunculuğa, *star sistemi* de deniliyordu. Amerika'nın icat ettiği bir sistemdi ve kendince kuralları vardı. Yönetmeni o yönlendiriyor, filmin estetiğini o tayin ediyor, seyirciyi o eğitiyordu. Yönetmenin yapacağı bir şey yoktu. O idolü adam ederseniz, o da seyircisini adam ederdi. Bununla bir yere kadar mücadele edebilirsiniz. Ama meselâ Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, benimle oynayan her oyuncu, bana son derece saygılıdır. Kendi kendilerini aşmak, oyun stilini değiştirmek için çaba sarfetmişler, iyi niyetle çalışmışlar, inandırıcılık açısından her türlü gayreti göstermişler ve klişe oyunlardan sıyrılmaya çalışmışlardır. Bu kadarı olmuştur. Daha fazla zorlarsak, o da rahatsız olurdu, ben de. Başka bir filmde oynamazdı. Starları karşına aldığında da film yapamazdın. Oysa her yaptığım filmde yeni bir film anlaşması kazandım. Türkan Şoray'la "Birleşen Yollar"daki ilişkimiz bana ikinci bir film yapma imkânı sağladı: "Çile". Hülya Koçyiğit'le "Zehra"yı yaptık. Çok

iyi bir ilişki kurduk. Adana Altın Koza Festivalinde, en iyi kadın oyuncu ödülünü aldı. Kendini yeniledi, aştı. Nitekim daha sonra "Diriliş" filmi için bana yeni bir tarih verdi. Böylece ilişkilerimizi karşılıklı geliştirdik..

Dinleyici Sorusu: Yönetmenlik serüveninize sıfırdan başladığınız halde, bu çalışmanın sonunda bize uyan yeni bir sinema akımı oluşturmayı başardınız. Son cümleliz beni çok düşündürüyor: "Şu anda film yapmak imkânsız hale geldi" dediniz. Sebep sadece para mı?

Hayır ama para da çok büyük etken. Artık üç beş arkadaşın katkısıyla bir film yapılmıyor. Artık büyük bir organizasyon lâzım film yapmak için. En derin teknolojiler kullanılıyor. Bu da büyük ölçüde sermayeye bağlı. Siz de bu pahalı teknolojiyi kullanmak zorundasınız. Sesli çekim gerekiyor vs. Estetiği bir kenara bırakın, her şeyiyle şimdiki sisteme uygun film üretmek pahalı bir teknoloji haline geldi. Eskiden bu kadar pahalı değildi.

Türk sinemasının mucizesi de bu. Başka ülkelerde çok büyük paralarla, sanayi halinde yapılan bir sanatken, burada üç beş müteşebbisin, oyuncuların ve teknik ekibin canhıraş bir şekilde her şeylerini ortaya koyarak, yokluklar içinde bir şeyler ürettiği bir sektördür Türk sineması. Teknik imkânsızlıklar içinde çok ileri teknolojiyle yapılmışçasına filmler çıkardı. İnsan becerisine dayalı böyle bir ekoldür Yeşilçam ekolü. Şimdi o insan ilişkileri bitti. Her şey profesyonelleşti. Bu profesyonelleşmenin gereği olarak da büyük işbölümü ve organizasyon gerekiyor. Bu da bir sanayi gerektiriyor. Sanayi olmadığı için, bu nasıl olacak? Ben de tek tek çıkışlar arıyorum.

Dinleyici Sorusu: İran sinemasını nasıl değerlendiriyorsunuz?

Çok önemli bir olay. İran sinemasının, Türk sinemasında ayrılan taraflarına geçmeden önce birkaç noktaya değineceğim. Sinemanın icadı Amerika'da oldu. Kısa sürede çoğunluğunu Yahudi işadamlarının meydana getirdiği özel sektör eliyle gelişti. Onlar sinemanın bir propaganda aracı olduğunu ve aynı zamanda da ticarî yönünü gördüler. Büyük yatırımlar yaptılar, zengin stüdyolar kurdular. Hollywood, daha doğrusu Amerikan sineması Yahudi sermayesiyle kuruldu, aktörlerini ve yönetmenlerini yetiştirdi. Amerika dışında özel sektör eliyle gelişmiş sinema sanayi yoktur. Diğer sinemaların hemen hepsinde devlet katkısı vardır: İngiltere, Fransa, İtalya, Almanya...



Abant Gölü üzerinde 'Çile'nin bir çekim anı

Sovyetler Birliği.

Sovyetlere de ayrıca değinelim. I. ve II. Dünya Savaşları ve benzer etkenler sonucunda sinemanın önemini anlayan diktatörler, İtalyan ve Alman sinemasının temelini atarak büyük sinema sanayiini kurmuşlar. Daha sonra emperyalist ülkeler sömürgelerinde, sömürge halkını uyutmak, onları baskı altında tutabilmek için kendi yerli sanayilerini kurmalarına imkân vermişler. Hint sineması da böyle doğdu. İngiliz marifetiyle kurulan altyapısı ve stüdyolarıyla kendi anlayışlarına göre filmler üretildi. Fransa ve sömürgesi Tunus hakeza.

Kuzey Afrika, Batı Afrika...

Fransa tarafından sömürgeleştirilen bu ülkelerde de, sömürge siyasetinin bir aracı olarak sinema kullanılmıştır. İran'a dönersek, İran sinemasının alt yapısı, Şah Pehlevî döneminde, Batı'yla girilen ilişkiler neticesinde, yine Fransa tarafından kurulmuştur.

Sovyetler Birliği de kendi ideolojisini yaymak için, Lenin zamanından başlayarak dev stüdyolar, altyapı, platolar ve okullar kurmuş, elemanlar yetiştirmiş. Aynı zihniyetle Türk Cumhuriyetlerine de (Kazakistan, Özbekistan vs.) hizmet etmiş. Bu ülkelerin bugünkü altyapıları Sovyet döneminden kalmadır.



Zonguldak, Yedigöller'de 'Zehra' çekilirken bir dinlenme anı

Türkiye'ye gelirsek, sinema, saraydayken ülkeye girmiş ama Enver Paşa dönemi dışında hiç el atılmamış. 1914'te Ayastefanos'taki Rus Abidesinin yıkılışı esnasında, "Bu milli bir hadisedir, bir Türk çeksin." demiş Enver Paşa. Orduda asker olan Fuat Özkınay'ın çektiği bu kısa belgeselle ilk Türk filmi olan "Ayastefanos Abidesi'nin Yıkılışı" belgeseli ortaya çıkmış.

Dinleyici Sorusu: Öyle *millî* olur mu! Kameramanı Türk yaptığınız zaman...

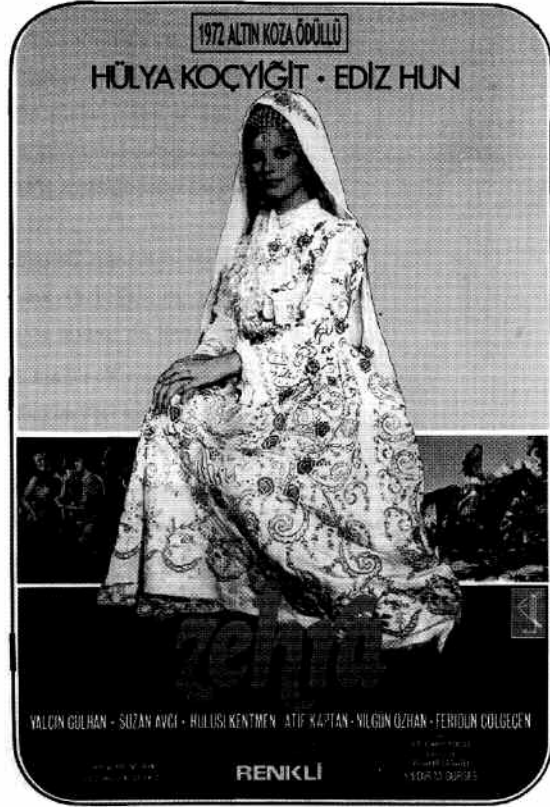
Tarihçesini anlatıyorum. Daha sonra Enver Paşa zamanında Ordu Foto-Film Merkezi kurulmuş, belgesel sinemacılar yetişmiş. Mâul Gaziler Cemiyeti hakeza. İlk konulu film de yine ordu sermayesiyle yapılmış. Atatürk de "Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz." demiş. Hatta bazı çekimlerde kendisinin rol aldığı bir belgesel yaptırmış: "Millî Mücadele Belgeseli". Ama Cumhuriyetin ilanından sonra bir şey yapılmamış, bir film ekibi yetiş-

memiş. Cumhuriyetin onuncu yılıyla ilgili, yapılması düşünülen belgesel için Rusya'dan bir sinemacı getirtilmiş. Bu hadiseyle birlikte sinema sanayi fikri tekrar gündeme gelmiş ama para yok, pul yok. Altyapıyı ne ile yapacaksınız? Hasılıkelam, altyapı ve sermaye olarak sinemaya layık olduğu önem verilmemiş.

Şimdiki İran sinemasının özelliği de o. Devrimden önce altyapılar, stüdyolar vs. vardı. Devrimin fikriyatı gereği film yapmak, halkı eğitmek, yeni anlayışı işlemek ve buna uygun filmler çekmek gerekiyordu. İyi yetişmiş yönetmenler, Marksist yönetmenler vs. nasıl olduysa bu tarz filmleri de yapar hale geldiler.

Dinleyici Sorusu: Konuşmanızın ortalarında sömürgelerden bahsettiniz: Kuzey Afrika ülkeleri, Batı Afrika... Şu anda bu ülkelerin de gerçekten dünya çapında sinema filmleri var. İnsanlar, bir Afrika sineması deyince kafalarında bir şey oluşturabiliyorlar. Peki sizce Türk sineması ya da sinemada Türk sinema dili oluştu mu? Ya da Yeşilçam buna ne kadar katkı sağlıyor?

Millî Sinema, zaten anlatım diliyle "Bu bir Türk filmidir." diyebilirdi. Ama biz oraya gelmeden önce, o kadar çok şeyle boğuşuyoruz ki, ne anlattığımızdan nasıl anlattığımızı sıra gelmiyor. Malzemeyi daha fazla zanaatkâr becerisiyle helva yapıp ortaya koymak uğraşısından, nasıl anlatacağımız meselesine pek sıra gelemedi. O, lüks geldi. Türk sinemasının her yönetmenine bunu söylemek istiyorum. Birkaçı denemek istediler ama başkalarının parasıyla yaptıkları için patronlarını batırdılar. Toplumsal gerçekçi sinemacıların yanlışlarından bir tanesi de budur. İyi bir şey yapmak, kendilerine özgü bir



dil kurmak istediler. Ama yanlış, ama doğru yaptılar, filmler iş yapamayıp sermayedarlarını batırdıklarında kendileri de iş yapamaz hale geldiler. Kıscası Türk sinemasının şanssızlığı, başından itibaren bu kadar önemli bir aracın: eğitim, tebliğ, telkin, eğlence vasıtasının ama aynı zamanda da *yedinci sanat* dediğimiz önemli bir sanatın tamamen başıboş bırakılmasıdır. Televizyonun en ucuz eğlence aracı haline gelivermesiyle de sıfırı tüketti.

Dinleyici Sorusu: Televizyon demişken, TRT döneminde yaptığınız filmler ve diziler de var. Onlarla Yeşilçam filmlerinizi kıyasladığınızda nasıl bir sonuç ortaya çıkıyor?

Birinci dönem Yeşilçam sinemasından sonra, ikinci dönem, 1975–90 arası, on beş sene TRT’de çalıştım. Televizyon oyunu formatında kısa filmler, diziler çektim. Piyaseleri, asıllarını bozmadan, sinema tekniğini de mümkün merteye katarak televizyon oyununa uyarladım: dekor yerine mekanlara aktararak tabii. O format olmasaydı “Bir Adam Yaratmak” filmi çekmezdim. Bunun gibi, televizyona uyarlamak istediğim “Küçük Ağa” romanına, hem hacim itibarıyla bir sinema filmi zamanına uymayacağı için, hem de bu tarihî filmi hakkını vererek yapmak çok büyük maliyet gerektirdiğinden el atamıyordum. TRT’de bu fırsatı değerlendirdim. Yapmak istediğim filmleri ikinci dönemde yaptım. Fikrî anlamda ve sanatçı yönümün gelişmesinde katkıları bulunan iki büyük üstad Necip Fazıl Kısakürek ve Tarık Buğra’nın eserlerini aslına uygun, hakkını vererek, o zamana kadar edindiğim zanaatkârlık melekesini kullanarak ve teknik-estetik anlamda da yeni unsurlar katarak sinemaya uyarlamak istedim. Bu aşamada sanatın ‘nasıl anlatayım’ yönünü daha çok düşündüm. Ama yine de biçimi esas almadım; “Öz, en iyi nasıl anlatılır? O öze uygun biçim anlayışı nedir? O özün sinema dili ne olmalıdır?”ın arayışıdır “Küçük Ağa”daki. İmkanlar nispetinde, anlatımda bazı farklılıklar olmuştur ama, diğer televizyon filmlerimdeki de aynı dildir.

Dinleyici Sorusu: *Antrakt* dergisinde, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü çekmek istediğinizi okumuştum. Filmlerinizi daha ziyade dram türüne yakın. Oysa bu eserde ciddi bir kara mizah var. Bu projeyi gerçekleştirdiğinizde ortaya nasıl bir tablo çıkar?

Çok iyi yaparım: çok da seversiniz. Çünkü bu benim yapımda var, ancak onu ortaya koyma imkânım olmadı. Filmi Şener Şen’le yapmayı istiyordum.

Şimdi de Şener Şen olabilir. Cem Yılmaz hakeza. Daha yetenekli oyuncular da yetişti. Bu şaheser, iyi bir kadroyla iki saatlik bir sinema versiyonu olabilir. Bir de televizyon dizisi olacak. Şu anda benim TRT'ye vereceğim projelerden birisidir *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. Küçüklükten beri bestlediğim bu tarz romanlar var gerçekleştirmek istediğim.

Bunların yanısıra tarihî filmler, macera filmleri de çektik. Feridun Fazıl Tülbentçi, Abdullah Ziya Kozanoğlu ve diğerlerinin pazar sergilerinde satılan tarihî romanlarıyla yetiştik küçüklükten itibaren; macera, aksiyon, kahramanlık hikâyeleri, *Hazret-i Ali'nin Cenkleri...* Beni besleyen şeylerdi bunlar. Tarihî filmleri birazcık da bunların etkisiyle yaptım.

Tarihî film başlı başına zor bir iş. Sırf bu filmlerin de yolu açılın diye, eleştiriler alacağımızı bile bile girdik bu filmlere; birisinin girmesi lâzımdı. Bu da ancak TRT'de olurdu; Türk sinemasının imkânlarıyla değil. Bu minval üzere TRT Genel Müdürü ve Yönetim Kuruluyla görüştük. Onlar da bize güvendiler ve bu yol açıldı. Meselâ Ziya Öztan bu yoldan giderek, "Cumhuriyet", "Kurtuluş", "Abdülhamit Düşerken" gibi iyi filmler yaptı. TRT yaptı bunları. Yapılması gerekli filmlerdi.

Dinleyici Sorusu: "Oğlum Osman"daki farklı filmlerden montaj yapılmış sahneler, seyirci olarak bize biraz rahatsızlık verdi; kurban hadisesinde bir peygamberin gösterilmesi vb. Bu tür yaklaşımlar, hassasiyetler ne denli önemli film çekerken?

"Oğlum Osman" Raif Cilasun'un beni çok etkileyen bir hikâyesiydi. Bu küçücük hikâye üzerine bir senaryo yazarak filmini çekmek istedim. Bunun üzerinde düşünürken, Alman televizyonunun gerçekleştirdiği "Dinler Tarihi Antolojisi" aklımıza geldi. "Oğlum Osman", bu programda yapılmış çeşitli filmlerin bir araya getirilmesi gibi bir şeydir; bu şekilde sunuyoruz.

Kendi yaptığım filmlerde gerekli hassasiyeti gösterdim. Meselâ Millî Sinema filmleri. "Oğlum Osman" daha sonraydı.

Erman Film, filmlerimin dağıtımını yapan yapımevidir. Türk sinemasının temellerinden birisidir. Bir yönetmen ihtiyaçları oldu ve bana önerdiler. Bunun üzerine kendi hikâyeleri olan, Orhan Gencebay'ın oynadığı "Ben Doğarken Ölmüşüm"ü çektim. Bir de "Garip Kuş" diye bir çalışmaları vardı, bunu senaryolaştırarak iki film yaptım. Bana bunun gibi başka öneriler de geldi: tarihî konular, dinî konular... Hepsi saygıdeğer yapımevleriydi. Meselâ "Haz-



reti Ömer'in Adaleti", ki daha sonra Uğur Film, Osman Seden'le bu filmi çekti.

Ben bu filmleri iki yönüyle reddettim: birincisi, bu filmler benim inancıma uymaz, Hazreti Ömer'in bu şekilde perde de gösterilmesini düşünmüyorum, hassasiyetim var; ikincisi, Türk sinemasının o dönemi canlandıracak prodüksiyon masraflarına katlanıp katlanamayacağı yönünde endişelere sahibim. Aksi takdirde, cılız bir bütçeyle filmin hakkını veremez ve *Hazreti Ömer'in adaleti* kavramını gerçekleştiremeyiz. Onlara Osman Seden ustamı önerdim. O da gayet güzel toparladı bu filmi.

"Rabia" filminin önerisi de önce bana geldi, onu da hassasiyetim dolayısıyla reddettim. İki film çekildi bu konuda. Birisi yine Osman Seden'in, diğeri Süreyya Duru'nun Hazreti Rabia'nın orijinal hikâyesine bağlı kalarak çektiği filmler. Bunlar benim dönemimde, 1970-75 yılları arasında yapıldı.

"Hazreti İbrahim" de Alman yapımı mı?

Hayır. Orijinali itibariyle Amerikan yapımı olan, John Huston'un çektiği bir film. İncil'deki hikâyelerden alınmıştır. Oradan da Alman televizyonu "Dinler Tarihi" ismiyle özetlemiştir.

"Oğlum Osman"la ilgili bir hatırlatma yapmak istiyorum: Filmde bir rüya sahnesi vardır: Osman, kayaların arasında dolaşırken bir kayanın altında kalır. İki kişi gelir, kendisine el atar. Biri Osman Gazi, diğeri Hz. Osman'dır. Hz. Osman'ın yüzü gösterilmemiştir; gölgede kalmıştır, seçilmez. Yine o hassasiyetimin gereği.

Dinleyici Sorusu: O hassasiyetle ilgili olarak şunu söylemek istiyorum. İslamî bilincin altyapısına sahip insanlar olarak, bir filmi çeke-

ceğimiz zaman aşamayacağımız sınırlarımız var. O sınırlar içinde, bu tarz bir sinemayı nasıl yapacağınızın sıkıntısını bayağı çekmiş olmalısınız.

Elbette. Bunun için sinemaya girdik biz zaten. 1970'ten bugüne kadar çektiğim filmleri, baştan sona bu hassasiyetlerimiz belirledi.

Dinleyici Sorusu: "Oğlum Osman" da, seyirciye doğrudan verilen manevî duyarlılığınıza ait semboller vardı: besmele çekmek, tespih, seccade vs. Bütün bunlar acaba daha üst bir anlatımla, daha dolaylı yollardan seyirciye sunulamaz mıydı? O dönemin seyircisi buna nasıl yaklaşmıştı?

Ama bunlar hâlâ mevcut hayatımızda. Bir yabancılaşma hadisesi var. Dindar bir çevrede büyüyen ama daha sonra yetiştiği çevreye yabancılaşan bir bireyin, koptuğu dünyaya karşı yabancılaşmasını gösteren en tipik şeylerdir. yemeğe besmeleyle başlayıp başlamaması, seccade kullanıp kullanmaması vs. Bu yabancılaşmanın en sembolik işaretleridir. Bunlar hikâye yapısı içinde öyle gerektiği için verildi. Şu andaki mesele farklı; fikrî dönüşüm, değişim meselesi. Daha incelikli verilmesi lâzım tabii. Ama o zamanlar çok yaygındı bu: toplum yeni yeni bu tarz hassasiyetlerle karşılaşılıyor. Bir de daha önce de değindiğim gibi, ideolojik yönden fikir çatışmalarının, gençlik olaylarının yoğun olduğu bir dönemdi: Marksist gençlik ve çeşitli fraksiyonları, ülkücü hareket, Akıncılar, İslamî hareket gençliği... Böyle bir dönemde üretilmiş filmler bunlar. Bu yönüyle düşünmek lâzım.

O dönemde yapılan toplumsal gerçekçi sinema, giderek devrimci sinema aşamasına geçmiştir: devrimci mücadelenin aracı olan sinema. Yani bir elinde tüfek, bir elinde kamera tutulan bu tarz filmler de yapıldı. Ama ben ve arkadaşlarım çizgiyi hiçbir zaman o noktaya götürmedik. Çok hadise çıkartan "Güneş Ne Zaman Doğacak" bile, bu tarz bir ajitasyon filmi değildir. Benim filmlerimden hiçbir farkı yoktur. Ama buna rağmen büyük hadiseler yaşandı. 12 Eylül öncesinde, sinemalar bombalandı, insanlar birbirlerini öldürdüler, Maraş olayları vuku buldu.

Dinleyici Sorusu: Arkadaşlarla filmlerinizi değerlendirirken genel anlamda, biraz fazla didaktik bulduk.

O zamanlar her şey didaktikti: dergiler, tiyatrolar, edebiyat, sanat vs. Bütün amaç devrime hazırlamaktı. Milli Demokratik Devrim (MDD) denilen,

genç subaylarla bürokratik ve askerî güçlerin meydana getirdiği devrim ve karşı devrim hareketlerinin yer aldığı bir atmosfer hâkimdi: 9 Mart olayları, 12 Mart 1971 ihtilali, 68 olayları vs. Bütün amaç, devrim hareketine hazırlanmak ve 1938'deki Kemalist döneme geri dönmektir. 1980 darbesinde gördüğümüz gibi hâlâ da devam ediyor. Kısacası her şeyiyle kaba, dogmatik, sloganı bir dönemdi, bir incelik yoktu. Buna karşı çıkan gençlik hareketlerinin söylemleri de bu minval üzerinedir.

Dinleyici Sorusu: 1990'dan sonraki filmlerinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

1990'dan sonrası yeni bir dönemdir. Yine hasbelkader benim filmlerimle, "Sahibini Arayan Madalya" ve "Minyeli Abdullah" ile başladı. Arkasından Mesut Uçakan'ın yaptığı filmler geldi. 1995'e kadar sürdü bu dönem. Hem öz, hem biçim, hem de hassasiyetler itibarıyla çok daha farklı bir döneme girdik 1990'larda. İkisini de çok iyi seyretmek, yeniden değerlendirmek lâzım.

Dinleyici Sorusu: Ama o dönem filmlerinde de sloganik bir tavır sezilmiyor mu?

O zamanki dönem de öyle.

Dinleyici Sorusu: 1990'dan sonraki tepkisel çıkış, 1970'tekine benzer değildi herhalde.

O dönemde de laik, anti-laik kutuplaşması devam etti. Postmodern darbeyle bitti. Onun arifesinde yapılan filmlerdir onlar da.

Dinleyici Sorusu: "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" projenizi gerçekleştirdiğinizde, biçim yine ikinci planda mı kalacak?

Hayır. Daha önce de söylediğim gibi, üretim şartlarının tayin ettiği bir durum bu. TRT yapımları, TRT dizileri farklı oluyor tabii.

Dinleyici Sorusu: Şimdi de bir çatışma görüyor musunuz? Şu anda bir film çekseniz yine didaktik bir anlatımı mı tercih edersiniz?

Didaktik olması imkânsız. Şu andaki ortamda, hem fikrî yönü, hem özü, hem de biçimiyle yeni şeyler söylemek lâzım: İnsanın materyalist ortamdan, kendine dönük bir ortama geçme arayışları, bu noktada tasavvufun in-



sanı eğiten, olgunlaştıran, mertebe kazandıran yönleri var. Bu değişim-dönüşüm ihtiyacını anlaşıldığı manadaki bir *tarikât* tanımıyla değil de, içe dönük, ruh zenginliği yönüyle ele alan senaryolar üzerinde çalışmak gerekir. Ben yaparım, yapamam o ayrı ama, şimdiki dönemde çekilecek filmler böyle olmalı.

Dinleyici Sorusu: Bu tarz filmler için bütçe fazla sorun olmaz herhalde. Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan... Hepsi kendileri yapıyor.

Tabii. Bu tarz filmler, küçük bütçelerde yapıyor. Fakat yine de salon bulma problemi oluyor. Amerikan sinemacıları, sinema salonlarını kendilerine bağladılar. 1990'larda, biz o filmleri çektiğimiz zaman, sinema salonu yoktu. Sinemalar kapanmıştı. Mevcut olanları da Amerikan sinemacıları kendilerine bağlamışlardı. Türk sineması film üretmiyordu; bir iki film zor çıkıyordu. O ortamda, sinema salonlarını da kendimiz yaratarak, tekrar



seyirciye ulaştık. Demek ki o zaman da yine Millî Sinema tarzında filmler gerekiyordu. Onun için "Minyeli Abdullah" meydana çıktı. Başka bir projeye başlasaydık, belki başlamadan biterdi; ya salon bulamazdık ya da seyirci. Herhalde kader çizgisi. Öyle zor dönemlerde filmcilik yapılıyor. Şimdiki dönemde artık kimler neyi, nasıl yapacak bilmiyorum, ama yapacak. Elbette ki sinema bitmez. Seyircinin Millî Sinema çizgisindeki bu tarz filmlere ihtiyacı, böyle bir beklentisi var. Bu tarz sinema, millî, manevî değerlere bağlı, dinî duyarlılıkları olan filmler Türkiye anlayışı içinde mutlaka yapılacak.

Dinleyici Sorusu: Biraz da magazin boyutu olan bir soru sorayım. "Birleşen Yollar" filminde Türkan Şoray'ı ilk kez başörtülü gördük. Kendisini buna ikna etmekte zorlandınız mı?

Zor oldu tabii. O günkü ideolojik ortamda başörtüsü meselesi yine çok canlıydı. Bizzat yazarı, Şule Yüksel Şenler çok tepki görmüştü. Üniversitede ilk büyük türban olayları başlamıştı 1968-70'lerde.

Her şeyden önce, yukarıda sözünü ettiğim 1968 hareketlerinin vuku bulduğu genel ideolojik ortamda film çekmek sinemacılar için bir riskti. Türkan Şoray'ı asistanlığımdan beri tanıyordum. Yedi sekiz senelik bir tanışıklığımız vardı. Filmi anlattım. "Bu hikâye Türkiye'nin bir gerçeğidir" dedim. "Görüyorsunuz yaşıyor. Sizin yaptığınız filmlerden farklı bir film. Farklı bir seyirci kitesine ulaşacaksınız. Kendi kendinize aşama yapacaksınız. Klışeleşmiş, monoton filmlerden farklı bir ekole geçeceksiniz." "Bunun riski var mı?" diye sordu. "Var ama bu riski almaya değer. Bunu siz yapmazsanız, kim yapacak? Bu ortamda eğer siz yaparsanız, kendinize yakıştırırsınız. "Türkan Şoray ne yaparsa yakışır" derler. Ortalık da yumuşar, kavga da olmaz, hiç merak etmeyin" dedim. Epay düşündü taşındı ve karar verdi. Hakikaten de hiçbir olay olmadı. Her görüşten seyirciye hitap etti bu film. Yani bu anlamda Türkan Şoray'ın yaptığı, büyük bir hadisedir.

Dinleyici Sorusu: TRT'nin size sağladığı açılım sadece ekonomik imkânlar mıydı? Destek gördüğünüz başka unsurlar da oldu mu?

Hayır. Televizyonun imkânları var. Türk sinemasında bizi kısıtlayan imkânlar bunlar. Her şeyden önce süre: Televizyon zamanıyla, sinema zamanı; kısa film yapma imkânıyla, dizi yapma imkânı farklı. Daha sonra, tarihî film yapma imkânı. Ama ben yine en ekonomik şekilde harcama yaptım. Bu imkânları değerlendirdim.

Yalnızca devletin resmî ideolojisiyle benim fikriyatımın dengelenmesi meselesi vardı. Onu da çok şükür dengeledik. Bu dengelemede de beşerî ilişkiler rol oynadı. O zamanki TRT genel müdürlerinin, TRT yönetiminin de etkisi oldu. Örneğin Rasim Özdenören'in bir hikâyesi olan "Çok Sesli Bir Ölüm" çekildi. Yurt dışında, televizyon festivallerinde ödül kazandı. Necip Fazıl Kısakürek'in "Bir Adam Yaratmak" ve Tarık Buğra'nın "Küçük Ağa" kitapları, bir çatışma ortamı yaratmadan çekildi.

Dinleyici Sorusu: "Oğlum Osman" da ve diğer bazı filmlerinizde belgesele kayan bazı anlatımlarınız var.

Bu da gene televizyonun getirdiği bir imkândır. Sinema dilimiz, Amerikan dizilerinin anlatım tarzından farklı olsun meselesi. Halk kültürümüzde yer alan masallar, kahve sohbetleri bence önemli bir anlatım tekniğidir. Dedem köy imamıydı. Ben de o sıralar on beş, on altı yaşlarında bir lise tale-

besiydim. Yaz aylarında köyde ona yardım ederdim. Camide sürekli onun yanındaydım. Ramazan aylarında, ikindiyle akşam arasında, vaazlar verilir, sohbetler yapılırdı. Hocalar Kur'an-ı Kerim'den hikâyeler, dinî hikâyeler, kıssalar anlatırlar. *Mesnevî*'den beyitler okurlardı. Geleneksel bir hikâye anlatma tarzı vardı. Belgeselcilik yönümü buradan kazandım. Hikâye anlatılır, en heyecanlı yerinde ara verilir ve belgesele bir şeyler katılırdı. Otantik bilgiler verilir, belgesel sinema diyebileceğimiz şeyler anlatılır ve en sonunda kıssadan hisse meselesine gelinirdi.

Ahmet Mithat Efendi gibi.

O sohbet ortamında, bir hikâye anlatılır, bu hikâye vasıtasıyla mesajlar verilir, eğitici, öğretici ne varsa, ondan bir hisse kapmaya gayret edilirdi. İşte benim düsturum budur: kıssadan hisse çıkarmak, anlatırken eğitmek. Sürükleyici bir şekilde, biçim endişeleriyle hikâyeyi seyrettirmek değil, bir şeyler vermek!

Sinemadan da bunu anladığım için, sinemayı hem eğlence, hem eğitim aracı, hem de sanat olarak gördüm. Küçüklükten öğrendiğim geleneksel anlatım tarzını sinemaya uyarladım.

Bu güzel noktayla bu akşamki toplantımızı bitiriyoruz. Yücel Bey'e çok teşekkür ederiz.

Ben teşekkür ederim. Ama şunu unutmayın: İlk defa bu kadar, hanımların yoğun olduğu meraklı gençler görüyorum. Hanımların sinema için yapabileceği çok önemli hizmetler var. Yeni sinemaya siz katkıda bulunacaksınız. İyi bir sinema seyircisi olun ve bu seyirci birikiminizi yazıya dökün. Mutlaka yazın.

Kaynağından bir tavsiye oldu. İnşallah bunun peşinden gideriz. Çok teşekkür ediyoruz Yücel Bey. Görüşmek üzere.

Rica ederim. Tekrar görüşmek üzere inşallah.