

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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

nur akalın

şehir filmleri attılâ ilhan



SİNEMA

kitap

PMP Yayıncılık gurur ve iftiharla sunar

Şehir Filmleri Attilâ İlhan



FOTOĞRAF: ARA GÜLER

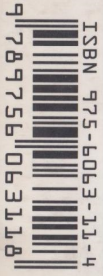
"Ben büyük şehir çocuğuyum. Büyük şehri sevdim. Oralarda yaşadım. Büyük şehri yazdım. Çünkü Türkiye şehirleşiyordu. Şehirlere gelenlerin bütün sorunları benim senaryolarımda, romanlarımda ve şiirlerimde vardır: Durakta bekleyen kızlar, geceleri neonların yanması, otomobil farlarına yağın yağmurlar... Bütün bunlar büyük şehir atmosferi. O büyüleyici bir atmosfer. Onun içinde pislik de var, temizlik de var, güzellik de var, alçaklık da var. Her şey var."

İzmir, Paris, İstanbul... Şiirler, romanlar, senaryolar ve sinemalar. Sinema meraklıları için notlar. Kaptan'ın belleğinden bir dönemin arka planı.

Yeşilçam üzerine ilk ve son konuşmalar.



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



nur akalın şehir filmleri attilâ ilhan





kitap

yaşamın toplamı



Sinema Kitapları Editörü
Ertekin Akpınar

+1 Kitap 2006/15

Sinema Kitaplığı/Renkli Türkçe/01

Şehir Filmleri Attilâ İlhan/Nur Akalın

© Nur Akalın

© Yayın Hakları

PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.'ye aittir.

1. ve 2. Baskı +1 Kitap, İstanbul Haziran 2006 (2 000 adet)

Genel Yayın Yönetmeni

Eyüphan Erkul

Kapak Tasarım

Süleyman Perol

Grafik Uygulama

Bülent Atak

Düzeltili

Senem Kale

Kapak Fotoğrafları

Çolpan İlhan ve Sadri Alışık, *Yalnızlar Rıhtımı* filminden.

(Agâh Özgüç arşivinden)

Ara Güler

Baskı ve Cilt

Euromat Entegre Matbaacılık A.Ş.

Sanayi Cad. No.17 Çobançeşme

Yenibosna/İstanbul

Tlf: 0212 451 70 70

ISBN 975-6063-11-4

PMP Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. A.Ş.

Esentepe Mahallesi Kardeşler Sokak No: 42/1

Esentepe 34 394 İstanbul

Tlf: 0212 283 98 98 Faks: 0212 283 00 55

kitap@pmpyayincilik.com

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

nur akalın

şehir filmleri attilâ ilhan



NUR AKALIN

1963 yılında Akhisar'da doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları Fakültesi Dekor-Kostüm Bölümü'nden sonra Mimar Sinan Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları Fakültesi Sinema-TV Bölümü'ne geçti. Daha sonra bu bölümde Yüksek Lisans programına devam etti. *Melek Defteri* (Hil Yayın, 1989), *Kül Kedisi Kaprisi* (Özel Baskı, 1994), *ARFE* (Yumuşak G Yayınları, 1999) ve *Sessizlik* (Nada 2006) adlı kitapları yayınlandı. *Sanat Olayı*, *Gergedan* gibi dergilerde yazılar yazdı.

Uzun metraj filmlerde kamera asistanlığı, aktüel yönetmenlik yaptı, çeşitli dergilerde yazılar yazdı. Senaryolarını kendi yazdığı kısa filmler ve belgeseller hazırladı. Katıldığı yurtiçi ve yurtdışı festivallerinde çeşitli ödüller aldı.

“Çoğu zaman üç beş kişi için yazdığımızı sanırsınız, oysa onlar bizi okumazlar. Asıl seslendiklerimiz, hiçbir zaman tanımayacağımız, başka üç beş kişidir.”

Attilâ İlhan

TÜRK SINEMASINDA ATILÂ İLHAN FİMLERİ: ... VE NAM-I DİĞER ALİ KAPTANOĞLU

AGÂH ÖZGÜÇ

Türk Film Eleştirisi'nin tarihsel gelişimine bakıldığında, konunun ciddiyeti ve saygınlığı açısından asıl başlangıç dönemi, 1950'li yıllardır. Türk basınında film eleştirisinin önemi, bu tür yazıların günlük gazetelerde ve haftalık sanat eklerinde yer almasıyla ortaya çıkar. *Vatan Gazetesinde* Attilâ İlhan ve Burhan Arpad (1952), *Dünya Gazetesinde* Metin Erksan ve Semih Tuğrul, *Yıldız Dergisinde* Tuncan Okan, *Milliyet Gazetesinde* Çetin A. Özkan (1953), bu geçiş döneminin öncüleri sayılır.

Daha sonraki yıllarda Nijat Özön, Halit Refiğ, Tarık Kakinç (Tarık Dursun K.), Salâh Birsell, Ali Gevgilili ve Giovanni Scognamiglio, bu öncü kuşağa katılarak daha da güçlenirler. Öğretim görevlisi Simber Atay bu süreci şöyle değerlendirir: "*Basının film eleştirisine yer verışı, bu mesleğin profesyonelleşmesi ve kabul görmesi için en önemli etken olmuştur.*"

Sinema yazarlığının ve film eleştirisinin bir dönüm noktasına girdiği bu yıllarda, yazarlar arasında görüş farklılığı olsa da mesleki açıdan birlikte olmanın bilincindeydiler. "Birlikten doğan kuvvet" sloganıyla hareket eden eleştirmenler, bu arada sinemacılarla da bir 'yakınlık' kurmaya çalışacaklardır. Amaç 'köstek' olmak değil, kalemiyle 'destek' olmaktır. Ne var ki, yönetmen Şakir Sırmalı'nın önce *Kamelyalı Kadın* (1957), sonra da *Duvaklı Göl* (1958) adlı filmleri nedeniyle çıkan tartışmalar, taraflar arasındaki ipleri kopartacaktır.

YEŞİLÇAM'DA ŞAIR BİR KİMLİK

Sinemayla yakın ilişkisi ilk kez film eleştirileriyle başlayan Attilâ İlhan, Cumhuriyet sonrası Türk Edebiyatı'nın en çok tartışılan yazarlarından biridir. Ve romancılığın yanı sıra öncelikle şair kimliği (1948 yılında *Duvar*, 1954 yılında *Sisler Bulvarı*,

1955'de *Yağmur Kaçağı*, yayımlanan ilk şiir kitapları) öne çıkar. Sinemayla olan ikinci ilişkisiyse senaryo yazımlarıyla sürer Attilâ İlhan'ın.

Yıl 1959'dur. Ünlü şairin kızkardeşi Çolpan İlhan, *Zümrüt* adlı bir projede oynamak üzere teklif alır. İsmail Cem'in babası İhsan İpekçi'nin İhsan Koza takma adıyla yazdığı bir romandır *Zümrüt*. Çolpan İlhan, Lütfi Ö. Akad'ın yöneteceği filme başlama hazırlıklarını sürdürürken, ağabeyi Attilâ İlhan'ı İhsan İpekçi'yle tanıştır. İpekçi filmin yapımcısıdır. İhsan İpekçi'den aldığı teklif üzerine ilk senaryosunu yazar. Adı, *Yalnızlar Rıhtımı*'dir. Filmin yönetmeni yine Lütfi Ö. Akad, kadın oyuncusu da Çolpan İlhan'dır.

Yıllar önce Muhsin Ertuğrul'a ve İhsan İpekçi'ye takma isimlerle senaryo yazan Nâzım Hikmet gibi, Attilâ İlhan'da takma ad kullanır. Yeşilçam'daki adı, Ali Kaptanoğlu'dur. Film vizyona girdiğinde çeşitli tartışmalara yol açar. Akad'ın biçime ağırlık verdiği sineması övgüyle karşılanırken, Kaptanoğlu'nun senaryosu yerden yere vurulur. Ve en sert tepki de 1952-54 yılları arası film eleştirisi konusunda birlikte öncülük yaptığı Semih Tuğrul'da gelir. "Attilâ İlhan başka senaryolar yazıyorsa da, benden ona dost sözü, Batı'nın eski ekol rejisörlerinin etkilerinden kurtarmadan kaleme sarılmasın. Daha önemlisi senaryo düzenlerken, dialog yazarken şairliğini tamamen unutsun."

Eleştirmenlerin bir diğer iddiasına göre Attilâ İlhan, *Yalnızlar Rıhtımı* senaryosunu, Marcel Carne'nin 1938'de çektiği *Quai des Brunes (Sisler Rıhtımı)* adlı filmin içerdiği 'ozansız gerçekçilik' akımının etkisiyle yazmıştı. İlhan tüm bu eleştirilere karşı çeşitli yanıtlar verir ve birinde şöyle der: "*Yalnızlar Rıhtımı*, İzmir Limanı'nda geçmesi düşünülen bir hikâyeydi. Ben oldum olası imkânsız aşk temasına vurgundum. Geriden geriye o dönemdeki Amerikanlaşma'yı vermeye çalışıyordum. Film sonuçta İstanbul'da çekildi. Lütfi Bey (Akad) senaryoyu İstanbul'a uyarladı. Tabii tam bir Lütfi Akad filmi olmadı, tam bir Attilâ İlhan filmi de olmadı. Bu deneme bir takım eleştirilere yol açmıştır. Ben üşenmeden bütün gazetelere cevap yazmıştım."

“Yalrızlığım bir limana girdiğinde başlar” gibi şiirsel diyalogların yer aldığı senaryoyu, filmin yönetmeni Akad, “Aslında şairane gerçeķçilik değil... şairane gerçeķsizlik demek lazım buna... Gereksiz bir şairanelik ve bir özentii şairaneliği...” diye tanımlar. Işıl Özgentürk’ün görüşü ise, tersine son derece farklıdır: İnsanın sonsuz yalnızlığı üstüne söylenmiş en güzel senaryolardan biridi...” diye yazar.

Oysa filmin jeneriğindeki sıralamaya göre, eser Attilâ İlhan’ın senaryoysa Lütü Akad’ındır. Gerçeķte Attilâ İlhan’ın yapımcı İhsan İpekçi’ye bitmiş şekliyle teslim ettiği ve film vizyona girdikten sonra büyük bir tartışma yaratan senaryo konusunda şu açıklamayı yapar Akad: “Konuşmaların büyük bölümünü olduğu gibi bırakıyorum, ancak olay yapısı ve kişilik değiştiğinde Beyaz Mendil senaryosunda Yaşar Kemal’e benzettiğim gibi burada Attilâ İlhan’ın ağzına benzetiyorum bu işteki yatkınlığıma güvenerek... İlk senaryomu nazıl yazdımsa öyle yazıyorum.”

KAPTANOĞLU YENİ SEFERLERDE...

Attilâ İlhan ya da nam-ı diğer Ali Kaptanoğlu, tüm eleştiri oklarına karşılık senaryo çalışmalarını sürdürür. Daha önce Memduh Ün’le Atıf Yılmaz’ın Mükerrrem Kamil’den uyarladıkları *Ateşten Damla* senaryosu üzerinde çalışır. Son şekliyle toparlar. Bu ara Attilâ İlhan, yapımcı Naci Duru’ya yeni bir senaryo götürür. Adı, *şoför Nebahat*’tır. Filmi Atıf Yılmaz çekmeye hazırlanırken, bu kez bazı nedenlerle yönetmen değişir. Devreye Metin Erksan girer. İlhan’ın konuyla ilgili açıklamasına göre, daha önce Neriman Köksal’ın oynadığı *Fosforlu Cevriye*’nin gişede büyük iş yapması nedeniyle Sezer Sezin’li, *şoför Nebahat*’e de, benzer sahneler ve küfürlü diyaloglar eklemişlerdir.

Erkeksi kadın tiplerlerinin, külhanbeyli argolu filmlerin moda olduğu bu yıllarda *şoför Nebahat* iş yapar. Yine İlhan’ın senaryosunu yazdığı, Lütü Akad’ın yönettiği *Dişi Kurt* da bu tür filmlerden biridir.

Dişi Kurt özellikle senaryo konusunda sinema yazarlarını ikiye ayırıyor. Övülen genelde yönetmen Akad'ın sinemasıdır. Kimi eleştirmen, "Akad'ın bu kötü senaryodan iyi film yapabilmesinin imkânsızlığı ortadadır" derken kimi de, "Yalnızlar Rıhtımı'nun senaryosu ile karşılaştırılırsa, *Dişi Kurt*'un senaryosu, çok daha sağlam ve yapmacıksız, diyaloglar ise yerli yerinde" diye yazıyor.

Sonra Nişan Hançer'in (*Rüzgâr Zehra*), Nevzat Pesen'in (*Devlerin Öfkesi*) ve Aydın Arakon'un (*Hodri Meydan, Ver Elini İstanbul*) yöneteceği Ali Kaptanoğlu imzalı senaryolar sıradadır. Attilâ İlhan'ın tam bir çekim senaryosu olarak yazdığı *Devlerin Öfkesi*, Nevzat Pesen'in kamera arkasına geçtiğinde kesintiye ve değişime uğrayacaktır. Pesen, senaryoda Kore'de esir düşmüş kişileri, çekim sırasında gümrük memuru yapar.

1959 yılında başladığı senaryo yazmaya ve katıldığı ortak senaryo çalışmalarına, üç yıl kadar süren bir maceradan sonra 1962 yılında son verip noktalar. 1983 yılında ilk kez gerçek adıyla, yani Ali Kaptanoğlu'nu bir köşeye atıp Attilâ İlhan olarak senaryosunu yazdığı ve Hüseyin Karakaş'ın yönettiği *Kartallar Yüksek Uçar* adlı TV dizisine dek. '90 dakika kuralı' uygulanan, yani öykünün en can alıcı yerinde kesilip devamını haftaya bırakan *Kartallar Yüksek Uçar*, Amerikan dizilerinin etkisinden kurtulamasa da, ekran başındaki izleyiciyi tutmayı başardığı bir gerçektir.

1980'li yılların sonlarındaysa Lokman Kondakçı'nın –bir dönemin fındık kralı– yapımcılığını üstleneceği bir Attilâ İlhan romanı *Fena Halde Leman*'ı Halit Refiğ çekecektir. Bu ortak yapım projesinde düşünülen kadın oyuncu uluslararası üne sahip Catherine Deneuve olacaktı. Tüm hazırlıklara karşın bu proje gerçekleşmedi. Ve 1995 yılında *Sokaktaki Adam*'la bir Attilâ İlhan romanını sinemaya uyarlamak, eski eşi Bilet İlhan'a kısmet oldu. Temel öykü içerisinde imkânsız aşk temasını da içeren romandaki temel yapıyı da bozmadan, 1950'li yılların atmosferini yakalamaya çalıştı. Kendi romanının senaryosunu, yine kendisi Ülkü Karaosmanoğlu'yla ortaklaşa yazdı.

Sonuç olarak Attilâ İlhan'ın senaryosunu yazdığı filmlerin toplanuna bakıldığında, yarına kalabilecek düzeyde bir film den ya da filmlerinden söz edilebilir mi? Bu sorunun yanıtını nasıl ve nerede aramalı önce; Selim İleri'nin yabancı bir kaynaktan alıntılacağı gibi, "senaryocu, rejisörün arkadan bıçakladığı insan" tanımlamasında mı acaba?

Kaynakça:

1. *Film Eleştirisine Dair*, Simber Atay, İdea Tanıtım Hizmetleri, Mayıs 1991, sy. 61
2. *Türk Filmleri Sözlüğü*, Agâh Özgüç, 1914-1973, Sesam Yayınları
3. *Büyük Yolların Haydudu*, Öner Ciravoğlu, Sel Yayınları, 1997, sy. 106-107
4. *Yeşilçam'ın Romanı (Dizi 18)*, Selim İleri, Milliyet Gazetesi, 19 Haziran 1985
5. *Lütfi Akad'ın Sineması*, Prof. Dr. Alim Şerif Onaran, Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı Yay., Sy. 91, Ankara 2001
6. *Türk Toplumunda Kopuşlar ya da Kaçış Sineması Üzerine*, Agâh Özgüç, As Der., Sayı:1, 1969
7. *Al Gözüm Seyreyle-Attilâ İlhan Öldü*, Işıl Özgentürk, Cumhuriyet Gazetesi, 16 Ekim 2005
8. *Işıklı Karanlık Arasında*, Lütfi Akad, İş Bankası Yayınları, Nisan 2004



Bir senaryo nasıl oluşur?

Başkalarını bilemem. Benim için biraz farklı olabilir. Bende senaryolar aynen romanlardaki gibi oluyor. Benim muhayyilemde önce tipler oluşuyor. Önce tiplerle işe başlıyorum. Romanlarda da bu böyledir. Romanlarda da önce bir veya iki tip belirir benim kafamda. Onlar üstelik fikir olarak değil, görüntü olarak belirirler. Yani ben onları neredeyse görürüm. Somut, elle tutulabilecek tiplerdir.

Gerçek tipler mi?

Sentez tipler. Orada birini görmüşümdür, ondan bir şey almışumdır; burada birini görmüşümdür, ondan bir şey kapmışumdır. Bütün bunlardan kafamda sentez bir tip oluşur. Şimdi bu tip, oluştuktan sonra da beni rahatsız eder. Kafamda yaşamaya başlar; romana mı girecek yoksa bir şiirde mi, yahut bir filmde mi kullanılacak bilemem. Sonunda bir gün, bir tipleme yazarım. Sadece, o kafamda belirmiş olan tipi yazarım. Yazdığında ortaya çıkan, önce bu tipin fiziksel özellikleridir. İnce mi, uzun mu? Nasıl giyiniyor, ne yapıyor? Ne gibi özellikleri var? Çok mu içki içiyor? Çapkın mı? Bunlardır. Yarım sayfa, bir sayfa bir şeydir bu. Bunları yazarım. Sonra bu tip yavaş yavaş bir biyografi kazanır. Yani o işte aslında akademi de okumuş, akademiden sonra Avrupa'ya gitmiş. Avrupa da işte şuralarda şöyle yaşamış, hünzir, çapkının birisidir...

Böyle böyle bir şey oluşmaya başlar. Bu tip ortaya çıktıktan ve biyografisi belirmeye başladıktan sonra diyelim, bir ikinci tip vardır. O ikinci tip de ortaya çıkar, onun da biyografisi belirir. Üçüncü tip, dördüncü tip derken, bu biyografiler ortaya yazılacak olan filmin ya da romanın çatısını oluşturur. Çünkü biyografiler bir yerde birbirleriyle kesişir. Yani o adam, o kızı tanır. Onunla aynı okulda okumuştur. Bir otomobil kazası olmuştur, o kazaya uğrayanı da o adam kurtarmıştır gibi. Böyle birtakım olaylar.

“ÖYKÜLEMİYİ BİLMEZSEN, ÇOK GÜZEL BİR KONUYU BERBAT EDEBİLİRSİN. AMA ÖYKÜLEMİYİ ÇOK İYİ BİLİYORSAN, SAÇMA SAPAN BİR KONUYU BİLE ENTERESAN KILABİLİR, İNSANLARA OKUTABİLİRSİN.”

Hayat hikâyeleri birbirlerinin içine girer. Enterferans olur. Bu yapılmış olan olay, ortaya bir çatı çıkarır. Şimdi bu ortaya çıkan çatı, benim aydın formasyonum gereği, olaylara belirli bir görüş açısından baktığım için hem sosyaldır, hem iktisadidir, hem beşeridir. Bütün özellikleri taşır. Çünkü o kızı veya o adamı tasarlarırken, onun toplumsal, sınıfsal konumunu, nasıl bir hayat içerisinde yaşadığını, bireysel ve cinsel konumunu tasarlamışımıdır.

Neticede ortaya öyle bir şey çıkar ki, bu konu belirli bir zaman ve yerde, insanların yaşadıkları sosyal, iktisadi ve bireysel bir dramın çatısını oluşturur. Peki bu sinema mı olacaktır? Yoksa roman mı olacaktır? O ne zaman ve nasıl ayrılıyor? O şöyle ayrılıyor: Bunu kafamda tasarlarırken, kurgularırken, olayın bir akış düzeyi oluyor kendine göre. Bunları ikiye ayırıyorum. Bir kurgulama, iki öyküleme diyorum. Öyküleme eskiden de vardı. Adı, tahkiyeydi. Tasarlanan bir şeyin öykülenmesi farklı bir şeydir. Kafanda bir şeyi tasarlarsın ama bunu nasıl yazacaksın? Olaya nereden başlayacaksın? Öykülemenin getirdiği önemli özellikler vardır. Öykülemeyi bilmezsen, çok güzel bir konuyu berbat edebilirsin. Hiç kimse okumayabilir ya da çok enteresan bulmayabilir. Ama öykülemeyi çok iyi biliyorsan, saçma sapan bir konuyu bile enteresant kılabilir, insanlara okutabilirsin.

Bu öyküleme sinemaya mı, edebiyata mı ait?

Öyküleme tamamen edebiyata ait, edebiyatla ilgilidir. Mesela çok başarılı bir öykülemeyi aynen sinemaya aktaramazsın. Çünkü o, edebiyat çerçevesinde yazı içerisinde düşünülmüştür, iki boyutludur. Sinemaysa üç boyutludur. Sinemada derinlik vardır, hareket vardır, görüntü vardır. Bu bakımdan öyküleme çok başarılı olan bir romanı, sinemaya aynı şekilde aktar-



Biket İlhan'ın objektifinden Attilâ İlhan

maya çalışırsan başarılı olamazsın. Bunu *Sokaktaki Adam*'da gösterdik. *Sokaktaki Adam*'ın öykülemesi çok enteresandır. Çok değişiktir, kendine mahsustur. Ama filmi yaparken bir çok şeyi attık romandan. O öykülemeyi de aynen kabul etmedik. Neden etmedik? Çünkü o edebiyattı. Edebiyat tipiydi. Kelimeye ve anlatıma dayanıyordu. Sinema o değil. Sinema görüntüye dayanıyor, artık buradaki öyküleme, kurgulama sinemayla ilgili bir şey.

Kurgulama, sinemanın kurallarına göre aynı hikâyenin, olayın sıralanması, biçimlenmesi demektir. Orada şimdi bir faktör rol oynuyor. O faktör bende şu şekilde geliyor: Hikâyeyi kafamda tasarlarlarken birdenbire bir filmnin sahneleri gibi görmeye başlıyorum. Kendiliğinden oluyor.

Birden şöyle bir olay oluyor orada, kamera 'sağdan' giriyor; böyle bir şey başladı mı, o zaman anlıyorum ki bu bir filmidir. Bunu ben roman olarak yazarsam, bir filmi harcarım. O zaman, film düzeyine geçiyorum. Öykülemeyi bir kenara bırakıyorum. Olayı alıyorum. Sinema olarak nasıl kurgularım, bakmaya başlıyorum. Yapı bu. Yani önce tiplerle başlıyorum.

Tipler aynı zamanda sosyal, siyasal, sınıfsal olarak tarif edildikleri için, yalnız fiziksel değil, biyografileriyle beraber sosyal, siyasi ve ekonomik bir içerik de getiriyor. Bu içerik kendi içe-



Atilla İlhan, İzmir'de evinin balkonunda çalışırken. Fotoğraf: Bilet İlhan

risinde bir olaya bağlanıyor. Onların hayat hikâyelerine dolayısıyla. Bunu, ondan sonra bir sinema kurgusu içinde düşünmeye başladığımı hissedersen, senaryonun çatısı ortaya çıkıyor.

Kalemle, kamera... Bunu biraz anlatabilir misiniz?

Edebiyatçı, eseri yazarken okurun hayal gücüne hitap eder. Okurun hayal gücünde, kendi hayal gücündeki birtakım insanları ve olayları canlandırmaya uğraşır. Bunun için elindeki imkân dildir. Dile yaslanarak, onu kullanarak, onu uyarmaya onun hayal gücünü oraya götürmeye çalışır. Okurun hayal gücü elverişliyse bunu başarabilir. Değilse çok başaramaz. Okur da sıkılır bırakır. Yazarın elindeki sihir, kelime ve onun edebi kullanılışıdır. Edebi kullanılış deyince, hayal gücünü uyuracak şeyler geliyor akla. Bu ne demektir? Bu şu demektir. Şimdi diyelim, yağmur altında bir sonbahar akşamı, تنها bir

otobüs durağında birbirinden ayrılan bir kızla bir oğlanı anlatmak istiyoruz. Şimdi orada zaten kederli bir atmosfer var. Hicran var. Bu hicranı okuruna yansıtmak istiyorsun. Bunu yansıtmak için orada seçeceğin kelimeler, kuracağın cümleler ve çocukları konuşturacağın diyalogları, –eğer konuşturacaksan– öyle kelimelerle, öyle bir düzen içinde tertiplemeli ve istiflemeli ki, okur bunları arka arkaya okuduğu zaman, kafasında, o tenha otobüs durağı, onun kederi, o akşamüstü, o ince ince yağan yağmur, tamamen muhayyilesinde canlanabilmeli. Orada bütün keramet kalemde, kullanılacak olan kelime ve üsluptadır. Burada bunu başarabilirsen eğer, o muhayyilede o olayı canlandırabilirsin. Ama bunu başaramazsan, canlanmaz. Canlanmayınca da ölür, o sahne gider.

Sinemada hiç böyle değil. Sinemada aynı olayı yapacağımızı düşünelim, orada düşüneceğim şey, hangi ışıkların kullanılacağı, kameranın nereye konulacağı ve ne şekilde hareketlerde bulunacağı. Çocukların nasıl bir oyun vermeleri gerektiği, o oyun içinde hangi jest, hangi mimik ve hangi sözleri kullanacakları ve atmosferin oluşabilmesi için gerekli malzeme. Yağmuru nasıl ayarlayacaksın? Bu yağmur nereden gelirse, ışıkları nereye koyarsan yağmurun yağdığı görülür de, nereye koyarsan yağmur görülmez. Görülmeyebilir çünkü. Böyle çok başımıza geldi. Makineler geldi. Yağmurlar yağdı. Filmde yok yağmur. Göremiyoruz. Işık yanlış yerde. Orada gördüğün gibi iş tamamen değişir. Bir projeksiyon haline gelir. Bir tasarım haline gelir ve bu teknik bir şeydir. Peki bu teknik olgunun içerisinde sanat nerede? Sanat şurada: Oyunculara vereceğin içerik, onların oyunlarına vereceğin üslup, onların hareket, mimik ve laflarına vereceğin biçim ve bütün bunları kameranın üç boyutlu olarak yakalayıp, gösterirken gerek ışığın, gerek o arada kullanacağın efektlerin yapacağı etki.

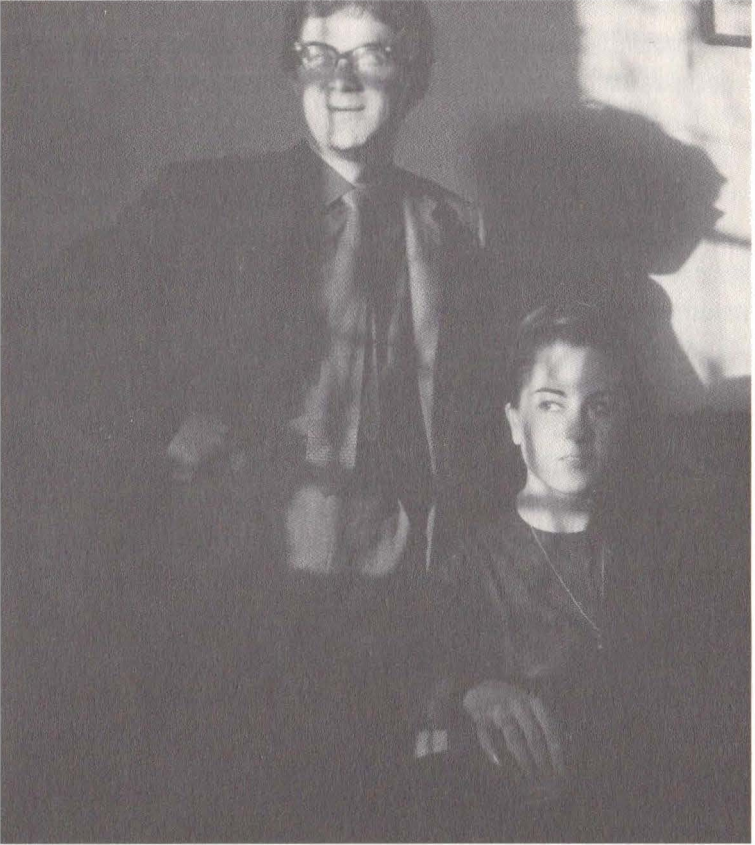
Şimdi gördüğün gibi, ikisi birbirinden çok farklı. Birisinde tamamen yazıyorsun. Ve yazı da genellikle kronolojik bir düzenle gider. Halbuki ötekinde iş çok farklı. Belki sahneyi çekmek için başlarken evvela ayrılma sahnesini çekersin, kız

tek başına gider. Sonra ikisini yan yana getirirsin ve buluşturursun. Tamamen başka bir mantık içerisinde, sinema kurgu mantığı içerisinde düşünülen bir olaydır. Ötekini bir defada yazarsın, bir tek sahnedir. Halbuki, sinema yaptığın zaman belki bunu iki veya üç sahne de yapabilirsin. Bir sahnede kızı alır, tek başına orada bekletirsin, biraz sonra ikinci bir sahnede oğlanı alır getirir, onunla buluşturursun. Ondan sonra ikisinin arasındaki durumu yakından, uzaktan, yukardan, tepeden, çeşitli yerlerden alıp, onların o sonbahar akşamındaki yalnızlığını, oradaki çaresizliklerini, ayrılmanın getirdiği hüznü, çok ani, beklenmedik yakın planlarla da verebilirsin. Kızın dudağı titrerken görülür, oğlanın gözlerinde hafif bir buğulanma vardır. Ama bunlar hep resimdir. Bunları anlatmaya lüzum yoktur. Bunlar resim olarak tasarlanır, konur. Aradaki büyük fark budur. Birinde tamamen iki boyutlu ve kronolojik düşünülür. Ötekinde üç boyutlu düşünmek zorundasın ve hep hareket halindesin, teknolojik düşüneceksin.

Bu aslında sinema tekniğinin bilinmesiyle ilgili...

Zaten öteki de edebiyat tekniğinin bilinmesiyle ilgili. Edebiyat tekniğinde de önce oğlanı anlatırsın, sonra kıza geçersin. Bu da bir tekniktir. Veya kız daha önemliyse romanın içinde yahut hikâyede, önce kıza anlatırsın, sonra çocuğa geçersin. Senin için atmosfer önemliyse, önce yağmuru anlatırsın. Ondan sonra kahramanlara geçersin. Orada da bu imkânların var.

Her iki tarafta da meslek içi kurallar var. Bu kuralları ustaca kullanmak söz konusu. Benim profesyonel yazar dediğim kişi de zaten o. Şimdi amatör yazarla, profesyonel arasındaki fark bu: Amatör yazar, bir şeyler hisseder. Bu hissettiği şeyleri içinden geldiği gibi yazar. Bu amatör yazardır. Profesyonel yazarsa, bir şeyler hisseder ama bunu hemen yazmaz. Bunun nasıl bir şey olabileceğini tasarlar. Bunu tasarlama süreci içerisinde mesleğinin imkânlarını nasıl kullanacağını düşünür.



Biket İlhan ve Attilâ İlhan

Ben bunu böyle mi yazarsam daha çarpıcı olur, yoksa şöyle mi yazarsam daha çarpıcı olur. Çok gelişmiş olan yazarlar, bunu muhayyilesinde halleder. Daha başlangıçtaki profesyonel yazarlar pek muhayyilesinde halledemezler, hangisi daha iyi olabilecek, onu anlayabilmek için üç veya dört versiyon yazarlar aynı hikâyeyi. Sinemada da aynı şeydir. O sahneyi çekeceksin. O sahneyi çekerken, bir böyle düşünürsün, şöyle çekeyim dersin. Onu çekersin, sonra aklına başka bir şey gelir. Yok bunu ben böyle çekmesem, şöyle çeksem daha güzel olacak; imkânların varsa zaman da müsaitse bir de öyle çekersin. Sonra montajda bakarsın, hangisi daha etkileyiciyse onu bağlarsın. Burada iş, profesyonelliğe intikal ettiği anda

mesleğin kuralları işler. Halbuki amatörlükte yazarın kendi iç dünyası ve yazdığı metin vardır, ister sinema olsun, ister edebiyat olsun. Aradaki fark budur.

Senaryo yazmak bir gemi yapmak gibi demiştiniz...

O sahneyi yazdık mesela, o bir sahne ama bütün bir senaryoyu yazmak gerektiği zaman o sahne için yaptığın tasarımı, projeksiyonu bu kez bütün film için yapacaksın. Elinde bir konu ve birtakım insanlar var. Bunlar belirli birtakım hareketler yapacaklar. Bu hareketler belirli mekânlarda geçecek. Bunun için çok ciddi, ekonomik bir tasarım yapmak zorundasın.

Elinde bir rakam vardır. Bu bütçeyle bu filmi çekmek zorundasındır. Bu yüzden orada senariste çok büyük rol düşer. Nasıl? Eğer usta bir senaristsen bu önemli olayı on mekânda değil, üç mekânda geçirebilirsin. Yani konuyu öyle bir kurar ve tasarlıyorsun ki, insanlar birbirleriyle üç mekân içinde rastlaşırlar. Ve gene de aynı enteresanlık olur. Ama acemi bir senarist olayı bu üç yere toparlayamaz, beş yere toplar, altı yere toplar, masrafı çoğaltır. Şimdi bu tasarımı yaparken neyi düşüneceksin?

Bu tasarımı yaparken düşünülecek olan önemli şeyler şunlar: İlk önce konunun bütünlüğü ve filmin içeriği. Filmin içeriği, film gösterilirken ortalama seyirci tarafından algılanabilmelidir. Bunun için de olayların ve tiplerin sergilenmesi belirli bir mantık içinde yapılmalıdır. Eğer bu mantık bozulursa filmin anlaşılma tehlikesi ciddi bir biçimde ortaya çıkar. Çünkü seyircinin algılama kapasitesi belirlidir. Belirli bir zaman içerisinde tipi algılar, belirli zaman içerisindeyse olayı algılar. Bu şu demektir: Bir tipi senaryoda gösterdiğin zaman, o tipin üzerinden belirli bir süre geçmeden ikinci bir tipi ortaya çıkarmaman gerekir. O tipi ortaya çıkardığın zaman işi karıştırabilir seyirci. İşte böyle küçük bazı meseleler var.

Mekânları da belirtmekte yarar var. Mekânlar nasıl belirtilir? Bazı özellikleriyle, gösterilerek belirtilir, bunun için cansız tek

planlar vardır. Çok kullanılır, özellikle televizyonda fazlasıyla kullanılır. Bunları filmde de göstermekte yarar olabilir. Ama sen filmin bütününi tasarlarken bu detaylara daha başlangıçta girmezsin. Başlangıçta düşündüğün, nasıl bir film akışı içerisinde bu olayı senaryoda yazacağındır. Filmin akışı bir entrika taşınalıdır. Entrikasız, film olmaz değil, olur, yapılıyor da. Bakın böyle bir sürü experimental film var. Fakat bu filmlerin büyük kalabalığa intikali risklidir. Büyük kalabalık onları seyredemiyor veya etse de tat alamıyor. O, bir hikâyenin anlatılmasını ister, hikâye de belirli bir çerçeve içinde anlatılmalıdır. O çerçeveyi sen değiştirebilirsin, o çerçevede orijinallikler yapabilirsin fakat tarifi bozmaman gerekir. Bir hikâye anlatılacaktır. O hikâyenin kahramanları vardır. O kahramanları da, o senaryo içerisinde belirli bir akışla anlatmak zorundasındır. Şimdi burada romanın aksine sinemada, kahramana ait özellikleri lafla değil, görüntüyle vermek zorundasın. Bu ne demektir? Şu demektir: Oyuncuya birkaç hareket yaptırırsın, giyimine, kuşamuna özel bir anlam verirsin. Kısaca görüntüyle, onun oyununu belirleyen özelliklerin altını çizersin.

Yeşilçam filminde oyuncu hem ağlar, hem göğsüne vurur, hem de “çok üzgünüm” der. İşte bunu demesine gerek yok. Zaten ağlıyor. Üzgün olduğunu herkes görüyor. Anlatabiliyor muyum? Şimdi bu çok önemli bir nokta, küçük birtakım hareketlerle, küçük birtakım davranışlarla tipten karakteri hakkındaki bilgileri aktarırsın. Geçmişine ait olan bilgileri de zinhar asla bir diyalog içinde, bir kere de vermek doğru değildir. Geçmişe ait olan meseleler senaryonun genel akışı içerisinde çeşitli ve başkaları tarafından söylenilen diyaloglarla ortaya çıkacaktır. Asla kendisi anlatmayacaktır. O zaman bu ne demek oluyor? Bu şu demek oluyor ki, filmi sahne sahne düşünmeyeceksin, filmi bir bütün, sentez olarak düşüneceksin. Ve bunun sahnelerle göre nasıl kullanılması gerektiğini tasarlayacaksın. Belki de ilk bir müsvedde de hangi sahnede, neler yazılacak bunları tespit edeceksin. Söylemeye çalıştığım şey şu: Bir senaryo tasarlamak, bir gemi inşasını tasarlamak gibidir.

**"SİNEMAMIZIN BÜYÜK EKSİKLERİNDEN BİRİ, SENARYOLARIN
KAPSAMLI OLARAK DÜŞÜNÜLMEMESİ VE BİR SENTEZ HALİNDE
TASARLANMAMASIDIR."**

Çünkü, sen nasıl bir gemiyi tasarlarken her bir kamaradaki muslukları düşünüyorsan, aynı şekilde o muslukların birbirleriyle olan irtibat borularının nerelerden geçeceğini de hesaplayıp koyacaksın. Çünkü, sadece orada musluğu göstermek yetmez, o musluğun akması lazım. Onun nereden, hangi borularla gelip geçtiğini düşünmen lazım, o borular görünmez ama onları sen bileceksin. Senaryoda da böyledir. Senaryonun bir sinir sistemi vardır. O sinir sistemini sen bilmek zorundasın. Bunu okur anlamaz, seyirci anlamaz. Bunu sadece şöyle görür: "A bak, tabi işte bunu yaptı, bak zaten öyleydi" der, ama sen tüm bunları önceden kafanda tasarlamış olmalısın. Böyle bir sentez yaptığın takdirde, filmin çekiminde her planın bir fonksiyonu olur. Ve öteki planlarla bağlantılıdır. Bir planı çekmediğin takdirde film aksar. Çünkü o planda sen bir şey anlatmak istemişsindir. O anlam, gürültüye gider. O büyük yapının içinde bir taş idiyse, o taş olmadığı için bina eğilir. Bizim sinemamızın büyük eksikliklerinden birisi, senaryoların böyle kapsamlı olarak düşünülmemesi ve bir sentez halinde tasarlanmamasıdır. Buna mukabil, ben bizim senaryoların tasarlanma biçiminin doğrudan doğruya, bir tren katarı gibi olduğunu, sahne sahne tasarlandığını söylüyorum. Bu da şuradan ileri geliyor. Bizimkiler, daha önceden kahraman hakkında, kahramanın davranışları hakkında kapsamlı bir fikre sahip değillerdir. Plan plan onu tasarlarlar: "Bu planda sen o adama git bir yumruk vur" olur, gider o adama yumruk vurur. Öteki planda "sen git, o kızın saçını çek" derler, bunu böyle götürürler ve sonra ortaya hırçın bir kız tipi çıkar.

Bu senaryolarda sentez olmadığı için, senaryo kısaltmak ve uzatmak çok kolaydır. Sahne ilave eder, sahne çıkarırsınız. Bu katardan vagon çıkarmak gibidir. Bir katar hep vardır. Kısa veya uzun, ama o katar bir sentez değildir. Geminin bir kamarasını çıkarırsan gemi batır. Ama diğerinde tren gider. Gene gider, bu değişmez. Sentez fikri çok önemlidir.

Fransızların XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki tiyatroları melodram tiyatrosudur. Bizim yerli filmlere çok benzerler. 1960'lı yıllarda orada bazı tiyatrolar şöyle bir şey denedi ve çok başarılı oldular. Tiyatrolarda oynadıkları piyesleri biraz daha abartarak oynadılar, komedi oldu. Herkes gülmekten kırılıyordu. "İşte ben şimdi kendimi öldüreceğim" filan deyip, öyle bir yere getiriyor ki adam durumu, herkes yerlere yatıyor gülmekten. Halbuki bir zamanlar çok ciddi diye oynanıyordu bunlar. Burada "doz olayı" olayı ortaya çıkıyor. Ama bu rejisörün işidir. Yalnız senarist, "doz olayı"nda, rejisöre yardımcı olmalıdır. Mesela derim ki, "burada kız çok fena korkar," parantez içinde olay abartılmamalı diye eklerim. Çünkü o korku abartılırsa birden ciddiyetini kaybedebilir. Bunlar senaryonun uygulama detaylarıdır. Rejisörle, senarist arasında işbirliği çok önemlidir. Eğer bir senariste yazdırıyorsan senaryonu, senaristin orada ne tasarladığını bilmek zorundasın. Sen, "onu ben böyle yorumluyorum," diye birden başka bir vurgu yaparsan, senaryo ana fikrinden şaşar. Ne olur biliyor musun? Bulunduğu gemiye sen iki direk koymuşken, üç direkli olur gemi. Birdenbire bir şey değişir. O değişme de seyirciyi yadırgatabilir.

Size ilk kez sinemayı düşündüren dönemlerden bahsedermisiniz?

Ben başlangıçta, çok iyi bir sinema seyircisiyim. Hastalık derecesinde bir sinema seyircisiydim. Ve bu film izleme merakı, çok küçük yaşlarımda başladı. Seyrettiğim filmleri çok iyi hatırlıyorum. İzmir'de Karşıyaka'da iki tane sinema vardı. Bunlar o yıllarda semt sineması sayılırdı. Bakırköy'deki sinemalar gibi mesela. Bu iki sinemaya, o zaman Türkiye'ye gelen bütün filmler, biraz gecikerek de olsa geliyordu. Haftada bir program değiştirirlerdi. Her programa giderdim. Her hafta cumartesi günü, benim sinema günümdü. Birine giderdim, ondan çıkıp öbürüne giderdim. 7,5 kuruştı o zaman öğrenciye, sinema. 15 kuruşa, her ikisini de görürdüm filmlerin. Bir süre

sonra, sinemalar daha çok seyirci çekmek için iki film birden göstermeye başladı. İki film birden gösterince, bu defa haftada dört film görüyordum. Türkiye tamamıyla yabancı filmlere açık bir pazardı ve ithal edilen bütün filmler geliyordu. Hollywood'un, C serisi dediği altı kısımlık filmleri vardı. Bunların süresi, 90 dakika değil 60 dakikaydı. Bunlar kovboy filmleridir. Bunların yıldızları vardır. Çocukken bu yıldızları ezbere bilirdik. Bizim sinemalarımızda bunların hepsi oynamıştır. Ve biz o dönemde bu kovboy filmlerinin hepsini gördük. Bu filmlerde oynayan, sonradan çok büyük star olanlar vardır. Bunlardan biri de, John Wayne'dir. Bunların yanı sıra neler görürdük? O zaman, Hollywood'un en parlak zamanıdır. Bütün starların, en güzel filmleri oynamıştır. Hepsini de görürdük, hepsi altyazılıydı. Altyazılar o zaman, Türkçe ve Fransızca olurdu. Çünkü Türkiye'de hâlâ büyük bir azınlık vardı. Bu azınlığın çoğu da Türkçe bilmezdi. Bu filmlerin içerisinde, sevdiklerimiz olurdu, sevmediklerimiz olurdu.

Ben de, kovboy filmlerinin serialleri vardı, şimdiki dizileri hatırlatan 32 kısım, onları severdim. O uzun filmleri severdim. Çünkü onların içerisinde daha kapsamlı şeyler olurdu. Bunun dışında gangster filmlerini severdim. Özellikle Warner Bross'un yaptığı, gerçekçi sinema diyebileceğim bir sinema vardı. O sinema, iyi bir sinemaydı. Yani gangsterlerin çıkmazları, şahane hayatları, sefaletleri, ölümleri kalımları ve onların etrafındaki kızların perişan hali; hem büyük bir lüks içinde, hem zavallılardı. Bir taraftan paralar harcanır, büyük gece klüplerinde gezerler, beş yıldızlı otellerdedirler, öbür taraftan da bir kurşunla gider zavallıların hayatları. Onlar beni etkilerdi. O dönemin yıldızları arasında bu türdeki en büyük oyuncu Paul Muni'ydı. *Scarface* diye bir filmi vardı onun. *Ben Bir Pranga Kaçağıyım*, adıyla gösterilmişti. Daha sonra James Cagney, inanılmaz bir aktördü. Gangster filmlerinde eşi benzeri olmayan biriydi. Orson Welles, onun için; "Beni en çok etkileyen aktör" demiştir. Müzikallerde de oynardı. Şaşılacak bir adamdı. Warner Bross'a çalışırdı. Edward C. Robinson diye, yine kısa boylu bir adam vardı. İnanılmaz bir adamdı o da.

Little Sezar, çok ünlü bir gangster filmidir. O filmde müthiş bir oyun çıkarmıştır.

Daha sonraları başka bir ekol geldi. Bu arada şunu da söyleyeyim, bu filmlerde, önceleri Humphrey Bogart bir tetikçiği oynardı. Dördüncü, beşinci sınıf bir roldü. Edward C. Robinson, “git falanı öldür” derdi ona, o da gider öldürürdü. Yani başrolleri oynamazdı. Ondan sonra başka bir ekip geldi. John Garfield çok iyi bir aktördü. Bu ekibi çok iyi bilirim. Kızlarda vardı. Lindsday Scott diye bir kız vardı mesela. Bir tane daha vardı. Şimdi ismi aklıma gelmiyor. Çok hoş bir kadındı. Onları severdim. Onların dışında, mesela müzikal filmleri sevmezdim. Müzikal filmlere gitmezdim de. Salon filmlerini asla sevmedim. Komedi filmlerinde gerçek komedileri, Marx Brothers, Laurel&Hardy, Harold Lloyd’un filmlerini seviyordum. Salon komedileri hoşuma gitmiyordu. Bir de Hollywood’un çok başarılı olduğu, şimdi dizilerde de yapıyorlar onu, hafif tarzda polisliyeler vardı. Bir de onları severdim. Polisliye dir ama hafif bir komedidir de aynı zamanda.

Onları da seyredirdim. Fakat asıl önemli nokta, ben lisenin ilk sınıflarında okurken Fransız filmlerini keşfettim. Fransız filmleri gelirdi sinemalara. Niye geldiğini de sonradan öğrendim. Fransız filmleri Türkiye’ye getirilmiş, tutmamış. Adamcağızlar para kazanmak için ucuz ucuz bunları taşra sinemalarına veriyorlarmış. O vesileyle İzmir’e de gelmiş. Bu filmlerin içerisinde bir kısmı beni çok etkilemiştir. Gerçekten çok etkilemiştir. Ve bu etki benim sanatımda da görülür. Sonradan, beni etkileyen o filmlerin iki savaş arası Fransız gerçekçi, şiirsel gerçekçilik akımı olduğunu, o filmlerin de o sinemanın şaheserleri olduğunu Paris’te öğrendim. Ama, çocukken bilmiyordum, sadece seyrediyordum ve çok hoşuma gidiyordu. “Ne kadar güzel bir film bu, insanlar ne güzel oynuyorlar, bu ortam ne kadar güzel bir ortam, bu atmosfer ne güzel bir atmosfer,” diye içimden geçirirdim hayranlıkla. Sonra bunların –Jean Renoir’ın, Marcel Carné’nin, Julien Diviver’in, Max Ophüls’ün– Fransız sinemasının büyük rejisörleri olduğunu Fransa’ya gittikten, sinema kulüplerine üye olduktan

sonra öğrendim. Çünkü, “şimdi şu filmi gösteriyoruz, bu film şöyle güzeldir böyle güzeldir, filan çekmiştir,” derlerdi. Bu filmler çocukluğumda gördüğüm filmlerdi, unutmamıştım. O filmler beni çok etkiliyordu. Neden? Bir defa beni çocukluğumdan itibaren bir eserin etkileyebilmesi için iki şeyin bir arada olması lazım geliyordu: Birincisi, gerçekçi bir atmosferin şiirsel anlatımıdır. Eğer bu varsa, o film kimin olursa olsun, o romanı kim yazarsa yazsın, o filmi hangi rejisör çekerse çeksin beni etkileyebiliyordu. Atmosfer çok önemliydi. Gerçekçi fakat şiirsel yönünden görülen bir atmosfer. Bir kere bu olacak. İkincisi, sıradan ama riske girmeyi seven tiplerdir. Çok kritik bir anı yakalayıp, onu anlatırsın.

Le Jour Se Lève (1939) diye Carné'nin bir filmini hatırlıyorum. Bizde bu film, *Gün Doğuyor* diye gösterilmişti. Bir adam, gece bir eve girer. Birisini –bir ihanet olayı mı ne– yakalar. Orada onu vurur. Sonra kendisini oraya hapseder. Gelirler, evin etrafını sararlar. Teslim olmaya teşvik ederler, o odada. Bir evin en üst katıdır orası. Orada sabaha kadar, bu olayın evveliyatını yaşar. Geri dönüşlerle (Flash-back) onları görür. Sabah, onun teslim olmasını istedikleri anda kendini vurur. Ölür. Öldüğü sırada, –bu sahneyi hiç unutmuyorum, dehşet verici bir şeydi– kamera yavaş yavaş gelir, o pis odayı, geçen bütün geceyi gösterir. Masanın üzerinde saat, sabah dokuzda kalkmak için kurulmuştur. Ve saat dokuz olunca, çalmaya başlar. Yeni bir gün başlar. Yaşıyor olsaydı, kalkıp işe gidecekti. Böyle anları yakalayan sinema, benim hoşuma gidiyor. Bu sinemaya ben daha o zamandan çarpılmıştım.

Sonra Fransa'ya gidip de, o sinemayı seyredince bunun büyük çapta, özellikle Marcel Carné, dolayısıyla Jacques Prévert sayesinde olduğunu öğrendim. Çünkü Marcel Carné, Jacques Prévert ile beraber senaryo yazıyor. Daha sonra Jacques Prévert'in şiirlerini okuduğum zaman, Carné'nin sinemadaki şiirselliğinin nedenini gördüm. Fransız filmlerini izledim. Jacques Prévert'ten sonra Appollinaire'in ve Aragon'un şiirini gördüm. İşte bütün bunlar, benim şiirimi ve sinemamı besleyen kaynaklar oldu.

"SANATÇININ, FİLMDE SEYİRCİYLE BİR SIRRI YAVAŞ YAVAŞ PAYLAŞMASI GEREKİR."

Benim yazdığım dizi ve filmlerde de, gerçeğe dayanan bir atmosfer bulunur. Gerçeküstücülük, gerçek üstücülük anlamında yoktur. Ben gerçeküstücü imajı, gerçeği anlatmak için kullanırım. Gerçek bir olayı anlatabilmek için, gerçeküstüye çıkabilirim. Ama gerçek bir olayı anlatmak içindir o. Bir an, halüsinasyonu anlatabilirsin.

Yıldızlar Gece Büyür'de, hapisten çıktıktan sonra Nurten, otobüsle İstanbul'a gelirken bir an, dalar. Ve orada bir flash-back olur. Eliyle 'git' işareti yapar. Olaylar yavaş yavaş gelişir. Bunun ne olduğunu, 16 bölümün içerisinde anlarız. Bunlar bir tarihte, bir yerde, bir eylem yapmışlar, o eylemin içerisinde insanlar ölmüş, Nurten o eylemi üstlenmiş, diğer arkadaşlarına "git, gidin" diyor. Bütün hayatını kaydıran jest bu. İlk onu hatırlıyor, hapisten çıktıktan sonra. Çünkü, orada halüsinasyon gibi bir şey o. Bir an gözünün önünden, öyle bir şey geçiyor.

Sanatçının, filmde seyirciyle bir sırrı yavaş yavaş paylaşması gerekir. Sinemanın birtakım imkânları vardır. Ancak, bunları kullanarak seyirciyi yakalayabilirsin. Damdan düşer gibi, "hiç sorma, Fatma'yı da dağın başında vurdular," dediğin zaman inandırıcı olamazsın. Yerli filmler böyledir. Bu sinema değil. Bu, kahvede hikâye anlatmaktır. İkisinin arasında çok fark var.

Hollywood, bir tarihte sahneleri, saniyeye bağlamıştı. Onlarda her şey standarttır. Filmin akışı esnasında, 90 saniyede bir mutlaka yeni bir durumun çıkması gerekir. 90 saniyede yeni bir durum çıkarmadın mı seyirciyi, kaybedersin. Seyircinin dikkati belirli bir olay üzerinde 90 saniye sürer. Seyirci, 90 saniye sonra yeni bir şey ister. Ya diyalogda değişik bir laf söyleteceksin, ya bir jest yaptıracaksın, ya yeni bir insan girecek. Böyle kurallar koymuşlardır. Hollywood sineması niye herkesi burnundan yakalayıp, götürüyor? Hâlâ bu kuralı uygular. 90 saniyede mutlaka bir şey değişir. Televizyonda daha da hızlı, 60 saniyedir.

Bugün sinema rejisörü ve senaristi şöyle bir durumla karşı karşıya: Hem ticari sinemanın, seyirciyi elde tutmak için keşfettiği prosedürleri, imkânları çok iyi bilecek, gerektiği takdirde bunları çok iyi kullanabilecek, hem de ticari sinemanın tuzağına düşmeyecek. Çünkü, bunları kullanırken ticari sinemanın bir tuzağı var. O tuzak ne? O tuzak şu: Bütün hikâyeyi aşağı yukarı üç veya dört şablona indirgeyebilirsin. Bu tuzağa düşmeden yaptığın takdirde, başarılı olmaman mümkün değil. Şimdi sana iki isim vereceğim. Bunların ikisi de ticari sinemanın adamlarıdır. Ve sinemanın devlerinden sayılırlar. Birisi Alfred Hitchcock, birisi John Ford. Bilmem dikkat ettin mi? John Ford'un filmlerinde hep üç ayaklı kamera vardır. Hareketli kamera asla kullanmaz. Ve hayatı boyunca filmlerini, üç ayaklı kamerayla çekmiştir ama şaheserler yaratmıştır. Neden? Çünkü, atmosfere çok dikkat eder. Westernlere bak, o dönemi yaşarsın. En ufak bir aksesuvarla saatlerce uğraşılıyor. "Kızılderili'nin tüyü yanlış takılmış" tan, "o borazan öyle çalınmazdı" ya kadar. O zaman ne yapıyor John Ford? Atmosferi çok güzel kuruyor. Konu çok güzel yazılmıştır. Tipler çok belirgindir. Klasiktir, ama çok başarılıdır. Buna mukabil Hitchcock'a geçelim. Hitchcock'un bir lafı var benim çok hoşuma gidiyor: "Filmlerimde, ticari sinemanın kalıplarını asla zorlamadım," diyor. Açıkça söylüyor bunu: "Ben ticari sinemanın kalıpları içinde çalıştım," diyor. Ama şaheserler yapıyor adam. Bunu nasıl yapıyor? Deha orada: O aletleri ben nasıl kullanarak, hem ticari sinema yaparım, kalabalığa ulaşırm, hem de çok güzel bir eser yaparım.

İki şey kilittir: Atmosfer ve tip. Seyret filmlerini, tipler çok belirgindir, çok tipiktir. Atmosfer fevkaladedir. O gerilimi çok güzel ayarlar. Demek ki, ticari sinemayla bile, çok iyi film yapmak mümkün. Şimdi bugün bunu, Sidney Pollack yapıyor. Tamamen ticari sinema kalıpları içinde yapıyor. Alan J. Pakula da var. O da çok güzel şeyler yapıyor. Bu çerçeve içinde bunlar yapılabilir. Şu halde senarist, senaryosunu yazarken, aynı zamanda ticari sinemanın getirdiği her şeyi de, "bu ticaridir"

diye itmeyecek. Yararlanacağı bir şey varsa, bir sahnenin anlatımında eğer ticari sinemanın o kuralı onun işine yarayacaksa, niye kullanmasın ki! Bu neye benzer biliyor musun? Sen roman yazıyorsun, romanın içerisinde bir yerde, bir şey ifade etmek lazım geliyor. Bunu en güzel argo bir kelimeyle ifade edebileceğini görüyorsun, “bu argo, ben kullanmam,” diyorsun. Öyle bir şey yok. En iyi argo ile ifade ediyorsan, orada argoyu kullanırsın. Tıpkı bunun gibi. Burada, “bu ticari sinemanın bulduğu şu numara işi götürür, o zaman ben de bunu kullanırım,” dersin. Ama kendine göre kullanırsın. Ticari sinemanın kullandığı gibi kullanmazsın.

Fransa'ya gittikten sonra, neticede ne oldu: İki harp arası, Fransız filmleri seyrettim. İkinci büyük devrim, Sovyet sinemasından geldi bana. Çok değişik bir hava buldum o filmlerde. Sovyet sineması, Hollywood montajını reddeden bir sinemadır. Hollywood çok hızlı, çok ritmiktir; ama Sovyet sineması öyle değildir. Gayet ağır. Ruslar da son derece ağır konular ama fevkalade güzel resimler vardır. Fakat onlarda da sinema ikiye ayrılıyordu ta o zamandan. Bir kısmı ticari sinemaydı. O siyasi sinema, yani durmadan partiyi öven. Kahramanları neredeyse erişilmez insanlar olan. Boris Kolomoy'un bir romanı vardı, sonra onun filmi de yaptılar. Kahraman, takma bacakla zor ayakta durabiliyor çok acılar çekiyor fakat bu durumu asla belli etmiyor. Neden? Çünkü komünist. Sovyet kahraman hiç acı çekmez, hiç acımaz. Hani hep böyle kahramandır, diktir! Mesaj verilmek istiyor. Filmin sonuna doğru bir eğlenti yapıyor onun için. Eğlente kalkıyor, o Rusların bir dansları, var ayaklar kıvrılarak oynanır, onu oynuyor. Dehşet verici? Olacak bir şey değil, saçmanın ta kendisi! Böyle bir şey olamaz. Ben seyrederken tüylerim diken diken olmuştu. O zaman, “Bunlar daha da adi,” dedim kendi kendime. Bir böyle bir sinema vardı. Bu iyi bir sinema değil. Bir de Mark Donskoy ve Pudovkin'in yaptığı filmler var. Onlar başka. Onlar güzel filmler. İyi sinemacılar zaten. Eisenstein'in için ayrı şeyi söylemem. Sergei Eisenstein'in filmlerinde daha çok tiyatro vardır. Onu görüyorsun seyrederken, hissediyorsun.

Montajı biliyor, sinemayı biliyor. Bu işleri çok iyi biliyor hiç şüphesiz ama filmleri Alman empresyonistlerin eserleri gibi. Onlarda da çok tiyatro vardır.

Pudovkin onlardan daha ayrılmış, daha sıyrılmıştır. Donskoy tamamen, sinema yapar. Ve bu durum, Sovyetler'e mahsus. Doğulu ve çok güzel bir sinema. Onların benim üzerimde çok etkisi oldu. Çünkü Donskoy, Gorki'den etkilenmiştir. Gorki de benim çok sevdiğim bir yazardır. Benim istediğim bütün özellikleri taşıyan bir yazar. Gerçeği şiirsel bakımdan anlatıyor. Çok güzel atmosferler kuruyor ve fevkalade tipler yaratıyor. Bütün bunlar Gorki'de vardır. Donskoy'un sinemasında Gorki'nin kahramanlarını görünce, benim romanda okuyup, gözümde canlandırmaya çalıştığım tipler, orada canlı olarak yaşıyorlardı. Ve buna ek olarak, Volga'nın harika resimleri, o Rus müziğinin, Rus korolarının, derinden insanın içine işleyen ezgisi. Onlardan etkileniyorsun. Böyle bir şey oldu bana ve buradan şöyle bir noktaya geldim. Bence Türk sineması, Fransız şiirsel gerçekçiliğinin ana unsurlarıyla, Sovyet sinemasındaki şiirsel gerçekçiliğinin ana unsurlarını alıp, Türkiye'deki toplumsal gerçekçi yazarların eserlerinden sentezler üreterek gelişmelidir. Bu türden yapılmış en başarılı film; *Susuz Yaz*'dır, *Yılanların Öcü*'dür. Bunlar gerçekten başarılı filmlerdir. Metin'in (Erksan) burada yaptığı şey, olaylara bakışı, duygusallığı, tiplere önem verışı, atmosfere önem verışı büyük rol oynuyor. Bu iki filmi eğer sansür perişan etmeseydi, *Aşık Veyse*'de böyle bir film olacaktı.

Bu iki filmde, Anadolu'nun hem derinliğine anlamı, hem sentez karakteri taşıyan tipleri güzel bir atmosferle anlatılmıştır. Metin'in (Erksan) bana göre bu kanaldan yürümesi gerekiyordu. Buna mukabil Lütfü Akad'ın önerdiği kanal geçerli değildir. Çünkü Lütfü Akad bana Sovyet gerçekçiliğini ve ticari sinemayı hatırlatıyor. Metin'de (Erksan) o yoktur. Metin (Erksan) çok daha derinlik vermeye çalışan biridir. Metin'in (Erksan) verdiği derinliği Yılmaz da (Güney) verememiştir. Yılmaz'da o derinlik yoktur. Yılmaz



Güney sinemasında dikkat edin, şablonlar aynıdır. Yerli sinema şablonlarıdır. Ben o zaman şöyle düşünmüştüm. Toplumsal gerçekçi edebiyat Türkiye'de hayli zengindir. Bu zengin edebiyattan iyi uyarlamalar yapılabilir ve bu edebiyata uygun senaryolar yazılabilir, bu senaryolar iki istikamette yapılabilirdi. Biri, o zaman modaydı. Kırsal kesimle ilgili. İki tane örnek



verdim, *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü*. Bunlar güzel örnekler. Ama şehirden ayrı güzellikte örnek verebilmem zor. Çünkü, bu konuda yazılmış romanlar olmasına rağmen, bunlar çok başarılı uyarlanamadı. Aynı başarıyla uyarlanamadı. Halit'in (Refiğ) galiba bir iki çalışması vardır. Onlar nispeten başarılı sayılabilirler diye düşünüyorum. Ama mesela Reşat Enis gibi bir romancıyı alıp, ondan ne kadar güzel eserler çıkabilir. Hâlâ o düşüncedeyim.

Hiç kimse, bu gerçekçi yazardan o atmosferle, o tiplerle –şaşılacak tipleri vardır– güzel, sinema yapamadılar, olmadı. Kısmen istenmedi. Halbuki o romanlar sinema yapmaya çok elverişliydi. Çünkü hep Aka Gündüz'ü yapıyorlardı. Reşat Bey, Aka Gündüz'den daha iyidir. Ama, Aka Gündüz daha popülerdir. Mesela *Bir Şoförün Gizli Defteri*, *İki Süngü Arasında*'yı yaptılar. Buna mukabil *Afrodit'in Ormanında Bir Kadın* diye bir eseri vardır Reşat Bey'in. İnanılmaz, güzellikte bir kitaptır. Yerli filmin

SİNEMALARDA : BU HAFTAKİ YERLİ VE YABANCI FİLMLER

SİTE SİNEMASI (Tel: 47 77 62)

Yusuf ile Züleyha (Renkli)
Giuseppe Venduto Dai Fratelli
Geoffrey Horne -- Belinda Lee -- Robert
Morley (Ceylan Film)

İNÇİ SİNEMASI (Tel: 48 15 95)

Ver Elini İstanbul (Türk Filmi)
Tanju Gürsu -- Leyla Sayar -- Çolpan İlhan
-- Öztürk Serengil -- Nubar Terziyan
(Acar Film)

TAN SİNEMASI (Tel: 48 07 40)

Kısm Üçüncü (Orjinal)
Eddie Constantine (Fitaş)
Seanslar: 12 - 2. 15 - 4. 30 - 6. 45. Suvare 9.30

ŞAN SİNEMASI (Tel: 48 67 22)

Küçük Beyefendi (Türk Filmi)
Göksel Arsoy -- Fatma Girik -- Kenan Pars
-- Aysel Tanju -- Ahmet Tarık Tekçe. Rej.
Türker İnanoglu (Erlar Film)

Y. TAKSİM SİNEMASI (Tel: 44 31 91)

Ver Elini İstanbul (Türk Filmi)
Tanju Gürsu -- Leyla Sayar -- Çolpan İlhan
-- Öztürk Serengil -- Nubar Terziyan
(Acar Film)

SARAY SİNEMASI (Tel: 41 16 56)

Montekarloda Bir Gece (Orjinal)
Capitan Uragano
Eddie Constantine -- Barbara Laage -- Denise
Grey (F.E.A. Film)

KONAK SİNEMASI (Tel: 48 20 06)

Montekarloda Bir Gece (Orjinal)
Capitan Uragano
Eddie Constantine -- Barbara Laage
-- Denise Grey (F.E.A. Film)

LÜKS SİNEMASI (Tel: 44 03 80)

Küçük Beyefendi (Türk Filmi)
Göksel Arsoy -- Fatma Girik -- Kenan Pars
-- Aysel Tanju -- Ahmet Tarık Tekçe. Rej.
Türker İnanoglu (Erlar Film)

AR SİNEMASI (Tel: 44 21 51)

Yenilmez Gladiator (Renkli)
Richard Harrison -- Isabelle Corey -- Livio
Lorenzon (Yurd Film)

YENİ MELEK (Tel: 44 42 89)

2 ci Muvaffakiyet Haftası
Dadının Şansı (Renkli)
Gary Grant -- Sophia Loren
Paramount Pictures (Fitaş)

LALE SİNEMASI (Tel: 44 35 95)

Yusuf ile Züleyha (Renkli)
Giuseppe Venduto Dai Fratelli
Geoffrey Horne -- Belinda Lee -- Robert
Morley (Ceylan Film)

ATLAS SİNEMASI (Tel: 41 08 35)

2 ci Muvaffakiyet Haftası
Jerry Lewis Kore'de (Renkli)
Jerry Lewis -- The Ceisha Boy -- Sesa
Hayakawa
Paramount Pictures (Fitaş)

BULVAR SİNEMASI (Tel: 21 35 78)

Ver Elini İstanbul (Türk Filmi)
Tanju Gürsu -- Leyla Sayar -- Çolpan İlhan
-- Öztürk Serengil -- Nubar Terziyan
(Acar Film)

ŞİK SİNEMASI (Tel: 22 35 42)

Ver Elini İstanbul (Türk Filmi)
Tanju Gürsu -- Leyla Sayar -- Çolpan İlhan
-- Öztürk Serengil -- Nubar Terziyan
(Acar Film)

**KOCAMUSTAFAPAŞA İSTANBUL
SİNEMASI (Tel: 21 23 67)**

Küçük Beyefendi (Türk Filmi)
Göksel Arsoy -- Fatma Girik -- Kenan Pars
-- Aysel Tanju -- Ahmet Tarık Tekçe. Rej.
Türker İnanoglu (Erlar Film)

YENİ SİNEMA (Tel: 22 58 92)

İki Film Birden:
1 -- Kaygusuzlar (Renkli)
2 -- Büyük Hakikat
S. Granger

KULÜP SİNEMASI (Tel: 22 71 83)

Küçük Beyefendi (Türk Filmi)
Göksel Arsoy -- Fatma Girik -- Kenan Pars
-- Aysel Tanju -- Ahmet Tarık Tekçe. Rej.
Türker İnanoglu (Erlar Film)

**YENİ ATLAS SİNEMASI (Kurtuluş)
Tel: 48 65 82**

Küçük Beyefendi (Türk Filmi)
Göksel Arsoy -- Fatma Girik -- Kenan Pars
-- Aysel Tanju -- Ahmet Tarık Tekçe. Rej.
Türker İnanoglu (Erlar Film)

Sinema Postası, 29 Kasım 1962

şablonlarına da uydurulabilir. Ama kimse bunu yapmayı akıl edemedi. Tanımayanlardı, bilmiyorlardı muhtemelen. Bu bakımdan orası açık kalmıştır. Yeşilçam'a senaryo yazmaya heveslendiğim sıralarda hevesten ziyade benim için bir

zaruriyetti, çünkü param yoktu. Para kazanmak için senaryo yazmayı düşünüyordum. Şöyle bir fikir vardı kafamda: Dedim ki, acaba Warner Bross'un gerçekçi gangster filmlerindeki atmosferle, bizim toplumsal gerçekçi Türk romanlarındaki atmosferden hareket edilerek, şehir filmleri yapılabilir mi? Yazmaya çalıştığım bir kaç senaryo böyledir benim. Onlar takma isimlerle çekilmiştir. *Rufat Diye Biri* adında bir film vardır. *Ver Elini İstanbul* diye bir film vardır. *Devlerin Öfkesi* diye bir film vardır. Bu filmlerin hareket noktası budur. O yıllarda bizde de yavaş yavaş artık burjuvaziye giden yolda, zenginleşmek için, şiddet kullanan birtakım insanlar belirmişti. Banka soymalar falan başlamıştı. O zaman Chicago'nun 1920'lerdeki atmosferi, Türkiye'de, İstanbul'da olabiliyordu. Ben bunlardan hareket ederek o tür filmlerin yapılmasını istedim. Fakat daha henüz rejisörlerimiz bunu algılayabilmiş değillerdi. Rejisör bunu algılayamazsa, senin yazdığını uygulayamaz. Yanlış uygular. Bunu nasıl anlatayım?

Ben *Kartallar Yüksek Uçar*'da holdingleri söz konusu edinceye kadar, Türk sinemasında holding yoktu, fabrikatör vardı. Halbuki, Türkiye'de holding vardı. Senarist ve rejisör görmüyordu. Türkiye'ye mahsus bir gerçek olarak bile algılanmıyordu. Daha hâlâ fabrikatördeydi, Hulusi Kentmen'deydi. Hâlâ oradaydılar. İlk defa ben holdingi soktum. Ondan sonra herkes filmlerine holdingi koymaya başladı. Şimdi burada bu çok önemli. O zaman benim yapmaya çalıştığım filmleri biliyordum. Memduh'la (Ün) ve diğer rejisörlerle tartışmışızdır. Bana diyorlardı ki, "yahu bu biraz Amerikan olmuyor mu?"

Necdet Elmas diye bir adam, banka soydu. O zaman hepimizin gözü önünde oldu bu olay. İşte banka soygunu. Amerika'yla ne alakası var? Türkiye'de filen oluyor bu olaylar. Ben de bunu yazıyorum. Ama onların kafasında Türk sineması deyince, banka soyulmaz. Öyle bakıyordu o zamanki rejisörler. Türk sinemasını belirli bir şablon içine sokmuşlardı. Şunlar olabilir, bunlar olamaz gibi. Bunlar saçma tabii. Sen realiteye açık olacaksın.

Mesela romanda da aynı şey var. Ben lezbiyen bir karakter



Ayhan Işık, *Rıfat Diye Biri* (1962), filminde bir sahnede

koyduğum zaman, herkes ayağa kalktı. “Bu herif ne yapıyor?” diye. Memlekette lezbiyenden geçilmiyor. Ama onlar onu görmek istemiyorlar. Şimdi de çok görüyorlar. Her dakika her şeyde bu tip durumları görüyorlar. Oraya kaydılar, şimdi de. Bu bizim yanlışımız. Dozu ayarlayamıyoruz. Gerçekçi olamıyoruz. Sinemada da bunu yapamadık.

Bence Yeşilçam döneminde Türkiye'deki sinema endüstrisi için çok iyi teknisyenler kazanılmıştır. Özellikle kamera, ışık ve montaj alanlarında çok iyi elemanlar kazanılmıştır. Fakat senaryo şansı tamamıyla kaybedilmiştir. Yönetmen şansı da bir hayli kaybedilmiştir. Yani asıl önemli olan bu iki unsur, Yeşilçam tarafından ihmal edilmiştir. Ve o yüzden de şimdi Türkiye'de çok iyi montajcılar var, çok iyi kameramanlar var, çok iyi ışıkçılar var fakat çok iyi senarist hâlâ yok. Hâlâ bunu bulamıyorsunuz. Neden? Çünkü, senaristin toplumu çok iyi yakalayabilen ve aynı zamanda sinema teknolojisini çok iyi bilen birisi olması lazım geldiğini bir türlü kavramadılar. Yani zannettiler ki, senarist zaten her şeyi biliyor, ikişer satır da laf yazarsa, bu iş olur. Türk halkı, Türk sinemasını sevdiği için, o

ÇOLPAN İLHAN ★ SADRI ALIŞIK



filmler iş yaptı. Talihsizlik doğdu. Eğer iş yapmasaydı, o zaman senarist kendini farklı biçimde ayarlardı. Seyredildi ve beğenildi. Hâlâ da beğeniliyor.

Daha çok edebiyat-sinema ilişkisi üzerine örnekler verdiniz. Sadece sinema filmi için senaryo yazmak konusundan bahseder misiniz?



Yalnızlar Rıhtımı filminin ekibi toplu halde.

Sadece film için senaryo denemesini, ben yaptım. O yıllarda, Aka Gündüz'ün, *İki Süngü Arasında*¹, *Bir Şöförün Gizli Defteri*² çekiliyor. Metin Erksan, *Susuz Yaz*, *Yılanların Öcü*'nü, Lütfi Akad, *Beyaz Mendil*i çekiyor. Bunların hepsi adaptasyon. Bunun gibi bir sürü var. Fakat şehirle ilgili olarak yazılmış romanları, mesela *Fatih-Harbiye*'yi kimse çekmiyor. *Fatih-Harbiye* çok güzel bir roman, Peyami Safa bunu yazmış. Daha o zamanlardan bir tramvay özelinde, İstanbul'daki iki semt arasındaki müthiş kültür ve davranış zıtlığını ortaya koymuş bir eser. Çünkü siz yetişmediniz, Fatih-Harbiye tramvayı vardı. Harbiye'den kalkar, Fatih'e kadar gider. Fatih'ten kalkar Harbiye'ye gelirdi. Fatih'ten tramvaya binip Harbiye'ye geldiğiniz zaman neredeyse bir ülke değiştiriyordunuz.

1 *İki Süngü Arasında*-Yönetmen: Şadan Kamil- Senaryo: Adnan Fuat Aral (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)- Görüntü Yönetmeni: Şadan Kamil- Oyuncular: Hümaşah Hiçan, Sadri Alishık, Atıf Kaptan, Mürüvvet Sim, Faik Çoşkun- Atlas Film-1952

2 *Bir Şöförün Gizli Defteri*-Yönetmen ve Senaryo: Remzi Jöntürk (Aka Gündüz'ün aynı adlı romanından)- Görüntü Yönetmeni: Mahmut Demir- Oyuncular: Cüneyt Arkin, Sema Özcan, Mine Sun- Duru Film-1967

SEZER SEZİN

Reji: METİN ERKSAN

KENAN PARS
DİCLEHAN BABAN
KADİR SAVUN



Duru Film, 1960

Fatih'te bir kız, Harbiye'ye gelmeyi düşündüğü zaman Avrupa'ya gitmiş gibi oluyordu. Adam bunun romanını yazmış. Türk gerçeğine uygun, atmosfer belli, tipler çok güzel. Al bundan çok güzel bir film yap. Hayır, kimsenin aklına gelmiyor. Bu uyarlamayı yapmıyorlardı. Yani şehir onların kafasında yoktu. Türkiye'yi köy sanıyorlardı.



Şoför Nebahat, (Metin Erksan, 1960)



Rıfat Diye Biri, (Ertem Göreç, 1962)

"BEN SİNEMADA ŞEHİRİ ESAS ALDIM."

Şehir, benim kafamda vardı. Orhan Kemal, Yaşar Kemal ile Park Otel'de oturmuş, konuşuyorduk. Sanıyorum daha o zaman ilk romanımı yayınlamıştım. Onlar, "şunu yapacağım, bunu yapacağım," tarzında bir şeyler anlatıyorlardı. İkisi de böyle, kırsallıkla ilgili şeyler.

Orhan Abi (Kemal) bana dedi ki, "Sen, ne yapacaksın? Bir şeyler yapmıyor musun? Sen de romana başla."

"Abi," dedim, "ben şehri yazmak istiyorum. Çünkü, şehirleşme büyük bir olay halinde Türkiye'de geliyor. Sizler zaten kırsal kesimi çok güzel yazıyorsunuz. Ben, şehir yazacağım," dedim. Orhan Abi, Yaşar Kemal'e dönüp. "Bak," dedi "çok hınzır, geleceği görüyor." Çünkü, Türkiye'nin geleceğinin şehirde olduğu besbelli, kırsal kesimde bir müddet sonra, ne ağalık müessesesi kaldı, ne şu kaldı, ne bu kaldı. Hepsi gitti. O romanlar da fonksiyonlarını kaybettiler. Halbuki şehir, daha yeni oluşuyor. Ben şiirde de, romanda da, sinemada da şehri esas aldım.

Benim yazdıklarım neler? *Yalnızlar Rıhtımı*, şehir, tamamen şehir. Aslında İzmir'dir orası. Ben o senaryoyu yazarken, İzmir'i düşünmüştüm. Lütfü Bey (Akad) çok değiştirdi senaryoyu. O tamamen İzmir'de geçen bir konuydu. Ve o zaman film enteresan oluyordu, neden? Çünkü, o zaman İzmir'de liman, pasaport iskelesindeydi. Gemiler gelirler, kıçtan yanaşırlardı.

Orada, Kordon Boyu var. Kordon Boyu'nun arkasında da oteller vardı. Ve o otellerde de barlar ve bar kızları vardı. Geminin penceresinden baktın mı, bardaki kızı görüyordun. O ilişki öyle doğuyordu. Öyle birtakım ilişkiler içerisindeydi. Ve atmosfer ona göre kurulmuştu. Yani orada bir liman vardı. O liman atmosferi içinde geçiyordu herşey. Bunu sen Sirkeci Limanı'nda çekmeye kalkınca, barı da Beyoğlu'na nakledince, iş tamamen başka türlü bir karakter aldı. Ama, yine de bir şehir filmidir, bunu yazmıştım. Ondan sonra yazdıklarım neler?

Şoför Nebahat... Tamamen bir şehir filmidir. Çalışan kadın



Sezer Sezin, Erol Taş, Semih Serezli ve Talat Gözbek, *Şoför Nebahat* filminin bir sahnesinde

sorununu ortaya koymaya uğraşır. Asıl sorunu odur filmin. Sonra mecburen biraz değiştirdiler çekerken, Metin (Erksan) değiştirdi. *Devlerin Öfkesi*, tamamen bir şehir filmidir. *Ver Elini İstanbul*, tamamen bir şehir filmidir. *Rıfat Diye Biri*, tamamen bir şehir filmidir. Hep şehir filmleri üzerinde durdum. Dizilerimin, hepsi şehir dizileridir. Ben kesinlikle kırsal kesime rağbet etmedim. Sadece kırsal kökenli olanların kökenlerini anlatabilmek için *Kartallar Yüksek Uçar*'da biraz o dönem vardır. Bir de şehirle, köyün zıtlığını anlatabilmek için, *Yarın Artık Bugündür*'de Anadolu'yla, İstanbul'un karşıtlığını

anlatabilmek için. O kızcağız gidiyor oralara doktorluk yapmaya, birden bir rezaletin içine düşüyor, çılgına dönüyor, “ben nereye geldim,” diye. O vesileyle köy, diziye konmuştur. Siz burada ne yaşıyorsunuz, onlar orada ne yaşıyorlar, görün diye.

Diğer senaristler şehir deyince benim anladığımı anlamıyor. Ben şehir deyince, hem iktisadi düzeyde, hem politik düzeyde, hem beşeri düzeyde algılayıp, onu aktarmaya uğraşıyorum. Hem insanlığın sorunları var hem de bireylerin sorunları var. Bir taraftan kendi kendileriyle, diğer taraftan da birbirleriyle sorunları var. Ama diğerleri öyle ele almıyorlar. Onları yine, aynen Arap sinemasının, İtalyan melodramlarının şablonları içinde alıyorlar. İyi kadın, kötü kadın, öksüz kız, zalim üvey anne. Çok klasik, alışılmış şablonlar içinde alıyorlar. Ve neticede yaptıkları filmler, pembe dizi oluyor o zaman. Ciddi sinema olmuyor. Ciddi sinema olabilmesi için, insanları olduğu şartlarda, olduğu biçimde ele alman lazım. Ve onun tarifini tam yapmak gerekiyor. Ekonomik olarak bu insan ne? Sınıfsal olarak bu insan ne? Cinsel olarak bu insan ne? İşte bunları sinema diliyle anlatırken, bir jest, bir hareket yeterli olabilir.

Türk filmleri...

Beni etkileyen Türk filmleri olmuştur. O zamanlar sevmediğim, beğenmediğim eksik bulduğum filmler vardı.

Bu söylediğim, Yeşilçam öncesi, İzmir’de çocukken öbür filmleri seyrederken; Fransız filmlerini, Hollywood filmlerini. Çok seyrek Türk filmleri de gelirdi. Muhsin Ertuğrul’un çektiği filmler. O filmleri de hemen, Türk filmi diye gider seyrederdik heyecanla. Fakat o filmleri beğenmiyordum. Neden beğenmediğimi de bilmiyordum. “İyi değil bu yahu,” derdim. Bir polisiye çekmişlerdi: *Yılmaz Ali* diye. Suavi Tedü, oynamıştı. *Yılmaz Ali* filmine büyük bir heyecanla gittim. Polisiyeleri seviyorum ya. Vala Nurettin yazmış sanıyorum senaryoyu ki, iyi kalemi olan bir adamdır. Belki senaryo iyiydi. Fakat o asabiyeti verememişler filme. Polisiye filminden çok,

müsamereye benziyordu. Beğenmedim. Muhsin'in (Ertuğrul) çektiği filmler vardı. Onları seyrediyorum mesela. Onun çektiği filmlerde, çok garip bir şekilde tiyatroya benziyordu. Bunu şuradan fark ettim, o sıralarda Alman filmleri gelirdi. Onları seyrederdim. Christina Van der Horst diye bir oyuncuları vardı. Onun filmleri gelirdi daha çok. Bana Alman filmlerini hatırlatıyordu Muhsin'in (Ertuğrul) çektiği filmler. Alman filmleri gibi, güzel değil diyordum. Sonra birden fark ettim ki Muhsin (Ertuğrul) tamamen Alman sinemasının etkisinde kalmış bir adam. Çok sonradan fark ettim ama bunu. Tahsilini orada yapmış. Almanya'da yetişmiş. Emil Jannings hayranı. Tamamen Almanlar gibi görüyor sinemayı ve Alman filmi gibi çekiyor. Yarı yarıya tiyatro. Öyle bir film anlayışı.

O zaman bu Türk filmlerin içerisinde çok sükse yapan filmler vardır. Bunlar daha çok komedilerdir. Ama o komediler film olarak çok güzel olduklarından değil, çok ünlü birtakım operetlerin sinema adaptasyonları olduklarından, herkes tarafından çok beğeniyordu. İşte biz de seyrediyorduk. Bunlar hoştu, eğlendiriyordu. Hazım (Körmükçü) vardı, çok hoş bir aktördü. Sonra iddialı filmler yapmaya başladılar. Boğaz'da çekilen, Münir Nurettin'in oynadığı, içinde şarkılar olan filmler çekmeye başladılar. Onları seyrettiğimiz zamanlarda, çok sıkılırdık. Çünkü, onlar şarkı söylemeye başlarlar, şarkı bitmez. Durmadan, denizden geçen vapur, bahçede evin sarmaşıkları. Kamera oradan oraya dolanır. Şarkı bitmek bilmez. Böyle filmlerdi. Onlar da o kadar beni etkilemiyordu. Beğenmiyordum, kendi hesabıma.

Yeşilçam döneminde, bazı filmlerden hoşlandığımı, etkilendiğimi hatırlarım. Osman Seden'in başlangıç döneminde yaptığı filmler, Lütfü'yle (Akad) çektiği, *Kanun Namuna* filmi vardır. *Kanun Namuna* filmi, benim hoşuma gitmişti mesela. Çünkü o Warner Bross'daki gangster temasını, Türkiye'ye adapte etmeye çalışan bir filmi. Osman (Seden) senaryosunu yazmış, Lütfü de (Akad) çekmişti. Ayhan (Işık) oynuyordu. Güzeldi. O zaman etkilenmişim. Böyle şeyler yapılabilecek, diye düşünmüştüm. Onun gibi mesela, başka ne var ismini



Ver Elini İstanbul, (Nejat Saydam, 1962)

hatırlayanuyorum. Güzel bir film vardı. Gerçekten olmuş bir olaydı. Gene böyle bir cinai olay *Dört Ölü Var* galiba ismi. Gerçekten beş kişi ölüyor, filmin içerisinde. Sahi olmuş bir olaydı. Onu yaptılar. Onunda atmosferi fena değildi. Sonra, *Bir Şoförün Gizli Defteri*'nin atmosferi fena değildi. *Zümrüt*'ün, film olarak atmosferi ve oyuncu kadrosu, oyun tarzı fena değildi. O da iyi filmlerden, güzel, seyredilebilecek filmlerden biriydi. Ama mesela adaptasyonlar, beni etkilememişti. Çünkü romanlar da etkilemiyordu, çünkü, onlar pembe diziydi. Muazzez Tahsin, mesela, inanılmayacak kadar çok, Muazzez Tahsin uyarlaması vardır Türk sinemasında.

Güzide Sabri uyarlaması da, vardır. Onlar, şablona uydukları için, tam pembe dizilik filmler yapıyorlardı. Beğeniliyordu çok, ama ben onları seyredemiyordum bile, sıkılıyordum. Nejat'ın (Saydam) çektiği *Küçük Hanımefendi* filmlerinde, bir salon komedisi esprisi yakalanmıştı. Bunlar da biraz başarılıydı. Ayhan da (Işık) o filmlerde kendisinden hiç beklemediğim bir performans göstermişti. Belgin de (Doruk), Sadri de (Alışık) o yıllarda oynadıkları filmlerde iyi performans göstermiştir. Sadri (Alışık), yapabiliirdi çünkü aktördü. Ama öbür ikisi, hiç ummadığım kadar iyi oynamışlardır. Onlar iyi filmlerdir. Ama diğer manada, gerek köy romanlarından iddialı olarak yapılan filmler, gerekse bu tür senaryolardan yapılan filmler, beni tatmin etmiyordu. Onlardan hoşlanmıyordum.

Bir de, bir oyun tarzı vardır mesela. O oyun tarzı da benim hiçbir zaman hoşuma gitmedi. Türkan Şoray, Fatma Girik, onların tarzları bu söylediklerime tekabül ediyor. O oyun tarzını ben hiç sevmedim. Hiçbir zaman sevmedim. Çünkü onlarda neredeyse çok ilkel diyeceğim, bir sinema anlayışı vardı. Öyle oynadılar hep filmlerini. Seyirci de mübalağlı oyun sevdiği için, onları tuttu. Fakat, o kadar iyi değillerdi. Onların en iyileri, Hülya Koçyiğit'ti. En küçük oynayanı oydu içlerinde. Filiz Akın, taklittir. Filiz'in (Akın) oyunu, Alıki Yuvuklaki diye bir Rum oyuncusunun taklididir. Çünkü, Alıki Yuvuklaki Türkiye'de gösterildi. Çok tuttu, çok beğenildi. Ondan sonra ona benzer birini aradılar. Filiz'i (Akın) çıkardılar. Filiz (Akın),

tamamıyla o çizgiden çıktı. Kendisi büyük bir aktrislik gösterdi, diyemem. Tipi, götürdü. Sevimli, güzel, tatlı kız götürdü. Ben, şablon olmayan, onu aşmaya çalışan çocukları daha çok önemsedim. Böyle birkaç aktör vardı bizde.

Bütünyle bizim Yeşilçam sinemasının başarısını iki şeyde buluyorum. Birincisi, Türkiye'de Amerikan sinemasını piyasada yenmek başarısı, çok büyük bir başarıdır. Yeşilçam işe başladığı zaman, Beyoğlu'nda bir tek Taksim Sineması, Yeşilçam filmi gösteriyordu. Diğerlerinin hepsi Amerikan filmi gösteriyordu. 1960'lara geldiğimizde, Amerikan filmi gösteren tek sinema kalmıştı, Emek Sineması. Öbürlerinin hepsi Türk filmi gösteriyorlardı. Amerikan sineması piyasadan silinmişti. Yeşilçam sinemasının bu başarısını reddetmek mümkün değildir. Türk sineması, piyasadan Amerikan sinemasını kovmuştu. Bunu başarmıştır. İkinci büyük başarısıysa, hayli elverişli ve büyük çapta teknik eleman yetişmesini sağlamasıdır. Set işçisinden tut, montajcıya ondan seslendirme yönetmenine kadar. Bu da büyük bir başarıdır. Kusurlarına gelince, iki büyük kusuru vardır. Bir, sinema için gerekli hiçbir yatırımı yapmamışlardır. Çok para kazanmışlar ama kazandıkları parayla, gayrimenkul almışlar, turizm yapmışlardır. Sinema için bir plato bile yapmamışlar, stüdyo kurmamışlardır. Büyük kusurlarıdır bu. İki, yönetmen ve senarist yetiştirilmesinde yanlış yollara gitmişlerdir. Çünkü, sonradan doğru dürüst yönetmenlerin gelmesi televizyon sayesinde oldu. Televizyondan yetişti.

Sansür ve sinema ilişkisi üzerine düşüncelerinizi merak ediyorum.

Sansürden benim de başım ağrıdı. Mesela benim bir senaryomu, olduğu gibi reddettiler. Böyle şey olmaz, diye. *Devlerin Öfkesi* senaryosunun belini kırdılar, tamamıyla. Başka bir olayı anlatıyordum ben, başka bir olayı anlattırdılar. Değiştirttiler. Sansür o dönemlerde çok rol oynuyordu. Yeşilçam, acımasız bir sansürle karşı karşıyaydı. Çünkü, Yeşilçam'ın yükselme zamanı,

soğuk savaş dönemidir. Soğuk savaşta, bütün sınırlar meydandaydı. Her şeyin arkasında bir komünistlik, bir tehlike görüyorlardı. O yüzden de bir çok konuya dokunulmuyordu bile.

Bunun kuralları nereden çıkıyor?

O kadar basit bir şey ki. Basit bir melodramdı aslında ama ben onu başka türlü yazacaktım. Birsen Film bir konu istemişti benden. Anadolu bir genç, İstanbul'da tıp fakültesinde okuyor, son sınıfta. Mezun olmak üzere, stajyer doktor. Burada, bütün o zamanki çocuklar gibi bekar yaşıyor. Bir yurttan veya bir pansiyondan. Tabii, kadının ihtiyacı var. Ne yapsın? O da barlara gidiyor. Oralarda bir kız bulmuş. Bar kızı. O bar kızı da, sevgilisi olmuş onun, gezip tozuyorlar zaman zaman. Filmin başında, yine böyle bir gezme sonrasında bir haber geliyor ki, oğlanın babası ölmüş. Oğlanın orada evi barkı var, malı mülkü var babasının. Bunların başına birisinin geçmesi lazım. Ve doğulu, yahut Anadolu olduğu için de ailenin büyük oğlunun gitmesi gerekiyor. Ve oraya kadar geldiği halde, bırakacak tahsili. Bar kızı, itiraz ediyor. "Böyle saçmalık" olmaz, diyor. "Para kazanamam ki, parayı kazanıp, yapmam lazım."

Kadın diyor ki, "sen bu bir seneyi bitir, ben sana bakarım."

Ve oğlana, fakülteyi bitirtiyor. Oğlan da fakülteyi bitirdikten sonra, kızı alıyor. Evleniyorlar. Bir hayata giriyorlar. Hayata girdikten sonra, iş değişiyor. Çünkü, adam doktor. Bir gün intihara teşebbüs etmiş bir kızı getiriyorlar. Onu kurtarmaya çalışıyor. Kız iyi biri, hoş bir kız. Okumuş bir kız. Aile kızı. Öteki, bar kızı. Gelelim bir süre sonra bar kızı, doktorun hayatına intibak edememeye başlıyor ve birtakım davranışlar yüzünden, bir dram yaşanmaya başlıyor. Güzel bir konu ve çok güzel işlenebilir. Hem beşeri, hem iktisadi, hem de sosyal tarafı var. Nereden istersen işlenir. Neden reddedildi? Bir Türk erkeği, bir bar kızı tarafından bakılmaya tahammül edemez. Sansürün gerekçesi aynen buydu.

Oradaki adamlar, kendi aralarında konuşuyorlar. Bir kısmı vardı, politik. Fakat bu senaryodaki sorun politik değil örfi,

örflere dayanan bir konu. Türk örfünde kadının erkeği bakması diye bir şey yoktur. Bu hayatın gerçeği. Ben kendim böyle bir olayı biliyordum. Buna benzer bir olay yaşandı. Oradan hareket ederek bunu kurdum. Genellikle hep bir yerden hareket ederim. Fakat, kabul ettirmek mümkün değildi böyle bir şeyi. Sansür çok fena işliyordu. Bir çoğunda sahne kestirirlerdi. Mesela, buna benzer bir şey, *Ver Elini İstanbul*'da geçti. Orada, eşcinsel bir kadın terzi var. Terzi görünen, aslında randevu evi işleten birisi. Fakat randevuevi işleteni, aynen oraya koyamıyorduk. Çünkü randevucuyu kabul etmek istemiyordu sansür. Onun için mecbur oluyorduk. Randevuevi işletiyor ama aynı zamanda terzi. Böyle bir kadın. Hoşlandığı bir kız var. O kızla da kendi aralarında bir ilişkileri var. Fakat kız fındıkçı. Onu da idare ediyor, oğlanları da idare ediyor. Başkalarını da idare ediyor. Herkesle dolanıyor. Kadın da bunu çok kıskanıyor, aynı zamanda aksi ve kötü işler içindedir. Bunu bir keresinde dövüyor. Dövme sahnesinde, Mualla Kavur oynuyordu o kadını, kızını da Leyla Sayar. Sahnede dövüyor, dövüyor. Sonra da koltuğun üzerine yıkıyor. Boğazına sarılıyor, neredeyse kıskançlıktan boğacak. O sırada telefon çalıyor da, o telefonla kendine geliyor ve sahne bitiyor. Film çektiğimiz sırada, rejisörün aklına bir şey geldi. Rejisör de Aydın Arakon'du. Aydın Arakon, bana dedi ki:

“Attilâ bak aklıma ne geldi, çok güzel bir sahne olacak. Boğma sahnesi sırasında birdenbire terzi kadın öbür kızı saçlarından yakalayıp öpsün. Hem öfke, hem şehvet. Biz bunu bir planla geçeriz.”

“Doğru, asabiyet olur orada, gerginlik olur, güzel bir şey olur. Telefon çalsın, bıraksın. Evet haklısın olabilir. Bu aklıma geldi. Fakat, yazmadım. Çünkü, bunun sansürden geçeceğini hiç sanmıyorum,” dedim.

Düşündü, “Haklı olabilirsin. Ama” dedi, “sahneyi iki türlü çekelim, önce öpüşmeliyi göndeririz. Reddederlerse, diğerini koyarız.”

Çektik. Tabi öpüşmede sorun oldu. Dedim, “Bunları nasıl öpüştüreceksin? Leyla (Sayar) öpüşür. Öbürü ne yapacak?”

Gitti, Mualla'yı (Kavur) ikna edinceye kadar bir hayli uğraştı. Kızlar oynadılar ve sahne çekildi. Aktiristlik, hangi rol gelirse oynayacak, oynadılar. Sansür kurulunda seyretmişler, çok da beğenmişler. Sonra da "kesin bunu" demişler. Kesildi, çıkarıldı.

"YEŞİLÇAM, TİPİK BİR LÜMPEN SİNEMASIDIR."

Sansür çok köstekleyici oldu. Ama Yeşilçam sinemasının, bir şablon sineması olmasını sansür yaratmadı. İşte orada onun hakkı teslim etmek lazım. Sansür hiçbir zaman kalkıp da, "böyle yapacaksınız" diye bir şey koymadı. Melodram çekeceksiniz, diye bir şey koymadı. İlkel senaryolarla, ilkel şeyler çekeceksiniz demedi. Bu Yeşilçam'ın düzeyi, lümpen sineması düzeyidir. Tipik bir lümpen sinemasıdır.

Sansür daha çok politik, ahlâki, bir de dini konularda hassastı. Mesela, uzun zaman ezana izin vermediler. Filmlerde ezan olamazdı. Mevlit olamazdı. Cenaze sahnelerini, dini merasimleri gösteremezlerdi. Sonra çok kullanıldı. Biz savunduk. Çünkü, ben şunu yazdım o zaman, çok iyi hatırlıyorum. Bizim sansür kurulumuz ezanı yasak ediyor, namazı yasak ediyor. İyi de biz yıllardan beri Amerikan filmlerinde, kiliseleri görüyoruz. Ayinleri görüyoruz, çanlar çalıyor, mezarlarda definler yapıyor, dualar ediliyor, nikâhlar, kilisede yapıyor. Bunların hepsini seyrediyoruz. Gâvurlara izin var da, Müslüman olduğumuz için bize mi yok? Bu mantık çok geçerli bir mantık. Burası, Müslüman memleketi. Gâvurun filminde her çeşidini seyrediyorsun dini hareketin ama bizimkinde yok.

O zaman Demokrat Parti hükümeti, zaten bunlara taviz veriyordu. Talimat verdiler, "bunlar olsun, yasaklanmasın" dediler. İzin verilince, hemen durmadan ezan okutmaya başladık. Her şey de böyledir bizde, vur deyince öldürürüz.

Aslında konuların ya da durumların hangi yaklaşımda nasıl kullanılacağı da çok önemli...

Sansür sinemada yok Türkiye’de. Fakat, dolaylı olarak televizyonda var. Özellikle TRT’de var. TRT’de, önce senaryo denetimden geçer. Sonra film, denetimden geçer. İki denetim vardır, üstelik. Şimdi şöyle söyleyeyim, eğer senarist konusuna hakimse, ne diyeceğini çok iyi biliyorsa, bunu isterse hiç lafa dökmeden, görüntülerle söyleyebilir. İsterse lafa da döker, lafa döktüğünde öyle bir yedirir ki söyleyeceğini, denetim bunun üzerinde duramaz. Bunu ben yaptım. Gösterilen dört tane TRT dizimin içerisinde, sansürün, “burasını çıkarın” dediği yer yoktur. Hepsi olduğu gibi geçmiştir.

Yeşilçam zamanında da, eğer istenilseydi, birçok şeyler, çok usturuplu senaryolarla yazılıp, çekilebilirdi ve sansür bir şey diyemezdi. Fakat o zaman, o bilinç yoktu. Dedğim gibi, Yeşilçam sinemasında oyuncular, “hem ağlıyor, hem göğsüne vuruyor, hem üzülüyorum,” diyordu. Her şey bu kadar ısrarlı söyleniyordu. O zamanlar bir şey söylemeye kalktıkları zaman, “işçi sınıfını sen sömürüyorsun” lafını oraya koyuyorlardı. Koyunca da karşı çıkıp, “bu olmaz” diyorlardı. Böyle girdiğin takdirde Yeşilçam’da yaşamın mümkün değildi. Ama sen onu çok usturuplu anlatmaya kalkışıyorsun. Nitekim bu söylediklerim bazı filmlerde olmuştur.

Sovyet sinemasından bahsederken konuştuğumuz nokta bu. Komünist bir ülkede, komünist partisinin baskısı altındaki bir ülkede, komünist bir sinema yapılıyor. Pudovkin de bunu yapıyor, Donskoy da bunu yapıyor, diğerleri de bunu yapıyorlar. Ama diğerlerini seyretemiyorum bile. Neden? Çünkü, bağırıyorlar. Ortalıkta açık propaganda yapıyorlar. Oysa Pudovkin’i ve Donskoy’u izleyebiliyorum ve üstelik hoşuma gidiyor. Neden? Çünkü çok güzel filmler yapmışlar. Hikâyelerini çok güzel yedirmişler. Wajda’nın, Polonya’dayken yaptığı filmlerin içinde, o kadar güzelleri vardır ki, o filmlerine kötü diyemezsin. Mesela, *Danton* çok güzel bir film. Onun gibi daha başka filmler de var. Öyle ki, bana Çehov’u hatırlatır. O adamda bir Çehov etkisi var nereden varsa. Konularını işleyiş tarzında falan...

Hollywood sineması, baştan aşağı reklam sinemasıdır.



Hollywood sinemasında bir sürü şeyin reklamı yapılır: Kapitalist sistemin, kilisenin, ailenin...

Bütün bunlar o kadar gerçek yapılır ki her şeye inanırsın, her şeyin açık açık propagandası yapılır. Birdenbire polislerin hırsızlık yapması üzerine bir film seyredersin, dehşet verici bir şey, "polis hırsızlık yapar mı?" diye düşünmeye başlarsın. Ama bunu öyle getirir ve bağlar ki, sonunda cezayı sistem kendi içinde halleder. Ve böylelikle izleyene de şu mesaj verilir: "Sistem seni nasıl olsa korur." Öyle bir düzen, öyle bir tertiple



Sokaktaki Adam, (Bilet İlhan, 1995)

yapıyor ki, bizde bunu yapamazsın, polise sahtekârlık atfedemezsin. Atfettiğin anda sansürden döner, denetimden döner. Ama orada dönmüyor. Neden dönmüyor? Çünkü sonunda başka polisler gelip, o polisleri yakalıyorlar. Sahtekârlık yapan polisleri. Neticede, sistem gene kendi kendini kontrol ediyor ve “korkma” diyor.

Marksist olduğum için, her sanat eserinin bir mesaj içerdiğine zaten inanan bir adamım. Hiçbir şey söylemiyorum desen de, bir mesaj verirsin. O mesajın hem sosyal, hem siyasal, hem sınıfsal bir içeriği vardır. Bu içerik, bazı hallerde yazar tarafından bilinçli olarak eserin içine konmuştur. Bazı hallerde yazar bilinçli değildir. Bilinçsiz olarak bunu yapar. Bilinçsize bir örnek vereyim. Mesela, şimdiki Türk şiiri ve hikâyesinde büyük çapta böyle bir olay var.

Nasıl var? Postmodernizim, diye bir akım var. Postmodernizm akımı, şimdi geçerli olan akım sayılıyor. Bu akımın mesajı ne? Postmodernizm akımının mesajı, sanatın esasında kendisi olduğu, sanatçının da bu işi yaparken, sanatın kendi imkânlarından başka şeyle meşgul olmaması lazım geldiği. Resim yapıyorsan eğer, senin için şekiller ve renkler önemlidir. Bunlarla ne yaparsan yap, o senin sanatçılığındır.

Başka şeylerin peşinden gitmeye lüzum yoktur. Şiir yazıyorsan, önemli olan kelimelerdir. Sen kelimeleri nasıl istersen kullanırsın. Bunda anlam aramanın manası yoktur. Ortada çıkan şey çok güzeldir. Güzelse güzeldir. Bu da sanattır. İşte bu postmodernizmdir, deniyor. Bunun mesajı ne? Bunun mesajı şu: Sanatçı, toplumsal, siyasal ve ekonomik işlerden uzak durmalıdır. Sanatçı, sadece biçimcilikle uğraşmalıdır. Sosyal işlere karışmamalıdır. Bu, gerici bir ideolojidir. Gerici ideolojiyi sana böyle yutturuyorlar. Bunu yapan çocuk, farkında olmadan zamanının içerisinde reaksiyonel kampta yer alıyor. Çocuk şimdi yenilik yaptığını sanıyor. Halbuki farkında olmadan formalizm batağına düşmüş. Halktan kendisini koparmak için ne lazımsa yapıyor. Çünkü kapitalizmin, liberalizmin istediği bu. Çünkü, sanatçılar halka örnek oluyorlar. Bunu nasıl önlersin? Postmodernizm diye bir şey çıkarırsın. Anlamı, içeriği kaldırırsın. Onlar saçmalarlar. Onlar saçmaladıkları zaman, halk onları izlemez. İzlemeyince de istediğini başarmış olur. Buradaki çocuklar, farkında olmadan yanlış bir mesaj veriyorlar. Bilmeden, böyle mesaj verilir. Bir de bilerek mesaj vermek vardır. Onun da dozu vardır. Çıkar der ki, “siz ne demek istiyorsunuz?”

Sanat esasında zaten, araçlardan ibarettir. Araçlar amaçtır. Asıl olan renktir, şekildir. Şekillerle yapacağın şeyler, aslında sanatın ruhunu temsil eder. Bu da Ferit Edgü'dür. O da bunu söyler. Bunu söylediği zaman, bu onun ideolojisi oluyor. Bilinçli olarak sanatçıyı, kalabalıktan, halktan, onun sorunlarından çıkarıp atmaya çalışıyor.

Marksist görüşle yazan bir sanatçı, daha eserini yazmaya başlarken prensip olarak bir mesajı, kafasında vardır. Bunu atamazsın. Ben şimdi, *Kartallar Yüksek Uçar*'ı yazıyorum, diyelim; *Kartallar Yüksek Uçar*'da Attilâ ne anlatacak? Şöyle bir baktığın zaman, yüzde seksenine sorsan, burada Çolak Efe'nin ailesi Hanım Ağa'yla, Banazlı İsmail'in ailesinin birbirleriyle kavgası, diye görür. Hayır. O film neyi anlatıyor? O film, Türkiye'de burjuvazinin doğuşunu anlatıyor. Kırsal kesimden meşru ve gayri meşru olarak nasıl geldiğini, nasıl

palazlandığını, nasıl holding dönemine ulaştığını anlatıyor. Dizinin tamamını seyretsen, bunu görürsün. Dizi nasıl bağlanıyor sonunda? Eşkıya kesiminden gelenle, resmi kesimden gelen burjuvazinin –birinin kızıyla, birinin oğlu– bireyleri evleniyor. Yüksek düzeyde bir yerde, hırsızlar birbirleriyle anlaşıyor. Bu mesaj, filmin içinde var. Bunu oraya koymuşum ben. Ama bunu, sen bilinç seviyene göre anlarsın veya anlayamazsın. Seyrederken Hanım Ağa'yla, Banazlı İsmail, nasıl kavga ediyor ve yahut bilmem kimle, bilmem kim nasıl sevişiyor, diye görür. Ama bir katman, bir katman daha, bir katman daha derken birdenbire o zaman Türkiye'de burjuvazinin nasıl oluştuğu ve nasıl hırsızlık ettiği anlaşılıyor. Çünkü ikisi de gangster kökenli, ikisi de hırsız. Ben bu filmin içinde bir yerde, "Sen de işte hırsızsın, hırsızlıkla zengin oldun, memleketi de sömürdün," diye nutuklar attırsaydım Türkiye'de o diziyi kimse seyretmezdi, dolayısıyla o dizi de çekilmezdi.

Bu doğrudan doğruya olayın akışı içerisinde o dönemin panoramasıyla beraber, Türkiye'nin gelişmesinde burjuvazinin kökünün aslında nasıl haydutluğa dayandığı, haydutların o paralarla daha sonra nasıl ticaret yaptıkları, o ticaretle nasıl milleti soyarak zengin oldukları ve bunlarla da siyasilerin nasıl ilişkide olduğu, orada açıkça ortaya konmuştur. Bu bir mesajdır. Bu mesajı böyle verebilirsin. Bu Marksist bir eserdir. Ama bunu Marksistlerden dahi anlamayan var. Neden var? Çünkü, onlar için Marksist eser demek, orada o adamın çıkıp bütün bunları söylemesi demek. O zaman o sanat eseri değil, propaganda eseri olur. Tahta bacakla dans eden biri. Mümkün değil, öyle şey olmaz. Çünkü, bunlar özel hayatta da böyle konuşulmaz. Hayatın geçişinde de böyle değildir. Birileri çıkıp nutuk atmaz. Onlar yaşanır. Olayları görürsün.

Ne vesilesiydi hatırlamıyorum bir senaryoda lezbiyenlik söz konusuydu. Ben çok lezbiyen tanıyorum. Bir sürü, gelip gidiyorlar. Hiçbir lezbiyen, ben lezbiyenim demez. Açıkça hiçbir lezbiyen, açık açık lezbiyenliği savunmaz. Lezbiyenler üzerine bir film yapar, içinde lezbiyenlere lezbiyenliği

savundurursan, o çok yanlış bir şey olur. Gerçek bu değil çünkü. O yaşar, üzerine nutuk atmaz, sadece yaşar. Geçen akşam Fransız televizyonunda, "Lezbiyen kültürü Fransa'da var mıdır?" konulu bir açık oturum vardı. Tanınmış, tanınmamış bir sürü lezbiyen. İçlerinden biri, dergi fotoğrafçısı kadın, şöyle bir laf etti: "Ben kadınum, lezbiyen değilim. Lezbiyen diye bir tip icat ettiniz, onun üzerine teori yapıyorsunuz. İşin gerçeği bu değil," dedi. Düşündüm, kadın haklı. Çünkü, bana gelen lezbiyenlerin hiçbiri, ben lezbiyenim, bunun teorisi şudur demiyor. Kız sadece, yaşıyor. Onun için gerçeğe çok iyi bakmak lazım. Ben eğer romanlarda özellikle ideolojik laflar ettireceksem, o lafları mutlaka ideolojinin içindeki adamlara ettiririm. Dışardan birilerine değil. Yani adam işin içindedir. Komünist partidedir. Komünist hareketin içindedir. O iki laf edebilir. Çünkü, onun hayatında o laf var, ediyor. Ama onun hayatının dışındaki bir adama o laf ettiremezsin. Birdenbire köyden gelen ırgat kalkıp da, ırgatların ezildiğinden nutuk atmaya başladı mı, kimse inanmaz. İnanamaz.

Sokaktaki Adam önce roman sonra film. Filmdeki diyalogları, iç konuşmaları anlatabilir misiniz?

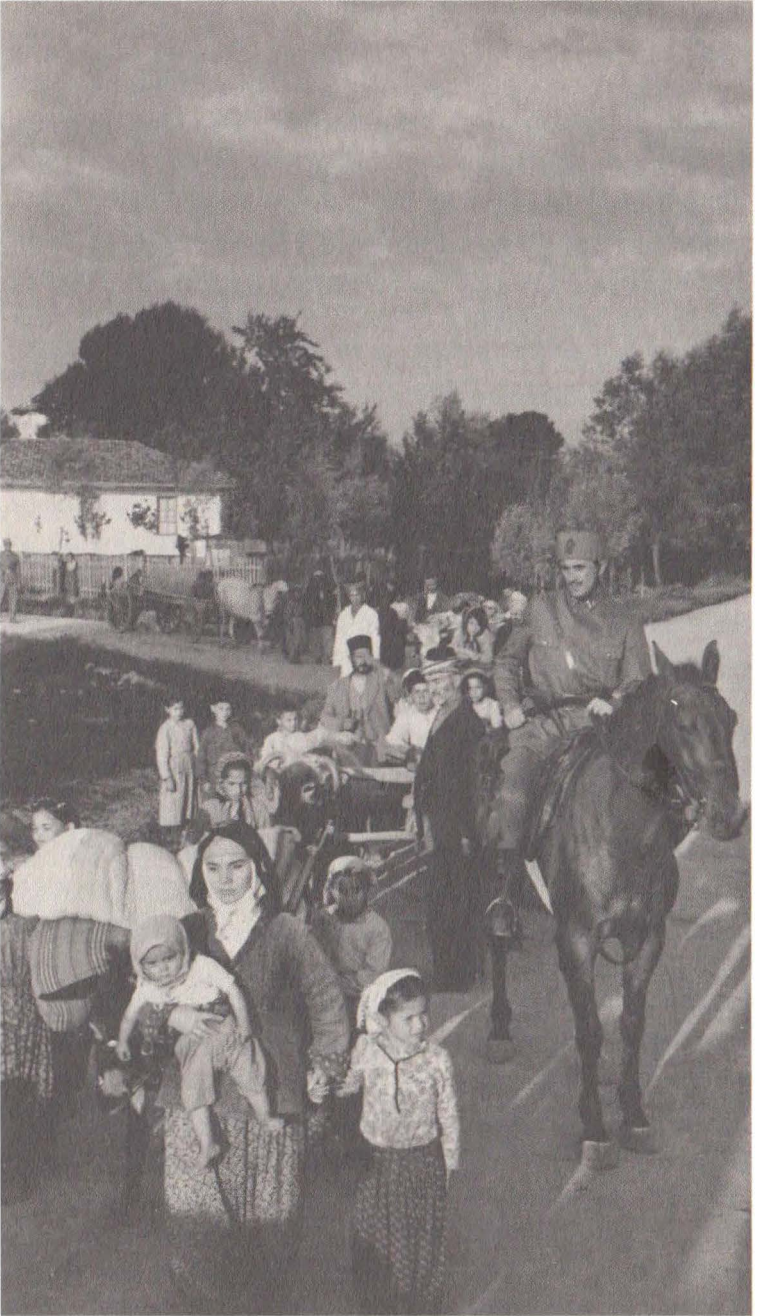
Genel olarak sinemada başlangıçtan itibaren bazı elemanlar var. O elemanlar bugüne kadar hep kullanılıyor. Onlar neler? Ses, diyalog, efekt, müzik, mizansen, ışık ve montaj. Mizansen ve montaj temposunu kullanıyorsun. Çünkü ikisi ayrı ayrı şeylerdir. Bütün bunları kullanıyorsun. İyi bir senarist, rejisörüne bu çeşitli imkânları sunarken, yenilikler ve değişiklikler yapma fırsatlarını tanır. Eğer rejisör meseleyi kavarsa, bunları kullanır. Ben önce televizyonda bazı şeyler denedim, bu konuda. Televizyonda denediğim şeylerin başında, bazı hallerde zamandan tasarruf etmek için, belirli bir yerdeki diyalogu, orada devam ettirmek yerine, filmin ondan sonra intikal edeceği zemin üzerinde, devam ettirmek yolunu seçtim.

Ses bandıyla, görüntü bandını ayırmaya giriştim. Bazı hallerde başka bir görüntüyü görürken, mesela bir kızla bir oğlan aşklarını konuşuyorken, o aşkın gelişme safhâlarını göstermeye başladım. Orada değiller, artık. Plaja gittiler. Plajda da değiller, şimdi dans ediyorlar. Dansta da değiller, şimdi öpüşüyorlar, ama aynı konuşma cereyan ediyor.

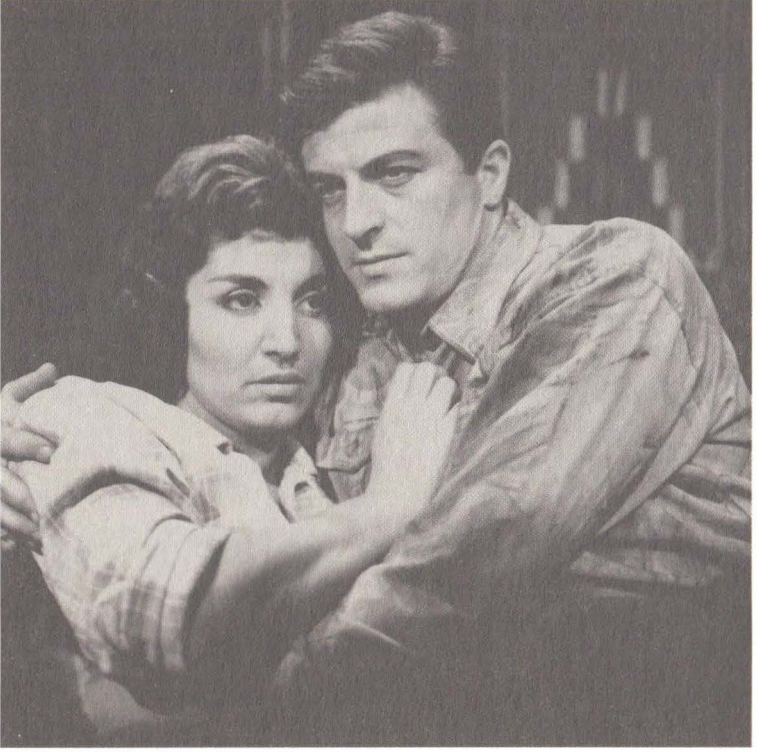
Belirli bir yerde, bir aşk konuşması. Ama bütün bunlar, artık yaşanıyor. Ve böylelikle filmin içerisinde, “üç ay sonra” gibi saçma sapan bir laf koymaktan kurtuluyorsun.

Sokaktaki Adam’ı, yaparken, romanın içinden gelen bir olay var. Romanın bütünü, kahramanların tek tek, olayın bir kısmını anlatması şeklinde cereyan ediyor ve herkes onu kendi üslubuyla anlatıyor. Tabi bu anlatımın içinde psikolojide var, her şey var. Halbuki biz bunu film yaparken, objektif olarak yazdık. Her birinin anlatımına göre yapmadık. O takdirde çok uzun, harika bir film olurdu. O film aklıma geldi benim. Aynı olayı her biri tek tek ve ayrı ayrı anlatacaklar. Her biri nasıl görüyor, nasıl anlatıyor. Çok ilginç bir şey çıkıyor o zaman. Ama bunu yapmak uzun bir film gerektiriyor, başka bir şey gerektiriyor. Biz şimdi, olayın içerisinde en ‘sinejenik’ olan, sinemaya en yakın olan kısmı alacağız. Onu belirli mekânlara uygulayacağız. Fakat bunu yaparken de o çeşitli tiplerin olayı algılayış psikolojilerini nasıl yansıtacağız? Ortaya bu çıktı. Öyle bir sorun ki bu. Bir anda kız bunu yaparken, o anda başka bir şey düşünüyor. Romanda onu söylüyor. Ama burada onu söylemesi mümkün değil. Çünkü, içinden düşünüyor onu. Romanda iç diyalog yapabiliyorsun, rahatlıkla. Burada onu yapamazsın. İşte o zaman, şunu düşündüm: Belirli bir sahne içerisindeki küçük eslerde, o kafa sesiyle, o düşünceyi yansıtmayı düşündüm. Tabii bu mizansendeki tempoyu düşürebilirdi. Bu çok önemli bir noktaydı.

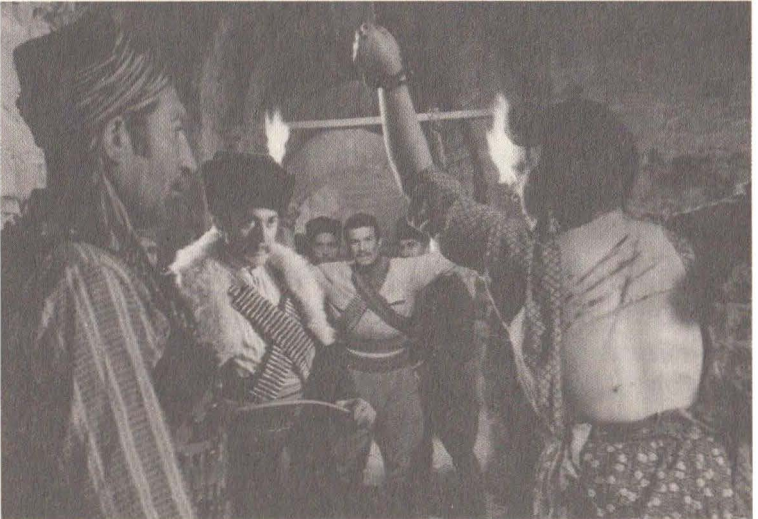
Bunu da çok tasarruflu yaptım. Bir kelime, iki kelime... Fazlası harekete dahil ederek yapılabilir diye düşündüm, öyle yaptım, öyle de yazdım. Rejisör anladı benim ne demek istediğimi, ne yapmak istediğimi. Benim düşünceme göre, filmin temposu düşmedi, mizansen temposu da düşmedi. Ve



Ateşten Damla, (Memdun Ün, 1960)



Dişi Kurt, (Lütfi Ö. Akad, 1963)



Ateşten Damla, (Memdun Ün, 1960)

böylelikle de Türkiye’de zannediyorum ilk defa yaptık bunu. Aynı anda, eş zamanlı olarak fiilen söylenen gerçeğe, psikolojik olarak yaşanan gerçeği yansıtmış ve seyirciye aktarmış olduk. Bu özel bir durumdu, bu özel durumu verdiler, başardılar, yapabildiler. Yapamayabilirlerdi. Bunun gibi daha başka çok şeyler yapılabilir.

Ben şimdi, yazdığım *Yanlı Saksın Çiçeği* isimli senaryoda buna benzer şeyler yaptım. Daha farklı, bazı şeyler yaptım. Bütün mesele, senaryoyu yazan adamın sinema tekniğini sadece bilmesi değil, sinema tekniğine hakim olması, onda çeşitlemeler yapabilmesidir. Burada ne çeşitleme yapabilirim, sesle nasıl oynayabilirim? Burada efektle ne numara yapabilirim? Burada efektle bir numara yapmak lazım... Bunları düşünüyorum.

Sana anlattım ben, bir köpek arattım insanlara. *Yarın Artık Bugündür*’ü çekerken, Doktor Zeynep köye geliyor. Kasabada lambalar yanmış, gece karanlık. Dışarıda müthiş bir rüzgâr sesi ve bir köpek havlıyor. Anadolu budur zaten. Kız dehşet içinde kalıyor. Filmin seslerini yapıyoruz. O sahneye geldik, rüzgârı bulduk, bir rüzgâr sesi var. Köpek sesi lazım. Köpeklerin seslerini getirdiler. Koca bir bant, bir sürü köpek havlıyor içinde. Hepsini dinledim. “Bu olmaz. Yahu burada bu kadar köpek var. Bunlar,” dedim, “gavur köpekleri, bizim köpeklerden lazım.” Nasıl köpek? Kuvayi Milliyeci bir köpek. Çok eski, o dönemleri yaşamış, yaşlı bir köpek sesi istiyorum ben. Gittiler, o köpek sesini bulduk. Oraya koyduk. Köpek sesini bulmazsan ne olur? Topal olur. O sahne topal kalır. Mümkün olsa da filmin o bölümünü seyretsen, o köpek havlar, rüzgâr eser, karanlık, gaz lambası, kızın yakın planı, perişanlık ve kız, “Nereye düştüm ben,” der. İşte o zaman o bir mana ifade ediyor. Bu oyunları, sen düşüneceksin rejisöre sunacaksın. Rejisör bunları değerlendirecek. Ama her zaman anlayamayabiliyor rejisör, sen fazla oyun yaparsan. O zaman işte niye ben gidiyorum gözden geçirmelere, seslendirmelere? Çünkü bakıyorsun, orada o ses değil, başka ses konmuş. Olmaz. Her şey bozulur.

Yarın Artık Bugündür’de mesela şöyle bir şey vardı:



Sadri Alışık ve Kemal Edige, *Yalnızlar Rıhtımı* filminin bir sahnesinde

Yeşilköy civarında bir yerde oturuyorlar. Eski konak istasyona yakın. Tren geçerken camlar titriyor. O sesi orada yapıncaya kadar, geberdik. Çünkü öyle evler vardır. O evin atmosferinde bu çok önemlidir. Tren geçer, tren geçerken evler sallanır. Ev sallanınca da cam eşya şıkır şıkır ses çıkarır. Ne kadar zor yapıldı, özel olarak yapıldı o ses. O evin ayrılmaz bir parçasıdır. Bölümün bir başka sahnesinde, Doktor Zeynep, Yanık Han'a gittiği zaman, gece uykusundan o sesle uyanıyor. Bir an için o kadar bunalıyor ki, bir an orada kendisini tren geçince cam eşyaların şıkırdadığı o evde sanıyor. Çünkü hayatınızda böyle seslerin çok önemli rolleri vardır. Ama bunu sen rejisöre anlatacaksın, onunla işbirliği yapacaksın. Burada önemli olan nokta şu: Bu da sanıyorum ki sinema ruhunu anlatma açısından önemli. Sinemayı, esası görüntüdür diye alır çoğu. Hareketli görüntülerdir. Her şeyi görüntüyle anlatmalıdır, diye alır. Bu yanlıştır. Neden yanlıştır? Eğer sinema yalnız görüntüyse, niye sesli oldu? Sinemaya sesi soktuğun andan itibaren sinema yalnız görüntü değildir. Sinema audio-visual'dır. Görsel ve işitseldir.



Yalnızlar Rıhtımı filminin jenerik resmi



Çolpan İlhan, Yalnızlar Rıhtımı'nda bir sahne

Yalnız görüntüyle bu işi halledeceğim diyorsan, sessiz film çek. Orada yalnız görüntüyle halletmek zorundasın, ama o yıllarda yine halledemiyorlardı. Yazı giriyordu, araya. O ki işin içine sesi soktun, sesi soktuğun andan itibaren, sinema aynı zamanda müziktir. Aynı zamanda ışıktır. Aynı zamanda efekttir. Aynı zamanda görüntüdür, mizansendir. Böyle bir bütün olarak aldığın zaman, yazacağın senaryoda bir sentez olmak zorundadır. Hepsini kullanmak zorundasındır. Bu tıpkı laboratuvarı su elde etmek gibidir. Nasıl elde ediyorsun? İki ölçü hidrojen gazı alırsın, bir ölçü oksijen gazı alırsın. Tüpün içine koyar voltametreye takarsın. Gaz vardır. Cereyanı verirsın, çat diye bir şey olur, gaz gider. Yerine su gelir. O suyun içinde oksijen de vardır. hidrojen de vardır. İkisi de görünmez, su görünür. Film işte budur. Film sesi de taşır, görüntüyü de taşır, müziği de taşır. Adam, çıktıktan sonra, “ne filmdi” dedi mi sen bu işi başardın. “Görüntüler güzeldi” dedi mi, filmi seyretmedi. Olay burada. Birtakım insanlar aynı şu hikâye gibi, ‘körlerin fili tarifi’: Neresini biliyorsa orasını anlatıyor. Bacağını tutuyorsa, “sütun” diyor; “fil bir sütundur”; hortumunu tutuyorsa, “fil bir borudur” diyor. Hayır, fil hiçbirisi değildir, hepsidir, sinemada budur. Sentezdir, başından beri hep sentez fikri üzerinde duruyorum. Çünkü sanat eseri bir sentezdir ve sanat eserinin ‘kompozan’ları yani onu teşkil eden unsurlar bakışla görülmez. Görülüyorsa, kötü sanat eseridir. Sırıtıyorsa, sırtımayacak, onları yedireceksin. Kaybolacak,

ortada eseri göreceksin. O zaman güzel bir film çıkmış olur.

Senaryo da bir unsur, temel unsurlardan birisi. Çünkü sentezin bel kemiği senaryo. Senaryoyu çok iyi kurabilirsen kolay. Onun etrafını, etlerini doldurmak kolay. Daha kolay. Rejisör çok beceriksiz olmayacak tabii. Çok beceriksiz olursa, gene dolduramayabilir. Berbat bir şey yapabilir.

Kişisel gözlem, inisiyatif, bilgi... Bunlar sinema yapmaya karar veren kişinin konumları. Bu konumlara neler eklenebilir?

Bir yerde şu yanlış çok yapılmaktadır. Türkiye’de bu çok yapılır. Bir sanatın kendi gerekleri başka şeydir, belirli sanat çevrelerinin o sanat için ortaya koydukları standartlar başka. Ciddi sanatçılar, sanatlarında başarılı olan kişiler, genellikle bu yüzden sanat çevreleriyle ihtilafa düşerler. Neden? Çünkü sanat denildiği zaman, belirli çevreler, belirli kalıpların içerisinde belirli düşünceler taşır. O, belirli bir zamanın düşüncesidir. Gelen yeni sanatçı, özgür sanatçı bunu aşamazsa, bunun içinde kalır ve kaybolur. Yeni sanatçı, bunları reddedecektir. Ve yeni bir şey getirecektir. Getirdiği yeni şeyi öbürleri kabul etmek istemeyecektir. Çünkü onun getirdiği şeyi kabul ettiği takdirde, mevcut düzen gider. Mevcut değerler düzeni de gider. Orada beğenilen sanatçılar da, ikinci plana düşerler. Ofsayda düşerler.

Sen geldin, senin sinema anlayışın bu. Halbuki onlar diyorlar ki, sinema budur. Böyle yapılırsa çok iyi olur. Sen diyorsun ki, hiç alakası yok, bu yaptığın eski bir sinemadır. Yahut geçersiz bir sinemadır. Aslında böyle yapılması lazım. Sana hücum edeceklerdir. “Bu senin yaptığın sinema değil, kötü bir şey yapıyorsun... Bundan hiçbir şey çıkmaz...” Ama sen iyisini biliyorsun, kendine güveniyorsun. Para da buluyorsun, film yapıyorsun. Böyle on tane film yaptıktan sonra, sinema senin yaptığın gibi yapılır. Onlar ikinci plana düşerler. Bunu ben romanda ispatladım. Türkiye’de ben çıktım, “köy romanı geçmiştir” dedim, kıyamet koptu. Herkes üstüme saldırdı. Büyük polemikler yaptık. Şimdi kimse köy

romanı yazmıyor. İşte bu kadar basit. O zaman neler yazıldı, neler söylendi. 1970’li yıllarda kıyametler koptu, “köy romanı demode bir şey,” dedim. “Köy romanı ne demek, bu halkçı roman,” dedim. “Marksist roman,” dedim. “Marksizm işçi sınıfı üzerine kurulu,” dedim. Bunlar gitmişler ırgatları anlatıyorlar. Sosyalizmin tarihinde, ırgatlarla bir şey yapıldığı, onlardan bir şeyler çıktığı görülmemiş ki. Teorik izahını da oturttum mu, o anda bitmiştir. Bu dedim, Cumhuriyet Halk Partisi ideolojisi. O şablonu da ortaya koydum. Bunların yanlışı da şuradadır. Bunlar ağayla ırgat arasındaki ihtilafı vermiyorlar, ağayla öğretmen arasındaki ihtilafı veriyorlar. Bu kültür meselesidir. Burada ideolojik mesele yok, ekonomik mesele ortaya konmamış. Mesele sınıfsal değil. O zaman bir numaralı romancıydı Fakir (Baykurt), şimdi kitap bastırarak yer bulamıyor. Ona da çok üzülüyorum. Bunu yapmak istememiştin. Amacım bu değildi.

Sinemada da böyledir. Orson Welles gibi birisi çıkar, genel plandan çok yakın plana geçen ilk adam olur. O zamana kadar hiçbir sinema ansiklopedisinde veya kitabında böyle bir şey yoktur. Plandan plana kademeli geçilir. Genelden, orta boy planına, boydan daha yakın plana. Orson Welles, “böyle şey olmaz” dedi, koca genel plandan yakın bir göz çekimine geçti. Bütün mesele, iddianın arkasında onu geliştirecek gücünün olması, yani o istikamette eserler verip, bunu pekiştirmen. Orson Welles’i beğenmeyebilirsin ama inkâr da edemezsin, olay bu.

Yazdığınız senaryoları, özellikle hatırladığınız dönemler üzerinden anlatır mısınız?

Bir tanesi şöyle, Çetin Karaman Bey senaryo istedi benden. “Bir gangster filmi yapalım,” demişti. *İstanbul Canavarı*, diye de bir filmi vardır. O daha eski. *İstanbul Canavarı* filminin aslında senaryo taslağını ben yazmıştım. Fakat o, filmi tamamen başka türlü çekti. Hepsini öyle yaptılar ya, o da öyle yaptı. Onun için, bilmiyorum jeneriğinde “Ali Kaptanoğlu” adı

var mudur, yok mudur?

Bir de, bir arkadaşlık yaptım ben Metin'e (Erksan). Metin (Erksan) o zamanlar çok aşıkta. Felaketti. Sevdığı kız da kaçmıştı. Metin (Erksan) çok duygusal biridir. Kızlar onu bırakıp kaçar, neden kaçarlar onu da biliyorum. Çünkü şirrettirler. Kızlar onu bırakıp kaçar, kaçınca da Metin (Erksan) yıkılır. Uzun zaman kendine gelemez. Tam o sırada Metin'in karşısına (Erksan) hayatının ikinci fırsatı çıktı. *Aşık Veyse*'den sonra, bir süre film çektirmediler, komünist diye. Birden, Atlas Film ona tekrar bir film çekme fırsatı verdi. Verdi ama, kesinlikle senaryosunu yazacak durumda değildi. Oturduk, beraber yazdık. O senaryo, *Cingöz Reca*'nın senaryosuydu. O filmün senaryosunun yarısını ben yazdım. Fakat bunlar beraberlik, arkadaşlık ile yapılmış işler. Sıfatı yok. Benim ciddi olarak Yeşilçam'a yazmaya başladığım ilk film, *Yalnızlar Rıhtımı*'dir. *Yalnızlar Rıhtımı*'yla başladım. *Şoför Nebahat* ile devam ettim. Ondan sonra yanlış hatırlamıyorsam on, onbeş film, "Ali Kaptanoğlu" ismini taşır. Ondan sonra, birden kestim. Bıraktım, Fransa'ya gittim. Çünkü, senaryo yazarlığına da aslında rejisör olmak için başlamıştım. Bütün senaristler, aynı yollardan geçmişlerdir. Önce film eleştirmenliği, ondan sonra senaryo yazarlığı, sonra sette çalışmak, sonra film çekmek. Ben üç sene *Vatan* gazetesinde sinema eleştirmenliği yaptım. Ondan sonra, önce Çetin Karamanbey'le senaryo işine başladık. Sonra askere gittim. Askerde beni muhabereye ayırdılar. Askerlikte sinema, muhabereye bağlıdır. Beni sinemacı saydıkları için muhabereci yaptılar. Askerden dönüp geldikten sonra da yine senaryo işine girdim, önce *Yalnızlar Rıhtımı*'nı yazdım. Sonra Duru Film'le çalıştım. Sonra beni Acar Film'den Murat Köseoğlu o zaman kontrata bağladı. Bana dedi ki, "üç ya da dört senaryo yazarsın. Buna mukabil bir tane de kendi çekebileceğin bir şey yazarsın, kendi imzanla." Ben bunlar için birtakım şeyler yazdım. Onunla da iktifa etmedim. Bizzat sette çalıştım. Aydın Arakon'un birinci asistanı yahut yardımcı yönetmeni gibi çalıştım. Sette film çektim, montaja girdim, dublaja girdim.

Bütün o safhaları yaşadım. O senaryoları da onlara yazdım. Fakat kendi yazdığım senaryoyu çekmek istediğim zaman, çektilermediler. Bunun üzerine bıraktım ben de. Anladım ki bunlar asla bana film çektirmeyecekler. Çünkü, benim yazdığım senaryolar onlara ters geliyor. “İş yapmaz bu senaryo,” diye düşünüyorlar. Halbuki benim ticari şekilde yazdığım senaryolar işlerine geliyor. Onları da istiyorlar. Yani beni kandırıyorlardı. Ben bunu anladım. Beni oyuyorlar. Asla bana film yaptırmayacaklar. Ondan sonra bıraktım bu macerayı. Fransa’ya gittim tekrar. Döndükten sonra Yeşilçam’a bulaşmamak için, doğru İzmir’e geçtim. Buraya (İstanbul) gelmeden, gazeteciliğe devam ettim. Yeniden, daha evvel söylediğim gibi, sinemaya intikal Ankara’da Hüseyin Karakaş’ın beni bulmasıyla oldu. Ne oldu? Ben senaryo yazarlığımı saklıyordum ve unutturmuştum meseleyi. Sinemayla hiç ilgim kalmamış gibiydi. Zaten, Ali Kaptanoğlu yazdığı için de kimse bana kondurmuyordu o işleri. Başka biri yapmış gibi oluyordu. Fakat tabii bu durumu bilen çocuklar çıktılar. Sinema meraklısı onlar, yeni rejisörler, “siz buradasınız madem,” diye, etrafıma toplandılar benim. O zaman işte Ünal Küpeli, Okan Uysaler, Hüseyin Karakaş, Ziya Öztan... Bunlar hepsi aynı gruptur. O grup, TRT grubu. Beraber toplanıyorduk. Konuşuyorduk. Sinema sohbetleri yapıyorduk. Onların sinema anlayışları, bana buradakilerden (Yeşilçam’dan) daha sağlam, daha oturaklı geldiği için, onlara senaryo yazmayı sonunda kabul ettim.

Senaryo nasıl yazdım? Senaryo yazmak istiyordum. Zaten Çetin’e (Karamanbey) *İstanbul Canavarı*’nı yazmıştım. Ben askerden dönüp buraya geldiğim zaman, şöyle bir sürprizle karşılaştım. Giderken Çolpan (İlhan) daha yeni tiyatroya ve sinemaya adım atıyordu. Geldiğimde Çolpan (İlhan), süper stardı. Birden parlamıştı ve yıldızdı. O zamanın en büyük starıydı. İpek Film’in sahibi İhsan İpekçi, sinema filmi yapmaya angaje olmuştu. Lütü Akad’a, *Zümrüt*’ü çektileriyorlardı. *Zümrüt* filmirün yıldızı Çolpan’dı (İlhan.) Sadri (Alışık) ve Fikret’le (Hakan) oynuyordu bu filmde. Ben buraya gelir gelmez Çolpan

(İlhan) dedi ki, “abi böyle böyle bir durum var, rejisörü kim olacak?” falan filan. Tabii bu vesileyle de beni, filmin prodüktörü İhsan İpekçi’yle tanıştırdı. Cem’in babası, Cem İpekçi’nin. Çok nazik, çelebi, eski Osmanlı beyefendisi. Gizli çapkın, hovarda meşrep, yedirmeyi içirmeyi seven, öyle bir zattı. Filmin çekimi sırasında, onun milleti yedirip içirmesi, filmin masraflarından daha çok oluyordu. Ekibi toparlardı. Boğaza, bilmem ne lokantasına götürür, yedirir, içirirdi. Sohbetler edilirdi. Öyle hoş bir adamdı. Ben o zaman bir pot kırdım. *Zümrüt* filmiyle ilgili konuşurken, adamcağız bana kibarca: “Biz” dedi, “şairleri çok severiz Attilâ Bey.” Ben de, “biliyorum” dedim. Nereden biliyorum? Onun söylemeye çalıştığı şey şuydu: Nâzım (Hikmet) işsiz kaldığı zaman, hep İpek Film’le çalışmıştır. İpek Filmciler ona iş olanağı sağlamışlardır. Dublaj yapmıştır, senaryolarını düzeltmiştir. Hatta şöyle acayip bir iş bile yapmıştır. Yanlış bilmiyorsam ki, doğrudur bu. *Haçlı Seferleri* diye müthiş bir film vardır, Hollywood’un. Bu *Haçlı Seferleri* filmi Türkiye’ye getirildi. Ben çocukluğumda seyrettim ve bu filmde ilk Türkçe dublaj denemelerinden biri, başarılı bir şekilde yapılmıştır. Uzun yıllar sonra öğrendim. Filmin İngilizce metninde, sözlerin birçoğu Müslümanların aleyhineymiş, senaryoyu yeni baştan Nâzım’a (Hikmet) yazdırmışlar. Vermişler, “şunu sen bir düzelt filme dublaj yapacağız” demişler. O da düzeltivermiş, değiştirmiş. Sonra mesela, cezaevinden çıktıktan sonra da orada çalışıyordu. Rusya’ya gitmeden önce. İpekçiler’in ona yakınlığı vardı. Çünkü onlar da Selaniklidir. Nâzım (Hikmet) de Selaniklidir. Yakındırlar. Bana bunu söyleyince, ben de “biliyorum” dedim, “şairlere yakınlığınızı.” Bunu söylerken bana, aynı zamanda solcu şairlere yakınız, demek istedi. Nâzım’a (Hikmet) yakınlığını kastediyor çünkü. Tabii bu hoş bir şeydir. Sonra bana arkadan, çok nazikane bir soru sordu. “Senaryoyu nasıl buluyorsunuz?” dedi. Ben de, “Berbat” dedim. Senaryo güzel değildi, bana göre. Çolpan (İlhan) bir şeyler yapmaya çalıştı orada ama ne yapmaya çalıştığını anlamadım. Adam gittikten sonra öğrendim ki, senaryo

adamın. Daha doğrusu onun değil, o bir roman yazmış, *Zümrüt* diye. O romandan, senaryo yapılmış. Sadık Bey (Şendil) yapmış galiba senaryoyu. Eyvah, şimdi ben pot kırdım diye çok üzüldüm. Fakat, o kadar kibar bir adamdı ki, “Bir daha ki filmi siz yazın” dedi, sonra devam etti, “O daha güzel olur.” Böyle bir nezaket şimdi yok. Öyle bir şey bu dünyada kalmadı tabii. Ben o mahcubiyetle tabii, hayır da diyemedim.³ “Peki” dedim. İşte böylelikle, *Yalnızlar Rıhtımı*’nu yazmaya başladım.

Yalnızlar Rıhtımı’nu yazacağım fakat ‘Çetin Karaman Bey’ tecrübesinden biliyorum ki, çekimde çok değişecek. Bambaşka bir şey haline gelecek ve belki de benim sevmeyeceğim bir şekle gelecek. Üstelik, Attilâ İlhan diye iyi kötü bir adam var! Toplumcu geçiniyorum. Oradaki konular, tezlerle, fikirlerimi uyuşturamayacaklar. Askerden de yeni gelmişim. Paraya ihtiyacım var. Bunu reddetmem mümkün değil. Üstelik bu benim için yeni bir kariyer başlangıcı olabilir. Onun için dedim ki, “en iyisi bunu takma isimle yazayım.” Peki takma ismi ne yaparım? Çok basit. Benim büyük babamın adı, Ali. Onun babası da Hasan Kaptan. Yani, Kaptan. Bunlar Alanyalı. Alanyalı Hasan Kaptan. Alanyalı Hasan Kaptan’ın oğlu Ali, benim dedem. ‘Ali Kaptanoğlu’ oradan geldi. Oraya öyle, ‘Ali Kaptanoğlu’ dedik. Öyle başladı ve öyle götürdüm uzunca bir süre.

O senaryo, *Yalnızlar Rıhtımı* senaryosuydu. *Yalnızlar Rıhtımı* senaryosunu aslında benim *Sisler Bulvarı* ve *Yağmur Kaçağı*’nda olduğunu zannettiğim, iki veya üç şiirden hareket ederek yazdım. Orada onun örnekleri vardır. Şiirleri tam

3 “1959 yılı İhsan İpekçi’nin bir çağrısıyla açılıyor. Attilâ İlhan, Çolpan İlhan’ın ağabeyi olur, o yıllarda yalnız şair olarak tanınıyor daha çok, *Zümrüt* filmi gördükten sonra İhsan İpekçi’ye ‘Niye böyle kötü konular çekiyorsunuz?’ demiş, romanı onun yazdığını bilmeden. Bunun üzerine o da Attilâ İlhan’dan bir senaryo yazmasını istemiş. İhsan İpekçi’nin elime tutuşturduğu senaryonun adı *Yalnızlar Rıhtımı*’ydı. Bu ismi çok seviyorum, çoktan beri özlediğim bir senaryoya kavuşuyorum sonunda, üstelik yazarı bir şair, ama yazar adı olarak Ali Kaptanoğlu okunuyordu baş tarafında. İhsan İpekçi de beğenmiş besbelli, gözlerinin içi gülüyordu. Gece boyu okuyup bitirdiğimde uzun süre öyle dalgın kalıyorum. Kendimi kaptırmışım, senaryo değil de Fransızca bir roman bitirmiş gibiyim. Evet Türkçe yazılı ama her şeyiyle Fransızca işte. Şiirselliği, o insanlar, konuşmaları hoşuma gidiyor, bana hiç de yabancı değiller, onları iyi tanıyorum, ilk eğitimimin bir kısmını Fransız okulunda, bir kısmını Galatasaray’da o dilde yaptım, ilk edebiyat zevkimi o dilden aldım.”

(Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, Anı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayın., sy. 277, 2004)

Rüzgâr Zehra

sünger avcıları

SEZER SEZİN
EKREM BORA
ULVİ URAZ



Birinci Film

YÖNETMEN: NİŞAN HANÇER

DENİZ DİBİNDE ÇEKİLMİŞ İLK TÜRK FİLMİ

Muzaffer
Nebioğlu

Avni
Dilligil

Kadir
Savun

Sadettin
Erbil

EMEL MİMARLIK (İstanbul) 1941

hatırlamıyorum. Ama o şiirler bana ilham verdi. Hikâye İzmir'de geçiyordu. O zaman İzmir Limanı'nın rıhtımı Pasaport'taydı. Gemiler kıçtan yanaşıyorlar. Hemen arkada oteller var, altlarında barlar var. Gelen gemiciler, daha geminin kışından baktıkları zaman, otellerin balkonlarında, pencerelerinde bar kızlarını görüyorlar. Barlara giriyorlar, onlarla ilişkiler kuruyorlar. Oralarda öyle bir şey cereyan ediyor. O atmosfer, kendime göre, benim için çok ilginç görünüyordu bana. Beni hep öteden beri etkileyen, iki savaş arası Fransız sinemasının şiirsel gerçekçiliği idi. Oradaki atmosfer benim yazdıklarım da hissediliyordu. O atmosfer orada var. İşte o atmosferi *Yalnızlar Rıhtımı*'nda vermeye çalıştım.

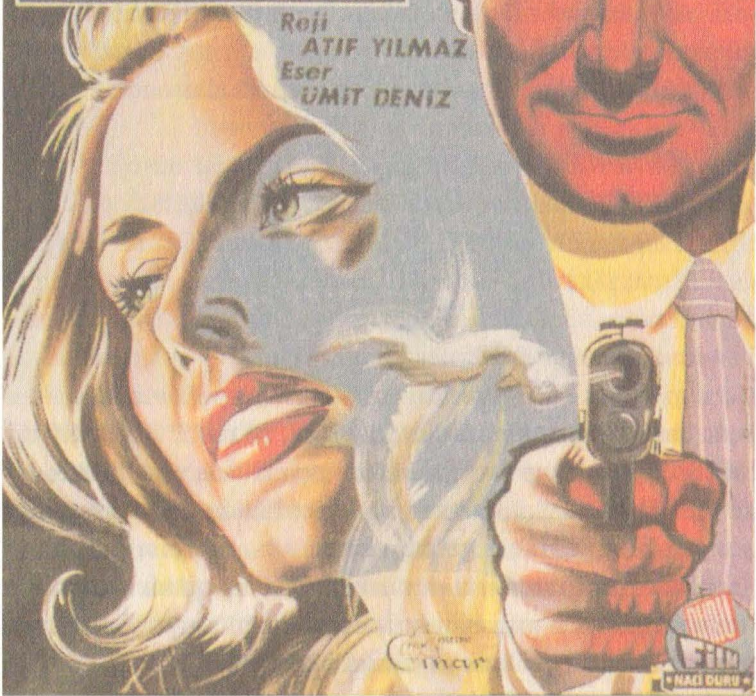
Rejisörü Lütfü (Akad) Bey olacaktı. Lütfü (Akad) Bey'le daha ilk konuşmamda anladım ki, benim yazdığım gibi çekmeyecek. Çünkü, Lütfü (Akad) Bey'in kendine göre fikri sabitleri vardı. Her rejisörün vardır. Onlara göre çekecek. Nitekim senaryoyu, İstanbul'a aktardı. İstanbul'a aktarınca işin maliyeti değişti. O atmosferi aynen vermesi mümkün olmazdı bence, olmadı da. Kötü film oldu demiyorum. Film fena değildir. Film iyidir. Ama benim tam olarak tasarladığım film değildir. O zaman bunun tartışmaları da oldu. Film piyasaya çıktığı zaman, eleştiri yazılarını bana yüklenerek yapanlara, ben cevap yazdım.⁴

4 "Evet sonuçta film gösterime konuyor ve büyük bir patırtı kopuyor. Film, oyuncular ve senaryo yazarı olarak Attilâ İlhan ağır şekilde eleştiriliyor. Oysa filmin başyazarında, 'Eser: Ali Kaptanoğlu, Senaryo: Lütfi Akad' yazılı, ama İhsan İpekçi daha bana vermeden, senaryoyu Attilâ İlhan'ın yazdığını hemen herkes biliyordu. Diyeceğim, bir tür reklamı yapılmıştı. Attilâ İlhan'ın uzun yıllar Paris'te yaşadığını, 1954'te yayımlanan *Sisler Bulvarı* adlı şiir kitabını, Fransız olan her şeye eğilimini bilen eleştirmenler, filmin Fransız şairaneliği havasına bakarak ona yükleniyorlar. *Yalnızlar Rıhtımı*'nı her şeyi ile, kırklı yılların Fransız sinemasına, özellikle yönetmen Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı* filminin kahramanlarına, genel havasına-atmosphere'ine Fransızların dedikleri gibi- benzeme özentisini eleştiriyorlar. Bunun üzerine Attilâ İlhan kendini savunacak karşılıklar yazıyor ve müthiş bir polemik doğuyor. Ben bu patırtıya katılmıyorum, daha baştan filmin başyazarında senaryoyu benim yazdığımı, her sorumluluğu yüklendiğimi belirtmişim. Attilâ İlhan'ın senaryosunu kimseye göstermeyi düşünmedim, benim senaryomu da kimse görmedi, ortada yalnız sinemalarda oynayan film var. Buna rağmen tartışma gerektiğinden uzun sürüyor, sonuçta elde hiçbir kanıt olmadığı için eleştirmenlerin savları kanıtlanamayan bir gerçeklik olarak katırken, vicdanlarda bir doğruluk duygusu ağır basıyor. Filmde üzerinde durulan tek şey, sahneye koyuştaki yenilikti. O bakımdan övülüyorum. Yenilik olduğu düşüncesine ben de katılıyorum. *Yalnızlar Rıhtımı* benim için bir dönüm noktası olacaktı." (Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, Anı, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., sy. 282, 2004)

ÖLÜM PERDESİ

MURAT DAYMAN ROLÜNDE
ORHAN GÜNŞİRAY

Reji
ATIF YILMAZ
Eser
ÜMIT DENİZ



Her birine cevap yazdım. O cevapların hepsi o zaman gazetelerde çıkmıştır. Çünkü bazı şeyleri bana yüklüyorlardı, senaryodan dolayı. Halbuki onları ben öyle yapmamıştım. Onları Lütfü Akad yapmıştı kendine göre. Neticede öyle tartışmalı bir durum oldu. Fakat sinemadan anlayan adamlar, benim sinemada bir şeyler yapabileceğimi görmüştür. İlk gören de Naci Duru'ydu. Naci Duru beni hemen çağırdı. İlk yaptırdığı iş, Mükerrrem Kamil Hanım'ın *Ateşten Damla* senaryosu. O yazmış, bu yazmış, şu yazmış. Ama senaryoyu bir

türlü beğenmemiş. Beni çağırdı. Dedi ki: “Şunu adam ediversen, sen diyalogları yaz.”

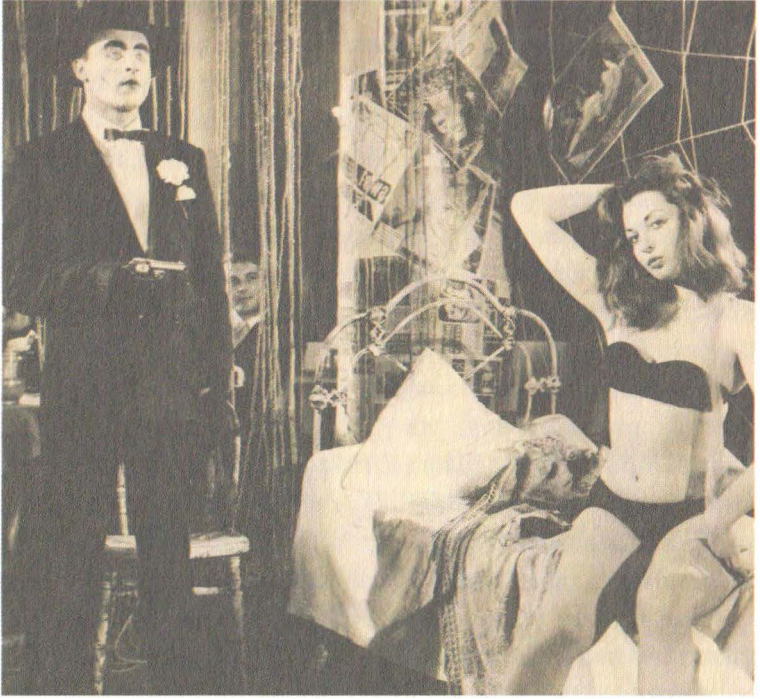
Senaryoyu ben toparladım. Ondan sonra, Memduh (Ün) çekti. Ama Memduh’un (Ün) da o zaman baş asistanı Halit’ti (Refiğ). Halit Refiğ’le çekmiş olduk kısmen de. Sonra *Şoför Nebahat* devreye girdi. *Şoför Nebahat*’ı fikir olarak ben buldum. Buldum ve beğendim. Şöyle beğendim. Türkiye’de bir kadının, çalışma hayatına girdiği zaman, içine düşeceği müşkül durumun, onu nasıl kadınlığından uzaklaştıracağını, gittikçe garip bir yerlere doğru götüreceğini, en iyi nasıl verebilirim, diye düşünürken, böyle bir şoför tipi çıkıverdi. Çünkü Türkiye’de o zamanlar şoförlü filmler çok tutardı. *Bir Şoförün Gizli Defteri* büyük bir sükse yapmıştı. Çolpan (İlhan) oynamıştı.

Şoför Nebahat’ı yazmayı düşünüyordum, bu fikrimi bir gün Hayati Bey’e söyledim. “Bir dakika Attilâ Bey,” dedi, kalktı gitti. Kapıyı kapadı. “Kimse duymasın bu çok güzel bir fikir, hemen yazın,” dedi. Senaryoyu yazdım, götürdüm. Onu da Atıf Yılmaz çekecekti, fakat Atıf Yılmaz’la ihtilaf çıktı aralarında. Çünkü Atıf, Nurhan Nur’u oynatmak istiyordu. O zamanki eşi. Naci Bey’in de gözü onu tutmuyordu. Neden? Çok basit bir sebepten tutmuyordu. Nurhan Hanım, ince ufak narin bir kadındı. Biraz tuhaf duruyordu. Oysa filmde daha erkek gibi olacak, daha yapılı biri gerekiyordu.

Fakat Atıf (Yılmaz) ile ihtilaf çıkınca, karşılıklı tartışmada –hatta beni de bir gün evden çağırdı hiç unutmuyorum– “Attilâ Bey, gelin” dedi, “Yılmaz’ı ikna edemiyorum.”

Atıf Yılmaz illa Nurhan (Nur) oynayacak, diye direndi ve filmi bırakmak zorunda kaldı. Nitekim Sezer (Sezin) oynadı sonunda. Onun üzerine bana dedi ki, “Bilmiyorum şimdi ne diyeceksiniz ama ben bir başka rejisörle anlaştım bile.”

“Naci Bey, kimdir?” dedim, korku içinde olmadık biri çıkacak diye. “Metin (Erksan)” demez mi? Metin (Erksan) benim çok yakın arkadaşım. Sinemacılıktan önce. Metin’le (Erksan) konuştuk. Metin, “Ben şöyle anladım Attilâ filmi, doğru mu?” dedi. “Doğru” dedim, iyi anlamış. Çünkü, onun da kafası sola yatkın bir adamdır O zaman düpedüz solcuydu.



Ölüm Perdesi, (Atıf Yılmaz, 1960)

Fakat, çekim sırasında biraz daha değişti. Çünkü o sıralarda bir film çıktı. Başka bir şirketin yaptığı bir film. O filmde Neriman Köksal'a, argo konuşan külhanbeyi bir kadın rolü oynattılar ve o tuttu. Biraz kaydırdılar oraya filmi. Benim koymadığım bir külhanbeyi eklendi Şoför Nebahat'a; ki o benim senaryomda yoktu. Ben sadece kızın davranışlarının nasıl bozulduğunu gösteriyordum. Fakat, bir sükse oldu. İnarulmaz ticari bir sükse. Hatta yanlış hatırlanıyorsa, Yeşilçam tarihinde var mıdır bilmiyorum, Naci Bey beni film bittikten bilmem ne kadar sonra çağırdı ve bana yeniden para verdi.

"Bu," dedi, "sizin hakkınız; çünkü filmın bu kadar tutacağını zannetmiyordum." O da, o adamın dürüstlüğüdür. Bunun arkasından diğer senaryolar gelmeye başladı. Ben, Naci Bey'e *Rüzgâr Zehra* diye bir şey yazdım sanıyorum. Onu da Lütfü Bey (Akad) çekti, Sezer (Sezin) oynadı. Ondan sonra Birsell film vardı o zaman. Onlara yazdım. Sonra, Pesen'e, Acar Film'e yazdım.

Bir de Uğur Film'e, Memduh Ün'e senaryolar yazdım. Hepsini toparlarsan 10 ya da 15 senaryo yapar. Bunların bir kısmı, başlangıçta zaten ticari olsun diye yapılmış şeylerdi. Bir kısmı da ticari ama içinde biraz da başka şeyler olsun diye düşündüğümüz filmlerdi. Tesadüf ve yahut bilmiyorum şans, hemen hemen hepsini o zamanın kaliteli saydığımız yönetmenler çekmişlerdir diyebilirim. Benim filmlerimi çeken yönetmenler kimler? Lütü (Akad) bir kaç tanesini çekti. Memduh (Ün) çekti. Ondan sonra, Aydın Arakon çekti. Ertem Göreç çekti. Nevzat Pesen çekti.

O zamanlar Ümit Deniz diye bir gazeteci vardı, Murat Davman adında bir polis tipi yaratmıştı romanlarında. Ondan adapte edilen bir polisiye çekilmesi gerekiyordu. Onun senaryosunu ben yazdım. O senaryoyu da Atıf Yılmaz çekti, yanlış hatırlamıyorsam. Hepsi iyi rejisörlerdi, benim yazdığım senaryoları çekenler. Ama orada büyük bir sorunumuz vardı: Benim yazdığım senaryonun gerçekleşme nispeti %30, %35 düzeyinde kalıyordu.

Atmosferi vermeye dikkat etmiyorlardı veya benim vermeye çalıştığım atmosferi yanlış anlıyorlardı. Hani bu şuna benzer; adam doktora gelmiş, doktor muayene etmiş, adamın sıkıntısını anlamış, "Bana bak sen böyle çok yemek yiyorsun rahatsızlığın ondan oluyor. Pehriz yapman lazım senin." demiş. Hasta, "peki doktor" demiş, gitmiş. Bir müddet sonra hasta yeniden doktora gelmiş, "Benim halim hâlâ devam ediyor" demiş. Doktor, "Ben sana pehriz yap dedim ya. Yoksa söylediklerimi uygulamadın mı?" demiş. "Yapıyorum, doktor bey" demiş, "yedi tabak yiyordum, şimdi beş tabağa indirdim."

Şimdi o mesele. Sen atmosfer olarak burada, "şunu yap" diyorsun, o kendine göre beş tabak anlıyor. Öyle başlayınca, bakıyorsun senin yazdığın o değil, hiç alakası yok.

Senin orada tasarladığın şeyle uzaktan yakından ilgisi olmayan, birtakım tipler, birtakım şeyler yapıp, senin sözlerini boşluğa söylüyorlar. Böyle şeylere rastlıyorsun. Bütün filmler boyunca, bu tip sıkıntılar oldu. Ben o zaman, o dönemde çekilmiş filmlerin içersinden birkaç tanesinin bugün yeniden

çekilebilir, olduğunu düşünüyorum. Güzel filmler olurlar çünkü iyi senaryolardı. Bunlardan biri, *Ver Elini İstanbul*'dur. Biri *Rıfat Diye Biri*'dir. Biri, *Devlerin Öfkesi*'dir. Hatta, *Ver Elini İstanbul* bir televizyon dizisi bile olabilir. O kadar rahat, geliştirilebilecek bir konu ki. *Devlerin Öfkesi* güzel bir gerilim filmi olabilirdi. İçinde aşk olan, gerilim olan bir film. *Rıfat Diye Biri* öyle bir film. Bunlar en derli topluları olarak görünüyor. *Devlerin Öfkesi* iyi bir film olmamıştı. Diğerleri o zamana göre iyi filmlerdi ve kendilerine göre başarıları da oldu fakat hemen şunu söyleyeyim ki, hiçbir zaman Yeşilçam'ın anladığı manada iş filmi olmadılar.

"YAZDIĞIM SENARYOLAR YEŞİLÇAM'IN ANLADIĞI MANADA, HİÇ BİR ZAMAN İŞ YAPAN FİMLER OLMADI. ZATEN O FİMLER İŞ YAPSAYDI TAHMİN EDİYORUM KI, YEŞİLÇAM BANA FİLM ÇEVİRME FIRSATINI DA VERİRDİ."

Zaten onlar iş yapan film olsalardı tahmin ediyorum ki Yeşilçam bana film çevirme fırsatını da verirdi. Onlar hep şunu gördüler. Bu adam teslim olmuyor. Onlara teslim olacak biri lazım. Onlar senden bir şey isteyecekler, sen onlara istediğini yazacaksın. Yani onlar katip arıyorlar, senarist değil. Bunu çok güzel söylemiştir dürüstçe Bülent (Oran), "Ben tek tabancaydım, kiralık katildim. Ne derlerse onu yapıyordum," demiştir. Ben onu hiçbir zaman kabul edemedim, yapamadım.

Nitekim ben senaristliği bırakmaya karar verip, Avrupa'ya gideceğim sıralarda, genç bir hikâyeci, senarist olmak üzere film yazıhanelerini dolaşıyordu. Adı, Safa Önal'dı, onunla Sadri'lerin (Alışık) evinde tanıştım ve Yeşilçam ile olan ilişkilerimi, izlenimlerimi anlattım.

Neden senaryo yazmayı bıraktığımı, onun da çok dikkatli olması gerektiğini yoksa Bülent'in (Oran) haline düşeceğini söyledim. O bana çok dürüstçe şu cevabı verdi: "Ben kahraman değilim," dedi. O zaman ben kahramanlık etmiş olduğumu anlamış oldum. Doğrusu kahramanlık yaptığının pek farkında değildim. Ama epeyce iyi bir kazancı bıraktım. Fena değildi

çünkü. Senaristlikten fena para kazanmıyordum. O zamana göre iyi para kazanıyordum. Nedense diğerlerine nazaran bana daha çok para veriyorlardı. Onu da tam anlamış değildim.

Mesela bir gün çok üzüldüğümü hatırlıyorum. Orhan Kemal'e rastladım. Bir yazıhaneden parasını almıştı, sevinç içindeydi, konuşuyorduk. Bana ne kadar para aldığını söylediği zaman ben dehşete düştüm. Çünkü bana verdikleri paranın nerdeyse yarısından azdı. "Orhan Abi (Kemal) Allahaşkına yapma, sen bu senaryoları getir, ben satayım," dedim. O kadar yüzü yumuşak ki veyahut o kadar ihtiyacı vardı ki. Çok küçük paralara senaryolarını veriyordu.

Ben iyi para alıyordum. Onun için mesela ben Fransa'ya giderken, o sene son gidişimdir; Yeşilçam'dan kazandığım paralarla gittim. Fena da değildi o paralar. Fakat bıraktım. Çünkü şunu hissettim, netice şu olacak ben senaryo yazmaya devam edersem, Ali Kaptanoğlu olacaktım. Attilâ İlhan kaybolacak, roman yazamayacak, şiir yazamayacak, senaryo yazacak. Bir gün hiç unutmuyorum. "Sen ne yapıyorsun yahu," dedim kendi kendime. Bu mu yani netice? Buraya mı gelmekti amaç? Anı bir karar verdim. Hepsini bırakıp gittim. Evi dağıttım.

Sinema işini bıraktım. "Bundan sonra sinemayla uğraşmam, bu beyhude vakit kaybıdır," dedim. Şimdiye kadar bunları yazacağıma romanımı yazabilirdim. Ki o yıllar da, *Aynanın İçindekiler*'i tasarlamıştım fakat senaryo işlerinden dolayı yazamıyordum. Nitekim çok iyi hatırlıyorum. Şimdi o evde Füzûzan oturuyor, ne kadar tuhaf bir tesadüf. Benim o zamanki evimde. O evin bir arka odası vardı. Çalışma odamdı benim orası. Bir gece oturdum, önümde *Aynanın İçindekiler*'le ilgili alınmış notlar: Birinci kitap *Bıçağın Ucu* olacak. Dosya duruyor, yazılamamış. Onu topladım. Gerekli bazı şeyleri topladım. Ondan sonra evin bütün eşyasını eskiciye sattım.

İnanılmayacak bir şeydi. Adam çok şaşırdı. O zaman Harbiye'de şimdi Türkiye İş Bankası'nın olduğu yer çıkıntısında bir eskici dükkânı vardı. Eski mobilya alan satan. Gittim otomobille adamı aldım, Şişli'ye götürdüm. "Bazı

eşyalar var satılacak, evde,” dedim. “Peki” dedi adam. Geldi. Ermeniydi sanıyorum. Kapıyı açtım. “Hangisi?” dedi. “Hepsi” dedim. Adam çok şaşırdı. “Nasıl yani?” dedi. “Hepsini satıyorum” dedim. Aldı eline defteri kalemi. Haciz memuru gibi. Teker teker hepsini yazıp karşısına bir fiyat yazdı. Toparladı hepsini, şu kadar para tutuyor dedi. “Tamam”, hiçbir pazarlık yoktu. Gittik, o parayı bana ödedi. Ben anahtarını adama verdim. Büyük Londra Otel’ine çıktım. Birkaç zaman da orada kaldım. Evdeki kitapları Çolpan’lara (İlhan) naklettik ve ben, buradan aldım başımı gittim. Her şeyi bıraktım. Ve Fransa’ya gittikten sonra da orada *Bıçağın Ucu*’nu yazmaya başladım. Romana orada başladım.

Askerlikten önce Fransa’ya iki kere gittim. Bu askerlikten sonraki gidişimdir. Hepsi üç keredir. İlk ve ikincisi 1950’li yıllardadır. Sonuncusu 1960’lı yıllarda. Arada on sene var. Son gidişimde üç yıl kaldım. Döndüğümde yıl, 1965 falandı. İlk iki gidişimi de, toparlarsan aşağı yukarı üç yıl yapar.

Fransa maceramın hepsi toplam altı yıl civarında bir şeydir. Fakat, bir kere de bitmemiştir. Arada gitmeler, gelmeler vardır. Hatta on senelik bir hasıla vardır son gidişimde. Son gidişim benim için çok iyi oldu.

Neden çok iyi oldu? Çünkü ilk gidişlerimde daha çok sosyalizm meseleleriyle kafam doluydu ve Jön Türkler Birliği’nin hareketi içindeydim. Nâzım’ı (Hikmet) kurtarmaya çalışıyorduk. O patırtıların içindeydim. Sinema, sanat vs. ile dolaylıydı alakam. Gidiyordum filmolojiye misafir öğrenci olarak ama tam kendimi veremiyordum. Sinemayla daha çok bir militanın ilgilendiği kadar ilgilenebiliyordum.

Ama son gidişimde, belirli sinema pratiği olan bir insan halinde gittim. Ve orada çok da ilginç şeyler oldu. Bir reklam şirketinde iş bulur gibi oldum. Senaryo yazma işi. Partiden bir Fransız arkadaşım vardı. “Ne yapıyorsun sen?” dedi. “Ben buralardayım, şimdi hiçbir şey yapmıyorum,” dedim. Roman yazıyordum. “Çalışmak istemiyor musun?” dedi. “Çalışmak isterim de, beni kim çalıştırır?” dedim. Fransa’da çalışma kartım yok, hiçbir şeyim yok. “Ayarlarınız, Mösyö Moris’e

götüreyim seni,” dedi.

Bir adama götürdü beni. Mösyö Moris, reklamcı bir adam, sempatzandı herhalde, partiyi tanıyan. Konuşuldu, bana dedi ki, “Siz”, dedi “nesiniz?” “Senaristim.” “Kaç senaryo yazdınız,” dedi. Söyledim, “On beş, yirmi tane.” “On beş tane az,” deyince, “Yok dedim, yanlışınız var ben uzun metraj senaryodan bahsediyorum.” Reklam filmi için on beş sandı. “Türkiye’de uzun metrajlı film o kadar yapılıyor mu?” dedi. “Türkiye’de senede üç yüz elli film yapılıyor” deyince, Mösyö Moris dehşete düştü. Fransa’da o yıllarda seksen film yapılıyordu. Sonunda işte ben orada reklam filmi senaryoları denedim, yaptım. Onlardan para kazandım biraz. Fakat adamların en çok şaşırdıkları nokta şu oldu: Onların başları sıkıştığı zaman ben montaja da giriyordum.

Sinemanın her haltını bilen birisi halindeydim. Tabii bu düşünceyle oraya gitmek ve bu defa orada yine bütün klasikleri ve diğer güzel filmleri bu kafayla seyretmek benim sinema anlayışına bambaşka şeyler kattı. Çünkü, öncekilerin daha çok politik açıdan bakılmış daha çok içerik yönü ağır basan değerlendirmeler olduğunu, halbuki bu taraftan bakınca başka numaraların çıktığını daha iyi gördüm.

Eskiden gözüme çarpmayan montaj hatalarını hemen fark edebiliyordum. Fakat oradaki hayatım, hiçbir şekilde o son macera sırasındaki kadar sinema ağırlıklı olmadı. Daha çok edebiyat ağırlıklı oldu. Orada bir taraftan, *Bıçağın Ucu*’nu yazarken diğer taraftan da *Fena Halde Leman*’ın ilk temellerini atmaya başlamıştım. *Aynanın İçindekiler*’in bütünü üzerine kafa yordum.

Fransa’dan dönerken de bir daha Yeşilçam’a bulaşmayayım diye, doğru Venedik’ten İzmir’e gittim. Yeniden gazeteciliğe intikal ettim. Fakat işte Ankara’da yine sinemaya döndüm.

O sıralarda yine uzun metraj senaryoları tasarlamadınız mı?

Sinemadan kopmak istemediğim doğru. Çünkü benim içimde bir şey vardı. Ben şu düşüncedeydim. Hâlâ o

düşünceleyim. Düşünceme göre, yeni bir Türk sinemasının doğabilmesi ve gerçekleşebilmesi için, iyi bir Türk romanının, iyi bir Türk şiirinin doğabilmesi ve gerçekleşebilmesi için gerekli şartların oluşması lazımdır. Bunları birbirinden ayıramazsınız. Bunu da ben şuraya getirip bağlamışım hep.

**"BEN REJİSÖRÜ GERÇEK YARATICILIĞI YAPMAK ZORUNDA
OLDUĞU YERE İTİYORDUM. AMA ONLAR KOLAY
YARATICILIK YOLLARI İÇERİSİNDEYDİLER."**

Sanatın teknik imkânlarını, kültürün ulusal imkânlarıyla bağdaştıramadığınız taktirde yapacağınız sentezler başarılı olamaz. Bu düşünceleydim. Kendime göre de ulusal bir sentez nasıl yapılması lazım geldiği hakkında fikirlerim vardı. Gerçekçi bir yazar ve gerçekçi bir sinemacıydım. Ama bunun şiirsel bir yönü ve estetik bir yapısı olması gerektiğini düşündüğüm için yapabileceğim senaryoların belirli bir kalitenin üstünde ve Türkiye'nin ihtiyacı olan senaryolar olacağını düşünüyordum. Bunu gazetecilik zamanında da düşünüyordum. Hatta hatırlarım İzmir'de gazetecilik yaparken, arada bir Çolpan'lara geliyordum. Sadri (Alışık) derdi ki, "Ya Attilâ bir şeyler yazsana." Ben de, "Kime yazayım? Görmüyor musun neler çekiliyor?" diyordum. Hiçbir Yeşilçam yönetmeni de, "Bana senaryo yaz," diye gelmedi. Senaryolar hep belli bir çevre içerisinde yazılıyordu. Çünkü şu rahatsızlık hepsinde vardı. Bugün hâlâ vardır. Ben sinema teknolojisini iyi bildiğim için, öyle bir demir senaryo veriyorum ki, rejisör sıkışıyor. Çünkü ben rejisörü gerçek yaratıcılığı yapmak zorunda olduğu yere itiyordum. Anlatabiliyor muyum? Bu çok önemli bir noktadır. Onlar kolay yaratıcılık yolları içerisindeler. Yaratıcılık diye, senaryoyu bozup, kafasında esen iki, üç fanteziyi araya sıkıştırmak sanıyor. Hayır o değil. Senaryoyu koruyup, elindeki öteki imkânlarla –ki sonsuz onlar– aktörden tut ışığa kadar, elinde müzik, efekt daha neler var. Kamera hareketleri, montaj. Bin tane imkânın var senin. O imkânları sen yaratacaksın. Filminin sana ait olduğu oradan ortaya

çıkacak. Senaryoyu bozarak değil. Onları oraya itiyorum ama bu da onlara çok zor geliyor. Aksi halde şöyle bir ithamla karşılaşıyorlar: “Kim çekse Attilâ İlhan filmi olur.” O zaman böyle bir şey oluyor. Neden o? Çünkü yaratıcılıkları yok. Yaratıcı olabilseler. O senaryoyu bozmadan başka bir şey çıkarabilirler. Ama yaratamıyor, çıkaramıyorlar. Onu çıkardığı taktirde tamam oldu. Ben tam bu nokta da başka bir şey söyleyeyim.

**“YEŞİLÇAM, İDDIALI OLABİLEN VE KONULARI BİLEN
BİRİ İLE ÇALIŞMAKTANSA, UYSAL KİRALIK BİR
TABANCAYLA ÇALIŞMAYI TERCİH ETTİ.”**

Zannediyorum ilk defa söyleyeceğim. Benim senaryolarımdan film çeken arkadaşların çoğunun filmleri başarılı olmuştur. Ama ben çekseydim öyle çekmezdim. Attilâ İlhan filmi çekmiyorlar. Attilâ İlhan senaryosu çekiyorlar. Ben rejisör olarak o filmleri çeksem belki o açığı kullanmam. Belki kamera hareketini yaptırmam. Montajı değiştiririm belki. Efekti başka şekilde kullanırım. Bilmem nerede ne yaparım. Fakat onlar sinema ile iddialı olabilen ve konuları bilen birisi ile çalışmaktansa, uysal bir kiralık tabancayla çalışmayı tercih ettiler. Hep onlara gittiler. Doğrusu ben bundan rahatsız olmadım. Çünkü ben yalnız senaryo yazarı değilim. O arada ben romanlarımı yazdım. Gazeteciliğimi yaptım. Ama fırsat çıkınca da tekrar yeniden senaryo işine girdim. Diziler yazdım bu defa. Dizilerde başarılı oldu. Neden? Çünkü çocuklar daha dikkatli çektiler. Nüanslara baktılar. Yeşilçam nüanstaki bihaberdir. Yeşilçam sineması nüans tanımaz, nüans yapmaya çalışan rejisörler sanat rejisörleri diye lanetlenmiştir. Herşey çok siyah yada beyaz olacaktır. Ara tonlara tahammülü yoktur. O zaman da söyledim, şimdi de söylüyorum. Yeşilçam tam bir lümpen sinemasıdır. Lümpen sinemasının özelliklerini yok edemediği için ve kendi içinden daha iyisini yapamadığı için batmıştır. Kendi içinden daha iyisini yapabilmeyi sonraki gelen kuşaklar da şimdiki filmler gibi filmler yapmak

zannetmişlerdir. O sarkacın bir uçtan, bu defa da tam öteki uca gitmesidir. Bu da yanlış. Oradan da yine Türk Sineması seyirciyi fethedemez. Eskiden, seyirciyi fethediyorlardı. Fakat sinemayı fethedemiyorlardı. Şimdi sinemayı fethetmeye çalışıyorlar fakat seyirciyi fethedemiyorlar. Şimdiki sorun da bu. Çünkü bu sinema, seyirci sineması değil. 'Experimental' sinema bu. Tecrübe sineması. Bu sinemayla sen hiç kimseyi fethedemezsin.

Buna benzer bir şeyi ben, 1949 senesinde Paris'te yaşadım. Robert J. Flaherty diye bir rejisör vardır. Pek ünlüdür. Hollywood'a kafa tutmuş rejisörlerden sayıldığı için biz onu çok tutardık. Filmlerini, Sovyetler de destekliyordu. O sıralar Paris'te bunun bir filmi oynadı. İsmi yanlış hatırlamıyorsam *Louisiana Story*⁵. Bizim partili arkadaşlardan biri dedi ki, "Attilâ bu filmi görmek zorundayız. Çünkü, bu filmi parti destekliyor. Üstelik Hollywood'a kafa tutan bir adam. Bu yönetmenin filmi gidip görelim." Film uç bir sinemada oynuyordu. Kalktık, gittik, sinemada yer bulamadık. Çocuk biraz paralı bir oğlandı, loca tuttu. Gittik locaya oturduk, bekliyoruz, Louisiana Story başladı. Filmin ilk on dakikasını gördükten sonra ben notumu verdim. Bu film insanı oturduğu yerde mükemmel uyutur. Benim hissim bu. Fakat şimdi oğlan yanımda. Partili martili, neme lazım söyleyemiyorum. O direniyor seyrediyor. "Aaa işte bak güzel," güzel falan değil rezalet. Sonunda antrakt oldu. Bana "sen bu işe ne diyorsun" dedi? "Ben gitmeyi düşünüyorum," dedim. "Ne kadar akıllı adamsın," dedi. Kalktık, çıktık.

Şimdi kötü bir film miydi, değil. Şu yanlış yapıyorlar. Bu yanlış büyük bir yanlış. Amerikan sineması Hollywood'da bir montaj tekniği geliştirmiştir. Bu geliştirilen montaj tekniğinin bir ritmi vardır. Bu ritim kafadan atılmamıştır. Bu ritim seneler içerisinde denene denene sonunda bir yere getirilmiştir. Kıvamı bulunmuştur. Bu ritim sayesinde Hollywood bütün öteki sinemaları yerle bir etmiştir. Bunun karşısında ne Fransız

5 Louisiana Story, Yönetmen: Robert J. Flaherty, Senaryo: Robert J. Flaherty, Frances H. Flaherty, 1948

ne Alman ne de Sovyet sineması direnebilmiştir. Bunun kerameti nerededir. Bunu düşünmek lazım. Ben bunu çok düşündüm. Ve buldum. Bulduğum çok basit bir şey. Sanayi toplumuna geçmişsen, bir devirden sonra sanayi ritmini bulmak zorundasın. İnsanların bütünü sanayi ritminde yaşarken sen Sovyet sineması gibi kırsal bir ritimde götüremezsin işi. Sovyet sineması kırsal bir ritim içindedir. Neden çünkü büyük arazisi var. Çok geniş toprak. Büyük gökyüzü. Yaşadıkları hayat o. Onlar daha hâlâ sanayiye Allahın dağına fabrika kurmak sanıyorlar. Sanayi o değil. Sovyetler Birliği sanayi gücü oldu, sanayi toplumu olmadı. Görüyoruz işte hâlâ da olmadılar. Kırsal bir toplumla, şehirselleşen bir toplum arasında bir yerlerdeler. Şimdi onun için Sovyet filmlerini seyrederken sahneler bitmek bilmez, insanlar yürür Allah yürür. Böyle bir uzunluk böyle bir genişlik vardır.

Düşündüğün zaman şunu buluyorsun: Bu kırsal insanın zaman algılayışıdır. Çünkü kırsal insan, zamanı mevsimlerle ölçer, saatlerle değil. Yaz gelecek hasat olacak. Sonbahar gelecek ekim yapılacaktır. Kış gelince, oturulup dinlenilecektir. Onlar için mevsimler söz konusudur. Böyle bakan bir insan için zaman geniştir. Sanayi toplumunda üretim kayış üzerindedir. Kayış belirli bir norma göre ayarlanır, belirli sürelerle tık tık tık önünden geçer. Şimdi bu geçiş içerisinde yaşamaya alışan insan, randevusunu dakik vermeye, dakik yetişmeye, otobüslerin saatini bilmeye, banliyö trenini kaçırmamaya, bu ritim içerisinde yaşamaya alışır. İnsan bu ritim içinde herşeyini yaşamaya çalıştığı zaman, bu ritim içerisinde anlatılmasını ister. Sen onun karşısına geçip, geniş kırlar ve ovalar açarsan ağırlık çöker, gider.

Louisiana Story, filminde neredeyse kimse yok. Bir çocuk kırlarda koşturuyor. Tamam koşturuyor, koşturuyor da peki ne yapalım? Onun için ben şu düşünceye vardım: Sonunda önemli olan sanayi toplumunun ritmini reddetmek değil. Bunu iyi kullanmak. Bunu Hollywood kötü kullanıyor olabilir. Çünkü o maksatlı. Seni budala haline getirmek için kullanıyor o ritmi. Ama sen akıllıysan bu ritmi iyi kullanırsın. Bunu yapan

rejisörler var. Sen de öylesini yapacaksın. Şu halde Hollywood sinemasından kaçıyorum diye, o montajdan kaçtın mı kaybettin. O montajdan kaçıp da hayatını sürdürebilen bir sinema yoktur. Bu çok açık seçik ortadadır. Bunun aksini söylemek, absürd olur. Yeni Sinema diye Fransızlar bir şey çıkardılar. Bitti. Hiçbirisi durmuyor. Yani şimdi bir kişi çıkıp başarılı olabilir. Mesela ben Fassbinder sinemasına baktığım zaman, Fassbinder sinemasında bir dağınıklık görüyorum. Oyalanma ve saplantı var. Montaj ritmi çok farklı değil. Geçen gün *Lili Marlen*'i izledim. *Lili Marlen* tamamen Amerikan montajına göre yapılmış bir film. Akıllılar bunu reddetmiyorlar.

Andrei Wajda, onda da aynı şeyi görüyorum. Montaj o ritimde gidiyor. Fakat psikolojiyi öyle ayarlıyorlar ki, sen o ritmi başka algılayabilirsin. Sidney Lumet'de de aynı şey var mesela. O da aynı montajı kullanıyor. Ama film başka bir film oluyor. Şu halde esas mesele şu: Sanayi toplumunda, sanayi ritmi ve sanayi montajı hakim olacak. Ama bu montajı iyi veya kötü kullanmak senin elinde.

Ben Hollywood'un karşısında olacağım diye, kırsal montaja gittin mi veyahut psikolojiye savruldun mu o zaman gittin. Sinema olarak yaşamın mümkün değil. Yaşamın mümkün değil derken şunu kastediyorum.

Sanat eserinin yaşayabilmesi mutlaka o üçgenin gerçekleşmesiyle mümkün. O da şu: sanat eseri, sanatçı, seyirci veyahut okur. Bu üçgen tamamlanmadığı zaman sanat eserinin hiçbir anlamı yok. Çünkü sanat eseri bu üçü tamamlanırsa var. Aksi halde çekmecede veya rafta. Fonksiyonel değil. Çünkü sanat eseri fonksiyonel olmak için yaratılıyor.

İlk sanat eseri niçin yaratıldı? Duvara av çizgileri çizdiler. Çünkü ava gideceklerdi. Fonksiyonel.

Bu bakımdan o montaj esası üzerinde ben hep direndim. Hâlâ da aynı fikirdeyim. Yeni Türk sinemasının da hatası orada. Bu montajdan kaçmaya çalışıldığı sürece, hikâyenin bir iskeleti olmadığı, bir zaman içinde yürümediği, insanların kim olduğu sınıfsal ve sosyal olarak anlaşılamadığı ve olay müphem

bırakıldığı taktirde seyirciye ulaşmak mümkün değildir. Çünkü sanayi toplumunun insanı, her şeyi dakikasında öğrenme olanağına sahip bir insandır.

Sen ona her şeyi müphem bıraktığın bir şeyin karşısında bırakırsan onu sevmez. Seven olur. Bunun içerisinde küçük bir yüzde bunu sevebilir. Bu yüz bin kişi olur. Yüz elli bin kişi olur. Ama bu kalabalığa ulaşmak demek değildir. Bu bakımdan ben de Türk sinemasının sonradan bulduğunu zannettiği yolun gene yanlış bir yol olduğu düşüncesindeyim. Bu defa da öteki uçta kayboluyor Türk rejisörleri. Çünkü montajı kırdılar.

‘Experimental’ sinema montajıdır. Yahut Sovyet sinemasından gelen bir montaj oldu. O sinema öyleydi. Ağır ve uzun ritimler. Resim olarak çok güzel fakat muhtevayla direkt ilişkisi olmayan görüntüler. Bozkır görüntüleri vardır. Çok hoş görüntüler bunlar. Peki ne olacak şimdi? Seyirci onun derdindedir. Son dönem Sovyet sinemacıları bunu anlamışlardır. Bazı güzel filmleri oldu o zaman. Bunları da hatırlıyorum.

Türk sinemasında, filmlerini sevdiğiniz yönetmenler var mı?

Çocuklar kötü filmler yapmıyorlar. Gayretleri var hepsinin, çalışıyorlar. Bir şeyler yapmak istiyorlar. Fakat hareket noktaları yanlış olduğu için filmler başarısız oluyor. Seyirciye ulaşamıyor.

Ömer (Kavur) sinemayı bilmiyor diyemezsin. Çocuk biliyor. Gayret ediyor. Adaptasyon yapıyor. Bir şeyler yapıyor, yapıyor ama bir hareket noktası var ki, sinema denen sanatla taban tabana zıt. Sinema denen sanat, kalabalığa film yapma sanatı. Yani sinema, ‘ticarettir’ sonuçta. Sinema denen sanat, bu. Kalabalığa sinema yapmak niyetinde yahut mecburiyetindeysen o zaman insanları ilgilendiren şeyler anlatmak zorundasın. Kendini anlatıyorsun bana, durmadan kendini anlatıyorsun. Bir kere ben seni seyredirim, çok enteresan bulurum. Bir kere daha...

O zaman senin meraklın olan birtakım insanlar seni seyrederek. Ama herkes senin meraklın değildir. İşte bu ölçüyü kaçırmıyorlar.

Bu ölçüyü kaçırdıklarında iş bozuluyor. Bir de şöyle bir yanlışla düşüyorlar. Bu arkadaşların büyük bir kısmı seyirciyi yok sayıyor. Ben bu meseleyi aralarından bazılarıyla konuşmuşumdur. Hep şunu söyledim: Çocuklar flash-back yaparken bizim seyirciye telefon etmek lazımdır. Neden? Anlayamaz da ondan.

Bütün film kafasında birbirine karışır da ondan. Şimdi sen ben yenilik yapıyorum diye flash-back sırasında seyirciye telefon ettirmezsen ayvayı yedin, film bitti. “Ben zoom kullanmam.” Ne şimdi bu? Sen zoom kullanmazsan orada da ayvayı yedin. Çünkü bunlar öyle şeylerdir ki, senin işini kolaylaştırmak için icat edilmiştir.

Bazı edebiyatçılar, “nokta kullanmam, virgül kullanmam, hiçbir şey kullanmam,” derler. Bu bunun gibi bir şeydir.

Senin birtakım imkânların var. Niye bunları daha iyi kullanmayı düşünmüyorsun da, kullanmamayı düşünüyorsun. Daha iyi kullan, daha iyi anlaşılabilir. Herkes de bundan hisse kapsın değil mi? Böyle yanlışlar yapıyorlar. Bir de benim şöyle bir düşüncem var. Hepsi için söylemiyorum. Bir kısım rejisörlerin kafasında, nasıl bir film çekecekleri önceden belli değil.

Halbuki bir film senaryo aşamasında çekilir. Senaryo, çekim senaryosu haline geldiği zaman film bitmiştir. Ondan sonra sadece uygulama vardır. Bizim rejisörlerimiz içinde sete gelip, “şimdi ne yapacağım” diyen bir sürü rejisör bilirim. Uzun süre kamerayı nereye koyacağını, kimi nereden hareket ettireceğini, kimin nereden geleceğine dair hiçbir hazırlığı olmayan rejisörlerimiz vardır. Film öyle çekilmez. Sen eğer onun nasıl hareket edeceğini daha önceden tasarlamadıysan yapamazsın. Çünkü, Antonioni’nin, Visconti’nin sahne krokileri vardır. Ve bütün bunlar filmde çok önce yapılmıştır. İki sene filmin üzerinde çalışıyorlar. Ben bunu kendi konuşmasından dinledim. İki sene uğraşıyorlar bir senaryo üzerinde ama



Orhan Günşıray, *Ölüm Perdesi* (1960) filminin bir sahnesinde

senaryo bittiği zaman, film de bitiyor. Ondan sonra çekim kalıyor. Çekim çok kolay bir şey. Neden? Çünkü rejisör ne yapacağını önceden biliyor.

Bizde rejisör, sete gidip “şimdi dur bakalım ne yapalım?” diye düşünmeye başlar. “Sen oradan bir gel! Hayır olmadı bir de öbür taraftan gel.” Öyle değil o iş. O iş öyle değil. Neden



Hollywood'da bir film çekimi için beş hafta yetiyordu? Hollywood bu işi öyle örgütlemişti ki.

Diyelim rejisör filmin ikinci haftasında hastalandı, üçüncü hafta bir başkası gelip bıraktığı yerden filmin çekimini sürdürebilirdi. Neden? Her şeyden önce teknisyendiler ve bu işi iyi biliyorlardır. Üstelik senaryo da hazırdır. Sette bulunan



Dişi Kurt, (Lütfi Ö. Akad, 1963)

herkesin yapacağı iş bellidir. Bütün mesele orada. Bu yöntem bizde zorluk çıkarıyor.

**"TÜRK REJİSÖRLERİNİN KALABALIKLA İLİŞKİ KURMAYA ÇALIŞMASI
LÂZİM GELİRKEN, TAM TERSİ ÇOĞU KALABALIĞA KÜSTÜLER.
İŞTE BU YÜZDEN HEPSİ BATTI."**

Bizde 'auteur sineması' denen sinema, birtakım insanların kendilerine ait, kafalarında çok da netleştiremedikleri birtakım sorunları, kalabalığın karşısına çıkarması şeklinde anlaşılmıştır. Hani kafalarında netleştirseler gene bir netlik olacak. Kafaları da net değil, karışık. Daha ne yapacaklarını bilemiyorlar. Olmaz. Şiir buna elverişli olabilir. Şiir kalemle,

kağıtla senin aranda bir meseledir. Bir editör bulursun bastırırsın. Mesele de biter. O kadar da pahalı bir şey değildir. Ama sinemada bu olmaz.

Sinemada senin o andaki kararsızlıklarını, tereddütlerini, hayallerini veyahut fantazmalarını film yapman için para ödeyecek sponsor da her zaman bulamazsın. Öyle enayi çok yok. Çünkü onlar da bir kere öderler. Sonrada gidip seyrederler “bu adam ne yapıyor yahu?” der ve bir daha para vermezler. Çünkü onların da kendilerine göre sarf ettikler paranın bir yere gitmesi lazım. Çünkü iş dilencilğe dönüştü. Prodüktör diye bir kavram yok. Eline bir senaryo alıyorsun. Kapı kapı dolaşıyorsun. Durum, “Allah rızası için şuna biraz para verin” oluyor. O bakımdan, bu aşamada en çok Türk rejisörlerinin kalabalıkla iletişim kurmaya çalışması lazım gelirken tam tersine çoğu kalabalığa küstüler.

İşte bu yüzden bu çocukların hepsi battı. Bu filmlerle kendilerini kurtaramazlar. Kendi aralarında bir çete gibi çalışıyorlar. Şimdi birisi bir film yapıyor. Öbürlerinin hepsi onu göklere çıkarıyor. Eleştirmenler de o takımın içerisinde. Bu züğürt tesellisidir. Bunlar bir şey getirmez insana. Rejisörleri yaşatan eleştirmenler değil, seyircilerdir.

Orson Welles hiç Oscar alamamıştır. Hadi yık bakalım Orson Welles'i. Mümkün değil. Bu şiirde de böyledir. Edebiyatta da böyledir. Namık Kemal'in Türkiye'nin en iyi şairi olduğunu kim söylüyor. Ama Türkiye'de herkes Namık Kemal'i bilir. Mesele burada. Bu işin püf noktalarından birisidir.

En önemlisi Charlie Chaplin gibi olabilmektir. Hem kendine mahsus olacaksın, hem çok değişik olacaksın, hem de herkes seni anlayacak. Chaplin'i anlamayan yoktur. Önemli olan bu formülü her alanda uygulayabilmek.

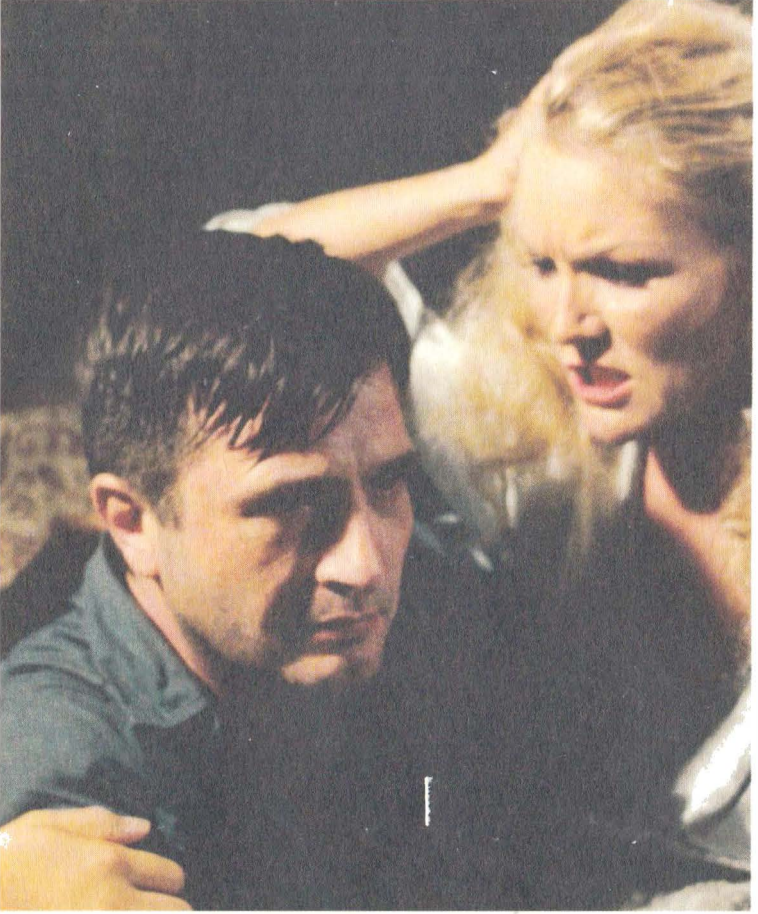
Chaplin'in bütün filmleri melodramdır. Kötü adam, iyi adam, zavallı çocuk. Yeşilçam sineması ne kullanıyorsa Chaplin de aynı şeyi kullanıyor. Nasıl Chaplin dünya çapında oluyor da, Yeşilçam sineması lümpen sineması oluyor. İşte burada kültür farkı ortaya çıkıyor. Çünkü bizim rejisörlerimizin kültürleri, lümpen düzeyindeydi. İçlerinde doğru dürüst kitap okuyan



çok azdır. Adama üç tane sinopsis götürdüm. Beşer ya da yedişer sayfalık. “Buyurun bunlardan birini seçin” dedim. “Anlat bana” dedi. Adam üç tane sinopsis okumuyor. Dahasını söyleyeyim. Çok başıma gelmiş bir olaydır. Senaryoda yazılı şeyleri okuyup, çekenlerin bir kısmının okuduklarını anlamadıklarını gördüm. Orada yazılı. Ama okuduğunu anlamıyor, başka bir şey anlıyor.



Rüzgâr Zehra, (Nişan Hançer, 1961)



Sokaktaki Adam, (Biket İlhan, 1995)

Alain Robbe Grillet, İstanbul'da bir film çekmiş. O filmi hatırlıyor musunuz?

Ben o filmi Fransa'da gördüm. Alain Robbe-Grillet o zaman ülkesinde sansasyon yapan bir yazardı. Kendine göre yeni bir romancılık tarzı ortaya çıkarmaya çalışıyordu. Edebi olmayan bir tarz bile diyebilirsin ona. Bunu şöyle açıklayayım, 2 Şubat Cuma günü saat 10.55'te Elmadağ'daki Divan Pastanesi'nin kapısından içeriye yeşil pantolonlu, kırmızı kazaklı, kolundaki Avlon marka saate bakan, saçları bilmem ne renk, detay detay

hepsini anlattığı tipleri yazardı. Filmlerindeyse montaj tekniği farklıydı. Yani kaydırmalar yapıyordu.

Fakat İstanbul'da çektiği filmi tam bir fiyaskodur. Tam bir batılı dangalağının Türkiye'ye gelip oryantalist bir bakış açısını yansıtmaya çalıştığı beyhude çabalaradır. Bazı sahneler geçerken fonda sürekli Kur'an okunuyor. Camiye gitmiş Kur'an sesi duymuş çok etkilenmiş. Banda kaydetmiş bunu. Türkiye çok Müslüman bir ülke. Olur. Her dakika okunur. O da olur. Şimdi filmün konusu polisiye. Konu olarak çok cazip. Ama sahnelerde fon sesi olarak sürekli Kur'an sesini kullanıyor. Olacak iş değil. Zaten film de çok tutmadı. Beğenilmedi o kadar. Yeni sinema işte o.

Fransızların yeni sinema teşebbüsleri. Bu yönetmenler o dönem *Chair du Cinéma* etrafında toplanmışlardı. Aslında sinema eleştirmenleriydi bunlar. İlk anlarda Fransız şürsel gerçekçiliğinin büyüklerine karşı çıktılar. Özellikleri buydu. Bunlar kimlerle uğraştılar. Jean Renoir'la uğraşıyorlar. Marcel Carné var. O zamana kadar, Fransız sineması demek bunlar demek. Bunlar çıkıp onları eleştirirken iki yönden hareket ettiler. Birincisi, orada haklılar tabii; bunların Avrupa sinemasının bütününüle montajda geri kalmış olduğunu, teatral bir sinema olduğunu söylediler. Oyuncuları, tiyatro oyuncularını olduğu için tiyatro yaptıklarını söylediler. Bunda haklılık çok, doğru. Fransız sinemasının bütün aktörleri tiyatro aktörleridir. İkincisi de, o da doğrudur; montajda bütün Avrupa sinemasında olduğu gibi Fransız sinemasında da Amerikan sinemasının o ritmi asla olmadı. Ağır, çok ağırdı. Yavaş akıyordu, Almanlarda da öyleydi. Bir ritim vardı. Bu iki şey doğruydı. Ondan sonra sinemaya intikal edip, yapmaya başlayınca bunların içerinden Godard çok çarpıcı bir adam olarak ortaya çıktı. Fakat sonra yavaş yavaş soytarılığa doğru gitmeye başladı. Kişi olarak da gayri ciddi olmaya başladı. Çünkü ben bir televizyon programında Godard ile konuşurken, Godard'ın oturduğu yerden kalkıp ellerinin üstünde yürüdüğünü gördüm. Bunu yaptı. Bunu niye yaptığını da anlamak mümkün değil adamın. Böyle bir şeyler yapıp, dikkat

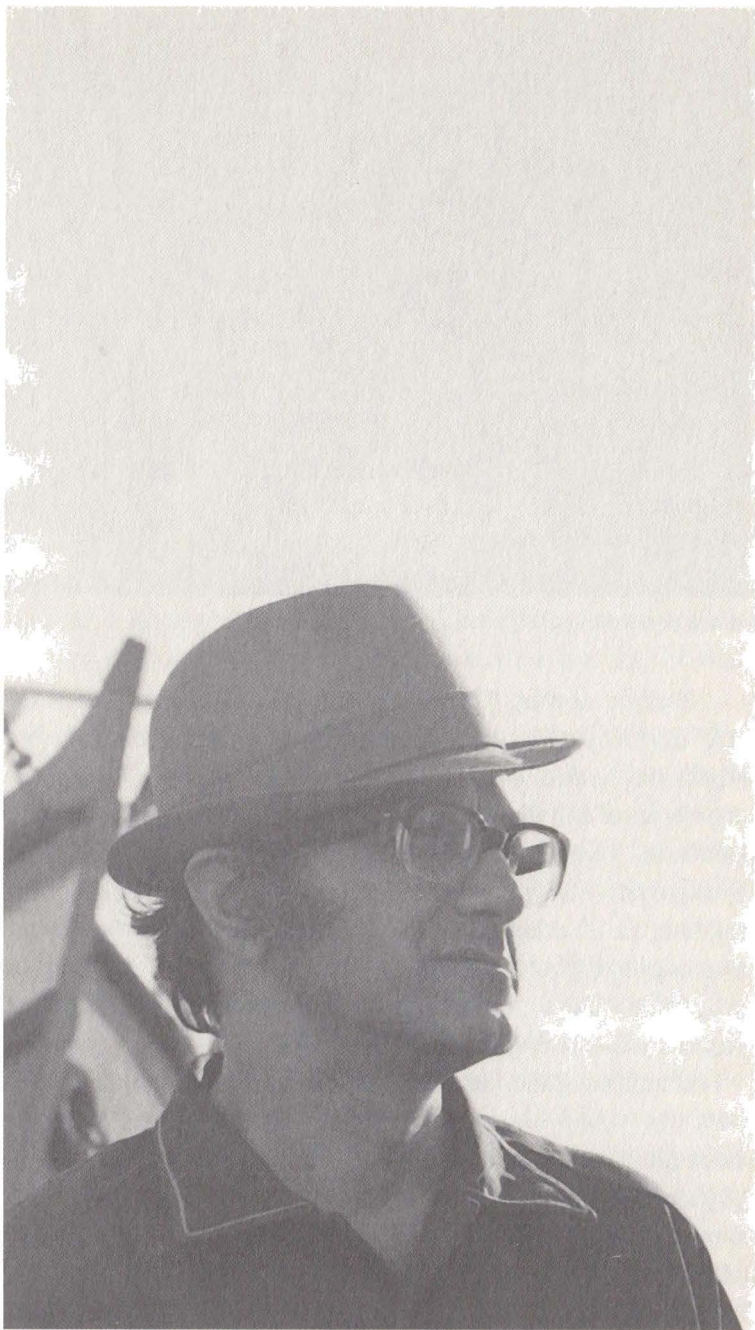
çekmek isteyen tuhaf bir adam oldu. Bunların içerisinde Alain Resnais en akli başında rejisör olarak çıktı. Bir tek o derli toplu bir kaç film yaptı. Fakat hiçbirisi bana sorarsan, nasıl II. Dünya Savaşı sonrası edebiyatı, asla I. Dünya Savaşı sonrası edebiyatının yarısını yapamadıysa Fransa'daki bu yeni Dalga rejisörleri de kendilerinden önceki o eleştirdikleri adamların dörtte birini bile yapamadılar. Bir kaç iyi film vardır. Vardır tabii. Elbette var. *400 Darbe* gibi, *Serseri Aşıklar* gibi güzel filmler olmuştur. Sonunda bunlar Amerikan sineması etkisinde bir sinemanın ortaya çıkmasına yol açtılar.

Fransız sinemasının iki büyük adamı Jean-Paul Belmondo ile Alain Delon olmuştur. Onlar da Amerikan filmleri yapmışlardır. Ve o güzel Fransız sinemasını dejenere etmişlerdir. Çünkü pekâlâ o büyüklerden hareket edilip, ritim değiştirilerek ve yeni Fransa'nın muhtevası ele alınmak suretiyle modern, değişik, çarpıcı bir sinema yapılabilirdi, yapamadılar. Edebiyatta da yapamadılar. Fransız burjuvazisi bitmiş. Fransız burjuvazisinin artık içeriği yok. Yeni şey üretilemiyor. Bitmiş.

Şehirler; onları tarif etmenizi istiyorum. Bir senaryoya, şiire kaynaklık eden bir bağlantı, bir duygu olarak yaşadığınız şehirler...

Türk edebiyatında başından itibaren beni köylülük rahatsız etmiştir. İlericiliği köylülükle bir tutmak beni daha çok rahatsız etmiştir. Çünkü ben Marksistim. Marksizm de çok açık seçik yazılmıştır. Köylülük bir sınıf bile değildir. Köylülük zümredir. Öyle sayılır. Çünkü sınıf olamayacak kadar dağınıktırlar. Üretimde beraber olamayacak kadar uzaktırlar. Ve yalnızdırlar.

Halbuki toplumsal sınıf olabilmek için, üretimde beraber olmak, ortaklaşa çalışmak ve çıkar ilişkilerinin birbirlerinin aynısı olmak lazım gelir. Pamuk üreticisinin çıkarıyla, diğer bir üreticinin çıkarı aynı değildir. İşçilerin ancak müttefiki olabilir köylüler.



Biket İlhan'ın objektifinden Attilâ İlhan



Sokaktaki Adam, (Biket İlhan, 1995)

Gazi de söyler, “Türkiye de sosyalizm olmaz, çünkü işçi yok” der. Köylülük bu bakımdan bana uzak gelmiştir. Ama ben köylünün içinde çok yaşadım, bu bir. İkincisi, ben şehir çocuğuyum. Büyük şehirde doğdum büyüdüm. Hem de liman şehrinde. Yaşadığım şehir dışarıya çok açık bir şehirdi. Hatta Türkiye’nin en yabancı sayılabilecek şehriydi. Fakat buna rağmen biz iki adım gittik mi, Menemen’deki dağa giderdik. O zaman ben, çıplak ayaklarıyla, elinde çapa, koşturup duran bir çocuktum. Eşeğe binerdim, ağaçlardan incir toplardım. O yaşama yabancı değilim.

Roman özellikle bir şehir ürünüdür. Köyle roman olmaz. Olsa da tuhaf olur. Asıl şehirde olması lazım. Belki bu okuduğum romanlardan ileri geliyordu. Okuduğum romanların büyük bir kısmı şehirlerde geçiyordu. Kırılarda geçen çok az roman vardı. Büyük şehirleri hep sevdim. Hatta İzmir’i küçük şehir sayıyordum ben. Daha büyük şehirler olsun istiyordum. İstanbul’u onun için özlüyordum. İstanbul da yetmedi, Paris’i özledim.

Mesela bende de, Çolpan'da da, öteki kardeşim Cengiz'de de hiçbir zaman, hiçbir gün gidip kırsal bir kesimde, küçük bir evde yaşayalım gibi budalaca bir hayâl olmamıştır. Çünkü bunun konforsuzluk, rahatsızlık, sivrisinek, arı, akrep ve benzeri bir sürü densizlik olduğunu çok iyi biliriz. Oralarda yaşamışızdır.

Bir de beni rahatsız eden başka bir şey vardır. "Neredeydiniz," diyorum. "Hiç sormayın Bodrum civarında, kimsenin bilmediği küçük bir yer bulduk, oraya gittik. Orada ne kadar mutluyduk." diyorlar. O duyguyu çok iyi bilirim. Oraya gidersin, akşam ezânını bulur. Ezân okunur. Bir gariplik çöker. Sığırlar köye döner. Bunu enteresan bulmak için çılgın olmak lazım. Ben böyle şeyleri asla enteresan bulamam. Ve hiçbir gün, hiçbir an büyük şehirden uzaklaşmayı düşünmedim. Çünkü çağımız büyük şehir çağıdır. Metropol çağıdır. Metropolde yaşamak lazımdır. Güzel olan metropolde yaşamasını becerebilmektir. Metropolden ürküp, kırsal kesime gittin mi kaybolursun. Gidenlerden hangisi yaşıyor ki. Gittiler. Bunun farkındalar. Köylüler gibi geliyorlar.

Ben büyük şehir çocuğuyum. Büyük şehri sevdim. Ve büyük şehri yazdım. Bu benim büyük şansımıdır. Beni Türk halkının okumasının sebebi budur. Çünkü Türkiye şehirleşiyordu. Herkes köylüleri yazıyordu. Aptallık bu kadar olur. Ve o köylüleri yazanları şimdi kimse okumuyor çünkü köylü kalmadı.

Şehirlere gelenlerin bütün sorunları benim şiirlerimde var: Durakta bekleyen kızlar, geceleri neonların yanması, otomobil farlarına yağın yağmurlar... Bunlar, büyük şehrin atmosferi. O büyüleyici bir atmosfer. Onun içinde pislik de var, temizlik de var, güzellik de var, alçaklık da var. Büyük şehirde herşey var. XX. yüzyıl hayatı. Onun için büyük şehirler çok önemli oldu benim için. İzmir birinci derecededir. İzmir tayin edicidir. Neden tayin edicidir? Çünkü benim şehir kültürüm bu manada batılıdır. Çünkü, İzmir batılı bir şehirdir. İzmir'de çocukluğum İtalyan komşularla geçti. Bir sürü Levanten vardı. Musevi komşularla geçti. Onların hepsi komprador şehri olduğu için

batılıydılar. Tamamen batılı bir atmosfer vardı. Ben çok iyi hatırlıyorum. Uyuyalım diye, annem yatırırdı bizi öğle vakti, sıcakta. Yatakta sıkıntıdan patlardım, uyuyamazdım. Komşunun evinde gramofon çalardı. Benganino Gigli aryalar söylerdi. İtalyanca aryalar dinlerdim. Geceleri sandalla kıyıda dolaşıldı. Televizyon yok, radyo yok. Hiçbir şey yok. Sahilde dolaşırken mandolinle İtalyanca şarkılar söylerlerdi. Bu atmosferde batılı bir şekilde büyüyorsun. O yüzden ben Konya'yı, Manisa'yı, Bursa'yı gördüğüm zaman çok şaşırmıştım. Çünkü onlar gerçek Osmanlı şehirleriydi. Sanki başka bir ülkeye gitmiş gibi olmuştum. Türkiye'nin her tarafı, İzmir gibi sanıyordum. Sonra İstanbul'a geldim. İstanbul'u beğenmedim. İstanbul'u pis, köhne ve alaturka buldum. İzmir'e göre öyleydi. İzmir, İstanbul'dan alafrangaydı. Beyoğlu hoşuma gitti. Çünkü, İzmir gibi o da Avrupa'ya benziyordu. Sonra tabii Paris. Paris bir saplantı değildi. Bizim buradan hareket etmek istediğimiz zaman ilk hedefimiz İsveç'ti. Neden? Çocukça bir sebep. İsveç'in çok güzel yük gemileri vardı. Bütün şilepler siyahtır, oranın yük gemileriye beyazdı. "Ya şunların birine binip gitsek" diye hep konuşurduk. Fakat Nâzım meselesi ortaya çıktı. Nâzım'ı kurtarma sorunu vardı. Politik işlerin içindeydik. Jön Türkler Birliği diye bir örgüt, örgütleniyor. Paris'e gitmek lazım. Giden arkadaşlarımız var. Onlarla mektuplaşıyoruz. Oradalar. Bunun üzerine Paris'e döndük. İkinci sebepse benim lise hayatımda Fransızca okumuş olmam. Üniversitede Fransızca okuyordum.

Paris'e gittiğim zaman başlangıçta o da benim için bir hayal kırıklığı oldu. Paris'i pis, dağınık ve soğuk buldum. O zaman birdenbire anladım ki, ben garip bir şekilde Akdenizliyim. Bir şehri güzel bulabilmem için, o şehrin Akdenizli olması lazım. Marsilya'ya, Cenova'ya, Napoli'ye bayıldım. O zaman anladım ki ben güneyliyim. Paris kuzey şehri. Londra'ya da gitmedim. Gitsem hiç sevmeyeceğim. Çünkü soğuk şehirler bunlar, üşüyorsun. Bir kere büyük bir sorun bu. Ben üşümek nedir bilmedim ki İzmir'de. Donuyorsun, -10 oluyor hava. Oralarda nasıl yaşanır? İkincisi kar kültürüm yok. Kar kültürüm sıfır.



Sadri Alışık *Kartallar Yüksek Uçar* dizisinin çekim arasında

Ben yetişirken kızaklı çocukları alfabede görüyordum. Bir de Rus romanlarında çok kar vardı. Oralardan biliyordum.

İzmir'deki birtakım evlerle, Napoli'deki birtakım evlerin aynı olduğunu görünce çok şaşıırıyordum. Aynı evler. Buradan bin vapura, Pire'ye git aynı, göreceksin. Bari'ye git aynı. Napoli'ye git aynı. Floransa'ya git aynı. Marsilya'ya git aynı. Roma, Roma İmparatorluğu. O kültür gerilerde bir yerlerde yatıyor. O kültürü benimsemiş onu yaşamış bir insansan, onu arıyorsun. Paris'e çıktığın andan itibaren orası bambaşka bir yer. O, Lutez. Artık Roma'nın dışındasın. Viyanaya'ya gitsen, yadırgarsın, Berlin'e de gitsen yadırgarsın. Onlar çünkü Germenler. Barbarlar.

Fransa'yı uzun zaman sevmedim. Fransız halkını hâlâ sevmem. Fransızlar zannettiğimiz gibi ince, zarif değillerdir. Yabancıları hiç sevmezler. Sonra sonra bunun böyle olduğunu, bütün Avrupa'da gördüm. Dünyada egosantrizm diye bir şey var. Avrupa merkezcilik diye bir fikir var. Onlar, "Dünya biziz.

Bize ait olan her şey evrenseldir,” derler. Enayi olan öteki milletler de buna inanırlar. Enayi olmayanlar inanmazlar.

Paris şehrinde benim için güzel olan şey, hürriyetti. Biz bir diktatörlük içerisinde yaşıyorduk. Türkiye’de her şey yasaktı. Her şey ama. Marsilya limanına iner inmez *L’Humanité* gazetesinin sokakta satıldığını gördüm. Üzerinde orak ve çekiç resmi vardı. Bu benim için dehşet vericiydi. O gazeteyi satın alırkenki heyecanımı hiç unutmam. O yaptığım hareketin cezası 6-7 seneydi. Oraya gittim sonra beni Komünist Parti toplantılarına götürdüler. Onbinlerce kişi toplanıyor. Kızıl bayraklar, orak çekiçler. Enternasyonal marşı söyleniyor. Polis karşıdan seyrediyor. Bu harika bir şeydi.

Kahvenin birinde oturuyordum. Adam, çay bardağına vurdu. Herkes dönüp baktı, ne anlatıyor diye. “Bu bizim Cumhurbaşkanı,” diye bir başladı, “hiçbir şeyden anlamaz, memleketi batıracak, gene bakın ne laflar etmiş, şimdi okudum...” diye. On beş dakika nutuk attı.

Biz iki Türk, herifi şimdi götürecekler, şimdi götürüyorlar, şimdi gidecek diye bekliyoruz. Lafını bitirdi. “Hepinize çok teşekkür ederim.” dedi, oturdu ve gazetesini okumaya devam etti. Bunlar bizim hiç alışmadığımız şeylerdi. Bunlar insanı etkiliyor.

Fransa’da beni asıl etkileyen başka bir şey daha vardı. Fransa’da beni Afrika etkiledi. Ben Fransa’ya gittiğim zaman Fransa bir imparatorluktu ve bir sürü sömürgesi vardı. Bu sömürgelerin büyük bir kısmı da siyah Afrikalıydı. Bu insanların pek çoğu Paris’teydiler. Onları tanıdım. Ve onlarla aramızda müthiş bir dayanışma doğdu. Onların hepsi anti-emperyalisttiler. Anti-kolonyalisttiler, çoğu komünistti. Çok zeki kızlar, aslan gibi oğlanlar vardı. Sonra içlerinden bir iki tanesi bakan oldu kendi ülkelerinde, bunlar benim arkadaşlarımdı.

Bazı şairler beni özellikle etkilediler. Bunların başında Apollinaire gelir. Verlaine vardır. Bunlardan çok etkilendim. Verlaine, Baudelaire ve Rimbaud gibi şairler, bireyseldir. Adam eşçinseldir. Eşçinselliğinin getirdiği bir uyumsuzluğu vardır.

Bu uyumsuzluk merkezde var sanırsın. O bunu genelleştirir. Bunun sıkıntılarını anlatır. Bu beşeri bir şeydir. Beğenirsin. Güzel bir şiir olabilir de. Ama bu şiir bence daha başında kendisini sınırlayan bir şiirdir. Daha en başında küçük bir yere hitap ediyorsun. Halbuki ben de hem Marksist, hem sosyalist bir şair olduğum için dünyayı kucaklama hırsı, heyecanı var.

Apollinaire'in *Zor* adında bir şiiri vardır. Onu okuduğum zaman serseme döndüm. Bir şiirin içerisinde neredeyse bütün Avrupa'yı anlatıyor adam. Müthiş bir şeydi.

Paris'in bana en büyük katkılarından biri, Türkiye'de asla göremeyeceğim bir çok filmi orada seyretme imkânı bulmuş olmamdır. Orada hem Sovyet filmlerini gördüm, hem İskandinav filmlerini gördüm, hem de eski Alman filmlerini gördüm. Ve bunlar benim dünyamı zenginleştirdi.

"ŞEHİR SESLERİNİ DUYMAK İSTİYORUM."

Fakat bütün bunların üzerinde o zamana kadar yapmaya çalıştığım toplumculuğun yahut sosyalistliğin tam anlamıyla 'inek' toplumculuğu olduğunu fark ettim. Yani çok az şey bilen insanların, o çok az şey bildikleri şey üzerinde keçi gibi tepinmeleri, ondan başka gerçek yok demeleri... Bu çok yanlış bir şey. Bunu anlamış oldum. Marksizmin bir metot olduğunu öğrenmiş, o metodun da uygulanışının verilere ve zamana göre, zaman zaman değişebileceğini öğrenmiş oldum. Ve bütün bunları öğrenirken de, Paris'in yavaş yavaş tadına vardım. Bulvarları, kahvehaneleri keşfettim. Mültecileri, eşcinselleri, Beyaz Rusları, kaçmış Troçkistleri, anarşistleri, Türkiye'de asla benzerlerini bulamayacağın insanları tanımak gibi bir imkân oldu. Ve bunlar beni büyüledi. Bunları gerek roman olarak *Sokaktaki Adam*'da, gerekse *Zenciler Birbirine Benzemez*'de biraz da *Kurtlar Sofrası*'nda çok açık görmek mümkündür. O insanları biz romanlarda okuyorduk. O romanlarda okuduğumuz insanları gittik orada tanıdık. Ve birdenbire kendimizin de roman insanları olduğumuzu gördük. Çünkü Paris'e biz de aynı sebeplerle gelmiştik. Nâzım'ı

(Hikmet) kurtarmaya gitmişiz. Beş paramız yok. Ne yapacağımızı bilmiyoruz. Yarın biri bizi bulunduğumuz yerden sürebilirdi. Nitekim sürdüler de. Polisle başımız derde girdi. Bu büyülü bir şeydi. Ve bütün bunlar Paris'in büyük şehir atmosferi içinde geçti. Çok etkileyiciydi.

Ben Paris'te yaşarken, şiir yazmadım. Herkes orada şiirler yazdığını sanıyor. Yok öyle bir şey. O şiirlerin büyük bir kısmı döndükten sonra yazıldı. Orada yaşarken yazmaya gerek yok. Şiiri yaşıyorsun. Şiirler döndükten sonra yazılmışlardır. Öyledirler.

Türkiye'ye döndüğüm zaman büyük bir şehirleşme hareketi başlamıştı. Şehirleşme hareketini ilk fark edenlerden biri ben oldum. Türkiye'de çok kısa bir dönemde milyonluk şehirler olacağını hiç kimse öngöremedi.

Zenciler Birbirine Benzemez, bir Paris-İstanbul romanıdır. *Kurtlar Sofrası*, öyledir. Tamamen şehir romanıdır. Ondan sonra yazdığım beş roman, hepsi de şehir romanıdır. Ve ben romanlarımı, senaryolarımı ve şiirlerimi şehir üstüne kurdum. Çünkü ben şehirden başka yerde yaşayamam. Diyorlar ki, "kirlilik var, insanı öldürür." Tamam abi, beni şehir kirliliği öldürsün, ben kır temizliğinde ölmek istemiyorum. Bunun gibi bir olay işte. Büyük şehir atmosferi olmadı mı ben yaşayamam. O aktivite gerekiyor bana. Benim şiirimde de o ritim var. Sinemamda da o ritim var. Hepsinde o ritim var. O şehir seslerini duymak istiyorum.

FİLM SENARYOLARI:

YALNIZLAR RIHTIMI (1959): Yönetmen: Lütü Ö. Akad
Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni:
Yuvakim Filmeridis / Oyuncular: Çolpan İlhan, Sadri Alışık,
Turgut Özatay, Kemal Edige, Melahat İçli, Kamuran Yüce,
Yavuz Yalınkılıç, Sadettin Erbil, Ahmet Tarık Tekçe, Osman
Alyanak, Rıza Tüzün, Hakkı Haktan, Hamdi Şanlıgil, Ahmet
Bilgin / Yapımcı: İpek Film-İhsan İpekçi

ATEŞTEN DAMLA (1960): Yönetmen: Memduh Ün / Senaryo:
Atıf Yılmaz, Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan), Mükerrrem Kamil
Su'nun aynı adlı eserinden / Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören,
Şevket Kıymaz / Oyuncular: Muhterem Nur, Turgut Özatay,
Kenan Artun, Orhon M. Arıburnu, Atıf Kaptan / Yapımcı: Uğur
Film-Duru Film ortak yapımı

DEVLERİN ÖFKESİ (1960): Yönetmen: Nevzat Pesen
Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni:
Manasi Filmeridis / Oyuncular: Ayhan Işık, Neriman Köksal,
Turan Seyfioğlu, Leyla Sayar, Ahmet Tarık Tekçe / Yapımcı:
Pesen Film-Nevzat Pesen

ÖLÜM PERDESİ (1960): Yönetmen: Atıf Yılmaz / Senaryo:
Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) Ümit Deniz'in bir romanından
Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan / Müzik: Yalçın Tura
Oyuncular: Orhan Günşiray, Leyla Sayar, Mualla Kaynak,
Bülent Oran, Suphi Kaner, Memduh Ün / Yapımcı: Duru Film-
Naci Duru

ŞOFÖR NEBAHAT (1960): Yönetmen: Metin Erksan
Senaryo: Metin Erksan, Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü
Yönetmeni: Ernest Von Theumar / Oyuncular: Sezer Sezin,
Kenan Pars, Kadir Savun, Erol Taş, Aclan Sayılğan, Diclehan
Baban, Talat Gözbak, Sami Hazinses, Semih Serezli, Ziya Metin
/ Yapımcı: Duru Film-Naci Duru

RÜZGÂR ZEHRA (1961): Yönetmen: Nişan Hançer / Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni: Memduh Yükmân / Oyuncular: Sezer Sezin, Ulvi Uraz, Ekrem Bora, Kadir Savun, Seniî Orkan, Sadettin Erbil, Yılmaz Gruda, Avni Dilligil / Yapımcı: Bırsel Film-Özdemir Bırsel

HODRİ MEYDAN (1962): Yönetmen: Aydın Arakon / Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni: Şadan Kamil / Oyuncular: Tanju Gürsu, Silvia Penses, Aysel Tanju, Avni Dilligil, Ali Şen / Yapımcı: Acar Film-Murat Köseoğlu

RİFAT DİYE BİRİ (1962): Yönetmen: Ertem Göreç / Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören / Oyuncular: Ayhan Işık, Semra Sar, Özcan Tekgül, Suha Doğan / Yapımcı: Uğur Film-Memduh Ün

VER ELİNİ İSTANBUL (1962): Yönetmen: Aydın Arakon / Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan) / Görüntü Yönetmeni: Şadan Kamil / Oyuncular: Çolpan İlhan, Leyla Sayar, Tanju Gürsu, Mualla Kavur, Ahmet Tarık Tekçe, Öztürk Serengil, Ali Şen / Yapımcı: Acar Film-Murat Köseoğlu

DİŞİ KURT (1963): Yönetmen: Lütfi Ö. Akad / Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attilâ İlhan), Bülent Oran / Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan / Oyuncular: Sezer Sezin, Müşfik Kenter, Sadri Alışık, Ulvi Uraz, Erol Taş, Rengin Arda, Semih Serezli, Seniî Orkan, Osman Alyanak, Emel Yıldız, Emel Yıldız / Yapımcı: Duru Film-Naci Duru

SOKAKTAKİ ADAM (1995): Yönetmen: Biket İlhan / Eser: Attilâ İlhan / Senaryo: Attilâ İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu / Görüntü Yönetmeni: Colin Mounier / Oyuncular: Metin Belgin, Suna Yıldızoğlu, Selda Özer, Mustafa Avkıran, Ali Sürmeli / Yapımcı: Sinevizyon Film-Biket İlhan

Bu bölümdeki film künyeleri, Ağâh Özgüç'ün
Türk Filmleri Sözlüğü (Sesam Yay.) kitabından alınmıştır.

TELEVİZYON DİZİ FİLM SENARYOLARI:

PARANIN KIRI (1979/6 Bölüm): Yönetmen: Hüseyin Karakaş
Senaryo: Attilâ İlhan / Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin
Oyuncular: Senem Kayra, Cüneyt Türel, Altan Karındaş,
Nubar Terziyan, Erol Taş, Eray Özbal, Hülya Tuğlu / Yapımcı:
TRT-İbrahim Başar

SEKİZ SÜTUNA MANŞET (1982): Yönetmen: Hüseyin
Karakaş Senaryo: Attilâ İlhan / Görüntü Yönetmeni: Cahit
Engin Oyuncular: Senem Kayra, Semra Boyacıoğlu, Ali Şen,
Osman Gören / Yapımcı: TRT- İbrahim Başar

KARTALLAR YÜKSEK UÇAR (1983-84/12 Bölüm): Yönetmen:
Hüseyin Karakaş / Senaryo: Attilâ İlhan / Görüntü Yönetmeni:
Kenan Davudoğlu / Oyuncular: Sadri Alışık, Can Gürzap, Serap
Aksoy, Selda Alkor, Bülent Bilgiç, Selçuk Özer, Hüseyin Peyda,
Necmettin Çobanoğlu / Yapımcı: TRT-İbrahim Başar

YARIN ARTIK BUGÜNDÜR (1986/12 Bölüm): Yönetmen:
Hüseyin Karakaş / Senaryo: Attilâ İlhan / Oyuncular: Necla
Nazır, Ege Aydan, Şükran Güngör, Sevtap Parman, Nilüfer
Aydan, Reha Yurdakul, Tomris Oğuzalp, Erol Taş, Kenan Pars,
Nihat İleri, Levent Öktem / Yapımcı: TRT

GEÇ KALMIŞ ÖLÜ (1989/3 Bölüm): Yönetmen: Biket İlhan
Senaryo: Attilâ İlhan /Oyuncular: Selçuk Özer, Senem Kayra,
Merih Akalın, Bilal İnci, Belkıs Dilligil / Yapımcı: TRT

YILDIZLAR GECE BÜYÜR (1991-92/16 Bölüm): Yönetmen:
Okan Uysaler-Aytuğ Savaşal / Senaryo: Attilâ İlhan / Görüntü
Yönetmeni: Orhan Oğuz / Oyuncular: Bülent Bilgiç, Şahika
Tekand, Haluk Kurtuluş, Selda Özer, Yaman Okay, Yavuzer
Çetinkaya, Nükhet Egeli, Uğur Polat, Aslı Seçkin, Güler Ökten,
Arsen Gürzap / Yapımcı: TRT

TELEFLAŞ (1992-93/26 Bölüm): Yönetmen: Biket İlhan
Senaryo: Attilâ İlhan / Oyuncular: Sibel Turnagöl, Metin Belgin, Doğan Aybay, Bülent Bilgiç, Şahika Tekand, Haluk Kurtoglu, Selda Özer, Yaman Okay, Yavuzer Çetinkaya, Nükhet Egeli, Uğur Polat, Aslı Seçkin, Güler Ökten, Arsen Gürzap / Yapımcı: Kanal 6

YANLIŞ SAKSININ ÇİÇEĞİ (1997): Yönetmen: Fide Motan
Senaryo: Attilâ İlhan / Görüntü Yönetmeni: Sabri Savcı
Oyuncular: Selda Özer, Kerem Alışık, Sönmez Atasoy, Recep Yener / Yapımcı: TRT-Fide Motan

KURTLAR SOFRASI (1999): Yönetmen: Biket İlhan / Senaryo: Attilâ İlhan / Oyuncular: Tücel Kurtiz, Deniz Uğur, Hakan Vanlı, Mazlum Kiper, Murat Karasu / Yapımcı: TRT-Mustafa Şen

BAYKUŞLARIN SALTANATI (2000): Yönetmen: Tülay Eratalay
Senaryo: Attilâ İlhan / Oyuncular: Metin Akpınar, Fikret Hakan, Nilgün Belgüm, Nurseli İdiz, Kerem Alışık, Başak Köklükaya, Ali Taygun / Yapımcı: TRT-Bünyamin Ersöz

Duyarlılıklarına karşılık vermemiz gereğini duyduğumuz tanışıklıklar var. Ben bu zaman dilimi içinde tanık olduğum, yerine herhangi bir başka şey konulamaz bu duygunun vesile olduğu saygıyı paylaşmak istedim.

Attilâ İlhan ile yapılan bu konuşmalar, 19.01.1996 ve 02.02.1996 tarihinde Harbiye’de bir pastanede kayıt yapılarak gerçekleştirilmiştir.

Attilâ İlhan, Metin Erksan, Prof. Dr. Sami Şekeroğlu, Lütfi Ö. Akad, Ara Güler, Çolpan İlhan, Biket İlhan, Ülkü Karaosmanoğlu, Agâh Özgüç, Nasa Seif Said, Pelin Ulusoy Tepret ve Ertekin Akpınar’a teşekkür ederim.

NUR AKALIN

