



LütfiÖ.Akad

Alim Şerif Onaran



Alim Şerif Onaran 1924'te Kula'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de, yüksek öğrenimini Ankara Siyasal Bilgiler Okulunda tamamladı. 1946 ile 1973 yılları arasında İçişleri Bakanlığı, merkez ve taşra kuruluşlarında ona görev verdi.

1965'te *Sinematografik Hürriyet* adlı teziyle hukuk doktoru, 1973'te *Muhsin Ertuğrul'un Sineması* adlı teziyle sinema tarihi doçenti, 1978'de *Lütfi Ömer Akad'ın Sineması* adlı eseriyle de profesör oldu. Ankara Dil Tarih Coğrafya Fakültesinde, Basın Yayın Yüksek Okulunda dersler verdi. İzmir Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema TV Bölümünü kurdu. 1983'te İstanbul Marmara Üniversitesinde misafir profesör olarak görev aldı. Daha sonra kadrolu olarak çalıştığı İstanbul'da Marmara Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi ve Mimar Sinan Üniversitesinde sinema kuramları, kamuoyu ve kitle kültürleri konusunda dersler verdi.

1988'de emekli olan Alim Şerif Onaran halen sözleşmeli olarak öğretim görevini sürdürmektedir.

Yayınlanmış eserleri:

Sinematografik Hürriyet,
Muhsin Ertuğrul Sineması,
Lütfi Ömer Akad'ın Sineması,
Kamuoyu El Kitabı,
Sinemaya Giriş.

AFA – SİNEMA: 15
AFA – Yayınları: 109

ISBN 975 – 414 – 046 – 4

Mart, 1990

© AFA Yayıncılık A.Ş.

Dizgi: AFA Yayıncılık A.Ş.
Baskı: Gülen Ofset
Kapak: Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Babıali Cad. Sıhhiye Apt. 19/8 Cağaloğlu – İSTANBUL

ALİM ŞERİF ONARAN

Lütfi Ö. Akad



AFA
YAYINLARI

Sunuş

Son yıllarda kendisinden pek çok sözedilen ve Türk Sinemasına yaptığı hizmetlerden ötürü birçok ödül alan Lütfi Akad, adeta Türk sinemasının bir temsilcisi olmaktan öte, bir sembolü oldu.

Bu bakımdan kendisiyle 1975 yılında yaptığım uzun bir konuşmayla 1989 yılında yaptığım iki kısa konuşmayı toplayarak, elinizde bulunan *Lütfi Akad* adlı kitabı düzenledim.

Bu kitaptan onun kendi ağzından Türk Sineması ve ayrı ayrı kendi filmleri üstüne görüşlerini öğrenecek aynı zamanda tiyatro, dekor, ışıklandırma ve fotoroman çalışmaları, sinema–edebiyat ilişkileri üzerine görüşleri; sanatını oluşturan önemli olaylar; eleştirmenlerin, aydınların değerlendirmeleri; yapımcılar ve sansürle çatışmaları; çalışma arkadaşlarıyla dayanışması; ve hepsinden de önemiisi, kendi kişiliğiyle Türk insanının sorunlar karşısındaki davranışını nasıl bağdaştırarak sinemasını oluşturduğu hakkında bilgi edineceğiz.

I. BÖLÜM

(1916–1962)

1. Yaşam Öyküsü; 2. Tiyatro Çalışmaları; 3. Sinema Yaşamına Giriş; 4. Kemal Film Dönemi; 5. Yeniden Erman Filmdeki Çalışmaları; 6. İpek Film ve Diğer Kuruluşlardaki Çalışmaları.

Lütfi Bey, bize, genel hatlarıyla, yaşam öykünüzü anlatır mısınız? Bu anlatımın şu düzende yapılmasını rica ediyorum: Önce doğum, aile durumu, gelişim ve tahsiliniz, hardeşleriniz, hardeşlerinizin eşleri, aile durumları, evliliğiniz, çocuğunuz ve bugüne kadar olan yaşam öykünüz... Ama sanat yaşamının dışındaki yaşam öykünüzü rica edeyim.

Efendim, aslına bakarsanız, yaşam öyküm son derece sade bir öyküdür. Sıradan herhangi bir insanın yaşam öyküsünden farksızdır. Öyle olağanüstü şeyler olmadı çok şükür yaşamımda. 1916'da İstanbul'da doğdum. Babam Halepli bir ailenin iki oğlundan biridir. Adı Ömer, annemin adı Selma. Annem de İzmitli bir köylü ailesinin kızıdır. Babam I. Dünya Harbinde gönüllü asker olmak üzere İstanbul'a gelmiş. Memleketlisi bir paşanın yanına girmiş, asker olarak ve birlikte Kafkas Cephesine gitmişler; harbin sonuna kadar Kafkas Cephesinde çarpışmış. Harp sonunda İstanbul'a gelmiş. Annem de ailesiyle birlikte o yıllarda İstanbul'a göç etmiş. Tanışmışlar ve evlenmişler. Babamın bu ikinci evliliğinden biz üç kardeş doğmuşuz. İlk çocukları benim; ondan sonra iki kızkardeşim oldu; birinin adı Mediha, öbürünün adı Neriman..

Tahsil hayatım oldukça geç başlamıştır. O günün şartları altında, okula sekiz yaşında gittim. Bu okul, Nişantaşı'nda bir "cami mektebi" idi. Orada sadece dört ay kaldım. Çünkü okuma-yazmadan ziyade, o muhitin tesiriyle olacak, küfürden başka bir şey öğrenmedim orada. Ertesi yıl, dokuz yaşında, Bomonti'de Frère'lerin yönettiği Sainte Jeanne d'Arc Okulu'na verdi-

ler. Oraya da okullar açıldıktan iki ay sonra başladım. Çok yabancı bir çevreydi benim için... O sene sınıfta kaldım. Şimdi böylece hem geç başlamış oldum okula hem de onuncu yaşta birinci sınıfta bulunmuş oluyordum. Dördüncü sınıfa kadar orada okudum. Sonra Galatasaray'a verdiler. Galatarasay'da Türkçemin zayıflığı dolayısıyla beni tekrar dörde aldılar. Böylece tahsil hayatım iki kere aksamış oldu. Çocukluğum oldukça sıkıntılı geçti. Oniki yaşına kadar mahrumiyet içinde büyüdüm. Fakat sonra ticaretle uğraşan babamın işleri gelişti. Babam, savaş yıllarından sonra işe başladığı zaman, hemşerilerinin muhitinde, ufak tefek komisyonculuk işleri yapıyordu. Özellikle sadeyağ üzerinde ihtisası vardı. Gerçekten büyük mütehassıstı: Bir yağı aldığı zaman dilinin ucuna, yılını, yaylasını ve asidini söyleyebilecek kadar ihtisas sahibiydi. Bundan sonra ufak tefek ticaret işleri de yapmaya başladı. Böylece, iktisadi durumumuz biraz düzeldi. Babam çocuklarını okutma olanağını, en iyi mekteplerde okutma olanağını buldu. Biz de doğrusu iyi okuttu.

Galatasaray'ı takıntısız bitirdiğim zaman, yirmiiki yaşındaydım. Galatasaray'da bir yıl bile kalmak durumunda olsaydım, okuldan çıkaracaklardı, yaşının büyüklüğü dolayısıyla. Onun için canla başla çalışarak 1938-1939 ders yılında liseyi bitirdim. Ticaret bölümünden mezunum. Galatasaray o yıllarda oniki sınıflı bir liseydi. Ben yaşının büyüklüğü dolayısıyla bir yıl daha kazanmak için onbir sınıf olan ticaret bölümüne geçtim; orayı bitirdim. Oradan da tabii olarak Yüksek Ticaret'e geçtim ve 1942 yılında da Yüksek Ticaret'i bitir-

dim ve askere gittim; uçaksavar topçusu oldum. Askerliğimin büyük kısmını sorumlu batarya kumandanı olarak Bursa'da ve kısmen de İstanbul'da Hadımköy'de geçirdim. Bütün batarya, zimnetiyle vesairesiyle sorumluluğum altındaydı. Oldukça ağır bir yükü. Bu görevin sorumluluğunun benim için ilerde, yönetmenlik yaparken faydalı olduğuna inanıyorum. Çünkü bir bataryayı yönetmekle film yönetmek ayrı işler gibi görünse de, temelinde ortak bir şey vardır. Genellikle bütün filmlerimde ekibimi çok iyi yönetmişimdir. "Acaba" dedim kendi kendime, "bunda batarya kumandanlığı etkili olmuş mudur?" Hele iki filmimde... aşağı yukarı figüranları ile birlikte 500 kişiyi bulduğumuz oldu.

Askerlikten sonra İstanbul'a döndüm. Babam beni, iktisat doktorası yapmak üzere Amerika'ya göndermek istedi. Gitmedim. O zaman, tanıdıkları vasıtasıyla beni bir iki iş yerine koydu. Pek tatmin olmamıştım doğrusu... Askerden geldikten sonra sıfırdan başlayarak ticaret hayatına da girmek istemiyordum. Yalnız şöyle bir şey var: Babam beni birkaç yaz, ortaokulda iken, tanıdık tüccarların yanına vermişti: Onların yanında çalışmıştım birkaç yaz... Bir şey daha hatırlarım: Çok küçüktüm. Babamın işyeri Sultanhamam taraflarında bir handa idi. Orada babamın küçük bir tablaya birkaç simit koyup bana sattırdığını hatırlarım ama, bu çok kısa, üç gün mü ne, sürdü.

Hayata intibak bakımından önemli görüyordu bu deneyimleri herhalde babanız?

Evet. Öyle bir şeyler yaptırmak istiyordu, herhalde. Fa-

kat çok kısa sürdü; dört beş gün kadar... Çünkü simitleri yağmaladılar. Onu iyi hatırlıyorum.

Okuldan çıktıktan sonra çalışma hayatınız nasıl geçti?

O sıralarda Osmanlı Bankası bir sınav açtı. Girdim, kazandım sınavı. Osmanlı Bankası'nda çalışmaya başladım. Fakat bu çalışma kırkbeş gün sürdü. Kırkbeş gün sonra sinema yaşamına geçmek üzere istifa ettim. İş hayatım, sinemanın dışındaki iş hayatım bu şekilde bitmiş oldu.

Başlangıç olarak, film çevirmek bahis konusu olmaksızın, Şakir Sırmalı'nın yapım müdürü oldum. Şakir Sırmalı'nın yanından ayrıldıktan sonra Lale Filn'in muhasebesinde bir yıl çalıştım.

Bu arada, efendim, sizin, kardeşlerinizin evlilikleri... çocuğunuzun oluşu... ve diğer ilave edeceğiniz şeyler yani sanat yaşamının dışındaki hayatınıza ilave edeceğiniz şeyleri rica edeyim...

Kardeşlerimden Mediha, Selahattin Erbil adındaki bir elektronik mühendisiyle evlendi. O, ilk evlenendi aramızda... Selahattin Bey, elektronik mühendisiydi ama, İpek Film'de, bir rastlantı tabii, teknik müdürlük yapıyordu. Laboratuvar ve ses üzerine... Onun, sanat hayatıma değil ama, birtakım teknik bilgiler edinmem açısından bana faydası oldu. Hatta, ben, sırf merakım yüzünden, daha sinema yapmayı bile düşünmeden, ona, birtakım şeyler sorar, öğrenirdim. Zaten aşağı-yukarı bütün hayatım boyunca hemen hemen merak etmediğim hiçbir meslek kalmadı. Tıptan, mimarlıktan, lokomotif

makinistliğine kadar merak ettiğim şeyler olmuştur. İşte o tarzda bir merak sonucu, Selahattin Bey'den birtakım teknik bilgiler, ışık, aydınlatma vesaire gibi bilgiler edindim.

Öteki kardeşim, Neriman, iki evlilik yaptı. Birinci kocası, Mahir Bey isminde eski bir pilottu. Ondan bir oğlu oldu. Ondan sonra ayrıldılar, anlaşılmadılar. İkinci evliliği rahmetli aktör Cahit Irgat'la oldu. O da işte, birkaç yıl sonra Allahın rahmetine kavuştu. Şimdi duldur.

Sizin evlenmeniz, çocuğunuzun oluşu?

Benim eşimin gençkızlık adı Şükran Karakoç. Mecidiyeköylü eski bir ailenin kızıdır. Tek evlattır. Kardeşim Neriman'ın arkadaşları arasındaydı. O vesile ile tanıştık. Daha doğrusu tanışmadan, ailem beni evlendirmek istiyordu. Neriman'ın salık vermesi üzerine uygun buldular... ve ben de uslu bir çocuktum, daha doğrusu... İşte biraz içine kapalı bir insandım. Annemin beğenmesiyle ve teklifiyle birbirimizi gördük; nişanlanmaya karar verdik. Bir yıl nişanlı kaldık. 1951'de evlendik. Bu evlilikten Ömer doğdu, 1952'de... Şimdi işte yetişti, mimar oldu. Şükran'la evlendikten sonra hayatım tekdüze ve huzur dolu geçti. Ve diyebilirim ki, beni çalışmaya teşvik eden, çalışma yükünü kaldırmama yardım eden eşime çok şey borçluyum. Düzenli bir hayatı sevdiğim için, bana bu hayatı, huzuruyla sağlamıştır. Benim çalışma şevkimi, çalışma imkanımı arttırmıştır yani... Yük olmamış, tam bir destekçi olmuştur. Sıkıntılarıyla, her şeyiyle beraber, rahatlıkla katlandık... ve bugüne vardık, çok şükür.

Şimdi, Lütfi Beyciğim, bu aile yaşamının yahut sosyal yaşamın dışında sanat yaşamınızla ilgili bir soruya geliyorum. Sanıyorum ki daha okul sıralarında iken, sinemaya ve diğer sanatlara merak sardınız. Buradan başlayarak, sinemaya girişinizi ve sinema ile ilgili diğer başka yan çabalarınızı, ana hatlarıyla anlatır mısınız? Yani giriş dönemini sadece...

Giriş dönemini... Anlatayım. Efendim, okuma zevkimi anneme borçluyum. Küçük yaşımdan beri kendi imkanlarımla, bir yol gösterici olmadan, birtakım kitaplar seçtim. Hatta hatırlıyorum, ilk kitaplarımın arasında, mesela *Kan Kalesi*, *Hayber Kalesi*, *Arzu ile Kamber* ve *Aşık Garip* gibi halk kitapları da var. Okuma bir alışkanlık haline gelince insan bırakamıyor. Ondan sonra tabii Galatasaray'da daha da iyi yol buldum, kendi kendime... İyi çevre ve arkadaşlar dolayısıyla... Okumamı, okuma merakımı sürdürdüm. Bugün de bu merakım devam etmektedir. Bu arada resme de merak sardım. Yalnız, resmin çok içten gelen ve doğal bir yetenek olduğunu sanarak, birinden ders almayı akıl etmedim. Yani insan resim yaparsa kendi kendine yapar sanıyordum. Bunun bir usta-çırak işi olduğunu idrak edememiştim o zaman... Kendi kendime resim yaptım ve bir yere kadar da geliştirdiğini sanıyorum. Öyle sanıyorum ki, belki sinemaya ilmik atışımda, resimle uğraşmamın da faydası, etkisi olmuştur. Sonra daha ileri yaşlarda, belki edebiyata meraklı her genç gibi şiirler de yazdım. Bunların bir kısmı da neşredildi. Sanatla ilgim bu kadar: Çok amatörce ve kendi kendimeydi.

Sanat yaşamınızda bunların etkisi olmuştur her-

halde... Demek ki, resim ve edebiyatla, sanatın bu kollarıyla ilgileniyordunuz daha ziyade. Peki tiyatroyla ilginiz nasıl oldu?

Tiyatroyla uzaktan yakından ilgilenmek aklımın köşesinden bile geçen bir şey değildi. Çok karışık, kompleks ve kapalı bir vasat olarak görüyordum tiyatroyu. Tiyatroya gidiyordum, seyirciydim sadece, Şehir Tiyatrosu'nun balkon kısmı elli kuruştı o zamanlar. Devamlı seyircilerindendim. Muntazam giderdim. Şimdi nasıl yavaş yavaş gösteri sanatlarıyla ilgilendim? Evet, anlatığım gibi, birtakım resim kitapları okuyordum. Bazı meşhur Fransız ressamlarının tiyatro dekoru da yaptıklarını okumuştum. Derain gibi... O zaman içimde şöyle bir şey uyandı: Madem resim yapıyordum. Böyle bir şey de var.. Acaba ben de uğraşabilir miyim diye. Şişli Halkevi vardı. Oturduğumuz muhitte. Halkevi'ne müracaat ettim. O sırada Halkevi'nin tiyatro bölümünü Orhan Hançerlioğlu idare ediyordu. Gittim dedim ki: "Ben tiyatro dekoru yaparım eğer isterseniz..

Sanırım Galatasaray'da iken oluyor bu hadise, daha öğrenciyken değil mi?

Son sınıftayken... Sanat çevrem Orhan Hançerlioğlu'nu tanıdıktan sonra oluştu. Ondan evvel, daha ziyade, edebiyat tartışmaları yapardık arkadaşlarla. Fakat genellikle sinema, resim, şu bu gibi konularda konuştuğum arkadaşlar yoktu. Bir de şu var: Ben, geç kaldığım için tahsil hayatımda.. yaşıtım arkadaşlardan da geriydim daima... O zaman, bir insiyakla olacak... Şöyle bir şey uyandı içimde: İyi arkadaşlar seçmek ve onlardan bir şeyler almak... Aslında iyi bir alıcıyımdır. Ve arkadaşla-

rımdan çok istifade ettim. Yani faydalı bir şey bulduğum zaman dostluk kurardım. Ama belli bir çıkar dolaşısıyla değil... Eksiklerimi tamamlamak için. Ve konuşmalara katılırdım ve susuz... geç kalmış bir insanın telaşı içindeymiş gibi... devamlı alırdım onlardan... Bu açıdan, belki de insiyakla iyi, faydalı insanlar seçtim, arkadaş olarak. Birkaç yıl sonra kendi kendime, araştırma ve yol bulma yeteneğine de kavuştum, bu sayede... Yani tek başıma olsaydım, herhalde çok daha geri kalacaktım.

Şişli Halkevi'nde iken, Orhan Hançerlioğlu'yla tanıştığımı söylemiştim. Dedğim gibi tiyatro bölümünü yönetiyordu. Dekor yapmayı teklif ettim. Memnuniyetle kabul etti. Tabii büyük acemilikler yaptım. İlk yaptığım dekor bir şömineydi. Plastik bir şeydi yani... Bir çizgi değil... Bir perde üstünde. Derinliği o kadar büyük oldu ki, ikiye, hatta dörde böldüğümüz halde, sahnede yer kaplıyordu. Bir daha böldük yine olmadı. Böyle böyle, yavaş yavaş sahnenin ne olduğunu öğrendim. Tiyatroya merakım dolayısıyla Orhan'ı Şişli Terakki'de temsil verdikleri zamanda seyretmiştim "Akın"da, onu orda gördüğümü hatırlıyorum ilk. Sonra da böyle dost olduk. Şakir Sırmalı vardı o sıralarda... Tiyatro Bölümünde... Melih Artel vardı. İyi, amatör bir oyuncuydu Melih Artel... Böylece dostluklar kurduk ve dostluğumuz gelişti, ileri yıllara kadar sürdü. Şimdi de sürmekte... İşte böylece tiyatro ile ilgi kurdum. Askerden geldikten sonra, Beyoğlu Halkevi'nde oyunlar verdik. Eminönü Halkevi'nde sahneye bir iki oyun koyduk, misafir olarak... Ben bu arada hep dekor yapıyordum. Aktör

olarak amatörce sahneye bir iki kere çıktım, pek bece-remedim. Basit komedilerdi. Yalnız bunun dışında bir şey daha var: Benim çok iyi bir dostum vardı, Galatasaray'dan arkadaşım kardeşim kadar yakın: Vafit Tenzizman'dı adı. Geçen yıllarda öldü. Allah rahmet eylesin! Kartal Maltepesi'nde otururdu. Yazları oraya giderlerdi. Sacit Öğet vardı, gazetecilik yapardı. Bir ara da futbolcuydu. Sonra Tevfik Ünsi vardı. O da gazeteci... Tiyatro, Sacit'in başkanlığı altındaydı. Orada, Kartal Maltepesi'nde bir tiyatro kumpanyası kuruldu. Onlar Tevfik Ünsi'yle bütün kış oyun hazırlarlardı. Yazın da onu sahneye koyardık. Ben de, işte, amatör olarak, biraz oynadım orada... Hatta, ufak bir banliyö turnesi de yaptık. Pendik'te ve Yakacık'ta oyunlar verdik. Maltepe'de oyunlar verdik ama, amatör olarak... Aşağı yukarı bu işler lise son sınıfta iken oluyor. Askerlikten sonra gene Galatasaray'dan tanıdığım İbrahim Serpil. O da rahmetli oldu bugün... Onunla tanıştım. Galatasaray'dan tanıyordum da dostluğumuz yoktu. Sonradan o da, Orhan, Şakir, Necip Aslan grubuna katıldı. İbrahim Serpil rahmetli, tiyatro meraklısıydı ve gerçekten okumayı seven ve tercümeler yapan bir arkadaşımızdı. O bana büyük ufuklar açtı, tiyatro üzerinde... Hatta işte... Anouilh'u Türkiye'de ilk tercüme eden ve bizlere tanıtan oydu. Ondandır çok istifade ettim, tiyatro hususunda... Bir süre sonra da tiyatro üzerine yazılar yazmaya başladım. Bu yazılar Şehir Tiyatrosu Dergisi'nde çıktı. Bu yazıların yayınlanmasına aracı olan da o sıralar Tiyatro Dergisi'ni yöneten Burhan Arpad'tı.

Tabii ilk yazım çıktığında çok sevinmişim. Gene o

yıllarda. Orhan Hançerlioğlu, Necip Aslan, Baha Gelenbevi, Şakir Sırmalı ile "Beş Sanat" adlı bir edebiyat dergisi çıkardık. İlk birkaç şiirim de o dergide yayınlandı. Bu arada tabii grubumuz da genişliyordu. Sabahattin Kudret, şimdi İsveç'te yaşayan Lütfi Özkök, Celal Sılay rahmetlinin katılmasıyla... Kendimize göre bir muhitimiz vardı edebiyatta... sanat muhitimiz vardı. Gene bu çevredeki konuşmalardan da çok istifade ettim. Bu arada, şimdi nerede yayınlandığını hatırlamadığım birkaç tiyatro eleştirisi de yazdım. O sırada Devlet Tiyatrosu misafir olarak gelmiş, Ses Tiyatrosu'nda Anouilh'un *Antigone*'unu oynamıştı. İlk eleştirim onun üzerine idi, hatırlıyorum. Çok beğenmiştim oyunu...

Sinemaya nasıl girdiniz? Artık oraya gelebiliriz...

Sinemaya girişim bir rastlantı ile olmuştur. O sıralarda Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum. Şakir Sırmalı, Ertuğrul Tokdemir isimli bir arkadaşıyla bir yapım ortaklığı kurdu. Bir sinema yapım ortaklığı: Sema Film... ve film çekimine başladı. Arkadaşımız Temel Karamahmut onun yapım müdürlüğünü üstlenmişti. İş uzadı ve Temel Karamahmut bu görevden ayrıldı. Böyle bir insana ihtiyaçları vardı. Bana teklif etti Şakir. Ben de dediğim gibi, o sıralarda Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum. Fakat sıkıcı bir çalışma olmuştu benim için. Her gün aynı yere gidip gelmek ve bütün bir ömrün böyle geçeceği fikri beni sıkıyordu doğrusu. Sonra yapım müdürlüğü bir bakıma işletmecilik gibi bir şeydir. Yani belli bir organizasyonu yürütmektir. Mesleği-

me pek aykırı bulmadım. Osmanlı Bankası'ndan ayrıldım ve Şakir'in yapım müdürlüğüne geçtim. Sinema ile ilk temasım böyle oldu. O sıralarda, Şükufe Nihal'in *Domaniç Dağlarının Yolcusu* adlı romanından çevrilen *Unutulan Sır* (Domaniç Yolcusu) adlı filmin çekimi için Adapazarı'na gidildi. Hürrem Erman'ın Adapazarı'nda sinemaları vardı. O sıralarda İstanbul'da hem tahsilini yapıyor hem de sinemalarına film alıyordu. Dolayısıyla film sahasında, film piyasasında tanınmış bir adamdı. Film ithalatçılarını tanırdı. O ilgilendi bizim filmin yapımıyla... Bizi Adapazarı'na da o davet etmişti. Filmin yapım yönetmenliğini orada sürdürdüm ve böylece Hürrem Bey'le de tanışmış oldum. Sinema benim için oldukça yeni bir konu idi. Tabii iş sahasında da yeniydim. Ama teşkilatlandırma, belli bir teşkilatı sürüklemek, yürütmek, hoşuma giden bir iş oldu. Her gün yeniliklerle dolu bir işti bu, "rutin" iş değildi yani. Her gün yeni bir mesele çıkıyordu. Şakir'in istediklerini karşılamak da oldukça güçtü. Hele benim gibi konuya yabancı olunca... Şakir gerçekten deha sahibi bir insandı. Ama yazık ki biraz tembeldi. Yoksa o dehasını yürütseydi, çok önemli bir sinemacı olurdu. Buna inanıyordum. Hâlâ da inanıyorum. Şakir o sırada bu filme başladığı zaman, çok yakından biliyorum, ne iyi bir sinema seyircisi vardı ne de sinema kitabı. Dünyada az yazılan şeydi sinema kitabı. Yani Şakir, ne sinema yayınlarının okuyucusu ne de sinema seyircisi idi. Birden bir gün aklına esti... film yapım evi kurdu ve filme başladı; ve çevirdiği film o yılın yarışmasında en iyi film seçildi.

Bakın şimdi... Sinema seyircisi değil, sinema kitabı okumuyor. Nasıl oluyor? Bu fikir nasıl aklına geliyor ve nasıl yapıyor? Kendisine sormalı ama...

Evet. Bunu kendisine sormalı. Bu bir duygu, işte delilikle deha arası dediğimiz çizgi ki ben dehasına inanıyorum. Şakir zaten orijinal bir insandı bütün hayatı boyunca ve tatsız bir orijinal değil çok sevimli, gerçekten... İnsanı zaman zaman hayretler içinde bırakan davranışları vardı; ve bunların da hiçbirisi sevimsiz ve tatsız değildi.

Filmi orada uzun süre kalarak mı yaptınız acaba?

Sanıyorum bir ay kadar kaldık orada. Film İstanbul'da tamamlandı ve tamamlayan da ben olmadım... Sinemaya başlama yılımı ve gününü çok iyi hatırlıyorum: 26 Haziran 1946. Demek ki aşağı yukarı 29 yıl olacak bu yılın 26 Haziran'ında... Film çok uzadı. Ben Şakir'in yanından ayrıldım. İşsiz kaldım, iş arıyordum. Gene bir rastlantı olarak tabii -hep bunlar rastlantı oluyor- başka bir yerde iş bulsaydım, belki de bir daha sinemaya uğramayacaktım. Okul arkadaşlarımdan Haluk Sadak vardı, ona rastladım Beyoğlu'nda. "Ne yapıyorsunuz?" dedi. "Hiç, iş arıyorum" dedim. "Bize gel!" dedi. Lale Film'de çalışıyormuş, muhasebede. "Olur" dedim; gittim, tanıştırdı muhasebe müdürüyle. Beni işe aldılar. Orada bir yıl çalıştım. O sırada Hürrem Bey İstanbul'da film yapımcılığına başladı ve *Damga* isimli bir film yaptı. Filmi Seyfi Havaeri'ne çevirtti. Filmin bitmesi için iki önemsiz sahne kalmıştı. Ne oldu, bilmiyorum, Seyfi filmi bitirmeden ayrıldı. Bu sahnelerden bi-

ri bir nikah sahnesi idi. Bunların çekimini yaptım; sinemada ilk uğraşım budur. Taksim'de Beyoğlu Halkevi vardı, şimdi orada bir otel yapıldı, hemen hemen Taksim Sineması'na bitişik... orada çekim yaptık. Hürrem Bey, "Ben bir müessese kurdum, gel bende çalış!" dedi. Daha bir seneyi doldurmamıştım Lale Film'de. Dedim ki, "Yıl bitsin, zam isteyeceğim, vermezlerse gelirim" "Peki" dedi. İstedğim zammı Lale Film kabul etmedi; ben de Erman Film'e geçtim; muhasebeci, daha doğrusu muhasebe müdürü olarak. O sırada Semih Evin de aramıza katıldı. Hem muhasebeye hem harcamalara, yani hemen her şeye bakıyordum. Böylece, o büyük sinema olayının çarkına kendimi kaptırmış oldum. Sinemaya girişimin hikayesi bu.

Bu bir nevi prodüksiyon amirliği... bir iki sahne çekmiş olsanız da henüz yönetmenlik yapmıyordunuz herhalde... Asıl size yönetmenlik tevcihi nasıl oldu? Bir de şunu rica edeceğim sizden: Artık mesleğe girdiğinizde, Erman Film'le işbirliği yaptığınıza göre, bu firma ve bundan sonraki diğer firmalarda... sizin sinemanızı çeşitli dönemlerde incelemek mümkün mü? Yani, evvela Erman Film dönemi oluyor, galiba? Ondan sonra Kemal Film dönemi geliyor.

Evet.

Ve bunların hepsinin hususiyeti var Ondan sonra bir sürü başka firmaya çeviriyorsunuz. Ve nihayet 1960 ihtilali geliyor. Bir süre film çevirdikten sonra özgür kalıyorsunuz, başka faaliyetlerde bulunuyorsunuz. Nihayet bir yeni döneme giriyorsunuz. Hatta o dönemi de ikiye ayırmak mümkün. Bu son döneminiz, tekrar Erman Film'deki çalışmalarınız... Ondan evvel çeşitli firmalara yaptığınız

filmler... Sizin sinema yaşamınızı aşağı yukarı böyle dört beş döneme, hiç değilse üç döneme ayırmak mümkündür belki.. Onu siz kararlaştırın! Yalnız benim ricam şu: Şimdi ilk filminizden başlayarak şu dönem içinde şu şu filmleri yaptım şeklinde evvela dönemleri belirleyelim. Filmleri ayrı ayrı ondan sonra ele alalım gene. Filmleri ele alırken de, şu noktalara işaret buyurursanız... efendim, evvela konu bulma faaliyetiniz nasıl oldu? Sonra senaryo ve ön çekim senaryosuna kadar hazırlık safhaları kimlerle ve nasıl gelişti? Ondan sonra yine aynı film için, oyuncu ve teknik eleman seçimi, yapımcıyla ilişkileriniz, yardımcıları seçişiniz. Ve kamera yönetmeni seçimi.. ve kamera yönetmenine ışık tutan diğer teknisyenlerin seçimi. Film çekildikten sonra kurgulama safhası. Ve tabii ki filmler nerede çekilmiştir? Bunları da ayrı ayrı hatırlayabildiğiniz kadarıyla tespit edelim! Bu filmler için çekimler hangi stüdyoda, dış çekimler hangi ilin hangi semtlerinde yapılmıştır? Buna dair bilgi de varsa ayrıca. Sonra ne gibi yeni görüşler getirdiniz, bazı filmlerinizde hiç olmazsa... tümü için olmasa bile. Kimisi ticari olabilir. Tabii o zaman sanatınızın herhalde asgarisini koymak zorunluğu hasıl oluyor. Fakat sanatınızın azamisini koyduğunuz ve bu arada yeni görüşler getirdiğiniz filmler varsa, bunları vurgulayarak anlatmanızı rica edeyim.. Bu filmler nasıl karşılandı? Yani patron, halk ve eleştirmenler tarafından. Ve eğer o sıralarda çeşitli festivallere girmişse, bir ödül kazandı mı? Bunları da belirleyerek konuyu geliştirelim, müsaade ederseniz...

Şimdi, efendim, yapımevlerini nazarı itibare alacak olursak, şöyle oldu: Evvela Erman'da başladım. *Vurun Kahpeye*, *Lüküs Hayat*, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber* filmlerini çektim. Yani dört film çektim. Ondan sonra Kemal Film'e geçtim, 1952... İlk *Kanun Namına'yı* çektik, o yıl; bir de *İngiliz Kemal'i* çektik. Er-

tesi yıl *Öldüren Şehir*, *Katil* ve *Oyna Kızım Oyna'yı* (yahut *Çalsın Sazlar*, *Oynasın Kızlar*). Bu bir komedi filmiydi. Daha ertesi yıl 1953-1954'te *Bulgar Sadık*, *Vahşi Bir Kız Sevdim*, *Kardeş Kurşunu* ve *Görünmeyen Adam* filmlerini çektik. Kemal Film'le '54 yılına kadar sürdü çalışmam. Kemal Film dönemi içinde bu arada Naci Bey'in firması Duru Film'e *Altı Ölü Var* filmini çektik; diğer adıyla *İpsala Cinayeti*'ni. *Beyaz Mendil*'i de yine aynı firma için çektim. 1955'te tekrar Erman Film'e *Meçhul Kadın*'ı yaptım. Bu bir uyarlamadır. *O Kadın*, *Madame X* adlı yabancı bir filmden... Ondan sonra Lale Film'e bir film yaptım. Sonra tekrar Erman Kardeşler'e *Ak Altın*'ı yaptım. Hulki Saner'le Hürrem Bey'in bir ortak yapımı olacaktı bu film. Fakat daha filme başlamadan Hulki Saner, "Ben hissemi satayım, vazgeçeyim. Onu siz kendi başınıza yapın!" dedi. Hürrem Bey de "Peki!" dedi. Böylece *Ak Altın*'ı yalnız Erman Film çevirmiş oldu. Bunu izleyerek Sıtkı Şumnulu ile *Kara Talih* diye bir film yaptık. Sonra 1957'de Yoakim Filmediris'in firması Güven Film'e *Meyhaneci'nin Kızı*'nı yaptık. Sonra da Selçuk Kaskan'ın firması Ümit Film'e *Ana Kucağı*'nı yaptım. Ondan sonra Fitaş'la İhsan (İpekçi) Bey'in yapımcılığı altında iki film yaptım: *Zümrüt* ve *Yalnızlar Rıhtımı*. Ondan sonra da Be-Ya'ya *Cilalı İbo'nun Çilesi*'ni... Sonra gene Yoakim'e yeni kurduğu bir ortaklık olan Kaynak Film adına *Yangın Var*'ı çektim. Ondan sonra Duru Film'e tekrar iki film yaptım: *Dişi Kurt*'la *Sessiz Harp*.

Sanıyorum bu arada (1961 yılında) Site Tiyatrosu'n-

da Kenter'lerle bir çalışmamız oldu: *Yarın Cumartesi*'yi sahneye koydum. *Sessiz Harp*'ten sonra konulu filmler yapmadım. Sadece belge filmleri yaptım.

Şu halde ilk dönem Erman ve Kemal Filmlerle diğer bazı firmalara yaptığınız filmlerle 1962'de kapanıyor. 1963'ten sonra yaptığınız filmler ayrı bir dönemi oluşturuyor. Bundan sonra siz, kendinizi daima arayan bir safhaya giriyorsunuz. Evet, 1963'den galiba 1967'ye kadar başka faaliyetleriniz var... 1967'den sonraki de sizin son döneminiz oluyor.

Söyle diyebilirim ben kendi açımdan: '63'den başlayarak '66'ya kadar film yapmadığım bir dönem var. Şu halde '62'ye kadar gelen bir dönem var, bir de '66'dan sonraki yeni dönem. Ama firmalara göre ayracak olursak talî dönemlere de ayrılabilir bunlar.

Yani aslında iki dönem var sizin sanat hayatınızda... Şu halde şimdi birinci dönemdeki ilk filmlerden itibaren başlayalım. Deminki ölçüler içinde... rica ettiğim ölçüler içinde geliştirelim konuyu...

Şimdi ilk filmim 1948'de gerçekleştirdiğim *Vurun Kahpeye* filmidir. İşte asıl meslek hayatıma girişim bu filmle başlıyor. Daha önce de söylediğim gibi Erman Kardeşler'de müdür olarak çalışmaya başlamıştım. Erman Kardeşler'in ilk filminde Sezer Sezin oynamıştı. Onun getirdiği bir teklifle Hürrem Bey, *Vurun Kahpeye* üzerinde düşünmeye başladı. Kitabı bana verdi. Ben de okudum. O sırada, radyoda tiyatro oyunları üreten Selahattin Küçük'le çok yakın arkadaştık. Bir de ortak arkadaşımız Temel Karamahmut vardı. Onun bütün yapmak istediği, hayatı boyunca, prodüksiyon amiri olmak-

tı; "Başka bir şey de düşünmem, bütün imkanlarımı orada geliştirmek istiyorum" diyordu. Ondan da faydalandım yani... Yalnız ben değil... Bugün yürümekte olan Türk filmciliği de onun bırakmış olduğu birçok yöntemi kullanıyor... Temel Karamahmut, sinemaya, kimsenin farkında olmadığı birtakım işletme esasları getirmiştir. Sonra İbrahim Serpil de kitabı okudu ve sonunda sinopsis hazırlanması için Selahattin'le beraber çalıştık. Ondört sayfa kadar, oldukça geniş bir sinopsis hazırladık, filmin bütün yapısını içeren. Hürrem Bey'e verdik. Halide Hanım'a da okutmuş. Çünkü ilkin sinopsisi Halide Hanım okuyup onay versin istiyordu Hürrem Bey. Halide Hanım sinopsisi okuyup onay verdi. Sinopsisin üzerine eski harflerle, "Çok güzel olmuş, elinize sağlık, tebrik ederim" yazmış. Şevket Rado'yla ilk konuşmaları ben yaptım, kitabın satın alınması için... film yapılmak üzere. Fiyatını, pazarlığını da bana yaptırttı Hürrem Bey, müdürü olmam dolayısıyla. Satın aldık telif hakkını. Sonra da oturduk, Hürrem Bey, Sezer Sezin, Temel Karamahmut, İbrahim Serpil, Selahattin Küçük ve ben tartıştık. Sanıyorum bir iki günlük bir önçalışma yaptık. Şu sahne üzerinde durmakta fayda var, burası fazla gibi birtakım eleştiriler oldu. Bunları da not ettim ben. Daha doğrusu Selahattin'le beraber not aldık. Yalnız yönetmenliği kimin yapacağı hususunda hiçbir şey yoktu ortalıkta. Birtakım çalışmalar gelişmekte... Bir gün sordum Hürrem Bey'e, bunu kim yürütecek? diye. Güldü, "Sen yapacaksın" dedi. Bu, benim için şok gibi bir şey oldu. Hiç aklımın köşesinden geçen bir şey değildi. "Ben de-

dim, "bunu kaldırıp kaldıramayacağımı bilmiyorum, bana nasıl teklif edersiniz? Bu ağır bir iş. Ben şimdiye kadar böyle bir şey yapmadım" dedim. "Yaparsın, yaparsın!" dedi. O zaman tereddüt ettim. Sanıyorum Hürrem Bey'in bu teklifinde Sezer Hanının bir etkisi olmuştur. Tabii karar veren Hürrem Bey'di ama, Sezer Hanının teşviki olmuştur, sanıyorum. Sezinlediğim kadarıyla böyle oldu. Bir süre tereddüt ettim, sonra İbrahim Serpil teşvik etti yapmam için. "Yaparsın" dedi. Şu olur, bu olur. Nihayet beni ikna ettiler. Oturdum, el yazısıyla senaryosunu yazdım. Tabii resim resim yazdım. Plan plan tasarlayarak yazdım. Ondan sonra da Adapazarı'nda çekimine başladık. Tabii plan plan yazdım ama masa üzerinde yazılan o planları gerçekleştirmenin güçlüğü çekimde ortaya çıktı. Hiç tecrübesi olmayan bir insanın tasarladığı gibi olmadı gerçekler. O zaman yerinde birtakım değişiklikler yapmak zorunda kaldım. Ama kâğıt üzerinde yazılanın gerçeklere uymaması faydalı oldu. Çünkü, yerinde hal çaresi bulmak zorunda kaldık. Çekim sırasında bir sürü insan bekliyor. Hemen karar vermek lazımdı. Süratli bir çekim biçimine, mizansenine yahut açısına karar verme durumu, o filmin çekimi içinde gelişmek zorunda kaldı, ister istemez...

Görüntü yönetmeni olarak Lazar Yazıcıoğlu'nu seçtik. Başrolde Sezer Sezin... Birlikte düşünerek devreye soktuğumuz, Tosun Bey rolü için Kemal Tanrıöver. Onu getirdiler. Çocuğu yakışıklı bulduk. Zaten başka bir şey aramıyoruz. Zaten her şeyin yeni yeni temelleri atılmakta olduğu, kimsenin hiçbir şey bilmediği bir

dönem. Belli başlı tiplerden Temel Karamahmut düş-
man kumandanı. Settar Körmükçü rahmetli... Temel
Karamahmut da rahmetli oldu... Settar Körmükçü Fet-
tah Hocayı, Anşevir Alyanak Ömer Efendi'yi oynadı.
Vedat Örfi Bengü rahmetli de Uzun Hüseyin'i, kötü
adamı oynadı. Selahattin Küçük yardımcılığını yaptı.
Kurgu işini kendim yaptım. İlk kez kurgu yapıyordum.
Adapazarı'nda çekildi film. Orada çekilişinin sebepleri,
hem doğal hem ekonomik. Hürrem Bey Adapazarlı ol-
duğu için orada imkanlara daha kolay sahip olabilirdi.
Bu, ekonomik sebebi ve makul bir sebep. İkincisi de,
kasabada geçiyor olay. Adapazarı o zaman tam istediği-
miz gibi bir kasabaydı. Başköprü denen yer de, linç
sahnesi için çok uygun idi. Eski Sakarya'nın yatağı
üzerinde Romalılardan kalma uzun bir köprü... Düm-
düz bir yol ve köprünün sonunda da yahut başında yı-
kılmış ama duvarları kalmış bir nöbetçi kulübesi vardı.
O, arkada pano gibi bir şey yaratıyordu. Orayı seçtik.
Hem çekim imkanları bakımından hem ekonomik ba-
kımından en uygun yerdi yani. Çok makul bir seçimdir,
sıradan bir seçim değildir Adapazarı. Hürrem Bey'in
ağabeylerinden birinin bir kahvesi vardı. Onun arkasın-
da ambar gibi bir yer vardı. Adapazarı'nda ağaç bol
malum. Orman mıntıkası... Bunlarla yıkama tekneleri
yapıldı. Büyük bir tambur yapıldı ve filmin negatifleri
orada yıkandı. Çekimden sonra boş kaldığımız günler
Lazar ve ben, girerdik oraya. Ben ona yardım eder-
dim. Filmin yıkanması, sarılması, banyoya sokulması
vesaire için. Tabii harika günlerdi, aslına bakarsanız.
Mesela, revelatör filmi yıkayacak maddeyi hazırlarken,

kimyevi terkibi kotarıırken, tartı lazım, tartı yok. Avuçla atardı Lazar... Kararlama. Sonra yıkarken, resmin gelip gelmediğini anlamak için sigara yakardı. Öyle onun aydınlığında bakardı. Aslında orada gerçekleşen şeyi bir mucize saymak lazım.

Yani şartlar çok ilkel olduğu için..

Alabildiğine ilkel. Ben işin acemisi... parmaklarımla, in-siyaklarımla, eski birikimlerle, birtakım şeylerle çalışıyorum. Lazar'ın teknik imkanları son derece, son derece ilkel. Yorgo İlyadis vardı, ses uzmanı. Toprağı bol olsun öldü. Onun elinde eskiden kalmış sinema vericisinin aynaları vardı. Onları sattı bize. Onları satın aldım. Kazancı Yokuşu'ndaki bir tenekeci ustasına yuvarlak çerçeveler yaptırdım. Aynaları onun içine koydum. Onun ortasına yarık yardık. Bir de sözde parabolik olduğu için merkez noktasını ayarladık, bulduk. Vidalandık onları... Aldık, Adapazarı'na götürdük. Büyük merdivenler yaptık. Merdivenlerin üstüne kalaslar attık. O kalaslara bağladık projektörleri ve gece sokak aydınlatmalarını yaptık. Ve yağmurlar yağdırdık, Adapazarı İtfaiyesi'nin arazözleri ile. Bir gecede aşağı yukarı dokuz ton su harcadığımızı hatırlıyorum. Plato yoktu. Çekimler Adapazarı'ndaki evlerde, dış çekimler gece ve gündüz sokaklarda ve meydanlarda yapıldı. Kahvenin üstünde boş bir yer vardı, dekorlarımızı oraya kuruyorduk. 45 gün içinde 32 gün çekim yaptık. Elektrik geceleri geldiği için, gündüz hazırlık çalışmaları, geceleri çekim yapardık. Sonra, uykusuz, sabahleyin yeniden işe koyulurduk. Gece gelir, yeniden çekim yapardık. Aşağı

yukarı böyle üç dört gün uykusuz çalıştığımız olmuştur.

Sonunda film bitti. Aşağı yukarı sanıyorum, eğer aklımda yanlış kalmamışsa, ya dokuz bin metre negatif harcadık, yahut oniki bin metre. Bu ikisinden biri, pek hatırımda kalmadı.

Çok değil mi?

Bugün için çok. Ama o gün için, aslında bugün için de çok az. Yani öyle altı bin metreyle film çekilmez. Mas-karalık...

Kurgu işini İstanbul'da mı yaptınız?

Hayır. Kurgu işini İstanbul'da yapmadık. Adapazarı'n-da Hürrem Bey'in ağabeyinin bir sineması vardı. Pro-jeksiyon odasının yanında bir oda verdiler bana, bir de film sarıcı masa. Onun ekranı filan yoktu. Yani perde-si yoktu oyunu göstermek için... masanın ortasında kü-çük bir cam, ışıklı bir cam vardı 9 bin ya da 12 bin metre iş kopyasından filme yarayacak kısmı sağlayacak montajı, ben, görmeden, yani oynatmadan, karelerden seçerek yaptım. Hayatımda ilk kez kurgu yapıyordum. Daha evvel nasıl yapıldığını hiç görmemiştim. Kurgu-da, mesela, bir resmi, öbür resme bağlamak olayı var-dır; bunları kendi sinema duygumla sezinleyerek ger-çekleştiriyordum.

Peki bunun yansıması nasıl oldu? Nasıl karşılan-dı film?

İyi karşılandı. Gerek seyirci, gerek eleştirmenler, gerek yapımcı iyi karşıladı. Aşağı yukarı 35 bin liraya mal ol-

muştı film. 1,5 ayda parasını çıkardı ve büyük iş yaptı. Hatırladığıma göre, o zaman, Taksim Sineması'nda dört hafta oynadı. Beşinci haftaya da girecekti; başka sıra bekleyenler vardı, o yüzden kaldırıldı. Eleştirmenler de filmi çok iyi karşıladı. Yani büyük sükse yaptı film.

Bu, şimdi, ilk başarınız. Bundan sonra gelen filmler üzerinde bunun etkisi ne oldu? Etkisi dediğim-de, meseia Hürrem Bey'in bundan kazanınca size bağlanmasını kastediyorum.

Yani inancını boşa çıkarmadım. O da kararında isabetli olmuş olduğunu görmüş oldu.

Ve ondan sonra yeni projelere giriştiniz.

Evet. Bu ikimiz için de mutlu bir şey oldu. O, yapımcı olarak bugüne kadar yapımcılığını başarıyla sürdürdü. Türk filmciliğine bir sürü yeni şey getirdi. Ben de yönetmen olarak kendi sahamda sanırım başarılı oldum.

Şimdi o firmaya yaptığınız diğer filmler gene aynı çerçevede.

Erman Film'le yaptığımız ikinci film *Lüküs Hayat* oldu. *Lüküs Hayat*'ın filme çekilmesi fikrini sanıyorum Sezer Hanım'la İbrahim Serpil getirdiler, hatırladığıma göre yani pek emin değilim. Ama böyle bir fikir çıktı ortaya. Rahmetli İbrahim Serpil de bütün bu çalışmalarımızla yakından ilgileniyordu. Hürrem Bey de uygun görmüş olacak, eseri rahmetli Ekrem Reşit Bey'den satın aldılar. Bir bakıma, Şehir Tiyatrosu'ndaki başarısının da, eserin seçiminde etkili olduğunu sanıyorum. Yani halkta iyi bir etki bırakır diye düşündük.

Bunun senaryosunu da ben yazdım. Artık sanıyorum ilk denemeden sonra Selahattin Küçük'le çalışmadık. Selahattin Küçük, Edebiyat Fakültesi'nin Felsefe Bölümü'nden mezundu. Doktora vermek üzere birtakım hazırlıklara girişti. Onun üzerine kesildi çalışmamız...

Lüküs Hayat'ı sinemada nasıl vermeyi düşündünüz? Operet olarak mı, yoksa konuyu mu aldınız yalnız?

Olduğu gibi operet olarak vermeyi düşündüm. Zaten başarısı da ondan dolayı idi. Şarkıları vs... Sonra elimizde Sezer Hanım'dan başka bir oyuncu daha vardı: Settar Körmükçü. Settar'ın babası Hazım Körmükçü de *Lüküs Hayat'ı* tiyatrodan oynamıştı, Rıza rolünde... O rolü ona verdik. Şimdi *Lüküs Hayat'ın* çekiminde ilginç bir taraf var: Filmin büyük bir kısmı, dörtte üçü, bir gecede ve bahçe içinde geçer. Filmin görüntü yönetmenliğini Yoakim Filmeridis yaptı gene... Bir iki dış sahnesini Kriton İlyadis çekti. Çünkü o sırada Yoakim'in bir başka film kurumuyula bağlantısı vardı. Sonra filmin bütünü Yoakim'le bitirdik. Orada, Yoakim Filmeridis'in kişiliğinde çok iyi bir görüntü yönetmeni tanımış oldum. Rahmetli Ferdi Tayfur kurgunun revizyonunda, son gözden geçirilmesinde bana yardımcı oldu. Esas kurguyu Özen Sermet'le gerçekleştirdik. Şimdi Brezilya'da görüntü yönetmenliği yapıyor.

Filmin çekimi sizi tatmin etti mi? Ve nasıl karşılandı piyasada? Yani memnun musunuz bu yapıttan?

Ben memnundum. Fakat seyirci fazla tutmadı. Yepyeni

bir tarzdı seyirci için. Bir operet ve alafranga bir operetti. Tabii İstanbul'da operetin iş yapması ile Anadolu'da o operetin cansız olarak gösterilmek suretiyle iş yapması arasında fark vardı.

Ama sanıyorum, mesela, Karım Beni Aldatırsa iş yapmıştı çok. Anadolu'da da yapmıştı. Ama belki Hazım'ın oyunudur onda birinci derecede...

Anadolu'da iş yaptığını sanmam. Şu olabilir: O yıllarda film çok azdı, hele yerli film. İş yapmış olması belki ona hamledilebilir. Bir şey daha var: İpekçiler'in son derece yaygın bir işletmesi vardı. O yıllarda kuvvetli firmaydı ve en kuvvetli ithalatçı olduğu için o filmi rahatlıkla sinamalara gönderebilir ve kabul ettirebilirdi. Fiyatları da fiksti. Pursantajla (yüzdeyle) işletme sözkonusu değildi. Ha, şunu söyleyeyim bu arada, yüzde ile film çalıştırmayı ilk Hürrem Bey getirmiştir. *Vurun Kahpeye*'nin süksesinden o zaman gerçek bir tüccar olarak azami istifade etmesini bilmiştir.

Bir şey daha yaptık *Lüküs Hayat*'ta. Çekim özelliği olarak. "Playback"i ilk defa olarak tatbik ettik. Şöyle oldu: Orkestra geldi, Carlo Capucelli'nin orkestrası. Genel müzikleri bir günde filme aldık. İkinci günde de şarkıları aldık. Filmde hangi şarkılar söylendiyse... söylenecek idiyse, onları aldık. Hepsini filme tespit ettik. 35 mm. üzerine ses filmi olarak. Ondan sonra şarkıları, şarkılı bölümleri ayırdık. Platoya, sete, yani çekim alanına projeksiyon makinesi getirdik; sese işaretler koyduk ve mizansen, oyunu hazırladık. Oyuncunun şarkıları söyleyeceği yeri hazırladık. Tam o sırada projeksiyon makinesine yol verdik. Ses geçtiği zaman mü-

zik de duyuldu. Oyuncu da duyulan sese uydu. Böylece filme aldık, senkron da sağlandı. Yani senkronizasyonu da sağlayarak "playback"i, ilk kez, orada gerçekleştirdik. Tabii bugünkü gibi teyp filan da yoktu. Onun için projeksiyon makinesiyle yaptık bunu...

Sanıyorum ki, bundan sonra Erman'ın yeni bir projesi, ilginç bir projesi, ilk defa Orta Doğu'yla ilişkileri sağlayan Tahir ile Zühre ve Arzu ile Kamber'in çekimleri gerçekleştirildi. Bunun hikâyesini, oradaki geçirdiğiniz günler, nasıl gerçekleştirebildiniz bunu ve konu seçimi nasıl oldu? Bunları anlatır mısınız?

Anlatayım. Şimdi Hürrem Bey gerçek bir tüccar ve uzak görüşlü bir işadamı olarak Orta Doğu'nun iyi bir pazar olduğunu düşündü ve beni bir araştırma yapmakla görevlendirdi. Ben gidecek, Orta Doğu'da ortaklaşa koprodüksiyon yapabileceğimiz bir firma arayacaktım. Evvela Suriye'ye gittim. Suriye bu bakımdan çok kısır. Sonra Bağdat'ta bir stüdyo olduğunu duydum. Otobüsle çölü geçtim, Bağdat'a gittim. Aradım ve buldum orada. Gerçekten mükemmel bir stüdyo idi. O stüdyonun sahiplerinin aynı zamanda Bağdat'ta sinemaları vardı. Tanıştım onlarla... onlardan birisi Mir adlı bir Museviydi. Biri de Antuan Museyyeh adlı bir zattı. Galatasaray'da okumuş vaktiyle, Abdülhamid zamanında... Kendimi tanıttım. Ne maksatla yolculuk yaptığımı, Bağdat'a ne maksatla geldiğimi anlattım. İlgilendiler. Stüdyo imkanlarını gördüm. Bizde hâlâ öyle bir stüdyo yok. Kocaman çekim alanları... plato... ses alma cihazları... ışık kaynağı jeneratörleri, oyuncuların kalacağı lojmanlar, alçıhaneler, marangozhaneler, laboratuvar-



Dekor Eskizi

lar, her şey vardı. Vaktiyle İngilizler kurmuş... Fransızlardan kalma bir sürü dekor da vardı. Fransızlar oraya gelmiş, film çekmişler... Bir sürü alçı dekor bırakmışlar. Onları gözüme kestirdim, yapacağımız filmler için... Daha konu yok ama, bunlardan istifade ederiz diye düşündüm. Oturduk, bir önmukavele taslağı hazırladık. Ve ben önmukaveleyi aldım; İstanbul'a geldim. Hürrem Bey'e gösterdim. Hürrem Bey ilgilendi. Yazışma sonucu mutabık kalındı. Oradan Arapça mufassal bir anlaşma geldi. Burada noterde tercüme ettik; birtakım ilaveler yaptık. Netice olarak bir mukavele gelişti. Çevireceğimiz filmleri biz teklif edecek; oyuncularını biz götürecektik; teknisyenleri de biz bulacaktık. Oradaki im-

kanları da onlar sağlayacaklardı. Yani zaten ellerinde mevcut imkanlar...

Oturduk filmleri yaptık. Filmlerin bir tanesi *Tahir ile Zühre*. Onun senaryosunu ben yazdım. *Arzu ile Kamber* için de Sezer Hanım'la Hürrem Bey bir hikaye hazırladılar. Onun da senaryosunu ben yazdım.

Bu, bizim taş basmalardaki, halk hikayelerinden Arzu ile Kamber, Tahir ile Zühre mi? Yoksa konuda biraz daha değişik bir hava, Orta Doğu piyasasını da okşayacak bir hava mı var?

Tamamen dediğiniz gibi oldu. Yani halk masalları ile hiç ilgisi yoktu. Amerikanvari Doğu filmleri vardır, onların bir özentisi idi yani... film olarak... İşte Padişah-
tı, bilmem neydi, şuydu, buydu; oğluydu, işte kızı görmüş de, beğenmiş de, almamış... filan gibi birtakım hikayeler...

Yani netice olarak şunu sormak istiyorum. Sizin küçükken okuduğunuz halk hikayelerini sinemaya getirmek gibi bir fikriniz yok. Bunu doğrudan doğruya yapımçı Orta Doğu piyasasına göre düşünüp Amerika'nın çevirdiği Şeyh Ahmet gibi, Şeyhin Oğlu gibi, Şehrazad gibi Arap konulu filmlere benzer bir şeyler yaparak piyasayı avlamak gibi bir fikirle hareket ediyor. Öyle mi?

Evet... Evet. Amerikalıların yaptığı o şarka ait masal filmleri gibi iki film yapınaktı maksadımız.

Peki bu filmlerden siz tatmin oldunuz mu? Ve umulan kasa hasılatı sağlandı mı?

Maalesef ikisi de olmadı. Hem filmler başarısız oldu hem kasa hasılatı pek tatminkar olmadı.

Zannediyorum Kenan Artun pek kabiliyetli bir oyuncu değildi ama, Sezer'in yetenekli bir oyuncu olduğu hakkında bir fikrimiz var. Bu filmlerde Sezer Hanım başarı sağladı mı?

Sağladı. Sezer'in şöyle bir özelliği vardır: Az oyuncuda rastlanan bir özelliktir bu. En kötüsünden en iyisine kadar hangi rolü alırsa, yüklenirse, onun üzerinde elinden geldiğinden fazlasını yapan, her şeyi son derece ciddiye alan bir oyuncu idi. O bakımdan, Sezer'e söyleyecek, Sezer için söylenecek hiçbir şey yoktu. Yani o filmleri bugün seyretseniz ve Sezer'e baksanız; diğerlerinden tamamen farklı; yönetmenden, görüntü yönetmeninden, diğer oyuncularından, her şeyden farklı bir kişiliği olduğunu farkedersiniz...

Nitekim bu filmlerde de oyunun hakkını verdi ama, bir Sezer'le olmadı tabii... Ve bunlardan memnun değilsiniz. Eleştirmenler nasıl karşıladı bunları?

Kötü karşıladılar tabii... Kötü karşıladılar. Tabii çok üzülererek söylemek isterim. Hürrem Bey için de sarsıntı oldu bu filmler... Çok uzun sürdü çünkü... Altı ay sürdü oradaki çalışmalar. Altı ay... Bende günlükleri duruyor Bağdat yolculuğunun...

Erman Fiim'in ilk dönemi böylece 1951 yılında bitmiş oluyor.

Yani bir burukluk var şimdi Hürrem Bey'de Film çevireyim mi, yeni bir film... tereddütleri var. O sırada siz de yavaş yavaş Kemal Film'e gome durumuna girdiniz... Bu, nasıl oldu?

Şöyle bir şey oldu: Hürrem Bey, kendi açısından haklı

olarak, Semih Evin'e *Allah Kerim* adlı bir film hazırlatmaya koyuldu. O sırada, Kemal Film, 1951 yılında, Kani Kıpçak'la *İstanbul Kan Ağlarken* adlı bir film çevirmişti. Yani bu filmle Kemal Film, yeni baştan film yapımcılığına döndü. Çok eski yapımcılıkları vardı, uzun yıllar önce. Sonra yapımcılığı bırakıp ithalatla uğraşmışlardı. Kovboy filmleri falan getirdiler... 1951 yılına kadar... ve 1951'de tekrar film yapımcılığına soyundular.

Osman Seden'in bundan önce dublaj çalışmaları da olmuştu galiba... Getirttikleri kimi filmlerin dublaj çalışmalarında da bulunmuştu.

Onu bilmiyorum. Fakat 1951'de yeniden yerli film yapmaya karar veriyorlar. Kemal Seden'in oğlu Osman Seden okulu bitirip amcası Şakir Seden'e yardımcı olmuştu. Hukuku bitirmişti, Alman Lisesi'nden sonra... Müessese var, babasından kalma. O işe giriştiler. Haklı olarak Osman gelişme yapmak istedi. Beni herhalde Osman tanı mıyordu daha önce... *Vurun Kahpeye* ve *Lüküs Hayat*'la dikkatlerini çekmiş olabilirim. Beni aradılar. Osman'ın eniştesi Selçuk Kaskan arkadaşımıdı. Onun vasıtasıyla aradılar. Teklifte bulundular "Bizde film çevirir misiniz?" diyerek... Ben Hürrem Bey'le dört film yapmıştım ama asıl şimdi film yapmak istiyordum. Çünkü bende birtakım birikimler vardı artık... Yani işi meslek olarak ciddiye almaya başlamıştım ve başka bir iş de yapmak istemiyordum. Babamın şöyle bir sözü olmuştu filmciliğe girdiğimde... "Nedir bu iş?" diye sordu. "Bankadan çıktım, işte çalışıyorum şurda, burda" diye anlattım babama... Babam, düşün-

dü bir süre... "Bu, yeni bir iş," dedi "yeni bir saha. Kimse yok bu sahada" dedi; "denemende fayda var ve hatta denemek değil de, doğrudan doğruya bu işe girebilirsin" dedi. Yani... Babamın görüşü böyleydi. Yadır-gamadı sinemaya geçişimi... İşte böylece Kemal Film'in teklifini kabul ettim. 1952'de iki film yapmak üzere an-laştık. Daha ortada konular yoktu. Konuyu beraber, Osman'la beraber arayacaktık. İki teklif getirdi Osman: Birisi *Kanun Namına*... sonradan adı *Kanun Namına* olacak olan, Nazif Kuş adlı bir adamın başından geçen bir olay. Bir de *Boğaziçi Casusları* diye bir konu... Na-zif Kuş olayı, aşağı yukarı gazetelere de geçmişti o za-manlar. İşte bu ikisi üzerinde tartışmaya başladık. O zaman Nazif Kuş'un hikayesi *Kıstırılmış Adam* (l'homme traqué) olarak son derece cazip geldi bana. "Peki" dedi o da... Oturduk, dört beş gün, belki de bir hafta, belki on gün tretmanına birlikte çalıştık. Ondan sonra ben oturdum, senaryosunu yazdım ve filmi çektik.

Yani bunun senaryosunu siz mi yazdınız, Osman Bey mi?

Senaryosunu senaryosunu... Yani çektiğim filmin senar-yosunu ben yazdım. Konuyu, tretmanını birlikte geliştirdik. Aşağı yukarı bir hafta, on gün, evinde, yazıha-nede, şurada burada çalıştık. Ön çalışmaları Osman Bey'le beraberce hazırladık yani... tartışarak... gene ya-pılmakta buna benzer çalışmalar... Ondan sonra, bü-tün bilgiyi aldım, oturdum, senaryosunu ben yazdım.

Şimdi, bunun için de Vurun Kahpeye'deki gibi plan plan düşündünüz mü?

Hayır, düşünmedim. Çünkü *Tahir ile Zühre*'den itibaren, yani *Vurun Kahpeye* ile *Lüküs Hayat*'tan edindiğim tecrübeye göre, *Tahir ile Zühre* ve *Arzu ile Kamber*'de değişiklik yaptım artık... Esasları senaryoya koyup planlamayı çekim sırasında düşünüyordum.

Arzu ile Kamber'den, yani son senaryodan sonra... bir tek sahne numarası koyup başka hiçbir numara koymadan bütün sahneyi mizansenile beraber diyaloglarıyla beraber yazdım... ve çekim yerinde bölmeye başladım. Yani sekansları falan hep çekim sırasında geliştirdim.

Evet. Şimdi bu filmin oyuncu seçimi nasıl oldu? İlginç kişilikler var çünkü..

Oyuncu... oyuncu seçimi... Tabii Osman akıllı bir yapımcı olarak yeni "jeune" lanse etmeyi düşündü. Ayhan Işık'tı onun düşündüğü kişi... Fakat öyle yaptı ki, onun etrafına en kuvvetli oyuncularını seçti: Gülistan Güzey'i, Pola Morelli'yi seçti. Settar Körmükçü, Nubar Terziyan, Muzaffer Tema, Neşe Yulaç, Talat Artemel gibi oyuncuların desteği ile yepyeni bir adamı füze gibi fırlattı. Bu şey... bu düzen Osman'ındır... ve çok iyi bir yapımcı, uzağı gören bir yapımcı olarak davrandı burada.

Yani oyuncularını umumiyetle, Kemal Film'de çalışırken, Osman'ın getirdiği anlaşılıyor, değil mi?

Evet. Yani teklifler Osman'ın... Yeni yepyeni bir oyuncunun, hiç tanınmamış bir oyuncunun etrafını kuvvetli oyuncularla destekledik. Bu film, Film Dostları Derneği'nin film ve reji armağanına, yani 1952 yılının "en

iyi film" ödölüne, *Yıldız* dergisinin "yılın en iyi filmi" değerdendirnesine layık görüldü. *Yıldız* dergisinin okuyucular arasında oluşturduğu anket sonunda ortaya çıkan bu değerdendirme, benim de "yılın en iyi rejisörü" olduğumu belirliyordu.

Bir ödöl verdiler mi ayrıca?

Verdiler. Bir şey verdiler. *Yıldız*'ınki şu köşede... alçıdan... kırılmıştır. O, Zühtü Müridoğu'nun yaptığı bir heykeldir. Film Dostları Derneği'nin...

Evet. Böylelikle bu filmi geliştirdiniz. şimdi bu filmin Türk sinemasında büyük yeri var Kanun Namına Türkiye'de, ilk defa, -gerçi Vurun Kahpeye de bir denemedir ama- bugüne kadar yapılmış en iyi on Türk filmi içersinde yer alan, Türk sinemasında ayrı bir yeri olan ve âdeta Türk sinemasında sinemacılar dönemini başlatan bir eser olarak düşünölüyor Bu mevzudaki görüşleriniz nedir?

Dediğiniz gibi oldu. Film, bir kere seyirci bakımından büyük bir rağbet gördü. Çok iyi iş yaptı. Eleştirmenler de beğendiler. Bunun sebepleri vardı; o güne kadar hiçbir Türk filminde yapılmamış birtakım şeyler getirmiştim bu filmle...

Evvela kamerayı sokağa çıkardım. Sokakta insan seviyesinde sahneler çektik. O güne kadar sokak sahnesi olduğu zaman evin birinci kat penceresinden hazırlanmış gizli mizansenlerle çekerlerdi. Yani kamerayı sak-larlardı. Ben kamerayı aldım, seyircinin gözünün... sokaktaki insanın gözünün içine soktum. İstanbul'un günlük yaşayışı içine girdik. Arefe günü Kapalıçarşı'nın kapısında bir sahnenin dört kere çekimini yaptık. Köprü

üstünde çekimler yaptık. Bu bakımdan bir kere ilginçtir. Çok dinamik bir kurguyu ilk defa gerçekleştirdim. Yepyeni çerçeve düzenlemeleri... şimdiye kadar... o güne kadar denenmemiş çerçeve düzenlemeleri getirdim. Tabii bunlar biraz tartışmalı oldu. Yani şunu söyleyebilirim. Çekinmek de istemem... Enver'le, görüntü yönetmeniyle epey çekiştik. Ona birtakım şeyleri, yeni resim düzenlerini kabul ettirebilmek için. Fakat neticede onun da sahiplendiği bir film çıktı ortaya.

Çekim bakımından böyle... Oyuncuların başarısı nasıl oldu bu filmde? Bunların bir kısmı tiyatrocu, bir kısmı tiyatro dışından... Sonra siz sinemacı olduğunuz halde tiyatro oyuncusunun da bu filme girmesine karşı çıkmamışsınız. Bu konudaki fikriniz nedir acaba?

Şimdi, ilk filmimden beri oyuncu üzerinde durdum. Oyun üzerinde özellikle durdum. Yalnız mizansenimi kurtarmak endişesinde kalmadım. İlk filmimden itibaren oyun üzerinde uzun uzun provalar...

Yani oyuncunun tiyatrodan gelmiş olması, olmaması sizin için mühim değil...

Hayır, beni etkilemedi. Çünkü ben onları yeni bir sinema oyununa alıştırmaya çalıştım. Gülistan Hanım'la Talat Bey vardı, rahmetli... Bir de Neşe Yulaç Hanım. Talat Bey çok yatkın insandı; ve sinemaya yabancı bir insan değildi.

Ama tiyatromsu oynuyordu rolleri hep, tiyatrodaki gibiydi. Yani pek farklı değildi.

Ama, ne olsa, yani kolaylıkla intibak edebiliyordu.

Yani şunu söyleyebilir miyiz? Karakter rollerinde tiyatroculara ihtiyaç duyuluyor sinemada bazen...

İdi, evet idi. Şimdi değil, ama o zaman karakter oyuncularına, bir şartla, tiyatromsu oyununu kırmak şartıyla olanak tanınıyordu. Yani sinemaya yatkınlık getirmek şartıyla.

Getirmek şartıyla... Bugün bile... bu şartlarla yani, kırabilirse tiyatro oyununu... bugün bile tipi uyar-sa...

Tipi uyarsa hiç çekinmeden alıyoruz.

Ve netice nasıl oldu acaba? Basında nasıl karşı-landı?

Çok iyi karşılandı. Piyasası çok, çok iyi oldu. Büyük para getirdi. Hiç unutmam: Ben 3500 lira yönetmenlik ücreti almıştım. Vergisi de üstelik benden kesilmişti. Şakir Bey, bana bin lira daha hediye etti.

Bahın, burada bir şey sormak istiyorum size... Bu film hakkında, Jean Gabin'in oynadığı Marcel Carné'nin Le Jour se lève adlı filminden etkilenmiştir, derler. Yani ozansız gerçekçiliğin belli başlı eserlerinden biri olan Le Jour se lève'den etkilen-diği... Bir de ayrıca bir diğer filmde sanıyorum ki, aynı konuyu kendine göre bir yorumla getiren Anatole Litvak'ın 1947'de yaptığı bir film vardı: Ateş Çemberi... yahut da The Long Night. Henry Fonda'nın başrol oynadığı. Bundan etkilenmiş ola-cağınız hakkında bazı kayıtlar gördüm, bazı yerler-de. Acaba bu konuda bizi aydınlatabilir misiniz?

Şimdi bunu açıklayayım: Şöyle bir şey oldu: Bu belki benim için mutlu bir tesadüf mü, raslantı mı oldu bil-miyorum, ilk filmimi çevirmeye karar verdiğim zaman,

yani *Vurun Kahpeye*'yi, bir süre sinemaya gitmeyi kestim. Şöyle düşündüm: Film çevireceğim... sinemaya gidiyorum... bir sahneyi beğenirim... olduğu gibi kullanmaya kalkarım... yerli yersiz... Yerine oturur, oturmaz... bir etki altında kalırım diye, filmi çevirmeden üç dört ay evvel sinemaya gitmeyi kesiyordum. Bu, *Kanun Namına*'ya kadar gene böyle oldu. *Kanun Namına*'da da böyle oldu. Yani genellikle bir etki altında kalmamaya gayret ediyordum. Yahut da...

Ama bu filmler eski... birisi 1930'larda... ötekisi 1940'larda çevrilmiş, söylediğim filmler...

Anatole Litvak'ınki daha mı yeniydi?

'47-'48. Öbürü de '38-'39 herhalde...

Fransız Marcel Carné'ninkini görmedim. Ötekini gördüm.

Acaba böyle bir etkilenme... bilinçaltınızda ama...

Belki... Öyle bir şey vardır. Çünkü aradan birkaç yıl da geçmiş... '47 dediğinize göre, beş yıl geçmiş aradan... Ama '47'de... İstanbul'da ne zaman oynadı? Belki daha yakın oynamıştır, onu bilmiyorum. Fakat öyle bir iki sahne kalmış aklımda yani.. Hatırlıyorum... hatırlıyorum. Fakat filmi çevirmeye karar verdiğimiz zaman, filmi oturup seyretmeyi filan düşünmedim. Öyle bir şey düşünmedim. Yok... Onu yapıyor şimdi, birçok arkadaş...

O halde şöyle bir soru sorabilir miyim? Siz Fransız sinemasını o zamanlar dergilerden de biraz ta-

hip etmeye başlamıştınız galiba.. Cahiers du Cinéma yeni yeni çıkmaya başlamıştı.

O sıralar... o sıralar dergi almıyordum galiba...

Almıyordunuz Yani böyle bir ozansız gerçekçilik akımından etkilenme...

Yok öyle bir şey Şimdi *Kanun Namına*'yı gördünüzse, eskiden...

Pek ozansız gerçekçilik yok. Caré'nin filmi gibi değil... Ama konuda benzerlikler var.

Konuda benzerlik var, konuda... Ama konu da bizde olmuş bir olaydan alınmıştır. Öyle bir etki iddiasında bulunmak doğru değil sanıyorum kanaatimce... Değil. Benim orada bambaşka endişelerim vardı ve yepyeni bir şey getirmeye çalışıyordum. Ozansız gerçekçilik ne kadar uzaktı benden o sıralar... Başka dertlerim vardı yani.. Dili geliştirmek, yani bir dinamizm getirmek istiyordum. Film görmüşseniz hatırlarsanız: Ozansız gerçekçilikten ziyade... bir Amerikan filminin dinamizmi vardı.

Şu halde... Bir de onu söylüyorlar, yani diyorlar ki: Fransız filmlerinden konu ve içerik bakımından; teknik bakımdan da Amerikan sinemasından bir etkilenme var gibi...

Hangi konu... Bu konu o konu değil ki bir kere...

Değil. Ama, dil bakımından Amerikan sinema dilini, tekniğini, hiç olmazsa kullandığınız hakkında bir şey var...

Tabii... o öyle. Zaten ne olacak, başka bir şey olamaz

ki. En ilerlemiş sinema, Amerikan sineması. Gördüğümüz filmler onlardı. Sonra, yıllar sonra kendimize has bir üslup arama endişesi olduğu zaman yeni bir şey getirmeye çalıştık. O da '60'larda başlıyor.

Peki, şöyle bir sorum daha var: Bu film hakkındaki son soru olacak: Başta Ayhan Işık olmak üzere, oyuncular rollerinin hakkını verebilmişler miydi? Ayhan Işık için bir here ne dersiniz, başrolde o olduğuna göre?

Vallahi, onun için bir şey söyleyemeyeceğim. İlk filminde pek o kadar başarılı değildi aslında. Orada konu ve çekim özelliği o kadar kuvvetli idi ki... Oyuncular ancak bir araç oldular orada. Yani hiçbir oyuncu için filmi destekleyici ve sürükleyici oldu diyemem. Çekim özelliği, dinamizmi, sokağa çıkılmış olması... ve konunun ana yapısının melodram oluşudur, filmi sürükleyen. Bu daha ziyade bir yönetmen filmi olmuştur.

Kemal Film'de aynı yıl yaptığımız ikinci film, *İngiliz Kemal* filmidir. Casusluk konusu, aslında, ilk yaptığımız film dolayısıyla tartışma konusuydu. Osman, *Boğaziçi Casusları* diye bir film yapmak istiyordu. İşte onun yerine *Kanun Namına*'yı yaptık. İkinci film için yeniden aynı konuya dönüldü. Ama artık *Boğaziçi Casusları* değil de, İngiliz Kemal'in casusluğu üzerine bir film yapma kararı aldık.

Bu nasıl seçildi acaba?

Teklif gene Osman'dan geldi. Osman atik davrandı. Gitti, Esat Tomruk Bey'den, *İngiliz Kemal* denen zattan, romanının telif hakkını satın aldı. Erman'la arala-

rında bir çekişme konusu olduğunu hatırlıyorum, o zaman. Ondan sonra oturduk... Senaryosunu da o yazdı. Her şeyini o hazırladı. Ben de çekimini yaptım. Tam bir yapımcı filmiydi. *Kanun Namına* nasıl bir yönetmen filmi idiyse, *İngiliz Kemal* de tam bir yapımcı fil-



İngiliz Kemal Lavrense Karşı (1952); Ayhan Işık.

mi oldu. Ben ancak bir yönetmen olarak çalıştım. *Kanun Namına*'da ilk kez denediğim dinamik kurguyu, dinamik yapıyı burada da gerçekleştirdik. Bu film için, *İngiliz Kemal* için, Osman'ın idi, diyebilirim. Büyük masraflarla o güne ait giyimler, büyük figürlü sahneler tertiplendi. Gerçekten... Tastamam Amerikanvari bir yapımcı filmi sayılır. Ticari başarısı da iyiydi. *Kanun Namına* gibi olmasa bile...

Teknik sorumlularla oyuncu ekibi nasıldı?

Çekime aynı ekiple devam ettik. Oyuncular da gene ay-

nı ekipti. Yani hemen hemen hiçbir şey değiştirmeden *İngiliz Kemal*'i çevirdik. Osman'ın yazdığı senaryo, nevine uygun, tarzına uygun, iyi bir senaryoydu, hatırladığım kadarıyla. Yalnız ben kendi sinema dilimi geliştirme fırsatını buldum bu filmde de... Sanıyorum hatta *Kanun Namına*'dan daha temiz bir çalışması vardır, kendi açımdan... Bu filmde aynı tarzı geliştirdim yani... Örneğin dinamik kurgunun daha gelişmiş bir tarzı oldu. *İngiliz Kemal* için söyleyeceğim fazla bir şey yoktur.

Ondan sonra '53 yılında Kemal Film'le ilişiğimi kesmeden Duru Film'e *İpsala Cinayeti*'ni (Altı Ölü Var) çevirdim. Bunda da gerçek bir olaydan yola çıkmıştım, *Kanun Namına*'da olduğu gibi... Senaryosunu, yani ilk senaryo taslağını Orhan Hançerlioğlu, Ferdi Öner'in fikir düzeyindeki katkısıyla gerçekleştirmiştir.

Hançerlioğlu, Ferdi Öner'in hiçbir katkısı olmadığını söylüyor. "Sadece" diyor, "Duru Film'den alacağımı tahsil et! Ben yarısını sana vereyim." dedim," diyor

Olabilir. Belki doğrudur. Orhan Hançerlioğlu yazdı. Duru Film'in sahibi Naci Duru idi. Orhan Hançerlioğlu'dan aldığımız bu hikayeyi Orhan Kemal'le birlikte hikaye olarak daha da geliştirdik. Orhan Kemal derinliğine birtakım şeyler getirdi. İnsanların yapısı ve çizilmesi açısından... Sonra onun yaptığı çalışmayı da ben bir çekim senaryosu haline getirdim.

Gelelim şimdi İpsala Cinayeti hakkında bize söyleyeceklerinize...

Senaryo ve eser hikâyesi böyle... Kamerayı Aram Hu-

gosyan adlı laboratuvarıda çalışan bir arkadaş kullandı, başarılı değildi maalesef...

Aram Hugosyan'la daha önce Sami Ayanoglu da çalışmış, o da memnun değildi.

Evet, iyi değildi. Yeteneksizdi... Orhan Kemal ve Orhan Hançerlioğlu'nun çalışmaları çok malzeme getirdi. Ondan çıkardığım çekim senaryosuyla filmi yaptım. Bir süre sonra, Halit Refiğ filmi seyretmiş... Halit'in filmi eleştirmesi, bana, yapmam gereken birtakım şeyler hususunda ışık tuttu. Mahalli oluşu insanların... Ondan sonra birtakım şeyleri kısa anlatmış olmam üzerinde durdu, bir eleştiri olarak... Eleştirinin faydalı olduğu yerler vardır. Halit'in rastlantı diyebilirim -yahut rastlantı değildir belki- benim filmlerim için yaptığı bir sürü eleştiri... belki benim sağduyuyla, içgüdüyle yaptığım bir şeyi, Halit, o yaptığı eleştirilerle... aynı meseleleri bilinçli olarak yeniden ele alınma sebep olmuştur. Bu *İpsala Cinayeti* de böyle oldu. *İpsala Cinayeti* için yaptığı eleştiri de daha ilerde yapacağım filmlerde daha bilinçli olmamda yardımcı oldu. Mesela, öbür filmlerde, birçok filmde, mahalli tipler koydum. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda mesela... Halit'in eleştiri olarak insanların mahalli olması hususunda söyledikleri beni uyardı. Ama sonra bunun üzerinde daha da bilinçli durdum, durma fırsatı buldum. Bir bakımdan benim için *İpsala Cinayeti*'nin, Halit Refiğ tarafından böyle eleştirilmesi önemli bir uyarı olmuştur.

Filmin sağladığı iş imkanı nasıl oldu?

Fena değildi, vasattı. Kamera çalışmaları daha iyi ol-

saydı, daha başarılı bir film olacaktı. Çok kötüydü. Pek öyle büyük bir başarı sağlamadı iş açısından ama, gene de Naci Bey'le yeniden çalışmamıza yol açacak bir girişim oldu. Aslında oyuncuların hepsi başarılı idi. Gerçekten Lale Oraloğlu olsun, Cahit Irgat olsun, Turan Seyfioğlu, Settar Körmükçü, Nevin Aypar olsun, hepsi başarılı idiler.

*Cahit Irgat'la Turan Seyfioğlu üzerinde biraz dur-
sak... yani oyunculukları üzerinde... Başka filmleri-
nizde de oynadılar*

Şimdi şöyle bir şey oldu, ilginç bir anını anlatabilirim size... *İpsala Cinayeti* için, benim açımdan... Lale Oraloğlu ile Cahit Irgat, ikisi de tiyatro yapmış. Cahit Irgat çok eski bir oyuncu. Lale de sinemaya sonradan tiyatrodan geldi. Kişilikleri olan ve tiyatrodan iddia sahibi insanlardı. Bunlar da sinemada ilk defa benim gibi bir yönetmenin karşısına geçiyorlardı. Yani tiyatroyla hiç ilişkisi olmayan, tiyatroyla uzaktan yakından ilişkisi olmayan, yani sinemacı neslinin temsilcisi olan benim karşıma geliyorlardı. Şöyle bir şey oldu: İlk çalışma günümüz... kendilerini bana empoze etmek istediler belki de... ben daha çalışmaya başlamadan böyle bir sezgiye sahip oldum. Bunlar biraz binilmesi güç atlar... başları dik atlar olarak kendilerini verdiler bana... Çıkar çıkmaz daha... Şöyle bir tartıştık... Ama bunlar hep sessiz oluyor tabii... Oyunun... benden oyun istemelerinin tarzı... tiyatrodan alışılmış, tiyatrodan getirilmiş birtakım tavırlar, bilmem neler filan... Böyle bir baskı yapmak istediler. 45 dakika sonra ikisinin de sırtına binmiştim. Nasıl olduğunu bilmiyorum ama... bana teslim

oldular. Tam kırkbeş dakika bir çekişme oldu.

Peki, bu Seyfioğlu tipi, ilginç bir tip. Zannedirim tiyatrodan gelme değil...

İlginç bir tip idi, Turan Seyfioğlu rahmetli... Oyunla, gösteriyle hiç ilgisi olmayan bir arkadaşımızdı. Yeteneksizdi üstelik, son derece yeteneksizdi. Fakat öyle kuvvetli bir fiziği vardı ki... Eğer bunu kurguyla... mesela şöyle arkaya doğru bakışını... ondan evvel ve sonra gelen resimlerle desteklediğimiz zaman, büyük bir anlam kazanıyordu. Fiziği buna çok musaitti.

İzin verirsiniz, bir şey sormak istiyorum: Daha evvelki bir konuşmamızdan bazı anılarım var Cahit Irgat bir tiyatro oyuncusu olduğu halde, sinemaya çok yatkın hale geldi sonra, dediniz... Ayrıca size o günkü konu icabı bir soru tevcih etmiştim. Demiştim ki, "Böyle olmakla beraber, bende tiyatrocuk ethisi yaratıyor" Siz de demiştiniz ki, sanıyorum: "Oyunu sinema oyunu da, konuşması tiyatro konuşmasıdır" Nasıl açıklarsınız bunu?

Sinemadaki oyunu son derece ölçülüdür ve bunun üstünde duran bir yönetmenle çalışırsa, sinema ölçülerini de gayet güzel kullanıyor. Çok iyi de kullanıyor... Fakat konuşması artık yerleşmiş, şartlanmış bir konuşma. İlle de kendim konuşacağım der, dublajda... haklı olarak... Sesi de güzel. O durumda konuşmasıyla tiyatro tarafı daha ağır basıyordu. O bakımdan... Yoksa çok iyi bir sinema oyuncusuydu, rahmetli...

İpsala Cinayeti çok ilginç.. eleştirmenler de üzerinde durdular.

Durdular. Özellikle Halit'in duruş tarzı, bana birtakım

yeni fikirler verdi. Ötekilerinki tam eleştiri değildi. Yahut eleştirinin ne olduğunu bilmiyorlardı. Halit bu işi biliyor, gerçekten biliyor. Yani yanlış ya da doğru... yapılmış olan şey ne olursa olsun, yapana bir kapı açıyor.

Şimdi isterseniz öteki filme geçelim. Yani Kemal Film'e devam edelim.

Bundan sonra Kemal Film'e *Katil* filmini yaptım. Kemal Film'de ikinci yılımdı. Konuyu yine Osman Seden getirdi. Senaryosu apar topar hazırlanmış bir konuydu. Senaryo yazmadan çekime başladık. Ve çekim yaptıkça



Katil (1953); Ayhan Işık.

senaryosunu yazdım. Kamera gene Kriton İlyadis'in...

Oyuncu... Bakıyorum, Ayhan Işık'a tekrar dönüyorsunuz...

Ayhan Işık tabii... Kemal Film'in parlattığı bir yıldız oldu Ayhan Işık. O bakımdan... Gene Gülistan Güzey, Turan Seyfioğlu, Neriman Köksal ve Şevket Artun... O da rahmetli oldu, iyi bir sinema oyunculuğuna namzettti, karakter oyuncusu olarak... Erken öldü. Konu işte gene, melodram-avantür tarzında. Filmin kahramanı, Sinop'ta hapisneden kaçır. Gelir İstanbul'a kendisine ihanet eden kadını bulur. Fantastik bir konu.

Bu konu Türk Sinemasında birkaç kere çevrildi. Namus Uğrunda'nın konusu da aşağı yukarı böyleydi.

Fantastik bir şeydir. Melodram-avantür, yani kanlı şiddet sahneleriyle dolu. Fakat benim Kriton'la çalışmam, burada, ilginçtir. Kendi açımdan... *İngiliz Kemal*'de geliştirmeye çalıştığım dinamik kurguyu, akıcı kurguyu, burada da sürdürüregeldik. Daha da geliştirerek... Bu sefer işin içine Kriton'un görüntüleri de karışıyordu. Son derece artistik, anlayışlı. Kriton'la çok iyi bir çalışma sürdürdük, iki yıl.

Eleştirmenler, Katil'in pek üzerinde durmadılar. Ondan sonra, zannediyorum yapımcılar fantezi bir film yaptırdılar. Bunun nedeni nedir, bilmiyorum.

Çok parasızdım o yıllar ve çok az ücret alıyordum. Osman bana o yıl iki film çevirtecekti: *Katil*, bir de *Öldüren Şehir*. Bir de biraz daha fazla para kazanınam

için *Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar* diye ayaküstü bir komedi çevirdik. Onda da gene Kriton İlyadis'le çalıştık. Senaryosu, her şeyi Osman'ındı. Ne gibi bir iş yaptığını bilmiyorum.

Bu... herhalde biraz para kazandırdı. Çünkü halk bazen böyle gevezeliklere gidiyor, eğlenmek için...

Evet. Belki yani... Herhalde ziyan etmiş bir film denmez.

Değil. Ama sizin filmolojinizde üzerinde duracağınız bir film değil sanıyorum bu, değil mi?

Hayır. Unutulması gereken filmlerden biridir. Ona benzer bir sürü film var...

Buna rağmen Öldüren Şehir çok ilginç. Osman Seden bilhassa çok kıymet veriyor Bazıları Öldüren Şehir'in sizin belki bugüne kadar yaptığınız en iyi film olduğunu iddia ediyorlar

Fazla iyimserlik.

Film nasıl doğdu, nasıl gelişti? Biraz üzerinde durabilir miyiz?

Şimdi... *Öldüren Şehir*'in üzerinde durulmasının sebepleri başka... Yani orada Kriton'la birlikte birçok şey geliştirdik... O bakımdan *Öldüren Şehir* benim de üzerinde önemle durduğum bir filmidir. Orhan Hançerlioğlu'dan rica ettik, tasarladığım konuda bir hikaye yazdı; ondan da ben çekim senaryosu hazırladım.

Hançerlioğlu, "Onun senaryosu tamamen bana aittir" diyor; "Yalnız Osman Bey, bunun senaryosu bana ait olsun dedi" diyor. Filmde de galiba, jenerikte filan...

Jenerikte Osman'ın adı yazılı... Aslında konu benimdir. Öyküyü Haçerlioğlu yazdı, film hikayesi olarak... sinopsis gibi... Ben kendisine aşağı tabakadan yükselmek isteyen, bu yüzden kötü yola düşebileceğini aklına getiremeyen bir kızın hikayesi olsun diye temayı belirledim.

Sinopsisi Haçerlioğlu hazırlamış, senaryoyu da siz geliştirmiş oluyorsunuz aslında demek ki?

Tabii.... Ama şimdi Osman Seden'in hiç katkısı yok demez. Oturuldu, tabii beraber çalışıldı. Fikirler geliştirildi. Hiç alakası yoktur denilemez yani...

Oyuncuları nasıl tespit ettiniz filmde?

Oyuncular, gene aynı ekip tabii... Yalnız yeni bir kadın



Öldüren Şehir (1954), Turan Seyfioğlu, Pola Morelli, Belgin Doruk.

oyuncu denedik bu filmde: Belgin Doruk. Kenan Pars da ilk olarak bizim filmde çalıştı.

Ne özelliği var bu filmin ki Osman Bey bu kadar önemsiyor?

Ha, bir kere siyah beyazın en gelişmiş ilk filmini vermiş olduk *Öldüren Şehir*'le... Kriton'un kamera çalışması burada çok önemlidir ve bu filmin dekorlarını da ben çizdim... ve şöyle bir yöntem getirdim. Derinliğine bir dekor kurduk. Oyuncuları dekorun ağzına aldık. Arkada plastik mekan kaldı. Yani dekorun içinde çekmedik. Dekorlar üç boyutlu, sinemaya yatkın dekorlardı ve filmi dekorun içinde çekmedik. O zaman ister istemez derinliğine bir mizansen zorunluğu çıktı. Bunları getirdik. Derinliğine mizansen zorunluğu ortaya çıkınca, bazen öyle gerekti ki... öndeki kişi de... arkadaki kişi de odakta olsun, bulanık olmasın istedik.

Düpedüz derinlemesine sahne çekimi bu... Bu konuda sizin anlayışınız ve uygulamalarınız nasıl oldu, şöyle bir derli toplu bana izah edebilir misiniz?

Makineye hareket vermedim. Travelling denilen olayı kaldırdım. Makineyi sabit tuttum. Böyle olunca oyunculara belirli bir hareket vermek zorunluğu ortaya çıktı. Mizansen bakımından... Bana da Fransızların "Géométrie dans l'espace" dedikleri şekilde, uzayda bir geometri yapmak zorunluğu kaldı. Bu yöntem tiyatrodan oldu olası kullanılmıştır. Üç boyutlu... Ama sinemada, bizde, özellikle bizde, hemen hemen hiç kullanılmamıştı. Çünkü öteki çok kolay. Oyuncu duruyor yerinde.

Kameranın çekimi kesiliyor... oyuncunun yakınına gidiyor, gidiliyor. Portresi alınıyor. Bir de öbür oyuncunun amorsundan alınıyordu... Ve böylece... bitiveriyordu. Burda ne bileyim... resim kesilmiyor... Uzun, uzun sahneler çıkıyor ortaya ve bu uzun sahneler de statik olmaz. Muhakkak belli bir hareket içinde olması lazım. Böylesine derinliğine bir mizansen ve bu uzayda bir geometri kurmak...

Ama siz, tiyatroda olan bir olayı getiriyorsunuz sinemaya... Seyircinin gözü ile izlenir gibi olmuyor mu bu? Ben şunu sormak istiyorum: Acaba sizin İlyadis'le yaptığınız deneylerin sonucu olarak, tiyatroda oturan seyircinin gözü yerine mi geçiyor kamera, yoksa yönetmenin gözü gibi mi izleniyor? Yoksa zaman zaman oyuncuların kimilerinin gözü yerine kaim olan bir kamera yöntemi mi kullandınız, baştanberi...

Şimdi burada herhalde, tiyatrodaki seyircinin gözü değil... bütün mesele... orada onu açıklayacaktım: Sinema olmaktan uzaklaşmadık hiçbir zaman... Yani her şeye rağmen gene sinema idi.

Ama kamerayı kullanırken, bugüne kadar, bundan önceki deneylerinizde de yani... zaman zaman oyunculardan birinin gözü...

O oluyor ister istemez...

Sübjektif kamera denilen hikaye yani...

Hayır. Oyuncunun kendi gözünü, o yöntemi hiç kullanmadım.

Mesela bir katil kurban edeceği kimseyi takip ederken... Kamera bir bakıma katilin gözü ile izler gibidir.

Evet, anlıyorum. Öyle ilerde, çok ileri şeylerde... öyle bir iki resmim olmuştur. Mesela hedef tutulan bir insanı böyle... ağaçların arasında takip etmek gibi...

Şu halde kamera sizde kimin gözü yerine geçiyordu?

Kamera sinemacının gözü yerinde... yani benim... meseleyi nasıl aktarmak istiyorsam seyirciye...

Şu halde objektif kamera oluyor...

Objektif kamera. Orada duruyordum. Seyirciyi bu açıdan baktırıyordum meseleye. Derinlemesine sahne olmakla beraber yine aynıydı esas. Bunu gerçekleştirdik Kriton'la ve tabii burada en büyük yardımcım gene Kriton'du, siyah-beyaz olarak da gerçekten harikûlade resimler verdi. O bakımdan çok derli toplu... daha evvelki filmlerde de geliştirilmiş dinamik kurgu, yeni bir mizansen, yeni bir ışıklandırma ve odak derinliği sağlayarak bir kilometre taşı olabilecek filmlerden birini gerçekleştirmiş olduk.

Zannediyorum ki ödül kazandı bu film?

Film Dostları Derneği'nin reji ve film armağanını, '53'de.

'53'de evet. Sonra Kemal Film'e yaptığınız birkaç film daha var

Bulgar Sadık'ı yaptık. O da kendi tarzına uygun bir macera filmidir. Onun da senaryosunu Osman yazdı. Tam yapımcı filmidir. Konusunu romandan almadı, hikayeyi kendi yazdı, senaryosunu da kendi yazdı.

Yani yayınlanmış bir eser var. Oradan ismi alıyor, ama kendisi yeniden yazıyor.

Oldukça başka... Filmde birbirine benzeyen iki kişi vardı. Aslında filmin kahramanı Türk, Bulgar Sadık... Kendisine benzeyen bir Bulgar'ın kıyafetine bürünüyor. Şunu denedik: Birbirine benzeyen iki insanın karşı karşıya gelmesini... Yani bir denemeydi.

Evet ama, daha önce Muhsin Ertuğrul da denemişti bunu... Hazım'la bir filmi vardı, tiyatrodan da oynanmıştı: Akasya Palas, orada...

Evet, olabilir. Biz de denedik işte, kendimiz... Görüntü yönetmeni gene Kriton İlyadis. Bu film de, Film Dostları Derneği'nin en iyi rejisör armağanını almıştı. Aslında *Bulgar Sadık* benim sevdiğim filmlerden biri değildir. Tutacak bir yeri yoktur. Ancak, geliştirilmiş kurgu ve dinamik sinema yanı bakımından değerlendirilebilir. Burhan Arpad Film Dostları Derneği'nin başkanıydı. Jüri filmi halkla birlikte seyretmişti. Sinemadan çıkarken, seyircilerden birinin, "Film gibi film" dediğini duydum. Halkın tutabileceği, akıcı bir macera filmiydi.

Bulgar Sadık'la birlikte gene ona benzer bir başka macera filmi daha yapmıştınız.

Gene aynı kostüm kolaylığı, dekor kolaylığı vardı... İkisini de iç içe çektik. Bu filmin adı *Vahşi Bir Kız Sevdim* idi. Esat Mahmut Karakurt'un romanından. Osman bu ikisini beraber getirdi. Aynı kıyafetler, dekorlarla gerçekleştirdik.

Aslında Esat Mahmut Karakurt'un romanlarında sinemaya yatkın, adeta sinopsisteki gibi bir dil gö-

rölüyor. Yani bir nevi sinema romanı yazıyor gibi sinema üslubuyla, sinopsis üslubuyla roman yazıyor gibi... Onun için romanlarından çoğu sinemaya uyarlanmıştı. Sinemaya yatkın zannedilmişti. Acaba bunun etkisi var mı, Osman'ın bunu seçmesinde?

Sanmıyorum. Yalnız konunun ilginçliğini düşündü galiba... Fakat başarılı bir film olmadı. Yani iş bakımından...



Vahşi Bir Kız Sevdim (1954); Ayhan Işık.

Yani bu... aşağı yukarı Bulgar Sadık'tan da kötü oldu, bence... Yani kimi sinema marifetleri gösterilse bile...

Evet. Sanat olarak hiçbir yanı olmayan ticari bir yapımca filmi oldu.

Kemal Film'e en son bir film daha yaptınız sanı-

yorum: Kardeş Kurşunu. Bu da galiba tutarsız oldu.

Tutarsız... Bilmiyorum. Konuyu bile hatırlamıyorum. Osman onun hem hikayesini hem de senaryosunu yazdı. İki kardeşin melodramsı, avantürlü hikayesi idi yani... Ama konuyu hatırlayamıyorum.

Bu da yani... Kemal Film'e çevirdiğiniz öteki son iki film gibi tutarsız oldu. Ve siz, belki de, Kemal Film'den biraz bu bakımdan bıkmaya başladınız?

Şimdi, aslında... Ben tabii bütün bunları yaparken... birtakım şeyler birikiyor bende, birtakım şeyler yapmak istiyorum. Sonra Osman da artık kendi müessesesinde, kendi filmlerini yapmak istiyordu. O bakımdan sanıyorum... Kemal Film'de çalıştığımız son film oldu, bu... Ondan sonra da ayrıldık. A, bir tane daha var... *Görünmeyen Adam İstanbul'da, 1954'te...*

Bu fikrin sizden geldiğini söylüyor Osman Bey, tamamen...

Evet, benden geldi. Bir arkadaşımız vardı: Rahmetli Vafit... Beraber Halkevine devam ettiğimiz arkadaşım... Bir gün Taksim'e doğru gidiyorduk. "Yahu" dedi, *Görünmeyen Adam'ı* yapsana!" "Vallahi, bilmem ki" dedim. "İlginç bir film olabilir" dedi. Osman'a teklif ettim. O da ilginç buldu teklifi. Oturdum, senaryosunu yazdım.

Oyuncular hangi rolleri üstlenmişlerdi, hatırlıyor musunuz?

Turan Seyfioğlu *Görünmeyen Adam'ı* oynadı. Neşe Yu-

laç karısını, Settar Körmükçü yaşlı bir zatı, anasının ahabı oluyordu... Abdurrahman Palay, Turan Seyfioğlu'nun karısını baştan çıkaran adam; Atıf Kaptan, patron, kimyager oluyordu. Muazzez Arçay, anası oluyordu galiba Turan Seyfioğlu'nun...

Şimdi nasıl yaptınız bu filmdeki trükajları, sinema hilelerini...

Sanırım, film önemli değil de, trükajların Türk sinemasında ilk kez ilginç şekilde uygulanması önemli... "Tr-quage au Cinéma" diye Fransızca bir kitap vardı, onu aldım Haşet'ten... Ben senaryoyu yazdım ama; daha trükajları nasıl yapacağım hakkında hiçbir fikrim yok. Bir yandan yazıyorum senaryoyu, bir yandan da düşünüyorum. Okudum... kitapta bir sürü yol gösteriliyor. Hatta *Görünmeyen Adam* (The Invisible Man) adlı Amerikalıların çevirdiği film hakkında da teknik bilgiler veriyor ama... onları bizde uygulamanın imkanı yok. Kameradan çift film geçiriyor... Bir tanesi maviye hassas... mavi bir fon üstüne adamı getiriyorlar. Görünmeyen hale getirmek için... hareketli bir "cache" gerekiyor, pelikül üzerinde. Bunu, o kitabın gösterdiği yollarla yapmanın imkanı yok. Hiçbir şey yapmanın imkanı yok bizde... O zaman aklıma şöyle bir şey geldi: Bir gün Kriton gelmişti bize... "Kriton" dedim, "bu 'cache' işini nasıl yapacağız? Benim aklıma bir şey geliyor. Acaba becerebilir miyiz?" "Nedir?" dedi. "Şey yapalım" dedim; "Kötü laboratuvarla, kontrast yıkayarak, kontrtip ala ala... kontrast yıkaya yıkaya... bütün detaylarını kaybedelim resmin... bir 'cache' olsun... Olur mu?" dedim. Kriton kolay konuşmaz, çabuk da karar vermez;

bir süre düşündü, düşündü. "Olur vre!" dedi, "bir deneriz" Ve denedik... Bir şey yaptık... Kadife bir dekor üzerinde... önünde... kadifeler giymiş bir insan resmi çektik. Başı açıkta yalnız... Başı açıkta... Bunu denemek için yaptık. Sonra bir kontrtip aldık. O negatiften... fakat biraz sert yıkandı, o... Ondan bir daha negatif kontrtip aldık... O da sert yıkandı. Ondan bir daha pozitif aldığımız zaman, kafa, yüz, detay metay hiçbir şey kalmamıştı. Yalnız bunun bir tehlikesi vardı. Böyle kontrast yıkarken, dışarıya doğru bir beyazlık taşıyor. Çok kontrast resimlerin kenarında böyle bir şeyler taşar. Konu... hangi nokta fazla aydınlanmışsa, böyle dışarıya doğru bir ışık taşar... Bir onu önlemek kalıyordu. Onu da önledik. En mühim meselemizi bu yolla hallettik.

Yani hangi noktayı daha ziyade kaybetmek istiyorsanız, yıpranıyor dolayısıyla... oradan bir beyazlık...

Beyazlık taşıyor. O da biraz daha itinaıyla yıkanırrsa, gideriliyor. En mühim görünmezlik sorununu böyle hallettik. Ondan sonra... Debris makinesiyle çalışıyorduk, Fransız. Onun "cache"ları var. Görüntünün yarısını kapıyor, çekim sırasında. Sonra geriye alınıyor. Öbür taraf kapanıyor. Öteki yarısıyla film alınıyor. Böylece birtakım trükajlarla... Bir de daha filme girerken seyirciyi koltuğundan almak için sağlanacak atmosfer de çok önemli. Daha jenerik başlarken... hemen bir... tüllü perde vardır pencerenin önünde... öyle başladık filme. Yazılar biter bitmez, bir rüzgar esti. Tül perde havalandı, bir insanın gireceği kadar. Ondan sonra bir pa-

naromik yaptık... Bir laboratuvar... aletler... sular kay-
nıyor... renkli şişeler filan... bir maşa girdi ekrana, tü-
pün birini aldı, gitti bir başka yere boşalttı... Daha hiç
insan filan yok... Böylece daha filmin başında merak
uyandırdık... İlk görünmezlik hilesini de geçmelerle
yaptık. İşte iğne yapıyor Atıf Kaptan, Turan Seyfioğ-
lu'na ve bekliyorlar. Beklerken güzel bir geçme ile...
Gene Debris kameranın bir geçmesiyle... Turan Seyfioğ-
lu'nun yüzünden... o mekteplerde, ders aracı olarak,
anatomi aracı olarak kasların masların gösterildiği bir
insan bedeni vardır... ona geçtik. Oradan bir geçme
yaptık sinirlere... Ondan sonra iskelete... Ondan sonra
da büsbütün kaybolma, görünmezliğe götürdük işi... O
ilk tesir tabii müthiş vurucu oldu. Görünmeyen Adam
bir yere otururken oturacağı yeri çökerttik... Bilmem
ne.... Sonra... suya bastı... ıslak ayaklarla yürüdü. On-
ları tek kare, tek kare çektik. Böylece atmosferi de so-
kunca işin içine... öbürleri de daha kolay kabul edilebi-
lir hale geldi...

*Önemli başka trükajlar var mı? Hatırladığınız ka-
darıyla?..*

Yerine göre, işte. ne lazımsa... Bir trükaj gerekse,
herhangi bir sahne için... burada hangi şeyi kullanabili-
riz, diyerek. Araya araya insan... Düşüne, düşünene yeni
yeni trükajlar bulur.

*Sanıyorum ki burada bazı trükajları göstermek ka-
dar, konunun bir de psikolojik yanı var. Bu duru-
ma girerse insan kendine birtakım kudretler tasav-
vur ediyor ve toplum için artık faydalı mı olur, za-
rurlu mu olur. O belli olmuyor sonunda...*

Zararlı oluyor. Sıradanlıktan çıktığı, kendinde bir şeyler tevehhüm ettiği için... Filmde bunu, bunu işledim.

Bu filmde ne dereceye kadar muvaffak oldunuz?

Ticari bir başarısı olmadı, maalesef. Bilmiyorum neden yani. Belki de konuyu yeteri kadar ilginç kılamadık.

Görünmeyen Adam'ın ilk versiyonu sanırım James Whale'indir Claude Rains'le çevirmişti, H.G. Wells'in romanından. Çok iyi bir iş filmiydi. İyi yapılmıştı, hatırlıyorum şimdi... Öyle sanıyorum ki, sizinki, kasa geliri sağlamadığına göre... siz düşündüklerinizi tam olarak veremediniz mi dersiniz?

Trükajda değil, biz konuda sürçtük belki... Ama, trükaj başarılı idi.



Beyaz Mendil (1955). Ruth Elizabeth, Fikret Hakan

Yani bu film, trükaj bakımından bir deneme oldu sizin için. Ama, gene filmolojinizde yer tutan bir film değildi.

Evet. Mühim bir yer tutan film değildi.

Sanıyorum, ondan sonra, Beyaz Mendil geliyor... Öykü Yaşar Kemal'indi, değil mi? Nasıl gelişti fikir? Yani yapımcıyla ve senaryoyu yazanla işbirliğiniz nasıl oldu? Önemli bir filminiz olduğu için bunun hakkında mümkün merteye geniş aydınlatır mısınız bizi?

Şimdi... Duru Film'le bundan evvel bir film yapmıştık. Ticari başarısı pek parlak olmadı, ama Duru Film kapıyı da kapamadı. Yani Duru Film hâlâ benden bir şeyler ümit ediyordu, bir şeyler bekliyordu. Kemal Film'le çalışma yılları içinde... bana bir haber daha gönderdiler... Film çalışması yapmak için... Kabul ettim... Yaşar Kemal daha önce onlarla görüşmüş, *Beyaz Mendil* hikayesini getirmiş onlara... Ben de okudum ve sevdim. Yeni bir şeyler yapmak istiyordum. Artık o Kemal Film'de yaptığım filmlerin tarzından bıkkınlık gelmişti. Birbirini tekrara başlamıştı. Öyle sanıyorum ki, '55 yılında da Kemal Film'de çalışsaydım, hiçbir değişiklik olmayacaktı filmolojimde. Gene aynı tarzda film-lere imzamızı atacaktık... Hoşuma gitti Yaşar Kemal'in hikayesi. Anlaştık Naci Bey'le, Yaşar Kemal'le de çok kısa bir çalışma yaptık. Yaşar Kemal sonradan, "birlikte uzun bir çalışma yapsaydık, daha iyi bir film yapardık" demişti. Yaşar Kemal yahut da yazarlar genellikle, iyi malzeme getiriyorlar.... fakat iyi sinemacı değiller. O bakımları eksik. Ancak yazarlardan istifade ediş şeklini, ben kendi açımdan, getirdikleri atmosfer bakımın-

dan değerlendiririm. Eğer o atmosferi sinemacı aktarabilirse filme, yazara sadık kalmış sayılabilir. Aynı şeyleri çekmemiş olsa bile... Önemli olan yazarın getirdiği atmosferdir.

Bu filmde, öyle sanıyorum ki, getirilen hikayeye rağmen, bu film sizin... Senaryoda sizin ağırlığınız var yani... Yaşar Kemal'in senaryosu denecek durum yok. Bazı yerlere lüzumundan fazla ağırlık verdiniz... Bazı yerleri çıkardınız.

Senaryo... senaryo benimdir. şimdi, Yaşar Kemal'in getirdiği hikayenin bir yerinde şöyle der: Kaçarlar, kaçarlar, kaçarlar... ötekiler günlerce onları kovalar. Bu bir çift satır, filmin yarısıdır bende... Bu kadar.

Diyaloglar bakımından...

Diyaloglar bakımından Yaşar Kemal'le çalışmadığım için şöyle bir şey yaptım: Yaşar Kemal'i taklit ettim. O kadar ki Yaşar Kemal o diyalogları kendinin sandı. Sonra dedim ki: "Yok yahu, senin getirdiğin metinde bunlar yok; ben seni taklit ederek yazdım bu konuşmaları... Sonra, "Yok yahu?" dedi; şaşırdı. Diyalogların çoğu da böyle...

Filmde ecnebi bir kadını, Ruth Elisabeth diye birini oynattınız...

İşte o da... Allah selamet versin, Süreyya'nın fikri... Ecnebi bir isim olursa filmde... film daha iyi iş yapar şeklindeki çok acemice bir yapımcı düşüncesinden doğdu. Kadın dil bilmiyor. Gayet kısa cümlelerle konuşturdık; uzun cümleleri de çekim sırasında iyice kısalttım; hatta diyalogları büsbütün kaldırdım. Öyle yaptım ki,

kadını bizdeki mazlum ve sessiz Anadolu kadını biçiminde kişileştirmek zorunda kaldım.

Fakat Anadolu kadını tipi yoktu bu Ruth Elisabeth'de...

Yoktu ama, davranışını getirmeye çalıştım.

Fikret Hakan var bir de... Galiba ikinci filmiydi. Nasıldı?

Çok başarılı oldu. Hâlâ o filmi gördüğüm zaman Fikret'i başarılı bulurum.

Orada da sizin diğer filmlerde kullandığınız bazı ilginç tipler var mı, acaba?

Ahmet Tarık Tekçe. Onun da ikinci filmiydi. Settar Körmükçü ilginç bir tipti, o filmde... Danyal Topatan, karakter oyuncusu olarak belirmeye başlıyor *Beyaz Mendil*'de.

Bu, bir yarışmaya da girdi o sırada...

Şey, yarışma değil de... Milliyet Gazetesi'nin yılın en iyi filmi anketini kazandı. Kamera çalışması Turgut Ören'in...

Turgut Ören'le ilk çalışmanız oluyor. Sonra birkaç film daha yaptınız. Nasıl onun diğer kameramanlara nazaran durumu?

Şimdi, şöyle oldu. Turgut Ören'le... Benim biraz da marifetim galiba beraber çalıştığım arkadaşları işe iştirak ettiririm. Turgut Ören'le şöyle oldu: İlk çalışma günlerimizde sahneyi tarif ediyorum... "Şurdan çekeceğiz Turgut" diyorum... "Peki Ağbi" diyor... Sonra mi-

zanseni tarif ediyorum: "Peki" diyor... "Ne objektif taka-
cağım?" diye soruyor. Bir iki söyledi böyle... Ona de-
dim ki, "Bak Turgut, sen objektifi bana soruyorsun...
Ben diyelim ki 'şu objektifi tak' diyeceğim. O zaman
senin elinde bir de ölçü aleti var... Tutuyorsun güneşe
karşı yahut oyunculara karşı, diyaframı da ordan oku-
yorsun... Onu da takıyorsun. Sonra düğmeye basıyo-
run... bir de filmi şarj edip çıkarıyorsun. Kameraman-
lık bu değildir" dedim. "Ben de kullanırım o elindeki
ölçü aletini... Objektifini söyler, yeri de ben tarif eder-
sem, nedir senin işin? Ben mercekleri biliyorum. Bil-
meyebilirim de. Onu bana sorma. Ben sana sahneyi
açıklıyorum. Şimdi hangi mercekla almak gerektiğine
sen karar ver! Ben büyüklüğü hakkında da genel bir fi-
kir veriyorum sana. Çerçevenin büyüklüğü hakkında...
Sen... Sen onu yapmayacaksan burada işin ne?" Ondan
sonra bir işe katıldı... Bir iştirak etti... harikulade bir
netice aldı.

*Beyaz Mendil sizin filmolojinizde yer alan filmler-
den... beğeniyorlar çok...*

Şu bakımdan yer alması gerekir, sanıyorum... Beğen-
dikleri yönler de şunlar olması lazım... Köy konusunda
ilk gerçekçi yaklaşım sayılabilir.

*Böylesine gerçekçi değildi belki ama, Muhsin Er-
tuğrul'un Aysel Bataklı Damın Kızı. melodramatik
öğelerine rağmen bizde ilk köy filmiydi.*

Aysel'in konusu bizim değildi. Yabancı bir konunun bi-
zim yaşamımıza uygulanması idi. Değişik bir yorum ve
gerçekçilikten uzak bir tutumla çevrilmişti. Ama geçen-

lerde televizyonda filmi yeniden görünce, ilk gösterimde edindiğim bu düşüncelere rağmen filmi sevdim.

Peki, Beyaz Mendil'de neler uyguladınız, konuya göre yeni bir üslup getirebildiniz mi?

Yeni şeyler var. Evvela yalın bir anlatıma başvurduk. Bundan evvelki öbür filmlerde çerçeve açısından bir çarpıcılık arardım. Burada aramadım onu, neden bilmiyorum... bir içgüdüyle olacak. Bilinçli değildir. Davranışlarda öbür filmlerden daha bir tasarruf... daha bir sade davranış aramaya çalıştım. Bir de folkloru saf olarak bütün filmin altına döşemek... yani film müziği olarak kullanmak ilk defa denendi. Tek sazla fon müziği yapmak fikrini gerçekleştirmek için rahmetli Sarısözen'le birlikte çalıştık. Bana çok anlayış gösterdi. Mesele, bitkin, yorgun, ağır, uzun bir yürüyüşleri var oyuncuların o arama sırasında. Bu sahne için her seferinde çeşitli müzikler öneriyordu, beğenmiyordum. Sonra bir seferinde öğle paydosu oldu, çıktık; öğleden sonra geldik. "Sana bir parça buldum" dedi "çok beğeneceksin!" ve "Kervan"ı çaldı, sazla. Güzel bir müzikti, o sahneye tamamen uyuyordu. Onu koyduk. Sonra, kavgalı bir sahne vardı; ona müzik arıyoruz. Bir müzik teklif ettiler bana, fakat bütününüyle çalındığı zaman, bir yerden sonra oyun havasına giriyor. "Sin-Sin"di bu. Kavga sahnesinde "Sin-Sin"i belli bir yere kadar çaldırdım... "Sonra, tekrar başa gelin!" dedim. Oraya geldi mi tekrar başa gelindi. O zaman kavga sahnesi için mükemmel bir fon müziği oldu. Böylece *Beyaz Mendil* yalın bir çalışma, yalın bir çerçeve düzeni ve yalın bir fon

müziği ile köye gerçekçi yaklaşım olarak bir ilk deneme oldu ki, bu da *Öldüren Şehir*'den sonra, ikinci bir kilometre taşıdır denebilir.

Beğendiğiniz filmlerden biri... Bugün de... yani bugün de bu filme rahat imzanızı atabilirsiniz...

Şöyle yani... O zaman... *Vurun Kahpeye* ilk filmim. *Kanın Namına*, *Öldüren Şehir*, *Beyaz Mendil* onlardan sonra gelir.

Bu dördüncü yani, kilometre taşı olarak... Bu arada bir soru sormak istiyorum size Lütfi bey... Burçak Evren'in Türkiye Ansiklopedisi'nde bir yazısı var, 1923 ile 1973 yılları arasında Türkiye'de yetişen önemli sinemacıları anlatıyor. Sizin de adınız var ilk cildinde... Fakat son cildinde Osman Seden maddesi var. Osman Seden'in sineması anlatılırken... bir beyanı var; aynen şöyle: "Lütfi Akad ile işbirliği yapmış; ancak bu işbirliği (Osman Seden hakkında konuşuyor) Türk Sinemasına yeni bir şey kazandırmamıştır. Kendine has özelliklerini, Akad filmlerine senaryo malzemesi yaparak tüketen Seden, bu dönemde Akad'ın Katil ve Beyaz Mendil filmlerinin temasını birtakım ufak tefek ayrıntılarla değiştirerek, İntikam Alevi ve Bir Avuç Toprak filmlerini çevirdi" diyor Sizin fikriniz nedir bu konuda?

Valla, ben Burçak Evren'le aynı fikirde değilim. Yani, Osman'la üç dört yıl beraber çalıştık. Belki başlangıçta çalışma tarzının Osman üzerinde bir etkisi olmuştur ama, Osman sonradan kendi kişiliğini bulmuştur. Malzemesini falan da tüketmemiştir. Hâlâ çalışıyor. Yalnız Osman'da şu vardı: Ticari olmak endişesiyle hep aynı temaları başarı kazanmış temaları, işlerdi. İster istemez kendini tekrara gidiyor demektir bu... Yoksa, Osman'ın tükenmişliği anlamına gelmez.

*Bu ikisi İntikam Alevi ve Bir Avuç Toprak... kuru-
luş, tema itibariyle sizin filmlere benziyor mu?*

İntikam Alevi'ni görmedim. *Bir Avuç Toprak*'ı gördüm. Benzer hiçbir tarafı yok. Orada Osman kendi tarzının en güzel örneklerinden birini vermiştir.



Kardeş Kurşunu (1955). Pola Morelli, Ayhan Işık.

*Sanıyorum orada da Bir Avuç Toprak, toprak da-
vasından ziyade gene bir kız etrafında dönen çatış-
malardan oluşuyor. Tıpkı Beyaz Mendi'deki çatış-
malar gibi...*

Bu bir benzerlik ifade etmez. Aynı çekişme değil, bam-
başka bir şey. *Bir Avuç Toprak* Osman'ın gerçek kişili-
ğini belirleyen güzel bir filmi.

Yine de onu beğenmeyenler oldu. Yani Bir Avuç Toprak olarak... Sonunda ölürken taprağı avuçluyor gibi birtakım şeyler var ama... Aslında toprak davasını vermiş değil...

Vermiş değil maalesef. Osman'ın eksik tarafı, sinemada eksik tarafı... sosyal davayı ortaya getirememiş, ka-



Meçhul Kadın (1955); Lale Oraloğlu.

çırmıştır daima... Biraz da heyecan aramaktadır Osman. Belki yapısından gelen bir şey vardır.

Evet. Şu halde aşağı yukarı böylelikle Kemal Film dönemi kapanmış oluyor ve Beyaz Mendil'le artık tamamen oradan ayrılmış duruma geliyorsunuz. Ve sanıyorum ki, 1963'e kadar çeşitli firmalara, 5-6 ayrı firmaya filmler çeviriyorsunuz ve bir nevi bağımsız durumunuz var. İlk bir dereceye ka-

dar... belli bir derecede bağımsız iken, şimdi tamamen bağımsız... Nerede iş bulursanız, oraya gidiyorsunuz. Bir bakıma sizin için de iyi tabii... Aynı şeyi tekrarlamaktan kurtuluyorsunuz. Ayı oyuncu- larla, ayrı yapımcıların isteklerine cevap verecek ve kendinizi belki daha da iyi empoze ederek...

İnsan devamlı firmada bir yerde tasarladığı güzel bir şey varsa, onu yerleştirmek, onu yapmak fırsatını buluyor... Fakat bunun tehlikesi bu sefer... karşı tehlikesi de... tekrara düşmek... Çünkü hep aynı tarzda...

Burada biraz dağılıyorsunuz ama... Biraz da özgür kalıyorsunuz.

Özgür kalıyorum ama, bu sefer, her seferinde yeni müessese olduğu için insan kendi kafasında tasarladığı şeyi getirip...

Biraz da nabza göre şerbet vermek gerekiyor belki de... Ticaret yapan parayı koyduğu için...

Onun için, mesela ben, Kemal Film'de *Kanun Namı-na*'yı yaptım. Sonra kendimi tekrara başladım. Duru Film'de bir rastlantı sonucu *Beyaz Mendil* gibi bir eserle karşılaştım. Fakat sonra... ondan sonra... Fitaş'a yaptığım *Yalnızlar Rıhtımı*'na gelinceye kadar istediğim gibi bir çalışma yapma imkanını bulamadım.

Şu halde şöyle bir şey söyleyebilir miyiz? Bundan sonra yaptığınız filmleri Meçhul Kadın'dan başlayarak, taa Tanrının Bağışı Orman'a kadar sıralayalım. Benim dikkatimi çeken eserler, bunlar arasında, şunlar oluyor: Ak Altın, Yalnızlar Rıhtımı, Yangın Var. Bu üçü... Bütün bu dönemden sonra yaptığınız çalışmalar içinde bunlar bana, belli bir dereceye kadar çarpıcı geldi. Bunların ağırlıklarını

*diğer filmlerinize nazaran şöyle bir tartalım ister-
seniz...*

*Beyaz Mendil'den sonra Erman Film'e gene '55 yılın-
da, Meçhul Kadın'ı yaptım. Beyaz Mendil, Kanun Namı-
na filan gibi filmlerin başarısından sonra, Hürrem Er-
man tekrar benimle ilişki kurmak istiyordu. Yapım Mü-
dürü Şeref'in zoruyla sanıyorum. Hatırlıyorum o za-
manlar... çünkü kırgınlık gibi bir şey vardı aramızda...
Şeref'in vasıtasıyla Erman Film'den bir film yapma
teklifi aldım. Konuyu, Arşavir Alyanak *O Kadın* filmin-
den hikaye olarak aktarmış... adapte etmiş...*

*Şehir Tiyatrosu'nda da bu isimle oynayan bir
oyundu galiba... aslında André Bisson'un Madame
x adlı bir dramıdır sanıyorum. Cinayet işleyip
mahkemeye düşen; sonra da avukat oğlu veya kızı
tarafından savunulan bahtsız bir kadının öyküsü-
dür, bu...*

Evet. Senaryosunu Arşavir Alyanak yazdı.

Siz bunu Lale Oraloğlu ile çevirdiniz.

Lale Oraloğlu, Hayri Esen, Kemal Edige, Vahi Öz... Ni-
ça diye bir Rum kızı vardı... adını bilmiyorum... o za-
man...

Deniz Tanyeli?

Evet. Hasan Ceylan, Muazzez Arçay, Osman Alyanak
da vardı o filmde... Osman Alyanak'la ilk defa burada
çalıştım. Şimdi şöyle bir şey oldu. *Meçhul Kadın'ı* çev-
virdik. Kameraman Turgut Ören'di. Tabii melodram,
bilmem ne... Çalışırken gülüyorduk, filan... Şey dram
kesiyor, şunu yapıyor, bunu yapıyor diye... Filmi bitir-

dik. Kurgu, şu bu filan... Ondan sonra gülerek ilk gösterisine gidildi filmin. Bir deneme gösterisi yapıldı Be-yoğlu'nda kk bir sinema vardı. Adını unuttum, ora-da. Film oynadı. Işıklar yanınca milleti ağlar görmeye-yim mi? O gle gle yaptığımız filme... Kuvvetli bir melodram olduğu için başarılı bir iş filmi olmuştu. La-le Oraloğlu iyi oynadı rolünü... O, kızı rolündeki avu-kat rolünde Deniz Tanyeli de çok iyiydi. Ne yazık ki, Memduh Ykman'la evlenip çekildi sinemadan. Bu film-den sonra ancak birkaç film daha yapabildi.

Ondan sonra Lale Film'e *Kalbimin şarkısı* diye bir



Kalbimin şarkısı (1955): Kenan Artun, Münir zkl.

film yaptım. Batı özentili, saçma sapan bir hikaye idi. Bundan dolayı üzerinde durulacak bir film olmadı.

Sonra Ak Altın geldi. Ak Altın da ilginç bir film ama, siz ne dersiniz, bilmiyorum.

Ben *Ak Altın*'ı seviyorum. Oynayanların hemen hepsi *Ak Altın*'ı bir daha çevirelim diye teklif ediyorlar bana. Osman Alyanak olsun, Fikret Hakan olsun. Herkes, "Ne olur, şu filmi tekrar edelim!" derler.

Şimdi ben bir şey soracağım size... Derler ki... Altın Hazine (The Treasure of Sierra Madre) diye bir filmi var, John Huston'un... Lütfi bey bundan esinlenmiş, filminde bunun havası var, derler Yani siz o filmi görüp de böyle bir yere mi geldiniz? Yoksa bir Türk gerçeği olarak mı işi ele aldınız?

Bir Türk gerçeğidir. Çünkü bir altın arayıcılık, bir defin arayıcılığıdır. Bizim memleketimizde hâlâ olagelmektedir O altın arayıcılığı üzerine dolandırıcılıklar... bazen bulmalar... kavgalar... bilmem neler... Her gün olan olaylardan biridir Böyle bir olayı ele aldım. Bunu görüntü haline getirdim.

Konunun pek kadınla falan ilgisi olmaması gerek... Çolpan İlhan nasıl devreye girdi?

İşte sanıyorum, bir adam geliyor da, filmin başında... at üstünde, geliyor ve ölüyor. Avucunda da eski bir para buluyorlar. Ondan kuşkuluyorlar. O da onun kızı. Yani öyle önemli bir rolü yok aslında. Daha ziyade altın arayıcılarının ilişkileri, aramalar sırasındaki hırsları, defineyi bulduktan sonra aralarındaki anlaşmazlıklar, çatışmalar...

Yani işin psikolojik ve sosyal tarafı ağır basmıştı, herhalde ama... Başarı nasıl oldu?

İş bakımından pek başarılı olmadı. Karadeniz kıyılarındaki da komedi diye oynandı film yani... Yeni bir şey yok filmde. Fakat şu vardı, yani şunu yapmak istedim: Altın aramaya çıkan bir gruptaki insanları tek tek işleme denemesine giriştim. İnsan olarak para karşısında davranışlarını sergiledim.

Yer olarak nerede çektiniz bunu?

Akçakoca'da çektik. Orada bir harabe vardı, bir kale kalıntısı, orada çektik.

Ak Altın'dan sonra Kara Talih'i çektiniz galiba...

Kara Talih'in hikayesi şu... Orhan Hançerlioğlu'nun *Ekilememiş Topraklar* adlı bir romanı vardı. Çok beğenmiştim. Onu teşvik ettim, "İlle bir senaryosunu yazalım, bunu çekelim" diye. Senaryo yazıldı, birtakım dedikodular yapıldı, sansür bakımından... Endişe ettiler. Oysa senaryoyu tasdik etmişti sansür kurulu. İşte bu, bilmem ne filmi olacak, komünist filmi olacak, şu olacak, bu olacak diye... Saçma sapan şeyler... Çekindi yapımcı. Aslında bu filmi çekmek için bir de köy kurulmuştu, Küçük Çekmece'nin karşı kıyısında, bir köyün gerisinde boş bir arazi bulmuştuk. Sonra kaldı, vazgeçildi. Ben de işte o sırada alelacele birtakım masraflar yapmış, para da almıştım. İşe de ihtiyacımız var. Jean Giono'un *Un de Baumugne* isimli romanını adapte ettim, *Kara Talih* adını koyduk. Bu senaryodan çok sıradan bir film çıktı. Filmİ İstanbul yöresinde çektik, İstinye üstlerinde...

Osman Alyanak görölmeye başlıyor o yıllardaki filmlerde. Sizin sinemaya getirdiğiniz bir oyuncu bu. İlginç. Yalnızlar Rıhtımı'nda da çarpıcı bir tip yaratmıştı. Melahat İçli'yle beraber. Melahat İçli de alaturka tiplerden birisi. ikisi çok başarılıydı. Filmin bünyesine uyuyor, uymuyor... o ayrı hikaye. Yalnız kendi başlarına iyi oynamışlardı ikisi de... şimdi bunun hakkındaki görüşlerinizi de...

Osman Alyanak sinema için... Yerine oturduğu zaman çok iyi bir karakter oyuncusudur. İşte yeri geldiği zaman... ondan başkasının oynayamayacağı rol oluyor yani... başka kimse o şeye giremiyor... Olmuyor. Ben, daha doğrusu, öyle görüyorum. Onun için, pek fazla çalışmayız ama, bazen senaryo yazarken Osman'ı düşünerek yazarım. O zaman Osman'dır, o... Onu düşünürüm, onu oynatırım.

Demek ki sizin sinemaya getirdiğiniz ve sizin sık sık yararlandığınız bir kişilik olarak beliriyor Osman Bey. Peki, bu Kara Talih'te vurgulamak istediğiniz bir şey var mı?

Burada bir şey anlatmak istiyorum... bu filmin kurgusunu Ertem Göreç yaptı.

Öbürlerinin kurgusunu hep kendiniz yapıyorsunuz...

Kendim yaparım, evet, hepsini. Zaten, kullandığımız işçi, şurasını kes, burasını kes diye talimat verdiğimiz bir yardımcıdan öteye geçemez. Aslında bizde bütün yönetmenler kurgularını kendileri yaparlar. Metin de öyle yapar, Atıf da... Kurgularımızı kendimiz yaparız. Eğer kurgu bilmezsek, film yapamayız zaten.

Tamam. Muhsin Bey de aynı şeyi yapmıştı.

Yok, başka türlü olmaz zaten. Yalnız *Kara Talih*'te şöyle bir şey oldu: Ertem Göreç, kurgu yapmakta idi, o sırada. Ben şöyle bir resim çektim: Bir doğum var... Lale Oraloğlu doğum yapıyor. Turgut Ören'e dedim ki, "Ampulü alalım, çıplak ampulü O sancıyla beraber, sen bana öyle yap ki, ampul aydınlığı genişlesin... genişlesin... ve ekran bembeyaz kalsın!" "Peki" dedi ve çekimi çok güzel gerçekleştirdi.

Yani ışık çoğaldıkça beyaz oluyor.

Beyaz oluyor. Kenarda dönen şeyini tuttu, yavaşça parmağıyla... Böyle bastırdıkça tabii pozu azaldı makinenin, böylece ekran bembeyaz oldu. Böyle bir çekim... Tek başına ampul... Ondan sonraki sahnede beyaz çocuk bezlerinden giriş yapıp... çocuk... yani çocuk doğumu...

Yani bir çeşit bindirim yapıyorsunuz. Bir nevi bindirme, eşyayla bindirme...

Şimdi Lale Oraloğlu'nun sancıları var... Bir ampul var... birdenbire beyazlaşıyor... zamanla... Bir de beyaz çamaşırlardan çocuğa... Ben bulunmadım kurgunun belli bir kısmında. Ertem kurguyu yaparken böyle bir resim görmüş... bir ampul, bir bilmem ne filan. Düşünmüş, taşınmış ve senaryoda gerekli yerine koyuvermiş kurguda. İşte yaratıcı kurgu dediğimiz bu. Ben bununla ilk defa Ertem Göreç'te karşılaştım. Ertem Göreç benim ne yapmak istediğimi anlamış eline geçen parçalardan; ve almış yerine koymuş. Kendiliğinden bunu yap-

mış olması, ondaki kabiliyeti gösteriyor. Senaryoda da yazılı değil... Şurada şöyle yapılacak diye.

Nasıl tahmin etmiş o beyazdan? Haa, demiş ki beyaz çamaşır geliyor... Beyaz olunca böyle... Burdadır yeri diye... iki beyazı yakıştırmış birbirine.

Bir yerde... işte yaratıcı kurgu bu. İlk defa yaratıcı kurguyla karşılaşıyordum, Ertem Göreç'in kişiliğinde.

Şimdi, Kara Talih için fazla konuşmaya değmeyecek. Ama ondan sonra gelen Meyhanecinin Kızı, herhalde üzerinde durulmaya değer bir film. Senaryosunun üzerinde Asaf Tengiz yazıyor?!

Yazıyor ama, Orhan Kemal'indir eser. Senaryo da benimdir. Söylediğim gibi o sıralarda bazı yapımcılar, benim adıma senaryo göndermekten çekiniyorlardı, sansüre. Damgalı gibi mi görüyorlardı beni, ne yapıyorlardı bilmiyorum. Neyse... Tabii bu durum aslında beni tedirgin ediyordu, rahatsız ediyordu. Ama, iştir. Biz aldık, yaptık.

Bunun çekimini nerede yaptınız, set olarak ve dış sahneler için?

Dış sahnelerde... Haliç'te Abidin Daver Gemisi yapılıyordu o zaman. O geminin içinde ve dışında çalıştık. Sintinesinde çalıştık sabahlara kadar. Çok sıkıntılı bir çalışma oldu. Hayatımda ilk uzun donu o filmde giymek zorunda kaldım. O kadar üşüdük yani. Ondan sonra, çekim de And Film platosunda yapıldı.

Güven Film'e, Yoakim'e yaptınız bunu...

Evet. Yıllardan sonra Yoakim'le yeniden karşılaştık. *Lüküs Hayat*'tan sonra...

Bu Meyhanecinin Kızı'nın sizin filmolojinizde nasıl bir yeri var?

Hiçbir yeri yok. Yalnız orada Sezer'in üstün bir oyun verışı vardır. Sezer gerçekten iyiydi. Filmde hapishane-den çıkmış bir adam var: Turan Seyfioğlu. İstanbul'un kenar semtlerinde geçiyor film. Sezer'in kuvvetli bir kişiliği, diğer elemanlar işi sevmese bile hepsini sürükleyen bir kişiliği vardı. Yani işe dört elle sarılan bir insandır. Sezer için şöyle diyebilirim. Şimdi... Sezer amorsta olur; makine Sezer'in gerisindedir. Karşısındaki oyuncunun yüzünü ve konuşmasını alacağım. Sezer repliklerinde kendi yüzü çekiliyormuş gibi oynar, karşısındakini oynatmak için. Karşısındaki oyuncuyu da etkiliyor yani... Replikleriyle... Böylesine sorumluluğu olan bir insan ve böylesine işi seven bir insandır. Çok kuvvetli bir kişiliği var. Kişiliğinin kuvvetliliği bedbaht olmasına sebep olmuştur.

İlginç. Meyhanecinin Kızı'nda iyi fotoğraf vermiş, iyi oynamıştı.

Fotoğraflar normalin üstünde. O gemide çektiğimiz gece sahneleri olağanüstüdür siyah-beyaz olarak. Çok güzel, çok kuvvetlidir. Ekip olarak, oyuncular da hepsi iyiydi.

Geliyoruz İpekçiler'le olan çalışmalarınıza şimdi.

1958 yılında İpekçiler çağırdılar beni. İlhan'la (Arakon) haber göndermişler. İhsan Bey tekrar yapımcılığa başlıyor İpek Film'de ve İhsan Koza adıyla yazdığı kendi romanı *Zümrüt*'ü Sadık Şengil'le senaryo haline getiri-



Zümrüt (1959); Çolpan İlhan, Fikret Hakan.

yor. Bana da yönetmenliği teklif ettiler. Ben de, iş diye aldım; ama sevdiğim bir şey değildi. Sıradan bir film yaptık. Çolpan (İlhan) da oynuyor filmde, Fikret Hakan, Sadri Alışık, Kamuran Yüce ile birlikte. Attila İlhan da İstanbul'da... O da filmle ilgileniyor, Çolpan dolayısıyla.

Daha evlenmemiştii Çolpan...

Hayır. Attila İhsan Bey'e telkin etti ki, "Bu gibi saçma sapan romanların filmini yapmanın sırası değil, zamanı geçmiştir artık. İhsan Bey, "Peki ne yapalım?" diye sorar Attila'ya. O da, "Ben size bir senaryo yazayım, onu filme çekeriz" demişti.

Ha, öbürü... Yalnızlar Rıhtımı konusu... Ama ona geçmeden, bunun üzerinde biraz daha duralım...

Yani üzerinde durulacak bir şey değil. İlhan Arakon görüntü yönetmenliğini yaptı. Bu, bir salon filmi oldu. Yani başarılı bir film olmadı... Yalnız bu filmde ben ilk defa "zoom"la karşılaştım.

Zümrüt'te? Bu ilginç...

İlhan (Arakon) bulmuş, o merceği. İlk defa burada, yalnız böyle bir filmde... üzerinde durmadığım bir filmde zoom'la çalışmak benim için mutlu bir rastlantı oldu. Çünkü zoom'un ne kadar tehlikeli bir araç olduğunu gördüm orada.

Ve başka filmlerde kullanmadınız. Neden acaba, zoom'un neden aleyhindesiniz? Halbuki, bugün çok kullanıyor Hareketli olsun diye, bugün getiriyorlar yani... Çok kullanıyorlar Siz kullanmıyorsunuz.

Yahut asgari derecede kullanıyorsunuz. Neden?

Yalnız şu var: Hareketi "zoom"la ya da "travelling"le sağlamak sinemacılık değildir. Hareketi başka şeylerle sağlamak lazımdır.

Peki, zoom'un tehlikesi ne oluyor? Bilhassa abartıldığı zaman, çok kullanıldığı zaman...

Kötü, kötü oluyor.

Çok çarpıcı oluyor bir nevi cambazlık oluyor...

Olur olmaz yerlerde kullanıyorlar. Bir nevi şantaj oluyor seyirciye. Öyle bir şantaj ki, şantajların en ağırı. Adam para ödemiş, iyi niyetle gitmiş sinemaya, karanlıkta bir koltuğa oturmuş, bir tek yer aydınlık... ister istemez oraya bakmakta... yani her şeyiyle teslim olmuş bir insana şantaj yapmak çok ayıp...

Şantajdan neyi kastediyorsunuz?

Durumunu suistimal ediyorsunuz adanın. Oturmuş koltukta... para ile girmiş iyi niyetle... para verdiğine göre...

Sömürüyorsunuz yani açıkçası. Bir nevi sömürme...

Ve bir tek yere bakmak zorunda. Başka yere bakmasına imkan yok. Oraya bakacaktır. Her şeyiyle teslim olmuş.

Yani seyircinin iyi niyetini sömürmüş oluyoruz. Şantajla bunu mu kastediyorsunuz?

Her şeyiyle teslim olmuş bir adama işkence yapmak,

iyi niyetini kötüye kullanmak adamın. Yani şantaj yapılsa, bir insanda ne duygu uyanırsa karşısındakine... O duygu uyanıyor. Yoksa şantaj yapma değil de... Uyandırdığı duygu itibarıyla. Benim sinemada çarpıcı resimlerden kaçışının sebebi... şantaj...

Peki travelling'in neden aleyhinde oluyorsunuz? Bunu da asgari kullanıyorsunuz...

Travelling'i bırakıp makineyi sabit kılmakla derinlemesine sahnede, daha hareketli, daha gerçekçi yaşayan insanlar ortaya çıkıyor. Yahut da psikolojik yoğunluk kazanmak için bazen...

Hatta sosyal bakımdan yoğunluk kazanmak için, sizin için de derinlemesine sahne önemli olduğu için kamerayı bazen hareketsiz kılmak istiyorsunuz. Yahut asgari hareketle çalıştırmak...

Asgari hareket... ama bu demek değildir ki, sinema hareketsiz olur. Sinemaya hareket vermek, adamları koşturmakla. resimleri kısa kısa kesmekle, zoom yapmakla, travelling yapmakla olmaz. Hareket, filmin bütünü'nün kurgusunun sürükleyiciliğindendir.

Evet. Hatta ben, bir şey gördüm geçenlerde, bir filmde... Beş Milyoncuk Borç Verir inisiniz?de. İki kişi kırılk bir yerde konuşuyorlar, arkalarında hareket eden bir tren görülüyor. Hani ille de bir hareket, bir şey girsin diye. Bir trenin geçişi veriliyor ama... Çok yersiz tabii... O trenin geçişinin uyandıracığı etki yok orda, aslında yeri yok, onun. Yani hareket olsun diye bazen tuhaf şeyler getiriyorlar.

İşte hareket olsun diye yapılan her şey, filmi durdurur kanaatindeyim. Yani yapının sürükleyiciliğidir hareketi getiren.

Zümrüt'ten sonra Ana Kucağı'nı yaptım. Ümit Film diye bir firma kurmuştu Selçuk Kaskan. Bir de ortağı vardı. Şevket Kıymaz'la ilk defa çalışıyordum, bir daha çalışmadım.

Yani onunla çalışmaktan memnun değil miydiniz?

Kameramanlık yeteneği yoktu.

Neydi bu Ana Kucağı? Eser nereden çıktı acaba?

Eseri Değirmencioğlu getirmiş. Çok cazip buldular. Benim aklım yatmadı. Bir çalışma yapıldı ama, bir şeye benzetemedik. Film ticari başarı da kazanamadı. Filmi And Film stüdyosunda, İstanbul'da çekmiştik.

Zümrüt'ü nerede çevirmiştiniz? İpek Film stüdyosunda herhalde değil mi?

Zümrüt'ü Mulen Ruj'da çektik. Orayı plato olarak kullandık. Dış sahneler için Emirgan'da bir başka gazinoda çalıştık.

Önemli bir şey yok herhalde? Şimdi bir önemli filminize geliyoruz: Yalnızlar Rihtımı. Bunun üzerinde biraz duralım.

Bu, dediğim gibi, *Beyaz Mendil*'den sonra önemli bir nokta koyan filmlerden biridir. Şimdi burada o filmde hallettiğim birtakım meseleler vardır, kendi açımdan. Eseri, yani senaryo olarak eseri Attila İlhan yazdı. Fakat onun çalışmasını ben biraz hayalci ve bizim yapımıza uymayan bir tavırda buldum. Onun için değiştirmek zorunda kaldım. O bakımdan senaryoya da kendi adımları koydum. Çünkü yeni baştan yazmıştım.

Filmde Ali Kaptanoğlu müstear adıyla Attila İlhan'ın adı geçmiyor mu?

Hayır, benim adım var. O eser sahibi olarak anılıyor. Yani senaryo çalışması benimdir. Ve bu filmde çekim senaryosunu, yıllardan beri ilk defa olarak, birinci filmimden sonra ilk defa olarak resim resim yazdım. Plan plan yazdım. Ve bu sefer *Vurun Kahpeye*'nin aksine, aşağı yukarı 500 plan...

Nasıl hazırladınız planları ve de uyguladınız?

500 plandan 499'unu aynen uyguladım.

Bu nerden geldi şimdi? İlk deneyinizde başarısızlık nedendi? Bu kez, bu kadar yatkınlık neden?

Çok basit. Çünkü ilk filmimde, kendi yeteneklerimle, sağlanabilecek imkanlar hakkında hiçbir fikrim olmadan oturup kağıt üstünde bir fantezi yaptım. Halbuki yıllar sonra... '48'den '59'a, onbir yıl sonra artık hem kendi yeteneklerim hakkında, hem de o müessesenin sağlayabileceği imkanlarla Türkiye'deki çekim imkanları hakkında tam fikrim vardı. Dekorlarını da kendim çizdiğim için... Evet, filmin dekorlarını kendim çizdim. Eşyalarını da kendim yerleştirdim.

Bundan önceki fılmlerde dekorlardan çizdikleriniz var mı?

Çoğunu kendim yaptım. Çoğunu kendim... Ve tabii... sayabilirim... Bunun üzerine oturdum... Her çekimi, ayrı ayrı yazdım. Ve hemen hemen yüzde 99,9'unu aynen tatbik ettim. Ne yazdımsa, aynen çektik.

Bir kere burada siyah-beyaz olarak çok güzel fotoğraflar var.

Evet. Fotoğraf bakımından yenilikler var. Sonra, yıllardan sonra en fazla derinlemesine sahneyi kullandığım film oldu *Yalnızlar Rıhtımı*. '59'da artık travelling'i tam olarak bırakmıştım. Kati olarak kaldırdım. Bir tek travelling var burada. 45 metrelik bir sahne içinde -ki bir buçuk dakikaya yakın- bir metrelik bir yürüme var. Yegane travelling'i bu filmin... Kamera Yavuz Yalınkılıç'a yaklaşıyor, Sadettin Erbil öldürmeye geliyor onu... İşte orası. O kadar belirsiz bir yaklaşma... Budur. Bu film hakkında epey konuşuldu. Eleştirmenler, birinci yıl kötülediler filmi, çıktığı yıl. Genellikle Attila İlhan'ın senaryosu yani hikayesi açısından, yabancı oluştundan kötülediler. Attila İlhan da "Senaryoya çok müdahale oldu, benim değildir" dedi. Nitekim insanlar da dediler ki, "İyi ki değiştirmiş... Hiç olmazsa bize benzer birtakım insanlar koymuş" dediler. Ve nitekim bir polemik yaratıldı. İkinci yıl... bir yıl sonra... filmin mizansende getirdiği yenilik açısından bir sürü yazılar yazıldı.

Kim yazdı? Bilhassa hatırladıklarınız...

Hatırlamıyorum ama Tuncan Okan'lar filan... İşte o devrin eleştirmenleri daha başka kimler varsa.

Evet. Şu halde bu filmde getirdikleriniz neler oldu? Bir kere daha derli toplu görelim.

İşte şöyle bir eleştiri var, bir yıl sonra. "Mizansen mizansen mizansen" diyor. Yani o, mizansenin hakim ol-

duğu ilk önemli filmim. Ve zannediyorum bizde ilk önemli film. Yani her şeyden önce mizansen. Bir şey daha, bir yöntem daha kullandım bu filmde. Seslerin çoğu "off" geliyordu. Yani dışardan geliyordu. Bunu da kullandım. Daha başka ne diyebilirim? Bunları söyleyebiliriz işte.

Sonra güzel bir sahne var. En sonunda giden bir kimse görülür. Oğlanla kız mı gidiyor? Oğlanla kız beraber... Yavaş yavaş... yükselir, yükselir kamera... Onlar uzaklaşır Onlar kadran çıkarken, kamera sola doğru pan yapar. Bu sefer gemileri görürüz... ve güzel bu, bir bitiş için.

Galata Rıhtımı'nda çalışıyorduk. Vinçle yaptık bunu.

Vinç, yani vinçe bindirilmiş kamerayı da burada kullanmış oldunuz. Bu da bir yenilik tabii.

Pek yenilik değil. O yerin malzemesinden.

Ama siz ilk defa kullanıyordunuz. Başkaları kullanmamıştı belki de...

Şey... Kullandı, mesela Çetin Karamanbey. O kömürlerde çalışırdı. Vinçe koydu kamerasını. *İstanbul Canavarı*'nda kullandı onu. Benim de rıhtımda elime geçmiş bir aletti, kullandım. Yani hazır bulunca yararlandım.

Ben filmi tekrar çok yeni bir tarihte gördüğüm için şimdi bir iki şey söylemek istiyorum. Konu yabancı gibi geldi bana, bir Fransız filmi gibi geldi. Yani Carné'nin filmlerinin havası, mesela Rıhtım Sisleri'ndeki (Quai des Brumes) hava, aynen o hava. O ıslak kaldırımlar, o gece manzaraları, o şafak sökerken ilk saatler. Efendim, tipler de öyle. Yalnız, anlaşılmadık tipler ve dolayısıyla yalnızlığı vurgulayan, kaptanın, ikinci kaptanın yalnızlığını vurgulayan, Şantöz Güner'in yalnızlığını vurgula-

yan sahneler var filmde. Bütün bu yalnızlıklar, lüzumundan fazla romantik, gerçekçi olduğuna inanılmayan bir şey var. Ve üstelik, orda, Çolpan İlhan da, fazla tiyatromsu bir oyun çıkarıyor. Adeta Şehvet Kurbanı'nda Muhsin Ertuğrul ve Cahide Sonku nasıl tiyatro oynamışsa, bende o ethiyi yaratan bir hava vardı onun oyununda. Fakat benim gördüğüm, sizin katkınız olarak iki yerli tip sokulmuştu senaryoya ve filme: Melahat İçli ile Osman Alyanak'ın canlandığı tipler. Orada en iyi rol oynayan oyuncu bence Melahat İçli idi. İkincisi hiç ummadığım halde Yavuz Yalınkılıç'tı. Kendi basit oyunu içersinde o da bir yalnız adam. O da bir gamlı adam. Ümitsiz bir aşkın pençesinde... Fakat güzel oynuyordu. Ondan ümit etmediğim kadar güzel oynuyordu. Tip de iyi bir tipti. O daha henüz bozulmadığı, çiçeği burnunda zamanlarında falan...

Evet. Filmde aynı zamanda yardımcımdı. Türker de, Türker İnanoğlu da yardımcımdı.

Evet. Melahat İçli en iyi oyuncu idi orada, alaturka oyun vermesine rağmen. Filmin alafranga havasına gitmemesine rağmen. İkincisi Osman Alyanak da kendi rolünü çok güzel yaptı. Sadri iyi bir oyuncu olduğu halde, burada oturmamıştı yerine. Kâmuran nispeten iyiydi.

Sebebi şu: Sadri'de değildi kabahat. Çolpan'da da değil, o insanlarda, o tiplerde. Yoksa Sadri, oyuncu insandır, iyi bir oyuncudur.

Evet. Havaya giremediler Buna mukabil bazı yerlerde Ahmet Tarık Tekçe çok iyiydi; bazı yerlerde ondan beklenen oyunu o da çıkaramamıştı. Yani o film, teknik itibarıyla, biçim bakımından, biçim denemeleri bakımından sizin için çok önemli bir deneme olmakla beraber... bu yabancı etkiyle getirilmesi; yani senaryonun aslında, özünde Attila'nın getirdikleri dolayısıyla sizin istediklerinizi vermedi-

ği için o senaryo... sizin iyi niyetinize rağmen ve bazı denemeleri başarıyla sağlamış olmanıza rağmen... yani sizin filmolojinizde yine de önemli bir film olmakla beraber eleştirilebilir tarafları olan...

Tabii, çok... eleştirilebilir tarafı çok... Konunun getirdiği içerikten dolayı eleştirilir tarafı... Aslında bir ozansız gerçekçilik de değil... Ozansız gerçeksizlik demek lazım buna...

Doğru, gereksiz bir ozansız gerçekçilik.

Bir özentili şairanelik...

Müzik olarak iki tango var ve bazı fon müzikleri var, alafranga daha ziyade... böyle çalınmış. Tabii filmin havasına da uygun. Limanlardaki barları, müzik yapan teneke cazları falan verecek şekilde bazı fon müzikleri... Fakat fon müziği olarak pek fazla değerli değil... İki tango var... Tangolar güzel söylenmiş, gerçi biraz klasik tarzda olmakla beraber... Sanıyorum onlar Necdet Koyutürk'ün tangoları, özellikle birisi sırf bu film için bestelenmiş anlaşılan. Adı da: Yalnızlar Rıhtımı. Attila İlhan'ın sözleriyle...

"Martılar çığlık çığlığa her akşam..."

Evet. O sözlerle başlıyor. Bir de "Dinle Sevgili, Dinle!" diye yine yalnızlığı haykıran bir başka beste daha var. Dolayısıyla müzik kısmı bir yenilik, filme yatkın bir hava getiriyor.

Başka bir şey daha var: Getirdiği mizansen öğeleri bakımından da kilometre taşı sayılabilir bu film. Bugün hâlâ etkisini taşıyan...

Neler var mesela burda ethisi olan?

İşte dediğim gibi derinliğine mizansen var. Çok etkile-

miştir... ve birtakım meseleler çok kolaylıkla çözülmüştür. Oyunculara tabii bir davranış vererek... aynı görüntü içinde, aynı plan içinde değişik büyüklüklere girmesi bir oyuncunun, uzakta iken orta plana gelmesi, orta planda iken böyle yürüyüp yakın planına girmek. Uzaktan belli bir orta plana kadar getiriyorum. Sonra yan yürümeyle hemen burnumuzun dibinde olan bir adamın yakın resmi çıkıveriyor. Bu gibi şeylerle, bugün hâlâ kullanılmakta olan birtakım yenilikler getirdim.

Evet. Şey yani fotoğraf itibariyle, mizansen itibariyle bu film biçim olarak iyi film. Fakat ruhu, yabancı ruh olduğu için tipler gereksiz tipler olduğu için... başarısızlığı... yani tenkit edilecek tarafları diyelim...

Başarısızlığı oradadır.

Başarılı taraflar da dediğiniz gibi birçok mizansen yenilikleri getirmesi ve hatta diğer yönetmenleri de etkileyen havası. Bu bakımdan ilginç. Şimdi bir başka ilginç filminize geçelim isterseniz. Bu da Yangın Var. Benim için çok ilginç. Senaryosunu yeni okudum.

Arada bir şey var. *Cilalı İbo'nun Çilesi. Yangın Var* ondan sonra.

Evet. Cilalı İbo'nun Çilesi'nden söz edelim. Ama Yangın Var'ın üzerinde biraz daha fazla duralım. Çünkü bu senaryo bence iyi bir senaryo... istediğinizi verebildiniz mi bu filmde? Buna sonra gelelim. Evet. Cilalı İbo'nun Çilesi?

*Cilalı İbo'nun Çilesi'*ni Be-Ya Film'e yaptım. Eseri Necip Aslan arkadaşım getirdi.

Niye yaptınız bu filmi?

Çok yüksek ücret alıyordum. Beni çağırdılar. O ücretle angaje ettiler. Sonra *Cilalı İbo'nun Çilesi* gibi saçma sapan bir film çevirtmeye kalktılar.

Bunu yapmayalım dediniz siz herhalde?

Çook. Epey çekiştik, mücadele ettik. Ben dedim ki, "Paranızı sokağa atıyorsunuz. Bu filmi benim gibi yüksek ücret alan bir adama çevirteceğinize sıradan bir yönetmene de yaptırabilirsiniz. Bir şey farketmez. Feridun Karakaya'dan umutlu bir ortakları vardı. Onun ısrarlarıyla... çok cebelleştik ama nihayet iş sahibi onlar, onlar galip geldiler ve bu saçma sapan filmi yapmak zorunda kaldım. Ben nihayet geçimimi sırf buna bağlamış bir adamım. Bunu yapmasam başkası yapacak. Oturdum, yaptım.

Böyle oldu yani bu? Burda bir şey dikkatimi çekiyor. Ben sanıyorum ki Zeki Müren'in Osman Seden'le yaptığı ilk filmi Berduş'ta, yan tiplerden biriydi Cilalı İbo. Fakir bir boyacıydı. Sonra birdenbire kendisine bir miras kalır, ne yapacağını şaşırır, birtakım garip jestler yapar, yatağının üstünü çalar saatlerle doldurur... falan... ilginç bir tip olarak... Bu, Osman'ın bulduğu bir tip...

Evet. Osman'ın bulduğu bir tip.

Ve bu tip tutuldu, Türk sinemasında... Nasıl Türist Ömer tutuldu ise Hulki Saner'in yarattığı bir tip olarak... Bu da tutuldu. Ve birçok Cilalı İbo filmi yapıldı. Belki 15-20 kadar. Bütün bu Cilalı İbo filmleri içinde, sizin filminizin bir yeri var mı?

Yoktur.

İkincisi de, bu adam taşkın bir adam... Komik olarak çok taşkın, coşkulu bir adam... özel hayatında olsun, sanat hayatında olsun... çok taşkın... Bu taşkın adamı siz nasıl frenleyebildiniz? Nasıl filmin içine sokabildiniz? Kendini mi oynadı? Yoksa sizin istediklerinizi mi yaptı? Ben bunu merak ediyorum.

Epey dayak attık yani... film boyunca... Gerek Osman Alyanak, gerek ben...

Manevi bakımdan dayak yani.

Yok bayağı... Tokat... sille... Şakayla karışık... Epey yolla getirdik. Mümkün olduğu kadar disipline soktuk.

Fakat yine o, kendini oynadı çoğu zaman filmde değil mi? Çünkü o tip, o. Artık onu...

Kendi haline bırakmak lazım bir yerde komedyeni...

Bir yerde. Kasa hasılatı itibarıyla başarılı bir film oldu mu, öteki filmleri gibi?

Hayır olmadı. Hiçbir bakımdan başarılı olmadı. Aslında çekilmemesi gereken filmlerden biriydi.

Evet. Sizin için şöyle bir şey söylerler. Başka herhangi bir yönetmen için bunu söylemek kabil değil. Bilmem siz kabul edecek misiniz? Yahut bunu nasıl yorumlarsınız: "Lütfi Bey, yaptığı her filmde ticari bir film de olsa, beğenmediği bir film de olsa, netice itibarıyla asgari olarak kendisini koymuştur. Yani onun altına imzasını atabilir. Çünkü asgari olarak Lütfi Bey o filmde mevcuttur" Bu asgarinin altına düşmeler bazı önemli yönetmenlerde var da. O bakımdan söylüyorlar. Ne dersiniz buna?

Bir kere, ne yaptımsa, hiçbir zaman bir başka isim kullanmayı düşünmedim.

Lütfi Bey, sizin ilginç filmlerinizi den biri de Yangın Var. İlginçliği yazarının, yani eserin yazarı Necip Fazıl'ın getirdiği bir Şey olması. Daha önce tiyatro ve Şiir çalışmalarıyla tanınmış bir yazar olduğu için ve de Osmanlı Tarihinden bir kesiti ele alması, bazı tipleri, bazı vakaları ele alması bakımından ilginç. Senaryosu çok mit verici bir Şekilde... Bunu acaba nasıl işlediniz? Kim adına, kimler aracılığıyla ve nasıl işlediniz? İstediniğinizi elde edebildiniz mi? Bu film hakkında biraz bilgi rica ediyorum.

Yoakim Filmeridis'in Güven Filmiyle Sait Bey isminde bir zatın müştereken kurduğu Kaynak Film adına yapılmış bir filmidir. Bu konuyu ben çok ilginç buldum. Fakat konu sinema için oldukça ham... zengin fakat ham bir malzeme oluşturuyordu. Onu sinema yapısına sokmak bana düştü. Yani senaryosunu ben yazdım. Sanıyorum birtakım değişiklikler de yaptım. Şimdi ne gibi değişiklikler yaptımı doğrusu hatırlamıyorum. Aradan çok zaman geçti. Necip Fazıl'ın hazırladığı senaryodan ana fikri aldım ben. Sinemaya çok yabancı bir kimse tarafından hazırlanan eser, sinemaya çok acemie bir yaklaşımı vurguluyordu. Benim de aşağı yukarı onbir yıl birikim sağladıktan sonra elime geçmişti. Onu, sinemaya uygulamaya çalıştım. Başlangıçta biraz yangın... yani tulumbacıların davranışlarının mizahını yapmaya çalıştım. Aslında yangın sndrmekle bir ilgisi yoktu bu teşkilatların. Belki ilk zamanlarda biraz faydalı olmuş ama; sonradan yangın söndürmede yetersiz kalmışlardı.

Daha ziyade bir spor gibi algılanmışlardı.

Evet. Bir spor, bir klplk ve yangını körüklemek-

ten başka bir işe yaramayan bir teşekkül haline gelmiş.

Ama bir ahlak görüşleri var.

O ayrı. Oraya sonra geleceğim. Fakat yangın söndürme açısından hiçbir işe yaramadıkları ortada olan bir şeydi. Bunun mizahını yapmak istedim. Senaryoda bu mizah var. Fakat çekimde maalesef gerçekleştiremedim. Hatta ben senaryoyu hem yazarken, hem çekim sırasında okurken kendi kendime gülüyordum. Yapmak istediğim şey için ama... gerçekleştiremedim. Bu gibi şeyleri gerçekleştirmek bizde Atıf Yılmaz'a mahsustur. Gerçekten bu işin büyük ustası. Ben beceremedim. Tulumba ocaklarının rekabetine, şuna buna gelince sanıyorum bir dereceye kadar orada başarılı oldum. Melahat İçli vardı o filmde. Büyük, bence en başarılı oyuncuların biriydi kötü kadın rolünde. Kötü yola düşmüş bir kadın ama, mert bir kadın... Bir alçaklığı gördüğü zaman en kabadayı adama bile kafa tutup sofrayı devirmişti filan... Kamerayı kullanan Turgut Ören'le daha önce de çalışmıştık: *Beyaz Mendil*'de ve *Kara Talih*'de, sonra da *Meçhul Kadın*'da. *Beyaz Mendil*'den sonra, ilk defa, bu filmde bir daha beraberce güzel bir çalışma çıkardık. Çünkü ikimiz de filme inanıyorduk. *Beyaz Mendil*'den sonraki filmleri pek önemsememiştik. İş iş diye almıştık. Ama *Yangın Var*'la bir şey yapmak istedik ve görüntü açısından bir şeyler yaptık. Evet güzel fotoğraflarla Ayhan Işık, Leyla Sayar, Turgut Özatay, Efkan Efegan, Hulusi Kentmen, Osman Alyanak ve Melahat İçli'yi üstlendikleri rollerde canlandırdık. Söyleyece-

ğim bunlar. Yani bu filmde istediklerimi yapamadım aslında. Yabancıısı olduğum bir konu. Yabancıısı olduğum bir ortam, o tulumbacılar muhiti. Ama şimdi böyle bir konuyu ele alsam, derinliğine işleyebilecek kaynaklara da sahibim. Merakım da var.

Yani biraz erken çektiniz bu filmi?

Evet, benim için biraz erken sayılır. Bugün yeniden bu konuyu çevirtmek isteseler, seve seve yaparım ve ayrı bir yorum da getirebilirim. Meselelere daha başka türlü, tabii herhalde sosyal ağırlık taşıyacak bir doğrultu veririm.

Ya duygusal tarafları?

Tabii... Şimdi, paşadır... Paşa kızıdır... öbür tarafta bir tulumbacıdır... Paşayı şimdi ben alırsam, bu sefer nasıl alacağım?... Çökmekte olan bir kapının kulu olarak alacağım...

Şey gibi... Halit Refiğ'in Haremde Dört Kadın'da getirdiği yorum gibi.

Evet. Tabii bu benim için biraz erken bir film di.

Yine de belli bir başarı var.

Ama o başarı nedir? O başarı ne olabilir? Eğer varsa öyle bir başarı? *Yalnızlar Rıhtımı*'nın getirdiği olgun bir sinemayı daha iyi kullanmak, bu olabilir.

Şimdi, bundan sonraki iki filminiz Dişi Kurt'la, Sessiz Harp'i ele alalım. Sanırım bunları da Sezer Sezin'le yapmıştınız.

Onu anlatayım... Şimdi... 1959 yılı... Sayacağım bakın:

Yalnızlar Rıhtımı, Yangın Var; Karacaoğlan, Atıf Yılmaz'ın Erman Filme yaptığı, *Osman Seden'in yaptığı Düşman Yolları Kesti; Memduh Ün'ün yaptığı Ateşten Damla...* Büyük prodüksiyonlar ve yönetmen filmleriydi bunlar. Ve o yıl... o yıl... Hepsi ticari başarısızlığa uğradı. Biz o yıl yönetmen olarak büyük bir şey kaybettik. Eğer bu '59 yılındaki kritik dönemi kazansaydık ticari bakımdan, yönetmenler devri gelecekti sinemaya. Bizim dediklerimiz olacaktı. Hepimiz ticari başarısızlığa uğradık. Neden mi? Nedeni basit. Basit değil, biraz çapraşık aslında, tam tersine. Nedeni şu: Hepimiz Batı özentisi filmler yapıyorduk. Şimdi bizim bu filmleri yaptığımız sırada Muharrem Gürses diye bir gerçek vardı. Muharrem Gürses, yıllar yılı Anadolu'da tiyatro turneleri yapmış... Batı'dan gelen filmleri... oyunlarını Türkçeye adapte etmiş ve Türk halkına göre uydurarak, hiçbir ilgisi kalmamakla... aslı bakımından hiçbir ilgisi kalmamak şartıyla... oyuncular seyirciye oynaya oynaya biçim almış... seyircinin yapısına göre biçim almış...

Teknik falan yok...

Teknik falan hiçbir şey yok, fakat Batı'dan aktarılmış oyunları yıllar yılı Anadolu'da oyuncularla seyircilere oynaya oynaya... seyircilerin zevkine uymuş konuları film yapıyordu. Orada Muharrem Gürses'in dayandığı bir gerçek var, daha ayağı yere basan bir gerçek. Ama sinema tekniği yok... oyunu yok.

Ama gerçekçi bir sinema bu, bizim bakımımızdan.

Halkımıza yakın bir sinema...

Halkçı sinema... doğru...

O başarı kazanıyordu. Biz, kendi kendimizi uyutuyorduk.

O senelerde ben Vatan'da Halit'in bir yazısını okudum. Aynı şekilde Nijat Özön de söylüyor... tekniği değil... primitif bir sinema olmakla beraber... efendim... halkçı bir sinema olduğu ve halkın... mazlum halkın dertlerini belirttiği geleneksel temaşa türünden bazı şeyler aldığı, dolayısıyla ilginç bir sinema olduğu ve bir nevi... onu izleyenler için bir Muharrem Gürses sineması olduğunu söylüyor. Sanıyorum ki, sizin söylediklerinizle bunları biraraya getirirsek, bir bakıma sizi onun tavrı etkilemiş olacaktır, bundan sonraki dönemde. Yani tekniği değil, takındığı tavır?

Hayır, etkilemedi. biz kendi kendimizi uyutuyorduk. Kendi kendimizi tatmin ediyorduk yaptığımız filmlerle.

Peki bunun farkına varınca, acaba onun biçimsel sanatı değil ama, özü itibarıyla "halkçı" yahut da "ulusal" sinemada bir etkilemesi oldu mu?

Hayır. "Ulusal Sinema" fikri oradan gelmez.

O değil, o başka. "Halkçı Sinema" diyelim. Halkçı sinemada onun tavrını benimseyecek herhangi bir davranış oldu mu?

Olmadı... olmadı. Daha ona gelinceye kadar... İşte "Ulusal Sinema"nın çıkması gerekiyordu. Yani onun yolunda gitmedik.

Evvla Ulusal Sinema'nın çıkması lazım... Ondan sonra Halkçı Sinema'ya yönelinmesi lazım demek sizce...

Evet.

Bu başarısızlıklardan sonra "yönetmen filmi" yapma iddialarımız iflas etti. O sırada Ali Kaptanoğlu takma adıyla Attila İlhan *Dişi Kurt*'u getirmişti Naci Bey'e. Ben senaryoyu kötüleyecek oldum. "Sen sus" dedi Naci Bey. "İşte yaptığınız" dedi, "gördünüz" dedi, "bir şeye benzemedi. Şimdi biz konuşacağız" Onun üzerine *Dişi Kurt*'u yapmak zorunda kaldık. Hiç üzerinde durulmayacak bir filmidir. Bülent Oran senaryoyu gözden geçirdikten sonra Mike Rafaelyan'la çektik filmi. Oldukça kötü bir filmidi.

Bir serüven filmiydi bu. Erkekleşmiş bir kadın, babasının teknesi var, yaşlı adam bilmem ne filan. Bir kötü adam var, tekneye sahip olmak istiyor gibi bir şeyler. Bir jön var, kızın davasını güden, babası ihtiyar olduğu için. Yangınlar oluyor, bilmem neler oluyor... filan...

Evet. Yani bu filmde bir iddianız yok.

Yapımcı filmi... İşin kötüsü de, yapımcı filmi diye şikayet ediyoruz ama, yönetmen filmleri de iş yapmıyor. Yapmadı bir yıl evvel. Bir bocalama dönemidir bu elli dokuz, altmış yılı. Sonra '61 yılında ihtilalle beraber yeni bir dönem başlıyor sinemada ki ben '65'e kadar o dönemde yokum.

Şimdi o dönemin özelliğini belirleyelim. Yani o dönem tutarsız bir dönem miydi?

Tutarlı bir dönem. Güzel filmler çevrildi o dönemde. *Yılanların Öcü* çevriliyor, *Gecelerin Ötesi* çevriliyor.

Siz film çevirmediniz bu dönemde?

Üç Tekerlekli Bisiklet'den sonra ben kalıyorum, yapmıyorum.

Anladım. Ama Üç Tekerlekli Bisiklet'e gelmeden evvel Sessiz Harp var, galiba.

Sessiz Harp var. Yine aynı firmaya. Duru Film'e yaptım. Ümit Deniz'in romanından. Bir casusluk hikayesi.

Şartları size patron empoze ediyor, siz de görevinizi yapmaya çalışıyorsunuz.

Burada '61 yılında *Yarın Çımartesi* diye bir oyunu sahneye koyduğumu söylemeliyim... Site Tiyatrosunda Kenterler'e. Oyun üç perde, Güner Sümer yazmıştı. Dekorlarını da ben yaptım. Yönetmeni de bendim. Yıldız Kenter, Müşfik Kenter, Çolpan İlhan, Şükran Güngör, Kamuran Yüce oynadılar. Sosyal yanı ağır basan bir oyundu. Hapishaneden çıkmış bir adam var. Geldiği zaman eve, kardeşiyle karısını kötü vaziyette görüyor. Bir şey yapamadan kahroluyor. Alıyor başını gidiyor.

Aşağı yukarı bu... Yani bunu siz mi seçtiniz, onlar mı seçtiler?

Onlar seçmişler. Sahneye koyuyorlardı. Bana teklif ettiler, kabul ettim. Tiyatro benim için çok, çok yabancı bir şey...

O halde nasıl oluyor da size teklif ediyorlar? Kendileri tiyatrocu. Size niye teklif ettiler bunu? Onu anlayamadım. Siz dekor yapıyorsunuz. Biliyorlar bunu.

Hayır, bilmiyorlardı. Anlayınca dekoru da bana yaptı-

dılar. Yani bir yandan sahneye koyarken, bir yandan da dekoru hazırladım.

Peki, sahneye koyucu olarak, metteur en scène olarak sizi nasıl görevlendirdiler?

Bilmiyorum. Çağırdılar beni. Müşfik'le iki film çevirmiştik. *Sessiz Harp* ve *Dişi Kurt*.

Anladım, anladım.

"Gel bize bir oyun koy sahneye, şunu hazırlıyoruz" dediler.

Bunun üzerinde durmayalım! Dekordan açılmışken; dediniz ki, "filmlerimden çoğunun dekorunu ben hazırladım" Özellikle hangi filmlerin?

Mesela *Yalnızlar Rıhtımı*'nın dekoru benimdir. *Meçhul Kadın*'da önemli bir dekor yok. *Görünmeyen Adam*'ın dekorlarını kendim yaptım. *Kardeş Kurşunu*'nun dekorlarını kendim yaptım. *Vahşi Bir Kız Sevdim*, *Eulgar Sadık* bunların dekorlarını yaptım. Osman bana özellikle yaptırdı bu dekorları. Çok az para alıyordum, biraz fazla para alınam için.

Başka dekorlu filminiz var mı, dekora dayanan?

Başka filmim yok, önemli olarak.

Böylelikle Sessiz Harp'i de yaptınız. Yarın Cumartesi'yi sahneye koydunuz. En son Üç Tekerlekli Bisiklet'i bu dönemde yapıyorsunuz.

Bir Gazetenin Hikayesi diye bir belge filmi de var.

Belge filmlerini ayrıca görüşelim. Arada yapıyorsunuz. Şimdi Üç Tekerlekli Bisiklet'e bakalım. Ondan sonra belge filmleri üzerinde duralım.

Evet. *Üç Tekerlekli Bisiklet'i* Be-Ya Film'e yaptım.

Eser Orhan Kemal'indir. Senaryoya Vedat Türkali ile beraber çalıştık. Ama jenerikte sadece onun adı vardı. Tabii ben de çalıştım. Vedat Türkali'nin yazdığı senaryoyu ben sonra resim resim yeni baştan yazdım ama, gene onun yazdığı bütün diyaloglar ve mizansenler esas olmak üzere çekim senaryosu haline getirdim. Ama senaryo Vedat Türkali'nindir. Bu film, 1963 yılında, İzmir'de, film şenliğinde "en iyi film" seçildi.



Üç Tekerlekli Bisiklet (1962): Sezer Sezin, Ayhan Isık.

Lütfi Bey, Üç Tekerlekli Bisiklet benim hafızamda kalan filmlerinizi arasında sevdiğim filmlerden birisi. Yani Vesikalı Yarım gibi, bu Üç Tekerlekli Bisiklet de çok sevdiğim bir film. Şimdi adamakıllı

fikirlerimi söyleyemeyeceğim ama, sizin söylemenizi rica edeceğim. Sevdiren tarafı nedir filmin?

Ben de bu filmi çok severim. Bir de bir şey daha var: Dekorlarını da kendim yaptım, çizdim. Eşyaları daha çekimden evvel, senaryo yazarken yerli yerine koydum. Bunu da resim resim yaptım. Ve hemen yüzde doksan tatbik ettim. Sezer'in harikulade bir oyunu vardır filmde. Bir şey daha var bu çalışmamda... Ölü zamanları değerlendirmek oyunlarda... Çünkü şimdi genellikle bütün oyuncular sürekli hareket halindedir. Yani resim başlar başlamaz ya lafa başlar... yani durgun zamanı, ölü zamanı... onu, o ölü zamanı...

Konuşma ve hareket olmayan ölü zamanı, bunu nasıl değerlendirirsiniz?

Bunu değerlendirmek psikolojik bir yaklaşımla oluyor. Oyuncunun psikolojik bir yakınlaşmasına girişmek bakımından, ölü zamanları değerlendiren filmlerimden biridir.

Nasıl değerlendirdiniz? Ne yaptınız da bu değerlendirmeyi gerçekleştirdiniz?

Nasıl anlatayım? Biraz zor.

Biraz zor ama, imkânsız değil herhalde.

Şimdi şu. Belli bir şeyi anlatmak için... Oyuncunun belli bir durumunu anlatmak için...Muhakkak onu bir davranış içinde... yahut bir söz söylerken almak şart değil... Gene hiç hareket etmeden, belli bir resmi, belli bir uzunlukta boş olarak bırakmakla da birtakım anlamlar çıkarmak... bir düşünüş tarzı yahut da psikolo-



Üç Tekerlekli Bisiklet (1962); O. Alyanak, N. Genç, S. Erbil.

jisi verilebilir yani... Sezer'in oyunu, büyük bir oyunu vardır orada... Ölü zamanların değerlendirilmesinde de örnek bir tutumu olmuştur: Bir bıçağı saklar; ve bunun sonuçlarına katlanır. Orhan Kemal'in bir hikayesi.

Aslında bir hikayesi mi, yoksa size getirdiği bir film hikayesi mi?

Sonra roman yaptı ve yayınladı bunu. *Üç Tekerlekli Bisiklet* olarak değil, *Kaçak* olarak. Orhan Kemal benim için İstanbul'a göç eden insanların hikayesi ile ilgili bir senaryo denemesi daha yazdı. Beğenmedim. Ben de bir deneme yaptım kendim. Kaldı sonra bu teşebbüs. Orhan Kemal bu çalışmayı da bir roman haline getirdi *Gurbet Kuşları* diye. Ben, *İstanbul'un Taşı Toprağı Altın* demiştim. Kitabı bana ithaf etti, basılı olarak "Lütfi Akad'a" diyerek. Fakat ancak yıllar sonra *Göç Üçlemesi*'nde bu insanları anlattım.

Orhan Kemal hakkında ne düşünüyorsunuz, konu getirici olarak?

Satmak zorunda idi Orhan Kemal bunları. Satmak zorunda olduğu için yapımcının hoşuna gidebilecek şeyler yazardı. Ve fantastik hikayeler olurdu getirdiği hikayelerin içinde genellikle. Ama, *Üç Tekerlekli Bisiklet* bunlardan biri değildi. Daha çok gerçekçiliğe kaçıyordu.

Senaryoculuğu ve sinemaya katkısı hakkında ne söyleyebilirsiniz Orhan Kemal'in? Bunun dışında.

Vallahi olmadı diyemem. Şimdi *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve Atıf Yılmaz'la yaptıkları bir çocuk filmi vardı.

Suçlu.

Suçlu evet. Daha hatırlayamıyorum fakat oldukça olumlu katkıda bulunmuştur. Ama genellikle...

Piyasanın isteklerine uyduğu için...

"Ben bunu satmak zorundayım. Öyle bir şey yazayım ki, adam gözyaşları içinde okusun ve satın alsın" endişesiyle getirdiği hiç olmazsa en az yüze yakın senaryo vardır. Çoğu da isim konmadan, Orhan Kemal'in ismi konmadan çevrilmiştir.

Yahut da başkalarının ismi kullanılarak. Çünkü Orhan Kemal de isminden endişe eder olmuştur herhalde.

Evet. Sansür tasdik etmez endişesiyle.

Üç Tekerekli Bisiklet sizin artık bu döneminizin son filmi oluyor aşağı yukarı.

Bir de *Sırat Köprüsü* var. Sinemaskop olarak... Filmin kameramanlığını Ali Uğur yaptı. İlhan Arakon'un kendi yaptığı bir mercek çekti bu. Ben İlhan Arakon'a güvenirim. Sorumluluğu üstüme aldım ve o merceği taktık; sinemaskop filmi de yaptık. Yalnız belki sinemaskop oluşu filmin başarısını engelledi. Çünkü o zamanlar her projeksiyon salonunda sinemaskop mercek yoktu. Orhan Günşiray'ın Aslı Film Kurumu'na yaptığımız filmin konusu şuydu: Hapisten çıkmış bir adam... Kendisini bekleyen iki hembası ve bir kadınla bir iş, bir soygun düzenliyorlar. Fakat hapisten çıkıp geldiği zaman hembalarını fuzuli şeylerle meşgul görüyor... Birkaç kuruşları var... Bankadan bankaya yatırıyorlar... Gazoz kapağı açıyorlar... Spor-Toto oynuyorlar. Yani ne kadar lotarya, talih işi varsa tüketim maddelerinde, onunla meşgul oluyorlar. Geliyor, diyor ki,



Sırat Köprüsü (1966); Tuncer Necmioğlu, Orhan Günşiray, Turgut Özatay, Hüseyin Baradan.

"Böyle çalışmadan olmaz" "Böyle bedava para kazanmak ne demek?" diyor. Diyorlar ki, "Herkes, bugün Türkiye'de herkes, Spor-Toto oynuyor; gazoz kapağı açıyor; bankalara para yatırıyor. İkramiye alıyor. Bir tek kazanç umutları buna kalmış" "Olmaz" diyor, "çalışmak lazım" "Ne yapacağız?" diyorlar; "Soyacağız" diyor. "Normal ikramiye beklemektense, şansa kalmış bir durumu beklemektense, kaynağından alırsız" diyor. Başarılı bir film olmadı maalesef... Prodüksiyon imkanları çok zayıftı.

Böylece bu filmde sonra yeni bir döneme giriyorsunuz.

II. BÖLÜM

(1964-1974)

1. *Tanrının Bağışı Orman* Belgeseli ve Önemi, Öteki Belgeseller; 2. Anadolu İnsanın Sinemaya Getirilmesi: *Anadolu Üçlemesi* ve Devamı; 3. İmkansız Aşklar ya da Şehir Üçlemesi; 4. Fotoroman Çalışmaları; 5. Şarkıcı Filmleri ve Diğer Filmler; 6. Göç Üçlemesi.

1960 İhtilalinden sonra gelen dönemde herkes film yaparken, siz bir süre sinemadan uzaklaşmış oluyorsunuz. Bunun nedenleri? Neden uzaklaştınız? Ve bu arada nelerle meşgul oldunuz?

Bir kere, en önemlisi yorgunluk. 1948'den '62 yılına kadar 29 film çevirmişim. Kaç yıl ediyor? '48, '62... Ondört yılda 29 film, aşağı yukarı her yıl iki film yapmak zorunda kalmışım geçinmek için. Büyük bir yorgunluk ve bıkkınlık geldi. Bunun üzerine bir süre ara vermeyi düşündüm. O çekişmelerden, birtakım piyasa dedikodularından uzaklaştım. Birikim yapmışım, istediğim birtakım şeyler var. Onları gerçekleştirmek imkânı bulamayışım, bir süre piyasadan uzak kalmayı düşündüm. Hatta öyle ki bu yıllarda sanıyorum bir reklam şirketi personel arıyordu, adam arıyordu. Gittim, kendimi takdim ettim. Çalışmak istediğimi söyledim. Çok uygun buldular vasıflarımı: Senaryo yazmış olmam, yönetmenlik yapmış olmam... Yalnız istediğim parayı yüksek buldular ve almadılar.

O aralık sanıyorum bazı belgesel filmler çevirdiniz?

Evet. İki tane. Tabii evvela, en önemlisi, bu karara varmadan evvel, *Sessiz Harp*'ten evvel, '62 yılında, *Hürriyet Gazetesi*'ne, *Bir Gazetenin Hikayesi* diye bir belgesel yaptım. Senaryosu da benimdi. Kamera çalışması İlhan Arakon'undu. Siz o filmi görmüştünüz. Bilmem renk kalmış mı?

Renk kalmış. Tabii zamanla biraz bozulmuş ama renkli bir film.

Evet. Filmi gördünüz, bilmiyorum siz ne düşünüyorsunuz?

Ben filmi gördüm... Notlarımı aldım. Yalnız yarıya kadar gördüm. Sonunda ilginç bir şey olduğunu söylüyordunuz. Onu açıklarsınız bana.

Film şöyle bitiyor: Trenden alınmış... yani trenin dışından değil de, penceresinden alınmış sahne: "Gazete!" diye bağırıp koşan çocuklar ve daha önceki vagonlardan atılan gazeteleri kapışmaları çocukların. Böyle bitiyor.

Güzel... onu beğeniyorsunuz yani...

Beğeniyorum. Film için de şöyle diyebilirim: Dört başı mamur, dramatik bakımdan tamamen doğru bir belgesel filmidir. Hem ğretici tarafı var. Hem de belgesel film nasıl yapılır konusunda bir örnek olabilir.

Onu da gösteriyor... Fakat bu belgesel filminiz sizin, bence, en iyi çalışmanız değil. Ben ikisini de gördüm. Tanrının Bağışı Orman'la mukayese edilemez.

O başka. Çünkü *Tanrının Bağışı Orman* bir yapıttır.

şimdi izin verirseniz, Tanrının Bağışı Orman zerindeki fikirlerinizi, ama derli toplu olarak alalım. Daha evvel de konuşmamızda tespit etmiştik. Ana fikriniz... neyi getirdiniz ve ondan sonraki sinema çalışmalarınıza bunun etkisi... Kaldı ki, bu arada benim bir gözlemim var. Bu film, Brezilya'da çevrilen "Cinema Novo" denilen tarza da yatkın. Yeni Gerçekçilik değil "Cinema Novo"ya yatkın. Siz, bilmiyorum "Cinema Novo"nın eserlerini, Brezilya Sineması'nın bu kesimini izlemiş miydiniz? Bunlar

daha o zaman ortalıkta yoktu. Sonradan ortaya çıktı. Belki bu akımı da bilmiyordunuz?

Hayır, bilmiyordum.

Bilmeyerek, bizim yurdumuzun gerçekleri diye getirdiğiniz şeyler, aslında bütün iktisaden geri bırakılmış ülkelerin gerçekleridir. Bu bakımdan, filmin ilk yarısı, özellikle filmin ilk yarısı Brezilya'nın "Cinema Novo"sunu çağrıştırıyor. İlginç bir deneme. Bir de bundan sonra bir başka projeniz olmuştuz zannediyorum: Dağları Deviren Ferhat. Sonra siz vazgeçtiniz başkaları gerçekleştirdi.

Evet.

Bir de Unilever adına bir reklam filmi yaptınız. Bunu da değerlendirelim, bu arada.

Onu gördünüz mü?

Hayır. Siz lutfedin...

Şimdi efendim... *Tanrının Bağışı Orman...* Tarım Bakanlığı Orman Genel Müdürlüğü bir film yaptırmak istiyordu, bir propaganda filmi, ormancılığa dair. Orhan Asena Bey'e bir senaryo yazdırıyorlar. Yapım sorumluluğunu da Yüksek Mühendis Semih Giz Bey'e veriyorlar. O da bir yönetmen arıyor, bizim piyasada, Aydın Arakon beni tavsiye ediyor. Onun üzerine ben *Üç Tekerlekli Bisiklet*'i çevirirken bana geldi; "Böyle bir film var. Yapar mısınız?" dedi. Tanıştık. "Memnun olurum" dedim. Ben de bir belgesel film yapmak, piyasanın alışılmış havasından kurtulmak istiyordum. Oturduk, Orhan Asena'nın senaryosunu bana verdi. Okudum. Senaryo, ormancılar açısından yazılmış bir senaryo idi. Ormancıların bütün derdi "Aman ağaç kesilmesin" dü-

şüncesi üzerinedir; ve ağacın kesilmesine romantik açıdan bakarlar, gözyaşı içinde. Bir ağaç kesilmesi, bin insan ölmesi demektir gibi. Filhakika öyle... öyle ama, nedeninin ekonomik olduğunu bildikleri halde, o açıdan hiç durmuyorlar üstünde meselenin. Senaryo biraz gözü yaşlı bir senaryo olmuştu. Tabii, ben, senaryoyu yeniden ele aldım. İki senaryoyu mukayese ederseniz, biz nasıl bir açıdan baktık meseleye anlarsınız. Değişiklik düşüncesine Semih Giz, cesaretle, "Peki!" dedi. Orman Genel Müdürlüğü'nün düşündüğü senaryonun dışında film çevirmeye karar verdik. Sözkonusu olan bir orman gerçeği idi. Bu orman gerçeği nedir? Ekonomik bir gerçektir. İnsanlar boş yere ayakta güç durabilecekleri bir yere tarla açmazlar. Onları iten hayati bir zaruret vardır. Bunun filmini yaptık. Şimdi ne oldu? Biçimin getirdiği bir çalışma... Evvela ormansızlığın, ormansız kalmanın getirdiği şeyleri vermek için yoz topraklara gittik ve o yoz toprak ortamı içinde yaşayan insanları gördük. Öyle sanıyorum ki, içgüdüyle, sağduyuyla vardığım bir sonuç olarak o çevrenin verdiği bir çerçeve düzeni kendiliğinden ortaya çıkmış oldu. Ve ben o görüntülere uydum. Çarpıcı bir çerçeve zaten öteden beri hoşlanmadığım bir şeydir. İçeriğin, vermek istediğim içeriğin yalınlığı çerçeve düzenini de kendiliğinden getirdi sanıyorum. Öyle bir denemeye giriştim ki, bu deneme sonraki filmlerimde de bana ışık tutmuş ve yol göstermiş oldu. Bu film, 1964 yılında Antalya Film Şenliği'nin "en iyi belgesel film" armağanını aldı.

Peki... Şöyle bir şey söylemek mümkün mü? Sizin bu filminizin dışında, iki belgesel film çalışmanız

daha var. Birisi Dağları Deviren Ferhat... sonra siz bıraktınız galiba... Bir de Unilever adına yaptığınız bir reklam filmi var. Bu kısmen belgesel, kısmen reklam filmi oluyor. Bunları da değerlendirelim bu arada isterseniz.

Yalnız, bu *Tanrının Bağışı Orman* hakkında bir şey daha söylemek istiyorum. Burada gene Halit'in eleştirisi ile beni bir uyandırışı vardır, o *Tanrının Bağışı Orman* hakkında. Şimdi, ne olmuş oluyor bakın: *İpsala Cinayeti, Tanrının Bağışı Orman...* Halit bunları eleştirirken, benim sağduyuyla yahut içgüdüyle yaptığım şeylerde beni uyarmış oluyor ve bilinçüstüne çıkarmış oluyor, bilinçaltındaki şeyleri...

Bilinçüstüne çıkarıyor. Yani fikir haline getiriyor

Fikir haline getiriyor. Bunu Halit'e borçluyum. Sonra daha ilerde *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak-Karakoyun* için de aynı şeyi yapacaktır.

Geçen gün Halit'le konuştum... Bu arada, bu konuşmaların, bir incelemeye... bir profesörlük tezine dönüşeceğini söyleyince nasıl sevindi, çocuk gibi... Çok sevindi. Yani sizin adınıza... Böyle bilimsel bir esasa bağlanmak istenmesini çok büyük bir sevinçle karşıladı. Memnun oldum doğrusu...

Ben bir şeyler yapıyorum ama... Gerçek bir eleştirmen... gerçek bir eleştirmen, sanatçıyı bir bakıma yaratan adam da olabilir. İşte Halit'in birkaç uyarısı...

Yıkıcı değil, yapıcı olmalı eleştiri...

Halit'in birkaç uyarısı, benim içgüdüyle, sağduyuyla yaptığım bir şey için bana pencere açması gerçekten benim için faydalı olmuştur. Ben bu bakımdan Halit'e müteşekkirim. O bunu bilmez.

Şimdi dilerseniz öteki filmlerinize gelelim. Yani Dağları Delen Ferhat...

Şimdi... *Dağları Delen Ferhat*'ın hikayesi şu: Brüksel'de uluslararası bir festival yapılması sözkonusu idi. Dışişleri Bakanlığı bir senaryo yarışması açtı. Benim iş-tirak etmeye niyetim yoktu. Halit geldi bir gün, dedi ki, "Yaşar Kemal, sen, ben, bir de Haldun Taner bira-
raya gelelim bu senaryo yarışmasına girelim. Oturalım, çalışalım!" "Olur" dedim ben. "Benim bir konum var. İsterseniz onu işleyelim!" dedim. "Nedir konun?" "Ben şey düşünürdüm" dedim; "Karayolları şöförlerinin haya-tına ait bir belgesel film düşünürdüm öteden beri. Çünkü bunlar sıradan insanlar değil. Çok önemli adam-lar, bu şöförler. Yani gece gündüz, çetin ceviz olmak lazım bu işi yapmak için. Sıradan adam bu işi yapa-maz. O zaman Yaşar Kemal dedi ki, "Karayolları şö-förlerinin hayatını değil, biz bir kamyonu ele alalım, onun hayatını... bir kamyon çıkarılsın gümrükten pırıl pırıl... ve Türkiye'nin yollarında giderken eskisin. Ben filme şöyle başlamayı düşünüyordum: Unkapanı'nın oralarda atılmış, hurda kamyonlar vardır. Onun direk-siyon mahalline geçip Atatürk Köprüsü'nden geçen va-sıtaları görmek ve böylece filme girmek istiyordum. Derken bu fikirden hareket ederek, oturduk, biraz ça-ıştık üstünde. Yaşar Kemal de adını koydu. *Dağları Delen Ferhat* diye.

Ferhat, kamyonun adı.

Kamyonun adı oluyor. Artık kamyonun hikavesini yap-maya karar verdik. Oturduk bir gün, bir çalışma yap-

tık. Ondan sonra kimse gelmedi çalışmaya. Haldun Tamer'le biz ikimiz oturduk. A.D.S.'deydik o zaman. Oturduk. Orada üç dört gün çalıştık. Yazdık, beraberce. Gönderdik. Birinciliği kazandı Dışişleri Bakanlığı'nda. Yönetmen olarak beni çağırttılar. Zaman bakımından anlaşılamadık. Ben hesapladım, üç aylık bir hazırlık devresi istedim. Yeni baştan yazılacak senaryo... Hazırlık çalışması yapılacak. Onlar "Bir ay sonra başlayacağız" dediler. "Kusura bakmayın" dedim; "Yapımcının bize maddi bakımdan esirgediğini, siz zaman bakımından esirgiyorsunuz. Onlardan farkınız yok" dedim. Bıraktım.

Yalnız televizyonda bir konuşmada Halit Refiğ, sanıyorum, bunun senaryosu bana aittir gibi bir laf ettiydi...

Yanlış kalmış aklında. Bizi biraraya getirmekten başka fonksiyonu olmadı. Kazandığımız parayı da bölüştük.

Ama fikir Yaşar Kemal'in değil miydi?

Ana fikir benim... O biraz tersine çeviriyor. Kamyon hikayesine dönüştürüyor, adını koyuyor ve gidiyor.

Yani ödülü aldınız, Haldun'la paylaştınız siz?

Dördümüz paylaştık. Çünkü birisi topladı. Birisi tema'nın çekirdeğini oluşturdu.

Bir deneme oldu, yani böyle bir denemeniz oldu. Bir de Unilever için çevirdiğiniz...

Unilever için bir reklam filmi... biraz uzunca bir reklam filmiydi.

Yani tarladan ayçiçeğini alıyorsunuz, nasıl Sana,

*Vita oluyor? En sonuna kadar... fabrikadaki çalış-
malar falan bunlar. Ama çekim bakımından bir
özelliliği falan var mı?*

Var. Dramatik bir şey koyduk. Mıstık diye bir çocuk var. O çocuk bu işi merak ediyor. Kamyona atlıyor, fabrikaya geliyor. Makinelerin büyüklüğünü acayıplığı-
ni ve çarpıcılığını görüyor; ve çocukla bir kontrast hali-
ne getirdik orda ama, gene bir reklam filmi...

*Yani dramatik tarafı tabii hafif aslında... Aslında
reklam tarafı ağır basan bir film.*

Evet. Bir reklam filmi nasıl yapılır? İşte...

*O da bir deneme oldu yani. Şu halde bu dönemde
boş kalmışken siz, böyle birtakım deneylere girmiş
oluyorsunuz. Başka bir şey var mı, böyle...*

Evet. Tiyatroda çalıştım. Tiyatro için bir sürü dekor
yaptım. Aşağı yukarı sanıyorum on, oniki oyun için.

*Bir de hemen İhtilal'den evvel bir deneyiniz vardı.
Ordan Orhan Hançerlioğlu da bana söz etti. Bu,
ışıklandırma, seslendirme Rumelihisarı'nı.*

Ha! Şimdi ses ve ışık gösterisi yapılacaktı. Menderes
Hükümeti zamanında. Rumelihisarı tamir edilmişti, bit-
mişti. Kanaatime göre de çok güzel bir yeniden yapma-
dır. Restorasyon diyeyim işte... Yeniden yapma demek
lazım. O münasebetle, İstanbul şehrinin tarihine ait
bir senaryo hazırlayarak, 1960 yılına kadar geçen za-
man içinde canlandırmak düşüncesi vardı. Orhan Han-
çerlioğlu çok güzel bir senaryo yazdı. Projenin ses ve
sahneye koyma planlarını, yani ses almayı ve konuşma-
ları ve ışık düzeninin planlarını ben hazırladım. Bu-
nun için Paris'e gittim, bir süre çalıştım orada. Müziği-

ni Sabahattin Kalender yaptı. Konuşanların arasında Şehir Tiyatrosu oyuncularını, bizim dublaj oyuncularımız, Cüneyt Gökçer ve Devlet Tiyatrosu'ndan daha bir iki kişi vardı.

Banta, teypte alınmış mıydı bunlar?

Alındı. Bantta hepsi. Prova da yapıldı.

Orhan Hançerlioğlu'nun hazırladığı bu senaryoda edebi bir hava var mı? Yani zannederim Fatih Sultan Mehmet'i ele alıyor.

Evet. Büyük bir değer sanıyorum.

Edebi bir değeri de var yani...

Evet. Büyük bir edebi değeri. Nefis konuşmalar vardı. Nefis konuşmalar. Bizanslıların konuşmaları... Notarias'ın, işte ne bileyim... şunun, bunun... Yani hatırlamıyorum... Notarias, evet Notarias'ın..

İlginç bir şey. Tabii aslında sinema çalışması değil.

Sinema çalışması değil ama... Maksudına uygun ve o tarafa yakın nefis bir senaryoydu. Diyaloglar ve diyaloglara uygun plastik değerlendirmeler var. Işıklar var, karanlığın içinde... Çok ilginç...

Nevi şahsına münhasır bir çalışma. Ne tiyatro çalışması, ne sinema. Ama, onlardan da bir şeyler almış getirmiş bir çalışma. Bitirildi mi bari?

Ses ve ışık olarak gerçekleşmedi ama, bant olarak tamamdır. Sesi, müziği, "mélange"ları, top sesleri, her şeyiyle.

İlginç... Sinema olmadığı için bunun üzerinde daha fazla durmayalım. Ama verdiğiniz izahat beni aydınlatmış oluyor. Sizin de bir yanınızı daha belirtmiş oluyor...

Ondan sonra bir iki ışıklandırma denemesi yaptım, tiyatrodaki. *Raşomon*'u aydınlattım. Sanıyorum ilk defa olarak, Hisar çalışmasından aldığım ilhamla... Ve ilk defa olarak ışıklandırma eleştirisi aldı. Aşağı yukarı bütün eleştirilerde *Raşomon* hakkındaki, ayrıca ışık üstüne de eleştiriler yapıldı.

Sahneye konan başka eserlerde de ışıklandırma çalışması yaptınız mı?

Yaptım. *Euridice*'i ışıklandırdım. Bir de şeyi... *Altona Mahpusları*'nı. Tiyatro ışıklandırması da ayrı bir sanat olarak ilgimi çekti. *Euridice* ile *Raşomon* Kenterler'de, *Altona Mahpusları* Oraloğlu Tiyatrosu'nda oynanmıştı.

Yani 1960'ların ilk yıllarındaki çalışmaların arasına giren tiyatro çalışmalarınız bunlar...

Evet. İşte aşağı yukarı ben üç yıl film çevirmedi.

Tiyatro yaptınız?

Tiyatro, ışıklandırma, belgesel film...

Şimdi dilerseniz, yeniden sinemaya nasıl döndünüz, onu görelim!

Daha önce sözünü ettiğim *Sırat Köprüsü* ilk dönemi ikincisine bağlayan bir geçiş filmi de sayılabilir.

Bu filminden memnun olmadınız mı?

Yok... bir geçinme, bir geçiş filmidir benim için. Çoktan beri film çevirmiyordum, çok sıkıntıya düşmüştüm.

Bir yenilik yok yani. Eski tarzda ama, sinemaskop oluşu...

Sinemaskop oluşu, bir şey de getirmedi.

Evet. Şu halde demek ki şimdi geliyoruz yeni sinema döneminize...

Benim ikinci dönemim gerçekte 1966'da *Hudutların Kanunu* ile başlıyor. Öbürü, o tarihe kadar olan dönem film yapma dönemiydi.

Şimdi "sinema yapma" dönemine girdiniz.

Evet. Şimdi sinema yapma dönemine geliniyor. Buraya kadar dil meselesi olarak ne varsa hepsini denedim. Her film, bir sonraki film için müsvedde olmak üzere yapılmış çalışmalardı. Şimdi *Hudutların Kanunu* ile bir acayip şey başlıyor. Bir yeni dönem başlıyor. Nasıl bir dönem? *Hudutların Kanunu*'nu Urfa'da çektik. Da-daş Film yapımcı, senaryo benim, tamamen benim. Konu Yılmaz Güney'in. Yılmaz Güney'in aynı isimli reddedilmiş bir senaryosu vardı, *Hudutların Kanunu* diye. Son derece hacimli. Aşağı yukarı 200 sayfaya yakın bir senaryo. Bir kaçakçı, bir öğretmen, bir bilmem ne? Bir çapkınlık hikayesi, damdan dama atlayan bir kaçakçı, kadınlarla düşüp kalkan. Onu getirdi... "Yılmaz, dedim, "olmaz bu hikaye. Bu hikâye olmaz. "Ne yapalım ağabey?" dedi. "Oturalım biz, bu meselenin esasını araştıralım! Kaçakçılık nedir? Niçin kaçakçılık yapar oradaki insanlar? Bunu araştıralım!" dedim. "Çok iyi olur ağabey" dedi. Oturduk. Üç gün beraber çalıştık. Birtakım meseleler tespit ettik Yılmaz'la. Birtakım isimler getirdi bana, bir hava getirdi. Ondan sonra

kalktık, Urfa'ya gittik. Senaryo daha yazılmamıştı. Ben oturdum, aşağı yukarı bir hafta kadar bir araştırma yaptım. Bir gün oturdum, kaçakçılarla konuştum. Bir gün oturdum jandarma çavuşlarıyla konuştum. Sorabildiğim kadar sordum, not alabildiğim kadar aldım. Bir süre de Urfa'daki konuşma dilini araştırdım. Babam



Hudutların Kanunu (1966); Yılmaz Güney, Erol Taş.

Güneyli olduğu için onların konuşma tarzı da bana yakın geldi. Yani diyalektler hakkında ufak tefek fikrim vardı. Oturdum, bir haftada *Hudutların Kanunu*'nu Urfa'daki otelde yazdım. Senaryo hikayesi bu. Filmin, Ali

Uğur yaptı kameramanlığını. Biraz da Cengiz Tacer çekti, az bir kısmını, bir iki sahnesini... Bu film 1966 Antalya Film Şenliği'nde "en iyi ikinci film" ödülünü aldı; Yılmaz da "en iyi oyuncu" ödülünü.

Filmin bir sansür macerası vardı, değil mi?

Sansür macerası şu: *Hudutların Kanunu* filminin çekiminde, vaktiyle aynı isimle reddedilmiş bir senaryordan yola çıkıldığı için... Bizim Urfa'da yeniden yazdığımız senaryo da tasdik edilmeden film çekimine başladığımızdan... Emniyetten senaryonun sansür kararı sorulduğunda geliyor dedik biz. Telgraf çekmişler Ankara'ya. Böyle bir senaryonun menedildiği cevabını almışlar. Ben, tabii yeni senaryoyu yazar yazmaz bir nüshasını tasdik edilmek üzere İstanbul'a göndermiştim. Böyle bir mesele olunca onlar da hemen Ankara'ya başvurmuşlar ve *Dağların Kanunu* adıyla. "Çavuş" diye çağırdıkları bir adamları vardı: Emin Dağ. Onun adına göndermişler. Tasdik ettirmişler. Bize gönderdiler Urfa'ya. Bu arada filmin çekimini önlemeye çalıştılar... Makineyi filan almaya kalktılar. Ben makineyi bırakmadım. Birkaç gün sonra, beni, Emniyet Müdürlüğü'ne çağırdılar: Orada ifademi aldılar. Ben anlattım gerçeği. "Senaryoyu burada yazdım" dedim. "İstanbul'a gönderdik, tasdik edilecek. İsterseniz bakın, daktilom burada. İşte hurufat. İşte otelde yazdım. Otelciye de sorabilirsiniz" dedim. "Tasdik edilip gelecek" dedim. Nitekim geldi. Biz de çekime devam ettik. Filme çekildikten sonra, ismini yeniden *Hudutların Kanunu*'na çevirdim. Sansüre de bu isimle başvurduk. Film sansür edilirken bu isim

kabul edildi. Ama Yılmaz'ın aynı isimle yazdığı senaryo filme çekilir gibi değildi yani... Ondan değiştirdik.

Anlıyorum. Evet. Film görülürken de sansür üzerinde durmuştu filmin, özellikle son sahnesi üzerinde değil mi?

Evet. O son sahnenin değiştirilmesi için karar aldı. Onlara sonunu değiştirip istedikleri gibi bir nüsha gönderdik. Ama film gösterilirken ilk şekliyle oynadı.

...ve kimse de pek fazla müdahale etmedi.

Çünkü aslında pek fazla üstünde durulacak bir şey değildi. Bir kişinin talebi ile olmuş bu. Genel Kurmay Başkanlığının talebiyle olmuş sansürde. Şey diyecekmiş işte, ölürken, "Oğlum ben bu yolda ölüyorum. Sen bu yola düşme!" diyecekmiş.

O, öyle değil... Biliyorsunuz ben o sıralarda sansür kurulunda görevli idim. Filmi çok sevmiştim; fakat arkadaşlar, filmin sonunu olumsuz bularak tümünden reddetmek eğilimine girdiler. Ben dedim ki, "Sonunda terbiyevi bir konuşma yapılırsa, herhalde reddetmeye mahal kalmaz." Ve benim önerimle film şartlı olarak kabul edildi.

Büsbütün menedeceklerdi yoksa ha?

Evet, öyle... Büsbütün menedecekleri yerde, böyle uygun bir diyalogla kurtarmak yoluna gittik. Tabii, aslında doğru bir şey değil, sanatçının fikrine müdahale etmek. Böyle bu şekilde yol göstermek yani... Doğru olmuyor. Bal Mahmud'un bir efe hikayesi vardır: Hikaye anlattırırlar Yahudiye... Anlatır Yahudi de... Ancak efe müdahale eder... "Hikayede şunu şunu yaptırtmayacaksın. Şu adamı öldürtmeyeceksin ha... Bak, sonra karışmam" diyerek. Ne anlatacağını şaşırır Yahudi de... Bu duru-

ma sokmamak lazım filmciyi. Ben de biliyorum ama, bir durumu kurtarmış olmak için oldu. Ben, böyle bir teklifte bulundum yani. Erkânı Harbiye temsilcisinin ilgisi yok.

O zaman kurtulmuş oldu film...

O, o işte. Fakat siz haklı olarak... aslında bir mahzur da yoktu. Filmi yine bildiğiniz gibi oynatmışsınız. Emniyet de farkına varmamış.

Şimdi bu filmin çekimine gelince... Burada benim başlayan dönemim şu: Şimdi şöyle bir şey düşündüm...

Bir üçleme derler buna... Siz aslında bir üçleme düşünmüyordunuz, değil mi?

Hayır. Bir üçleme düşünmedim doğrusu ama, üçü o bakımdan denk gelmiş denebilir. Şöyle bir şey düşündüm. Dedim ki kendi kendime: "Bütün dünya sinemasında, her milletin kendine has bir üslubu var... Oyuncularını tanımasak, sesli olarak dinlemesek de, bu bir İngiliz filmi, bir Fransız filmi dedirten...

Fotoğraflarını görerek mi yani ..

Evet. Sırf resmini görerek ayırt edebiliriz. Bu İngiliz filmi, bu Amerikan filmi, bu Türk filmi diyebiliriz. Üslup olarak, oyuncuların davranışı gözönünde tutularak. Biz de, öyle bir üslup bulalım ki dünyanın neresinde seyredilirse seyredilsin, "bu bir Türk filmidir" denebilsin. Bir üslup araştırmasına girişmek istiyordum yani...

Şöyle bir laf var. "Bizde şimdiye kadar yerli film yapıldı ama, Türk filmi yapılmadı" diye.

Belki. Ben böyle koymadım meseleyi...

Bu, yani, sizce bir Türk filmi oldu mu?

Oldu sanıyorum; bu açıdan hareket ettim. Ve şöyle bir şey: Peki nasıl bir üslup? Nedir bizim insanımız, davranışı, konuşması? Bizim insanımızın kendine has özellikleri nedir? Bin yıldan fazla bir kültürün sahibi. Bugün okumamış bile olsa, o kültürü... o kültürü sindirmiş bir insan... Her bakımdan, her davranışı ile... Ne olabilir bu? Olsa olsa bir iki halk kitabında da gözüme takıldığı gibi, anlatımda bir sadelik, bir yalınlık var. Yalnız, bu sadelik ve yalınlık derinlikten mahrum değil. Aslında oldukça derin bir sadelik.

Bu filmde Yılmaz Güney'i başrol için seçtiniz... Bu mevzudaki fikrinizi rica ediyorum. Bir de film-den hatırladığıma göre, öğretmen var, jandarma subayı var. Öğretmenle, subayla ilişkileri filmdeki kaçakçının, gerçekçi gibi gelmedi bana. Bunlara neden lüzum gördünüz? Acaba Yılmaz Güney'in ilk senaryosunda vardı da bunlar, onun için mi getirmek istediniz? Bu konuda bizi biraz aydınlatır mısınız?

Şimdi bir kere Yılmaz Güney'i seçmem diye bir şey söz konusu değildi. Çünkü aslında bu filmin çekimi için o beni seçti. Dadaş Film'de filmler yapacaktı ve sözü çok geçiyordu. Beni aldı götürdü ve yönetmen olarak öne sürdü. Ve onlar da kabul ettiler. Budur Yılmaz Güney'in filmde oynamasında durum. Son derece olağandı ve öyle gerekiyordu. Zaten böyle bir filmin böyle bir kişiliğini canlandıracak, o gün Yılmaz'dan başkası da düşünülemezdi.

Filmdeki devlet-fert ilişkisine gelince: Aslında orada yaptığım tahkikat, araştırma sonucu bunun tam tersi

olduğunu gördüm. Hatta bana oldukça garip olaylar da anlattılar. Vahim olaylar da anlattılar ama, bunların hiçbirisini senaryoya koymak mümkün değildi. Belki Yılmaz Güney'in ilk yazdığı hikayede de, gerçekte olduğu gibiydi devlet-fert ilişkisi, ama tasdik edilmeyeceğini yüzde yüz bile bile, böyle bir şey koymaya neden yoktu. O zaman filmi çevirmek için bir neden kalmayacak. Biraz, biraz değil adamakıllı büyük mikyasta mübalağa ederek idealize ettik devlet-fert ilişkisini. Budur...

Tipler, orda hatırlıyorum ben, bir ağa tipi vardı. Gerçi biraz abartılmış, biraz açık saçık sefahat sahneleri içerisinde de gösterildi ama... Adamın kişiliğini vurgulamak için, Muharrem Gürses'in canlandığı ağa tipi... Yani kaçakçıyı istismar eden ağa vardı. Muharrem Gürses orada çok ilgi çekici idi. İyi oynamıştı.

Ben de memnunum Muharrem'in o filmdeki oyunundan. Ne olsa eski oyuncudur, kolaylıkla, yani eğer iyi yönetilirse kolaylıkla netice verebilir.

Bu film nasıl değerlendirildi? Yani eleştirmenler tarafından nasıl karşılandı? Piyasa durumu nedir?

Efendim, ben ona gelmek istiyorum. Film çok beğenildi. Ben 1966'da *Hudutların Kanunu* filminin çekiminden döndükten sonra... o sıralarda bir Sinematek Derneği kurulmuştu. Sinematek Derneği, bir toplantı, bir açık oturum yaptı. Ben de izlemeye gittim. İlk defa olarak, orada, Halit, Duygu Sağıroğlu, Metin Erksan açık oturuma katıldılar. Ben de dinleyici olarak bulunuyordum. İlk defa orada bu üç arkadaşınızın getirdiği bir

"ulusal sinema" sözkonusu edildi. Ve Sinematek Derneği'nin diğer konuşmacıları tarafından fena halde ağır bir şekilde, yani biraz da bir açık oturuma yakışmaya-cak tecavüze maruz kaldı arkadaşlarım. Ben de toplan-tıyı terkettim, çıktım. Arkadan birkaç arkadaş daha çıkmış. Onlar sürdürmüşler konuşmayı.

Sizin flminiz gösterilirken mi oluyor bu hadise?

Hayır. Daha film gösterilmemişti ama... Mesele şu: Denk gelişi "ulusal sinema" konusuna. Ben filmi bitirip döndüm. Orda içgüdüyle bu meselelere yakın bir film yapmışım. Ve bu mesele konuşuluyor. Konuşulunca "galiba iyi bir yere bastım" dedim kendi kendime. "Doğru yere bastım." Böyle bir rastlantı oldu. Eleştirmenler çok iyi karşıladılar. Çok da iyi iş yaptı film. İyi iş yaptı. Sanıyorum uzun süre birtakım yazılar da yazıldı film hakkında.

Yani esas çizgisi itibariyle gerçekçi çizgide bu film. İdealize edilmiş tarafları olabilir Sansür endişesiyle. Ama asıl çizgisi gerçekçi...

Kaçakçılık meselesine ekonomik açıdan yaklaşan bir filmdi, macera filmi değil. Birtakım insanlar... Orda yaşayan insanlar... Orda yaşayan insanların zarureti ve kaçakçılığı niçin, nasıl yaptıkları... Aslında onlar kaçakçı işçilerdir. Kaçakçılığı asıl ağalar yapmaktadır. Ben, asıl anlatımda nasıl bir üslup getirmek lazım ve çıkış yolu nerden, bunu düşündüm. Çıkış yolunu şeyde buldum: Halk hikayelerini derleyen kitaplar vardı. Derlemeler teyple halkın anlatışından olduğu gibi alınmış ve kitaba yazı olarak aktarılmış. Orada hikayeyi anlatan

yaşlı kadınların, dedelerin, ninelerin tavırları ve dilleri ve anlatım tarzlarını çok ilginç buldum. Son derece kısa cümleler; kesik, süssüz, yalın bir anlatım vardı. Ben, *Hudutların Kanunu*'nda bu yaklaşıma varmak istedim. Resimsel anlatımda da yine aynı şey, son derece yalın resimler, sade resimler, fakat ilerde *Kızılırmak-Karakoyun* dolayısıyla ünlü bir Fransız eleştirmenin dediği gibi, "Derinlikten mahrum olmayan bir yalınlık" tanımlamasına kendiliğimden ulaşmış oldum. Adeta bir içgüdüyle.

Bu dil meselesine ayrı bir soru olarak sonradan geleceğim. Diğer bütün filmlere özgü genellemeler için ayrıca birkaç sorum var. Acaba şimdi bu üçlemenin ikinci parçası olan Ana'yı mı daha evvel çevirdiniz, yoksa Kızılırmak-Karakoyun'u mu?

Kızılırmak'ı çevirdim.

Kızılırmak-Karakoyun sanıyorum Nazım Hikmet'in Ercüment Er imzasıyla hazırladığı ve Muhsin Ertuğrul'un Doğan Film adına filme çektiği bir senaryodan esinlenerek gerçekleştirildi. Ve yine hatırladığım kadarıyla, bu senaryonun iki kaynağı vardı: Biri Kızılırmak'ta sele kapılan bir gelinin ağıtı, biri de Karakoyun'un öyküsü... O da bir türküdür Yani iki türküden esinlenerek yazılmış, iyi bağdaştırılmış bir senaryo. Muhsin Bey'in yorumu ile sizin yorumunuz arasında farklar gördüm. Şimdi, siz, Kızılırmak-Karakoyun'la ne getirmek istediniz sinemaya?

Bir kere *Hudutların Kanunu*'ndaki çalışma düzenini, tarzını, daha bilinçli ve daha araştırmacı bir gözle geliştirmeye çalıştım. Yani çerçeve düzeni, davranışlar, oyun tarzları ve dil bakımından daha da geliştirmeye çalıştım. Bir de içerik bakımından biraz başka bir açı-

dan baktım, daha önce yapılmış filme göre. Nedir bu başka açı? Anadolu'da tefeci sermayenin oluşma devrine getirdim konuyu. Yavaş yavaş bir sermaye oluşumu başlamıştır. Fakat bu üretici bir sermaye değildir. Bir tefeci sermayedir. Ve dağların taşların satın alındığı... yani mülkiyet meselesinin tekevvünü zamanına rastlamıştır zaman olarak... ki bu da göçerlerin bir meselesi olarak ortaya çıkıyor. Bu karşılaştırmayı yapmaya çalıştım.

Bu konuyu başka bir açıdan, daha sonra Gökçeçiçek'te de ele alacaksınız.

Gökçeçiçek'te... O da başka mesele. Ona geleceğim. *Kızılırmak* da Dadaş Film'e yapıldı. Eseri, halk masalı diye ele aldım. Çünkü bana gelen öyleydi. Yahut işte Erçüment Er'in yazdığı ve iki halk türküsünü birleştirmesinden çıkan bir hikayedir. Senaryoyu yeniden ben yazdım.

Şimdi burada geliştirilmiş başka bir şey var Çok ilginç buluyorum ben onu. Yörüklerin yaşamındaki sosyal tarafları, geleneksel tarafları vurgulayan bazı sahneler var. Örneğin mahkeme sahnesi. Çok ilginç. Nasıl getirdiniz bunu?

Birtakım kaynaklar karıştırdım. O kaynakları sinemaya uygulamaya çalıştım. Gene işte içgüdüyle... olsa olsa kaynaklardan edindiğim intibalarla böyle olabilir diye düşündüm. Bir zaman sonra sordum filmi görmüş olan bir iki Alevi'ye. "Ne dersiniz?" dedim, "acaba yakınlık var mı?" Gülümseyerek "Var" dediler. Yani tabii ben o törenlerin nasıl yapıldığını bilmiyorum. Okuduğum kaynaklarda da öyle derin bilgi yoktu. Ama, sezgiyle, bir

cümleden edindiğim bir sezgiyle, bir başka davranışa, bir başka mizansene gittim. Oradan, doğruya yakın bir şekle vardığımı sanıyorum. Ama, tabii bunu kimse bilemez, yani gerçek bir Aleviden başka.

Tabii onlar da pek o kadar açık değiller.

Sonra bir şey daha var: Belki de artık bu gibi törenler yapılmamaktadır.

Alevilerin, yörüklerin yaşamı ve gelenekleri belki bugün tamamen bu şekilde değil ama gene ihtiyarlarına gidiyorlar ve mahkeme, divan şeklinde olmasa da... anlaşmalar yapıyorlar aralarında. Şimdi bunun dışında bir de kıyafet meselesi var orada. Oranın kendine özgü kıyafetlerini incelediğiniz anlaşılıyor. Gerek yörük beyinin, Hüseyin Bey'in gerekse Çoban Ali'nin, Ali Haydar'ın kıyafetlerinde. Biraz da İspanyol çingenelerinin, Endülüs'teki "gitano"ların kıyafetlerine benziyor...

Devlet Tiyatrosu'nda Afalay Bey vardı. Kostümlerin kaynaklarını oradan aldık. Yalnız bir kusur var tabii filmde, eskitemedik, onları. Yalnız Gökçeçiçek'in sırtındakileri eskittik. Hem nasıl eskittik...

Gökçeçiçek'te eskiydi. Fakat burada gerek kadınların, gerekse ağanın ve çobanın kıyafetleri yeniydi. Bu bir kusur. Bir de zannediyorum ki çobanın başlarda devamlı heybe taşıması da, hani azığı olan heybeyi ağacın dibine kor. taşır taşır. Fakat tip olarak onu canlandırmak istediğiniz için böyle yaptığınız anlaşılıyor. Bir de burada müzik ulgıncı. Beyaz Mendil'den sonra.

Müzikte şöyle bir yenilik yaptım. Aslında çıkış noktası. Beyaz Mendil'dekinden başka ve daha iyi bir sonuç verdi. Türkülerin sözlerini ben yazdım. Bir kısmını Pir

Sultan Abdal'dan aldım. Öyle şiirler buldum ki konuya çok yakın. Konuya tamamen uyuyor.

Şimdi, hangileri sizin, hangileri Pir Sultan Abdal'ın? Bunu nasıl ayırabiliriz?

Valla, benim yok aslında. Hepsi Pir Sultan Abdal'ın. Bazı mısralarda ben kelime değiştirdim. Ve istedim ki seyirci bu mısraları duysun. Konuya çok yakın. O zaman şöyle bir şey yaptım. Türküye başlamadan evvel, çünkü türkü içinde sözler anlaşılmıyor, türküye başlamadan evvel evvela sözlerini söyledim, ondan sonra türküye başlattım.

Bu biraz destansı bir eda da veriyor.

Ama çok etkili de oldu. Çünkü şiir çok güzel oturuyordu konuya.

Ama aslında bu, gerçekçiliğin yanında destansı etki de yapıyordu.

Destansı... ve bu yakınlık, şiirin konuya bu yakınlığı beni çok çarptı. Pir Sultan'ı karıştırıyorum bir bakıyorum şiirin bir tanesi tam bana göre söylenmiş. Hikayeme müthiş uyuyor ve hikayemin sonunu tamamlıyor. Onu, olduğu gibi alıyorum, koyuyorum. Sonra bir şey daha yaptım. Bazı şiirlerden mısraları, tek bir mısrayı alıp oyuncuların birine söyledim. Ve o mısra gibi olmuyordu. Bir konuşma cümlesi gibi oluyordu. Ama, güzel, ahenkli. Kendiliğinden çünkü, Pir Sultan Abdal zengin bir şairdir.

Zaten filme konu oluşturan bu iki türkü, bir nevi destan parçacıklarıdır, bizim genel edebiyatımızın

bir yerinde. Binaenaleyh, filmde, tam gerçekçi değil, yarı-destansı bir hava var.

Bakın, bir şey daha geldi aklıma. Şimdi *Kızılırmak*'ta kullandığım bir temayı, çok ilerde, çok ilerde, bir filmde daha kullandım. Kuzu kurban olmaz ya, niçin oldu? şiiri... Filmde Nilüfer'in temsili oluyor kuzu. Hani kurban olmak için...

Çok küçük yaşta... ve kurban ediliyor, sevdiğine verilmiyor.

Bu tema *Gelin*'de de var. Çocuk kurban oluyor ve kurban motifini işliyorum.

Evet. Koş değil de kuzu kurban edilmiş oluyor. Evet. İkinci defa da orada... İlginç... İlginç bir deneme. Yalnız, orda gene başka bir şey vardı, hatırladığıma göre... Bu filmle yeni bir şey, üslubunuza yeni bir şey daha getiriyordunuz. Yeni bir katkıda bulunuyorsunuz. Bu da simgelerle bir şey anlatmak; mesela, burada Karakoyun bir simge oluyor. Bundan sonraki filmlerde Irmak'ta olsun, Gökçeçiçek'te olsun, Gelin'de olsun, Diyet'te olsun bunu tekrarlıyorsunuz. Ya bir saz şairi oluyor filmin simgesi, her şeyi sezen, gözü görmüyor ama, gönül gözü açık...

Evet. Ben de onu söyleyecektim.

Simgelerle bir şey anlatmak... bu çok vurgulayıcı bir tarz, sinemaya yatkın bir tarz. Sinema semyolojisinde yeri olan bir tarz. Buna yeni bir şey kazandırıyorlarınız böylelikle sinemada.

Bu da nerden geliyor? Bizim halk masallarından gelir. Bizim halk masallarında bu simgeler çok önemlidir, ağır basar. Onlardan örnek aldım.

Evet. Şu halde biraz da bu üçlemenin son filmi

*olan Ana'dan sözedelim. Fikir nasıl doğmuştur?
Nerde çalıştınız, kimlerle çalıştınız?*

Ana filmini Nami Dilbaz'ın Şahinler Film Kurumu için çekti. Senaryoyu ben yazdım. Evvela bu filmi, bir hanım yapımcı olan Fahriye Tamkan yaptırmak istedi. Elinde Sadık Şendil'in yazdığı bir senaryo ile bana geldi. Bu Ana esas olarak Pearl Buck'ın Ana'sından alınmış. Çin'de geçen bir olaydan. Onu getirmiş bana. Ben okudum. Dedim ki, Ana beynelmilel bir şeydir, yani bütün insanlığı ilgilendiren bir şeydir ama, her milletin kendine göre bir Ana'sı vardır. Anaların müşterek tarafı kendilerini evlatlarına vermektir; ama, davranışları başka başka olur. Eğer müsaade ederseniz ben bize has bir ana yazayım. Onu yapalım!" dedim. "Peki!" dedi. Asıl yapımcı oydu, onunla anlaştım ben. Sonra projeyi Şahinler'e devretti.

Yalnız orda senaryosu üzerinde Yılmaz Duru mu diyor, Türkan Duru mu diyor, başka birilerinin ismi var.

E, işte ben, gene aynı şey oldu. Yani benim adıma göndermediler.

Kabul ettirebilmek için...

Bunu yazdım. Sanıyorum yazılışında bana Safa Önal yardım etti. Bir gün Şile'ye gittim. Senaryoyu orada yazıyorum. Sıkıştım bir yerde, yürümüyor. O sırada Şile'de olan Safa Önal yardım etti. Onunla bir gün, bir gün bile değil, sabahdan öğleye kadar çalıştım. Açmaza girdiğim sırada bana öyle yardımcı oldu ki... Senaryoyu kafadan bitirdim. Ve çok teşekkür ettim. Ona bun-

dan dolayı minnettarım. Oturdum orda otelde bitirdim senaryoyu...

Oyuncu olarak Türkan Şoray'ı, Yılmaz Duru'yu seçişiniz nasıl oldu?

Türkan Şoray'ı müessese seçmişti. Erol Taş'ı ben tercih ettim. Kadir Savun'u da. Yılmaz Duru kendi, şiddetle kendi arzu etti. Benim bir filmimde oynamış olmak için. Ben bir türlü yakıştıramadım. "Olmaz, olmaz" dedim. Sonra çok, o kadar çok istedi ki "Peki" dedim. Kabul ettim.

Bu film diğer ikisine nazaran biraz daha zayıf. Maamafih Türkan iyi oynuyor burada.

Türkan Hanım'la ilk filmimdir Ben çok memnunum. Ve ilk karşılaşmamızda birbirimizle çok iyi anlaştık. Kolayca anlaştık yani. Ben severim Ana'yı. Ana ile getirmek istediğim birtakım ilginç şeyler var... İyi çeviremedim Ana'yı... Yani iyi gerçekleştiremedim. Nami Dilbaz'ın, kapkaççı film çeviren bir firmanın işidir. Onun getirdiği vasatlar ve şeyler... her şey ona göre oluyor. Çatalca'da çevirdik filmi. Ve orada da bir sürü borç takılmış, filan falan.

Kızılırmak'ı nerede çevirdiniz?

Kızılırmak'ı Mut'ta çevirdik. Silifke'nin üstü, evet Mut. Karaman'la Silifke arasında... Çok güzel.

Yayla sahnelerini?

Oranın Dağ Pazarı denilen yaylasında çevirdik.

Kasaba içindeki çevrimlerde görülen o han, o çarşılar...

Var orda, kasabada... Köprüyü de orda kurduk.



Kızılırmak-Karakoyun (1967); Yılmaz Güney, Nilüfer Kocyiğit.

Şimdi hatırladım, siz lutfedecek de köprü hilesini, köprünün nasıl yıkıldığını anlatacaktınız. Onu ana-hatlarıyla herkesin anlayacağı şekilde izah ederse-niz...

Şöyle köprü uzanıyor, asma bir köprü. Dar bir boğaz üzerine asılmış asma bir köprü. Teknisyenlerime dedim ki, "Siz bana bu köprüye bitişik, sahte bir köprü kurun! Yalnız üstü birkaç hayvan taşıсын! Belli bir ağırlık taşıсын! Ve sonra öyle bir şey olsun ki, bir tek balta darbesiyle bütün tutan ipler ayrılsın ve yandaki sahte köprü ortasından ayrılsın. Bir tarafı sağa, bir tarafı sola doğru açılıversin"

Kim vuracaktı bu baltayı?

Yukarda bir görevli. Esas, asıl köprü üstünde duran bir görevli vuracaktı. Çekim sırasında koyduk atları, mankenleri... Bir salla suya indik. Suya bir sal attık, üstüne bindik. Ve görüntü yönetmenime dedim ki, "kamerayı yukarıya doğru kaldıracaksın. Fakat çerçevenin üst bölümü, esas köprünün başladığı yeri almayacak" Balta vurulur vurulmaz, köprü, ortadan ikiye ayrıldı. Ve biz onu çektik.

Tamam. Peki, atlar hakiki attı. Suya düşünce...

Suya batıp çıktılar. Derince bir suydu... Coşkun, deli



Kurbanlık Katil (1967); Hayati Hamzaoglu, Lütfi Engin, Cahit Irgat, Muammer Gözalan.

akan... Yüzdüler ve karaya çıktılar. Yalnız şöyle bir olay oldu. Siz ilginç olay arıyorsunuz. Şimdi ben dedim ki adamlara: "Ben çalışırken, 'Al!' derim. 'Kes!' derim. Al dediğim zaman alın, kes dediğim zaman da kesin!" "Al!", "Kes!"tir benim komutlarım... İki kamera ile çekim yapılacaktı. Aşağıda salda, benim yanımda Ali Uğur, yukarda köprüde de, asistanı... Dedim ki, "'Birinci makine çalışsın!' diyeceğim. 'Birinci makine çalışıyor' diyeceksiniz. Ben ikinci makineyi çalıştıracam. 'İkinci makine çalışıyor!' diyeceksiniz. 'Kes!' dediğim zaman da ipe vuracaksınız." Gittik. Birinci makine çalışıyor, ikinci makine çalışıyor. Hazır mı, hazır. "Kes!" dedim. Ali o kes komutuna göre makineyi stop etti ve indirdi. Onlar da baltayı vurma durumundaydılar. Baltayı vurdular, bir çatırtı koptu. Ali'deki çevikliğe bakın. Doğrulmasıyla makineyi basması ve eski köprüyü, hakiki köprüyü yerinde kesmesi. Kaldırır kaldırmaz... tam sahte köprünün açıldığı yerden itibaren de aldı, görüntüyü... Ama birinci kamera hiçbir şey alamamış... Tabii böyle düşünce, hiçbir şey görememiş...

Öyle ya, iki makine ile çalışıyordunuz. Asistanı onu alamamış...

Bir de böyle bir tehlike geçirdik.

Şimdi dilerseniz, bu üçlemeyi burda keselim! Şeref Film'le yaptığınız, benim bir "üçleme" olarak yorumladığım "imkansız aşklar"ı anlatan, ayrı çevrelerdeki insanların aşklarını anlatan, çoğunun sonu kötü biten filmlerinize gelem: Seninle Ölmek İstiyorum, Kader Böyle İstedi ve Vesikalı Yarım'e... Özellikle bu Vesikalı Yarım bende çok olumlu etkiler yapmıştı. Bu kez yeniden görünce, bende evvel-

ce uyanan duygunun yanlış olmadığını, beni aldatmadığını anladım. Sevdiğim filmlerden birisi oldu. Bunu ayrıca belirtmek isterim. Acaba bu üç filmi Şeref Film'le çevirirken, hangi esaslar üzerinde durdunuz? Hangisi başarılı oldu sizce, hangileri biraz zayıf?

Şimdi, ben, Şeref Film'e bu üç filmten evvel, daha önce de bir film yaptım: *Kurbanlık Katil*. Gene Yılmaz Güney'le.



Kurbanlık Katil; Yılmaz Güney, Hülya Darcan.

O film hakkında düşünceleriniz nedir?

Senaryo benimdir. Film, önemli bir film değil. Yalnız bir şey var o filmde. Yılmaz 'ın birinci bölümdeki oyunu gibi bir oyunu, bir daha hiçbir Türk filminde görmedim. Görmeyi isterdim. Gördünüz mü bilmem?

Gördüm, gördüm.

O ayyaş, o biçare, o ezik adam... Ondan sonra nasıl bilinçli bir hale geliyor... Tam berduş böyle... Harika bir oyundu o... o köprü altı...

O bakımdan belki ilginç. Fakat mizansen biraz zayıf...

Olabilir. Yani film üzerinde pek durmuyorum. Tip olarak bir harikadır. Yılmaz orada yüksek bir oyun vermiştir.

O üçlü dediğiniz bir üçleme değildir aslında, bir rastlantıdır. *Vesikalı Yarım*'in senaryosunu Safa Önal yazdı. Sait Faik'in *Menekşeli Vadi* adlı bir hikayesinden yola çıkarak... 1968 Antalya Film Şenliği'nde "En İyi İkinci Film" ödülünü aldı. Filmi ben de seviyorum. Büyük İstanbul şehrinin kenar, köşe bucağında yaşayan... dünyaları ayrı iki insanın bir aşk serüvenidir. Belli bir romantizmi, belli bir nostaljisi vardır olayın. Atmosfer olarak sanırım başarılı oldu. Filmin özelliği bu yani, sinemaya getirdiği yeni bir şey yok, ama benim sevdiğim bir filmidir. Samimidir, duygusaldır.

Oynayanlar rollerine inanarak oynamışlar.

Çok. Hatta geçenlerde sordular İzzet Günay'a 25 yıllık sinema yaşamında en etkisi altında kaldığı rolü. *Vesikalı Yarım*'deki Manav Halil olduğunu söyledi.

Ben de bu ara biraz ilginç bir şey söyleyeyim. Geçenlerde Hürrem Bey'le görüşüyordum. Adana'ya gitmişler Türkan Hanım'la beraber. Orda bir vesile ile konuşmuşlar... Türkan demiş ki, "Benim en sevdiğim, hâlâ etkisi altında bulunduğum rol Vesikalı Yarım'deki Sabiha rolüdür." Demek ki çok benimsemişler oyunlarını, öyle anlaşılıyor.

Evet, ben de sevdim. Yalnız birtakım senaryo aksaklıkları var. Birtakım sahneleri sonradan ilave ederek çektim.

Nerelerde çektiniz bunu?

Birtakım evlerde çekildi. Sonra Çağlayan Saz var, orada çekildi. Ondan sonra, sokaklarda, Kadirga'da çektik.

Kadirga nereye düşüyor, ben bilmiyorum.

Kadirga... nasıl anlatayım... Sultanahmet'in üstünden Kadirga'ya inilir. Sultanahmet'in tam altında. Orada, sokaklarda, meydanda, Kadirga meydanında çekildi dış sahneler...

Sokaklarda gece çekilen sahneler...

Onlar Beşiktaş'ta. Beşiktaş Pazarı'nda çektik. Ortaköy'de...

Beşiktaş İskelesi'nden doğru...

Orda çektik...

Yokuşa doğru çektiniz. Orda derinlemesine sahneler çok güzel. Diyebilirim ki en başarılı derinlemesine sahneleriniz sizin.

Tabii... Eski yöntemleri kullandık.

Çok güzel kullanılmış. Sonra oyuncu seçimi, oyuncuların rollerini benimseyişi, oynayışı, konunun ilginçliği bana La Dame aux Camélias'ı hatırlattı. Ama tam değil... Hafifçe işte... Kötü kadın olması... Babasına gidiyor da, babası diyor ki, "Halil ne yapıyor?" diyor, filan... Bu ondan etkileniyor tabii... Babasının yanına gelince bilmiyor gibi davrandığı halde soruyor... Dolayısıyla babasının gidip yalvarması yakarması yok. Fakat yine de etkili. En sonunda dostu tarafından yaralanıyor, fakat Halil'i ele vermiyor. Sonra gidiyor, Halil'i arıyor, çoluk çocuğunu görünce ağlayarak ayrılıyor.



Kader Böyle İsted'i (1968); İzzet Günay, Nilüfer Koçyigit

Yani sevdiği adamın ailesi içinde kalması için ilişkisinden vazgeçiyor. Böyle böyle hafifçe La Dame aux Camélias'ı çağrıştırıyor. Ben bunu Safa Önal'a da söyledim. "Hayret! Hakikaten biraz var

ama, siz nerden fark ettiniz, ben hiç düşünmemiştim" dedi. Ama bunlar tabii bilinç altında kalan şeyler... Hafifçe kalmış olabilir. Aslında Menekşeli Vadi'den alınma... Yani filmin anahatlarıyla orda var konusu...

Ama gene böyle bir son değil orda... Daha başka...

Ve diğer iki film?

Evet. Ondan sonra *Kader Böyle İstedi*'yi çevirdik. Bu da benim sevdiğim küçücük bir filmidir. Öbürü kadar değilse de hemen ona yakın.

Filmde Nilüfer iyi oynadı, İzzet Günay da... Yani burda da bu ekip güzeldi.

Kızılırmak'ı, Hudutların Kanunu'nu ve Ana'yı çevir-



Seninle Ölmek İstiyorum (1969) — Reşit Çıdamlı, Türkan Şoray, E. Erdem.

dikten sonra artık kentte ne yapabilirim diye düşündüm. Küçük aşk hikayeleri çekmeyi uygun gördüm.

Bu ikisi iyi... Fakat öbürü: Seninle Ölmek İstiyorum...

Seninle Ölmek İstiyorum bunlardan ayrı. Bu bakımdan üçleme diye kabul etmemek lazım. Çünkü *Seninle Ölmek İstiyorum*'un çekimi şöyle oldu: Biz, *İnce Memed*'i çekmek istiyorduk.

Onun sonu mutlu bitiyor, ilk ikisi gibi değil... Birisinde ayrılık var, birinde ölüm var. Üçünün de konusu ayrı çevrelerden kimselerin aşkları, ama üçüncüsünün sonu mutlu bitiyor. Daha doğrusu kötü adam ölüyor. Tam sevgililerin üzerine giderken.. Onları öldüreceği sırada arabaya çığnetiyorsunuz. Bunlar da kurtulmuş oluyorlar. Bir tes-



Seninle Ölmek İstiyorum, Cahit Irgat, İzzet Gün

düfle mutlu bitiyor yani... Mutsuz da bitebilirdi. Ama o değil de, Türkan'ın oyuna yatkın hale gelmeysi, inandırıcı bir konusu olmaması, resimlerin kötülüğü...

Hiçbirimiz inanmıyorduk, onun için... Hiçbirimiz inanmıyorduk filme...

Nerden geldi bu konu aklınıza?

Safa Önal getirdi. İşte bir zorunluk... *İnce Memed*'i çeviremeyince... Biz, Hatay'da Harbiye'de, aşağı yukarı 20-25 gün hazırlık yapmıştık. Sonra sansür senaryoyu reddedince geri döndük. Bir de film yapmak lazım. Alelacele böyle bir konu bulduk ve çevirdik. Ama doğrusunu isterseniz, hiçbirimiz tutmadık. Ne çalışanlar, ne de yönetmen olarak ben...

Aşağı yukarı böylelikle 1969'a kadar gelmiş oluyorsunuz? Irmak, Gökçeçiçek... Bunlardan evvel var mı acaba başka filmleriniz?

Sarkıcılarla çevirdiğim filmler var. *Yaralı Kurt* var, *Esir Hayat* var, *Maşşere Kadar* var, *Vahşi Çiçek* var. 1969 ile 1970 arasında film çevirmedi. Bunları 1971'de çevirdim. Bıkkınlık dönemlerimden biri. Tekrarlar başlayınca bıkkınlık dönemlerimden biri geldi. 1970'de film çevirmedi. İki fotoromanla yetinmek zorunda kaldım. Böyle idare ettim o yılı... *Yalanın Ötesinde* ve *Aşkıım Günahımdır*'ı çektim. *Aşkıım Günahımdır*, *Anna Karenina*'dan adapte edildi. *Yalanın Ötesi*, *La Verité du Mensonge* adlı sıradan bir polisiye romandan. Yani önemli bir muharririn eseri değil.

Şimdi, bu arada, şarkıcı filmlerine geçmeden önce,

kısa bir soru sorayım size... Fotoroman tekniğiyle, çekimiyle film çekimi arasında benzerlikler, ayrılıklar nelerdir?

Hiçbir benzerlik yok. Tamamen mekanik ve rezilce bir şeydir fotoroman.

Yani belli pozları verdirip fotoğraflar çeker gibi çekmek...

Yani rezilce bir şey... Rezilce... Enikonu rezilce.

Ayrı bir teknik istiyor mu? Geliştirmek için...

İster herhalde ama, hiç önemli değil. Yani kim olsa fotoroman yapabilir.

Fotoğrafçılıktan anlayan...

Fotoğraftan anlamaya lüzum yok. Fotoğrafçı var zaten. İşte şöyle dur. Bunun altına şu lafları söyleteceğim adamlara deyince, iş olup bitiyor.

Şu halde bu, o zaman, bir nevi geçim zaruretiyle yapılmış, konu değiştirerek dinlenme gibi sayılabilecek bir iş.

İki fotoromanla bir yılımı geçirdim.

Film yapmamak için icadettiğiniz bir vakit geçirme aracı...

Teklif ettiler. O teklife sarılıverdim.

Sanıyorum gene aynı sebepten bazı tekliflerle size geliniyor Erman Film'e Analar ve Kızları, ondan sonra Rüya Gibi ve ondan sonra da Orhan Gencebay'la yaptığınız Bir Teselli Ver. Bu üçü, üç şarkıcı ile yaptığınız filmler Ne maksatla yaptınız bunları? Bunlarla ne getirebildiniz sinemanıza?

Şeref Film'le yaptığımız iş bitmişti. Bir Amerikan filmi

gösterdiler bana. Bunun eşini, yani bundan ilham alarak ve de sinemaskop olarak bir film çevirebilir miyiz diye sordular.

Sanıyorum Imitation of Life adlı Douglas Sirk'ün Lana Turner'le çevirdiği bir filmde bu. Zenci-be-yaz sorununa dokunan bir film. Bir kızla anası arasındaki çekişmeleri veren... Hatırlıyorum ben öyle bir film...

Onu bize uyguladım. Fakat sanıyorum iyi bir uygulama oldu. Ve bu arada Fatma Bacı diye bir kadın tipi çıktı ortaya. Yıldız Kenter Hanım oynadı. 1971 yılında çektik bunu. Bu Fatma Bacı tipi ilginç bir tiptir. Seyirciden büyük rağbet gördü. Ayakları yere basan, sağduyu sahibi Anadolu insanını temsil ediyordu.

Bu tipi daha sonra Halit Refiğ de ele aldı ve aynı adlı bir film çevirdi sanıyorum.

Halit Refiğ, evet.

O konuyu sizin çevireceğinizi söylüyorlardı vaktiy-le...

Şöyle oldu: O konuyu bana Oğuz Aral getirdi. Yanlarında çalışan bir kadının başından geçen, geçmekte olan bir olaymış... Ben bundan bir film yapmayı düşündüm. Fakat Erman Film'e o sırada bir konu lazımdı. O konuyu benden istedi; verdim.

Şöyle birkaç sayfalık bir hikaye gibi mi?

Hayır. Lafla, sözle anlattım Halit'e ve Halit bunu bu anlatmamdan 35 gün sonra ekrana çıkardı ki, bence büyük başarıdır. Aldığımız sonuç budur ve Fatma Bacı

tipi orada gelişti. İlginç bir tipti. İlk *Analar ve Kızları*'nda ortaya çıktı ama, Halit geliştirdi. Bunun daha da üstüne gidilebilir.

Orada kız, anasını beğenmez. Modern yaşamak ister. Aşağı yukarı aynı temanın bir başka türlü geliştirilmesi... Ama o, ulusal film havası içerisinde kendi görüşlerini de belirtti. Anneler ve Kızları'nda Neşe Karaböcek tip itibarıyla, oyuncu olarak ve de şarkıcı olarak yerine oturdu mu?

Ben, doğrusunu söylemek gerekirse, oyuncu olarak beğendim. Oyuncu olarak kumaş var kızda.

Yani söylediklerinizi yapıyor. Daha fazla bir şey...

Hayır. Oyuncu kumaşı var yani.

Buna mukabil Zeki Müren'le ve Orhan Gencebay'la yaptığınız deneyler için ne diyorsunuz?

Onlar için söylenecek bir şey yok. İşte alelacele çırpıştırılmış iki filmidir. Unutmak daha iyidir. Onun için üzerinde durmaya değmez.

Bunların sizin filmolojinize katkısı var mı?

Hayır katkıda bulunacak gibi değiller. Zaten *Mahşere Kadar*'ı Nuri Ergün'den rica ettim, o bitirdi.

Bunların çekim yerleri nerelerdeydi?

Analar ve Kızları, Erman Film Platosu'nda çevrildi. Dış sahneleri de Kumburgaz'da, şurda burda, Nişantaşı'nda vs'de çektik. *Bir Teselli Ver* genellikle evlerde çekildi. Dış sahneleri örneğin Kuştepe'de bir yerde çektik. Dekor yaptık Kemal Film'in platosunda. Sonra

kumsalda çevirdik, Kilyos'un oralarda... *Rüya Gibi* de evlerde çekildi gene. Haliç'te çekildi... Boğaziçi'nde bir köşke gittik, bilmiyorum şimdi hatırlamıyorum. Gazinolarda filan çekildi. *Mahşere Kadar* da yine öyle... Yeniköy'ün üstünde bir ev vardı. Orda çektik bir kısmını... Bir kısmını da Yüksel'in Platosu'nda çektik. Yüksel Tanık diye biri var. Onun Feriköy'deki platosunda çektik.

Bunlar aslında önemsedığınız filmler değil sizin...

Evet.

Peki. Zeki Müren ne getirdi meseia?

Kendisini getirdi. Başka hiçbir şey yok.

Peki o genç... Daha evvel müzikçi olarak da istifa etmişsiniz Kızılırmak-Karakoyun'da? Gencebay...

Ha... Gencebay... Onun folklor tarafı vardı.

Şimdi harcıalem şarkılar yapıyor

Ama gerçek bir folklorcudur ve çok iyi bir folklorcudur.

Ama bıraktı şimdi folklorculuğu.

Kızılırmak'ın müziklerini o yaptı. Ama filmin jeneriğinde başka birinin adı var, Abdullah Bayşu diye.

Abdullah Naili Bayşu.

Evet. Fakat onun hiçbir katkısı yok. O yalnız geldi, Orhan Gencebay'ı getirdi. Onun marifeti o. Kendi adını koydurdu jeneriğe, fakat müziklerin hepsini Orhan

Gencebay hazırladı ve söyleyip çaldı.

Orada iyiydi. İyiydi ama, bu defaki müzik tarzı değişti tabii.

Değişti. Para kazanıyor şimdi.

Sizin filminizde ne yaptı? Piyasa işi şarkılar getirmekten öte? Yakışıklı bir çocuk da. Yani bugün aranan oyuncularından birisi.

Yapımcının teklifi üzerine Gencebay'la film çevirmiş oldum. Bir de *Vahşi Çiçek* diye bir film yaptım Erman Film'e...

Ha, evet, o da Analar Ve Kızları'nın devamı gibi mi oluyor?

Hayır. Hürrem Erman alelacele bir film istedi benden. Orhan Aksoy, aynı firmaya daha önce *Kumarbaz* diye bir film çevirmişti. Onun yeniden çevrilmesini istediler benden. Safa Önal'la Erdoğan Tünaş yazdılar senaryosunu. İlhan Arakon görüntü yönetmenliğini yaptı. 1971'de, Erman Film yapımı *Vahşi Çiçek*...

Ne getirdi bu film?

Hiçbir şey getirmedi.

Leyla Kenter'in oyununda bir şey var mı, anası gibi yani...

Var. Var. Eğer yerine oturursa var. İşte Hürrem Bey'in kaprisi... Alelacele bir filme ihtiyacı vardı. Filmin çekimi kısmen Erman Film Platosu'nda kısmen de Kandilli'de bir yalıda gerçekleşti.

Bu dört beş filmin, aslında sizin için önemli olma-

dığını, daha ziyade yapınıcı filmi olduğunu söylüyorsunuz.

Evet.

Ama bundan sonra çevirdiğiniz filmlerin çoğunlukla yönetmen filmi olduğunu söylemek mümkün. Sanıyorum ki Yaralı Kurt ve Esir Hayat hariç, Irmak, Gökçeçiçek, Gelin, Düğün, Diyet... Bunların hepsinin yönetmen filmi olduğunu söylemek mümkündür değil mi?

Ben bunlara *Yaralı Kurt*'u da dahil etmek isterim.

Şu halde isterseniz şimdi... Irmak, Gökçeçiçek... bu arada Yaralı Kurt, Esir Hayat, Gelin, Düğün ve en son Diyet üzerinde görüşelim,

Şimdi efendim... *Irmak* filminin çıkış noktası, gene Sa- it Faik'in bir hikayesi olmuştur. Hikayenin adını hatırlamıyorum. Yapım Saltuk Film. Yıl 1972. Filmin sahibi Kadir Kesemen... Daha önce de kendisiyle *Kızılır- mak-Karakoyun*'u, *Hudutların Kanunu*'nu çevirmiştim, Dadaş Film olarak. *Bir Teselli Ver*'le *Irmak* aynı kişi- nin yeni kurduğu Saltuk Film adına çevrilmiş oluyor. 1972 Adana Film Şenliği'nin "en iyi üçüncü film" ödü- lünü aldı.

Bu film de bende çok iyi etki bırakan filmlerden... Yani renklerde biraz kusur var... bazı ufak tefek şeyler olabilir ama... getirmek istediğiniz bazı şey- leri bu filmde gerçekleştirdiniz sanıyorum...

Biraz bu şenliklerden söz etmek istiyorum. Mesela bun- dan evvelki iki film ikinci derece aldı. Bu, üçüncü dere- ce aldı. Ben bu şenlikleri eleştirmek istemiyorum ama... aslında *Irmak* için bir şey söylemeyeceğim, *Ir- mak* yılı için... Fakat *Vesikalı Yarım*'le *Hudutların Ka-*

nunu gerçek bir haksızlığa uğradı diyebilirim. Bunun için öyle bir şey demek istemiyorum. Hatta üçüncülüğü de tam değil... Yılmaz'ın filmi şenlikten çekildi diye dördüncülükten üçüncülüğe geçti ve Kadir Bey de bu armağanı reddetti. Onbin liralık ödülü vardı. Reddetti ki, ben de o redde katılmaktayım. *Yaralı Kurt* filmindeki rolüyle Cüneyt Arkın da, Yılmaz'ın filmi çekildi diye birtakım baskılarla "en iyi oyuncu" oldu.



Yaralı Kurt (1972); Cüneyt Arkın

Ama sonradan ödülü almadığını duyduk.

Söyle bir şey... Cüneyt Arkın onu reddetti ama, ben

reddetmiyorum Cüneyt Arkın'ın oyununu. Cüneyt Arkın'ın oyunu gerçekten çok iyi bir oyundu.

Yaralı Kurt'ta Cüneyt Arkın'ın çıkardığı rol Yılmaz Güney'inkine denk bir roldü aslında.

Evet. Ama şimdi o günkü festivalde... İkincilik armağanını almış... Evet, ikinciliği *Yaralı Kurt* almıştı. Üçüncülüğü de *İrmak*. Kadir Kesemen'in reddine katılıyorum... Fakat...

Oyunculuk armağanını doğru buluyorsunuz...

Hakkıdır... Yılmaz Güney kötü oyuncudur demiyorum. en beğendiğim oyuncudur, en iyi sinema oyuncusudur ama...

Ama öteki de aynı durumda aşağı yukarı...

Ama burada... Burada Cüneyt Arkın'ın hakkıydı o. Son derece nankör bir oyundur. Olumsuz bir tipi canlandırmıştı orada...

Yaralı Kurt'la Vahşi Çiçek'teki oyunları...

İyi bir oyundur... *İrmak*'ı Adana'da Karataş mevkiinde çektik. Çekimi de Bebeli köyünde ve Ceyhan ırınağı kıyısında yaptık. Bebeli köyü, harikûlade insanlar köyü. Çok nefis insanlar. Bir bakıma filme de katıldılar. Film, çok iyi eleştiri aldı ve çok iyi de iş yaptı. *İrmak*'ın benim söyleyebileceğim öyküsü bu.

Bu çalışmayla ne getirdiniz yani?

Şöyle... *Hudutların Kanunu*'nda, *Kızılırmak*'ta sürdürdüğüm anlatımı burda da sürdürdüm. Bu, artık benim

bundan sonra yapacağım filmlerin damgalanmış biçimi olacaktır. Sanıyorum *İrmak* hakkındaki eleştiriler sizi, benim söyleyeceğimden daha iyi aydınlatacaktır. Ve yeni film olduğu için eleştirileri kolaylıkla bulabilirsiniz. Ama sizin bana soracağınız bir şey varsa, bu filmde...

İrmak'ta bir şey... bir simge olarak... Irmağın başında... salın başında oturan bir kör var. Gözleri görmeden de gönül gözüyle her şeyi sezinleyen... Ve olacakları daha evvelden haber veren... Bununla neyi getirmek istediniz?

O kör tipini *Kızılırmak*'ta da kullandım.

O bahsettiğiniz Anadolu'nun bin yıllık kültürünü özümseyen bir simge...

Simge olmuş oluyor. Bir de şuna benzetmek isteyenler olursa.. bir yanılgıya düşmüş olurlar... Yunan tragedyalarındaki koroya benzetmek isteyenler olursa bu körleri, bir yanılgıya düşmüş olurlar. Uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Orada da hadiseyi izah eden bir koro var ama, benim vurgulamam çok değişik. Mesela *Kızılırmak*'ta olacakları önceden sezen ve anlatan Baba-Can kişiliği var...

Koroda, Yunan korosunda ne var?

Şimdi geldi aklıma o korku... yani buna benzetebilirler diye... Bugüne kaçar böyle bir şey düşünmüş değildim yani.. Şimdi birdenbire aklıma geldi.

Biraz da... biraz da anımsatmıyor değil...

Yani ister misin dedim, bunu koroya benzetsinler? Ama şimdi, şu anda geldi aklıma...

Yani siz, bizim saz şairlerinin bazılarının yarı-ermiş adamlar olduğunu, hadiseleri en güzel izah eden, geleceği sezen kişiler olduğunu düşünüyorsunuz. Bizim geleneğimizde, halk hikayelerimizde var bu. Ona benzetmek istediniz daha ziyade. Yunan tragedyası değil de bizim geleneğimizden gelen...

Ve bu eskidir bende... Çok eskiden bir senaryo yazmıştım. Bir kan davası olayı. Bunu Muzaffer Aslan'a çekecektim. Ondan sonra olmadı o iş. Şimdi o senaryo kayboldu. Orda da bir kör vardı. Hatta kendisini vuracak adamı da tanıyor ve kör... eşekle köy yolunda giderken, birden duruyor, öbürü yolun karşısında durmaktadır. Ayak sesleri bile duyulmamıştır. Kör sezinler, "Sen misin?" diye sorar. "Evet" der, karşısındaki, "Beni vuracak mısın?" diye sorar...

Yani bu... Gönül gözü açık saz şairi. Bu başka bir şey. Bizim halk geleneğimize daha yatkın. Yunandan gelme değil...

Değil, hiç değil.

Yaralı Kurt'la ve Esir Hayat'la ne yapmak istemiştiniz? Ve ne yapabildiniz? Onlara gelelim şimdi. Bundan sonra da son dördlüyü ele alalım!

'72 yılında çevirdim *Yaralı Kurt*'u. Erman Film yapımıdır. Senaryo benimdir.

Selim İleri'nin değil mi bu hikaye?

Şimdi anlatacağım efendim... Selim İleri hikayeyi adapte etmiştir. Şeyi ben verdim, kitabı... Graham Gre'e'in *Satılmış Adam* (A Gun for Hire) adlı kitabının uyarlamasıdır. Çekim senaryosunu kendim yazdım.

Burada satılmış bir gangsterin dramı... kiralık bir silah anlatılıyordu değil mi?

Efendim. Kiralık bir silah ama... Nedir? Bir insanda böyle bir zehir tortusu, insanlara karşı böyle bir kin birikimi? Onun kökenini araştırma endişesi vardı. Ben genellikle bu tarz filmlerden kaçmışımdır. Bu benim, bu açıdan, psikolojik açıdan yaptığım ilk film sayılabilir.

Yani bununla, böyle bir kimsenin psikolojik yorumlamasını getirmeye çalıştınız.

Evet. Onu getirmeye çalıştım.

Peki Esir Hayat nasıl ortaya çıktı?

Esir Hayat... Kıbrıs'ta bir film yapmak istiyordu, yapımcı. Daha doğrusu Hürrem Bey'in Kıbrıslı bir müşterisi vardı. Onun zoruyla Kıbrıs'ta bir film yapmak gerekti. Bu bir koprodüksiyon teklifiydi. Hürrem Bey kabul etti. Kıbrıslı işletmeci, Kıbrıs'taki masraflara karşı işletme haklarına sahip olacaktı. Gittik... Kıbrıs'ta araştırma, soruşturma yaptım. Nasıl bir konu işlenebilir diye. Doğrusu ilginç konular buldum Kıbrıs'la ilgili. Sermaye çevresi, o çatışmayı, mücadeleyi yapmış halkın şimdiki durumu, köylünün durumu, birtakım ilginç konular buldum. Ama bunları yapmanın imkanı yoktu. Ne Kıbrıs'ta ne de Türkiye'de kabul ettirebilirdik. Gerçekten çok ilginç konular vardı. Belki bundan sonra bu konularda film çevirme olanağı artacaktır. Çok isterdim o bulduğum bulgulardan bir film yapmayı. Fakat, baktım ki kimseye kabul ettirmenin imkanı yok: Ne

Kıbrıs yönetimi buna evet diyecek ne bizim yönetimi-miz. O zamanı düşündüm taşındım, "Ne yapayım?" di-ye... *Kader Böyle İstedi'nin* temasını aldım. Oturdum, oraya uyguladım. Oraya göre bir film yaptım... Sıradan bir film çıktı. Üzerinde durulması olanaksız yani... Ge-reksiz...

Şimdi şu halde son birkaç filminiz üzerinde dura-lım! Gökçeçiçek özellikle... Isparta'da çevirdiğiniz. Yalnız bu arada şunu söyleyeyim... Demin adı ge-çen bir film vardı: Yaralı Kurt... Nerede çevirdi-niz? Çevirme yeri neredeydi bunun?

Yaralı Kurt, İstanbul'da, Erman Film Platosunda, dış sahneler Yeniköy'de çekildi. Ağacli tarafları da diğer yerlerde... Belgrad Ormanı'nda çekildi. Orada bir kulü-be inşa ettik. Orda çekildi... Üsküdar'da çekildi. Öyle... birkaç yerde çekildi.

Esir Hayat Kıbrıs'ta çekildi değil mi? Kıbrıs'ın hangi kentlerinde çekilmişti Esir Hayat?

Kıbrıs'ta Lefkoşe, Girne, Magosa'da, bir de Limasol'da.

Şimdi... Gökçeçiçek fikri size nereden geldi? Gök-çeçiçek'te bazı ilginç şeyler var. Yörüklerin yerleş-me sorunları... Toprak edinme sorunları. Bunun ya-nında Şamanizmin kalıntıları var. Fakat ben filmi Ankara'da ilk gördüğüm zaman (ikinci defa gör-mek nasip olmadı) senaryosunu biraz dağınık bul-dum. Biraz kavrayamadım konusunu. Yani getir-mek istediğiniz sorunlara hemen giremiyorsunuz gibi geldi bana. Melodramatik tarafı da ağır bası-yordu. Bir kızın yarı çıldırması, yarı şamanlaşma-sı fulan... Ondan sonra efendim, diğer sorunlar ge-liyor. Birbirlerinin üstüne binmiş gibi geldi bana. Ben işin içinden çıkamadım. Beni biraz aydınlatı-r mısınız film hakkında? Mesajı nedir? Konusu ne-

dir? Yapımı... Nerelerde çekilmiştir? Nasıldır? Fikir nereden geldi? Neyi anlatmak istiyordunuz? Acaba gerçekten anlatabildiniz mi? İş durumu filmin nasıldı? Halkın, eleştirmenlerin tavrı ne oldu? Bunu rica edeceğim.

Efendim... Yapım Erman Film. Yıl '73. Görüntü yönetmeni Gani Turanlı. Filmi Isparta'da, Gönen'de çektik.

Yaylalara çıktınız mı?

Çıktık. Yaylalara da çıktık. Tınaz Dağı var. Üç kere tırmandım oraya, ölüyordum az daha. Konunun esası, yardımcım Erol Keskin'den gelmedir. Dağınık buluşunuzda haklısınız. Erol Keskin iyi bir hikaye yazmıştı.



Gökçeçilek (1973); Turgut Savaş, Hulya Koçyiğit.

Ben onu sinemaya uyguladım. Fakat uygularken birçok yere değinmek lazım geldi konu içinde. Yani yörüklerin yerleşmesi meselesi denince o kadar kolay değil. Yerleşmek isteyenler var, istemeyenler var. Bir de yerleşmeyi önleyenler var. Yerleşildiği halde, halkı nasıl ır-gat olarak kullanacağını düşünenler var. Yani mal sahibi yapmaktan ziyade bir işgücü olarak kullanmayı düşünenler var. Bir de yörüklerin töreleri var. Biz buna en eski kaynaklarımızdan ışık tutmak istedik. Şamanlık meselesi var. Bütün bunları bir filmin içine yerleştirip derli toplu anlatmak oldukça zordur. Mümkün idi ama, senaryo, Isparta'da otelde tamamlandı. Bir yandan da oyuncular gelmek üzere idi. Bir toparlama yaptım. Bu toparlamada sürçmeler oldu. Bunu kabul ediyorum. Senaryoda dediğiniz gibi dağınıklıklar var.

Hâlâ yaşadığını ima edcrcesine Şamanlığı, onun ne kadar etkileyici olduğunu göstermesi bakımından da film ilginç... Şamanlığa şu bakımdan önem veriyorum... Aslında İslamlıktan önceki Orta Asya'daki Türklerin diniydi bu... İslamlığa nazaran daha geri bir din de olsa... kökleri oldukça derin. Hani buyurduğunuz gibi, yalın görünen, fakat kökleri derin... O bakımdan Şamanlık çok ilginç... Bunu getirmeniz... dokunmuş olsanız bile... önemli sinemada... Yepyeni bir şey yani... Siz istediklerinizden neleri getirebildiniz bu filmde?

Şimdi, şu var: Gene Halit Refiğ'e değineceğiz burada. Halit Refiğ filmi gördükten sonra "Lütfi Ağabey, burada çok önemli bir meseleyi gözden kaçırmışsın!" dedi. "Nedir Halit?" dedim. "Şunu... dedi "ferdin toplum içinde, kendini toplum içinde eritmesi... şeyini kaçırmışsın burada... Yani yerleşmek istiyorlar. Sen kişi çı-

karını göze almadan burada yerleşmek için gerekli mücadeleyi yapmaktan vazgeçirdin milleti" dedi. "İşin çok kritik bir noktasının ucuna kadar gelmişsin... fakat malesef yapmamışsın. dediği zaman benim gözüm açıldı. Gene Halit'in bana çok, çok güzel ve değerli bir uyarısı oldu. Sonra ben bu uyarıdan faydalandım. Nerde faydalandım? Şu televizyon için yaptığım filmlerde. Şunu demek istiyorum: Halit'in bana çok ilginç uyarıları olmuştur, benim için... Benim içgüdüyle yaşadığım şeylerin altını çizmiştir. Eleştirmenin böyle olması gerek.

Tabii... Şu halde, bu şeylere... bazı şeylere dokundunuz ama, bu filmde istediğinizi istediğiniz gibi yapabildiniz mi? Bir de şu var: Hülya Hanım sizinle yaptığı son filmlerle beraber bu filmi çok sevdiğini söylüyor. Yalnız "Bu film on sene sonra yapılsaydı, seyirci tarafından daha çok tutulurdu" diyor. Bunu pek iyi kavrayamadım ben. Neyi kastediyor acaba sizce?

Ben de öyle düşünüyorum. Kanaatimce biraz erken filmlerdir, bunlar... Çok erken filmlerdir. Genel kültür politikamızda eski kaynaklarınıza ancak yeni yeni bir yaklaşma varken... Biz film olarak çok geniş seyirciye, daha entellektüel sahada yeni iken, çok geniş seyirciye kendi eski kaynaklarına kadar uzanmak olanağını sağlamak istedik. Ticari bakımdan bir başarısızlığa uğramak ihtimali vardı. Çünkü konunun içinde seyircinin alıştığı bir melodram da yoktu. Halbuki biz bu olayları, bu çekirdekleri, bu kaynak şeylerini... değerlerini seyircinin alıştığı melodram çekirdeğini yükleyerek götürseydik, alırdı.

Bunda biraz melodram unsurları var, abartılmış yerler var. Kıza tecavüze yeltenilmesi falan gibi...

Ama melodram değil... Melodram değil. Ve bunun dışında çekimin güzelliği... Çekim çok başarılı olmuştu. Çerçeve düzenleri, eski resimleri andırır kompozisyonlar... Şaman... Hülya'nın oynadığı rol...

Fotoğraf olarak çok güzel... Çekim olarak çok güzel. İşte senaryonun karışıklığı, temaların birbirine karışması, biraz aykırı düşünüyor. Şimdi isterseniz, şu son üçlemeniz, ünlü üçlemeniz Gelin, Düğün ve Diyet üzerinde duralım! Bunlarla ne getirmek istediniz? Esas itibariyle... Sonra hangilerine ağırlık verdiniz? Aldıkları ödüller...

Şimdi... *Gelin* bir Erman Film yapımıdır. Yıl '72- 1973 yılında "50. Yıl Yönetmen Onur Armağanı"nı almıştır. Adana Film Şenliği'nde "En İyi Birinci Film" armağanını almıştır. '73 yılında Tahran Film Festivali'nde "Onur İştirak Belgesi" almıştır. '73 yılında yine Ses Dergisi Geleneksel Film Yarışması "En İyi Yönetmen" armağanını ve "En İyi Senaryo" armağanını almıştır. *Düğün* de '73 yılının yapımıdır. Erman Film adına yapılmıştır. *Gökçeçiçek*, *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet*'in görüntü yönetmeni Gani Turanlı'dır. *Düğün*, 1974 Antalya Film Şenliği'nde "en iyi birinci film" armağanını ve "en iyi yönetmen" armağanını almıştır. *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* bir üçleme yapmak bilinciyle gerçekleştirilmiş filmlerdir. Bunları arka arkaya çevirmek olanağını buldum. Bunun için de Erman Film'e minnettar olduğumu söyleyebilirim. Bana bu imkanı verdiği için. Ben de öyle sanıyorum ki, bu üç filmi yapmakla Erman Film'e karşı ödevimi yerine getirmiş oluyorum.



Gelin (1972); Hülya Koçyiğit.

Fikir olarak neyi getiriyorsunuz bu filmlerle?

Şimdi... Neyi getiriyorum?... Şimdi şöyle bir şey var. Yıllardan beri bir gerçek vardır: Kır kesiminden büyük kentlere akınlar oluyor. Yalnız büyük kentlere değil yurtdışına da akınlar oluyor. Nasıl insanlar geliyor? Bir kere bu insanların, gelen insanların müşterek bir vasfı var. Ben şöyle yaptım müşahadelerimi: Oniki yıla yakın bir zaman Mecidiyeköy'de oturdum. Aşağı yukarı, bu insanlar, çevremde oturan insanlardı. Bunların içinden bazıları da bize yardımcı olarak evde çalışmaya gelirlerdi. Gerek bahçede bahçıvan olarak, gerek evde eşime yardımcı olarak gelenler oldu. Müşahade ettiğim

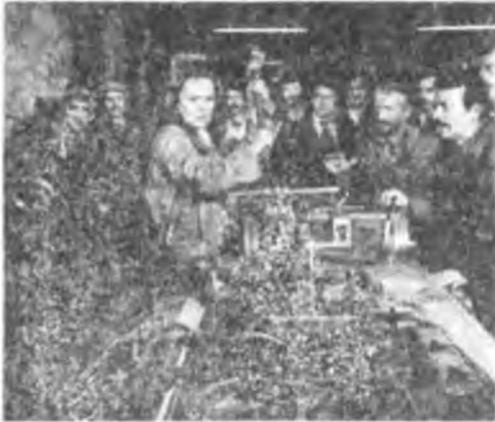
ana müşterek vasıfları şu: Hangi sınıftan, hangi kesimden gelirse gelsin Anadolu'dan gelen insanlarımız sıradan insanlar değil. Hepsi çetin ceviz. Mücadeleci ve başarılı insanlar. Gelip de başarısız olan hemen hemen yok. Yani başarısız olacak olan zaten gelmiyor. Hepsi bu... Bir de bir şey var: Son derece efendi, son derece iyi ve geleneksel kültürlerinin bütün iyi vasıflarını taşıyan insanlar. Yalnız gelirken bir ormana geldiklerinin bilinci içinde geliyorlar. Ve bir ormanda yaşamının kurallarını...



Düğün (1973); Hülya Şengül, İlknur Yağız, Hülya Koçyiğit.

*Yani bir insan ormanı İstanbul, aynı zamanda...
Bina ve insan ormanı...*

Evet. Ve bu orınanda yaşamanın kurallarına uyuyorlar. O zaman yırtıcı ve kırıcı oluyorlar. Ama kökenlerinde son derece iyi insanlar. Şeye benzetirim bu insanları... Amerika'nın Batısının keşfi hikayesi var... Nasıl sıradan insanların işi değilse... O, bir keşif değil aslında... Amerika'nın Batısını bir istila, hunharca, yani hayvan ve insan neslini ortadan kaldıran bir istila idi o. Ama gene de bu iş, sıradan insanların yapacağı bir iş değildi. Bunlar öyle değil... Yalnız şu var, şöyle bir gerçek var: Büyük kentler bunların gerçek bir isti-



Canlı Film
**HÜLYA
KOÇYİĞİT
HAKAN
BALAMİR**
erol tas
erol günaydın
Yeni bir film... Hulya Koçyiğit, Hakan Balamir, Erol Tas, Erol Günaydın...
Yeni bir film... Hulya Koçyiğit, Hakan Balamir, Erol Tas, Erol Günaydın...

DIYET

Yeni Film
İtfti akad
7 RENKLİ

Diyet (1971).

lasına maruz kalmıştır. Ve o büyük kentli azınlıkta kalmıştır. O kadar ki artık hiçbir kentlilik fonksiyonu da kalmamıştır. Şimdi İstanbul'da Anadolu'nun her vilayetinden bir mahalle görebilirsiniz. Ve artık film çevirmek için Sivas'a gitmeye gerek yok. Sivas burada var... Bütün gelenekleri... yaşantısı, her şeyiyle. Bunları... bunların hikayelerini anlatmayı düşündüm. Yani İstanbul'a gelenlerin nasıl tutunmaya gayret ettiklerini... ve bu orman kavgası içinde... tutunmak mecburiyetinde olduklarını. Geri de dönemezler. Geri dönmelelerinin olanaksızlığını anlatmak istedim. Bunun birçok örneğini gerçek hayatta gördüm. Ve ele aldığım konular aşağı yukarı gene olay olarak gerçek değil. Zaten öyle romantik olma iddiam yok. Ama simgeleyen şeyler. Mesela *Gelin*'de ilk gelenler: Taşra esnafı, küçük sermaye sahibidir. Memleketlerinde bütün varlarını yoklarını satıp burada sermayeleriyle bir tutunma kavgasına giriyorlar. İkinci film *Düğün*... Bu kez gelenlerin ne sermayeleri var, ne zenaatleri. Hiçbir şeyleri yok. Çırçıplak geliyorlar. Anadan doğma bir çıplaklıkla geliyorlar. Altı kardeş, Urfalı... Ve bunlar orda tutunuyorlar. Örneklerini de gözlerimle gördüm. Seyyar satıcılık yapıyorlar. Fakat tutunmak için birbirlerini de yemek zorundalar. Tutunmak için birbirlerinin etini rahatlıkla yiyebiliyorlar...

Kızkardeşlerini satarak. Mecburi... birer başlık parası almak için..

Çaresi yok. Çaresi yok... Üçüncü film *Diyet*'te de... Kır kesiminden gelip de fabrikada çalışan, gene sermayesiz olarak gelip fabrikada çalışan insanların yavaş yavaş bir sınıf bilincine ulaşması. Ben nerdeyim, başkaları

nerde? Ben hangi taraftayım? Bu bilince ermelerinin hikayesini anlatmaya çalıştım.

Ve onda da başarı sağladığınız anlaşılıyor Hakkaten tutarlı bir üçleme sizinki. Diğer üçlemeler biraz rastlantısal oldu ama... Bu, gayet tutarlı...

Ben, yıllar öncesinde Orhan Kemal'e yaptırmak istediğim senaryoyu yıllar sonra kendim gerçekleştirdim...

Bu arada tabii... Halit Refiğ'in de aynı konuda bir çalışması hatırlanabilir. Sanıyorum Gurbet Kuşları idi değil mi?

Evet. Evet.

Orada bir tip var, tutunmak isteyen... Ne pahasına olursa olsun. Ve tutunuyor Hammalıktan başlıyor, dolmuş kahyalığı yapıyor. Sonra daha çok kazanç sağlayan işlere yöneliyor. Hüseyin Baradan'ın yarattığı tip... O filmde bunu okşayan bir taraf vardı. Ama orada yulgın bir takım da var Hatalı bir bakıma.

Orda Halit, başarısızlığı seksüel meselelere bağlıyor. Evin büyük oğlu rakip oto tamircisinin karısıyla ilişki kurmasıydı işler bozulmazdıya getiriyor. Delikanlı onunla yatınca, dükkan ihmal ediliyor, işleri bozuluyor havası var o filmde.

Daha doğrusu tutunmasınlar diye karının kocası o dümeni hazırlıyor.

Ama olacak şey değil yani. Aslında ekonomiktir nedenler...

Tutarsız oluyor. Ama Hüseyin Baradan tutarlı. Gelmiştir taşradan İstanbul'a... Ne yapıp yapıp tutunacaktır. Nitekim tutunur da. Filmde ele alınan aile perişan olurken... Yalnızca Hüseyin Baradan'ın canlandığı tip, sizin tiplere yaklaşım sağlıyor.

III. Bölüm

(1975–1989)

1. İlk Televizyon Filmleri: Eski Kahramanlar: *Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan ve Diyet*; 2. Bir Ceza Avukatının Anıları: *Emekli Başkan, Kuma, Çekiç ve Titreşim ve Isı*; 3. İstanbul'un Dört Mevsimi.

Anadolu Üçlemesi'ni tamamladıktan sonra sizin televizyona film yapma dönemi diyebileceğimiz yeni bir döneminiz başlıyor. Nasıl oldu bu çalışmalarınız? Biraz da onlar üzerinde duralım! Nerden geldi bu teklifler? Ve de niçin siz ilk televizyon filmlerinizi için Ömer Seyfettin'i seçtiniz. Bununla neyi anlatmak istiyorsunuz? Yorumunuz nedir?

Onu anlatayım. Şimdi efendim, teklif TV'den geldi. İsmail Cem Bey haber göndermiş: Türk Edebiyatı üzerine klasiklerden başlayarak bugüne kadar gelen dizi filmler yapmak istiyoruz. Acaba böyle bir çalışmaya katılabilir mi diye... Son derece memnun oldum. Çünkü devletin sağlayacağı imkanlarla yapılacak bir çalışma idi. Memnuniyetle katılacağımı bildirdim. Ve konuştuk. Benim aklıma doğal olarak Ömer Seyfettin, Halit Ziya Uşaklıgil, Reşat Nuri Güntekin gibi isimler geldi. Halit Ziya'yı, Halit Refiğ'in gerçekleştirmek istediğini ötedenberi biliyordum. Hatta onu İsmail Cem Bey'e de söyledim. *Aşk-ı Memnu*'yu filmleştirmek için tercihte bulunduğunu da ekledim. Onun üzerine, ben de Ömer Seyfettin'den örnekler alayım, dedim. Metin (Erksan) de, belki daha eskilerden bir şeyler seçer, diye düşündüm. Atıf'a (Yılmaz) da teklif edeceklerdi. O da Yakup Kadri'den bir şeyler seçerdi. Yakup Kadri'yi ben de düşünmüştüm, bir ara... Sonra birtakım kitaplar aldım, Ömer Seyfettin'i okudum. Ömer Seyfettin bana çok ilginç geldi. Ömer Seyfettin'in bizde gerçekten gereği gibi okutulmamış bir yazar olduğu kanaatindeyim. Çocukluğumuzda bize anlatılandan çok daha büyük bir yazar. Peki, Ömer Seyfettin'den ne gibi hikayeler seçe-

bilirdim? Bir sürü güzel hikayesi vardı. Fakat üç hikayesinde birbirine benzer bir ana tema etrafında dolaşan bir şey buldum, kendi açımdan. Ömer Seyfettin, benim söylemek istediğim şeyi... birazdan söyleyeceğim şeyi... açıklamak istememiş hikayelerinde aslında... Sadece bazı "Kahramanlar"ı ele almış. Bir kitabının "Eski Kahramanlar" bölümünde. Bunlar, bu hikayeler: *Ferman*, *Topuz* ve *Pembe İncili Kaftan* idi.

Bir de Diyet vardı.

Diyet'i sonradan ekledim. Bu hikayelerde müşterek olan, benim kendi açımdan bulduğum vasfı şu oldu: Ferdin devlet içinde kişisel dinamizmini kaybetmeden –burası benim için çok önemli bir nokta– "kişisel dinamizmini kaybetmeden" devlet ile ferdin bütünleşmesi... Her şeyin devlet için olduğu fikri vardır. Bu nerden geliyor? Ötedenberi bir gerçek ifade edilir: Türkler tarihin her devrinde bir devlet kurmuşlardır. Türkler devlet kurucu bir millettir. Bu üç hikayede bu vasfı buldum. O zaman Ömer Seyfettin'in sırf bir kahramanlık olayı diye anlattığı hikayeleri bu açıdan alıp açıklamayı, sinemaya uygulamayı düşündüm. Ve Ömer Seyfettin'i bu açıdan yorumladım.

Şimdi bu arada bir şey sorayım ben size? Siz Göç Üçlemesi'nin Diyet adlı son bölümünü yaparken de, Ömer Seyfettin'in Diyet'inden esinlenmişsiniz. TV filminde de aynı fikri vermek istediniz herhalde... Yani ikide bir başına kakılan bir durumdan dolayı kolunu keserek "Al!" diye fırlatır hikayenin kahramanı Koca Ali. Sizin üçlemenizin Diyet'inde böyle bir şey yoktu. Siz bir türlü yenisi sağlanmayan kötü bir makineye kolunu kaptıran bir işçinin

karısının tavır takınmasını yeğlemiştiniz... Belki bunu sendika sağlayacaktır, zorlayacaktır falan ama.. Sendikaya da girmeyen ve bu yolda kurban olanların dramını işlemiş olmak için koymuş oluyorsunuz... Ama... yine de acaba, filmdeki Diyet'de Ömer Seyfettin'den etkilenmeniz ne dereceye kadardır? İsim benzerliği dışında benzer başka bir şey yok.

Hayır. Hiçbir şey yok. Yalnız hatasının diyetini ödüyor ama, aslında bir şey var. Diyet o değil. O Diyet'i aslında işçi vermiş oluyor. Ve şöyle söylüyor: "Şimdi" diyor, "bizim diyetimizi kim ödeyecek?" Aslında işçi bir diyet ödememiş oluyor. Yani kolunu kaptırması önemli değil. Ama sendikaya bağlanıncıyanın diyetini vermiş oluyor bir bakıma. Şimdi bunun diyetini kim karşılayacak bakalım?

Tam aksi yani...

Soru orda önemli...

Kolu gitti şimdi... Bunu kim ödeyecek?

Tamam. Şimdi bunu nasıl ödeyeceksiniz bakalım?

Tam aksi oluyor yani. Ama yine orda bir kol kapma hadisesi var. İsim var. Gene de kendine göre bir yorum var yani... Ama tersine bir yorum bu.

Ben bu temayı aldım. İşçilerin, yani fabrikada çalışan birtakım insanların sınıf bilincine varması için vesile yaptım, budur... Televizyondaki ise, hikayenin aynıdır.

Peki, Topuz'da, Pembe İncili Kaftan'da ve de Ferman'daki yorumunuz da değişik değil mi? Hadise anahatlarıyla aşağı yukarı Ömer Seyfettin'deki gibi geçiyor ama, yorumunuz değişiyor. Sözler, konuşmalar değişiyor.

Bir sürü şey getirdim. Mesela bir yerde diyor ki, Fer-

man'da... Her şey devlet içinde erimeli. Her şey devlet için...Her şey devletin muhafazası için. Çünkü eğer devlet olmasa insan da olmaz. Buna *Ferman*'da uydurma bir atasözü ile açıklık getirdim: "Olmaya insan devlet olmayınca. Bir de gene *Ferman*'da şu söz var: Şimdi hangi devlet içinde... ferdin erimesi?

Baba Devlet.

Ana Devlet ya da Baba Devlet.

"Devlet kerimdir, kulunu esirger. Nimettir, doyurur" fikri için. Böylesi bir devlet uğruna birey devlet içinde eriyerek bütünleşmeye rıza gösterir. Bir de *Topuz*'da şöyle bir söz var: Doğu devletlerinin ana prensibi olan Daire-i Adl dedikleri, Adalet Dairesi dedikleri şeyi getiriyorum. Tarama Sözlüğü'nde bir şey buldum, devlet üzerine, onu kullandım: "İl, ulus, memleket tutmak ulu bir iştir" diyor. *Topuz*'da bunu kullandım ve de "Devlet ulusun gözyaşı üzerine kurulmaz. Devlet kurulacaksa Adalet'le kurulur" bunu kullandım. Burada açıkça Daire-i Adl anlatılıyor. Onu açıklayarak, "Devlet kılıç ve bilgi eri ile yürür. Er mal ile tutulur. Malı, ulus üretir. Ulus adaletle vardır ancak" dedim. İşte bu demektir ki, devlet adil oldukça vardır. Böyle bir devlet içinde ferdin erimesi, ferdin her şeyiyle devlete bağlanması mümkündür. Ama buna karşılık devletin kişinin mutluluğu için her şeyi yapması ve yüklenmesi gerekir. Doğulu devlet anlayışının böylesi bir örneği Orhun Anıtları'nda belirlenmiştir: "Milleti diriltip besledim... Çıplak milleti elbiseli, fakir milleti zengin kıldım" deyişleriyle...

Yani bu, toplumcu, totaliter rejimlerde olduğu gibi hatta komünist rejimlerde olduğu gibi, fert bir devletin büyük mekanizması içinde bir parçadır. Devletin yükselmesi için, ferdin yitmesinin hiçbir değeri yoktur şeklindeki bir anlayış değİl...

Hayır. Böyle bir şey değİl. İlk Doğu devletlerindeki fert için devlet...

Ferdin mutluluğu için devlet, yani...

"Devlet kerimdir, kulunu esirger; nimettir, doyurur."
Bu devlet anlayışı için...

Yani, fert o zaman, o şekilde devlet için canını da verebilir. Ama savaşta, ama barışta...

Devlet içinde fert erir, erimekte... ama kişisel dinamizmini kaybetmeden, varlığını yitirmeden erime.

Yani bir nevi Nirvana'da erimek gibi...

Yani şu: Devlet, kurucu vasfını kişisel dinamizmden alan bir varlıktır.

Yani ferdiyetçiliğı silmiyor Nirvana'da artık birey yoktur; büyük ruha kavuşmuş orada erimiştir. Aslında ferdiyetçilik bir bakıma, devletin karşısında bir felsefe. Bu öyle değİl, ferdiyetçilikle devletçilik beraber yaşıyorlar.

Nasıl? Fert, göbek bağıını devletten koparmamıştır. Ama ayrıdır. Doğu toplumlarının, Doğu insanının tipik durumu, budur. Batılı insan "cordon ombilical"i, yani göbek bağıını koparmıştır, toplumdan, devletten... Kişiseldir, böyle değİl. Hem ayrıdır, hem devlet, toplum içindedir. Yani hem toplum içindedir hem de ayrıdır. Ve onu mesela *Pembe İncili Kaftan*'da şöyle belirttim:

Elçi Muhsin Çelebi, pembe incili kaftanı satın almak için tüm servetini veriyor; adeta götürüp atıyor. Kişi, devlet içinde erimiş, kaybolmuşsa, bu kişiliği gösteremez. Ama kişiliğini devletle özdeşleşmekte bulur.

Bu üç hikayeyi anlıyorum da, Topuz, Pembe İncili Kaftan ve Ferman'ı; fakat Diyet'i nasıl bir dördüncü öykü olarak koyuyorsunuz bunların arasına?

Diyet'te şöyle bir cümle var; Demirci Koca Ali, pazarlık etmiyor, malı teslim ettikten sonra, ne para verirse alıyor, "Ben kılıcı Devlet ve Allah aşkına yaparım" diyor. Bir yerde de şöyle bir şey ilave ettim: Yeniçeri subayı para veriyor ve "hakkını helal et!" diyor. Koca Ali diyor ki: "Kılıç kafir başı düşürmeden hakkı helal olmaz. Bundan başka, bu hikayede diğerlerinden farklı bir şey var. Koca Ali Usta, toplumdan kopmuş bir insandır. Göbek bağı kopmuş bir insan... Tek'dir; yabandır. Başına gelenler sırf bu yüzden olabilir. Yani diğer üç hikayeyi ters olarak tamamlayan bir öge var.

Yani burada da devletle bütünleşme var diyorsunuz?

Devletle... bu bakımdan, yani... şey için, ne bileyim ben... Yani fetih için kılıç yapması bakımından...

Fakat burada bir şey soracağım ben size. Televizyon yönetmenliği ile sinema yönetmenliği ayrı ayrıdır. Yöntemleri ayrıdır. Siz bunu nasıl bağdaştırıyorsunuz? Şimdi siz, sinema filmi yaptınız o güne kadar, biraz belgesel film de yaptınız belki... ufak tefek deneme olarak. Fakat televizyon filmciliği, benim bildiğim, ayrı öğeleri olan, ayrı yetiştirme tarzı isteyen bir şey. Nasıl bağdaştırıyorsunuz?

Ben televizyon filmi yapmıyorum ki, film yapıyorum.

Şimdi şöyle kabul edelim: Filmlerden biri televizyonda oynansa, nasıl seyredersiniz? Film iyiye ilgiyle seyredersiniz.

Televizyon için yapılan filmler var. Ve bunlarda da biliyorsunuz, mizansen daha basit, daha yalın, kişiler o kadar kalabalık değil. Efendim... belli planlardan ve belli kişileri alan bir televizyon filmi, böyle kendine özgü bir havası olan... ufak bir ekranda gösterilmeye göre hesaplanmış... yönetiminde de ona göre özellikler arzeden televizyon... serial filmler şeklinde oluyor, bu... yahut da efendim, yarı tiyatromsu falan filan... Geniş perde imkanlarının sağladığı şeyler televizyonda olmadığı için, değişiklikler var yani...

Var ufak tefek şeyler... Onu sezinliyorum. Bir kere görüntü yönetmenim benim Gani Turanlı'dır, bu filmler için... Ona dedim ki, "Resimlerin topluluğuna dikkat edelim bir kere; sonra geniş mizansenler düşünmeyelim!"

Çok kalabalık sahneler yani...

Çok kalabalık sahnelerim var ister istemez... Ama, önemli sahneler değil... Sonra ben tek resimlerden kaçınırım genellikle... Televizyonda biraz buna yer verdim. Yani tek: O konuşuyor, bu konuşuyor... ve amorslu resimlerden kaçınırım, genellikle... Onlara biraz yer verdim.

Tabii amorslu tarz biraz eski oluyor Televizyona da yatkın geliyor

Yatkın geliyor. Biraz kullandım onu, kaçındığım şey olmakla beraber, ama, gene pek bir şey değişmedi, çalışmamızda yani...

Sonra sizin üslubunuza da televizyon yatkın... Sinema anlayışınıza da pek aykırı değil yani, televizyondaki çalışmalarınız...

Ben biraz daha geniş çalışırım sinemada...

Daha "large" çalışıyorsunuz... televizyonda biraz daha toplu çalışıyorsunuz ama, esas itibariyle çok büyük değişiklik görmüyorsunuz. Sizin tarzınıza, üslubunuza da televizyon çalışmaları yatkın anlaşılan...

Sırası gelmişken ben burada bir şey söylemek istiyorum. Aklıma geldi. Son üç filmde, görüntü yönetmeni Gani'yle bir deneme yaptık. Onu sanıyorum kimse farketmedi. Yani onu açıklamak isterim: Çerçeve düzeni içinde insanı psikolojik boyutlarıyla değerlendirmek... Evvela problem şöyle ortaya çıktı: *Yaralı Kurt*'ta katili teşvik eden adamlardan biri, yani para veren adamlardan biri, sahte para vermiş. Cüneyt bu adamı arıyor. O da arandığını biliyor. Bir gün arabasına biniyor, arabasını çalıştırıyor; başını kaldırdığı zaman karşısında Cüneyt'i görüyor. Şimdi kamerayla Cüneyt'i göreceğimiz zaman... seyirci olarak nasıl bir etkilenme olsun? Bunu düşündük. Gani'ye dedim ki; "Cüneyt'i gör, fakat bu alış açısı, bir boy resmidir. Ama öyle bir boy resmi olsun ki, Cüneyt, burnumuzun dibindeymiş duygusu versin bize... Aslında çok önemli bir şey istedim. Şimdi: Hem boy resmi olacak, hem çok yakın bir resim olacak...

Nasıl olur bu?

Evet. Kamerayı hazırladı ve vizörde bir resim gösterdi bana... "Buna ne dersin?" dedi. Baktım. Hakikaten Cü-

neyt bütün boyuyla, bütün ağırlığıyla burnumuzun dibinde... Ve o resmi çektik... Çok başarılı oldu... benim için.

Nasıl oluyor, bu duyguyu nasıl uyandırıyor? Belki alış açısı, biraz daha aşağıdan alınarak...

Bilmiyorum. Onu Gani'ye sormak lazım... Biraz dediğiniz gibi olabilir. Hem boy çekimi hem de yakın plan gibi çok etkili... Şimdi, *Gelin'de*, *Düğün'de* ve *Diyet'te* de aynı yöntemi kullandık. Nasıl? Resimler geniş... çok geniş değil... Bir sürü insan var... Şimdi, oyuncunun öyle yakın bir resmi var ki... oyuncunun mahremiyetine girersiniz orada... Nefes alışını duyarsınız... göz kıpırtısını... gözünün kenarındaki kırışıklıklara kadar algıyorsunuz. Bu, bu resimler böyle büyük resimlerdir. Şimdi, Gani'yle öyle kompozisyonlar yaptık ki biz *Düğün'de* örneğin, bütün aile odada... Ve hepsine yakınız. Çok çok geniş ve uzak resimler değil. Öyle derli toplu resimler ki bütün ailenin yakın mahremiyeti içindeyiz davranışlarının...

Yani genel planda aldığınız halde, genel plan değil de sanki boy planı...

Daha da yakın etki bırakıyor...

Bunu nasıl sağlıyorsunuz?

Bunu Gani'yle anlaşılarak sağlıyordum. "İstediğim çerçeve budur" diyordum; "Bana bunu ver" diyordum. "Yani bütün aileyi görelim! Fakat bu çerçeve içersinde yaratılan etki çok yakın olacak" Bu resimlerin güzelliğinin kimse farkında değil. Ve üç filmde de bunları kullandım.

Evet. Yani şu halde iyi bir kaynaşmanız var Gani'yle...

Evet. Dügün'ü, Dügün'ü bilhassa bir daha görmek fırsatını bulursanız, bu açıdan bakınanızı rica edeceğim ve kimseye de açıklamadım bunları şimdiye kadar.

Olur. Bir daha bakarım... şimdi şu halde aşağı yukarı televizyon çalışmalarınız ve sinema çalışmalarınızdaki esaslar çıkmış oluyor. Ben başka bir şey soracağım: Filmler tamamlandı TV'de gösterildikten sonra ne gibi görüşler ortaya çıktı? Siz filmlerinizden memnun oldunuz mu?

Birtakım aydın çevreler faşızan buldular bu filmleri. Ben bu filmler için konuları seçerken, bir dönemin yazarlarının, özellikle Ömer Seyfettin'in dünya görüşünü olduğı gibi yansıtmayı hedef edinmiştim. Amacım onu yorumlamak değildi aslında. Bunlar Ömer Seyfettin'in o döneme has dünya görüşleriydi ki, o dönem İttihat ve Terakki'nin Türkçülük idealinin ve bunu en iyi ifade eden Ziya Gökalp'in başını çektiğı akımın edebiyattaki yansımasıdır. Buna bir nevi "Osmanlı Romantizmi" denebilir. Ben onu aynen yansıtmaya çalıştım.

Ama siz bunlara devlet-fert ilişkileri noktasından ayrı bir yorum da getirmiştiniz sanırım?

Bu yorum, Ömer Seyfettin'in öyküde açıkça belirtmediğı, ancak konusunda gizli olan ve ilk Türk Devletlerinin devlet anlayışında meknuz olan bir açıklama idi, diyebiliriz. Ve tarih boyunca ortaya çıkmış bir oluşumun vurgulanmasından ibaretti.

Sinemasal olarak, estetik boyutlarda, genellikle bu filmler hakkında sizin görüşünüz nedir?

TV'den zorunlu olarak birer saatlik filmler istendiğı ve

öyküler de kısa olduğu için bazı uzatmalara başvurduk ki, bunlar makas vurulup temizlenebilirdi. Bunlar dışında pek yapmak isteyip de yapamadığım şey olmadı. Kanıma göre, bugün de seyredilebilir filmlerdir.

Özelde, birinin diğerine nazaran daha iyi bir durumu veya kimilerinde isteyip de yapamadığınız bir şey var mı?

Türkiye'nin imkanları içinde, hepsinin de gereği yapıldı. Özellikle *Ferman*'da fırtınalı bir geceyi çekmek oldukça zordu. Ama başardık. Şunu yeniden belirtmek isterim: Ömer Seyfettin'in bunları yazdığı dönem, İmparatorluğun temellerinden sarsıldığı dönemdir. Balkan Savaşı yenilgisi, Trablusgarb'ın elden çıkması, Büyük Harp'teki Kanal Savaşı, Mezopotamya'nın elden çıkması bu dönemlerde millete yeni bir güç aşılama gayretine yol açmıştı. Meseleyi bu noktadan görmek lazımdır. Ancak bazı aydın takımı bunu göremedi.

Bir de şunu açıklamak isterim. *Ferman*'daki uzatmalar psikolojik bakımdan yerinde idi, ancak *Pembe İncili Kaftan*'da Muhsin Çelebi elçi olarak İran'a giderken birçok manzara gösterilmesi yersizdi. Kesilebilir. İran dönüşünde Çelebi'nin düşkün yaşamını filme almadığım için biraz zorunlu olmuştu bu uzatmalar... Bu bölümü filme soksaydım, gereksiz olacak; sarkacaktı.

TRT'ye girmeniz ve ayrılışınız üzerine neler söyleyeceksiniz?

TRT'ye ilkin 1968'de geçici bir projeyi gerçekleştirmek üzere girdim. Daha önce sözünü ettiğim Ömer Seyfettin'in "Eski Kahramanlar"ında dört öyküyü filme çek-

mek üzere.

Sonra 1978'de Halit Refiğ, Metin Erksan ve bana sözleşmeli olarak sürekli çalışma teklif ettiler. Üçümüz de kabul ettik. 1978 Haziranında işe başladık. 1979'da Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları*'nda onbir öyküyü filmleştirmeyi teklif ettim. Onaylandı. Bunlardan dördünü: *Emekli Başkan, Çekiç ve Titreşim, Kuma* ve *Isı*'nın 1979 sonuna kadar çekimlerini bitirdik. *Emekli Başkan*'da, katıldığı ilk ölüm cezası hükmünden duyduğu kuşku ile emekli olduktan sonra yaptığı bir araştırma sonucu işlediği adli hatanın bilincine varan bir yargıcın dramını sergiledim.

Kuma'da Almanya'dan dönen bir işçinin yanında bir Alman kadını ile gelmesi ile yarattığı huzursuzluk ve sebep olduğu dram veriliyordu. *Çekiç ve Titreşim*'de bir otomobil kaportacısının çevresel ve ekonomik baskılar yüzünden ruhsal bunalıma düşmesi işleniyordu.

Isı'da bir idamın infazı dolayısıyla hükümlünün geçirdiği son gece ve ölmeden önce yaşadığı duygular anlatılıyordu. Bu öykü beni çok etkilemişti: Ölüme giden mahkumun daha ipe çekilmeden önce elinin soğumaya başlamış olduğunu filmde ifade etmesi, idam cezası aleyhinde müthiş bir etki yaratıyordu. Başrolde Çetin Öner çok başarılı bir oyun çıkarmıştı.

Diğer projeler ne oldu?

Bir tanesini okulda (Mimar Sinan Üniversitesi Sine-TV Araştırma ve İnceleme Merkezi) öğrencilerle ciddi bir tatbikat olarak gerçekleştirdik. Adını da *Yerle Gök Arasında* koyduk. Şehirde çalışan birinin köyüne

dönerken genelevden eş olarak getirdiği kadını kapalı bir ortama sokuşuyla başlayan dramatik uyumsuzluk ve kadının ölümü, yani "yerle gök arasında" boşlukta kalışı anlatılıyordu. İsim güzeldi; hikayeye uyuyordu. Bunların hepsi gerçek olaylar. Adam sonunda öldürüyordu kadını ve köylüye soruyordu: "İstedığınız bu muydu?" diye.

Bu son filmin gerçekleştirilmesinde okulun öteki öğretim elemanları ile öğrencilerinden yararlandınız mı?

Hemen hemen tam bir profesyonel çalışması uyguladık. Okul çalışması değildi. Oyuncular sinemanın tanınmış oyuncularını idi. Halil Ergün ve Şerif Sezer gibi iyi oyuncular.... Görüntü yönetmenliğini İlhan Arakon, dekorlarını Duygu Sağroğlu gerçekleştirdi. Kameramanlığından tutun da ses, kurgu, diğer bütün işlemlerle öğrenciler ilgilendi. Kameramanlığını Şehir Tiyatrosu oyuncularından Zihni Küçümen'in kızı Oya Küçümen yaptı... Sinema-TV Enstitü'sünden yetişen...

Bu diziden TRT'ye yapacağınız öteki filmler neden gerçekleşmedi?

Onu tam olarak bilmiyorum. TRT yönetimi sık sık değişiyordu. İlk film adedi 11'den 7'ye indirildi. Sonra da çekilen dört bölüm de gösterilmedi.

Sizce bunlar, o zaman, neden gösterilmedi?

Bilirsiniz, oldukça karışık bir dönemdi. Seslendirmesi falan böyle bir dönemde bitti. Araya yaz girdi filan... Eylül'de de askeri müdahale oldu ve sosyopolitik ne-

denlerle... -O sırada idamlar infaz ediliyordu- öykünün biri adli hata ile ilgili; öbürü de ölüm cezasına karşı bir hava taşıdığından herhalde...

Sonra gösterilmelerine nasıl karar verildi?

O günden bugüne Türkiye’de çok şey değişti. Düşüncelerde bir yumuşama diyemeyeceğim ama, belki politik nedenlerle aradan beş yıl bile geçmeden, Anayasa bile tartışmalı hale geldi. Bu gibi nedenlerle herhalde ama, gene de dördüncü film *Isı* bir süre gösterimden alıkondu. Bundan dolayı TRT’yi suçlamıyorum. Bu TRT’yi de aşan politik bir karar. Ama herhalde yeni ve müsaait bir hava esti ki bu süre bittikten sonra *Isı*’nın da gösterimine, bir kısmı kesilerek, izin verildi.

Okulda yaptığınız filmi göstermek mümkün değil mi?

O seslendirme safhasında kaldı.

Seslendirme bitseydi, gerek okulun programlarında, gerek TRT’de gösterilebilirdi, sanıyorum.

Evet. Gösterilirdi belki...

Okuldan ayrıldıktan sonra ne gibi uğraşılarda bulundunuz?

Ötedenberi boş zamanlarda senaryolar yazardım. Bunların bazıları öylece kalmış; bazılarını da başka yönetmenler filme çekmişti. Örneğin Halit Refiğ ve Memduh Ün’le ortaklaşa yazdığım *Avare Mustafa*’yı ve William Irish’ten uyarlayarak yazdığım *Bire On Vardı*’yı Memduh Ün; *Yiğit Yaralı Olur*’u Ertem Göreç; *Hızır*

Efe'yi Mehmet Aslan; *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni yine Memduh Ün filme çekmişti. Filme çekilme olanağı bulamayan altı kadar da senaryom vardı. Son yıllarda iki senaryo daha yazdım: Halide Edip Adıvar'dan uyarlama *Kalp Ağrısı* ile Ömer Seyfettin'den uyarlama *Yalnız Efe*. Bunlardan *Yalnız Efe*'yi çekmem için teklif aldım. Ancak mevsim geçip kışa rastladığından ve çabuk bitirilmesi istendiğinden çekemeyeceğimi bildirdim. Sonra bir başkası, yeni yetişen gençlerden Kamil Renklidere filmi, yapımcı Esel-Erverdi firması adına çevirdi. Film, televizyonda da gösterildi. Başroldeki Melike Zobu'nun oyunu, filmi seyredilir hale getirmişti.

Bu iki senaryonun kısaca konusu?

Halide Edip'in *Kalp Ağrısı*, Kurtuluş Savaşı'nın bittiği yıllarda geçen bir aşk öyküsü... Ömer Seyfettin'in *Yalnız Efe*'si, babası öldürülen Ödemişli bir yörük kızının erkek kılığında eşkiyalığa soyunup intikam almasının öyküsüdür.

İlk senaryonun çekimi düşünülmüdü mi?

Düşünüldü. Onu ben çekmeyecektim. Yusuf Kurçenli çekecekti. Teklifi de getiren oydu, zaten... Proje gerçekleşmedi. Nedenini bilmiyorum. Belki de TV'deki yeni yönetimin projeye ilgi göstermemesidir.

Emeklilik süresince başka ne gibi uğraşlarınız oldu?

Bir fotoroman senaryosu yazdım. Kapsamlı çok güzel bir senaryo oldu. Yunus Emre adlı bu senaryoyu Fevzi Tuna Milliyet için fotoroman haline getirdi.

Biraz da son uğraşınızdan: İstanbul'un Dört Mevsimi'nden söz edelim: Proje nereden geldi? Nasıl gerçekleşti?

TRT'nin belgesel bölümü, benim sinema yaşamım üzerinde bir belgesel yapılması için öneri getirdi. Bir yönetmen (Sunar Aytuna) tayin etti. Çalıştık. Gerçekleşti. TV'de de gösterildi.

Belgesel bölümü müdürü Muhsin Mete, bu arada, benim, ayrıca bir belgesel film yapmamı düşündüğünü söyledi. Belgesel benim eski bir tutkumdur. Bir proje getirmemi istedi. Düşündüm: Konu olarak, doğup büyüüp yaşadığım bir İstanbul belgeseli bana çok çekici geldi. Onu teklif ettim; kabul ettiler. Böyle doğdu.

Bu projenin ayrıntıları üzerinde bilgi rica edeceğim...

Başlangıçta üç bölüm olarak düşündük projeyi Sunar Aytuna ile birlikte: Birinci bölüm *İstanbul Bir Şarkıdır* adını taşıyacak. Çok genç iki insanın birlikte oniki saatlik arkadaşlıklarının hikayesi... Kız, hastalık geçirmiş... Uzun süre rüya ile gerçek arasında yaşamış. Nekaleti sırasında bir gün kimsenin haberi olmadan evden çıkıverir... Rastlantı sonucu bir oyuncakçı dükkanında babası yokken dükkanı bekleyen bir gençle karşılaşır. Bu iki insan oniki saatlik bir arkadaşlık yaparlar...

İstanbul'la alakası ne?

Yok. Olay İstanbul'da geçiyor, başka bir şey yok. Dolaşısıyla İstanbul şöyle gösteriliyor. Mesela, yağmur mu yağıyor? Yağmurun İstanbul'a ne getirdiği anlatılıyor

(Su baskını, seller gibi...). Mesela kız çiçek mi alıyor? İstanbul'da çiçek yetiştirenler, mezatlar v.s. anlatıp birden hikayeden kopuluyor. Merdivenli bir sokaktan mı iniyorlar? Böyle sokakların durumu anlatılıyor. Aslında filmle ilgisi yok. Diğer üç hikayede de aynı yöntemle atılan ilmiklerle kumaşın dokunması düşünülüyor.

Öteki bölümler nedir?

İkinci bölüm: *İstanbul Bir Özlemdir*. Burada da bir emekli ile eski bir tiyatro oyuncusunun geçmişte olduğu gibi yeniden biraraya gelmelerinin öyküsü anlatılıyor.

Gene aynı yöntemle İstanbul'la ilişki kuruluyor: Mesela köprüler, yapılaşma, mesela Boğaz sırtlarının yapılaşması, mesela üst geçitler gibi İstanbul'a atılmış ilmikler var.

Üçüncü bölüm *İstanbul Bir Kavga*dır adını taşıyor. Burada da kırsal kesimden gelmiş bir ailenin İstanbul'da tutunma çabası anlatılıyor.

Tıpkı daha önceki Göç Üçlemesi'nde olduğu gibi, değil mi?

Evet.

Bunun ele alınması farklı mı?

Gene burada da İstanbul'un yaşam biçimine atılmış ilmikler var. Mesela çalışan çocuklar, mesela hizmet kesimi diyebileceğimiz havadan para kazanma yollarındakiler: Jeton, otobüs bileti satanlar, seyyar meyve satıcıları, işportacılar gibi... Bir de halden çöplüğe kadar İstanbul'un beslenme olayı ele alınıyor.

Ana proje gerçekleşip çalışmaya başladıktan sonra doğdu kafamda... Bu da aslında bir deneysel çalışma olacak. Şimdiye kadar hiç denenmemiş bir biçim düşündüm: Konusu yok. Sesli bir açıklama (yani koman-ter) yok. Görüntü olarak verdiği şey şu: İstanbul'un güzel doğasından başlayan bir sözsüz anlatım... Gide-rek cehennemleşen 6 milyonluk bir metropol olarak İs-tanbul'un şimdiki durumu... Adı, *Doğuş* olacak.

Bu bölümü daha çekemediniz, değil mi?

Çektim. Karışık çalışıyoruz. Bir avcılık bu, rastgele olu-yor sokağa çıkışımız. Mesela iki gün önce çektiğim Av-cılar'daki Luna Park sahneleri, *İstanbul Bir Şarkı-dır*'ın konusu içinde...

Tümü ne zaman bitirilip gösterilebilecek acaba?

1990'a geçmeden gösterilebileceğini sanıyorum.

Yardımcı elemanlarınız kimler?

Görüntü yönetmeni Gani Turanlı, asistan ve projeyi yürüten Sunar Aytuna. Kurgu Hasan Bektaş. Filmler yarı belgesel olmakla beraber, dramatik öğeler de taşı-yacak. Bundan dolayı, *İstanbul Bir Şarkıdır*'da Hakan Sepetçi ve Nalan Usta; *İstanbul Bir Özlemdir*'de Ayla Algan ve Haluk Kurtoğlu; *İstanbul Bir Kavgadır*'da Mustafa Yavuz ve Yaman Tarcan başrollerde... Her üç bölümde yardımcı oyuncular arasında: Güler Öktem, Orhan Çağman; Ahmet Kostarika (Turgutlu), Ayşegül Aldinç; Ülkü Ülker, Füsün Demirel Şen, Meral Çetin-

kaya, Yavuzer Çetinkaya, Serra Yılmaz, Hikmet Karagöz gibi sanatçılar katkıda bulundular. Benim çekimlerim bitmek üzere... Sunar Aytuna yönetiminde ikinci takım işi yürütüyor. Onlar tamamlayacak. Benim direktiflerimle... Sunar ve görüntü yönetmeni Çetin İmir daha çok tamamlayıcı çekimler yapıyor. Ben bazılarında bulunacağım. Eylülde kurgu tamamlanıp seslendirme yapılıncaya Aralık '89'da bitmiş olacak.

IV. BÖLÜM:

Sinema ile İlgili Görüşleri

1. Sinema Üstüne Genel Görüşleri; 2. Etkilenmeler ve Etkilemeler; 3. Sinema Edebiyat İlişkileri; 4. Eğitimle İlgili Görüşleri; 5. Aldığı Ödüller.

Sizin sinemanız hakkında filmler üzerinde ayrı ayrı durarak, bir fikir edinmiş olduk. Şimdi daha genel bahislere geelim! Bütün sinemanıza özgü olarak bazı hususları soracağım. Bunlardan birisi şu: Ulusal Sinema fikri size nereden geldi? Ve sizin Ulusal Sinema görüşünüz nedir? Bu arada tabii Kemal Tahir'le ve onun çevresindeki diğer arkadaşlarla ilişkileriniz nasıl oldu?

Şimdi efendim Ulusal Sinema şöyle... '66'da ben *Hudutların Kanunu*'nu çevirip geldiğim zaman Halit Refiğ ve Metin Erksan'ın, Kemal Tahir Bey'le yakın dostlukları ve ilişkileri vardı. Kemal Tahir Bey, bu problemi ortaya koyan ilk yazardır. Ve yalnız sinema için değil bütün sanatlar için kaynaklarınıza bir dönüş gerektiğini ve tarihimizin iyice yeni baştan elden geçirilip...

Yani yeniden Osmanlı olalım değil...

Değil. Katiyen böyle bir şey söz konusu değil...

Ama... ama... bu, şu devlet kuran insan olarak Osmanlıların'nın yaptığı ve tarih boyunca Türklerin nasıl devlet kurduğu... nasıl devletle fert bütünleşmiştir... bunu göz önüne alıp da bugünkü durumumuzu tashih etmemiz lazım geldiğini vurguluyor. Yoksa Osmanlı olalım değil.

Hayır. Ama bu neticeyi görüp bundan ilham alarak ileriye atılımı ve eski kaynaklarınıza dönüp oradan birçok şey getirebileceğimizi... Eski tarihimize ve eski kültürümüze... bir balta alıp ortadan kesip atıp yeni baştan başlamanın Türk toplumu için mümkün olmadığı; çağdaşlaşmak veya bugüne paralel birtakım şeyler aramak gerektiği düşüncesinin yanibaşında geçmişin de-

ğerlerinin de hesaba katılmasının yararlı olacağı görü-
şüdür. İşte o zaman ben sezinledim ki... *Hudutların*
Kanunu'nda doğru bir yere basmışım... İçgüdümle...
Ve ondan sonraki filmlerde bunu bilinçli olarak ele al-
dım. Yalnız Halit'in de işaret ettiği gibi... *Gökçeçi-*
çek'te bir şeyi atlamışım... Eğer orada bu açıdan, yani
ferdin toplum lehine kendini feda etmesi, toplumla bü-
tünleşmesi yahut kendisinin çıkarlarından vazgeçmesi
temasını işleyebilseydim Halit'e göre daha başarılı ola-
caktı.

Şu halde Ulusal Sinema ne oluyor buna göre, şimdi?

Ulusal Sinema, eski kaynaklarımıza eğilerek, eski kül-
türümüzün değerlerini bugüne getirmek ve bugün onla-
ra dayanarak yeni bir sanat kurmak... olmak gereki-
yor.

Bu arada mesela Karagöz, Meddah, Ortaoyunun-
dan esinlemek kültür bakımından mümkün.

Mümkün ama... şimdi sinema sahasında... ulusallaş-
mak yalnız sinema sahasında değil... bütün sanatlarda:
Resmimizde... ondan sonra edebiyatımızda, tiyatromuz-
da... ki tiyatromuzun gerçekten... eğer tiyatromuz bu-
gün bocalıyorsa, bu kaynaklara el atmadığı için bocalı-
yordur... Ben öyle sanıyorum ki, bu işte ilk uyananlar
biz sinemacılar olduk... Ve ilk tatbik edenler sinemacı-
lar oldu. Ve öyle sanıyorum ki, yaptığımız filmler, se-
yirciye ulaştı.

Bu arada siz... yani Tarık Dursun Kakıncı'nın söyle-
diği, "Bizde yerli film yapıldı; fakat Türk filmi ya-

pılamadı" fikrine iştirak etmiyorsunuz.

Hayır. Ben...

Türk filmi yapılmıştır. Ama daha iyileri yapılacaktır, başka... Ama bizim Türk filmi diyebileceğimiz bizim davranışımızı getiren, bizim üslubumuzu vurgulayan filmler yapılmaya başlanmıştır...

Başlanmıştır... ve iyi örnekleri vardır.

Bunlara bazı örnekler rica edeceğim...

Şimdi... mesela... Halit'in *Haremde Dört Kadın*'ı... Yine Halit'in *Bir Türk'e Gönül Verdim*'i... Benim son filmlerim... ondan sonra Atıf Yılmaz'ın *Yedi Kocalı Hürmüz*'ü, Kuma'sı diyebilirim. *Yedi Kocalı Hürmüz* çok ilginç bir film. Çerçeve açısı, resim kompozisyonları bakımından çok ilginç filmidir. Ben onun üzerinde çok duruyorum. Metin'in (Erksan) filmleri içinde *Kuyu* var, *Sevmek Zamanı* var. Bunlar önemli Türk filmleridir.

Metin'in Susuz Yaz, Yılanların Öcü, Gecelerin Ötesi gibi filmleri var. Acı Hayat yahut da Suçlular Aramızda. Ama bunların bazıları biraz fanteziye kaçıyor

Evet. *Acı Hayat*'la *Suçlular Aramızda*. Başka bir şey... Fakat öbürleri...

Evet. Bunlar, yani Atıf'ın, Halit'in, Metin'in yaptığı bu filmler, sizin yaptığınız bazı filmlerle pekâlâ Türk sinemasının varlığındaki çarpıcılık görülmüştür. Bugün bu filmler Paris'te gösteriliyor, Londra'da gösteriliyor, Kartaca'da mansiyon alıyor, Almanya'da ödül kazanıyor. Taşkent'e gitti, Tahrân'a gitti bu filmler

Ve tabii bu arada Yılmaz da var.

Yılmaz Güney'in filmleri var, tabii... Yalnız şimdi bakın, Yılmaz Güney'in filmlerinin getirdikleriyle sizin getirdikleriniz arasında bir tavır farkı var. Şimdi o... o... biraz daha Yeni Gerçekçiliğe yakın... efendim... ve daha biraz Marksist sinemaya yakın bir tutum içinde... sizinki ise öyle değil, ikisi de başka...

İşte esef edilecek bir şey var ki... Yılmaz aslında çok yanlış olarak o yola itilmiştir. Ve bunu Yılmaz bir sınıf bilincinde yapmıştır, bilinçsiz yapmamıştır. Ama Yılmaz, çok daha başka ve güçlü, gerçek bir halk sineması da yapabilirdi. Bir sinemanın halk sineması olması için ille Marksist tez getirmesi şart değildir, yani... Şart değildir ama, Yılmaz belli bir çevrenin etkisi altında kalmıştır diyebilirim yani... Bilmiyorum... Tabii bu tartışılabilir, ama, yaptığı filmler... yaptığı filmler ben-
ce önemli filmlerdir. Ve Yılmaz büyük bir sinemacıdır.

Sinema duygusu çok kuvvetli...

Sinema duygusu... Tepeden tırnağa, oyuncu olarak, senaryocu olarak yönetmen olarak iyi bir sinemacıdır. Yani güçlü bir sinemacıdır.

Ama sizin yaklaşımınız onunkinden ayrı...

Ayrı olabilir. Ama bu sinema Türk insanının meselesini ortaya koyuyor.

Evet mesela Türk insanını tanıtmak bütün dünyaya, Türk filmi yapmak mühim olan... Evet herkesin bir üslubu olacak...

Evet. Ve sanmıyorum Yılmaz'dan sonra kolay kolay o güçte bir sinemacı gelsin...

Aşağı yukarı Ulusal Sinema üzerindeki görüşleriniz bu... İsterseniz şimdi biraz sinemada dilden... Yani sinema görüntü dili değil de... sinemada kullanılan dilden söz edelim. Biraz, bir nebze dokunmuşunuz. Sonra yine geliriz demiştik. Şimdi... diyaloglar için kaynaklar... bunları tespit etmiştik zaten ama, yine bir kere daha derli toplu bir şekilde bunun üzerine dönelim.

Görüntü dili için... görüntü dili için... diyebilirim ki... *Hudutların Kanunu*'nda... *Orman*'da ilk sezgiyle vardığım neticeyi *Hudutların Kanunu*'nda bilinçli olarak uyguladım.

Daha önce de Yalnızlar Rıhtımı'nda olsun, diğerlerinde olsun, bazı denemeleriniz olmuştur.

Orda ama... Bu... bu... ikinci dönemdir. Daha başka... tercih edilir. Bugün de aynı şeyi sürdürmekteyim. Ve benim gerçek sinema dili anlayışımın bu olduğuna inanıyorum...

O halde burada yeri gelmiş oluyor. Madem ki görüntü... isterseniz görüntü diline sonradan dönelim de... Siz sinemada dil ve diyalog üzerinde ne düşünüyorsunuz, onu anlayalım.

Dil ve diyalog üzerinde söyleyeceğim şudur: Halk kaynaklarıyla... kaynaklarımızdan... bir sürü kitaptan, atasözlerinden yararlandım. Olmadı, kendim atasözü icade ederek...

Yalın ve ekonomik bir dile ulaşmaya çalışıyorsunuz.

ve halk şairlerimizden almışımıdır. Hatta... Hataî'den... Şah İsmail'den yararlanmışımıdır. Hataî'nin şiir-

lerinde nefis bir Türkçe vardır. Ondan da yararlandım... Pir Sultan Abdal'dan da...

Masallar?

Masalların dilinden de yararlandım. Ekonomik ve gayet kısa anlatım. Evet sinema işte o.... ekonomik anlatımı... çerçeve düzeni açısından, mizansen düzeni açısından... sinema diline de aktarmışımıdır. Yalnız konuşma diline değil...

Yani görüntü dili olarak da sinemada ekonomik anlatım şart... Ona paralel olarak konuşmaların, diyalogların da ekonomik olması, yalın olması, kısa ve özlü olması lazım... ki bunu getirmiş oluyorsunuz... Belgesel film çalışmalarınız hakkında zaten daha önce konuşmuştuk. Öte yandan fotoroman çalışmalarınıza önem vermediğinizi, bunun bir geçici durum olduğunu...

Rezil bir iş olduğunu söyleyebilirim yani...

Evet. Söylemişsiniz. Tiyatro çalışmalarınızı da anlatmıştınız. Bazı notlar da almıştım ben. Şimdi geldik... sinema anlayışınıza ve sinema dili olarak, yani görüntü dili olarak sinemadaki tavrınıza... ki, bu eleştiriliyor bir taraftan. Diyorlar ki artık arkaik olmuştur... Çağdışı bir sinema görüşüdür bu. Durağan, durgun bir sinemadır. Bu sinema, bugünkü sinema görüşüne yatkın değil, diyorlar. Bunlara karşı söyleyecekleriniz? Yani sinema anlayışınız, görüntü dili anlayışınız nedir? Ve bu, kendinize özgü tavrınız sinemadaki, eleştirilen tavrınız hakkında söyleyecekleriniz nedir?

Şimdi... evvela şuna cevap vermek isterim. Bugünün sinema anlayışına uygun değildir, dendiği zaman, sinema anlayışı bir modaymış gibi bir anlam çıkıyor. Bunu ben anlamsız bir iddia buluyorum. Yarının sineması

bir başka türlüdür, dünün sineması bir başka türlüydü. Böyle bir şey olmaz. Bir anlatım yolu vardır. Ve bu anlatım yolu içeriğine uyuyorsa bu ister dün olsun, ister on sene sonra olsun, hep aynıdır. Yeter ki oyuncu davranışı aykırı gelmesin seyirciye. Anlatım dilinin modası yoktur. Ben bunu söylemek isterim.

Yani herkesin kendine göre bir üslubu vardır... bir davranış tarzı vardır.

Evet öyle. Durağanlığa gelince; çevrelemenin çarpıcı olmaması, resimlerin kısa ve hareketsiz olması, sinemada hareketi engellemez. Sinemada hareket getiren unsur dramatik yapımın gerilimidir. Bir tek... ne bileyim... doksan metrelik yahut üç dört dakikalık durağan bir sahne bile en hareketli sanılan bir film parçasının üç dakikalığından çok daha hareketlilik duygusu verebilir.

Biraz daha açıkklar mısınız, bunu?

Nasıl anlatayım? Dramatik yapı öylesine bir gerilim noktasına gelebilir ki bunu siz olduğu gibi, kamerayı koyup oyunu on dakika sürdürebilirsiniz. Hareketliliği getiren budur. Bu olayın akış temposudur hareketliliği getiren. Yoksa resimlerin kısalığı, resimlerin çarpıcılığı hareketlilik getirmez. En kısa resimli bir şey, kamera hareketleri çok olan bir şey son derece durgun ve öldürürcesine can sıkıcı olabilir.

Yani siz bu noktaya zaten vaktiyle çok hareketli çekimlerden ve çok hareketli kurgulardan geldiniz.

Onları zaten yapmışım ben, vaktiyle...

*Bu noktaya geldiniz ve anladınız ki sizin içeriğini-
zi anlatacak en iyi şekil, en iyi anlatım tarzı, bu-
dur Ve bu biçimde siz, anlatacaklarınızı en iyi şe-
kilde anlatabilirsiniz.*

Durağanlık meselesine gelince, orada hata var. Çünkü ben bu biçimi seçtim. Bu biçimde durağan film de yapılabilir, hareketli film de yapılabilir. Durağanlık ve yalın hareketlilik; öğeleri başkadır. Çünkü çerçeve yalınlığı ve kamera hareketsizliği sorun değildir. Dramatik aksiyonun gerilim ölçüsünde; gerilim sürükleyiciliği ölçüsünde film hareketlidir. Koşan insanlar, hızlı planlar, hızlı zoom'lar, kısa kısa resimler hareketlilik getirmez. Şart değildir bunlar bir filmi hareketli yapmak için.

Hatta bazen bunlar birer cambazlık, birer madrabazlık gibi oluyor.

Ben bir nevi şantaj kabul ediyorum. Ama bu bir üsluptur. Kendisi de diyebilir ki... ben seyirciyi etkilemek için her türlü çareye başvururum, derse... Ona da şap-kamı çıkarırım. Bu bir kişisel üslup meselesi.

Bir de şöyle bir şey var: Gerek Marksist felsefede, gerekse genellikle estetik kaideler, kuramlar icabı denilir ki, bir şeye, anlatılmak istenilen bir şeye bütün sanatlarda verilen şekil, onun içeriğinden gelen bir şeydir Yani, her içeriğe göre bir şekil. Her mazrufa göre bir zarf ortaya çıkıyor.

Evet. Nasıl *Orman* filminde, filmin baş tarafında ben elimde olmadan, insiyakınla onun getirdiği içerik dola-yısıyla yalın ve sade bir çerçeve düzenine varmışsam, kendiliğinden, aynı şekilde bu işlediğim üç film *Hudut-*

ların Kanunu, Ana ve Kızılırmak da zaten o biçimi kendiliğinden getirmekte. Bizim insanımızın da davranış, konuşma tarzı o içeriği, o biçimi getirtmekte.

Yani, bizim insanımıza has yalınlığı...

Sonra bir şey daha var: Batılı çerçeve düzeninin bizim çerçeve düzeninden farklı olması gerekir. Onların bin küsur yıllık bir resim gelenekleri var. Bizim resim geleğimiz başkadır. Nasıl onlarınki gibi çerçeve düzenleyebiliriz?

Yani tamamen kendi insanımıza, kendi insanımızın davranışlarına, yalınlığına göre.

Bir Türk minyatürü ile İran minyatürünü ayıran farklar nelerse, Türk filmindeki çerçeve düzeniyle Batı filmindeki çerçeve düzeni arasında da öylesine fark olmak gerekir.

Bu noktadan ele aldığımız zaman bazı yönetmenler hakkında, özellikle Osman Seden hakkında birçok eleştirmen "Biçimcidir" der. "Öz yok, biçim vardır onda" derler. Osman Bey'e ben bunu sordüğüm zaman, bana "Nasıl olur Alim Bey" dedi, aynen bu tabirle; "bir şeyin anlatmak istediğı neyse, ona göre bir... o içeriğe göre bir şekil alır" dedi. "Ben de çeşitli şekiller ortaya koyuyorum. Rasgele değil, bir içeriğı anlatmak için, kendime göre ele aldığım konuyu anlatmak için. Yani böyle olunca, ben sırf nasıl şekilden ibaret olurum? Bunu anlamıyorum. Nasıl şey bu?" dedi.

Şimdi Osman bu savunmasında haklı. Televizyonda yenden *Düşman Yolları Kesti*'yi gördüm. *Düşman Yolları Kesti* bizim Kurtuluş Savaşımıza ait bir film. Kurtuluş Savaşımızda bizim insanlar sözkonusu olmak ge-

rek. Orada biraz "western" filmlerindeki insanlar vardı. Osman isteseydi, daha başka bir biçim arayabilirdi kanısındayım. Filmin gerilimini -belirli bir gerilim de vardı- biçimlere dayanarak sağlamak istemiş. Halbuki daha başka bir yol bulabilirdi. Osman kendi savunmasında haklı olabilir. Ama buna ne der, bilmem. Ben onların, başkalarının iddiasında değilim. Ama burada bir gerçek var ki... Orada bütün gerilim biçimle sağlamak isteniyordu.

Zaten Osman o şekilde eleştirildi. Yani "western" filmine benziyor diye.

Evet, biraz. Maalesef... biraz... Mesela *Bir Avuç Toprak* öyle değildi.

Namus Uğruna da öyle değildi.

Evet. O, *Namus Uğruna*... orada da öyle değildi. Fakat *Düşman Yolları Kesti*'de dramatik gerilimi sırf biçime, birtakım bakışmalara, birtakım resim çerçevelemelerine bağlamıştı.

Ama bir filminden örnek veriyorsunuz. Genel tutumu itibariyle ben size sorsam?

Genel tutumu için bir şey diyemem.

Filmlerinin hepsini görmediniz...

Bütün filmlerini görmedim. Az filmini gördüm yani...

Evet... Ama dediği fikir itibariyle doğru. Yani içeriği neyse, bir eserin ona göre şekil alması... Elma, armut nasıl şekil alıyorsa, tabiatla da var bu...

Peki ama şimdi...

Bir böcek nasıl şekil alıyorsa... İhtiyaçlarından onun... yaşamının zorunluluklarından gelen... basitse yaşamının gereksinimleri, basit bir şekil alıyor... Çok mürekkepse, insan gibi mesela çok karmaşık oluyor.

Savunmasına bir diyeceğim yok. Ama işte *Düşman Yolları Kesti*, üç kişi arasında geçen bir olgu. Belki de ister istemez, haklı olarak biçimciliğe kaçmıştır. Yani gerilimi biçimle vermiştir ama... dramatik durumlar var. Onlardan da faydalanabilirdi, ki bir yerde, ben çok etkilendim. Bir köye geliyorlar da ne tarafı tuttukları belli değil. Evet, o köyde, dramatik durumun getirdiği ve biçim olmayan, biçime dayanmayan bir gerilim var. Pekâlâ, isteyince oluyor.

Ama o filmde mesela insan, Türk insanının davranışları var mı? Bir de o, kahramanlarının davranışı...

Değil. Çünkü o biçim o davranışı hazmetmez. Türk insanının davranışını hazmetmez.

*Zaten Türk insanının davranışını getirse, o biçimi daha rahat bulacaktı. Onu kavrayamadığı için biçime tam ulaşamadı. Ve tutarsız bir biçimciliğe girdi. Aşağı yukarı böylece dil ve üslup sorunları belirlenmiş oluyor. Şimdi bir başka bahse girmek istiyorum: Etkilenmeler ve etkilemeler bahsine. Yani siz, baştan beri acaba ne gibi kaynaklardan, ne gibi şeylerden etkilendiniz sinemanızda? Çünkü herkesin hayatında etkilenecekler vardır. Bunu kimse inkar edemez. Bunu bir derleyip toptasak "Etkilenmeler ve Etkilemeler" başlığı altında. Nelerden etkilendiniz? Kaynak olarak, oyuncu olarak, mevzu olarak, fikir olarak? Sonra da, sinemanız geliştik-
ten sonra, hatta ilk döneminizden itibaren çevrenizi etkilemeye başladınız... Geçen gün bir konuşma-*

da da söylediğiniz gibi... bu etkilemelerden birisi Türk Sinemasında Türk davranışını getiren, Türk üslubunu getiren bir yönetmenlik bahis konusu oluyormuş... Yabancıya öykünmeden... "Lütfi Bey bize bu örneği verdi. Biz de bu örnek üzerine kendi üslubumuzu mümkün merteye getirmeye çalışarak... biz de bu davranışa katılalım!" fikri var. Bu bakımdan... Özendirme... etkileme...

Buna benzer Halit'in bir sözü var. "Lütfi Usta bize nasıl film yapılacağını öğretmişti. Şimdi de nasıl Türk filmi yapılacağını öğretiyor," diye... *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak* için yazdığı bir yazıda...

Ya... Bunu açıkça ifade ediyor. Nitekim kendisi de bana açıkça söyledi: "Metin Erksan hariç" dedi. *Metin Erksan* için "Bizde biraz" dedi; "şey çocuktur yani... dahi çocuktur"

Evet öyledir. Ben de...

"Öbürleri... hemen hemen hepimiz" dedi, "biz" dedi, "ilk denemelerimizde Lütfi Bey'den etkilendik" Bu arada, yine bir anektodunuzdan söz ederken... bir vesile ile bazı mevzuları kendisine izah ederken bazı teknik konularda da kendisini aydınlattığınızı, dolayısıyla o yoldan etkilenmiş olabileceğini ima etmişti. Ama öte yandan gerek Tanrının Bağış Orman, gerekse Gökçeçiçek üstündeki görüşleriyle onun da sizi etkilemiş olduğunu bazı vesilelerle siz anlatmıştınız. Şimdi bu çerçeve etrafında evvela, baştan beri etkilenmeler nereden geliyor? Bir kere mesela, İbrahim Serpil, sizi etkileyenlerden biri miydi?

Bu etkilenme arkadaşlıklarım, dostluklarım çerçevesinde olmuştur. Kendi kendimi yetiştirmemde, örnek olarak arkadaşlarımı almışımıdır ve onlardan çok faydalanmışımıdır. Orhan Hançerlioğlu'ndan olsun, Şakir Sırma-

lı'dan olsun, İbrahim Serpil'den, Halit'ten olsun, Kemal Tahir Bey'den olsun. Ama o, dostlukla değil de, daha ziyade, kitaplarından ve fikirlerinden etkilemelerle fayda sağlamıştır. Böyle etkilenmelerim olmuştur ve biliyorum bütün insanların hayatında bu gibi etkilenmeler vardır.

Hatta Kemal Tahir dediniz de, aklıma geldi; bazı filmlerde Kemal Tahir'in romanlarındaki konuşmalara benzer konuşmaları, kahramanlarınıza söyletiyordunuz...

O hataya bir kere düştüm ve uyandım. Ve o zaman kendi kendime, "Bu, tatsız bir özentî olacak, dedim. ve daha gerçek, daha doğru kaynaklara yöneldim.

Şu halde var bazı etkilenmeler... Zaten uzun uzun konuşmalarımızdan da bunlar çıkıyor.

Yalnız şunu söyleyebilirim ki... Nasıl sinemadan etkilendim, bunu söyleyemem. Bu, işte, şimdi, şöyle... ben kendim için bunu tatbik ettim. Sinema, sinema yapmak isteyen biri için kötü bir mekteptir, yanlış bir mekteptir. Yani sinemaya giderek sinema öğrenmeye kalkmak büyük bir tehlikedir.

Ama, bizde birçok yönetmen, bilhassa dublaj yönetmenliğinden sinemaya geçenler, kare kare gördükleri filmlerin etkisi altında kalarak sinemaya yöneldiklerini söylüyorlar.

Ama işte o kadar kalmışlardır onlar... Onlardan hiçbirisi... ilerleyemezler. Ne Atıf'tır, ne Halit'tir, ne Metin'dir... Ne bilmem nedir... Yani tehlike orada. Bu tehlikeyi ben ta baştan sezdim.

Yani sinema sinemadan öğrenilmez. Sinema insanın damarında varsa... Sinema duygusu varsa...

Varsa, odur...

Ama, bilinçaltınızda... gördüğünüz filmlerden bir şeyler kalabilir...

Belki bir şeyler kalmıştır.

Genel kültürünüzde, sanat anlayışınızda bir şey kalır ama öykünme, açıkça öykünme, fayda getirmez diyorsunuz...

Bu, şeye benzer... okuma yazma biliyoruz. Niye şiir yazmıyoruz? Hadi şiir de yazalım bakalım! Sinemanın tekniğini öğrenmekle sinema yapmaya kalkmak... Ve sinemayı... sinemanın tekniğini de sinemadan öğrenmek, bir insana bir şey kazandırmaz.

Yalnız şu var: Biz şiirleri, romanları okumakla, iyi bir romancı, iyi bir şair olamayız. Ama yaratılışımızda varsa olur. Ayrı bir çalışma da gerek. Somerset Maugham'ın bir romanında, Şeytanın Kurbanları'nda (Of Human Bondage) bir şey vardır: "Her insan" der, "okuduğu kitaplar, dinlediği masallar, ninniler; gördüğü, konuştuğu insanlar, gördüğü filmler, tiyatrolar, dinlediği müzikler, neyse... bütün bunların sonucudur"

E, tamam, bütünüyle edindiği kültürdür, demek lazımdır...

Evet. Kültür... kültür oluyor. Belli bir kaynağa öykünme, aynen onu taklit etme değil. Edinilen kültür birikimi oluyor. Sizde de sinema duygusu varsa, sinemanızı ortaya koyabiliyorsunuz...

Yalnız şu var: Sinema çok etkili bir sanat olduğu için,

özellikle sinema seyretmekten kaçınmakta fayda var. Yani sinemanın belli klasiklerini, değerli eserlerini görmemek değil... Ama sinemayı sinemadan öğrenmeye kalkmak tehlikelidir, demek istiyorum.

Şimdi şu halde, aşağı yukarı etkilenmek konusuna belli bir boyut getirdik. Siz de güzel özetlediniz. Benim şimdi burada öğrenmek istediğim, sizin biraz daha açıklamanızı istediğim bir taraf var. Siz bir tavrınızla, sinemayla ilişkili bir tavrınızla, özellikle Kanun Namına'yı çevirdikten sonra Türk insanının meselelerini, kendi çevresi içersinde Türk insarını incelemek gibi, sinemayı bu yolda kullanmak gibi bir şey getirmiş oluyorsunuz, yani bir yöntem yahut da bir fikir, bir davranış getirmek istiyorsunuz. Bu, gençleri aşağı yukarı demin de söylediğim gibi, iki yönden etkiliyor: Birisi biz de Lütfi Bey gibi yapalım. Türk insanını, kendi çevresi içersinde, kendi davranışlarıyla verelim! Bunun olması lazım. Zaten sinemanın gayesi icabı, ona göre biçimleri, herkesin kendi üslubu içinde bulmasıdır. Bunun dışında ayrıca, sizin getirdiğiniz bazı yöntemler var. Yani, yeni yeni teknik kullanışlar... Bir de bundan etkilenmeler var. Şimdi burda açıkca, siz, lutfedip de, bana, söyler misiniz? Bu iki kanaldan etkilemeler nasıl olmuştur? Bir Lütfi Ömer Akad Okulu teşkil edebilecek şekilde bir örnek oluşturabildiniz mi? Ve sizin verdiğiniz örneğe göre, sizin tavrınıza göre, kendi üslupları, kişilikleri, yine mümkün merteye, biraz gecikerek de olsa, sonradan ortaya çıksa da, bundan etkilenmiş olanlar kimlerdir? İsimler verebilir misiniz?

Şimdi... İsim vermeyeceğim. Tabii her kişinin nasıl etkilendiğini yakından bilmeme imkan yok. Ama yaptıklarıyla etkilenenler olmuştur sanıyorum. Ama, kim ne kadar etkilenmiştir, ne dereceye kadar almıştır, bunu taklitçiliğe kadar vardırıran olmuş mudur? Bunlar için bir şey söyleyemeyeceğim, doğrusu... Ama, bir etkilen-

me olduğunu, demin siz de söylediniz... Halit'in söylediği gibi genellikle bir etkilenme olduğu doğrudur. Bu neden olmuştur? Belki, ben bunların ilki olduğum için. Yani bir örnek...

"Pionnier" olarak...

Yani ben önde gittiğim için. Hasbelkader diyelim. Önde gittiğim için. Ve belki de birtakım şeylere doğru bastığım için. Sezgiyle, bilinçaltıyla, sağduyuyla doğru bastığım için o doğrudan gelenler olmuştur. Ama, yanlış bassaydım, geride kalsaydım da böyle bir şeyler olabilir. O zaman etkilenme söz konusu olmazdı.

Ama... Bazı yöntemler var. Bir kere biçimde, kurguda, çevreyi algılamada, alıcı aygıtı sokağa götürmekte... ondan sonra efendim, bazı yöntemler var ki... bunu sizden sezinlemiş olmaları mümkündür. O arada bir anınızı da anlatmıştınız. Memduh Ün'e galiba Üç Tekerlekli Bisiklet'i çekerken mi, yoksa daha evvel mi, bir aralık bazı şeyleri anlatmış olduğunuzu...

Söyle bir şey olmuştur... Onu kendi söyledi: Bir gün tartışıyorlardı, stüdyonun önünde. Üç Tekerlekli Bisiklet'le ilgisi yok, çok daha önceleri. Oyuncu ile ilgili. Oyuncu yanlış ayakkabı giymiş, onu tartışıyorlardı. O zaman ben dedim ki, "Merak etmeyin! Eğer sahne başarılı olmuşsa kimse ayağa bakmaz. Hatta çıplak ayakla bile oynatabilirsin. Yalnız yeter ki o çıplak ayağı seyirci görmesin, senin sahne başarın tamsa...

Başkasının ayakkabısını mı giymiş?

Evet. Onu tartışıyorlarmış da... Onun hiç önemi yoktur. Sahne başarılı olursa seyirci ayakkabıya bakmaz.

Bu tabii bir anahtardır. Yani demek ki sahnede önemli olan dramatik gerilimin o anda yerinde olması... ve çıplak ayakla bile oynasa insan, gerçek oyuncu ise, seyirci sahnede o ayağı görmez. Ama eğer küçük çekmişsen sahneyi bütün kusurları görür.

Geçen gün, aklımda kalmadı, bir şey konuşurken, dediniz ki, Memduh'a bazı ipuçları verdim ben, gibi bir şey... bu değil herhalde...

Hatırlamıyorum... Hayır. Ama bu da bir ipucudur. Genellikle arkadaşlarımla görüşürken, ben kendi kendime bulduğum bazı yöntemleri, bazı anahtarları anlatmıştım. Yalnız kimlere anlattığımı hatırlamıyorum. Mesela birtakım meseleler çıkıyor sinemada... Bunu bize çözümlenecek hocamız da yok. Bir geleneği de yok bu işin... Nasıl, nereden öğreneceğiz? O zaman şöyle bir şey... ilk filmimden itibaren şöyle bir şey farkettim. Bütün mesele soruyu sormakta... Soru sorulunca, aklı selimle, ergeç, onun karşılığını buluyor insan... O zaman sinemanın bütün öğrenim marifeti... sorunun mevcudiyetini farketmek. Mesela ilk karşıma çıkan sorunlar şunlardı: Zaman meselesini nasıl halledeyim filmde? Yani senaryoda. Mekan meselesini nasıl halledeyim? Bunları sorunca, karşılığı kolaylıkla geldi. Bir anahtardı çalışmak için. Arkadaşlarımla çoğuna, ne bileyim, aktardığım bir anahtardı. Yoksa oturup kimseye ders vermiş değilim.

Tabii... Yalnız mesela alıcı aygıtı sokağa çıkarmış olmanız...

Bunlardan yani yaptığım işlerden etkilenen olmuşsa olmuştur.

Yalnız, tabii, tedris değil de, ne olsa, şimdi Halit'in de ifade ettiği gibi... "Ben sonradan, 1960'lar-dan sonra film çevirdim. Fakat benim bile etkilen-diğim vardır" diyor Halit... Nitekim, sizin filmleri-nizi eleştirirken, mesela, birçok hususlara dikkat ediyor. "Ve şu, şöyle belirgindir" diyor, Tanrının Bağışı Orman'da olsun, diğer filmlerde olsun.

Yalnız üstelik beni de uyardığı gibi...

İncelemiş demek ki... Ben 1960'dan sonra çevirdi-ğim zaman, diyor; onun sinemada yaptığı, bilinçli ve bilinçsiz, neyse... yaptığı şeylerden Lutfi Bey'in... ben de etkilenmişimdir, diyor. Metin ha-riç, diyor. Atıf, Atıf yoluyla Memduh Ün, diyor. Doğrudan doğruya Memduh'u etkilemiş değil di-yor; ama Atıf'ı etkilemesi, Atıf'ın da Memduh'u et-kilemesi bahis konusudur diyor

Mesela... Verdiğim ipuçlarından birisi şudur, yalnız ki-me hatırlamıyorum, genellikle bunu ortaya söylemişim-dir: Bilmediğiniz bir yere gittiniz ve senaryonuza o yer uymuyor. Meselenizi nasıl halledeceksiniz? Çok basit: Kameraya bırakın. Kamera size en doğru yolu göstere-cektir, mizansen yolunu... Yalnız açınızı tespit edin, ötesini kamera kendiliğinden halleder, ama şimdi bu anahtarı alıp da bütün filmleri bu yolda çevirmeye kalktı mı insan, o zaman kendi kendini mekanik bir tekrara düşürmüş oluyor. İşte Memduh'un düştüğü ha-ta... Bütün meselelerini kameraya hallettirir. Yani ka-merayı buraya koyar, sen yürü der oyuncuya... O sıra-da tam bir pencerenin kenarı görünür, pencerenin or-dan adamın başı görünsün! der; kapı da buradadır, şu-rayı bir koltuk koyun, der; kameranın istediği birta-kım şeyler vardır. Onlara uyarak mizansen düzenler.

Ama bütün filmleri böyle çevirmeye kalkınca, mekanik bir tekrar geliyor. Ruhsuz oluyor. Çok sıkıştığınız zaman kullanacağınız bir yöntemi, bütün filmlerinizin çekiminde kullanırsanız, olmuyor. Yanlış bir anahtardır, yani... Bazen... çok zorunlukta kalınca başvurulacak bir yoldur.

Yani çoğu zaman kameranın öyle yetenekleri var ki. bazen yönetmenin yeteneklerini aşıyor. Yönetmen kamerayı zorlamamalı. Bazen kameraya bırakmalı yani...

Tabii... Mesela ben tarif ederim mizansenimi... biraz sonra Gani'den bana bir öneri gelir: "Abi, der; "Şöyle, şöyle... O, belli ki, kameranın istediği şeydir. Hiç itiraz etmem, eğer çok ters gelmemişse bana. "Tamam" derim, "demek sen, orda onu görmüşsün." Mesela der ki," o beyazlığın üstüne bir adam getirelim" ve onu karanlıkta bıraksam, çok iyi olacak" der. Bir bakarım, tamam. Ve kameranın istediği şeydir o... Gani'nin, dolayısıyla ama, kameranın istediği...

Mesela geçen gün, Fatih'te, o Medrese'de çekerken Fermân'ı, gündüz etkisi bırakmak için beyaz bir perde çekildi pencereye. Belki o kameraman, siz de bilirsiniz ama, kameraman da orda o fikri ile-ri sürmüştür Fakat siz kabul edersiniz zaten...

Görüntü yönetmenin vazifesi...

Onun vazifesi... O getirecek. O etkiyi bırakacak şeyi o getirecek. Yani kameraman mizansene katkıda bulunacak.

Evet. "Belki şuraya bir şey koysak... O adam oraya yürümese" der; "Şu aralıkta dursun!" gibi. "Ama, Gani,

yakına gelmesi lazım ne yapayım, ben? O zaman sen öbürünü ona doğru yürüt!" derim. O zaman kameramanın istediğine doğru bir mizansen tertipleriz, orada... Ama, benim maksadımdan dışarıya çıkmıyordu. Bu kameramanın çekime katkısıdır. Dünyanın her yerinde bu olur. Ama bütün filmi buna dayanarak çektiğiniz zaman, mekanik bir şey çıkar ortaya...

Peki, Atıf'ı etkilemeniz sizin nasıl oluyor? Atıf'la yakın çalışmalarınız oldu mu?

Yakın çalışmamız olmadı. Bilemem Atıf'a etkim nedir? Onu, belki başkaları söyleyebilir. Yani benim söylebileceğim bir şey yok.

Yani sizin doğrudan doğruya Atıf'la çalışmanız da yok. Dolayısıyla Atıf sizden nasıl etkilendi, bilmiyorsunuz. Ama, Atıf etkilenmiştir diyor Halit mesele...

Bilmiyorum. Yani ben kimi, ne kadar etkilemişim, onu bilemem. Çünkü kimseyi tedris etmedim...

Tamam... tamam... Şöyle bir durum var şimdi: Galiba son bir bahse giriyoruz. Eski konuşmalarımızdan birinde, siz demiştiniz ki, "Ben sinemayı bir nevi anlatım aracı; bir nevisinema-roman anlatımı... yani sinema-roman denen bir tarzın ortamı olarak görüyorum"

Yani şöyle... Şunu açıklamak istedim bununla... Sinemayı bir temaşa, bir gösteri sanatı olduğu için, gösteri sanatı sandıkları için tiyatroyla eş değerde tutarlar. Tiyatroyla karşılaştırırlar. Sinema nedir, tiyatro nedir? Halbuki böyle bir karşılaştırma kanımca yanlış. Sinema eğer diğer herhangi bir sanata yakınlık gösterecek-

se, bu olsa olsa roman olabilir. Sinema bugün romanın yerini almakta olan bir sanattır. Ve büyük bir sanattır. Büyük romanlar yapılabilir sinemayla. Sinemayla büyük romanlar yapılabildiği gibi, küçük harikulade şirler de yapılabilir. Güzel küçük hikayeler de yapılabilir. Sinema edebiyatın yerini almaya namzet bir sanattır.

Nitekim mesela Alain-Robbe Grillet de aynı şeyi söylüyor. "Ben romanda ifade edemediğimi sinemada anlatmaya çalışıyorum" diyor. "Bir romancı olarak, bu benim için, yepyeni bir imkandır" demeye getiriyor.

Bu benim, çok eski bir düşüncem. Yani aşağı yukarı on yıllık bir düşüncemdir. Bunu, geçenlerde, Milliyet Sanat Dergisi'nde bir eleştirmen şöyle açıklamış: "Lütfi Akad yazamadığı romanların sinemasını yapıyor" Ve bu... gerçek bu... Doğrusu odur. Yani ben, roman yapmaya çalışıyorum filmlerimle. Bu getirdiğim üçlü, bu üçlü filmin getirdiği mesajlar, konular aslında bunlar roman konuları da olabilir. Ama, benim anlatım aracım sinemadır. Sinema yoluyla bunları aktarmaya çalışıyorum.

Yalnız şöyle bir durum var. Bir başka açıdan şöyle bir gözlemim var benim: Şimdi roman biliyorsunuz, çok bol malzeme getiriyor. Yani sinema bunu görüntüyle halletmeye kalktığında... romandaki sözcük bolluğu ve psikolojik durumların kelimelerle ifade edilmesi, hatta bazen roman görsel bir sanat olmayıp hayali zorladığı için... bir binanın, bir manzaranın uzun boylu tarifleri var. Sinema öyle değil. Şıp diye bir binayı gösteriyor. Sizin üç sayfada anlatacağınız şeyi bir görüntüyle hallediyor. Psikolojik durumları da çeşitli simgelerle vermek

gibi ve hatta çok yetenekli bir oyuncunun yüz ifadeleriyle ya da davranışlarıyla vermek gibi durumlar ortaya çıkıyor. Yani çok ayrı bir dil oluyor roman.

Ayrı bir dil ama, fonksiyon olarak sinema, romanın yerini almakta olan bir sanattır. Bugün insanlar o büyük romanları okuyamıyorlar. O bakımdan...

Fotoroman okuyorlar ve... ve... fotoroman çok tutarsız olduğu için... tutarlı bir sanat olarak sinemayı yeğliyorlar.

Sinema... ama bir şey var. Ayrıca sinemanın o güçte olma yeteneği de var. Son derece güçlü bir sanat. Sonra o dediğiniz büyük romanların hacmine de yetişebilir sinema, yalnız, bugün pratik bir faydası yok. Güçsüzlüğünden değil, bir buçuk saat sürmeli bir film... ama altı saat süren bir film yaptığınız zaman... Ne bileyim... Altı saatlik bir film yaptığımız zaman ve filmi romandan aktardığımız zaman...

Gözü de yorar... Psikolojik...

Parça parça da seyredilebilir. Şimdi bununla olan şu: Sizin edebi eserlerden, bu arada, hikayelerden, oyunlardan ve romanlardan aldığınız şeyler var. Sanatçı için, sinema sanatçısı için bu kaynaklardan yararlanmak her zaman mümkün. Yararlanılmıştır ve yararlanılacaktır. Yalnız bazı handikaplar var. Mesela tiyatro en büyük handikap. Romandan almak daha iyi. Tiyatrodan almak daha zor. Çünkü aşağı yukarı tiyatronun metni de senaryo metni kadar. Roman kadar geniş değil. Üç günde okuyacağınız roman vardır. Halbuki bir piyesi

siz iki saatte de, üç saatte de okursunuz. Şimdi senaryo bakımından benzer gibi görünmekle beraber hacmi, aslında yöntemleri çok ayrı bu iki sanatın. Sahneye konuluşları da ayrı. Metinleri de hatta... Bir senaryoyla, bir tiyatro metni, çok ayrı şeyler. Birçok kimse oyundan senaryo çıkarırken, metni olduğu gibi alıyor. Diyalog ve sahneleri, aşağı yukarı... bilmediği için ikisinin arasındaki farkı...

Ama aslında handikap yani... Kolaylık gibi zannediyorlar. Sinemayı da bilmediklerinden böyle şeyler yapıyorlar. Romanda böyle değil. Romanda hakikaten bir yığın malzeme var. Bunun içinden hangi kişilikleri alacaksınız? Hangi çevreleri, hangi aksiyonları alacaksınız? Bir mesele. Bunu siz ayırt ederken... bunu vurgularken... Şimdiye kadar birçok romandan senaryolar çıkardınız muhakkak ki... Nasıl yapıyorsunuz? Yani uyarlama yaparken en ziyade size yarayan tipleri yahut kişilikleri, çevreleri ve aksiyonları nasıl ayırt ediyorsunuz? Kendinize özgü bir metodunuz var mı?

Hayır... Genellikle romana sadık kalmam. Yani romanın yapısına... Olay yapısına sadık kalmam. Ne demek istemektedir? Bunu sinema diliyle en kestirme yoldan, yani tasarruflu yoldan nasıl anlatmak mümkündür? O yöntemi kullanırım.

Nasıl ayıklıyorsunuz ama, o kadar şeyi? Ruh hallerini anlatan bir sürü kelime var, binaları yahut çevreyi tarif eden bir sürü sayfa... Nasıl ayıklıyorsunuz, nasıl? Genel bir yöntem mi uyarak ayıklıyorsunuz? Yoksa size özgü bir yöntem mi var?

Bilmiyorum genel bir yöntem var mıdır, yok mudur, bu iş için. Ben kendime göre çalışıyorum herhalde.

Şöylesine: Bu kitapta yazar neyi anlatmak istiyor? Ne-yi anlatmak istiyor ve hangi kişilerle anlatmış? O kişiler sinemaya uygularken yetersizse, birtakım kişiler daha katıyorum. Fazla ise o kişileri atıyorum. Bence, şunu demek istemiştir; bunu sinema dili ile nasıl anlatabilirim? Budur yöntemim. Romanın yapısına sadık kalma zorunluluğum yoktur yani.

Ama belkemiğine sadık kalıyorsunuz....

Belkemiğine... Tabii, demek istediği şeyler bakımından belkemiğine sadık kalıyorum.

Yani en çarpıcı tipleri, en çarpıcı olayları... ve en çarpıcı çevreleri alıyorsunuz. Ayrıca bir özel yönteminiz var mı?

Yok... yok...

Kendi sinema duygunuza dayanarak yani... İçsel sezginize dayanarak bunu yapıyorsunuz biraz da değil mi? Çünkü hakikaten her roman için ayrı ayrı tutumlar olur.

Ve aynı romandan birkaç yönetmen başka başka filmler çıkarır.

Yani belli bir kaide yok. Ama şu olabilir: En çarpıcı kişilikler, en çarpıcı çevrelerde geçen olayları... bunu... en elverişli şekilde... Konuşma dilini de asgariye indirerek... Görüntüyü de gene zaman kısıtlaması olduğuna göre asgariye indirerek işi yürütmek... Yani kaide bu aslında...

Belli bir kaide yoktur yani...

Belli bir kaide yok, yani yöntem bu olmakla beraber, her roman için sizde uyanan sinema duygusu...

Evet. Bunu nasıl anlatabilirim? Nasıl bir atmosfer ya-

ratmak lazım. Bunu yapıyoruz aşağı yukarı.

Bu görüşmemizden çok... çok istifade ettim. Gerçekten birçok mesele, sizin sinemaya bakışınız noktasından, bu görüşmemizde çözümlendi. Şimdi dilerseñiz bir başka konuya geçelim! Sizin bir de hocalık tarafınız var. Bu işe nasıl ve nerede başladınız? Niteliği ve gelişimi nasıl oldu?

Güzel Sanatlar Akademisi'ne (şimdiki Mimar Sinan Üniversitesi) bağılı Sinema-TV Enstitüsü Müdürü Sami Şekeroğlu'nun daveti üzerine 1976-1977 ders yılından başlayarak bu kuruluştaki, Sinema Dili üzerine kuramsal ve uygulamalı dersler verdim. On yıl sürdü. Haftada sekiz saat kadar... Başlangıçta çocukların ilgisi ve konunun çekiciliği beni sardı. Sonra sinema eğitim sistemi olarak yaptıklarımızın doğruluğundan kuşkuya düştüm.

Kuramsal bilgi vermenin dışında, kurgu masasında film izleyerek uygulamalar yapmanızı ben de bir kere izlemiş ve bu yöntemle öğretimi beğenmiştim. Neden kuşkuya düştünüz?

Tanığı olduğunuz çalışma düzeni konusunda kuşkuya düşmemiştim. Bu iyi bir yöntem ve çalışma bölümlerinden biri... Bunda değil, genelde kuşkuya düştüm; ve vardığım sonuç şu oldu: Sinema eğitimi öğretmen-öğrenci ilişkisi yerine, usta-çırak ilişkisi içinde olmalı, diye düşündüm. Ders sınıfta olmamalı. Bir çekim alanında (kapalı veya açık bir sette) olmalı. Sonra öğrenci okula girdiği zaman ya öğretmenini seçmeli ya da ön mülakatla öğretmen öğrencilerini seçmeli. Yani öğretmene de bir hak tanınmalı! Bu ilişki başka hiçbir şey olmadan dört yıl boyunca sürmeli! Bir grup öğrenci ile

öğretmen bu dört yıl içinde çalışmalı, işine yaramayanları geriye çevirmeli! "Sana sinemacı olursun diyemem" diyebilmeli!

Bu dört yıl sonunda değil de, belki 3-6 ayda da ortaya çıkabilir, değil mi?

Tabii... Makul bir deneme süreci olmalı... Böylesine geçen dört yıl sonunda öğretmen sorumluluğunu yüklenir yaptıklarının ve yapamadıklarının...

İsveç'te, Stockholm'de, sinema öğretimi de yapan İsveç Film Enstitüsü'nde de buna benzer bir öğretim sistemi var. Burada sinema yüksek öğrenimi için başvuranlar, örneğin, ihtiyacın dört katı kadarıyla alınıyor. İlk ay başvuranların dörtte biri deneyden geçirilerek yeteneksiz bulunanlar Enstitü'den uzaklaştırılıyor İlk yarıyılta hazırlatılan projelerde başarısız bulunan bir bu kadar öğrenci de okuldan ayrılmaya mecbur oluyor. Yıl sonuna kadar yaptırılacak projelerde başarısız olanlar da -tahminen geriye kalanın yarısı- öğrenimden vazgeçmek zorunda bırakılıyor. Kendilerine başka alanlarda başarı sağlayabilecekleri ümidi verilerek uzaklaştırılan bu öğrencilerden geriye kalanlar yetenekleri saptanmış bulunduğu için dört yıl boyunca öğrenim görüyorlar. Okuldan mezun olduktan sonra yüksek lisans ve doktora yapmak isteyenlere bu imkanlar da veriliyor. Demek ki siz, öğretimde bulunurken, bu imkanın -sistem icabı- size sağlamayacağını anlayınca ayrıldınız Enstitüden?

Enstitünün belirli bir müfredat programı içinde öğretim yapmak zorunluluğu vardı. Ondan dolayı bu imkan sağlanamadı. Bir de açık söylemeli: Ben TRT'den de emekliliğimi istemiştin. 50.000 lira emekli aylığı, Enstitüden de 6.000 lira ücret alıyordum. Böyle düşük bir ücretle çalışmaktansa, evimde senaryo yazmayı yeğledim.

Son yıllarda, özellikle 1989 yılında Lutfi Ömer Akad, adeta yeniden keşfedilerek sinemaya katkıları dolayısıyla kendisine çeşitli ödüller verildi. Bunlar hakkındaki görüşlerinizi rica etsem... Nasıl bir duygu uyandırıyor?

Nisan 1987'de Eczacıbaşı Vakfı'nın "Altın Lale" ödülü, Türk Sinemasına katkılarımın dolayısı bana verildi. Doğrusunu söylemek gerekirse çok etkilenmiştim. Bütün bir dolu Emek Sineması'nı düşünün, merasimin yapıldığı... Bayağı çok duygulandım. Aşağı yukarı bu kadar heyecanlanıp duygulandığım hiçbir anı hatırlamıyorum. O zamanki Kültür ve Turizm Bakanı Mesut Yılmaz vermişti ödülü... Kısa bir konuşma yaparak... Ben hiçbir şey söyleyemedim. Hazırlamıştım halbuki... Onu isterseniz şimdi söyleyeyim!

Buyurun!

"Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzemez. Hep çocuk kalmak istedim. Kaldım da... Bu kadar...

Sonraki ödüller?

Sonra Kültür Bakanlığı'nın 1988 Büyük Ödülü verildi, Türk Sinemasına hizmetlerimden ötürü... Bu ayrıca on milyon liralık bir para ödülünü de içeriyordu.

Nasıl verildi?

Atatürk Kültür Merkezi'nde, Büyük Salonda yapılan merasimde, Meclis 2. Başkanı Abdülhalim Uras'ın elinden ödülü aldım.

Size bir de İFSAK tarafından bir ödül verildi, sanıyorum.

Evet. İFSAK (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri

Derneği) da, 1986'da "sinemaya katkılarından dolayı bana bir ödül verdi.

Bu yıl Ankara'da aldığınız ödül hakkında neler söyleyeceksiniz?

Ankara 2. Film Şenliği'nde, bu yıl (1989), yine sinemaya katkılarımdan dolayı, sizin elinizden aldığım "Altın Boğa" (Bozkır Boğası) ödülü, bu ödüllerin sonuncusu... Ödülü alınca, konuşma olarak ancak "Bunu görünce torunlarım çok sevinecek" diyebildim. Başka bir şey söyleyemedim. Ancak bütün bu ödüllerin benden ziyade Türk Sinemasına verildiğini kabul ediyorum. Çünkü Türk Sinemasına hizmet eden tek bir kişi olamaz. Birçok yönetmen, senaryocu, oyuncu, set işçisi var. Bu ödülleri onların adına aldığımı kabul ediyorum. Belki yaşımdan ötürü bana veriyorlar, diye düşünüyorum.

Bütün bu konuşmalarımıza katmak istediğiniz, söyleyebileceğiniz başka bir şey var mı?

Alim Şerif Bey, benim teşekkürden başka söyleyecek bir şeyim yok.

Ben teşekkür ederim. Sağolun!

Lütfi Akad'ın Filmografisi

1. Filmleri

A. Konulu Filmler

1. Birinci Dönem Filmleri

Vurun Kahpeye

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad ve Selahattin Küçük (Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanından)/ Görüntü Yönetmeni: Lâzar Yazıcıoğlu/ Ses: Yorgo İlyadis/ Musiki: Sadi Işıl (Şarkılar: Mustafa Çağlar)/Kurgu: Lütfi Akad ve Özen Sermet/ Stüdyo: İpek Film/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Aliye), Kemal Tanrıöver (Tosun Bey), Settar Körmükçü (Hacı Fettah), Arşevir Akyanak (Ömer Efendi), Mahmure Handan (Gülsüm), Vedat Örfi Bengü (Uzun Hüseyin), Temel Karamahmut (Düşman Subayı), Nurdoğan Öztürk (Durmuş); öteki rollerde: Semih Evin, Necil Ozon, Hüseyin Tuncalı, Fahri Güneş, Ali Rıza Şenel/ Yapımcı: Erman Kardeşler (Hürrem ve Hasan Erman)/ Siyah - beyaz 1949.

Lüküs Hayat

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad ve Selahattin Küçük (Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey Kardeşlerin aynı operetinden)/ Görüntü Yönetmeni: Yoakim Filmeridis/ Dekorlar: Sohban Koloğlu/ Ses: Selahattin Erbil/ Orkestra: Karlo Kapoçelli/ Revü: Viyana Stavinyüs Revüsü/ Kurgu: Lütfi Akad, Ferdi Tayfur ve Özen Sermet/ Yapım Yönetmeni: Semih Evin/ Stüdyo: İpek Film/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Şadiye), Settar Körmükçü (Rıza), Muzaffer Hepgüler (Memiş), Halide Pişkin (Zeynep), Yaşar Özsoy (Fıstık), Lebibe Çakın (Belkıs), Muazzez Ülker (Atıfet), Renan Fosforoğlu (Ruhî), Rasih Ertuğ (Zonguldaklı Rıza) ve Hulusi Kentmen/ Yapımcı: Erman Kardeşler Kurumu (Hürrem ve Hasan Erman)/ Siyah - beyaz 1950

Tahir ile Zühre

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Mediha Akad (Lütfi Akad) (Aynı adlı halk hikâyesinden esinlenmiştir)/ Görüntü Yönetmeni: Lâzar Yazıcıoğlu/ Musiki: Sadettin Kaynak/ Şarkılar: Müzeyyen Seriar Işıl ve Dr. Alâaddin Yavaşca/ Yapım Yönetmeni: Temel Karamahmut/ Stüdyo: Stüdyo Bağdat, Irak/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Zühre), Kenan Artun (Tahir), Settar Körmükçü (Hükümdar), Muazzez Arçay (Sultan), Temel Karamahmut (Bekir), Sohban Koloğlu, Hamid Mecid, Nedime İbrahim/

Yapımcı: Erman Kardeşler (Hürrem Erman) ve Stüdyo Bağdat for Film and Cinema Co. Ltd. ortak yapımı/ Siyah – beyaz 1951.

Arzu ile Kamber

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Mediha Akad (Lütfi Akad) (Aynı adlı halk hikâyesinden esinlenerek)/ Görüntü Yönetmeni: Lâzar Yazıcıoğlu/ Dekorlar: Sohban Koloğlu/ Müsiki: Sadettin Kaynak/ Şarkılar: Müzeyyen Senar Işık ve Dr. Alâaddin Yavaşca/ Yönetmen Yardımcısı: Settar Körmükçü/ Yapım Yönetmeni: Temel Karamahmut/ Stüdyo: Stüdyo Bağdat, Irak/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Arzu), Kenan Artun (Kamber), Settar Körmükçü (ihtiyar Bey), Temel Karamahmut (Paşa), Renan Fosforoğlu (Sadi), Muazzez Arçay (Arzu'nun Annesi), Yakup Ismail/ Yapımcı: Erman Film (Hürrem Erman) ve Bağdat Stüdyo for Film and Cinema Co. Ltd. Ortak Yapımı/ Siyah – beyaz 1951.

Kanun Namına

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Osman F. Seden ve Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin/ Ses Mühendisi: Yorgo İlyadis/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Hâzım), Gülistan Güzey (Ayten), Neşe Yulaç (Nezahat), Muazfer Tema (Halil), Pola Morelli (Perihan), Settar Körmükçü (Mahmut Usta), Talât Artemel (Şevket), Muazzez Arçay (Zehra), Nubar Terziyan (Kâmil Usta), Temel Karamahmut (Sivil Polis Komiseri), Osman Türkoğlu, (Sivil Polis Memuru), Osman Alyanak, Gülderen Ece, Muhterem Nur/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu/ Siyah – beyaz 1952.

İngiliz Kemal Lavrens'e Karşı (Atatürk'ün Casusu İngiliz Kemal)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Osman F. Seden/ Görüntü Yönetmeni: Enver Burçkin/ Müzik Yönetmeni: Kadri Şençalar/ Seslendirme Yönetmeni: Yorgo İlyadis/ Yönetmen Yardımcısı: Sırrı Gültekin/ Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Kenan Vural İnan/ Stüdyo: Necip Erses Platosu/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Ahmet Esat, İngiliz Kemal), Gülistan Güzey (Leman), Muazfer Tema (Binbaşı Ward Lavrens), Pola Morelli (Jeanette), Feridun Çölgeçen (Albay Cummings), Talât Artemel (Rıza Çavuş), Şadıman Aysın (Hélène), Turhan Göker (Reşit Rey) ve Muharrem Gürses, Rıza Tüzün, Bülent Oran, Muazzez Arçay, Nubar Terziyan, Sırrı Gültekin, Hasan Ceylan, Gazanfer Özcan/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah – beyaz 1952.

İpsala Cinayeti (Altı Ölü Var)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Orhan Hançerlioğlu/ Görüntü Yönetmeni: Aram Hugosyan/ Ses Mühendisi: Lâmi Kâmil/ Fon Müziği: Baki Çallıoğlu/ Stüdyo: Acar Film/ Oynayanlar: Lale Oraloğlu (Yanola), Cahit Irgat (Ali Rıza), Turan Seyfioğlu (Muhittin), Nevin Aypar (Fatma), Settar Körmükçü (Raşit Usta), Muazzez Arçay (Zeynep), Şevket Artun (Kasap), Feridun Çölgeçen/ Yapımcı: Duru Film (Naci Duru)/ Siyah – beyaz, 1953.

Katil

Yönetmen: Lütfi Akad/ Konu: Osman F. Seden/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Ar Direktörü: Sami Pandır/ Ses Mühendisi: Yorgo İlyadis/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Kemal), Gülistan Güzey (Nevin), Neriman Köksal (Süheyla), Turan Seyfioğlu (Muzaffer), Muazzez Arçay (Huriye), Mualla Sürer (Çamaşırhane Yöneticisi), Neclâ Sertel (Nermin), Rıza Tüzün (Süleyman), Fadıl Garan (Tahir), Nubar Terziyan (Nuri, sivil komiser), Sadettin Erbil (Emniyet Şube Müdürü), Hamdi Şarlıgil (Hamdi), Kemal Tözem (Hakim) ve Şevki Artun/ And Film Stüdyosu'nda çekilmiş, Ses Film Stüdyosu'nda kurgusu yapılmış ve seslendirilmiştir / Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz, 1953.

Çalsın Sazlar, Oynasın Kızlar (Oyna Kızım, Oyna!)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Osman F. Seden/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Oynayanlar: Neriman Köksal (Neriman), Nimet Alp (Nimet), Settar Körmükçü (Ahmet), Bülent Oran (Bülent), Hasan Ceylan (Maskeli Adam), Sadri Karan (Mavala Palavra), Feridun Çölgeçen (Feridun), Annie Ball (Annie Bali), Nubar Terziyan, Sadettin Erbil, Hamza (Ağabey) Büyüktimkin/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu/ Siyah - beyaz, 1953.

Öldüren Şehir

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Orhan Hançerlioğlu (Konu: Lütfi Akad)/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Dekorlar: Lütfi Akad/ Stüdyo: And Film Platosu/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Ali), Belgin Doruk (Selma), Settar Körmükçü (Kaptan), Muazzez Arçay (Hatice), Turan Seyfioğlu (Şevket), Kenan Pars (Kenan), Nubar Terziyan (Osman), Pola Morelli (Nesrin), Şevket Artun (Hikmet), Zekeriya Metinoğlu (Ziya Metin), Nuri Beyat/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz, 1954.

Bulgar Sadık

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Osman F. Seden (aynı adlı roman-dan)/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Dekorlar: Lütfi Akad/ Stüdyo: Kemal Film Stüdyosu/ Oynayanlar: Turan Seyfioğlu (Bulgar Sadık, Boris Daskalof), Fatma Andaç (Zehra), Nahid Özerdem (Yzb. Avni), Eşref Vural (Osman Çavuş), Atıf Kaptan (Sandaneski), Rıza Tüzün (Rüştü Paşa) ve Şevket Artun, Sadettin Erbil, Semiramis/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz, 1954.

Vahşi Bir Kız Sevdim

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Esat Mahmut Karakurt (yazarın aynı adlı romanından)/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Dekor: Lütfi Akad/ Stüdyo: Kemal Film Platosu/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Yzb. Adil), Altan Hanoğlu Karındaş (Kristina), Atıf Kaptan (Nikola), Turhan Göker (Enver), Kemal Tözem (Alb. Hüseyin), Kadir Savun, Hasan Ceylan, Osman Türkoğlu/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz, 1954.

Kardeş Kurşunu

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Osman F. Seden/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Dekor: Lütfi Akad/ Stüdyo: Kemal Film Platosu/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Orhan), Pola Morelli (Aliye), Neşe Yulaç (Nevin), Turan Seyfioğlu (Muzaffer), Rıza Tüzün (Hikmet Bey), Haşim Gülyurt (Necdet), Hamdi Şarılıgil (polis)/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz 1955.

Görünmeyen Adam İstanbul'da

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Kriton İlyadis/ Trükler: Lütfi Akad/ Dekor: Lütfi Akad/ Stüdyo: Kemal Film Platosu/ Oynayanlar: Turan Seyfioğlu (Ali), Neşe Yulaç (Zehra), Abdurrahman Palay (Selim), Atıf Kaptan (Cemil), Muazzez Arçay (Behice), Settar Körmükçü (Haydar Efendi), Rıza Tüzün (Emniyet Amiri), Feridun Karakaya (İşportacı)/ Yapımcı: Kemal Film Kurumu (Osman F. Seden)/ Siyah - beyaz, 1955.

Beyaz Mendil

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Yaşar Kemal/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören/ Kurgu: İzak Dilman/ Ses: Esat Toroğlu/ Müzik: Muzaffer Sarısözen/ Saz Ekibi: Ahmet Yamacı, Osman Özdenkçi, Nida Tüfekçi/ Yönetmen Yardımcısı: Feridun Karakaya, Fikret Hakan (Hasan), Ruth Elizabeth (Zeliha), Ahmet Tarık Tekçe (Remzi), Settar Körmükçü (Kör), Kadir Savun (Murat), Nuri Genç (Halim Dayı), İclâl Genç (Hasan'ın anası), Osman Türkoğlu (Zeliha'nın babası Rüstem Ağa), Osman Türkoğlu (Recep), Danyal Topatan (Remzi'nin fedaisi), Hasan Ceylan (Acır Ali), Mehdi Yeşildeniz (Gani Çavuş), Hayri Esen (Âşık), Feridun Karakaya (Köyün delisi), Semih Sezerli (Berber)/ Dış çekimler: Kandıra/ Yapımcı: Duru Film (Naci Duru)/ Siyah - beyaz, 1955.

Meçhul Kadın

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Dr. Arşavir Ayanak/ Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören/ Stüdyo: Kemal Film Platosu/ Oynayanlar: Lâle Oralıoğlu (Necî), Deniz Tanyeli (Niça) (Aynur), Hayri Esen (Suat), Kemal Edige (Şevket), Muazzez Arçay (Müzeyyen), Vahî Öz (Sadettin), Hasan Ceylan (Bekir), Osman Ayanak (Hakkı)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Siyah - beyaz, 1955.

Kalbimin Şarkısı

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Sadık Şendil/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon/ Müzik: Hülki Saner/ Stüdyo: Lâle Film Platosu/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Perihan), Münir Özkul (Münir), Kenan Artun (Kenan), Altan Karındaş (Hicran), Deniz Tanyeli (Nevin)/ Yapımcı: Lale Film Kurumu/ Siyah - beyaz, 1955.

Ak Altın

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Oynayanlar: Fikret Hakan (Mehmet), Çolpan İlhan (Hali-

me), Hayri Esen (Yakup), Turgut Özatay (İdris), Settar Körmükçü (Veysel), Hasan Ceylan (Kasım) ve Osman Alyanak (Fettah)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Siyah - beyaz, 1957.

Kara Talih

Yönetmen: Lütfi Akad/ Cevat Akgönül (Lütfi Akad) (Jean Giono'nun *Un de Baumugne* adlı romanından uyarlama)/ Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören/ Kurgu: Ertem Göreç/ Oynayanlar: Turgut Özatay (Rıza), Ömer Hayyam (Mehmet), Lâle Oraloğlu (Emine), Osman Alyanak (Memik), Atıf Kaptan (Kadir Ağa), Mualla Sürer (Fatma), Muazzez Arçay (Dora), Hasan Ceylan (Hüseyin)/ Yapımcı: Dar Film Kurumu (Sitki Şimnulu)/ Siyah - beyaz, 1957

Meyhanecinin Kızı (Mapushane Çeşmesi)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Atıf Tengiz (Lütfi Akad)/ Konu: Orhan Kemal/ Görüntü Yönetmeni: Yovakim Filmeridis/ Musiki: Abdullah Yüce ve Rauf Tözüm/ Yapım Yönetmeni: Asaf Tengiz/ Stüdyo: And Film Platosu/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Zehra), Osman Alyanak (Viran Kâzım), Turan Seyfioğlu (Ali), Ahmet Tarık Tekçe (Çamur Süleyman), Üftade Kimi (Şadiye), Suphi Kaner (Çığırkan), Kadir Savun (mahalleli)/ Yapımcı: Güven Film Kurumu (Yovakim Filmeridis)/ Siyah - beyaz, 1958.

Zümrüt (Siyah Yıldızlar)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Sadık Şendil (İhsan Koza İpekçi'nin aynı adlı romanından uyarlama)/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon/ Musiki: Yalçın Tura/ Oynayanlar: Çolpan İlhan (Feride), Fikret Hakan (Selim), Sadri Alışık (Fuat), Kamuran Yücel (Nejat), Ulvi Uraz (Ziya)/ Yapımcı: İpek Film Kurumu/ Siyah - beyaz, 1959.

Ana Kucağı

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Hamdi Değirmencioğlu/ Görüntü Yönetmeni: Şevket Kıymaz/ Oynayanlar: Sezer Sezin (Selmin), Kenan Ar-tun (Salim), Hayri Esen (Nuri), Mualla Kavur (Gönül), Alev Özgür (Gürzap) (Zehra) ve Yavuz Yalınkılıç/ Yapımcı: Ümit Film Kurumu (Tuğrul Kayadelen, Selçuk Kaskan)/ İşletme: Kemal Film Kurumu/ Siyah - beyaz, 1959.

Yalnızlar Rıhtımı

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan)/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Yovakim Filmeridis/ Ar Direktör: Sohan Koloğlu/ Dekor: Lütfi Akad/ Kurgu: Hüsnüettin/ Yönetmen Yardımcıları: Türker İnanoğlu, Yavuz Yalınkılıç, Burhan Bolay/ Müzik Düzenlemesi: Hülki Sanar/ Besteler (Yalnızlar Rıhtımı Dinle Sevgili Dinle): Necdet Koyutürk/ Şarkıları okuyan: Yasemin Esmergül/ Oynayanlar: Çolpan İlhan (Güner), Sadri Alışık (Rıdvan Kaptan), Turgut Özatay (Ali), Kemal Edige (Telsizci Hamdi), Melahat İçli (Melahat), Kamuran Yüce (Sarı), Yavuz Yalınkılıç (Sabri), Saadettin Erbil (Kıl Şükrü), Ahmet Tarık Tekçe (Rifat), Osman Alyanak (Feyzullah), Rıza Tüzün (Si-

mon), Hamdi Şarılıgil (Polis) ve Ahmet Bilgin/ Yapımcı: İpek Film Kurumu (İhsan İpekçi)/ Siyah - beyaz, 1959).

Cilalı İbo'nun Çilesi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Oynayanlar: Feridun Karakaya (İbo), Peri - Han (Ayten), Efkan Efekan (Ahmet)/ Yapımcı: Be - Ya Film Kurumu (Nusret İkbâl)/ Siyah - beyaz, 1960.

Yangın Var (Eski İstanbul Kabadayıları)

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Necip Fazıl Kısakürek/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Turgut Ören/ Musiki: Nezihi Gülçinoğlu/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Murat), Leyla Sayar (Müjgân), Turgut Özatay (Yalaza Nuri), Hulusi Kentmen (Hilmi Bey), Efkan Efekan (Nihat), Üftade Kimi (Belkıs), Melahat İçli (Safinaz), Osman Alyanak (Haybeci), Asım Nipton, Vahi Öz, Osman Türkoğlu/ Yapımcı: Kaynak Film Prodüksiyonu Kurumu/ Siyah - beyaz, 1960.

Dişi Kurt

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan), Bülent Oran/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Oynayanlar: Ulvi Uraz (Deli Haydar Reis), Sezer Sezin (Zeynep), Müşfik Kenter (Tüysüz Cemil), Sadri Alışık (Kudret Reis), Osman Alyanak (Topal Hacı), Seniha Orkan (Dilâver), Erol Taş (Teorik Necim), Emel Yıldız (Papatya), Rengin Arda (Kudret'in metresi), Faik Coşkun (Atölyede işçi), Semih Sezerli, Necdet Tosun (tayfalar)/ Yapımcı: Duru Film Kurumu (Naci Duru)/ Siyah - beyaz, 1960.

Sessiz Harp

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Bülent Oran/ Eser: Ümit Deniz/ Görüntü Yönetmeni: Mahmut Demir/ Müzik: Yalçın Tura/ Oynayanlar: Müşfik Kenter (Murat Davmanı), Peri - Han (Nadya Serpov, Yıldız), Aysel Tanju (Selda), Atıf Kaptan (Paşa), Hayri Esen (Hüseyin Bey), Talat Gözbak (Necdet), Ali Seyhan (Yaşar), Gülbin Eray (Ayseli), Osman Alyanak, Bülent Oran, Sami Hazinses/ Yapımcı: Duru Film Kurumu (Naci Duru)/ Siyah - beyaz, 1961.

Üç Tekerlekli Bisiklet

Yönetmen: Lütfi Akad ve Memduh Ün/ Senaryo: Hüsamettin Gönenli (Vedat Türkalı)/ Eser: Orhan Kemal/ Görüntü Yönetmeni: Çetin Gürtop ve Mustafa Yılmaz/ Dekor: Lütfi Akad/ Kurgu: Memduh Ün/ Oynayanlar: Ayhan Işık (Ali), Sezer Sezin (Hacer), Küçük Kenan (Hasan), Nuri Genç (Hamdi), Saadetdin Erbil (Yakup), Reha Yurdakul (Reşat), Osman Alyanak (Göçmen Şaban)/ Yapımcı: Be - Ya Film Kurumu (Nusret İkbâl)/ Siyah - beyaz, 1962.

Sırat Köprüsü

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur/ Stüdyo: Halil Kamil Platosu/ Oynayanlar: Orhan Günşiray (Nu-

ri), Sezer Sezin (Saadet), Turgut Özatay (Ziya), Hüseyin Baradan (Söylemezoğlu), Seniha Orkan (Erbaşlı), Tuncer Necmioğlu (Yakup)/ Yapımcı: Aslı Film Kurumu (Orhan Günşiray)/ Siyah - beyaz, sinemas-
kop, 1966.

2. İkinci Dönem Filmleri

Hudutların Kanunu

Yönetmen: Lütfi Akad/ Konu: Yılmaz Güney/ Senaryo: Lütfi Akad/ Gö-
rüntü Yönetmeni: Ali Uğur/ Müzik Düzenlemesi: Lütfi Akad/ Stüdyo:
Yıldız Film/ Oynayanlar: Yılmaz Güney (Hıdır), Pervin Par (Öğretmen
Ayşe), Muharrem Gürses (Duran Ağa), Hikmet Olgun (Yusuf), Tuncel
Kurtiz (Bekir), Erol Taş (Ali Cello), Atilla Ergün (Üstöm. Zeki), Osman
Alyanak (Hasan Derviş), Aydemir Akbaş (Abuzer), Tuncer Necmioğlu
(Aziz), Ferhat Gözoğlu (Gaffar), İhsan Bayraktar (Çavuş), Enver Dön-
mez (Mayıncı), Danyal Topatan, Necati Er, Nusret Özkaya (Cello'nun
arkadaşları) ve Gonca Alyanak/ Yapımcı: Dadaş Film Kurumu (Kadri
Kesemen)/ Siyah - beyaz, 1967

Ana

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Cen-
giz Tacer/ Müzik Düzenlemesi: Abdullah Bayşu, Orhan Gencebay/
Stüdyo: Pesen Film/ Oynayanlar: Türkan Şoray (Döndü), Yılmaz Duru
(Üzeyir), Erol Taş (Şevket), Kadir Savun (Musa), Sırrı Elitaş (Temel),
Osman Alyanak (Selman), Selahattin İçsel (Murat Dayı), Hakkı Haktan
(Kasabada esnaf), Asım Nipton/ Yapımcı: Şahinler Film Kurumu (Na-
mi Dilbaz)/ Siyah - beyaz, 1967.

Kızılırmak - Karakoyun

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Eser: Ercüment Er (Na-
zım Hikmet Ran) (iki Anadolu Efsanesi Üzerine)/ Görüntü Yönetmeni:
Ali Uğur/ Kurgu: Diamandi Filmeridis/ Seslendirme: Yorgo İlyadis, İly-
a İlyadis/ Musiki: Abdullah Nailî Bayşu/ Türküleri okuyan ve sazla çal-
an: Orhan Gencebay ve İzzet Akay, Özen Türkmenoğlu/ Yönetmen
Yardımcısı: Ali Uzunisa (Dilber)/ Yapım Yönetmeni: Abdullah Ataç/
Stüdyo: Erman Film/ Oynayanlar: Yılmaz Güney (Çoban Ali Haydar),
Nilüfer Koçyiğit (Hatice), Kadir Savun (Hüseyin Ağa), Derya Tanyeli
(Zehra), Tümer Özer (Ahmet), Tuncer Necmioğlu (Şaban), Osman Al-
yanak (Ferhat), Seniha Orkan (Fettah), Haluk Orçun (Abdi Ağa), Murat
Tok (Dedecan), Osman Türkoğlu (Sarıcalı)/ Yapımcı: Dadaş Film Ku-
rumu (Kadri Kesemen)/ Siyah - beyaz, 1967

Kurbanlık Katil

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Orhan Aksoy (Lütfi Akad)/ Görüntü
Yönetmeni: Ali Uğur/ Oynayanlar: Yılmaz Güney (İpsiz Mustafa), Hül-
ya Darcan (Melahat), Hayati Hamzaoğlu (Niyazi), Cahit İrgat (Şefik
Bey), Asım Nipton (Remzi Bey), Muammer Gözalan (Muammer Bey),
Lütfi Engin (Yusuf)/ Yapımcı: Şeref Film Kurumu (Şeref Gür)/ Si-
yah - beyaz, 1967.

Vesikalı Yârim

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Safa Önal/ Konu: Sait Faik Abasıyanık'ın "Menekşeli Vadi" adlı öyküsünden/ Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur/ Seslendirme: Yorgo İlyadis/ Musiki: Metin Bükey/ Oynayanlar: İzzet Günay (Halil), Türkan Şoray (Sabiha), Ayfer Feray (Müjgân), Semih Sezerli ve Aydemir Balkan (Halil'in arkadaşları), Hakkı Haktan (Garson), Behçet Nacar (Şöför), Selehattin İçsel (Halil'in babası)/ Yapımcı: Şeref Film Kurumu (Şeref Gür)/ Siyah - beyaz, 1968.

Kader Böyle İstedi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Oynayanlar: Nilüfer Koçyiğit (Nilüfer Torlakoğlu), İzzet Günay (Ahmet Aydın), Turgut Boralı (Enişte), Aliye Rona (Hala), Cahit Irgat (Ferit Bey), Hakkı Haktan (Ahmet'in şöför arkadaşı)/ Yapımcı: Şeref Film Kurumu (Şeref Gür)/ Siyah - beyaz, 1968.

Seninle Ölmek İstiyorum

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Safa Önal/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Ses: Yorgo İlyadis/ Musiki: Metin Bükey/ Kurgu: Diamandi Filmeridis/ Oynayanlar: Türkan Şoray (Selma), İzzet Günay (Nihat), Cahit Irgat (Rıza), Aydın Tezel (Naci), Meltem Mete (Meltem), Gülsen Erten (Nesrin), Haydar Karaer (Nihat'ın arkadaşı), Reşit Çıdamlı (Uşak), Gülgün Erdem, Muammer Gözalan, İlhan Hemşeri/ Yapımcı: Şeref Film Kurumu (Şeref Gür)/ Renkli, 1969.

Anneler ve Kızları

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Konu: Fannie Hurst'ün *Imitation of Life* adlı romanından/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan/ Renk uzmanları: Turgut ve Zihniye Ören/ Işık: Rıdvan Varol/ Lâle Film Stüdyosu'nda seslendirilmiş, Ören Film Stüdyosu'nda renklendirilmiştir/ Laboratuar: Mustafa Buvan, Yılmaz Topuz/ Yapım Yönetmeni: Avni Turan/ Yönetmen Yardımcısı: Avni Turan, Erdoğan Er/ Işık Asistanı: Erdoğan Avcı/ Oynayanlar: Yıldız Kenter (Fatma Kadın), Neşe Karaböcek (Neşe), İzzet Günay (Aydın), Leyla Kenter (İraz, Suzan), Turgut Boralı (Udî Rasim), Engin Tora (Orhan), Yonca Koray (Ayşegül), Ekrem Dümer (Gazinocu Bekir), Bahri Beyat (Acenta Cemal)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, sinemaskop, 1971.

Rüya Gibi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Safa Önal/ Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver/ Oynayanlar: Zeki Müren (Zeki), Esen Püsküllü (Fusun), Arzu Okay (Fatma), Engin Tara (Ahmet) Kadir Savun (Demirci Kadir Usta), Turgut Boralı, Ekrem Dümer, İhsan Baysal, Leman Akçatepe, Hüseyin Salıcı/ Yapımcı: Er Film Kurumu (Berker İnanoğlu)/ Renkli, 1971.

Bir Teselli Ver

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Mike Rafaelyan ve Ali Uğur/ Yönetmen Yardımcısı: Erol Keskin/ Stüdyo: Kemal Film Platosu/ Oynayanlar: Orhan Gencebay (Orhan), Tülin Orsek (Nermin), Kadir Savun (Kadir Usta), Aydın Tezer (Vedat), Güzin Özipek (Ferhunde), Feridun Çölgeçen (Nermin'in amcası), Osman Alyanak, Danyal Topatan (mahalleli), Turgut Boralı, Ekrem Dümer/ Yapımcı: Saltuk Film (Kadir Kesemen)/ Renkli, 1971.

Mahşere Kadar

Yönetmen: Lütfi Akad, Osman Nuri Ergün/ Senaryo: Safa Önal/ Görüntü Yönetmeni: Ali Yaver/ Çekim Yeri: Feriköy, Yüksek Tamer Platosu/ Oynayanlar: Kartal Tibet (Murat), Fatma Girik (Fatma), Muzaffer Tema (Muzaffer Bey), Filiz Bozkurt, Tanju Şarman, Niyazi Gökdere/ Yapımcı: Er Film (Berker İnanoğlu)/ Renkli, 1971.

Vahşi Çiçek

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Safa Önal ve Erdoğan Tünaş/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon/ Işık: Rıdvan Varol/ Ses: Yorgo İlyadis/ Yapım Yönetmeni: Avni Tura/ Stüdyo: Erman Film Platosu/ Oynayanlar: Cüneyt Arkın (Fikret), Leyla Kenter (Sema Soyer), Yıldırım Önal (Enver Bey), Kuzey Vargın (Vedat), Ceyda Karahan (Tülay), Akın Turan (Hasan), Hüseyin Kutman (Nami), Cevat Kurtuluş, Muammer Gözalan/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, sine-maskop, 1971.

İrmak

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Ali Uğur/ Müzik: Arif Sağ/ Yönetmen Yardımcısı: Erol Keskin/ Oynayanlar: Serdar Gökhan (Nuri), Aysun Güven (Zeynep), İhsan Baysal (Mustafa), Kadir Savun (Mahmut), Ali Şen (Recep Ağa), Muazzez Kurt (Zeliha), Osman Alyanak (Çerçi), Sırrı Elitaş (Durali) ve Danyal Topatan/ Yapımcı: Saltuk Film (Kadri Kesemen)/ Renkli, 1972.

Yaralı Kurt

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Selim İleri/ Konu: Graham Greene'in *A Gun For Hire* adlı romanından/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Seslendiren: Yorgo İlyadis/ Renklendiren: Ören Film Stüdyosu/ Oynayanlar: Cüneyt Arkın (Ali), Ahmet Mekin (Komiser İrfan), Şükran Yamaoğlu (Gül), Osman Alyanak (Kahveci İbrahim), Arif Eriş (Dondurmacı Hasan), Güzin Özipek (Hasan'ın karısı), İsmail Hakkı Şen (Feridun), Yıldırım Önal (Şakir), Süha Doğan (Hilmi), Mahmure Handan (Gül'ün babaannesi), Kerem Yılmaz (Polis memuru), Turgut Savaş (Polis memuru)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1972.

Esir Hayat

Yönetmen: Lütfi Akad/ Konu: Erol Keskin/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Cahit Engin/ Musiki: Metin Bükey/ Oynayanlar: Tarık Akan (Aydın), Perihan Savaş (Ayşe), Güner Sümer (Mustafa Niya-zi), Suna Selen (Kamer), Turgut Boralı (Turgut Baba), Hulusi Kentmen (Dağdeviren Hüseyin), Sûha Doğan (Ali Tefvik), Kâmuran Usluer (Ali Rıza)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1974.

Gökçeçişek

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Erol Keskin/ Senaryo: Lütfi Akad ve Erol Keskin/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Sanat Yönetmeni: Erol Keskin/ Musiki: Noray Demirci/ Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Gökçeçişek), Serdar Gökhan (Selman Ali), Osman Alyanak (Memidik), İhsan Baysal (Ahmet), Tuncer Necmioğlu (Katırcioğlu), Murat Tok (Saltuk Bey), Nezihe Güler (Bacı Bey), Turgut Savaş (Şaman), Hasan Ceylan (Kopuk Çoban), Yunus Yakışıklı (Bozalak Çakır), Kerem Yılmaz (Kozluca Hüseyin), Kâmuran Usluer, Sırrı Elitaş, Erdoğan Seren/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1973.

Gelin

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Musiki: Yalçın Tura/ Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Meryem), Kerem Yılmaz (Veli), Kahraman Kırıl (Osman), Ali Şen (Hacı İlyas), Aliye Rona (Ana), Kâmuran Usluer (Hıdır), Nazan Adalı (Naciye), Seden Kızıltunç (Güler)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1973.

Düğün

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Musiki: Metin Bükey/ Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Zelha), Kâmuran Usluer (Halil), Turgut Boralı (Bekir), Ahmet Mekin (Ferhat), Erol Günaydın (İbrahim), Altan Günbay (Cabbar), Hülya Şengül (Cemile), İlkunur Yağız (Habibe), Sırrı Elitaş (Kasap Raşit)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1973.

Diyet

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Oynayanlar: Hülya Koçyiğit (Hacer), Hakan Balamir (Hasan), Erol Günaydın (Mevlüt), Güner Sümer (Salim Bey), Atıf Kaptan (Fabrika Sahibi), Turgut Savaş (Yunus), Güney Güner (Mustafa), Yaşar Şener (Muhsin Usta), Murat Tok (İmam), Osman Alyanak (Börekçi), Uğur Kılıcım (Şerife)/ Yapımcı: Erman Film Kurumu (Hürrem Erman)/ Renkli, 1974.

B. Belgesel Filmleri

Tanrının Bağıışı Orman

Yönetmen: Lütfi Akad/ Konu: Zekai Bayer/ Senaryo: Orhan Asena/
Teknik Yönetmen: İlhan Arakon/ Görüntü Yönetmeni: Mahmut Demir/
Yönetmen Yrd. Muzaffer Hiçdurmaz/ Kurgu: Vejdi Çelikkan/ Ses: Orhan Köksoy/ Müzik düzenlemesi: Rauf Tözüm/ Konuşan: Sadettin Erbil/ Yapım Yönetmeni: Semih Giz/ Yayıncı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ Stüdyo: A.D.S./ Siyah - beyaz, 1964.

Bir Gazetenin Hikâyesi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon/ Kurgu: Lütfi Akad/ Yayıncı Kurum: Hürriyet Gazetesi/ Yapımcı: A.D.S. Kurumu (adına Zeyyat Gören)/ Laboratuvar: Keys Laboratories, Londra - İngiltere/ Siyah - beyaz, 1964.

Unilever

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon/ Kurgu: Lütfi Akad/ Yayıncı Kurum: Unilever Ticaret ve Sanayi Türk Ltd. Şirketi/ Siyah - beyaz, 1964.

Ormancılığımızda Dün ve Bugün

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yayıncı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16mm., 1 saat 20 dk./ Renkli, 1973.

Ormanları Koruma

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yayıncı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 30 dk./ Siyah - beyaz, 1973.

Ormanların Ekonomik Değeri

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yayıncı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 30 dk./ Siyah - beyaz, 1973.

Orman Yetiştirme, Ağaçlandırma

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yayıncı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 30 dk./ Siyah - beyaz, 1973.

Orman-Köy İlişkileri

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol

Keskin/ Yaptırmacı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 15 dk./ Siyah – beyaz, 1973.

Orman Endüstrisi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yaptırmacı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 30 dk./ Siyah – beyaz, 1973.

Ormanın Ruhsal Sağlıkla İlgisi

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: İlhan Arakon ve Gani Turanlı/ Kurgu: Lütfi Akad/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yaptırmacı Kurum: Orman Genel Müdürlüğü/ 16 mm. 30 dk./ Siyah – beyaz, 1973.

C. Televizyon Filmleri

Topuz

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad (Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden)/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yapım Yardımcıları: Yusuf Çağatay, Fevzi Barlas/ Giysiler: Faruk Demiral/ Işık: Erol Batıbeki/ Kurgu: İsmail Kalkan/ Oynayanlar: Bora Ayanoğlu (Elçi) Dinçer Çekmez (Ferruh Ağa), Turgut Savaş (Pietr Bogdanu), Ersan Ünsal (Prens), Aydın Tezel (Yaşlı Subay), Hadi Çaman (Komutan), Seniha Orkan (Saray Muhafızı), Giray Altan (Avusturyalı Subay), Sırrı Elitaş (Serdengeçti), Meral Kurtuluş (Sarhoş Kadın), Kayhan Yıldızoğlu (Piskopos), Yaşar Şener, Necdet Yakın, Doğan Taner Nuri Tığ, İbrahim Uğurlu, Osman Han, Hüseyin Zana/ Yapımcı T.R.T. Kurumu adına yetkili Emin Gerçekler/ Renkli çekilmiş, siyah – beyaz gösterilmiştir/ TV'de ilk gösterim: 31.3.1975.

Ferman

Yönetmen: Lütfi Akad/ Senaryo: Lütfi Akad (Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden)/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ İkinci Yönetmen: Erol Keskin/ Yönetmen Yardımcısı: Korhan Yurtsever/ Çevre Mimarı: Arto Berberyan/ Yapım Yardımcıları: Yusuf Çağatay, Fevzi Barlas/ Çekim Sorumlusu: Necdet Buva/ Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Selçuk Turanlı/ Işık: Erol Batıbeki/ Kurgu: İsmail Kalkan/ Giysiler: Niyazi Er/ Düzenler: Ehaddin Alinçe/ Oynayanlar: Hakan Balamir (Tosun Bey), Dinçer Çekmez (Kazasker), İlhan Hemşeri (Nişancı), Mümtaz Alparslan (Sadrazam), Mümtaz Ener (Paşa), Sırrı Elitaş (Yeniçeri), Osman Han (Yeniçeri Çavuşu), Ersun Kazançel (Kethüda), Niyazi Er, Güngör Ertürk (Konakçılar)/ Yapımcı: T.R.T. Kurumu adına yetkili Emin Gerçekler/ Renkli çekilmiş, siyah – beyaz gösterilmiştir/ TV'de ilk gösterim: 7.6.1975.

Pembe İncili Kaftan

Yönetmen: Lütfi Akad/ **Senaryo:** Lütfi Akad (Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden)/ **Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı/ **İkinci Yönetmen:** Erol Keskin/ **Yöneten Yardımcısı:** Korhan Yurtsever/ **Yapım Yardımcıları:** Yusuf Çağatay, Fevzi Barlas/ **Musiki:** Arif Erkan/ **Ses Uzmanı:** N. Sarıcioğlu/ **Çevre Düzeni:** Erol Keskin/ **Giysi:** Niyazi Er/ **Işık:** Erol Batıbeki/ **Kurgu:** İsmail Kalkan/ **Oynayanlar:** Fikret Hakan (Muhsin Çelebi), Atıf Kaptan (Sadrazam), Turgut Savaş (I. Vezir), Türker Tekin (Şah İsmail), Abdullah Ataç (Toroğlu), İhsan Baysal (Şan Subayı)/ **Yapımcı:** T.R.T. Kurumu adına yetkili Emin Gerçeker/ **Renkli çekilmiş, siyah - beyaz gösterilmiştir/ TV'de ilk gösterim:** 14.6.1975.

Diyet

Yönetmen: Lütfi Akad/ **Senaryo:** Lütfi Akad (Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden)/ **Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı/ **İkinci Yönetmen:** Erol Keskin/ **Yönetmen Yardımcısı:** Korhan Yurtsever/ **Görüntü Yönetmen Yardımcısı:** Selçuk Turanlı/ **Sanat Danışmanı, Çevre Düzeni ve Giysiler:** Erol Keskin/ **Giysileri sağlayan:** Niyazi Er/ **Giysi Denetimi:** Faruk Demirel/ **Giysi Yardımcısı:** Talip Okçul/ **Çevre Mimarı:** Arto Berberyan/ **Çevre Kurucuları:** Necip Koçak, Erbil Demirağ/ **Çekim Alanı Sorumluları:** Necdet Pan, Necmettin Çolpanoğlu, Dursun Sağlam/ **Işık Sorumlusu:** Erol Batıbeki/ **Işık Yardımcıları:** Orhan Temel Hüseyin Durgun, Ömer Ekmekçi/ **Kurgu:** İsmail Kalkan/ **Süreklilik Uzmanı:** Mümtaz Arıkan/ **Ses Uzmanı:** Necip Sarıcioğlu/ **Özgün Musiki:** Arif Erkin/ **Yapım Yardımcıları:** Yusuf Çağatay, Fevzi Barlas/ **Yeni Stüdyo'da hazırlanmış ve seslendirilmiştir/ Oynayanlar:** Kadir Savun (Koca Ali), Aydemir Akbaş (Hacı Memed), Mete Sezer (Çorbacı), Yılmaz Gruda (Yaşlı Sipahi), Osman Çağlar (Genç Sipahi), Murat Tok (Kadı), Hakkı Kıvanç (Subaşı), Alpay İzer (Veli Çelebi), Mehmet Özekit (Subaşı Çavuşu), Reşit Çıldam (Çoban)/ **Yapımcı:** T.R.T. Kurumu adına yetkili Emin Gerçeker/ **Renkli çekilmiş, siyah - beyaz gösterilmiştir/ TV'de ilk gösterimi:** 21.6.1975.

Emekli Başkan

Yönetmen: Lütfi Akad/ **Eser:** Prof. Dr. Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı kitabı/ **Senaryo:** Lütfi Akad/ **Görüntü Yönetmeni:** Gani Turanlı/ **Kurgu:** Celâl Köse/ **Negatif Kurgu:** Ahmet Ergürel/ **Işık:** Erol Batıbeki, Süleyman Çekiç, Bülent Eryılmaz/ **Seslendirme Yönetmeni:** Sacide Keskin, Tayfur Ersözlü/ **Ses Düzeni:** Atilla Ergun/ **Müzik:** Sarp Özsan (Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası, şef: Orhan Tanrıku)/ **Yapım Görevlisi:** Sabri Arslankaya, Fazlı Doğanay, Suzi İşlek, Şevket Avcı/ **Yönetmen Yardımcısı:** Çetin Öner/ **Görüntü Yönetmeni Yardımcısı:** Ali Güvenci/ **Yapımcı:** Serpil Akıllıoğlu (TRT Kurulu adına)/ **Yapım Yardımcısı:** Hüseyin Taşkın/ **Stüdyo:** Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema - TV Enstitüsü/ **Oynayanlar:** Kerim Afşar (Sunucu), Müşfik Kenter (Emekli Ağır Ceza Başkanı), Kâmuran Usluer, Ali Şen, Hik-

met Çelik, Hüseyin Er, Zafer Önen, Lütfi Kopan, Muhteşem Durukan, Fikret Ergin/ Yapım tarihi: 1979 – 1980/TV'de Gösterim: 9.5.1989.

Çekiç ve Titreşim

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Prof. Dr. Faruk Erem'in "Bir Ceza Avukatının Anıları" adlı kitabı/ Senaryo: Ziya Öztan/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Kurgu: Celal Köse/ Negatif Kurgu: Ahmet Eryüksel/ Işık: Erol Batıbeki, Süleyman Çekiç, Bülent Eryılmaz/ Seslendirme Yönetmeni: Sacide Keskin, Tayfur Ersözlü/ Ses Düzeni: Atilla Ergun/ Müzik: Sarper Özsan (Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası, şef: Orhan Tanrikulu)/ Yapım Görevlisi: Selahattin Koca, Fazlı Doğanay, Şevket Avcı/ Çevre Mimarı: Erol Keskin/ Yönetmen Yardımcısı: Ziya Öztan/ Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Ali Güvenci/ Yapımcı: Serpil Akıllıoğlu (TRT Kurumu adına)/ Yapım Yardımcısı: Hüseyin Taşkın/ Stüdyo: Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema – TV Enstitüsü/ Oynayanlar: Kerim Afşar (Sunucu), Erkan Yücel (Kaporta Tamircisi), Orhan Çağman, Osman Alyanak, Yüksel Gözen, Suna Keskin, Gülşen Girginkoç, Nefrin Tokyay, Aydın Yılmaz, Halil Şeker, Kemal Doruk, Haluk Karaca, Adnan Karabacak/ Yapım Tarihi: 1979 – 1980/ TV'de Gösterimi: 16.5.1989.

Kuma

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Prof. Dr. Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı kitabı/ Senaryo: Serpil Akıllıoğlu/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Kurgu: Celal Köse/ Negatif Kurgu: Ahmet Eryüksel/ Işık: Erol Batıbeki, Koray Hersek, Cevat Gezen/ Seslendirme Yönetmeni: Semih Yalçın/ Ses Düzeni: Atilla Ergun/ Müzik: Sarper Özsan (Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası, şef: Orhan Tanrikulu)/ Sanat Yönetmeni: Artun Köksal/ Yapım Görevlisi: Sabri Arslankaya, Fazlı Doğanay, Suzi İşlek, Şevket Avcı/ Yönetmen Yardımcısı: Serpil Akıllıoğlu/ Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Ali Güvenci, Selçuk Turanlı/ Yapımcı: Serpil Akıllıoğlu (TRT Kurumu adına)/ Yapım Yardımcısı: Hüseyin Taşkın/ Stüdyo: Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema – TV Enstitüsü/ Oynayanlar: Kerim Afşar (Sunucu), Halil Ergün (Koca), Melike Zobu (Kuma), Suzan Roziter, Nermin Özses, Reşat Ateşeri, Mustafa Yazıcı, Sabahat İzgü, Sevim Becer/ Yapım Tarihi: 1979 – 1980/-TV'de Gösterim: 23.5.1989.

Isı

Yönetmen: Lütfi Akad/ Eser: Prof. Dr. Faruk Erem'in *Bir Ceza Avukatının Anıları* adlı kitabı/ Senaryo: Lütfi Akad/ Görüntü Yönetmeni: Gani Turanlı/ Kurgu: Celâl Köse/ Negatif Kurgu: Ahmet Eryüksel/ Işık: Erol Batıbeki, Koray Herkes, Cevat Gezen/ Seslendirme Yönetmeni: Semih Yalçın/ Ses Düzeni: Atilla Ergun/ Müzik: Sarper Özsan (Türküler: Kırşehirli Ali Çekiç)/ Çevre Mimarı: Artin Berberyan/ Yapım Görevlisi: Sabri Arslankaya, Fazlı Doğanay, Suzi İşlek, Şevket Avcı/ Yönetmen Yardımcısı: Zafer Arıkan/ Görüntü Yönetmeni Yardımcısı: Ali Güvenci/

Yapımcı: Serpil Akıllıoğlu (TRT Kurumu adına)/ Yapım Yardımcısı: Hüseyin Taşkın/ Stüdyo: Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü/ Oynayanlar: Kerim Avşar (Sunucu), Çetin Öner (İdam Mahkumu), Kâmuran Yüce, Hüseyin Erişen, Ünal Gürel, Sait Korur, Salih Acar, İsmail Avcı, Mehmet Özekit, Mehmet Akdil, Seyfettin Karadayı, Erdoğan Seren, Osman Bardakçı, Abdi Akgül, Yusuf Demircioğlu, Avni Bahar/ Yapım Tarihi: 1979 – 1980/ TV'de gösterim: 1989.

2. Senaryolar

A. Filme Çekilen Senaryolar

Dağları Delen Ferhat

"Karayolları Şöförleri" adlı özgün tasarımıından/ Yaşar Kemal, Haldun Taner ve Halit Retiğ'le birlikte/ Yönetmen: Şadan Kâmil/ Yaptırıcı Kurum: Basın – Yayın Genel Müdürlüğü, 1957

Âvare Mustafa

Orhan Kemal'in *Devlet Kuşu* adlı romanından uyarılama / Memduh Ün'le birlikte/ Yönetmen: Memduh Ün/ Uğur Film Kurumu, 1962.

Bire On Vardı

William Irish'in bir romanından uyarılama/ Memduh Ün'le birlikte/ Yönetmen: Memduh Ün/ Uğur Film Kurumu, 1963.

Viğit Varalı Olur

Yönetmen: Ertem Göreç/ Metin Film Kurumu, 1966.

Hazır Efe

Yönetmen: Mehmet Aslan/ Alfın Ticaret Kurumu, 1966.

Ağrı Dağı Efsanesi

Eser: Yaşar Kemal/ Senaryo: Duygu Sağıroğlu ve Memduh Ün'le birlikte/ Yönetmen: Memduh Ün/ Uğur Film Kurumu, 1975.

Yalnız Efe

Ömer Seyfettin'in aynı adlı öyküsünden

B. Filme Çekilmemiş Senaryolar

Derecikli Ali

Adanalı

Bu Toprak Bizimdir

İnce Memed

Yaşar Kemal'in *İnce Memed 2* adlı romanından uyarılama.

İçindekiler

Sunuş	5
--------------	----------

I. Bölüm (1916–1962)	7
-----------------------------	----------

1. Yaşam Öyüğü; 2. Tiyatro Çalışmaları;
3. Sinema Yaşamına Giriş: Sema Film, Lale Film, Erman Film; 4. Kemal Film Dönemi; 5. Yeniden Erman Filmdeki Çalışmaları; 6. İpek Film ve Diğer Kuruluşlardaki Çalışmaları.

II. Bölüm (1964–1974)	109
------------------------------	------------

1. *Tanrının Bağışı Orman* Belgeseli ve Önemi, Öteki Belgeseller; 2. Anadolu İnsanın Sinemaya Getirilmesi: *Anadolu Üçlemesi* ve devamı;
3. *İmkansız Aşklar* ya da *Şehir Üçlemesi*;
4. Fotoroman Çalışmaları; 5. Şarkıcı Filmleri ve Diğer Filmler; 6. Göç Üçlemesi.

III. Bölüm (1975–1989)	167
-------------------------------	------------

1. İlk Televizyon Filmleri: *Eski Kahramanlar: Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan ve Diyet*;
2. *Bir Ceza Avukatının Anıları: Emekli Başkan, Kuma, Çekiş ve Titreşim ve Isı*; 3. Son Senaryo Çalışmaları; 4. *İstanbul'un Dört Mevsimi*.

IV. Bölüm: Sinema ile İlişkili Görüşleri	187
---	------------

1. Sinema Üstüne Genel Görüşleri; 2. Etkilenmeler ve Etkilemeler; 3. Sinema–Edebiyat İlişkileri;
4. Eğitimle İlgili Görüşleri; 5. Aldığı Ödüller.

Lütfi Ö. Akad'ın Filmografisi	216
--------------------------------------	------------



Lütfi Ö. Akad

Üç Tekerlekli Bisiklet, Hudutların Kanunu, Kızılırmak Karakoyun, Gökçeçiçek, Gelin, Düğün, Diyet gibi Türk sinemasının önemli başyapıtlarına imzasını atan Lütfi Ö. Akad'ın hayatı, sineması, sinemaya bakışı, dünya görüşü ve tek tek filmleri...

Alim Şerif Onaran'ın Lütfi Akad'la yaptığı uzun konuşmaların ortaya çıkardığı bu kitap, Türk Sinema Tarihini de gözler önüne sermektedir.