

-Söyleşi. Interview-

Kurtuluş Kayalı ile Söyleşi

Serdar Öztürk

Serdar Öztürk: Değerli konuklar, öncelikle şunu belirtmem gerekiyor: 2000-2005 yılları arasında, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki doktora öğrenimim sırasında Kurtuluş Hoca ile tanıştım. Kurtuluş Hoca o zaman dersler vermeye gelmekteydi. Edward Said'in bir entelektüel kitabı vardır. Orada amatör ruh ve profesyonel ruh arasındaki bir ayırmadan söz eder. Amatör coşkuyu kaybettiğinizde entelektüelliği kaybedersiniz. Kurtuluş Hocada ilk gördüğüm şeylerden birisi amatör bir coşku, bir heyecandı. İşte dedim, gerçek anlamda bir usta. O dönem Kurtuluş Hoca Ankara Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde yüksek lisans dersleri vermekteydi. Ben ise doktora öğrencisi olmama rağmen fahri olarak derslerine katılırdım. Kurtuluş Hoca'dan öncelikle nasıl bir hoca olunur? sorusu hakkında fikir sahibi oldum. Hocalık tecrübemde Kurtuluş Hoca'nın böyle bir yeri var. Daha sonra Kurtuluş Hoca'nın tüm eserlerini okudum. Kurtuluş Hoca ile ilgili pek çok şey söylenebilir ama ben iki kelime söylüyorum: Kurtuluş Hoca bir kültür sosyoloğudur. Yani kültür sosyolojisiyle uğraşan bir insandır. Tabii burada önemli bir soru ortaya çıkıyor: Kültür sosyolojisiyle uğraşan bir insan, kültürün pek çok sahası varken, mesela tiyatro, niçin sinema üzerine daha fazla yazıyor? Yani baktığınız zaman, Kurtuluş Hoca'nın Türk düşünce dünyası üzerine kitapları da var ama sinema üzerine daha belirgin yapıtları var. Özellikle geçen yıl da zaten yeni bir kitap çıktı. *İliklerimize Kadar İşlemiş Türk Sinema Pratiği* diye kitap ismi koydu. Zaten amatör coşkunun en güzel örneklerinden birisi de budur.

Kurtuluş Hocam günümüz Türk sinemasını muhtemelen takip ediyorsunuzdur, çünkü siz sinemadan uzak kalamazsınız. 1950'den sonra Türk sinemasının gelişimini de takip etmektesiniz. Aslında yazılarınıza baktığımız zaman 1950'den sonra Türk sinemasında özellikle belli yönetmenler ekseninde analitik bir çerçeve geliştirdiniz ve bu çerçeve dahilinde bazı yönetmenler üzerinden Türk sinemasındaki düşünceyi de incelemeye çalıştınız. Ama şu anda 2000'ler Türkiye'sindeyiz. Kendi deyiminizle eski sinema, bazen geleneksel sinema diyorsunuz. Buna karşın farklı kavramlarla da karşı karşıyayız. Modern sinema kavramı var, sanat sineması kavramı var. Türk sinemasındaki temel problemlerden birisi festival sineması, sanat sineması, modern sinema ne dersek diyelim bir tarafta o var, diğer tarafta ise kitle filmlerinin ticari sinemanın olduğu bir fırtına var. Repliklerin birbirini takip ettiği bir fırtına, aradaki yapımlar sanki kaybolmuş gibi yani Atıf Yılmaz'ın filmlerini özlüyoruz, Ertem Eğilmez'in *Hababam Sınıfı* serilerini sanki özlüyoruz. Hocam, ne dersiniz bu konuda? son zamanlardaki görünüm çerçevesinde nasıl bir değerlendirme yaparsınız?

Kurtuluş Kayalı: Yani benim en illet olduğum şey insanın kendinden bahsetmesidir. Ama şimdi sorunuzu cevaplarırken ister istemez kendimden bahsedeceğim. Benim birisi çıkmak üzere olan iki sinema kitabım var. İlk kitabın başlığı *İliklerimize İşlemiş, Ruhumuza Sinmiş Bir Sanat Pratiği: Türk Sineması*, ikinci kitabın ismi, *Türk Sineması Ruhunu Kaybederken*. İlk metin eski döneme dairken ikinci metin yeni dönemi izah etmeye çalışan bir metin. Türkiye'de sinemanın gelişim trendinin yeni sinema yepyeni sinema, çok yeni sinema, en yeni sinema, şahane sinema diye böyle yükseldiğini sanısı yanlış bir sanı Türkiye'de yazılıp çizile gelen

metinlerde genellikle bu sorun var. Bu nedenle de yeni dönem sinemasına sınırlı sayıda insan baktığı zaman bile birtakım problemler gündeme geliyor. Problemler kendini bariz bir biçimde gösteriyor. Bu iki metnin ana ekseninde benim eski dönem sinemaya yönelik olumlu bakış tarzımı ve yeni dönem sinemasına yönelik eleştirel tutumu açıklayan bir tutum bulunmaktadır. Bu nedenle benim için asıl önemli olan şey Türkiye’de sinemanın o dönemde nasıl şekillendiğidir. Bu olayı bir de sosyolojik boyut çerçevesinde incelediğinizde, toplumun sinemayı şekillendirdiğini ve sinemanın da toplumu şekillendirdiğini görürsünüz. Türk sinemasına baktığınızda, bu zaten sinemaya sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşmak anlamına gelir. Tiyatroya baktığınızda ise tiyatro çok daha elit bir şeydir ve Türkiye’de çok daha modernist bir yapıya sahiptir. Hakeza edebiyat açısından baktığınız zaman da durum çok fazla fark etmiyor. Sanat sineması ve ticari sinema ayırımına baktığınız zaman o anlamda ayrıştırmanın çok da fazla anlamı yok. Söz konusu eski dönem sinemasında hakikaten toplumun bütünlüğüne yönelik toplumu anlamaya çalışan bu kültürü deşmeye yönelen bir eğilim var. Yeni dönem sinemasında böyle bir şey çok sınırlı alanlarda kendini hissettiriyor. Yani eski dönem sinema çok daha toplumla ilgili. Bu bana göre şuradan kaynaklanıyor. 1980’lere kadar sinemaya olağanüstü önemli işlevler ithaf edildi, seksenden sonra da bütünüyle iş iyi bir film olsun, sinemaya düşünsel boyut girmesin bakış açısıyla gelişti. Bir biçimde solcu sinemacıları da İslamcı sinemacıları da etkileyen bir eğilim gündeme geldi. Yani şöyle bir baktığınız zaman Yılmaz Güney sinemasının devamacısı olarak telakki edilen sinemacılar, Yılmaz Güney’in yaptığında onda birini yapabilen insanlar değil. Ha keza aynı şey milli sinema açısından da söz konusu. Örneğin Yücel Çakmaklı gibi milli sinema yapan insanlar da belli bir süre sonra biz bir film yapalım, her bir şeyden önce film olsun. Düşünce bundan bir biçimde bir şekilde sıyrılınsın diye baktılar. Sanat sineması mantığını seksenli yılların başlarında bu şekilde anlamaya çalıştılar ve bütün hikâye de batıdan etkilenmek şeklinde kendini gösterdi. Ve mesela şöyle bir baktığınız zaman batıda sinema eğitimi görmüş olmak, Türkiye’de yolları açan bir şeydi. Atilla Tokatlı altmışlı yılların başlarında film çekti ve bu filmler tutmadı. Türk sinemasındaki en kritik değişim bana göre o dönemde kendini gösteriyor. 1980’li yıllara doğru Ömer Kavur’un yapageldiği değişiklik en kritik değişiklik olarak beliriyor. Ömer Kavur da Atilla Tokatlı, Alp Zeki Heper gibi batıda sinema ve sosyoloji eğitimi görmüş bir adam. Ama o zaman bile hikâye bu noktaya gelmemişti. Ömer Kavur, *Kırk Bir Aşk Hikayesi* filmi için şöyle bir açıklama yaptı; "Yeşilçam sinemasıyla flört etmek zorunda kaldım." Ama şimdi böyle bir hikâye Türkiye’de her yolu açan bir hikâye. Dönem bir biçimde farklılaşıyor. Seksenden sonra her şey değişti ve şöyle bir baktığınız zaman, herkesin temel etki alanı Akad sinemasına ve Metin Erksan sinemasına yöneldi. O dönemde Akad sineması, Metin Erksan sineması hiçbir biçimde önemsenen sinemalar değildi, insanlar *Yılanların Öcü*’ne teşne oluyorlardı, *Susuz Yaz*’a teşne oluyorlardı. Ama *Sevmek Zamanı* bir biçimde gündemde değildi. Türkiye’de mesela iletişim öğrencilerine o dönemde sorsanız -o dönemde iletişim fakülteleri var mıydı? Bugünkü kadar salkım saçak her yere dağılmış mıydı, onu bilemem ama- Akat’ın en önemli filmi ne deseniz, işte "*Gelin, Düğün, Diyet*" derlerdi. Bu dönemde sadece iletişim fakültesinde değil, hemen hemen her yerde en önemli filmi nedir desek *Vesikalı Yarım* filminden söz edilir. Yani Türkiye’de bu insanları da biraz sağ kulağa sol elle gösterir tarzda anlama eğilimleri belirmeye başladı. Şimdi bütün hikâye yani sosyolojik temeli, kültürel muhassalası eski dönemde çok geniş, yeni döneme baktığınız zaman insanlar, sanat sineması hikayesini öne çıkarıyorlar ve ben bu filmi festivallerde nasıl öne çıkarırım noktasında duruyorlar. Hatta son dönemin en önemli, en olumlu yönetmenlerinden biri olan Kıvanç Sezer bile ne diyor? Bir sinemanın olumlu sinema olmasının yolu festivalden geçer diyor. Film uluslararası festivalde kabul edildiği zaman amaca ulaşıyor. Dolayısıyla yeni dönem sineması toplumdan kopuk bir sinema. Sosyolojik kültürel dayanağı problemlerli bir sinema, eski dönem sineması toplumla bir şekilde hemhal olmuş, toplumu sarıp sarmalamış

bir sinema. Metin Erksan sinemasına baktığınız zaman, Akad sinemasına baktığınız zaman bu sosyolojik boyutu görmemeniz mümkün değil.

Bir de şöyle başka bir hikâye daha var, o da kültür sorununu. Toplumun temel problemlerini eski dönem sinemacılarının bir kısmında gördüğünüzde, o dönemde sosyal bilimlerde öncelikli olmayan bir konu olan tarih çok net bir tarzda gündeme, geliyor. Yani şöyle bir değerlendirme yaptığınızda, Akad ve Erksan açısından meselelerin tarihsel ve sosyolojik bir tahlili gündemdedi. Akad'da bu daha ileri bir şeydi. O dönemde böyle bir hikâye sosyal bilim alanında yoktu. Hiç kimse, mesela o 1958 yapımı Metin Erksan filmiyle bağlantılı değildi. Hiç kimse Akad'ın Osmanlı'ya dönük, hatta Osmanlı'ya dönük olmanın ötesinde 1973'teki Orta Asya esintilerini getiren filmiyle de bağlantılı değildi. Hakikaten baktığınız zaman, bir 20-30 sene sonra bizim sosyologlar, tarihçiler, şunlar, bunlar tarihsel sosyoloji gibi laflar etmeye başlıyorlar. Yani işin sosyolojik, kültürel boyutu bu tarihsel sosyolojik tahliller çok daha net bir biçimde ortada. Ve o zaman ne diyorsunuz, bu iki yönetmen ve muhtemelen sınırlı olarak bazıları Türkiye'de o dönemin en önemli entelektüelleri olarak nitelendirilebilir. Bunu çok daha fazla somutlaştırmak mümkün.

Bir kitap açtım okuyorum. Önce şaşırdım, aptallaştım, 2010'larda yazılan bu kitap, Godard, bir filozof diyor. Yani şimdi 60'lı, 70'li yılların, 80'li yılların başında sinemaya sinema olarak bakanlar bunu duysalar, bu deli saçması bir şey diye düşünürler. Sinemada düşünce hikayesi bakıyorsun yeni yeni bir 10 yıldır falan bir biçimde gündeme gelmeye başlamış. Çok sağlıklı bir biçimde mi gündeme gelmeye başlamış. Ben onu bilemem ama, baktığım zaman bunu hakikaten fark ettim. Bir adamın 2000'li yılların ortalarında yazdığı bir metinde bu var ama ben mesela açtım yeni sinema kitaplarına baktım. O dönemde bizim sinemacılar, bizim sinema yazarlarının hiçbiri böyle bir şey yazmıyor. Zaten bir kere sinema üzerinde durduğunuz zaman sinema yazarlarından biraz uzak duracaksınız. Akademisyenlere biraz uzak duracaksınız, yazdıkları şeyleri tersinden anlamaya çalışacaksınız. Hikâye orada. O dönemde hiç kimse böyle bir şey yazmıyor. O dönemlerde de böyle hakikaten ciddiye alınacak yazı yok ve yazıları da çok net tercüme kokuyor. Ama İtalyan Yeni Gerçekçiliği üzerine yazılar bayağı ünlenmiş yazılar gibi geliyor ve o dönemin yazarları çok net bir biçimde bu konuyla daha ilgili. Ama bu döneme gelince ben, yazılanlara bakıyorum, bizim entelektüel hayatımıza, tarihimize Brecht ve Lukács altmışlı yıllarda giriyor. Sanat alanını, sinema alanını da belli ölçüde altmışlı yılların sonlarında işte Lukács'ın "*Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*" kitabı gündeme getiriliyor. Brecht çok net bir biçimde anlaşılıyor. Bu dönemde Godard dediğiniz zaman Godard'la Brecht düşünülüyor. O yabancılaşma ögesi, o klasik anlatıdan vazgeçme hikayesi, anlatabiliyor muyum? O birbirinin içeriğine girmiş şeyler çok fazla deşilerek anlatılmıyor. Yani hakikaten bu hikâye problemlidir. Bugün entelektüellerin söyledikleri bazı bilgilerin aktarılması tarzında oluyor, tahlili mahiyette değil. Metin Erksan'ın söylediği çok ilginç bir laf vardır. Bizim bu eleştirmenlerin söylediği laflara baktığınız zaman diyor. Bizim bu eleştirmenlerin batı sineması üzerine yabancı sinema üzerine yazdığı şeyler olumlu şeyler nitelikli şeylerdir. Türk sineması üzerine yazdıkları şeyler ipe sapa gelmez, pek bir şeye benzemez diyor. Mesela bunu işte bugüne getirdiğiniz zaman son dönem sinemasını bütünüyle yargılamak da yanlış bir şey. Son dönem sinemasında da eski dönem sinemasından kısmen beslenen, eski dönem sinemasından beslenmenin ötesinde toplumdaki beslenen çok net bir damar var. Yani Yüksel Aksu, Onur Ünlü var örneğin. *İtirazım Var* hakikaten bu toplumla iç içe geçmiş bir film. Bu sorun Zeki Demirkubuz'la Nuri Bilge Ceylan karşılaştırmasından kaynaklanıyor. Nuri Bilge Ceylan'ın metinleri olağanüstü kitabı metinler. Zeki Demirkubuz'un metinleri hayatın içinden beslenen metinler, yani hayatta hemhal olan metinler. Yani bunun en güzel göstergeleri Nuri Bilge Ceylan'ın "insan" demesi. İnsan her yerde insan diyor yani Rusya'da da insan diyor, Japonya'da da insan, şurada da insan, burada

da insan diyor. Zeki Demirkubuz'un metnine baktığınız zaman, Zeki Demirkubuz'un metnine Türkiye'ye teğet geçmediği, Türkiye ile bağlantısının ilgisinin çok yoğun olduğu hayatın bariz bir biçimde içinde mi geldiği içinden beslendiği bir şekilde görülüyor. Ana hatları çerçevesine baktığımız zaman neyi görüyoruz? Şunu çok net bir biçimde görüyoruz: Olay başka tarafa doğru akıyor ve hakikaten mesela işte Aslı Daldal'ın son kitabı o kadar güzel anlatıyor ki, yani Türk sinemasının son dönemi *festivalizm* diyor.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın edebiyat üzerindeki etkisi, özellikle Batı'daki önemli yayınevleri tarafından eserlerinin yayımlanmasıyla daha da artmıştır. Bu durum, Tanpınar'ın eserlerinin Türkiye'de edebiyatın yeni dönemine şekil veren yazarlar ve eleştirmenler tarafından incelenmesine yol açmıştır. Bu yazarlar ve eleştirmenler, Tanpınar'ın metinlerini, o dönemin revaçta olan yaklaşım tarzlarıyla analiz ederek ele almışlardır. Dolayısıyla, Tanpınar üzerine yazılan son dönem metinler, bu yeni bakış açılarıyla oluşturulmuş ve Tanpınar'ın edebiyattaki önemi ve etkisi bu şekilde daha da belirginleşmiştir. Bana göre Tanpınar üzerine yazılan daha ciddi metinler, daha önceki dönemde yazılmış metinler olarak tezahür ediyor. Kusura bakma biraz uzattım ama ana fikir şu; toplumun tarihiyle bu toplumun kültürüyle bu toplumun gündelik derdiyle bu halkın gayesiyle bir ilgili olmak gerek. Edebiyat biraz daha farklı, tiyatro çok daha aristokratik bir hikâye olarak gündeme geliyor. Sinema özellikle ellilerden altmışlardan itibaren çok daha net bir biçimde kitlesel bir çerçevesi olan kitleyi etkileyen ve kitle tarafından etkilenen bir şey oluyor. Son dönemde insanlar filmi tek başına seyrettikleri gibi son dönem Türk sineması da dahil sinema seyircisi de farklı bir halde kendini gösteriyor ve eski sinemanın bu toplumu sardığının en güzel göstergelerinden biri de televizyonda gösterilen filmlerdir. Mesela daha yani son dönemi bir kenara bırakın böyle eski dönemin problemleri olarak telaki edilen filmleri, TRT'de gösterilmeye imtina edilen filmleri bir dönem geldi Kanal 7'de çok fazla gösterilmeye başlandı. Eski dönem sinemasına muhabbetimiz daha geniş bir çerçevede açılmaya başladı.

Düğün filmi, olağanüstü ilginç bir film yani yetmişlerde herkesin kafası siyasetteydi ve iktisattaydı. Herkes öyle görüyordu. Akademi de öyle görüyordu. Akademik insanlar, *Düğün* filmi seyrettiği zaman içindeki kültürel derinliği hemen fark ediyor. Çünkü klasik şematik bir bakış açısının ötesinde bir gelişim trendi var. Bu şuradan kaynaklanıyor. Yeni dönemde bu yeni yönelimler dolayısıyla insanlar Akad'ı ekranı ve başka başka kişileri zaman geçtikçe yeni farklı değişik bir tarzda anlıyorlar. Örneğin bir 20 sene önce olsaydı Akad üzerine metinler gündeme gelmezdi. Anlatabiliyor muyum? Şimdi herkes bakıyor. Mesela bugünden bakınca Sevmek *Zamanı*'na ne müthiş film diyor. Nijat Özön vaktiyle de bu film mi diyor? Bu psikiyatrik bir vaka diyor. Son dönemde sadece sinema dökülmüyor sosyal bilim de dökülüyor.

S.Ö.: Gördüğünüz gibi arkadaşlar Kurtuluş Hoca'ya bir soru sorulduğunda yanıt akar gider sonra düşündüğünüz düşüncenin içerisinde siz de akarsınız. Kurtuluş Hocayı bölmek de mümkün değildir. Şimdi Kurtuluş Hocam, burada önemli şeylere değindiniz. Aslında benim sormak istediğim bazı hususlara da değindiniz. Bir örnek verelim: Taşra, taşradaki problemler, günümüz sinemasında da taşrada işlenmekte. Özellikle festival filmlerinde, ama 1950'lerde, 60'larda hatta 70'lerin ortalarında bile taşradaki problemlere dair değişik filmler görmekteyiz. Siz örnek verdiğiniz için ve aynı zamanda özel önem verdiğiniz için, Metin Erksan'ın örneğin *Yılanların Öcü* veya *'Susuz Yaz'* filmine baktığımızda, *Susuz Yaz*'da suyun mülkiyet meselesini görmekteyiz. Diğerinde ise yine taşranın içerisinde bir mülkiyet ama bu sefer toprak üzerinde mülkiyet ve onun üzerinden başlayan tartışmalar bu sorunları gösteriyor. Metin Erksan, kendi kamerasıyla etkili bir tarzda vermekle kalmıyor, aynı

zamanda batılı gözlere hitap edecek bir tarzda değil, gerçekten yerel sinemanın bütün unsurlarını kullanarak bu sorunları işliyor.

Günümüzde taşra meselesine baktığımızda, örneğin Nuri Bilge Ceylan'a, Semih Kaplanoğlu'na, zaman zaman Reha Erdem'e bakıyorsunuz. Onların ele aldığı taşra, acaba bizim bildiğimiz bir taşra mı? Yoksa Batılı gözlerin görmeyi arzu ettiği bir taşra mı? Bu filmler niye yapıyor? Yürütülen destekler ya da başka dinamikler nedeniyle mi bu tür filmler yapılıyor diye insan kendi kendine merak ediyor. Sizin mesela bu problem dahilinde bir gözleminiz var mı? Türkiye'de son yıllarda kent filmleri de çok fazla gözüküyor. Bir tek siz örnek verdiniz, olumlu bağlamda söylediniz. Kıvanç Sezer dediniz, örneğin. Ben de size Seren Yüce'yi söyleyebilirim. *Çoğunluk*, *Rüzgârda Sallanan Nilüfer* son derece iyi filmler. Yine Çiğdem Vitrinel genç yönetmenler bu meseleye girmiş durumdalar. Siz bu konuda neler söyleyebilirsiniz diye merak ettim Hocam.

K.K.: Taşra konusu, özellikle eskiden beri, ilginç bir hikâye olarak karşımıza çıkıyor. Eskiden köy ve kasabalar, yani taşra, imrenilen yerlerdi ve insanlar taşrayı düzenliyordu. Elli ve altmışlı yılların edebiyatımızda, Fakir Baykurt ve Yaşar Kemal gibi yazarlar bu konuyu işlemişler. Türkiye'de kentleşme ve kent sorunlarına yaklaşım tarzı, yetmişli yıllardan sonra, özellikle seksenli yıllardan itibaren farklılaşmaya başlıyor. 1950'lerde, insanlara, aydınlara, entelektüellere 'Türkiye'deki şehirler hakkında ne düşünüyorsunuz?' diye sorulduğunda, mesela Tanpınar, 'Türkiye'de 300-400 bin nüfuslu şehirler var,' diyordu. Tanpınar, 'Şehre sadece nüfus sayılarına bakarak değil, insan ilişkileri ve kültürel özelliklerine göre bakmalısınız,' diyor. Mesela, o dönemde Türkiye'de 100 bin nüfuslu şehirlerden bahsediliyordu. Şimdi ise, İstanbul dışında hemen hemen her yer taşra olarak nitelendirilebilir. Hatta İstanbul'un da önemli bir kısmı taşra. Metin Erksan, 'Kent filmi, köy filmi olmaz. Film, insanı anlatır, Türk insanını anlatır,' diyor. Akad'da şöyle önemli bir şey söylüyor "Bütün diyalogları kessen de filmin Türk filmi olduğu anlaşılmalı". O dönemde sanat filmi ile ticari film arasında büyük bir mesafe yoktu. Mesela, Osman Seden ile Halit Refiğ arasında büyük bir fark yoktu. 1970'lerden sonra, hemen hemen her şey daha eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlandı. Köy konusu da bu eleştirel yaklaşımla incelendi ve 1960'larda köy edebiyatından esinlenen filmler, çok önemli olarak görüldü. Metin Erksan'ın o dönemdeki taşra odaklı filmleri, farklı bir yaklaşımla ele alınıyor. Bu dönemdeki hikâyeler, başka bir noktadan gündeme geliyor. Yeni dönemde de bu böyle. Edebiyat eserlerinden uyarlanan filmler, genellikle iyi film olarak kabul ediliyor. Ömer Kavur'un bol miktarda edebiyat uyarlamaları buna örnektir. Edebiyat uyarlamaları, Türk sinemasının gelişimine büyük katkı sağlıyor ve düzey atlatıyor. Ancak, edebiyatın devreye girmesi, Türk sinemasını bazen tıkanma noktasına da getiriyor.

Fikret Kızılok'un bir konuşmasında, 'Film yönetmen yapar,' diyor. Eğer yönetmen filozof veya sosyologsa, filmi kendisinin yapması gerektiğini vurguluyor. Filmin her bir unsuru üzerinde yönetmenin etkili olması, kendisinin müdahil olmasının gerektiğini belirtiyor. 1990'ların ortalarında yazdığı bir yazıda, sinema konusunda da bu yaklaşımı benimsiyor. 'Başkasının aşk mektubunu yazabilir misin?' sorusuyla başlayan yazının en temel hedefi, bir müzisyenin başkasının hikâyelerinden müzik yapamayacağını, kendi tarzını yaratması gerektiğinin altını çizmek. Türk sinemasında iz bırakan metinlerde, yazarların kendi senaryolarını yazdığı filmler ön plana çıkıyor. O dönemin en önemli özelliklerinden biri, yönetmenlerin senaryoları kendilerinin yazması. *Kuyu* filmi ilk çekildiğinde çok ters tepkiler almış sonradan anlaşılmuştur. Metin Erksan'ın en önemli filmlerinden biri olan *Kuyu*, Kemal Tahir tarafından yazılan senaryosuyla dikkat çekiyor. Türkiye'de en derinlikli taşra filmi olarak kabul edilen bu filmde Kemal Tahir diyalogları yazıyor. Ancak sonra Metin Erksan

kendi yazdığı diyalogları kullanıyor. Kemal Tahir'de benim yazdığımı niye kullanmadın? Diye soruyor. Erksan da siz önerdiniz, ben kabul etmedim diyor. Bir değerlendirme yaptığınız zaman kendi yaptığı üzerinde hakimiyeti tam olan insanların yaptığı şeyler çok daha önemli şeyler olduğu ortaya çıkıyor. Kuyu filmi çekildiğinde, zamanla farklı etkiler gösterdi. Daha sonraki dönemlerde insanlar *Kuyu* filmi önemsemeye başladılar. Örneğin, Metin Erksan'ın çektiği *Susuz Yaz* ve *Yılanların Öcü* filmleri hakkında bazı sorunlar vardı. Senaryoyu okuduğunuzda, Metin Erksan'ın yazdığı ve Necati Cumalı'dan esinlenen senaryolar arasında büyük farklar olduğunu görürsünüz. Cumalı, hayatı boyunca *Susuz Yaz* üzerine eleştirel metinler yazmıştır. Nijat Özön, bu filmlerin, İtalyan ve Fransız Yeni Dalgası'nın etkisinde olduğunu ileri sürmüştür. O dönemde taşraya bakış tarzı farklıydı. Hatta bu konuda ilginç bir kitap çıktı. Kitap, *Susuz Yaz* üzerine çok güzel bir analiz yapıyor ve senaryo ile öykü arasındaki farkları net bir şekilde ortaya koyuyor. Bağımsız ve özerk bir kafanın köy ekseninde nasıl bir hikâye yazabileceği üzerinde duruluyor.

Mesela, 'Mine', 'Susuz Yaz' ve 'Ay Büyürken Uyuyamam' filmlerini ele alabiliriz. Bunların üçü de Necati Cumalı etkisindeki filmler. Örneğin AY Büyürken Uyuyamam filmi de yine aynı tarzda bir film Mine Filminden çok daha problemliler bir film ve bu filmle Emin Alper'in son filmi arasında bir paralellik kurulabilir. Alper'in filmi, 1960'ların köy ve taşra filmlerini çağırıyor. Taşrayı son derece eleştirel bir diller ele alıyor. Ama burada savcı çok esnek. Hem cinsel anlamda hem de duruma müdahil olması manasında esnek. Son dönemdeki filmler, etnik meseleler, kadın meseleleri ve homofobi gibi temel problemleri ele alıyor. Değerlendirme yaptığın zaman Özcan Alper'in filmleri de benzer şeyleri çağırıyor. Bu mantık 1970'lerin devrimci sinemasına benzer bir mantıkla hareket ediliyor. 'Mine' filmi, Necati Cumalı'nın eserinden esinlenmiş ve senaryosunda kimin dahil olduğu önemli. Filmin farkını, Türkiye sinemasından ayrı bir yerde görebilirsiniz. Kendini entelektüel olarak nitelendiren ve en azından aydın olan insanların dahil olduğu filmlerde bazen sorunlar oluyor. 'Mine' gerçekten çok merkezi ve önemli bir film. Bu film, bir kadının değişimini, Türkiye'deki gelenekçilere bile olumlu gelecek şekilde işliyor. Film, Atif Yılmaz'ın toplumu anlama çabasından kaynaklanıyor. Ben bu yeni filmleri seyretmek yerine eski filmlere dönüp bakıyorum. Bu önemli bir hikâye. 'Mine' filminin senaristlerinden biri Deniz Türkali. Eski dönemde Atif Yılmaz'ın önemli ve olumlu filmlerinden birinin senaristi kim? Ayşe Şasa. Ayşe Şasa etkisi ve Atif Yılmaz'ın olumlu yaklaşımı başkalarının yeni dönemdeki etkisini eleştirel bir açıdan açıyor. 'Mine'den sonra Atif Yılmaz kadın filmleri çekmeye başladı ve feministler onun harikalar yarattığını düşünmeye başladı. Ama 'Mine'ye göre daha sonra çektiği 'Dul Bir Kadın' gibi filmler daha gelişkindi. İnsan durup düşünüyor, Atif Yılmaz'ın o filmlerine baktığında, Türkiye'deki feministlerin erkek egemen ideolojinin o filmlerde nasıl sızdığını görüyor. 'Mine' ve devamı olan filmler, o dönemdeki yeni yönelimin etkisini yansıtan, Türkiye'deki olağan gelişimin yankısını bulduğu filmler. 'Ay Büyürken Uyuyamam' filmi de aynı tarzda, 'Mine'ye göre çok daha problemliler bir film. Ayrıca Emin Alper'in son filmi çağırıyor, ama yeni dönemin niteliklerini içermeyen bir film. 'Susuz Yaz' ise çok daha sade ve yalın bir şekilde meseleye bakan bir film.

Şimdi 'Mine'ye baktığınızda, sonunda kadına hak veriyorsunuz. Bu normal, ama ne bileyim, olayı değerlendirdiğiniz zaman, ortaya Türkan Şoray gibi güzel bir kadın koyarak, Cihan Ünal gibi bir adam koymak yerine benim gibi birini koy ve haklılığı buradan kur. Bu senin sinema becerini gösterir. Şimdi hakikaten bakıldığında, Metin Erksan'ın filmlerinde kesinlikle toplumda bilinmeyen, kapak kızı ya da kapak çocuğu olmayan tipler var. Metin Erksan'ın filmlerinde de sokaktaki insanlar oynuyor, bunu niye görmüyoruz? İlla Godard, Rossellini ya da Visconti olacak, sen onu göreceksin. Bu, biraz farklı bir bakış açısına ihtiyaç olduğunu gösteriyor. Bütün bunların ötesinde, eğer bu konuya ilginiz varsa ve köyü, kırsalı anlamak

istiyorsanız, Türk edebiyatında büyük dehalar bulunuyor. Kemal Tahir gibi, taşra insanlarını işleyen yazarlar var. Emin Alper'in son filmi kadar korkutucu bir dünya ya da eski köy edebiyatçıları ve filmleri kadar sevecen ve kucaklayıcı bir bakış açısı yok. Yaşar Kemal, nasıl Nobel alınır diye düşünüyor. Kemal Tahir'de böyle bir şey yok, Yaşar Kemal'in yolu var. Fransızca'ya, İngilizce'ye çevrildiğinde, bu hikâye çok net bir şekilde ortaya çıkıyor. Kemal Tahir'in eserleri Fransızca'ya çevrildiğinde, 'Beğenmemeleri normal, çünkü dünyaları ayrı,' diyor. Bunlar o dünyaya entegre olmaya çalışıyorlar. Bu, yabancı dilde nasıl metin yazılacağını düşünen akademisyenlerin yaptığıyla aynı şey. Onlar da yurt dışına gidince Türkiye'yi anlatıyorlar. Burada da Türkiye'yi anlatmaya çalışıyor. Buna benziyor.

Ben sinema üzerine ilk yazımı 1974'te yazdım. 'Gelin', 'Düğün' Diyet filmleri üzerinedi. Neden yazdım? O dönemde kentleşme üzerine derslere gidiyorduk, Ruşen Keleş'i dinliyorduk. Ben Akad'ın filmi gördüğümde, bu adamın kentleşme meselesine sosyalizme yakın eğilimlerin siyaset ve iktisat alanına hapsetmelerini aşan bir şekilde yaklaştığını fark ettim. Bu, o kadar belirgindi ki. Yani, söyleyecek daha fazla şey var, ama kent, köy, kasaba hikayesi Türkiye'de zaman içinde farklılaşan bir hikâye. Son dönemde, özellikle kasabalar üzerine düşündüğümde, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi aklıma geliyor. Bu film, düzenleme açısından bazı problemlere sahip olsa da taşrayı anlatma konusunda oldukça başarılı. Filmdeki antrenör, ilginç bir figür ve mektuplaşma hikayesi özellikle etkileyici. Eski evin döküntülerinden çıkan mektuplar, o dönemin ilişkilerini ve anılarını çok güzel bir şekilde yansıtıyor. Bu durum, o dönem Türkiye'de bu tür konulara nasıl yaklaşıldığını gösteriyor. Eskiden insanların bakış açısı daha sınırlıyken, bugün çok daha geniş ve şematik bir perspektiften bakılıyor. Her şey dönemin hususiyetinden kaynaklanıyor. Özellikle 1965 yılından itibaren Türkiye'de esen Marksist rüzgâr ve toplumcu gerçekçi filmler, bu değişimin bir parçası. 1950 ile 1965 arasında ise bir esneklik var. Bu dönemde Türkiye'deki filmlerin sosyal gerçekliğe ve toplumun kültürel unsurlarına daha yakın ve duyarlı olduğu görülüyor.

'*İnce Memed*' filmi de bunun bir örneği. Lütfi bey *İnce Memed* filmini çekseydi, Film romanı beşe katlardı. Kendisi İnce Memed'e benzer hikâyeye sahip bir filmi, 1954'te çekiyor ve bu film hakkında şöyle diyor Akad; "Bu filmin yarısı, Yaşar Kemal'in tek cümlesidir". Yaşar Kemal ne yapıyor bu filmi Peter Ustinov'a çektiriyor. Peter Ustinov hem oynuyor hem yönetiyor. Bu filmi eski dönemin en yeteneksiz yönetmenine çektirsen, ondan çok daha güzel bir film olabilirdi. Çünkü bu toplumu çerçevesini onlar çok daha net ve iyi bilirlerdi. Bu konuda en ilginç sözleri Metin Erksan söyledi, bunu yazılı bir şekilde sunmadı dört duvar arasında sarf etti ve şöyle açıkladı "Bunlar salak" dedi ve ekledi "Onun yakın arkadaşı Elia Kazan var, o çekmeliydi, bunun yanında Yılmaz Güney var, Türkiye'de İnce Memed'i en iyi oynayacak oyuncu Yılmaz Güneydir. Ama onlarla çalışmadı.

Ama örneğin Yavuz Turgul. O kadar güzel anlatıyor ki, geçmişte o kadar bağlantılı ki. Yani köyü de anlatır, kenti de anlatır. *Gönül Yarası*'nda başka bir yöreyi de anlatır. Yavuz Turgul'un temelinde yaptığı şey, yitip giden güzel şeylerin peşinden bir ağıt gibi. Yani bir şeyler yitip gidiyor. Güzel şeyler yitip gidiyor o da onları anlatıyor. Yani aslında Yaşar Kemal'in yapamadığını yapıyor. 'Ah, o güzel atlar, o güzel insanlar yitip gittiler.' Ama onun anlattığında bu duygu yok. Yavuz Turgul filmini seyrettiğin zaman bunu hemen hemen hepsinde görüyorsun. Hatta Yavuz Turgul'un *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* filmine baktığın zaman o çok güzel bir Türk sineması tarihidir. Boşuna şöyle demiyor, 'Eski filmleri seyrediyorum, yeni filmleri pek seyretmiyorum' bunda haklı bir taraf var. Bu kırları anlatan, taşrayı anlatan filmler de yani zaman içinde niye böyle olduğunun göstergesi gibi geliyor. Örneğin *Yozgat Bulues* diye bir film var, bu film özünde ha Yozgat ha Manhattan diyor. Meseleye böyle baktığın zaman olay değişiyor. Bizim Yozgat'ı anlatmamız lazım. Örneğin

Mustafa Çiftçi, *Bozkırda Altmışaltı* kitabını yazdı. Ercan Kesal'da ne yaptı şey yaptı *Peri Gazozu*'nu yaptı. İkisi de mükemmel metinler. Hakikaten baktığın zaman memlekette memba çok, edebiyat alanında da var. *Bozkırda Altmışaltı Yozgat'ta*, *Peri Gazozu Amanos'da* geçiyor. Ama her ikisin de yazıp yazabilecekleri bu kadar. Örneğin Kesal'ın bir yazısı var. Yaşar Kemal üzerine iki sütun bir yazı. Yazının baştan aşağı tamamı alıntı. Bu yeni dönemin problemli anlatı stillerine bir örnek. Bu akademisyenlerimizde de böyle. Hepsi değil elbette arada cevval olanlar da var. Ama açtıkları tırnağı kapatmayı bilseler de en büyük meziyetleri çok iyi özet yapmak. Türkiye'de sinema akademisyenlerinin ders kitabı yazma eğilimi vardır, 'Türk Sinema Tarihi' diye bir kitabı var ama bu kitap olduğu gibi Türkiye'de herkesin ezbere bildiği Nijat Özön'un kitabından aktarma. Biraz ayrıntıda farklı. Türkiye'de hakikaten filmlere baktığımız zaman birtakım şeylerden esintiler, birtakım şeylerden desteklenmeler değil, bizzat onu içinde getiriyor. Türkiye'de sinemacıların, Batılı esintiye, Batılı beslenmeye, şuna buna bakmak yerine Türkiye'ye bakması lazım. İnsanın kendisinin özerk olması ve hakikaten söyleyebilecek sözünün olması lazım. Bu filmlerin çoğu da hep birtakım şeylere gönderme yapan filmler, ortada dolaşan lafları dönderip dolaştırıp tekrar eden filmler, hakikaten Türkiye'de özerk entelektüellere baktığın zaman bunlar sinemacılar da olabilir edebiyatçılar da o farklı tarafı bariz bir biçimde görebiliyoruz. Örneğin Lütfi Beye baktığımız zaman, 1950 yılların ortalarında veya sonlarına doğru bir İstanbul filmi çekmeye çalışıyor. Ve sonunda da bunu yapıyor. Ama ne zaman? 1972'de. O filmi yaparken Orhan Kemal ile çalışıyor. Ancak onun yazdıklarından film çıkaramıyor, Orhan Kemal ise oradan roman çıkarabileceğini söylüyor. Akad da müspet bir yanıtla karşılıyor. Sonra Varlık yayınlarından *Gurbet Kuşları* çıkıyor. Bu roman Akad'a ithaf edilmiştir. Nedeni de budur. Türkiye'de bir kategorizasyon yapmak mümkün değil. Edebiyatçıları diğerlerinin, akademisyenleri edebiyatçıların üstünde göremezsin. Entelektüel dediğin şey, her alanda arklı farklı öne çıkar. Buna böyle bakmak, böyle değerlendirmek gerekir.

S.Ö: Evet değerli konuklar, birkaç cümleyle özetlemek gerekirse, Kurtuluş Hoca sinemamızın kendi köklerinden beslenmesi gerektiğinin altını ısrarla çizmekte. Kendi deyimiyle deli-dahi olan Metin Ersan, kendi deyimiyle bilge Lütfi Akad ve yine kendi deyimiyle gündelik yaşamdan gelen efsane Yılmaz Güney gibi yönetmenlerin yeni formatlarıyla ve modern dünyanın sorunlarına dair yeni açılımlarıyla her daim yanı başımızda olması gerektiğinin altını özellikle çiziyor. Kendisine çok teşekkür ediyoruz.