

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

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

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



Sinemada Düşünce Aktarımı ve Yönetmenlik 1

EDİTÖR

Fatma Berber

TRT

SİNEMADA DÜŞÜNCE AKTARIMI VE YÖNETMENLİK

CİLT I

KÜNYE

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Adına İmtiyaz Sahibi
M. ZAHİD SOBACI

Genel Yayın Yönetmeni: Selin Burcu
TRT Sinema Seti Editörleri: Ekrem Özdemir, Faruk Güven
Editör Yardımcıları: Dr. Ece Erol, İtir Taner
Yayın Koordinatörü: Dr. Atilla Aktaş

TRT Yayınları - 2
TRT Sinema Seti
Sinemada Düşünce Aktarımı ve Yönetmenlik
Sayı Editörü: Fatma Berber
Akademik Danışman: Prof. Dr. Serdar Öztürk

Tasarım: Ünsal Ayhan Aybek
Sosyal Medya: Muhammed Fırat Ünal
Baskı: EGE REKLAM BASIM SANATLARI SAN. TİC. LTD. ŞTİ.
Esatpaşa Mah. Ziyapaşa Cad. No:4/1 34704 ATAŞEHİR - İSTANBUL
Tel: 0216 470 44 70
ISBN: 978-605-9984-51-5
Ankara, 2023

© Yayınlanan yazıların telif hakları TRT'ye aittir, yayıncının izni alınmadan yazıların tümü, bir kısmı ya da bölümleri çoğaltılamaz, basılamaz, yayımlanamaz.
TRT Genel Müdürlüğü Turan Güneş Bulvarı 06109 OR-AN ANKARA
www.trtakademi.com

İÇİNDEKİLER

Sunuş	I
Ön Söz	III

Prof Dr. Serdar Öztürk- Sinema ve Düşünce İlişkisi

Üzerine	1

Söyleşiler:

Derviş Zaim.....	38
H. Semih Kaplanoğlu.....	78
Mahmut Fazıl Coşkun	231
Mesut Uçakan	258
Nazif Tunç.....	287
Nuri Bilge Ceylan.....	352

I

Sunuş

Anları, dönemleri, insanları, olayları ve bağlamları mühürlenmiş bir zamana ve kavrayışa dönüştüren sinema, disiplinler arası çalışmalara en müsait sanatlardan biridir. Başta edebiyat ve tarih olmak üzere pek çok alandan istifade ederek, yaşamın sofistikeliğini beyaz perdeye aktaran sinema endüstrisi, yeni teknolojiler, yeni kuramlar ve yeni çekim, üretim ve dağıtım formatları ile gücünü ve etki alanını artırmaya devam etmektedir.

Kamu yayıncılığı bilinciyle sinema sektörüne desteğini her yıl artırarak sürdürüyor; TRT yapım ve ortak yapımlarının ulusal ve uluslararası düzeyde aldığı ödüller ve oluşturduğu etkiden büyük memnuniyet duyuyoruz. Şimdi ise sinema alanı için kaynak eser niteliği taşıyacak “TRT Sinema Seti”, “TRT Yayınları” aracılığı ile sizlerle buluşuyor.

“Sinemada Düşünce Anlatımı ve Yönetmenlik”, “Film Yapımı”, “Sinema ve Oyunculuk”, “Prodüksiyon Tasarımı ve Görüntü”, “Sinema Eleştirisi”, “Film Müziği, Kurgu ve Ses”, “Film Festivalleri ve Dağıtım”, “Sinema ve Tarih”, “Sinema ve Senaryo”, “Sinema ve Edebiyat” başlıklarını taşıyan Sinema Seti, sinema dünyamızın değerli isimlerine ek olarak, akademi dünyamızın önemli isimlerinin danışmanlığında yayına hazırlandı. Eğitim ve Araştırma Dairesi Başkanlığımız ve TRT Sinema Müdürlüğümüzün ortak çalışması sayesinde vücut bulan Sinema Setimizde, Türk sinemasının zengin tecrübesini her yönüyle okurlarımıza sunuyoruz. Bu çalışmanın, sinema sektörüne girmek isteyen geleceğin sinemacıları için de ufuk açıcı olmasını diliyorum.

II

Başta Eğitim ve Araştırma Dairesi Başkanlığı çalışanlarımız olmak üzere, TRT Sinema Müdürlüğü ekibine, editöryal katkı sunan mesai arkadaşlarımıza, akademi ve sinema sektöründen çalışmaya katkıda bulunan tüm değerli isimlere teşekkür ediyorum.

Yeni projelerde görüşmek dileğiyle.

Mehmet Zahid SOBACI

TRT Genel Müdürü

III

Ön Söz

TRT'nin özellikle son yıllarda bağımsız sinemacıları desteklemesi, onlara fon sağlamakla kalmayıp dünyanın en önemli festivallerinde gösterilen filmlere eşlik etmesi, konu özelinde uluslararası eğitimler, workshoplar düzenlemesi kadar önemli bir çalışma da; sinemanın farklı alanları üzerine yayımladığı bu kitap setidir. Sinema için fon sağlamak kadar önemli bir diğer konu da TRT'nin hepimizin hayatına dokunan hafıza kurum olması ve okul olma özelliğini her daim hissettirmesidir. Filmleriyle bir dönemin şekillenmesine sinema çerçevesinin farklı anlatımlarla genişlemesine katkıda bulunmuş önemli isimlerle yapılan röportajların yer aldığı *Sinema-da Düşünce Aktarımı ve Yönetmenlik* kitabı da Türk sinema antolojisi kadar önemli bir kitap. Bu kitabın hazırlanma sürecinde birbirinden değerli yönetmenlerin filmlerini yıllar sonra yeniden izlediğimde, bende uyandırdıklarının peşine düşmek ve onların kendi repertuvarlarından getirdiklerini anlama uğraşı eşsiz bir deneyimdi. Bir döneme damgasını vurmuş ve de hâlâ Türkiye'nin en önemli yönetmenlerinden olan bu isimlerin düşünce dünyasını, filmlerinin hikâyesini bugünün gözünden anlama çabası; duygu ve düşünce dünyanın arka bahçelerinde dolaşmama, zihnimde başka başka çekmeceler açılmasına vesile oldu. Her biri ile yaptığım röportajların yanı sıra sinematografilerine dair genel bir bakışımı dile getirdiğim sunuş yazıları da aynı şekilde zihnimde pek çok anlamda çağrışımlar yarattı. Yönetmenlik; bir yönetmenin yetiştirdiği or-

IV

tamdan eğitimine, koşullarına, duygu dünyasına, çerçevenin içine aldıklarına ve almadıklarına dair pek çok şeye dokunan ucu açık ve sonsuz bir uğraş. Ama bu sonsuzluk ve olasılıklar içinde onlara dair birtakım ipuçları yakalamak ve deneyimlerini konuşmak hem bu işi yapacaklar için önemli bir rehber olacak hem de izleyicilerin düşünce dünyasında bir iz bırakacaktır. Filmleriyle ilgili onca akademik çalışma yapılan, tek bir filmi üzerinden dahi kitaplar yazılan yönetmenleri bir araya getirip, bu sayfalarla sınırlamak elbette yeterli değildir; lâkin onları bir arada bugünün dünyasıyla anlamaya çalışmak ve geçmişe el sallamalarını sağlamak önemli olacaktır.

Öncelikle söyleşi davetimize katılan ve röportaj yaptığım tüm yönetmenlere; Derviş Zaim, H. Semih Kaplıanoğlu, Mahmut Fazıl Coşkun, Mesut Uçakan, Nazif Tunç, Osman Sınay, Ömer Faruk Sorak, Pelin Esmer, Reha Erdem, Reis Çelik, Tayfun Pirseliimoğlu, Yüksel Aksu, Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz'a ve bu yönetmenlerin hayallerini ve filmlerini gerçekleştirmesinde onlara destek olan Ömer Atay, Gizem Başaran, Hande Suzan Ağdaş, Mediha Didem Türemen, Uğur Yüksel, Berrak Başar, Esra Kutlu, Vildan Erşen'e, Gönül Moroğlu'na, Kaan Mestut'a ve tüm sinema emekçilerine teşekkür ediyorum.

Her bir yönetmen için ayrı ayrı çalışma yaptığım ve her birine ayrı bölüm hazırladığım bu kitapta yönetmenlerin filmlerinden bir cümle ile başlayıp bitirdiğim bölümler için; ayrı ayrı literatür tarayıp her bir yönetmen için sunuş metni hazırladım. İsimlerinin alfabetik sırasına göre kitapta yer alan yönetmenler için sunuş metninden sonra onlarla yaptığım söyleşiye yer verdim. Yönetmenlerin yönetmenliklerine yönelik ortak sorular hazırladığım gibi her birine filmografilerine dair farklı sorular da yönelttim. Röportajları yüz yüze derinlikli mülakat şeklinde gerçekleştirdiğim gibi, zoom ve de yazılı olarak yaptıklarım da oldu. Nuri Bilge Ceylan bölümü için ise

V

yine bir sunuş metninin ardından yönetmenin ve de Norgunk Yayınları'nın bilgisi doğrultusunda Norgunk Yayınları'ndan çıkan Nuri Bilge Ceylan, Söyleşiler kitabından “Yalnızlık en dönüştürücü şeylerden biri” (Matt Bochenski, Little White Lies, Londra, Şubat 2009) röportajı eklenmiştir.

Tarzları, yorumlama biçimleri birbirinden farklı olan on beş yönetmene yer verdiğimiz bu kitabın sonunda; seyirci yorumları başlığında bir bölüm oluşturdum. Bu bölümde ise kitapta yer alan yönetmenlerin filmlerine, yönetmenliğine dair farklı kişilerden izlenimlere yer verildi. Ayrıca tüm sektörlerde olduğu gibi sinema sektöründe de yeni sorunlarla beraber yeni açılımlara yol açan Pandemi dönemini ve sinemaya etkisini de konuşma imkânı bulduk.

Bu kitabın hazırlanmasına vesile olan TRT Genel Müdürü Prof. Dr. Sayın Mehmet Zahid Sobacı ve de Genel Müdür Yardımcısı Sayın M. Ziyad Varol başta olmak üzere TRT Eğitim ve Araştırma Dairesi Başkanlığı yöneticilerinden ve bu kitap setinin Genel Yayın Yönetmeni Ekrem Özdemir'e ve ekibine, makalesiyle akademik anlamda katkı sunan Prof. Dr. Serdar Öztürk'e; destekleri için TRT Yayınları Koordinatörü Dr. Atilla Aktaş'a, ayrıca Nuri Bilge Ceylan'a, Norgunk Yayınları'na, Akın Aksu'ya, Mustafa Kara'ya teşekkür ederim.

Derya Can'a ve de editöryal bakışıyla başta Alper Çeker olmak üzere kitap arkasında yönetmenlerin filmlerine dair yorumlarıyla katkı sunan Arzu Haksun, Berat Karataş, Begüm Kaki, Cihat Arıncı, Emre Amir, Enes Kudu, Evrim Eylem Şişman, Gülcan Tezcan, Hilal Solmaz, İhsan Çetin, İlker Gezici, Mehmet Sadin Kara, Oğuzhan Altun, Ramazan Arslan, Sümeyra Gümrah Teltik ve de Ümit Bal'a ayrıca teşekkür ederim.

Ve son olarak; TRT Sinema Seti'nin yayın koordinatörü olan ve her daim desteğini esirgemeyen, çok yönlülüğüyle

VI

sinemaya ufuk açan, TRT 12 Punto ile ulusal ve uluslararası anlamda katkılar sunan, TRT Sinema Müdürü Faruk Güven'e sonsuz teşekkürlerimle...

Bizi dönüştüren, çocukluğumuzun arka bahçelerine gönderen, oyunlarına ortak eden, öylece bırakan, hissimizin peşine düşürten, hatta bize musallat olan; etkisini şimdi, sonra, zamanla gösteren tüm filmlere ve onların yönetmenlerine sonsuz şükranla... Sinema iyi ki var!

Fatma Berber
Sayı Editörü

Sinema ve Düşünce İlişkisi Üzerine

Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fakültesi

-I-

Düşünce den kaçan şey olabilir mi? Gilles Deleuze (2021)'e göre olabilir: yaşam. Düşünceye göre düşünce, yaşamı tam manasıyla kapsayamaz. O halde “Düşünülmeyene” erişmek, “yaşama erişmek”tir (231). Yaşama ulaşmak ise bedenle karşılaşmamız anlamına gelir. Yaşamda bedenler vardır. Yaşama erişmek için önce bedene dalmak gerekir. Beden ısrarla düşünce den kaçan şeyi, yani yaşamı düşünmeye zorlar. Deleuze açıkça sıralamayı ters yüz eder: artık yaşam düşünce kategorilerinin huzuruna çıkarılamaz; daha ziyade düşünce “yaşam kategorilerinin içine fırlatılacaktır.” Yaşam kategorileri beden tavrılarından, duruşlarından oluşur (231). Spinoza bir bedenin ya da cismin ne yapabileceğini henüz bilmediğimizi ileri sürdüğünde aslında Deleuze'e düşünce bağlamında büyük bir saha açar. Eğer bedenin ne yapabileceğini, neye gücü yeteceğini bilmiyorsa, düşünmek o halde bedenin neye muktedir olabileceğini, tavrılarını, duruşlarını ve kapasitesini öğrenmekten geçer (Deleuze, 2021: 231).

Deleuze'ün düşünmenin bedeninin gücü ve kapasitesi ile kurduğu bu ilişkinin bir benzerini daha önce Martin Heidegger'in biraz farklı bir bağlamda da olsa kurduğunu görüyoruz. Düşünür öncelikle düşünmeyi bilmediğimiz, öğrenmeye çalışıyor olduğumuzu ısrarla vurgular. *Düşünmek Ne Demektir* (2020) kitabında Heidegger, düşünmeyi öğrenmeye çalışmayı marangoz çırağı örneğinde açıklar:

“Örneğin bir marangoz çırağı, yani dolaplar ve benzer şeyler yapmayı öğrenen biri, öğrenirken sadece aletlerin kullanımındaki becerisini talim etmiyor. Sadece imal etmesi gereken eşyaların kullanımda olan şekilleri ile de tanışmıyor. Şayet gerçek bir marangoz olursa her şeyden önce kendini farklı ağaç türleri ve onlarda henüz uykuda olan suretler ile bir denkleğe getirir; kendini, özünün gizli yüklemiyile insanın ikametne taşıyan ağaç ile bir denkleğe getirir. Hatta bütün el zanaatları ağaca dair bu bağlamı taşırlar.” (2020: 29).

Heidegger'in vurgulamak istediği düşünmenin dolap yapmaya benzer bir şey olmasıdır. Bir tür el-zanaatıdır. Buradaki el ise işlevsel bağlantılarından sıyrılmış bir eldir. Diğer başka hayvanların, örneğin maymunların da elleri vardır ancak burada el bedensel kavrama organının daha ötesinde ağaç bağlamıyla uykudaki güçleri yakalayan, dönüştüren, düşünen bir canlı eldir. Film üreten el de marangoz gibi farklı düşüncelere imza atar. Deleuze, Robert Bresson'un filmlerinde daha önce olmayan bir fikir yarattığını söyler: ilgisiz mekân parçacıklarından, önceden belirlenmemiş, düşünülmemiş mekân yaratma. Deleuze bunu yaratanın Bresson'un “el”i olduğunu belirtir. Ne felsefe, ne de kuram bu birleştirmeyi yapan şeyler değildir. “Bresson'daki mekân tipi kenardaki elin sinematografik bir değer kazanışıdır” (Deleuze, 2003: 24). Beden düşünür.

O hâlde düşünmek, soyut bir zihinsel sürece indirgenecek

bir kavram değildir; bilakis son derece canlı ve öğrenmeye çalışan bir beden duruşları, tavırları, güçleri ve eylemleriyle ilintilidir. Deleuze'e göre düşünmeyi anlamak istiyorsak onu yaşam kategorileri, yani bedensel duruşların huzuruna çıkarmalıyız. Buna benzer bir ifadeyi Heidegger şöyle açıklamıştır:

“Mesela, yüzmenin ne “demek” olduğunu hiçbir zaman yüzme hakkında yazılmış bir makaleden öğrenmeyiz. Yüzmenin ne olduğunu bize ancak akıntıya atlamak söyler. “Düşünme ne demektir?” sorusu hiçbir zaman, düşünme hakkında bir kavramsal belirleme veya bir tanım öne koyarak ve onun içeriğini gayretle yayararak cevaplanamaz.” (2020: 35).

O hâlde düşünmek, öncelikle “Bir beden ne yapabilir?” sorusuyla doğrudan ilintilidir. Düşünmek, bir beden neler yapabileceğini öğrenmektir. Öğrenmek ise, kavramların öğrenilmesi demek değildir; öğrenmek bizzat işlevsel bağlantılardan sıyrılan, çırak marangoz örneğinde olduğu gibi eli ağaca daldırmak, yüzme örneğinde olduğu gibi akıntıya atlamaktır. Öğrenmek, bedenin tavırlarını, duruşlarını, pozlarını içeriden yakalamaya çalışmak, onunla hemhâl olmaktır.

Sinema, işte bu öğrenme sürecinde yanı başımızda durur. Düşünüyor olduğumuzu varsaydığımız çağımızda aslında düşünceden kaçan yaşamı düşünmeye zorlamada sinema bedenleri yaşama daldırır. Bir beden uykusunda, rüyalarında, sarhoşluğunda, çabalarında, mücadelesinde, dirençlerinde neler yapabilir? Sinema bunları ifşa eder.

-II-

Bedenin sadece insan bedeni olmayabileceğini ifşa eden ilginç film sahneleri bulunur. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı*'nda (1965) boyacı Halil'in Meral'e söylediği “Ben sana değil, senin resmine aşığım. Lütfen resimle benim arama girme.” ifadesi, resmi bir beden olarak gürmenin ötesinde söyle-

yen beden (Halil) ve söylenen beden (Meral) performansları açısından da ilginçtir. Bedenler, duruşları, tavırları, bekleyişleri, sabırları gibi görsel yönleriyle duyu-motor mekanizmamızı bozar. Arızalanırız. Bir beden neler yapabileceğini hiç de bilmediğimiz ortaya çıkar. Spinoza'nın "bir beden neler yapabileceğini hâlen bilmiyoruz." ifadesinin anlamı görünür hale gelir.

Bir boyacı olan beden (Halil) aşına olduğumuz bir boyacı bedeninin tavırlarını, duruşlarını göstermez. Mumya gibidir, bir tür uyku halindedir. Uyanık görünmesine karşın uyanık gezer olan bu beden Meral'in resmiyle karşılaşmakta, resmin çekim gücüne kendisini serbestçe bırakmaktadır. Bu temaşa hali resmi de bir beden hâline getirmektedir. Böylece insan-beden ile resim-beden birbirlerini izlemektedirler. Stoa felsefesi açısından bir olaydır bu durum. Hatta bu temaşa hali Alain Bodiou'nün olay felsefesi açısından aşk hakikatinin farklı bir veçhesi gibi görünür. Badiou, mevcut durumdan kopuşu dört hakikat alanıyla açıklamıştır: politik, sanat, bilim ve aşk. Ancak aşk, insanlararası düzlemde tartışılmıştı. Burada Halil ile Meral'in resmi arasındaki ilişki, düşünülmeyeni düşünen bir olaya gönderme yapar. Halil'in Meral'in resminin çekimine kendisini bırakması bir olaydır. Halil bu olaya sadakatle bağlı kalmıştır. İzlemeye devam etmiştir. Ancak giderek yeni olay oluşmaya başlar: Meral'in fiziksel bedeni devreye girer, resim-beden ile Halil'in bedeni arasındaki ilişkiyi kıskanır, kendisini ortaya koyar, Halil'in resim-bedenin çekim gücünden kurtulması ve kendi fiziksel bedeninin çekim gücüne girmesi için mücadele etmeye başlar. Badiou'nün "devam et" ilkesine uyumlu olarak Halil'in tüm karşı koymalarına fiziksel Meral yılmaz ve nihayetinde Halil'i yeni çekim halesine yerleştirir.

Fiziksel Meral devreye girmeden önce Meral'in resim-bedeni Halil'in nazarında asıl bedendir, gerçek bedendir,

aktüel bedendir. Halil, resim-beden karşısında saatlerce düşünmektedir; ancak bu düşünme günlük yaşamda kullandığımız bir düşünme değil; Heidegger'in belirttiği "kendini geri çekenin çekiminde" (2020: 32) olan bir düşüncedir. Bu düşünce, fiziksel Meral'in mücadelesiyle yeni çekim alanıyla devam eder, modları farklıdır. Resim-bedenin modları ile fiziksel bedeninin modları arasındaki farklılık film boyunca kendini hissettirir.

Bizleri içine çeken bu düşünceyi biraz daha anlamaya çalışalım. Heidegger'in iddiasına göre çağımızda en-düşündürücü-olan, bizim henüz düşünmüyor olmamızdır. Gelgelelim bizim henüz düşünmüyor olmamız bedeninin veya zihninin düşünceye yönelmemesinden ziyade, bizzat düşüncenin kendini geri çekmesiyle doğrudan bağlantılıdır. Kendi deyimiyle "o en-düşündürücü-olan kendini bizden geri çevirmektedir ve hatta ezelden beri insandan geri çevirmiştir." (2020: 32). "İnsan ne zaman düşünür?" sorusunun yanıtı yine düşünür tarafından şöyle verilir: *"İnsan kendini geri çekenden her ne kadar uzakta olursa olsun, geri çekim her ne kadar perdelenmiş olursa olsun, bu çekimde olduğu zaman düşünür. Sokrates hayatı boyunca ölümüne dek kendini bu çekimin çekim rüzgâr koymaktan ve kendini orada tutmaktan başka bir şey yapmadı."* (2020: 32). *Sevmek Zamanı*'nda boyacı Halil'i içine çeken resim-bedenin yaptığı da budur: Halil, Meral'in resminin çekim kuvvetinin tesiri ve kuvveti altında kendini salmış, düşünmektedir. Düşünürken kameranın bize gösterdiği temaşa halindeki duruş, sigara yakma ve tüttürme, aç ve karşı aç çekimlerle resim-beden ve insan-beden arasındaki karşılıklı bakışmalar, Halil'in resim-bedenin bakışı altında erimesi Halil'in bir tür düşünür-beden halinin kategorileridir. Halil, kendisini çekene karşı gelmemiş, tam tersine resim-bedenin bakışına yanıt vermiş, kendini resim-bedenin çekim gücüne serbest bırakmıştır.

Sessizlik burada düşünmenin tarzlarından birisi haline gelir. Fyodor Dostoyevski acı karşısında inlemek, sevinç karşısında ona uygun hissiyatı üretmek derken filmde aşk ilişkisinin tezahürü artık sessizliktir. Zaman zaman felsefesini çekiçle ve bağırarak yapan ancak yeri geldiğinde sükûnetin, dinginliğin ve sessizliğin düşünce açısından elzem olduğunu düşünen Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüş'te* söylediği gibi: "En sessiz sözlerdir, fırtınayı getiren. Güvercinin ayaklarıyla gelen düşünceler dünyayı yönetiyor" (1970: 165). Sessizlik düşüncenin yokluğu değildir; fırtınanın yoğunluğu ve gücü ölçüsünde büyük bir düşünce olabilir. Søren Kierkegaard'ın *Kırdaki Zambak Çiçeği ve Gökteki Kuş* (2020) metnindeki temel savı da düşünmenin bir bekleyişte, temâşada, sessizlikte olduğu gibi yaşanabileceğidir. Filozof baharın gelişini zambak çiçeğinin ve kuşun sessizlik içinde karşılaşmasını onları konuşturarak yapar. Zambak çiçeği şöyle der:

"Ah siz, basitliğin derin düşünceli efendileri, konuşurken böyle 'anları' deneyimlemek mümkün değil mi? Hayır, an sadece sessizlikte deneyimlenebilir. Konuşma edimiyle, ağızdan çıkan tek bir sözcükle an kaçırılır. An, sessizlikte var olur sadece. Bu yüzden insan, anın ne zaman geldiğini, onu nasıl kullanması gerektiğini nadiren anlar, çünkü sessiz kalmayı beceremez. Susup bekleyemez, anın ona asla gelmemesinin sebebi bu olmalı muhakkak."

Düşünüre göre insanlar bir türlü susmayı beceremez, bu nedenle de acıyı veya sevinci hep bir fazla veya az yaşar. Sözcükler acıyı veya sevinci ya fazlalaştırır ya da azaltır. Oysa anı olduğu gibi deneyimlemek ancak sessizlikte mümkündür. Boyacı Halil'in resim-beden karşısındaki deneyimi de böyledir, saatlerce sessizlikte resmin huzura gelmesi, Halil'in resmin huzuruna gelmesi... Fiziksel Meral bu deneyimi bozduğunda Halil huzursuz olur, filmde bağırmaı görmesek bile çılgılık atmaya arzulayan bir bedensel duruşa yerleşir. Düşünme Nietzsche'nin dediği gibi en azından belli bir noktadan sonra

bağırma ile düşünmüş olduğu şeyi söyleyemez. Belki önce bağırarak gerekebilir ancak sonrasında sessizliğe bırakmak gerekir. *Böyle Buyurdu Zerdüş*'ten sonraki metinlerinde bağırma çok sık rastlarız.

Gelgelelim sözle yapılan bağırma, yazıyla yapılan bağırma ve filmlerin yaptığı bağırma birbirinden farklıdır. Sinemadaki bağırma, çığlık sine-operasyonlarla kendisini ifşa eder: müzik, renk, ses, yazı, kamera hareketi, açısı, montaj, oyunculuk tüm unsurlar devreye girer. Halil'in durumunda olduğu gibi gerçekte bir bağırma duymasak bile aslında Meral ortaya çıktıktan, resmiyle kendisi arasına girdikten sonra Meral'e bağırma istediği *bedensel tavırlarından* hissedilir. Ancak süreç içinde Meral'in emeği, Walter Benjamin'in "son bakışta aşk"ı, Halil'i giderek yumuşatır. Halil kendisini oluşturma bırakır ve sessizlik içinde Meral'i teknede karşılar. Meral'in resminin karşısındaki sessizliğinin benzeri bu defa fiziksel Meral karşısında yaşanır. İkinci bir düşünme anıdır bu.

Düşünmek, o hâlde, kuru kavramların soyut mantığı içine çerçevelenemez. Yaşama atılmak, yaşamla iç içe olmak demektir. Filmlerin yaptığı düşünceyi eylem halinde sunmaktır. Yazıyla veya sözle hayal etmek zorunda kalmaksızın, bizzat Halil'in bedensel duruşlarından, Meral'in bedensel tavırlarından ve resim-bedene yakın planlardan düşünceyi doğrudan yaşarız. Estetik olan düşünceyi yaratır.

Estetik olanın, pathosun düşünceyle bağlantısı bazı şairler, filozoflarca da vurgulanmıştır. Örneğin Heidegger, Friedrich Hölderlin'in bir şiirinden de yararlanarak kendisini gizleyen hakikatin açığa çıkarılmasında *güzelliğin* önemine dikkat çeker: "Kim en derini *düşündü*, *sever* en canlı olanı." (2020: 35). "Düşündü" ve "sever" kavramlarının altını Heidegger özellikle çizer. Sevmek ile düşünmek arasında doğrudan bağlantı vardır. Metin Erksan'ın filminde olduğu gibi *Sevmek Zamanı Düşünmek Zamanıdır*.

Düşünme ve sevmeye ilişkisi sinema tarihi boyunca yönetmenlerce her daim işlenmiş bir konudur. Lütfi Ömer Akad'ın *Vesikali Yarım* (1968)'inde manav Halil'in durumunu hatırlayalım: Halil konsomatris Sabiha'ya gazinoda "ilk bakışta âşık" olur. Âşık olduğu an düşünmeye başladığı andır. Yaşadığı hayatı, kendisine verili ilişkileri düşünür. Oysa Sabiha ilk bakışta âşık olmaz, o Selvi Boylum'da olduğu gibi emek yönelimli bir aşkla, yani son bakışla aşk ile Halil'e âşık olur. Sabiha'nın aşkı emek ve çabanın sonunda üretilir.¹ Halil, Sabiha ile karşılaşmadan önce Bergson'un "otomatik/mekanik tanıma" olarak nitelendirdiği işlevsel ve rutin faaliyetleriyle yaşamını sürdürmektedir. Halil, bu durumda kanılar, sanılar evrenindedir; henüz düşünce evresinde değildir. Ancak gazinoda konsomatris Sabiha ile karşılaştığı anda duyu-motor mekanizması bozulmuştur. O anda "gören/temaşa eden" haline gelmiştir. Daha önceki görmeleri ilgi ve çıkarlarına göre; ama şimdi bedenine kuvvet uygulayan başka bir beden, Sabiha'nın bedeni karşısına çıktığında gözlerini büyüttmüş, kulaklarını müziğe tıkamış, gözleriyle sadece Sabiha'yı odağa almış; arka plandaki şarkıcının sesini tamamen kısmıştır. Bergsoncu anlamda "odaklayıcı tanıma"nın dünyasına, ya da düşüncenin veya Deleuze'ün altını çizdiği "yaşam"ın dünyasına girmiştir. "İlk bakışta aşk", aynı zamanda Halil'in düşünmeye başladığı andır.

-III-

Sevmek Zamanı ve *Vesikali Yarım*'deki Halillerin düşünme durumlarını daha yakın plana almak için bedeni analitik olarak sınıflandırmamız gerekiyor.

Antonioni sinemasında bedenler yorgun tavırlarıyla kendilerini gösterirler. Öncesinde her şey söylenmiş, her

1 "İlk bakışta aşk" ve "son bakışta aşk" ayrımına dair ayrıntılı tartışma için bkz. Öztürk, Serdar (2021) "Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek", *SineFilozofi*, S. 11, s. 952-971.

şey bitmiştir ve geriye yorgun bedenlerin tavırları, duruşları kalmıştır. *L'eclisse* (1962) ve *L'Avventura* (1960) filmlerinde yorgunluk, umutsuzluk, bekleyiş tüm bedenlere çöker. Günlük yaşam içinde beden yorgundur, yorulmuştur. Akira Kurosawa'nın *Ikiru* (1952) filmindeki otuz yıl boyunca rutin işleri yaparak yorgun düşmüş, üstüne üstlük mide kanseri olduğunu öğrendiğinde bedeni iyiden iyiye çökmüş Watanabe'nin bedeni yorgun bedeni somutlaştıran en tipik sine-imağlar arasında değerlendirilebilir. Watanabe, yaşamın anlamını hissettiği ve eyleme geçtiği ana kadar yaşayan bir mumya gibidir. Bakışları, edası, konuşması, suratlarındaki çizgiler yorgun bedenin modlarıdır.

Tayfun Pirselimoglu, Zeki Demirkubuz², Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan sinemasında da bedenler çoğu zaman yorgundur. Bedenlerin niçin yorgun olduğunu da çoğunlukla bilmeyiz. Bu sinema yönetmenlerinde klasik sinemada olduğu gibi bedenlerin yorgun olmasının sebepleri organik bir şema ile verilmez. İmağlarda yorgun bedenleri görürüz. Bu bedenleri gördüğümüzde gündelik yaşamın banallighinden kaçan şeyin, yani yaşamın, düşüncenin farkına varmaya başlarız. Zayıf ve yorgun bedenleri görmek, aynı zamanda yaşamdan kaçan düşüncenin ne olduğunun farkına varmaktır.

Boyacı Halil ile manav Halil de günlük yaşam içinde yorgundurlar. Bu yorgunluk düşünceden kaçan şeyi yani yaşamı görmelerine manidir. Yaşamda yepyeni olasılıklar, kendisini gizlemiş unsurlar keşfedilmeyi, hatta icat edilmeyi beklemektedir. Sinemada bedenin yorgun gündelik halini gördüğümüzde aslında “düşünölmeyeni” de düşünmeye başlarız. Yorgunluk deneyimlendiğinde yaşama itiliriz, ya da tersinden belirtirsek yaşam yorgun bedenleri çekmeye başlar. Bu durumda çekim gücüne direnmek mi yoksa Heidegger'in

2 Metnin ilerleyen sayfalarında göröldüğü üzere *Yeraltı* filmi bu konuda istisnadır. Buradaki bedenler daha çok törenseldir.

belirttiği gibi kendini bırakmak mı gerekir? Haliller çekime kendilerini bırakmışlardır. *Sevmek Zamanı*’ndaki Halil önce resim-beden Meral’e ve sonra emek yönelimli aşkına yani Walter Benjamin’in “son bakıştaki aşk”ı olacak fiziksel Meral’e kendini bırakır. *Vesikalı Yarım*’deki Halil ise sarsıcı bir ilk bakıştaki aşktan sonra Sabiha’ya kendisini bırakır. Manav Halil daha sonra aynen boyacı Halil gibi uyanık gezer haline gelir, temaşa edici, tefekkür edici bedensel tavırlar sergiler. Bedenin duruşları değişmeye başlar. Sevmek, manav Halil’in bedenini dönüştürür.

Halillerin düşünmeleri karşılaşmalarla başlar. Aslında daha önce kısaca belirttiğimiz Badiou’nun olay felsefesi açısından bu karşılaşmalar değerlendirildiğinde onları “olay” olarak nitelemek mümkündür. Olay, durumlardan bir sıçrama, bir çizik, bir yarıktır. Manav Halil’in her günlük iş temposu, arkadaşlarıyla sıradan konuşmaları, her gün tekrar eden rutinleri olay değil durumlardır. Olay, durumdan kopuştur. Boyacı Halil’in yaptığı her günlük boya badana işleri, yapmak zorunda olduğu günlük faaliyetleri olaydan ziyade “durumlar”dır. Olay, problem yaratan kırılma ile başlar. Problem anı, düşünmeye çekilme ve itilimin temelidir.³ *Sevmek Zamanı*’ndaki Halil’in resim-beden ile karşılaşmadan önceki halini film göstermez; tıpkı Antonioni ve Pirselimioğlu sinemasında olduğu gibi sonuçları önümüze konulmuş bir beden vardır; yorgun, melankolik, sarhoş, uyanık gezer, mumya. Tayfun Pirselimioğlu sinemasındaki bedenler de öncesini görmediğimiz, sadece yorgun ve bitik bedenlerden kökenlere doğru neler olup bittiğine dair varsayımlarda, tahayyüllerde bulunduğumuz bedenlerdir. *Ben O Değilim* (2013)’de olduğu gibi günlük yaşamın sıradanlıklarının çekimine savrulmuş Nihat gibi bedenler ortaya çıkmıştır. Ancak bedenleri hem çe-

3 Alain Badiou’nun olay felsefesine dair asıl kitabı orijinal baskısı 1988’de yapılan *Being and Event* (2005)’dir.

ken hem de iten durumlar giderek hem Nihat'ı hem de Nihat'ı izleyen bizleri düşünülme-yeni düşünmeye zorlamaktadır: Başka türlü bir yaşam nasıl mümkün olabilir? Keza Pirseli-moğlu'nun *Yol Kenarı* (2017) nedeni gösterilmemiş, sadece sonuçları huzurumuza getirilen kıyamet anının karşısındaki bedenleri ifşa eder. Onların adları dahi yoktur, sadece günlük yaşamın yorgun, sıradan bedenleridir; ne yapacaklarını kendileri de bilmemektedirler. Bu problem düşünceye ağır bir yük yükler: Başka türlü bir dünya nasıl kurulabilirdi/ kurulabilir? Kıyametten kurtulmak için bedenler tavırlarını, duruşlarını, pozisyonlarını nasıl değiştirmeli? Acaba kıyamet gemisinin bulunduğu denize yeni bir tohum atmak mümkün müdür?

Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasının bedenlerindeki yorgunluk bedenlerin aktif dönüşüme uğramasıyla ilgilidir. Seçim yapmakta zorlanan bedenler, pasif nihilizmin içinden bir türlü aktif nihilizme geçemeyen bedenler iki yönetmenin filmlerinde baskındır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde asıl özne olan zaman, sanki tarihi de bedenleri de ele geçirmiştir. Bedenler, dışarıdan yönlendirilmiş kuklalar ya da Dreyer sinemasının duygudan yoksun mumyaları gibi sıradan, rutin eylemler icra ederler. Demirkubuz'un *Yazgı* (2001)'sındaki Musa başına gelen her türlü olaylara karşın kayıtsız bir bedendir. Annesinin ölümündeki tepkisizliği, patronunun karısı ve çocuklarının ölümünden sorumlu olmamasına karşın kendini savunmaması mumya bir bedenle karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Bu bedenler neler düşünmektedirler? Tepkisiz, duyarsız ya da tepkiyi absürtlük ve kaskatı kesilmiş mumya ve kukla eylemleri tarzında veren bedenler gerek film dünyasındaki "doğrucu" karakterleri gerekse alışılmış ve doğrucu evrendeki izleyicileri düşündürür. Düşünce, alışılmamış bedensel semptomlardan doğar.

Bedenlerin filmler içindeki dönüşümleri sine-operasyonlarla sunulduğunda sorular birbirini takip eder. *Vesikali Yarım*'deki Halil, Sabiha ile karşılaşmasından önce günlük rutinlerini yaşayan, düşünmeyen bir bedendir. Film, bize Halil'in günlük hayatından kesitlerle uyku modundaki bu bedenin kipliklerini verir. Karşılaşmadan sonra Halil, Sabahat'ın çekim gücüne kapılır ama problemler bitmez. Tam tersine her problem yeni problemlerin yaratılmasının tohumlarını atar. Evli ve çocukları olan Halil nasıl ve ne yönde seçim yapacaktır? Seçim, düşünmek demektir. Sinema, seçim aşamasındaki bedenleri ifşa eder. Halil'in seçime dair yeni problemi ortaya çıktığında Halil'in bedeni giderek tefekkür halinde bedene geçer. Montaj, Halil'in bedensel duruşlarından, gün batımından, manzaralardan, doğadan kesitler yaparak Halil'in bedeni ile doğanın bedenini yan yana getirir. Doğanın tefekkür halindeki görünümü ile Halil'in tefekkür halindeki görünümü yan yana getirilir. Seçime dair düşünce Halil'i içeri çeker. Seçimini yaptıktan sonra Halil evine döner, ancak artık bedensel tavırları değişmiştir. Sabahat ile karşılaşmasından sonra yorgun bedenden canlanan bedene dönüşen Halil, evine döndüğünde yeniden yorgun hale gelmiştir. Ancak bu defa yorgunluk farklıdır. Daha önceki yorgunluk, verili pozisyonlara yerleşen Halil'in fırlatılmışlığı, sorgulamadan ve rutinleri tekrarlayarak yaşadığı hayatla ilgiliydi. Şimdiki yorgunluk ise yaşadığı deneyim sonucunda kendisini çekime bilerek ve isteyerek bırakmasıyla ilgilidir. Sakindir, durgundur, ancak etik bir safhaya girmiştir. Halil filmin sonunda görev etiğine göre eyleyen bedene dönüşür.

-IV-

Deleuze (2021) bedenin yorgun gündelik hali dışında grotesk hâline gönderme yapan *törenselleşen bedenden* söz eder. Burada artık bedenin gündelik halini kamera takip etmez. Törenselleşen bedende beden törenden geçirilir. Beden bir cam

kafese ya da kristale sokulur; beden hem grotesk hem de zarif ve görkemli bir hal içinde maskeli baloya atılır. Sonunda görünür bedenin yok oluşuna ulaşılır (232). Teatral bir bedendir bu. Ancak tiyatroya gönderme yapan bu benzetme yanıltıcı olabilir; çünkü tiyatro ile sinema arasında bedenler bağlamında önemli bir farklılık vardır. Sinemadaki bedenlerin görünümüne tiyatroyu referans yaparak eleştiri getirenler, sinemada bedenlerin sadece dalgalar ve dans eden parçacıklar halinde gösterilmesini, bedenlerin bir tür simüle edilmesini vurgularlar (Deleuze, 2021: 245). Ancak Deleuze, Bazin'den de yararlanarak tiyatro ile sinemadaki bedenlerin mevcudiyet kiplerinin birbirlerinden farklı olduğunu belirtir. Tiyatrodaki bedenler fiziksel mevcudiyettir; ancak bu mevcudiyetten kaçan bedeni sinema yakalar: dans eden zerrelerle, ışıklı bekleyişlerle fiziksel mevcudiyetten kaçan beden yakalanır. İşte bu toz bulutları aslında bedenlerin ilksel türeyişidir (Deleuze, 2021: 246). Deleuze'ün bu analizi Kracauer'in *Film Kuramı* kitabının temel tezini hatırlatır: sinemadaki imajlar fiziksel yaşamdan kaçan unsurları yakalar ve aslında fiziksel yaşamı kurtarır. Günlük yaşamda aşına olduğumuz nesneler, ilişkiler görülmez; sinema ise onları sinematik operasyonlarla kaydeder ve daha ötesi ifşa eder (2015).

Törenselsel bedenin ustalarından birisi John Nicholas Cassavetes'tir. Cassavetes'in filmlerinde aktörlerin hareketlerini senaryo ve hikâyeye belirlemez; oyuncuların bedenleri kendi başlarına bir oyuncu gibi kendilerini ortaya koyarlar. Önce hikâyeye sonra o hikâyeyi sahneye koyan bedenler yoktur; bedenlerin kendileri kendi çizgilerinde kendi törenselsel hikayelerini üretirler. (Özellikle *Faces* ve *Shadows* filmleri). *Vesikali Yarım* ve *Sevmek Zamanı*'nda da törenselsel bedeni düşündürecek imgelere rastlarız. *Sevmek Zamanı*'nda burjuva kadın Meral, bedensel duruşları ve hatta kameradan izleyiciler tarafından izlenildiğine işaret eden törenselsel tavırları ve konuşmalarıyla dikkati çeker. Filmin

sonunda başka birisiyle gönülsüz evlenecekken gelinliğiyle kaçması, gölün kenarında beyazlar içindeki törensel duruşu ve sandala Halil'in yanına bindikten sonraki hali zarif ve bir o kadar inşa edilen bedendir. *Vesikali Yarım*'de Halil'in arkadaşlarının ve konsomatristlerinin gazinodaki teatral, grotesk konuşmaları ve duruşları Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün (2017) Darüttalim Kıraathanesi'ndeki betimlemelerini hatırlatan imgelerle doludur. Gazinodaki bedenler günlük yaşamın dışında müziğin akışında groteskleşen imgelerdir.

Törensel beden son dönem Türk sinemasından Reha Erdem'in *Seni Buldum Ya!* (2021) filminde ilginç bir biçimde edilir. Filmde bedenlerin dolandırıcılık eylemleri grotesk tarzda sunulur. Bir tür yanlışın güçleridir bedenlerin bu eylemleri ki Deleuze *Sinema II*'de "Sahtenin Kuvveti" bölümünde bu güce özel önem verir. Yargılayıcı olan doğrunun kuvvetinden önce ona karşı çıkan ve sonra bir sanatçı gibi yeni yaratıcı eylemlerle dönüşümcü kuvvet (2020: 174-175). Erdem'in filminde duyu-motor mekanizmamızı asıl bozan iletişim esnasındaki umulmadık sıçramalardır. Aniden müzik araya girer, bedenler ayağa kalkar dans eder, kıvrımlar halinde dansla birlikte birbirlerine uzaktan takdim edilir. Resmi diye düşündüğümüz bir sorgulama öyle kesintiye uğrar ki uydurma devlet dairesinin uydurma devlet görevlisi Felek dahi ayağa kalkıp dans sergiler. Giysilerin rengi, modeli dansla uyumludur. Diğer yandan özellikle paralarını sızdırmak istediği kadınların teatral konuşmaları, taktikleri, terapi seansları, romantik randevular gibi unsurlar ile Felek'in uydurma performansının daha ötesine geçerler. Felek onları törensel bedeniyle etkileyeceğine onlar Felek'i dönüştürmeye başlarlar. Felek, bir noktadan sonra terapi seansları yapan bir beden haline gelir ve nihayetinde dolandırmaya çalıştığı bir kadına aşık olduğunda kadın bu defa törensel bedeniyle Felek'i dolandırır. Felek'in yorgun günlük bedeni bu tür

deneyimlerle törensel bedene dönüşmüştür. Âşık olduktan sonra bedenindeki grotesk dönüşüm zihninde de belirgindir. Sahtenin gücü tarafından aldatılmaktan da pişman değildir: Evet aldatılmış olabilir, âşık olduğu kadın tarafından dolandırılmış olabilir; ama önemli olan düşünceden kaçmış yaşamı bütün bedeniyle yakalamış olmasıdır: *seni buldum ya!* Bulduğu an da düşünmeye başladığı andır, olaydır bu. *Sevmek Zamamı* ve *Vesikali Yarım*'de olduğu gibi sevmeye başladığı an düşünmeye başladığı andır.

Ercan Kesal'ın *Nasipse Adayız* (2020) törensel bedenler ile günlük yaşamdaki bedenler ayrımını ifşa eden boyutlara sahip bir başka filmidir. Kemal özel hastanesi olan bir doktordur ancak kendi bulunduğu rolün dışında siyaset dünyasının rollerine bürünmek zorunda hissettiği bir sürece girer. Gelgelelim bedensel duruşları, ürettiği diyaloglar bu role girmekte zorlanır. Belediye başkanı olma sürecinde yardımcısı konumundakilerin bu konuda sıkıntıları yoktur: konuşmadaki, gülüşteki, bedensel duruşlardaki törensellik barizdir. Doktor Kemal'in bedeni ise başından itibaren hem ciddidir hem de yorgundur. Buna karşın oy almak için hitap ettiği bedenler oldukça grotesktir. İfade tarzları ve bu tarzlara göre biçim alan bedenler kendi ilgi ve çıkarlarının peşindedir. Yeme içme faaliyetleri, saz ve oyun havası eşliğinde oynama, dans etme, halay çekme karnavalesk benzeri bir dünyayı ifşa eder. Doktor Kemal'in yorgun bedenine karşılık grotesk bedenlerin karşılığı hem Doktor Kemal'de hem filmi izleyen bizlerde şöyle bir düşünceye yol açar: Siyasetin kendisi aslında törenseldir; bilimsel değil.

Zeki Demirkubuz'un *Bulanık* (2015)'sındaki bedenler yorgunken, *Yeraltı* (2012)'sındaki bedenler törenseldir. *Yeraltı*'daki Muharrem konuşma tarzına, bakışlarına, anlık bedensel atraksiyonlarına yansıyan grotesk tavırlarıyla absürt bir teatral bedendir. Özellikle yemek sahnesinde sergilediği

teatral performans Muharrem'in iç dünyası ile dışarıdaki dünya arasındaki ince zarı dahi çatlatarak tınılara sahiptir. Benzer bir performans aslında yorgun bedenlerin sinemasını yapan Nuri Bilge Ceylan filmlerinin bazı sahnelerinde de görebiliriz. *Kış Uykusu* (2014)'nda Shakespeare üzerine geçen diyalog sahnesi böyledir. Sahnede Aydın yorgun ve aynı zamanda doğrucu insanın tipik özellerini sergilerken, karşısındaki beden teatral bedensel ve sanatsal diyalogla dizgeden çıkmaya çalışan törensel bir bedendir. Törensel beden olan Bülent "sözlerim düşüncemden önce gidiyor" derken sadece sözleri değil jestleri ve mimikleri de düşüncesinin önündedir. Önce bedeni ve bedeninin kiplikleri olan jestler, mimikler ve sözleri ve sonra buradan düşünceye gitme. Bülent'in kapanış konuşması olan Shakespeare'den alıntılar söz ve söze eşlik eden bedensel performans ile törensel beden tüm modlarını içerir: "Vicdan güçlüleri korumak için düşünülmüş korkakların kullandığı bir sözcükten başka bir şey değildir." Dingin bir halde söylenen bu ifadeden sonra masaya inen anlık bir yumruk. Ayağa kalkan beden ifadeyi tamamlar ve odayı terk eder: "Bizim vicdanımız güçlü kollarımız, kılıçlarımız ise güçlü yasalarımızdır. İyi akşamlar." Teatral tarzda icra edilen abstürlüğün bizlere kaybettiğimiz yaşamı ve düşünceyi geri vermesi.

-V-

Düşünce sinemasının (Deleuze "intellectual cinema", der; Türkçe'ye düşünsel sinema olarak çevrilmiştir) ilk boyutu gündelik ve törensel beden iken ikinci boyutu zihnin görsel hafızasıdır. Bu noktada artık beyin sinemaya girmeye başlarız. Gelgelelim burada şu noktaya dikkat etmek gerekir: beyin, bedenden daha az tutkulu, daha az duygulu değildir; tersinden bakacak olursak beden de akıl ve mantıktan uzak değildir. Beden de düşünür, beyin de duyulanır. Deleuze'ün ifadesiyle "bir beyin sinemasında da bir beden sinemasın-

da olduğu kadar duygu veya yoğunluk, tutku vardır.” (2021: 249). Keza, saf haliyle bir beyin ve beden sinemasından da söz edemeyiz. Önemli olan bu iki kutuptan birine daha fazla ağırlık vermedir. Bazı yönetmenler ise ikili kutbu ilginç bir şekilde kompoze ederler. Deleuze Antonioni’yi buna örnek verir. “Antonioni’ye göre birbirinden çok farklı iki yürüyüşümüz vardır: biri beden, biri beynin olmak üzere” (Deleuze, 2021: 249). Antonioni bir yazısında bilginin gelişen durumlara kendisini müthiş uyarladığını, olağanüstü geliştğini; ancak “ahlâkımızın ve hislerimizin bu yeniliklere uyum sağlamamış değerlerin, artık hiç kimsenin inanmadığı mitlerin esiri olarak kaldığını” belirtir (Deleuze, 2021: 249). Gerçekten Antonioni sinemasında iki kutup arasındaki gerilim bariz hissedilir. *L’eclisse* (1962)’de karakterler bilginin geliştiği ancak değerlerin geride kaldığı dünyada kendini kurtarmak için nevrozik, melankolik, sinik, erotik zavallılara dönüşürler. Antonioni’de beyin modern olmasına karşın, bedenler yorgundur, yıpranmıştır, nevroziktir. İki dünya uyumsuzdur. Geçmişin ağırlığı, yorgunlukları ve nevrozları bedene hücum eder ve bedende toplanır; paradoksal olarak da yeni yaratıcılıklar, yeni kuvvetler, yeni zaman-mekânlar beyinde bir araya gelir. Renkli dünyaya karşı renksiz bedenler. Charles Baudelaire’in nesir tarzındaki şiirinde olduğu gibi: Baudelaire sokakta gördüğü camcıyı yukarı çağırır. Altıncı kata satıcı güçlükle çıkar. Ancak camlar renksizdir: “En sonunda göründü: Merakla gözden geçirdim bütün camları, sonra da: “Nasıl olur! Renkli camlarınız yok mu?” dedim ona. “Pembe, kırmızı, mavi camlar? Sihirli camlar, cennet camları? Ne kadar düşüncesizsiniz! Yoksul semtlerde dolaşmaya kalkıyorsunuz, ama yaşamı güzel gösterecek camlarınız bile yok!” (1984: 21).

Deleuze’ün Antonioni yorumu da benzerdir: dünya göz kamaştırıcı renklerle boyalı olmasına karşın, dünyayı dol-duran bedenler yavan ve renksiz olmaya devam etmektedir. Baudelaire’in şiirinde beyaz camlar dünyadaki renkleri gös-

termeye yeterli değildir. Renkler yaratılmalıdır. Antonioni bedenini yorgunluklarını, takatsizliklerini bedenden birtakım renk tonları çekerek bedene dikkat çeker. Sokakların, günlük yaşamın şairi Baudelaire de yaşamın renklerine karşın renksiz kalmaya devam eden insan bedenlerinden ayrıksı bedenler çekmeye çalışır. Baudelaire yaşam renkleri taşıyan bu tür bedenleri “masum canavarlar” (1984: 24) olarak niteler.

İki kutbu böyle kompoze eden Antonioni gibi yönetmenlerin yanı sıra kutuplardan birisine, bedene veya beyne ağırlık veren yönetmenler de vardır. Deleuze Cassavetes’i ve Jean Luc-Godard’ı beden sinema, Stanley Kubrick’i ve Alain Resnais’i beyin sinema yapan yönetmenler olarak görür. Ama burada dikkat edilecek husus, daha önce belirttiğimiz üzere, beden ve beyni birbirini dışlayan unsurlar olarak görmek yerine, bir ve aynı şeyin farklı görünüşleri olarak ele almanın merkezi olduğudur. Beyinde sadece düşünce yoktur aynı zamanda şok ve şiddet bulunur; keza bedende sadece şok ve şiddet yoktur aynı zamanda duygu vardır. Beyin bedene, beden beyine kumanda eder. Buradaki mesele asıl sahneye konulmanın ne olduğudur. Kubrick örneğinden gittiğimizde *The Shining* (1980)’de Overlook otel bir beyin gibi içine girenleri sarar. Karakterler bir beyin-otelin içinde uyurgezer ve uyanıkgezer gibi sanrılar içinde hareket ederler. *2001: A Space Odyssey* (1968)’de dev bilgisayar Hal bir beyin olarak tüm uzay gemisini ve mürettebatı içine çeker. Kubrick’in filmlerinde beyin ile dünya özdeş hale gelir. *A Clockwork Orange* (1971)’de tam da filmin adı *Otomatik Portakal* beyin-dünyadır, kişileri sarıp sarmalar, bedenler büyük bir beyin tarafından yönetilen kuklalar gibi eylemde bulunurlar.

Beyin-sinemada şu nokta önemlidir: nasıl ki beyin Bergson’un belirttiği gibi aslında algılanan şeye tepkide bulunan bir eylem-merkezi, aralık ise, bir sistem dâhilinde işlemekten ziyade olasılıklara göre işlem yapan özelliğe sahipse dünyanın

kendisinde, kozmozun kendisinde de bir sistem veya rasyonalite belli bir dereceye kadar yoktur. Dünyanın kuvveti ile insan-bedenin içeriden kuvveti birbirine sarılır, birbirinin yerini alır. Örneğin *A Clockwork Orange*'de Alex içeriden çılgın şiddete sahip bir güçtür; ama Alex'i hapse atan ona biçim vermeye çalışan *düzen* de en az Alex kadar çılgındır, Alex'e rasyonel denilmeyecek kuvvet uygulamaktadır. *Shining*'de sanrılar yaşanmakta, şiddet uygulanmaktadır; ancak bunda Overlook Otel gibi bir dışarı ile Jack'in içten gelen psikolojik patlamalarının payı ne kadardır? Buna nasıl karar verilecektir? Beyin de nihayetinde kozmolojik gelişimin bir sonucudur, beyni kaynaklandığı dış dünyadan ayıran ince bir zardır.

Andrey Tarkovski'nin sineması da bir beyin-dünya gibi çalışır. *Solaris*'te (1972) sularla kaplı ve yaşayan bir beyin, düşünce gibi çalışan Solaris gezegeni zarın dış kısmındaki kozmolojik beyin ve bu gücün kuvvetinin çekimine giren karakterlerin sanrıları, halüsinasyonları, psikolojik krizleri içsel insan bedenlerine bağlı beyindir. Tarkovski'nin *Stalker* (1979)'ındaki "Bölge" (Zone) de bir beyin gibi bilim insanlarını ve öğretmeni kuşatır, sarar.

Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol Kenarı*'ndaki Gemi de Tarkovski'nin "Bölge"si ya da Kubrick'in Overlook Otel ve bilgisayar Hal gibi dünya-beyindir; kasabadakiler bu beyinden gelen kıyamet seslerini işitirler ve zaman zaman bu beyni uzaktan izlerler. Olasılıklarla dolu bir beyindir bu ve kasabadakiler de eylemlerinde ve söylemlerinde sistemik olandan uzak sanrısız ve olasılıklı ilişkiler üretirler. Kasabadaki insan-beyinlerin çılgın ve melankolik hareketleri ile bir dünya-beyin olan gemi arasında uyum gözükür. İç mi (insan-beyinler) dışı (dünya-beyin gemi) çağırmıştır; yoksa dış mı içi çağırmıştır? Karar vermek zordur buna. Tıpkı beynin olasılıklara göre eyleyen aralık bölgesi olması gibi. Derviş Zaim'in *Nokta* (2008) filmindeki boş mekân Antonioni'nin boş mekânlarını andırırsa

da o boşluk içindeki bedenler klasik sinemanın duyu-motor bağlantılarına göre eyleyenler gibi gözüktür. Ancak bu boş mekân tüm karakterleri ve eylemleri de içine alan oluş halindeki Zihin gibidir. Bu noktada boş-mekân bilgisayar Hal ve Overlook Otel gibi dünya-beyindir. Diğer taraftan eksik nokta işareti bir türlü tamamlanamayan bir düşünce olarak bedenleri ve çağları aşar, onları içine çeker. Heidegger'in dediği gibi "henüz düşünmüyoruz". Bu durumda aslında "nokta, nokta değildir; virgüldür", "VE"dir, döngüsel ancak her bir dönmenin Nietzsche'nin bengi dönüşü gibi farklı bir dönme olduğu çevrimdir. Kamera tek bir planda bu döngüyü bize ifşa eder; kameranın kendisi de bir zihin gibi rizomatik hareketler sergiler. Zaim'in *Nokta*'sındaki kamera, zihin-kameradır.

Beyin-sinemada önemli noktalardan birisi de *Bellektir*. Bu bellek sadece kişiye ait bir bellek değildir; kozmik boyutları ifade eden, Bergsoncu anlamda "genel olarak saf bir geçmiş"e ait bellektir. Bu belleğe ani bir sıçramayla varılır; geçmiş tabakalardan birisine örneğin ilkokul yıllarına yerleşilir ve o yıllara dair parçalar (öğretmen, arkadaş, oyun vs.) yakalanır ve şimdiye çağrılır. Şimdiye çağrıldığında aktüelleşen o bellek artık saf virtüel değildir; bir hatıra-bellektir ve kişisel özellikler daha yoğundur. Bellek aynı zamanda kütüphanelere, anıtlara, binalara, törenlere yayılan kültürel bir boyuta sahiptir. İnsan belleğinin yine dışına çıkarız bu durumda, kişi öncesi ve hatta kişi ötesi ve sonrası tabakalarda yolculuk yaparız. Birey-beynin personasını aşan kültürel bir dünya ile birey-beyin her daim bir karşılaşma halindedir. (Kültürel bellek için bkz. Assman, 1998). Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009)'sında yaşlı Mithat Amca'nın koleksiyon tutkusu geçmişin tabakalarında oraya buraya dağılmış hatıra parçalarını bulma çabasını içerir. Sadece gazete ve diğer her türlü maddi nesneler değil günlük yaşamdaki sokaktaki sesleri de toplar Mithat Amca. Hem imajlar hem fiziksel nesneler artık Mithat Amca'nın ve diğer bireylerin beynini aşar. Bu dünya-beyin ya da kozmik-

beyin geçmiş, şimdi ve gelecek katmanlarını içerir. Geçmekte olan bir şimdi (şimdi diye bir şey yoktur çünkü şimdi her zaman geçer), geçmiş zamanlar ve gelecek dünyaya atılacak tohumlar. Ama aynı zamanda bu Bergson ve Deleuze'ün analizlerinde “şimdinin uç noktaları”nı oluşturur. Augustine şimdini üçe ayırır: şimdinin geçmişi, şimdinin şimdisi, şimdinin geleceği. “Şimdi” bu durumda “olay” etrafında bir araya getirilir. Esmer'in filmi örneğinden gittiğimizde İstanbul Ansiklopedisi'nin 11. cildini bulma çabası bir olaydır. Bu olayda ansiklopedinin ilgili cildinin eksik olduğunu Mithat Amca'nın fark etmesi şimdinin şimdisini oluşturur. Ancak Mithat Amca ansiklopediyi biriktirmeye daha önce başlamıştır, bu durumda önceki 10 cildi biriktirmesi olayın geçmişini oluşturur. Şimdinin geleceği Mithat Amcanın 11. cildi alması için Ali'yi sahafa yollaması ve filmin sonunda Ali'nin apartmandan ayrıldıktan sonra 11. cildi bırakmasıdır. Esmer'in filminde bir başka olay Emniyet Apartmanı'nın depreme dayanaksız olması gerekçesiyle ev sahipleri tarafından yıktırılması ve yeni bina yapılması karşısında Ali ve Mithat Amca'nın bir araya gelmesidir. Ali işini kaybetmemek istemekte, Mithat Amca da her köşesi koleksiyon parçalarıyla dolu evden ayrılmaya karşı çıkmaktadır. Bu olayın geçmişi ev sahiplerinin tahliye için belediyeye iletilecek imza kampanyası başlatmaları, geleceği ise Ali'nin mücadeleden vazgeçerek apartmandan ayrılması, Mithat Amca'nın bir eksik cildiyle baş başa bir köşede kalmasıdır.

Alain Resnais, Deleuze'ün de belirttiği gibi bedenleri kuşatan beyin sinemasını yaratan filozof yönetmenlerden birisidir. *Mon oncle d'Amerique* (1980) hayvan beyinleri ile insan beyinleri karşılaştırmasını yapan Prof. Henri Laborit'in bilimsel açıklamaları, bu açıklamalara denk düşen belgesel görüntüleri ve insan beyninin biyo-psişik katmanlarını göstermek için farklı yaşamlardan kesitler sunan bir beyin sinemasıdır. Biyo-psişik evreler beynin üç dönemini içerir ve insan öncesi ve

ötesi boyutlara sahip bir dünya-beyindir. Bu evreleri bir araya getiren ve düşünce kıvrımlarına yol açan ise “hissiyattır.” *La Vie Est Un Roman* (1983) “aşk, aşk” diye başlar. Bu his tüm geçmiş, şimdi ve gelecek tabakalarını aşar. Farklı çağlar, farklı karakterler bu hissin etrafında örgütlenir. Adeta bir sarmal gibi karakterler, ilişkiler, çağlar sarılır. Resnais’in derdi karakterlerin kişisel özellikleri veya hikâye değildir; Resnais çağlar boyunca gelip geçen, şimdi var olan ve gelecekte de var olacak karakterlerden “hisleri çekip çıkarma” peşindedir. Böylece Resnais önce karakterleri aşan hislere ulaşır ve sonra buradan Deleuze’ün belirttiği gibi hisleri de aşarak “düşünceye ulaşır” (2021: 154).

Böylece Resnais’de düşüncenin tohumu *his* olarak gözüktür. Bu, felsefede her daim tartışılmış ve halen tartışılmakta olan “Duygu mu yoksa akıl mı merkezdedir?” probleminde Resnais’in konumunu da gösterir. Resnais’de duygu olmadan düşünceye sığramak mümkün değildir. *Sevmek Zamanı*’nında hem boyacı Halil’i hem de Meral’i arızalatan, duyu-motor mekanizmasını bozan duygu “aşk”tır. Bu his başladıktan sonra düşüncede düşünülmeyen yani yaşam, yani beden ve beyin görünür hale gelmiştir. Bu görme bir kere başladıktan sonra geriye dönüş mümkün değildir. Değişen görme ile birlikte yeni görme biçimleri, yeni çatallanmalar, yeni yarıklar oluşur. Sinema filozoflarından Rudolf Arnheim’in eserlerinde ısrarla savunduğu temel tezini hatırlarsak aslında “görmek düşündürmektir” (2002). Bir başka sinema filozofu Siegfried Kracauer de keza sinemanın günlük yaşamda pratik bakışımız altında görünmez hale gelen varlıkları ifşa etmesi dolayısıyla fiziksel dünyayı kurtardığını yazmıştı (2015). Keza Béla Balázs da özellikle insan yüzünün matbaadan sonra görünürlüğüne kaybettiğini sadece okunarak tahayyül ettiğini belirtmişti (2019). O halde hissiyat önce görmekle başlar ve buradan kökenlenen daha komplike boyutlardaki kavramsal dünyaya, düşüncenin dünyasına yolculuk yapabiliriz.

Resnais, filmlerinde sevmeyi düşünceye giden bir tohum gibi görürken, daha önce belirttiğimiz Holderlin gibi romantik şairler düşünmeyi başlangıç noktası yaparlar. Ama buradaki düşünme tefekkür edici, poetik bir düşüncedir; bilim ve tekniğin hesaplayıcı yanıyla ilintisi yoktur. Heidegger'in atfı yaptığı "Kim en derini *düşündü*, *sever* en canlı olanı" böyle bir fikrin mottosu gibi gözükür. Heidegger bu mısra hakkında şunu yazar: "Bu iki fiilin (*düşündü*, *sever*) birbirini takip eden yakınlığı, mısranın merkezini oluşturuyor. Hoşlanmak düşünmeye dayanır. Sevgiyi düşünme üzerinde temellendiren acayip bir rasyonalizm. Duygusal olmaya yüz tutan fena bir düşünce" (Heidegger, 2020: 35).

İster sevmekten başlasın ister düşünmekten başlasın düşüncede önemli noktalardan birisi birtür *yolculuk* olmasıdır. Bu çerçevede "yolda olmak" aynı zamanda öğrenmeyi içeren bir sürece gönderme yapar. Düşünmeyi öğrenmeliyiz ama bu kavramsal zeminde teorik tartışmalar yapmanın çok daha ötesindedir. Nietzsche "insan, hayvan ile üst insan arasında gerili bir iptir." (1970: 32) derken buna gönderme yapar. Burada hayvan ile üst insan arasında gerili bir ip halinde olan insan "son insan"dır ve hayvani dürtülerinden beslenerek bir yolculuk yapmaktadır. Son insan hayvani dürtülerinden, kökenlerinden beslenerek kendini aşmaya çalışmalıdır. İnsan, aşılması gereken varlıktır. Ancak *Böyle Buyurdu Zerdüşt*'te Zerdüşt dağdan inip pazaryerindeki kitleye seslendiğinde ve insanlar ona güldüğünde, henüz üst insan olma zamanının gelmediğini anlar. Bunun üzerine son insanın tipik özelliklerini onlara anlatır. Yani "yılan"ı ve "aslan"ı ile son insanı eleştirir. Oysa özellikle 18. yüzyıldan sonra akli merkeze alan düşünce her şeyi düşünüyor olduğunu varsaymıştı. Aslında daha da gerilere gidersek Aristo'nun insanı diğer canlılardan ayırt etmek için kullandığı "akıllı bir hayvandır" ifadesi tüm insan türüne içkin ise, buradaki "düşünce" kavramı ister istemez tartışılması gereken bir kavram haline gelir. Nihayetinde

Heidegger'in de belirttiği gibi tüm fikirler “düşünce” değildir; kanaat veya sanma ile düşünce birbirinden farklıdır. Örneğin “bu gece kar yağacağını düşünüyorum” diyen birisi aslında düşünmüyor sadece “sanıyordur” (Heidegger, 2020: 46). Sanmak ile düşünmek birbirine karıştığında sözlü, yazılı veya görsel-işitsel medyada üretilen, yayılan, alımlanan her sembol “düşünce” olarak varsayılabilir ki çağımızın belki en temel sorunlarından birisi de budur. Heidegger'in kullandığı ifadeyi tekrar hatırlatacak olursak “Düşündürücü çağımızda en-düşündürücü-olan, henüz düşünmüyor olmamızdır.”

Henüz düşünmüyor olmamız, halen günümüzdeki insanın “son insan” olması ve son insanın kendisini aşacak, dönüş-türecek üst insana evrilememesi demektir. Bu hem bedensel tavırları, duruşları, bakışları, sessizliği, çılgılığı, bağırması ile bir üst insan (ama intikamdan uzak bir insan); diğer yandan beyniyle tasavvur eden, tasavvurlarını düşünce içinde düşünül-meyeni bulma yönünde, bedeniyle ve dünyayla uyum içinde işletebilen bir üst insandır. Nietzsche bu konuları oldukça etkili yazmıştır. Bu noktada belki Heidegger'in çiçek açan bir ağacın önünde durmanın ne anlama geldiğini, beden, beyin ve *Sevmek Zamanı*'nı da analize katarak vurgulamak istediğimiz noktayı somutlaştırmak yerinde olabilir.

-VI-

Heidegger çiçek açan bir ağacın önünde durduğumuzda ağacın kendini bize tanıttığını söyler. Yani sadece kişi ağaca kendisini tanıtmaz, ağaç da insana kendisini tanıtır (Heidegger, 2020: 55). *Sevmek Zamanı*'nda Halil'in kendisini resme tanıtmaması, resmin kendisini Halil'e tanıtmaması durumu. Bu örneklerde, beynimizde uçuşan tasavvurlar değildir. Heidegger bunu şöyle açıklar:

“Biz sadece kafamız veya bilincimizle değil, olduğumuz gibi kendimizi ağacın önüne koyuyoruz ve ağaç da kendini olduğu gibi önümüze koyuyor. (...) Ağacın kendisini bize

takdim etmesiyle ve bizim kendimizi onun karşısına koymamızla burada vuku bulan nedir? Bu tasavvur etme nerede cereyan ediyor; çiçek açan bir ağacın karşısına geçip durduğumuzda mı? Acaba kafamızın içinde mi? Muhakkak; bir çayırda durduğumuz zaman önümüzde çiçek açan bir ağacı ışıltısıyla ve kokusuyla algılıyorsak, beynimizin içinde bazı şeyler olup bitiyordur. (...) Fakat kendimizi örneğimizle sınırlandırmak açısından, bu bilimselce kayıtlanabilen beyin dalgalarında çiçek açan ağaç nerede kaldı? Çayır nerede kaldı? İnsan nerede kaldı? Beyinden ziyade, belki yarın ölüp gidecek olan ve öncesinde bize doğru gelen insan nerede kaldı? Ağacın kendisini takdim ettiğini ve insanın kendini ağacın karşısında durduğunu içeren tasavvur nerede kaldı? Muhtemelen şimdi bu tasavvur etme olarak adlandırılana dair bazı şeyler de, bilincin sahası olarak tarif edilen ve ruhsal olarak telakki edilen yerde olup bitiyor. Fakat ağaç “bilincin içinde” mi duruyor, yoksa çayırda mı duruyor? Çayır yaşanmışlık olarak ruhta mı yoksa yayılmış olarak dünyada mı duruyor? Dünya bizim kafamızda mı? Yoksa biz mi dünyanın üzerinde duruyoruz?” (55-57).

Alfred North Whitehead’in ifadelerini andıran canlandırmadır bu. “Güneş, atmosfer, dünyanın kendi ekseni etrafında dönüşü hakkında her şeyi anlarsanız bile, gün batımının ışıltısını göremeyebilirsiniz. Bir şeyin kendi gerçekliği içinde somut gerçekleşiminin doğrudan algılanmasının yeri doldurulamaz. O şeyi değerli kılanın ne olduğunun altını çizen somut bir olgu isteriz” (akt. Kracauer, 2015: 513).

Bu deneyim, ağacı veya Meral’in resmini durduğu yerde bırakmak *yeni bir düşünmedir*. Heidegger’in dediği gibi “... her şeyden önce ve nihayet, çiçek açan ağacı terk etmek değil, onu durduğu yerde bırakmak gerekir. Neden ‘nihayet’ diyoruz? Çünkü düşünme onu şimdiye kadar hiç durduğu yerde bırakmadı.” (2020: 58)

Aynısını *Sevmek Zamanı* açısından düşünebiliriz. Halil, âşık olduğu resmi olduğu yerde temaşa etmiş, o deneyimi her gün saatlerce yaşamıştır. Halil, resmi orada bırakmıştır; onu alıp kendi mekânına götürmemiştir. Halil'in deneyimi sadece beynin içinde değildir, resmin de yer aldığı o resmi de kapsayan daha büyük bir beyin-dünya vardır. Ama fiziksel Meral ortaya çıktıktan sonra kendi resmini odasından almış Halil'in bulunduğu mekâna götürmüştür. Meral'in düşünmesi resmi şimdiye kadar durduğu yerde bırakmak yerine yerinden sökme yönünde işleyen klasik bir düşüncedir. Resmi olduğu gibi bırakan düşünce ile resmi olduğu yerden koparan kavrayış kökten farklıdır. Bir sinema filmi bu farklılığı, bu paradoksu ifşa ettiğinde ise filmi izleyenler yeni bir düşünceye giden, düşünce içinde düşünülmeyi düşünen yola adım atarlar. Badiou'nun dediği gibi düşünce paradokslarda ortaya çıkar. Sinema bu paradoksları bizlere tüm mevcudiyetiyle gösterir.

KAYNAKÇA

- Akad, L. Ö. (Yönetmen). (1968). *Vesikali Yarım*. [Film]. Türkiye: Seref Film.
- Arısoy, E. (2021). "Türk Sinemasında Ses-imajın Sinematografik Anlatıdaki Yeri 2000-2018" (Yayınlanmamış Doktora) Tezi. Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arnheim, R. (2002). *Sanat Olarak Sinema*. Rabia Ünal (Çev.). Ankara: Öteki.
- Assman, J. (1998). *Kültürel Bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. Oliver Feltham (Trans.). New York: Continuum.
- Balázs, B. (2019). *Sinema Kuramı*. Gökhan Aydın (Çev.). İstanbul: Doruk.
- Baudelaire, C. (1984). *Paris Sıkıntısı*. Tahsin Yücel (Çev.). İstanbul: Adam.
- Bilge Ceylan, N. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. [Film]. Türkiye/Bosna Hersek: NBC Film, Production 2006, 1000 Volt.

Bilge Ceylan, N. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu*. [Film]. Türkiye/Fransa/Almanya:

NBC Film, Memento Films Production, Bredok Filmproduction.

Deleuze, G. (2003). *Sinema I: Hareket İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk.

Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman İmge*. Burcu Yalım, Emre Koyuncu (Çev.). İstanbul: Norgunk.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2001). *Yazgı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2012). *Yeraltı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2015). *Bulantı* [Film]. Türkiye: Mavi Film.

Erdem, R. (Yönetmen). (2021). *Seni Buldum Ya* [Film]. Türkiye: Atlantik Film.

Erksan, M. (Yönetmen). (1965). *Sevmek Zamanı* [Film]. Türkiye: Troya Film.

Esmer, P. (Yönetmen). (2009). *11'e 10 kala* [Film]. Türkiye: SinefilmStromboli FilmsArte France Cinéma.

Godard, J.L. (Yönetmen). (1962). *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşamak) [Film]. Fransa: Les Films de la PléiadePathé Consortium Cinéma.

Heidegger, M. (2020). *Düşünmek Ne Demektir?* İlhan Turan (Çev.). İstanbul: Dergâh.

Kierkegaard, S. (2020) *Kırdaki Zambak Çiçeği ve Gökteki Kuş*. Nur Beler (Çev.). İstanbul: Pinhan.

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*. Özge Çelik (Çev.). İstanbul: Metis.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). *2001: A Space Odyssey*. (2001: Uzay Yolu Macerası). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1971). *A Clockwork Orange* (Otomatik Portakal). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Warner Bros, Polaris Productions, Hawk Films.

Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). *The Shining* (Cinnet). [Film]. Birleşik Krallık/Amerika: Warner Bros, Hawk Films, Peregrine.

Kesal, E. (Yönetmen). (2020). *Nasipse Adayız*. Film]. [Film]. Türkiye/Sırbistan: Ay Yapım, Poyraz Film, Thalia Production.

Nietzsche, F. (1970). *Böyle Buyurdu Zerdüşt*. A. Turan Oflazoğlu (Çev.). Ankara: Bilgi.

Öztürk, S. (2017). “Sinema ve Felsefe İlişkisi Üzerine”. *SineFilozofi*, S. 3, s. 177-198.

Öztürk, S. (2019). “Kristal-İmajın Yüzlerinden Kıyameti İzlemek: Yol Kenarı (2017)”. (Der.) Ahmet Oktan, Murat Aytaş. *Arafta İmgeler* içinde (s. 113-137). İstanbul: Doruk.

Öztürk, S. (2019). “Platonik Mağarayı Kristalleştiren Anti-Platonik Mağara: Uyumsuz Adam’ın Kristal Yüzlerinde Sinematik Felsefi Yolculuk”. *İletişim Kuram ve Araştırma*, S. 49, s. 139-152.

Öztürk, S. (2019). “Sinematik Felsefenin Pazaryeri: Yeşilçam”. (Yay. Haz.) Deniz Bayraktar. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 15* içinde (s. 93-111). İstanbul: Bağlam.

Öztürk, S. (2020). “İletişim Felsefesi Açısından Koronavirüs Salgını Üzerine Düşünmek”. Erişim adresi: <https://trtakademi.net/koronavirus-kategori/iletisim-felsefesi-acisindan-koronavirüs-salgini-uzerine-dusunmek/>

Öztürk, S. (2020). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya.

Öztürk, S. (2021) “Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek”. *SineFilozofi*, S. 11, s. 952-971.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2013). *Ben O Değilim*. [Film]. Türkiye/Yunanistan/Almanya/Fransa: Arizona Films, Bad Crowd, Greal.

Pirselimoğlu, T. (Yönetmen). (2017). *Yol Kenarı*. [Film]. Türkiye: Mitra Filmcilik, Bad Crowd, Arizona Productions.

Resnais A. (Yönetmen). (1980). *Mon oncle d'Amérique* (Amerikalı Amcam). [Film]. Fransa: Café de la Gare - 41 Rue du Temple, Paris 4, Paris, France.

Resnais A. (Yönetmen). (1983). *La Vie Est Un Roman* (Yaşam Bir Romandır). [Film]. Fransa: Fideline FilmsFilms A2Filmédias.

Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film: Thinking Images*. New York: Continuum.

Spinoza, B. (2011). *Etika*. Hilmi Ziya Ülken (Çev.). Ankara: Dost.

Tanpınar, A. H. (2017). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh.

Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1972). *Solyaris* (Solaris). [Film]. Sovyetler

Birliğı: Mosfilm, Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie

Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1979). *Stalker* (İz Sürücü). [Film]. Sovyetler Birliğı: Mosfilm, Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie

Zaim, D. (Yönetmen). (2008). *Nokta* [Film]. Türkiye: Maraton Filmcilik, Sarmasik Sanatlar.



Mimmo Rotella, Cinemascope, 1962

Filmler Yaşama; Yaşam, Filmlere Sızarsa...

Fatma Berber

“Komutan Logar, bir cisim yaklaşıyor efendim!”

Boğaz’ın geniz yakan sisleri arasında kucağındaki tavus kuşuyla Mahsun’un gocuğuna sığmıyoruz. Ama arkadaşlar iyi midir bilmiyor; *Tabutta Röveşata* atacak gibi hayata dalıyoruz.

Yusuf’un kabuğuyla yediği elindeki narı alacakmış, rüzgâra dokunacak, Yusuf’la birlikte o ağacın koynunda uzanacakmış ve Yusuf’un sevinciyle koştugu yokuşta nefes nefese kalacakmış, asker uğurlamalarında ona sıkı sıkı sarılacakmış gibi... Askere gidemeyeceğini öğrendikten sonra eve dönerken asker uğurlamalarını gördüğünde biz de onunla birlikte çerçevenin dışında kalıyoruz. Tam da onun çıkışsızlığında durup bekliyoruz. Ve masadaki *Süt*’e elimizi uzatıyoruz.

Canan ve Leyla ile trende teğet geçtiğimiz artık çizgiye dönüşmüş yollara bakıyoruz. Alsancak’ta denize karşı Leyla’nın iç sıkıntısında dolaşiyor; Yavuz’un intihara giden yolculuğuna zaman zaman tebessüm ediyoruz. Buradan çocukluğumuza kadar bir telaş içinde... Ve hayatımızda bize sunulan, belki de toplumsal tahakküm sonucu verili *İşe Yarar Şey*’leri düşünüyoruz.

Göksu’da Hayat’ın yatalak dedesinin öksürükleri arasında, yaşamın acımasızlığı karşısında donuk kalmışlığına el uzatmak istiyoruz. Biz de onunla Boğaz’ın sularında, onun bindiği kayıkta kıvrılıyoruz. Her şeye rağmen *Hayat Var* demek için!

Yaşama dâhil olamadığımızda, tüm mümkünlerin dışında bir yerde olduğumuzda, *Arafta* kalıp Zehra ile yoldan geçip gidenler arasında kaybolup, puslu camların ardından bakıyoruz. Uydu kentlerin arasında her yer açık cezaevine dönüşürken; renkleri solmuş kadife örtüyle kaplı sedirin üzerinde;

sıvası dökülmüş duvarların arasında hatırlanmamaya sığına-
rak; *Pandora'nın Kutusu* gibi tüm vicdan azaplarımızı döküp
kendi anneannemizin, Nusret'in omzuna sığınıyoruz.

Gecenin zifır karanlığında bir cesedin peşinde kendi ka-
ranlık noktalarımızla karşılaşılıyor; *Bir Zamanlar Anadolu'da*
bozkırın ortasında uçsuz bucaksız çöle çekiliyoruz.

Kerr'de Can gibi tarıfsız bir mekân ve zamanda sağır dil-
sizler arasında sadece hissedip geçerken... Ve kalorifer petek-
lerinden gelen su borularının sesini duyduğunda “ev ev mer-
hamet şebekeleri döşeyin” diyen *Reis Bey'e* selam ederken...
Kuşçu'nun terasında demlediği çayı yudumlarken; onun söy-
lemiyle, ayağımıza batırdığımız dikenleri akrebin iğnesiyle
çıkarmaya çalıştıklarımız... Hepsinde kolektif, kişisel, pek çok
hafıza saklı.

Peki ya; darbeyi *Anons* edecek askerlerin radyoyu çalış-
tırma çabasında kaç hafıza vardır? Ya da “Bir cinnet her şeyi
halleder” diyen modern Don Kişot Ali Usta'nın sinir krizleri;
bize umut olup; çocukluğumuzun arabalı dondurmacılarına,
Dondurmam Gaymak'larına götürmez mi?

Yusuf'un *Masumiyet*'ine sığınıp “Bunlar film” diye teselli
ettiği izlediğimiz filmlere üzülürken; gerçek hayatta son dere-
ce soğukkanlılıkla yaşadıklarımız...

Hiç öyle bir yaşama tanık olmamışken bile duygusal gir-
daptayken; *Kader*'in bizi götürdüğü Kars'ta gecekondu
Uğur'un yeleğinin altında büzüştüğü Bekir gibi... Onun söy-
lemiyle devam edersek; “*O zaman yolu yok çekeceksin. İsyan
etmenin faydası yok, kaderin böyle. Yol belli eğer başını usul
usul yürü şimdi.*”

Hayatı bir filmden çıkmış gibi yaşamak ya da bir filme
hayatı dâhil etmek... Biz filmlere dâhil oluruz; filmler de ha-
yatımıza dâhil olur. Bazen de bir filme konuk oluruz, bazen
kenardan izleriz; bazen de o filmlerin içinden geçeriz. Bazı

filmlerin etkisi, gelir geçer; bazılarında durur düşünürsün, tarifsiz bir acıdan geçer gibi öylece sessiz sessiz beklersin. Bazı filmler yeni tanıştığın eğlenceli insanlar gibidir, hemen arkadaş olursun. Bazı filmler davet edilen sofralar gibidir. Bazıları ise Tanpınar'ın deyimiyle davet edilmediğin sofralarda oturmak kadar kaygı vericidir. Bazılarıyla dost olursun, yol arkadaşın olur; kimisi ise nezaketen kurduğun iki yüzlü bir tebessümdür sadece... Bazı filmlerle hafızandaki bir tatla buluşursun, gerçeklik denilen illetten yaka paça kurtardığın düşlerinle birlikte yol alırsın; seninle aynı yerden kırıldıklarını, yara aldıklarını hissedersin. Bazıları, çocukluğunda annenin uzantısı gibi katıldığın misafirlikler gibidir; ne çıkabilir ne de dâhil olabilirsin... Bazı filmler kendimizle karşılaşma imkânı sunar. Kendimize yakalandığımız, nereden geldiğini bilemediğimiz, tarif edemediğimiz bir kokunun, ezelden bir tadın, tanımsız, çerçevesiz izlerin ipuçlarının peşine düşmemizi ister... Tamlığa, doğru arayışımıza ortak olur. *“Kâh bazı insanlarla kâh hareketlerle, fikirlerle, olaylarla. Bir etki, bir zikzak iki şey arasında tıpkı bir potansiyel fark gibi geçen veya olup biten bir şeyi gösterir. Bir unsur diğerine dönüşmez her biri yekdiğeriyle karşılaşır. İki için ortak olmayan, ikisi arasında geçen, kendi istikameti olan tek bir oluş. Karşılaşmak bulmaktır ama bulmanın yöntemi yoktur, sadece uzun bir hazırlığı vardır.”* diyor Deleuze. Bulmak da böylesi bir çabaya dâhil ise bazı filmleri bulduğunuzda sizinle beraber o da yol alır, bazen yan yana yürürsünüz, bazen içinizden geçer, bazen size uzaktan el sallar. Yaratılmışlığımızdaki bir anımıza tanıklık ettirir bizi.

Sabahın seherinde beklediğin duraktaki kurumuş ağaç, yüzünü kesen ayaz, apartman olacakken gecekonduya karar vermiş bir evin nemli duvarları, arnavut kaldırımlar, sokak gürültüsü, hiç susmayan köpek sesi, karşıdaki metruk virane, gondolda sıkı sıkı gözlerini yumduğunda hissettiğin rüzgâr, küflü kazandan plastik bardakta içilen çaylar, çan, ezan

sesi, her sabah arabalı simitçiden aldığın açmalar, kahverengi olacakken başka renge evrilmiş ya da evrilememiş, ne renk olduğunu tam tanımlanamayacak dolaplar, duş giderinden akan su, bir ayağı çıkmış yamuk sandalye, açılıp kapanan lambalar ve kapılar, yazıcıdan gelen sesler, uzun koridorlar ve koridorlardaki kesif koku... Sonra yaklaşıyorsun kareyi. Bir apartmanın arka bahçesi, bisikletle uçulan çukurlar, karşı penceredeki gölgeler, tren kompartımanları... Ve belli belirsiz uğultular... Zihniniz de kesik kesik, bir filmi başından sonuna kadar hatırlamayıp bazı sahneleri anımsıyor. Belli belirsiz tatlar, kokular, renkler, kesik kesik imgeler... Kare kare dondurulan bu anlardan geçenler, hayatları boyunca geçmişlerini sırtlarında devralınmış bir yük gibi taşırlar. Kâh önünüze geçer o geçmiş, kâh yanınızdan el sallar; size dil çıkarır ama hayatınızın bir yerinde mutlaka göz göze gelirsiniz.

Filmler de eğer bir karşılaşma, bir buluşma ise; hafızanın hangi köşesinden sana el sallayacağı, hangi imge ile karşına çıkacağı belli değilse ve bazen de seni yalnızca filmler anlıyorsa; yönetmenleri dışında izleyen ile yeniden kurgulanıyorsa; o zaman filmler için de sanat eserleri gibi yaşayan bir canlıdır diyebiliriz. Her birinde başka İstanbul, başka bir Anadolu, duygu ve düşünce dünyamızın başka bir katmanı, başka atmosferler, başka sesler, başka lezzetler, başka şehirler, başka mekânlar, başkaca yaşanmışlıklar ve o yaşanmışlıkların yeniden üretimi ve de sonsuz bir döngü vardır. Aynı konular etrafında bile olsa sonsuz olasılıklar, sonlu zaman arasında yine sonsuz anlatma biçimi ile... Yönetmenlerin film yapma arzuları, duygu dünyaları, kişisel kolektif tarihleri, yaşanmışlıkları dönemin izleri ve pek çok farklı etken bu alanın biçimlenmesine, yeni anlatım tekniklerinin oluşmasına yeni stillere neden olmuştur. Walter Benjamin'in dediği gibi *“Deneyim değer kaybetti, deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimizi yitiriyoruz. Bir şeyi layıkıyla hikâye eden insanlara giderek az rastlanıyor.”*

Deneyimlerimizi paylaşmanın, hikâye anlatıcılığının önemine dem vurarak; birbirinden farklı anlatım tarzları, stilleri, başkaca düşünce kalıpları, duygu dünyası olan birbirinden değerli yönetmenlerimizin çerçevelerini, hikâyelerini, deneyimlerini anlamaya çalıştığımız bu kitabın tüm okurlar için önemli bir eser olacağını düşünüyorum.

Yaşanan kayıplara, toplumsal travmalara rağmen her daim üreten, hayallerini ve yolculuklarını bizimle paylaşan tüm huzursuz ruhlara...

SÖYLEŞİLER:

*“Merhaba çıkma ekmek var mı?”
“Soğuk olan hava değil Mahsun. İnsanlar çok soğuk,
hayat çok soğuk.”*

Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata*, 1996

2



Derviş Zaim İle Söyleşi

Derviş Zaim, 1964 yılında Kıbrıs'ın Limasol kentinde doğmuştur. Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun olmuş, ardından Warwick Üniversitesi'nden Kültürel Çalışmalar dalında MA almıştır. Maltepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Sanatta Yeterlilik programını bitirmiştir. Bugüne kadar on film ve iki belgesel gerçekleştirmiştir. Filmlerinin senaryosunu yazmış ve çoğunun yapımcılığını da üstlenmiştir. *Ares Harikalar Diyarında* adında romanı ile 1994 Yunus Nadi ödülünü kazanmıştır. İkinci romanı *Rüyet*, Nisan 2019'da yayınlanmıştır. Çok sayıda yerli ve uluslararası sanat festivalinde yer almış ve ödüller kazanmıştır. Halen Maltepe, Ankara Bilim ve Yakındoğu Üniversitelerinde ders vermektedir. Yönetmenin kronolojik sırayla uzun metraj filmleri: *Tabutta Rövaşata* (1996), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2009), *Gölgeler ve Suretler* (2010), *Devir* (2013), *Balık* (2014), *Rüya* (2016), *Flaşbellek* (2020), *Tavuri* (2023)

"Hangi Hikâyelerin Parçası Olduğumu

Araştırmaya Devam Edeceğim"

(Derviş Zaim)

Yansımalar'ın *Bab-ı Esrar*'ıyla ötelere gelen ve içimizi parçalayan o ses, tavus kuşu, 90'ların sisli İstanbul'u, zaman zaman bir minyatürün içinde yürümek, bazen bir gölge oyununa konuk olmak, bazen de Maleviç'in *Siyah Kare*'si gibi hiçliğe dalmak... Kaybolmuşluğumuzu ve yitirilmişliğimizi sürekli diri tutması, fonda her daim toplumsal meselelerin işlendiği, sembollerin dili ve katmanlı anlatı yapısıyla Derviş Zaim'in sinemasının zihinde oluşturduğu kesitleri... Kendinizi 90'lı yılların sisli, geniz yakan İstanbul'unda *Bab-ı Esrar*'ın gizemli sesiyle Mahsun'un gocuğunda gibi hissedersiniz. Derviş Zaim, görünen pek çok gerçekliğin görünmez yanlarını metaforik anlatı gücüyle bize taşır. Bugün bile zaman

zaman aranızda “*Ama arkadaşlar iyidir*” deyip Mahsun’a el sallayabilirsiniz.

Derviş Zaim filmlerinde biçim, anlamı yeniden üretir. Zıtlıklar, çatışmalar, absürdlükler büyük bir ustalıklarla Zaim’in çerçevesinde eritilir. *Tabutta Rövaşata*’da tabutun içinde rövaşata atar gibi hayata dalıyorsa, Mahsun’un kucağındaki tavus kuşunu yadırgamıyorsa, Zaim’in tüm bu absürdlükleri ustalıklarla inceltmesindendir. Derviş Zaim, sinematografisini sınırları keskinleştirmemek üzere muğlak alanlarda kurar. Karakterleri; sınırları çizilmemiş, tanımları yapılmamış, hudutsuz bir muğlaklıktadır. “İyi” ya da “kötü” gibi ahlaki sınıflara ayrılmazlar. Karakterlerinin en belirgin özelliği insanın doğasını bir bütün olarak ele almaları, var olan iyiliği ve kötülüğü bir arada yansıtma tarzıdır. *Tabutta Rövaşata*’da Mahsun karakteri geceleri araba hırsızlığı yapar. Ancak arabayı gecenin soğuktan korunmak için çalar. Koşulların dayatması sonucu kötülük yapmak zorunda kalır karakterler. *Filler ve Çimen*’de Havva, yasa dışı işlere bulaşmış birine âşık olduğu için ona yardım eder. *Nokta*’da Ahmet özünde iyi bir insan olsa da hayata yeniden başlamak için paraya ihtiyaç duyması, onun ahlak ve yasa dışı bir işe kalkışmasına sebep olur. Filmlerinde çatışma sadece güçlü-güçsüz üzerinden kurulmaz. Tezatliliklerle birlikte kavramlar yeniden üretilir. Mesela yaşam ve ölüm birlikte anlatılır. *Filler ve Çimen*, *Çamur*, *Cenneti Beklerken* ve *Nokta*’da ölümün farklı tezahürleri görünür. *Çamur*’da çamur; hem hırsızlık nesnesi hem de bir sanat eseridir. Yönetmen, iktidarın makro ve mikro alanlarını, görünen görünmeyen yanlarını sorgular. Bu sorgulama; Foucault’un iktidarın görünmezliği ya da her yerdeliği üzerinden bir sorgulamadır. Kıbrıs doğumlu Derviş Zaim, Rum-Türk ilişkilerini, geçmişte yaşanan acıları konu edinir. Adada yaşamasının siyasal, sosyolojik kültürün etkisi çerçevesine yansımıştır.

Yokluğun Estetiği: Tabutta Rövaşata!

Tabutta Rövaşata yönetmenin kendi imkânlarıyla ve düşük bir bütçeyle çekilmiştir. Türk Sinemasına o dönem ses getiren, yalın bir sinema anlayışı ile çekilen film yurt içi ve yurt dışındaki festivallerden birçok ödül almıştır. *Tabutta Rövaşata*; itiraza, hayatın yeniliklerine, sokağın diline, yitirilmiş aşklara, statüko-karşıtlığına, mizaha ve hakikate dayanan sahici ve samimi bir filmidir. Verili kimliklere bürünemeyen ve bu mütereddit hale dönüşenler için filmin kahramanı olan Mahsun karakteri, mümkün olan tüm evrenlerin dışarıdalığıyla da seyirciyi kıskırtır.

1950 ve 1960'lı yıllarda Yeşilçam melodramlarında İstanbul özne konumundadır. 1980'lere kadar filmlerde İstanbul; dışarıdan göç edenlerin gözünden anlatılır. 1990'lı yıllarda ise Türk Sineması taşraya odaklanır. Taşraya odaklanan bu dönem filmleri arasında *Masumiyet*, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*, *Kasaba*, *O da Beni Seviyor* ve *Vizontele* vardır. Üçüncü sayfa, Yazgı gibi filmler İstanbul'da geçse de biz İstanbul'u göremeyiz. Taşranın bir tezahürü gibidir İstanbul. Tüm bunlara karşın 1996 yılı yapımı *Tabutta Rövaşata* bir İstanbul filmidir.

Çamur filmi ile birlikte mekân olarak İstanbul dışındaki yerleri kullanmaya başlayan Zaim, hem Çamur'da hem de *Cenneti Beklerken*'de Anadolu'nun açık alanlarını sıklıkla filmlerinde mekân olarak kullanır. Kullandığı mekânların görsel derinliğini ve gücünü, aynı zamanda renkleri filmlerinde çok güçlü bir biçimde gösterir. Renklerin uyumlu ve etkileyici olması için uygun filtreler kullanmaya özen gösteren Zaim, bu tavrını bütün filmlerinde sürdürür.⁴

4 Mehmet Özen, "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup Arayışları" Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi, Danışman Prof. Dr. Selahattin Yıldız, İstanbul, Şubat 2014, s. 86.

“Ama Arkadaşlar İyidir! ”

Dışarısını içselleştiren sıra dışı karakteri *Tabutta Röveşata*’nın karakteri Mahsun, çizgi dışı tavırlarında hep iktidarla karşılaşır. “Röveşata,” bir futbol terimidir ve topa ters takla atarak vurulmasını ifade eder. Bu hareket, tabut gibi dar bir alanda, zorlu bir yaşam içinden ölüme yapılan etkili bir vuruştur. Yönetmen, hayat-ölüm karşılaşmasında ölüme çalım atan hatta imkânsızı deneyen Mahsun’u bu şekilde yorumlar.

Asuman Suner, filmin yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavramın “agorafobi” olduğunu ileri sürer. Film, “dışarıda kalmaya”, “içeri girmemeye” dair bir öykü anlatır.⁵

Baba Zula’dan Koulis Theodorou’ya!

Müziği Karakter Gibi İşlemek!

Zaim’in filmlerinde ses ve müzik bir karakter gibidir. Ses, ışık ve gölgelendirmeler imgesel anlamda karakter olarak işlenir. *Cenneti Beklerken*’de bir görüntünün minyatüre dönüşmesi ve sahnelerin “ayna” çerçevesi içinde durdurulması, başka bir zamana geçişi sağlar. *Gölgeler ve Suretler*’de ışıklandırmalar, mum ışığı ya da gaz lambasıyla aydınlatılan mekânlar ve gölgeler birer imge halinde karakterleri ve olayları betimler. *Devir* ise diğer filmlerinden farklı olarak yarı kurmaca yarı belgesel bir eserdir. Filmlerinde sıklıkla sabit kamera kullanan Zaim’in anlatıları ise klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisinden farklı olarak, durum öyküleridir. Filmlerde zaman çatlakları iki şekilde oluşmaktadır: karakterin o anda geçmişi hatırlaması ile ve de izleyicinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle. ⁶ *Gölgeler ve Suretler* filmi

5 Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 2015, İstanbul.

6 Bihter İşler, “Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi Ankara, 2018, s.88-89.

de Zaim'in kendi ifadesiyle, geçmiş ve şimdinin bir arada olduğu devamlılık ve süreklilik arz eder. Sonsuz şimdiye atıfta bulunur.

Her Şey Bir Noktadan İbarettir!

Derviş Zaim'in filmleri, farklı dönemlere ve türlere ait sanat eserleri gibidir. Bazen bir noktadır filmi, bazen bir heykel, bazen bir minyatür, bazen bir gölge oyunu, bazen de Maleviç'in *Siyah Karesi*'dir. *Gölgeler ve Suretler*, gölge oyunundan etkilenmiştir. *Tabutta Rövaşata*'da İran'dan getirilen tavus kuşunu filmin merkezine koyarak biçimlendirirken, *Filler ve Çimen*'de ebru sanatına yer verir. *Cenneti Beklerken*'de bir minyatürün içinde gibi hissettirir bizi. *Cenneti Beklerken* filminin senaryo hazırlıklarının yapıldığı dönemde, yönetmenin ödül almak için gittiği İspanyada Velazquez'in *Nedimeler* tablosunu görmesi ve etkilenmesi, bu filmine konu olacaktır.⁷ *Nokta* filminde ise yönetmen, sinemada hat sanatının "ihcam geleneği" olan "el kaldırmadan yazı yazma" tekniğini uyarlar. Sinemanın anlatım olanaklarıyla geleneksel sanatlarda var olan biçimciliği sentezlenir, kamerayla uzun planlar halinde çektiği parçaları birleştirir. Yönetmen tıpkı bir hattatın ihcam geleneğinde yazdığı yazı gibi kamerasını kullanır. Film, ünlü ressam Maleviç'in soyut sanatın son noktasını koyarak "*Bundan öte soyut yoktur*" dedirten tablosunu ve onun felsefesi olan Suprematizmi anımsatmaktadır.⁸ Ya da William

7 Mehmet Özen, "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup Arayışları" Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi, Danışman Prof. Dr. Selahattin Yıldız, İstanbul, Şubat 2014, s. 88.

8 Mehmet Özen, "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil Ve Üslup Arayışları" Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Doktora Tezi, Danışman Prof. Dr. Selahattin Yıldız, İstanbul, Şubat 2014,s. 251.

Turner tabloları gibi çizgisizleşir. *Nokta* filmi hem biçimsel hem de içerik olarak çok sarsıcı bir filmidir. Ahmet'in tarihi eser niteliğindeki bir Kuran-ı Kerim'i çalma işine bulaşması ve suç ve ceza çok derinlikli bir biçimde işlenmiştir. Hat sanatı tekniklerinden ihcam geleneği de filmin bir karakteri gibi hikâyeyi takip eder. Her şey sanki bir noktadan ibarettir ya da sonsuz çıkışsız döngüden. Filmde Tuz Gölü beyaz bir kâğıt olmuştur bu hat sanatına. Yönetmenin filmleri belli bir noktada hiçliğe varır ve tüm karşıtlıklar o hiçliğin içinde yok olur. Çamur filminde ise heykeli temel plastik malzeme olarak kullanır. Kıbrıs'taki travmaya eklenip aynı zamanda filmin öznesi olur çamur.

Derviş Zaim'in sinematografisine dair genel yorumlardan ve de bazı filmlerinin karakteristiklerine dair fragman niteliğinde verdiğimiz bu kısımdan sonra kendisiyle filmleri, filmlerinde kullandığı sembolleri, mekân seçimi, ışık kullanımı, hikayeleri üzerine yaptığımız sohbete geçelim.

Derviş Zaim ile Yönetmenlik Üzerine

“Çocukluğum, Limasol’daki Türk mahallesinde bulunan Dört Fenerler Köprüsü’nün etrafında geçti. Kıbrıs Adası’nın Rum ve Türk halkları arasında cereyan edegelen etnik gerilimin baskısı kuşkusuz vardı. Ama ben; o yaşlarımdaki aile, akraba, komşuluk, oyun, sokak hayatımı, mutlu ve sıcak bir ortam olarak hatırlıyorum. Ebeveynlerimize yarattıkları hava nedeniyle çok şey borçluyum. Çocukluğumun çoğu göçmüş olan o güzel insanlarını rahmetle anıyorum.

“Derviş Zaim

Fatma Berber: 1980 sonrasında Kıbrıs’tan Türkiye’ye geldiniz. O yıllarda Türkiye’de politik ortam çok gergindi. “Bu ortam içinde “kültür ‘bir vaha gibi’ önümüzde durmaktaydı, kendimizi kültürün koynuna bıraktık” diyorsunuz. 1980 sonrası Kıbrıs gibi bir adadan sonra Türkiye’ye gelmeniz başlangıç aşamasında film üretiminizi nasıl etkiledi?

Derviş Zaim: Ben hayatımın ilk on sekiz yılını adada geçirdim. İstanbul’da yaşadığım sürenin şu an itibarı ile Kıbrıs’ta yaşadığım zamandan uzun hale gelmesine rağmen adada geçen çocukluk ve gençlik yıllarının üzerimdeki etkisinin önemli iz bıraktığını düşünüyorum. Ama yaşadığım farklı coğrafyalar muhtemelen ilgilerimi, bakış açımı, yaklaşımımı, gerilimlerimi ve sanat serüvenimi beslemiştir. Beslemeye de devam ediyor. Sinema ve roman alanındaki ürettiklerimin çeşitliliğinin geniş bir yelpazede duruyor olmasını olumlu olarak değerlendiriyorum. Sinemaya yavaş yavaş girdim, usulca üretmeye başladım. Öte yandan edebiyat ile olan ilgimin somut biçimlerde pratiğe dökülmesi sinemadan önce gerçekleşti. Ekonomik koşulların edebiyat pratiğinde daha az belirleyici olması bu durumun bir nedeni elbette. Ama her iki alan da birbirini besledi.



Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata*, 1996

“Bazı filmler erken, bazı filmler geç fark edilirler. Tabutta Rövaşata erken fark edilen filmlerimin arasında yer alıyor.”

Fatma Berber: 1996 yılında ilk uzun metrajlı filminizi on bir yıllık mücadelenin ardından gerçekleştirdiniz. Tabutta Rövaşata ile imkânlar bakımından çıkışsızlığınızı sinemada açmış oldunuz. Bu filmi gerilla tarzı film olarak değerlendiriyorsunuz, gerilla tarzı film nasıl yapılır?

Derviş Zaim: Kısaca konuşacak olursam yokluğun estetiğini kurmaya çalıştık. Bunun yanı sıra şunu söylemekte yarar var: Her sinema üretimi, bilinçli veya bilinçsiz kendi üretim koşullarını yeniden tanımlar. Biz projenin üretimi başlamadan önce, üretim esnasında *Tabutta Rövaşata*’nın kendine özgü koşullarının tanımını gerçekçi ve ayrıntılı biçimde yapmaya gayret ettik. Yapım koşullarının biricikliğinin netleştirilip tanımlanması hem pratiği hem de teoriyi içerebilen açık bir süreçtir. Sadece yapımı, tekniği, parayı, altyapıyı değil, estetiği, biçim öz ilişkisini de hesaba katarsınız. Sonuçta birbirinin içine geçer bu süreçler. Metni

yazarken ‘öyle bir proje tasarlayayım ki mekânlar birbirine yakın olsun, az oyuncu ile halledilebilsin, stil de bütün bunları haklı çıkarabilecek bir niteliğe sahip olabilsin, yapım ögeleri gerekçelendirebilsin’ diye aklımdan geçiriyordum. Yazarken düşündüğüm üzere çekim için seçtiğim mekânlar birbirine yakın oldu. Rumelihisarı semtinde çekmek, yani bildiğim bir yerde çekmek ve bu sayede yapımın ehlileştirilmesini kolaylaştırmak istiyordum. Neyi, ne kadar zamanda, nasıl çekeceğimi iyi planlamıştım. Başta yapım ögelerini temin etmek için sürdürdüğüm yoğun çabaların, finans arayışlarının büyük bölümünün olumsuz sonuçlanacağını biliyordum. O dönem, şimdi ile kıyaslandığında ilk filmini yapacak dışarılıklı bir yeni yönetmen için çok zor koşullar barındırıyordu. Neyle karşılaşacak olursan olayım, moralimi bozmamaya kararlıyım. Şanslıyım ki sonsuz ‘hayır’ yanıtı almama rağmen girişimlerimin bir kısmı olumlu sonuçlar verdi. Elden tutan herkese çok teşekkür ediyorum. Yardımcı olanların listesini merak edenlerin filmin arka jeneriğine bakmalarını rica ediyorum. Aldığımız yardımların bir kısmı aynı, bir kısmı nakdiydi. Belgeselin önemli isimlerinden Süha Arın’ın bana ödünç verdiği bir 2c kamera vardı. Sesli çekime müsait değildi ama ben o dönemde bunu dert edecek lükse sahip değildim. Süha Arın Bey, bana kameranın yanı sıra birkaç ışık daha verdi. Annem Ruhsar Zaimağaoğlu’nun verdiği borç ile altmış kutu Agfa film aldım (*ki Türkiye’de bulunan son Agfa film stoğuydu satın aldığımız stok. Alım ‘95 yılının sonunda Sonmar’dan tedarik edilerek gerçekleşti*). Altmış kutu film bana sette 240 dakika çekim zamanı sağlıyordu. Şimdiki çekim oranları göz önüne alındığı zaman bu rakam çok azdı ve bu kısıtlılık çekim öncesinde filmin estetiğini saptamak üzere iyi tasarım yapmam gerektiği anlamını taşıyordu. Başka negatif unsurlar pozitif ögelerle yan yana geldi. Dezavantajı avantaja dönüştürmek ve momentumdan yararlanmak, küçülme, planlamak temel prensipti. Yeni Cami’deki hayvan

satıcılarından kiralanan bir tavus kuşu ayarladık, bize önce kazık atıp tavus kuşuna benzemeyen bir hayvancığız vermeye kalktılar. Ama kavga ısrar, gerçek bir tavus kuşu bulduk. Görüntü Yönetmeni Mustafa Kuşçu'yu Rumelihisarı'ndaki arkadaşlık ortamından tanıyordum. Kuşçu, çekim yapacağım yerin ve dolayısıyla filmin ortamını ve atmosferini iyi biliyordu. Ömer Metin Kocaman ki kendisi Devlet tiyatrolarında ışıkçı idi, Hisar müdavimi olduğu için ışık hazırlanması konusunda bize, sağ olsun, katkı sağladı. Ben eş dost kanalı ile bir reji asistanı ve bir sanat yönetmeni buldum. Sanat yönetmeni aynı zamanda makyaj da yapacaktı. Kısacası gerilla tarzının ilk unsurları oluşmaya başlamıştı. Görüntü yönetmeninin arabasının filmde hem malzemeleri ve kamerayı taşıması hem de oyuncu aracı olarak kullanılması gibi pratik ara formüller bulunması, çekim yapılan kahvehanenin sahibinin bize kol kanat germesi, kahvenin aynı zamanda lojistik bir merkez haline getirilmesi, günde bir öğün yemek sponsoru bulmamız... İşin maddi boyutuna ilişkin ilk aklıma gelen örnekler. Ayrıca ekip ve oyuncular da anmam lazım. Mesela filme katkı koyan iki önemli oyuncuyu oynamaları için sete getirmeyi başarmıştık. Ekibin işi sahiplenmesi ve bir gönül işi olarak görmesi, oyuncular ve ekibin para almaması gibi faktörler ortaya çıkan işin makul, mantıklı ölçüler içinde belirmesi üzerinde etkili oldu. O sıralarda film yapmayı başarmak kocaman bir dağın zirvesine tırmanmak gibiydi. Yapılan işin büyüklüğü şu an bile aklıma geldikçe ürküyor ve mutlu oluyorum. Sektörün dışında ve altında gerçekleştirilen öylesi bir gerilla tarz üretimin göze aldığı cüret nedeniyle. Ben o sıralarda Türk sineması ile Türk reklam piyasası ile teması olmayan, bütünüyle dışarıklı biriydim. Okullu değildim. Yeşilçam'da çalışmamıştım. TV dizilerinde deneyimim yoktu. Kısacası bağlantım, tanıdığım yoktu. O senaryoyu çekip bitirmek bile benim için bir zafer olacaktı. Aynı duyguları şu anda bile içimde diri tutmaya gayret ediyorum.

Fatma Berber: Ayrık ve özel bir proje *Tabutta Rövaşata*. Bir yanıyla başkahraman üzerine kurulmamış, diğer yanıyla avangard, sokağın diline yakın ve dönemin Türk sinemasını ters yüz eden, Yeni Türk sineması için başlangıç kabul edilen bir film. *Tabutta Rövaşata*, Türk sinemasında epey yankı uyandırdı. Başarılı bulanlar, aldığı ödüller, tartışmalar... *Tabutta Rövaşata*'nın sinema piyasasında o yıllarda yaptığı yankıdan bahsedebilir misiniz?

Derviş Zaim: Filmi başından itibaren olumlu bulanlar vardı ama bir karşı durma da söz konusuydu. Türk sinemasının en önemli eleştirilenlerden biri, Atilla Dorsay kariyerinin en ağır, sert, olumsuz eleştirilerinden birini yazdı. Hatta film Antalya'da en iyi film ödülünü alıp İstanbul Film Festivali'nden de ödül almaya devam ettikçe, 'sonuçlar yine tartışmalı' diye başlık attığı bir başka olumsuz yazı yazmaya devam etti. Ama aynı film Toronto'ya, New York Museum of Modern Arts'a girince tekrar değerlendireceğini belirten başka bir yazı kaleme aldı. *Tabutta Rövaşata*, Selanik Film Festivalinden iki ödül alınca bir özür yazısı yazdı ve mealen 'ilk değerlendirmemde yanlışmışım' dedi. Açık kalpliliği, esneyebilme özelliği, kafasındakileri ifade edebilmekteki cesareti nedeni ile Atilla Dorsay'a -naçizane- saygı duyuyorum. Çünkü eleştiri ahlâkı konusunda aynı özeni gösterebilecek insan sayısının fazla olmadığını tahmin ediyorum. *Tabutta Rövaşata* o güne dek Türk sinema tarihinde en fazla uluslararası ödül alan Türk filmi oldu. Ayrıca çıktığı tarihten sonra bir sürü insana sinema yapmaları için esin kaynağı ve cesaret verici bir örnek teşkil etti. 'Ben de yapabilirim' duygusunu yeşertti. Estetik açıdan sinemaya sunduklarına girmiyorum. Bu alan herkese göre değişebilecek bir yorum işi. Kendi adıma öğrendiğim derslerden biri şu: Kimseden fazla bir şey beklemeden yapacağın iş neyse ona odaklanıp sessizce çalışmak, şükretmek, ders almak, yola devam etmek.



Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata*, 1996

Fatma Berber: Üniversitede okurken *Tabutta Rövaşata*'nın kahramanı Mahsun ile yani Dursun ile tanıştınız. Aslında gerçek bir kahraman. Filmlerinizde güç, sistem eleştirisi, iktidar gibi konular her zaman vardı. İktidarın her biçimiyle görünen ya da görünmeyen, açık ve gizli yüzünü izleyici ile paylaşmak istiyorsunuz dersem yanlış ya da eksik bir şey söylememiş olurum herhalde. Dolayısıyla o yıllar içinde iktidarı üstelik kapatılmışlığı, böylesi bir mekânsızlıkla ve daha ayrıntılarda aramak, kadrajı bu yöne çekmek zor değil miydi?

Derviş Zaim: Bir karakterden hareket eden bir senarist, karakterini bulduktan sonra, onun yanı sıra konsept ve çatışma bulmak zorundadır. Mahsun'u hayatta kalmanın şampiyonu haline getirecek hikâyeyi yazarken ben de konsept ve çatışma aradım. Ama karakter, konsept ve çatışmayı *Tabutta Rövaşata*'nın hikâyesine akıttırken öykünün barındırabileceği bütün şiddet potansiyeline rağmen dingin bir tonda akmasına niyetlenmiştim. Zaten karakterin karşı karşıya kaldığı açmaz,

hikâye çizgisine daha fazla kriz eklememi gerektirmeyecek derecede baskın ve güçlü bir açmazdı. Konsept insan ruhunun iyilik ve güzellik arayışının etrafında netleşecekti. Film, gösterdiğinin yanı sıra göstermediklerini hissettirerek seyirciye bazı şeyleri dile getirmeliydi. Ton, bu manada çalışmanın niye böyle olduğunu açıklayabilecek kritik bir sözcük. Tonu oluşturacak ayrıntıları, yani ilginçlik, gerçeklik duygusu, gerçeklilik kapasitesi gibi öğeleri, filmi yazarken dikkatle ayarladım. Filmin öteki öğelerinde yaptığım gibi. Başka çarem de yoktu çünkü elimdeki kaynak ve zaman kısıtlıydı. Cephane az olunca hedef ve süreci netleştirdim. Yeri değil ama dijital teknolojinin gelişmesinin bir tarafı ile sinemadaki yaratıcılığa zararı dokunduğu saptaması -genelleme yapıldığının farkında olarak- söylenebilir. Çünkü dijitalin bolluğuna alışan bir yaratıcı, eskiden pelikül kullanılan zamanlarda iş yapan bir sinemacının yapacağı gibi filminin yapısını oluşturmak amacıyla önceden bir tasarım çabasına eskisi kadar girişmeyebiliyor. Ya da eskiyle kıyaslandığında daha az oranda böylesi bir ince tasarım çabasına girişiyor, diyebiliriz.



Derviş Zaim, *Tabutta Rövaşata*, 1996

Fatma Berber: 1990’larda ortaya çıkan Yeni Türk Sinemasının ayırt edici özelliği taşraya odaklanmasıydı. Bu dönemin yeni sinemacılarının imzasını taşıyan filmler aidiyet ve kimlik krizini taşra üzerinden okudular. Fakat *Tabutta Rövaşata*’da o yılların tersine İstanbul, bir karakterdir. Bu film özelinde İstanbul’u, Mahsun için aynı zamanda hem kapatılmış olmasını hem de dışarıda bırakılma duygusunu mekân bağlamında aktarabilir misiniz?

Deviş Zaim: Filmi çektiğim İstanbul’a ait mekânlar daha önce Türk sinemasında kullanılmamış mekânlar değillerdi. Ben Rumelihisarı’nı, Bebeği, Çukurcuma’yı seçerken bilinçli veya bilinçsiz, bu mekânların seyircide kapatılmak ve dışarıda bırakılmak gibi iki farklı duyguyu uyandırmalarını istemiş olabilirim. Ama bir noktayı dikkate alalım. *Tabutta Rövaşata*’nın mekânların kullanımına ilişkin gerçekleştirdiği ‘tazelik’ sadece mekân seçiminden kaynaklanmayabilir. Mekân seçiminin yanı sıra kurgu, ışık, sanat yönetimi de o duyguların inşasına katkı sağlamıştır. Mahsun şehri zapt etmek isteyen ama şehir tarafından da sürekli biçimde hapsedilmek istenen özgür ruhtur. O, bazen mekânları normal işlevlerinden daha farklı biçimlerde kullanır, kullanmaya cüret ettiği için de onları dönüştürme, farklı biçimlerde temsil edebilme imkânı kazanır. Bu gerilim ve mekân birliktelikleri sanırım dönemin havasını yansıtabilme imkânı verebilir.

Fatma Berber: Mahsun, tedirgin, çocuksu bir karakter. Sürekli bedenini savunmak zorunda kaldığı için böyle bir refleks geliştirmiş. Mahsun’un yaşamla ilişkisi edilgenlik ve bağımlılık üzerine kuruludur. Uyku, karnını doyurma, barınma gibi ihtiyaçlarının dışında başka bir ihtiyacı yoktur. Bu en temel ihtiyaçlar bile başkalarının iyimserliğine bağlıdır. Tüm bu iyimser tarafına rağmen Mahsun’un icra ettiği bir sanat var, araba hırsızlığı. Hayatın her anlamda edilgen konumlanışına dair araba hırsızlığı onu etkin konuma getiriyor. Bu

zıtlığı nasıl bir arada verdiniz?

Derviş Zaim: İnsanın siyah ya da beyaz değil, gri olduğuna inanıyorum. İnsan bilerek ya da bilmeyerek kendini bütünleştirme, bütün kılma arayışı içindedir. Etik alanda insanın griliğini açığa çıkaran şey de bağlamdır. Benzetmeden devam edelim. İnsan kötülük ve iyilik bakımından siyah ya da beyaz olarak değil, siyahın beyazın karışımı yani gri olarak çizilecekse grinin hangi tonunu kullanacağınız önem kazanır. Grinin hangi kıvamını, nasıl bir bağlamda kullandığınız meselesi, karaktere ve hikâyeye dair önemli bir çıkış noktası oluşturur. İnsanın bu zorlu işi başarmasının yolu da şahsi olan ile bireysel varlığını aşan, ondan daha büyük örüntüler arasında (mit, menkıbe, inanç vs. arasında) ilişki kurmayı becerme yeteneğinde gizlidir. Mitlerle ilişki kurmak aslında kötülük adını verdiğimiz şey ile ilişki kurmak demektir. Siz sinema kanalı ile kötü olan şeyi tanımlarsınız. Mahsun saydığım ilişki kurma girişimini Şarlovari biçimde yapmaya gayret eder. Şahsi hikâyesi ile insanlığın mitleri arasında savrulur. Amacı bütünselliktir. Bu zor meseleyi gerçekleştirip gerçekleştiremeyeceği belli değildir. Sonucun beyhude olacağını sezse de elinden geleni yapar. Eyleme girişme cüreti de ona duyulacak saygıyı besler. Sisyphos mitindeki gibi sanırım.

Fatma Berber: Filmin bütününde neredeyse doğal ışık kullanılıyor. Karakoldaki dayak sahneleri, yakın plan hızlı kesmelerle kurgulanmış çekimlerden oluşan bu sahnelerde dayak adeta soyutlaştırılmıştır. Bu anlamda şiddeti soyutlaştırmak mı istediniz?

Derviş Zaim: Şiddet hayatın bir parçası. Onu dışlamamak lazım. Genel olarak filmlerimde şiddeti temsil etmem gerektiği yerlerde, şiddet olgusunu kutsamamaya çalışıyorum. Şiddetin romantikleştirilmesi ve kutsanması, Türkiye'deki sinema TV sektörünün alışkanlıkları içinde rahatsız olduğum

konulardan biri. Şiddetin bütünlük algısının rahatsız edici derecede estetize edilmesi, romantikleştirilmesi, kutsanması nedeniyle bağlamından koparılması zarar veriyor. Bir kere seyircinin soğukkanlı değerlendirme yapmasını, algısını, duyma, düşünme, hissetme biçimini olumsuz biçimde balatlıyor. Gerek *Tabutta Rövaşata*'da gerekse daha sonraki filmlerimde şiddeti kutsamamaya gayret ettim. Ama şiddetin varlığını senaryodaki hikâye ve drama icabı göstermem gereken noktalarda, onu kutsamama şartıyla hareket etmek prensibim oldu. Her filmin kendi dokusu içinde şiddete ayrı biçimlerde yer vermek, onu göstermek gerekebilir. Ben de o gerekliliklere ve yukardaki prensibe göre davrandım. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun'un hayatında şiddetin rutin bir olay olmasını vermek amaçlarımız arasındaydı. Müzik, ışık, montaj bu amaç doğrultusunda bize yardım eder. Az evvel dediğim gibi şiddeti temsil ederken onu kutsamamak ama varlığını da hissettirmek istiyorduk.



Fatma Berber: Tabutta Rövaşata’da iki kent imgesinin kesişme noktasında yer alan tavus kuşu figürünü nasıl okumalı? Tavus kuşu ile Mahsun arasında bir bağ kurabilir miyiz?

Derviş Zaim: Bu muhtemel yorumlardan biri. Gerçekte epay böylesi yorum yapıldı. Doğadan ayrı, doğadan kopukmuş gibi duran Mahsun, filmde doğanın en estetik yaratıklarından biri olarak değerlendirilebilecek bir tavus kuşu ile eski Orta Çağ kalesinde özel bir iletişim içinde iken gösterilir. Ama filmin daha ileriki noktalarında, yani daha önce tavus kuşu ile bir bağlantı içinde gördüğümüz Mahsun’un çaldığı otobüsle birlikte soluğu şiddetli dalgaların kıyıyı dövdüğü ıssız bir sa-

hilde aldığına şahit oluruz ki bir sahnede tavus kuşunu çaldığı arabada yanında götürmek gibi bir akılsızlık da yapacaktır. Tavus kuşu belki de onun kaçma isteğini kamçılayan figürlerden biri olarak yorumlanabilir, bilmiyorum. Film benden çıktı, yorumlama bakımından bağımsız bir hayatı var. Kısacası Mahsun'un doğayla olan ilişkisi tek boyutlu değil. İnişli çıkışlı, çelişki dolu bir ilişkisi var. Tavus kuşu çağrışımlarının, sembolik anlamlarının zenginliği de hesaba katılırsa yorum fazlalaşabilir. İyi bir şey.

Fatma Berber: Tabutta Rövaşata sizce neden çok sevildi, çok konuşuldu?

Derviş Zaim: Bir sürü nedeni var. Yanılıyor olabilirim. Biçim, içerik veya bir sürü kategori ele alıp konuşmak mümkün. Biçimsel nedenlerden bir tanesi filmin şu ideal durumu bir nebze gerçekleştirmiş olmasından kaynaklanabilir: Filmde, bir olay ve bir karakteri, o şekilde ele alıp bir araya getireceksiniz ki olayın açıklaması karakteri; karakterin açıklanması da olaylar zincirini açığa çıkarabilmeye yarayacak. Bir film bunu gerçekleştirebildiği ölçüde yapısı görelî olarak daha iyi dokunmuş bir yapıta dönüşebilmektedir. Ayrıca yalın hikâyeye yalın bir karakter, Şarlovari bir karakter eklerseniz, seyirci memnuniyeti normal şartlar altında artabilir. Buraya kadar teknik alandan, seyircinin ilgi gösterme nedenine dair size yanıt vermeye gayret ettim. Ama alımlama meselesini konuşup filmin nasıl ve niçin belli şekillerde yorumlandığını ele alacak olursak, her türlü açıklama çabasının geniş bir alana yayılabileceğini biliyorum. Yani, teknik açıklamaların yanı sıra filmin nasıl bir söylemin içinde seyircinin algısına nüfuz ettiğine de bakmak lazım. Dahası şunu ekleyeyim: Bazı filmler erken, bazı filmler geç fark edilirler. *Tabutta Rövaşata* erken fark edilen filmlerimin arasında yer alıyor.



Derviş Zaim, *Filler ve Çimen*, 2000

Fatma Berber: “Paraya Yakın Olan Mezara Uzak Olur.” Filler ve Çimen filminin en iyi repliklerinden biridir. Devlet, mafya, terör örgütleri, siyaset arasındaki çetrefilli ilişkiyi anlatıyor bu film. “Filler oynasırken olan çimenlere olur” deyiminden yola çıkıp çok katmanlı anlatı yapısıyla, devlet-mafya-ticaret ilişkisi içinde, sıradan insanın hayatına odaklanıyorsunuz. Filmdeki balonlar, yeşil silgiler, bazı sahnelerde düzenli düzensiz tekrarlar neyi işaret ediyor? Bunu destekleyerek soracak olursam; filmlerinizdeki soyutlayarak anlatma ve metaforlar izleyici açısından zor değil mi?

Derviş Zaim: Mit, metafor ve menkıbe olmadan derinleşemezsiniz. Çünkü insan ruhu bütünselliğe ulaşmak için uğraşırken bu alanlardan referanslarla kendini inceltmeye, tıraşlamaya, tartışmaya çalışır. Filmlerimde mit, menkıbe, metafor ve semboller vardır. Ama bunların yapıyı bir bulmacaya çevirmesine, hikâye çizgisini bulandırmamasına da eşit derecede önem veririm. Sinemada yapılacak büyük günahlardan biri seyirciyi sıkıkmaktır. Ki ana akıma karşı alternatif bir

yaklaşım yaratmaya çalışan minimalist sinemanın sık düştüğü tuzaklardan biri bu sıkıcılık tuzağı olagelmıştır. Soruda ikinci olarak yer alan tekrarlar meselesine yanıt verirsem, tekrarların bağlama göre yeni anlamlar üretmeye başlayabilme yeteneği ilgimi çekiyor. Yahya Kemal ve Tanpınar çizgisindeki imtidad fikrini bu nedenle *Rüya* filminde anlatım unsuru olarak kullanmak istemiştım. Bu filmin yapısını tekrar ve varyasyon ikiliği gerilimi arasına oturtmama yardımcı olacaktı. Filmin tartıştığı meselelerden birinin Osmanlı mimarlığının günümüz mimarlığı ile olan muhtemel gerilimleri olduğunu hatırlayalım. Ayrıca film, kendi yapısında, gelenekten yararlanma bakımından geleneksel bir sanata (burada geleneksel mimariye) nasıl el atılabilir, eş deyişle sinema sanatını taze bakışa kavuşturma adına geleneğin mimarisinin biçimsel özelliklerine bir esin kaynağı olarak nasıl yaklaşılabilir, sorusunu da sormaya çalışıyordu.

Fatma Berber: Filmlerinizin en belirgin özelliği sizin de az önce belirttiğiniz üzere kullandığınız semboller ve mitler ve de çok katmanlı anlatı yapınız. Bu çok katmanlı anlatı ve örtük dil seyirciyi düşünmeye ve araştırmaya sevk ediyor. Bu bağlamda Filler ve Çimen’de sünnet töreni ve sünnet olacak yoksul çocukların bir aynanın önünde, anneleri tarafından hazırlanmalarını Lacan üzerinden, onun ayna teoremi üzerinden açıklayabilir miyiz?

Derviş Zaim: Lacan’ın veya başka kuramcılarının fikirlerine göre filmlerimin okunmasına itirazım yok. Yalnız, özellikle Batı üniversite çevrelerinde kimi zamanlar gözde olan kuramcılarının görüşleri çerçevesinde gündeme getirilmeleri konusuna dikkatli yaklaşmayı öneriyorum. Çünkü modalar geçici olabilirler. Bu saptamayı yaptıktan sonra Lacan’ın ayna teoremi üzerinden ilgili sekansın açıklanmasını okumayı elbette dilerim. Ama filmi yapan kişi olarak filmi bitirdikten sonra yönetmen kimliği ile o yorumu yapmamayı tercih

ederim. Fakat yine de çenemi tutamayıp meraklısı için bir ekleme yapayım: İlgili sahnedeki sünnet töreninde Bakan karakteri, kendi partisinin seçim sloganlarından birini tekrarlarlarken basın mensupları onun fotoğraflarını çekerler. Bakanın tekrarladığı seçim sloganlarından biri 'konuş' sözcüğüdür.

Fatma Berber: Filler ve Çimen filminde olduğu gibi Göl-geler ve Suretler'de de yaşam ve ölüm karşıtlığı vardır. Yaşam ve ölüm yan yanadır. Göl-geler ve Suretler filminde Rum ve Türklerin arasına dolaylı yoldan giren ölüm, dengeyi bozar. Peki, filmlerinizde kimler hayatta kalır? Kimler, neden ölür? Sembolik düzlemde bu ölüm ve yaşamlar neyi temsil eder?

Derviş Zaim: Dengeyi bozan şeyi ölüm diye nitelemek-tense, onu insanın içindeki karanlık, kibir, kötülük yeteneği diye nitelendirmeyi daha uygun görüyorum. İnsanlığın iyilik kadar kötülükte bulunma yeteneği ile de donatılmış oldu-ğunu düşünme eğilimindeyim. Kötülük de iyilik kadar insanın bir parçası ve muhtemelen ikisi gelecekte de beraberce in-sanın varoluşunda yer almaya devam edecekler. Aksi halde insan bireysel yolculuğunda kendini bütünleyebilme şansını daha zor elde edebilirmiş gibi geliyor bana. Ölüm ve yaşam ruhun kendini bütünleme süreci içindeki kimi duraklar olabi-lir. Filmlerimdeki ölüm ve yaşamın drama kurma örüntüsüne bakmak elbette ilginç sonuçlar verebilir ama şu aşamada tüm filmlerimi içerecek makro bir saptama yapmam zor. Bunu yaparken acele edip kimi filmlere haksızlık yapmaktan kor-karım. Her filmin tikel özelliklerini ele alıp bu önermeye ne kertede uyuşup uyuşmadığına bakmak faydalı olabilir.

"Perdenin arkasını merak edeceksin!"



Derviş Zaim, *Gölge ve Suretler*, 2010

Fatma Berber: *Gölge ve Suretler* filminde “Gölgenin büyümesi” ya da “perdenin arkasını merak edeceksin” sözleri görünen ile görünmeyeni açıklamaya çalışıyor. Bu filmdeki *Gölge Oyunu* ile ne anlatılmak isteniyor?

Derviş Zaim: Platon’un mağara alegorisi ve o alegoriden mülhem değer anlayışını ele almak ve onların ışığında filmi analize devam etmek taraftarıyım. Eğer yanlış hatırlamıyorsam Platon akıl ve kalp arasında harmoni inşa edilmesinin kötülüğü yenmekteki öneminden bahseder. Akıl ve kalp arasındaki uyumun insanı kurtuluşa götürebileceğini -eğer yanlış hatırlamıyorsam- söyler. İşte bu saptamayı önemli ve kıymetli bir katkı olarak görmekle beraber -naçizane-harmoni yaratma kapasitesinin kötülüğü yenme sürecinde insana yetemeyebileceğini düşünüyorum. O nedenle insanın aklı ile kalbi arasında konuşmayı, karanlık tarafı ile temas etmeyi sürdürüp karanlık olana değmeyi becerebilme sürecini yönetmesinin faydalı olabileceğini düşünüyorum. Gölge bir parçamız. Muhtemelen de öyle kalmaya devam edecek. Onunla kuracağımız ilişki bizim kurtuluşumuzu ya da

mahvımızı belirleyebilir. Öte yandan filmdeki gölge oyununun sadece bu eğilimi anlatmadığını zannediyorum. Ben az önce yapılabilecek bir sürü yorumdan sadece birini dile getirdim. Başka okumaların varlığı beni mutlu edecektir.



Derviş Zaim, *Gölgeler ve Suretler*, 2010

“Filmlerimdeki mit, menkıbe, metafor, sembollerle daha yoğun ve girift biçimde uğraşmamı, onları doygunluğa ulaştırmamı kolaylaştırıyor.”

Fatma Berber: Sadece *Gölgeler ve Suretler*’de değil diğer tüm filmlerinizde *Rüya* filminiz de dâhil geleneksel sanatların ve resmin, heykelin büyük bir etkisi görülüyor. Filler ve *Çimen*’de ebru sanatına yer veriyorsunuz. *Cenneti Beklerken*’de, minyatür, *Nokta* filminde hat sanatının “ihcam geleceği” olan “el kaldırmadan yazı yazma” tekniği ile sinemayı buluşturup kesintisiz bir film yapıyorsunuz. Yine *Cenneti Beklerken* filminde Velazquez’in “Nedimeler” tablosundan esinleniyorsunuz. *Çamur* filminde eksik beden uzuvları ile heykel parçaları arasında bir ilişki görüyoruz. Sanata filmlerinizde baş unsur olarak yer vermenizi konuşmak isterim.

Derviş Zaim: Kimi filmlerimde ele aldığım meselelerin derinleştirilmesini, problematiklerin daha geniş bir insan, perspektif spekturumu içinde tartışılmasını sağlamak bağlamında birbirinden farklı sanat dallarını yan öge, alt örüntü veya ikincil hikâye olarak metne eklemeye gayret ettim. Farklı sanat dallarından gelen öğelerin seçimi; filmlerimdeki mit, menkıbe, metafor, sembollerle daha yoğun ve girift biçimde uğraşmamı, onları doygunluğa ulaştırmamı kolaylaştırıyor. Yanlış anlamalara meydan vermemek için şunu ekleyeyim. Her ne kadar mit, menkıbe, metafor ve sembollerle uğraşıyor olsam de bunların varlığını filmlerimde görünmez kılmaya gayret ediyorum. Yalınlığın meziyetine ve önemine inanıyorum. Saydığım şeyler varlıklarını belli etmeden o yapının içinde bulunmalı, fonksiyon üstlenmelidirler.



Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken*, 2006 (Film Setinden)

Fatma Berber: *Cenneti Beklerken* filminde biçim ve içerik dengesini nasıl ifade edersiniz?

Derviş Zaim: ‘Cenneti Beklerken’ filminde vezir karşısında duran nakkaş Eflatun Efendi’ye ‘Cihana hem adalet, hem de güzellik lazımdır’ der. Ben sanatımda ölçüyü aradım ve sanatımı bu arayışın süreci haline getirmeye gayret ettim. Bu çerçevede adalet ve güzelliği yakalamaya çalıştım. Günümüz dünyasında insanlığın adalet ve güzelliğe her zamankinden daha fazla ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Bu ikisini, iyilik ve güzelliği arama sürecinin hayatı ve sanatı birbirine yakınlaştırma imkânını da beraberinde getirebileceği kanısındayım. Kıbrıs’tan başlayıp İstanbul’a uzanan yolculuğumda bu anlayış çerçevesinde ölçüyü keşfetme ve hangi hikâyelerin bir parçası olduğumu arama çabasını bundan sonra da sürdüreceğim.



Derviş Zaim, *Nokta*, 2008

Fatma Berber: Nokta filminizde kâinat ve belki de insanın tamamlanmışlığı, noktanın konmasıyla verilmek isteniyor sanki. Nokta filmi, ünlü ressam Maleviç’in “Siyah Kare”-sine de gönderme yapıyor gibi. Soyutlamayı da dâhil ederek Nokta’ya Siyah Kare üzerinden bakabilir miyiz?

Derviş Zaim: Elbette bakılabilir. Bakılması ve muhtemel farklı bir yorumun ortaya çıkması beni mutlu eder. Ama kendi

filmimi ne derecede değerli olursa olsun bir perspektiften benim yorumlamam çok tercih edeceğim bir şey haline gelmese, sanki fena olmaz.

Fatma Berber: Her filminizde hikâye anlatmaktan öte sinemanın sınırlarını zorluyorsunuz. Sinemaya hizmet ediyorsunuz dil ve biçim olarak. Devir filminizde de kurmaca belgesel fantastik öğeler kullanılmış. Buradaki koyun yıkama şenliği ne anlama geliyor?

Derviş Zaim: Modern hayatın köye girmesinden önce *Devir* filmini çektiğimiz Burdur'a bağlı Hasanpaşa adlı köyde yaşayan bir çoban için senenin iki önemli anı olurdu. Bu anlardan biri çobanın sürüsüyle ilkbaharda yaylaya çıktığı zaman; öteki de sürüyle beraber sonbaharın başında yayladan köye indiği zamandı. Çobanlar eski dönemlerde sürüleriyle beraber sonbaharın başında yayladan köye tekrar indikleri zaman sürülerini Metin And'ın deyişiyle bir 'arındırma' merasiminden geçirirlermiş. Koyun yıkama şenliği adı verilen bu seremoninin halen Burdur'a bağlı Hasanpaşa adlı bir köyde devam ettiğini öğrenince çok değerli bir örüntü ile karşı karşıya kaldığımı fark etmiş ve heyecanlanmıştım. Kökü çok eskilere giden bu seremoninin insanlığın çevre ile ilişkisinin kapitalist topluma göre daha doğrudan yaşandığı zamanları hatırlattığını düşünüyorum. Filmdeki birçok öge bu yaklaşımın yansımasıdır. Bu sembolik seremoninin modernizmin baskısı nedeniyle yavaş yavaş uygulanamayacağını hayal edin. '*Devir*' filminin Hasanpaşa köyünden gerçek birer çoban olan oyuncular (ve karakterleri) işte böyle hissediyorlar. Bu tehlike çobanlar için onca ritüelin ortadan kalkması anlamına geliyor. Çobanlar koyun yıkama seremonisi öncesinde; köy yakınlarındaki kırmızı renkli bir kayadan aldıkları parçaları toz haline getirip o toz ile koyunlarını boyuyorlar. Sonra da koyunlarıyla beraber küçük bir gölcüğe girip gölü bir tarafından ötekine hızlı ve kesintisiz biçimde geçmeye çalışıyorlar. Gölü

kesintisiz ve hızlı geçen sürü birinciliği kazanıyor. Açıkçası bu yarışmanın alışlageldiği biçimde yapılması için kırmızı renkli bir kaya geleneksel öneme sahip. Ne yazık ki, kırmızı kayanın bulunduğu arazi bir maden şirketi tarafından yenilerde ticari amaçla işletilmeye başlanmış, dolayısıyla arazideki kırmızı kayalar çıkarılmaya yüz tutmuştur. Çobanlar koyun yıkama şenliği için gereken bu kırmızı kayayı, köy etrafında aramaya başlarlar. Bu arayışı başlatan yaşlı bir çobandır. Ama yaşlı çobanın amacı sadece kırmızı kaya bulmak değildir. Yaşlı çoban; genç çobanların koyun yıkama yarışmasını, ‘acaba bu yıl kim birinci gelecek?’ anlayışına indirgemeye başladıklarını fark etmiştir. Ona göre bu anlayış hayatı şekillendirmek için verimli bir anlayış değildir. Seremoni, kırmızı kaya ve onca ritüel aslında doğayla günümüzdekinden daha başka türlü bir ilişki kurmak ve kadim insani değerleri yaşamak için lazımdır. Yaşlı çoban gençlere başka türlü düşünceleri gerektiğini anlamaları için küçük ödevler verir. Bu film, inançlarıyla modern dünya arasında kalmış, nereye ait olduklarını öğrenmek veya gençlerine öğretmek için mücadele veren çobanların yaşadığı tuhaf, komik, zaman zaman trajik dünyayı ele alıyor. Film; esin kaynakları, gerçekliği ele alış biçimi, yapısı ve inşa edilmiş tarzıyla da günümüz sinemasına yapım, üretim ve anlayış bakımından yeni bir soluk getirmeyi amaçlıyor. Amatör oyuncu seçimi, oyuncuların yönetimi, senaryonun sette inşa edilmesi, senaryonun inşa edilmiş biçimi sırasında kurmaca öğeler ile belgesel tarzının el ele götürülmesi, filmin çekim süreci esnasında ekip ve oyuncuların ilişkisi, kurgunun çekimlerle at başı gitmesi gibi faktörler bu filmin yapısının nihai görünümüne kavuşmasına katkı sağladılar. *Devir* kültürel ve tarihsel mirasla ilişki kurmak bakımından benim daha önce gerçekleştirdiğim filmler zincirini başka bir bağlamda, farklı bir yolla devam ettirmektedir. Doğa ile ilgili yaptığım filmlerin de ilkidir. Bu meyanda hem kendi filmografimde bir devamlılık hem de yeni bir yönelime işaret

etmektedir. Bir de altı film sonra tekrar Tabutta Rövaşata'nın kıt koşullarında bir film yapımına girişmek gibi bir çılgınlığı tatma deneyimini bana sağladı. Böylesi bir tecrübenin faydası ise tazelenmek oldu. Burdur'daki köylüleri, çalışma arkadaşlarımız olan çobanları, ekip ruhunu muhabbetle hatırlıyorum.



Derviş Zaim, *Çamur*, 2003

Fatma Berber: Kendi sinema dili ve tarzını oluşturmuş bağımsız ve auteur yönetmensiniz. Fakat filmlerinizde müziklere de çok önem veriyorsunuz, müzik kullanmadan filmin kendi sesini takip etmiyorsunuz. *Çamur* filminde Aşk Zamanı filminin bestelerini yapan Michael Galasso ile Gölge ve Suretler ve Balık'ta Marios Takoushis, Tabutta Rövaşata'da Yansımalar ve Baba Zula ile çalıştınız. Müzik, filmlerinizi için ne anlama geliyor?

Derviş Zaim: Sanırım müzik kullanımındaki inceliğin nerede yattığını aydınlatmak için bir ayırım yapmak faydalı olabilir. 'Müziğin filmde duyulmaması gerekir' derler. 'Müziğin görüntüleri ezmemesi iyi olur' diye ekleyenler de vardır. Bu saptamalar özellikle klasik biçim bakımından

büyük ölçüde doğrudur. Öte yandan burada söylenenin aksine filmin kimi yerlerinde seyirci, müziğin varlığını hissetmelidir. İşte filmde müziğin duyulmaması gereken yer ile hissedilmesi gereken yer arasındaki ayrımların nerede, nasıl geçerli olacağını sezmek, müzik yapma çabasının en önemli parçasını oluşturuyor kanımca. İkinci aşamada bu ayrımlar özelinde filmin ilgili yerinde doğru müziği, doğru oranda, filmin ihtiyaç duyduğu tonda yapmayı becermek gerekiyor. Çalıştığım müzisyenlerin yeteneği, ilgi ve birikimi bakımından şanslıyım. Rahman Altın'a, Serdar Ateşer'e, Yansımalar grubuna, Baba Zula'ya, Mazlum Çimen'e, Koullis Theodoru'ya, son filmlerimi yaptığım Marios Takoushis'e teşekkür ediyorum.



Derviş Zaim, *Devir*, 2012

Fatma Berber: Devir filminizdeki Geyiğin Öldürülmesi ve Boynuzlarının Kesilerek Asılması, Mustafa'nın evinde Hz. Musa'nın sürüleriyle görüldüğü duvar halısı ve Ali'nin örümceği incitmemek için gösterdiği özene dair mitleri açıklayabilir misiniz?

Derviş Zaim: Mustafa'nın evinde Musa değil, İsa'nın sü-

rüleriyle görüldüğü bir duvar halısı vardır. Anadolu’da çeşitli inanışların birbirleri içinde kabul görmesine dair bir örnektir bu. Malum, peygamberler çobanlık yaparak geçimlerini sağlamışlardır. Bu gerçek çekim yaptığım köydeki çobanlar tarafından da bilinen bir şeydi. Geyiğin öldürülmesinden sonra boynuzlarının kesilerek bir yere asılması eylemi bir uğur, bereket getirme inanışının parçası olarak gerçekleştiriliyor. Onun paralelinde giden hikâyede yer alan tahta boynuzların gerçek boynuzlarla ikamesi ise eski zamanlarda Ege bölgesinde yaşanan bir inanıştan esinlenilerek yazıldı. Ayrıca Ahmet Yaşar Ocak’ın Anadolu kültürü ile ilgili yapıtlarından tüm yapıtlarım için esinlendiğimi söylemem gerek.

Fatma Berber: Filmlerinizde çoğunlukla oyunculuk açısından dikkat çeken yan, bu filmlerde hem akademik hem de usta-çırak geleneği içinde yetişmiş profesyonel oyuncularla çalışmış olmanızdır. Bunların yanı sıra hiç oyunculuk eğitimi almamış gerçek kişileri de kadrajına dâhil ediyorsunuz. Oyuncuları seçme ve onları çalıştırma yöntemlerinizden bahsedebilir misiniz?

Derviş Zaim: Korkarım ki söyleşinin sınırlarını aşacak bir ayrıntılı incelemeye girişmek anlamına gelir bu soru. Oyuncunun becerdiği şey, senaryo icabı içinde bulunacağı özel anı çok boyutlu biçimde yorumlayıp bu yorumunu sergileyebilme kapasitesini açığa çıkarmasıdır. Yönetmen kimliği ile söz konusu kapasiteyi yükseltmesi konusunda oyuncuya yardım etmeniz gerekir. Her oyuncudaki birikim, yetenek ve algı değişik şekillerde barındığı için farklı performansların ortaya çıkması normaldir. Yönetmen şartlar dâhilinde oyuncuya kapasitesini mümkün olabilecek en yüksek noktaya çıkarması için yardım eder ama başka bir şey daha yapar. İkinci sırada, yönetmenin oyuncuların farklı çıkabilecek performanslarının birbiri ile uyumlu olmasına gayret etme görevi vardır. Bu çabasında ona oyuncunun

yeteneği, algısının genişliği, birikimi, senaryonun kalitesi eşlik eder. Ama esas konumuza gelecek olursak yönetmen çekimler esnasında oyuncu yönetme tekniklerini de kullanabilir. Adları ne olursa olsun bu tekniklerin büyük bölümü oyuncuya âni tecrübe etmesi için yararlı ‘aletler’ verme işlevini yerine getirirler. Bu teknikleri bilmek faydalıdır. Tekniklerin hangisinin daha uygun sonuç verebileceğini tahmin edip uygulamak ise ayrı bir beceri ve yetenek işidir. Yönetmeni oyuncu yönetimi konusunda bekleyen başka bir görev de oyunculukların birbiri ile uyumlu bir bütün oluşturmaya çalışma gayretidir. Film yönetecek kişinin oyuncu seçiminden, oyuncuların rollere göre dağıtılmasına dek bu işlevleri gözetmesi, oyuncuların arasındaki kimyanın uyumlu olup olmayacağına baştan dikkat etmesi gerekir. Oyuncu seçiminin başarısı aslında işin nihai başarısını önemli oranda belirler. Onun dışında yönetmenin metod yönteminden tutun da farklı oyuncu yönetme tekniklerine dair farkındalık edinmesi lehinedir. İşleyen yöntemi yerine göre seçebilir, aralarında kombinasyon yaratabilir. Zamanla kendi oyuncu yönetme tekniğini geliştirebilir. Ayrıca kendisi de oyunculuk deneyiminden geçmiş bir yönetmen, oyuncu yönetirken karşısına gelen oyuncuların korkularını, tereddütlerini, kaygılarını daha derin biçimde fark edebileceği için çalışacağı kişilerin sorunlarını gidermesi kolaylaşacaktır. Açıkçası, oyunculara hata yapmalarından çekinmeyecekleri bir atmosfer yaratmak bir yönetmenlik meziyetidir. Güven duygusunun karşılıklı tesisi, böylesi bir atmosferin yaratılmasında temel unsuru oluşturur. Oyunculara kötü haber vermemek, onlara olumlu somut geri bildirimlerle yaklaşmak, oynayabilecekleri durumlar inşa etme becerisini göstermek, işe yarar tavsiyelerdendir.

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân bakarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayatın içeri sızdığı, programın değişip hikâyenin yönünün değiştiği

filmlerinizi mutlaka oluyordur. Var mıdır böyle örneklerle anlatabileceğiniz filmler?

Derviş Zaim: Yaratıcı süreçte böylesi yana sapma hikâyeleri her zaman gündeme gelmiştir, gelmeye de devam edeceğe benziyor. İnsan bir filmi yazmaya başladığı zaman elde edeceği metnin sadece bir yol gösterici, bir kılavuz olabileceğini, yolculuk esnasında değişebileceğini göz önüne almalıdır. Mekân araştırmalarında hoşunuza giden bir mekânın çekim esnasında başka taraflarını keşfetme şansını bulabilirsiniz. Çamur filminde girdiğim Tuz Gölü'ne üç film sonra başka bir projeyle döndüm. İkincil gibi duran bir oyuncu, çekimler esnasında performansının canlılığı sayesinde öteki oyuncuların arasından biraz öne çıkmaya başlayabilir. Devir filmindeki tecrübelerimizin arasında bu süreç de vardır. Performansındaki yükseliş nedeni ile oyuncuya ek sahne, diyalog yazmayı, oyuncuya daha fazla hacim ayırmayı seçebilirsiniz. Görüntü Yönetmeni size filmde daha önce fark edemediğiniz bir alan açabilir. Kısacası hikâyeyi kurmak için gereken öğeler her zaman süreç içinde değişebilir. İyi ki böyle bir süreç yaşanır diyeceğim çünkü belirsizlik yaratıcılığı köpürten şeyler arasındadır. Bazen şerden hayır bile doğabilir.

Fatma Berber: Güçlü hikâye mi, hikâyeden öte soyut bir durum ya da duygu mu, güçlü tarz mı ön planda olmalı, siz hangisine tutunuyorsunuz?

Derviş Zaim: Her bir proje için net bir gelişim çizgisinden bahsedilemez, bazen bir proje esin kaynakları ve yol alış biçimiyle bütün diğer projelerden ayrılabilir. Böyle ayrımlar film bittikten sonra eldeki filmi analiz etmek için kimi zaman işe yarayabiliyorsa da kimi hallerde yönetmene tuzak hazırlayabilirler. Film yaparken böyle fikirler arasında gidip gelen bir yönetmen, esas olan meseleyi kaçırabilir. Bu tip fikir jimnastiklerine girmektense hikâyenin gereksinim duyduğu kontrol edici temel duyguyu, esas fikri yakalamaya çalışmak

ve onu yaratıcı sürecin sonuna dek korumak gerekir. Kontrol edici temel fikre ya konseptten ya çatışmadan ya da karakterden hareket ederek yönelirsiniz. Eğer yukarıda bahsettiğiniz örnekler üzerinden gidecek olursam, soyut bir durum, duygu, güçlü tarz yaratmak istiyorsanız bile az evvel aktardığım bu akış önerisi size dilediğiniz şey her ne ise ona ulaşmak için sistematik biçimde yardımcı olabilir.

Fatma Berber: Sinema dev bir endüstri olduğu gibi aynı zamanda da yaratıcı bir eylem, bir sanat. Bu ikilikte sinemayı nerede konumlandırmak gerekir?

Derviş Zaim: Endüstri ile sanat arasındaki melez bölgenin çeperini, derinliğini genişletmek sanırım faydalı olacaktır. Benzetme yaparak ilerleyeyim: Bir elips düşünün, elipsin iki odağı olsun. Elipsin birinci odağında endüstrinin, ikinci odağında ise sanatın yer aldığını varsayalım, bu iki odak arasında da bir melez bölge, simbiyotik bir bölge bulunabilir. Sanat ve endüstrinin melez örneklerinin yer aldığı o bölgenin çeperini ve derinliğini genişletmek sanırım bu momentte faydalı olabilecektir. Bunun haricinde şunu tavsiye edeceğim. Meramımı daha iyi anlatma adına bir model olarak ileri sürdüğüm elipsin şeklini ileride bir çembere dönüştürmemek lazım. Hele tek merkezli bir daire olmamasına dikkat etmek lazım. Dairenin merkezinde ister sanat, ister endüstri olsun, elipsin şekli bir daireye dönüştürülmemelidir. İki merkezli bir elips olmalı ve iki merkezinin yanı sıra her iki merkezin beraberce yer alacağı otonom, melez bir bölgesi bulunmalıdır.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Derviş Zaim: Onları reddetmek mümkün değil. Artı ve eksileri ile bütünsel biçimde ele almak ve soğukkanlı değerlendirmek lazım.



Derviş Zaim, *Gölgeler ve Suretler*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Derviş Zaim: Çalışanların kendilerini bir ekibin parçası olarak hissettikleri set atmosferi yaratmaya gayret ederim. Karşılıklı saygı ve güven inşa etmek amaçlarım arasındadır. Sakin ve huzurlu bir iş akışını önemli bulurum. Plan ve program titizdir. Plandan sapmalar olsa da bu sapmalar yine hesap kitapla yeniden değerlendirilir, gereklere göre güncellenir. Gerçi bazı projelerim plan programın çok önceden belli olduğu, evvelden ince hesap gerektiren çalışmalar şekline bürünmüş çalışmalar değillerdi. Mesela *Devir* filminin ilk tur çekimlerinde net bir senaryo yoktu. Daha çok emprovizasyon ağırlıklı bir gayret olmuştu ilk tur çekimlerinde. Ama *Devir* gibi işlerde bile ekipte çalışmanın belli bir yöne doğru gittiği duygusunu sabit tutmaya gayret ederim. Sonuç olarak yönetmen ve yapımcının varlığının hissedilmediği setler en iyi setlerdir. Bu da sessizliği asal atmosfer olarak görmek, iyi planlama yapmak, ekip ve oyuncular arasında bir güven ortamı kurmak, iletişimi sağlıklı kurmak, bu işleyişi gerçekleştirebilecek ekipleri, kaynakları bulmak sayesinde mümkündür.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anı paylaşmak ister misiniz?

Derviş Zaim: Çok var. Birinci filminden bir şey söyleyeyim. İlk filmim *Tabutta Rövaşata*'nın çekimleri gerilla tarzında, çok düşük bir bütçe ile neredeyse parasız yapılacaktı. Sonuncun ne olacağını bilemiyordum. Yarım kalabilirdi. Çok berbat bir sonuç çıkabilirdi. İlk çekim günü soğuk havada başrol oyuncularım Tuncel Kurtiz ve Ahmet Uğurlu çekimin yapılacağı Rumelihisarı'ndaki Ali Baba kahvesine, o zamanki adıyla Deniz Çay Bahçesi'ne arka arkaya, ayrı ayrı geldiler. Her ikisi de bilinen, yetenekli, kendini kanıtlamış oyuncular. O an ikisinin de sete geldiğini görünce 'sanırım bu iş oluyor' dedim, 'mucize gerçekleşiyor galiba'.

Fatma Berber: Filmi çektikten ve set bittikten sonra onun evreninden kısmen de olsa çıkıyorsunuz. Sonrasında yaşama yeniden dâhil olma kısmı sizi nasıl etkiliyor?

Derviş Zaim: Şükretme ve alışma süreci içinde yeniden eski ritmime dönmeye gayret ediyorum.

Fatma Berber: Filmini yapmak istediğiniz bir fikir ya da konu zihninizde şekillenirken daha somut anlamda pek çok şey oluşmamışken, zihinsel üretim kısmında özellikle yaptığınız bir eylem var mıdır? Mesela uzun uzun yürürsünüz, bir şarkıya takılırsınız, zihninizde durmadan o çalar, ya da seyahate çıkarsınız gibi.

Derviş Zaim: Bazı işlerin üretimi esnasında tuttuğum ritüeller diğer işlerimde takip ettiğim ritüellerden değişik olabiliyor. Ama genelleştirerek konuşacak olursam, çalıştığım yerler ve çalışma esnasında yürüyüş güzergâhlarım vardır. Çalışır, sonrasında da yürürüm. Yürürken de çoğunlukla işin bir sonraki adımını düşünürüm. Kaldığım yeri, ertesi gün ne yazacağımı bilerek bırakırım.

Fatma Berber: Bir filmin ortaya çıkışından ilk kıvılcımdan sonrasına kadar geçen süre her filmde mutlaka farklıdır. Bir iki filminizden örnek verebilir misiniz? İlk fikir

ne zaman çıkmıştı ve ne zaman hayata geçirebildiniz?

Derviş Zaim: Planlı gidilen filmlerde fikir ortaya çıkıp senaryo tamamlandıktan sonra bütçe peşine düşülür, bütçe hallolursa çekime geçilir. Ama planlamadan, bütçe bile olmadan başladığım işler de oldu. *Devir* az evvel değindiğim gibi bunlardan biriydi. Çekip montajlayıp, bütçe arayıp, tekrar çekip, yeniden montajlayarak, çekimleri montaja göre yineleyerek, ardından yeniden montaja girerek üretim sürecini ilerlettik. Filme başladıktan sonra sanırım bir buçuk - iki yıl içinde bitirmiştik. Şu an devam eden bir film için altı yıldır çalışıyorum. Ne zaman biteceğini bilmiyorum. Bu da eğer yapım koşulları ve projenin niteliği elverirse, sizi batırmazsa, heyecan verici bir husus.



Derviş Zaim, *Cenneti Beklerken*, 2006 (Film Setinden)

“Her insanın birikim, mesele, yaklaşım ve niyeti farklıdır. Yani genç insanların kariyerleri farklı yön ve kulvarlarda gelişebilir. Dolayısıyla herkese aynı anda iyi gelecek bir reçete yazmak zordur. Genelleme yapıldığı zaman da o önerinin sadra şifa olma ihtimali azalır. Bunları akılda tutarak birkaç cümle sarf edebilirim: Kendilerini içinde iyi hissedecekleri hikâyelerin hangi hikâyeler olduğunu keşfetsinler, bu keşfi ucu açık bir sürece dönüştürsünler. Bir ya da birkaç tarz hikâyeye saplanmasınlar. Başlangıçta denemekten çekinmesinler. Yolculuk esnasında hata yapmaktan korkmasınlar. Hata yapınca yola devam etme azmi bulabilsinler. Ancak zorlu yolculukta çalışmaktan vazgeçmeyenler sonuç elde edebilirler.”

Derviş Zaim

*“Barışı başkalarından beklememeliyiz.
Onu kendimiz kurmalıyız.”*

Derviş Zaim, *Flaşbellek*, 2020

“Rüyalarını, kimseye anlatma”

Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010

3



Photocredit Jean-Marc Barr

H. Semih Kaplanoğlu ile Söyleşi

H. Semih Kaplanoğlu, 1984 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. *Herkes Kendi Evinde* adlı ilk uzun metrajlı filmini 2001'de çekti. 2005 yılında çektiği *Meleğin Düşüşü* adlı filmi Nantes, Kerala ve Barselona Bağımsız Filmler Festivali'nde En İyi Film ödüllerini aldı. 2007 yılında Cannes Quinzaine des Réalisateurs'de dünya prömiyerini yapan üçüncü uzun metrajlı filmi *Yumurta*, Yusuf Üçlemesi'nin ilk filmiydi. Üçlemenin ikinci filmi *Süt*, dünya prömiyerini 2008 Venedik Film Festivali'nde yaptı. Yusuf Üçlemesinin son filmi *Bal*, 60. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı En İyi Film ödülüne layık görüldü. 1996-2000 yılları arasında *Radikal* gazetesinde *Karşılaşmalar* adlı köşeyi yazan Semih Kaplanoğlu'nun, plastik sanatlar ve sinema üzerine yabancı dillere de çevrilmiş makaleleri bulunmaktadır. 2017 yılında yazıp yönettiği *Buğday* filmi 30. *Tokyo Film Festivali*'nin uluslararası ana yarışmasında en iyi film ödülünü kazandı. 2019 yılında çektiği Bağlılık üçlemesinin ilk filmi olan *Bağlılık Ash*, 92. Akademi Ödülleri'nin En İyi Uluslararası Film Akademi Ödülü kategorisinde yarışmak üzere Türkiye'nin aday adayı olarak gösterildi. Üçlemenin ikinci filmi *Bağlılık Hasan* ise 74. Cannes Film Festivali Un Certain Regard bölümüne seçildi. Semih Kaplanoğlu şu sıralar *İnsan* adını verdiği yeni filmi üzerine çalışmalarına devam ediyor.

Görünenin Ardına, Görünmeyenin Yüzüne Sinematografik Bir Bakış

“Duyuyor musun? Rüzgârın içindeler: Çam, kekik, nane, defne, nar... Toprak, erimiş kar, balık, bal... Kurumuş papatya, ıslak köpek... Üzüm, yanmış odun, ter, çocuk, taş...”⁹

Sisli havalarda gemiler, düdük sesleriyle yollarını ve birbirlerini ararlar. Acıyla karışık çalan bu düdükler, güneşin ölümüne ağıt gibidir. Geriye en son sesler ve çizgileri kalır. Deleuze’ün dediği gibi bilinmeyen bağlar, meridyenler var ise; karanlık sulardaki gibi ruhumuz da pek çok kişiyle karışmış, çarpışmıştır. J. M. W. Turner tabloları gibi çizgiler kaybolunca şekil de kaybolur. Boşluktan, bu namevcut evrene yerleşen ses ve bakıştan başka bir şey kalmaz.

Çizgisizlik, yaratılışın ilk hali...¹⁰

Semih Kaplanoğlu filmleri William Turner eserleri gibidir. Az önce fırtına kopmuş, kasırga da çıkmış olabilir ama tıpkı Turner’ın resimlerindeki gibi o bize; olmuş, geçmiş gitmiş ile olmakta olanı birlikte verir. Belli belirsiz yaşanmış ama ne olduğunu anlayamadığımız, çizgisiz bir halde... Bir his mi, duygu mu, çocukluk düşü mü, hayal mi anımsamaya çalıştığımız; anımsamaya çalıştıkça filme dâhil olduğumuz; yeniden yorumladığımız, bir an’ımıza tanıklık ediyor hissiyle baktığımız bir yerdeyizdir. Yitirilmişlik ve kaybedilmişlik duygusu ve geri gelmeyecek olanın hüznüyle tekrarı mümkün olmayan bir alana davet eder bizi.

Tarih denilen “şey” de unutilan, tam da hatırlanamayışın

9 Herkes Kendi Evinde, Yönetmen: Semih Kaplanoğlu, 2001

10 Özgür Taburoğlu, Tanpınar Sözlüğü Şahsi Bir Masalın Simgeleri, Doğu-Batı Yayınları, 2019, Ankara, s.58

yorumu değil midir? Aklımızda kısmi olarak kalan parçalar, ilerleyen dizgisel zamanın ötesidir. Belki de her biri bizim yorumumuzdur. Unutup anımsamaya çalıştığımız, açıkça algılayamadığımız, belirsiz, bulanık sahneler gibidir... İşte bu filmlerle, bugünün duygusu ile belirsizlik üzerinden bağlar kurmaya çalışırız. “*Geçmişî hatırlayanın kurgusundan ibaret kılmak, dağılıp gitmiş bir geçmişe bugünün özelliğinden bakmak; bu yüzden hatırlama çabalarının çoğu hatırlayanın hülyalarına ayna tutacak bir köken arayışına dönüşür. Yüzümüzü geçmişe dönmek, onun yüzünün bize dönmesi anlamına gelmeyebilir.*”¹¹

Walter Benjamin’in düşüncelerini olumlarsak; hafıza ancak bir unutuşla, iz bırakmak ise silinişle mümkündür. Özne ile nesnenin birbirlerine baktığı tek bir alan vardır: rüyalar... Semih Kaplanoğlu’nun filmlerine, gerçekliği yeniden kurduğu rüyalarla ortak oluruz. İçimizdeki kayıp duygusuyla, o kaybın ne olduğunu bilmeyerek; kaybolmuş nesnenin yani “object petit a”nın peşine düşeriz. Belki de başka bir yerden kopup fırlatılmış olma duygusuyla, *Herkes Kendi Evinde*’deki Nasuhi gibi evimizi, bu dünyadaki konumlanışımızı arıyoruzdur.

Sonra *Meleğin Düşüşü*’nde Zeynep’in kadınlığı arayışıyla biz de başka bir arayışa dâhil oluruz. Onunla birlikte hayatımızdaki tüm erklere; Zeynep ile birlikte meydan okuruz. Onun kadınlığının etrafında kendi varlığını sorgulamalarının ve başına gelen, hiç konuşulmayan trajedisinin sonunda kendini soyduğu o sahnede yönetmenin deyimiyle yeniden doğarız. O yeni doğan Zeynep bebek ile *Bağlılık Ashı*’da Aslı’nın kucağına, varlığımıza dair ilk tanıklığımıza, ilk travmamıza düşeriz.

11 Nurdan Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge, Metis Yayınları, 2016, İstanbul, s. 13.*

Filmler mi Yaşama Dâhil Olur, Yaşam mı Filme Dâhil Olur?
Yumurta, Süt, Bal... Yaşama Sızarken...

Saçlarının ortası tren yolu gibi zikzaklarla ayrılmış ve iki yandan sıkı sıkı örülmüş, örgüleri çözmek için elin arada saçına gidiyor (aman dikkat) ensende gözetleme kuleleri! Patika yoldan tozlara bulanarak yürüyorsun, bacağındaki beyaz muz çorap, bisiklet kazasının izleri pembeye dönmüş çoktan, saklamak ne mümkün?

Yolun sonundaki tahta kapıdan içeri gir ve taşlıktan geç, kırmızı bağcıklı kurdelasını düşürdüğün rugan ayakkabıların daha da kötü olmadan tahta kapının önünde olacaksın, derin bir nefes al ki ekşi tozlu o kokuyu içine çekme. Gözlerini kapa, elini uzat... Hissettin değil mi? O yumurtayı kırmadan götürdüğün patika yolları, bisiklet izi çorabını, büyük dedenin yüzünü kapatan gazetesinin üzerinden gözlükleriyle seni süzüşünü ve kızmasın diye dudak kenarlarında bıraktığın süt izini, yüzündeki mahcubiyet ve gururu, eve dönmeni hatırladın mı? Ve gittiğin her yere taşıdığın çocukluk mutfağının küçük beyaz fayanslarını ve peşkirin altında sakladıklarını... Kabuğundan kırılmayı bekleyen ama bir türlü aşamadığın gidiş dönüşler, fikirler, duygular, yaşanmışlıklar, yuva arayışları, başlangıçlar, oluşlar, muamma, hepsi o yumurtanın içinde...

Sonra başları çapraz bağlı, altın küpeleri sallanan, ellerinde bakır süt helkeleri ile yanından geçen, Vermeer tablolarından fırlamış ikonik kadınlar... Kovalarındaki sütün tam dökülecek gibi olup dökülmemesi ve üzerine düşen, siyah zeytine benzeyen parçaları görüp yüzünü ekşitmen... Taşan süt yanığı kokusu... Kokuyu duydun mu? Ve zamanla üzerine giydiğin ya da giydirilen tüm beyazlarda gördüğün ya da göremediğin lekeler... Veya ahşap konağın kenarındaki dut ağacına saklandığın o gün ve yıllar yıllar sonra bir ağaçtan başka bir ağaca uzanan yuva arayışı.

Kaç yaşanmışlığa dokundun, hangi yüzyıllardan geldin? Kaç kez gittin geldin o yolları, değişen yollar, değişmeyen yolculuklar... Kaç kalp atışı, kaç bekleyiş, beklenenin gelmemesi ve gelmeyeceğinin hep bilinmesi, kaç yeniden başlayış?

Yüzünü nereye dönersen hayat orada yuva oluyor. Bazen insan, bazen kelimeler, bazen de bir ağaç kavuğu... Bazen de içinde katman katman, açılan her seferinde yeniden ürettiğin filmler... Geçmişinden bir iz, bir düş, bir rüya, filmin sahnesiyle iç içe geçiyor. Belki başka bir gerçeklik senin hakikatine karışıyor.

Bazı filmler kendimizle karşılaşma imkânı sunar. Kendimize yakalandığımız, nereden geldiğini bilemediğimiz, tarif edemediğimiz bir kokunun, ezelden bir tadın, tanımsız, çerçevesiz izlerin ipuçlarının peşine düşmemizi ister, tamlığa doğru arayışımıza ortak olur. “*Kâh bazı insanlarla kâh hareketlerle, fikirlerle, olaylarla. Bir etki, bir zikzak iki şey arasında tıpkı bir potansiyel fark gibi geçen veya olup biten bir şeyi gösterir. Bir unsur diğerine dönüşmez her biri yekdiğeriyle karşılaşır. İkisi için ortak olmayan, ikisi arasında geçen, kendi istikameti olan tek bir oluş. Karşılaşmak bulmaktır ama bulmanın yöntemi yoktur, sadece uzun bir hazırlığı vardır.*” diyor Deleuze. Bulmak da böylesi bir çabaya dâhil ise bazı filmleri bulduğunuzda sizinle beraber o da yol alır, bazen yan yana yürürsünüz, bazen içinizden geçer, bazen size uzaktan el sallar. Geçmiş güzellemesi, nostalji sevdası bir yasa değil de yaratılmışlığımızdaki bir an’ımıza tanıklık ettirir bizi. Anlam arayışımızı, kurduğumuz kırık dökük kavramları hiçe çeken, aşan bir şey... Belki de tam olarak şey...

Semih Kaplanoğlu’nun *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*’ı bu karşılaşmalardandır. *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*’ı bir yere koyamıyorsak hele ki *Süt*’ü dünyadan ve anlamdan azade bir hiçliğe çekiyorsak, bizi çarpıyorsa bu; üçlemenin filmin ötesinde yalnızca çerçevenin içinde ve dışında değil de bizim içimizde de devam

ettiğini, bir seyir hali yaşattığını gösterir. *Her şeyi olduğu gibi gördüğünü sanma*, diyor yönetmen ya da bunu hissettiriyor. Bunu yaparken metafor bombardımanıya, eklektik parçalarla anlatmıyor, o sembolleri soyutlaştırıyor. Her şey hiçliğe, uçsuz bucaksız çöle çekiliyor. Dolayısıyla katman katman bir yolculuğun içinde sınırları berrak olmayan metaforların teyellenmediği ama damıtıldığı bir evrenin içine dalıyoruz. Mondrian tabloları gibi figürleri kaldırıp hakikati izliyoruz. Karadeniz ve Ege'ye dair yerel kodlarımız; çay, Ege'nin kadınları, Tire'deki Roma Hamamı, mitolojik arka planı olan ağızdan yılan çıkarma ritüeli, ekolojik dengeye gönderme, arıların yokluğu gibi hem yerel kültüre dair güzel ayrıntılar hem de sosyolojik ve ekolojik bir takım göndermeler... Bir yandan gerçekler, diğer yanda uçsuz bucaksız bir çöl...

Gözünüzle duymak, elinizle görmek, damağınızda hissetmek gibi. Bir resital dinlemiş ya da bir deyiş duymuş gibi Anadolu'dan, mitolojiden, bambaşka hafızalardan seslenir bize. Tam da yaratılışımıza ait bir yerden, mayamızdan, fitratımızdan kulağımıza fısıldar; dünya denilen kavramların ötesine fırlatır bizi. *Siyah Kare* gibi siyaha değil tüm renklerin oluşturduğu beyaza çeker. Çok bizden, çok aşına ama bir yanıyla da yeni keşfettiğimiz bir şey olur. Yumurta, süt ve bal çerçevenin dışına akmıştır bile. Sizi de yumurta gibi gelecek denilen muamma içine, yuva arayışına çeker. Süt gibi anneden koparılışımızdan itibaren yerine koymak istediğiniz arayışlarda aktır. Belki de bal gibi katıksız, kokusuz en saf halinizle çocukluğunuzdan gelenlerle kimi zaman tat verir; kimi zaman da genzinizi yakar... Elimizdeki bu yumurta ile üzerimize boca olan sütle ve içimizde akan, yakan bal ile ne yapacağımızı bilemeyip; tinsel bir alana davet edilir, apaçık bir hakikatle baş başa bırakılırız.

Yumurta'da Zamanı Görmek!**Bir'den Çok, Çoktan Bir'e Doğru...**

Tomaso Albinoni'nin *Adagio*'su çalıyor içinizde. Bulutlar yere inmiş, sisler arasında, Orta Çağ'da bir şatonun bahçesinde güneş doğmak üzere... Uzun patika, tozlu bir yol... Başka bir yüzyıla yürüyorsunuz. Kaç bellek, kaç yaşam izi, bastığınız yollarda... Yaşlı bir kadın beliriyor; size doğru yürüyor, yürüyor, yürüyor... Siz de onunla yürüyorsunuz... Nefes nefese size yaklaştıkça yüzündeki yorgunluğu görüyorsunuz ve yaşlı kadın çerçeveden çıkıyor. Ve siz içinizde yürümeye devam ediyorsunuz. Sanki renkli pazar çantası ile az sonra kireç kokulu evine gidip saçına öylesine tutuşturduğu eşarbını bir köşeye atacak ve bacaklarındaki lastik çorabın izine bakmadan komşularla kahve içecek. Çok tanıdık değil mi? Çocukluğunuzun bir yerinden size el sallayan bir koku, kerpiç duvarlar, patika yollar ve her şeyi yavaş yavaş içine çeken, dışı kabuk içi akışkan yumurta... Yumurta doğurganlığı, oluşu, hafızaları, anı bir akışı, kabuğundan çıkışı, bilinmezliği anlatıyor... Tüm kâinatı, insanı, doğayı içinde taşıyor yumurta.

Kâinatın doğuşunun bir ilk yumurtadan kaynaklandığını ileri süren yaratılış motifi Antik Çağ'lara dayanır. Yumurta kusursuz simetrisi ve sahip olduğu basit şekli ile Neolitik çağlardan itibaren kaosun kozmosa dönüşümünü simgeler. Yaratılışa yol açan doğum sürecinin iki safhada meydana geldiğini ileri süren zarif bir düşüncenin imgesidir yumurta. İlk safhada yumurta anaç bir güç tarafından üretilir, ikinci safhada da varlık kendi kendini özgürleştirme yöntemiyle kılıfından, kabuğundan sıyrılır. Bu anlamda yumurta biçim ile öz patlamayı bir birlik olarak algılamamıza yardımcı olur. Bir başka deyişle yumurta, bir olanın nasıl çoğulu var ettiğini ve yaratılan her çoğulun nasıl tekrardan yeni birliği tetikleyecek, patlayışa hazır birliğe dönüştüğünü anlatır.

Stoacı felsefe akımının filozofları yumurtanın yapısında

felsefeyi bir bütün olarak gördüklerini söylerler. En dış katman olan kabuğun mantık, beyaz kısmının etik, en içte kalan sarı kısmın ise fizik olduğunu savunurlar. Kendini iyi ile kötü arasında nasıl ayırım yapabileceği konusuna adanmış etik ise sıvı ve yapışkan yapısı ile yumurta akına benzetilir. Fizik ise hem kurgusal düşünmenin tam kalbinde yer aldığı, hem de onun en yoğun ve parlak kısmını oluşturduğu için yumurtanın sarısı olmaya layık görülmüştür.¹²

Hayatın ve başlangıcın sembolüdür yumurta. Yusuf'un yumurtayı bulması, doğduğu yere dönüşü aslında çıktığı yumurtaya dönüşünü imgeler. O kabuğunu bir türlü kıramayan Yusuf, sonunda elindeki yumurta ile kahvaltı masasına oturur. Kendisine yuva olan kadınla yeni hayatına ve güne başlayacak gibidir.

Sen fitratı tercih ettin!

(İsra Suresi 17/1)

Kanın süt olması için bir zaman lazımdır.

Bahtın yeni bir çocuk doğurmadıkça, kan tatlı süt haline gelmez.

Bunu güzelce duy! (Mesnevi)

Süt, anne ile aramızdaki kopan bağa ve yerine koyacaklarımızın arayışına çekiyor bizi. Mitolojide olduğu gibi Hera'nın memesinden Süt Yolu'nun içine, kolektif bir rüyaya itiyor. *Süt*, her şeyi sağlamış, eritmiş, beyaza çekip hiçleştirmiş gibi... Bilinçaltımıza süzülüp geliyor. O kadar çağrışımsal, akışkan ve evrenden ayrı ama bir o kadar da bu dünyadan, çok yakınımızdan...

Yusuf'un kabuğuyla yediği elindeki narı alacakmış, rüzgâra dokunacak, Yusuf'la birlikte o ağacın koynunda uzanacakmış

¹² Francesca Rigotti, *Mutfaktaki Felsefe Mutfaktaki Usun Kısa Eleştirisi*, Çev. Cenk Çokuslu, Çiya Yayınları, İstanbul, 2011, s.120-121.

ve sanki Yusuf'un sevinciyle koştuğu yokuşta nefes nefese kalacakmış, asker uğurlamalarında ona sıkı sıkı sarılacakmış, masadaki sütü içecekmiş gibi elimizi uzatıyoruz. Tam da onun çıkışsızlığında onun annesine kendini gösterme çabasında duruyoruz, ellerimiz kanaya kanaya biz de içimizdeki hakikati çıkarmak üzere... Film bize biz filme dâhil oluyoruz.

Yusuf'un şiir gibi dişil bir enerjide yuva aramasına rağmen erkeklığe ihanet etmemek için askerliğe sığınması ve askere gidemeyeceğini öğrendikten sonraki Yusuf'un yası o kadar iyi gösterilir ki hiçbir söze gerek kalmaz. Eve dönerken asker uğurlamalarını gören ve dışında kalan Yusuf, sonra bir kahvehaneye bakar. Basketbol oynayan okul formalı çocukları tel örgülerin arkasından izler. Çeşitli mekânlara sıkıştırılan erkeklkte Yusuf dışarıda kalmıştır. Baba figürü olmadığından belki de annesiyle kurduğu tuhaf duygusal ve psikanalitik bağ ve onun gözüne girme çabası... Bu çıkışsızlıkta sütler etrafa saçıldığında, annesinden emdiği süt de Yusuf'un ağzından sara krizleri ile gelir.

Peynir ile uğraşan anne sanki sütün katılaşmış halini temsil eder. Annesinden aldığı sütü satan Yusuf'un sütlerine zamanla ilgi azalacaktır. Çünkü süt kirlenmiştir. Yusuf annesine talip olan, kendisine de rakip gördüğü şefi öldürmeye niyetlendiğinde sazlıkların arasında devasa bir balık yakalar. Bilinçaltının derinliklerinden çıkıp geliveren, sıkı sıkıya kucakladığı bu balık, annenin ihtiyacı olan şeye işaret eder. Sazlıkların arasında yakaladığı büyük balık annesine sunmak, onun onayını almak içindir. Yusuf sevinçle bunu annesine götürdüğünde çok geçtir, annesi şefin getirdiği ördeği temizlemektedir. O an rüya mıdır, hayal midir, apaçık bir gerçek midir yoksa bir Johannes Vermeer tablosu mudur?

Süt anlatmıyor, gösteriyor! Hatta çarpıyor, hayatın kırık dökük referansları ile kaba saba gerçekliği yırtıp, bir hakikate bırakıyor... Üzerimize boca oluyor. Kavrayamayacağımız

sözcükler yerine bize sütten kelimeler veriyor.

Filmin en vurucu sahnesi olan ağızdan yılan çıkarma geleneğinin, süt ve yılan ikilisinin mitolojide çok başka karşılıkları vardır. Günümüzde eczacılığın simgesi olan, Bergama’da yer alan Asklepion Antik Kenti’ndeki mermer sütun üzerinde bulunan yılan figürü önemli bir şeyi işaret eder. Efsaneye göre; derdine deva aramak için Asklepion’a gelen bir hasta, girişte iki yılanın bir taş oyununun içinden süt içtiğini ve sütü zehirleri ile karıştırıp taşta geri boşalttığını görür. İyileşmeyeceği düşüncesiyle Asklepion’a alınmayan bu hasta hayatına son vermek için oyuktaki süt-zehir karışımını içer ama ölmek yerine iyileşir. Yılan zehrinin şifa verici yönü böylece ortaya çıkınca Eski Çağ’ın ünlü hekimi Bergamalı Galen, Asklepion’un sembolünün çifte yılan olmasına karar verir.¹³ Anadolu’daki efsanelere göre ise hamile bir kadının içine bir gün bir yılan girer. Kadının memelerinden gelecek sütü bekler. Doğacak bebeğin sütünü içip yeşil zehriyle değiştirsin ve onu yavaş yavaş zehirlesin ister yılan. O kadının içinden o yılanı çıkarmanın tek yolu ise kaynatılmış süte dua atıp kadını baş üstü o sütün üzerinde bekletmektir. Yılan aşağı inecektir o zaman; çünkü yılan sütü sever.

Miraç hadisesinde olan olaylardan biri de yine süt etrafında şekillenir. Hz. Cebrail tarafından Peygamberimize biri süt, biri şarap olarak iki kap içecek sunulur ve Peygamberimiz sütü tercih eder ve bunun üzerine Cebrail “*Sen fitratı seçtin.*” der.

Süt fitrat, yaratılış, çok ezeli kadim bir öğreti... Ve sonunda *Süt*, bizi madenciliğin siyahına, hayatın kaba sabalığına rağmen kopardığımız ama sürekli dönmek istediğimiz, aradığımız saf, soyut, damıtılmış, kolektif bir beyaza çekiyor!

13 <https://www.turna.com/blog/bergama-hakkinda-bilgiler>

Hiç bozulmayan Bal...

Bal ise karıştırmadan, ayrıştırmadan, gürültüsüz, telaşsız, metaforlar okyanusuna dalmadan damla damla akıtılan her şeyin özüne, çocukluğa yolculuk. Sade, süzülüp gelen, zaman zaman tatlı zaman zaman da genzimizi yakan... Saf olan nasıl hatırlanıyorsa öyle anımsanacak bir şey. *Bal* ile tanıştıktan sonra onu yeniden yeniden üretiyorsunuz, farkında olmadan dokunduğu yerler zamanla açılıyor. Tıpkı çocukluğa dönüş gibi tam anımsamadığınız ama kopamadığınız, kesik kesik an'lar gibi. *Bal*'ın tadı içinizi yakmaya, sizi dönüştürmeye devam ediyor...

“İşte onlara bir delil daha: Ölü yeryüzünü diriltir ve oradan taneler çıkarırız da ondan yerler.”

(Yasin Suresi, 33)

Buğdaydan insana, insandan buğdaya...

Yunan mitolojisinde placenta ile pizza aynı şeyi imgeler. Pizza Yunanca'da düz satır, bastırılmış yüzey anlamına gelir. Bu sözcük ile çağrışım yapan diğer sözcük placenta'dır. Bu sözcüklerin mecazi anlamı, hamur yapmaya ilişkin imgeler olmalarıdır. Çocuk, kendisini plasentanın içinde pişiren anne imgesiyle sembolize edilir, fırında pişirilmiş bir mamuldür. Yumuşaklığın sertliğe ya da tam tersi bir biçimde sertliğin yumuşaklığa dönüştüğü süreci simgeleyen pişme işlemi ise felsefi düşünce sürecinin vazgeçilmez bir özelliğidir.¹⁴ Mutfakta maya, un ve suyun girdiği gizemli ilişki sonucu doğan ekmeğin bezin altında saklanıp ertesi sabah büyümesi, plasentanın içindeki bebeğin büyümesi, hayat bulması gibidir. Bu ilişkiselliğin ötesinde buğday insana, insan buğdaya dönüşür. Tohum da insanın mayası gibi olduğundan, o biricik

14 Francesca Rigotti, *Mutfaktaki Felsefe Mutfaktaki Usun Kısa Eleştirisi*, Çeviri Cenk Çokuslu, Çiya Yayınları, İstanbul, 2011, s.65.

sır bizimle birlikte küresel, ekolojik makro sonuçlar yaratır.¹⁵

Görünmeyen Bağlar!

*“Ana rahmini kaybederek dünyaya gelen insan yavrusu
bir bakıma bütünlüğünü kaybetmiştir ve sonsuza kadar
bu yaşam kaynağının peşine düşer. Ancak bulacağı,
bulduğu hiçbir nesne o eksikliği doldurmaya yetmez,
bulma umuduyla çırpınıp durur. Bu çırpınışı bir nebze
olsun yavaşlatan, ferahlatan ise anne ve onun dolayımıyla
kurduğu bağlar, ilişkilerdir. İlişkinin/ilşkilerin
yokluğunda ise bunaltı kaçınılmazdır.”*

Bağlılık Aslı

Yönetmen, *Bağlılık Aslı* ile başlayan Bağlılık Üçlemesi’nde filmlerin kendi aralarında kurulan ince bağlara ve varlığımıza dair görünmez bağlara dokunur. Metafizik anlamda insanın derin hallerini, anne ile bebek arasından anlamaya çalışır. Dünyaya geldiğimiz andan itibaren yaşadığımız kopuşları; anne rahminden kopuş, memeden kopuş, evden kopuş ve dünyadaki konumlanışımızın o ilk nüvesini en yalın hali ile tartışmaya açar. Yazının ilk başında da değindiğimiz gibi görünmeyen bağlar yönetmenin filmleri arasında da olabilir. Kim bilir belki de *Meleğin Düşüşü*’ndeki Zeynep’in Kule’den çırılçıplak meydan okuyuşu, yeniden doğuşu, *Bağlılık Aslı*’nın Zeynep’i olarak yeniden dünyaya gelmiştir.

*“Kötülüklerin çoğu, hiçbir zaman iyilik ve kötülük hakkın-
da kafa yormayan insanların işidir.”*

Hannah Arendt

Bağlılık Hasan; hacca gitmeye hazırlanan Hasan ve Emine sembolik bir ev ödevi gibi etraflarındakilerle helalleşmeye çalışırlarken; başka bir katmanda Hasan’ın kendi içsel yolculuğuna bizi dâhil ediyor. Hasan’ın abisi,

15 Fatma Berber, Sümeýra G. Teltik, *Bir Porsiyon Sanat*, Düşbaz- Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2021.

eşi, yakınları ile yani görünen bağlarıyla helalleşmesinin ötesinde görünmez bağlarının vicdani muhasebesinin izini sürüyor. Hasan'a musallat olan geçmişi, kedilerinin ölümüne neden olurken kaplumbağayı kurtarması, tarlasından geçecek elektrik direğini abisinin tarlasına döşetirken, hacizli tarlasını aldığı kişi karşısındaki mahcubiyeti, aslında Hasan'ın çatışması ve içten içe örtülü bir biçimde yaşadığı vicdan azabı, filmin bir diğer karakteri olan sert rüzgârlar da bizi bu muhasebeye dâhil eder. Borcu unutulmuş ayakkabıcı ile helalleşmek kolaydır oysa görünmeyen bağlarla tüm evrenle, kendine musallat olan geçmiş ile helalleşmek çok da kolay olmayacaktır. Bayramiç'in sert rüzgârları ise kendi dilinden söyledikleriyle bu helalleşmede payının olduğunu bize hatırlatır. Rüzgâr, Hasan'ın duygu durumuna eşlik eder halde ağıt yakar. Gılgamış destanında ise rüzgâr tohumları döller. Hasan ise tüm bu çatışmalardan çocukluk rüyasındaki, düşündeki o ağacın altında huzur bulmaya çalışır. O, kendince hep haklı olsa da bu haklılık ona huzur verecek midir? Filmde dışarısı, doğa, eşsiz güzelliğiyle rahatlatıcı ve sanki bize bir o kadar kırgın ise Hasan'ın yaşadığı ev de bir o kadar karanlıktır. İlaçladığı bahçesi gibi günden güne kendisini de zehirleyecektir. Aslında film boyunca gördüğümüz tüm bu kötülükler bize bir yandan da şunu anımsatır: Kötülüğü yapanlar aslında kötülük üzerine hiç düşünmez. Yerli üretim, tarımsal kapitalizm, ödenemeyen krediler, tarım ilaçları, ilaçlı gıdalar, marketlere giden zehirli domatesler, insanların gıdalarının üzerine dikiliveren trafolar... Toplumsal sosyolojik arka planının yanı sıra diğer yandan Hasan'ın soyut yolculuğu, rüya mı gerçek mi olduğunu bilmediğimiz geçişler... Elektrik direkleri nasıl kolaylıkla inşa ediliyorsa, toplumsal elektrifikasyon yani zehirli hatlar da çok kolay bulaşabiliyor. Emine karakteri ise Hasan kadar bile farkında değildir. Hac çıktığı için mutluluktan ağlayan Emine, kaba saba yaptığı ucuz haksızlığı da sözde iyilik yaparak bir lütuf

gibi sunduğu bir sepet yumurta ile kapatır...

Bağhlk Hasan’ın en önemli sahnelerinden biri de köy arabasında römorkta taşınan Kâbe maketidir. Hem ironik hem de çok düşündürücü bir sahne! Aslında belki de yönetmen bize şunu söylüyor: İzlediğimiz bu film dâhil her şey bir prova ve sembolik temsillerden ibaret. Esas olan o örtüyü kaldırıp, hakikatle baş başa kalabilmek!

Filmdeki boş poşet gibi savrulan Hasan’ı ise filmin sonunda çok daha hüzünlü bir son bekler. Filmin son sahnesinde, film boyunca bize bir şeyler söylemeye çalışan yer, gök ve Hasan tek bir çizgidedir. İnsan evrenle bir olmuştur. Sanki her şey sonsuzlukta tek bir çizgi olmuş ve anlamını yitirmiştir. Çünkü esas helalleşilmesi gereken kişi abisi Muzaffer, hafızasını kaybetmiştir. Helalleşmenin esas meselesi bellek yok olmuş ve Hasan bu çaresizlikle baş başa kalmıştır. Filmin bu dramatik sonu, helalleşilecek kişinin ölmesi değil de hafızasını kaybetmesi bizi çok daha sarsıcı bir sorgulamaya iter.

Bağhlk Hasan, Cannes deneyiminden sonra dünyanın pek çok festivalinde yarıştı ve birçok salonda farklı milletlerden seyirci ile buluştu. Sao Paulo Film Festivalinde “En İyi Uluslararası Film”, Şangay Uluslararası Film Festivali’nde “En İyi Film” ve “En İyi Erkek Oyuncu”, Antalya Film Festivali’nde “En İyi Görüntü”, Boğaziçi Film Festivali’nde «En İyi Film», «En İyi Senaryo» ve «En İyi Görüntü Yönetmeni» ödülleri ald. *Bağhlk Hasan*, Karlovy Vary Film Festivali, Chicago Film Festivali, Göteborg Film Festivali, Golden Horse Film Festivali, Sydney Film Festivali ve Hindistan Film Festivali’nde gösterildi. Ayrıca film İsrail, Almanya, İtalya, İspanya, Kanada ve ABD’de uluslararası festivallerde gösterildi. Portekiz ve Fransa’da sinemalarda gösterime girdi.

Fransa'da *Le Monde* ve *Le Figaro* gibi önde gelen gazeteler *Bağlılık Hasan* ile ilgili övgü dolu yazılar yazdılar.

Semih Kaplanoğlu ile ilk hikâyesinden bugüne uzanan sinema kariyerine; filmlerin oluşum süreçlerinden sinematografisine, ses tasarımı kurgusuna ve yönetmenliğine dair pek çok konuyu, düşünceyi, temayı, duyguyu konuştuk.

Semih Kaplanoğlu ile Yönetmenlik Üzerine

“Doğduğum evin yok oluşu, içimde o evi yeniden sonsuzluk anlamında inşa etmemi sağladı sanırım.”

“Belki de insanın hayat sabitesi, hayal noktası ilk evidir.”

“Zamanı konuşmak ölümü konuşmaktır. Ve bunu en iyi sanat yapar. Söylemeden söyler, göstermeden gösterir. Ve sizi ölüme hazırlar.”

Semih Kaplanoğlu



Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde*, 2001

Fatma Berber: *Herkes Kendi Evinde* ile başlayayım mı? Filmleri izlediğim zaman her yönetmenin beni başka bir eve davet ettiği hissine kapılıyorum. Farklı dönem yönetmenler de olsa, başka hikâyeler anlatan filmler de olsa, her film sanki başka bir ev kuruyor. *Herkes Kendi Evinde* (2001) ilk uzun metraj sinema filminiz ve pek çok filminizde olduğu gibi burada da ev, yurt olma hali, eve dönüş, aidiyet gibi temalar öne çıkıyor. Ev bu filmde mekânsal fiziki bir ev değil, simgesel bir şey, bir yurt. Varoluşsal, kültürel kodlarımızla dünyadaki ko-

numlanışımızla ilgili bir yerde duruyor sanki. Gidilmek istense de gidildiğinde de geri dönmek istenen bir yer. İki taraflı, bir taraftan gitmeye çalışan ama diğer taraftan dönmeye çalışan paralel bir hikâye. Peki, sizin için “ev” ne demek?

Semih Kaplanoğlu: Önce hikâyenin kuruluşuna bakalım bence. Hikâyenin kuruluşunda gerçek bir karakter var, Nasuhi karakteri. O Rusya’dan gelen kişi, o karakter gerçek birisi. Benim ailemden biri. 1938-39’da genç bir komünist, Atatürk Lisesi’ni bitirmiş ve de Rusya’ya kaçmış. 1989-90’a kadar bir daha hiçbir haber çıkmıyor. Aile ona ne olduğunu bilmiyor. Sadece “Rusya’ya kaçtı” deniyor. Polis arada bir anneannemlere, dedemlere gelip sorguluyor ama onların da hiçbir şeyden haberleri yok. Uzun yıllar kız kardeşleri, anne babası onu bekliyorlar ama hiçbir haber çıkmayınca da öldü kabul ediliyor. Ta ki, 1989 yılına kadar. İşte o yıl bir mektup geliyor anneannemin İzmir Buca’daki evine. Anneannem hayatta ama Nasih beyin ailesinden bir kız kardeşi kalmış o da Almanya’da... Mektubu açıyorlar, okuyorlar ki, adam yani gerçek hayattaki adıyla Nasih Bey hayatta ve elli sene önce gittiği Rusya’dan -o sırada komünist rejim çökmüş- bir mektup gönderiyor ve diyor ki, ‘Ben Türkiye’ye gelmek istiyorum. Sizleri ziyaret etmek istiyorum.’ Mektupta çoktan ölmüş annesine, babasına selam gönderiyor.

Bu haber gelince annem beni haberdar etti... “Nasih Bey İstanbul’a gelecek ‘Sen onu karşıla, İzmir’e getir.” dedi. Otobüsle geldi, Eminönü, Laleli civarında bir yerde karşıladım. Aldım, arabaya bindik, birkaç gün İstanbul’da benimle kaldı, sonra onu alıp İzmir’e götürdüm. Türkçesi bir hayli azalmıştı, elli sene başka bir dilde yaşamış, Rus dili etkisinde tabi çok kalmıştı ve yavaş yavaş konuşmaya başladık. Evini, akrabalarını, o giderken küçük bir kasaba olan Buca’yı, arkadaşlarının ne olduğunu merak ediyordu. İzmir’e Buca’ya götürdüm, tabi onun bıraktığı gibi bir kasaba, öyle bir ev falan yok. Yerleşim

İzmir’le birleşmiş her taraf apartman olmuş, her taraf tamamen dağılmış, gitmiş. İlk tepkisi ‘Burası neresi?’ Beni istasyona götür” dedi. Oraya ulaşınca yönünü gideceği tarafı yavaş yavaş hatırladı. Adım adım ilerledik sadece birkaç küçük sokak köşesi, bazı böyle birkaç ev eskiden kalmış, bahçe içinde onları biraz hatırlar gibi oldu ama onun şehriden elli sene boyunca hatırladığı yerden geriye hiçbir şey kalmamıştı... Umudunu ve hayatını adadığı Sovyet rejimi çökmüş yeni bir umutla döndüğü memleketi de çoktan ortadan kalkmıştı. Tam bir vatansızlık hali. Tutunacak tek dal yok. Birkaç gün daha kaldıktan sonra Rusya’ya Kiev’de yaşayan oğlunun yanına döndü. Geri döndükten sonra bir iki mektuplaştık, en son oğlundan bir mektup geldi, öldüğünü haber veriyorlardı. Yani o ziyaretten bir sene sonra da Nasih Bey vefat etti.

Şimdi o karakter ve onun evle olan ilişkisi bu hikâyenin dış yüzeyi aslında. İç yüzeyi ise şöyle: Ben çocukken yaklaşık herhalde on iki yaşlarındayken bizim İzmir’de oturduğumuz ev, eski, iki katlı bir Rum eviydi. Arkasında küçük bir bahçesi olan bir ev. Yan komşuların bahçeleri de yan yana. İzmir Karşıyaka’da. İşte o ev ben ortaokula başladığım sene yıkıldı, apartman yapıldı, Ben gün gün o evin yıkılmasını, gözümün önünde harabeye dönüşünü izledim. Her gün gittim, baktım okulun sokağına da yakındı. Doğduğum evin yavaş yavaş yok oluşunu izledim. Sonra tamamen boş bir arsaya dönüştü birkaç mevsim o boş arsa öyle kaldı. Bir zamanlar altında uyuduğum armut ağacı, annemin özenle yetiştirdiği ortancalar, yasemin, kedilerin üzerinde gezdiği komşumuzla aramızdaki taş duvar öylece kaldı. Ve sonra yerine o evle, hiçbir alakası olmayan beş katlı sıradan bir apartman yapıldı.

Doğduğum evin yok oluşu, benim içimde o evi yeniden sonsuzluk anlamında inşa etmemi sağladı sanırım. O eski evin hayalimdeki ayrıntıları -yıllar içerisinde geliştirdiğim, ekler yaptığım- en değerli esin kaynaklarımdan biri olarak kaldı.

Belki de insanın hayat sabitesi, hayal noktası ilk evidir... Bir nirengi noktası. Pergelin basan ayağı. Bunu sonra anladım, dünyayı gezip tozarken onun benzersizliğini onunla bir daha karşılaşmayacağımı anladığımda anılar yeni bir gerçeklik kazandı. Kokular, ışık, eşyanın dokusu, bahçe, pencerelerin, kapıların boyutları, mutfak, limonluk, yağmur, mevsimler, rüyalar ve hatta ilk kelimeler. Vücudumuzun gelişimini bile ilgilendiriyor sanırım doğduğumuz evler...

Gaston Bachelard adında bir Fransız filozof var, bir modern dönem filozofu, bence bir mistik... *Mekânın Poetika-sı* kitabında diyor ki, *“aslında evlerimiz, içine doğduğunuz ve dünyayla, hayatla ilk kez karşılaştığımız, eşyalarını bildiğimiz, düzenini, iç yapısını ezberlediğimiz, uyuyup uyandığımız, köşelerini, mutfağını, adımlarını yürüyerek saydığımız o evi biz yeniden kurarız manevi anlamda içimizde ve sonra aslında her yeni gittiğimiz taşındığımız, yaşadığımız eve o ilk evi taşımaya ve o düzeni kurmaya çalışırız ve onu ararız, bilinçsizce. Vücudun alışkanlıkları, ölçüler, ses ve kokular, kelimeler o evde hayat bulmuştur çünkü...”*

Herkes Kendi Evinde'de yaşlı Nasuhi'den başka bir ana karakter daha var: Genç Selim. Filmin hikâyesinde Nasuhi uzun yolculuğundan dönerken Selim de New York'a taşınmak üzeredir... Bu fikir yani ev fikri, kaybedilmiş bir evin fikri, düşüncesi, duygusu diyelim bu filmle birlikte aslında en çok bildiğim şeyi; senaryo yazarken hem bu gelen ve giden karakterlerin arayışını yani hem genç Selim'in yeni bir ev, yurt arayışını ama eski evden de bir türlü kurtulamayışını, cı-kışsızlığını... Bir anda ortaya çıkan akrabası yaşlı Nasuhi'nin gelişile birlikte de Nasuhi'nin elli küsur sene içinde yaşattığı ama artık kaybolmuş bir evi yani yaşanmamış hayatını beyhude bir şekilde arayışını birleştirmiş oldum. Elli sene arayla gidenle gelen bir oldular, arayanla bulan, geçmişle gelecek aynı anda buluştular. Ben de yönetmen senarist ola-

rak ilk filmime başlamak için geçmişte kaybettiğim ama çok iyi hatırladığım o evi, o sabiteyi arıyordum belki de bir bakıma... Defalarca yazıp çöpe attığım birkaç yıl süren senaryonun sancılı oluşum sürecini şimdi bugün geriye baktığımda daha iyi anlıyorum.

Hayat belki de hayat hikayemiz metaforik manada insanın asli evini arayışıdır. Bilmediğiniz bir şeyi arayamazsınız. Buraya gelmeden önceki evimizi mi arıyoruz. İki kapılı bir handa insan sormadan edemiyor; nereden gelip nereye gidiyoruz? Acaba filmlerimdeki mekân duygusunun ve arayışının özünde gölgede kalmış bir bilgi/ya da ezeli bir anı mı var? Bu sorular *Herkes Kendi Evinde* ile uğraşırken filizlenen ve zaman içinde sonraki filmlerime de sirayet eden bir mesele hâline gelecek...



Semih Kaplanoğlu, *Herkes Kendi Evinde*, 2001

Konuya dönersek, ilk film aslında yönetmenler için tedirgin edici, oldukça belirsiz bir adım oluyor genellikle ve sırtınızı illaki güveneceğiniz bir şeye dayamak istiyorsunuz ki bu da senaryo oluyor... Senaryonuzdan emin olmak istiyorsunuz. *Herkes Kendi Evinde*'nin senaryosunu herhalde yirmi kez falan yazıp çöpe atmışımıdır. Senaryonun film çekilip, montajlanıp, ancak ses miksajı ve renk çalışmasından sonra kesin anlamda biteceğini o zamanlar bilmiyordum.

Bazı yönetmenler literal etkiler üstünden filmlerini kurarlar. Edebiyat onların sinemasındaki ana taşıyıcı unsurdur, ana kolondur yani temel şeydir. Referanslarını edebiyattan alırlar. Bir de küresel kültürün popüler konularını, sosyolojik analizleri referans alan, sinemanın formüllerle yapıldığını zanneden, kolaycı akademik yönelimler var. Benim referansım, benim temel dayanağım ise her zaman sinema sanatıdır. Edebiyat, sosyoloji, psikoloji, politika vs. orada üçüncü, dördüncü konumdadırlar... Işık, mekân, ses, zaman yani sinemayı diğerlerinden ayıran öğeler benim önceliğimdir. Felsefeye, şiir ve hikmet geleneğimizin yani ariflerin metinlerine, ilahiyatlarına hep o çerçeveden bakarım... Yani daha da açarsak ışığın, rengin, insan yüzünün, mekânın, sesin, kelimenin ve eşyanın metafiziğini ancak sinema ile anlayabiliyorum, anlatmaya çalışıyorum... Sinema üzeri örtülmüş insan hakikatinin örtüsünü bir nebze de olsa, azıcık kaldırabilir mi? Bu bu kadar net bir çaba ve çıkış noktası benim için. Özetle filmlerimin de *'Herkes Kendi Evinde'*nin temelinde de bunlar yatmaktadır... Çok mu uzattım?

Fatma Berber: Buradaki ev daha doğrusu artık yitirilmiş ev demek gerekir; diğer filmlerinize de sızdı mı?

Semih Kaplanoğlu: Erken bir duygunun ya da bir var oluş meselesinin ilk adımları ilk filme belki de daha sonra yaptığınız her şeye sızar. Hayatta ve çocuklukta bazı anlar var, size ilham veren sizin cümlelerinizi, hikâyelerinizi, aşklarınızı, arayışlarınızı meydana getiren. Şimşegin çaktığı anlar. Kaderinizin belirlendiği anlar... Benimki sanırım çocukluk evi ve başta ifade ettiğim gibi onun yıkılışı ile ilgili... Bir de tabii ki o evin aslında metafizik âlemdeki tekrar var oluşunu zihniniz, belleğiniz inşa ediyor. Biz burada evimizi yaparken aslında başka bir evi daha yapmış oluyoruz, buna inanıyorum. Sadece burada, bu dünyada mı yaşıyoruz? Daha büyük içinde ölümümüzün de olduğu bir zamanda hareket

ediyoruz diye düşünüyorum. Hani “yekpare bir zaman” diyor ya Tanpınar. İşte sinema yani ham maddesi zaman olan sinemayı konuşurken ölümü, ölümlülüğü de konuşmuş oluyoruz. Zamanı konuşmak ölümü konuşmaktır. Ve bunu en iyi sanat yapar. Söylemeden söyler, göstermeden gösterir. Ve sizi ölüme hazırlar.

*“Altı-yedi ay boyunca ben ve eşim Leyla memleketi dolaşıp
her yerde Nasuhi’nin evini aradık.”*

“Bedenimiz de evimizdir.”

Fatma Berber: Filmdeki ev arayışınız nasıl oldu peki?

Semih Kaplanoğlu: Filmdeki evi yani Nasuhi’nin evini arayışım da o kadar uzun sürdü ki. Çeşme’deki o taş evi arayışımız bile bir film hikâyesi olacak kadar detaylara sahiptir. Altı-yedi ay boyunca ben ve eşim Leyla memleketi dolaşıp her yerde Nasuhi’nin evini aradık. Sitelerin, turistik tesislerin, plajların hemen arkasında bulduk onu. Gürültünün, patırtının, kaba müziğin, tatil sitelerinin ve kalabalığın az gerisinde, direniyordu. Aradığım mekân o eve baktığınızda göreceksiniz çocukların çizdiği ev resimleri var ya tam da onun gibi bir şeydi. Yani bir kare, üstünde bir çatı ve bir baca... Bütün çocuklar bir ev resmi çizdiklerinde benzer bir evi çiziyorlar. O nerede nasıl öğrenilmiş bir formdur, yoksa içimizde o evle mi doğarız, bilmiyorum? Ben o anonim çocuk muhayyilesindeki evi arıyordum, gördüğümüz, baktığımız zaman seyirci kendi içindeki çocuğun çizdiği evi görsün, hatırlasın... Bizim evimiz olsun o... Öyle bir aşinalık...

Fatma Berber: Aşinalık’ dediniz, aslında o bir ev değil belki de yuva. Hafızanıza ait olan, yaşanılan bir mekân zamanla başka bir boyut kazanacaktır. Filmde dediğim gibi bir tarafta fiziki evini bulmaya çalışan biri, bir taraftan da kendi yolculuğunu, kendi evini, o evden çıkarak bunu yapmaya çalışan biri var. Bir taraf bir karakterimiz fiziki evini arıyor; ama

diğer tarafta sembolik anlamda bir çıkış arıyor...

Semih Kaplanoğlu: Doğru. Ayrıca başka katmanlar da var evin manasının içinde bedenimiz de var. Bedenimiz de evimizdir. Başka bir açı da tarihsel bir sürece denk geliyor filmin çekildiği dönem. 2000 yılının Ağustos, Eylül, Ekim aylarında biz bu filmi çektik. 90'ların hemen başında Sovyetler Birliği yıkıldı, birçok insan çeşitli sebeplerle çok uzun süre kapalı kaldıkları ülkelerinden çıktılar, dünyaya dağıldılar. Bu dönemin ruhu da bizim hikâyeye bağlanması da Nasuhi Bey'in -gerçek adı Nasih'tir- yıkılmış Sovyet rejimine yani bir ideolojiye bütün hayatını adanmış, o uğurda ailesini, ülkesini terk etmiş, yenilmiş birinin hayal kırıklığı olarak girdi... Hâlâ komünizme ve vaat ettiklerine inanıyordu Nasih Bey. Ve öyle yaşıyordu. Dünyanın geleceği için umudunu yitirmemişti ama partiye kızgındı. Hikmet Kıvılcımlı'dan, Stalin'den, Kuruçev'den ve Sovyet sinemasından, Tarkovski'den konuştuk. 'Türkiye'yi nasıl buldunuz?' diye sordum İstanbul'da yeni yeni gökdelenler inşa ediliyordu, bize göre Özal'la birlikte Türkiye'de liberal, kapitalist yeni bir dönem başlamıştı, biz de dünyaya açılıyorduk Maslak'a doğru Sabancı Kulelerinin önünde sıkışmış trafiğin açılmasını bekliyorduk. 'Nasıl buldunuz Türkiye'yi'; hiç duraksamadan unutamayacağım bir cevap verdi: 'Gelişmiş ama değişmemiş'!

Fatma Berber: Burada sizin bir de şiiriniz vardı, Çam, kekik, nane, defne, nar, toprak, erimiş kar, balık, bal, kurumuş papatya, ıslak köpek, üzüm, yanmış odun.

Semih Kaplanoğlu: Nasuhi Avrupa'dan Asya'ya geçtikleri feribotta Ege'den esen rüzgârı koklarken söylüyor, rüzgârla gelen kokular, hatırladıkları... Bir şiirimde vardı evet tabii sanırım Gergedan'da yayınlanmıştı, 80'lerin sonu olmalı... Doğru.

“Her yönetmen bunu bilir, ilk film derttir. Başta da söyledim aslında çektiğiniz planlardan, senaryodan, oyunculuklardan yani her şeyden emin olmak istiyorsunuz. Ama bugün biliyorum ki aslında emin olamamak da bu işin önemli hatta yaratıcı bir parçası...”

“Sorular, arayışlar bitince hayat da sinema da bitmiş oluyor...”

“İlk film, yönetmenin ilk evi gibi.”

Fatma Berber: *Herkes Kendi Evinde* (2001) diğer filmlerinize göre klasik anlatıda ve çizgisel ilerleyen kapalı sonu olan bir film. Daha akışkan, daha konuşkan, daha sıcak bir film. Yapı olarak diğerlerinden daha farklı sanırım.

Semih Kaplanoğlu: Daha düz kurulmuş bir hikâye aslında. Tabii altındasosyolojik bir yapıda olduğu için dünyanın hali, gelenler gidenler meselesi o da birazcık burada hikâyenin kuruluşunu yani storytelling diyelim daha konvansiyonel bir yapı içerisinde ele alıyor. Daha düz bir kurgu, daha düz bir hikâye imiş aslında daha köşeleri belirgin, gelişimi belirgin, iki, üç karakteri birden ele alıyor. Üç karakterin kesişmelerini, buluşmalarını bir şekilde aktarıyor. İlk filmin korkuları da var elbette. Her yönetmen bunu bilir, ilk film derttir. Çektiğiniz planlardan, senaryodan, oyunculuklardan yani her şeyden emin olmak istiyorsunuz. Ama bugün biliyorum ki aslında emin olamamak da bu işin önemli hatta yaratıcı bir parçası... Kamerayı nereye, hangi lensle, hangi açıya koyalım bu değil mesele. Bunu tabii çalışacak, dekupaj yapacak vs. önceden bileceksiniz. Mesele bir sahne hangi kare ile olayın, hareketin ve zamanın hangi anında başlayacak ve o planın son karesi ne olacak? Cevaplardan çok soruların önemli olduğu bir işle uğraşıyoruz. Film çekerken ne kendimden, ne oyuncudan ne de tam anlamıyla senaryodan emin olabilirim... Sinema dediğimiz sanat, bunca filminden sonra oyuncularla, kamerayla, mekânla, senaryoyla yapılan bir iş mi pek emin değilim... *Süt*’ün finalini Yusuf’un madenci baretindeki ışığın

tüm ekranı kaplaması planını çok kısıtlı bir anda -mekânı hızlıca terk etmemiz gerekiyordu- çektim. Senaryodaki finali hiç gözünün yaşına bakmadan silip attım ve yerine bu planı koydum... Çünkü önceden, masa başında kelimelerle yaratılmış, tartılıp düşünülmüş bir final sahnesinin sahip olamayacağı kadar güçlü bir imge karşımda duruyordu, kayıtsız kalamazdım... Sorular, arayışlar bitince hayat da sinema da bitmiş oluyor... Ve hep aynı şeyi anlatmaya, tekrara başlıyorsunuz... Yönetmen risk almasını bilmelidir...

Bu film özelinde senaristler Özden Çankaya ve Serpil Kirel'in çok desteği oldu. Özden hoca, Galatasaray Üniversitesi'nde profesördü, İletişim Bölümü'nde. Özden hocamla defalarca bu senaryoyu yazdık, çizdik, yazdık, çizdik, Serpil Kirel'de onun asistanıydı o dönemde. Şimdi o da profesör. Onları da anmam lazım çünkü onların da katkıları oldu senaryo yapısının kurulmasında.

Fatma Berber: *Herkes Kendi Evinde*'de oyuncular da iyiydi. Anna karakteri mesela çok güçlüydü.

Semih Kaplanoğlu: Anna'yı Paris'te bulduk. Bu hikâye ve yapımla ilgili de çok enteresan bir şey var. Anna karakterinin gerçekliği için genç bir Rus oyuncu arıyorduk. Moskova konservatuvarı, Kiev konservatuvarına başvurduk. Her şey çok zordu o zamanlar çünkü internet yok, ancak faksla yazışabiliyorsunuz. Bir arkadaşı göndermiştik casting için, o çekimler yapıp gelmişti. Bazı oyuncu adaylarını da belirlemiştik. Fakat onları o dönem buraya getirmek bir sürü sorun. Dil bilmiyorlar, konuşmak çok zor. Sonunda Cansel Elçin var arkadaşım. O da Paris'ten Türkiye'ye gelmiş bir filmde oyunculuk için. Ferzan Özpetek'in *Harem Suare* filmi olabilir. 90'ların sonu. Cansel'le biz bu projenin ilk çıktığında, Montpellier'ye gitmiştik. Montpellier'de Akdeniz Filmleri Festivali'nin bir proje geliştirme fonu vardı. O fona başvurmuştuk, Cansel Fransızca bildiği için orada benim

tercümanlığımı yapmıştı. Orada bana 'Fransa'da, Paris'te konservatuarlarda Rus öğrenciler var acaba orada da bir denesek mi, arasak mı oyuncu?' diye söyledi. Uzatmayayım Cansel Anna'yı Paris'te buldu. Anna, tiyatro eğitimi alıyordu o sırada. Yazıştık geldi Türkiye'ye, rolü verdik. Başroldeki Erol Keskin, yani Nasuhi'yi canlandıran Erol Bey, komşumuzdu. Hemen şu karşı apartmanda oturuyordu. Şu an bu röportajı yaptığımız Kaplan Film Ofisi o dönem bizim evimizdi. Leyla şurada romanlarını yazar ben de masanın öbür ucunda *Herkes Kendi Evinde*'nin senaryosuyla uğraşırdım. Her neyse ben her gün bu pencereden Erol Bey'in buradan ya CRR'ye ya İstanbul Şehir Tiyatrosu'na yürüyerek giderdi. Ben de onun gidişini izlerdim, ya da peşine takılır onu izler, takip ederdim. Erol Keskin, benim için bu filmde mutlaka Nasuhi'yi oynaması gereken kişiydi. Filmin gerçekleşme imkânı ortaya çıkınca Erol Bey'le Şehir Tiyatrosundaki atölyesinde buluştuk.

Şükran Güngör de var filmde, muhteşem bir insan ve oyuncuydu. Ve diğerleri, başta mükemmel bir oyunculuk çıkaran Tolga Çevik... Cüneyt Türel, Devrim Parscan, Yalçın Akçay, gencecik Eylem Yıldız, Saltık Kaplangı, Süreyya Güzel, Banu Fotocan. Büyük bir heyecanla çalıştık tabii. Ayrıca görüntü yönetmeni Hayk Kirakosyan'ı da anmamız lazım. Hayk da o dönem, Rusya'dan yeni gelmişti Türkiye'ye. Galiba bir filmde çalışmıştı, reklam çekiyordu. Onun da görüntü yönetmenliği dışında katkıları oldu. Mesela bazen Rusça konuşulduğunda müdahale etti 'Hayır, bu cümle böyle söylenmez, şöyle söylenir. 'gibi. Doğal olarak Erol Bey, Rusça bilmiyordu. Onun cümleleri doğru telaffuz etmesi için büyük tabelalar hazırlıyorduk, oradan bakıp söylemeye çalışıyordu. Hayk, sağolsun, onları biraz düzeltiyordu. Yani böyle bir iş oldu, çok iyi bir ekiple çalıştık o zaman. Hayk'ın ikinci kamera asistanı Özgür Eken'di (Yumurta, Süt, Bağlılık Hasan Filmlerimin Görüntü Yönetmeni oldu sonradan). Onunla 94-96 yılları arasında yazıp yönettiğim Şehnaz Tango dizisinden beri tanışıyorduk.

Hayk'ın birinci kamera asistanı ise bağlantıları kurmanız için söylüyorum, *Meleğin Düşüşü*'nün görüntü yönetmeniydi, Eyüp Boz. Bu şekilde yani ilk film aynı zamanda geleceğin ekiplerini de kurmaya başladığımız, insanları tanıdığımız, arkadaşlıklar kurduğunuz süreç oluyor, böyle de bir yanı var. Aslında ilk film, yönetmenin ilk evi gibi. Yani onu da unutmayın, ilk kurduğunuz ev gibi düşünün onu. Çünkü sonraki filmlerin oradan birtakım şeylerin açılımı gibi de oluyor olabiliyor, bilmiyorum... Belki de yıktığı ve yeni bir yuvalara doğru yola çıktığı ilk ev, ilk film...

"Filmlerimdeki prologlar; az sonra izlenecek filmin ruhuna, zaman duygusuna dair bir şeyler sezdiriyor..."

Fatma Berber: *Herkes Kendi Evinde* (2001) hariç tüm filmleriniz bir prologla (öykü özeti) ile başlıyor. Ve onu izlerken biraz tedirgin oluyoruz, hakikatle baş başa bırakıyoruz, neden prologla başlıyoruz filmlerinize?

Semih Kaplanoğlu: Şöyle düşünüyorum aslında bu bizim mesela seyirciye izleyeceği filmin bir tür nasıl söyleyeyim kokusunu hissettirmek. Nasıl bir şey hazırlandığını, nasıl bir şey izleyeceğine dair hem içine gireceği zaman duygusu açısından hem izleyeceği filmin bir tür sesini, kokusunu hissetmesi açısından önemli buluyorum. Belki prolog kapısından girdiği filmi beğenmez de çıkıp gider. Ona bir şans tanımış oluyoruz bir de... Bunu biraz bizim geleneksel edebiyatımızda da olan Mukaddime yani ön söz gibi de düşünebiliriz...

Fatma Berber: Ya da bazı restoranlarda yemekten önce iştah açan bir şey verirler onun gibi...

Semih Kaplanoğlu: San Sebastian'da okyanusa bakan tepelerde çok özel yemekler yapan bir restoran var. Yıllar önce gitmiştim oraya. San Sebastian Film Festivali'nde Bal gösteriliyordu ve filmlerimi dünyaya pazarlayan Alman

World Sales şirketi altı ay önceden randevu almıştı. Sekiz kişi falandık, Cannes Film Festivali'nin yöneticileri, bazı oyuncular vs, özel bir yemek. Önce sizi bir mutfağa sokuyorlar yemek yanınızda yapılıyor... Menüü et ya da deniz ürünleri olarak seçiyorsunuz. Gelecek olan yemekler hakkında size hiçbir şey söylenmiyor. Fakat şöyle bir şey yapıldı: Yemekten önce böyle çok güzel özel tasarımlanmış kutular koydular önümüze. Kutuda üç tane hap var, hap dediğim draje. Dediler ki, 'Önce şu drajeyi alacaksınız.' Sarı diyelim aldık onu ağzımıza. O böyle ağzımızda yavaşça eridi, inanılmaz tatlar damağımızda gezinmeye başladı. Lezzet patlamaları ardı ardına... Size tarif edemeyeceğim tatlar. Bu tatlar az sonra gelecek olan yemeklerin tatlarının moleküler hali, usaresi. Moleküler mutfak diyorlar galiba bu tarza... Bu yemekten önce verilen mikro tatlar içeren hap da prolog işlevi görüyor bir bakıma... Filmlerimdeki prologlar; az sonra izlenecek filmin ruhuna, zaman duygusuna dair bir şeyler sezdiriyor...



Semih Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*, 2005, Tülin Özen

“O yüzden bu soruyu, bu ‘Ne oluyor? Ben ne yaşıyorum? Sorun ne?’ sorusunu bütün film boyunca herkes hem kendine hem de birbirine sordu hayat gibi aslında... Hayatta ne başımıza gelirse gelsin ne yaşadığımızın kim farkında

olabilir tümüyle zaten?”

“Ve ana casting bir iki oyuncu hariç tümüyle amatördüler. Tülin Özen, Musa Karagöz, Budak Akalın... Onlara bu cesareti gösterdikleri için minnettarım...”



Semih Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*, 2005 (Film Setinden)

Fatma Berber: Şimdi ‘*Meleğin Düşüşü*’ne geçiyorum. *Meleğin Düşüşü* (2004) filminizin ismi de çok anlamlı ve derin. Zeynep, babası tarafından tacize uğruyor. Ama biz bu tacizi fantazyaya boğularak bir trajedi gibi izlemiyoruz. En can alıcı sahne de babanın Zeynep’e tokat attığı o sahne. Bir şeyler oluyor ama görünmeyen üzerinden, sezgilerle ilerliyoruz. Ve bu filminizle birlikte sizin belki de sinemadaki diliniz başlıyor diyebiliriz. Zeynep’in başkasına ait bavuldan çıkan kıyafetlerle kadınlığa öykünmesi de femme fatale kadına itmiyor bizi. Soyut bir arayışta, onun arzusunun etrafında dolanıyoruz ama asla o batağa saplanmıyoruz. Bavulla birlikte yeni bir şeyin girmesiyle Zeynep’in konumlanması, arayışı, öykünmesi o bavula tam giremeyip o arzu nesnesinin yani bavulun etrafında dolanması çok anlamlıydı. Dikkatimi çeken şey annenin olmayışı, hatta bana tekrar izlediğimde Pawlikowski Soğuk

Savaş filminde Zula'nın söylediklerini anımsattı.” Babamı öldürdüm çünkü beni annemin yerine koymuştu.” diyordu. Filmde anne özellikle mi yoktu? Öyle bir yokluk ki hiç bahsi geçmiyor.

Semih Kaplanoğlu: Anne yok, anneye ne olduğunu bilmiyoruz. Dramatik yapılarda sebep-sonuç ilişkisinin ortaya serilmesinin gerçekçiliği bozduğunu, yaraladığını düşünürüm ve hap şeklinde verilen bilgiler, açıklayıcı sahneler vs. seyircinin hayal kurmasını, filmi izlerken dinamik bir süreç izlemesini engeller... Şimdi bu senaryoyu yazdıktan sonra oyuncular konusunda çalışmaya başladığım ve bir süre sonra şunu düşünmeye başladım: Senaryonun bütününe oyuncularla paylaşmamam gerektiğini fark ettim. Ev içi enstest konusunda okuduklarım, kurbanların anlattıkları genç kadınların, çocukların yaşadıkları olayın bir taciz bir sapkınlık olduğunu bazen çok uzun bir süre anlayamadıkları hakkındaki sözleriydi. Çocukluktan itibaren başlamış bir şey olduğu için bunu normal bir şeymiş gibi yaşıyorlar. Bunun normal bir şey olmadığını fark ettiklerinde ilk başlarda utanç içinde örtüyorlar ve içlerine kapanıyorlar. Depresyonlarını, yaşadıkları sıkıntıları vs. olayla çok ilişkilendirmeden yaşıyorlar, o olayla da aslında o bağlantıyı kurmadan. Çünkü itiraf edildiğinde her şey çökecek, ev çökecek, aile, baba çökecek, kurulmuş bütün düzeni çöktürecek bir şey aslında bunun idraki ve itirafı.



Semih Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*, 2005, Tülin Özen

Fatma Berber: Zeynep'e bir şeyler olmuş, onu anlamaya çalışıyoruz, ne olduğunu bilmiyoruz?

Semih Kaplanoğlu: *Meleğin Düşüşü*'ndeki ana karakter olan Zeynep'i durumu idrak etmiş, içine dönmüş, depresyon içindeyken tanıyoruz. Ve hikâyesini onun ne yaşadığını hiç bilmeden izlemeye başlıyoruz. Her gün metroda, otobüste ya da sokakta, okulda gördüğümüz bir insanı izler gibi, yavaş yavaş saklanan gerçekliğin dehlizlerine doğru iniyoruz. Karakterin tüm öyküsünü bilen, senaryoyu, finali bilen bir oyuncunun olayın ağırlığı altında ezilebileceğini düşündüğüm için o zamanlar henüz yirmilerine girmemiş Tülin Özen'den -yanılmıyorsam ilk filmi ve başrolü- bazı detayları sakladım. Kronolojik çekim sürecinde istedim ki Tülin Özen canlandırdığı Zeynep'in kendinden bile sakladığı, itiraf edemediği sırlarını -senaryonun sırlarını- düşünsün, travmayı içgüdüsel anlamda fark etsin. Zeynep'in anlam veremediği cevabını bir türlü bulamadığı soruları o da sorsun? Ne oluyor bu evde? Kendini ve babası ile ilişkisini, aralarında olup bitmekte olanı, karanlıkta kalanı adım adım fark etsin

bazı aydınlanma anları yaşasın istedim. Baba karakteri de rahmetli Musa Karagöz'ün canlandığı Müfit karakteri de aslında 'Ben ne yapıyorum?' sorusunu sorsun kendine. Müfit alkolik bir baba ve bu tacizler sarhoşluğun içinde meydana geliyor, sonrasında -seyirci ve oyuncu o an sebebini bilmedikleri görmedikleri bir suçun pişmanlığını görüyorlar- ve nedenini merak ediyorlar. Bunları bu hikâye özelinde çok önemli buluyorum. Çekim sürecinde oyunculara hiçbir zaman -Taciz sahnesini çekene kadar- ki aslında karanlıkta açık anlamda görünür olmasa da ne olduğunu sezdiğimiz- o sahnenin varlığı hakkında herhangi bir şey söylemedim. Ama zaten ilerleyen süreçte Tülin Özen karakterin ne yaşamakta olduğunu sezmişti. Bu arada ekip de bana her günün sonunda 'Hocam ne oluyor? Neden bunlar böyleler? Biz ne çekiyoruz? Türünde sorular soruyorlardı... Çünkü bu karakterleri canlandıran hangi oyuncu olursa olsun ister istemez bu hikâyeyi, yaşanan kötücüllüğü büyütecekti, abartacaktı, vücudunun eylemlerini değiştirecekti, birbirlerine bakışları her şeye rağmen var olan masumiyeti, cahilliği yani her şeyi değiştirecekti. O yüzden bu soruyu, bu 'Ne oluyor? Ben ne yapıyorum? Sorun ne?' sorusunu bütün film boyunca herkes hem kendine hem de birbirine sordu hayat gibi aslında... Hayatta ne başımıza gelirse gelsin ne yaşadığımızın kim farkında olabilir tümüyle zaten? Ve sonuçta tüm oyuncular çok iyi bir iş çıkardılar. Baba rolü için o dönem Haluk Bilginer dâhil birçok profesyonel oyuncuya teklifte bulundum, filme davet ettim. Hikâyeyi anlattım. Senaryoyu verdim. Kimse oynamak istemedi. Belki karakterden belki başka sebeplerden bilemiyorum. Bu nedenle hikâyenin tümünü paylaşmama fikri gelişti bende... Hatta hiç tanınmamış ilk defa bir filmde oynayacak kişiler olmalı kararına vardım. Ve ana casting bir iki oyuncu hariç tümüyle amatörödüler. Tülin Özen, Musa Karagöz, Budak Akalın... Onlara bu cesareti gösterdikleri için minnettarım... Tülin Özen sanırım o dönem henüz

bir üniversitenin tiyatro bölümünde son sınıftaydı ya da yeni bitirmişti, çok genç görünüyordu, yüzünde sivilceler vardı ve hala ergenliği devam ediyor gibiydi. Yine *Meleğin Düşüşü*'nde çok önemli bir sanatçı ile çalıştım. Esat Tekant. Kendisi çağdaş Türk resminin önemli sanatçılarından biridir. Esat hem dekor ve hem de kostüm konusunda mükemmel bir iş çıkardı. Filmin atmosferine büyük bir katkı verdi. Özellikle iç mekânların kuruluşu, renkler ve kostüm seçiminde onun fikirlerinden çok faydalandım. Zeynep karakterinin içe dönük, kendini dışa kapatmış ruh halini giysileri ile de desteklemek gerekiyordu. Özellikle final ve final öncesinde Zeynep'in değişimi için...



Semih Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*, 2005

Fatma Berber: Yeşim Ceren Bozoğlu da vardı tabii, bir de bu film özelinde bu kadar isimsiz kişiyi çalıştırma şekliniz nasıldı?

Semih Kaplanoğlu: O oyuncu ama filmdeki kocası rolündeki Selçuk karakteri oyuncu değil. Ses kayıtçısı bir karakter var filmde. Elinde Boom mikrofonuyla kayıt yapıyor Budak Akalın'ın oynadığı Selçuk karakteri. Trafik kazasında ölen kadının Yeşim Ceren Bozoğlu'nun canlandığı

Funda karakterinin kocası. Türkiye’deki TV istasyonlarının teknik altyapısını hazırlayan ekibin önemli ve vazgeçilmez teknisyenlerinden biridir. Ses işini bilir yani: Budak Akalın benim çok sevdiğim bir arkadaşımın yönetmen Belma Baş’ın eşidir. İp ince bir adam, vücudunun duruşu, yüzündeki kırılğan ifade... Caravaggio resimlerindeki El Greco resimlerindeki figürlere benzetirim onu, düşmüş bir aziz için mükemmel bir fizik, bana göre... Uzun süre düşündükten sonra rolü kabul etti. Babayı oynayan rahmetli Musa Karagöz’e gelince. Baba karakteri için benim istediklerim olmayınca bana önerilenleri de ben beğenmeyince uzun süre kimseyi bulamadım. Bu arada hem casting devam ediyor hem de Moda’da bulduğumuz metruk binada kurduğumuz stüdyo/seti hazırlıyorduk. Mekanın duvarlarının özel bir teknikle boyanması gerekiyordu filmin yapım sorumlusu Berna Akpınar -Şehnaz Tango’da asistanımdı- Musa Karagöz’ü bu iş için getirdi. Kendisi uzun süredir zaten setlerde çalışan, ne yaptığımızı bilen dost canlısı harika bir insandı. Onu görür görmez babayı yani Müfit’i canlandıracak karakteri bulduğumu anlamıştım şimdi onu daha önce hiç deneyimi olmadığı oyunculuga ve herkesin geri çevirdiği role ikna etmem gerekiyordu. Filmi izleyenler bilirler müthiş bir ifadesi vardır. Doğal ifadesiydi o Musa Karagöz’ün. Bizim sinemamızın kötü adamlarına, Erol Taş, İhsan Gedik gibi onların anonimleşmiş yüz ifadelerine çok benzer bir ifadesi vardı. Beni kırmadı ve bu zor meşakkatli işi kabul etti. Mükemmel bir şekilde çalıştık. Burada bütün sır oyuncunun ya da rolü canlandıran insanın yani Musa’nın ya da Budak’ın veya Tülin’in içinde zaten yatmakta olan “karakteri” uyandırmakta. Oyuncunun naturasını, vücudunu, eylemselliğini yeni bir zaman karaktere uygun ritim-tempo boyutuna taşıyabilmekte. Bu sanırım işimizdeki en zor uğraşlardan biri. Oyuncuya bir karakter için yeni bir vücut zamanı ve ritim inşa etmek. Bu tek başına yapılacak bir şey değil. Ama bir yönetmen bir figürden yani oyuncudan ne

istediğini onda neyi aradığını iyi bilmeli. O zaman gözünüz ve dimağınızın radarına ‘insan’ giriyor ve amatör profesyonel fark etmez o insan üzerinden istediğiniz duyguyu elde edebiliyorsunuz...

“Babam sanata özellikle fotoğraf ve sinemaya çok meraklıydı, benim sinema ile kurduğum bağ aslında babamla kurduğum bağla çok ilgili. Onun bana hediyesidir diyebilirim sinema.”

“Güzelliği öğretti bana babam, bugün anlıyorum.”

“Rahmetli Erol Akyavaş, bana bambaşka bir ufku gösterdi.”

Fatma Berber: Şiir, çağdaş sanat gibi sanatın pek çok dalıyla ilgilendiniz. Esinlendiğiniz ressamlar da vardır mutlaka. Çünkü bazı filmlerinizi bir tabloya bakar gibi izlenim uyandırıyor. Vermeer’in gündelik kadınları ve Balthus’un kendini arayan genç kızları sadece tematik olarak değil de ışık kullanımı vs. bu filmi nasıl etkiledi?

Semih Kaplanoğlu: Balthus, benim hem resimleriyle hem de hayat hikâyesiyle çok etkilendiğim bir ressam... Şöyle oluyor aslında filmleri yazarken ya da düşünürken tablolara bakmıyorum. Ben hayatım boyunca hep tablolara baktım. Babam, Nejat Kaplanoğlu, beni dokuz yaşındayken dünyanın en önemli müzelerine, galerine götürdü. Floransa’da Uffizzi, Galleria Palatina, Paris’te Louvre, Rodin, Monet müzeleri, Amsterdam’da Rijk... Daha o yaşımda Rönesans’ın neredeyse bütün orijinal resimlerini gördüm. Babam sanata özellikle fotoğraf ve sinemaya çok meraklıydı, benim sinema ile kurduğum bağ aslında babamla kurduğum bağla çok ilgili. Onun bana hediyesidir diyebilirim sinema. Özel olarak gezdirdi belki bilinçli belki bilinçsiz ama beni yetiştirdi. Floransa’da, Roma’da, Paris’te bu resim şudur hikâyesi böyledir, ressamı şudur. Anlatarak yavaş yavaş. Mesela hiç unutamadığım şey Michelangelo’nun ‘Davut Heykeli’ mesela onu görünce çok

etkilendiğimi hatırlıyorum unutamadığım anlardan biridir. Güzelliği öğretti bana babam, bugün anlıyorum. Sonra bu devam etti resimle ilgim. Hâlâ elime büyüteç alıp içine kadar girerek bakarım resimlere. Plastik sanatlarla özellikle çağdaş sanatla çok haşır neşir olduğum dönemler de oldu. 80'li yılların ortasından itibaren Türkiye'de kavramsal sanat, konseptüel sanatla ilgili işler yapılmaya başlanmıştı. Sarkis örneğin bunların arasında önemli bir sanatçıdır. Onunla yaptığım röportajdan çağdaş sanat ve mekân kavramları hakkında pek çok şey öğrendiğimi hatırlıyorum. Ayşe Erkmen-Bülent Erkmen, Füsun Onur, Canan Beykal, Serhat Kiraz, Cengiz Çekil... O dönemde de Yapı Kredi'nin 'Sanat Dünyamız' diye bir dergisi vardı. Orası için ve Gergedan, Argos dergileri için plastik sanatlar ile ve sinema ilgili onlarca röportaj yaptım, bir tür eleştiri yazıları, sergi katalogları yazdım. İstanbul Bienali, İstanbul Film Festivali kadar önemlidir benim için. Bienal sayesinde Daniel Buren, Soli Levitt, Richard Long, Beuys, Kunellis gibi sanatçıları tanımak onlarla sohbet etmek mümkün oldu. Rahmetli Erol Akyavaş'ı da bu sayede tanımıştım. O bana bambaşka bir ufku gösterdi. Erol Akyavaş'ı da hocalarımın sayabilirim. Çok kısa ama çok yakın olduğumuz bir dönem oldu. O da bana bizim geleneğimizle, çağdaş sanatın ya da plastik sanatların ilişkisi üzerine çok yoğun bir eğitim verdi. Hayatımdaki önemli dönüm noktalarından biridir Akyavaş'ı eserini, düşüncelerini, çabasını tanımış olmak. Sonra keşfettik ki babamla aynı sınıfa gidiyorlarmış, Saint-Joseph'de o dönem ortaokulda. Resimle ilişkim böyledir. Çok özel kitaplar vardır çıkmış bir daha çıkmamış mesela. Size göstereyim bir tane, çok özel bir baskı. Geçen yıl Fransa'da bir müzayedede buldum. Baskı özel bir baskı bir daha da hiç basılmamış. Bu mesela o dönem Pre- Rönesans, Rönesans önü, başı beni her zaman çok etkiler. Renkler açısından, oradaki hikâyeleri ele alışı bakımından çok etkiler. Çünkü sonuçta onlar hep Hz. İsa ve İncillerde geçen menakıpları anlatıyorlar resimlerde. Çok iyi bir baskı, pelür kâğıda basmışlar, özel bir

baskı o. Çok zor bulunan bir şey.

“Bir filmde istediğimiz yere varabilmek, sonucu alabilmek, o bakışı, o ifadeyi o duyguyu ancak hikâyenin gerektirdiği ışık düzeniyle anlatabilirsiniz. Hepsi o ışığın içinde.”

“Işık bilgim resimle olan tutkulu bir ilişkiden kaynaklanıyor.”

“Meleğin Düşüşü, mesleğin neredeyse tüm inceliklerini öğrendiğim bir film oldu benim için.”



Semih Kaplanoğlu, *Meleğin Düşüşü*, 2005 (Film Setinden)

Fatma Berber: Rembrandt tabloları da mesela hep söylenir görüntü yönetmenleri için iyi bir ışık referansı.

Semih Kaplanoğlu: Renk, bir de renklerin duyguları. Tabii bir de hikâyeler var işin içinde aslında. Baktığınız zaman hepsi bir tür hikâye anlatıyor ve hikâyeyi nasıl anlatıyor? Mesela şimdi şeyi okuyorum. Bir biyografi çıkmış ‘Caravaggio’ biyografisi. O kadar ilginç ayrıntılar var ki Caravaggio’nun hayatı ile ilgili gerçekten çok enteresan. *Meleğin Düşüşü*’ne gelirse yeniden ressam Vermeer, filmin renk skalasının meydana getirilmesinde önemli bir sanatçı. Filmin iç mekân ışığı ve pencerelerden gelen gün ışığı Vermeer renkleri ve atmosferi oluşturmak için çok çaba sarf ettik. Bugün filmi düşününce bu konuda yani film için hazırladığımız atmosferi

görsel anlamda yansıtmak için çok zorlandığımı hatırlıyorum. Maalesef görüntü yönetmeni Eyüp Boz'la filmin ışığı konusunda bir türlü anlaşamadık. O bu atmosferi çok ve parçalı ışık kullanarak elde etmek istiyordu. Ben yöntemden çok sonuca bakıyordum. Çok ışık kullanabilirsin ama sonuçta gördüğümüz dünya filmin ruhunu taşıyor mu? İlk günden itibaren hemen her planda tartışmaya başladık. 35 mm çekiyorduk ve laboratuvarından gelecek sonuçları hemen o an görmek imkânsızdı. Film yıkandıktan sonra perdede gördüğüm atmosferik duygu benim için tam bir hayal kırıklığıydı. Özetle ilk çektiğimiz yedi günlük çekimi hiç tereddüt etmeden çöpe attım. Kendime bir spot metre ve pozometre aldım, kameranın yanına geldim ve bütün ışık değerlerini vermeye başladım. Ve hemen her planda şu tartışmayı yaşadım. 'Bu çıkmaz, bu görüntüde detay yok siyah olur, bundan hiçbir şey göremeyiz.' 'Hayır, görürüz.' Bir daha, bir daha. Bu böyle devam etti. Her gün akşama laboratuvara gittim, çektiğim sahneleri yıkattım orada oturup tek tek baktım o zaman çünkü dijital yok, filmler yıkanıyor negatifler, pozitiflere basılıyor. Pozitiften bakıyoruz ki bu nasıl olmuş, ne görüyoruz? Her akşam setten sonra oraya gittim, ışıkları, renklerini kontrol ettim, çıktım. Görüntü yönetmeninin iddia ettiği, çıkmaz dediği şeylerin çıkmakta olduğunu gördüm. Belli kimyasalları banyoda farklı derecelerde, farklı ısılarda kullandığınızda istediğimiz renkler ve sonuçları alabileceğinizi gördüm, tecrübe ettim. Bu konuda öğretmenim ve beni de cesur olmaya teşvik eden Sinefekt stüdyolarının unutulmaz şefi rahmetli, nur içinde yatsın Yusuf Özbek oldu. Böylece filmin ihtiyacı olan ışık değerlerini en doğru değeri vermeyi öğrendim. Fotoğraf bilgim ve o dönem laboratuvarlarda filmin pozitif baskısı üzerinde denediğimiz bleach-bypass yöntemi de en açık diyaframla çektiğimiz görüntülerdeki olası defoları ortadan kaldırıyordu. O dönem sadece çekim teknikleri ile ilgili değil laboratuvaradaki kimyasal süreçleri de bilmemiz gerekiyordu

ki istediğimiz gibi renk ve ışık yani filminize özgün bir ruh ve atmosfer yaratabilesiniz. Görüntü yönetmenimiz Eyüp Boz *Meleğin Düşüşü* ile İstanbul Film Festivalinde en iyi görüntü yönetmeni ödülünü kazandı. *Meleğin Düşüşü*'nün böyle de bir hikâyesi vardır. Her yönden benim için çok öğretici bir film oldu. Hem oyuncu yönetimi hem yapımcılık açısından çok şey öğrendim. Bir filmde istediğimiz yere varabilmek, sonucu alabilmek, o bakışı, o ifadeyi o duyguyu ancak hikâyenin gerektirdiği ışık düzeniyle anlatabilirsiniz. Hepsi o ışığın içinde. Bizde ışık tasarımı pek düşünülen bir şey değil. Sanat yönetmeninin, yönetmenin, görüntü yönetmeninin ahenk içinde çalışmasıyla olabilecek bir şey. Yönetmenin kararlarına saygı duyulması gerekiyor... Her şey tüm bileşenler yönetmenin dünyasına hizmet edecek. Yani hem renkler hem oyunculuk hem ifade hem hikâyenin akışı hem o oyuncunun zamanı kullanması, ritmi duruşu vs. bu ses tasarımına, kurguya kadar böyle olması gereken bir durum. İstenilen ahengi yaratabilmek çok kolay olmadı. Sektör bugün de türlü alışkanlıklar yaratıyor. Ezberler ve klişeler. Bunları kırmayı göze almayanlarla yola çıktığınız zaman işler herkes için zor oluyor. Zor ama mesleğin neredeyse tüm inceliklerini öğrendiğim bir film oldu benim için. Vazgeçmemek, irade ortaya koymak, ne istediğini bilerek çalışmak ve herkesin kuşku duyduğu bir anda tek başına kaldığınızda sezgilerinize güvenmek ve inatla devam etmek...

Fatma Berber: Siz görüntü yönetmenliğinden geldiğiniz için belki de bu kadar konuya çok hâkimsiniz.

Semih Kaplanoğlu: Bazı belgesellerde kısa süre kamera asistanlığı yaptım. Işık bilgim ise resimle olan tutkulu bir ilişkiden kaynaklanıyor. *Meleğin Düşüşü*'nde bir de şöyle bir sorun yaşadık. Zeynep'in aynı otelde çalıştıkları genç bir arkadaşı vardı biliyorsunuz. Bu oyuncu için Boğaziçili genç bir tiyatrocu ile deneme çekimleri sonrasında el sıkışmıştık. Filmin finaline doğru bu genç arkadaşın sahnelerini çekmeye

başladık. O oyuncuyla yaklaşık bir hafta çalıştık. İşler çok iyi gitmedi. Hele son sahnede o yan yana oturdukları sahnede bir türlü istediğim oyunu alamıyordum. Birkaç gün ekstra çekim yaptık ama her defasında daha da kötü oldu. Sonunda onunla yaptığımız 5-6 günlük çekimi çöpe attım ve yeni bir oyuncu arayışına başladım. Bir süre sonra amatör bir gençle Engin Doğan'la Mustafa karakterinin tüm sahnelerini yeni baştan çektim.

Eğer filmin yapımcısı ben olmasaydım; bütün bunlar mümkün olamazdı. Bu ek çekimlerin masrafını yönetmenliğimden, senaristliğimden ve yapımcılığımдан almam gereken ücreti filme yatırarak karşıladım. Yani şu anlamda bunları söylüyorum; bazen her şey istediğiniz gibi ilerlemeyebiliyor. O yüzden yapımcı olmak avantajlı bir ayrıcalık. Herhangi bir yapımcı bana; 'Bir hafta çekmişsin, son sahnede oynayamıyor, oynat işte artık ne yaparsan yap' derdi. Ama ben üç gün üst üste çekip de olmadığını görünce -bir hafta dediğiniz ciddi bir para- ve masrafa rağmen yeniden çekim yapabilmeyi göze aldım. Tıpkı görüntü yönetmeninin beğenmediğim çekimlerini atıp yeniden çekebilmem gibi. Bu kararları vermek gerekiyor bazen.

Fatma Berber: *Meleğin Düşüşü*'nde içerisi karanlık ve kasvetli biçimlendirilmiş; dışarısı ise daha aydınlık. Sanki tekinsizlik, tehlike içerde ama dışarısı daha güvenli bir alanmış hissi veriliyor. Mekân seçimini nasıl yaptınız?

Semih Kaplanoğlu: Tabii, o ev Moda'da eski bir evdi. Özellikle de ışık konusunda yeni bir yapı kurduk. Duvar dokuları, renkler koyu, karanlık, tekinsiz, huzursuz edici bir yapıyı ışıkla sağladık. O evi biz yeniden yaptık aslında. Dört duvar bir şeydi. Mutfağını, odalarını, eşyalarını biz kurduk. Yıkılmak üzere olan bir yerdi. Hatta öyle dokulu perdeler kullandık ki o evi tasarlarken yeniden bir ruh kattık.

“Yeniden bir doğum anı olarak çekmiştim o finali...”

Fatma Berber: Yine filmin son sahnesinde Zeynep çırlı-çıplak şehre bakıyor balkondan atladı mı bilmiyoruz. Yoksa başka bir boyuta mı geçti, masumiyetini mi yitirdi; kıyafetleri gibi zihnini mi soydu, soyut bir çıplaklık mıydı bilemiyoruz. Yani özgürleşti mi? Filmin sonu açık uçlu bırakılmış ve çok sarsıcı bir son. Bu son hakkında bugün ne demek istersiniz?

Semih Kaplanoğlu: O bir meydan okumaydı şehre, hayata, dünyaya karşı ve yeniden giyinmenin tekrar ilk adımı gibi aslında eskiyi çıkartıp. Bir de dikkat edersiniz tam karşıda Galata Kulesi duruyor. O çok maskülen yani bir fallus gibi bir şey orda bir yandan da. Ona bir meydan okuyuş aslında ve o manzaranın o perspektifin görüldüğü evi, pencereyi, balkonu yani o evi ben çok aradım o sahneyi çekebilmek için. Yeniden bir doğum anı olarak çekmiştim finali... Orada Bunuel’e de bir selam var... Tristana’ya... Bunuel, etkilendiğim yönetmenlerden bir tanesidir bu arada. Literal/edebi bir etkilenmeden ziyade sinema benim için bir tür ayağımı bastığım yer, referanslarım sinemadan gelir... Dostoyevski, Çehov filan değil. Düpedüz sinema.

“Literal/edebi bir etkilenmeden ziyade sinema benim için bir tür ayağımı bastığım yer, referanslarım sinemadan gelir.”

“Sinemadahikâyegeçektendekurtulunması gereken bir şey.”

“Nasıl bir ressam, resmini en sonda siz görürsünüz kimse onu bilmez ya da bir heykeltıraşın heykelini atölyeden çıkmadan göremezseniz sinema da bence böyle bir şey daha doğrusu böyle olması gereken bir şey.”

Fatma Berber: Konuyu açtığınız yerden devam etmek için söylüyorum. Filmler, hikaye anlatıcılığıyla yani yazarlık duygusuyla anlatılmalı mı? Yazar için kelimeler müzisyen için sesler ama yönetmen için bunlarla beraber görüntüler önemli sanki. Sinemayı sinemayla anlatmayı biraz açarak;

sinemada hikâyeden kurtulmalı mıyız?

Semih Kaplanoğlu: Sinemada hikâye gerçekten de kurtulunması gereken bir şey. Onu yani hikâyeyi sinemanın araçlarıyla ortadan kaldıramazsanız her yerinden edebiyatın sırtıttığı bir şey olur. Hikâye bir filmin içinde ancak ışık kadar değerli bir şey. Benim için öyle gerçekten. Hikâye evet, hikâye mutlaka olmalı. Finansını sağlamak için birilerine bir şeyler okutmanız gerekiyor. Oyuncular bir şey okuyacaklar. Ama o benim için çok kabuk, çok dışta kalan, dış bir şey benim için... Mesela bir türlü cesaret edemediğim bir şey var hayatımda: Kamerayı elime alıp küçük bir ekip kurup belki bir sene, iki sene boyunca senaryo ile falan uğraşmadan sadece bir duygunun ya da sadece bir görüntünün etrafında bir şey kurmak, bir sesin bile olabilir ya da bir portrenin olabilir. O mesela hep aklımda olan, düşündüğüm ama bir türlü gerçekleştireme olanağı bulamadığım bir şey. Erice'nin *Ayva Ağacı'nın Işığı* filmi ya da Sokurov'un *Anne Oğul*, Tarkovski'nin *Ayna* filmleri... Bu filmler hikâyeden, edebiyattan arındırılmış saf filmlerdir.

Senaryo yazmaya daha doğrusu belli ölçekler belli kalıplar doğrultusunda yazmaya mecbur bırakılıyoruz. Ve yazdığınız şeyi iletişime sokuyorsunuz. Halbuki iletişime sokacağınız şey sonunda ortaya çıkacak olan şey ve orada birçok etken ne bileyim bir foncu, bir televizyon editörü ya da bir finansör, ya da bir oyuncu daha beteri menajer fikirler üretmeye başlıyorlar onunla ilgili, düşünmeye başlıyorlar, yorumlamaya başlıyorlar. Nasıl bir ressam, resmini en sonda siz görürsünüz kimse onu bilmez ya da bir heykeltıraşın heykelini atölyeden çıkmadan göremezseniz sinema da bence böyle bir şey daha doğrusu böyle olması gereken bir şey. Ama bugün artık böyle bir şey asla değil. O yüzden saf sinemanın bugün bence tedavülden kalktığı bir noktada bulunduğumuzu düşünüyorum. Yani nasıl klasik müzik artık üretilmiyor yani bir Bach, Mozart yoksa bence sinema da bugün artık yavaş

yavaş miadını dolduran bir şeye dönüştü. Sanat olarak söylüyorum. Yoksa *Titan* gibi post-marvel filmler devam edecek...

Fatma Berber: Belki de hiçbir duygu tam anlamıyla verilemez hiçbir zaman. Yazarken de bir süre sonra yabancılaşırsınız çünkü yaşadığınız şey ile aranızda mesafe girmiştir; yani hissedilen şey ancak yaşanabilir. Ona daha sonra çok dışardan baktığınızda belki başka bir şeye dönüşebilir. Şiirden anlamayıp ondan etkilenmek gibi. Çünkü o çarpar, etkiler. O yüzden yazmak bence rasyonaliteyi de koyduğunuz için ve kendimize ve olaylara yabancılaşarak baktığımız için o çarpma etkisini de azaltan bir şey olabilir.

Semih Kaplanoğlu: Azaltıyor doğru. Mesela orada diyorsunuz ki bir evden bahsediyorsunuz, ‘Adam eve girer’. Hangi eve girer, nasıl bir yer, beton? Ahşap? Işığı ne renk, hangi mevsim, hangi saat, nasıl bir ruh hali? Bütün bunlar sonra olacak olan şeyler ama siz bir senaryo okuyorsunuz orada, ‘Adam eve girer.’ İyi de aslında hiçbir şey demek değil. Ama filmi film yapan yukarıdaki soruların cevapları yoksa hikâye değil... Ne bileyim üstünde yağmur yağmıştır, mevsim nedir, kıyafeti nedir, bunların hepsi aslında bir filmin olmazsa olmaz duygu elemanları. Siz onları gördüğünüz zaman sizin hayatınızdaki o nesnelere dair, görüntülere dair, ışıklara dair sizin sahip olduğunuz bütün duyumsal bellek hareket ediyor. Ve siz ona bir mana yüklemeye başlıyorsunuz. Bir duygu ya da ne bileyim işte çınar ağacının altında duran bir adamla, söğüt ağacının altında duran bir adam ya da yapraksız, kurumuş bir ağacın altında duran bir adam bile çok fark ettirir. Çünkü ona o gözle bakarsınız. O çerçeveye içindeki her şey size bir mana yükler aslında ve sizin belleğinizi harekete geçirir. Sinema bir bakıma hafıza sanatıdır da.

Fatma Berber: *Meleğin Düşüşü*’nde ve *Bal, Yumurta*’da da gördüğümüz bir sahne var. Mum ışığı ve elma soyma sahnesi. Özel bir anlamı var mı, aşırı yorumlamadan kaçmak

için soruyorum.

Semih Kaplanoğlu: Elektrik ışığı yani lambalar, ampuller bizi çevremizle ilişkimizde çok aydınlık tutan bir şey. Hâlbuki mum sadece kendi etrafına ışık veren ve karanlığı resmeden bir şey. Mum aslında karanlığı resmediyor, ışığın, aydınlığın karanlık karşısındaki güçsüzlüğünü... Çünkü içindeki aydınlık ama etrafı çok daha karanlık. O yüzden bir duygunun ya da bir ruh halinin ya da bir sıkışmışlığın en güçlü verilebileceği şeylerden bir tanesi, insanın içe dönüşü gibi aslında bir şey. Ben o anlamda kullandım hem *Yumurta*'da hem burada. Elma soyma sahnesi de aslında yine görsel bir dünyadan gelen bir şey. Yasujiro Ozu'nun *Geç Gelen Bahar* filminin etkisi de diyebilirim. O filmde bir türlü evlenemeyen bir kız var, anne ölmüş. Kız babasını öyle çok seviyor ki ondan bir türlü ayrılamıyor. Baba da onun bir an evvel evden gitmesi ve kendi hayatını kurması için başka bir kadınla evleneceğini ima eden bir oyun kuruyor yani baba kendince böyle bir çözüm buluyor. Kız babasının başka bir kadınla yeni bir hayat kuracağının işaretini aldığı anda kıskançlık krizine giriyor ve babasının hayatından çekilmesi gerektiğini anlıyor. Ve bir süre sonra evlenip kendi evine gidiyor. Muhteşem bir evden ayrılış sahnesi vardır. Kızın gelinliği, babanın tebessümü... Filmin sonunda yaşlı baba evde tek başına kalıyor ve son planda yavaşça bir elmayı soymaya başlıyor. O elma soyma planı Ozu'dan bana kalan bir şey... *Geç Kalmış Bahar ile Meleğin Düşüşü* arasında insanlık halleri bağlamında görünmez bağlar vardır...

“Bence hatırlamak soyutlamaktır. Ve de tabii ki soyutlanmaktır da. Çünkü hiçbir zaman hatırladığınızdan emin olamazsınız, Tamamını hatırlayamazsınız, zamanla o değişir, evrilir...”



Semih Kaplanoğlu, *Yumurta*, 2007 (Film Setinden)

Fatma Berber: Maneviyata da gönderme yaptığınız için başka âlemleri de filmin zamanına çerçeveye taşıyorsunuz. Bunu yaparken metafor bombardımanıyla eklektik parçalar-

la anlatmayıp diğer yandan gerçekçi adımlarla o sembolleri soyutlaştırıyorsunuz. Ve her şey bir yerde Kazimir Maleviç'in siyah çerçevesi gibi hiçliğe, uçsuz bucaksız çöle çekiliyor. Dolayısıyla katman katman bir yolculuğun içinde sınırları net olmayan metaforların teyellenmediği damıtıldığı bir evrenin içine dalıyoruz. Mondrian tabloları gibi figürleri kaldırıp hakikati izliyoruz. Karadeniz ve Ege'ye dair yerel kodlarımız; çay, Ege'nin kadınları, Tire'deki Roma Hamamı, mitolojik arka planı olan ağızdan yılan çıkarma ritüeli, ekolojik dengeye gönderme, arıların yokluğu, eğitim sistemine karşı eleştiri gibi hem yerel kültüre dair güzel detaylar hem de sosyolojik ve ekolojik birtakım göndermeler var. Diğer yandan da hayatı okumaya çalışan, Kuran-ı Kerim'in ilk ayetine gönderme, Hz. Yusuf'un zindanı gibi Yusuf'un da kendi içinde kendi kuyusundaki arayışı, miraç sahnesi, İslam'da suretin olması gibi soyut tasvirlerle dönüşüyor. Suskunluk da başka bir şeye dönüşüyor, kekeme Yusuf sonra içine kapanan bir Yusuf oluyor. Filmin bir ayağı gerçekler, yerel kültür diğer ayağı uçsuz bucaksız bir çöl... Ve apaçık bir hakikatle başa bırakıyorsunuz. Bizi tinsel alana davet ediyorsunuz. Bilmiyorum aşırı yoruma mı kaçıyor söylediklerim? Bir fikri böyle katmanlarla hiçe çekmek soyutlamak damıtmak çok zorlu bir süreç değil mi? Biraz bize üçlemenin soyutlamaya dönüşürken nasıl bir yolculuk olduğundan bahsedebilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Maleviç'i çok severim. Benim ana fikrim şuydu, hayatın kaynağına doğru, hayatın başladığı, anıların filizlendiği yere doğru bir iz sürmek, gitmek, çocukluğun ve gençliğin bir şairdeki hallerini keşfetmek. Ve o keşfi yaparken de bir sanatçının, şairin dünyasına iç-erinden bakmak. Ve belleğin, hatıraların, anıların tasvir ettiği ama bir yere bağlanmadığı yani bir yere tam olarak işaret etmediği ama bağlantılarını ancak izleyenin kurabileceği bir matematik. Belleğin matematiği, belleğin dört işlemi,

formülleri. Bence hatırlamak soyutlamaktır. Ve de tabi ki soyutlanmaktadır da. Çünkü hiçbir zaman hatırladığınızdan emin olamazsınız, Tamamını hatırlayamazsınız, zamanla o değişir, evrilir... Yaşadıkça anılar ve bellek yeni, bambaşka bir hakikat kurgular. Buna sanat diyebilir miyiz? Ben istedim ki Yusuf adında biri, bir şair bir şey hatırlıyor olsun, hatırlamaya çalışıyor olsun, hatırlasın. Bütün üç film de bu yolculuğun hikâyesi olsun. Yani biri hatırlayarak geriye doğru gitsin. Ve bu hatırlama öyle olsun ki hepimizi hatırlamaya davet etsin.

Fatma Berber: Kolektif bir rüyaya da davet ediyor aslında bir yerde de biz de aynı rüyayı, aynı hafızayı yaşıyoruz...

Semih Kaplanoğlu: Evet bir manada. Ve aslında artık olmayan şehirlerin, kasabaların, olmayan hayatlarımızın da bir hatırlaması aslında. Bu nedenle de müphemliklerle dolu. Kaybettiğimiz, bıraktığımız, geride kalan ama unutamadığımız ve hatırlarken de aslında bir tür yoksunlukta yaşadığımız yani bugünden baktığımızda ama bir rüya gibi tümüne de hâkim olmadığımız... Senaryoları yazarken üç senaryoyu birden aslında üçünü birden birlikte düşünerek, kurguladım ve yazdım. *Yumurta*'yı yazarken, *Süt*'ten bazı sahneler koymaya başladım. Bunun üçü de organik bir şekilde bir araya geldiler. Ama istedim ki mesela bir dizi gibi tek bir adamın bir hikâyesine ait olmasın. Üç Yusuf olsun, birçok insan olsun burada, o yüzden de hepimizi ilgilendirsın, anonimleşebildiği kadar anonimleşsin istedim. Tabii üç filmi birden çekebilir miyim, üçünü birden yapabilir miyim, aynı anda hepsi birden çekilebilir miyim diye düşünmedim değil, bu imkânım olsaydı belki de çok daha farklı bir yapı kurulabilirdi. Ama böyle bir imkânım olmadı. Aslında olabilseydi buradaki geçişleri sonra denedim bunu yapmayı ama olmadı. Çünkü ne bileyim bazı karakterleri, bazı filmlerin içine yerleştirdim gene var aslında mesela *Yumurta*'da Tülin Özen'nin canlandığı karakter Yusuf'un sahaf dükkânına geliyor ama o *Bal*'da Yusuf'un

annesi... İmgesel ve ikonik anlamda bu geçişkenliği ve bu ilişkilendirmeleri kurmaya çalıştım. Bu iç katmanları görünür ya da hissedilir kılmaya çabaladım. Orada bir türlü aslında birçok iç katmanlar var. *Bal'*daki, çocuğun dili çözülsün diye götürdükleri dua okuyan adam aslında *Süt'*de suyu arayan adam gibi birtakım bağlantılar var. Ama aynı zamanda öyle istedim ki bu bağlantılar çok belirgin olmasın. Kör gözün parmağı, bak o orada, bu burada, şudur, budur film yazmasın yani söylemesin bize oradan ilhistirmesin. Ancak anılar müphemdir çünkü bazı şeyleri belleğimiz hatırlatır. Mesela birisini görürsün, 'Aa bu benim okuldaki öğretmenime benziyor' dersin bunun gibi mesela.

Fatma Berber: Çağrışımlar var tabii...

Semih Kaplanoğlu: Evet açık uçlu ve altı çizilmemiş çağrışımlar. Çağrışımlar bulmacalar gibidir. Hakikati tamamlamaya çalışmak gibi... Tam hatırlamayız, hayal gücü tamamlar... Orada hayal gücü devreye girer... Bu o mudur, değil midir bu müphemliği, bu belirsizliği aslında ve bir tür bir şeyin gerçeğin biraz üstünde yüzen ya da altında yüzen dünyayı gördüklerimizden görmediklerimizi merak edelim gibi bir düşünce izi üstenden hareket ettim. Şair yaptım çünkü bu tür duyguları, bu tür ilişkileri kurabilecek şey o aslında kelimelelerin, görüntülerin ve eşyanın gizlediklerini anlama çabası içinde olmak...



Semih Kaplanoğlu, *Yumurta*, 2007

“Ben aklım ve kalbim ermeye başlayıp da sanatı, sinema düşünmeye başladığımda ister istemez ‘zamanı’ da düşünmeye başladım.”

“İçinde olduğumuz kozmik zamanın bir varlık olduğunu düşünüyorum ve biz o varlığın içinde yüzmekteyken bunu nasıl sinemada aktarabiliriz, zamanı nasıl hissettirebiliriz?”



Semih Kaplanoğlu, *Yumurta*, 2007

Fatma Berber: Tam hatırlamamak, yorumlamak ve de çağrışımlardan bahsettiniz. Süt filminde bir yerde daktilo sesi annenin sesini bastırıyordu. Zaman kullanımı da bu çağrışımlara eşlik ediyor sanki. Filmlerinizde zaman lineer ilerlemiyor yani Aristoteles gibi çizgisel değil; anlardan katmanlardan oluşuyor, gelecek, geçmiş, şimdi bir arada, daha döngüsel Bergsoncu bir çizgide takip ediyoruz. Öyle ki zamanı görüyoruz filmde. Zaman, içimizden geçiyor; hatta geçmek bilmiyor. Zaman bizi durduruyor, üzerine uzun uzun düşünüyoruz. Elbette çokça konuşmuşsunuzdur *Yumurta* filminde annenin uzun yürüyüşü ve çerçeveden çıkışı üzerine. Yine *Yumurta*'da şehir sahnesi sahaftaki sahneler hızlı akıyor; kırsaldaki zaman uzun uzun sabit planlarla kuruluyor; bizi de düşündürtüyor. Yani görünmeyen çerçevenin dışında kalanlarla devam ediyoruz. Görüntü yardımıyla sonsuzluğu yakalıyoruz. Buradan hareketle zamanın katman katman örülüşü onu filmlerinizle görmemizi sağlayan zaman kullanımınızı açar mısınız?

Semih Kaplanoğlu: Sinema bana göre görüntüden çok zaman inşası. Bir tür zaman mimarisi gibi aslında. Yani bel-
lekle ilgili. Zaman dediğinizde bellek devreye giriyor ister istemez. Elbette mensup olduğumuz kültür, içine doğduğumuz milletin, insanlığın 'varlık'la ilgili metafizik, kozmik değerleri de zamanla olan ilişkimizi belirliyor olabilir. Ben aklım ve kalbim ermeye başlayıp da sanatı, sinemayı düşünmeye başladığımda ister istemez 'zamanı' da düşünmeye başladım. Bize ait bir zaman tasavvurunu yani 'Ebedi ve ezeli zamanı diyelim nasıl aktarabiliriz?' İçinde olduğumuz kozmik zamanın bir varlık olduğunu düşünüyorum ve biz o varlığın içinde yaşamakta bu nasıl sinemada aktarabiliriz, zamanı nasıl hissettirebiliriz? Her an yaratılan ve ölmekte olan, ölmekte olan ve yaratılan bir döngünün içinde devam ediyoruz. Öleceğini bilen, zamanının dolduğunu gören, geçip giden zamana karşı tefekkür eden, nerden gelip nereye gittiğini merak eden tek canlı insan. Bütün bunları dikkate almadan

zamanla ölçülen bir sanat dalı olan sinema nasıl yapılabilir? Bir planın süresine neye göre karar veriyoruz? Neden şu plan 5 saniye de öbürü 30 saniye ya da 9 dakika? Bu soruları nasıl cevapladığınıza göre filmler yaparsınız... Şimdi sonsuzluk manası anlamında baktığımızda sonluluk varmış gibi ama aslında bizim hatırladığımız kadar bir zaman var oluyor. O zaman tıpkı müzik gibi aslında müziği yapar gibi film yapmak mevzuu devreye giriyor.

Fatma Berber: Evet, o içimizde devam ediyor çünkü. Bir müzik gibi ya da bir şiir, bir eser sizi etkilemişse o içerde bir şekilde sizinle birlikte yolculuğunu dönüştürerek de olsa sürdürüyor.

Semih Kaplanoğlu: O devam edişi verecek olan, devam edişi özellikle oturup matematik olarak hesaplamanız çok zor. Ama zaman duygusunu eğer devreye sokarsanız, bu doğrudan insanın var/yok-oluşuyla ilgili ve çok önemli bir mesele... Sonunda ölüm var, ölümden sonra ne var? Ya doğumdan önce? Üç saat önce yaşadığın her şey gerimizde büyük bir ceset ordusu var aslında geçip gittiğimiz.

Fatma Berber: Bedenin değil sadece duyguların, güzelliğin, gençliğin, düşüncelerin pek çok şeyin ölümü mü kastettiğiniz?

Semih Kaplanoğlu: Evet, duyguların, ilişkilerin, düşüncelerin, sözlerin, her şeyin. Şimdi o buraya sirayet etmiyor mu aslında? Şu ana sirayet ediyor. Biz bütün bunların toplamı olarak buradayız. Bu da zamanla alakalı bir şey. O yüzden zamanı hissettirmek ve zamanın üstünde hareket etmek hele ki sinema gibi aslında zamanla uğraşan bir iş, müzik de öyle o da zamanla alakalı bir şey. Çünkü her şeyin bir ölçüsü var müzikte de. Biliyoruz ki konçerto şu kadar dakika ölçüyoruz. *Yumurta*'nın ilk planına gelirim: Bir kadın şuradan şuraya yürür. O yürüyüşte ölüme gidişi anlatabilir miyim, doğumu ve ölümü anlatabilir miyim diye düşündüm. Bir yürüyüşün

içinde anlatabilir miyim? Bu mesela bir problematik. ‘Onu anlatacağın yer nasıl bir yer olmalı, orada ışık nasıl olmalı, günün hangi saatinde olmalı, nasıl gelmeli, nasıl gitmeli, geride ne görünmeli?’ gibi bütün her sahne için aslında bunu düşünerek, arayarak, o üçlemenin açılışı, proloğu oluştu, o şekilde oluştu. Çok komik bir şey söylüyorum gülüp geçecekleri bu işlerle uğraşan insanların ama hissettiğim şey de o benim. Dijitalde bir düğmeye basıp bıraktığımızda o saatlerce akıp gidebilir ama filmde öyle bir şey yok. Kullandığınız materyal ile en fazla on bir dakika kayıt yapabiliyoruz. O on bir dakikalık zaman boyutu bize aslında zamanı kullanmada bir disiplin/kısıtlama sonucu bir yaratıcılık getiriyor olabilir. Yani bize sonsuz bir görüntüleme imkânı vermiyor. Şimdi herkesin elinde kameralar var, sokakta kameralar var yirmi dört saat kesintisiz yıllarca kayıt yapıyor. Bu mesela bence bizim algımızla, hayata bakışımızla, medyayı kullanmamızda yönetmenler olarak bir başka evredir yani zamanı kullanmak anlamında diyorum. Belki bu da bir etkenlerden biri olabilir. *Bağlılık Ash* benim ilk dijital filmim gerisi hep 35 mm. Ve her plan için maksimum 12 dakikalık bir plan özgürlüğü var... Kısıtlamalar zaman idraki için de bir değer taşıyor...

Fatma Berber: Üçleme zaman algısını kırıyor, birinin çocukluktan yetişkinliğine doğru, evrelerini doğrusal anlamda izlemiyoruz, sondan başa gidiyoruz.

Semih Kaplanoğlu: Bir tür geriye doğru hatırlayış aslında. Doktor seni belleğinde yola çıkarır ve seni götürmeye çalışır sorunun kaynağına. Seni sorununla yüzleştirir. Seni seninle değil travmanla buluşturur... Oysa asıl olan kendinle kendi hakikatinle, geldiğin ve gitmekte olduğun yerle, şu an üzerinde olduğun yolla buluşmandır. Travmalar bitmeyecektir, bizatihi hayatın kendisi bir travmadır, nereden ve nasıl baktığımız önemli...

Fatma Berber: *Yumurta*'dan devam edersem; Yusuf hep folluktan yumurta arıyordu ama sonunda buldu ve kahvaltıya getirdi. Sanki o eve onu tekrar getirdik, geri getirmiş olduk. Çünkü kendini arıyordu. Nüfus ccüzdanını bile unutacak kadar sorumsuz bir adamdı. Ayla'yla birlikte yani annesine bakan, başlı başına bir ev olan o kadının evine geldi o yumurtayı bulmuş oldu. Yumurtanın sembolik anlamı böylesi bir yuvaya dönüş kendini arama gibi bir şey miydi?

Semih Kaplanoğlu: Sonuçta gelecekle ilgili bir şeyi var benim açımdan yani filmin açısından. Geleceğe devam etmek, geçmişten geleceğe atılan bir tohum gibi... Donmuş zamanı eritmek, akıtmak tekrar kurmak, geleceğe atılmış bir adım gibi aslında.



Semih Kaplanoğlu, *Süt*, 2008

Fatma Berber: *Yumurta*, *Süt* ve *Bal*'da Yusuf için görünmeyen soyut duvarlar da vardı. *Süt* filminde ergenlik çağındaki Yusuf'un tek derdi dergide şiirinin çıkmasıydı ve askere alınmadığı için üzgündü. Konuşamayan ve okumayı sökemeyen çocuk Yusuf, askere alınmayan Yusuf ve geçim

derdinde olan Yusuf... Bu duvarlar bir krizle bayılma hep bir biçimde gösteriliyor. Yusuf'un krizlerde bayılmasını nasıl açıklıyorsunuz?

Semih Kaplanoğlu: Orada erkek olmakla da ilgili bir mesele var. Bir tür aslında sara, epilepsi öncesinde de *Yumurta*'da da var... Sonra *Bal*'da görüyoruz ki, babada var, aslında o babadan oğula geçen bir şey... Genetik ve hatta künetik bir oluş... Bir iz... Yani bir tür işaret aslında bir anlamda. O duyarlılığın ya da o kişinin, o şairin taşıdığı bir nişan. Yani dünyayı görüşü ve bir tür çarpılma mı diyelim, bir tür dünyanın ona dokunuşunun izi mi diyelim?

Fatma Berber: Gerçek dünyayı anlamlandırma çabası; anlamlandıramadığı yerlerde gerçek dünya ile karşılaşma anında yaşanan bir şey de olabilir.

Semih Kaplanoğlu: Bir yandan da hakikatle buluşma anı da diyebiliriz bir tokat gibi... Mesela annesinin istasyon şefiyle evlilik meselesini öğreniyor ve kriz geçiriyor. Orada da yeni bir ev kurma durumu var. İstasyon şefi ile annesi inşaat halindeki bir sitede ev bakıyorlar... Yusuf'un baş edemediği bir gerçekliğin vücudunda tezahürü aslında. Vücudun zihne yolladığı bir tür farkındalık hali, bir tür aydınlanma hali ve ağızdan süzülen de süt. Annesinden emdiği sütün geri alınışı... *Süt*'te ergenlik meselesi de var: Erkek olma, erkek olamama, içinde kalma, kimliğini anlama. 'Ben kimim, ben neyim, ne olacağım?' *Bağlılık Ash* ile *Süt*'ün arasında görünmez bağlar olduğunu düşünüyorum...

Fatma Berber: Üçlemede bir yanıyla da gerçeklik var ve o gerçeğin giderek eritilmesi de söz konusu. İnceltilmesi daha doğru olabilir. Somuttan soyuta doğru hatta çizgisiz bir anlatım var.

Semih Kaplanoğlu: Zaten başka türlü soyuta gidemeyiz. Hep gerçek bizi geri çeker, ancak soyuta öyle gidebiliriz gibi

geliyor bana. Yani ancak mükemmel bir Siyah Kare yapabilirsek soyuta gidebiliriz. Tabi bu temaya da bağlı. Sizin hayatla kurduğunuz bağlarla da ilgili. Öncelikleriniz, tercihleriniz ve seçimlerinizle ilgili. Yani bu formu, her hikâyede yapabilir miyiz, her filmde bu formu uygulayabilir miyiz? Uygulayamayız.



Semih Kaplanoğlu, *Süt*, 2008

Fatma Berber: *Meleğin Düşüşü*, kadınlığın etrafında dönüyor, *Süt*'te de erkeklığın etrafında dönüyor.

Semih Kaplanoğlu: *Meleğin Düşüşü*'ndeki kızın yaşadığı apaçık durum burada aslında örtülü bir durum olarak var oğuldan yana... Anneler oğullarını zamanı geldiğinde yuvadan uçurmasını, uçmuyorsa yuvadan atmasını bilmeli... Evet, şöyle bir şey var aslında. Hatırlıyor musunuz bir sahne var, bir ışığın altında oturuyorlar annesine yaklaşıyor, omzuna başını dayıyor. O sahne nasıl oldu? O sahne şöyle oldu. Bir diyalog vardı orada aslında, mutfakta geçen bir sahneydi o ve böyle aslında annesinin evlenmesini istemediğini, işte askere gidemeyeceğini açıkladığı, 'Rapor geldi, gidemiyorum' gibi annesine yanaştığı ama annesinin onu ittiği bir sahneydi o.

Yani acımasız bir sahneydi. Fakat oynayamadılar sahneyi, bir türlü çıkmıyor, yapıyoruz yapıyoruz olmuyor. Sonunda dedim ki, ‘Bu sahnenin böyle olmaması gerekiyor demek ki!’ Yani olmuyor ve aldım dışarıya götürdüm oyuncularını. Hayli uzaklaştırdım onları ve ne konuştuklarını duymadığımız, müphem ama gerimli bir hale dönüştürdüm o sahneyi.

Annelerimizden, babalarımızdan, ailelerimizden kopuşları ya da kopamayışları yaşıyoruz aslında hayatımız boyunca bin bir türlü girift bir ilişki hali. Biz de oluşmuş bazı şeyler var, kendimizi tanımlarken de onların aynasındayız aslında bir şekilde. *Sûr*’teki Yusuf’un annesiyle, eviyle, kasabasıyla yaşadıkları hepimizin de bir zamanlar hayatımızın ergen döneminde, gençliğinde bir şekilde yaşadığı olgunlaşma, erkekleşme sürecine dair... Mesela Yusuf’un öğretmeni ile olan ilişkisi de çok ilginçtir. O sarhoş öğretmeni ile olan ilişkisi, çok gerilimli bir sahne. Aralarındaki ilişkiye baktığınız zaman Yusuf’un öğretmeni ile görüntüde bir ‘cinsellik’ taşımayan ama adını koymadığımız müphem bir ilişkisi var. Erkeklik sizi toplumun da bir şekilde aslında yönettiği, yönlendirdiği, tanımladığı, cinsiyet olarak sizi bir yere yerleştirdiği bir şeydir. Sizin kendinizi keşfiniz zaman alır... Bütün ergenlerde olan bir şeydir bu. Bastırma meselesi. Anne ile olan meselede de öyle aslında genç bir anne, güzel bir anne, etkileyici bir kadın ve o anneye sahip olamama aslında kendini gerçekleştirememesi, epilepsi nedeniyle bir türlü askere de gidememesi, bütün bunları yaşayan bir gencin, genç bir adamın halleri aslında. Bir olgunlaşma hikâyesi baktığımızda.

Fatma Berber: Sonra bataklığa gidip de oradan bir balık yakalıyor annesi için... Annesine kendisini kanıtlamak istiyor.

Semih Kaplanoğlu: Annesiyle evlenmek isteyen adamı kafasına bir taşla vurarak kararlı bir şekilde öldürmek üzereyken imdadına büyük bir balık yetişiyor. Bütün ilgisi çocukça ve ilahi bir yönelişle o balığa kayıyor. Ve o yayın balığı belki de

kendini feda ederek o cinayetin önüne geçiyor. Ve yakalamayı başardığı o balıkla eve gidiyor, annesine... Evet, kanıtlamak istiyor ama geç kaldığını anlıyor: O eve geldiğinde annesi istasyon şefinin avladığı ördeğin tüylerini yolmakta...

Fatma Berber: Evet rüya mı gerçek mi olduğunu anlayamadığım bir sahne!

Semih Kaplanoğlu: Ve çok tuhaf bir şey aslında zor bir şey oldu bizim için de. Çünkü Başak, hayvanları çok seviyor. Ama senaryoda da öykü böyle geliyor yani yapacak bir şey yok. Biz de bir tane vurulmuş bir ördek bulduk onu eline verdik ve oradaki onun gerilimi aslında, o ördeği yolma hali o ifade aslında gerçekten kendi ile de mücadele ettiği bir andı Başak'ın. Bana dedi ki, 'Ben yapamayacağım, nasıl yolacağım, o ördekti, canlıydı, öldürmüşler onu. Ama hayat böyle... Birçok şeyi istemeye istemeye yapmak zorunda kaldığımız anlar oluyor.

Fatma Berber: Freudyen bir otorite de var, bu bazen anne, bazen baba, bazen askere çağıran devlet, bazen öğretmen... Görünür sosyolojik şeyler de var, bilinçaltı meseleler yılanlar, sütün taşması gibi hatta ağızdan yılan çıkarma ritüeli gibi mitolojik meseleler de var. Sürekli erkekliğini tasdik etmek zorunda kalan Yusuf... Ve onun tüm çıkışsızlıkları; her şey süte bulanıyor beyaz bir ışık her şeyi kaplıyor, bizi de içine alıyor, bizi de dâhil ediyor o çıkışsızlıklara.

Semih Kaplanoğlu: Toplumsal bilinçaltı, bilinç üstü yoruma açık durumlar. Ancak benim motivasyonum bazı noktalarından yararlınsam da tam olarak psikoloji ile bağlantılı değil. Bu bizi kısıtlar ve klişelere hapseder. Bu iki taraflı işleyen bir süreç... Psikoloji, felsefe, sosyoloji insan hakikatini ne derece tanımlayabilir. Belki bir cüzünü ama tamamını değil. Bütün bu disiplinler de varlığa dâhil. Ben her zaman filmlerimde çok katmanlı bir yapı kurmaya çalışıyorum. Birçok kapısı ve katları olan bir yapı. Filmleri

yorumlarken kimsek, ne arıyorsak, derdimiz neyse çoğunlukla onu görürüz. Sütten kesildi. Anasından emdiği süt burnundan geldi mesela az önce söylediğiniz gibi... Örneğin sembolik okumalara imkân kılacak bir de yılanlar var filmde. Mesela bütün şey bu Hristiyan mitolojisinde yılan içe girmiş şeytan gibi sembolleştirilir... Erken dönem Hristiyan resimlerinde rastlanan bir sahne. Âdem’le Havva’nın cennetten kovuluşuna kadar gider bu hikâye... Diyarbakır’da ya da Mardin’deki Süryani kiliselerindeki tasvirlerde de görürsünüz. Bir rahibin bir günahkârın içinden yılanı çıkarışı resmedilmiştir. Öte yandan benim de Tire’de yaşamış babaannemden işittiğim hikâyedir, tanıklarıyla da konuşmuşluğum var: Sıcak yaz günleri tarlada ağzı açık uyuyanların içlerine yılan girdiği gerçeği ve o yılanı çıkartmak için de süt kaynatıldığı... Biliyoruz ki bazı bölgelerde zaman zaman yılanları ineğin memesinde yakalıyorlar... Bu filmde yılan yılanıdır. Bu film aynı zamanda yerin altı ile de ilgilidir. Yılanlar, çubukla su arama, kömür madeni... Sondaki beyaza çekmeye gelince; içimizde ne olduğunu görmemiz için o ışığa ihtiyacımız var...

“Sanatları sanatçıların gördükleri rüyaları tabir etme çabası olarak da görüyorum bir bakıma.”



Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: *Süt, Yumurta ve Bal* rüya bakımından zengin ama *Süt* en fazla rüya barındıran filminiz ki bazen gündelik hayat, düşler, gerçek, ayırt edilemiyor. *Bal* filmi de rüya bakımından çok zengin. Yusuf'un orta yaş döneminde rüyasına giren patika yollar, Yusuf'un çocukluğunda babası ile birlikte vakit geçirdiği ormana gidiş yolu ve okula gidip gelmek için sürekli kullandığı yol olduğunu ve aynı zamanda Yusuf'un yalnız kalıp düşlerindeki yer olduğunu anlıyoruz. Bir şekilde tamamlanma arzumuzun uzantısı olan rüyaların filmlerinizdeki rolü nedir?

Semih Kaplanoğlu: Benim bakış açım göre hayat bir rüya... Ölünce uyanacağımız bir rüya, hayatın kendisi. Tabire muhtaç. Sanatları sanatçıların gördükleri rüyaları tabir etme çabası olarak da görüyorum bir bakıma. Filmlerimde gerçekte rüyanın arasına bir ayırım koymuyorum. Rüya sineması diye bir tabir var pek de sevmediğim bir tanımlama onu kast ettiğim anlaşılmasın. Rüya da gerçeğe hakikate dâhil. Dediğim gibi tabire muhtaç. Hangi bilinç düzeyindeyse, neredeyse, hal'imize göre yorumluyoruz hem hayatı hem de sanatı ve tabii

ki rüyalarımızı. Filmlerimde seyirciye ‘Bakın, şimdi bir rüya görüyoruz’ gibi yönlendirme çabam hiç olmadı ya da ne bileyim birtakım efektler kullanma gereği duymadım. Hayat nerede başlıyor rüya nerede bitiyor ayırmanın imkânsız olduğu bir ara bölgede geçiyor her şey. Biz ‘Bir Rüya mı izledik, bu şimdi rüya mıydı gerçek miydi?’ gibi dikiş izlerinin belli olmadığı bir bütünlük kastettiğim. Hayat da böyle bir şey aslında. Hayat da bize bir şey söylüyor, içindeyiz ama ne kadarını tabir ediyoruz ne kadarını anlıyoruz ve ne kadarını bilebiliyoruz bilmediğimiz, anlayamadığımız, nedenlerini, niçinlerini sorguladığımız, kendimizi bile bir türlü tanıyamadığımız bir şey hayat, değil mi? İpuçları rüyalarda olan sorularla dolu bir şey bir bakıma hayat... Bir de bizim irfan geleneğimiz olan tasavvufta da rüya çok önemli bir mevzu. İnsan rüyasından okunuyor. Talibin gittiği yolda vardığı durakları, merhaleleri, halleri haber veren işaretlerle dolu rüyalar ve bu işaretleri erbapları okuyor, anlamlandırıyor, tabir ediyor bu konuda büyük bir literatür var. Yüzyıllardır tutulan kayıtlar var. Menakıplar bu konuda zengin bir kaynak. Ayrıca tabir işi her çağda yeniden güncelleniyor. Biliyorsunuz psikanalizde de rüyalar çok önemli bir yer tutuyor. Hem Freud hem de Jung bu konuda önemli araştırmalara imza attılar. Ve onlar da insanın metafizik varlığıyla rüyalarının bir ilişkisi olduğunu sezmişler. Hitchcock sinemasını bu yönden ele aldığınızda çok zengin bir arka plan sunduğunu göreceksiniz özellikle Freud’un rüyalarda işaret ettiği sembollerin sinematografik anlamda kullanımı konusunda.

Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: *Bal* filminde diğer iki filmden farklı olarak baba-oğul ilişkisi çıkıyor karşımıza. Babanın yokluğu, babayı beklemek onun tedirginliği var film boyunca. Yusuf babasının bu tedirgin bekleyişlerden birinde öldüğünü anlar ama bu duruma karşı hissizleşmiştir, ormana gidip ağaç kovuğunda rüya olmasını diler gibi gözlerini kapatır. Baba kaybı ve ormana sığınmak ağacın kovuğuna sığınmak... Ve babayı yitirip ağaç kovuğuna saklanması. Bize bıraktığınız kadarı etkileyici.

Semih Kaplanoğlu: Şöyle düşündüm aslında bir tohum gibi düşündüm çocuğu yani o ağacın altında durduğunda bir ağacın meyvesi gibi onu hep öyle kafamda kurguladım çekerken. Dedim ki, çocuk öyle bir yerde olmalı ki aslında bir tohum ve o büyüyecek, yeni bir ağaç olacak, ondan başka şeyler çıkacak, onun meyveleri olacak o bir ağacın altında büyümeli. Babayı kaybetti ama aslında onu büyütecek bir şey var o bir tohum çünkü ne olursa olsun. Ve doğa dediğimiz sadece ağacın değil onu büyüteceğini, yeşerteceğini düşündüm yani

o sahneyi, o şeyi öyle kurdum. Masum ve bir gelecek vaat ediyor. Geleceğini bildiğimiz, izlediğimiz bir çocuğun -şair olacak bir çocuğun- geleceğin rüyasına dalışı. Onu oraya bir kuş götürüyor biliyorsunuz, bir kuşun peşinden gidiyor aslında. Babası ile beraber yola çıktıklarında bir kuş vardı, uçuruyorlardı. O kuş baba öldükten sonra mezarlıkta ortaya çıkıyor ve çocuk onun peşinden gidiyor ormana.

“Benim için bir oyuncu ile bir yaprak arasında ya da bir ağaç arasında hiçbir fark yoktur.”

“Sinemacı olmak aslında bence sinema filmi yapmak varlığın tezahürlerini de ateşte, taşta, insan yüzünde, toprakta, suda meyvede, ağaçta, her şeyde görebilmeye çalışmaktır.”



Semih Kaplanoğlu, *Süt*, 2008 (Film Setinden)



Semih Kaplanoğlu, *Süt*, 2008 (Film Setinden)

Fatma Berber: Doğanın eşlik etmesi *Süt*'te de var. Yusuf, şiiri çıktığında patika yoldan koşup mutluluktan çılgık atıyor. Tabiat duygularının coşkusuna ve yasına eşlik ediyor.

Semih Kaplanoğlu: Evet, altını çizmeden. Mesela *Süt*'te asker olamayacağını öğrendikten sonra eve döndüğü sahne fırtınalı bir havada çekildi. Büyük bir fırtına vardı ve Yusuf içindeki fırtınanın dışındaki haliyle yani bir fırtınanın içinden bir fırtınayla çıkıp geldi. Ben doğayı filmlerimde vazgeçilmez bir karakter olarak görüyorum. Film çektiğimiz ortamda doğada ne varsa, rüzgâr, yağmur, kar, ağaç... Böcek yani ne mevcutsa onları da işin içine dâhil etmeye gayret ediyorum. Sinemada büyük bir potansiyel var: Mesela bir oyuncudan bir duyguyu almaya saatlerce uğraşabilirsiniz, on kere çekersiniz, yirmi kere çekersiniz, onu yaparsınız, bunu yaparsınız ama asla istediğiniz sonucu alamayabilirsiniz ama insana ait o duyguyu seçilmiş bir anda, yani uygun bir ışıktaki belli bir açıda çekeceğiniz bir ağaçtan ya da bir su birikintisinden ya da rüzgârda açılıp kapanan bir çit kapısından, birden bire uçup

giden bir kuştan ya da bir şilebin ortaya çıkardığı dalgalardan da alabilirsiniz. İnsanda tüm varlık içkin. O nedenle insana ait bir duyguyu insanın hamurunda bulunan bir canlı ya da cansızla da anlatabilirsiniz. Yeter ki canlı cansız her şeyin konuştuğuna, bir şey söylediğine ve söylenen o kelimenin insana ait bir cümle aradığına inanın... O yüzden benim için bir oyuncu ile bir yaprak arasında ya da bir ağaç arasında hiçbir fark yoktur. Onu nasıl gösterdiğim ile alakalı. Ona öyle bir ışık yaparım, onu öyle bir saatte, öyle bir anda, öyle bir vakitte, öyle bir gökyüzünün altında çekerim ki aslında bir oyuncunun binlerce kere tekrar da etse yapamayacağı, bize veremeyeceği duyguyu çok daha güçlü bir şekilde verebilirim. Varlık her an her şeyden tezahür etmektedir... Sinemacı olmak aslında bence sinema filmi yapmak varlığın tezahürlerini de ateşte, taştta, insan yüzünde, toprakta, suda meyvede, ağaçta, her şeyde görebilmeye çalışmaktır. İlham ve keşfe açık olmalı yönetmen. Seyir ve yalnızlık yani mekânla, zamanla, ışıkla hemhâl olmak. Bugün yönetmenler gecesini, sabahını, yazını, kışını bilmedikleri yerlerde film çekiyorlar. Oyuncular karavanlarda, toprağa dokunmadan, oranın sıcakıyla kavrulmadan, rüzgârında üşümeden mekâna ait olmadan “performans” gösteriyorlar... Sinema ne kadar konforlu bir alanda yapılıyorsa o kadar sahteleşiyor, gerçekten ve insandan kopuyor... Ben bir filmin çekimlerine başlamadan aylar önce çekim mekânlarının kararını vermiş oluyorum. Senaryonun son halini bu mekânlarda yazıyorum, oluşturun. Ve o mekânlarda uzun zamanlar geçiriyorum çekimlerden önce. Gecesini, yıldızını, soğuğunu, sabahını, okula giden çocuklarının sesini, yağmurunu, pazar yerini, mezarlığını, kedisini, köpeğini tanıyorum. Aşına oluyorum. Bu öyle bir şeydir ki mesela kar yağmadan önce kuşların bir ötüşü var, kar geldiğini haber veriyor. O ses inanılmaz bir ses. O bir duyguya, bir beklentiye, bir karakterin iç sesine dönüşebilir kolayca. Bazen de mesela kardan sonra, kar biterken yine serçelerin gelip

ağaçlara konduğu bir an var, neşe içinde oldukları bir an. Bu neşe bir kavuşuşun izini taşıyabilir...

O yüzden oyuncu ne kadar önemliyse bir kuşun sesi de benim için o kadar önemli. Işığın rengi, tonu, çektiğimiz saatte karar vermek de çok önemli. Sonbahar da bir ekim akşamı, yağmurlu bir akşamüstü, yağmur yağıp geçmiş ve güneş yeniden çıkmış da çekmemizle karda çekmemiz ya da bir yaz günü öğlen güneşinin altında çekmemiz her şeyi değiştirir. Çünkü anlar biricik anlar, zamanlar biricik zamanlar ve oradaki canlı cansız varlıkların tekrarı olmayan tezahürleri...

Orada yönetmen duyguyu ortaya çıkaracak, bir duyguyu orada yürütecek, o duygu sadece o mekânda, o ışıktaki, o renkte ve tekrarı olmayacak bir şekilde ortaya çıkaracak ve seyircinin önüne getirecek. Ve o seyirci onu izlerken kendi belleğinden kendine ait benzer bir insanlık halini hatırlayacak ve o duyguyu kendi etinde, teninde hissedecek. ‘Ya ben bunu biliyorum’ diyecek. Belki başka bir an hatırlayacak. Bu köprüyü tam ve güzel bir şekilde kurmak önemli benim için.

Fatma Berber: Bazı müzisyenler de anlık sesleri o anki kayda katarlar. Müzik bir yanıyla elektronik bir şey olsa da; bir kapı sesi, pencere sesi rüzgâr sesi dâhil edilir. Mesela Tom Waits yapar bunu. Hayatın akışı aslında yaratılan bir şeye, oluşturulan bir şeye dâhil oluyor. Oraya gelip sızıyor, içeri giriyor.

Semih Kaplanoğlu: Çünkü o zaman şöyle bir şey oluyor: Gördüğümüz şeyin içinde ne çok şey varmış? İçindeki içindedir, içindeki içindedir, içindeki içindedir’e doğru bir şey başlıyor. Katmanları fark etmeye başlıyoruz. O yüzden zaman çok önemli. Bir planı kaç saniye ya da, kaç dakika göreceğiz? Bunun tartımını yapmak, bunu ölçüp biçmek, makası nereye atacağınızı bilmek de çok önemli. Yani mesela bir plan, bir sahne başlıyor. Kamerayı nereye koyduğunuz da çok önemli. Kameranın seviyesi yani yüksekliği de. Lens seçimleri de. Şu

an bu mekânda örneğin kamerayı binlerce yere koyabiliriz sonsuz açıyla. Nereye koyacağız, nasıl koyacağız, o sahne ne anlatıyor, kimin gözünden bakıyoruz? Biz kameranın yerini her değiştirdiğimizde hikâyede de bir şey değişecek. Algımız değişecek. İşte doğru açıyı bulmak, doğru zaman ve doğru ışık meselesi: Bu ahenktir ve bir filmin bütünlüğü açısından önemlidir. Çok önemlidir.



Semih Kaplanoğlu, *Buğday*, 2017

“Buğday, pek dile getirilmese de aynı zamanda bir yol filmidir. Ve yapımı da hep yollarda geçti...”

“Buğday, her şeyi bildiğini düşünen, bütün teknolojisi, bilimsel araştırmaları ve her türlü modern, yeni teferruatlarıyla yaşamakta olan çağdaş insanın iç çelişkilerine bakıyor.”

“Anadolu’da yaşlı, bilge bir kadının anlattığı bir hikâyeden çıktı filmin finali.”

“Musa-Hızır kıssası hala çok canlı, evrensel ve özellikle modern insana, insan olmak hakkında bir şeyler söyleyen bir kıssa...”

Fatma Berber: *Buğday* (2017), metaforlarla yüklü ekolojik dengeye ve dünyanın geldiği noktaya belki bugün yaşadıklarımızı aktaran distopik bir film ve de bu sefer diğer üçlemeden farklı bir hikâye anlatıyorsunuz. Dilinden,

görsellere ve distopik atmosferine kadar hem yapım hem de biçim anlamında önemli bir film. Kuran-ı Kerim’de geçen pek çok kıssa da bu filmin referans noktası. Bu filmin hikâyesinden öte yapımı çok daha büyüktü, yapım sürecinden bahsedebilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: *Buğday*, uluslararası bir ortak yapım süreci olarak pek çok yönden örneğin bütçenin boyutları ve prodüksiyona dâhil olan kurumlar ve yapım süreçleri açısından Türkiye’de ilk ve hâlâ tek örnek. Kültür Bakanlığı, TRT, TC Tanıtma Fonu ve TORKU dışında ZDF ARTE Grand Accord, Alman NRW Sinema Fonu, Berlin Sinema Fonu, İsveç Film Fonu, Katar Doha Film Fonu, Fransa CNC Film Fonu, ABD Michigan Film Fonu ve Eurimages gibi -unuttuklarım da olabilir- aslında bir araya getirmenin hiç de kolay olmadığı ve finansmanın bulunuşunun oldukça uzun sürdüğü büyük bütçeli bir film den bahsediyoruz. Yukarıda saydığım fonların, TV’lerin editörleri, senaryo ve finans jürileri tarafından en yüksek puanları ve yorumları alarak ve senaryonun hiçbir satırı değiştirilmeden çekildi *Buğday*. 2011-2012 yıllarında senaryosu yazıldı. 2012’de başlayan finans ve yapım, çekim ve post-prodüksiyon süreçleri ile filmin tamamlanması tam 6 yıl sürdü. ABD’nin Michigan eyaletinin Detroit şehrinde 2014 sonbaharında başlayan çekimler Almanya ve Türkiye çekimlerinden sonra 2015 Temmuz’unda bitirildi. Filmin çekildiği 35 mm siyah-beyaz negatif artık üretilmediğinden KODAK’a ısmarlandı ve ABD’de üretildi. İngiliz görüntü yönetmenimiz Giles Nuttgens’le senaryonun gerektirdiği sinematografik atmosferi kurmak için 1950’lerde üretilmiş siyah beyaz bir negatifi tercih ettik. Münih’teki Arri laboratuvarlarında developpe edilen son 35 mm sinema filmidir *Buğday* aynı zamanda. Sonrasında laboratuvar tamamen dijital bir laboratuvara dönüştürüldü. Detroit’ten ve çekimlerin yapıldığı Köln, Bonn, Düsseldorf, Berlin ve Aksaray, Kayseri, Nevşehir, Sivas gibi şehirlerden Münih’teki laboratuvara

negatiflerin gönderilmesi, İstanbul'da hazırlanan kostümlerin ve kimi özel dekor parçalarının önce Detroit'e sonra da Alman şehirlerine taşınması gibi çok karmaşık lojistik uygulamaları bile işin boyutu hakkında fikir verebilir. Tekrardan bütçeye gelirsek filmin bir Türk filmi olabilmesi için bütçenin %51'nin Türkiye'den çıkması gerekiyordu. Bunu sağlamak ise çok ama çok zor oldu. TRT'nin de filmin haklarına ortak olarak verdiği desteği burada anmadan geçmeyeyim. Bu %51 gerekliliği nedeniyle -Filmin bir Türk filmi olmasını istiyordum- yurt dışı ortaklarımızın bulabileceği diğer potansiyel finansmanı kullanamadığımızı da söylemek zorundayım. Çok rahatlıkla *Buğday*'ı bir Alman ya da Fransız filmi olarak çekebilirdim. Bu olanaklara sahiptim. Alman ortak yapımcı Türkiye'den çok zor elde edilen katkıları ve çok zaman alan süreci görünce *Buğday*'ı Almanya filmi olarak yapalım teklifini getirmişti... Bütün bunlar *Buğday*'ın görünmeyen arka planına dair, gölgede kalmış konular. İşe başladığımda, yani ortada ne bir ortak yapımcı, ne de tek kuruş finans yokken inandığım ve asla vazgeçmek istemediğim bir senaryo dışında elimde hiçbir şey yoktu. Bir yapımcı olarak filmin uluslararası finans stratejisini oluştururken hikâyenin gerektirdiği mekânlar, laboratuvar ve tasarım süreçlerini hem kâğıt üzerinde hem de fiziki anlamda önceden oluşturmuştum. Aylar süren mekân araştırma sürecini bir yardımcıyla tek başıma gerçekleştirdim. İki yıla yayılan pre-production harcamalarını -ki ciddi bir yekûn tutuyordu-Bal'ın uluslararası satışından ve ödüllerden elimize geçen sermaye ile sağladık. Burada şunu da söylemeliyim ki her filminden kazandığımızı bir sonraki filme aktardık son kuruşuna kadar. *Buğday*'ın mekânlarına Detroit'e senaryoyu henüz tamamlamamışken yani ortada henüz senaryo dışında hiçbir şey yokken adım atmıştım. Yaptığım ön araştırmadan sonra Cenk Ertürk'le kiraladığımız arabayla filmin hikâyesinin geçtiği yıkıma uğramış modern endüstri şehri Detroit'i görmek için ABD'nin kuzey doğusuna doğru New

York'tan yola çıkmıştık. Alman ortağımız Heimat Film'in yapım sorumlusu Johannes Rexin de festival için bulunduğu Toronto'dan yanımıza gelmişti. Orada onunla senaryoyu ve kurguladığım finans planını paylaştım. Ve *Buğday*'ı yapmak üzere el sıkıştık. *Buğday* pek dile getirilmese de aynı zamanda bir yol filmidir. Ve yapımı da hep yollarda geçti... Filmin ses tasarımı ve miksağı Berlin'de, renk tasarımı ve dijital efektleri de Stockholm ve Münih'te dünyanın en iyi teknisyenleriyle çalışılarak yapıldı. *Buğday*, birlikte çalıştığımız bütün ekipler için oldukça meşakkatli ama bir o kadar da zevkli ve öğretici bir süreç oldu. Başladığımız noktada yine tek başımayım. Bugün hala *Buğday*'dan kalan muhtelif borçları ödemekle uğraşıyoruz ve henüz ne yapım şirketimiz Kaplan Film ne de kendim filmin yapımcılık, yönetmenlik ve senaristlik işinden hak ettiğimiz tek bir kuruşu dahi alabilmiş değiliz.



Semih Kaplanoğlu, *Buğday*, 2017

Fatma Berber: Kur'an-ı Kerim'deki Ashab-ı Kehf, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, 'Himmet mi buğday mı?' meselesine de atıfta bulunuyorsunuz. Semboller ve referanslarla dolu bir film. Bu filminizle diğer filmlerden farklı olarak hikâye anlatmak istiyorsunuz. Sizce yeterince anlaşıldı mı?

Semih Kaplanoğlu: Baştan söyleyeyim anlaşılmak için film yapmıyorum. Böyle bir derdim hiç olmadı. Filmlerin, romanların, sanat eserlerinin etki zamanını hiç kimse

belirleyemez. Zamanla kaybolup gidebilir de veya seneler sonra da insanların ilgisini çekmeye devam edebilir ya da yeniden keşfedilebilir. Edebiyatımız bu konuda birçok örneğe sahip. Tanpınar'ın *Huzur*'u yazıldıktan 30-40 sene sonra fark edildi. Oğuz Atay'ın eserleri de 15 sene örtülü kaldıktan sonra gündeme geldi. Popüler kültür endüstrisinin ölçüleri, değer yargıları ya da formülleri ve özellikle dijital platformlar bu anlaşılma anlaşılmama konusunu çok önemsiyorlar. İnsanları tek tek değil de kitleler, cinsiyetler, kimlikler olarak gördüğünüz zaman onlara ancak mühendis bir aklın ürettiği bir vasat sunarsınız. Benim kitleleri değil tek tek insanları muhatap alan bir bakışım var. Bugün dünyanın pek çok yerinden farklı coğrafyalardan *Buğday*'ın hikâyesinin kendi hayatlarında neredeyse birebir yaşandığını söyleyen izleyicilerden mesajlar alıyorum. Referanslara gelince referanslar var elbette. Ama referanslar Yusuf üçlemesinde de var kastettiğiniz anlamda alt metinler de var. *Buğday*, her şeyi bildiğini düşünen, bütün teknolojsi, bilimsel araştırmaları ve her türlü modern, yeni teferruatlarıyla yaşamakta olan çağdaş insanın iç çelişkilerine bakıyor. Her şeye sahip ama maddi manevi aç, özgür ama mültecilerden korunmak için kendini içine hapsettiği yeni sınırlar yaratıyor, konforundan vazgeçmeden doğayı seviyor ama aldığı yeni bir mobilya için kaç ağaç kesildiğini, en leziz kahve için kaç ormanın yok edildiğini umursamıyor, daha çok verim almak için ultra tarım ilaçları icat ediyor ama o ilaçlar nedeniyle hasta oluyor gibi... Bu çelişkilerin pek çok veçhesi var hem iç dünyasında hem dış dünyasında ve bütün bu çelişkilere de gözünü kapatmış duruma. Bu insanlık boyunca aşına olduğumuz, insana özgü bir durum. İlk yazılı kadim metinlerden, kutsal kitaplara ve kıssalara, *İlyada*'dan, *Binbir Gece Masallarına*, *Decameron*'a kadar birçok metin insanın bu körlüğünden bahsediyor. Bugün benim de şahit olduğum bu körlük karşısında bir şey söylemek ihtiyacı hissettim... *Buğday* buradan çıktı. Ve tabii

ki insana dair bir şey anlatmaya kalktığınızda onun varoluş hakikatine ve kökenlerine, insanın nerden gelip nereye gittiğine dair temel metinlere yöneliyorsunuz. Zihinlerimiz, duygularımız, kalplerimiz öylesine parçalanmış ki! Metinler arası ilişkileri, imajların gerisindeki ikonografik bütünlüğü, insanlığın varoluşundan beri taşıdığı soruların ve arayışın devam etmekte olduğunu kavrayamıyoruz. Hayat bilgisi, hayatı nasıl bildiğimiz ve bildiğimiz şeylerin ne olduğu ve o bildiğimiz şeylerin bizi nereye doğru götürdüğü konusunda ancak bir felaketten sonra o da sosyal medya ya da popüler kültür ne kadar zaman ayırıyorsa o kadar düşünüyoruz... Bu geçmişte de böyleydi, şimdi de böyle... Şimdi bu paradoksu Hızır, Musa Kıssası'nda da görüyoruz. Kıssada Kuran'da geçtiği üzere Hz. Musa, peygamberdir, her şeyi bildiğini iddia eder, yeryüzündeki her şeyden emindir, her şeyi biliyordur. Ama bir gün bir rüya görür. Rüyasında ona derler ki, sende daha fazla bilen biri bulunmaktadır. Onu bulmak için yola çıkar, iki denizin kesiştiği yerde onunla buluşur ve birlikte yola çıkarlar. Buluştuğu kişi, (Hızır) Musa Aleyhi selamın çıktıkları yolda kendisinden öğreneceği bilgilere dayanıp dayanamayacağını üç kez imtihan eder. Eşya ile doğa ile ve giderek insan ile aramıza mesafe koydukça aslında bilgiyi de sınırlandırıyoruz. İnsanlığın kadim bilgilerini dışlıyoruz. Yaratılmış her şeyin içindeki "bilginin" bizimle, yani insanla ilgisini, bağını kurmak zorundayız, yaşantımızda tecrübe etmeliyiz. Ben bu kaygılarla ve dertlerle etrafıma ve hayata bakmaya çalışıyorum. Çünkü aslında her şey bizimle konuşuyor. Bu sözleri nasıl anlayabilirim. Nasıl fark edebilirim. Şu çalı, şu toprak, şu kurumuş nehir yatağı, şu karınca bana ne diyor? Bütün bunlar niçin varlar. *Buğday*'ın sonunda Prof. Erol Erin'in bir karıncayı -yola çıktıklarından beri terk edilmiş doğada ve ölü topraklarda gördüğü tek canlı- takip ederek uzun süredir aradığı Buğday tohumlarını bulması... Anadolu'da yaşlı, bilge bir kadının anlattığı bir hikâyeden çıktı filmin finali.

Kıtlık olduğu zaman, 30'lu yıllarda bu olayı tıpa tıp yaşamış yaşlı bir yörük kadını anlatıyor. Kıtlıktan, açlıktan ertesi sene ekecekleri buğday tohumlarını bile yemişler. Ekim zamanı gelip çatinca ekecek tohum aramaya başlamışlar. Civardaki köylerde de durum aynıymış. Bunların en yaşlıları, çıkıp diyor ki: Geçen yıllarda 'Ektiğimiz tarlalarının çevresindeki karınca yuvalarını bulun ve açın.' Açıyorlar, avuç avuç buğday, arpa, mercimek çıkıyor ve karıncalar tahılların kırık olmayan, en iyi numunelerini toplamış ve biriktirmişler... İşte o yıl o tohumları ekiyorlar ve tekrar ürünler çıkıyor. Sözü bağlayalım; bu bir bilgi, bugün mesela bir kıtlık olsa, insanlar bu bilgiye sahip değiller. Bu kadim, gerçek bir bilgi ve bu nesilden nesile aktarılacak gelmiş... Bugün de gitsek karınca yuvalarına buğday tarlalarının içindeki avuç avuç buğdayı bulacağız. Biz bulduk mesela birkaç tane ben açtım, hakikaten avuç avuç buğday var. Çok iyi korunmuş, toprağın altında, hayvanlar biriktiriyorlar onu. Onlar niye biriktiriyorlar bunları? Kendi yiyeceklerinin çok daha ötesinde çok daha fazlasını biriktiriyorlar. Bu mesela ilginç bir şey. Onlara bunu yaptıran içgüdü hakkında pek bir şey bilmiyoruz. Hoş bilsek ne olur, bugün tarlalarımızda ektiğimiz fideler, tohumlar dışındaki bütün canlıları, ot, böcek zararlı gördüğümüz ve yok ettiğimiz için artık karınca yuvaları bile yok...

Bir de aslında kıssaya bir gönderme yok filmde; kıssanın kendisi var. Muhyiddin İbnü'l-Arabi tefsiri üzerinden ve el-bette Yunus Emre- Hacı Bektaş-ı Veli menakıbından hareketle oluşturuldu. Yunus'la Hacı Bektaş-ı Veli ilişkisinde Hızır-Musa kıssasının bir tekrarı var. Yani tarihte geçen orada kalmış bir hikâye değil bu. Bu olay türlü şekillerde bugün de var, yarın da yaşanacak. Bugün ülke, din, ırk farkı olmadan yaşadıklarımıza bakalım, iklim krizi, açlık, savaş, ruhsal ya da fiziki hastalıklar... Bütün ilerlememize, teknolojik gelişimimize, bilimsel ilerlemelere rağmen başımıza hâlâ bunlar geliyorsa bildiklerimizi, emin olduklarımızı yeniden

düşünmenin, bazı şeyleri farklı yorumlama yolları bulmanın zamanı değil mi? O anlamda Musa-Hızır kıssası hala çok canlı, evrensel ve özellikle modern insana, insan olmak hakkında bir şeyler söyleyen bir kıssa... *Buğday*'ın Tokyo Film Festivali'nde en iyi film ödülünü aldığı gece jüri başkanı Tommy Lee Jones'la kuliste sohbet ettik. Tommy Lee Jones, Teksas'taki çiftliğinden, uzun yıllardır bir aile geleneği olarak toprakla uğraştığından, kendisinin iyi bir Hristiyan olduğundan ve bu hikâyeyi, Hızır-Musa Kıssası'nın çok benzerini kitabı Mukaddes'ten hatırladığından, filmi izlerken çok etkilendiğinden, 'Niye daha önce bizim Hollywood bu hikâyeyi yapmadığını' kendi kendine sorguladığından bahsetti. Ve filmin prodüksiyon seviyesine de şaşırdığını anlattı. O gece orada geçmişte ABD başkan adayı olmuş Al Gore da vardı ve iklim krizi hakkında onunla da birkaç kelime etme fırsatı buldum o da filmden dolayı bizleri kutladı...

Bal'ın atmosferi ile *Buğday*'ın atmosferi, *Süt*'ün atmosferi, *Meleğin Düşüşü'nün* atmosferi yani her filmin kendine özgü bir dünyası vardır. Şu filmim ödül aldı, beğenildi bu atmosferi devam ettirelim diye bir düşüncem hiç olmadı. Sanatsal ya da düşünsel anlamda konforu hiç sevmem. Derdim neyse samimiyetle onu anlatmayı seçen bir yanım var. Ben kendi istediğim filmleri çekiyorum.



Semih Kaplanoğlu, *Bağlılık*, 2019

“Sanırım bütün filmlerim tek bir filmin parçaları.”

“Ben insanlara baktığımda ‘Nasıl bir bebekliği olmuş, annesi ile nasıl bir ilişkisi olmuş bunun?’ diye düşünmeden edemem.”

Fatma Berber: Bağlılık Üçlemesine geçecek olursam; Üçlemenin ilk filmi Aslı (2019) ilk dijital filminiz. Farklı bir Kaplanoğlu filmi. Teknik ve içerik olarak biraz farklı bir yerde duruyor. Bir de filmde bir bebek oyuncunuz var. Bebek ile çalışmak nasıl bir deneyimdi?

Semih Kaplanoğlu: Evet, ilk dijital filmim. Bu konuyu araştırmadım ama bazı sinema yazarları 8-9 aylık bir bebeğin ilk kez bir filmde bu kadar uzun bir süre göründüğüne ve canlı kanlı, duygusal tepkiler veren bir karaktere dönüştüğüne dair bir şeyler söylediler. Bütün filmlerim birbirleriyle bağlı. En azından ben öyle düşünüyorum. Karakterlerimin dertleri, tutkuları, uyanışları, beceriksizlikleri, kaderiyle kurdukları bağ ve itirazları çok benzermiş gibi geliyor bana. Yeni bir senaryo yazarken ister istemez benzer yollarda yürüdüğümü fark ettiğim oluyor ve yolu değiştirmek için bir çaba sarf etmiyorum. Sanırım bütün filmlerim tek bir filmin parçaları.

Gelelim Aslı'ya; bebeğin koçu yoktu, annesi vardı. Bir koça ihtiyaç duymadım çünkü Almina Kavcı'dan (bebek) rol yapmasını değil, belli anlarda o sahnenin ruhuna uygun duygu ifadeleri almaya çalıştım haliyle. Bunu amaçladım ve kimseyi araya karıştırmadan onunla bütün ilişkiyi, iletişimi kendi başıma bazen de annesi yardımıyla kurdum. Bir oyuncuya ne anlatmam gerekiyorsa, o sahneden ne bekliyorsam ona da anlattım aynı şekilde... Bir kez daha anladım ki (*Bal*'da 6,5 yaşında bir çocuk -Bora Altaş- başroldeydi) duyarlı her canlı etrafında olup bitene karşı bir tepki veriyor. Konuşmayı, dili bilmesee de söylediklerinizi bir anlamda idrak edebiliyor, sezebiliyor. Ve hayretle gördük ki Aslı'nın Gülnihal'e haksızlık ettiği ve Gülnihal'in evi terk ettiği sahnenin her tekrarında Almina -8-9 aylık bir bebekten bahsediyoruz- annesi Aslı'ya eleştirel bir ifadeyle bakıyordu. Sanırım duygularını doğru kullanan ve uyumlu oyuncularından oluşan bir ekibin yarattığı atmosfer/aura o anı paylaşan herkeste benzer bir etki yaratıyor. Burada en kritik nokta oyuncu seçimlerinde tek tek rolleri değil bütünün oluşturacağı renk skalasını ve o renklerin yaratacağı ahengi öngörebilmek. Burada içgüdüler de devreye giriyor. Casting direktörümüz Songül Karaaslan'nın önerdiği oyuncular arasından seçim yaparken bu oyuncuların geçmişteki performanslarını genellikle hiç dikkate almam. Bu yanıltıcı olabilir. Kendi gözlemime, ilk anda kurduğumuz ilişkiye bakarım. O anda Mehmet rolünü oynamak için gelmiş Engin beye değil karakterini yazdığım Ahmet'e bakmaktayım. Ahmet'tir benim için önemli olan. Aslı filmindeki oyuncu seçimini yaparken de oyuncuların kendilerine değil karakterlerine odaklanarak seçimimizi yaptık. Bebek Zeynep'i onlarca bebek arasından seçmemin tek nedeni annesiyle olan uyumunu ve iletişime açık oluşunu gözlemlemiş olmamdı. Çalışmaya dair kritik bir detay da bütün çalışma sürelerimizi bebek Almina Kavcı'nın günlük hatta saatlik ritmine göre esnek bir şekilde programlamış

olmamızdı. Uyuduğu, yorulduğu, sıkıldığı zamanlarda biz de mola veriyorduk... Sinemada günlük çekim programı çok önemli bir konudur. Bizzat yönetmenin yapması gereken bir iştir. Çünkü hangi sahnenin ne kadar sürede çekileceğini, o sahnenin önemini, duygusunu, atmosferini, vaktini en iyi o bilir. Ama bugün maalesef gördüğüm şey bunun tam tersinin yapıldığıdır. Bazen iki paragraflık repliksiz bir sahne -filmin en önemli sahnesi olabilir ve çekimi 2 gün olarak planlanabilir. Genç yönetmenlere tavsiyem hiç olmazsa ilk filmlerinin çekim programını kendilerinin yapması yönündedir...

Fatma Berber: *Bağlılık Üçlemesi*'nde hikayeniz, temalarınız önceden belli miydi, bir yol haritanız var mıydı?

Semih Kaplanoğlu: İlk anda *Karşılaşmalar* üst başlığı altında on kadar öykü vardı elimde. Bazıları yazılmış, bitirilmiş, çekime hazır senaryolardı. İlk etapta bunları Bağlılık, Aşk, Yalnızlık gibi temalar etrafında üçlü yapılar olarak oluşturdum. Önceliği Bağlılık kavramına verdim. Bağlı olduğumuz ama fark etmediğimiz, aslında hissettiğimiz ama açıklayamadığımız, dile getiremediğimiz, belki de bizi farkında olmadan yöneten, karar ve tercihlerimize yön veren bağlılıklar hakkında birkaç film öyküsü yazdım. Annelik konusunu uzun zamandır merak ediyordum. Örneğin anne olduğunda bir insan hayatı nasıl algılar, gelecekle ilgili meseleleri, öncelikleri değişir mi? Bebek, annenin kararlarından nasıl etkilenir, bu kararların bebeğin gelecekteki hayat hikâyesine nasıl bir etkisi olur? Ve her yeni anne bir bakıma kendi annesiyle yaşadıklarını, içinde kapalı, gizli kalmış olayları, travmaları hatırlar. Eksik kalmış yanları anlamlandırır belki tamamlar ve kendini de yeniden doğurur gibi meseleler hakkında düşünüyordum. Öte yandan diğer hikâyeler aile içi meseleler, kardeş hikâyeleri, baba oğul arasındaki görünmez çatışmalar, babasından nefret eden bir oğulun babasının kaderini bire bir yaşayışı gibi... Anne ile başlamak benim için önemliydi.

Doğumdan sonra evde bebeğiyle kalan ama bir yandan da yeniden çalışmayı isteyen fakat ne yapması gerektiğine bir türlü karar veremeyen annelikle kariyeri vücudunun istekleri, kalbi ve aklı arasında kalmış, fitratı ile hayatın kuralları arasında sıkışmış bir anne ile başladık...

'Bu senaryoyu neden yazmışım?' meselesine gelince onun cevabını bulmak çok kolay değil. Rasyonel bir şeyler söylenebilir. Açıklamalar yapılabilir. Ama en derinde yatan sebebi bilmek mümkün olsaydı belki de insan bunu söylemek, yazmak istemezdi. Kendiniz hakkında her şeyin farkında olmak mümkün mü? Niye Aslı filmi yazmışım, bebek meselesi mesela oradaki meselem, derdim nedir? En derindeki sebepten, itkidenden, arzudan söz ediyorum... Bilmiyorum ama bildiğim şeyden biraz bahsedebilirim; uzunca bir zaman önce Adam Phillips bir İngiliz psikiyatrist onun bebeklik, çocukluk, travmalar hakkındaki kitaplarını okumuştum. Bu kitaplar ve bazı şeyler yani insana ait meseleler doğum, annelik, vücudun ve ruhun bilinmezliklerini düşünürken ve Aslı'nın senaryosunu yazarken ister istemez Phillips'in kitaplarını anımsadım. Olgun bir insanı anlamaya çalışırken bebeklik dönemi travmalarının onu nasıl -bilinçsizce-yönettiğini, tutkularımızın, ayrılık ve bağıllık, tatmin ve tatminsizliklerimizin kökeninde anne-bebek ilişkisinin ve o sancılı yılların yattığını bu konuda bir şeyler yapmam gerektiğini anladım.

Ben insanlara baktığımda 'Nasıl bir bebekliği olmuş, annesi ile nasıl bir ilişkisi olmuş bunun?' diye düşünmeden edemem. Davranışlarında onu anlamaya çalışırım, görmeye çalışırım. 'Bağıllık kavramı ve bizi yaralayan şeyler nedir? Anne-baba, anne-bebek ile olan ilişki, bebeklik, oradaki ilk intibalar, bebeğin anne ile vücutlarının aslında tek bir vücut olduğunu zannetmesi, ayrıldıkları yani süttten kesildiği zaman kendi vücudunun ayrı bir varlık olarak fark etmesi ve bu fark edi-

şin yarattığı dehşet, şefkat isteği, dokunulma arzusu, beden ve sıvıların keşfi, ilk yalnızlık... Bunlar bebeğin tarafı. Peki, o bağın kopması acaba annede de neye sebep oluyor? Çalışan ya da çalışmak zorunda olduğu için bu ayrılığı yaşayan anne ne bedeller ödüyor acaba? Çünkü onun da bir vücudu var, vücudundan bir canlı, bir bebek çıkıyor, bir şeyi doğurmuş ve ordaki bağı kesmek, koparmak, ayrışmak, ayrılmak, yeniden kendi hayatını kurmak ama artık asla eskisi gibi olamayacak bir hayata adım atmak, şefkat, merhamet göstermek, kendi yalnızlığını yitirmek gibi şeyler de annede nasıl bir durum yaratıyor fiziki ve ruhi anlamda. Bunlar elbette Aslı ve Zeynep adındaki karakterleri yazarken kenarda tuttuğum şeylerdi ama öncelikle konu insandı. Sosyolojik, psikolojik bir temel değil, bir kavramlaştırma, tanımlama, klişelere hapsetme çabası da değil Aslı adında bir karakterin -anonim bir annelik kavramından bahsetmiyorum- geçmiş, şu günü ve geleceği olan bir karakterin hikâyesiydi bu.



Semih Kaplanoğlu, *Bağlılık Ash*, 2019

Çünkü annelik doğurganlık önemli bir konu. Bazı anneler bebekleri reddediyorlar, görmek bile istemiyorlar. İstenmeyen gebelikler ya da hormonal değişimden dolayı da olduğu söyleniyor o yaşayanların. Ama bunların bizim hikâyemizle

bir ilgisi yok. Yukarıda da söylemeye çalıştım benim merak ettiğim annelik nasıl bir şey, anne olmak, bebekle yani kendi vücudunda taşıdığı ve doğurduğu bir varlıkla olan ilişki zaman ilerledikçe nasıl seyrediyor? Aralarına neler giriyor? Artı kendi hayatınız, bebek olmadan önceki hayatınız, bebek olduktan sonraki hayatınız, gelecek ile ilgili düşünceleriniz ve bütün toplumun ve bütün bir değerler sisteminin, üstüne içinde olduğumuz kapitalist sistemin anneyi nasıl gördüğü, onu nasıl yönlendirdiği, yönettiği gibi geniş bir çerçeve içerisinde bir bireye bakmaya çalıştım. Sosyoloji yapmıyoruz. Genel kabul görmüş kavramlara değil bir insana bakıyoruz. Tabii ki ister istemez bazı gözlemler, bazı toplumsal meseleler de işe dâhil oluyor. Çünkü Aslı'nın tercihleri, seçimleri, arzuları ve film ilerledikçe devreye giren geçmişi de bunu zorunlu kılıyor Aslı için. Bunlara bir de sistemin dayattığı, mecbur bıraktığı durumlar dâhil oluyor. Mesela, Aslı anne olduktan sonra işine geri dönmek istiyor ama bir alt statüden başlatıyorlar ve bunu sadece Türkiye'de değil dünyadaki neredeyse bütün şirketlerde yapıyorlar. Yeni anne olmuş bir çalışanın aklının ve önceliğinin hep bebeğinde olacağı düşünüldüğünden işine geri dönen kadınları görece geri statüdeki görevlere atıyorlar, bu işçi-işveren sözleşmelerine bile girmiş bir kurala dönüştü... Kapitalizmin, bu düzenin önceliği ailenin, bebeklerin, sağlığın, çevrenin, iklim krizinin, adaletin ve insan haklarının vs. her şeyin üstündedir biliyorsunuz... Yani kadının üzerinde, annenin üzerinde oynanan oyunlar aslında. Ve bu oyunları ve bütün bu mekanizmayı hisseden, buna isyan eden ya da edemeyen ya da kurban olan, bağlı kalan kadın. Sonuçta anneliği de bir çerçeveye almışız ister sosyolojik deyin ister dini deyin ne dersiniz deyin anne böyle olmalıdır, anne dediğin şöyle olmalıdır, şunu yapmalıdır kadın böyle olmalıdır, böyle davranmalıdır ya da öyle davranılmalıdır. Yani geçmişten geleceğe yazılı olan ya da yazılı olmayan birtakım kurallar manzumesine hapsedilmiş kadınlar ve tabii sahip oldukları bebek-

ler de. Kendi seslerinden çok başkalarının ve uzmanların sesi çıkıyor. Kendi bedenleri, yaratılışları hakkında da sistem ya da sistemler karar vermeye kendilerini yetkili görüyorlar. Bir anne var, bir annelik içgüdüğü var, annenin kendi annesi ile olan ilişkisi var. Annenin yokluğu var. İşte evin içi var, evin içinde koca var. Bakıcılar, kreşler, tabletler, çizgi filmler, terapistler, mamalar, kremler, şampuanlar, oyuncaklar, doktorlar var. Var oğlu var koca bir sektör...

Tabii bir de bebek var, bütün bunlardan bağımsız. Geleceğin bireyinin, çocukların yetiştiği ortam var. İhtiyaç duyduğu sevgi ve şefkat ya da bunun yoksunluğuyla yetişen bebekler, çocuklar var. Bütün bunların arasında insan nerede? Aslı'nın hikâyesinde, Zeynep bebeğe bakmak için kendi bebeğini kayınvalidesine bırakıp Aslı'nın evinde çalışmaya başlayan başka bir annenin, Gülnihal'in de hikâyesi var. Yüzünü hiç görmediğimiz bir bebekle Zeynep bebeğin görünmez bağları var. Bütün filmlerimde niyet edip sinematografiye aktarmaya çalıştığım temel meselemi; insan olma hikâyemizi, bir bebek doğurduğunda kendini de yeniden doğuran Aslı'nın hikâyesi ve ilişkileri etrafında kuruyorum. Anne böyle olmalı, yok şöyle olmalı gibi bir şey demiyorum bir öneride bulunmuyorum... Bugün hemen her çalışmaya mecbur olan annenin evinde bakıcı bir kadın var. Çalışıyorlar çünkü ne yapsınlar? O bakıcının da mutlaka -örtülü de olsa, fazla söz edilmese de- bir hikâyesi var. Belki onun da bir çocuğu, evi, ekmek götürmek zorunda olduğu bir sofrası var. O da bir çalışan, emekçi. O da çocuklarını evini özlüyor ama bir yandan da başkasının bebeğine şefkat göstermek zorunda. Bu zorla olabilecek bir şey mi yoksa her kadının -anne olsun olmasın- içinde böyle bir içgüdü mü mevcut? Bu kadar her şeyin birbirine bağlı olduğu, komplike bir konu bu... Anne ile bakıcı arasındaki kültürel, ırki ya da sosyal farklardan bahsetmiyorum bile. Bütün bu soruların içinde merakla ve heyecanla bu hikâyeyi yazdım ve çektim. Fakat bazı kesimler de sosyolojik, politik ve oldukça

ahlakçı bir bakışla değerlendirdiler filmi... Art niyet aradılar. Film bir değer yargısında bulunmadığı halde o çevrelerin yazarları kadına, anneye politik bir figür olarak baktılar. Mesele bebek Zeynep'in bakıcısı Gülnihal masumiyeti ve geleneği temsil ederken Aslı beyaz yakalı çağdaş, özgür kadını temsil ediyor ve film finalde masumiyetten yana taraf tutuyormuş, bakıcı Gülnihal'i örnek anne olarak yüceltiyormuş gibi yorumlar yapıldı bazı yazarlar tarafından. Bu kadar düz bir bakış açısı ve yorum ancak kapitalizme kul-köle olduğunun bile farkına varamayacak kadar kendinden uzaklaşmış ne izlediğinin farkına varamayacak kadar körleşmiş zihinlere ait olabilir... Bu bakışın hala geçerlilikte olduğu bir kültür sanat ortamı var ülkede. Bu politik yorumlar, niyet okumalar, ideolojik kara çalmalar vs. politik gündemler değişince kendi kendilerini ve hiçbir hükmü kalmaz. Oysa insanın varlıkla ve kendi varoluşu ile ilgili meselesi ezeli ve kalıcıdır ve sinema sanatı bununla ilgilidir... Mesele kadının geleneksel ya da modern anlamda tanımlanmasının da ötesinde konular barındırıyor. Vücudun değişimi, hamilelik, hormonlar, sütün gelişi ve kesilişi gibi...

Çocuğun olmayacak mı? Çocuk yapmayacak mısın? Yapacak mısın, kaç tane yapacaksın? Üç tane yapın, yok beş tane, nüfusumuz azalıyor daha çok yapın... Ya da nüfus çoğaldı 1 tane yapın... Çocuğun aşk'la meydana getirildiği konusunu, içgüdüleri, genetik aktarımı, insanın kemalatını kimse konuşmaz halde. Yani çok spekülatif bir alan. Çok tartışmaya açık. Ben de her zamanki gibi tartışmaya açık bir yere parmak bastım galiba...

Ben bu tartışmayı, en hayati ve canlı yorumları bu konuda yurt dışında işittim. Los Angeles'daki gösterimlerden birinde, bütün bir salon kadınlarla doluydu ve film bittikten soru-cevap kısmına geçildiğinde karşımda gözleri nemli birçok kadın vardı. Uzun bir süre hiçbir şey söylenmeden birbirilerimize

baktık. Bir süre sonra nihayet ayağa kalkıp ben konuşmak istiyorum diyen Afrika kökenli bir teyze konuşmayı başlattı. Herkes onu görünce, salonda bir süre bir şaşkınlık oldu. Hayret nidaları yükseldi salondan. ‘Ben kim bu tanınmış kişi?’ diye ister istemez sordum: Hollywood ünlülerinin bebeklerine bakan çok ünlü bir çocuk bakıcısıymış meğerse.... Kadın dedi ki, ‘Bu film benim hayatımı anlatıyor. Bu anneyi, Ashı’yı çok iyi tanıyorum.’ Ve anlatmaya başladı, isimler de verdi. Şu meşhurların çocuklarına, bebeklerine baktım, bakıyorum. Onlar çalışmak zorundaydılar ama bazıları beni bebekleriyle kurduğum ilişki nedeniyle kışkırdı, bu filmde olan pek çok şeyi ben de yaşadım. Kendi bebeğini nasıl seveceğini bilmeyenlerle karşılaştım, dertlerini paylaştım ’ dedi. Sonra başka kadınlar kalktı, onlar da çocukları olan kadınlar. Ağlayan bir kadın diyor ki, ‘Ben çocuğuma gerektiği gibi bakamadım. Çocuğuma gerektiği gibi annelik yapamadım. Onu bakıcılara bırakmayla mecbur hissediyordum şimdi çok üzülüyorum en güzel zamanlarımı bebeğimle geçiremedim, değmezmiş. Hemen eve koşup, onu bulacağım, arayacağım kızımı, onunla buluşacağım.’ Böyle duygular çıkmaya başladı ortaya ve herkes kendi hikâyesini anlatmaya başladı.



Semih Kaplanoğlu, *Bağlılık Hasan*, 2021

“Aziz Bergman haklıydı sinema insan yüzü ile başlıyor.”

“Alberto Giacometti’nin heykellerini çok severim. Onun dertlerden, sıkıntılardan, çaresizlik ve yorgunluktan bitkin düşmüş yapayalnız heykelleri benim için özellikle Hasan filmi için bir esin kaynağı olmuştur.”



Semih Kaplanoğlu, *Bağlılık Hasan*, 2021

Fatma Berber: *Bağlılık Hasan*, Bağlılık üçlemenizin ikinci filmi ve film, yurt dışında pek çok festivalde de yarıştı, ödüller aldı. Sonra filmin bir Oscar süreci oldu. Hikâyeyi oluşturma sürecini de içine katarak oyuncu seçiminizden bahseder misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Çekimlerden önce hatta senaryo aşamasında filmin geçeceği mekânları ararken ister istemez bölgelerde yaşayan çiftçilerle, gerçek insanlarla da tanışıyor, sohbet ediyor onları dinliyorum. Tarlalarındaki, meyve bahçelerindeki, evlerindeki hayatlarına misafir oluyorum, birbirleriyle, çalışanlarıyla ilişkilerini gözlemliyorum. Bu süreçte filmin ihtiyaç duyduğu insan yüzleri, jest ve eylemlerine, vücut dillerine aşina oluyorum. O zaman oyuncuda neyi aradığımı da az çok belirlemiş oluyorum. Bir yüz, bir ifade tam olarak belli olmasa da zihnimde belirmeye başlıyor.

Hasan’ı oynayan Umut Karadağ’ı başrole nasıl seçtiğimize gelince: Onunla ilk karşılaşmam bir dizi setinde çekilmiş

fotoğrafta onu fark etmemle oldu. Bana onu değil karşısındaki oyuncuyu öneriyorlardı. Ama benim gözüm doğrudan Umud'a gitti. Onu tanıımıyordum, ismini hiç duymamıştım. O fotoğraftaki ifade toprakla haşır neşir olan karakterimin yüzünde aradığım arkaik ifadeyi çağırıyordu. Yüzünde toprak insanlarında olan güçlü, güneş ve emekle beslenmiş bir duygu vardı. Onunla tanıştığım ilk anda, sabır ve tutkuyla çalışarak Hasan'ın ikonik imgesini oluşturabileceğimize inandım. Aziz Bergman haklıydı sinema insan yüzü ile başlıyor. Sette ilk hafta hepimiz için özellikle aktörler için hep zordur. Umud'la Hasan'ın iç dünyasına yaptığımız yolculuk ilk plandan son plana kadar birlikte birçok şey öğrendiğimiz zorlu bir süreç oldu. Onun kendini filme adayışına ve her gün adım adım Hasan'ı vücuda getirişine eşlik ettim. Katmanları yoğun, iç çelişkileri keskin, aynı anda vicdanlı ve acımasız, duygusal ama kızgın, haksızlığa uğradığında da kolayca başka birinin hakkına el uzatabilen grift bir karakterden bahsediyorum. Tabi bütün bu özellikleri içinde taşıyan Hasan'ı gerçekçi bir şekilde aktarmak ancak kendi ham maddemizi de ortaya koymakla, bu cesareti göstermekle ve ancak birbirimize güvenmekle mümkün olabilirdi. Altını çizmeden, entelektüel sıkıntıların konforlu alanına girmeden sıradan bir insanın ruhunda derinleşmek çabasıydı bizimki...

Emine karakterine can veren Filiz Bozok'a gelince. Onu ilk kez tiyatrosunda sergilenen bir oyunun tanıtım fotoğrafında gördüm. Öyle güçlü ve sahici bir çehreydi ki... Ailemin toprakla uğraşan eski kuşak kadınlarını hatırlatıyordu. Biliyor musunuz bugünlerde bizim alanımızda yani sinemada yüzüyle oynanmamış, estetik müdahaleye uğramamış, saç kendi renginde ve yaşını gizlemeyen gerçek bir insan yüzü bulmak nedeysen imkânsız. Kadın ya da erkek bugün hemen her oyuncunun yüzüne genç ve güzel görünmek uğruna türlü müdahaleler yapılıyor. Yaşanmışlık ve hayat izleri bir oyuncunun yüzü için ne kadar değerli bir gösterge değil

mi? Şimdi hepsi aynı tornadan çıkmış estetisyen hekimlerin yarattığı tek bir çizik bile olmayan anonim bir yüz var, bu yüzlerle insana ait bir gerçeklik yaratmak mümkün olabilir mi? Estetikli, botokslu Selçuklu Sultanlarının ya da Osmanlı kadınlarının dudakları, burunları, kaşları hangi insan hakikatini, iç dünyasını, maneviyatını, saflığını vs. anlatabilir? Doğal olarak Hasan karakteri kadar ince ve derin kişilik detaylarına sahip, toprakla hemhâl olmuş bir karakter için o yaş grubu oyuncular arasından Filiz Bozok'a ulaşmak hiç kolay olmadı. Bizim filmde önce hiçbir yönetmenin, yapımcının kapısını çalmamış olmasına gerçekten şaşırmıştım.

Daha önce bir set ve kamera tecrübesi olmaması onun Emine karakteri için tüm doğallığını ve derin sezgilerini devreye sokmasını gerektirdi. Uzun yıllardır kendi kurduğu tiyatronun sahnesinden onu çıkarıp Hasan'ın karşısına koymak bu filmin en önemli seçimlerinden biriydi bana göre. Bazen çekimde tam emin olamadığım için tekrarladığım sahneler kurguda geri döndüğümde Filiz'in ince yorumlarına tanık oldum ve pek çoğunu da kullandım. Filiz Bozok'un Emine karakterini yorumlayışı otantik olanın bir temsili ya da yeniden üretimi değil kendisiydi. Tıpkı bölgedeki ağaçlar, toprak ve gökyüzü gibi.

Fatma Berber: *Bağlılık Hasan*, Cannes'ın en iyi bölümlerinden biri olan Belirli Bir Bakış/Un Certain Regard'da yarıştı. Bu bölüm Cannes'ın entelektüel ve sanatsal filmlerin yarıştığı hatta ana yarışmadan bile daha önemli bir bölüm olarak da kabul ediliyor. Filmin Cannes yolculuğundan bahsederseniz?

Semih Kaplanoğlu: Filmin çekimleri 2019 yılının sonbaharında Ağustos-Eylül-Ekim aylarında yapıldı. 2020'nin Mart ayında yani pandemi nedeniyle şehirler kapanmadan hemen önce de Hasan'ın birkaç ufak tefek teknik işleri dışında film gösterime hazır hale gelmişti. Montajın bitimiyle filmi Can-

nes'a göndermiştik. Kısa bir süre sonra filmin Cannes Film Festivaline kabul edildiğine dair festivalden resmi bir mail geldi. Biz de bu teklifi kabul ettik. Uluslararası basında ise Cannes Festivalinin yaz sonuna erteleneceği belki de 2020'de yapılamayacağı yazılıyordu. Bu belirsiz süreçte filmimizi gören Venedik Film Festivali de Hasan'ı -2020'de Venedik Film Festivali yapıldı- Ana yarışmaya davet etti. Kapanmalar, karantinalar ve ertelemeler festivaller konusunda bir karar vermeyi zorlaştırıyordu. Son olarak yaz ortası Cannes'dan ısrarla filmi çok beğendiklerini ve 2021'deki seçkiye şimididen dâhil ettiklerini bildiren bir mektup daha geldi. Cannes'a önceden olumlu cevap verdiğimiz için Venedik'ten vazgeçtik ve filmin premieri için bir yıl daha beklemeye karar verdik. Film festivale kabul edildiğinde henüz anlaşma yaptığımız uluslararası bir satış şirketi yoktu. Yapımda da Avrupalı bir ortağımız, yabancı bir fon ya da tv de yoktu. Sinehane şirketiyle birlikte gerçekleştirdiğimiz *Bağlılık Hasan* Türkiye'nin T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığından da herhangi bir yapım desteği vs. de almamıştı. Bu nedenle pandemi dönemini biraz da filme dâhil olmasını düşündüğümüz uluslararası satış şirketi ve yabancı ülke dağıtımcılarını inceleyerek ve film için en doğru kararı vermeye çalışarak geçirdik.

Fatma Berber: *Bağlılık Hasan* dünyada pek çok ülkede gösterimlere devam ediyor ve de önemli eleştirmenlerden güzel yazılar yayımlanıyor. Dağıtım süreci hakkında detaylı bilgi verebilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Cannes'nın 2021 official listesinde *Bağlılık Hasan* açıklanana kadar satış şirketleriyle irtibata geçmedik. Bu tercihi geçmiş tecrübelerimiz ışığında yaptık ve bu strateji ile yapımcılar olarak bize en uygun teklif ve şartları veren ve daha da önemlisi filmimizi yaşanan pandemi sonrası dönemde dünyaya tanıtacak partneri bulduk. Cannes'daki primiyerden ve market gösterimlerinden sonra pek

çok ülkeden dağıtımclar ve festivaller filmle ilgili yeni satış şirketimiz Films Boutique'le irtibata geçtiler. Film Cannes'da Fransa, İspanya, Portekiz, Balkan ülkeleri, bölgesel ve kıtasal tv şirketleri gibi birçok ülkenin dağıtımıcısına satıldı, halen de bu faaliyetler devam ediyor. 2022'nin ilk aylarından itibaren de film değişik ülkelerde vizyona giriyor, seyircilerle buluşuyor...

Fatma Berber: Türk ve yabancı seyircilerden aldığınız tepkiler nasıldı?

Semih Kaplanoğlu: Cannes'daki tepkilerin seyri bizi çok memnun etmişti. Gerek Türk seyircisi gerekse vizyona girdiği Portekiz ve özellikle Fransız seyircisinden çok olumlu geri dönüşler aldık. Sao Paulo Film Festivalinde yılın en iyi yabancı filmi seçilmesi, Çin'den gelen en iyi erkek oyuncu ve en iyi yabancı film ödülleri de Hasan'ın farklı coğrafyalardan olumlu tepkiler aldığını gösteriyor. Fransız basınının özellikle sinema konusunda önemli yazarların kritikleri de gösteriyor ki Hasan gönüllerde yer bulmuş...

Fatma Berber: Filmdeki rüzgâr dünyada da esti. O bölgede çalışmanın zorluğunu da dâhil edersek ses tasarımı hakkında detaylı bilgi vermek ister misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Ses tasarımı yani filmin ses dünyası benim için daha film çekilmeden, henüz senaryo ve mekân araştırma sırasında düşünmeye ve notlar almaya başladığım bir konu. Görüntü yönetmeniyle filmin ışığını, renk dünyasını, majör lensleri, çerçeve formatını, çekim ekipmanlarını ve görsel atmosferini nasıl konuşuyor ve tarif ediyorsam ses kaydı yapan sesçi arkadaşla ve ses tasarımı gerçekleştirerek mixi yapacak arkadaşla da filmimizin ses haritasını, kompozisyonunu, olmazsa olmaz ses kaynaklarını işin en başında aktarıyorum. Ses ekibine senaryodaki sahnelerde kaydedilmesi gereken seslerin listesini de veriyorum. Mekân seçimlerinde mutlaka sesi kaydedecek arkadaşımın fikrini

alıyor, mekânlarda gerekirse değişikliklere gidiyorum. Açık hava çekimleri için iklim ve hava durumuna -rüzgâr, akarsu- gibi kaydımıza tesir edecek koşullara uygun mikrofon setlerini ve birtakım malzemeyi ediniyor ve çekimden önce ses kaydedip testler de yapıyoruz. Ayrıca çekim sürecinde çekimlerden sonra sesçi ve asistanı mekânların uzun uzun ses kayıtlarını yapıyorlar. Örneğin Hasan'da rüzgar filmin ana kahramanlarından biri olacağı için ses kaydı yapan Seçkin Akyıldız çekim boyunca repo günlerinde bile saatlerce farklı lokasyonlarda rüzgâr sesi kayıtları yaptı. Tasarıma giderken elimizde farklı ağaçlarla, farklı tarlalarda, günün farklı saatlerinde çok farklı şiddette, farklı farklı mikrofonlarla kaydı yapılmış saatlerce malzeme vardı. Kurgu ve sonrasında bu kayıtları dinleyerek çıkardığım ses parçalarını ses tasarımı yapan Cenker Kökten'le sahnelere yerleştirip eksik varsa tamamlayıp mixe hazır hale getirdik. Ayrıca foley artisti Aleyna Seymen'le birlikte gerçekleştirdiğimiz foley kayıtları ile de ürettiğimiz onlarca detayla zengin bir ses perspektifi yaratmış olduk. Her zaman derim bir filmin %50'si görüntü %50'si sestir. Ve başta Cannes'daki premier ve diğer festival ve vizyon gösterimleri sonrasında Hasan'ın sesinin mükemmelliğinden söz edildi. Rüzgârın "Rahman'nın Nefesi" gibi algılandığını yazdı Fransız gazeteciler. Uzun bir çalışmanın ve emek veren tüm arkadaşların özeninin fark edilmiş olması bizi gerçekten sevindirdi...

Fatma Berber: Filmin en can alıcı sahnelerinden biri de römorkta taşınan Kâbe maketi idi. Bu sahneye dair siz neler söylemek istersiniz?

Semih Kaplanoğlu: Bir mekân araştırması sırasında yıllar önce Kayseri Niğde arasında araba kullanırken birden önüme kasasında Kâbe maketi taşıyan bir kamyonet çıktı. Bir süre bu aracı takip ettim. Araç şehirlerarası yoldan ayrılıp bir kasabaya girdi. Kamyonetin kabininden bir imam

indi. Kasabahlılar büyük bir dikkat ve saygı ile Kâbe maketini caminin içine taşıdılar. Birkaç ay sonra hac farizesi için Mekke'ye gidecek olan hacı adaylarına tatbikat yaptırmak için kullanılıyordu bu maket ve kasabadan kasabaya böyle taşınıyordu... Hasan'nın hikâyesini senaryolaştırırken elbette yıllar önce tanık olduğum bu görüntüyü kullanmamazlık edemezdim. Bu imaj yani şehirleri kasabaları bir kamyonetin arkasında taşınarak ziyaret eden Kâbe görüntüsü günümüzde 'kutsal'ın manası hakkında beni düşündürtti.

Fatma Berber: Ve yine dramatik anlamda çok güçlüydü. Muzaffer ölmedi ama hafızasını yitirdi ve bizi de ters yüz etti. Filmin sonuna dair neler demek istersiniz?

Semih Kaplanoğlu: Filmin sonuyla seyirciyi başbaşa bırakmayı tercih ederim. Burada söyleyeceğim şey filmin son karesi hakkında olacak. Bu kare ıssız bomboş bir ufuk hat-tında incecik, zayıf bir adamın sonsuz gökyüzünün ağırlığı altında yapayalnız ve çaresiz kalışını gösterir. Bu kare aynı zamanda bu filmin merkezidir. Bu kare nedeniyle bu film yapılmıştır diyebilirim. Bu karenin olduğu mekânı aylarca aradım. Çanakkale Bayramiç kasabası bu mekânın taşıdığı final görüntüsü için seçildi. Bu karenin çekildiği buğday tarlası çekim bitene kadar dokunulmadan bekletildi. Ve bu sahne yani bu kare filmin de çekilen son planıdır. Giacometti'nin heykellerini çok severim. Onun dertlerden, sıkıntılardan, çaresizlik ve yorgunluktan bitkin düşmüş yapayalnız heykelleri benim için özellikle Hasan filmi için bir esin kaynağı olmuştur. Umut Karadağ'ın oyuncu olarak seçiminde yeteneklerinin yanı sıra fiziksel anlamda vücudunun zayıflığı, narinliği ve ufuk hat-tında tıpkı kurumuş bir ağaç gibi ip ince bir duruşu temsil edecek oluşu etkindir. Benim için her filmin başlangıcında bir merkezi görüntü yani filmin merkezi vardır. Bütün film bu merkezi karenin yani görüntünün etrafında genişler. Bu bazen son karedir (Hasan) bazen ilk (*Yumurta*) bazen de or-

talarda bir yerde belki de kimsenin fark etmediği, özenle saklanmış sadece benim bildiğim bir karedir...

“Biz kimiz, Batılı mıyız, Doğulu muyuz? Tanzimat’tan beri süregelen aydınların tartışa durduğu, bugün hâlâ tartışadığımız meseleleri savaş öncesi dönemde bir aşk hikâyesi etrafında konumlayan ve artık resimlerde bile kalmayan İstanbul’u bir şekilde bize anlatan bir hikâyeydi ve bunu yazarken çok zevk alarak yazdım.”

“Tanpınar’ın derdi ile dertlenmediyseniz yaptığınız iş zaten bence şekli bir şey olarak kalır.”

Fatma Berber: Bu üçlemenin son projesi Bağlılık Fikret. Tanpınar’ın Huzur’unu uyarlamayı düşündünüz. O proje şu an ne aşamada?

Semih Kaplanoğlu: Bu pandemi ve ekonomik kriz, şu günlerde yaşadığımız savaş hali projenin maddi olarak olanaklarını bulmak konusunda büyük bir bütçesi olan proje. Şu an için çok imkânlı gözüküyor açıkçası. O nedenle şimdilik o konuda açıkçası çok netleşmiş bir süreç yok ve senaryo yazılmış olduğu halde ne zaman yapılacağı konusunda belirsizlik hâkim.

Fatma Berber: Huzur’da hep bir korku iklimi vardı. Savaşın çıkma korkusu... Savaşın kendisi yok ama savaş olabilir kaygısıyla aydınlar bunalım yaşıyordu. Aslında bir aşk hikâyesiydi ama arka plandaki ekonomik kriz, kaos, kaygı ortamı... Bugüne değen noktaları olduğunu düşünüyor musunuz?

Semih Kaplanoğlu: Zaten benim kitabı yapma niyetimin altında yatan sebep de oydu. O dönem 1938-39 ve bugün yaşadığımız dönemin birbirine çok benzer özellikleri olduğunu düşünüyorum. Çünkü o tarihlerde de hem insanlar, yurt dışındaki, Avrupa’daki genel olarak entelektüeller, Türkiye’deki aydınlar gelecek ile ilgili kaygılara sahipler. Romanda zaten bunu anlıyoruz. Bir de üstüne üstlük biz yeni bir cumhuriyetiz, yeni bir döneme geçilmiş, yeni bir hayat başla-

miş ve bu hayat nasıl ikame edebilir ve geçmişle bağımız ne oranda kopacak ya da sağlam tutmalı mıyız? Biz kimiz, Batılı mıyız, Doğulu muyuz? Tanzimat'tan beri süregelen aydınların tartışa durduğu, bugün hâlâ tartışadurduğumuz meseleleri savaş öncesi dönemde bir aşk hikâyesi etrafında konumlayan ve artık resimlerde bile kalmayan İstanbul'u bir şekilde bize anlatan bir hikâyeydi ve bunu yazarken çok zevk alarak yazdım. Ama T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan gelen destek çok düşük. Bütçeye göre istediğimizin nerdeyse kırkta biri gibi bir şey çıkarttılar. TRT'nin bir desteği oldu ama o da bugünkü şartları düşündüğünüzde çok minör bir şey. Filmi layıkıyla yapamadıktan sonra hiç yapmamak bence daha doğru bir şey. Ama gelecekte ne olur tabii bilmiyoruz.

Fatma Berber: Modernizm tanımıyla ilgili çok güzel bir şey okudum. Bir şeyi ne kadar gerçekleştirmeye yakın durursan, gerçekleştirme arzun ne kadar gerçeğe dönüşürse aslında onun ütopyasından o kadar uzaklaşıyorsun. Tanpınar'ın da o romanda yapmaya çalıştığı şey o kaygı, tedirginlik, o aşkın etrafında dönen ama bir tamlığın da olmaması. Sadece dönemin değil o duyguların, ilişkilerin, binaların hepsinin konuşulması çok anlamlı olabilirdi.

Semih Kaplanoğlu: Evet, ben vazgeçmiş değilim ama şu anda mantık olarak benim anladığım kadarıyla o bütçeyi bulabilmemiz çok zor. Ki o bütçe şu anda ikiye, üçe katlanmış durumda. Reel zamanında bulabilmek zorken şimdi çok daha zor gerçekten.

Tabii bir de şöyle bir şey var, bizim niyetlerimizle ya da bir filmi yapma arzumuzla, o hikâyede neyi bulup aslında, nereye temas etme istememizle filmlerin yapımına katkı sağlayan organizmaların, örgütlerin ya da yapımcıların, televizyon kanallarının, uluslararası fonların vs. bütün bunların da bir şekilde o duyguyu paylaşıyor olması lazım. Onu yapılması gereken bir şey olarak görmesi lazım.

Biz mesela *Buğday*'ı gerçekleştirirken o da büyük bütçeli bir işti. Ama insanlar 2010'ların başında bugün yaşayacağımız krizleri ve birtakım tarımdaki sorunları, iklim sorunları, mülteci sorununu, biz senaryomuzu yazdığımızda daha Suriye olayı patlamamıştı bütün bunları bir şekilde ön görebiliyorlardı aslında. Ama mesela yurt dışı Euromaj, CNC, ZDF, ARTE, İsveç Film Enstitüsü de bunu gördü. O projeyi ben oraya sunduğum zaman o projenin ne anlatmaya çalıştığını anladı onlar ve o sayede destek olabildiler.

Ama bugün mesela Tanpınar'ın *Huzur*'unun yapılması ve oradaki meselelerin bugünde tartışılması aslında bu filmin üstünden belki de konusu Türkiye'deki sinema ile ilgili kurumların hiç umurunda değil. Ben size bunu açık ve net söyleyeyim. Tanpınar da umurlarında değil, bizim böyle bir film yapmamız da umurlarında değil. Böyle bir arzuları yok. Yani sinema alanı öyle bir sığ bir şeyin üstünde yürüyor ki, o yüzden de işte Netflix ya da dijital platformlara mahkûm olmak üzere olan bir yapımcılıktan, taşeron yönetmen ve senelik kölelik anlaşmalarına imza atmış platformların nesnesine dönüşmüş oyuncuların bahsediyoruz, maalesef. Para ve ün dışında hiçbir derdi olmayan bir sektöre dönüşüyor sinema...

Yani maalesef yönetmenler görüyorum ki dijital platformlara 'birtakım taşeron işler' üretiyorlar. Senaryolarına müdahale ediyor, kurgularına müdahale ediyor, oyuncular dayatılıyor, her şeylerine müdahale ediliyor. Burada nasıl biz sinemanın sanat olduğunu, bağımsız ve özgürce kendi meselelerimizi dile getireceğimizi zannediyoruz ki! Devlet istediği kadar bu konuda destek olsun. Verdiği desteklerin sonucunda ortaya çıkan yekûna baktığımız zaman da çok parlak şeyler görmüyoruz. Çünkü destek niteliği olan şeylerin ortaya çıkmasını sağlaması gereken bir şey. Ama bu da maalesef o kadar düşük bütçeler içerisinde mümkün olamıyor. Herkesi memnun etmeye çalışan ve herkese gülümsemeye çalışan bir

fonlama sistemiyle ortaya bence başarılı şeyler çıkmayacaktır.

Tanpınar'ın derdi ile dertlenmediyseniz yaptığınız iş zaten bence şekli bir şey olarak kalır. Tabii büyük bir İstanbul meselesi de var. Tahrip ettiğimiz aslında bir şehir var, belli ki bu şehirle, bu şehrin tarihiyle, ruhuyla, semtleriyle yüzleşmek istemiyorlar. Belki özel olarak 'Şehir'le, 'Şehir' kavramıyla sorunları var, olmuş olabilir, Cumhuriyeti kuranların da var belki 100. Yılda neler yaptığımızla övünelim elbet ama tahrip ettiklerimizi de önümüze koyalım ve ibret alalım... Yani bununla yüzleşmek çok trajik bir şey aslında. Biz ve bizden önceki kuşakların hâlâ daha şu anda yaşayan kuşakların da perişan edip bıraktığı, ruhu bile kalmamış bir şehirden bahsediyoruz. Ama Tanpınar'ı, İstanbul'u, o dönemi anlatmaya başladığınız zaman karşımıza çıkacak olan şey aslında yüzümüze bir ayna tutacak. Bizim şehre nasıl davrandığımızı gösterecek aslında bu önemli bir mesele.

Yani bu şehri bu hale getiren bizlersek eğer o zaman bizim tartıştığımız, konuştuğumuz, idealize ettiğimiz şeylerle sadece sözel olduğunu, bunların aslında 'medeniyet' diye söylediklerimiz, 'gelenek' diye konuştuğumuz her şeyin aslında bir tür belki de yalan olduğunu anlatacağız. Anlatmalıyız aslında bununla, bu toplumu yüzleştirmemiz lazım. Yani ben bir yandan da *Huzur*'a o gözle bakıyorum.

Biz hâlâ 100 senedir aynı şeyleri tartışmaya devam ediyor-sak mesela ve o tartıştığımız şeyler konusunda ortaya hiçbir şey koyamamışsak manada o zaman ne yapıyoruz, bu ülke ne yapıyor bunu düşündürecek bir şey bu. Yani beni burada bu filmi yapmaya iten şey asıl olarak Huzur'un romanındaki edebiyat, estetik gibi özellikleri değil. Tanpınar'ın o romanı yazmak isteme sebebiyle benim bu filmi yapma sebebim aynı. Ben şimdi aynı sebeple başka bir şey de yapabilirim. Başka türlü de anlatabilirim, *Huzur*'a gerek olmadan da yapabilirim. O zaman öyle bir şeye gideceğiz demektir. Ama şundan

emin olun bakın bu kayda geçsin bunun dizisini yapacaklar.

Fatma Berber: Dijital için mi?

Semih Kaplanoğlu: Tabii ki ve bunun için çalıştıklarını biliyorum. Günümüzde geçen modern bir Huzur, bir platformda bunu izleyeceksiniz. Şöyle aslında yazarın ailesinden biz hakları almıştık beş seneliğine, bayağı ciddi bir de para ödedik. Ama şu anda gerçekleştiremediğimiz için yani 2023'te de o şey elimizden gidiyor. Çünkü beni arayıp, 'Siz yapmayacaksınız, biz bunu yapmak istiyoruz' diyen birtakım insanlar var yani.

"Senaryo belki daha tam ortaya çıkmadan mekânlara yolculuk yapıyorum."

"Hem senaryo aşamasında hem de sonrasında yani kurguda eşim Leyla İpekçi de bana katılıyor."

"Heykelci tabiriyle söylersek mermer-zaman kütesinin içindeki figürü sette çıkarır, kurguda ise pürüzleri, çapakları düzeltirim."

Fatma Berber: Yeni bir sinema dili oluşturdunuz, durumu ve duyguyu kayda geçiren daha az konuşan hatta sükût filmler yaptınız. (Meleğin Düşüşü, Yumurta- Süt-Bal filmleri) Hikâyeler de anlattınız. Filmini yapmak istediğiniz bir fikir ya da konu zihninizde şekillenirken yani somut anlamda pek çok şey oluşmamışken zihinsel üretim kısmında özellikle yaptığınız bir çalışma şekli var mı, yolculuk yapıp mekân bakar mısınız? Nasıl başlarsınız çalışmaya?

Semih Kaplanoğlu: Senaryo belki daha tam ortaya çıkmadan mekânlara yolculuk yapıyorum. Çıkıyorum mesela arabayla günlerce diyelim ki kasabalara bakıyorum. Mesele *Süt* için üç ay boyunca belli bir bölgedeki liselere girdik, çıktık. Senaryoda bana yardım eden Orçun Köksal 2007 yılında oldukça geniş bir bölgede liseli öğrencilerle röportajlar yaptı, hem oyuncu arıyorduk hem de gençleri tanımaya,

hayatlarına, gelecek düşüncelerine aşına olmaya çalıştık. Taşrada nasıl geçiyor hayatları? Ne dinliyor, ne okuyorlar? Dertleri nedir, ne yapıyorlar? Yüzlerce gençle röportaj yaptık ve hepsi kayıtlı duruyor bizde 'Süt'deki Yusuf'la ilgili. Senaryo yazılırken mekânlara, atmosfere ait belli bir tür imaj oluşuyor aslında o imajı bulmak için mekânları geziyorum. Bu geziler arasında kasabalar, filmin geçtiği şehirler de olabilir, her şey olabilir. Notlar alıyorum, fotoğraf çekiyorum, ses kaydı yapıyorum. İnsanlarla konuşuyorum, kahvede oturuyorum. Orada otel buluyorsam kalıyorum. Böyle mesela bir hafta, on gün, on beş gün seyahatlerim oluyor. Bazen yanımda bir yapım sorumlusunu, bazen ortak senaristi, bazen bir oyuncuyu alarak çıkıyorum bazen de tek başıma... O yolculuk boyunca da yazıyorum, bir sürü not tutuyorum sonra dönüp onların üzerinden senaryoyu yeniden ve son kez yazmaya başlıyorum. Benim çalışma şeklim böyle. Bazen fotoğraftan çok daha fazla yazı öne çıkabiliyor. Ama genelde görüntü daha çok ses ve küçük küçük şeyler, küçük küçük notlar. Benim zaten senaryolarım genelde elli, altmış sayfayı geçmez. Mesela şöyle söyleyeyim size, bir filmde üç, dört bin plan vardır. *Meleğin Düşüşü*'nde, örneğin yüz yirmi beş plan var sadece. Bunu söylerken 100 dakikalık süresi olan bir filmden bahsediyoruz. Yani *Meleğin Düşüşü* filminin planlarının sürelerinin uzunluğunu hakkında bir fikir verebilir bu söylediklerim. O filmdeki ana kahramanın yaşadığı zaman eziyet ancak plan-zamanların böylesi genişlediğinde bir gerçeklik duygusu hatta empati duygusu yaratabilir. *Süt'de, Bal'da* ise plan sayıları biraz daha fazladır. Üç yüz, dört yüz belki daha fazla. Ama onlarda da plan sayıları genel sinema ortalamasına göre azdır. Senaryolarım kısadır yani çok öyle teferruatlı yüzlerce sayfa senaryo olmuyor. Son senaryolarım biraz daha genişledi. Sinemada sayfa ve dakika ya da plan-saniye formüllerine asla inanmıyorum ve dikkate almıyorum. Planın içindeki duyguya ve ne anlattığıma göre ihtiyaç duyduğu süreyi -gerçekçi

anlamda- artık, bana hissettirir. Bu biraz da çekerken filmi zihninizde kurguluyor oluşunuzla da ilgilidir. İki ve daha çok planın kamera ölçeği ve lens ve süresi arasındaki uyum ve ahenk benim için sette oluşturulacak bir durumdur. Elbette kurguda, masa başında bir şeyler kısılır veya uzar ama ama strüktür -benim açımdan- pek değişmez. Çünkü çekerken o ahengi oyuncudan, kamera hareketine, ışıktan sese kadar düşünürüm. Yani heykelci tabiriyle söylersek mermer-zaman kütesinin içindeki figürü sette çıkarır, kurguda ise pürüzleri, çapakları düzeltirim. Hem senaryo aşamasında hem de sonrasında yani kurguda eşim Leyla İpekçi de bana katılıyor, bir yerden sonra. O da daha çok okuma, birtakım notlar, ‘Şurası şöyle olabilir mi, burası böyle olabilir gibi mi?’ Sonra tekrar onun üstünden ben bir daha geçiyorum. Senaryo yazımında daha önce de söyledim Bir daha mekânlara gidiyorum. Yani filmin geçeceği mekân ve oradaki hayat işin içine sızmadan, oradaki kahvelerde oturmadan, oradaki insanlarla sohbet etmeden, onların tarlalarına gidip bakmadan, ne işliyorlar marangozlar, çalışanlar, çarşılar bütün oralarda geziyorum, konuşuyorum. ‘Benim hikayemdeki kahramana yakın insanlar var mı?’ onu gözlemliyorum, onları konuşuyorum. Sonra da zaten döndükten sonra o malzemeden senaryonun son halini çıkarıyorum. Burada şu hususu da eklemeliyim. Benim kuşağımın yönetmenleri gibi biz başımızda aynı zamanda üç şapka taşımak zorunda kaldık. Filmлерimizin senaristi, yönetmeni ve yapımcısıydık. Senaryoya son şeklini verdiğim seyahatler sırasında ekibin lojistiğini, günlük hareket planını, yeme içme mevzularını, otel, yol ve bunun gibi konuları da araştırdığım bir yapım sürecini de içeriyor. Bu süreçten de her zaman filmin ve ekiplerin çalışma koşullarını en iyi şekilde sağlamak açısından önemli buluyorum. Bazen hikâyeye çok uygun bir mekân bulsam da otel, lojistik ve yaşamsal zorluklar nedeniyle o mekândan vazgeçtiğim de oldu.

Fatma Berber: Bazen birkaç kişi ile yazdığınız senaryolar

da var, tek yazdığımız senaryolar da mevcut. Senaryo aşamasındaki çalışma sisteminizden bahsedebilir misiniz? Buğday için olabilir, Huzur ya da Süt'te ağızdan yılan çıkarma ritüeli üzerinden konuşalım. Sanat tarihçi, zoolog herhangi bir danışmana ihtiyaç duyuyor musunuz?

Semih Kaplanoğlu: Çok fazla o tür insanlarla paylaştığımı söyleyemem. Ancak işte zoologla diyelim ki yılan konusunda onunla paylaştığımız şey şu oluyor; 'Bir insanın ağzındaki yılanı nasıl çıkartabiliriz?' diye soruyorum. Mesele bir zoologla bunu konuştum. O da bana yılanlar getirdi ve yılanın soğukta hareketsiz kaldığını, ısındıkça harekete geçtiğini, yani ortam ısındıkça yılanın harekete geçeceğini söyledi. Çok ilginç bir şey, soğukkanlı hayvanlar oldukları için soğukta donup kalıyorlar, hareket edemiyorlar. Bunu öğrenmek bize Tülin Özen'in ağzından gerçek bir yılan çıkarmayı, düşünmemizi sağladı. Biz o sahne için butafor yani maket yılanlar falan yaptırmıştık önce onları denedik ama hiçbiri gerçek görünmüyordu. Sonunda birkaç denemenin ardından 'Gerçekçi olmuyor, vazgeçelim bu işten' dediğimde Tülin soğuk ortamda bekleyen canlı bir su yılanıyla bunu yapabileceğini söyledi ve o sahneyi böylece çekebildik... Eskiden sağlıkçılar olmuyordu yanımızda. İhtiyaç da olmadı çok şükür. Ama *Buğday*'dan itibaren her gün yanımızda bir sağlıkçımız oluyor.

Fatma Berber: Tülin Özen'i hem oyunculuğu hem de sinema tarihinde ender rastlanan bu sahne için gerçekten tebrik etmek gerekir. Peki, yönetmenler zaman zaman usta kabul ettiği yönetmenlere filmlerinde sahne olarak ya da bir başka biçimde selam verir, siz de zaman zaman Tarkovski'ye selam gönderiyorsunuz. Böylece bir eser yeniden yeniden başka bir sanatçı tarafından üretiliyor. Sizce bu bir çeşit el sallama, metinler-arasılık anlamında önemli midir?

Semih Kaplanoğlu: Edebiyat ya da başka bir sanat alanı ya da tiyatro mesela; onlar beni çok fazla sinema yapma

konusunda motive etmediler. Hikâye bulmak konusunda da motive etmediler. Ben sinemanın içinden çıktım yani benim bütün dayanaklarım sinema üzerinedir. Referans gibi görünen şeyler de sinema üzerinedir. Yani mesela bir yazara ya da bir şaire ya da bir edebiyatçıya atıfta bulunsam bile belki ama o yine bir sinema dolayımının üstünden geçerek gelir. O yönden tabii ki mesela çok sevdiğim, beni etkilemiş yönetmenler var. Beni yetiştirdiklerini düşündüğüm isimler, beni yetiştiren filmler var. Ben senaryo yazmayı nasıl öğrendim biliyor musunuz? Bakın şöyle, en sevdiğim filmleri takıyordum videoya diyelim ki Tarkovski'nin *Ayna'sı* elime kalemi alıyordum, sahne sahne yazmaya başlıyordum. Diyalogunu, kamera hareketini, oyuncunun aksiyonunu vs. sahne sahne yazıyordum. Antonioni'nin, Ozu'nun, Tarkovski'nin, Fellini'nin, Hitchcock'un, Bresson'nun, Bunuel'in, Pasolini'nin senaryoları var, filmlerinden yazıp çıkardığım. Sonra o senaryoları önüme alıp filmleri tekrar izliyordum. Bir sahne bitip, öbür sahne nasıl başlıyor, nasıl yazmış? Senaryolardaki matematiği, sinematografik derinliği, yönetmenin sahneyi inşa edişini, duyguyu nasıl ortaya çıkardığını görmeye başladım. Onu yazan, çeken yönetmenin içine girdim, dünyasına girdim, kafasının içinde dolaştım. Yirmi beş, otuz civarı senaryo çıkardım böyle sevdiğim filmlerden ve o süreçte öğrendim ben senaryo yazmayı. Benzer bir çalışmayı kurgu için de yapmak isterdim gençken ama o vakitler bunu sağlayacak ne bilgisayar ne de kurgu programları vardı. VHS teypin izin verdiği kadar...



Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010 (Film Setinden)



Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010 (Film Setinden)

“Sinema bireysel bir iştir, sadece yönetmene bağlıdır ve onun iradesine aittir.”

“Bazı yönetmenler, yönetmenler için film çeker, seyirciler için değil öyle bir gerçek de var.”

Fatma Berber: Siz görüntü yönetmeni olduğunuz için zaten bunları kolaylıkla kavramış olabilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Görüntü yönetmeni değilim. O konuya açıklık getireyim. Ben Süha Arın eseri olan rahmetli hocam Bilgin Adalı'nın yönettiği *Eski Evler Eski Ustalar* Batı Akdeniz Evleri belgeselinde görüntü yönetmeni Uğur Eruzun'un - kendisi Reha Erdem'in *A Ay* filminin de görüntü yönetmenidir- asistanlığını yaptım. Daha sonraları da çektiğim kısa filmlerde de kamera kullandım. Tabii sonuçta o tekniği de bir şekilde bilmek faydalı oluyor. Ama esas şey şu, bir fikir, bir düşünce nasıl senaryolaşmış ve sonra o nasıl sinematografik bir esere dönüşmüş? Onu görmek, onun matematiğini görmek çok önemli bir şey. Genelde insanlar bir sahneyi ya da bir filmi izledikleri zaman o çekimin arkasındaki yönetmenin tercihlerini pek fark etmiyorlar. Burası çok önemli; yani bir hikâyeyi nasıl anlatacağınızın sonsuz tercihi var. Sizin yönetmen olarak bir tercihte karar vermeniz lazım. Yani filmin zamanları, planlarının uzunlukları, işte kameranın nerede duracağı, mekân, renk, kostüm, oyuncu seçimi, hangi mevsimde geçeceği, ışık ve ses bunların hepsi tercih. O tercihler zaten sizin filminizin yapısını, rengini, kokusunu, tonunu, duygusunu meydana getiriyor. Ama siz işinizi görüntü yönetmeninin tercihine, senaristin tercihine, oyuncunun tercihine bırakırsanız oradan ortaya karışık bir şey çıkar. Sanat çıkmaz. Sinema bireysel bir iştir, sadece yönetmene bağlıdır ve onun iradesine aittir. Geri kalan her şey ona hizmet etmek için vardır. Benim görüşüm bu.

O yönden de sorudan belki biraz uzaklaştım ama atıfları oluyor tabii ki. Yani Tarkovski'nin bir filmine diyelim ki o yazdığım hikâyenin içerisinde eğer o benim aklıma gelmişse, ondan esinlendiğimi hissetmişsem, oradan bir şey almışsam onu tabi bir selam olarak koyuyorum. Edebiyatta, sinemada zaten kaç tane insan hikâyesi var ki? Bizden öncekiler de son-

rakiler de biz de onların etrafında dönüp duruyoruz.

Fatma Berber: Ama sonsuz anlatma biçimi var.

Semih Kaplanoğlu: Tabii sonsuz anlatma biçimi var. Aynı biçime dâhil olmadığınız sürece ve siz kendiniz ne yaptığınızı bildiğiniz sürece bunda bir şey görmüyorum, o selamı vermeyi ve bir vefa duygusu olarak görüyorum... Bazı yönetmenler, yönetmenler için film çeker, seyirciler için değil öyle bir gerçek de var.



Semih Kaplanoğlu, *Bal*, 2010 (Film Setinden)

“Bal’da kendi çocukluğumdan bazı anılar vardı.”

“Kendini bilmek, varlığı bilmek çabası için sinema bir imkân olabilir.”

Fatma Berber: Yönetmenler bazen kendi yaşamından, çocukluğundan aldıklarını çerçeveye taşırlar. Bu kadar öznel bir şeyi nesnelleştirip anlatmak ya da mesafe koyup anlatmak nasıl bir şey?

Semih Kaplanoğlu: Tabi ki belli bir mesafeden bakmaya çalışıyorum. Kendi hayatıma da zaman zaman belli bir

mesafeden bakma ihtiyacı duyuyorum. Herkes kadar. Olup biteni anlamak için geri çekilmek gerekiyor. *Bal*'da kendi çocukluğumdan bazı anılar vardı. Yusuf'un okuyamaması, aniden ve heyecanlanınca ortaya çıkıveren kekemelik, "okuyorum" kurdeleleriyle dolu kavanoz hikâyesi, kavanozun düşmesi, kırılması gibi. Ayrıca senaryoya katkı veren Orçun Köksal da kendi çocukluğundan bazı anılarını paylaştı...

Filmlerimde insanın temel meseleleri ile uğraştığımı, insanın kendiyile ve varlıkla meselesine odaklandığımı düşünüyorum. Organik, fitri, hava, ateş, su ve topraktan bir beden ile bu bedenin bir nefesle doğmuş metafiziği ile ve bizim bu dünyadaki halimiz yani her biricik insanın temel meseleleriyle ilgili. Beşeri hikâyeler, beşeri insan ilişkileri, aşktı, sevgiydi gibi meselelere de bakışında daha temel bir perspektif var.

Varoluşsal, metafizik diyelim, varlığa ait bakmaya çalışıyorum diyelim. Çünkü hepimizin bağlı olduğumuzu bilmediğimiz ya da bildiğimizi zannettiğimiz bağlarımız var. Anne-bebek bağı, anne-çocuk bağı gibi de algılayabilirsin ama bir maddeye bağlılık olarak da algılayabilirsin. Yani varlığı anlayana kadar biz neyi, neyin yerine ikame ediyoruz? Arayışımızın ve bu dünyada doğumumuzdan önceki yokluğumuzu/varlığımızı, bu dünyadaki varlığımızı/yokluğumuzu ve nihayet öldükten sonraki yokluğumuzu/varlığımızı ve varlıkla/yokluğun bizlerdeki bağlarımızı/bağlamalarını anlamaya çalışıyorum. Her birimizin farklı öyküleri var elbette. Farklı karakterlerimiz var. Bunca birlik ve ayrılıkla birbirimize bağlıyız. Fizikteki sicim teorisi gibi bir bakıma. Görüntü varlığı gösterdiği kadar yokluğa da işaret ediyor, görünür olmakla sonsuzluk birbirinden ayrı şeyler. Kendini bilmek, varlığı bilmek çabası için sinema bir imkân olabilir.

İnsan sıfır değil ki bence doğduğunda geldiği bir yer, getirdikleri var. İçinde baskın olan unsurlar var. Kimi ateşli, kimi havalı, kimi gözü yaşlı, kimi sakın... Genlerimizde atalarımızın da izleri var. Eski hayatların hikâyeleri de kanımızda deveren ediyor. Bu hikâyeler, yaşanmışlıklar belki de bizi zannettiğimizden daha fazla etkiliyordur. Bilgi, tecrübe ya da birtakım duygular taşıyor bu muhakkak. İnanılmaz bir şey daha bir yaşına gelmeden çocuklar ellerinde telefonla her şeyi yapıyor, Bu telefonu nereden bu kadar iyi biliyor? Nasıl, nereden geldi? Ben bir yaşındayken bunu bana verseler fırlatır atardım herhalde. Nesilden nesile, ondan ona aktarıyor, bu çok acayip bir şey. Aktarımı anlatan bir film yapmak isterim ben mesela. Ne geçiyor oradan oraya? Biliyor mu bilim bunu. Teorik olarak bir şeyler söylüyor ama ispatı mümkün değil şu an için. Atalarımızın en eskisi 50.000 yıl önce yaşamış diye öğrenmiştik ilkokulda şimdi milyonlar, on milyonlar önce yaşadığını öğreniyoruz belki gelecekte milyar yıllardan bahsedilecek milyar yıllık insan geni düşünsenize? “Nereden gelip nereye gittiğini bilmeyen hayvan imiş” diyor Niyazi Mısri. Ruhaniyetine selam olsun.

Fatma Berber: Türk sinemasında ufuk açan yeni nesil yönetmenler kimler?

Semih Kaplanoğlu: Son izlediğim filmler içerisinde beni etkileyen, heyecanlandıran iki tane film oldu. Biri Mustafa Kara’nın *Kalandar Soğuğu* filmi. Bir film daha beğendim, cesur ve iyi bir yönetmen Ali Tansu Turhan’ı haber veren film *Diyalog* filmin adı. O çok iyi bir film ve cesur, hepsi çok iyi oyuncular, ayrıca görüntü de çok iyi, her şey iyi. Uzun zamandır ilk defa birisi bir film yapmış, heyecanlandım. Fransız Yeni Dalgası, Godard’dan, o dönemden etkiler taşıyan bir film. Tercihleri olan, nasıl anlatacağı üzerine düşünmüş, fikir yürütmüş, oyuncularını çok iyi yönetmiş. İlk film ama birçok yönden özgün yönleri var. Yönetmen belli ki

oyuncularına ne yapmak istediğini çok iyi anlatmış, herkes birbirini anlamış, görüntü yönetmeni anlamış, her şey bir yana çok iyi anlatılmış bir İstanbul filmi. Bir semt de geçiyor, Kadıköy’de, bu yönlerden mücevher gibi yani bence. İyi film yapmak zor tabii ama kısıtlılık ve zorluk sanatı ve dimağı yani yaratıcılığı geliştirir, imkânsızlıklar çözümlere sebep olur. Geniş özgürlükler alanında nadiren iyi bir şeyler çıkar. Acıdan ve yenilgiden, hayal kırıklıklarından korkanlar değerli bir şey söyleyebilir mi?

Fatma Berber: Dünya sinemasından yeni keşfettiğiniz filmler, yönetmenler önerileriniz var mıdır?

Semih Kaplanoğlu: Alternatifler var elbette: Sokurov, Kafkasya’da bir sinema okulu açtı ve Kafkas gençler geldi oraya. Oradan üç-dört tane genç yönetmen çıktı, ilk filmle-rini yapan. Bir tanesi geçen sene Cannes’daydı, Un Certain Regards’da en iyi film ödülünü alan Kira Kovalenko ve *Uncle-nching The Fists* isimli filmi son derece etkileyiciydi ve ol-dukça sıra dışı bir anlatımı vardı. Kafkas ruhu ile dolu, öfkeli ve bir o kadar da narin bir ilk film. Sokurov’un okulunun ken-di coğrafyasına, kültürüne ait özgün işlere imza atacağı net olarak görünüyor.

“Bir filmin kaderi onun yönetmeninden ve seçimlerinden farklı olabilir mi?”

“Önceki kuşakların yönetmenlerinden beslendim. Beslendi-ğim şeyleri de diğer yönetmenlere aktarabilirsem, en azın-dan film yapma ilkelerini, sanatımızın sırlarını meslektaş-larıma filmler yoluyla aktarabilirsem; zincire bir halka da biz koyabilirsek ne mutlu...”

Fatma Berber: Biraz daha manevi yöne eğilen birisi olduğunuz ve sinemaya da bunu yansıttığınız için soruyorum. Kaderci misiniz? Bir insanın (filmin mi demeliyim bilemiyorum) kaderine talip olması ne demek?

Semih Kaplanoğlu: Hiç kimse beni zorlamadı ne sinema dışında ne de birtakım hesaplar, kitaplarla hareket ettim. Sinemayı çok sevdim ben. Film yapmanın bir sanat olduğuna dair zerre bir kuşku yok. Mühendis kafasıyla ölçüp biçip filmler yapmadım. Ne tutar ne tutmaz diye bir düşüncem de hiç olmadı. Şöyle bir hikâye yazayım, sosyolojik birtakım çözümlemeleri dikkate alayım, yurt dışında Cannes'da, Berlin'de vs. ne seviliyor, moda nedir ona göre filmimi yapayım da festivallere gideyim ödüller alayım diye bir kaygım da olmadı. Her yerde her zeminde ne düşünüyorsam ve ne yaşıyorsam onu dile getirdim. Ne bu ülke ne de dünya hakkında düşüncelerimi kendine saklayanlardan olmadım. Özgürce çalıştım kimsenin ve hiçbir kurumun etkisinde kalarak hareket etmedim. Filmlerimin içeriğine, kurgusuna ya da sinematografisine editörleri, world salesleri, uluslararası dağıtımçıları, festival yöneticilerini ya da yurt dışı fonlarını, ortak yapımcıları, tv'cileri karıştırmadım. Karışmaya kalkanlara da tek bir kare olsun taviz vermedim. Filmlerim hakkında hiçbir zaman konformist olmadım. Ödüllerin konforuna yaslanmadım. Yeni bir hikâye yeni bir film için harekete geçerken geçmiş düşünmedim. Kalbimi dinledim. Bir filmin kaderi onun yönetmeninden ve seçimlerinden farklı olabilir mi? Bazen çok iyi filmler çeşitli nedenlerden ya da engellemelerden dolayı görünmez olabilir, fark edilmeyebilir. Ama şuna inanıyorum ki her iyi bir iş ilerde bir gün birileri tarafından fark edilecektir. Bazen de çok popüler olmuş, birçok ödül almış filmler zamanla hiçbir iz bırakmadan kaybolup giderler... Yaptığımız filmler mesleki anlamda düşünürseniz yönetmenler için de gelecek kuşaklardaki yönetmenler için de yapılıyor bir bakıma. Nasıl bir besteci ya da ressam bir önceki kuşakların eserlerinden ilham alıyor ve belli ilkeler etrafında sanatını icra ediyorsa bu yönetmenler için de geçerli bir durum. Örneğin ben önceki kuşakların yönetmenlerinden beslendim. Beslendiğim şeyleri de diğer yönetmenlere aktarabilirsem, en

azından film yapma ilkelerini, sanatımızın sırlarını meslektaşlarıma filmler yoluyla aktarabilirsem; zincire bir halka da biz koyabilirsek ne mutlu... Tabii ki birilerinin hayatına dokunmak önemli bu birileri içinde -mesleki anlamda söylüyorum- yönetmenler de olursa ne mutlu...

Fatma Berber: Sizden sonrakiler için bir alan açmak bu söyledikleriniz, sizden yardım isteyen genç sinemacılara yardımcı oluyor musunuz?

Semih Kaplanoğlu: Yardım ediyorum benden destek isteyen, senaryosuna, yapımına, oyuncu seçimine vs. kurgusuna, genç yönetmenlere, yurt içinden ya da dışından birçok yönetmene yardımcı olmaya çalışıyorum elimden geldiği kadar, yapabildiğim kadar. Ama bazen bende hiçbir etki yaratmayan, uzak filmler oluyor o zaman da mesela -bir ilk yönetmenin filmi- anlaşılıyor ki kendince bir iddiası var, ona filmi hakkında bir şey söylemekten imtina ediyorum. Belki o filmi ben anlamıyorum, bir bağ kuramıyorum... Adam belki de deha filmi de başyapıt, bilmiyorum. Hiçbir bağ kuramıyorsam ağzımı açmıyorum. Diyorum ki 'Benim söyleyebileceğim bir şey yok burada hani kötü demek değil yani ben anlamadım.' Burada devreye niyetler, dertler giriyor. Film değil belki de filmin meselesi, derdi ilginizi çekmiyor. Ama bazen de genç bir arkadaş geliyor hakikaten o kadar iyi bir şey yapmış fakat farkında değil. Kurguda birkaç değişiklik ya da küçük bir ek çekim yapsa her şey yerli yerine oturacak ama göremiyor... Bunu açıkça söylüyorum. Basit bir ek plan ya da yeniden çekilecek bir sahne, beğenilmemiş, atılmış bir planda oyuncunun istem dışı bir ifadesine yer vermek filmi bir anda yükseltebilir. Tabii bu benim fikrim illa yapması da gerekmiyor... Yani kurgu sırasında da çekimde de bazen bir körleşme olur. Sorunu göremezsin. Bir şey var ama algılamazsın. Hâlbuki şurayı kessen ya da uzatsan veya atsan şu planın mesela yerini değiştirsen daha iyi olacak, ama fark

etmiyorsun. Ya da mekâna dair boş bir görüntü ya da bir ses ya da çekimde yanlış söylenmiş bir repliğin kullanımı... Bütün bunların fark edilmesi için tabi kurguya belli bir süre ara verip, filmden uzaklaşmak gerekiyor.

Fatma Berber: Söyleşinin başından beri aslında yapımcılığınızı da biraz konuştuk. Projelerin ortaya çıkması, fonlanması, festival süreçleri ve dünyadaki festivallerde senaryoların seçimi ile ilgili neler söylemek istersiniz?

Semih Kaplanoğlu: Festivaller zamanın ruhunu bir şekilde de aynı zamanda gözetiyorlar elbette. Yani bugün emin olun mesela birtakım çok beğendiğimiz yönetmenlerin, Antonioni, Bergman'ın, belki Ozu'nun, -Ozu zaten hiçbir filmi hiçbir festivale gitmemiş- filmleri bugün çekilmiş olsalardı şimdinin anlı şanlı festivalleri kabul ederler miydi gerçekten emin değilim. Politika ve aktüel dünya tercihleri sanattan ve sinemadan daha önde bugün. Ve zamanımızın ruhu ve bugünün dünyasına dair popüler bir anlatım yolu seçen filmler tercih ediliyor bugün. Doğal bu. Ama bu tavır, politik ve popüler bakış açısı yönetmenleri, yapımcıları ve dünya satış şirketlerini kolaycılığa itebilir, itiyor da. Tabi bunun bir de digital platform yönü var ki orası zaten kendi kurallarını çoktandır dayatıyor.

Ve elbette her genç yönetmen de Cannes'da filminin görülmesini ister, her yönetmen ister. Gençlerin önünde şöyle bir silsile var: Senaryo doktorundan başlayıp kültür bakanlıklarının, foncunun, ortak yapımcının, dünya satışçısının, televizyoncunun, festivalcinin, digital platformların birtakım kuralları ve müdahale ihtimalleriyle dolu bir süreç... Bu kadar ağır bir yükün altında hâlâ sinema yapmak ve kendin olarak kalmak... Bakın Bela Tarr bıraktı film yapmayı...

Festivallerin de işi zor. Birtakım dengeleri göz etmek zorundalar. Üzerlerinde çok baskı var. Yine de her şeye rağ-

men filmlere sessiz kalmadıklarını da söylememiz gerekiyor. En azından belli bölümleri Un Certain Regard ya da Orizotti gibi bölümleri ayakta tutmaya çalışıyorlar. Bağlılık serisinde iki filmidir, bir worldsales'le çalışmadım. Burada yeri gelmişken şunu da ekleyeyim benim 8 filmim var hali hazırda ve bu filmlerin 4'tanesi Kültür ve Turizm Bakanlığı sinema Fonundan destek aldı. Yani ortada dolaşan her filmiyle destek alıyor gibi bir iftira var bu algının yanlış olduğunun bilinmesini isterim... Hasan'a gelirse uluslararası ortak yapımcılar da yoktu. Buna rağmen Cannes'a seçilebildik ve Hasan yapım aşamasında yanına Aslı'yı da alarak pek çok ülkede vizyona giriyor, dünya seyircisiyle buluşuyor...

Filmlerin görünmesini sağlamak çok zor. Ön seçici kurullara başvuru yapmış binlerce filmin içinden tek tek filmlerin görünebilirliğini sağlayabilmek arkada bir ortak yapımcı, World sales ya da etkili bir fon olmadan bugün gerçekten çok zor. Ama bir de tabii bir yandan şöyle bir şey var konu tabi genişliyor konuştukça giderek ama şu yaşadığımız dünyadaki kutuplaşma, siyaset ve ülkenizin vatandaşlarınızın demokratik tercihleri meselesi de her zamankinden çok daha önemli bazı seçimler, tercihler anlamında. Yani ülkelerin konumları, ülkelerin politik yönelimleri vs. bu konularda gerek uluslararası basında ve kültür endüstrisinde gerekse film festivallerinin yaklaşımlarında eskisine göre çok daha ağır bir durum var. Ülkenin politik durumu, o yönetmenin inancı, o yönetmenin tercihleri, duruşu, hatta düşünceleri ve sosyal medya geçmişi vs. kısmen ya da tamamıyla da olsa festival tercihlerini etkileyen şeyler haline geliyor. Batıyla sorunlar yaşayan ülkelerin yönetmenleri kendi ülkeleri aleyhinde bir tutum aldıklarında, birtakım bildirilere imza attıklarında diyelim ya da bazı örgütleri savunduklarında kötü de olsa filmlere kapılar açılıyor. Cinsiyetçi yaklaşımlara, pozitif ayrımcılıklara da tanık oluyoruz. Sanatın önceliği değerlendirme kıstaslarında çok gerilerde bir norm olarak

kaldı. Bunun örnekleri burada ve her yerde görülüyor... Tabii bu politikalar ve popüler olan trendler -ki çok hızlı bir değişim bu- değiştiğinde, ülkeler arası sorunlar çözüldüğünde ya da ülkelerin çıkarları farklılaştığında o örtülü propaganda filmlerini ve ödülleri de rafa kaldırılıyor...

Tabi şimdi o fonlar, destekler, yurt dışı fonları, yurt dışı destekleri nasıl, nerelere kimlere doğru gidiyor ona da bakmak lazım. Buraya da bakmak lazım. Bu tabii bizde de olan bir şey. Kayırmacılık, liyakatsizlik, politikacıların kendi taraftarlarına arka çıkma refleksleri, digital platform olsun, televizyon kanalları olsun bu kuruluşların hep aynı yapımcıları kollamaları gibi ya da birtakım tabuları sarsan projelere ya da kültür politikalarına muhalefet edenlere destekten kaçınılması gibi. Biz yapımcı ve yönetmen olarak sadece bir kez TRT'den *Buğday'a* destek aldık. *Herkes Kendi Evinde*, *Bal*, *Bağlılık Hasan* gibi filmlerim Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği olmadan çekildiler. Bunları söylüyorum çünkü her filmimize Kültür ve Turizm Bakanlığı Fonundan destek aldığımıza dair bir çarpıtma var... Bu kaydı da buraya düşelim...

Bir de şunu eklemek istiyorum. Burada şöyle şeyler görüyorum mesela senaryo konusunda maalesef şöyle bir baskı var gençlerin başında. Bu fonlar var ya bizdeki ve yurt dışındaki fonlar, bu fonlarda bir senaryo doktoru ya da senaryo uzmanı ya da editör diye birtakım insanlar var. Genelde bu çabaları faydalı ve iyi niyetli bulsam da bu çalışmalara benim bazı itirazlarım da var. Mesela kalıplar ve hazır formüllerle bakıldığı işler olduğunu görüyorum. Bizim platformlarımızdaki senaryo inceleyen ya da bu konuda fikir yürüten senaryo doktorları vs. bunların çoğunluğu konularında ne kadar bilgili ve tecrübeli okurlarsa olsunlar kültürel habitatları ile bizim içinde olduğumuz kültürel habitat çok farklı. Yazdığımız ya da yazılmış senaryolara belli

kalıplar ve kriterler içerisinde değerlendiriyorlar, bakıyorlar gibi geliyor bana. Bu sorunu son dönemlerde festivallerde izlediğim filmlerde görüyorum. Sadece bizimkilerde de değil bu senaryo mühendisliğine ait köşeli bakış açısı. Orta Avrupa genç sineması da empoze edildiği çok belli olan benzer senaryo ve kurgu hatta öykü anlatma şablonlarını kullanıyor. Ben bu sorunu Çekya’da, Polonya’da, Balkan ülkelerinde, Romanya’da söylediğimde genç sinemacılar beni onayladılar. Bizim kendi kültürel kodlarımıza ait bir hikâyeye Alman senaryo doktoru bilmem kim, ‘Ya bunu böyle anlatma da şöyle anlat.’ Ya da ‘Bu sahneye böyle girme de şöyle gir. Ya da buraya şöyle bir çatışma koy, bu karaktere de böyle arka plan yaz filan...’ O zaman onların kendi özgün anlatımları ya da dertleri, meseleleri intikaya uğruyor. Otantik olan, yerel kültüre ait olan farklı dile getirilmiş, kurgusu farklı olan kendi elbisesini, renklerini bir kenara bırakıp alakasız bir kıyafete bürünüyor; aslında sinemayla hiçbir alakası olmayan kurallar yüzünden farklı olan kayboluyor. Bu bir tehlike. Ya da otantik olan kolayca oryantalist bir nüveye dönüştürülüyor. Her coğrafyanın insan ilişkileri, biçimleri, dinamikleri ve ruhsal açımları, değer örgüleri farklıdır. Bunları tek tip bir biçimsel anlatma diline çevirirseniz ortaya kötü çeviriler çıkar... Ve bu senaryo hastanelerinde ya da post prodüksiyon kliniklerinde tedavi edildiği düşünülen eserlerin çoğunlukla ilk film, ikinci film olduğunu düşünürseniz sorun daha da nazikleşiyor. Yani yolun başındaki genç bir adamın sinemaya dair, hayata dair, kendi toplumuna dair, kendi yaşadığı yere dair bakışına bir perde inme ihtimali olabiliyor. Bu işte cesaret ve ısrar çok önemlidir. Kendi olmak, yolundan ve iddiasından vazgeçmemek önemlidir. Bir film fikrini daha ortada hiçbir şey yokken bazen yıllarca öldürmeden, canlı tutmak ve sonra onu ortaya çıkarmak için fikrin korunması gerekir. İşimizin bir parçası bu. Fikrin, senaryonun ateşini söndürmeden taşımak. Bugün Tarkovski’nin *Aynası* ya da

Paradjanov'un *Aşık Garib*'i bu senaryo kliniklerine düşselerdi oradan sağ çıkamazlardı. Genelleştirdiğim gibi anlaşılmasın bu bir tehlike ve yeni dönem filmleri bu konuda alarm veriyor... Cannes'da, Venedik'te, Berlin'de, orada burada genç ya da yaşlı yönetmenlerle bir araya gelip konuşuyoruz. Eleştirmenlerle, festival yöneticileriyle. Ve günün sonunda şunu söylüyor herkes 'Farkında mısınız bütün filmler birbirine benziyor'. Benzer tabi bütün filmler birbirine çünkü bu işin matematik ya da mühendislik gibi bir şey olduğuna inanmamışlar. Sanatın bir rasyonalitesi olabilir mi?

Konunun gerisine biraz uzanalım: '*Meleğin Düşüşü*, Hollanda, Rotterdam Film Festivali'nde Hubert Bals Fund'dan, Eurimages'dan destek aldı. O dönem hem Eurimages'da hem bu Avrupa fonlarında 68 kuşağından kişiler projelere ve senaryolara değerlendirme yapıyordu. *Yusuf Üçlemesi* için Kanarya Adaları'ndan, Saraybosna'ya, Berlin Sinema World fonundan, Paris Meetinglere, Selanik Crossroads'dan Güney Kore Busan fonuna Cannes Atelier'e kadar Avrupa'da ve dünyada hemen her platforma gittik. Üçleme olarak sunuyorduk, millet bana gülüyordu. Diyorlardı ki, 'Herkes bir film yapamıyor, sen üç tane filmle karşımıza gelmişsin ne yapıyorsun?'. Ben de onlara gülüp geçiyordum. Adım adım, adım adım bu büyük yolculukta yeni insanlarla tanıştım, kuşağımın gelecekteki önemli yönetmenleriyle Cristi Puiu ile, Carlos Reygadas'la hatta Tsai-Ming Liang'la yan yana oturup projelerimizi sunduk... Yapımcılar, dağıtımclar, televizyoncular, mesela 2005'de ZDF'nin editörü Alexandre Bohr ile tanışmıştım. Ona Yusuf Üçlemesini anlattım ve projeye katılmalarını teklif ettim bunun olması ancak *Yumurta ve Süt*'ü çekebildikten sonra mümkün olabildi. Bohr Bal'dan sonra 2016'da *Buğday*'ın da ZDF-Arte TV editörüydü. Senaryo ve kurguma asla müdahaleleri olmadı. Teşebbüsler olmadı değil ama bu konuda kararlı durduk. Bugün bizim arkasında çeşitli fonların, ortak yapımcıların olduğu filmlere

bakıyorum birtakım iğreti karakterler, sosyolojik içerikler, toplum mühendisliğine dair birtakım emarelerle dolu, samimiyetsiz ve masada müdahale edilmiş işler görüyorum. Festivallere, fonlara, yabancı fonlara göz kırpmaya kolaycılığı bu... Tabu yıkmaya kalkıp birtakım tabuların esiri olan yönetmenler görüyorum filmlerinden çok maksatlarının, politik duruşlarının altını çizerek prim yapmaya çalışan... Ama siz ne dersiniz deyin geride işiniz kalıyor.

“Bir sesçi, bir görüntü yönetmeni, bir yönetmen, bir yapım amiri, bir ışıkçı, bir setçi, bir sanat yönetmeni ve oyuncular yeter bir film için.”

Fatma Berber: İlk filminiz ve sonraki filmlerde kaç kişilik ekiple çalıştınız?

Semih Kaplanoğlu: *Herkes Kendi Evinde*’yi çok küçük bir ekiple yapmadık, yüz kişi kadardık. *Meleğin Düşüşü* çok çok küçük bir ekipti. *Yumurta, Süt, Bal*’da da öyleydi, hep küçük ekiplerle çekildi. Dev sayılırsa bir tane, *Buğday*’ı yaptık. Bir sesçi, bir görüntü yönetmeni, bir yönetmen, bir yapım amiri, bir ışıkçı, bir setçi, bir sanat yönetmeni ve oyuncular yeter bir film için. Bu zaten ana kadrodur. Bu ana ekibe 1-2 ulaşım görevlisini de ekleyebiliriz. Bugün 8-10 kişilik bir ekiple çekilebilecek filmleri 60-70 kişiyle çekmeye çalışıyorlar ama düşük bir bütçeyle o cüssede bir ekiple çalışmak demek filmin çekimine harcanması gereken zamandan tasarruf demektir. Hele ilk ve ikinci filmler daha fazla zamana ihtiyaç duyan yapımlar özellikleri taşırlar. Hıza ve kalabalığa değil daha çok zamana ihtiyaç vardır. Ekipler konusunda bir ön kabul oluşmuş artık. En az 4 yönetmen asistanı gibi... Tabii bu düşüncelerim bütçesi kıt ilk filmler ve genç yönetmenler için. Bu kadar düşük bütçesi olan filmleri ortalama bir Avrupa yapımlarındaki ekip sayısı ile çekilmesi yapımların bütçesini en verimli bir şekilde kullanılması açısından bir engel yaratıyor, bence. Neredeyse bütçenin tamamı çekimde harcanıp

bitiyor ve post-prodüksiyon kısmına özellikle ses tasarımına bütçe nedeniyle yeterli emek ve dikkat gösterilemiyor oysa bir filmin yarısı sestir... Teknik yönlerden ışık, kamera, stüdyo, ekipman vs. gibi konularda büyük bir gelişme var, kuşkusuz. Buna mukabil sendikalaşma ve telif hakları konusunda emekçilerin örgütlü ve tırnak içerisinde endüstrinin içindeki karar mekanizmalarında söz sahibi olduğu bir düzen yok. Hatta hâlâ senaristin, yönetmenin müzik bestecisinin haklarını tümüyle yapımcıya devretmesini zorunlu kılan kara bir düzen var. Bu ciddi bir konu ve hemen her birimin haklarının takibi konusunda da sorunlar var. Tekrar sahaya dönersek; son zamanlarda şöyle şeylerle karşılaşıyorum: 90 sayfa senaryom var hadi yüz sayfa diyelim en fazla. Bu senaryoyu, sekiz haftada çekmemiz gerekiyor, mekânlar, çekim saatleri ve iklim bunu gerektiriyor. Endüstrinin yılda 365 gün çalıştırdığı yapım amiri reji asistanı projeyi okuduktan sonra 'Abi, sekiz hafta çok uzun değil mi ya bu senaryo için?' diyor. 'Niye?' diyorsun. 'Biz işte böyle bir senaryoyu dizide 6 günde çekiyoruz.' Biz bu filmi 5 haftada bitiririz diyorlar... Buna alıştırmışlar çünkü. Sinema ya da klip veya dizi fark etmiyor. Bu sadece teknik ekiplere ait bir deformasyon değil oyuncular da aynı düşünce ve alışkanlıklarla hareket ediyorlar. Filmle- rin ön hazırlıklarını, mekân araştırma vs. olması gerekenden çok daha kısıtlı bir süre ve bütçe ile halletmeye çalışıyorlar. Ekipler dizi setinden ya da dijital platform işinden bizim sete geldiklerinde onların ritmini yavaşlatmak, yaptığımız iş için gereken özen ve sakinliğe alıştırmak birkaç günümüzü alıyor. Oyuncular da öyle mesela bir diziden, bir yerden, gelmişse iki kez oynuyor tamam oldu zannediyor. Hiçbir tutarlılığı yok, bir sahnedeki oyunla, takip eden plandaki oyun ritim, tempo, ruh hali, karaktere ait birtakım özellikler tamamen şaşıyor. İlk başlarda konsantrasyon sağlamak çok zor. Şimdi işte bu rating dizisi, şu dijital platform filmi oraya git, arada bir dizide misafir oyuncu ol, oradan oraya, oradan oraya kalmıyor bir

heves, zevk ve iyi bir şeyin parçası olmaktan doğan ruh hali... Çok şükür ki çalıştığımız ekipler ve oyuncularla karşılıklı olarak en ideal şartlarda çalışmayı sürdürüyoruz...

Fatma Berber: Dijital platformlar hakkında ne düşünüyorsunuz, siz bu platformlara bir içerik üretmek ister misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Kendi yazdığım hikâyeyi kendi yapabileceğim olanaklarla ve ekiplerle yapmayı kabul ettikleri zaman ben de yapmak isterim; karşı değilim. Sonuçta senaryoma müdahale etmeyeceklerse, kurguma müdahale etmeyeceklerse, oyuncu seçimime karışmayacaklarsa tabii yapabiliriz. Ama ben onların bunları asla kabul edeceklerini zannetmiyorum hele Türkiye'dekilerin. Fransa Netflix'i ile iş yapabiliriz ama Türkiye'deki ekip ve yapımcıların üretim felsefesi Türk TV dizisi kalıplarıyla oluşturulmuş bir bakış açısına sahip. Senaryodan, çekim süreçlerine, kurgudan oyuncu seçimine aynen tv dizisi mekanizmalarını uyguluyorlar. Bu da -başka ülke yapımlarında az da olsa orijinal biçimde içerikler varken- bizde kötü bir tv dizisi tadında işler oluyor çoğunlukla. Görsellik ve oyuncu yönetimi de oldukça zayıf. Uluslararası alanda işler yapmış bizim yönetmenlerimizin dijital platforma yaptıkları dizilere de baktım. Dayanılacak gibi değiller, bilmedikleri konularda özentili anlatımlar, klişe birtakım atmosferler, kendi kültürüne yabancı birtakım savrulmalar... Bir yönetmen dizi çekerken şöyle film çekerken böyle olur mu? Burada oluyor... Ben bir istisna dışında örneğin Netflix'de Türkiye yapımı vasatın üstüne çıkan bir iş görmedim o istisna da Berkun Oya'nın *Bir Başkadır*'ı. *Bir Başkadır* Netflix'in orijinal projesi değil önceden çekilmiş bir iş... Berkun iyi bir yazar, iyi bir tiyatrocu, oyunlarını da beğenerek izliyorum, öyle anlaşılıyor ki dizide yönetmen olarak gelecek vaat ediyor.

Fatma Berber: Film ekibiniz hep aynı mıdır; yoksa filme göre ekip de değişir mi?

Semih Kaplanoğlu: Bu konuda aslında muhafazakâr birisiyim. Görüntü yönetmenim Özgür Eken'le otuz yaşındayken *Şehnaz Tango*' dizisini yazıp çekerken tanışmıştık. O, 16 yaşında liseyi bitirmek üzere olan sinemaya, görüntü yönetmenliğine meraklı bir gençti. Yani düşünsenize otuz küsur senedir tanıdığım bir görüntü yönetmeni ile çalışıyorum. Her filmde de önce ona giderim. Vakti varsa, imkânı varsa onunla çalışmayı hep tercih ederim. İkincisi bir kişiyle bir filmde tanıştık, çalıştık iyi bir iş birliği yaptık, birbirimizi anladysak o kişileri ben tekrar ekibe davet ederim. Eğer müsaitse, vakti varsa, yine benimle çalışmak istiyorsa onu tekrar dâhil ederim. O nedenle mesela benim katkı sağlayabileceğim gençler, yardım demeyeyim de bir film yapmanın fikrini başından sonuna kadar anlayabilecek, benim aktarım yapabileceğim hangi alanda olursa olsun bu ışıktaki olabilir, ses de olabilir, görüntü de olabilir hiç fark etmez, hevesli gençleri, idealleri olan, mesleği o anlamda yapmak isteyen, işinde bir numaralı, 'Ben Türkiye'nin değil, dünyanın en iyi sesçisi olacağım' iddiasında olan insanları seçip bir araya getirmeye dikkat ediyorum. Özen gösteriyorum. Seçiciliğim bu yönde ama tabii ki profesyonel olmalı, işini iyi yapmalı, deneyimi de olmalı tabii ki. Sanat yönetmeni Naz Erayda ile de çok iyi bir iş birliği yaptık hem *Buğday*'da hem *Yusuf Üçlemesi*'nde hakikaten çok katkısı olmuştur. Mesela Seçkin Akyıldız var, sesçimiz, her filmimde olmasını isterim. İki filmidir çalışıyorum onunla çok da başarılı, özenli, çok dikkatli bir sesçi. Sanat yönetmeni Meral Aktan örneğin son iki filmidir Hasan ve Aslı onunla çalışıyorum. Onun dışında Özgür Eken'i her filmimde olsun isterim. Çünkü benim ne yapmak istediğimi benden önce görüntüde hissetmeye başladı artık çok verimli ve incelikli çalışabiliyoruz. Yönetmen yardımcılığı konusu biraz karışık. Burada sektörel birtakım ezberlerden

kaynaklanan uyuşmazlıklar meydana geliyor zaman zaman. Program yapma konusu tam bir dert. Asistanlarım konusunda belki de sorun benden kaynaklanıyordur onlar ne kadar iyi niyetli çalışmış olsalar da geldikleri sektörün alışkanlıkları ve iş görme biçimiyle pek uyuştüğüm söylenemez istisnalar hariç... Bu işin bir de bütçesi var. Programlanmış çekim günleri, saatleri var. O kadar değişkenliklerle ve ihtimallere açık ya da kader ve kazaya ait bir iş ki bu. Siz tek bir kareye yoğunlaşmışken arka tarafta olup bitenlerin, huzursuzlukların o kareye yansımaması mümkün mü? Ama yansıtmamanın mümkününü bulmak da işinizin bir parçası. Birkaç şapkayı birden taşımak zorundayım. Yapımcı-yönetmen olarak. Ama ekiplerim konusunda hep şanslı oldum birkaç istisna dışında değerli ve güzel insanlarla çalıştım. Oyunculara dönersek çok yıpranmamış nerdeyse daha önce pek görünmemiş oyuncuları tercih ettiğimi söylüyordum. Burada aklıma hemen ilk filmlerinde başrol oynamış üç genç isim geliyor. Biri *Meleğin Düşüşü*'ndeki Tülin Özen, *Yumurta*'daki Saadet Işıl Aksoy diğeri *Süt*'teki Melih Selçuk...



Semih Kaplanoglu, *Süt*, 2008 (Film Setinden)

“Oyuncuların iç dünyaları ile ilişki kurmaya çalışan bir yönetmenim.”

Fatma Berber: Oyuncu yönetiminde isimsiz kişileri de oynatıyorsunuz, karakteriniz bazen bebek de oluyor; çocuk oyuncu da... Oyuncu seçimi ve yönetiminiz nasıldır? Filmlerle örneklendirerek de anlatabilirsiniz, deneyimlerinizi de paylaşabilirsiniz, kriterleriniz varsa onları da aktarabilirsiniz.

Semih Kaplanoğlu: Bir kere çok fazla yorulmuş, çok fazla çalışmış, çok görünen popüler oyuncular, yüzler çok ilgimi çekmiyor açıkçası. Çünkü ben bir ikonografik bir yüz ve aslında ilk gördüğümüz zaman daha önceki bir karaktere benzemeyen, yani daha önce bir yerde görmediğimiz, bu filmle ortaya çıkacak olan bir yüz, ritmi temposu farklı bir vücut yoluyla ortaya çıkacak bir duygu ya da nasıl demeli bir manaya bakıyorum öncelikle. Yani o ikonografik bir bütün oluşturabilecek mi? İstikrarlı bir şekilde bir sahneden bir ötekine taşıyabilecek miyiz karakteri, katmanları hissedebilecek miyiz? Duygular ya da sıradan şeyler veya başka karakterlerle bir araya geldiğinde de kendisi olarak durabilecek mi? İkincisi, tecrübe falan beni çok ilgilendirmiyor. Çünkü yönetmenle oyuncu arasındaki tecrübe oyuncu için önemli bir şey olabilir ama benim için çok önemli değil. Çünkü dediğim gibi ne kadar az alışkanlık varsa onda o kadar iyi. Üçüncü şey ben oyuncuların iç dünyaları ile ilişki kurmaya çalışan bir yönetmenim. Yani yazdığımız karakterin onun yani oyuncunun içinde ne kadar olduğunu anlamam lazım. Yani diyelim ki mesela anılarını, duygusal belleğini konuşabilmeliyiz, ona kişisel hayatı hakkında sorular sorabilirim. Hayatta yaşadığı travmalar varsa onları paylaşmasını isterim tabii bütün bunlar hikâye çerçevesi içinde ve yazılmış karakterin öyküsü, sınırları içinde kalarak olacak... Bütün bunlar oyuncu rolü yaparken, oynarken ayağını gerçek duygulara, gerçek anılara, gerçek belleğe ve

hayatına dayaması gerektiği için hayali bir karakterden değil bizzat kendinden yola çıkması için... O zaman biz yazılmış karakterin içine gerçekten canlı, otantik bir hayat hikâyesi de yerleştirmeye başlamış oluyoruz. Bana kendisini açan, kendini konuşmaktan kaçmayan, belleğini devreye sokan oyuncular tercih ediyorum öncelikle. *Buğday*'da çok farklı kültürlerden gelen oyuncularla çalışma imkânım oldu. Hemen hemen tüm Lars Von Trier filmlerinde çalışmış Jean Marc Barr gibi. Ya da Rusya'nın yükselen en genç oyuncularından Gümüş Ayı ödüllü Rus Grigoriy Dobrigin ve Altın Palmiye ödüllü Romen Cristina Flutur gibi her biri farklı kültürlerden farklı eğitim sistemlerinden gelen ve çağımızın sinema ruhunu yaratan yönetmenlerle çalışmış oyuncularla da benzer bir bellek çalışmasını yürüttük. Burada özellikle Jean Marc Barr'a bir parantez açma gereği duyuyorum: Senaryoyu okur okumaz daha casting süreci tamamlanmış değilken yani kendisine yeşil ışık yakmamışken senaryoyu okuduğunun hemen ertesi günü benimle tanışmak için kalkıp İstanbul'a geldi. Heyecanı ve parçası olmak istediği senaryoya ve canlandıracağı karaktere olan bakışının derinliği ve detaycılığı, lafta değil özde profesyonelliği bir tek beni değil tüm ekibi etkiledi. Onun çekim süreci boyunca gösterdiği disiplini ben bugüne kadar hiçbir oyuncuda görmedim. *Buğday*'ın Erol karakteri sadece içsel bir yolculuğu değil oyuncunun fizik şartlarını da çok zorlayan coğrafyalarda Michigan-Detroit, Almanya North Westfalye-Berlin, Türkiye İç Anadolu Kayseri-Nevşehir gibi bölgelerde farklı mevsimler ve iklimlerde uzun bir yolculuk boyunca konsantrasyonunu hiç kaybetmeden yeri geldiğinde film malzemesi taşıyarak hareket etti. Ve sahip olduğu tüm duygu belleğini filmin akışı içinde bizimle paylaştı. Bizim için mesele gerçek duygular ve onların sinemadaki karşılıkları. Çok katmanlı bir durumdan söz ediyoruz. Herkes her duyguyu -duygunun adı aynı olsa da- farklı hisseder ve dışarı vurur. Kişisel deneyimlerin zenginliği ve çeşitliliğidir burada

önemli olan. Yani açalım; hikâyenin, ya da bir sahnenin ışığıyla, zaman duygusu ve insan bedeni ve ifadesiyle yekpare bir imgeyi taşımasından bahsediyorum. Mesele sadece oyuncunun performansı değil kameranın da, ışığın da, mekân ve atmosferin de oyuncunun ifade ettiği duyguyu beslemesi tüm bunların iç içeliği ve ahengi, ayrılmaz bir bütünlük oluşturmaları, bir olmaları. Tek başına sergilenen iyi bir oyunculuk sinematografik bir meziyet değildir. Bir sahnede hiçbir şeyin tek başına öne çıkmaması gerekir. O zaman demek ki bir oyuncu sadece kendi ezberine ya da aksiyonuna odaklanmakla kalmamalı yani ışık, mekân, atmosfer, ortam sesleri, mevsim, vakit, oradaki canlılar ve eşyalardan bir parça olduğunu orada onlarla bir zaman parçasını paylaştığını da hissetmeli, farkında olmalı. Ya da ona bu hissettirilmeli. İdrak ve farkındalık olmadan duygular nasıl aktarılabilir ki? Hasan'dan örnek verirsek; Umut Karadağ Hasan'ı kendi içinde bulamazsa, Umut, Hasan'ı kendi içinden çıkartamazsa, kendi hayat deneyimini eşya ve mekânla ilişkilendiremezse sonuç bir tür temsiliyet olurdu ama biz onu istemiyoruz. Biz onu yani Umut'u aslında kanı, canı, etiyle ve kendi birikimiyle orda olmasını, mekânın zamanın eşyanın ve etrafımızı çevreleyen her şeyin farkında olmasını istiyoruz. Hasan gibi çok çetrefilli, boyutlu, kompleks bir karakteri gerçek kılmak bu şekilde mümkün olabilir. Ben bütün oyuncularla böyle çalıştım çocuklar dâhil.

“O yüzden şöyle diyorum ben, herkes oynayabilir. Duygularını dışarı çıkarabilen, hatırlayabilen herkes oynayabilir. Oynamak değil belki bunun tanımı, canlandırmak, yeniden hatırlamak, anı açmak, hayatı buraya taşımak, genişletmek bir bakıma kendini bilmek çabası...”

Fatma Berber: Oyuncu koçları, danışmanları ile çalışıyor musunuz özellikle çocuk oyuncularla?

Semih Kaplanoğlu: Bal'da yardım etme niyetiyle ekibe

dâhil ettiğimiz bir arkadaşımız oldu. *Bal*'da şöyle bir şey yaptık, okulda bir ilk sınıf kuracaktık. O sınıfı kurarken, yirmi beş tane çocuk olacaktı, bu çocukları nasıl idare edeceğiz soru buydu? Tülin Özen'i ki filmde hem asistanlığımı yapıyordu çekimden aylar önce çeşitli lokasyonlardaki köy ilkokullarına gönderdim ve oralarda çocuk oyuncu seçimi yapmasını istedim. Bu sayede hem bölgedeki çocuklara, alışkanlıklarına, oyunlarına aşina olacaktık hem de yeteneklileri seçebilecektik. Bir kaç çalışmadan sonra Tülin Özen dedi ki, 'Sen bunları nasıl idare edeceksin, çok hareketliler ve konsantrasyonları çok kısa süreli korkarım kısa bir süre sonra sorunlar başlayacak ve ortalık birbirine girecek.' 'Bir çocuk danışmanı, koçu yani çocuklarla ilgilenen birisi olsun en azından. dedi.' Kabul ettim. Kutay Sandıkçı ekibimize dâhil oldu. Tülin'nin casting sürecinde bölgede çektiği ilkokul kayıtlarını izlerken sınıflarda birbiriyle kaynaşmış, aralarında tabiri caizse çeteleşmiş çocukları görünce aklıma dâhiyane bir fikir geldi. Biz öncelikle kendi sınıfımızı kendimiz kuracaktık. Yani Çamlıhemşin-Pazar bölgesinde farklı mahalle ve okullardan birbirlerini tanımayan çocukları bir araya getirecektik. İşte henüz birbirileriyle kaynaşmamış, birbirlerine yabancı ve biraz da ürkek bu çocuklara Kutay Sandıkçı çekime hazırlık aşamasında bazı şeyler yaptırmaya başladı, toplu olarak, hep beraber duralım, şimdi gülelim, sen dışarı bak, sen öğretmene el kaldır, sen gül şimdi gibi... Kutay'ın varlığı önemliydi 15-20 çocukla uğraşırken bir de başroldeki Bora Altaş'dan verim almak çok zor oluyordu. Ben de böylece kendi oyuncuma odaklandım. Bora'nın set aralarındaki uzun bekleyiş anlarında sıkılmaması ve diğer çocuklarla geçireceği zamanlarda korunması için Kutay bize çok yardımcı oldu. Filmin çekildiği yaz Bora, altı buçuk yedi yaşındaydı. Az önce oyuncuların duygu belleklerinden bahsediyordum o yaştaki bir çocukta bile ne çok hayat deneyimi olduğunu gördüm, konuştukça onunla. Ona anılarını anlattırıyorum 7 yaşındaki

bir çocuğun, duygularını, korku ve heyecanlarını anlayabilmek için. Bana köyünü, çay bahçesini gezdirirken, dere kenarında balık kovalarken kendi hayatına dair anılar, duygular anlattı. Şurada şu olmuştu. Burada bir ay görmüştük. Babam şurada kocaman bir balık tutmuştu ama balığı sepete koyarken ben elimden kaçırmıştım. Sıra çekime geldiğinde mesela hayal kırıklığı sahnesini çekecekken ona kaçırdığı balıktan sonra hissettiklerini hissetmesini söylüyordum ve Bora gözümün önünde bambaşka bir ruh haline bürünüveriyordu. Hemen o ana gidiyordu çocuk adeta ışınlanıyordu. Büyük, profesyonel oyuncularla da aynı şeyi yapıyorum aslında. Onlara kendi duygularını, yaşantılarını hatırlatıyorum, ‘Bana bir şey anlatmıştın hatırlıyor musun?’ ‘Evet’, ‘şimdi o duyguyla bakman lazım’ dediğim zaman her şey değişiyor. Bütün vücut formu değişiyor. Mesela oyuncular benim filmlerimi seyrediyorlar diyorlar ki, ‘Hocam, bizim vücudumuzu da değiştirmişsin, yürüyüşümüzü, adımımızı da.’ Çünkü ritim ve tempo ve vücudun duygulara göre aldığı form gerçekse o tamamen ortaya çıkar. Söze, diyaloga filan gerek olmadan. Hatta müziğe, efekte vs. Bugün birçok filmde eğer istenilen duygu etkisi yoksa hemen üstüne bir betimleyici müzik döşeyiveriyorlar. Ve konuşmak, onların belleklerini açmak, duygular cumhuriyetinden anlar devşirmek onları orda devreye sokmak bütün hikâye bu. O yüzden şöyle diyorum ben, herkes oynayabilir. Duygularını dışarı çıkarabilen, hatırlayabilen herkes oynayabilir. Oynamak değil belki bunun tanımı, canlandırmak, yeniden hatırlamak, anı açmak, hayatı buraya taşımak, genişletmek bir bakıma kendini bilmek çabası...

Fatma Berber: Siz çok iyi oyuncularla filmler yaptınız, az önce de söylediniz. Tülin Özen, Saadet Işıl, Melih Selçuk. Başak Köklükaya’yı, Nejat İşler’i de eklemek isterim. Sonrasında Ece Yüksel, Saadet Işıl Aksoy da söylediğiniz yüzler gibi, ikonik bir yüz...

Semih Kaplanoğlu: Evet, çok iyi bir potansiyele sahip. Bana önerilen oyuncuların videosunda yarısı silinmiş birkaç karede gördüm onu ve çağrılarını istedim. Casting yöneticisi o olmaz dedi. ‘Niye?’, ‘Çünkü o konservatuvardan değil, hiçbir deneyimi yok, Boğaziçi’nde okuyormuş, İngiliz Dil ve Edebiyatı’nda başrol için çok erken... Oyunculuğa merakı varmış da gelmiş.’ Yanlışlıkla kalmış videokasette o görüntü... Israrla ‘Siz çağırın Saadet’i bakalım’ dedim. Kız geldi, o zaman üniversitenin ikinci mi, üçüncü mü sınıfında mı neydi. Daha filmi çekmemize 7-8 ay var. Geldi, tanıştık, konuştuk. Ona bir metin okuttum, ‘Şuradan şuraya bir yürü bakalım’ dedim. Bütün hikâye odur biliyor musunuz, oyuncuların pek azı hiç sebepsiz yere yürümeyi başarabilir... Bu çok tipiktir illa bir itici güç, bir duygu ya da bir şey isterler tutunacak. Sıradan bir insan gibi sadece yürümek zordur. Saadet’e dedim ki, ‘Yürü bakalım’. Tak, tak yürüdü. ‘Tamam’ dedim, güzel.

Oyuncular için en zor şey nedir biliyor musun? Manasız bir şey yapmak. Kendi olmak yani aslında illa bir şey olacak yani. Mesela oyunculara, ‘Üzgün yürü’ de hemen yapar. ‘Normal yürü bakayım’ derseni bitti, çöküyor. Saadet’e dedim ki, ‘Altı ay boyunca haftada bir gün buraya geleceksin konuşacağız.’ Aksatmadan geldi, konuştuk, fotoğraf çektik, sohbet ettik. Dedim ki, ‘Erkek arkadaşın var mı?’ ‘Var’. ‘Tamam, o zaman film çekiminden iki ay önce erkek arkadaşınla bütün münasebetini keseceksin.’ Çünkü kasabada, kasabalı bir kız, onun böyle bir ilişkisi yok.’ Tamam Hocam’ dedi. Çekimlere başladık. İki, üç hafta sonra annem geldi, annemin de çekimi vardı o gün. Annem, Saadet, Yusuf evde yan yana oturuyorlar, çekim hazırlığı yapıyoruz. Annem döndü Saadet’e dedi ki, ‘Kızım, şuradan bir bardak su getirir misin bana?’ Saadet getirdi, içti. Ben dedim ki, ‘Filmin başrol oyuncusundan su istiyorsun ayıp değil mi?’ ‘Hadi canım, ben onu kasabalı bir kız sandım.’ dedi. Saadet çok disiplinlidir. Özverilidir. Mesele çekim zamanı bayram tatili oldu, herkes kasabadan gitti.

Saadet otelde kaldı tek başına üç gün herkes gitti, o, orada kaldı. Aslına bakarsan Boğaziçi'nde İngiliz Dili Edebiyatı okuyan İstanbullu bir kızın içinde de bir kasabalı kız yaşıyor-muş. Bunu görmek ve dışarıya çıkarmak mümkünmüş. Bugün hâlâ aynı heyecana sahip mi bilmiyorum. Aslı için onu castinge davet etmişim ama sanırım pek ilgisini çekmedi rol. Belki de artık başladığı noktada değil. Tabii hayatlarına menajerler filan dâhil olunca öncelikler değişiyor. Öyle ki bugün bir oyuncuya starlardan filan bahsetmiyorum herhangi bir oyuncuya ancak casting şirketi ve menajer onayından sonra erişilebiliyor. Oyuncudan önce menajerler senaryoyu okuyor. Ve onlar oyuncu adına karar veriyor uygundur ya da değildir diye. Birkaç oyuncu ile konuşma fırsatım oldu, kendilerine senaryoların ulaştırılmadığından şikâyet eden... Özellikle genç yönetmenlerin istedikleri oyuncularla çalışma imkân-ları artık son derece ihtimal dışı... Bu sistemi baştan reddediyorum. Dijital platformların, birtakım yapım şirketlerinin ve menajerlerinin birkaç yıllık kontratlarla bağladığı, patron-larının çizdiği sınırlarda hareket eden, iradesi satın alınmış mutsuz bir gurup insan var... Onlar adına samimi olarak üzü-lüyorum...

Nejat İşler'e gelince; Nejat yorgun bir oyuncuydu. Sürekli diziler, onlar, bunlar, şunlar. Nejat çok eskiden tanıdığım, sevdiğim, güvendiğim, adam gibi bir adam. Kendi yoğunluğuyla, o dönem oynadığı dizilerin ve aslında pek de olmak istemediği ortamların yorgunluğuyla geldi. Bizim ritimize, tempomuza alışması biraz zaman aldı. Onun başta yorumlamaya çalıştığı karakterle benim istediğim karakter arasında ara açılınca yeniden konuştuk. Ve belki de benim isteklerime katılmasa da önerilerimi harfiyen uyguladı. Bazen işler iyi gitmediğinde seti durdurup hatta ara verip konuşmak, oyuncuya devam etmek ya da bırakmak konusunda seçenek sunmak gerekebiliyor. Bazen de otoriter olman gerekiyor, sadece oyuncular için değil tüm ekiple ilgili... Bazen

de çok yumuşak olman gerekiyor çünkü psikolojiler, niyetler, beklentiler çok farklı. Başak Köklükaya, mesela çok narin birisi. Çok kırılgan, ona çok dikkatli yaklaşmak gerekiyor, çünkü kitlenebiliyor. Kendisi hakkında konuşmanın, ikna etmenin, güven vermenin kırılgan oyuncular açısından önemli olduğunu düşünüyorum. *Süt* filmi boyunca Başak, anne olabildim mi diye kendini ve dolayısıyla beni çok sorguladı. O sıralarda henüz çocuk doğurmamıştı. Makyajıyla -yaş alması gerektiğine inanıyordu- görünümüyle ilgilenmekten zaman zaman karakterine odaklanmakta güçlük çekiyordu. Oysa makyaj, görünüm, annenin vücudu nasıl durur gibi konular benim için öncelikli mevzular değildi. Ben bir duygu peşindeydim. Başak'ın kişisel tereddütleriyle, evham ve endişeleriyle oynamaya çalıştığı karakterin evhamları, korku ve telaşlarıyla örtüştüğünden sanırım filmde bu mesele çok da büyük bir sorun olarak görünmüyor. Evet çocuk doğurmuşsa, anne rolü yapacaksa, filmin hikâyesinden sadece bunu anlıyorsa nasıl yaklaşacaksın oyuncuya? Bu çok zor ve komp-like bir şey.

Ama öte yandan mesela Aslı'yı oynayan Kübra Kıp'ın hem de diğer anneyi oynayan Ece Yüksel'in çocukla falan alakaları yok ama annelik duygusunu alabildik onların ikisinden de diye düşünüyorum. İkisi de en fazla tanıdıklarının bebeklerine dokunmuşlar filmde önce... Tabii burada bir şeyleri karıştırmamak lazım. Aslı bir yeni anne olmuş kadın ama bu annelik kavramı onun tek özelliği değil ki. Anonim bir şeyden söz etmiyoruz, anne olmuş bir karakterden bahsediyoruz. Diğerleri için de geçerli bu. O nedenle anne olmaktan öte bir şeye bakıyoruz; bir insana. Bunu asla unutmamamız gerekiyor. Ben de oyuncularına hep bunu hatırlatmaya çalıştım. Ekipten bazıları Ece Yüksel'in yaşı itibarıyla inandırıcılık açısından zorluk yaşanacağını düşünüyordu. Buna pek aldırmadım. Annelik üstünden baktığınız sürece şablonlara teslim olursunuz. Aslı sert bir karakter. Duygularını kapatan, soğuk

bir karakter. Öyle yazıldı. Öyle oynandı. Dediğim gibi Aslı'ya yapılan eleştirilerin de şablonlardan kurtulamamış insana değil sosyolojik temsiliyetlere, kimliklere bakış nedeniyle sorunlu buluyorum. Gülnihal karakteri biraz da naif bir tip. Yüzündeki ifade nedeniyle daha senaryoyu yazarken Ece Yüksel'i düşünmüştüm... Onunla, onu ilk defa gördüğüm *Nefesim Kesilene Kadar* filminden beri çalışmayı düşünüyordum. Çok başka bir enerjisi var onun. Kübra Kıp'ı de ilk gördüğüm film *Babamın Kanatları* idi. Çok iyi bir oyuncu, çok özverili, disiplinli. Onun da iyi bir potansiyeli var ve duygu yelpazesi de çok geniş.

“Biz bir film çekiyoruz ama aslında hangi filmin ya da kimin filminin oyuncularınız tereddüte düşmemek elde değil.”

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir an'ı var mıdır ya da film çekerken hayatın tesadüfî biçimde sete sızdığı müdahale etmediğiniz anlar oldu mu? (Yani filmi bazen de kendi kaderine teslim etmek gibi. Hayatın çerçeveye tesadüfî bir biçimde dâhil olması da diyebiliriz.)

Semih Kaplanoğlu: Bazen öyle şeyler oluyor ki biz bir film çekiyoruz ama aslında hangi filmin ya da kimin filminin oyuncularınız tereddüte düşmemek elde değil. *Herkes Kendi Evinde*'yi çekerken ana karakter Nasuhi kasabaya geldiğinde arabadan iner, meydana doğru yürür. Kamera yükselerek onu takip eder. O sahne için bir sokak köpeğine ihtiyaç duyuyorum. Böylece aslında Homeros'a da küçük bir gönderme, *Odyseia*'yı da sürgünden ülkesine, evine döndüğünde sadece bir köpek tanır ya onu işte ona bir gönderme yapmak için dedim ki, 'Bizim Odyseamız Nasuhi'yi kasabasına 50 yıl sonra döndüğünde tanıyacak bir köpek olsun.' Beyaz bir köpek, sokak köpeği... Ekipteki arkadaşlar birtakım köpekler buluyorlar bunlar tabii başıboş özgür gezen sokak köpekleri oldukları için tutmak mümkün değil, kaçıyorlar. Bir türlü

köpek bulunamıyor. Buluyorlar, ama laf dinleyen labrador gibi birtakım cins cins köpekler. ‘Bunları ben istemiyorum, bana bildiğiniz gerçek sokak köpeği bulmanızı istiyorum’ diyorum. Bulamadılar, olmadı köpek. Tamam, ne yapalım, pes ettim, köpeksiz çekelim dedik. Kamerayı kurduk, raylar, o dönemin en iyi yükselen craini üstünde kamera. Her şey hazır, yağmur istiyorduk o gece yağmur da var. Erol Keskin hareket etti, kamera onu takip ediyor ve tam Çeşme meydanının önüne geldiğinde kamera yükselecek. Uzun da bir plan ve bir sürü alet, edevat var. Erol Bey o meydana geldi, durdu, birdenbire çerçeveye bembeyaz bir sokak köpeği girdi ve Erol Keskin’e yani Nasuhi’ye doğru yaklaştı. Erol Bey bunun başını okşadı, köpek önüne geçti, köpek önde Erol abi arkada çerçeveden çıktılar. Görüntü yönetmenimiz Hayk Kirakosyan’ın gözü vizörde bir yandan çekiyor bir yandan da “Bu köpek de nereden çıktı diyor? Gerçek mi bu? Bana söyle ben yanlış mı görüyorum.” Sen devam et çekmeye diyorum; ama ben de inanamıyorum. Bir rüya mı görüyoruz nedir? Sonra çekim bitti, stop dedik, ‘Köpeği bulun’ diye koşturdum, köpek falan yok. ‘Erol abi, nerede köpek?’ Şuradaydı geldi sonra ortadan kayboldu.’ Nereden geldi, nasıl oldu bilemedik. O take’i laboratuvarda yıkayana ve pozitif alana kadar içimde bir tereddüt yaşadım. Ama sonra planı perdede görünce ikna oldum. Bu başlı başına ilahi bir şey. Yazdığınız senaryonun gerçekleşmesi sizin inisiyatifiniz dışında bir anda bir köpeğin oraya gelişi... Esas filmi kim çekiyor?

Bir şey daha var, senaryoya öyle yazmıştım. Dedim ki, Nasuhi evinin önüne gelir, *Herkes Kendi Evinde*’de, sırt çantası vardır, hava bulutludur, sırt çantasını indirir eve baktığında bir anda güneş doğar, ev aydınlanır. Bu aynen oldu biliyor musunuz? Adam geldi, havada bir bulut vardı, güneşi kapatmıştı, çantasını sırtından indirdi, yere koydu, ve senkron olarak bir anda güneş açtı ev aydınlandı. Hayk yine bana, ‘Yahu ne yapıyorsun sen, ismarlıyorsun oluyor? Nasıl

olabilir?’ Yani bunun senkronize gerçekleşme olasılığı çok düşük bir ihtimal.

Bal’da da bunun gibi birtakım ilginç, açıklanması pek mümkün olmayan şeyler oldu. Maket olarak kullandığımız, içinde arıların falan olmadığı kara kovanlarımız vardı. Yusuf’un evinin bahçesine koymuştuk bazen arkada ya da uzakta dekor olarak kullanıyorduk. Bir gün bal sağımı yapılyordu etrafta sanırım bir kraliçe arı kaçıp bizim bu kovanlardan birine giriverdi. Arkasından kovanın bütün arıları da geldi. Bizim maket kovan gerçek bir kovana dönüştü ki bu da pek rastlanacak bir durum değil... O arıları ve o kovandaki hareketi de çekme şansımız oldu böylece... Bazen iyi saatte olsunlar bu işlere karışıyor galiba. (GÜLÜYOR)

Fatma Berber: Bu arada bütün filmlerinizde bir köpek var, *Yumurta*’ da var, *‘Süt’* de var, *Herkes Kendi Evinde*, *Aslı*’da var.

Semih Kaplanoğlu: Köpeğin bir anlamı var mı? Tek bir anlamla sınırlı değil. Bazen insanın içindeki hayvanın dışarı çıkması (*Yumurta*), bazen dış dünya ile kurulan bir ilişkinin parçası (*Herkes Kendi Evinde*) ya da gizlenen, bir türlü harekete geçmeyen merhamet gibi bir duygunun (*Bağlılık Ash*) ortaya çıkmasına vesile.

Fatma Berber: Sette iken başka bir dünyaya giriyorsunuz, başka bir dünya kuruyorsunuz. Duygu durumunuz, düşünceniz artık başka oluyor. Dış dünya ile bağımızı kesiyorsunuz bir yerde...

Semih Kaplanoğlu: Doğal olarak dışarıyla ilişki minimuma iniyor. Ama tamamen koptuğunu söyleyemem. Aslında film çekimi süresince tüm ilişki ve düzenimi film yapımının programına uyduruyorsunuz. Ancak kameranın durduğu yere baktığım kadar sağına soluna arkasına eğer bir sokakta ya da insan içindeyssek nerede olduğumuza, kimlerin arasında

bulunduğumuza da bakarım. Bazen de çerçeveyi biraz genişletir o ortamı da sahnenin gerçekliğini artıracak şekilde ihtiyaç duyuyorsam çerçevenin içine almaya gayret ederim. Asıl meselenin bulunduğumuz yerin doğaysa o doğanın, şehrin bir sokağı ya da caddesi ise o caddenin filme ve atmosfere katkı sağlayacak ritmini, duygusunu hikâyemizle mezcedebilmektir. Yani her an gözleme ve ilhama açık olmak önemli. Bazen monitöre ya da senaryonun bir sayfasına öyle dalarsınız ki çekim yaptığınız sokaktaki bir yüzün, oradan o an geçmekte olan bir insanın ya da bir hayvanın o sahneye yapabileceği katkıyı göremeyebilirsiniz. Bazen durur sete biraz uzaklaşır ve seti incelerim. Dışardan bakmak hem kendine hem de bulunduğu ortama anda olduğumuzu hatırlatır. Her an tekrarı imkânsız bir anda olduğumuzu bilmek de bu işin bir parçası... Yani gerçek dünya ile diyelim film için kurduğunuz dünyanın apayrı şeyler olduğunu düşünenlerden değilim, aradaki sınırlar çok belirsiz ve bu belirsizlik de yaratıcı imkânlar veriyor.

Fatma Berber: Filmi çektikten ve set bittikten sonra onun evreninden kısmen de olsa çıkıyorsunuz. Sonrasında yaşama yeniden dâhil olma kısmı sizi nasıl etkiliyor?

Semih Kaplanoğlu: Film çekmeye başladığımız zaman öyle bir şey yaşamıyorum. Bütünüyle, her şeyi kapatmış, filmin dünyasında esir kalmış gibi bir şey olmuyor. Bir yazar ya da ressam ne yaşıyorsa üretirken benzer bir durum. Kapatmıyorum ama iki üç aylık bir çalışmadan, yani çoğalttığınız ve derinleştirdiğiniz bir hikâyeden, mekândan çıkmak zor mu?’ dersiniz öyle bir sıkıntı yaşamıyorum. Filmin son günü çekim bittikten sonra mekânlara, kasaba sokaklarına, tarlaya, bağa, bahçeye, dere kenarına vs. gidiyorum. O ıssızlığı, onların kendi hayatlarına geri dönüşlerini, daha önce fark etmediğim detayları izliyorum bir süre ve varlığa şükrediyorum.

Ekip neşe ve hüznle dağılıp herkes çekip gittiğinde filmin

çekilmiş planlarının durduğu hard-disklerle tek başıma kaldığımda beni bekleyen yeni bir bilinmezlik başlıyor... Yeni bir hayat. Vakit kaybetmeden -belki de filmin dünyasından çok da uzaklaşmadan- kurgu sürecinin heyecanına kapılıyorum...

"Ayhan Ergürsel; özel birisiydi ve sanırım benim kuşağımın tanıdığı, çalıştığı dönem sinemamızdaki en iyi kurgucusuydu."

Fatma Berber: Evet, kurgu aşamasına geldik; filmin yeniden üretildiği belki de en önemli kısmı, o masada nasıl bir çalışmanız var?

Semih Kaplanoğlu: Filmin kurgusu öyküyü ilk yazmaya başladığınız zamandan itibaren şekillenmeye başlayan bir şeydir bana göre. Hikâyeyi iki satır da yazsanız kurgu süreci başlamıştır. Bir öyküyü bin türlü anlatabilirsiniz, O nedenle yazmak yani kelimeler bu anlamda çok tehlikeli şeylerdir... Sizi bir kalıba ya da kurguya hapsedebilirler. O nedenle ilk yazdığım şeylere pek güvenmem. Onun türlü şekillere girebileceğine kurguya, ses tasarımına dek bin kere değişeceğini bilirim... Bu tercihler kurgu sürecini etkiler doğal olarak. Bazı yönetmenler sahneleri planlarken yani bir sahneyi oluşturacak olan planları belirlerken dekupaj yaparlar. Mesela sahne beş plandan ya da on beş plandan ya da tek plandan oluşacaktır. Buna göre aksiyonu, diyalogu açılara ve ölçeklere göre planlarlar. Bunu ben de yaparım. Yani sahneyi dekupe edip ama kâğıt üzerindeki bu dekupaja her zaman sadık kaldığımı da söyleyemem. Ancak planlara ayırma işi asıl olarak kurguya ait bir eylemdir. Filmlerimde *-Buğday, Bal* gibi- bana göre bazı teknik detaylar gerektiren sahneler için story-board çalışmaları yapmıştım ki bu da bir tür dekupaj oluyor. Yani filmin çekiminden önce şu sahneyi şu kadar planla, şu ölçekle ve şu lensle çekeceğinize karar veriyorsunuz. Ona göre de ekip hazırlığını yapıyor. Bu süreçler kurgunun da ilk adımları dediğim gibi. Yani filme dair bir iç konstrüksiyon. Bir yönetmenin

çektiği bir sahnenin son karesi ile bir sonra gelen sahnenin ilk karesi arasında kurduğu ilişki bütün kurgu sürecini de üç aşamalı beş yukarı belirleyecektir. Bu kararlar sadece kurgu açısından değil filmin bütünlüğü, hikâyenin nefes alıp verşi için de kritik tercihlerdir. Sahneler ve planlar arasında böyle bir ilişki bizzat yönetmen tarafından düşünülmemiş, kurulmamışsa o film kurgucunun insafına bırakılıyor demektir. Hareketten ya da diyalogdan keseceğiniz sahne/plan geçişleri ve bunların değişik objektif ve ölçeklerde yaratacağı dramatik etkiyi kurgu masasına bırakmanın pek de doğru olduğunu düşünmüyorum. Ancak bugünün dünyasında iş bölümü o kadar keskin sınırlarla çizilmiş durumda ki yönetmenlerin kurguya müdahaleleri giderek seyrek bir hal almakta. Burada bir parantez bir tespit yapmak zorundayım. Bizim sinemamızda yani Türk sinemasında kendimi bildim bileli senarist yokluğundan söz edilir buna kurgucu yokluğunu da ekleyebiliriz. Rahmetli Ayhan Ergürsel'den sonra bir filmin bütününe duygu açısından yaklaşan bir kurgucuyla henüz tanışmadım.

Fatma Berber: Ayhan Ergürsel nasıl bir kurgucuydu peki? Çalışma şekli nasıldı?

Semih Kaplanoğlu: Ayhan'la *Meleğin Düşüşü*'nün kurgu aşamasında tanıştık. Nuri Bilge Ceylan tanıştırdı bizi. O dönem Bilge'nin filmlerini kurgulamıştı. *Melek'ten sonra* 'Yumurta'yı, 'Bal'ı ve *Buğday*'ı da birlikte yaptık. *Süt*'te ortak yapımın gerektirdiği bir zorunluluk sonucu Fransız kurgucu François Quiquere çalıştık. Tekrar Ayhan'a dönersek onun çok farklı, kimsede olmayan, sahneleri, planları bağlama ve hikâyeyi yorumlama tarzı vardı. Örneğin kurguya girmeden önce senaryoyu okumazdı. Öncelikle filmin tüm çekimlerini, yarım kalmış, kullanılmayacak kadar hatalı çekimleri de dâhil eder öyküsel/kronolojik bir devamlılık aramadan karmaşık haldeki tüm malzemeyi bazen ileri geri sararak, durdurarak izler sonra da birkaç gün ortadan kaybolurdu. O sürede

izlediği planlardan yanında taşıdığı defterine kendinden başka kimsenin okuyamayacağı kadar karmaşık bir dille bir kurgu senaryosu hazırlardı. Sahneler, planlar arasında kurduğu bağlantıları, karakterin iç dünyasına dair birtakım yorumları sizinle paylaşır ve bir iki gün konuştuktan sonra da senaryoyu -biraz da benim zorlamamla- okur ve kurgu aşaması başlardı. Bazen kurguladığımız bir sahnenin ortasında birden heyecanla -Mozart vari bir kahkaha atarak- ayağa kalkar ve sahnenin başlangıç planı için hatalı notu düşülmüş bir planı arayıp bulur ve içinden birkaç saniyeyi çıkarır onun deyimiyle ayıklar ve sahnenin başına yerleştirirdi. Keşfettiği o birkaç saniyelik görüntü o sahnenin duygusunu çok yoğunlaştırır ve hikâyeye özgün bir tat katardı. Aynı zamanda kurgu sırasında sahnelerin ses tasarımına da çok önem verirdi. İşportadan bulduğumuz bir ses arşivimiz vardı. O arşivden bulduğumuz sesleri sahnelerin üzerine yerleştirir denemeler yapardık. Ki o çalışmalar ses tasarımına girdiğimizde bize neyi istemediğimiz konusunda fikir verirdi. Ayhan'la çalıştığım gibi bir daha kimseyle çalışmadım. Çünkü dediğim gibi onun kendine özgü bir yaratıcılığı vardı ve sizin düşünemediğiniz, filmin çok içinde olduğunuz için fark etmediğiniz ama onun böyle sanki kozmik bir yeni düzen kurduğu bir kafası vardı. Ve her gün mesela yeni bir fikirle gelirdi. Her gün yeni bir düşünce ile çıkar gelirdi, filmin rüyasını görürdü. Gelir anlatırdı. Düşüncelerinin bazıları işe yarardı, bazıları yaramazdı. Ama özel birisiydi ve sanırım benim kuşağımın tanıdığı, çalıştığı dönem sinemamızdaki en iyi kurgucuydu, bence. Onunla ilk tanışanlar diyaloga girmekte ve söylediklerini anlamakta başlangıçta zorluk çekerlerdi. Onun kendine özgü lisanını, terminolojisini anlamak için sabır ve özen gerekiyordu. 2000'lerin ilk yarısında Türkiye'de çekilmiş ve festivallerden ödüllerle dönmüş birçok filmin kurgusunda imzası vardır. Ben Ayhan Ergürsel'den kurguda öncelikler ve ritim adına çok şey öğrendiğimi söyleyebilirim, onu artık onsuz oturduğumuz

kurgu masalarında her gün her plan hasretle anıyorum. Çok zorlu, sıkıntılı ekonomik anlamda da bir türlü düze çıkamadığı bir hayatı oldu, ama hiçbir zaman da neşesini, o muhteşem kahkahasını kaybetmedi.

Fatma Berber: Peki, şimdi kurguda nasıl bir çalışmanız oluyor?

Semih Kaplanoğlu: Bir kurgu asistanı ya da bir teknisyeni çekim süreci boyunca yanımda tutmaya, ekibe dâhil etmeye çalışıyorum. 35mm dönemi bu tarz çalışmaya pek uygun değildi çünkü çektiğiniz planları ancak 3-4 gün sonra izleme şansınız oluyordu o tek ışık telesine yapıldığı için gece planlarından emin olmak da pek mümkün olamıyordu. Bugün ise ben her akşam çekimi bitirdikten sonra kurgu asistanının yanına gider masada günün çekimlerini izler, planların nasıl sıralanacağını anlatır ve bir gün önceki kaba kurguyu izlerim. Beğenmediğim çekimler, planlar varsa bir süre sonra onları bir daha çekerim. Bazılarını bir daha tekrar ederim. Bazen oyuncuyu beğenmemişimdir, oyuncuyu bir daha o mekâna götürür duygusunu, jestini beğenmediğim planı bir daha çekerim ve sahneye yerleştiririm... Böylece aslında çekim bittiğinde benim elimde kaba kurgulu üç saatlik, dört saatlik bir versiyon olur. Sonra ben o versiyon üzerinden tekrar kurguya başlarım. Ama maalesef Türkiye’de nasıl senarist yoksa kurgucu da yok.

“Yeri geldiğinde, ses, görüntüden çok daha fazla şey ifade edebilir.”

Fatma Berber: Filmlerinizin duygusundan sessizlikten, sesin karakter gibi işlenmesinden bahsettik. Peki, sesi kullanma biçiminizden ve ses tasarımınızdan da biraz bahsedebilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Ses konusu benim için çok çok önemli. Bunu başkaları da söylemiş olabilir, yüzde elli

görüntü, yüzde elli ses sinema bence. Sese çok uzun zaman ayırıyorum, ses tasarımı. Şimdi sinemada sesin çok önemli dramatik bir öge olduğunu düşünüyorum. Yani bazen öyle anlar olur ki bir hikâyenin anlatımında bu duyguyu bir oyuncu mu söylesin, yoksa bir ses mi bunu tarif ve temsil etsin? Bazen ses, oyuncunun verebileceği etkiden çok daha fazla etki yaratabilir. Hatta yeri geldiğinde, ses, görüntüden çok daha fazla şey ifade edebilir. Çünkü tıpkı koku gibi aslında seslerin de belleğimizde yer etmiş o sesi duyar duymaz hemen bizi bir ana, bir mekâna taşıyan önemli bir yeri var. Ortak belleğimizin ses hazinesi ile filmin sesini eğer eşleyebilirsek o zaman insanların içlerindeki hayal gücünü harekete geçirebiliriz. Burada ortaya çıkarılacak yaratıcılığın henüz emekleme düzeyinde olduğunu düşünüyorum. İyi ses tasarımı seyircinin filminden aldığı hazzı çok daha artırabilir. *Bağ*'ın ses kuşağını filmin görüntülerini kapatıp dinleyen ve doğanın sesleriyle bir tür meditasyon yaşayan insanlar olduğunu biliyorum. Bu işin iki safhası var. Bir kere mesela ses kaydı süreci, özel mikrofonlar, kayıta ayırdığımız süre, atmosferin sesi, oyuncuların diyaloglarının duyulabilmesi. Bu konuda mesela çok özel atmosfere, duruma göre, bulunduğumuz mekâna göre o ses, diyalogların kaydı çok önemli. Sonra o kayıtların da aynı zamanda miksajdan önce ses, diyalogu editlerken de çok çeşitli yollar içerisinde kurmak gerekiyor. Mesela çok teknik bir şeye gireceğim ama bu bence çok önemli bir konu. Diyelim ki elli metre kare bir alanda konuşuyor oyuncular. Aralarında da bir mesafe var. Şimdi şuraya bir kamera koysak o iki kişi konuşurken biz onları nasıl duyacağız? Sesin 50 metre kare bir mekânda duyulması ile 20 metre kare bir mekânda duyulması arasında gerçeklik açısından farklar var. Bu perspektifi düşünmeden bir diyalog editi ve ses tasarımı yapamayız. Çünkü sizin sesinizi beş metre öteden duymamla bir metre öteden duymam arasında çok fark var. Bu farklar neyi tarif ediyor aslında? Mekânı tarif ediyor

ve uzaklığı. Şimdi bu uzaklık farklarının bin türlü sebebi ve seyirci üzerinde etkisi olabilir. Bunlar da senaryoya dâhildir. Bugün özellikle bizim sinemamızda bu konulara gereken önem verilmiyor. Mesafeler ve oylumlar dikkate alınmıyor. Her filmde 5+1 standart hale gelmiş. Mesela *Bağlılık Aşlı* filminde karakterin yaşadığı sıkışmışlık duygusunu artırmak için miksağı 5+1 Dolby yapmak yerine stereo yaptım. Böylece dış dünyadan çok iç dünyaya dönük bir ses perspektifi elde ettik. Bu işteki en önemli şey o ses perspektifini kurabilmek. Onu kurdunuz, ses perspektifini bozarsanız o da dramatik, bambaşka başka bir etkiye döner. Otuz metre aralarında mesafe olan insanları dip dipeymiş gibi konuşturursanız o dramatik bir şeydir. Başka bir şey demek istiyorsunuzdur. O yüzden nasıl sessizlik aslında sesi tanımlarsa sinemada, burada da sesler yine sinemada mekânı tanımlayan şeyler, uzamı tanımlayan, uzamla insanın hakikatini -söylenen, söylenmeyen, işitilen, işitilmeyen vs.- daha doğrusu.

Fatma Berber: Buğday'ın ses çalışması ne kadar sürdü?

Semih Kaplanoğlu: Bir mühendis gibi aslında ve aynı zamanda bir besteci gibi filmin ses kuşağı ile uğraşmak gerekiyor. Bu bazen üç ay, bazen altı ay. *Buğday*'ın ses çalışması altı ay sürdü. Yani çekimden uzun yani. Çünkü orada bütün seslerin, bütün şeylerin tek tek üretilmesi, bazen üretiyorsunuz, bazen bir daha gidip dışarda kayıt yapıyorsunuz. Olmamışsa yani mesela bazen oluyor dinliyoruz, Buradaki atmosfer bu yağmurun şiddeti mesela iyi değil hadi bir daha çek gel sesi diyoruz'. Kayıtcı arkadaşı bir daha gönderip ses çektiriyoruz. Çünkü o seslerin, rüzgârın, kuşun, taşın, ağacın, adımların hepsinin bir ahenk yaratması lazım, bir perspektif içinde bir bütün yaratması lazım. Siz çok güzel görüntü çekmiş olabilirsiniz ama eğer o görüntünün güzelliği kadar ses orada iyi çalışmıyorsa bence hiçbir anlamı yok.

“Müzik çok değerli bir şey; bir filmde efekt şeklinde harcanacak bir şey değil.”

Fatma Berber: Bağlılık Aslı’da kullandınız ama müziği pek kullanmıyorsunuz filmlerinizde...

Semih Kaplanoğlu: Müzik benim için gerçekten olması gerekiyorsa olması gereken bir şey. Yani eğer bir oyuncu iyi oynayamamışsa, bir sahne iyi çekilememişse, duygu ortaya çıkmamışsa, atmosfer yetersizse altına müzik koyuyorlar genel yaklaşım bu yönde. Film daha başlıyor, birinci saniye müzikle giriyorlar. Müzik çok değerli bir şey bence bir filmde bu şekilde harcanacak bir şey değil. Ve sizin kurduğunuz ses tasarımı da kozmik anlamda bir müzik yaratamıyorsa eğer aslında o zaman evet, belki o zaman bazı yerlerde, bazı duyguların ortaya çıkması için müzik kullanılabilir.

Ben müziksiz duramayan bir insanım. Bazı yerlerde kullandım mesela radyodan gelen bir ses olarak kullandım. *Bağlılık Aslı* için Angelika Akbar’dan Bach’ın ve Mozart’ın bazı bestelerin çalmasını rica ettim. O da beni kırmadı ve filmin o sahneleri için kendi yorumunu da katarak çaldı. *Buğday*’da Mustafa Biber ile çalıştık. Gerçekten çok iyi bir müzisyen, çok yetenekli, çok melankolik, çok içe dönük bir besteci. Mustafa ile *Buğday* için özel bir çalışmamız oldu. Gerçek seslerin müziğe dönüşebilmesi mümkün olabilir mi? Bir kuş sesi acaba müziğe dönüşebilir mi? Yani kuşla başlayan sonra atıyorum flütle devam ederken o bir kuş sesi, flüte geçerken dikiş izi belli olmadan müziğe taşınabilir mi gibi? Ya da rüzgârla bir kapı çarpması bir müziğin içinde nasıl olabilir gibi şeyler. Mustafa, bazı atmosferlerde, bazı sahnelerde atmosfer seslerinin çok dibine ‘Rüzgâr mı bu yoksa müzik mi, yoksa ne bu?’ anlaşılmayacak derecede stüdyosunda ürettiği sesler yerleştirdi. Ama o tabii dayanamayıp çok güzel müzikler de yapmıştı. Neredeyse kıyıp da hiçbirini kullanmadım, Şimdi onunla Memet Baydur’un *Limon* adlı

tiyatro oyununda çalıştık. Oyun için müzik yaptı, oyun için gerçekten müzik gerekiyordu, çünkü yazar keman sesi falan diye notlar yazmıştı sahne girişlerine ya da akışa.

Fatma Berber: Bir filmin ortaya çıkışından ilk kıvılcımdan sonrasına kadar geçen süre her filmde mutlaka farklıdır. Bir iki filminizden örnek verebilir misiniz? İlk fikir ne zaman çıkmıştı ve ne zaman hayata geçirebildiniz?

Semih Kaplanoğlu: Veririm, mesela 2004-2005'te *Meleğin Düşüşü*'nden sonra üçlemeyi yazdık. Hiç unutmuyorum 2004'te bir bahar günü Rumelihisarı'nda Orçun Köksal'a ve Hande Güneri Ağdaş'a ilk defa bu üçleme fikrinden bahsettim. Orçun Köksal *Meleğin Düşüşü*'nde sanat yönetimi yardımcılığı yapıyordu, Hande Güneri Ağdaş da rejide görev alıyordu. Leyla İpekçi'nin de katkılarıyla 2005-2006'da yazıp bitirdik ve 2006'nın sonbaharında *Yumurta*'yı çektik. 2007'de de ikinciye yani *Süt*'ü çektik. 2009 yaz ve sonbaharında da *Ba1*'ı çekip üçlemeyi bitirdik. Üçleme fikri, şairin çocukluğuna bir yolculuk, ruhuna, kaynağına yolculuk yavaş yavaş ortaya çıktı. İlk sinopsisi hatırlıyorum. Genç şair Yusuf (Süt) hakkındaydı. Zaman zaman çocukluğuna gidip geliyordu Yusuf. Zaman zaman da geleceğini merak ediyordu. Karaktere yoğunlaştıkça bu hikâyeyi, çocukluk, gençlik ve olgunluk şeklinde bir üçleme olarak yapalım düşüncesi gelişti bende. Ve hikâyeyi olgunluktan çocukluğa geriye doğru çekmek tercihi de bu süreçte oluştu. Şairle ilgili birtakım düşüncelerim notlarım vardı ama derli toplu hale gelişi yani üçlemeye evrilishi diyelim *Meleğin Düşüşü*'nün Berlinale promiyerinden (Şubat 2005) sonradır.

“Bugün düşünüyorum da yönetmen oluşumuzda en büyük pay ona ait. Babama çok şey borçluyum.”

Fatma Berber: Bu bölüme Benjamin'e selam göndererek başlıyorum. “Deneyim değer kaybetti, deneyimlerimizi pay-

laşma yeteneğimizi yitiriyoruz. Bir şeyi layıkıyla hikâye eden insanlara giderek az rastlanıyor.” diyor. Bir duyguyu, bir düşünceyi bir yönetmen nasıl zihninde canlandırıyor; bunu merak ediyorum. Bugünün üzerinden çocukluğunuzdan anımsadığınız şeyleri, koku olabilir, tat olabilir, eviniz olabilir, kesik kesik görüntüler olabilir. Anımsadıklarınızı hafızanızda kalanları paylaşabilir misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Yani birkaç şey var, bir tanesi şu: sanırım geçirdiğim, yaşadığım çocukluk yaptığım her şeyin kaynağıdır diye düşünüyorum. Olabildiği kadar akılla, aklın devreye girdiği bir şey var ama daha çok duyguların izinde işler yapan birisi olarak görüyorum kendimi. Akılla yürek arasında salınıyorum. Aklım teknik meseleleri çözmekte işime yarıyor ama onun altındaki ana gövde diyelim fikir hep duyguların içinden süzülüp geliyor. Bu duyguları bazen belki de çoğunlukla akıl baskılıyor da olabilir zaman zaman. Ve bunlar da dünya ile ilk karşılaşmamın, dünyayı anlamamın, idrak etmemin, kendimi ve bedenimi ve dünyayı anlamamın halleri, anları üzerinden çıkıyor diye düşünüyorum. Bu tabii çok bilinçli, çok bilerek, çok böyle hesaplayarak, işte elimi daldırıp şuradan bu duyguyu alayım, çıkarayım diye olan bir şey değil. Aslında giderek uzaklaştığımı düşündüğüm, giderek kaybolan bir şeyden bahsediyorum aslında. Bu belki olgunlaşma ile büyümek ile yaşlanmak ile de ilgili olabilir. Ama mesela hatırladığım şeylere baktığımda evin taşlığını hatırlıyorum. Kapıdan girince taşlık dediğimiz bir bölüm vardı, taş böyle. Evin bahçesinde bir armut ağacı vardı, çok eski, yaşlı bir ağaçtı o. Başka ağaç, bir turunc ağacı. Hem anneannemin evinde hem Süreyya ninemin evinin içinde kuyular vardı. Yani evin bize yasaklanan kısımlarında mesela karanlık bir odada ya da bir yerde kuyular vardı. Evlerin suyunu oradan alıyorlardı. Bir akrabamız, babamın halası gibi yaşlı bir kadın, Kuşadası’nda yaşıyor, eski bir büyük Türk evinde, Türk mimarisi klasik. Onun evinde bir kuyu vardı, çok

ilginç bir evdi orası. Anneannemin evinde de bir kuyu vardı. O kuyular bize yasaktı. Yaklaştık mı düşeriz diye herhalde çok gizem dolu şeyler.

Kokular var tabii his olarak. Mesela bahçede büyük bir yasemin vardı. Böyle yazın açardı, ful diye bir çiçek vardı, artık hiç rastlamadığım bir çiçek. Onu mesela annem her sabah babamın yakasına takardı, hastaneye giderken babam. Tabii mesela ilk hatırladığım şeylerden biri Atilla İlhan. İzmir’de sahilde üzerinde bir trençkot, kafasında bir bere, ağzında bir pipo böyle tek başına yürüyen, elinde bazen bir kitap olan ve benim dört, beş yaşlarında sorduğum, ‘Kim bu?’ diye. ‘Atilla İlhan, şair, İzmir’de gazete çıkarıyor, dediği babamın, selamlaştığı biri.’ Sonra ölmeden bir hafta önce annemle sohbet etmişlerdi, Karşıyaka’da, sahilde bir pastahanede.

Tabii farklı diller hatırlıyorum. Rumca oturduğumuz sokakta, İtalyanca, İbranice, Ladino dedikleri dil, İspanyol Yahudilerinin, o dilleri hatırlıyorum. Fayton sesi hatırlıyorum, atların nallarının gece her şey çekilip sessizlik sökün ettiğinde atların asfaltta çıkardığı sesi hiç unutmuyorum. Hep faytonla gider gelinirdi, ulaşım aracı nerdeyse faytondu, turistik bir şeye dönüşmeden önce. Sokak satıcıları, balıkçılar, eve gelip giden insanlar. Mesela hiç unutmadığım şeylerden bir tanesi hallaçtı. Her sene bahar ya da yaz aylarında bir hallaç gelirdi bize. Yaşlı bir adam, bütün yataklar, yorganlar ne varsa pamuk olan içinde hepsi çıkartılırdı. Ona bir oda, bütün eşyalar odadan kaldırılır, o odaya konur, hallacın bir aleti vardı, tuhaf bir müzik aleti, dev bir yay ve tuhaf bir sesi vardı. Onunla pamukları atardı böyle pamuklar giderek boyutlanır ve havada uçmaya başlardı. Ve ben onun yanına otururdum karşısına onu izlerdim bütün gün. O bir gece bizde kalırdı, ertesi gün kalanları yapardı. Bazen komşularınkiler de oluyordu onları da getiriyorlardı, onları da yapıyordu. Her sene uğrayan böyle birisi vardı. O canlı hatırladığım şeylerden bir tanesi.

Kadınlar vardı hayatımda hep. Annem, babaannem, teyzelerim, halalarım, komşular, komşumuz madam... O kadınları böyle bahçede yaz günü bir şeyler yaparlarken, konuşturlarken, birlikte sıcak yaz akşamları kapıların önünde oturup konuşturlarken hatırlıyorum... Evin birkaç adım ilerisinde sokaktan çıkar çıkmaz deniz vardı. Balık tutardım şöyle küçük gümüşçükler. Etrafımdaki kadınların gözdesiydim. Elimde fotoğraf makinası ya da 8mm kamera ile her ne kadar içinde film de olmasa hayali filmlerimde rolleri vardı. Yaramaz da olsam sevilen bir çocuktum halalarımı, teyzelerimi, komşularımızı, öğretmenlerimi hatırlıyorum. Mesela annem Noellerde gençliğinde İngilizce öğrendiği komşuları olan iki yaşlı İngiliz kadına götürürdü beni. Bornova'da bahçe içinde güzel bir evdi. Bunlar iki kadın maalesef isimleri hatırımda değil, kocaları İkinci Dünya Savaşı'nda pilotmuşlar ve savaşta ölmüşler. Onlar İzmir'de İngiliz şirketiymiş yanılmıyorsa Santral mefruşatta -pamuklu kumaş üreten bir fabrika- orada çalışan iki kadın teknisyen. Annemle onlara giderdik. Evlerinde İngiltere'den gönderilmiş, onlarca Christmas kartı olurdu bu kartlar bir piyanonun üzerinde sergilenirlerdi, kar manzaralı, kristal küreler... Çok değişik, çok farklı nesneler dolu bir ev. Büyük bir şömine, kediler, saatler, siyah beyaz uçak ve pilot fotoğrafları vardı duvarlarda ve büyük tavandan bile sarkan bir devetabanı ve çiçekler, çiçekler... Her gittiğimizde bana bir oyuncak hediye ederlerdi. Mesela ilk satranç takımını bana onlar verdi. Çay takımlarını, porselenleri, keklerini, fincanı tutuşlarını hatırlıyorum, koyu ahşap mobilyalarını hatırlıyorum. Bahçedeki çakıl taşları... Üzerinden adım atarken çıkan o ses hala belleğimde.

Bir başka mekân ananemin evi. Dedem Yusuf. Atı, tüfeği, udu. Yunanistan göçmeni, dramalı bir aile. Ananemin elerini hatırlıyorum. Çalı çırpı yakıp harladığı tandırı, pişi ve böreklerini. Tütün ve üzüm yetiştirirlerdi. Kendi tarlalarında değil, kendilerine ait bir toprakları olmadı; yarıcı usulü ça-

lışırlardı. O evden aklımda kalan en somut şey evin bodrumunda tütün kuruttukları için bütün eve yayılan taze tütün kokusudur. Bir de dedemin Buca belediye bandosunda tuba çaldığını hatırlıyorum. En arkadaki o büyük bas, vuup vuup diye tempo veren o dev müzik aleti... Unutamadığım anlardan biri de bir kış sabahı erken bir saatte dedemin turnalar diye bağırarak bahçeye koşuşunu ve turna sürüsünün geçişini izlememezdir.

Bir başka şey ise babaannemin yolculukları. Onunla veda-
laşp, uzun yolculuklardan dönüşlerinde tren istasyonlarında
ya da otobüs garlarında onu karşılamalarımız. Her sonba-
har başlangıcında trenle Gönen kaplıcalarına giderdi. Orada
edindiği Türkiye'nin dört bir yanından edindiği arkadaşla-
rıyla birbirlerine Osmanlıca mektuplar yazmalarını hatırlıyo-
rum. Tespini, sabah namazlarına kalkığında tabanı kösele
terliğinin koridorda çıkardığı sesi hatırlıyorum. Bir de hacca
gidişini. Ben herhalde o zaman dört ya da beş yaşındaydım.
Bir kış günü Alsancak, Basmahane civarındaki eski garajdan
bir otobüse bindirdiğimizi hatırlıyorum. Kurbanlar kesiliyor-
du. Bir sürü otobüs, onlardan birine oturtmuştuk. Gitmeden
önce mesela bizim yan sokakta bir tane tenekeci vardı. Teneke
yapıyorlardı.

Fatma Berber: Bildiğimiz teneke mi?

Semih Kaplanoğlu: Evet. Bildiğimiz teneke. Zeytinyağı
koymak için mesela. Babaannem yola çıkmadan önce -kış-
tı- evde yaptığı kavurmaları o tenekeciye ısmarladığı küçük
kutucuklara koydu üzerini de yine teneke bir kapakla kapat-
tırıp lehimletti. O tenekeciyi hiç unutmuyorum. Lehim ko-
kusu hâlâ burnumda. Hacdən döndükten sonra babam, an-
nesini karşısına alıp hac yolculuğunu, durakları, Mekke ve
Medine'yi, başlarına gelen olayları anlattırılmış ve makaralı
teybimize kaydetmişti. Teybin yanına koyduğu haritayla da
güzergâhı takip ediyorduk. Hac sırasında tanıştığı Osmanlı

bakiyesi Beyrutlu bir hanımla da ölene kadar mektuplaşmayı sürdürdü. O makaralı teyp ve tüm kayıtlar, benim oyuncaklarım ve bir sürü 8mm film ve dia arşivimiz bir hırsızlık neticesinde kaybolup gittiler. O makaraların arasında anne dedem Yusuf beyin uduyla söylediği Rumeli türküleri, Ankara Radyosu'nda çalışan eniştemin babamın ricasıyla gönderdiği Beethoven, Mozart, Vivaldi kayıtları vs. de vardı...

Şimdi tenekeci deyince hatırladım; hemen ondan bir kaç dükkân camiye doğru giderseniz orada bisikletçi Bahattin usta vardı. Bisikletlerimiz arızalandığında, lastik filan patlattığımızda ona giderdik. Mahir bir ustaydı. Benim bisiklet tutkum daha üç-dört yaşlarında Mahir ustanın Lütfi Bey parkında kiraladığı üç tekerlekli bisikletlerle başladı. İlk bisikletimi de babam arabayla çıktığımız ikinci Avrupa turu sırasında Venedik'te aldı. Zevkler ondan geldi. Bugün düşünüyorum da yönetmen oluşumuzda en büyük pay ona ait. Babama çok şey borçluyum. Bir kere 7-9 yaş arası yukarıda bahsettim arabamızla yaptığımız ve 30-40 gün süren Avrupa yolculukları sırasında beni, gözümü, dimağımı ve belleğimi sanat eserleriyle karşılaştırarak eğitmiş. Bilerek mi yaptı bunu yoksa kendiliğinden mi gelişti bu süreç bilmiyorum. Çok erken öldüğünden bütün bunları sorup konuşma imkânımız olmadı. Ama Louvre'u, Uffizi'yi, Gaudi'yi, Rijks müzesi, London National Museum'u bana sabırla gezdirdi, dönemleri, sanatçıları aktardı, sorularıma cevap vermeye çalıştı. Roma'da sıcak bir öğlen vakti Michelangelo'nun Musa heykelinin bulunduğu kiliseyi aradığımızı ve sonunda kan ter içinde bulduğumuzu hatırlıyorum. Bugün ne zaman Roma'ya gitsem San Pietro in Vincoli kilisesine yolumu düşürür babamı anarım...

Fatma Berber: Sinemacı olmanızda babanızın katkısı olduğunu söylediniz, o da ilgili miydi?

Semih Kaplanoğlu: Babam sinemayı çok seviyordu. Çok

film izliyordu o yıllar içerisinde ve şöyle söyleyeyim mesela Paris'te bulunduğu 1959 ile 1964 arası yaklaşık beş sene hem doktorluk yapıp hem de doçentlik tezini hazırlamıştı oradaki üniversitede. İşte tam o dönem Fransız Yeni Dalgası'nın Paris sokaklarında film çektikleri yıllar. Truffaut'nun, Godard'ın gittikleri kahveleri, Cahiers de Cinema dergisini, Jean-Paul Sartre'ı filan anlatırdı bana. Godard, (1962) filmini çekerken, babam :”Ben de gittim orada onları biraz seyrettim, caddelerde ekibi takip ettim” diye anlatırdı. Bütün o dönemin Fransız sinemasını çok yakından biliyordu babam.

Birlikte son izlediğimiz film -İstanbul'a bir jürilik için gelmişti ölmeden önce- Beyoğlu Fitaş sinemasında *Once Upon a Time America* filmiydi. O filme götürmüştüm, birlikte son seyrettiğimiz film odur. Ve babamın öldüğü haberi bana sinemadayken geldi biliyor musunuz? Ben bir film seyrediyordum, Fitaş'ta, film de 'Çelik Manolyalar'. Hasta olan genç bir kızın ölümüne doğru giden hikâyesi, Amerikan filmi. Sinemada oturuyordum, film seyrediyordum arkadaşımın. Arkadaşımın babası Rüştü Bey geldi, salonda film sırasında koltukların arasında geziniyor meğer bizi arıyormuş... Arkadaşımın annesinden öğrenmiş sinemada olduğumuzu ölüm haberini vermeye gelmiş o zaman cep telefonu falan da yok. Çıktık dedi ki, böyle böyle oldu. Biz kalktık, gittik.

Öte yandan fotoğrafa ve sinemaya oldukça meraklıydı. Evde bir karanlık odamız vardı bizim. Çektiği fotoğrafların negatiflerini kendi yıkıyor agridisörle basıyordu. Bazen solüsyonları ya da gereken süreleri ayarlayamıyor baskılar kötü çıkıyordu ama inatla uğraşıp sonunda doğru baskıyı elde edebiliyordu. Bana da çektiyordu fotoğraf. Avrupa yollarında ise elimde bir 8mm film kamerasıyla arabanın arka penceresinden çekimler yaptığımı hatırlıyorum. Yedi yaşından itibaren kamera ile geziyordum, bir manada film çekiyordum yani. Annemleri, anneannemleri, dedemleri, devamlı mahalleyi,

çocukları elimdeki kamerayla... Bir tane de oynaticımız vardı, filmler kasetiyle Almanya'ya gönderiliyor; Kodak basıp bize geri gönderiyordu. Evimizin duvarında filmleri, diaları komşulara, yakınlarımıza gösteriyorduk zaman zaman... Bütün o malzeme maalesef Karşıyaka'daki depodan çalındı...

Fatma Berber: Sinema ile aslında çok erken yaşta karşılaştınız ve sonra İzmir'de Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne devam ettiniz.

Semih Kaplanoğlu: Üniversite imtihanına girdim, sinema okumak istiyorum. On beş yaşından itibaren İzmir'deki Fransız Kültür'de haftada dört film seyrederek yaşıyordum zaten... Arada Amerikan Kültür'ün sinemasına ve İtalyan Kültür Merkezi'nin salonuna da devam ediyordum. Ne Fransızca biliyordum ne de İtalyanca. Bazen haftada yedi-sekiz film seyrediyordum. Kültür merkezleri okuduğum lise Atatürk Lisesi'ne oldukça yakındı. Karşıyaka'nın yazlık sinemalarında başlayan tutku -ilk hatırladığım şeylerden biri yazlık sinema perdesidir- kültür merkezlerinde izlediğim filmlerle sürdü. Sinema ile ilgili sahip olduğum bütün zevki o ıssız, pek kimsenin gelmediği -birkaç levanten ailenin dışında- bu mekânlarda edindim. Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Sinema-TV bölümünün yetenek sınavına girdim ve bölümde okumaya kabul edildim. Annem biraz endişe etti, ciddi bir okul varken sinema bölümünde okumak konusu doğal olarak aklını karıştırdı. Sinemayı yaparsın bir şekilde, sen üniversiteyi bitir diye üsteledi. Bir de şu var: Yetenek sınavına iki bin küsur kişi başvurmuş 10 kişi alacaklar. 5'i sinemaya 5'i televizyona. Annem ihtimal veremiyordu sınavı kazanacağıma. Ama oldu. Ve benim sınıftaki herkes o on kişi içindekiler Taner Akvardar hariç, hepsi ikinci okulları olarak geldiler, hepsi benden en az dört, beş yaş büyüktü.

Güzel Sanatlar'a Sinema okumak için gitmek istiyordum. İstanbul'daki Sinema Enstitüye de başvurmak istedim fakat

onun tarihini kaçırdım. İkisinin tarihleri çok birbirine denk geliyordu. Ya oraya gireceğim ya buraya gireceğim. Bitirir bitirmez de 1984 senesiydi İstanbul'a geldim, o zamandan beri de buradayım. Yirmi bir yaşında evden çıktım, İstanbul'a geldim.

Fatma Berber: Babanızın az önce de bahsettiniz, sinemacı olmanızda çok büyük bir katkısı var. Bir yerde ölümüyle ilgili şey diyorsunuz, bana miras olarak bıraktığı şeylerden biri de ölümle ilgili ilişkisiydi...

Babam elli sekiz yaşında öldü. O öldüğünde ben yirmi altı, yirmi yedi yaşındaydım. Ben bugün ondan iki yaş büyüğüm. Seksende üniversite birdeydim ve Türkiye'nin geleceği ne olacak, bu sinema işi nereye doğru gidecek, evirilecek onların hiçbirini görmedi babam. Kısa filmlerimi biliyordu okul zamanı çektiğim. 90'da öldüğünde ben Süha Arın'nın belgeselinde kamera asistanlığı yapmıştım, birkaç tane reklam ajansında metin yazarlığı, şiirler, yazılar. Daha fazla bir şey yoktu sinema adına ortada, henüz bir şey çıkmamıştı onları göremedi.

Babam prensipleri olan birisiydi, antibiyotik kullanmıyordu. Grip olmuş, antibiyotik almamış. Annem çok uğraşmış, 'Antibiyotik al, al.' Ateşi çıkmış, kırk derece falan, ama o mikrop kalbine gelmiş, kalp kasını yavaş yavaş kemirmiş ve belli bir süre sonra günlük eforunda, yürütmesinde falan sorunlar oluşmaya başlamış 'Ya ben de bir şey var, ne oluyor?' falan diye doktora gitmiş, bir arkadaşına. Tetkiklerden sonra arkadaşı demiş ki, 'Sen ne yaptın neden grip olduğunda antibiyotik kullanmadın?' 'Bu kalp gitmiş, bir sene ömrün kaldı' demiş. 'Ne yapacağız? 'Tek çare kalp nakli.' Onlar da zaten ortalama 6 ay yaşıyorlar...' 'O zaman boşver nakli unutalım'... 'Ama bu mesele aramızda kalacak, ailemle paylaşmayacağım ' demiş. O bir seneyi babam bize hiçbir şey hissettirmeden, öleceğine dair herhangi bir imada

bulunmadan hayatını sürdürdü. Araba aldı, yurt dışına gitti, gezdi, jüriyle geldi, ölmeden bir ay kadar önce İstanbul'a geldi birlikte vakit geçirdik. Onunla Vefa'da vedalaştık. Bize hiçbir şey yansıtmadan o birkaç ayı sağlıklı bir insan gibi yaşadı. Sanırım bana bıraktığı en büyük miras ölümle olan ilişkisi. Gerçekten onu çok sık düşünüyorum, o son yedi sekiz ayı içinden nasıl yaşadığını, sırrını paylaşmadan tek bir an kederini, belki korkusunu kimseyle paylaşmadan nasıl yaşadı. Ne de olsa artık öleceğini bilen birisi, kalbi yok, kalbi gitmiş artık bir yerde takılacak. Ben inanmadım ölmeden on beş, yirmi gün önce araba almış. Yeni, sıfır bir araba almış. 'Bu ne ya diyorum, bu araba niye alınmış?' şimdi diyorum. Sonra anladık ki annem kullansın diye almış. Öyle bir ilginç hikâye. Yani bunu bilen bir insanın hayatı nasıl ilerler ailesi, çocukları, her şey devam ederken? Onun zihninin içine girmeye çalışırım, nasıl yaşadı, nasıl yaptı? Her şeyi hazırlamıştı, mezar yeri, anneme hesap açmış o zaman, bütün parayı oraya koymuş, geride bize sorun olarak kalabilecek her şeyi halletmiş. Teşhisi koyan arkadaşı geldi biz o şokla baş etmeye çalışır ve cenaze konusuyla ilgili ne yapacağımızı düşünürken arkadaşı "Her şey masasının şu çekmecesindeymiş "dedi. Gidip açtık evet gerekli her şey düzenli bir şekilde bir dosya halinde orada duruyordu. Annem bu süreci babam onunla paylaşmadığı için üzülüyordu... Bence çok doğru bir şey yapmış, ben olsam ben de yapardım.

"Benim için yalnızlık çok verimli bir alan, üretmeye açık bir alan. İnsan yalnızken öğrenir. Yalnızlık kendini bilmekle, kendini görmekle, kendini tartmakla, düşünmekle, 'kendini bilme' çabasıyla da alakalı bir şey."

"Hüzün bizim hayatın inceliklerini gördüğümüz, anladığımız ve o inceliklerin bir parçası olup ama o parça olarak sürekli orada olamadığımızı bildiğimiz bir şey."

Fatma Berber: Yalnız ve hüznü görünüyorsunuz- zihinsel ve toplumsal anlamda- ya da öyle değilsiniz de öyle mi

görünüyorsunuz? Melankolik misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Nasıl görüldüğüm benim dışımda bir şey, onu ben bilmiyorum. Ama altmış yaşına geldim şunu biliyorum ki insan başkalarını yani toplumu, bazı kesimleri, anne baba dâhil olmak üzere ilişkisini kendi başına düzenleyemez, kontrol edemez. Yani birilerinin takdiri için ya da onayı için yaşanmaz ki. Beğenilmek istemez miyim? İsterim ama bunun için de eğilip bükülemem, düşüncemden, inancımdan taviz veremem. Aksi çok kısıtlayıcı olur. Her şeyin bir bedeli var. Yani yaptığımız işin, kurduğunuz ilişkilerin, özgürlüğün. Tek başına olmanın da. Ama yani eğer bir sözünüz varsa söyleyecek dünyaya, insanlara, onun bedelini ödemek ya da onun bedelini bilmeniz gerekiyor. Yoksa ‘Ben bir söz söyledim, herkes hahaha falan dedi, ne yaptım ben yanlış yapmışım’ falan bir şey değil bu. Ama ilişkileri kontrol etmek, ilişkileri organize etmek, ilişkileri mühendis gibi bir şeye sokmak olacak bir şey değil yani. Çünkü şöyle bir şey insanlarla bazen bir araya gelirsiniz bazen yollarınız ayrılır bazen tekrar görüşürsünüz bazen hiç görüşmezsiniz. Yalnızlıktan benim anladığım şu, insan düşünce ve eylemlerinin sonucunda yalnızlaşıyorsa bundan şikâyetçi olmamalı. Emin olmadığımız şeyler pişmanlıklar yaratır. Yalnızlıktan hiç şikâyetçi değilim. Karımla birlikte pek çok sorunu hayata dair birçok meseleyi birlikte yaşıyoruz. Çoluğumuz çocuğumuz yok. Filmlerimiz, kitaplarımız dışında da bir varlığımız yok. Onlar da yapabildiğimiz şeyler Allah’ın yardımıyla. Benim için yalnızlık çok verimli bir alan, üretmeye açık bir alan. İnsan yalnızken öğrenir. Yalnızlık kendini bilmekle, kendini görmekle, kendini tartmakla, düşünmekle, ‘kendini bilme’ çabasıyla da alakalı bir şey. Çünkü aslında yalnız değilsinizdir, yaratıcınızla berabersinizdir ve onun varlığı ile yaşamak, onu anmak, hatırlamak ve ilham almak yalnızlığınızla mümkün olur.

Hüzün, güzel demek aslında. Hüzün, bizim hayatın inceliklerini gördüğümüz, anladığımız ve o inceliklerin bir parçası olup ama o parça olarak sürekli orda olamadığımızı bildiğimiz bir şey.

Fatma Berber: Evet, her şeyin bir gün biteceğini, yitireceğini bilerek yaşamak, başlı başına hüznü bir şey... Aslında yitireceğini bilerek yaşadığın şeyler için önden yas tutmak...

Semih Kaplanoğlu: Ve hüzün olmadan bence hiçbir şey olmaz. Çünkü o güzellik aslında kırılabilirliği ve güzelliği görmek ve o güzelliğin senin için geçip gidiciliğini bilmek aslında. Hüzün geçici güzelliğin farkında olmaktır. Yani kendi geçiciliğini bilmek aslında. Yani ölümlülüğünü bilmek. Bütün her şeyin anahtarı bence burada. Yani ölümlü olduğumuzu bildiğimiz, ölümle kurduğumuz ilişki bizim yaratıcılıkla, sanatla kurduğumuz ilişkinin anahtarı. her şeye sirayet eden bir şey. Bunu nasıl anlattığımız tabii önemli.

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an'lardan birini tarif eder misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Kendimi en huzurlu hissettiğim an dağda, ormanda yürüyüş yaparken ya da bir yerde durmuş bir dağa bakarken ya da bir derenin kenarında oturup düşünürken. Ya da yıldızlı bir gecede bir çadırın içinden dışarıya bakarken. Bir de bir film çekiminde kamerayı kurup bir planı çekerken bazen o çekim anı maddeleşir ve o anın hiç bitmemesini dilerim, aksiyon bitmiştir, replik söylenmiştir, her şey yani insan eylemi, sebep ve sonuçlar ortadan kalmıştır ama kamera akmaya devam etmektedir, böyle durumlarda stop demeyi unuttuğum olur ve birden herkesin bana baktığını hissederek stop derim... O yani benim kendimi en iyi hissettiğim anlardan biridir. Yani bazen bir gökdelenin asansörü de olabilir orası. Ya da bir arabanın içinde tek başınıza köprü trafiğinde dururken de olabilir.

Fatma Berber: Doğa, dağ, orman yürüyüşü, çekim anını anladım da gökdelenin asansörü mü huzur veriyor size?

Semih Kaplanoğlu: (Gülüyor) Doğadaki bir şeyin size iyi hissettirmeyebileceği bir şeyi dediğim gibi bir gökdelenin asansörü hissettiriyor olabilir. Bilemezsiniz ki o kadar iyi duygular yoktur ki içinde kaçıp gittiğiniz yer asansörün içi olabilir yani. Ya da bir arabanın içinde saatlerce trafikte duruyor olabilirsiniz.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ve varsa o şehrin sevdiğiniz mekânları nerelerdir?

Semih Kaplanoğlu: İstanbul demek istiyorum ama hangi İstanbul? Sevdiğim çok şehirler var. Mesela Lizbon, Varşova, Stokholm. Mesela ilginç bir şekilde Los Angeles'ı seviyorum. Oraya dört, beş kere gittim ve her seferinde orada değişik bir şey hissettim. Avucumun içi gibi bildiğim şehirler var. Roma'ya mesela çok gittim ve çok iyi biliyorum. Paris'i de öyle, Paris'i nerdeyse sokak sokak biliyorum. Yani ama ders ki nerede hayatını sürdürmek istersin, neresi orası senin gitmek isteyeceğin yer? Bugün için Birgi derim. Çünkü orda hiçbir yerde rastlamadığım bir duygu var, Birgi'de. Birgi'ye gittiniz mi hiç?

Fatma Berber: Hayır gitmedim, orada yaşadığınız kişisel hafızanızı tetikleyen bir şey mi?

Semih Kaplanoğlu: Kişisel de bir hafıza ama şöyle çok somut bir şeyle açıklamak gerekirse bütün zamanları içinde barındıran bir kasaba düşünün. Bütün zamanları, her şeyi, insanlığın bütün zamanları sanki öyle bir yer orası. Orda bir bütün hani geçen yüzyıllara rağmen diri duran, ayakta duran bir medeniyet usaresi var. Çok ilginç bir şey havasında mı, suyunda mı, oradaki binalarda mı, çok tuhaf. Orda çok ilginç bir şey var ve ben orayı düşündüğüm zaman işte 'Hayatta nerde yaşamak istersin?' dediğimde sakinlik anlamında belki

sorduğunuz soru vardı ya kaçıp gitmek istersin nerde, nereye kaçmak istersin gibi Birgi olabilir.

Fatma Berber: Son dönem okuduğunuz, keşfettiğiniz bir kitap, müzik de olabilir. Var mıdır, paylaşmak ister misiniz?

Semih Kaplanoğlu: Bach'ı çok her zaman döne döne dinlerim. Çaykovski'de aynı şekilde. Klasik müzik ve günümüz müziğini de çok dinlerim.

Son dönem mesela biyografi okuyorum, bakın o çok beğendiğim bir kitap onu size söyleyeyim. Şu dönem elimdeki kitap, *Baden Baden'de Yaz*, Leonid Tsipkin. Bu Dostoyevski ve Dostoyevski'nin ikinci karısı var Anna, onların evlilikleri ve o ilişki üzerine. Leonid Tsipkin'in, çok ilginç bir hikâyesi var, kitap olağanüstü güzel bir kitap. Dostoyevski'nin dolaştığı mekânlarda dolaşıp kendi gözlemlerini anlatıyor. Ve bu yazar çok ilginç bir adam Sovyetler Birliği'nde Moskova'da yaşıyor, bir doktor. Edebiyata meraklı, yazdığı hiçbir şeyi yayınlamıyorlar. Şiirlerini gönderiyor falan kimsenin umrunda değil o dönem. Muhalif bir kimliği de yok edebiyat çevrelerine de girememiş. Fakat bu romanı yazıyor ve Amerika'da yaşayan oğluna o da kendisi gibi doktor, ona gönderiyor. 'Bu kitabı burada hiç kimse beğenmiyor, basmıyor, bunu ne yapabiliriz' diye. O da bir yayıncıya gönderiyor, adamlar okuyorlar, hayran kalıyorlar, müthiş bir kitap diyorlar ve kitabı basıyorlar. Ama küçük bir yayınevi, orada da çok bir şey olmuyor. Kitap basıldıktan sonra yedi gün sonra yazar ölüyor. Ve bir gün sahafta gezerken Susan Sontag bu kitabı görüyor alıyor, okuyor ve dehşet etkileniyor. Oturup koca bir giriş yazıyor üstüne. Diyor ki, 'Bu nasıl bir şey, bu ne büyük bir yazar. Bu nasıl bir kurgu, bu nasıl bir bakış açısı? Bu nasıl bir eşleştirme ve nasıl bir modern edebiyat ürünü nedir bu?' diye büyük bir ön söz yazıyor. Ve kitap yeniden basıldığında birdenbire pathıyor. Adam öldükten on sene sonra ve hiç kimsenin yüzüne bakmadığı bir yazar aslında

çok da hazin bir hayat hikâyesi var, orada biraz bahsediliyor. Onu okuyorum, çok güzel. Bir de en son denk geldi bu Rusya meselelerine A.N. Wilson'ın, *Tolstoy'un Biyografisi*'ni okudum. O ilişki de çok acayip bir ilişki. Aynı zamanda kadın da günlük tutuyor işte kitabın güzelliği orada, kadının da günlüğü var. Tolstoy'un da günlüğü var. İkisini birden okuyor onu yazan. Kadın nasıl algılamış hayatı, adam nasıl algılamış inanılmaz bir şey. Tolstoy inanılmaz bir adam, hayranım kendisine, çok beğeniyorum. İlk dönem Dostoyevski'yi ben de çok sevmiştim, okumuştum ama sonra Tolstoy'la karşılaşınca Tolstoy çok büyük bir yazar, çok büyük bir deha yani. Onun *Anna Karenina*'sı yok öyle bir şey. *Savaş ve Barış*, inanılmaz bir şey. Bir de Ahmet Büke'nin *Deli İbrahim Divanı*'nı sevdim bu yıl okuduklarım arasında...

Fatma Berber: Herhangi bir sosyal örgüt ya da derneğe üyeliğiniz var mıdır?

Semih Kaplanoğlu: Buğday Derneği üyesiyim kurulusundan beri, yaklaşık yirmi sene olmuştur. Onun dışında SE-TEM üyeliğim var, Sinema Eserleri Birliği. Asya Pasifik Film Akademisi, Avrupa Film Akademisi üyeliklerim var. Onun dışında bir yere üye değilim.

“Hiç değişmemişsin Hasan Bey, hiç değişmemişsin!”

Semih Kaplanoğlu, *Bağlılık Hasan*, 2021

*“Saç önden dökülürse asaletten, ortadan dökülürse
sefaletten, enseden dökülürse rezaletten.”*
“Yozgat, deniz olsa aynı Zeytinburnu.”

Mahmut Fazıl Coşkun, *Yozgat Blues*, 2013

4



**Mahmut Fazıl
Çoşkun İle
Söyleşi**

Mahmut Fazıl Coşkun, 1973'te Ağrı'nın Doğubayazıt İlçesi'nde doğdu. Babasının memurluğu nedeniyle Türkiye'nin farklı şehirlerinde büyüdü. Yıldız Teknik Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümü'nden 1995'te mezun olduktan sonra 2000 yılında Los Angeles'ta bulunan Kaliforniya Üniversitesi'nin UCLA Film, TV ve Dijital Medya bölümünü tamamladı. ABD'de üç kısa film çeken, bunlardan Lighthouse ile UCLA'de "Knightly Hours" ödülünü alan yönetmen, Türkiye'de bulunduğu dönem içinde de belgeseller çekti. Bunlardan *Aliya* Belgeseli ile 2002 Türk Yazarlar Birliği En İyi Belgesel ödülünü aldı. 2008 yılında ilk uzun metrajlı filmi *Uzak İhtimal* ile büyük takdir kazandı. Ayrıca En İyi Yönetmen dalında Altın Koza ödülünün sahibi oldu. Rotterdam Film Festivali'nde de büyük ödülü paylaştı. İkinci filmi *Yozgat Blues*'da bir kez daha Ercan Kesal ile çalışma imkânı buldu. 2018'de çektiği *Anons* ile Venedik Film Festivali'nin (Orizzonti) bölümünde Jüri Özel Ödülü kazandı. Coşkun, Film Yapımcıları Meslek Birliği (FİYAB) üyeliği yaptı.

Telaşsız Filmler: Mahmut Fazıl Coşkun

Mahmut Fazıl Coşkun filmlerinde acı, tatlı, hüznün, öfke pek çok karşıt duygu aynı hizaya çekilir. Tinsel eşitlikten bakılabileceğimiz bu hizalama ironi ile mümkün kılınır. Bu filmler; dert anlatma telaşı olmayan, büyük cümleler kurmayan, suskun, içten içe güldüğümüz tebessüm ettiren filmlerdir. Yönetmenin ilk filmi *Uzak İhtimal*'de uzak yakın gibi mesafeler kaldırılmıştır; farklı iki din birbiri ile kıyaslanmadığı gibi büyük laflar da etmez. Bıçaksırtı bir hikâye damıtılarak çıkar karşımıza. Müezzin Musa ile rahibe adayı Clara'nın söze dökülememiş ilişkisi etrafında kurgulanan film, Uluslararası Rotterdam Film Festivali'nde yarışmaya hak kazanan ilk Türk filmidir aynı zamanda.

Yozgat Blues ve *Anons* filmlerinde kayıplar, türlü absürt-lükler yine ironinin potasında eritilir; hatta sıradanlaştırılır. Ve belki de bu tarz filmler yapmak için de yola çıkılmaz. Bu filmler, niyeti filmin içine yedirmeyen, yönetmenin kendi de-yimiyle çabasız filmlerdir.

Bitmeyen Ergenlik ve Yeni Bir Taşra Algısı: *Yozgat Blues*

Yozgat Blues, sinemada alışageldiğimiz taşra algısını ters yüz eder. Taşradan merkeze kaçmaya çalışan karakterler yerine merkezden gidip taşraya yerleşen, orada kendini bulan bir karakter koyar önümüze. Üstelik üç erkek arasında tek başına kararlar alıp istekleri, tercihleri ile güçlü ve yerleşik bir karakter olan Neşe ile taşrada kadın olmak algısıyla da oynar. Yavuz'un kafasında film boyunca taktığı peruk sanki ona eklenmiş bir protez, kurtulmak istediği hayata tutunma aracı gibidir. Yavuz, İstanbul'da belediyede müzik dersi veren sıradan biridir, içine kapanıktır. Yaşadığı şehirde fark edilmez bile, o da bu duruma içten içe üzülmemektedir. Filmi *Muhsin Bey* filmine benzetenler olsa da esasında *Yozgat Blues*'da Yavuz'un

başarısız bir müzisyen olması ve de Muhsin Bey gibi bir karakter olmaması bakımından temelde birbirinden ayrılır. Filmin diğer karakteri İstanbul'da markette sucuk satan Neşe ise, Yozgat'ta birden sanatçı olur. *"İroni, söylenemeyenin ya da söylendiği düşünülen zıttı olan anlama karşılık gelmez. Söylenmiş olan ve söylenmemiş olan arasındaki uzamda oluşan üçüncü bir anlam türünü ifade eder"* diyor Asumen Suner. Gerçekten de ruj lekesi yüzünden dükkân dükkân gömlek arayan sonra soluğu kumaşçı da alan Yavuz, berber iken kadın kuaförlüğüne geçmeye çalışan Sabri, İstanbul'da markette sucuk tanıtan ama Yozgat'ta kendini prenses gibi hisseden Neşe ve baştan beri en ağdalı biçimde sınıf atlamış görünen Kamil... Yavuz'un alışveriş merkezinde Joe Dassin 'in parçasını seslendirmeye çalışması, Nurdan Gürbilek'in *Kör Ayna Kayıp Şark*'ta bahsettiği Bihruz sendromunu anımsatır. Yavuz, ne doğru dürüst Fransızca şarkıyı okuyacaktır; ne de o hayattan vazgeçecektir. Ve Yavuz, babasının ölümünün ardından cenazesinin kaldırılmasıyla neredeyse yeni kurtulacaktır engellikten.

Filmde ses kullanımı ve mekân seçimi de dışarıya kapalı ama içe dönüktür. Ve yine Zeki Demirkubuz filmlerinde sıklıkla gördüğümüz televizyon seyretme sahnesi çerçevenin içindeki başka bir oyuna bizi davet eder. Neşe ile Yavuz arasındaki ilişkiyi de pek sorgulamıyor yönetmen. Bu filmde söylenenler kadar, söylenmeyenler de önemlidir. Yavuz'un Neşe'yi yanında götürmesi gizli bir aşk mı, yoksa müziğinin İstanbul'da tutmadığını görüp taşrada yeni bir arayış mı? Aslında arzularını göstermeyen silik ama yokluğuyla var olan bir öznedir Yavuz. Burada arzuları en güçlü olan ve bunu açıkça dile getiren Neşe'dir. Neşe'nin Yavuz'a Sabri ile evleneceğini söylediği an, Yavuz'un şaşkınlıktan çok seviniyor görünmesi, Neşe'ye olan duygularını biraz olsun açığa vurmuş gibidir. Kamil'in radyocu olması ve radyo programındaki ağdalı sunumu, okuduğu şiirlerin arkasındaki ney sesi bizi 90'lı yıllarda düzenlenen gecelere götürür. Film bir yanıyla

da kara komedidir. Film de, tıpkı Yavuz'un iç dünyası gibi, içe dönüktür. Filmdeki bu dilsizlik, konuşamamayı ifade edememeyi, sesini duyuramamayı simgelediği gibi; aynı zamanda içe kapatılmışlığı dışarı çıkamamayı bir anlamda kendi üstüne kilitlenmiş olmayı çağırıştırır. Tam olarak ne bir taşra filmi ne de büyük kentin yalnız insanların trajedisini izleriz. *Yozgat Blues*, insanoğlunun nerede ve hangi şartta olursa olsun kaybolmuşluğunu, çaresizliğini, mecburiyetlerini ve derdini anlatamayışını imgeler.

Acının İroniliği ve Sıradanlığı: Anons!

Anons'ta darbenin acı kaybı gibi tarihsel trajedilere girilmez; olaylar ironik bir gerçeklikle anlatılır. Filmde bir de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* türevinden bir hiciv ve de mizah vardır. Tek plan açılar, sabitlik, gördüklerimize karşı donup kalmamızı da sağlar. Bu bakış bize; kara komedinin temel unsuru olan vahşetin, absürtlüğün, sıra dışının sıradanlaşmasını anımsatır. Olup bitenin bağlamından kopukluğu, anda donup kalma hissi verir. Olaylar 1963 yılında geçmesine rağmen, bazı ipuçları dışında; filmin hangi zaman ve mekânda geçtiğini de anlamayız. Zaman ve mekân da muğlaklaştırılmıştır. İlk başta ürpersek de devamında ölümün sıradanlığına ve basitliğine teslim oluruz. Filmde karanlık taraf çok iyi ironileştirilmiştir. Film noir tarzı film yapmanın belki de en önemli özelliği ölümü sıradanlaştırmaktır. Etap etap ölüm sıradanlaşıp, absürt bir hal alır. Film boyunca kötülüğün sıradanlaşması üstelik de iyilik için yapıldığına inanılması gibi bir izlek de vardır. Karakterleri, son derece gerçekçi, duru bir oyunculukla takip ederiz. Bu gerçeklik algısı ironi ve absürtlükle kırılır. Sonrasında absürt olana da aşına oluruz, yani absürtlük de doğallaşıyor. *Anons*'un böyle ustaca örülen katman katman duygularına maruz kalıyoruz.

Mahmut Fazıl Coşkun ile filmlerindeki absürtlüğün tonunu, ironiyi, telaşsızlığı konuştuk.

Mahmut Fazıl Coşkun ile Yönetmenlik Üzerine

“Orta üçe kadar çeşitli ilçelerde yaşadım. Babam memur olduğu için çocukluğum, çoğunlukla Ege kasabaları, Çanakkale ve Balıkesir olmak üzere oradan oraya taşınarak geçti. Sonunda ailem Silivri’ye yerleşti. Üniversiteye geldiğimden beri İstanbul’da yaşıyorum. Bir ilgimiz olmamasına rağmen, babamın memuriyeti dolayısıyla doğum yerim Doğubayazıt. Ailem Doğubayazıt’tan ben iki yaşındayken ayrılmış. Ben çok merak ediyorum ama henüz hiç görmedim. Bir gün inşallah Doğubayazıt’a gitmek istiyorum.”

“Çabasız Filmler Yapmaya Çalışıyorum!”

“Film yaparken çaba göstermemi ve bu çabamın seyirci tarafından hissedilmesini istemiyorum.”

“Dönem filmlerinde dönemi canlandırmaya çok fazla uğraşıldığını düşünüyorum. Dolayısıyla da o çaba da filmi film olmaktan çıkarıp bir canlandırmaya dönüşüyor.”



Mahmut Fazıl Coşkun

Fatma Berber: 2017 yılında çektiğiniz *Anons* filmi, başarısız bir darbe girişimini anlatıyor. Lakin film, politik ve ideolojik olanı büyük puntolarla işlemiyor. Politik bir meseleyi insancıl bir biçimde anlatmak mıydı temel derdiniz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Siyaset, hayatın her alanında karşımıza çıkan ve var olan bir olgu. Bence bir film, özellikle politik olsun diye yapılmamalı. Zaten politik olmaya çabalayan filmlerin çoğu bir tür propaganda filmi olma tuzağına düşüyor. *Anons*'un konusu politik; fakat benim bu filmi yapma nedenim politik bir kaygı içermiyor, bu öykü bana Türkiye tarihine mizahi bir gözle bakma şansı veriyor. Dolayısıyla *Anons* alışageldiğimiz 'politik' filmlerden farklı bir politik film.

Fatma Berber: *Anons*'ta kara mizah tonunda bir anlatım söz konusu. O absürtlük filmdeki kamera açılarına da yansımsı. Fakat bir noktada o absürtlüğü evcilleştiriyorsunuz.

Mahmut Fazıl Coşkun: Film yaparken öykü anlatma biçimi ve o öykünün nasıl anlatıldığı önemli. Kendi adıma konuşursam çok çaba göstermiş bir yönetmen ile karşılaşmak bazen itici gelebiliyor. Bu yüzden kendi filmimi yaparken çaba göstermek ve bu çabamın seyirci tarafından hissedilmesini istemiyorum.

Film yapmanın, film yönetmenin birtakım sinematografik araçları var. Bu araçlar; kamera, fotoğraf, kurgu, oyunculuk, müzik kullanımı, ses tasarımı olabilir. Dolayısıyla tüm bu araçları kullanarak bir öykü anlatıyor ya da bir duyguyu tarif ediyoruz. Bu enstrümanların, araçların -kamera, ses, müzik kullanımı gibi- abartılı kullanıldığı bir film izlediğimde, o aşırıya kaçmayı hissettiğimde, o film bana itici ve sevimsiz geliyor.

Bu nedenle kendi filmlerimde yöntem olarak çok çabasız olmaya çalışıyorum... Mümkün olduğunca az kurgu, az kesme kullanıp; izleyicinin manipüle edildiği duygusunu

hissetmemesini istiyorum. Yönetmeni olabildiğince geriye çekmeye çalışıyorum. Biraz o nedenle sabit plan tercih ettim.



Mahmut Fazıl Coşkun, *Anons*, 2017

Fatma Berber: Film (*Anons*), 1963'te geçiyor. Filmin geçtiği yıla dair ipucu veriyorsunuz ama gözümüze sokmuyorsunuz. Her dönem olmuş olabilir hissine kapılıyoruz. Zamanı da flulaştırmışsınız. Filmde çok katman var ama siz hepsini doğal, olağan, sıradanmış gibi anlatıyorsunuz. Hem dönem hikâyesini zamansız bir dille anlatmak, hem de politik bir meseleyi son derece kişisel ve insani bir noktadan yani felsefi bir taraftan izah etmeye çalışmak ve bunu karikatürize etmeden ironileştirmek yönetmenlik ve koşullar gereği çok zor olmadı mı?

Mahmut Fazıl Coşkun: İlk defa bir dönem filmi yaptım. Film yapmadan önce dönem filmi yapmanın çok riskli bir şey olduğunu düşünüyordum. Gerçi hâlâ bu düşüncem devam ediyor. Çünkü, hem ülkemiz sinemasında hem dünya sinemasında iyi örneklerine rastlamak mümkün olsa da bu

çok nadir karşılaşılan bir durum.

Dönem filmlerinde, bahsi geçen dönemin canlandırılmasına yönelik çok fazla uğraşıldığını düşünüyorum. Dolayısıyla, o çaba da filmi film olmaktan çıkarıyor ve bir canlandırmaya dönüştürüyor. Sonuç olarak birtakım teatral mizansenler ve sahnelerin ortaya çıktığı filmlerle karşı karşıya kalıyoruz. Bu durum beni *Anons*'u yapmadan önce endişelendirmişti. Filmin konusu gerçek bir olaya dayalı; çekerken, bunu nasıl biraz olsun rayından çıkartırım, nasıl bugüne getirebilirim diye düşündüm. Bir dönem filmi yaptığımız ya da tarihi bir olay canlandırdığımız fıkırdan sıyrılmaya çalıştım. Aslında, olayın geçtiği dönemde kalmamaya çalışarak, sadece dönemden esinlenerek yeni bir dünya kurmaya çalıştım. Olayın geçtiği zamandan ve bugünden eklemeler olması biraz zamansız görünüyor olabilir. O yüzden zamansızlık ve mekânsızlık demeyelim ama kendine has bir evreni olan bir film hissi uyandırсын istedim.

Fatma Berber: Oyuncuları karikatürize etmeden absürt bir performans izliyoruz. Oyuncuları nasıl seçtiniz ve oyuncularla çalışma şekliniz nasıldı?

Mahmut Fazıl Coşkun: Oyuncu seçimi konusunu çok önemsiyorum bu yüzden cast çalışmalarına neredeyse bir yıl kadar önce başladık. İlk beliren isimler sonrası diğerleri puzzle gibi kendiliğinden şekilleniyor. Bir karakterin oyuncusunun belirlenmesinin ardından bir başka karaktere oyuncu seçerken diğerine uygun mu değil mi diye yan yana koymaya başlıyorsun. Oyuncu seçiminde aradığım bazı özellikler var. En öncelikli tercihim elbette hepsinin işlerini iyi bilen ve iyi oyuncular olması. İkinci önem verdiğim nokta ise esneklik. Esneklikten kastım sadece tek tip bir oyunculuk tarzına takılıp kalmamak, farklı oyunculuklara açık olmak. Bu benim seçimimde ikinci büyük noktayı teşkil ediyor. Üçüncüsü husus ise, oyuncunun filmde ne anladığı. Bu noktada oyuncu ile

anlaşıp anlaşılamayacağımız gibi birtakım noktalar da önemli. Sonuç olarak birlikte bir yol katedeceğiz. Ben oyuncuya ne istediğimi söylüyorum, oyuncu da istediğimi yapıyor. Onu nasıl yaptığı ise onun işi; o tarafıyla ilgilenmiyorum. *Anons* filmi özelinde ise çok iyi oyuncularla çalıştığımı söyleyebilirim. Böyle bir kadro kurmuş olmaktan, kendi adıma çok mutluyum.

Fatma Berber: Bu filminizde; eleştirel ve hüznünlü ironik anlatıda Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* eserinin etkisini görebilir miyiz?

Mahmut Fazıl Coşkun: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü üniversite yıllarımda okumuştum. Yani oldukça uzun bir zaman önce; yirmi yıldan uzun... Fakat ne kadar uzun zaman geçmiş olursa olsun, hep aklımın köşesinde kalan bir romandı. Senaryoyu yazdıktan sonra filmi dört bölüme ayırmak gibi bir fikre kapıldım. Bu bölümlere isimler düşünmeye başladım. Bu isimleri düşünürken ilham versin diye bazı romanları tekrar karıştırdım. Bu vesileyle *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü yeniden okudum. Tanpınar da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nü bölümlere ayırmış ve her bir bölüme bir isim vermiş. Hatta bir ara, onun romanda bölümlere verdiği isimleri, filmdeki bölümlerin isimleri olarak aynen kullanmayı düşündüm, ama sonra bölüm fikrinden vazgeçtim. Senaryo ile bu roman arasında bir paralellik, bir akrabalık ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Şuuraltı da olabilir... Başlarda, bu anlamda romanla doğrudan bir bağ kurmamıştım. Fakat sonrasında filme bir sahneye Tanpınar'ın fotoğrafını koydum. Galiba böylece kaçınılmaz bir bağ kurulmuş oldu.

Fatma Berber: Filmlerinizin sanki bir derdi yok. Bizi aslında şaşırtıyorsunuz ilk başta. *Anons*'ta da adam seri bir şekilde adam öldürüyor, ilk an kanın donuyor, ne oluyor diyor. Bir süre sonra da sıradanlaşıyor.

Mahmut Fazıl Coşkun: *Anons*'taki şiddet meselesine

gelince, her şeyi sıradanlaştırmayı seviyorum. Sadece şiddetle alakalı değil; anlatmaya çalıştığım veya anlatırken kullandığım argüman ne ise onu çok büyütmeden anlatmaya çalışıyorum. Olduğundan daha fazla etkilemek için de kullanmak yerine; daha basit, daha sade, daha olduğu gibi anlatmaya çalışıyorum. Filmdeki türde bir şiddete yakından şahit olmadım, birinin öldürülmesini görmedim. O yüzden bu tip şeyleri çok bilmiyorum. Fakat asker meselesini, onların anılarını epeyce okudum. Neyi nasıl yaptıklarını, onu yaparken ne düşündüklerini, başında ve sonunda ne hissettiklerini anlamaya çalıştım. Filme yansıyan ise bu okumaların ardından bende kalan duygu idi. ‘Bu adamlar nasıl davranabilir, bu olayı nasıl yapabilirler ve bunu ben nasıl göstermek istiyorum?’ deyince hayal ettiğim ve yapmaya karar verdiğim şey buydu. Ortaya bambaşka şeylerde çıkabilir. Daha sert, çok daha sert bir film olabilirdi mesela. Fakat benim tercihim bu yönde oldu ve istediğim şeyi yapabildim.

Fatma Berber: Filmin sonu da anlamlıydı bence. Öylece boşlukta, hayat akarken, sıradan bir çorbacıda bitiyor. Sanki her şey anlamsızlaşmış, kitchleşmiş ve bir noktada nihilist bir tavra dönüşmüş denebilir mi?

Mahmut Fazıl Coşkun: Teşekkür ederim. Filmlerimin sonunu sert bir şekilde bitiremiyorum nedense. Kurguda sürekli ‘Bir şey daha mı koysak acaba?’ sorusu hep oluyor. O yüzden filmin sonunun iyi olduğunu düşünüyor olduğunuzu duymak çok hoş. Bu hep bir tartışma konusudur. Tüm filmlerimde aynı şey oldu. Sonu açık bırakmak, seyirciye bırakmak meselesi bilinçli bir şey değil; o niyetle de yapmıyorum. Sonlar, doğal bir biçimde açık kalıyor.

Fatma Berber: Bir sona gitmiyor; dediğiniz gibi dramatik açıdan güçlü, sert bir kapanma olmuyor yani. Film devam ediyor sanki. Bu insanlar yaşıyor bir şekilde...

Mahmut Fazıl Coşkun: Evet. Fakat bazı izleyiciler öyle

bitsin istemiyor. Filme keskin bir son bekliyorlar. O sonu görmeden filmin bittiğini kabullenmiyorlar. Açık uçlu bir kapanışa sinirlenenler olduğunu bile söyleyebilirim.

“Göstermeme üzerine çok düşünüyorum ve gizleme üzerine yapıyorum filmleri.”

“Pasajların kendi içinde bir hüznü olduğunu düşünüyorum.”

“Yozgat Blues’un bir tür geç büyüme hikâyesi olduğunu düşünüyorum.”

Fatma Berber: Bir röportajınızda *Yozgat Blues* ile ilgili ‘Melankolik, ironik bir film bu aslında’ diyorsunuz. Bu cümleyi biraz açar mısınız ne demek istiyorsunuz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Melankolik ironi tabiri benim tanımlamam değil. *Yozgat Blues*’un ses tasarımı Almanya’da yapıldı. Ses teknisyeni sadece sesle ilgileniyordu, henüz alt yazı yoktu. Oradaki teknisyen ile filmi izlediğimiz sırada; ‘Yakın zamanda bir kitap okudum; daha doğrusu bir tez. Tam öyle bir film galiba’ dedi. ‘Nedir?’ dedim. ‘Melankolik komedi.’ Hakikaten bir tez kitabı, sonra Türkçe ’ye çevrildi o kitap. Almanca bir tezdi. Ben o zaman anlamamıştım ama orada ismi geçen yönetmenler ve filmler hakikaten benim sevdiğim Aki Kaurismaki, Wes Anderson, Paul Thomas Anderson gibi yönetmenlerden ve filmlerden bahsediyordu. Tezin yeni bir tür olarak melankolik komedi gibi bir tür olduğu iddiası vardı. Ben de ‘Evet bu film neden bu türe uymasın?’ dedim. Çünkü tür konusunda hep zorlanıyoruz. ‘Bu filmin türü ne?’ dendiğinde bazen komedi yazılıyor, bazen drama komedi yazılıyor; bu konu da hep bir kavram karmaşası oluyor. Tabii melankoli ve komedi kelimesinin birleşmesinin ilginç bir tınısı olduğunu da düşünüyorum. Aslında daha başka çağrışımları da var. Bizim var oluşumuzla ilgili bile olabilir. İnsanlık olarak durumumuz aslında son derece acıklı ve üzüntü verici; ama

aslında buna gülebiliyoruz, başka bir şey yapamıyoruz gibi bir çağrışım hissediyorum. Melankolik komedi tanımlamasının da filme yakıştığını düşünüyorum.

Fatma Berber: İç mekân çekimleri, şehri bir siluet olarak görmememiz, taşranın insanın ruh haline yansıtılması çok iyi resmedilmiş. Dış sesler de mekânlar gibi içine kapanık. Yozgat şehir olarak filmde yer almıyor. Yavuz, manzaraya bakıp; “Bir de deniz olsa aynı Zeytinburnu!” diyor. Yozgat’ın filmde yer almama nedeni nedir?

Mahmut Fazıl Coşkun: Yozgat’ı bilinçli bir şekilde görmüyoruz. Gösteren bir yönetmen değilim ve sinemayı da gösterme üzerine kurmuyorum. Göstermeme üzerine çok düşünüyorum ve gizleme üzerine yapıyorum filmleri.

Fatma Berber: *Yozgat Blues* ismi nereden geldi?

Mahmut Fazıl Coşkun: Filmi Yozgat’ta çekmeye karar verdikten sonra aklıma geldi bu isim. Öyle yürürken, aniden.

Fatma Berber: Aynı zamanda suskun da bir film, konuşulmuyor pek çok şey. Bir şeyleri hissediyoruz, aralarında bir şey var ama ne olduğunu da anlamıyoruz yani bir suskunluk var.

Mahmut Fazıl Coşkun: Evet, bu anlamda çok fazla kapalı bir sinema filmi diyebilirim. Şehirle ilgili özellikle bunu kapalılığı tercih ettim. Son derece kapalı olsun istedim ve burada gizlenmesi gereken şeyin de Yozgat olduğunu düşündüm. Büyük oranda şehri kapatmaya çalıştığımı söyleyebilirim.

Fatma Berber: Bir de sürekli Yavuz, Joe Dassin’in şarkısını söylemeye çalışıyor ama söyleyemiyor. Ama ondan da vazgeçmiyor. Ne onu tam anlamıyla layıkıyla yapabiliyor ama ne de ondan vazgeçiyor gibi. O aralıkta kalma hali de dikkatimi çekti.

Mahmut Fazıl Coşkun: Evet, söylediğiniz o arada kalmışlığı hissettirmek istedim. Yavuz, eski moda arada kalmış bir adamdı. Eski ile şu ankinin arada kalmışlığı daha farklı. Yavuz, o dönemin ne o tarafa ne de bu tarafa ait olamama halini temsil ediyor diye düşünüyorum. O şarkıda biraz onun içindi ve biraz çelişkiler ve tezatlar üzerine. O şarkının çağrıştırdığı şey, yine o. Şarkının klibini izledim: 70’lerde herhalde Los Angeles’ta sürat motorunda bir adam var. Tam o yetmişlerin deniz, kum... Yozgat ise tam aksine dağın tepesinde küçük bir şehir; bu tezatlık çok hoşuma gidiyor ve o şarkı o yüzden olmalıydı.

Fatma Berber: Dış mekân da iç mekân gibi kapatılmış. Film, dış mekânda geçiyor aslında ama içerdeyiz ve hep pasajlar kullanıyorsunuz bunun bir nedeni var mı?

Mahmut Fazıl Coşkun: Pasajlar, çok sevdiğim mekânlar. Pasajların kendi içinde bir hüznü olduğunu düşünüyorum. Şöyle bir şey gibi geliyor bana: Eski alışveriş çarşıları yani bizim geleneksel Kapalı Çarşı, Mısır Çarşısı gibi çarşıların artık demode olduğu bir dönemde apartmanlar inşa ediyor ve o apartmanların altında kalan boşluklara birtakım dükkânlar yapılıyor. Ne o Kapalı Çarşı’nın kendine has hissini alabiliyorsunuz, ne de modern bir binanın hissini... Pasajlar, çok arada yapılar. Bu durum, arada kalmışlığı çok iyi anlatıyor. Bugün onların çok daha modern versiyonları olarak lüks AVM’ler, yapıldı. Pasajlar, bu lüks AVM’lerin ilkel versiyonu gibi geliyor bana. Küçük şehirlerde, İstanbul’da da çok sayıda pasaj bir şekilde varlığını sürdürüyor. Denk geldiğimde kendimi pasajların içine atıyor, ne barındırdıklarını, içeride nelerin ve kimlerin olduğunu merak ediyorum. Genelde orada büyük iş yapmayan, küçük esnaf bulunuyor. Onların durumu da bana çok etkileyici ve hüznü geliyor.

Fatma Berber: *Yozgat Blues*’un kamera açıları da çok doğal, omuz planları var. Biz de filmin içindeymişiz gibi bir

his uyandırıyor. Perdeye yukardan ya da aşağıdan bakma gibi değil de; aynı hizadayız.

Mahmut Fazıl Coşkun: İlk iki filmim, *Uzak İhtimal*, *Yozgat Blues* omuzda çekildi. Daha önce çok kez belgesel yaptım. Ve belgesel yoğunlukla omuz kamerası ile çekilen bir tür. Ben de filmlerimde bilerek böyle bir çekim tercih ettim. Çünkü o gerçekçilik hissini yakalamasını istedim. Kısacası bana belgesellerden kalan bir şey bu. Daha sonra *Yozgat Blues*'da omuzda ama bu sefer tek plana geçtim, plan sekansa geçtim ve plan sekans çekmeyi denedim. *Yozgat Blues*, *Uzak İhtimal*'e nazaran görece uzun sahnelerden ve plan sekanslardan oluşan bir film. *Anons*'ta omuz kamerası meselesini terk ettim; daha sabit karelere, plan sekans ve daha da uzun sahnelere geçtim. Geriye dönüp baktığımda bunların belgeselle başlamanın getirdiği bir şey olduğunu düşünüyorum. Ve biraz daha az çabalı bir yönetmenlik anlayışına doğru gittiğimi hissediyorum.

Fatma Berber: '*Yozgat Blues*'teki oyuncular da çok iyiydi ama Neşe çok ilginç bir karakterdi. Yavuz ile aralarındaki suskunluk, ne olduğunu tam anlayamadığımız bir şey var. Bu film için Yeşilçam etkisi var diyebilir miyiz?

Mahmut Fazıl Coşkun: *Yozgat Blues*, zaten bir parça Yeşilçam matematiği barındıran bir film. Yavuz karakteri, iki adamın aynı kadının peşinde olması Yeşilçam'ı anımsatıyor. Bildiğimiz aşına olduğumuz bu melankolikle hemen bağ kurabiliyoruz. Neşe karakteri filmin mantığı ile hareket eden karakter diye düşünüyorum. Çok duygularına yer vermeyen biri. Ve yapmak istediği çok belli, ya da ne bileyim bir şekilde yolunu buluyor.

Fatma Berber: *Yozgat Blues*, taşrada geçiyor ama taşra bildiğimiz bir taşra filmi de değil.

Mahmut Fazıl Coşkun: Evet dediğiniz gibi taşra filmi

değil. *Anons* politik film diyemiyoruz. *Yozgat Blues* da taşra filmi değil. Yani sadece taşrada geçiyor ve oradan karakterler var. Daha doğrusu taşra filmi dediğimizde bizim kafamızda şekillenen şey ya da bildiğimiz ezber bambaşka. Ama şu da değil bence -ben ondan da nefret ediyorum-; Batılı ya da şehirli kasabaya gider ve orada onun gözünden oryantalist bir bakış açısıyla yapılmış bir kasabalı filmi gibi de değil.

Fatma Berber: Sizin filmlerinizi bir ezber peşinde değil. Çok katmanlı bir şey ve onu tek bir düzlemde anlatmaya çalışıyorsunuz. Filmin sonunda Yavuz'un peruğu çıkmıştı, filmin sonuna kadar Yavuz, o perukla uğraştı. Sanki ona öyle bir şey eklemiş bir şeydi peruk. Özel olarak peruğun bir anlamı var mıydı?

Mahmut Fazıl Coşkun: Peruk, Yavuz'un genç olma, genç kalma arzusunu simgeleyen bir şey. Bu yüzden de bu filmin biraz, bir tür geç büyüme hikâyesi olduğunu düşünüyorum. Zaten Yavuz'un bir şekilde bu şeyden kurtulamadığı gibi o şarkıya takılması, o tuhaf kendi içindeki melankolik kapalı halini temsil ettiğini düşünüyorum. Peruk ben de biraz onu temsil ediyor. Gençlik arzusu ve büyümememe hikâyesini görüyorum. Peruğu çıkarınca da aslında büyümüş gibi hissediyor.

Fatma Berber: *Yozgat Blues*'ta Franz'la çalıştınız. Sizin senaryo danışmanınızdı. Nasıl bir süreçti, Franz'la çalışma şekliniz nasıldı? Bu deneyiminizden bahsedebilir misiniz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Franz'la biz Saraybosna Film Festivali Cinelink bölümünde tanıştık. Orada bir kamp gibi bir şey yapılmıştı. Bütün katılan projelerle birlikte bir otelde üç, dört gün geçirdik. Üç, dört senaryo danışmanı vardı ve biz Franz'ı tercih ettik. Orada tanıştık ve ilk defa böyle bir çalışma yaptım. Daha önce *Uzak İhtimal*'de böyle bir çalışma yapmamıştım. Bir de hiç emin olamıyordum. Çünkü *Yozgat*'ta geçen bir öyküyü bir Alman ne kadar anlayabilir diye

düşünüyordum. Fakat sonra Franz'ın bize çok hızlı adapte olduğunu ve korkularımın yersiz olduğunu gördüm. Ona birtakım kültürel öğeleri, adetleri açıklamaya çalışıyordum. Franz, 'Bunlara gerek yok. Ben işin özüyle ilgileniyorum' dedi. O andan sonrası ise gerçekten çok kolay oldu. Oradan beraber yaptığımız o çalışmadan döndükten sonra, aşağı yukarı bir yıl falan tekrar senaryo çalıştım. Çekime girmeden önce tekrar Berlin'e gittim ve biraz daha çalıştım. Böyle uzun süreli bir çalışma oldu. Arada da zannedersenem bazı versiyonları okudu. Yani o bir yıl içinde bir kez daha yüz yüze çalıştık ve ikimiz için de çok verimli bir çalışma oldu.

"Yozgat filmi yapıyorum, Yozgat'la alakalı değil. Darbe filmi ama darbeyle alakası yok. Uzak İhtimal filmimin de dinle bir alakası yok."



Mahmut Fazıl Coşkun, *Uzak İhtimal*, 2009
(Film Setinden)

Fatma Berber: *Uzak İhtimal*'de bir rahibe ve müezzinin arasında geçen ama çok anlayamadığımız bir ilişki vardı. Konuşulamayan üzerinden giden bir film. Bunun hikâyesi nasıl gelişti? Öykünün oluşma şeklinden bahsedebilir miyiz?

Mahmut Fazıl Coşkun: *Uzak İhtimal*, tesadüf eseri ortaya çıkan bir fikirden yola çıktı. Geliştirmeye başladım ve birden ciddileşmeye başladı. Aslında böyle bir film düşünmemiştim; başka şeyler yapmak istiyordum. Fakat ciddileştikçe benim hoşuma gitmeye başladı ve sonra filmi yapmaya karar verdim. O dönem Bakanlıktan maddi destek çıkmıştı. Fakat senaryo yazımı oldukça zorlu geçti. Çünkü takdir edersiniz ki; gerçekten zor bir film. İnandırıcı hale getirmek çok zor. Hem inandırıcı ve hem de anlamlı bir film yapmak ise çok çok daha zor. Bu yüzden o film ile ilgili gelgitlerim çok oldu. Ama en sonunda ortaya böyle bir film çıktı. Benim galiba şöyle bir şeyim var: Yozgat filmi yapıyorum, Yozgat'la alakalı değil. Darbe filmi ama darbeyle alakası yok. *Uzak İhtimal* filmimin de dinle bir alakası yok. Yani aslında onunla alakalı bir şey ama onunla ilgili değil. Hep böyle bir şey var, bunu kendim de yeni fark ettiğimi söyleyebilirim.

“Çok başarılı bir proje 12 Punto ve Türkiye’de sinema adına böyle bir platformun olması ayrıca çok gurur verici.”

Fatma Berber: Son projeniz; Ölüler Yakma Cemiyeti de yine bir dönem hikâyesi ve de çok rastlamadığımız Türkiye’deki ölülerin yakıldığı krematoryumlarla ilgili bir hikâye. Ve 1930’lar Türkiye’si... Pek işlenmemiş bir konuyu anlatmak istiyorsunuz. 12 Punto kapsamında da Isabelle Fauvel senaryo danışmanınızdı. Nasıl bir film olacak?

Mahmut Fazıl Coşkun: Ölüler Yakma Cemiyeti konusu yine 1930’larda geçen bir öykü... Kısaca bahsedecek olursam; 1930’larda bir krematoryum yapmak isteyen bir mimar ve onun yaşadıkları ile ilgili bir hikaye. Söyleşinin

başından beri konuştuğumuz o arada kalma, Batılılaşma, modernleşme öyküleri ve ona mizahi bakmaya çalıştığım filmlerden biri olacak diye umut ediyorum. 12 Punto benim için son derece hızlı ve verimli bir çalışma oldu. Hâlihazırda senaryoyu nerdeyse bitirdiğim bir döneme denk geldi. Isabelle Fauvel’le çalıştık. Tabii ki zoom üzerinden iki toplantı gerçekleşti ve hakikaten senaryoyu da çok iyi anlamıştı. Bir yabancıнын yerel bir konuyu çok çabuk algılıyor olması bana şaşkınlık veriyor. Isabelle’de de aynısı oldu. Çok profesyonel insanlar, muhtemelen böyle eskizleri okumaya çok alışkınlar. Bana birtakım tavsiyelerde bulundu ve senaryoda onun tavsiyelerine uygun birtakım değişiklikler yaptım. Onun dışında, yine 12 Punto kapsamında pitching toplantıları oldu. Danışman orada birtakım toplantılar yaptı. 12 Punto’nun iki yıl önce bir kapanış yemeğine katılmıştım. O zaman Faruk Güven ile konuşmuştuk. Türkiye’de bu tarz çalışmalar pek uzun vadeli olmayabiliyor. Ama hakikaten çok gelişmiş ve de büyük bir festivalin yapabileceği bir oluşum gördüm orada. Organizasyonu samimiyetle çok başarılı bulduğumu söyleyebilirim. 12 Punto’nun ve Türkiye’de sinema adına böyle bir platformun olması ayrıca çok gurur verici.

Fatma Berber: Auteur yönetmenler genelde hikâyesini kendi yazıyor ve yapımcı da oluyor. Siz ise senaryolarınızı başkalarıyla yazıyorsunuz. Yazım aşaması nasıl ilerliyor?

Mahmut Fazıl Coşkun: Yazım aşaması benim için zor bir süreç. Tek başıma oturup yazamıyorum, öyle birisi değilim ya da öyle düşünemiyorum. Düşündüğümde başka şeyler aklıma geliyor. O yüzden konuşarak yazmayı daha çok seviyorum. Konuşarak geliştirmeyi daha çok seviyorum desem daha doğru olacak. Yazım aşamasında birilerine ihtiyacım oluyor ve bundan sonra da öyle olur diye tahmin ediyorum. Ve bu arada hiçbir zaman hiçbir filmi de tekrar gidip o kişi ile yazmadım. Tarık Tufan’la ilk *Uzak İhtimal*’i sonra *Yozgat Blues*’u çalıştık

ama ondan sonra hep başkaları ile devam ettim. Hepsini ile de aram çok iyidir. Bilemiyorum bunun nedenini ve tabii ki bundan sonra da ne olacağını bilemiyorum. Konuşarak geliştirmek bana daha çok ilham veriyor. Yani karşıdakinin söylediği bir şey; ben de hemen başka bir şey çağrıştırabiliyorum. Belki tek başıma kafamda kurmak zor geliyor bana. Ama belli bir aşamadan, öykü kurulduktan, öykü yapısı oturduktan sonra tek başıma çalışabiliyorum. Senaryo yazım dönemini tek başıma yürütüyorum. Ama geliştirme ve öykü kurma tarafında birileri ile çalışma ihtiyacı duyuyorum.

Fatma Berber: Bir filmi çekeceksiniz ama sonra hayatta bir şey oluyor, değişiklik oluyor, yaşam bir şekilde o filmin içine giriyor. Şunu da katalım diyorsunuz. Böyle filmlerinizi oldu mu, ya da olmuşsa hangileri, örnek verebilir misiniz?

Mahmut Fazıl Coşkun: *Anons* filmini çekerken darbe oldu. Konusu hemen hemen aynıydı. Bu durum herkes gibi ciddi anlamda beni de etkiledi doğal olarak. Senaryonun ilk dönemleriydi ve olay çok sıcak olduğunda da 'Bir dakika bu filmi şimdi böyle çekersek eksik kalacak, acaba bundan şöyle bir şey mi koysak' demeye başladım. Sonra bundan vazgeçtim, o olayın peşine takılmadım. Talat Aydemir darbesini canlandırmaya çalışmadım. Ona hiç temas etmemeyi daha doğru buldum. Ama sürprizler çok oluyor. Diyelim ki; filmde bir sahne çekiyorsunuz aslında yağmur olmaması lazım ve yağmur yağıyor. Normalde bir prodüktör onu hemen çözmeye çalışır ya da ertelenir. Ben o zaman yağmurlu çekelim derim. Mesela; *Yozgat Blues*, filminde Ercan Kesal'ı çok geç dâhil ettim filme. Ondan önce başka bir oyuncu vardı ve onun saçları vardı. Ben bu karakteri hep saçlı olarak hayal etmiştim. Sonra o oyuncu ile ilgili bir başka durum oldu, olmadı onun yerine Ercan Kesal'ı seçtim. Fakat bakarken dedim ki; saçları falan eksik gibi geldi. Saçı olması gerekir karakterin. Peruk mesela bunun üzerine çıktı. Saçı olmayan bir oyuncu tercih edip; ona

peruk takmak değildi mesele. Oyuncu öyle olduğu için peruk seçtik. Peruğa göre ben bu sefer senaryoda değişiklikler yaptım. ‘Senaryoda bunu ne yapabilirim ne anlamı var?’ diye düşünmeye başladım.

Fatma Berber: Tasarladığınız fikir ya da hikâyeyi tahminen kaç yılda gerçekleştirdiniz örnekleri hepsinde farklıdır. Ama mesela ‘Anons’ ilk ne zaman zihninizde doğmuştu ne zaman hayata geçirdiniz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Tarihleri tam hatırlamıyorum ama ortalama iki sene senaryo, bilgisayarda dönüyor. Sürekli olmasa bile hep bir şekilde proje duruyor. İki sene sonra olabiliyor. Ama onun dışında tabii ki senaryo iki günde çekilemiyor. Çünkü finans konusu gibi çok başka şeyler işin içine dâhil oluyor. Yani en az bir, bir buçuk sene de o tip şeyler devam ediyor ve ondan sonra çekilebiliyor. Dolayısıyla benim film periyodum dört yıldan aşağı değil. Bundan sonraki çekeceğim filmin öyküsü şu an hazır. Onun senaryosuna hemen başlamayı düşünüyorum. Diğer filmlerde film bittikten sonra başladım. Belki bir sonraki film daha hızlı olabilir.

Fatma Berber: Sinema bir taraftan endüstri, aynı zamanda fon da bulmaya çalışıyorsunuz. Ama diğer taraftan da bir sanat yapıyorsunuz. Arthouse yönetmenler bir taraftan kendi buluyor o fonları. Bazılarının yapımcısı var, bazılarının yok.

Mahmut Fazıl Coşkun: Evet, çok zor ve çok yıpratıcı süreçler bence de. Bu işe başlayacaklara bu anlamda da çok sabırlı olmalarını öneririm. Bugüne kadar benim yapımcım oldu hep. Bakanlık tabii ki Türkiye’de çok önemli. Bir de TRT’nin şu an 12 Punto Senaryo Günleri var. Ama son yıllarda Emin Alper’e kendisi de aynı zamanda yapımcı olan Muzaffer Yıldırım’ın destek sağladığını biliyorum. Bize BKM maddi anlamda destek olmuştu. Özcan Alper’in de BKM’den destek aldığını biliyorum. Ticari olmayan filmler için bu tarz kuru-

luşlardan yapılan desteklerin çok önemli olduğunu düşünüyorum. Bir şey beklemeden seçtikleri yönetmenlere destek oluyorlar. Benim açımdan çok büyük maddi katkılar olmasa da çok iyi gelişmeler.



Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Olduğum gibiyim. Bana hep sakin birisi olduğumu söylüyorlar. Genel olarak hayatta da çok konuşkan ve çok sosyal biri değilim. Sette de normal yaşıttımdan çok farklı değilim. Sadece istediğim şeyi söylüyorum ve sakince onun yapılmasını bekliyorum. Onun dışında aktif, koşturan bir yapım yok. Sakin bir yönetmenim. Muhtemelen benimle çalışanların da söyleyeceği şey büyük bir ihtimalle böyledir.

Fatma Berber: Bir filmi çektiniz, set bitti. O evrenden hemen çıkabiliyor musunuz?

Mahmut Fazıl Coşkun: Bu benim yaşadığım şey sadece film çekerken değil; yazarken de benzer sorunları yaşıyorum. Yazarken ya da düşünürken, bir filmi tasarlarken de aynı hislere kapılıyorum. O dünyanın içinde oluyorum sonuçta.

Tamamen onun içine girmiyorum ama tabii ki kafamın bir tarafında böyle şeyler yaşadığımı düşünüyorum. Elbette çekim aşamasında bu duygu çok daha yoğun yaşanıyor. Filmi çektikten sonra da aslında unutmaya çalışıyorsun. Ben genelde bunun için kısa bir tatile gidiyorum. Bu şekilde o halden sıyrılmaya çalışıyorum. Hiçbir filmimi festival haricinde oturup izlemedim. Çünkü izlemek beni rahatsız ediyor.

Fatma Berber: Setinizde hiç enteresan bir şey oldu mu? Pek çok anı olmuştur mutlaka çok sarsıcı, unutamadığınız bir anınız aklınıza geliyor mu?

Mahmut Fazıl Coşkun: *Uzak İhtimal* filmi benim ilk filmimdi ve çekimlerde çok fazla maddi sıkıntı yaşandı. Maddi olarak az bir parayla çekilmişti. Başlangıçta bana söylenmemişti ve bu sorunları ancak çekimlerin ikinci haftasında hissetmeye başladım. Camide çekim yaptığımız bir gece, oldukça sessiz bir ortamda, yapım amirinin gelip benden kredi kartımı istemesini unutamıyorum. Oldukça onur kırıcı bir andı. ‘Abi, jeneratöre benzin alacağız’ gibi bir şey söylemişti. Zaten birkaç gün sonra da para bittiği için set durmak zorunda kalmıştı.

Fatma Berber: Güçlü bir hikâye mi güçlü bir tarz mı?

Mahmut Fazıl Coşkun: Açıkçası ben biraz daha biçimciyim. Bir filmin anlatılış biçimine önem veriyorum. Biraz da güçlü karakterciyim. Karakter seviyorum ve onları birtakım küçük olayların içine yerleştirmekten mutlu oluyorum..

Fatma Berber: Türk sinemasında yeni yönetmenlerden takip ettiğiniz ve önerdiğiniz birileri var mıdır?

Mahmut Fazıl Coşkun: Türk sinemasında kendini ispatlamış yeni genç yönetmen kategorisinden Emin Alper’i, Tolga Karaçelik’i, Ali Kemal Çınar’ı da söyleyebilirim. Onun dışında çok daha yeni ve genç yönetmenler de geliyor. Mese-

la en son festivalde filmini izledim. Fikret Reyhan'ın *Çatlak* filmini izledim ve de sevdim. Onun dışında Ferit Karahan'ı, Burak Çevik'i söyleyebilirim. Banu Sıvacı'yı da unutmayalım. Onun filmini de beğendim.

Fatma Berber: Dünya sinemasında etkilendiğiniz yönetmenler?

Mahmut Fazıl Coşkun: Whit Stillman, Aki Kaurisma-ki'ni çok seviyorum.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir, mekân neresidir dünyadan olabilir, Türkiye'den de olabilir ya da şehirler?

Mahmut Fazıl Coşkun: İstanbul'un çok güzel bir şehir olduğunu düşünüyorum gerçekten. Onun dışında sanırım aklımda kalan ve tekrar gitmek istediğim en sevdiğim şehir belki de Marakeş diyebilirim. Marakeş'in çok iyi bir atmosferi vardır. Oryantalist bir yer gibi değil. Tuhaf bir zamansızlığı, tuhaf bir hissi, her şeyin ötesinde, donmuş kalmışlık ama aynı zamanda bir güven hissi duygusu var ve bunu çok hissediyorsunuz. O açıdan herhalde Marakeş'i çok seviyorum. Bir de galiba St. Petersburg'u çok sevdim. St. Petersburg'ta da orada da aslında biraz zamansızlık duygusu var. O eskinin Rus romanlarının atmosferi, zaten onların yaşadığı, yazdıkları yerler falan bütün o havanın hâlâ korunduğu yerlerden. Yani bu iki şehri söyleyebilirim.

Fatma Berber: Peki, siz bir şey yazarken, konsantre için de olabilir, sığındığınız bir kitap olabilir, müzik olabilir ya da bir ritüeliniz vardır?

Mahmut Fazıl Coşkun: Ben şöyle yapıyorum; senaryo çalışırken ya da kafamı boşaltmak istediğimde youtube'a giriyorum ve youtube'ta komplo teorisi videoları izliyorum.

Fatma Berber: Gerçekten komplo teorileri mi dinleyerek zihninizi boşaltıyorsunuz?

Mahmut Fazıl Coşkun: *(Gülüyor)* Evet, çünkü çok uçuk şeyler var ve bambaşka bir şeye giriyorsun. Epeyce bir kısmını izlediğim için hâkim oldum ne olduğuna. Tamamen deli saçması olmadığını anladım. Evet, tamamen saçma ama kendi içinde bir tutarlı tarafı var. Bunları izliyorum ve onlar beni bir süre dinlendiriyor. Çünkü bir saat çalışıp, on beş, yirmi dakika, yarım saat ara vermem gerekiyor. Onun için iyi oluyor; öyle bir şey yapmak.

“Bunu çalıştırmakla görevli personelimiz şu saat itibariyle radyomuzda mevcut değil efendim ama isterseniz evinden alabiliriz. 60 ihtilalinde zaten Tevfik Bey’i evinden almıştık.”

Mahmut Fazıl Coşkun, *Anons*, 2017

*“Ağlayabilseydiniz, anlayabilirdiniz!
Ben nefsimden çok Şey ektim Reis Bey!
Ben nefsimden razı değilim.”*

Mesut Uçakan, *Reis Bey*, 1988

5



*Yapımcı, yönetmen, senarist,
sinema yazarı*

Mesut Uçakan ile Söyleşi

1953 Kırıkkale doğumlu. MTTB Sinema Kulübü Başkanlığı'nda bulundu. Çeşitli gazete ve dergilerde sinema yazıları yazdı. “Mutlak Fikir Estetiği ve Sinema (1976)” ve “Sonsuzkare (2003-2004)” isimli iki sinema dergisi çıkardı. “Türk Sineması'nda İdeoloji/1977” isimli araştırma, “Sıkı tut Ellerimi/1993” isimli şiir kitapları yayınlandı. Daha sonra 2. baskıları yapıldı (2010) İlk filmi “Lanet”, Mehmet Çetin tarafından romana dönüştürüldü, defalarca yayımlandı. Ayrıca, Necip Tosun'un yönetmenle yaptığı söyleşileri kapsayan “Mesut Uçakan'la Sinema Söyleşileri/1992”, Hüseyin Karaca'nın yönetmen'in hayatı, eserleri, medyadaki yeri üzerine kapsamlı bir araştırmayı içeren “Sonsuzkarelerde Bir Çılgılık: MESUT UÇAKAN/2009”; Esenler Belediyesi'nin yönetmenin 40. Yılına saygı gecesi çerçevesinde hazırlattığı “Sinemada 40 Yıl.2019” kitabı var. Uçakan, 1978'de ilk defa “Lanet” filmiyle yönetmenliğe adım attı. Çoğu filmlerinin senaryosunu yazımını ve yapımcılığını

Duruşuyla Türk Sineması'nda ayrı bir yer edindi. Her türlü olumsuz şartlara inat önüne çıkan fırsatlara yenilmedi, duruşundan taviz vermedi. Çoğu eserleri hâsılat rekorları kırdı, büyük yankılar uyandırdı. Türk Sineması'nda pek çok ilki başlattı: “Kavanozdaki Adam (1987)”la ilk defa bilim-kurguyu denedi. “Reis Bey (1988)”le koyu sansür döneminde ilk defa yargıyı eleştirdi. “Yalnız Değilsiniz - 1 ve 2 (1990-1991)” ile ilk ve son defa baş örtüsü dramını sinemaya yansıttı. “Kelebekler Sonsuza Uçar/İskilipli Atıf Hoca (1993)” ile İstiklâl Mahkemeleri şahsında yakın tarihimizi ilk defa cesur bir şekilde eleştirdi. “Ölümsüz karanfiller (1995)” ilk defa fâili meçhul cinayetleri beyazperdeye taşıdı. “Anka Kuşu (2007)” ile ilk defa günümüz dergâhlarındaki kurtarıcılık vasfına ve erdiricilik sırrına dikkat çekti. “Sevda Kuşun Kanadında (2016)” dizisi ile televizyon tarihinde ilk defa, hâlâ çatışmaları süren siyasal bir dönemi cesaretle ele aldı. Yakın tarihin harf devrimi sonrası yasaklı dönemlerini anlatan “Suveydâ (2021)” isimli sinema filmini bitirdi.

2020 T.C. Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülü'nü aldı. / 1988.T.C. Kültür Bakanlığı Başarı ödülü (Reis Bey) / 1988. Türkiye Yazarlar Birliği En İyi Yönetmen Ödülü (Reis Bey) / 1993. Antalya Film Festivali Halk Jürisi Ödülü (Kelebekler Sonsuza Uçar) / 1993. Türkiye Yazarlar Birliği En İyi Film (Kelebekler Sonsuza Uçar) / 1993. BİRSAD Birleşik Sanatçılar En İyi Film Ödülü (Kelebekler Sonsuza Uçar) / 1996. Taşkent Film Festivali İnsan Haklarını En İyi Savunan Film (Ölümsüz Karanfiller) / 2016 Anadolu Yayıncılar Derneği ödülü (Sevda Kuşun Kanadında) / 2011 Birikim Kolejleri / Onur Ödülü /2012 Erciyes Üniversitesi Onur Ödülü / 2012 Kırıkkale Üniversitesi Onur Ödülü / 2014 Köyceğiz Kaunos Film Festivali Onur Ödülü / 2015 Anadolu Yayıncılar Derneği / 2016 Hak-iş Onur ödülü / 2017 Malatya Film Festivali Onur ödülü / 2020 Bursa 7 Velâyet 7 Vilâyet Festivâli / Onur Ödülü 2021 Elazığ Uluslararası Film Festivali, Onur Ödülü, 2022 Mehmet Akif İnan Ödülü. Ayrıca, yüzü aşkın özel ödül ve plaket.

İrfanî Sinema: Mesut Uçakan Filmleri

Mesut Uçakan, bir dönemin bir fikrin şekillenmesine önderlik etmiş, sinema da maneviyatı dert edinmiş ve bu anlamda filmler çekmiş bir yönetmen. 1978’de ilk filmini çeken Uçakan; hepimizin çok iyi bildiği Necip Fazıl Kısakürek’in eseri *Reis Bey*’i uyarlamış, İskilipli Âtîf Hoca / Kelebekler Sonsuza Uçar, Yalnız Değilsiniz gibi pek çok filmi hayata geçirmiştir. *Kavanozdaki Adam* dizisi ise ilk Türk bilim- kurgu dizisi olma özelliğini taşıyor. Mesut Uçakan, değişen sosyo- kültürel dönüşümlerimizi de içine alan bir çerçeve ile tarihin yasaklı dönemlerine de kendi dilinde yaklaşmış ve bakışını toplumun manevi alanından hiç çevirmemiştir.

Mesut Uçakan ile bir dönemi, sinemasını, sinemadaki maneviyatı konuştuk.

Mesut Uçakan ile Yönetmenlik Üzerine



Mesut Uçakan

“Çocukluğum; bir Anadolu kasabasının biraz orta halli, biraz fakir bir mahallesinde geçti. Ama ben zamanımı daha çok şehrin seçkin semtlerindeki doktor, mühendis, müdür, şair, burjuva kesiminin çocuklarıyla geçirdim. Şehirde, kimi siyasi, kültürel dernekler, hareketler vardı, hiçbirinde kendimi bulamadım. Daha çok yöresel sanatçılarla, özellikle şairlerle dostluklar geliştirmeye çalıştım. Rahmetli usta şair Dilaver Cebeci bunlardan biriydi.”

Mesut Uçakan

Fatma Berber: 1970’lerde ilk filminizi çekiyorsunuz. Yetiştığınız ortam ve ülkenin sosyolojisine baktığımızda o dönemin Türkiye’si elbette ideolojik anlamda aşırı kamplaşmış durumda. Sağ sol çatışmaları ve ideolojik kavgaların çok belirgin yaşandığı sokağın bir biçimde sinemada, sanatta belirgin hissedildiği ve sinemanın ideolojik aygıt hale geldiği

bir dönem. Ve aslında sizin sinema yolculuğunuz İstanbul'a üniversite okumaya geldiğinizde Milli Türk Talebe Birliği'nin ilanıyla başlıyor. Öncesinde tabii şiir ve edebiyata da ilginiz yoğun. Maddi sıkıntılarla birlikte çok cesur bir biçimde sinemanın kapısını çalıyorsunuz ve aslında ilk sinemaya sinema yazarlığı ile başlıyorsunuz, biraz sinemaya başlama hikâyesinizden bahsedelim mi?

Mesut Uçakan: Kısaca, Uçakan dendi mi, bildik bir ifadeyle, büyük hayaller peşinde koşan taşralı fakir bir Anadolu gencinin serencamı demek yeterli aslında. Orta öğretim dönemlerinde içine düştüğüm karşılıksız platonik bir sevdanın travmalara dönüşmesi, bunun beni şiire ve oradan da kavurucu bir ateş halinde büyük sanatçı olma tutkusuna yöneltmesi, uzun okumalar, yoğun film seyretmeleri, o yaşlarda ciddi emeklerle roman, araştırma kitabı, senaryo yazmaları, okuduğumuz roman ve filmlerin etkisiyle içimizde büyüttüğümüz İstanbul hayali, ne yapıp edip İstanbul'a gidip, gerekirse tavan arasında aç susuz yaşayıp sanatçı olma kararlılığı, yüksek tahsil için İstanbul'a geldiğimizde ayakta durabilmek için güñübirlik işlere girip çıkmalar ve nihayet küçük yuvarlak bir tepsıyla fındıklı fıstıklı helvalar satma dönemi... İşte tam o sırada gençleri MTTB Sinema Kulübü faaliyetlerine davet eden bir afişle ve ardından muhteşem, idealist bir dost çevresiyle karşılaşmam, şair olma hayalimin bu çevrenin de etkisiyle yönetmenlik hayaline doğru sürüklenmesi, şiirin sadece kalemle değil kamerayla da yazılacağını görme ve gösterme heyecanı, sonra da uzun bir yürüyüş... Zaman zaman duran, yavaşlayan zaman zaman da koşuya dönüşen bir yürüyüş. Hâsılı düştük kalktık, öldük bittik, kırk küsur yıldır hâlâ yürüyoruz. Şöyle bir dönüp baktığımızda görüyoruz ki, aslında, biz hep gönlümüzdeki aşka doğru koşmuşuz! Önemli olan bu serencamdan çıkartılacak ders. Yani onca yaşanmışlıklar sonucu iç planda yaşadığım değişiklikler, nasıl bir kişiliğe evrildiğini ve inanç

sineması yapan biri olarak o inanca, hayata ve sinemaya neler katabildiğim? Hakkımda yazılanlara söylenenlere bakılırsa: Popülist değil idealist bir tavır, insanın ve evrenin hakikatine odaklanmış bir arayış; yeni bir medeniyet inşasında istikrarlı bir mücadele; gemileri yakacak kadar cesur ve dik bir yürüyüş... Bana bakarsanız, hala 25 yaşında ilk filmini çeken ve her şeyi sil baştan öğrenmeye çalışan, bir türlü yerinde duramayan aşk ve heyecan yüklü ama yetmiş yaşında hâlâ saflığını yaşayan bir genç!

Fatma Berber: İlk sinemaya başladığınız 1970’li dönemin sinema ortamından da söz edelim mi?

Mesut Uçakan: Bir yandan, tüm hızıyla akan gişeye dönük kozmopolit bir piyasa; diğer taraftan, sinemanın sanat ve propaganda yönüyle ciddi şekilde ilgilenen, konuşan, yazan, tartışan, özel gösterimler, açık oturumlar düzenleyen, dergiler çıkaran sağcı solcu elit bir kesim... Yılmaz Güney’in *Umut’u*, Yücel Çakmaklı’nın *Birleşen Yollar’ı*, Halit Refiğ’in *Fatma Bacı’sı*, Türk Sinematek Derneği, Türk Film Arşivi, MTTB Sinema kulübü... Marksist, Ulusal, Milli Sinema tartışmaları. Sağda ya da solda memleketi kurtarma sevdasına düşmüş okuyan sancı çeken bir gençlik ve bunun sinemaya yansıdığı yıllar... Ülke sinemasının üstüne çöreklenen Amerikan filmleri, onun karşısında var olabilmek için pornoya sarılan yapımcılar, aile seyircinin sinemadan uzaklaşması ve yerli sinemacılığın can çekişmeleri... Portre kısaca böyleydi.



1978 *Lanet Film Seti*: Müjde Ar, Eşref Kolçak,
Bulut Aras ve Mesut Uçakan

Fatma Berber: İlk filminiz Salih Diriklik ve Akın grubuyla yola çıktınız 1978 *Lanet* filmi çok ses getiriyor çok cesurca bir şey yapıyorsunuz. Yani dağıtım ve filmin pazarlanmasını da göz önünde bulundurduğumuzda bu filmin hikâyesinden bahseder misiniz ve Akın grubunun yapmak istedikleri nelerdi?

Mesut Uçakan: MTTB Sinema Kulübü'nde sürekli bir araya geldiğimiz arkadaşlarla "Biz niye film çekmiyoruz" sorusunu kendimize sordüğümüz an ne kadar cesur bir karar verdiğimiz şimdi daha iyi görüyorum. Hepimiz talebeyiz, baba parasıyla veya Kredi Yurtlar Kurumu'ndan aldığımız parayla ayakta durmaya çalışıyoruz. Sinemanın teoreği hakkında bir şeyler okuduk, çekimleri gördük, kimimiz bir iki asistanlık yaptı, ama film çekmek, yönetmek üniversiteli bir genç için yine de büyük bir had bilmezlik olduğu dönemlerdi. Rahmetli Yücel Çakmaklı bile 52 filmde reji asistanlığı yardımcı yönetmenlik yapmış sonra çekmiş ilk filmini. Ki bizim hiçbir şeyimiz yok. Paramız yok; bizden diyebileğimiz oyuncumuz,

güçlü bir yapımcımız, teknik ekibimiz, pazarlamacımız yok; dijital teknoloji, internet, bilgisayar, cep telefonu dahi yok. Buna rağmen, biz bu filmi çekeceğiz arkadaş deyip, dokuz arkadaş Akın Grup ismini aldık, senaryomuzu yazmaya başladık. Ama yılmadık, işçiye, memura, esnafa heyecanımızı anlatarak onlardan aldığımız küçük meblağlarla sermaye oluşturmaya çalıştık. Çok az toplayabildik ama olsun o bizi bir yere taşıdı. Borçlar, satış/gösterim avansları olarak, dokuz arkadaş birlikte el ele kol kola hem yazdık hem çektik hem kurguladık. İlk ve son filmimiz *Gençlik Köprüsü* oldu. Grup dağıldı ama ben yılmadım; yeni bir grup kurdum ve mücadeleyi sürdürmek için didindim..Yine işçileri, memurları, esnafları dolaşarak, meselenin aciliyetini, vehametini sabırla tek tek anlatarak, borç harç bütçeyi yarım yamalak da olsa denkleterek ilk yönetmenlik denemem olan *Lanet* filmini çektim. Ama yarım yamalaklık bizi yine perişan etti. Zamanımızın çoğu rejiyi nasıl kuracağım diye değil, finans temini için geçti. Ne senaryoya, ne yönetmenliğe yeteri kadar eğilebildim. Teorik ve pratik bilgilerimiz de zaten amatör düzeyde sayılırdı. Nitekim ortaya çıkan film de amatör bir deneme olarak kaldı. O filmin öncesi ve sonrasında her anı ilginç anılarla dolu. Yaşanmış ne dramlar var. Son tahlilde, aralıklı zamanlarda da olsa *Kavanozdaki Adam*, *Reis Bey*, *Yalnız Değilsiniz*, *Ölümsüz Karanfiller*, *Kelebekler Sonsuza Uçar*, *Anka Kuşu* ve nihayet gün yüzüne çıkmayı bekleyen *Suveyda* gibi filmler çıktı bu uzun yürüyüşten. Hamdolsun. Çok geç el attığım dizi çalışmalarımı saymıyorum.

Fatma Berber: “Türk Sinemasında İdeoloji” kitabını yazdınız. Bu da çok kıymetli bir eser ve henüz 24 yaşındayken yazdığınız bir kitap. Marksist ideolojiden, milli sinemaya sinema ve ideolojiyi kapsamlı yazdığınız bir kitap ve de alanında tek. Çok küçük yaşta böylesi bir kitapla başlıyorsunuz ki bu da çok önemli ama siz Yücel Çakmaklı’nın Milli Sineması’nı eleştiriyorsunuz ya da karşılık bulmadığını

tartışıyorsunuz öyle değil mi?

Mesut Uçakan: Eleştirmek derken ruh planında değil, söylem ve yöntem biçimiyle eleştirdim. Çünkü rahmetli Çakmaklı'nın Milli Sinema derken elbette asırlardır pek çok medeniyeti oluşturan milli ruhu ifade etmeye çalıştığını tartışmak abestir. Ancak, bunu çok yuvarlak laflarla tarif ederdi. "Milli ruhun milli bakış açısıyla ifadesi" gibi her tarafa çekilen elastiki laflar! Açıkça söyleyemezdi ama aslında bunun tek kelimeyle bir karşılığı vardı: İslâm!.. Bunu evirdi, çevirdi, yuvarladı durdu. Aslında bir tarafıyla haklıydı da. Çünkü sistemin "vay seni şeriatçı" diye itham ederek buna izin vermediği yıllardı. Daha da kötüsü sinema medya sektörü, buna kimi milli medya da dâhil, ılımlı Müslümanlığı kabul ediyor ama böyle açık ifadeleri yadırgıyordu, dışlıyordu, gerici yobaz, çağ dışı diye horluyordu. Bu yüzden dolaylı ifadelere zorlanıyordu İslami hareketler. Ne var ki zaman içerisinde Milli Sinema tabiri yozlaştırıldı. Ülkücü sinemadır diyenler oldu. "Ülke içinde çekilen her film millidir kardeşim, marksist filmler bile!.." diyenler oldu. Oysa Milli Sinema, işgalci zihniyete sahip mevcut sisteme yerli düşünceye dayanan bir başkaldırı hareketinin parçasıydı. O dönemin yoğun anarşik ortamı içinde, gençlik heyecanı içinde Çakmaklı'nın aksine, biz bunları ifade etmekten açıkçası çekinmedik. Çakmaklı'dan bizi ayıran bu oldu. Milli Sinema'ya önceleri sahip çıktık, açikoturumlar düzenledik, teoriği pratiği hakkında yazılar yazdık ama artık yetmiyordu, doyurmuyordu, light ve çekingen tavrıyla söylem gücümüzü yansıtmayan çok kozmopolit bir deyişe dönüşmüştü. Halen de bu öylece duruyor. Merhum, piyasaya çektiği bir filmde (herhalde '*Garip Kuş*' olacak) plaja giren bir kadını mayoyla gösterince, *Memleketim* filminde finalde kurtuluşu getirip Kemalizm'e dayayınca bizim gözümüzde çok puan kaybetti; artık bunlara bir eleştiri getirmemiz şart olmuştu. Kitabımda bunları yazdım. Ama hiç yadırgamadı Rahmetli. Ya da yadırgadı ama o tarafını bana

göstermedi. Tasdik ettiğini de belirtmedi. Bizimle dostluğunu bozmadı, yine aynı samimiyetle sürdürdü. Burası beni çok etkiliyor. Daha sonra Abdurrahman Şen, Beyaz Sinema diye bir laf çıkardı ama o Çakmaklı'dan daha kozmopolit bir çerçeve çizdi. Tabii biz önceleri suskun kaldık; sonra ona da sahip çıkmadık. O da öylece orta yerde kaldı. Arkasından irfanî sinema, rüya sineması gibi ad verenler de oldu ama olmadı. Biz de artık ad koymanın bir şey ifade etmediğini, meselenin ruh olduğunu bunun da İslam'ı şer'i ve tasavvufi bazda sanata daha özelde sinemaya dönük arayışlar olduğunu ama hiçbir zaman buna İslamî ya da İslamcı Sinema bile denemeyeceğini vurgulamaya çalıştık. Her şeyi basmakalıp bölüp parçalayan gazeteciler, bizleri hâlâ bu kavramlarla damgalıyor. Bizim çabamız, çarpık bir ortamda İslam'ın her alanda hâkim kılınmasına dönük bir cehd, bir heyecanın sanat boyutunda insanın ve evrenin hakikatine dönük bir arayışından ibaret... Elbette böyle bir hareketin sonsuz aşka dönük olduğu haller kadar siyasi boyutta da vatan meselesine dönüştüğü durumlar olacaktır. Teknik olarak böyledir. Bu yüzden yozlaşmış, tefahhus etmiş sanatta "Allah" diyor olmayı bile, yedi düvele karşı başkaldırı hareketinin bir parçası olarak görmek gerekir. Şimdi aradan sular aktı. Milli Sinema'nın mazisi 50 yıla yaklaşıyor. Geçen zaman içerisinde iktidara yürüyen milli ve dini karakterde siyasal ve toplumsal bir hareketin parçası olarak umulanı verdi mi, kitleleri ruh planında samimi bir inanç eksenine dönüştürebildi mi bu tartışılabilir. Ancak bir sinema adamı olarak şunu açıkça gördüm. Siyasette iktidar olmak, kültürde de iktidar olabilmek anlamına gelmiyor. Küresel bir yapılanmanın hegemonyası altında olan kültürel iktidara karşı küresel çapta bir güç oluşturmaktan bu iş olmuyor. Özellikle sinemada. Maalesef bu bağlamda sinemamız, starından, pazarlamacısına uluslararası bir kuşatılmışlığın içerisinde. Ve bu sürüyor.

Fatma Berber: Son filminiz Suveydâ'da Hadim'in bir

çocuğun gözünden Anadolu'nun 1932'li yıllarına gidiyoruz. Birincisi dönem hikâyesi olduğu için dönem hikâyelerindeki ön hazırlık nasıldı, filmde bahsedebilir miyiz?

Mesut Uçakan: Sözüünü ettiğiniz gibi *Suveydâ*, 1932'li yıllarda yani Harf Devrimi ve ezan yasağı sonrasında, bir Anadolu köyünde hafız olmaya çalışan bir çocuğun yaşadığı dramı anlatıyor, yakın tarihe ciddi bir eleştiri getiriyor. Ciddi ama nahif bir dokunuşla. Malum, dönem hikâyeleri çekmek oldukça zordur. Hele yeterli bütçeniz yoksa. Başta tarihi zenginlikleri bilinçli olarak terke ve yok oluşa bırakılmış bir ülkede aradığımız gerçek mekânları bulmak ölümdür. Nitekim biz bu filmde istediğimiz mekânları bulabilmek için öldük öldük dirildik. Bulmak yetmiyor tabii, Kayseri ve civarındaki kimi belediyelerden lojistik destekler alamasaydık işimiz zordu. Hamdolsun bitirdik filmimizi, vizyona da soktuk ama pandemi süreci girdi. Vizyon için iki yıl beklemek zorunda kaldık. Ancak 2021 Eylül'ünde vizyona girebildik. Daha sonra özel gösterilerle Anadolu'yu dolaşmak niyetimiz vardı ama bunu istikrarlı şekilde yapamadık. Yakın tarihimizi ve o yasaklı dönemleri gündemde tutmak ve tartıştırmaktı derdimiz. Film vizyonda dili ağır bir çekim olmasına rağmen kendi kulvarında çok ilgi gördü. Kur'an kursları, İmam Hatip Okulları, Müftülükler, Belediyeler kimi STK'lar gruplar oluşturarak akın ettiler ama yine de toplamda hasılat rekoru kıran diğer filmlere bakıldığında çok düşük kaldı. Bu tür projelere heyecan duyan bir kitle tabii ki var ama ana akım seyirci potansiyeli dikkate alındığında maalesef sektöre iyice raydan çıkmış kozmopolit bir zihniyetin hâkim olduğuna iyi bir misal olabilir bu vizyon serüveni.

Fatma Berber: *Suveydâ*'dan bahsettik son filminiz ama ilk filmde bu yana Türkiye'nin inişli çıkışlı pek çok dönemine filmlerinizi tanıklık ettiniz o zamanki seyirci ile şimdiki seyirci nasıl? O zamanki tartıştığınız meseleler bugünün

seyircisinde karşılık bulur muydu?

Mesut Uçakan: Aralarında dağlar kadar fark var. Malum, seyirci bilinçli bir mücadele ruhuna sahip değilse oyuncak hamuru gibidir, farklı bir deyişle kavalın sesine gider. Ana akım seyirci hep böyle olagelmıştır. Bizim için önemli olan fikir ve estetik planda kaliteli seyirci kitlesi. Ama o da bu topraklarda çok yavaş ilerliyor. Gençlik dönemimizden bugüne ülkede ciddi bir sekülerleşme süreci yaşandı. Hâlâ da olanca hızıyla sürüyor. İktidarın getirdiği nimetler ve dijital teknoloji bu yozlaşmayı artırdı. Bu değişimi daha özelde bizim mücadelemiz çizgisinde irdeleyecek olursak o dönemler cemaat planında bir birlik ruhu söz konusuydu. Bizim sinema hareketimiz de bu cemaatler tarafından alkışlandı, seyirci bazında büyük destek gördü, köylerden kamyon kasalarında filmlerimizi seyretmeye gelenler oldu. Ama şimdi o cemaatler de yok, o ruh da yok. Var olarak bildiklerinizin büyük çoğunluğu da posa hüviyetinde! Zaman onları parçaladı. Kimi holdinglerin, partilerin istismarına maruz bıraktı. Küresel hegemonyanın kucağına oturanlar oldu. Ve bunu hep İslâm'ın adını anarak yaptılar. "Kör dünyanın göbeğine hak yol İslâm yazma" azmiyle gelen bu nesil, bugün artık Kur'an'ın tartışılmasına bile gereken tepkiyi veremeyecek bir duruma sürüklendi. Sonuçta, şimdi artık bizim filmlerimizin eskiden olduğu gibi öyle hasılat rekorları kırmıyor. Bu rekorlar için başka kriterler oluştu. Şiddet, abartılı gözyaşı, abartılı komedi ve bir sürü seviyesizlik... Bizim gibi kırmızı çizgileri olan birinin uzanamayacağı pespayelikte sahneler, konuşmalar, ucuzluklar önümüzü kesiyor artık.

Fatma Berber: Yine hepimizin çok sevdiği ve Necip Fazıl'ın eseri olan Reis Bey'de adalet sistemini yargıyı eleştiriyorsunuz ve hepimizin çok sevdiği bir cümle vardı "Ağlayabilseydiniz, anlayabilirdiniz"! Uyarlama yapmak bir film için hele ki o dönemin koşullarında zordur eminim?

Mesut Uçakan: Zorluk, uyarılama yapılacak esere bağlı. Reis Bey'i çekmek ekonomik olarak o kadar zor değildi ama ekonomiden de daha ağır bir yük oluşturan bir tarafı vardı: Bir tiyatro oyunu olan eserin yazarı Üstad Necip Fazıl Kısakürek'in o muhteşem diyaloglarını, taşınması zor bir ruhu, usta bir planlamayla, oyun gücüyle, kurgu ve efektle sinemaya taşıyabilmek! Hamdolsun Rabbim utandırmadı. Üstad'ın daha başka uyarlamaları da var ama hiçbirinin şimdi esamesi okunmuyor. Ama Reis Bey böyle mi?

Fatma Berber: Uyarlamayı düşündüğünüz başka eserler var mıdır?

Mesut Uçakan: Var tabii. Ama bu konuyla önemli bir acımdan söz edeyim. Üstad'ın başta *Para* ve *Aynadaki Yalan* eserleri olmak üzere gelimden gelse bütün eserlerini çekmek için can atıyorum. Mesele bu eserleri ille de Uçakan'ın çekmesi meselesi değil. Mühim olan, telif hakkı elimde diye o eseri uyarlayanlara karşı örülen duvarları yıkmak, bu muhteşem eserleri hakkını verecek çapta bir ruha sahip yönetmenler elinde sinemaya, televizyona ya da platform sektörüne kazandırmak... Bunu hangi yönetmen yaparsa yapsın. İlle de ben derdinde değilim. Ülkedeki kültürel dönüşüm için bu milletin bu eserlerin dizi ya da film sinema sanatına dönüştürülmesine çok ihtiyacı var.

Fatma Berber: Bir filme başlamadan önce elbette birikimleriniz, dert edindikleriniz yaptığınız işte etkin oluyor ama bir film hikâyesi nasıl şekilleniyor kafanızda, özel bir çalışma şekliniz var mıdır?

Mesut Uçakan: Hayatta gördüğünüz pek çok söz, tavır, olay... Sizi bir film senaryosuna götürebilir. Ama buna zaman yetmeyeceği için önce ekonomik olarak film çekebilme fırsatlarının oluşması gerekir. Oluştı mu o günün, o anın getirdikleri çerçevesinde öykünüzü şekillendirirsiniz. Bu daha önce yapılmış bir çalışmanız da olabilir. Ama onu şartlar belirler.

Önce öykünün tagline'ı, bir iki cümlelik mottosu oluşur kafanızda. Sonra onu bir hamur topağı gibi şekillendirmeye çalışırsınız. Ardından treatman dediğimiz safha başlar. Yani o hamurun yufka yapmak için top top/sahne sahne ayırma ve sonra da o sahnelere diyalog ve mizansenlerle yufkayı pişirme süreci, yani senaryo yazımı... Ama bazen treatman safhasında sahneleri yazıyorum derken direkt senaryoya kaydığımız da oluyor. Sahneleri yazarken de rejî gözüyle yani kurgu mantığı ile yazmaya çalıştığımı belirtmek isterim.

Fatma Berber: Siz aynı zamanda yol açtınız filmlerinizle bakış açınızla ideolojinizle... O zamanki seyircinin kırmızı çizgileri de vardı üstelik. Peki, sinema gibi sınırları zorlayan bir alan diğer yandan da seyircinin tepkisi ve sizin manevi değerleriniz bunların hepsini çerçeveye sığdırmak zor olmuyor mu?

Mesut Uçakan: Elbette kolay değil. Çünkü ülke ve dünya sinemasında mevcut atmosfer, bütünüyle batılı yaşam tarzı üzerine kurulu. Bu yaşam tarzında, cinsellik, şiddet gibi çarpıklıklarda, söz ve davranışlarda şu helal, şu haram gibi yaklaşımlar yok. Benim inancım da ise var. Bugün sinemacılar bu açıdan tehlikeli bir özgürlük içindeler. Eğer ele aldığınız konuların anlatım biçimlerini, inancınızın ölçülerine ve hareket alanınıza göre belirlerseniz sorun yok. Fakat kendinizi kabul ettirmek adına egemen sektörün genel akışındaki zorlayıcılıklara mecbur kalırsanız, bir Müslüman yönetmen olarak onun inancınıza zarar vermeden kotarabilme formülünü bulmanız lazım.

Fatma Berber: *Kelebekler Sonsuza Uçar* filminizle Antalya Film Festivali halk jürisi ödülü almıştınız. Filmlerinize genel anlamda bakıldığında gişe ve seyirciyi önemseyişinizi görebiliyoruz. Türkiye'deki festivalleri ve festival filmlerini nasıl buluyorsunuz?

Mesut Uçakan: Bağımsız filmler çekme dönemi ve bunun festival sektörü olarak ayrılma süreci sonradan başladı.

Ondan önce hem gişede iş yapan hem de kaliteden ödün vermeyen, çok hatırlı ödüller alan filmler yapılyordu. Mesela, *Yalnız Değilsiniz*, *Reis bey*, *Kelebekler Sonsuza Uçar* bunlarıdır.

Fatma Berber: Çok iyi oyuncularla filmler çektiniz. Ahmet Mekin, Müjde Ar, Haluk Kurtoğlu bunlardan bazıları. Oyuncuları nasıl seçiyorsunuz ve sette onlarla ilgili özel bir çalışmanız oluyor mu?

Mesut Uçakan: Karakteri yorumlama üzerinde çalışıyoruz elbette. Başarabilmemiz için iki hususun önemli olduğunu biliriz: Bir işin mantığı, diğeri sezgi... Oyuncunun tipi, işin ehli oluşu, bütçe, iş disiplini vs hepsini mantık belirler. Ama bunu belirlerken her kritere uysa bile içinizdeki sesin evet demesi lazım. Bu da sezgi gücünüze bağlı. O sese kulak vermezseniz başaramazsınız.



Mesut Uçakan, *Anne ya da Leyla*, 2006 (Film Setinden)

Fatma Berber: Anne ya da Leyla filminizden yola çıkarak Leyla'nın tasavvuftaki yerinden bahsedebilir misiniz?

Mesut Uçakan: Filmde malum, Kays isimli bir delikanlı Leyla'sını arıyor, on bir yaşlarında bir çocuk da kaybettiği annesini. Sonra yolları kesişiyor. Aradıklarının aynı kadın olduğunu görüyorlar. Ama aradıkları yer Beyoğlu'nun fahişelerle dolu sokakları!... Çünkü izler onları oraya sürüklüyor. Sonra takip edildiğini fark eden kadın karşlarına çıkıyor ve bir gecelik fiyatım şu diyor! Orada o kadın, Kays'ın gözüyle saf anneliğin, çocuğun gözüyle saf aşkın ve anneliğin temsilcisidir. Ama her ikisi o saf dünyayı, inançlarıyla örülmüş bir dünyada değil de batıl hayatın çarpık sokaklarında aradıkları için bulamıyorlar. Saf aşk, saf annelik, saf sevgili ve yeryüzüne ait bütün kelime ve kavramların, zaman ve mekanın potasında eridiği, fizik ve fizik ötesi bir nizamı, bir denklemi vardır bu hayatın. Bunu anlama sancısına giren bir Müslümanın yolculuğu çilelidir ama sırrı kazanmak için araması ve bulması önemlidir. İşte bu yolculuk tasavvuf ilmini oluşturur. Bu yolculuk üzerine kadim edebiyatımızda Mantıku't-Tayr başta olmak üzere çok fazla çok derinlikli eserler vardır. *Anne ya da Leyla* bu kaynaklardan yararlanılarak yapıldı.

Fatma Berber: Sizi etkileyen dünya sinemasından yönetmenler ve filmler nelerdir?

Mesut Uçakan: Çok var. Ken Russell, Luis Bunuel, De Sica, Fellini, Tarantino, Kiyarüstemi, Kurosawa ilk aklıma gelenler. Çoğu ile belli noktalarda kısmî paydaşlık oluşturabiliriz ama özellikle şu yönetmen benim estetik dünyamla dört dörtlük örtüşüyor diyeceğim tek bir yönetmen yok.



Fatma Berber: Edebiyat, şiir ve tarihin dışında beslendiğiniz alanlar var mıdır?

Mesut Uçakan: Müzik var, hayatın gizemine dair kaynak kitaplar var, siyasi akışı çözümlemeye dönük çeşitli yorumlar, yazılar, konuşmalar var, dost sohbetleri var. Her gördüğüm, her okuduğum, her düşündüğüm var.

Fatma Berber: Sinema hepimiz biliyoruz ki bir endüstri ve de büyük bir organizasyon. Siz aynı zamanda bunlar tarafından filmlerinizin yapımcısısınız da. Yapımı, dağıtımı pazarlaması hepsini göz önünde bulundurduğumuzda fonlarla geleceğini bulabiliyor. Türkiye’de TRT ve Kültür Bakanlığı dışında fon sağlayan resmi kurum da yok. Bu da sektör için epeyce zorlayıcı ve üstelik sizin filmleriniz için ise fon yönetimi daha zorlayıcı olabilir, yurt dışı için özellikle. Biraz filmlerinizdeki fon bulma süreci ve de önerileriniz varsa onları konuşalım mı?

Mesut Uçakan: Haklısınız. Yurt içi fonlardan TRT ve Kültür Bakanlığı dışında gidebileceğimiz yer yok. Yurt dışı fonlarla hiçbir temasım olmadı. Daha sonra niyetimiz oldu ama ilerleyemedik. Ama benim gördüğüm şu; siyasal ve zül-

füyâra dokunan bir konu ele alıyorsanız işiniz gerçekten zor. Bu işe para yatıran bilinçli bir sermaye adamımız da maalesef yok. Bu yüzden uzun müddet film çekemediğiniz dönemler oluyor.

Fatma Berber: Yaptığınız dizilerden de bahsetmek isterim. Kavanozdaki Adam, Sevda Kuşun Kanadında... Ki Kavanozdaki Adam çok güçlü cesur bir dizi. Psikolojik bir dizi ki Ahmet Mekin oynadı ve çok iyi bir oyuncuydu. İlk Türk bilim kurgu dizisi aynı zamanda. 1987 yılı yapımı dört bölümlük mini dizi aslında o günün koşullarında çok sarsıcı bir dizi. Bu anlamda siyasal bir arka plana yaslanan Sevda Kuşun Kanadında dizisini ve buna bağlı olarak dijital platformları için yapılan çalışmaları nasıl değerlendiriyorsunuz?

Mesut Uçakan: O dizi çıkınca Uçakan dediler, sinemada yaptığını şimdi de televizyonda yaptı. Bu büyük bir cesaret demektir. Bilhassa bir tv kanalında. Çekimleri kolay olmadı. Çok sıkıntılar, çok terslikler yaşadık; çok yanlış kişilere çattık. Bunlar olmasaydı çok farklı olurdu. Artık onun kaderi de oynamış. Haliyle yapmak isteyip de yapamadığım çok şey oldu ama buna rağmen farkındalığını çok hissettiren bir diziydi.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Mesut Uçakan: Dijital platformlar, daha özgür bir alan açıyor yapımcıya ve yönetmene. Hem tv hem sinemayı doğru noktada toplayan bir kullanım alanı. Bundan sonra sektöre ilerleyen zaman içinde dijital platformların hâkim olacağını düşünüyorum. Toplumu genelden yakalayan bu platformlar olacak. TV dizileri de kapalı salon sinemacılığı azınlıkta kalacak. İçerik konusunda fikir özgürlüğü bizim için önemli. Çünkü sinemadaki duruşumuz çerçevesinde özellikli filmler yapıyoruz. Bağımsız bir sermayemiz yok. Bir yerden destek alamazsak bir şey yapamıyoruz. Bu yüzden digital platformlar bizim için yeni bir umut kapısı demek. Ama Netflix ve

türevleri söz konusu olunca bu umut da suya düşüyor. Çünkü bizim duruşumuzda kırmızı çizgiler var. Bu yüzden yerli değerlerimize sahip çıkan platformlar bekliyoruz. TRT'nin dijital platform teşebbüsü bu açıdan oldukça umut verici.

Fatma Berber: Genç yönetmenlerden beğendikleriniz kimlerdir?

Mesut Uçakan: Yeni nesil yönetmenlerin, iyi bir film çıkarabilmek için gösterilen kişisel çabaları seviyorum. Çok da güzel işler çıkarıyorlar. Mahmut Fazıl, Mehmet Bahadır Er, Emre Konuk, Nazif Tunç, Murat Çeri, Kaan Atilla Taşkın, Bekir Bülbül, daha filmlerini seyretmediğim ve çok iyi iş çıkardığına inandığım Seyid Çolak, Sinan Sertel ilk çırpıda sayabileceklerim. İsmiini hatırlayamadıklarım affetsin.

Fatma Berber: Sinema aynı zamanda bir aktarım, siz ama kendi çabanızla bu yolda ilerlediniz. Peki, herhangi bir yerde eğitim veriyor musunuz?

Mesut Uçakan: Hayır. Seminerlerde, aylık toplu kahvaltılarda, tv programlarında konuşuyorum daha çok.

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân baskarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayat içeri sızıp program değişip hikâyenin yönünün değiştiği filmleriniz mutlaka oluyordur. Var mıdır böyle örnekle anlatabileceğiniz filmler?

Mesut Uçakan: Çok. *Kavanozdaki Adam*'ı üç kişi ayrı ayrı yazdı. Tamam, sonuncusunu çekiyoruz derken ben oturdum ondan hareketle yeni bir senaryo çalışması yaptım. Yarısından sonra bambaşka yerlere savruldu. Suveydâ senaryosu, bu tür yön değiştirmeleri çok yaşadı... Çekim senaryosunda 1932'lerin jandarmasına sert bakış vardı. Olması gerekiyordu, gerçekte öyleydi çünkü. Ama silahlı kuvvetlerin bugünkü millet yanlı fotoğrafına bakınca son anda bu sertliği TRT'nin de isteği ile önemli ölçüde değiştirdik.

Fatma Berber: Güçlü hikâye mi, hikâyeden öte soyut bir durum ya da duygu mu, güçlü tarz mı ön planda olmalı, siz hangisine tutunuyorsunuz?

Mesut Uçakan: Filmin ruhunu yakaladıysanız, o dışa vuruş şeklini zaten kendisi belirler. Güçlü hikâye ve güçlü tarz, başarının olmazsa olmazlarındandır. Bir filmde, öykü, oyun, kamera, ışık; kurgu, müzik bir tuşa basılmış gibi bestenin ritmini bozarak kendini öne çıkarırsa ruh kalmaz ortada.

Fatma Berber: Sinema dev bir endüstri olduğu gibi aynı zamanda da yaratıcı bir eylem bir sanat. Bu ikilikte sinemayı nerede konumlandırmak gerekir?

Mesut Uçakan: Nerede durup baktığınıza göre bu konumlandırma değişir. Siyasî ve toplumsal açıdan bakıyorsanız tehlikeli bir öneme sahiptir; sanatsal açıdan bakıyorsanız akıl almaz bir derinliği ve dışavuruma.



Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Mesut Uçakan: Maalesef, biraz agresif. Hatalara ve yanlışlara tahammül edemiyorum. Aslında set ortamında terslikler karşısında gerilmeyen yönetmen çok azdır. Ama yine de bu agresif hallerin savunulur bir tarafı yok. Hatalar ve yanlışlar olmazsa imtihan olmaz, imtihan sırrını kaldırıncı da hayatın anlamı kalmaz. Fakat çekimde bu yanlışlıklar ve eksiklikler kafamdaki güzelliği yakalamama engel oluyorsa gözüm maalesef bir şey görmüyor. Ancak bir kalp kırdığımda özür dilemesini ve gönül almasını da bildiğimi bana yakın olanlar bilirler.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anı paylaşmak ister misiniz?

Mesut Uçakan: 1978'de çektiğim ilk filmim *Lanet*'de dublörlük yapmak zorunda kalışım başlı başına şenlikli bir hatıra. Filmin finalinde Müjde Ar'ın, sosyal bir protesto olarak üzerine benzin döküp kendini yakması gerekiyordu. İtalya'dan getirilecek mavi alev isminde bir maddeyi alamadık. Alsak oyuncuya zarar vermeden bir yanma sahnesi söz konusu olabilecekti. Pahalıydı tabii. Bizim bütçemiz ise Allahlık denecek durumdaydı. Uzun iki sopa bulduk. İki ucuna da bez bağladık. Sopaları Müjde Ar'ın önünde ve arkasında ikişer metre uzağında tuttuk. İki ucundaki üzerine benzin döktüğümüz bezleri ateşe verdik. Müjde hanım alevler kendi üzerinde yanıyormuş gibi oyun verdi. Sopalarla arasındaki mesafe algılanmasın diye tele objektif ile yakın plan çekimler yaptık. Pek inandırmadı tabii. Rahmetli Çakmaklı, filmin kaba kurgusunu seyrettiğinde birkaç plan daha çekip eklersen inandırır dedi. Bir genç kızın kibrit çöpünü ateşleyen el detayı, yanan çöpü yere atması, yerdeki benzinin alev alması. Bir paçalardan, bir omuzdan, bir göğüsten yakın tutuşma görüntüleri, tamam. Sinema Kulübü'nden bir kız arkadaşımız dublörlüğü kabul etti. Ama çekim yaparken korktu, bıraktı

çekimi. Onun üzerine dayanamadım, sinirlendim de onun mantosunu alıp, ben giydim. Göğsüme de iki portakal oturttum. Ve sözünü ettiğim planları çektik. Biraz saç tellerim gitti ucundan ama değdi.

Fatma Berber: Filmi çektikten ve set bittikten sonra onun evreninden kısmen de olsa çıkıyorsunuz. Sonrasında yaşama yeniden dâhil olma kısmı sizi nasıl etkiliyor?

Mesut Uçakan: Sete giren yönetmen aynı zamanda transa da girer. Sahneye çıkmak gibi. Çünkü onca ekibin en ufak hareketi sizin dudağınızdan dökülecek komutlarla şekillenir. Bütçe ya da mekândan ve oyuncuların gelen zorunluluklarla hızlı bir tempo başlar. O kargaşada aklınızda tutmanız gereken bakış, hareket, oyun, kurgu, ışık, çerçeve vb binbir bağlantıya dikkat ederek, istediğimiz güzelliği yakalamamız lazım. Hem de on üzerinden on yakalamak gerekiyor. Ama her terslik, her acemilik, her yanlışlık bu puanları düşürür. Sürekli de terslik ve aksilik çıkar. Bu da sizi kahreder. Ama eğer istediğinizi elde ettiyseniz bunun zevki doyumsuzdur. Film bitince de normal hayata adapte olmak kolay olmaz.

Fatma Berber: Kendinizi en ıssız ve hüznü hissettiğiniz an nasıldı?

Mesut Uçakan: Böyle anlarda gözyaşı dökmeyince rahatlayamıyorsunuz.

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an nasıldı?

Mesut Uçakan: Böyle anlarda, oyun oynayan ve kazanan bir çocuk coşkusu içinde gördüm kendimi hep. Hâlâ çocuk tavrımlarım var. Herkeste olduğu gibi.

Fatma Berber: Filmini yapmak istediğiniz bir fikir ya da konu zihninizde şekillenirken daha somut anlamda pek çok şey oluşmamışken zihinsel üretim kısmında özellikle yaptığınız bir eylem var mıdır? Mesela uzun uzun yürürsünüz, bir

şarkıya takılırsınız, zihninizde durmadan o çalar ya da seyahate çıkarsınız gibi.

Mesut Uçakan: Öyle bir doğum sancısına girdiğiniz zaman yemek yerken bile doğacak çocuk aklınızdadır. Tıkanmış yerlerde yürümek iyi gelir ya da bir müzik dinlemek ya da bir şeyler okumak. Bazen biriyle tıkanan yeri konuşmak da iyi gelebiliyor.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ve mekân diye sor-sam?

Mesut Uçakan: Şüphesiz İstanbul ve şüphesiz her yeri.

Fatma Berber: Hayattan ya da tüm bu olan bitenden kaçmak ya da sığınmak için size yuva olan bir eser var mıdır? Kitap da olabilir, bir şarkı da?

Mesut Uçakan: Başta Kur'an'ı Kerim var. En çok sığındığım o. Sonra insanın ve evrenin sırrına dönük kitaplar ve ilahiler, türküler: Göçtü kervan kaldık dağlar başında./ Ağlatırsa Mevlam yine güldürür / Derman arardım derdime. Neler neler. Ve şarkılar: Ben Seni Unutmak için sevmedim ve daha niceleri. Benim dünyam bu.



Mesut Uçakan, *İskipli Atf Hoca/Kelebekler Sonsuza Uçar*, 1993
(Film Setinden)

Fatma Berber: Bir filmin ortaya çıkışından ilk kıvılcımdan sonrasına kadar geçen süre her filmde mutlaka farklıdır. Bir iki filminizden örnek verebilir misiniz? İlk fikir ne zaman çıkmıştı ve ne zaman hayata geçirebildiniz?

Mesut Uçakan: 1990'da *Yalnız Değilsiniz*'i çektikten sonra o dönemler çok sözü edilen İskilipli Atıf Hoca'nın hayatını ve mücadelesini çekmek istiyordum. Bu ilk defa sinemada yakın tarihimize, hâlâ yürürlükte olan şapka kanununa ve devrimlere dönük bir eleştiri demekti. Ama sosyal ve siyasi ortamın gerginliğinden dolayı ilk önceleri çekmeye cesaret edemedim. Müslümanlara dönük baskın bir tavır vardı. Ancak 1993 yılında ortam biraz rahatlayınca çekebildim. Yine de tehlike vardı ama sosyal ortam biraz yumuşamıştı. Üslubumuzu da ajite edecek şekilde değil de gerçekçi bir yaklaşımla ve estetik kaygıları öne çıkararak verince, korktuğumuz olmadı.

Fatma Berber: Hikâye yazımından filmin çekimine kadar somut bir biçimde adım adım çalışma yönteminizi paylaşabilir misiniz? (Mesela mekâna önceden mi gidiyorsunuz, notlar mı alıyorsunuz o ilk aşamada hikâyeyi oluşturma aşamasında adım adım çalışmanızdan bahseder misiniz?)

Mesut Uçakan: Önce fikir oluşuyor kafanızda. Mesela, rahmetli Şenol Demiröz bir gün birlikte yürürken diyor ki ben olsam Atıf Hoca'nın filmini yapardım! Salt bu sıradan deyiş, içinizde öteden beri beslenen bir düşünceyi spot lambanın düğmesine basılmış gibi ışık patlamasına dönüştürüyor. O dönem Allah'tan bunu yapacak bir sermaye adamı ile de oluşmuş bir zeminimiz vardı. Başladık harıl harıl çalışmaya. Müthiş bir hukuk katliamı idi Atıf Hoca davası. İstiklal Mahkemeleri'nin haksız yere idam ettiği bir müderris. Ve onun şahsında kanlı devrimin beraberinde getirdiği beş bini aşkın masumun idamına uzanan bir cinnet... Atıf Hoca'nın öyküsünü ve dramını bugün pek çok Müslüman genci bilir ama biz

bu bilgilerle yetinmedik tabii. Hakkında yazılan bütün kitapları okuduk. Bir taraftan da drama için nasıl bir çatı kuraçığımızı düşündük. Sonra içinizde bir şeyler şekilleniyor ve oturup yazıyorsunuz. Bununla bitmiyor tabii. Yazdığınız senaryoyu eleştirilene veriyorsunuz. Bilhassa yakın tarih üzerine uzmanlaşmış isimlere okuttum senaryoyu. Onların isimlerini filmin baş jeneriğine de koydum. Sonra da çekim hazırlıkları başlıyor. Atıf Hoca'yı oynayacak kim olacaktı? En önemli soru buydu. Ama zorlanmadım. Çünkü zaten *Reis Bey* filminde mükemmel bir birliktelik kurduğumuz efsane oyuncu Haluk Kurdoğlu vardı kafamda. Mekân olarak da mahkeme salonu, savcı odası, Atıf Hoca ev gibi dönem mekânlarımızda da vardı, pek zorlanmadık. Bizi tek zorlayan o döneme ait dağ taş gezecek otomobilleri bulmaktı. Vakıanın geçtiği 1924 modellerinin biraz üzerinde modeller bulduk, kullandık. Pek itiraz eden olmadı. Bir de şu ayrıntıyı vurgulamalıyım. Çekmeden önce Atıf Hoca'nın kabrine gittik, bir nevi izin istedik; hayırlı ve başarılı bir iş çıkarabilmemiz için onun huzurunda Azze ve Celle'ye dua ettik. Nihayet motor demek nasip oldu. Arkası da hamdolsun çok hayırlı geldi.

“Gençlik gerçekten böylesine çarpık bir ortamda hayatına nasıl yön vereceğini kestiremiyor. Benim edindiğim tecrübelerle bu konuda söyleyebileceklerim şunlar: Kendi duygu ve düşüncelerini, karakter yapılarını doğru okumaya çalışsınlar. Tophum onları iki tavra zorluyor. Populist ya da idealist olmak... İki yönde pişmeleri gerekiyor: fikir ve estetik... Bunun için de iki tür açılımı gerçekleştirmek durumundalar: Teorik bilgi donanımı ve pratik iş tecrübesi. Bu da çok okumaları, önce kısa filmlerle bağımsız denemeler yapmaları, sonra sinema sektöründe profesyonel fırsatlar yakalamaya çalışmaları lazım. Eğer idealist tarafları yoğunsa profesyonel hayata geçerken zorlanabilirler. Hele bizim gibi her duygu ve düşüncede inancı ön plana alıyorsa biraz daha zor olabilir yürümeleri. Çünkü sektör,

inançlarına ters yanlarıyla onları zorlayacaktır. Bunun izahı uzun. Direnirlerse kazanırlar. Bunun çok örnekleri var. Dik duran da kazanır. Popülist olan da. İkisinin neyi kazanıp neyi kaybettiğini bugünkü gençlerin çok iyi okuyabilecekleri durumda olduklarını sanıyorum.”

Mesut Uçakan

*“Beklerim!
Boşuna beklersin!
Zaten boşuna bekliyorum.”*

*“Eğer toprağa, tohuma, hatta kire, lekeye merhamet
olmasaydı; su olur muydu?”*

Mesut Uçakan, *Reis Bey*, 1988

*“Bir yürüyüş benzeşmesidir yoldaşlık dediğin. İnsanın
birbirinin halinden bilmesidir.”*

Nazif Tunç, *Karınca*, 2019

6



Nazif Tunç ile Sylesi

1964 yılında Tekirdağ'da dünyaya gelen Nazif Tunç, Mal-kara İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesini bitirdi. 1991 yılından bu yana film ve dizi yönetmenliği yapmaktadır. Mar-mara Üniversitesi İletişim Fakültesi, *Sinema- Televizyon Bölümü*'nde 'Film Yapım-Yönetim' dersleri verdi. Ulusal Film Festivallerinde Danışma Kurulu ve jüri üyeliği yaptı. Kültür Bakanlığı Sinema Destekleme Kurullarında görev aldı. Film Yapımcıları Meslek Birliği'nde (*Fiyab*) Yönetim Kurulu üyesi ve başkan yardımcısıdır. Uluslararası Sinema Derneği başka-nıdır. 2006 yılında Halk Film'i kurdu.

Bazı Filmleri:

Kurdoğlu (1992), Kimsesizler (1994), Güvercin (1999), Oyun (2001), Zor Hedef (2001) Yaralı – Birindar (2002), İncir Ağacı (2004), Hacı (2004), Aşkımızda Ölüm Var (2004), Mihrali (2004)
Asla Unutma (2005), Öteki Oğul (2005), Yemin (2005)
Susuzluk (2006), Ana Sütü (2006), Veysel Karani (2007), En Güzel Rüya (2007)
Sonsuz Merhamet (2008), Rabia (2008),
Bilal-i Habeşi (2008), Rüya Peşinde (2011), Esmâ (2011), Ebuzer El Gfari- Yalnız Kahraman (2011), Hicret (2012), Peygamberin Kılıçları (2012), Hz.Ömer'in Doğuşu (2012), Alın Teri (2012), İnce Yürek (2012), Helal Süt (2013), Ney-lerse Güzel Eyler (2013), Cimri ile Cömert (2013), Zengin ve Yoksul (2014), Kardeşlik Adası (2015), Âmentü (2015), 30 Kuş (2016), Karınca (2019)

Marifet ve Hakikat Yolculuğu Olarak Sinema: Nazif Tunç

*“gelmeyen aşığın yolunu gözler
yalan yeminlerin tamığı çiçekler”*

*Kapıda terk edilmiş şarkı
soluk bir güz aşkı
açıyor pencerenin son kanadını
kesinleşmiş sevdıyla ayaktayız şimdi
yıkımlara uğrarken buluştuğumuz yerler
bekleyecektik
son tren yanaşırken perona
kadınlar
adamlar
o insanlar*

*ve sen
beni bekleyen
ilk karalamasında resmin
suretini
Allahını inkâr eden*

*nereye gidersen git
cebimde aynı bilet
son saatine girerken ömrün
kalbimde taşralı bir illet
seni sevmek...*

Nazif Tunç, *Varlık Dergisi*, 24 Temmuz 1986

Nazif Tunç, maneviyatı ve medeniyet tasavvurunu önemseyen çok yönlü bir sinema ustası. Tarihe, edebiyata olan ilgisi, birikimi, entelektüelliğinin yanı sıra pek çok filmin hayata geçmesinde ve yönetmen yetişmesine omuz vermiş, onların heyecanlarını bizimle paylaşan sinemanın ağabeyi olarak da bilinen aynı zamanda çok iyi de bir söz ustası.

Nazif Tunç, kendi deyimiyle gazetecilik yaptığı yıllarda

film setlerini gazeteci kimliğinden çok sinema heveslisi olarak gözlemlemiş, Yücel Çakmaklı, Tarık Buğra'nın ayak izlerini takip etmiş bir yönetmen. Yine kendi deyimiyle sığınağı olan halk kütüphanelerinde hudâyinâbit gibi yani dağ başlarında ıssız yerlerde meyve veren ağaçlar gibi yetişmiştir.

Nazif Tunç ile medeniyet tasavvuru, filmleri, yönetmenliği, milli sinema, Halk Film üzerine konuştuk.

Nazif Tunç ile Yönetmenlik Üzerine



Nazif Tunç

“Bizim kökümüz göçmen, benim Bayram dedem, dokuz yaşındayken 1924 senesinde bu dünyanın en büyük zorunlu göçü, yasal siyasi göçü olan 1924 siyasi mübadelesiyle Makedonya’dan Türkiye’ye gelmiş, göç etmişlerdir. Dedemler önce Tuzla’ya sonradan da Tekirdağ Malkara’ya yerleştirilmiş, buraya iskân ettirilmiş bir kuşağın evladıyım. Belki Mustafa Kemal’in karga kovaladığı hikâyelerinden hatıralara geçecek bir yer olan Makedonya’nın Langaza Termemiş köyünden bir aile... 1924’te ailem orada taşı tarağını, evini, barkını bırakmış, yuvalarını terk etmişlerdir. Kucağında hasta bir iki çocukla bu taraflara geçmek zorunda kalınan, bir sefalet ve sıkıntılar içerisine düşen bir ailem var. Benim soyumda, dedem olsun, babam olsun, yoklukla, hasretle ayrılıkla var olmak kavgasıyla uğraşmaktan hiçbir zaman sanatla kültürle uğraşamadılar, ben ne dedemden ne

de babamdan bir türkü duymadım, ne dedem ne de babamın türkü söyleyecek bir mecalleri de kalmamıştır. Böyle bir ailede yetiştim. Aralık 1963 Malkara Bayramtepe Köyü doğumluyum. Çocukluğum kuzu, koyun peşinde koşmakla geçti. Babam çok genç yaşta evlenmiş, düşün ki babam askere giderken, askere gittiğini hatırlıyorum. Babam askere giderken onu yolcu ettiğimi hatırlıyorum, babam askerden dönerken ona hazırlık yaptığımızı, onu karşıladığımızı hatırlıyorum. Bu harman yerlerinde eski dokurcunların olduğu, düvencilerin olduğu, orak zamanlarında gündöndü tarlalarının içinden geçen bir çocukluğum var. O yüzden zengin sayılabilecek bir çocukluğum, bir dağarcığım söz konusudur. O dönemde geçim sıkıntısı söz konusuydu, iskân sonucu yerleştirilen kişi başı aileye 10 dönümlük bir yer vermişlerdir. Zamanla ailenin nüfusu çoğalınca arazi daralmasına bağlı yetmemeye başladı. Dedemin beş erkek üç kız evladı vardı, ölenleri saymıyorum. Bunların her birine düşecek olan toprak, ne onları doyurmaya yeterdi, ne de geçindirmeye yeterdi, ne de gelecekle ilgili bir şey düşünmeye yeterdi. Ben doğduktan sonra babam hayat için, mücadele için Uzunköprü'ye geliyor. Düz bir fabrika işçisi olmak için, yağ fabrikalarında, çeltik fabrikalarında babamın fabrika işçisi olarak çalıştığını, tutunmaya çalıştığını net hatırlıyorum. Hafta sonları da inşaatlara falan giderdi. Ailesinin ocağını tutturabilsin diye çalıştığını hatırlıyorum. Benim okula gitmem de o zamanlara rastlıyor. 6-7 yaşlarındaydım, Uzunköprü Atatürk İlkokulu diye bir yere vermişlerdi. Kavak mahalle diye bir mahallede oturuyorduk. Orada okula başladım. Nurgül adında kız kardeşim var, o da köyde doğmuş. 1972 senesinde Naim diye bir kardeşim doğmuş. Bizler yokluk zamanı çocukları olarak doğduk, sonraki kardeşlerim biraz daha varlık zamanı çocuklarıdır. Yaz günlerinde bir tokyo (bir tür terlik) alırlardı. Ben yaz günlerinde terzi çıraklığı yapardım. Haylazlık etmeyelim,

sokaklarda dolaşmayalım, okuyamasak bir altın bilezik sahibi olalım diye. Bütün terzi çıraklarında yapıldığı gibi ben terzi çırağıyken elimin orta parmağı bağlanırdı. Böylece hızlı dikiş dikme konusunda bir hünere sahibi oldum. Atatürk İlkokulunda, Allah rahmet eylesin Raşit Kurt diye bir öğretmenimiz vardı. Vasat, sıradan bir öğretmendi bana kazandırdığı bir şey yoktu. Yalnız kader ağlarını örüyordu, ben okuldayken halk kütüphanesini keşfettim. Bu zamana kadar evimizde Kuran'ı Kerim'den başka bir kitabımız yoktu. Bu mübadele göçmenleri sadece ekmek kavgasından, var olmanın kavgasından hiçbir şeyle ilgilenecek bir köke sahip olabilecek bir zamanları, fırsatları olmamıştır. Sürekli yoklukla, acıyla geçen günlerin ıstırapıyla, telafisiyle uğraşmışlar. Langaza'da binlerce başlı sürüleri olan, dağ yerlerinde hayvancılıkla, koyunculukla, keçicilikle geçinmişler, ordayken çok zengin olduklarını anlatırlardı. Büyük dedemizin küp dolu altınları varmış; ama buraya geldiklerinde bir çöp bile varlıkları olmayan bu zengin insanlar, fakir insanlara dönüştüler. Oradaki, konfor, zenginlik, kültür, eğitim gibi varlık bütünüyle, sadece mal servet değil, maneviyatla ilgili o kök, o zenginlikleri de orda kaldı. Burada bir çöpü bile olmayan bu insanların öğünlerini kazanmak için geçiren, aç kalmak korkusuyla geçiren, çünkü mübadele zamanında çok açlık çekmişler, çok acı çekmişler, yokluk korkusuyla bir kurşun üstüne dokuz düğüm atan bir kuşaktır. Bunların ne kitabı vardı, ne şiiri vardı, ne türküsü vardı, ne masalı vardı. Çünkü dedem dokuz yaşında geldiği için bir masalı olmamıştı. Masallar, ocak başlarına, zengin konaklara falan filanlara yakışan bir kültürlmüş gibi oralarda kalmış, o hazineler oralarda kalmıştır.”

Nazif Tunç

“Sanatçılar, yaşadıkları çağın vicdanıdır. Perdede insanlığın iniltilerine, feryatlarına duyarsız kalamazlar.”

“Desti içindekini sızdırır elbet, illa yeşil sinema, Milli sinema yahut da beyaz sinema yapalım diye turnusol kâğıdı gibi bir ayrımcılığın içine girerek senaryo yazmaya başlayan bir yönetmen olduğunu görmedim, olduğunu da düşünmüyorum.”

“Çakmaklı, Anadolu sinemasının kurucusuydu.”

“Benim edebiyata borcum büyük. Ne topladıysam, ne hasadım olduysa edebiyatı sevmemim semeresidir.”

Fatma Berber: Bir dönemin, bir fikrin şekillenmesine öncülük etmiş, sinemada maneviyatı ve bu ülkenin medeniyetini dert edinmiş ve bu anlamda filmler çekmiş bir fikir adamı ve yönetmensiniz. Kırk yılı aşkın sinema hayatınızda ince işlediğiniz, üzerine tuğlalar ördüğünüz inşa ettiğiniz çok büyük katkı sağladığınız milli sinema size göre nedir?

Nazif Tunç: Milli sinema “Halk içinde Hâk ile birlikte olmak”tır. Türk milletinin tarihsel gelişimine, ulusal kültürüne, inanç geleneğine, irfanına ve medeniyet tasavvuruna dayanan konularda sinema yapmaktır. Sinema sanatıyla Hakkı, hakikati ve ‘en güzeli’ aramaktır. Sinemada filmlerle iyilik hikâyeleri ve güzel hikâye anlatmaktır. Yalın, sade, yormayan, merhamet, en önemlisi vicdanla helalleşme hikâyeleri anlatmaktır. Bütün Doğu hikâye geleneğinde hak ve hakikate doğru katıksız bir yöneliş var. Biz bu iyilik hikâyelerinden beslenmişiz. Fani dünyayı güzelleştiren iyiliktir. Güzellik kapısının anahtarı her yerde, her dönemde iyilik olmuştur. İnsanın karşılıksız, mecbur olmadan, fedakârlığı, iyiliği tutuyor dünyayı ayakta. İnsan ruhundaki derinliğin iyilikle, merhametle ölçülebileceğine inananlardayım. Bir toplum zenginlikle, konforla mutlu olmaz. İnsanlığı mutlu eden ve yücelten birbirimizin feryadına, iniltisine iyilik ve merhametle koşmaktır. Sinema da bunu hem gözle hem kulakla hem gönüllere dokunuşuyla yapan bir

sanat. Anadolu merhamet medeniyetinin kökü, merhamet toplumunun tescilli coğrafyası... Vermeyi, dağıtmayı, yararlı olmayı, fedakârlığı, iyiliği, merhameti amentü edinmiş. Yoklukta bile gülümsemeyi emreden Müslümanların bin yılda oluşturdukları gözyaşı medeniyetinden çok hikâye verecektir sinemaya... Sanat iyiliğe, güzelliğe ulaştıkça yükselir. Sanat da yücelir. Sanatçı da yücelir. Sanatçılar, yaşadıkları çağın vicdanıdır. Perdede insanlığın iniltilerine, feryatlarına duyarsız kalamazlar. Fıtrat iyiliği emrediyor. İnsan fıtratı sürekli iyiliğe muhtaç. Hem iyilik yaparken hem iyilikle karşılaşırken tamamlanır. Erdeme, kemâlâta bir adım daha yaklaşır. Yeşilçam yönetmenlerinin halk ile kurduğu çok güzel bir bağ vardı. Yeşilçam yönetmenleri, Anadolu coğrafyasında binlerce yılda yoğurulmuş bir cevher olarak 'iyilik' duygusunu eşsiz filmlerle sundular. Biz bu filmlerde insanın insana borcunun sadece iyilik olduğunu gördük. Bu filmlerde kötü kaybetti, iyiler kazandı. Bu filmler hep iyilikle ve mutlu sonla ile bitti... Bir film hiçbir şey yapmasa gözyaşı döktürse, ağlatsa bile kıymetlidir. Gözyaşı iyiliğin, iyilik kapısının anahtarıdır. Bütün kâinat kavga, hırlaşma, çatışma ile değil; iyilikle mihverinde dönüp duruyor. Bu ahengin sanatçı tarafından da görülüp tanıklığının perdeye aktarılması körlüktür. Sinemada yapmak için süt emdiğim kaynaklar, senaryo için dolambaçlı mecram kadim irfan oldu hep. Marifet ve hakikat yolculuğumdur sinema. Kur'an-ı Kerim ayetleri, Peygamber kıssaları, hadisler çoğunlukla filmlerime ilham kaynağıdır. Vahiy kültürüne yaslanmayı seven bir yönetmenim. Doğu edebiyatının hikâye kuramına, insan temsillerine, ıstılah, kavram, deyim ve mecazlarına kafa yordum. Filmlerimde Anadolu'nun merhametli, şefkatli, mütedeyyin, Müslüman karakter temsili arayışı içindeydim. Yönetmen eğer inançlı biriye, Müslüman biriye ona göre bir sinema yapacaktır. Yönetmen farklı bir ideolojiden beslenen biriye ona göre film yapacaktır. Yani desti içindekini sızdırır

elbet, illa yeşil sinema, Milli sinema yahut da beyaz sinema yapalım diye turnusol kâğıdı gibi bir ayrımcılığın içine girerek senaryo yazmaya başlayan bir yönetmen olduğunu görmedim, olduğunu da düşünmüyorum. Yani sadece ve sadece kendi darağacında, kendi görüşünde ve kendi ufkunda ve eteğinde ne varsa, onları ortaya dökmek konusunda çabalayan, çile çeken, savaş veren bir adamdan bahsedebiliriz. Yönetmenin durduğu yere göre şekillenen, biçimlenen bir sinema var.

Fatma Berber: Milli sinema akımının öncüsü sayılan Yücel Çakmaklı'nın sinemanızın şekillenmesinde nasıl bir etkisi oldu?

Nazif Tunç: Odağında Anadolu inanç geleneğinin, irfanı duyuş ve yaşayışının, kadim Anadolu macerasının perdede var olabilmesi yolunda sağına soluna bakmadan, kınayanın kınamasına aldırmadan, ilk adımları atmış Müslüman bir sinemacıdır... Özellikle sinemanın yerli ve gelenekli kaynaklarının, fikirleri ve zihinleri bulandıranlara karşı korunması kavgasında, Anadolu insanının kültürünü ve kimliğini filmlelerinde var etme çabası çok kıymetlidir. Uzun sürmüş yoksunluğun, dışlamanın, kuraklığın ardından yapabildikleri yeter ona. Çakmaklı, Anadolu sinemasının kurucusuydu. Öncü bir isimden bahsediyoruz. Sinemadaki yerli ve milli duyuştan, sağına, soluna bakmadan Anadolu insanının imanını ve maneviyatını filmlerinde yaşatmayı amaç edinmiş bir 'sinemanın sarıklı mücahidinden' bahsediyoruz. Yücel Çakmaklı filmleriyle tanışmam bir Trakya kasabında oldu. Uzunköprü Belediye sinemasında ki Halk Sinemasıydı adı oranın. *Garip Kuş* filmini seyrettim. İlk seyrettiğim film Yücel ustanın. Birleşen Yollar'ı daha sonra seyrettim. *Garip Kuş* filmi ile kaldı bende. Yer etmiş yönetmendi. Filmlerinde var etmeye çalıştığı diğer filmlerde olmayan şey, manevi yönelişleri kendime yakın buluyordum ve Yücel Çakmaklı'nın filmlerini hep takip ediyordum. *Birleşen Yollar, Memleketim, Ben Doğarken*

Ölmüşüm, Kızım Ayşe, Oğlum Osman, filmlerini bir şekilde seyretilmişim. Halk Sineması'na ne gelirse, onu seyrederdik. Telli Çeşme Meydanı'ndaki sinema panolarına asılacak yeni filmleri dört gözle beklerdik. Hatta afiş panoya raptiyelenirken oradaydık. Bizim başka bir yerden film seyretme imkânımız hiç olmazdı. *Bir Adam Yaratmak, Dördüncü Murat, Küçük Ağa* TRT ekranlarında seyredildi tabii. Seyredildi demek yetmez. Sinemayı su gibi içiyorduk neredeyse. Haftada bir de olsa TRT ekranında oynayacak filmi günler öncesinden öğrenir, soluksuz beklerdik. Yönetmenleri çok bilmesem de yerli yabancı siyah beyaz büyük aıklıkla yenilir yutulurdu. Yani ben, sinemanın ustalarını, büyük yönetmenleri ancak TRT'nin o zaman siyah beyaz ve nadir olarak yayınladığı filmlerde görüyordum. Bergman'ı, Tarkovski'yi, Angelopoulos'u, Kurosawa'yı yönetmenlikleriyle, sanatlarıyla takip etmem İstanbul'a geldikten sonra sinemateklerde, Atatürk Kültür Merkezi'nde kavuştuğumuz armağandı. Daha önce bizim ne torrent siteleri, ne internetimiz ne de bir sürü filmi rahatlıkla bulabileceğimiz çevrim içi mecramız vardı. Kasaba sinemasına gelen filmlerle avunuyorduk ve 3-4 ayda bir sinemanın klasiklerini, onu da yarısını keserek, çok geç saatlere kadar bırakarak, belki gençlerin beklerken uyumalarını sağlayacak bir saatte veriyorlardı. Yücel ağabey benim gönlümde zaten maya tutmuş bir yönetmendi ve 1980'li yıllarda İstanbul'a gelir gelmez, onun etrafına nasıl yaklaşabilir ve kendisiyle nasıl ilişki kurabiliriz diye düşündüm. Yücel ağabey dost canlısı bir insandı. Kendisi de Anadolu çocuğu olduğu için sinemada çok güç ilerlemiş, çok zor bir yerlere gelmiş. Bundan ibret alan bir insan gibi kendisine yaklaşmaya çalışan Anadolu'nun o kara çocuklarına yardımcı olmayı çok isterdi. Yücel Çakmaklı kamerasını Anadolu'ya götürdü. Çakmaklı Anadolu'ya daha önceden de gitmişti. Anadolu'ya kamera Yücel abiyle gitti demek istediğim. Ama Anadolu'nun camisinde namaz kılan, mütedeyyin Anadolu insanlarını yansıtmak derdindeydi. *Bir*

Türke Gönül Verdim ile Halit Refiğ Anadolu'ya gitmeyi denemişti. Fakat ulusal sinemanın Müslümanlık dozu eksikti. Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ'de Anadolu insanının hikâyelerini çektiler. Orada inanç geleneği ve İslamiyet'le ilgili durumlar perdeli idi. Ama Yücel Abi bin yıldır Anadolu'da yaşanan bir dini göstermek konusunda istekliydi. Bunu da başardı. Şimdi *Oğlum Osman*, *Kızım Ayşe*, *Zehra*, *Diriliş* filmlerinde Yücel Çakmaklı yalnız değildi. Zamanın en güçlü kalem ve fikir adamlarını yanına almayı seven bir adamdır. Yücel abinin, Tarık Buğra'yla *Küçük Ağa ile Osmancık gibi Necip Fazıl'la Bir Adam Yaratmak*, *Zehra*, *Çile* gibi filmlerle eserlerinden yararlanmış, Necip Fazıl ile sinopsis ve hikâye çalışmaları yapmıştır. Raif Cilesun'un romanlarından *Kızım Ayşe*, *Oğlum Osman* gibi filmler çekmiştir. Şule Yüksel'den Birleşen Yollar filmini çekmiştir. Yücel Abi hem yazarların kendisinden hem de eserlerinden faydalanıyordu, destek alıyordu. Hem yazarlardan yararlanıyordu hem de halkın açlığını çektiği konuları çekiyordu. Bunu sadece sinemada değil, Tv filmlerinden de yararlanıyordu. 4. *Murat*, *Denizin Kanı*, *Küçük Ağa*, *Aliş ile Zeynep*, *Osmancık* gibi büyük eserlerin uyarlamalarını yapmıştır. Osmanlı medeniyetinin izlerini, olaylarını, anıtsal karakterlerini var etmekle uğraşır. 4. Murat Turan Oflazoğlu'nun büyük eseridir. Yücel Çakmaklı'nın eserlerinin arkasında güçlü kalemler ve güçlü eserler vardı. Bu yazarların buluştukları yer hep Türk Tarihi, coğrafyası, dininden ve Müslümanlıkla beslenen kalemlerdir. Türk izleyicisi de bu büyük eserlerden istifade ediyordu. *Kızım Ayşe*, *Oğlum Osman*, *Kurtoğlu* ve daha başka filmlerden besleniyordu Türk halkı. Kurtoğlu TGRT'nin ilk yapıımıdır ve TGRT'nin cesaretlenmesini sağlayan filmidir. Yücel Çakmaklı'nın *Mümin İle Kâfir* diye ilmihal kitabı, kitabını film yapmakla ilgili bir becerisidir. Bütün bu yazılanların ve çizilenlerin dışında, Yücel Çakmaklı kendi zamanında, kendi nesli içerisinde, bırak karşı tarafta duranları, devrimcinin, solcunun dışında, kendi

muhafazakâr yönetmen ve sinemacı arkadaşları tarafından yetiştirdiği ve genç arkadaşları tarafından da dudak bükülerek seyredilip, yaptıklarını küçümsemeye çalıştığını hatırlıyorum. TGRT'nin ilk filmine yönetmenlik yaptı. Hilal TV'nin kurulmasında mücadele etmesini bilirim. O olmasaydı Hilal TV kurulmazdı. Yücel Çakmaklı yazmaktan ziyade keşfeden bir yönetmendi. Örneğin *Minyeli Abdullah* filminin yapılmasından güçlü bir senaryonun olması etkilidir. Her senaryoya itibar etmezdi. Toplumunun yarasını sızısını perde de gösterecek susamışlığını dindirecek hikâyeleri, romanları bulur onları çekerdi. Tarık Buğra, Hekimoğlu İsmail, Şule Yükselçiler, Peyami Safa gibi ustaların eserlerinin sinemaya aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Kültürel ve maneviyatla ilgili nelerin seyirciyle buluşacağını bilen bir adamdır.

Fatma Berber: Aslında edebiyat alanından sinemaya geçtiniz, farklı bir disiplinin sınırlarını zorlayarak sinemaya geçiş yapmış oldunuz, yine Tarık Buğra'nın bu anlamda size nasıl bir etkisi oldu?

Nazif Tunç: Edebiyatla ilgili bir merakım da vardı. Dünya ve Türk klasikleri, okuyabileceğim ne varsa, doyumsuz açlık içerisinde bunları okuyordum. Dostoyevski, Tolstoy, Dickens, Balzac benim dolambaçlı mecralarımdı. Yani bir kitap da değil. Dostoyevski'nin ne kadar kitabı varsa, İnsancıklar, Ezilenler, Budala, Kumarbaz, 'Karamazov Kardeşler', 'Suç ve Ceza', 'Stepançikovo Köyü', 'Ölümler Evinden Anılar'... 'Ecinniler' hele. Her romanında Dostoyevski'ye bir kez daha hayran oluyordum. Şaheserlerinden biri de *Ecinniler*'dir. Çağının en şaşırtıcı, öncü bir romanlarındandır. Zamanın Rus aydınları arasında moda olan inkârcı ve anarşist fikirlerin bunalımlı günlerini inanılmaz derinlikte vermekte, insan ruhunun en derinlerine inmeyi başarmıştır. Benim ruhumu, yolumu besleyen romanlarından Dostoyevski'nin. Okuma açlığıma çok şey borçluyum. Öyle bir açlık ki süngerin suyu emdiği gibi,

biz o kitapları emiyorduk. Balzac'ı okuyorsun, *Goriot Baba'sı*, *Sönmüş Hayaller*, *Eugénie Grandet*, *Kıbar Fahişeler*, *Cesar Birotteau*, *'Eugenie Grandet'i*, bir cilt değil 55 ciltlik İnsanlık Komedyası'nı okumaya azmediyorsun. Böyle bir okuma açlığı vardı. Bunlar da hâliyle bizi doldurdu kendiliğinden. 1985 yılı Mesut Uçakan TRT için *Kavanozdaki Adam* dizisini çekiyor. Ben de gazetedeyim. Fotoğraf makinasını kapar kapmaz soluğu sette almışım. Haber için seti takip edeceğim. Mesut Uçakan, onlarca kez bile ücret asistanlık önerimi geri çevirmiş olmasına karşın sesini çıkarmıyor. Neredeyse her gün setteyim. Resim çekiyorum. Aynı şekilde de baştan sona Salih Diriklik'in TRT adına çektiği Peyami Safa romanından uyarlama 9. *Hariciye Koşuşu'nu* da takip ediyorum. Gönüllü set resimleri çekiyorum. Gözüüm yönetmende. Sahne kurmasını, direktiflerini, yönlendirmelerini, uygulamalarını can kulağı ile dinliyorum. Film setlerinde olduğum için mutluyum. *Kavanozdaki Adam*'da senaryo gereği bir basın toplantısı sahnesi var. Gazeteci görünümlü, flaşı, makinası olan adam lazım. Bende ikisi de var. Asistanlardan biri de sınıf arkadaşım Hüseyin Akçalı. Basın toplantısında haliyle gazeteci soru falan soruyor. Diyalogları bana verdi. Bir iki kez motor denildi. Tekli plan çekildi bana. Filme de girmiştım öyle ya da böyle. *Kavanozdaki Adam* filmi Nazif Tunç'un oyuncu olarak görüldüğü ilk filmidir. Montajı kim yapıyor. Atmasın bizim planımızı. Uçakan'ın montajcısı Necdet Tok. Koştum Sineray Stüdyolarına. Necdet Tok'un kurgu odasını gösterdiler. Kapıyı çaldım girdim. Necdet Tok tahta namazlıkta kibleye durmuş. Namaz kılan bir montajcı gördüğüm için mutlu oldum. Dedim ki böyle adamlar da varmış. Tanıttım kendimi. Görüldüğüm planı bulduk. Bölmüş usta küçük bir parça verdi bana. Şut bu dedi. Çöpe gideceğine sende hatıra kalsın. Demek sinemaya meraklısın. Yönetmen olmak istiyorsan önce kurguyu bilmen lazım. Önce kurgu. Otur yanıma. Önce izle, dedi. 35 mm kurgu masası. İki makara arasında ileri geri monitörde görüntü

gidip geliyor. Kesiyor biçiyor. Ekliyor, kısaltıyor, uzatıyor. Filme ruh ve can veriyor. Günlerce gittim geldim. Setlerde öğrendiğimi pekiştirecek fırsat geçmişti elime. Film kesmeyi, planlara bölmeyi, senaryoya göre arka arka bağlamayı öğretti bana Necdet Tok. Sonra ince ve iyi kurgunun inceliklerini. Montajın babası olmuştu. Senaryosuz film bağlamayı, kurgu ile filmi yeniden yeniden inşa etmeyi, filme derinlik ve mana katmayı hep Necdet Usta'dan öğrendim. Dedikleri hâlâ kulağıma küpe. "Kurgu üç şekildi yapılır: 1- Hareketle, 2- Diyalogla, 3- Sesle (müzik ya da efektle). Her resmin bir doygunluğu, yeter dediği bir yer vardır. Nasıl gözün ve zihnin bir resmi kavrayıp, anlamlandırması için bir süre gerekiyorsa, duygu için de bir zaman gerekir. Bu doygunluğu da kollamak ilkedir montajda." Oyuncuya oyununu gösterme, karakterin iç dünyasını keşfettirme zamanı tanınmalıdır montajcı. Sonraki yıllarda neredeyse yüze yakın televizyon filminin, bir iki sinema filminin gözüm arkada kalmadan Necdet Tok'a emanet ettim... Rabbim içime koyduğu bu sevdanın, marifetin ortaya çıkması için bütün lütufları yaratıyordu. 'Desti içindekini sızdırır.' derler ya, bunların bir şekilde ya senaryo ya roman ya şiir olarak sızması beklenir. 'Yazmasam deli olacaktım.' diyor ya Sait Faik, öyle bir hale geldik ve senaryo yazmakla ilgili deneyimlerimiz arttı. Belki yüzüne bakılmayacak denemeler oldu. Tarık Buğra'ya, Yücel ağabeye götürdüm, bir sürü önerileri oldu. Yeniden yazdım. İlk profesyonel senaryomuzu da TGRT'de Kurdoğlu serisinde yazmak mümkün oldu. Yücel abi çekti senaryomu. Yani bir zamanlar ustam olan, setinde, etrafında dolaştığım Yücel Çakmaklı bizim kendi senaryomuzu çekti. Yavaş yavaş senaristliğe adım atıyordum. Genç senarist diye takılıyorlar. 1986 yılında Türkiye gazetesinde muhabirken Tarık Buğra'nın yazılarını her perşembe günü Kadıköy'den alır, vapura biner, Çağaloğlu'na gazeteye götürürdüm. Her yazısını almaya gittiğimde bazen beş on dakika, bazen bir saat usta ile

Kadıköy Baylan Pastanesi'nde ikram ettiğini yer, ağzının içine bakarak ustayı dinlerdim. Tarık Buğra'nın yanından hiçbir zaman boş dönmedim. Usta, sohbeti ile yükümü alır yepyeni bir insan olurdum. Beni kanatlandırır. Ağzım ve gönlüm açık bir şekilde dolmak için onu can kulağıyla dinlemenin çok faydasını gördüm. Sayısız yararı oldu bana bu görüşmelerin. Tarık Buğra, beni bir kültür adamı, romancı, aydın olarak, Türkçeyi en iyi kullanan, bir yazar olarak etkiledi. *Osmancık*'ı yazarken şahit oldum. Sahnelerin yazımına, kurulumuna şahit oldum. Yücel Çakmaklı'ya sinemayla ilgili hevesimi anlatıyordum. Bu dönemde İsmail Güneş, Mesut Uçakan, Salih Diriklik, Yücel Çakmaklı gibi bir avuç muhafazakâr yönetmen vardı. Bu yönetmenlerin setlerine gidip geliyorum; ancak çok az film çekildiği için çekimlerde yer bulamıyor, görev alamıyordum. Gününbirlik sürecek bir macera içinde gazeteciliği terk edemezdim. Bir süreliğine setlere gazeteci olarak gidip gelmeye devam ettim. Tarık Buğra *Kuruluş* filmin omurgasını nasıl kurduğunu, nasıl ilerlettiğini anlattı. Bazı bölümlerini el yazısıyla yazmış senaryolarını daktilo ile tab ettim. Gazeteciliğin getirmiş olduğu nimetlerden biri de on parmak yazmaktı. Tarık Buğra'nın senaryoyu ustalıkla nasıl ilerlettiğini görme fırsatım oldu ve Tarık Buğra'yla ilişkimiz ölümüne kadar sürdü. Türkiye gazetesinin televizyon kurma süreçlerinde Tarık Buğra'yı aldım patronlarla tanıştırdım. Zaten tanıyorlardı. Televizyona senaryo yazma konusunda önyak olmaya çalıştım. Ancak yazmak istemedi. Çünkü ısmarlamayı sevmiyordu. Buyurganlıktan hoşlanmıyordu. Patron-yazar ilişkisinden nefret eden birisiydi.

“Terzi çırağuyken aldığım iki buçuk lira haftalık paramı neredeyse hepsini Varlık dergisinin aboneliğine ve kitaba yatırıyordum. “

“Panait Istrati benim hayatımda devrim yapmış yazardır.”

Fatma Berber: Yaşadığınız dönem ve koşulları düşün-

düğümüzde halk sineması ve kütüphaneleri belki de sığınağınız, sinemaya dair nasıl bir etkisi oldu?

Nazif Tunç: Benim edebiyata borcum büyük. Ne topladıysam, ne hasadım olduysa edebiyatı sevmemim semeresidir. Sinemayla, sanatlı filmlerle çok geç tanıştım. Ama edebiyat kendimi bildim bileli benim dolambaçlı mecramdı. Trakya kasabası Uzunköprü’de okumayla, edebiyatla, sanatla ilgilenen, bir hudâyinâbit gibi, hocası, eğitmeni, öğretmeni olmadan hayat yollarında kendi başına sanat macerası yaşayan bir çocuktum. Yeni yetmeliğim, çocukluğum halk kütüphanesiyle, halk sineması denilen iki kültür ocağının arasında geçti o kasabada. Halk sineması belediyenin sinemasıydı ve orada filmler seyrediyordum. Halk kütüphanesinde de Kemalettin Tuğcu’dan, Murat Sertoğlu’ndan başlayarak Nihat Atsız, Sabahattin Ali, Kemal Tahir, Tanpınarlara, Yaşar Kemallere, Orhan Kemallere, Behçet Necatigillere, Oğuz Ataylara, Mustafa Kutlulara kendiliğinden ulaşmış bir maceram oldu. Gogol, Puşkin, Dostoyevski’nin eserlerini asıllarından okumak hevesiyle Rus Dili ve Edebiyatı bölümü bile tercih etmeye kalktım. Ama aldım ağzımın payını. Bu okul sadece yabancı dil puanı ile öğrenci alıyordu. Benim de yabancı dil puanım, bir doğru on dört yanlış ile yerlerdeydi. Bir hayli yüksek çıkan sözel puanla Basın Yayın Yüksek Okulu’na girmeyi başardım. Rus edebiyatı okuma tutkum sürdü tabii. Okuma uğraşım ülke edebiyatlarına da büyük alevli bir yangın gibi sıçradı. Edebiyat dünyasına derin ve güçlü yumruklar atmaya çalışan taşralı bir heveskârdım. İstanbul’da üniversiteyi kazandım. İçimde sinemaya karşı bir merakım vardı ama daha çok, büyük şehre gelip edebiyat dünyasına derin ve güçlü yumruklar atmaya çalışan taşralı bir heveskârdım. Sinema benim için daha çok Yeşilçam filmlerini seyrederek, hatta Lütfi Akadlar, Metin Erksanlar, Duygu Sağıroğlu, Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Yücel Çakmaklı değil sadece, Çetin İnanç, Yılmaz Atadeniz, Remzi

Jöntürk, Mehmet Arslan bir kasaba sinemasına gelen ne kadar avantür filmi varsa onlarla lezzet almaya çalıştığım bir alandı. 1980 darbesinden sonra üniversite okumak üzere İstanbul'a geldim ve bir yandan da sağda solda, edebiyat dergilerinde, Varlık dergisinde şiirleri yayınlanmaya başlayan bir heveskârdım. Edebiyat meraklısıyım ama roman yazmak, şiir kitapları çıkarmak, edebiyat çevrelerine girmek istiyordum. Bunları yürütebilmek için de bir çevre içinde olmak istiyordum. Tarık Buğra, Mustafa Miyasoğlu, İstanbul'a geldiğim zamanlarda elimden tutan ilk hocalar oldu. Daha sonra Tarık Buğra ile Kuruluş'un yazılması sırasında onun daktilo etmediği, el yazısıyla yazdığı Kuruluş senaryosunu temize çekerek, tab ederek, on parmak yazıyordum. Bu süreçler içerisinde ben Mustafa Miyasoğlu'nun da himayesiyle ve yardımıyla, Türkiye gazetesinin kültür sanat sayfasında sinema ve tiyatro eleştirmenliği de yapmaya başladım. Benim aslında sinemaya adım atarken hiçbir ustam olmadı fakat Yeşilçam'ın ne kadar yönetmeni varsa, onların setlerinde, onların çekim ve montaj yaptıkları zamanlarda sanatlarını, yöntemlerini yakından izleme fırsatım oldu. Bu fırsat bana gazeteciliğin getirdiği bir imkândı. Sabah gazetesine gidiyordum ve Yeşilçam'ın şirketlerine, yazıhanelerine telefon ediyordum. 'Nerede, hangi mekânda olacak çekiminiz? Kim çekiyor?' diye soruyordum. Normal bir insan olarak gitsek belki film setinin olduğu semte, mahalleye bile sokulmayacaktık. Gazeteci şapkasıyla aşılmaz duvarlar aşıyor, açılmaz kapılar açılıyordu. Film setlerinde izzet ve ikramla karşılanıyorduk. Çekimlerin her planını, her tekrarını özenli bir dikkatle seyreliyordum. Gazeteci gibi bakmıyordum. Sinema tutkunu, deneyimlerini çoğaltmak isteyen, pratiğini geliştirmek isteyen sünger gibi izliyordum. Sünger suyu nasıl emerse öyle yutuyordum her şeyi. Bu sete sızma işi hep sürdü. Akşama kadar röportaj, fotoğraf, haber gibi birtakım vesilelerle yönetmenin, oyuncuların çalışmalarını yakından takip ediyor.

Biraz bu ziyaretlerim ve ayrı ayrı yönetmenleri takip etmem, sinemada birçok ustamın var olmasını sağladı. 1986-1988 senesinde yoğun biçimde Erdoğan Tokatlı, Şerif Gören, Atıf Yılmaz, rahmetli Zeki Ökten, hepsinin setine belki birkaç gün giderek, gazete haberi, röportaj gibi birtakım kulplarla filmlerini çekme yöntemleriyle ilgili birtakım dersler peşindeydim. 1989 senesine kadar Kültür Sanat sayfalarından eleştiri yazmak maceram sürdü. Tarık Buğra sahip çıktı. Omuzuma dokundu. *Kuruluş*'un çekimleri ve kurgusu sırasında Yücel Çakmaklı etrafında dolanmam, sinemanın yavaş yavaş içine, daha merkezine doğru adım atma cesaretimin sebebi oldu. 1989'da Türkiye Gazetesi Radyo Televizyonu (TGRT) kuruldu. Bir zamanlar asistanı olmaya çalıştığım Yücel Çakmaklı'nın yapımcısı ve senaristi oldum. *Kurdoğlu- Osmanlı Bedel İster* diye Osmanlı tarihinin 16. yüzyılda, Barbaros (Hayreddin Paşa), Oruç Reis, denizcilerin İspanya'dan, Endülüs'ten o zamanın zulüm görmüş Müslümanlarını, Osmanlı ülkesine getirmekle ilgili mücadelelerini anlatan bir film yaptık ve çok da beğenildi. Fıtrattan gelen esinle okumayı, halk kütüphanesini keşfettim. Halk kütüphanesi Uzunköprü meydanında herkese açık olan bir kütüphaneydi. Burada Murat Sertoğlu'lara, Kemalettin Tuğculara, Ömer Seyfettinlere, Said Faiklere ulaşan, hayal dünyamı kitaplarla zenginleştiren mağaram oldu benim. Halk kütüphanesi daha sonraki yolculuğumda da sanatımı besleyen kaynaklardandır. Halk kütüphanesinin tam karşısında meydana bakan belediye sineması vardı. Bunun adı da Halk sinemasıydı. Orada da filmler ziyafetimiz olurdu. Yıllar sonra sinema sektörüne girdiğimde hiç düşünmeden firmamın adını Halk Film koyarken hiç düşünmedim. Kütüphane için bir ücret istenmiyordu ama sinemaya biletle girilir. Hiç paramız yoktu, sinemanın kapısında kalıyorduk. Dışardan seyirciyi içeri çekmek için, tellallık için filmin sesini 10- 15 dakika dışarı verirlerdi. Biz de meydana heykelin altına

oturur filmi, dışarıya verilen filmin sesini dinleyerek, o anda salondaki perdede oynayan filmi hayalden canlandırırız, her şeyi yeniden kurardık. Filmin sesinden filmi hayal ederdik. Efektleri sonra öğrendik, ancak filmde rüzgâr sesi mi var, ağaç sesi mi var, kuş sesi mi, köpek sesi mi var, kırık yerde mi geçiyor, ormanda mı yürüyorlar. Atların bile toprakta, kumda, taşta yürüme sesiyle film uzayını kuruyorduk. Kovboy filmlerinde kayadan seken kurşunun sesi başka, vücuda giren kurşunun sesi başka başkaydı. Biz bu efektlerden hikâyeyi takip ederdik. Otobüsler geçiyorsa, otomobil varsa şehirde geçiyor diye, cadde düşünüyoruz. Birtakım muhayyel şeylerle hayal dünyamızın bütün kelimelerini kanatlandırarak aslında biz de film çekiyorduk. Benim sinemayla başlamak görüntüyle değil, sesledir. Bir liram olmadığı için salona giremeyen, filmin sesinin hoparlörden verilmesiyle, sinema açlığını, dağarcığını, tutkusunu toparlamaya çalışan 7-8 yaşında bir çocuktum. Beni besleyen iki meme vardı; Birisi Halk Sineması diğeri de Halk Kütüphanesidir. Halk kelimesinin köklerimizde böyle bir hatırası var. Bir Hudâyînâbit gibi, Hudâyînâbit ne olduğunu bilir misin? Hudâyînâbit dağ başlarında, ıssız yerlerde meyve veren ağaçlara, dalları kırılacak gibi meyveyle yüklenmiş olan ağaçlara denir. Kimsenin ekmediği, kimsenin sulamadığı, etrafını temizlemediği, Allah'ın yağdırdığı rahmetle, yağmurla sulanan, Allah'ın estirdiği rüzgârla salınan, yükselen ağaçlardır. O ağaçlar meyvelerini yağmurla sular. Güneş olgunlaştırır, kızartır. Esen yel tatlandırır... Hudâyînâbit bir de yetimlere denir. Anasız babasız kendi başlarında düşmeden kalkmadan toplum içinde büyüüp kendine yer açanlara, altın bilezik, sanat sahibi olanlara da denir. Çok şükür anamız babamız vardı; okuma işinde bize yön çizecek kimse olmadı. Kendimiz akarak bir deryaya ulaştık. Akan su gibi başımızı taştan taşla değdirerek, kitaptan kitaba ulaşarak bilgilendik. Bir fikrimiz, estetiğimiz, bakışımız oldu. O çocuk oturur akşama kadar kütüphanelerde kitap

okur, kendi kendine bir yol bulur. Mehmet Akifi, Ömer Seyfettin'i, Yahya Kemal'i, Sait Faik'i, Memduh Şevket Esendal'ı, Kemal Tahir'i, Nazım Hikmet'i, Ziya Osman Saba'yı, Cahit Sıtkı Tarancı'yı, Dostoyevski'yi, Tolstoy'u, Zola'yı, Balzac'ı keşfeder. Önünde kimse olmadan bunları bir el yordamıyla bulur. Tat alır. Arı gibi bal toplar. Kendi mana dünyasını inşa eder, genişletir, zenginleştirir. Bu sesle dinlediğimiz sinema, radyo tiyatrosu gibi dinlediğimiz sinema, terzi çırağından da radyo tiyatrosuna aşındım, alışmıştır. Bir yanda pantolon paçasını yap, bir yanda karınca ayağını yap, bir yandan da dikişlerin atmaması için dikişleri sağlamlaştırırken, bir yandan da radyo da arkası yarınları dinliyorduk. Öyle de bir beslenmemiz, merakımız, tutkunluğumuz vardı, yani dramatik olana, öykü anlatmaya, bir hikâye geliştirmeye bir yatkınlığımız vardı. Daha 7 yaşındayken edebiyat okumayı sökmüşsün, rüyalarında bile kütüphaneden ödün aldığın, süngerin suyu emmesi gibi emerek okuduğun kitabı hatmimle okumaya devam ediyorsun. Böyle bir hal böyle bir açlık böyle bir tutku vardı. Sinemayla ilgili de şöyle bir durum vardı. Bu gelişmeleri, bu çocuğun hayat hikâyesini de film içinde anlatmak için bir fırsat kolluyorum. Bu halk sinemasının bir de bu yazlık salonu vardı. Bu da 2-3 kilometre daha ötede, bir fabrika bozmasının arkasında bir yerdeydi. Bazen cumartesi-pazar günleri üçte matine oynatırlar. Ondan sonra da gece de suare yazlık sinema için o filmin oraya taşınması lazımdı. Makinistler filmi çıkarırlar, o zaman 35'lik zamanı 8-9 makaradan oluşuyordu. O makaraları bir şeker çuvalına koyarlar. Filmin ağırlığı o zaman en az 10 kilo ve 8-9 kısımdan oluşuyordu. Biz birkaç arkadaş makinistin filmlerini çuvala koymasını beklerdik. Akşam yazlık sinemada göstermek için götürülecek için çocuk omuzumuzla o şeker çuvalına taşımak için fırsat kollardık. Bu taşıma karşılığında aldığımız ücret akşam filmi bedava izlemektir. Sesini duyarak hayal ettiğimiz filmi, perde de

izleme imkânına kavuşurduk ve benim sesiyle canlandığımdan, yanına bile yaklaşamayan kısır, kör filmler görürdük. Aynı filmi meğerse hayalen daha iyi çekmişim. Bu filmlerin yanında benim hayal dünyam kat be kat üstündü. Kaf dağın arkasındaki Zümrüd-ü Ankalar çekmişiz meğer. O çocukluk düşlerim o kadar iyi süslemiş ki, perdede ki filmler kupkuru gelirdi. Tat alamazdım. Sesin büyüü meğerse hayal dünyamızın zenginliğiymiş. Ünlü yönetmenlerin filmleri yavan geliyordu perdede. O dönem filmini en çok izlediğim yönetmen Çetin İnanç olmuş. Ne kadar vurdulu kırdılı film varsa izlemişim, hatta Yılmaz Köksal, Kartal Tibet, Yılmaz Güney'in siyah beyaz filmlerini ezberlemişim. Benim bu filmlerin dışında sanat filmleri ile karşılaşmam ancak üniversiteye geldiğimde Sinematek'te oldu. Sinematek'te, İtalyan kültürde, Fransa kültürde karşılaştım sanat filmleriyle. O zamana kadar Tarkovski, Bergman'ı bilmezdik. Bergman'ın sadece *Yaban Çilekleri*'ni *Yedinci Mühür*'ünü bilirdik, o da TRT'de yayınlandığı için bilirdik. O da geç saatlerde yayınlandığı yorgun bir şekilde beklediğimiz için ya beklerken uyurduk ya da yarısında uyuya kalırdık. Bu filmleri haftalarca beklerdik bazen cumartesi günleri sanat bültenlerinde sanat filmleri yayınlanırdı, oradan izlediğimiz çok az sayıda film bilirdik. Hafta sonunda yayınlanacak filmi beklerken, çalışmamız, çıraklığımız, okulumuz bizi yorgun düşürdüğü için, koşturduğumuz ve yorulduğumuz için akşam 23:00 yayınlanan film için derman mı kalır, gözler süzülmüş, bitmiş bir şekilde televizyonun karşısında uyuya kalırdık. Ancak işte İstanbul'la üniversiteye geldiğimde, Sinematek'te, İtalyan Kültürde, Fransa Kültürde yönetmen sinemasıyla tanıştım ve tat almaya başladım. Sanat sinemasıyla merhabalaştığımda yaşıam 20'ye yaklaşıyordu. Bugün internette girip filmleri aradığınızda en eskiden en yeniye, sessiz sinemadan en yenilerine kadar ne varsa hepsini hemen bulursun. Herkes mahrumdu böyle konfordan. Filmin kendisini bırak kendisini

fotoğrafına bile ulaşamazdık. Sinemada izlediğimiz vurdulu kırdılı filmler, arada bazen de sol içerikli filmler gelirdi. İdeolojinin sinemaya bütün hacmiyle hâkim olduğu zamanlardı. Önce toplumsal gerçekçi sinemanın, sonra devrimci anlayışların sinemaya yeni girmeye başladığı zamanlardı. Yani Atıf Yılmaz, Zeki Ökten, Şerif Gören gibi kıydan köşeden takip ettiğim yönetmenlerim de vardı. Ortaokulu da liseyi de Uzunköprü’de okudum, çocukluğumda aşırı tutkum, merakım kitaptı. Kendi kendini yetiştiren bir Hudâyinâbit. Ortaokula başladığımda bütün klasiklerle ilgili bir zeminin vardı. Ortaokulu Batı klasiklerini, doğu klasiklerini biliyordum. Kemal Tahir’e varıncaya kadar ortaokul seviyelerinde okumuştum. Yukarda saydıklarına ek, Panait Istrati benim hayatımda devrim yapmış yazardır. O dönemde Varlık dergilerinde yazılanları, Varlık yayınlarının romanlarını takip ederdim. Terzi çırağıyken aldığım iki buçuk lira haftalık paramı neredeyse hepsiyle Varlık dergisinin aboneliği ve kitaba yatırıyordum. Millet sağ sol çatışmalarından, anarşiden yaka silkmişti. Gençlerin zehirlendiğini düşündükleri ideolojilerin kitaplardan bulaştığını düşünürlerdi. 12 Eylül öncesinin kaos günleriydi. Taşrada falan kitap okuyan potansiyel tehlikeydi. Elinde kitap gördükleri evlatlarını babalar uyarırdı, oğlum okumayacaksın, okuyup anarşist mi, terörist mi olacaksın, nerden aldın bu kitabı. Sıkıştırırlardı... Sorgularlardı. Kemalettin Tuğcu okuyorsun, en sevdiğim şairlerden Ziya Osman Saba okuyorsun yahut iç ideolojiyle, siyasetle ilgisi olmayan tarihi romanlar okuyorsun. Abdullah Ziya Kozanoğlu okuyorsun. Bana tarih bilincini tarih sevgisini, Türk kahraman temsilini bahşeden adamdır Abdullah Ziya Kozanoğlu. Baban geliyor okuduğun kitabı alıp atıyor. Bir daha kitap okurken görmeyeyim. Baba ne var bunda dediğinde, “Anarşist mi olacaksın? “Ortam karıştı. Anarşi kol geziyor. Ana baba kaygısı. Bizim insanımızın evlatlarında en çok korktuğu

işlerin başında gelir devlete isyan etmek. Devlet ebed müddet dini bir akide gibi mühürlenmiştir gönlüne. Genellikle sol içerikli bültenler, kitaplar yayınlanıyordu. Dev-yol, Dev-genç gibi birtakım merkezlerden, etrafımızdaki gençlerin kafalarını bulandırıyorlardı. O gençler okudukları için değil daha çok duydukları kulaktan dolma bilgilerle, devrimci olduklarını sanırlardı. Ben daha çok maneviyatçı bir çizgide ülkücü bir jenerasyonda yetiştim. Abdullah Ziya Kozanoğlu, Kemal Tahir, Ziya Osman Saba, Reşat Nuri, Peyami safa, Ömer Seyfettin, Arif Nihat Atsız bununla ilgili ne sayarsan say dolaştığım yerler daha çok memleket sevdalısı yazarların eserleriydi. Ülkücülerin görüşlerini savunabilirdim. Fakat ne ocağa gittim ne bir eyleme katıldım. Lise yıllarımda da dolambaçlı mecram edebiyat ve sanat olmuştur. Uzaktan uzağa iç çekerek sinema olmuştur. O dönemde sinemayla köprü kuramıyorduk. Lisede kimyadan, matematikten, fizikten kaldım. Ancak edebiyatım hep 10'du. Öğretmenlerimin çoğu zaman edebiyat dersini bana bırakırlardı. Sınıfta öğrencilere ben edebiyat anlatırdım. Eski Yunan edebiyatını İliada'yı anlatırdım, *Odysseia*'yı anlatırdım. Bunların çoğu mısralarını o zaman nerdeyse ezbere bilirdim. Lisede edebiyat ders kitabında İliada'nın Ahmet Cevat Emre çevirisi vardı. Ben Sander yayınlarından A.Kadir Azra Erhat çevirisini okudum. Ben o çeviriden anlatırdım. Ahmet Cevat Emre çevirisi düz yazıydı. Yunan edebiyatını anlatırdım. Karacaoğlu'na, Köroğlu'na, Aşık Veysel'e sevdam vardı. Sosyal bilgilerim ve edebiyatım iyi bir şekilde liseyi bitirdim. Sınava girdik, benim birinci tercihim Rus dili ve Edebiyatı'ydı. Gogol'u, Tolstoy'u, Dostoyevski'yi aslında okumak istiyordum. Ama Rus dili ve Edebiyatı yabancı dil puanıyla alıyormuş. Bir kasaba lisesinde yabancı dil eğitimi yoktu. Sözel puanım Edirne'de birinciydim. Onun etkisiyle ikinci tercihim iletişim fakültesiydi. Marmara İletişim Fakültesi'ni kazandım. O zamanlar Basın Yayın Yüksekokuluydu. Basın Yayın Yüksek

Okulu Gazetecilik Bölümü'nü kazandım. Lisedeyken hiç unutmuyorum terziliği bırakmış babamla birlikte inşaat işçiliğini yapıyorduk. Babama dedim ki “Baba bugün sınav sonuçları gazetelerde yayımlanacak. Babam, “Yok şimdi olmaz öğlen gidersin” dedi. Elimde kürekle öğleye kadar harç karıştırmaya ve çıkarmaya devam ettim. Evimiz yakın olduğu için babam öğlen paydosunda eve yemeğe gitti. Ben de çarşıya gazete almaya gittim. Gazeteyi aldım bir açtım ki kazanmışım. Babama, Basın Yayın Yüksek Okulu kazındığımı söyledim. Babam mühendislik falan kazanmamı beklerdi. Babam “sevindim” dedi. Yine küreği elime tutuşturdu. Çimento harcını karıştırmaya ve tenekeyi sırtlayıp ara vermeden taşımaya devam ettik.



Nazif Tunç

Fatma Berber: Edebiyat uyarlamaları ile de ilgilendiniz ve bu anlamda önemli bir teziniz de var. Uyarlamayı düşündüğünüz bir eser var mıdır?

Nazif Tunç: Üniversiteden sonra, biraz da çalışma hayatımı sürdürebilmek için, askerliği ertelemek için yüksek

lisans tezi hazırlamak için kolları sıvadım. Devasa bir konu. Milli Mücadele Romanın Sinemaya Uyarlanması konusunu ele aldım. O yıllarda TRT İstiklal Savaşı yıllarını, Anadolu direnişini anlatan romanları dizi olarak uyarlatıyordu. İlk roman Tarık Buğra ustamın Küçük Ağa romanıydı. İkinci roman Halide Edip Adıvar'ın *Ateşten Gömlek*, *Ateşten Günler* adıyla çekildi. Ve son roman da Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sı. Üç yönetmen Anadolu Kurtuluş Savaşı'nı farklı boyutlardan alan bu eserleri ardı ardına uyarladılar. Büyük bütçeli dizilerdi. O dönem bir başkaydı. TRT sanki kanatlarını arıyordu. Hâlâ o altın dönem anılagelir. O romanlar usta kalemlere senaryo olarak yazdırıldı. Tarık Buğra kendi romanını senaryolaştırdı. *Küçük Ağa*'yı Yücel Çakmaklı, *Ateşten Günler*'i Ziya Öztan, *Yorgun Savaşçı*'yı da Halit Refiğ çekmişti. Romanların her biri farklı sınıf ve duyuşlardan, tecrübelerden bakıyordu Kurtuluş Savaşı'na. Bu çok değerli bir tespitti. Ve ben bu romanları, filmleriyle analiz etmek istedim. Yönetmenleri de farklı ideolojileri, farklı düşünceleri temsil ediyorlardı. Tez konum romanlar, filmler, o dönemin başka türlü manzarasıyla gittikçe ağırlaşıyordu. Basit bir bitirme tezini aşmış, İstiklal Savaşı tarihine dönüşmüştü. Romanımı okuduğum, tasniflediğim, *Yorgun Savaşçı* dışında diğer bölümlere ulaşmıştım. Çekimi ve kurgusu bittiği, TRT'ye teslim edildiği halde *Yorgun Savaşçı* bir türlü yayınlanmamıştı. 12 Eylül askeri darbesinden sonra TRT yönetimine getirilen, o günlerin de sıkıyönetim komutanı olan Macit Akman'ın *Yorgun Savaşçı* dizisi, negatifleriyle birlikte, hiçbir kopyası kalmamacasına yaktırdığını duyuyor, inanmak istemiyorduk. Milli şef döneminde dini kitaplarla ilgili birtakım yakılma rivayetlerini okuyorduk. Askeri cuntaların da ideolojik kitapları toplattıklarını, yasakladığını da biliyorduk. Kitapların nihayetinde bir kopyasının geleceğe ulaşma şansı her zaman vardı. Ama bir sinema filminin gösterime çıkmadıysa, sinema salonlarında gösterilmediyse

sadece bir negatifi ve belki de bir de izleme kopyası olurdu. Bunların yakılması demek filmin öldürülmesi, hunharca bir cinayete kurban edilmesi demektir. Geçen zamanda tez çalışmamı bitirmek için ve bir türlü tek kare görüntüsüne ulaşamadım *Yorgun Savaşçı* dizinin negatifleri, kopyaları ve görselleriyle yakıldığını açıkladılar. Askeri darbelerin sadece insanlara işkence etmesinin, asmasının, hapislerde çürütmesinin, özgürlüklerini zincirlemesinin yanında sanatın, sinemanın, edebiyatın, şiirin, fikrin, türkünün de düşmanı, yok edicisi olduğunu anladım. Dert sahibi, kahır sahibi oldum. Yönetmeni Halit Refiğ ustanın nasıl bir halde olduğunu siz düşünün. Delik deşik bir gönül ile bakar olmuştur dünyaya. Tabii *Yorgun Savaşçı* filmini seyredemediğim için benim tezin sac ayaklarından biri olmayınca benim de tadım tuzum kaçtı. Durali Yılmaz hocam tez danışmanındı. Bitirmem için çok arka çıktı, sabretti ama bir kere benim de kanatlarım kırılmıştı, uçamadım bir daha. Türk sineması edebiyat uyarlamaları konusunda Türk romanı, Türk edebiyatı, Türk telif tiyatrosuyla helalleşebilir. Yeşilçam zamanlarında Türk sinemasını senaryo, konu olarak besleyen memelerden en önemlisi edebiyat uyarlamalarıydı. Türk edebiyatı hudutlarını aşmıştı. Dünya edebiyatının belli başlı eserlerini de uyarlıyorlardı. Yeşilçam'ın uyarlama konusunda hak teslimini yapmalıyım. Romanları, öyküleri geçelim sahne oyunlarını da uyarladılar. *Buzlar Çözülmeden, Paydos, Ağaçlar Ayakta Ölüyor vs.* Bu sadakat seyircinin de filmde kendini bulmasını kolaylaştırıyor. Günümüze geldiğimizde Türk sineması edebiyatı sırtını dönmüş durumda, seyircisine sırtını dönmüş durumda. Seyircisini, güçlenmek için süt emeyeceği kaynakları kendi eliyle boğan bir sinema başarılı olur mu? Durum facia, geldiğimiz yer felaket; sığ, kimliksiz, derinliksiz, toplumdan uzak filmler bataklığında boğuluyoruz. Sinemamız tam bir fetret devri yaşıyor. Sinemadan önce edebiyat tutkunu olan biri olarak edebiyat uyarlamalarına tek gözle bakmadım.

Senaryonun, filmin, karakterlerin dağ gibi bir romana, öyküye yaslanmasının gücüne, güvenine yaslanmayı tercih ederim. Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'un hak ettiği güzellikte, heybette uyarlanamadığını düşünürüm. Böyle eşsiz bir anlatı, Yusuf gibi bir karakter çok zor ele geçer. Ben Kuyucaklı'da Yusuf Kıssa'sından izler de bulurum. En azından Sabahattin Ali'nin bu romanı yazarken Kur'an-ı Kerim ayetlerini de hatırında tuttuğunu düşünürüm. Kuyucaklı, küçükken tıpkı Hazreti Yusuf gibi devlet görevlisi birinin evinde yaşamaya başlar. Burada Kuyucaklı'nın o konaktaki hali bana kıssanın bir bölümünü hatırlatır. Bir fırsat olsa *Kuyucaklı Yusuf*'un sinema uyarlamasını yeniden, devirler geçse de insanın kaderinin değişmeyeceğini, benzerlikler göstereceğini, aynı sınamalarla, taarruzlarla karşı karşıya olduğunu göstermek isterim. *Kuyucaklı Yusuf* aynı zamanda meşrutiyet sonrası, mahşer kopmadan öncesinin, Birinci Dünya Savaşı arifesinin bir romanıdır. Bu da benim ilgimi çeker. Devamı da olmalı diye düşündüğüm, Sabahattin Ali yazmasının kayıp olduğu, bir gün bir yerlerden el yazısı ile bir defterin çıkmasını ümit ettiğin de olur. Uyarlamak istediğim ikinci roman yine mahşer günlerinde geçer. Osmanlı balkanlardan çekiliyor. Ülke küçülüyor. Soydaşlarımız Balkanlardan göç ediyorlar. İstanbul'un, büyük şehirlerin büyük meydanları, camileri, medreseleri bu göçmenlerle dolmuş... Münevver Ayaşlı'nın *Mesih Paşa İmamı* romanı da o günleri anlatır. Fatih'de Hırka-i Şerifte Mesih Paşa Camii'ni dolduran göçmenlerin çaresizliği, aidiyet ve var olma savaşları ve o yokluk içinde yine filizlenen bir aşk çok değerli gelir bana. *Mesih Paşa İmamı* filmi Suriye, Afgan göçmenleri ile ilgili birtakım tezviratlar da cevap olur diye düşünüyorum. Mülkiyet nedir? Kime sınırlar çiziyoruz. Ördüğümüz duvarlar kime? Neyin sahibiyiz. Kullandığımız şeyler bizim mülkümüz mü? Sahibi isek sonsuza kadar neden bizim değil. Bir güzellik olur, bir gün hayalimdeki bu iki romanla başlar... Raflardaki diğerlerini de

sıraya koyarız inşallah.

Fatma Berber: İlham aldığınız referanslar nelerdir? Edebiyat eseri de olabilir, başka bir alana ait eserler de olabilir.

Nazif Tunç: Knut Hamsun da fena değildir ama dünyanın en güçlü anlatımcısı gelirdi bana Panait Istrati. Beni çarptığı gibi 1940 sonrası Türk edebiyatını da etkilemiş avare bir yetenektir. *Baragan'ın Dikenleri, Angel Dayı, Kodin, Minka Abla, Kira Kiralina, Sünger Avcısı, Arkadaş, Akdeniz* ve kalan eserlerinin hepsini su gibi içerek okumuştum. Hayat mücadelesinin, yaşama çabasının amentüsü gibiydi eserleri. Ve cümle yitikler, mağluplar, mahzunların edebiyatta temsilcisi gibiydi. Üstelik 15 yaşına daha ermemiştım. Zihnin, gönlün inşa olduğu bir zamanlardı, tomurcuk vaktinin nimetiydi Bütün sinema tarihi bugün elimizin altında. Yani bir çevrimiçi mecra girip sinemanın ilk ürünlerinden son ürünlerine kadar, sesli sessiz sinemada yapılan şaheserleri çok kolay biçimde ele geçirebiliyoruz. Bu hazine önümüze kolaylıkla açılabilir. Biz tabii filmleri seyretmekte bu kadar şanslı değildik. Sinemateklere gelinceye kadar biz sadece o kasaba sinemasında gösterilen filmleri seyrettik. Ama ben sinemanın altın çağı denilebilecek bir zamana da kavuştım zannediyorum. O da büyük çığır açan yapımların olduğu, sinemanın sinema olduğu bir zamandı ve devasa büyük yapımların üretildikleri zamandı. *Arabistanlı Lawrence, Doktor Jivago, Bir Zamanlar Amerika, Bir Avuç Dolar...* İtalyan sineması, dünyanın en büyük sinemasıdır bana göre. Sinemanın bir çağ sanatı olarak diğer sanatları da peşine takarak çığırılar açan bir sanat olarak altın çağındaki üretimlerini çok değerli buluyorum. Son zamanlarda sinemanın gittikçe bireyselleşen bir hale dönüştüğünü hatta 7. sanat olmaktan çıkıp, 8. sanata doğru gittiğini, heykel gibi, duvara asılan bir resim, bir hat levhası gibi soyutlaşacağını düşünüyorum. Benim dolambaçlı mecram, biraz önce

saydığım 1970’li yıllardan başlayıp 1980’li yıllara kadar süren, hem Hollywood’un hem dünya hem İtalyan hem Rus sinemasının büyük yapımlar verdiği ve sinemanın halkla iç içe olduğu zamanlar. Bakıyorsunuz ki o filmlerin önünde kilometrelerce kuyruk oluşuyor. İnsanlar o filmi bir daha başka bir yerde göremeyecekleri için kapı pencere kırarak seyrediyor. Ben o dönemleri seviyorum. Bütün doğu edebiyatı, yazı geleneği trajik hikâyelerle doludur. Attar’ın İlahiname’si büyük senaryolarla doludur. Üstelik trajedi denilen formlara uyan hikâyelerdir bunlar. Sadi’nin *Bostan*’ından yarım sayfalık bir vicdan hikâyesi güçlü bir filmin çıkışı olabilir. Bu iyi ile kötü, fitri olan ile nefsi olan arasında gidip gelmeleri modern trajedi olarak işleyebiliriz. Bu tedirginlik, bu endişe zaten modern anlatıların da aradığıdır. Biz ne yazık bu büyük mirastan, Doğu edebiyatı denen büyük armağandan habersiziz. Anadolu’nun bize sunduğu irfan kaynaklarına körüz. Yönümüzü Roma’dan Horasan’a çevirsek her şey yoluna kendiliğinden girecektir. Sinemacılarımız, yönetmenlerimiz artık ‘mektepten memlekete dönmeli’.

“Karınca filmi Kuran-ı Kerim’den ilham alınarak yapılmıştır.”

“Marifet ve hakikat yolculuğumdur sinema.”



Nazif Tunç, *Karınca*, 2019

Fatma Berber: Tarihsel gelişimimize, ulusal kültürümüze inanç geleneği ve medeniyet tasavvuruna dair tarihi ve güncel konularda filmler çekmeye devam ediyorsunuz. Bu filmlerden biri de Karınca. Farklı festivallerde gösterilen Karınca filmi, sinemanızı anlayabilmek için bir rehber niteliğinde. Kuran-ı Kerim’de Neml Suresi’ni referans alan filmi karınca metaforu üzerinden kuruyorsunuz. Filmin hikâyesinden, oluşum sürecinden bahsedebilir misiniz?

Nazif Tunç: *Karınca* filmi 4 yıl önce gönlümüze girdi. Karınca insana en çok benzeyen hayvanlardan biridir. Çalışma, gayret, disiplin, bir arada yaşamak, kentler kurmak bakımından insana benzeyen bir yaratık. Bu yüzden karıncanın fillerle, çekirgelerle mücadeleleri, Anadolu insanının da çok iyi bildiği ve anlatmaktan yılmadığı hikâyelerdir. O karınca, filler sultanına, ağustos böceğine karşı mücadele eder. Bizim, karıncayı hikâyemizin merkezine koymamızın başlangıcı şuydu. Kur’an-ı Kerim’de 6 sure hayvan adıyla anılır. Bunlar Nahl, Fil, Bakara, En’am, Ankebut ve bizim filmini yaptığımız Neml suresi... Neml Suresi’nin 16-17. ayetlerinde Karınca Vadisi’ne Hz. Süleyman ordularıyla girer. Dişi bir karınca yurttaşlarına telaş içerisinde seslenir, panik içindedir. ‘Kaçın, kaçın, saklanın, yuvalarınıza girin. Bir ordu geliyor ve bilmeyerek bizi ezerler ve yerle bir ederler.’ der. Allahu Teâla’nın karınca hayvanını, insan olarak bildiğimiz, tanıdığımızdan çok farklı bir temsille önümüze koyduğunu görüyoruz. Biz nasıl biliyoruz karıncayı? Çalışkan, gayretli, sabırlı, arkadaşlarıyla, çevresiyle uyumlu biliyoruz. Ama burada, bizim bildiğimiz, insanın gördüğü karınca temsiline göre tam anlamıyla farklı bir temsil var. Telaşlı, tedirgin, ölmekten korkan, yuvalarının dağılmasından endişe eden bir hayvan. Memleket meselesi gibi bazı şeylerle ilgili, Karınca’da (Neml Suresi), bize iletmek istenen sırlar, hikmetler, gizler fark ettiğimden, bu 6 hayvanın adlarının altında filmler yapmak istedim. Hani bazı yönetmenler üçleme yaparlar,

altılama yapmak istedim ben. Karınca birincisi ve ilkinde dediğim özelliğinden dolayı ülkemizin geçirdiği, geçtiği dar boğazlardan, memleket insanlarının fedakârlıkları, vatan için, bayrak için, yuvaları için mücadelelerini anlatan film hikâyesi geliştirdim. ‘Karınca benimle geldi, benimle gidecek’ ve ‘Memleket! Sevdana yürek gerek’ diyen, belki bizim Çanakkale’de, İstiklal Harbi’nde belki 15 Temmuz’da çok sık gördüğümüz Anadolu’nun tevhid ruhuyla, Allah’tan başka kimsenin önünde diz çökmeyecek, kimseye tabi olmayacak olan, ‘La İlahe İllallah’tan başka hiçbir şey dememek için ölümü göze alan yiğitlerin hikâyesinden birini gerçekleştirdim. Yani biliyorsunuz bizim Anadolu insanı, hiçbir düzenin, emperyalist sömürücünün karşısında diz çökmemek, boyunduruğa vurulmamak için her zaman canını ortaya koymuştur. Bu tamamen Akif’in Safahat’ında, Çanakkale Şiirinde, İstiklal Marşı’nda var ettiği ve çok iyi hamur ettiği o Anadolu insanının Allah’tan başkasına kul köle olmama ve boyunduruğa girmemekle ilgili kadim tevhid inancından kaynaklanan bir iş. Bizim filmimizin de ilk esasları bunlar. 4-5 yıldan bu yana film üzerinde, 2 yıl da senaryosu üzerinde çalıştık. Bütün Doğu eserlerinde gördüğümüz gibi, birtakım çatışmalar, çileler, ayrılıklar, mücadeleler olur ama en sonunda mutlaka güzel bir final, iyi bir son olur. Çünkü iyilik yolundaki insanı, iyi bir sondan başka hiçbir şey beklemesin. *Karınca* filmi bir vicdan hikâyesine yaslanır. Bilerek bilmeyerek, bazen iyilik olsun diye yaptığımız bir hareketin kötü bir sonuca evrilmesi de mümkündür hayatta. İşte *Karınca* filminin uzun yol kamyon şoförü olan kahramanı da iyilik olsun diye bir genç kızımızı dağ başında yoldan alıp İstanbul’a getirmiş, bırakmıştır. İyilik yapmıştır kendince. Yolda kalmış olana insanlığını göstermiştir. Yardımcı olduğu kız bir terör örgütü tarafından canlı bomba olarak kullanılmak üzere kandırılmıştır oysa. Kızı yuvasından alıp İstanbul’a getirmekle bu eylemde payı olabileceğini düşünür.

Bu patlama ile ölebileceklerin hepsinden sorumlu tutar kendini. Bu vicdanla yolcusunu sağ esen yuvasına döndürmek için kendince bir maceraya atılır... *Karınca* filmini Halit Karaata ile birlikte yazdık. Şemsi karakterini de oynayarak mihenk koyan oyunculuğuyla ödüller aldı. Anadolu'nun yollarında dört hafta sürdü çekimlerimiz. Yarım yıl da kurgu, ses ve renk üstüne eklensin. *Karınca*, benim sinemamım göz aydınlığıdır. *Karınca* filmi açıkça Kuran'dan ilham alınarak yapılmıştır. Neml suresinin 16 – 17. Ayetlerini sinema yoluyla tevil etmeye çalışan bir filmidir. Hz. Süleyman a.s karınca vadisine girerken, topal bir karınca telaşla haykırır; “Kaçın kaçın yuvalarınıza meskenlerinize evlerinize girin, çok büyük bir ordu geliyor farkında olmadan sizi ezebilirler, sizi helak edebilirler.” Bu bizim karınca hayvanında görmediğimiz bir hal. Biz karınca hayvanını nasıl biliyoruz, çalışkan, emekçi, sadık bir hayvandır. Bu tanım ta Ezoptan, bizim kadim hikâyelerden, hatta eski hikâyelerden Kelile ve Dimne'den bu yana herkesin kafasından hep bir çalışkanlığın, emeğin sembolü olarak bilinmiştir. İlk kez bu ayette karınca, Allah tarafından o ayette korkak, kendi neslinin tükenmesinden endişe duyan bir hayvancık olarak bize ifade ediliyor. Bu bana ilginç geldi. Ben bunu aldım, sonra Sadi'nin *Bostan*'ında karıncayla ilgili bir bahis var. Bu da filmde açık bir şekilde yer alıyor. Bunları birleştirerek, günümüzde bir kamyoncuya yükledik. Kamyoncusu bir karınca gibi yük taşıyan, memleketin bir ucundan bir ucuna kadar yiyecek taşıyan bir kamyon şoförüyle birleştirdim. Karınca böyle bir yere dayanıyor. Sinema yapmak için süt emdiğim kaynaklar, senaryo için dolambaçlı mecram kadim irfan oldu hep. Marifet ve hakikat yolculuğumdur sinema. Kur'an-ı Kerim ayetleri, Peygamber kıssaları, hadisler çoğunlukla filmlerime ilham kaynağıdır. Velhasıl vahiy kültürüne yaslanmayı seven bir yönetmenim. Doğu edebiyatının hikâye kuramına, insan temsillerine, ıstılah, kavram, deyim ve mecazlarına kafa

yordum. Filmlerimde Anadolu'nun merhametli, şefkatli, mütedeyyin, Müslüman karakter temsili arayışı içindeydim. Karınca, hem Neml (Karınca)Suresi'nin ayetlerine hem de Sadi-i Şirazi'nin *Bostan*'ındaki küçük öykücüğe yaslanır. Memleketine dışardan gelen tehlikeyi görünce tedirgin ve telaşla soydaşlarını uyarmak için feryat eden bir karınca temsil edilir Kur'an-ı Kerim'de. Bostan'da çuvalın içinde bilinmeden yuvasından uzak bir yere götürülmüş karıncanın ailesine kavuşturulması vardır. Karıncayı yuvasından alı koyana mürüvvet olmayacağından bahsedilir. Ayartılmış olan karıncayı yuvasına götürüp teslim etmedikçe iyilik sahiplerine rahat yoktur. Güçlü yerlerden esinlenmiş bir karakter ve hikâye zembereği var filmimizde. Oyuzden su gibi akıp gittiğini söylüyor seyreden. Bütün edebiyatımız karınca hikâyeleri, temsilleriyle doludur. Karınca sadece ağustos böceği hikâyesinde olduğu gibi çabalamanın, emeğin, sabrın olarak kalmaz bu dağarcıkta. Dünyada ve ahirette helalleşmenin de ölçütü bir küçük mahlûktur olarak geçer şiirde, kıssada. Peygamberden hak soran yine bir karıncadır. Ahirette hakkını alan karıncadır. Yine kendisinden milyonlarca büyüklükteki fillere, kendini sömürecek, hortumuyla yutacak sömürücülere savaş açan, kafa tutan, meydan okuyan yine karıncadır.



Nazif Tunç, *Karınca*, 2019

Fatma Berber: Karınca'nın devamı niteliğinde olacak bu bağlamda başka projeleriniz var mıdır?

Nazif Tunç: İkinci filmimiz Samiri kıssasından ilhamla *Altın Buzağı...* Belki sadece Buzağı diye kalır. Altından bir buzağı heykeli yapıp, zanaatkâr hileleriyle ya da hüner ile delikler, boşluklara rüzgâr girince böğürme sesi çıkaran, böğüren buzağı algısıyla, puta dönüştürerek, inananları hak yoldan saptıran, vahiyden uzaklaştıran münafıklar çoğaldı hayatımızda. Nifakçı, puta taptırıcı Samiri karakteri çok görünür oldu etrafımızda. Suret-i Haktan görünüp, yararsız, faydasız, çer çöp, ipe sapa gelmez eserlerini böğürtülerle putlaştıran; ölçüsüz, kontrolsüz, sınamasız sanal hengâmede insanları kandıran, fitratını değiştirenleri anlatmak derindeyiz. Samiri de ölmedi, Ebu Cehil’de... Dünyayı dolaşıyorlar... Hakça, Müslümanca, Manevi, milli aynı zamanda derinlikli filmler yapmak çok zor artık.

Fatma Berber: Peygamberimizin dönemlerini anlatan filmler de yaptınız, İslami şahsiyetlerle ilgili de filmler yaptınız. Bu tip filmlerde nasıl bir ön araştırmanız oluyor?

Nazif Tunç: Sebebi ne olursa olsun sinemamız çok güçlü İslam potansiyelinden yararlanma fırsatlarını kaçırmıştır. Yüz yıllık ömründe bu potansiyele hep yüz çevirmiş, bu zengin kaynaktan hep uzaklaşmıştır. Üstün ve parlak sinema filmlerini inşa edecek sanat gücünden de yoksun kalmıştır. Arada sırada çok güzel hareketler olmadı değil. Ama bu filmler hakikat ve güzelliğin derinliğine sızmayı başaramadılar. Çoğu film cılız ve derinliksiz olmaktan öteye geçemedi. İslam’ın yüce değerlerini sinema perdesine yansıtacak güçte olmadıklarından esameleri bile okunmuyor. Bu memleketin sanatçılarının İslâm’a dair tedrisatlarını, okumalarını, bilgilerini gözden geçirmeleri lazım. İslami kavramları, ıstılahları, İslâm tarihini ve geleneğini tekrar tekrar okuma sürecinden geçmeleri gerekir. Ne yazık ki Yunan ve Roma mitolojisine merakımız kadar İslâm potansiyelinden uzağız. Osmanlı ediplerinde, şairlerinde, yazarlarında bir âdet var.

O, beni de çok etkileyen bir gelenektir. Bütün büyük şairler, Nabiler, Nedimler, Şeyh Galipler, Mesneviler, ölümsüz dizeler yazar ama en güzel dizeleri, Peygamber Efendimiz için yazdıklarıdır. Yani sanatlarını, şiirlerini, edebiyatlarını, duygularını, Peygamber Efendimize yazacakları naatla süslemek isterler. Benim de birçok filmim oldu. Diziler çektim. Yüze yakın televizyon filminin yönetmeni sayılırım. Bunların içerisinde Peygamberimizin etrafına yaklaşabildiğim, onun dönemine, duygusuna, ahlakına yaklaşabildiğim bir-iki denemem var. Onları çok kıymetli bulurum. Birisi *Peygamberin Kılıçları*, diğeri de Sevgili Peygamberimizin, Sıddık Ebubekir ile 14 günlük yolculuğunu, hicretini anlatan *Hicret* filmi. Yani benim sinemamın naat dizeleri sayılır bunlar. Çok zayıf imkânlarla yapılmış olabilir bu filmler ama diğer filmler içerisinde ayrı yere koyduğum yapımlardır. Yine bir manevi gerçekçilik çizgisi içerisinde, bu milletin beklediği, istediği bir duygu var. Bir irfan geleneğini, filmlerde, perdede yansıtmakla ilgili bir isteğim, arzum var. Bu muradımın gerçekleştiği filmleri de diğerlerinden ayırırım. Çünkü benim, ‘Sadece bir aşk filmi yapayım, güzel olsun.’ derdinden çok, ‘Bu filmde, bu güzel aşktan başka ne anlattım, öteye nasıl geçtim? Bu insanların hakikat yolculuklarında belki kullanabilecekleri ufak bir azığı hayatlarına katabildim mi?’ şeklinde bir derdim hep olmuştur. Bizim doğu edebiyatının çok kullandığı, mutlaka bir öğüdü, nasihati, ibreti, hikmeti olan bir tarafı vardır. Yani *Bostan’da*, *Gülistan’da*, *Mesnevi’de*, *Hafız Divanı’nda*, çok iyi biliriz ki şiir sadece şiir söylemek için değil, bir hakikati göstermek için de şiirdir. Bu yüzden bizim filmlerimiz de sadece film olsun diye değil, bir hakikati gösterebilir, bir hakikate, iyiliğe insanları yönlertsin arzusu içindeyim. Bu film bu yolculuğun kıymetli işaret taşları.” Elbette ki alkışı, başarıyı, ödülü bekler sanatçı. Marifet iltifata tabidir ama biraz da illa hasılat rekorları kıran filmler, her yerde ses getiren, ödüller alan filmlerin dışında şu da benim hayatımın bir düsturudur, ben biraz da ahirette

alacağım ödüller için de film yapıyorum. Ödülünü, karşılığını orada bulacağım filmler için de çabalıyorum. Büyük hasılat rekorları kıran filmler yapmayı kim istemez? İster elbette ama ben hasılat rekorları kıracak filmler yapayım diye duruşumu, istikametimi değiştiren bir insan olmak istemem. Çünkü değişmeyen bir şey vardır insanlarda. En kadim medeniyetlerden, en kadim topluluklardan bu yana iyiliği, merhameti ve paylaşmayı öneren her şey değerli olmuştur. Baktığımızda biraz da filmlerimizin böyle bir tarafı var. İyilik öyküleri, iyi insan olmak, erdemli, fedakâr, merhametli olabilmekle ilgili, karakterleri bu duygular etrafında döndürmekle ilgili bir çabamız var.”

Fatma Berber: Çektiğiniz diğer filmlerde de sizi maneviyatı sürdürme ideolojisi mi tetikledi? Bir filme başlamadan önce elbette sizin birikiminiz derdiniz dâhil oluyor ama hikâyeye nasıl şekilleniyor, özel bir çalışma şekliniz var mıdır?

Nazif Tunç: Yerli ve milli olabilmek için illa kendi topraklarımızdan, kendi etrafımızdan hikâyeler peşinde koştugumuz da var. Pergelin bir ayağını mahalli olana diğer ayağını evrensele yönelttiğimiz zamanlar da var. Bugün dünyanın çok uzak ülkesinden yapılan insani bir şey, insanın fitratını, mizacını, birtakım mecburiyetlerini, çabalarını anlatan filmler, belki bizim milli saydığımız bir sürü hasletten, manevi saydığımız birçok duygudan daha üstün bir etki yapabilir. İnsan fitratına, mizacına, varoluş sürecine uygun işler olsun. Evet, biz bugün Anadolu insanının bin yıldan bu yana bir dinle, kültürle, gelenekle bir arada oluşturduğu bir hayatın sorgulamasını filmlerimizde yapıyoruz. Ama bambaşka, çok uzak bir yerden de hatta Müslüman olmayan birisi de bazen çok milli, İslami duyuşta bir film yapabiliyor. Bu, sinema sanatının bize sonsuz lütuflarından birisidir.



Nazif Tunç

Fatma berber: Buraya kadar filmlerinizdeki duyguyu düşünceyi referanslarınızı sizi oluşturan sinema ile aranızda güçlü bağ kuran pek çok şeyi konuştuk. Peki, dünya sinemasından etkilendiğiniz zaman zaman el salladığınız yönetmenler ve filmler nelerdir?

Nazif Tunç: Michelangelo Antonioni'yi başa alırım. *Yolcu*, *Cinayeti Gördüm*, *Gece*, *Batan Güneş*, *Kızıl Çöl* ve bütün filmleriyle sinemanın herkesi örten kubbesini mermerden fil ayaklarıyla yüksekte hep tutmuştur. Kurosawa'yı anarım. Bütün filmleriyle sinemaya adanmış bir ömür saydığım ulu Kurosawa'yı... Ölçülemez güzelliklerle filmlerini donatan, hayatı ve kâinatı anlamlandıran Mecid Mecidi'yi başlara yazarım. Dünyanın yedi harikasını taştan ve mermerden yapanların emekleriyle saf sinemaya hiçbir hormon ve sihirbazlık, göz boyaması katmadan sekizinci harika olarak karşımıza dikenini Sergey Bondarchuk. *Harb ve Sulh'u ve Waterloo* anıtsal filmleri perdeye getirmiş olan mimar yönetmen. Sinema yapanlara pelteleşmeden de film yapabilmeyi öğreten Satyajit

Ray'in *Yol Türküsü* (Pather Panchali), *Yenilmez* (Aparajito) ve *Apu'nun Dünyası* (Apu Sansar) çocukluktan kalmış bir yara gibi taşıdığım filmlerdir. Eğitimle, tahsille öğrenilmez efsunlu bir sinema yapan *Arkadaşımın Evi Nerede?*, *Zeytin Ağaçları Altında*, *Rüzgar Bizi Sürükleyecek*, *Kirazın Tadı* filmlerini dünyaya bahşeden Abbas Kiyarüstemi'yi de anmalıyım. Acemice vuruştığımız western alanına dimdik gövdesiyle girip *Bir Zamanlar Batıda'yı* çamurlaşmadan yükselten Sergio Leone'ye de yer açmalıyım. Ağlayarak seyrettiğim *Bisiklet Hırsızları'nı* gönlün incelikleriyle var eden *De Sica'yı* da unutmam.

Fatma Berber: Türk sinemasında ufuk açan yeni nesil yönetmenler ve filmleri kimler ve neler sizce?

Nazif Tunç: Kınayanın kınamasına aldırmandan yerinden kıpırdatılamaz bir duruşla fillerini yapmaya devam eden o katı kaya Yücel Çakmaklı'ya;

Mustafa Kara'ya; insanın mekânlara ait olmadığını, değişmez ve terk edilmez insan mecburiyetlerinin iyiliğe doğru akışını *Kalandar Soğuğu* ile gösterdiği için;

Semih Kaplanoğlu, şeytani taarruzları göze alarak, delik deşik edilme pahasına sinemada Nur-u Muhammediyi *Buğ-day*, *Bağlılık Hasan* ile gösterme çabası için;

Nuri Bilge Ceylan'a insanın ruhunun kirli ve karanlık katı kabuğunu kırıp insan ruhunun gel gitlerini her karakteriyle *Bir Zamanlar Anadolu'da* da bir itirafname büstü gibi tipler koridoruna koyduğu için;

Murat Pay'a, saniyeyle ölçülemez, çarpım tablosuyla bulunmaz, anketlerde görülemez, ödülle tartılamaz olanı filmlerine kattıklarından hayranlığım vardır.

Fatma Berber: Sizin sinemanızda hissettiğimiz kadar ya da anlayabildiğimiz şekliyle açıklamaya çalışayım. Manevi sinemayı çerçevenize sığdırmak istiyorsunuz. Ama sinemanın

sınırları zorlayan o çerçeveyi kıran yanı var. Ama diğer yanda da sizin manevi değerleriniz mevcut. Bu iki çatışmayı nasıl dengeleyebiliyorsunuz?

Nazif Tunç: Metafizik bilginin kaynağı vahiydir. Sanatın kaynakları sıralanacak olsa en üst sırada din yer alacaktır. Tasavvufi düşüncenin en üstün örneklerinin verildiği bir gelenekten geliyoruz. Muhiddin Arabi, Mevlana, Yunus Emre, Şeyh Galip, bu yolda devleşmişler. Mimar Sinan'ın mimaride, İtri'nin musikide, Şeyh Galib'in, Niyazi Mırsi'nin şiirde, Kazasker Mustafa İzzet Efendinin hat sanatında, Yunus Emre'nin şiirde yaptığını niçin sinemada filmleriyle yapacak birileri çıkmasın. Diğer sanatlarda tasavvufi bakış üzerine kurulmuş eserler olduğu gibi sinemada da bu tür yorumlardan, duygulardan beslenen filmler olacaktır. Vardır da zaten. Tasavvuf, hikmet, hakikat arayışı insanlık tarihinin ve hayatının ayrılmaz parçalarıdır. Her insanın inanç, ibadet, hayatında bu tasavvufun, hikmetin, hakikatin bir gerçekliği vardır. İnsan hayatının her anına hükmeden, her alanını kapsayan, doğumdan ölümüne, hatta ölümünden sonrasını da düzenleyen İslamiyet elbet sinemaya da temsiller getirecektir. Duyuların dünyası çaresizdir. Âlemi, olayları kavramakta yetersizdir. Gerçekçilerin dünyası eksik, kuralcı ve akılcıdır. Sanatı ve insanın hayatını zenginleştiren her şeyden yoksundur. Şiir, sufilik, mistisizm, rüyalar somut gerçekliği bütünleyen şeylerdir. Sinema bunlardan yararlanmayı, beslenmeyi her geçen gün daha fazla keşfediyor. Sinema, Allah'ın görülmesi gereken ayetlerini göstermek, esmanın tecellisini kavramak, Hakk'a emsaller, semboller, remizler, imgeler yoluyla ulaşmak yolunu deneyebilir. Bu talimler bizim gelecekteki sanatlarımızda var. Tasavvufun çeşitli kollarında risksiz, kullanılmış yöntemler var. Geçmişte minyatür dili, şiir dili, musiki dili, hikâye dili oluşturulduğu gibi yeni bir sinema dili de oluşturulabilir. Sanat ilahi güzellikten neşet eder, sözü meşhurdur. Bütün doğru sanatları Hakk'ı ve hakikati

işaret eder. Müslüman kültür- sanat havzasından bahsediyorum. Kötüden sakındırmak, iyiliğe yöneltmek, Allahın adını yüceltmek, Peygamber ahlakını sevdirmek en sağlam ve etkili sinema ile yapılır. Kur'an uyarıdır. Hadisler ise öğüt. Sinema da insanları ahlaki olarak olgunlaştırabilir, yüce duyguları yüceltebilir. İnsanın en yüce duygusu merhameti öğretebilir. Başkası için fedakarlığın üstünlüğünü, ancak o zaman insan olacağını, yüceleceğini anlatabilir. Hiçbir şeye dokunmayan bir film yapsak, iğne deliğinden deve geçirsek ancak sihirbaz sayılırız. Film yönetmeninin efsuncudan, göz boyacıdan farkı olmalı. Faydasız sanattan kaçınmalı... Müslüman sanatçı sinema dilini inancına uygun biçimde kullanmayı, kendini onunla deşmeyi, ifade etmeyi öğrenmek zorundadır. İyiyi göstererek, Allah'ın ayetlerinin tecellisini araştırarak, kötü ile temsilden, kötü örneklerle göstermekten kaçınarak bunu yapabilir. Bunu artık öğrenmeliyiz. Köklerinde, geleneğinde, geçmiş kültür sanat medeniyetinde yapacağımız sinema için çok güçlü potansiyeller, referanslar var. Sinemamızı öykünmeden, taklitçi olmadan, yetkin hale getirebileceğimiz kaldiraç olarak kullanabileceğimiz, sanatsal mirasımız, geleneğimiz var. Bizleri civata, çakma, naylon filmler yapmaktan kurtaracak ham madde, üstün cevher geçmişimizde duruyor. Sinemacılarımızın *Hüsn-ü Aşk'tan, Binbir Gece Masallarından, Mesneviden, Muhayyelat'tan* haberi olsa bu kadar savrulmazlardı. Peygamber Efendimiz sözün özüyle, dolambaçsız, süslemesiz, yalın, ölçülü, örtüsüz, açık, tevilsiz, çok net anlatımla tebliğini yaptı. Aruzlu şiirlerle, kulağı başka yerden gösterek, bol tasvirli hiçbir sözü yoktur. Sinemacının, Resulullahın – O'na binlerle selam- hitabetinden, anlatımından, tebliğinden kendi sanatı için alacağı paylar elbet vardır.

Fatma Berber: Uzun yıllar sinema alanında olduğunuz için Türk Sinemasının bir yerde arkeoloğu sayılırsınız, o yıllardan bu yıllara seyircideki refleks ve tepkileri, seyircilerin izlenimini, değişimlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Nazif Tunç: Güçlü bir felsefe olmadan iyi sinema yapılamaz. Safça ve çalışkan bir şekilde Amerikalı ve Avrupalı ustaları taklit etmeye çalışırdım. İnsanın kendi ırkına, toprağına da bağlı olduğundan da ötede, kendisini besleyen toprağına, düşüncesine ve kültürüne biçim veren yaşam koşullarına, gün boyunca gözünün önünden akıp giden güzel manzaralara bağlı olduğunu anlamamıştım. Henüz bilmiyordum ki Türkiye’de yaşayan ve her gün beş vakit ezanının sesini duyan bir Müslüman sanatçı, ancak kendisi gibi yaşayan insanların geleneklerine dayanarak değerli yapıtlar verir. Elbette ki alkışı, başarıyı, ödülü bekler sanatçı. Marifet iltifata tâbidir ama biraz da illa hasılat rekorları kıran filmler, ses getiren- ödüller alan filmlerin dışında şu da benim hayatımın bir düsturudur, ben biraz da ahirette alacağım ödüller için de film yapıyorum. Ödülünü, karşılığını orada bulacağım filmler için de çabaıyorum. Büyük hasılat rekorları kıran filmler yapmayı kim istemez? İster elbette ama ben hasılat rekorları kırarak filmler yapayım diye duruşumu, istikametimi değiştiren bir insan olmak istemem. Çünkü değişmeyen bir şey vardır insanlarda. En kadim medeniyetlerden, en kadim topluluklardan bu yana iyiliğı, merhameti ve paylaşmayı öneren her şey değerli olmuştur. Baktığımızda biraz da filmlerimizin böyle bir tarafı var. İyilik öyküleri, iyi insan olmak, erdemli, fedakâr, merhametli olabilmekle ilgili, karakterleri bu duygular etrafında döndürmekle ilgili bir çabamız var. Hiç abartısız dünya çapında. Teknik olarak da oyunculuk olarak da. Ama senaryo sıkıntısı çekiyoruz hâlâ. Hikâyeler çarpıcı değil, aynı sakızı çiğneyip duruyoruz, yeknesaklık göze batıyor. Nasıl yaz, kış, bahar mevsimse, insanların da duygu mevsimleri oluyor. Sanki kulaklarına fısıldanmış gibi aynı mevzuya yöneliyorlar. Siz mutlu sonları seversiniz... Kim sevmez ki? Zaten bütün derdimiz şu üç günlük hayatı mutlu bitirebilmek değil mi? Ecdat Hüsn-ü hatime demiş ona.

Fatma Berber: Bir röportajınızda Ömer Lütfi Mete’nin

senaryo yazmayı Yusuf Suresi'nden öğrendim sözünü hatırlatıyorsunuz. Biraz bunu açabilir misiniz?

Nazif Tunç: Allah rahmet eylesin... Senaryo yazmak için Ömer Lütfi Mete rahmetli abimle de çalıştık, Tarık Buğra benim yeni yetmelik çağımın ustasıydı. Ömer Lütfi Mete ile daha sonra da senaryoyla ilgili çalıştığımız zamanlar oldu. Ondan da öğrendim. Ömer Lütfi Mete, imam hatip mezunudur, senaryo eğitimi yoktur ama Türk sinemasında, Türk televizyonunda *Deli Yürek*, *Kurtlar Vadisi* gibi bir sürü büyük işin senaristliğini yapmıştır. Ona sorardık, 'Usta ya nereden öğrendin sen bunu?' Tabii yazarlık doğuştan bir iştir ama senaryo teknik bir mesele. O da diyordu ki, 'Ben senaryoyu Yusuf Suresi'nden öğrendim'. Hafızdı kendisi. Yusuf Suresi'nde bir senaristin örnek alması gereken insan fitratına ait her şey var. Çatışma, merak, insanların birbirleriyle ilgili kardeş bile olsalar hasetlikleri var. Başarı, çile, bir seyr-i sülûk, sonra bütün Doğu öykülerinde ve filmlerinde olması gereken, güzel bir son var. O kadar çile çektiler, ayrıldılar, hasetlik yaptılar, kardeşler birbirlerini yengeç sepetindeki yengeçler gibi yedi, bitirdi, ayrı düştüler. Bu süreçten sonra güzel bir finalle birleşmiş bir hikâye, bir kıssa var. İşin aslı güzel bir hikâye anlatmaktır. Saati çalıştıran zemberektir, filmi çalıştıran da güzel bir hikâyedir. Bu hikâye olmazsa siz istediğiniz kadar konuşun, kulağı başka yerden gösterin, elli tane karakter koyun; o duygusal hedefi, o zembereği koyamadıktan sonra omurgaya, hiçbir zaman iyi bir senaryo yazmış olamazsınız. Senaryoda çatışma olacak, gerilim olacak, insanın beklediği merak olacak ve bütün bunların ötesinde sevdiği bir kahraman olacak. Bir kahramanı var edebilirsiniz, zaten arkası çorap söküşü gibi gelir.

Fatma Berber: Manevi atmosferin sete taşınması orada hakiki bir perde kurmak da oldukça güç; oyuncu seçimi ve onları çalıştırma konusunda güçlükler yaşıyor musunuz ve

oyuncu seçiminde nasıl bir yol izliyorsunuz?

Nazif Tunç: Yönetmenlerde de bildiği oyuncularla çalışmak gibi bir meyil, eğilim vardır. Belli başlı yönetmenler aynı oyuncularla yürürken daha rahat ederler. Kendilerini daha güvende hissederler. Bir karakter emanet ettiğiniz emin olmak sizi rahatlatır. Kurosawa için Toshiro Mifune, Ingmar Bergman için Max von Sydow ve Liv Ullman, Fellini ve Antonio'ni Marcello Mastroianni, Martin Scorsese Robert De Niro, Atıf Yılmaz Türkan Şoray, Yavuz Turgul Şener Şen örnekleri yönetmenin oyuncularını çok uzaklarda aramaması gerektiğini bize gösterir. Filme hazırlanırken farklı oyuncular hayal edilse de biz bize yeteriz diyerek çevremdeki potansiyellere yönelmeyi daha ahlaki buluyorum. Yakışan da budur. Kaynadığı yerin etrafına yeşillendirmeyen verimli yapmayan su, uzaklarda bereket yağdırmış bu çok değerli değil. Eve, memleketeye, mahalleye lazım olan dışarı haramdır. Zaten duruşum, konularım, senaryolarım dolayısıyla fiyakalı, forslu oyuncuların benim filmlerime tenezzülü olmaz. Biraz ünlü oldu diye zıvanası kaymışlara da bizim eyvallahımız olmaz. İyi ki de olmaz. Çünkü yeni fikirli yönetmen olsam; hem oyunculuğu hem sanatçılığı hazmetmiş, bu işin kitabını yazmış, tevazu sahibi, kendilerine oyunculukta çifte su vermiş memleket sevdalılarıyla çalışma lütfuna kavuşamazdım. Sılgık, hafiflik, naz yok bizim filmlerimizde. Emek var, çaba var, inanç var. Bunları da omuzlamak her yiğidin harcı değil.

Fatma Berber: Yönetmenliğinizin yanı sıra pek çok platformda jüriilik yapıyorsunuz. Yüzlerce senaryo okuyorsunuz, Türk sinemasında hikâyecilik ve özgünlük konusunda bir kırsılaşma var mıdır? Nasıl değerlendiriyorsunuz?

Nazif Tunç: Sinemada işin aslının güzel üslupla bir hikâyeye anlatmak olduğunu yenileyip dururum. On yıldan bu yana destekleme kurullarında, senaryo yarışmalarında dedğiniz gibi seçiciliklerim oldu. Bu kurullarda okuduğu-

muz, hayran kaldığımız, gıpta ettiğimiz projelerle, hikâyelerle karşılaştığımız gibi sakız olmuş, birbirinin aynı, ayakaltında dolaşmaktan pestile dönmüş hikâyeler çok oluyor. Arayış, bekleyiş özgün ve özgür projelerden yana elbet. Ne yazık ki dünyanın internetle küresel bir köye dönüşmesi ve neredeyse yerelin yerle bir olması sinemada da tek tip anlatıma yol açıyor. Uluslararası festivallerde öne çıkarılan film modeli artık bütün dünya yönetmenlerinin öyle ya da böyle göz önünde bulundurmamak zorunda kaldıkları zorbalık haline dönüştü. Sinemada hikâye, dil, anlatım konularında ne yazık ki geçmiş kadar özgür, serbest ve ilkeli değiliz. Bir merkezden adetâ şekillendirilen sinemadan bahsedilir oldu. Tahakküm bütün ülkelerde kol geziyor. Bırakalım kısır bir bataklığa saplanmış Türk Sinemasını, Rus Sineması, İran Sineması, Çin Sineması, İtalyan Sineması, Alman Sinemasından bir üslup, çıkış olarak örnekler veremiyoruz. İster kuraklık, istek tek tiplik, ister mukallitlik, öykünmecilik diyelim sinema sanatında zenginlik, özgünlük, özgürlük bitmiştir. Sinemanın altın çağı olan 70'li yıllardaki büyüklüğü de bitmiştir. Destekleme kurullarında elbette yerel, özgün ve özgür sinemanın, Anadolu hikâye ve karakter temsillerini derinleştiren projelerin arayışındayız. Benzer öykülerden uzaklaştırmak, büyük kentlerden bir sebeple taşraya dönüp, köklerini, kimliğini arayan bunalımlı aydın zırvalarından uzaklaştırmak çabasıındayız sinemamızı... Bu kurullar senaryo, hikâye üzerinden, deneyimler üzerinden karar verir. Biraz meteoroloji haberlerine benzer kurulların kararları. Hava durumu ile ilgili ölçümlere göre yağmur ya da kar yağışı ile ilgili öngöründe bulunulur ama yine de yağmur, kar yağmayabilir. Destekleme kurulları da iyi film için hikâye, yönetmen, finans planı, karakterlere bakarlar ama yine de beklenen olmayabilir.

Fatma Berber: Sinema aynı zamanda bir aktarım ve siz bu konuda pek çok kişiye de destek oluyorsunuz, sektörün önünü açmaya çalışıyorsunuz. Sinemanın abisisiniz desem

yerinde olur. Bu anlamda genç yönetmen adaylarına önerileriniz neler?

Nazif Tunç: İstanbul'a sanat için sönmeyecek hayallerle gelmiştim. Fatih'in İstanbul'u fethettiği Topkapı'dan ben de kavruk bir taşralı delikanlı olarak girdim. Sanat ile ilgili yüksek hayallerim vardı. Kimsesizdim. Çevrem, arkam, omuzuma dokunacak kimsem yoktu. Gerçekten hudâyinâbit. Uzun bir süre sinema çevresine girmek için taarruzlarım oldu. Dışardan gelen biri için o kadar yüksek duvarları vardı ki sinemanın, kapısını aralayıp içeri bakmak, duvarını aşım içeri sızmak benim için kolay değildi. Ceplerim senaryo karalamaları, hikâyelerle dolu şaşkın ve hüznü kapıları çaldım. Alıp okuyan, bu olmamış diyen bile olmadı. Şimdilerde kapıma kim gelirse boş dönmez. O günlerin kara çocuğu, taşralı delikanlısı tenezzül ve teveccüh görmeyen kara çocuğu gelir aklıma. Yeni birini keşfedersem kendimi keşfetmiş oluyorum bir bakıma. Gençlerin önündeki taşları temizlemek, omuzuna dokunmak, uzun sanat yoluna çıkacak olanların binek taşı olmak büyük haz veriyor. Göz aydınlıklarım oluyorlar. Yete-neği, tutkusu olan bir şekilde başaracak zaten. Halik öyle halk etmiş. Sanatçının içine bu marifeti koyan elbet onu ortaya çıkaracak, eserini verdirecek vesileleri de halk etmiştir...

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân baskarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayat içeri sızıp program değişip hikâyenin yönünün değiştiği filmleriniz mutlaka oluyordur. Var mıdır böyle örnekle anlatabileceğiniz filmler?

Nazif Tunç: Tencerede pişirip kapağında yemeyi seven bir yönetmenim ama bu sevgim gerilerde kaldı. Gece senaryoyu yazdığımız, sabah çekime çıktığımız, akşam da kurguya girdiğimiz zamanlar değil artık. Kimse sizden gelecek hafta vizyona girecek bir Türkan Şoray filmi beklemiyor artık. Sinema çetin bir savaşa dönüşmüş durumda. Çok iyi tasarlanıp,

ölçülüp biçilmesi, ince ince tartılıp işlenmesi beklenen bir sanattır artık. Senaryo doktorları, sunumlar, mülakatlar, yapım destekleri her aşamasında yapımcıların çok iyi hazırlamasını mecbur kılan adımlar. Yönetmen çok keyfi hareket edemiyor. Hayal ortaklarının da hazırlık ve beklentileri var. Senaryo nihayetinde yaşayan, organik bir canlı gibi her an yönetmenin kafasında yeni yönelimlere kapılabilir. Ama senaryo üzerinde yapılacak her türlü düzeltme, geliştirme, olgunlaştırma nihayetinde tasarıdır. Çekilmeden binlerce kez üzerinde oynanabilir. İnşaa edilebilir. Bunlar önemli değil. Asıl çekim sırasında olan değişiklikler kalıcıdır. O değişiklikler kayıt edilir, son düzenleme olarak kalır. Çekim günü yapılan her şey, verilen her karar geri dönülmesiz olarak filmin ruhunu, biçimini, seviyesini belirler. Mekâna, oyuncuya, hava şartlarına, güneşin durumuna göre ya tecrübeyle, ya sezgiyle, ya öneriyle bir karar verirsiniz. O an filme geçer. Bu filme geçen an yıllardır çalıştığınız, üzerinde düşündüğünüz, hayal kurduğunuz sahneye, plana ne kadar uyuyordur. Bütün hazırlıklar silinip, bir sezgi ile onaylanmış olan öne çıkabilir. Bu filmin kaderidir. Aslında yaptığımız, ortaya çıkarmaya çalıştığımız hiçbir an'ın bizim dışımızda var edildiğinin de delili olduğunu gördüğümüz tanıklıklarımız vardır. Küçük hikâyeli, az karakterli filmler de çok kalabalık ekiplerle çekilmeye başlandı. Ekipmanların konforu gittikçe artıyor. O havadanlıkları, alet edevatı kullanacak becerikli adamlar da her yerde bulunmuyor. Nazlı, mesaili, burnundan kıl aldırmayan, bilgisini sızdırmayan ekiplerle çalışmak yönetmeni de birtakım gereksiz kararlara, yönelişlere mahkûm edebiliyor. Filmin sıkletinin emrettiğinden daha hacimli bir ekip de kurmamak gerekir. Yönetmen film çekim biçimini, filmi yapma biçimini, çalışma şeklini de tartışmasız ortaya koyarsa her şeye hükmeder.

Fatma Berber: Güçlü hikâye mi, hikâyeden öte soyut bir durum ya da duygu mu, güçlü tarz mı ön planda olmalı, siz hangisine tutunuyorsunuz?

Nazif Tunç: Benim kaldıracım güçlü duygu. Anlatım ve mizansenlerde duygu omurgasını, duygu mayasını var etmeye uğraşırım. Hani derler ya: “Herkes sakız çiğner ama cengi kızı daha güzel çiğner.” Eskiden edebiyatta bir gelenek vardı. Nazire geleneği. İddialı şairler ortadan bir hikâye, masal, destan alırlar onun üstüne çalışırlardı. Leyla ile Mecnun’u atalım ortaya. Genceli Nizami, Molla Cami, Hamdi, Bihışti, Kadimi yazmıştır, daha da vardır. Fuzuli bu büyük aşk hikâyesini ölümsüz kılmıştır. Filmde de konu elbet bizden öncekilere benzeyecektir. Aslolan hikâyenin zembereğini, karakterlerinin özdeşlemesini ve duygunun içselleştirilmesini sağlamaktır. Kıssa kelimesinin Arapça kökü, “Avcının avını doğrulttuğu okuyla nefes almadan, soluk almadan avını takip etmesidir”. Soluk almadan seyredilecek bir film ortaya koy da bunu hikâye ile mi, tarzınla mı, duygunla mı? Nasıl yaparsan yap. Seyredeni duygu ile tedirgin etmeyi daha değerli bulurum. İçindeki su kaynadığı için buharıyla tencerenin kapağının çok hafif oynaması yeter bana. Kısık ateşte kaynayan su taşacak mı taşmayacak mı? Bu tedirginlik bizim gözümüzü o tencere kapağından ayırtmaz. Gözümüz hep orada kalır. Hormonlu dramalardan, şapkadan tavşan çıkarma sürprizlerinden, göz boyama sihirbazlıklarından kaçınırım. Sade lisan basit üslup... Yalın ve dolambaçsız bir anlatımla meramımı, duygumu anlatmak benim ilkemdir. Yönetmenin kamerayı koyduğu yer bir ahlak sorunudur. Ötesine zaten kafam basmaz, başaracak da değilim öyle hormonlu işleri.

Fatma Berber: Sinema dev bir endüstri olduğu gibi aynı zamanda da yaratıcı bir eylem bir sanat. Bu ikilikte sinemayı nerede konumlandırmak gerekir?

Nazif Tunç: Ben sinemanın endüstrisiyle, borsasıyla ilgilenmem. Sanatçı tüccar değildir. Hele tellal hiç değildir. Pazarıyla, tüketilmesiyle uğraşmamalı. Pazar tezgâhı, alım satımı nerede kurulur, kaç satılır? Bu işlere dalmasın.

Navlunculuk, tellallık etmesin. Yönetmenin yaradılışına, yeteneğine, marifetine ters bir durumdur bu. Sanatçı üretecek. Tüketilmesine de pazarlamasına da koşturursa sanatı biter. Şimdi şöyle bir örneğim var; Elma ağaçları mevsimi, vakti geldiğinde dallarını lezzetli, sulu, harika elmalarla doldurur. Elma ağacının fitratı bu. Hesap yapmaz. Geleceğe dair düşünmez. En güzel için çabalar. Güneşe döner, yağmuru bekler. Kim toplayacak, kim yiyecek diye düşünmez. Dolu vurup düşürse, dalında kalsa çürüse ne keder. Gelecek yıl yine en güzeli vermek için çabalar. Sanatçı için de fitrat bu. O eserini vakti geldiğinde veremezse deli olur. Bu yüzden iyi film yapmak her şeyden kıymetli. Kadri bilinmez, pazarı yok diye üretim durmaz. Sinema 7. sanattı. Halk sanatıydı. Bütün sanat disiplinlerini kendinde toplamış eğlendiren, düşündüren, hayallerin peşinde zevk duyduğumuz bir sanattı. Sanatı halkın, seyircinin sanatı olmaktan koparmamak lazım diyorum. Sinemamız ne yazık ki son yıllarda seyircisinden kopuk, kısır bir yere sürüklendi. Köprüler atıldı. Yönetmenlerin kişisel, çok özel yeis ve duygularından neşet eden kabız filmler yüzünden bir kopuş gerçekleşti. Sinema güzeli, en güzeli arayan, güzellikten neşet eden bir sanattır. Hem sanat filmi yaparak hem seyircisinin kendini bulacağı, soluksuz seyredeceği filmler yapabiliriz. Halk ve seyirci kapı pencere kıracak gibi eskiden olduğu gibi sinemaların önünde kuyruk olabilir.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Nazif Tunç: Salonda film seyretmek, makine dairesinden salonun karanlığını delerek perdede o efsunlu hayali ve rüyamsı anları var eden mekânlarda film seyretme devri bitiyor mu? Hikâye dinleme, karakterler keşfetme ihtiyacı bitmedikçe sinema da bitmez. O geniş ve heybetli mekânlar, büyümlü atmosferlerde, hep birlikte yalancı bir ayine katılır

gibi olduğumuz yerler olmayacak artık. Salonu dolduran kalabalıkla aynı yerde ağlayıp, aynı yerde gülemeyeceğiz, aynı rüyayı göremeyeceğiz belki. Teknik geliştikçe, çevrimiçi mecralar yayıldıkça film seyretme yolları da değişecek. Ortak alanlarda, hep birlikte film seyretme çağı kapanıyor. İnsanlar kendi kişisel evrenlerinde, çekildikleri mağaralarda butik, kendine özgü, kendilerine ait film seyretme alışkanlıklarına kavuştular. Antik Çağ'da gördüğümüz nasıl doldurulduğuna aklımızın kesmediği amfi-tiyatrolar nasıl devirleri geçip keçi koyun ağılı oldularsa sinema salonları da baykuş yuvası olacak bu gidişle. Sinema öldü mü diye bir soru sor? Sinema salonları can çekişiyor derim. Tablete, diz üstüne, hatta telefona doğru kayan bir sinema var artık. Yeni sinema bu. Mevsimler değiştikçe, bulutlar kaynadıkça, yağmurlar yağdıkça insanlar duygularını perdeye, filme, görsele aktarmayı sürdürecekler. Yeni sinema yeni tekniğiyle, yeni gömleğiyle, yeni mekânlarında yeni hikâyelerini anlatmaya devam edecek.



Nazif Tunç, *Karınca*, 2019 (Film Setinden)

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Nazif Tunç: Gergin bir yönetmenim. Kalecinin penaltı

sırasındaki duyduğu gerilim kadar hem de. Alacağını almak için ısrar ve kavga eden bir yönetmenim. Sinema serüvenim hiçbir zaman konfor içinde geçmedi. Film çekimlerinde yüksek sanat, oyun, mekân, duyguya odaklanmaktan (ya da sözü esirgemeye gerek yok, filme odaklanmaktan) çok her setimde bütçesizlik, yokluk, mahrum kalma, en azla yetinmeyle savaştım desem daha doğru olur. Böyle olmazların, olumsuzlukların çok olduğu bir meydana da diri ve tekin durmazsan, gevşeklik gösterirsen film yağlı bir balık gibi elinden kaçırır. Senaryo yönetmen için saf haldeyken yüzde yüz ise çeşitli olumsuzluklarla gittikçe eriyen, un ufak kalan bir hale gelsin istemem. Gerçekten de yüzde yüz olarak yola çıkmış proje bazen bütçesizlik, bazen iyi ekip kuramama, bazen iyi oyuncularla çalışamama, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, şartlar, mevsim falan derken görkeminden kaybederek mum gibi eriyip gidiyor. Yönetmen sabrı, ısrarları, beklemesi ve yönlendirmeleriyle filminin erimesine, küçülmesine, yitip gitmesine engel olacaktır. Yönetmen tavuk değildir ama kuluçkasını, yumurtalarını taarruzlara karşı korumasını da bilecektir. Yönetmenliğin belki yüzde sekseni hayal ortaklarını bulabilmektir. Oyuncularda, görüntü yönetmeninde, sanat yönetiminde, ışıktaki taşlar yerini bulmalı mutlaka. Bulamazsa kavgası, çabası boşuna olur. Harabede nafile öten baykuşa döner.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anı paylaşmak ister misiniz?

Nazif Tunç: 1992 yılında Kurdoğlu – Bu Yola Baş Koyduk filmini çekiyoruz. Dönem filmi. Oruç Reis ve Osmanlı yiğitlerinin Endülüs'te Haçlı zulmüne uğramış Müslümanları kurtarmalarıyla ilgili tarihi film. 16. yüzyılda geçiyor. Kameranın önünde her daim yüzlerce figürasyon, kalabalık sahnelerin olduğu, tarihi dekorlarda büyük bütçeli bir film. Benim de ilk yönetmenliğim. Yapımcı ve senarist olduğum bir filmde sonradan çıkan birtakım yönetmenlik sorunlarıyla

ciddi biçimde yarım kalma, tamamlanamama tehlike geçiren bir filmin yönetmenliğine mecbur kalmışım. El mecbur yani. Başlıca rollerinde Serdar Gökhan, Yılmaz Köksal, Yavuz Selekman, Macit Flordun ve Gürcan Sarısoy var. Filmin neredeyse her sahnesi vurdu- kırdı, kavga dövüş, kılıç- mızrak, savaş – harp... İşte o filmin alt kadrosunda Yeşilçam'ın avantür ve tarihi filmlerinde Cüneyt Arkınların, Kartal Tibetlerin, Serdar Gökhan ve Yılmaz Köksalların filmlerinde becerileriyle, göz peklikleriyle filmler, sahneler kurtarmış, filmi inandırıcı ve gerçekçi kılmış kalabalık bir grubu var. Güzünü budaktan esirgemeyen, düş denince düşen, atla deyince kulelerden çürük brandalar üzerine atlayan, sinema için bir şey yapmak için hayatlarını ortaya koyan sinema serdengeçtileri. Çoğu Anadolu'nun çeşitli şehirlerinden itibarlarını, işlerini, yuvalarının kurulu düzelenlerini bırakıp gelmiş sinema âşıkları, sinema delileri. Gerçekten deliydiler ve bir planda görünmek için yapamayacakları delilik yoktu. Kurdoğlu filminde de kılıç sallayacak, ata üstünden darbe alınca yuvarlanacak, atlarla birlikte yuvarlanacak böyle dublör, kavgacı, nazı olmayan karakter oyuncularına ihtiyaç vardı. Biz de bu Yeşilçam kavgacılarından neredeyse ulaşabildiğimiz ve o aylarda uygun olanlarının hepsini kadromuza aldık. İşlerini çok iyi yapıyorlardı, sahnelerin sakil kalmasını önüyorlar, gerçekçilik ve inandırıcılık yönlerinde katkıları akıl almazdı. Bir sahnede öldüler mi, başka bir çarpışma ve dövüş sahnesinde, kostümleri ve yüzleri değiştiriliyor, sakal takılıyor, başlıklı pelerin giydiriliyor yine düşmeye, yumruk yemeğe, yuvarlanmaya, kılıçtan geçirilmeye hazır oluyorlardı. Her gün ölüp ölüp dirilmekten, yeniden ölmekten bir şikâyetleri yoktu. Bu durum hoşlarına da gidiyordu. Kameranın önünde bir iki saniye daha fazla kalabilmek, bir mizansen daha yapabilmek için ter içinde kahıyorlardı. İşte bu kadrodan, kavgacılardan bir ekip sürekli bizimleydi ve her gün setteydiler. Hazır kıta bekliyorlar. İşte onlardan birisi bir

gün yanıma geldi. Hocam, dedi. -Senden bir ricam var. Bu ricamı yaparsan beni çok mutlu edersin. Ben yüzlerce Türk filminde oynadım. Hep kavgacı olarak, yumruk attım, yumruk yedim. Yüksekten atladım, yangınlara girdim. Dublörlük de yaptım. Kavgacılıkta. Ama hocam hiçbir filmde diyalogum olmadı, bana yönetmenler konuşmalı rol vermediler. Yaşım ilerledi. Daha ne kadar yaşayacağım, ne kadar ömrüm var ben bilmem. Kaza, ecel hepimize gelecek. Şimdi sizden ricam hayalimi, rüyamı gerçekleştirmeniz. Bir cümle de olsa bana bu filmde diyalog verin. Konuşmalı bir karakterim olsun. İnanın dünyanın en mutlu insanı ben olacağım. Yeşilçam emektarının bu masum ve haklı isteğini kim, hangi yönetmen reddedebilirdi. Ben de senaryoya bakıp mutlaka konuşmalı bir rol vereceğimi söyledim. Verdim de. Birkaç gün sonra Alanya’da çekeceğimiz bir büyük sahnede konuşmalı bir rolü olacaktı. Çok heyecanlandı ve iyi hazırlanacağını söyledi, yıllardır beklediği bir fırsatı verdiğim için minnet duydu. Beni mahcup etmeyecekti. Çekimlerine birkaç gün daha vardı. Ve senaryo sayfası sürekli elinde, ezber yaptığını göstermek için sette sürekli benim görebileceğim, çalıştığını gösteren yerlerde dolaşıyordu. Hatta baktığımı görünce el sallıyor, senaryosunu kaldırıyor, çalıştığını gösteriyordu. Bu rolü kendisine verdiğim için de minnet duyduğunu sözü ve davranışlarıyla göstermekten de geri kalmıyordu. Ne zaman başımı kaldırıp baksam, K... karşımdaydı. Susasam su ile hararetim olsa çay ile konuşuyor, arada da diyaloglu rolü için hazır olduğunu, çekim gününü sabırsızlıkla beklediğini söylüyordu. Beklenen gün ve sahnenin çekim zamanı geldi. Alanya kalesinde Müslüman esirler bir papazın önüne zorla itilecekler. Papaz (İsmail Hakkı Şen oynuyordu) önüne yuvarlanan, diz çöktürülen Müslüman esirlere bir haç uzatacak ve haçı öperek istavroz çıkarmalarını isteyecekti. Bizim kavgacı oyuncumuzu da zorla, ite kaka getirdiler, ayaklarına vurarak diz çöktürdüler. Kollarından bağlı olduğu için debeleniyor, kendisine yapılan

zulme karşı geldiğini göstermeye çalışıyordu. Mizansen gereği papaz haçı uzatacak; “Öp bunu ve Mesih İsa ve Kutsal ruh adını an!” deyince bizim oyuncumuz da haça tükürecek ve günlerdir hazırladığı, sinema da hayali olan konuşmasını yapacaktı. K... hazırda ve o kalabalık görkemli sahnede kimse bir hata olsun istemiyordu. Motordan sonra bizim K...’yu diz çöktürdüler. Sahnedeki her şey akmaya başladı. K... diyalogunu söyledi; - Leyla, Leyla... Herkes buz kesti. Stop diyene kadar beni bir gülme aldı. K... günlerdir hazırlandığı diyalogunu yanlış söylemişti. Haç uzatılınca tükürecek ve – La İlahe İllallah. La İlahe İllallah diyecekti. - Leyla Leyla Leyla, demişti. Sahne bitmişti ve başarıp başarmadığını anlamak için etrafına bakıyordu. Bu bana Yeşilçam emektarı K... gibi, Türk Sinemasının da ta başından bu yana bir türlü La İlahe İllallah demeyi başaramadığını, hep Leyla Leyla demekle yetindiğini anlatan ibretlik, ironik bir sahne oldu.

Fatma Berber: Filmi çektikten ve set bittikten sonra onun evreninden kısmen de olsa çıkıyorsunuz. Sonrasında yaşama yeniden dâhil olma kısmı sizi nasıl etkiliyor?

Nazif Tunç: Başlayan her şey biter. Bidayeti olanın nihayeti de olur. Gustave Flaubert’in “Madam Bovary benim”, demesi gibi bir hal içine girerim desem, abartmış olurum. Bizim yaptığımız da biraz delilik sayılır. Muhayyel, hiçbir zaman olmayan, hayal edilmiş, tasarlanmış, kurgulanmış birtakım karakterler var edip, onların yerine geçip, onlar gibi acı çekiyor, kavga ediyor, dava güdüyor, âşık oluyoruz. O olmayan, muhayyel karakterleri ete kemiğe büründürüyoruz bir bakıma. Yönetmenliğin en güzel ve kışkırtıcı tarafı da bu zaten. Sabah evden çıkarken zihinde hayal olan karakter, olay, mekân, bir duygu akşam dönerken ete kemiğe bürünmüş, somutlaşmış, göz önünde defalarca tekrarlanacak bir hale getiriliyor. Sanatçı eli ve aklı ile kâinatta hiçbir canlının yapamadığı bu işi yapıyor. İnsan bu yüzden eşref-i mahlûkat.

Nohut tanesi kadar bile olsa Allah'ın nurundan, nefesinden bir nefes barındırıyor içinde. Hayal ettiğini var etme ile ilgili bir çabası kıymetli. Sinema sanatlar içinde en muktedir sanat.

Film bittikten, onca hengâme ve film karakteri, akışı, kurgusu ile meşgul çabaladıktan sonra yaşama yeniden dâhil olma durumu kolay bizim için. Film setinde her dediğini, hayal ettiğini gerçekleştirmek için onlarca, bazen yüzlerce insanın ağzının içine baktığı, emre amade olduğu yönetmen film bittikten sonra karısının demesiyle fırından ekmek almaya koşarsa kolayca hayata dâhil olur.

*“Bir başıma kalsam şeh-i devrâna kul olmam,
Vîrân olası hânede evlâd u ıyâl var!”*

Fatma Berber: Kendinizi en ıssız ve hüznü hissettiğiniz an nasıldı?

Nazif Tunç: Yeni yetmeliğimde yazları İstanbul'da dertleşebileceğim kimsem kalmazdı. Fakültenin sınavları bitmiş, okul arkadaşlarım sonbaharda dönmek üzere memleketlerine giderlerdi. Kışın bir düzine öğrenciye barınak olan bekâr evinde tek başıma kalırdım. Kapısı bizim için kapanmış, yüksek duvarlarını aşamayacağımız Yeşilçam setlerine henüz sızamadığımız zamanlardı. Boğaz derdi için Cağaloğlu'nda kitap dağıtımı işiyle avunuyordum. İstanbul kazan ben kepçe, elimde konsinye kitap kolileri uğramadığım kitapçı gazete bayii kalmazdı. Aylık mavi kartımız vardı. Ulaşım için belediye otobüslerini kullanıyorduk. Günlerim kahır içinde geçerdi. Geceler de bekâr evinin duvarlarından başka arkadaşım olmazdı ve ben de bu ıssızlığı, hüznü çevirmemek için dışarı vururdum. Aylık mavi kartımız olduğu için otobüslerde sınırlama yoktu. Aksaray meydanından otobüse atla, gez gezebildiğin kadar. Ben de tek başıma olmamın hüznünü ve ıssızlığını geceleri yazlık sinemalarda aramakla geçirirdim. Nereye gittiğini çok ölçmeden otobüse atlar, son durakta bir

yazlık sinema arardım. Eyüp, Üçşehitler, Taşhtarla, Küçük-köy, Rami, Gaziosmanpaşa, Sefaköy yazlık sinemalarında ne rastlarsa bir film seyredirdim. Çoğun da Orhan Gencebay'ın şarkılı, toplumsal içerikli filmleri rastlardı. Elinde bira şişesi yazlık sinemanın perdesini Orhan Baba çıktığı zaman öpmeye kalkan, plan değiştiğinde filmin kötü adamını öptüğünü görünce tekme atan, tekme atarken Orhan Gencebay planı çıkınca perdedekinden özür dileyen sarhoşlarla eğlenirdim. Film biter evli evine köylü köyüne çekilirdi. Kafamda filmin şarkıları, konuşmaları bitmezdi. Ayrılmazdık, birlikte yürürdük. Birlikte oyalanırdık. Geç vakit gâhi yaya, gâhi bomboş bir belediye otobüsüyle hüznümü, melalimi dağıtmış ve ıslı, sahipli bir halde dönerdim. Bu yazları alışkanlığım olmuştu. Hangi numaralı belediye otobüsünün nereye gittiğini, geçtiği yerleri falan ezberlemiştim. Hâlâ bu merakımı sınıyorum.

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an nasıldı?

Nazif Tunç: Ailemle olduğum zamanlar. Yuvamda, mağaramda... Sevdiklerimle olduğum o güzel anları bir armağan olarak görürüm. Şehrin neresinde, ne halde olursam olayım. Bağlı olduğum iş bir an önce bitsin de koşarak yuvaya dönmeye can atarım. Filmlerimin çekimi sırasında gece çalışmayı sevmem, uzarsa da gerilirim. Sevdiklerim, kitaplarım, elimin altındakiler beni mutlu kılar. Huzur duyarım. Şehrin hengâmesinden, keşmekeşinden, hayhuyundan sığınabileceği bir yuvası varsa insanın bu çok kıymetli. Hele bir de kanaat içindeyseniz dünyada cenneti bulmuşsunuz demektir. Fıtrat aile olmayı emrediyor. Tek kanatla uçulmuyor. Bazıları aileyi, evlad-ı ıyali sanat için ayak bağı, engel olarak görür. Bohem hayatı, avare yaşamayı daha üretken bulur. Hiçbir zaman aldanmadım bu zırvalara. Aile ve düşler sanatçının kanatlarıdır. Sıkı tutunsun. Yiterlerse eğer kırık kanatlı bir kuş olur yaşam uçamaz.

Fatma Berber: Filmini yapmak istediğiniz bir fikir ya da konu zihninizde şekillenirken daha somut anlamda pek çok şey oluşmamışken zihinsel üretim kısmında özellikle yaptığınız bir eylem var mıdır? (Mesela uzun uzun yürürsünüz, bir şarkıya takılırsınız, zihninizde durmadan o çalar ya da seyahate çıkarsınız gibi.)

Nazif Tunç: Bir filmin inşasının aniden, gökten zembille iner gibi tamamlandığını hiç görmedim. Dağarcımızda zaten var olan uyandırılmamış fikirler, yaşanmışlıklar, duygular filmin ön hazırlıkları oluyor. Sessizce, fısıltıyla ve çoğu zaman yalnızken çağırdığımızda gün yüzüne çıkabiliyorlar.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ve mekân diye sorarsam?

Nazif Tunç: Edirne'yi, Bursa'yı, Saraybosna'yı... Çağıl çağıl sular, koyu ve serin gölgeler ve büyük aydınlıklar. Talan edilmemiş ecdat yurtlarını özliyorum.

Fatma Berber: Hayattan ya da tüm bu olan bitenden kaçmak ya da sığınmak için size yuva olan bir eser var mıdır?

Nazif Tunç: Hariri'nin *Makamat*'ı kafa dağıtmaya bire birdir. Sabri Sevensil çevirisi olacak elbet. Mesnevi başa koyarım. Gülistan- Bostan, Enverul Aşkın, Muhammediye, Müzekkin-i Nüfus... Bir de Mustafa Kutlu, Memduh Şevket Esendal ve Sait Faik hikâyeleri... Ana kucağı gibi koşarım onlara. Avutur ve mutlu ederler beni.

Fatma Berber: Bir filmin ortaya çıkışından ilk kıvılcımdan sonrasına kadar geçen süre her filmde mutlaka farklıdır. Bir iki filminizden örnek verebilir misiniz? İlk fikir ne zaman çıkmıştı ve ne zaman hayata geçirebildiniz?

Nazif Tunç: Her insanın olduğu gibi her filmin de bir kaderi var. Gönle düşüp, dile gelip, ete kemiğe bürünmeleri, doğup ortada salınmaları birbirine benzemiyor. Bir zamanlar filmler toplum, halk ve seyirci için bir ihtiyaçtı. Beklenirdi. Ne

tür olursa olsun... İster komedi, ister melodram, ister derdi olan filmler, beklenirlerdi. Vasat ilgi ile de olsa kabul görürlerdi. Film yapım süreçleri o vakitler, sağına soluna bakılmaksızın, ince eleyip sık dokunmaksızın çekilirdi. Yapım tasarımı-
nın üzerinde şimdiki gibi durulmazdı. Sinematografi, estetik, karakter derinlikleri şimdiye göre böylesi çifte su verilmiş gibi değildi. Filmler öğün geçsin kabilinden içtenlik, emek ve yetenekler hamuruyla pişirilirdi. Nazif Tunç yönetmenliği de bu geleneği sürdürür. Çok sağına soluna bakan, kendi imkânlarından çok, önüne çıkan imkânlara göre filmini tasarlayan bir haldeydik. Her şey yerli yerinde olsun diye bir bekleyişimiz olamazdı. Başka türlü film yapamazdık. Kusursuzluk arayışında olmak acz içindeki insanın ömrünün yetmeyeceği sınırın ötesindedir. Türkiye’de bir zamanlar çalışanların emeği, filmlerin tek ve itici kuvveti olmuştur. Yeşilçam yapımlarının hepsinin temeli emek ve içtenlik harcıyla yükseltilmiştir. Yönetmenler saf halde bir film hikâyesi kurarlar. Safılığı %100’dür. Hayal edilmiş olandan yazıya geçerken bir kısmı erir. Kaybolur. Eksilir. Sonra yapım için uygun oyuncular bakılır. Çoğu istenen oyuncular ile bir araya gelinemez. Orijinal parça yerine yan sanayi bir parça uydurulması gibi göz dolduran biriyle anlaşılır. Mekânlar, ekipte, sanatta bulunanla yetinilir. Uzaklarda arayacak ne vardır ki, el altındakilere bakılır. Bütçe zaten hiçbir zaman layığını bulmaz. Mevsim mi? Çok mu lazım? Kervan göç yolunda düzelir. Çekime girelim hele. Taşlar yerine oturur. Eksik, noksan kaldıysa zaten lüzumsuzmuş demek ki! Kör topal girilir, karakucak yağı güreşçi cüreti ile gelecek kündelere, köprülere hazır sete çıkılır. %100 saf haldeki filmimiz daha çekim ipini göğüslemeden eriyip ufalmıştır. Çekimde olmayanlar da ‘montajda’ kurtarılacaktır. Böyle böyle yuvarlanan film yapım süresinin sonunda, yağlı balık gibi elden kaçır, gider. Hatırası bile yabancı gelir. O filmin bir görüntüsünün, sesinin hışırılığı yıllarca sizi rahatsız eder. Planını görseniz gözünü yumarsınız, sesini duysanız

kulağını tıkarsınız. Kaderi böyle olan filmi boynunuza uzun bir iple bağlanmış leş gibi ömrünüz boyunca sürüklemekten de kurtulamazsınız. Bazen de öyle olmaz. Olacak olan olur. Olacakla inatlaşmak kulu aşar. Olanda da hayır vardır. Veysel Karani hâlâ beğendiğim bir filmimdir. 2007 yılında çekti. Rüyada yazılmış gibi cazip bir senaryosu vardı. Fas ülkesine gidip çöl sahnelerini çekebilmeyi planlıyorduk. Koşuşturma olmadan, yetersizliklere yutkunmadan dört başı mamur, hakkıyla çekebileceğimiz projemiz olsun istedik. Böyle filmler 50 yılda bir çekilebiliyordu ancak. Kalıcı bir eser için kolları sıvadık. Bütçe bir türlü tamamlanamıyordu. Veysel Karani'yi oynayacaklar içinde düşündüklerimiz de gönlümü ısıtmıyordu. Oyunculuklar seviyeliydi ama yakışmıyorlar, Efendimizin hırkasını giydiklerinde zarif durmuyorlardı. Dursun Ali Erzincanlı'yı oynatmak bir kılıç kararı oldu. Oyuncumuz hal ve bedenen Veysel'i yaşattı. Senaryosundaki karakterleri canlandıracak oyuncuları doğru ve inandırır olarak oraya seçmek yönetmenliğin neredeyse yüzde 75'idir. Yönetmen, karakterinin kafasının içinden geçeni seyircisine aktarmayı başarırsa iyi bir film yapmıştır ve bunu da oyuncusuyla yapar. Fas'a gidemedik Veysel Karani filminde çöl sahnelerini Kaş- Patara'da çekti. Yemen ve Medine evleri Aksaray ile Kızılkaya köyünde çekildi. Bedevi atlıların haramilik ettikleri sahnelerin çekiminde oyunculardan düşen oldu. Çekimlere ara verildi. O sahnelerde ısrarcı olmadık. Son kurguda baskın, vurdu kırıldı, katliam sahneleri yer almadı. Bazen zuhurat, bazen sabır, bazen mecburiyet, bazen esinlenme gibi görünen her şeyin şu an filme yakıştığını düşünüyorum. Filmler de bazen akan bulanık sular gibi aktıkça başını taştan taşa vura vura temizleniyor, arınıyor, güzelleşiyor...

Fatma Berber: Hikâye yazımından filmin çekimine kadar somut bir biçimde adım adım çalışma yönteminizi paylaşabilir misiniz? (Mesela mekâna önceden mi gidiyorsunuz, notlar mı alıyorsunuz o ilk aşamada hikâyeyi oluşturma aşamasında

adım adım çalışmanızdan bahseder misiniz?)

Nazif Tunç: Hikâye üretmede insan gönlü de mevsimler gibi dönüp duruyor. Baharı, yazı, sonbaharı, kışın hikâyeleri, duyguları, uğraşları ayrı ayrı. Neredeyse her anın hikâye duyusu, oluşumu başka. Bu yüzden bir an önce işi yoluna koymalı, demir tavında dövülmeli diyenlerdenim. Fikirten çok duygu doğar önce bende. Kendi hayatımdan, kendi çevremden de olabilir, bazen de okuduklarımdan bir satırdır bu. Hemen öne geçer. Sanki doğduğumdan bu yana içimde taşıyormuşum da kabuğunu kırıp bir an önce yükselmek isteyen bir çekirdek tohumu gibi beni zorlar. Yazmanın öncesinde önce kendime, sonra etrafıma anlatmaya başladığım bir film hikâyesi olur bu. Anlata anlata da inşa ederim, yükseltirim. Hikâyeye kurma yolculuğu böyle başlar bende. Yazma uğraşı da bir an önce bitirilmelidir. Çekime geçilmelidir. Yoksa anlata anlata öyle bir yere getiririsiniz hikâyeyi ve karakteri, filminizi... Doğurmadan öldürebilirsiniz. Tehlikeli bir şeydir bu! Anlata anlata hikâyenin oluşunu, efsununu, gizemini kendiniz de eritebilirsiniz. Biteviyeleşebilir. Parlaklığını ve cilasını kaybeder. Kaynamanın, hikâye hareketinin durmaması lazım. Hikâye ve duygu elinizden ıslak bir sabun gibi kayıp gider. Yazma işi benim için tenhaya çekilme zamanıdır. Ancak tenhaya çekilerek yazabiliyorum. O oluş biraz halvet gerektiriyor. Gazetecilikten kalma on parmak yazma talimim olsa da eski hastalığım mürekkepli kalemle el yazısıyla da yazmaktır. Böyle senaryonun sürekli değişen, gelişen, olgunlaşan ve kemale eren halleri böyle geçer. Film çekimi sırasında da sık olmasa da bu oluş sürer. Senaryoyu kurarken bir mekân duygusu vardır elbet. Senaryoyu yazmadan mekânları gezmek alışkanlığım yoktur. Çekim öncesinde bir mekân arayışım olur. Mutadım bütün bu gezilerden, araştırmalardan, oyuncu seçimlerinden sonra senaryoyu gözden geçirmektir. Yine de bizim bu ısrarımız dışında imkânların, doğal koşulların, bu film oluşumuna, duygusuna, ruhuna olumlu olumsuz etkisi büyüktür. Sinemacı-

larımızın bazı parlak ve kudretli yönetmenleri hayal ettikleri kurguları, filmlerinin ortaya çıkma, oluşma süreçlerini ısrarlı ve sabırlı biçimde bekliyorlar. İnat da bir murattır.

“Film seyretmekle yönetmen olunmaz, derim. Öyle olsaydı; salonlardaki yer göstericiler ve makinistlerden en iyi yönetmenler çıkardı. Bir film onlarca kez dönüyor önlerinde. Seyretmekten çok hayal etmeyi burada öne alırım. Okumak hayal etmektir, muhayyel olanın içine girmektir. Hayal edilen, olmayan, farz edilmiş karakterlerin yerine acı çekmektir. Vicdan yapmaktır. Hayal ettiğin karakterler ile delilenmektir. Ölmektir. Ahşılmış olmayan bir hayat kurmaktır. Bu da hayalle mümkündür ancak. Dedim ya seyretmekten çok okumayı öne alırım. Öykü, roman, bütün klasiklerden haberdar olacak, insan ruhunun karanlık ve kirli taraflarını da bilecek, olgunlaşmalarını da, aydınlıklarını da görecek. Edebiyat bu iş için sonsuz bir hayal boyutu açar önümüze. Okuduğumuzu hayal etme sınırimız yoktur. Hudutsuzca hayal edebiliriz. Bizim yeteneğimize kalmış okuduklarımızı sınırsız kılmak. Film seyretmek öyle değil. Bir yerde yönetmenin hayal ettiğinin sınırları içindesiniz. O hayalin de bir çerçevesi var. Yönetmen sağdan soldan, yukarıdan aşağıdan bir sınır koymuş. Oralara bize göstermiyor. Film yönetmenin çerçevesiyle bağlanıyoruz. Ötesi yine bize kalmış. Ama edebiyat öyle değil. Doludizgin dört bir yana esebilirsiniz. Ne soluğunuzu, ne düşününüzü kesen bir duvar var. Sadece edebiyat değil elbet burada önerim. Bütün sanat disiplinleri, sanat türleri sanatçıyı kamçılar ve kıskırtır. Bizi neyin dertlendireceğini, neyin kamçılacağını bilmeliyiz elbet. İşin aslı güzel bir hikâye anlatmaktır. Hangi sanat ile yapılsa yapılsın. Sanat ancak güzel olandan neşet eder. Güzeli arayan sanat Güzel’e ulaştırır. Film çekmek, sinema yapmak çetin bir savaşa dönüştü. Çıtalar her geçen gün daha yükseğe asılıyor. Daha yükseğe, daha yükseğe. Bir film ile yönetmenler devrim yapma mengenesinde. Gerildikçe geriliyorlar. Filmlerini bekleyen bir lobilere, kabilelere, eleştirmenlere, festivallere rüştlarini ilk filmle, hatta ilk kısa filmle rüştlarini ispatlama

gerilimindeler. Mükemmeliyetçi bir kısır döngünün içine itiliyorlar. Aşırı mükemmeliyet peşinde olmak bir tür tembellik. Üretimsizliktir. Sağına soluna bakmasınlar, suretlerimiz, yüzlerimiz nasıl birbirinden farklı ise kendimizi ifade biçimlerimiz de başkadır. Sonsuz kere film yapma yöntemi bulunabilir. Kendi film yapma biçimlerinde inat etsinler, kararlı olsunlar. Bir işi iyi yapmak çok yapmakla mümkündür. İyi hikâye anlatmak hep gönülleri çelmiştir. İyi film de kendini kabul ettirir. “

Nazif Tunç

*“Sizin kininiz çok fazla. Hayırlı bir fazlalık değildir bu!
Çok faninin kendi başını yemiştir.”*

Nazif Tunç, *Karınca*, 2019

*“Zaten intiharların çoğu başka birini cezalandırmak
için yapılmıyor mu Savcı Bey?”*

Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu’da*, 2011

7



photocredit: Jean Francois Robert

Nuri Bilge Ceylan ile Söyleşi

1985 yılında Boğaziçi Üniversitesi Elektrik ve Elektronik Mühendisliği'nden mezun olan Nuri Bilge, 1993 yılı sonlarında, bir kısmını Rusya'dan kendi valizinde getirdiği, bir kısmını TRT'nin verdiği son kullanma tarihi çoktan geçmiş filmlerle kısa filmi *Koza*'yı çekmeye başlar. Film 1995 Mayıs'ında Cannes'da gösterilir ve Cannes Film Festivali'nde yarışmaya seçilen ilk Türk kısa filmi olur. Ardından *Koza*'nın devamı sayılabilecek ve bazılarınca "taşra üçlemesi" diye nitelendirilen üç uzun metrajlı film gelir: *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002). Bu filmlerde Ceylan yakın arkadaşlarını, akrabalarını ve ailesini oyuncu olarak kullanır ve hemen her işi kendisi üstlenir. Görüntü yönetimi, ses dizaynı, yapımcılık, kurgu, senaryo ve yönetmenlik. Üçlemenin son filmi *Uzak*, 2003 Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'nü alır ve bir anda Ceylan'ı uluslararası alanda tanınan bir isim haline getirir. Cannes sonrasında yolculuğuna devam eden *Uzak*, 23'ü uluslararası olmak üzere toplam 47 ödül alarak Türk sinemasının en fazla ödül kazanan filmi olur. Ardından bu kez yine 2006 Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü alacağı *İklimler* filmi gelir. Filmde eşi Ebru Ceylan ile birlikte başrolü paylaşır. 2008 tarihli filmi *Üç Maymun* ile 61.Cannes Film Festivali'nde yarışır ve En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülür. *Üç Maymun* daha sonra Oscar yarışında da ilk dokuza kalmayı başaran ilk Türk filmi olur. Nuri Bilge Ceylan 2009 yılında tekrar Cannes'a geri döner. Ancak bu kez ana yarışmada jüri üyesidir. 2011 tarihli filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Cannes Film Festivali'nde bir kez daha Büyük Jüri Ödülü'nü kazanır. 2014 yılında yine Cannes'da görücüye çıkan *Kış Uykusu* festivalin büyük ödülü Altın Palmiye ödülüne layık görülür. *Ahlat Ağacı* (2018), ilk gösterimini 71. Cannes Film Festivali Ana Yarışma Bölümü'nde gerçekleştirir. Yönetmenin son filmi *Kuru Otlar Üstüne* (2023), dünya prömiyerini 76. Cannes Film Festivali'nde yapmıştır ve Merve Dizdar "En İyi Kadın Oyuncu" Ödülü'nü almıştır.

Kendinle Karşılaşmış Hakikate, Kendine Yakalanmış Gibi... Nuri Bilge Ceylan Sineması

Andre Malraux, bir din adamına *“Elli yıldır bu meslekte-sin, söyle bakalım insanlık hakkında şimdiye kadar ne öğ-rendin?”* diye sorar. Karşısındaki cevap verir. *“Öncelikle, in-sanlar düşünebildiğinizden çok daha mutsuz. Ve sonra şöyle bir gerçek var ki, yetişkin insan diye bir şey yok.”* İtiraf lar, bir din adamıyla psikiyatrı ortak noktada buluşturur. Bütün mutsuzluklar tek tek itiraf edilmeye başlandığında, insanın büyük kayıplarını aramaya çıkmış imgesiyle karşılaşırız. İnsan, yas tutar bir halde, büyük kayıplarını aramaya koyulmuş bir varlığa dönüşür. O neyi kaybetmiştir de kendini bir arayış içinde hisseder, sürekli yurdunu özler? Bu arayış geleceğe doğru bir huzur ve sükûna erme gayreti mi, yoksa geriye dönük derin bir eksikliğin ifadesi mi, bilinmez. Ancak tüm arayışlarda kayıp bir cennet, kusursuz bir an, yitirilmiş bir çocukluk vardır. Pek tabii, kaybedileni bulmak adına hangi güzergâhtan geçilirse geçilsin, hangi yol seçilirse seçilsin tek başına tüm yanıtlar tam bir yüzleşme olmadan eksik kalacaktır. Gelecek mefhumu her türlü değişime fırsat tanırken, hiçbir şeyin aşılamayıp da çocuklukta açılan bir yaranın yaşam boyunca kendini ifade etmek istemesi, acının ve hayal kırıklığının ısrarla nerede olduğunun gösterilmeye çalışılması, küçücük bir noktanın sonsuzluk üzerinde hâkimiyet kurması ne hüznölüdür! Ruhunun arşivlerinde gezinen insan için orada bilinmedik ne melankoliler yatar, ne fobiler ne nevrozlar uyur, ne histeriler kahrkaha atar, ne şizofreniler birbiriyle dans eder! Evet, itiraf hepimize bir nebze olsun iyi gelir, sağaltıcı bir merhem yerine geçer, ruhumuza dokunur, yaraları öper ve okşar. Kendimizle ve

başka varlıklarla yeniden hasbihal imkânı sağlar.¹⁶ Peki; kaybolmuş nesnenin, Lacan'ın deyimiyle "object petit a"nın peşine düşen insan için melankoli ne anlama gelir? Freud; melankoliyi sevilen bir ideal nesnenin, farkına varılmamış kaybı olarak tanımlar. Melankolik özne; nesnenin kaybının farkında olsa dahi, o nesnede neyi, hangi değeri kaybettiğinin bilincinde değildir. Yaratılıştan kaynaklı bu kayıp doğayla arasına sınır çekmiş politik insanın, halen onu kuşatan doğayla, dünyayla bağlarının kaybı yani hakikat kaybıdır. Bu kayıp; somut bağlarını, sonsuzluğunu, ölümsüzlüğünü kaybetmiş insanın, kendini reel bir varlık olarak hissedememesindeki temel varlık kaybıdır. İşte Nuri Bilge Ceylan; ister ontolojik acizlik diyelim ister kaybedilmiş nesnenin peşine düşmekten kaynaklı hüznün diyelim, filmlerinde insanın melankolik tavrını açıklar eder.

Nuri Bilge Ceylan, filmleriyle bize bir itirafa bulunur. Bu itirafı gerçekleştirirken; o itirafa bizi de dâhil eder. İtirafı, özne olamayan insanın hakikat kaybından kaynaklı trajik melankolik taraflarını, gerçekliği buralarda arar. Kendi hayatımızdan, deneyimlerimizden pek çok şeyi çerçevenin dışından dikizleriz. Kaybettiğimiz o şeyi bulmaya çalışırız. Onun sinematografisinde insanın zavalılığı da küçük şeylerle açık edilir. Aslında film bizim için çerçevenin dışında da devam eder. Karakterlerini iyi, kötü, ahlaklı, ahlaksız gibi sistemin oluşturduğu değer yargıları üzerinden değerlendirmeden; gözüme sokmadan, bize bir şeyler fısıldar. Karakterlere vicdani bir eşitlikte belirli bir mesafeden yaklaşırız.

Yaşamın bir kesitini, tüm kusurlarıyla, kusursuz gerçeklikle anlatan bir büyücü!

Nuri Bilge Ceylan'ın karakterlerine, Herman Hesse'in

16 Taşkın Tanış, "Psikanaliz Dersleri, 'İtiraf Hepimize İyi Gelir'", *Doğu Batı Dergisi*, Sayı: 56, 2011, İstanbul.

Bozkırkurdu'ndaki kentin ışıklarına kapılan ama diğer yandan da vahşi arzularının peşinden gitmeye çalışan, ikilemde olan Harry karakteri sinmiştir. Bu karakterler de tıpkı yarı ehlileştirilmiş, hayatı ıskalayan Harry gibidir.

Onun filmlerinde kendimizden bile sakladığımız yanlarımızla karşılaştığımız için sarsılırız. Bazen bize de sürpriz olan yönlerimizi açığa çıkarır. Kendimizin pek çok yanına çarparız. Kendimizle ya da hakikatle karşılaşsak da karşılaşmak için oluşturulmuş bir biçimde bu seyre dâhil olmayız. Nuri Bilge, insanın eylemlerinin nedenlerini ya da nedensizliklerini uzun uzun tartışır. Bir sonuca ulaşamasa da bu tartışmada kalmanın kendisi de çok kıymetlidir. Cevap bulmak değil ama soruları sorgulamayı devam ettirmek içindir bu seyir hali. İnsan geçmişinden gelen miraslarıyla donatılmış kolektif bir insan mıdır; yoksa salt arzularından oluşan tekil birey mi? Bu arzularının kaynağını Lacan, Foucault, Bourdieu ya da Agamben'de arasak da asla nedenini tam anlayamayacağımız, sadece tartışmada kalacağımız bir noktada buluruz kendimizi. Bourdieu'nün düşünce kalıplarını referans alırsak bu seyir; iradeli refleks ya da öznenin öznelliğini nesnelleştirerek insan ruhuna antropolojik bir kazıyla bakmak gibidir. Doğru denilen şey bir bütün değil de yanlış anlamadan ibaret kısmi bir bakışsa eğer; bu bakış uzaktan, yakından, derinden ama her defasında daha da ince bir yerden süzer bizi. İnsan denilen anlaması zor muammanın yani çözüldükçe dolanan, dolandıkça çözülen bir girdabın içinde buluruz kendimizi. Apaçık bir hakikat alanında kendimize yakalanırız. Muğlak alanlarda sınırları berrak olamayan çizgilerde ve asla tanımlanamayacak bir sınırsızlıkta...

Sinemayı felsefeyle yapan, kurguyla gerçekliği yeniden üreten, belki de gerçekliği gerçeklikle değil de kurgusal gerçeklikle ince ince ören bir büyücüdür o. İnsanın en yalın

çıplaklığını, zayıflıklarını açık eden, onu kazıyan ve insan olmanın trajedisini ve melankolisini anlatan bir filozoftur aynı zamanda. Bazı filmlerde geçmişte yaşadığınız bir an ya da bir duruma tanıklık hissine yakalanırsınız. Oysa Nuri Bilge Ceylan; bunu bir üst tarafa çeker, bazı filmlerini izledikten sonra öyle karakterlere ve hikâyelerin içine düşebilirsiniz. Nuri Bilge Ceylan filmleri bir duygudan geçerken tarif edemeyeceğimiz anlar yaşarken birlikte sustuğumuz, yanımızda sessizce oturan dostlarımız gibidir.

Üç Maymun ile bize hikâye anlatmaya başlayan ve sinematografisinde imgelerin gücünü gerçeklik ve anlatıya bırakan yönetmen; yüzlerce akademik teze, araştırmaya, kitaba konu olmanın yanı sıra izleyenlerin üzerine uzun uzun düşündüğü, tartıştığı bir filmografi çıkarmıştır. Sanat sinemasını büyük kitlelerle buluşturan usta yönetmen; yüzleşme denilen içi boş, sulu sepken niyetini filme dâhil eden hatta bize dikte eden bir üslupla değil, karşılaştığımızda bizi şaşırtacak, çok tanıdık gelecek bir sezgisel tarzla kendi gerçekliğine bizi dâhil eder.

Sıradanın Tahakkümü ve de Derinliği!

“Anılar, kimsenin bizden alamayacağı tek mülkümüzdür.”¹⁷

Kahverengi çan çiçekli, dev yapraklarla kaplı kalın bej perdelerin arkasında oynanan hayalet oyunları, kızgın güneşten korunmak için balkon altlarına sığınılırken düşülen ve bisiklet izine karışan yara izleri, gündüz vakti istenmeyen uykularda zaman geçsin diye çıt çıkarmadan, musluktan damlayan su sesini dinlemek, her ikindi vakti evin önünde duran otobüsten inen yolcular ve o beklenenin gelmeyişi,

17 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, Metis Yayınları, İstanbul, 20120, s. 170 (Jean Paul tarafından söylenmiştir.)

şehir içi terminallerdeki sigara ve benzin karışımı tarifsiz koku, bayatlamış simit, karşı mahalledeki kırmızı kiremitli ev ve yürüdükçe uzayan, büyüyen patika yollar...

Çocukluğun bu kısa kesitlerini Nurdan Gürbilek ile devam ettirip, bu bitmek bilmeyen kendinden menkul iç sıkıntısını anlamaya çalışırsak: “Uzayıp giden çatal bıçak sesleri arasında hiç konuşulmadan yenen akşam yemeklerinin sıkıntısı. Evin içinde dört duvar arasında dantelli tül perdelerin arasında yaşanan bir sıkıntı. Yolu kasabaya düşmüş bir kervanın çanlarıyla dağılan, çan sesleri sönüp gittiğinde daha da artan bir sıkıntı. Ancak taşrada bulunmuşların şu veya bu aşamasında taşranın darlığını hissetmişlerin hayatı bir taşra olarak yaşamışların kendi içlerinde bir şeylerin daraldığını, benliklerinin bir parçasının sapa ve güdük kaldığını, giderek bir taşraya dönüştüğünü hissedenlerin anlayabileceği bir sıkıntı. Küçük bir pencereden gün boyu sokaktan gelip geçenleri izleyeceğin, tüm gün boyunca denizde taş sektireceğin, uzayıp giden dedikoduların, tavla oynamanın, gizlenmek zorunda olan cinsel düşlerin daha da artırdığı bir sıkıntı. Başkalık vaat eden hafta sonunun bittiği bütün gün evde oturan babanın gözüne batmadan katlanılmak zorunda olunan, radyoda maç nakleden spikerin sesinde uzayıp giden Pazar öğleden sonraları... Tıpkı taşra gibi uzakta yanıp sönen parlayıp giden ışığın vaadiyle yaşar çocuk. Yeni bir oyuncağın uyandırdığı umudun birden nasıl koyu bir can sıkıntısına bıraktığını hatırlayanlar bilir. Çocuğu umutlandıran da bir şeylerin kendisinden esirgendiğini hissettiren de dışarının vaat ettiği bu anlamdır. Çünkü çocuk anlamı kendi içinde kendi bedeninde kendi dilinde üretemez henüz. Dışarıdaki anlamı da yakalayamayacak kadar bodur; ona ulaşamayacak kadar çelimsizdir. Bu yüzden anlam vaat eden dünyanın kıyısında, simgesel düzenin kenarında, cinselliğin taşrasında annesinin eteğine yapışmış öylece kalakalır. Ama anneye birliği bozulmuştur çoktan; bu yüzden geri döner ama bu

kez ona mahkûm kalmanın ondan uzaklaşmamanın hayatı büyüklerin dünyasının taşrasında yaşamaya mahkûm olmasının sıkıntısıyla.”¹⁸

Artık uzakta kalmış, hayal meyal anımsanan, hatta anımsanamayan yorumlamalarımızdan ibaret kalmış kesik kesik imgeler... Zizekçi bir tabirle, musallat olan antogonizmalar-dan kurtulmak için bu antogonizmaların yarattığı yarıkları hayali eklerle yamamaya çalışırız. Bu bir hayaldir, bir rüyadır, bir imgedir. Her şey sonsuz bir tekrardan ibaret gibidir taşrada. Çıkılmak istense de yola çıkıldığında geri dönmek istenen, ince ince içinizi kemiren iç bunaltan vakitler... Tekrarlanan, makineye bağlanmış bir şekilde fişi çekilmek üzere olan saatlerin günleri dayattığı zamanın bile yaşlanıp, yorulduğu ve her gün tekrarın yaşanacağını bilinmesine inat hayal edilen oyunlar, belki de tekrarının mümkün olmayacağını bilmenin hüznü ve bir anlık da olsa bu tekrara yeniden teslim olmanın iç sıkıntısı... Taşra, çocukluk, bize musallat olan, ne zaman çıkacağını bilmediğimiz geçmişin hayaleti ise nereye giderseniz gidin, nerede yaşarsanız yaşayın o iç sıkıntısı, hayat boyu peşinizi bırakmaz. Taşranın en ince ayrıntılarına kadar ortaya çıkarılmış gerçekliğini duyabileceğiniz, o mutlak sükût ortamında adeta taşranın nefesini dinleyebileceğiniz, geçip giden zamanın ağırlığının yarattığı tahribat ve geleceğin de geçip giden zamandan çok farklı olmayacağını kabullenmiş olmanın verdiği rahatsızlık çok tanıdık bir rahatsızlıktır.

Antonio Negri, kişisel gel-gitlerin ve toplumsal çalkantıların hıncımızın değişim arzusundan kaynaklandığını söylüyor. Değişmek istiyoruz ama tekrarın ve sıradanlığın tahakkümünden değişemiyoruz. Ölü toprağı serpilmiş gibi tekrara, her günün bir öncekinden daha iyi geçeceğine inanıp yeniden sıradanlığa maruz kalmaya devam eden bir sarmalın içine dü-

18 Nurdan Gürbilek, İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler, İstanbul, 2020, s56-57.

şüyoruz.

Nuri Bilge'nin taşrasını farklı kılan, nostaljik bir hayal gibi bir gün geri dönülecek bir alan olarak çizilmemiş olmasıdır. Nostalji; bir zamanın, anın, yerin kaybindan doğan kederse eğer, onun sinemasında bu türden bir duygu dolaşımı olmayacaktır. Asuman Suner'e göre, Ceylan sineması bir tür karşı nostaljidir. Çünkü bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını işaret ederler. Yani geçmiş şimdinin üzerine kurulur. Yitirilene bir ağıt yoktur. Aksine, aslına geçmiş denilen, bize musallat olan şeyin yitirilemeyeceği gerçeğinin doğurduğu problematiklerin asla çözümlenemeyecek olması dile getirilir. Bu filmler, bu fark edişin kendisi ya da bu durumla olan bir tür hesaplaşmadır.¹⁹

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmlerine fotoğrafçılığının ustalığı yansır. Ozu, Bresson ve Tarkovski etkisinin yoğun olarak hissedildiği filmlerinin biçemi durağan olduğu gibi bu filmler dramatik fotoğraflardan oluşan yarı otobiyografik ve yalın, Aristotelesçi mantıkla lineer ilerlemeyen, çatışması olmayan, olaylardan çok olgulardan, durumdan oluşan filmlerdir. Ortaya bir çatışma koyup onu çözen doğrusal anlatılar değildir. Sıradan olanı, günlük yaşamın rutinini incelikleriyle aktarırlar. Belki de günlük yaşamın sıradanlığı aslında pek çok sansasyonel olaydan daha çarpıcıdır. Onun kamerası *Fly-on-the-Wall* tekniğiyle çalışır. Film ve televizyon yapımcılığında kullanılan ve bir belgesel tarzı olan *Fly-on-the-Wall*, kameranin duvardaki sinek gibi görünmez olması demektir. Karakter ne kadar kamerayı unutursa o kadar başarılı bir belgesel çıkar ortaya. Tıpkı duvardaki sinek gibi

19 Nihan Eren, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü", Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Danışmanı Prof. Dr. Cevat Çapan Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı İstanbul, 2008, s. 9

kamera da en özel anlara tanıklık eder. Bu tarz belgesellerde izleyiciyi yönlendiren kafa sesi ya da yapay müzik kullanılmaz. Onun yerine en etkili ortam sesleri tercih edilir. Filmi çekilen insanların en doğal hallerine tanıklık ederiz. Aslında bu, bir anlamda “biri bizi gözetliyor” programlarında kullanılan, başka insanların hayatlarını dikizleme güdümüzü harekete geçirir. Bu ilk filmlerinde duyguları sezdiren, gizliden görünür kılan bir atmosfer vardır. Karakterler de sistemin ürettiği değer yargılarından ibaret değil kokusuz, renksiz, salt insandır.

Yönetmenin ilk filmi *Koza* (1995) diğer filmlerinin dili, fotoğraflık anlatısı, otobiyografik izlenimleri hakkında ipuçları verir. Diğer filmleri de bu kozadan çıkmış gibidir.

1996 yılında çektiği ilk uzun metrajlı filmi *Kasaba*’da, ablası Emine Ceylan’ın bir öyküsünden esinlenmiştir. “*Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden.*” dediği *Kasaba*’nın sabit planda gördüğümüz yaprakları, sobanın üzerine ağır ağır damlayan su, bir kaplumbağanın yürüyüşü, ateşin çıtırdayışı, dedenin ayrıntı plandaki engebeli yüzü bize gerçek ile düş arasında belli belirsiz, geçmişte kalan anları anımsatır. Çehov’un bir öyküsünden esinlenmese de filmi Çehov’a adar. Diğer filmlerinde de yoğun bir biçimde Çehov’a el sallayacaktır. Filmde çocukluk utancı ve kaygısı üzerine bir durum aktarılır. Dışarıda yağan kar nedeniyle çorapları ıslanan bir öğrencinin utancı ve getirdiği bozuk yemek yüzünden tüm sınıfa kötü bir koku yayılmasına neden olan bir başka öğrencinin yaşadığı sıkıntı anlatılır. Sonrasında okuldan çıkan iki kardeşin doğada yaptıkları gezintilerle, kaplumbağayı ters çevirdikleri için duydukları pişmanlık yer alır. Filmin son kısmında ise, akşam saatlerinde yaktıkları ateşin başında oturup sohbet eden ailelerin yanına gelen bu çocukların gözünden büyüklerin konuşmalarını dinleriz. Bu

sohbetin konusu da kasabadan ayrılmaya ve başka yerlerde yaşamaya dairdir. Ateş başında yapılan sohbet Nuri Bilge Ceylan'ın diğer filmlerine de sinecektir; yuvadan ayrılış, dönüş, kopmak tabii ki kopamamak...

Mayıs Sıkıntısı'nın (1999) o dönemde üniversite sınavına giren ve sonuç bekleyenler için ayrı bir önemi vardır. Saffet'in sınav sonuç kâğıdına baktığı sırada yüzündeki ter damlalarını gördüğümüz açılış sahnesindeki o huzursuzluk, pek çok kişinin aşına olduğu bir huzursuzluktur. Bu huzursuzluk tüm filmlerine yansır, bir türlü bitmek bilmeyen o sıkıntı diğer filmlerine de musallat olur. *Ahlat Ağacı* (2018) gibi *Mayıs Sıkıntısı*'nı da çocukluğunun geçtiği Çanakkale'de çeker. *Kasaba*'daki Saffet ile film çekimi için doğduğu kasabaya gelen sinemacı Muzaffer bir araya gelirler. Saffet üniversite sınav sonuçlarını beklemektedir ve tek hayali kasaba hayatından uzaklaşmaktır. Muzaffer, eğer film çekimlerine yardım ederse Saffet'i kendisiyle beraber İstanbul'a götüreceğini söyler. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in, anne ve babasının seslerini kaydetmesi de başka bir açıdan sinemanın varoluş pratiğine bir göndermedir. *Kasaba*'da Saffet'in büyük gitme arzusuyla bir arada verilen ev, aidiyet teması, *Mayıs Sıkıntısı*'nda "eve dönüş" üzerinden ele alınarak yeniden üretilir. Film, Muzaffer'in film çekme filmi gibi görülse de –söz konusu filmin *Kasaba* olduğunu ilerleyen deneme sahnelerinde anlarız- aslında bu film Saffet'in iç bunaltısının, gidebilmek için her şeyden vazgeçmeye hazır oluşunun ama yine de gidemeyişinin filmi gibi de okunabilir.²⁰

Yönetmenin bir diğer filmi *Uzak*'ta (2002) da yine yoğun otobiyografik etkiler görülür. Kendi öz yaşamından bir sıkıntı

20 Nihan Eren, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra Ve Kent Tereddüdü", Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Danışmanı Prof. Dr. Cevat Çapan Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı İstanbul, 2008, s. 22.

etrafında döner film. Yıllarca katalog fotoğrafçılığı yapan Nuri Bilge Ceylan, film yapamamak, üretememek gibi bir yaratım sıkıntısı olduğunu da pek çok röportajında dile getirir. Uzun bir dönem harekete geçememek onu yıpratmıştır ve bu ruh durumunu Mahmut karakterine eklemiştir. Aidiyetsizlik, taşra, yalnızlık, iletişimsizlik, insanın ontolojik acizliği, ideolojiden azade insana yalın olarak bakabilmek bu filmde de hissedilir. Kendi yaşamını ya da özneliği nesneleştirip belli bir mesafeden bakabilmek, bu ilk filmlerde yoğun bir biçimde görülür.

İklimler'de (2006) ise bu kez eşi Ebru Ceylan ile birlikte oyuncu olarak karşımıza çıkar. Film, üniversitede sanat tarihi hocası olan İsa ve dizilerde sanat yönetmeni olarak çalışan, kendisinden yaşça daha genç olan Bahar'ın birbirlerine uymayan, farklı iklimlerini ve gel-gitli ilişkilerini trajikomik ama samimi bir yerden ele alır.

Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak ve İklimler'de karakterler hikâyeye organik olarak katılmazlar; imge ve metaforlarla çizilmiş bir evrenin pasif izleyicisi gibidirler.



Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun*, 2008

Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülü alan *Üç Maymun* (2008) ile başka bir hikâyenin içine düşeriz. Durumlar, olgular durağanlıktan ziyade bir hikâye anlatır bize. Kameranın psiko-motor gibi çalıştığı bir yerde arzuların

etrafında dolanır, Hacer'i kapı arkasından dikizleriz. Konuşulamayanlar, söylenemeyenler üzerinden ilerleyen filmdeki suskunluk zaman zaman ölü çocukla bozulur. Sesin bir karakter gibi dramatik olarak kullanıldığı filmin en çarpıcı sahnelerinden biri de anneye atılan tokat ile ezan sesinin yan yana gelmesidir. *Üç Maymun*'da karakterlere sinen bir nihilizm vardır.

Eyüp, Hacer ve İsmail'in yok saydığı en önemli şey, ailenin diğer üyesi olan küçük çocuğun boğularak ölmesidir. Suçluluk hisseden aile bireyleri, travmadan kaçmak için yarattıkları sahte gerçeklik içinde bu olayı yadsıma yoluna gitmiştir. Bu yok sayma, her şeye karşı onları tepkisizliğe itmştir. Bu tepkisizlik, Eyüp'ün patronu Servet'in aile üzerindeki tüm gayriahlaki davranışlarının da kabullenilmesine neden olur. İletişimsizlik ve yok sayma, aile içindeki başat tavırlar haline gelmiştir.²¹

Sesle Gösterilen Sessiz Hikâyeler!

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde doğanın sesleri fazlasıyla baskındır. Rüzgârın, yağmurun, gök gürültüsünün, fırtınanın, ağaçların sesleri kendini hissettirir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* konuşmanın da az olduğu filmler olduğundan karakterlerin seslerinden çok doğanın sesi öne çıkar. *Ahlat Ağacı*'nda köpek havlaması sohbete karışır. *İklimler*'in ve *Kış Uykusu*'nun başında sinek vızıltısı vardır. Bazı filmlerinde şehrin, İstanbul'un sesi de yoğundur. *Uzak*'taki gemi düdüğü, İstiklal Caddesi'nin gürültüsü, *Üç Maymun*'da tren sesi zaman zaman kendini dinletir. Yine bazı filmlerde ekranını gördüğümüz veya görmediğimiz televizyonun sesi de dâhil olur. Ceylan'ın ses tasarımı doğa olmayan efektler vardır ve bunlar za-

21 Ulaş Işıklar, "Türk Sinemasındaki 'Auteur' Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm Ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirseli-moğlu Örneği", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi, İzmir, s.322

man zaman diegetic (*sesler o sahneye aittir*), zaman zaman da diegetic-olmayan bir şekilde öykünün içinde yer alır. Örneğin *Uzak*'ta, Mahmut'un balkonunda duran ve rüzgârda salınan zillerin sesini sık sık duyarız. Ceylan, bu sesleri ziller ortamda değilken bile duyurur.²² İnsan özellikleriyle, insan yaşamıyla doğa arasında da güçlü analogiler mevcuttur. Ters çevrilmiş kaplumbağa (*Kasaba*), kapana sıkışmış fare (*Uzak*), iklimler (*İklimler*), ahlat ağacı (*Ahlat Ağacı*), yıldıztut ve kış uykusu (*Kış Uykusu*)...²³

Filmlerinde geniş doğa görüntülerine sık sık yer veren yönetmen, bu çekimlerde fotoğraf temelli kompozisyonlardan yararlanır. Özellikle yol çekimlerinde “s kompozisyon”dan faydalandığı görülür. S kompozisyon, izleyicinin gözünü yönlendirmede ve konunun akışını belirlemede etkili bir yöntemdir. S eğrisi görüntüye derinlik katarak izleyiciyi görüntünün içine çeker. Yine filmlerinde alan derinliğini mümkün olduğunca azaltarak kullanır. Böylece odaklanan konunun dikkat çekiciliği ve belirginliği artar, vurgulanmak istenen kişinin yüzü ve yüzündeki ayrıntılar ön plana çıkar. Bu teknikle çekime alınan kişi içinde bulunduğu mekândan soyutlanır ve karakterin içinde bulunduğu psikolojik durum izleyiciye yansıtılır. Andre Bazin, alan derinliği kullanımının gerçekçiliği artırttığını savunur: “*Odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlayacağı için gerçekliğe daha çok yaklaşılr. Görüntünün kapsam yapısının bu sayede daha gerçekçi olduğu açıktır*”.²⁴

22 Kurtuluş Özyazıcı, “Nuri Bilge Ceylan Ve Yavaş Sinema”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, S 135

23 Nurdan Gürbilek, İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler, İstanbul, 2020, s.79-80

24 Ali Kaymak, “Auteur Bir Yönetmen Olarak Nuri Bilge Ceylan”, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi Radyo Tv ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum, 2018, s. 110

Nuri Bilge Ceylan zaman-imge'ye dayalı anlatı yapısını en etkin ve belirgin bir şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Deleuze'ün sinematografik perspektifini oluşturan kavramları Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisi içerisinde değerlendirmek mümkündür. Duyu motor zincirinin koptuğu bu kavram Bergson'un döngüsel zamanına da atıfta bulunur. Deleuze'un bu kavramında sinemadaki temel soru "sonraki imgede ne göreceğiz" değil, "imgede görülecek olan nedir?" olacaktır.



Nuri Bilge Ceylan ve Bora Gökşingöl, Nuri Bilge Ceylan'ın ofisinde
filmin kurgusu sırasında

Ne canlı ne ölü. Daha çok yaşayan bir ölü. Ölmek nedir bilmeyen donuk bir atalet.²⁵ Silindikçe Çözülen Labirent!

Bir Zamanlar Anadolu'da

"İğdebeli'ne yağmur yağıyor. Yağsın! Yüzyıllardır yağıyor. Ne fark eder?"

Fakat bundan sadece 100 yıl sonra bile Arap, ne sen ne ben ne savcı ne komiser...

Hani şairin dediği gibi:

Yine yıllar geçecek ve geride benden bir iz kalmayacak.

Yorgun ruhumu karanlık ve soğuk kuşatacak."

Bir Zamanlar Anadolu'da, geçmişin musallatları ile zamansızlığı; uçsuz bucaksız çöle çekilen bozkırıyla mekânsızlığı içeriyor. Umut Tümay Arslan'ın söylemiyle filmin adının çerçevelediği Anadolu, filmin çerçevesinin dışında kalan bu şey, hayaletvari bir fazlalığa dönüşüyor.

Bir Zamanlar Anadolu'da (2009), Anadolu'nun bir kasabasında işlenen cinayetin etrafında gelişen olayları bir günlük zaman dilimi içinde anlatır. Komiser Naci, Savcı Nusret, Doktor Cemal hiyerarşik bir biçimde (önde savcı, ortada komiser, arkada jandarma); katil zanlısı Kenan ve kardeşinin birlikte işlediği düşünülen cinayeti araştırmak ve cesedi bulmak için; yola koyulurlar. Katil zanlısının da aralarında bulunduğu üç araba dolusu erkek; zaman zaman kendileriyle, birbirleriyle, erk ile güçleriyle, güçsüzlükleriyle çatışacak, hesaplaşacaktır. Bu üç araba; adeta çöle dönmüş geniş bozkır içinde ve karanlığın zifirinde, bir katilin geçmişinin izinden, ellerindeki tek kesin bilgi olan çeşme ve ağaç üzerinden malum cesedi aramak için yollara düşmüştür. Karakterlerin konuşması da Umut Tümay Arslan'ın altını çizdiği gibi insanın sesinin kendi varlığını tehdit eden biçimlere nasıl büründüğünü, bu sesin

25 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.198-199.

içimizde yaşayan bir yabancı, bir parazit gibi farklı kılıklarda, özerk bir biçimde, hatta bazen bir tür karından konuşma gibi ortaya çıkışını anlatmak içindir. Filmin mekânsal olay örgüsü de anlatım tekniği gibi dıştan içe doğrudur. Taşranın merkezinden kilometrelerce uzağa gömülen cesedin bulunması ile taşraya hareket edilecek ve merkeze varılacaktır. Tıpkı bu güzergâhta olduğu gibi karakterler de dıştan içe doğru; kendileriyle hesaplaşmaya doğru boyutlanacaktır. Film boyunca tüm karakterlere tek tek yakın bir projeksiyonda tutuluruz. En önemlisi de yine kurgusal anlamda klasik anlatıdaki katil, cinayet, ceset üçlüsünden menkul olay örgüsü tersine işlekmektedir. Sabahın ilk ışıkları ile cesedi bulunacak ve öğleden sonra otopsinin son bulması ile her şey açığa çıkacaktır. Filmin sonundaki otopsi ile hem maktul hem zanlı hem diğer karakterler hem de izleyiciler için pek çok şey açığa çıkar. Tıpkı cesedin otopsi gibi karakterlerin de iç dünyalarının filmi çekilmiş, görünür kılınmıştır. Hikâye öyle bir labirentle döşelidir ki; cinayet kadrajın dışına yerleştirilmiştir ve biz de seyirci olarak camın ardından onları dikizliyoruzdur. Cinayet öncesinde dükkânın camından zanlıyı ve maktulü rakı sofrasında muhabbet ederken röntgenleriz. Camın arkasındaki görüntü bulanık olduğu için içeriği tam olarak göremeyiz. Camdaki lekeler silinir, içeriğin görüntüsü giderek netleşir. Camı, camla birlikte röntgenlediğimizi de unutup, içeriye pervasızca dâhil olduğumuz bir an da vardır. Ama bu, baktığımız nesnenin bakışının bize geri dönmesiyle sonuçlanır. Öldürülecek olanın ayağa kalkıp cama doğru yürümesiyle cam-sınıra çarpıyoruz yine. Dışarıdaki davetsiz ve beklenen misafir aslında biziz. Başlangıçta cinayet kadrajın dışına yerleştirilse de sonrasında yavaş yavaş içine çeker bizi. *Bir Zamanlar Anadolu'da* aranan, suçun nedeni ve faili değil, nesnesidir. Klasik kural kırılmıştır. Suçlu bulunmuştur, suç itiraf edilmiştir; fakat ceset yoktur. Bu namevcut nesne yani ceset ile derdimiz; suçla, suç sahnesiyle değil Yasa'yla - daha doğrusu bizi Yasa'ya inandı-

ran arzularımızladır. Var olan kapılarla, pencerelerle, kısaca sınırlarla ilgilidir. Bu sınır Yasa kapısı da olabilir, sinema perdesi de olabilir. Filmin başında olduğu gibi içerisi de olabilir, filmin sonunda olduğu gibi dışarısı da olabilir. Hitchcock'un *Sapık*'ında kanın döne döne aktığı küvet boşluğunun cesedin gözüne dönüşmesi gibi. *Üç Maymun*'unda İsmail'in, annesi ile sevgilisinin yatak odasından gelen sesleri duymasının ardından anahtar deliğine eğilip bakmasıyla yaşadığımız perspektif değişimi gibi. İçeriden gelen sesler kesilir, sadece damlayan musluğun sesi asılı kalır havada; az önce imge bizim bakışımıza amade bir şey olarak karşımızda dururken, şimdi kapkara perdenin ortasındaki anahtar deliğinden İsmail içeri doğru, bir yatak odasına dönüşen sinema salonuna bakmaktadır. Şu röntgen deliğinin, şu banyo perdesinin arkasını mı görmek istiyorsun? Bak, öte tarafta hiçbir şey yok; senden, senin arzundan başka!²⁶

Namevcut arzu nesnesi, bu bekleyiş, bizi Lacan'a²⁷ götürüyor. İmkânsız nesne ile karşılaşma eğiliminde bir kaybın estetiği olarak izlenecek bir bakışa. Filmin çerçevesi, sadece içine değil dışına da taşan bir bakış açısıyla namevcu-diyet evrenindeki boşluklara ses ve bakışı yerleştiriyor.

Yolculuk boyunca cesedi bulmak için yola koyulan ekibin altı durağı vardır. İlk beş duraktaki, cesedin bulunamayışından kaynaklı gerginlikler ekibin kendi aralarındaki ast üst çatışmalarını gözler önüne serer. Ama bu çatışma sinsice işlenmiştir; görünen kaba saba bir kavga değildir. Bürokrasinin

26 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.193.

27 Asıl ve tam adı Jacques-Marie Emile Lacan'dır. Jacques Lacan olarak bilinir. 13 Nisan 1901'de Paris'te doğmuş, 9 Eylül 1981'de aynı yerde ölmüştür. Tıp eğitimi aldıktan sonra, 1932'de *Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz* adlı doktora teziyle psikiyatr oldu. Daha sonraki çalışmaları da yine özellikle kuramsal-felsefi alanda yoğunlaşacak ve yeni bir Freud okumasıyla psikanalizi yeniden temellendirmeye yönelecektir.

kendi evreninde ve görünmeyen iktidar kavgaları gibi bulut şeklindedir.

Bir Zamanlar Anadolu’da bürokrasinin bastırılmış hakikatini çıkarmakla, bürokrasi mantığının karşısına kendi hakikatini koymakla ilgilenmez. Onun yapmaya çalıştığı, etkili bir simgesel ağ ya da toplumsal bağ olarak işleyen bürokratik mekânizmanın içindeki habis ve budalaca dürtü boyutunu teşhir etmektir. İnsanın gerçekliği ile arzu ve dürtüsünün arasındaki uyumsuzluğu tartışmak... Bu tartışma içerisinde Nuri Bilge Ceylan’ın elmaları da elmamsı karakterlerini çürümeyle kazanırlar. Herhangi bir bakışa bağlanmayan elma ağaçtan düşer, yuvarlanıp akan suya karışır ve daha önce aynı yolu izlemiş, şimdi ise çürümekte olan elmaların yanına düşer.²⁸

Foucault’ya gönderme yaparsak; bir yanda bir cinayet varken diğer yanda da insanı yavaş yavaş içine çeken, öldürmeyen ama öldürmeyen donuk bir atalet bırakan cesede çeken yasaların şiddeti ve yasaların uyuşukluğu da vardır. Filmde ironik de olsa ölüm ve yaşam iç içedir. Yolculuğun başındaki manda yağurdu ile başlayan sohbetler, cesedin yanına konulan kavunlar, cesedin bulunmasındaki ipucunun çeşme ve ağaç yani yaşamı simgeleyen olması, ölen kişinin adının Yaşar olması gibi... Hegel’in “*varlık, yokluktur*” ya da Nietzsche’nin, “*sınır tanımadan, sonsuza değin her şeyin sürekli yok olup yeniden doğuşu*” şeklinde tanımladığı döngü fikrini de akla getirmektedir. Ancak sınırlı hayata sahip olduğunun bilincinde olan ve bu sonsuz harekete belirli süre katılabilen insan, geçen her saniyede kendi ölüm anına yaklaşmaktadır.²⁹ Boz-

28 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.201.

29 Ulaş Işıklar, “Türk Sinemasındaki ‘Auteur’ Yönetmenlerin Filmlerinde Nihilizm ve Birey: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Tayfun Pirseli-moğlu Örneği”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Doktora Tezi, İzmir, s.326

kırdaki zamansızlık ve mekânsızlık da karakterleri de hissizleştirip hunhar gerçeklikler karşısında adalet algımızı da gü-lünç duruma düşürür. Cesede her yaklaştığımızda içimizdeki o telaş ve sansasyonel bir şey bulma dürtüsü bundan kaynaklı beklentimiz de her seferinde boşa çıkarılır.

Bir Zamanlar Anadolu’da, bürokrasinin temel bir yokluk etrafında adeta bir otomat gibi işlediğini maharetle anlatır. Film boyunca yasa ile ilişkimizin bilgiyle değil inançla kurulduğunu görüyoruz. Yasanın doğru olması değil; zorunlu olması ve sorgulamaksızın yerine getirilmesi bir diğer anlamıyla farkında bile olmadan bir memurun görev bilincinden başka bir şey olmamasından kaynaklı olmasıdır.

Hayali Erkler

Hayalet Kadınlar

“ölümün arifesinde

benim parmaklarım, yüzümün devamıdır

ellerimse Tanrı’nın varlığına delil

hiç ölmeyecekmiş gibi yaşar, hiç yaşamamış gibi ölürüz

bize ihanet edenlerden, ölerek intikam alırız”³⁰

Filmde kadınlar yokluğuyla var olmuş gibidir. Kadınların duygusu, suça sebep olmaları, görünmez olsalar da yarattıkları etki güçlü bir biçimde vardır. Aslında erkeklerin kavgaları, iktidar savaşı da görünmeyen bu kadınlar yüzündendir. Maktulün karısı ve muhtarın kızı dışında görünen kadın neredeyse yoktur. Savcının sürekli işemesi ve fiziksel olarak iktidarsızlığına gönderme yapılması bir anlamda bürokrasinin de tıkanması anlamına gelebilir. Bozkıra hapsolmuş ve kapana kısılmış doktorun maktulün

30 Alper Çeker, *Gece Şehre Dedi Ki*, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 2006, s. 50.

karısına bakışı, komiserin çocuğunun hastalığı yüzünden eve gidememesi, görünmeyen iktidarsızlıkları olan erkeklerin trajedisini anlatır. Film boyunca aranan ceset de aslında bir kadın yüzünden işlenmiş cinayetin sonucudur.

Çehov'dan etkilendiğini her filminde gösteren ve bunu defalarca dile getiren Nuri Bilge Ceylan; bu filminde de Çehov'un *Güzeller* ve *Sorgu Yargıcı* öykülerinden etkilenmiştir. Savcı ile doktorun konuşması da muhtarın güzel kızını gördükten sonra gerçekleşecektir. O dipsiz karanlık gecede hayatın o kirli paslı alanlarında bir umut ışığı gibi o güzel kıza tutunulmuş; bir biçimde bu nefes almadan sonra itiraf gerçekleşmiştir. Bu güzellik karşısında herkes sağaltıcı bir şekilde itirafa tutunacaktır. Karısını aldatan ve bu sebeple intihar etmesine sebep olan savcının bu durumu herkesten önce kendisine itiraf etmesini sağlar. Çehov'un *Güzeller* öyküsünü hatırlayacak olursak; "*Masaya otururken bana bardağı uzatan kızın yüzüne baktım, birdenbire sanki ruhumda bir rüzgâr esmiş de günün bütün intibalarını, sıkıntılarını, tozunu toprağını ruhumdan silip götürmüş gibi bir hisse kapıldım. Hayatımda gördüğüm yahut rüyalarımnda tahayyül ettiğim en güzel yüzün harikulade çizgilerini karşımda buldum. Gözümün önünde bir dilber duruyordu. Bunu daha ilk anda, sanki insanın şimşegi görmesi gibi anлайıverdim.*"

Filmin başında karşılaştığımız dışarıyı içerisi ve filmle gerçeği ayıran pencereler, camlar filmin sonunda da karşımıza çıkar. Sesi de bir lekeye çevirir yönetmen. Sesteki sürekliliği bozan bu pencerelerdir. Filmin son sahnesinde içerinin sesi, bir leke gibi düşer dışarıya. Pencerenin çerçevesinden dışarıyı, okulun bahçesinde oynayan çocukları görürüz. Çocuk sesleriyle otopsi masasında cesedi kesen testerenin sesini birlikte duyarız. Doktorun herkesi bir vakıa gibi görmesi, gizli kibri ve dondurucu nihilizmi otopsi sırasında da açığa çıkacaktır.

Otopsi sonucunda doktorun maktulün diri diri gömüldüğünü, boğularak öldüğünü saklamasını geride kalan aile için yaptığı yorumlansa da; doktorun bu tavrını biraz daha kazırsak, erkekler arasındaki güç gösterisinden uzağa gidemeyiz.

Görünür ya da görünmez iktidarsızlığın ve güçsüzlüğün, insanın zayıf yönlerinin üzerine kuruludur *Bir Zamanlar Anadolu’da*. Hakikat tam da bu iktidarsız ve zayıf alanlarda dolaşmaktan doğacaktır. Filmin sonunda maktulün kanı doktorun yüzüne sıçrayacaktır; silse de damla halinde bir leke kalacaktır ve belki de bu leke hep kalacak bizi de kendi lekelerimizle yüzleştirecektir.

“Aydınlar, kötü bir toplumun nimetlerinden faydalananlardır.

Zaten her başışta her zaman aşağılayıcı bir şey vardır.”

Adorno



Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*, 2014

Zihninizde dolaşan, sorguladığınız, karnınızdan konuştuğunuz iç sesiniz Nuri Bilge Ceylan’ın karakterlerinin masasında tartışma konusu oluverir. Adorno’nun dediği gibi hiçbir tartışma yoktur ki iktidar mücadelesi ile sonuçlanmasın. *Kış Uykusu* (2014); düşünsel eylem pratiğini, kötülüğe direnmemeyi, kötülük felsefesini, iyi-kötü kavramlarını ve merhame-tin ahlaki sorgusunu tartışmaya açar.

Belki de üretilen tüm bu kavramlar sistemle, dünya ile uyum çabamızdan başka bir şey değildir. Vicdan ve iyilik bile; iktidarı bir şekilde elinde bulunduranların insanlara bağışladığı lütuftan başkaca bir şey değildir. *Kış Uykusu*, özellikle iyilik ve kötülüğü çok daha samimi bir biçimde tartışmaya açar. Saf iyilik mümkün müdür? İyilik, sistemin dolambaçlı yollarında toza kire bulaşıp bize sunulmuş olabilir. Pek çok duygu öğretilmiş, kültürel repertuarımızdan gelen miras gibidir. Karakterlere yansıyan hatta bir gölge gibi dolaşan başka bir konu da Nietzsche'nin *efendi-köle* ilişkisinde olduğu gibi tüm karakterlere yansıyan gönüllü köleliktir.

Filmin başında Aydın'ın arabasına fırlatılan taşa hınç, bir başkasının düşü saklıdır. Sisteme, hayatın adaletsizliğine itiraz olarak masumca atılan o taş Aydın'ın kiracısı İsmail'in oğlu İlyas'tan gelir. Kirayı ödeyemedikleri için eve haciz gelmiş, babası gözünün önünde dövülmüştür. İsmail ise hıncını oğlu İlyas'tan çıkarır ve ona attığı tokat bizim yüzümüzde de patlar. Ehlileştirilmemiş ve özgürce dolaşan yıllık atlarının buz gibi bir ırmaktan çıkıp özgürlüğüne kavuşmak için çırpındığı, sonra yorulup teslim olduğu sahne de yine çok vurucu bir sahnedir. Çaresizlikten ya da kendi hayatını kurabilecek gücü olmayışından, hâlihazırdaki konfora teslim olduğu için Nihal de o yıllık atları gibidir. Yardımseverlik organizasyonlarıyla yani bir nevi oyuncaklarıyla meşgul olmaktan başka bir işi olmayan Nihal de yorulmuş ve teslim olmuştur. Özgürlük için yaratılan yıllık atları gibi bir yanıma koşmak istese de diğer yanıma duyguların, koşulların, zayıflıkların, vicdanın, adına her ne dersek diyelim toplumsal anlamda üretilen kavramların kurbanı olmaktan, kölesi olmaktan öteye gidemeyişimizi anımsatır bize.

İnsan kendini kandırmanın ya da zayıflıklarını meşrulaştırıp onu kutsallaştırmanın bir yolunu daima bulur.

Belki de filmdeki Hamdi karakteri en başında inanca teslim olup, bu budalalıklardan baştan kurtuluyor. Film, bize zayıflıklarımızda kalmanın, orada durmanın, onu tartışmaya açmanın velut bir şey olduğunu işaret ediyor. Walter Benjamin, ustalığın bir güçsüzlük bilincinden çıkacağını ummuştur. Hiç kimse iktidarsızlık yaşamadığı bir şeyde asla ustalaşamaz. Tam da bu nedenle iktidarsızlığın, sorunla mücadelenin başında ya da öncesinde değil tam da kalbinde ortaya çıktığını göreceksiniz.³¹

Kış Uykusu’nda *Bir Zamanlar Anadolu*’daki karakterlere sinen gizli bir atalet vardır. Kımıldansa bir şeyleri değiştirecek lakin uzanacak hali yok gibi bir hal...

Necle’nin suçlu olmadığı halde eski eşinden gidip af dilemek istemesi ve onu tam da bu yolla iyileştireceğini düşünmesi ama evdeki bardakları kıran yardımcından yakınıp parasını kesmek istemesi de ayrı bir ironidir. Erdemli görünmenin ardında yine zayıflık yatar. Kötülük yapanı affetme meselesi mutfaktaki çalışan için geçerli değildir. Yine Nihal’in, Necle’nin bu affetme meselesinin ardından söylediği üstenci laflar da başka bir iktidar biçimidir. Birine en ufak biçimde zayıflığımızı gösterecek olsanız üzerinde tepinebilir, ezberlerini boca edip bundan malzeme çıkarabilir. Tanpınar’ın deyimiyle; “İnsan hayatı sandığımız kadar değişik değildir. Şartların arasına mühim anlarda kendi tecrübenizi nakledin. En başka türlü hayatı doldurmuş olursunuz.” Her biri kendince haklı değilse de her bir karakter kendince haksızdır.

Aydın’ın ne idüğü belirsiz işlerin içinde debelenmesi bize çok tanıdık gelebilir. Aslında o da bu hayatın kaybedenidir. Filmin kendisinin de dediği gibi karşımızdakini ilahlaştırıp, sonra böyle ilah olur mu, diyoruz. Belki de hayatla ilgili tüm kavgamız oluşturduğumuz putlardan kendimize dev hayal

31 Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul, 2020, s. 197.

kırıklıkları yaratmaktan ibarettir. Sistemler, iktidarlar; duygular putlar yaratır. Çünkü o bizim arzumuzdan, yüceleştirmemizden; aşkı, inanmayı, affediciliği kutsallaştırıp anlamlar yüklememizden başka bir şey değildir. Ürettiğimiz, yüklediğimiz anlamlar ise kırık dökük referanslarla ulaştığımız, dışarıda yaratmaya çalıştığımız, inşa ettiğimiz sosyal benliğimizden öte değil. Derken putlar yıkılır ve insan bu putların enkazı altında kalır. Nihal'in İsmail'e lutfettiği yardım ve İsmail'in paraları yaktığı sahnede yeniden filmin çerçevesine toslarız. Oraya kadar bir gerçekliğin içindeyizdir ama o sahnede film izliyoruz, deriz. Bu sahnedeki romantizm bizi film izlediğimize ikna eder.

Altın Palmiye ödüllü film, metinler arası ilişkiler bakımından da oldukça zengindir. Anton Çehov, William Shakespeare, Voltaire, Andre Gide, Jack London ve Fyodor Dostoyevski'ye göndermeler yapar. Bunun yanı sıra, Schubert'in "ölüm sonatı" olarak adlandırılan 20 numaralı sonatı ve Ilya Glazunov'un resimleri, Aydın'ın otelinin adının Othello olması, Sam Sheppard, Albert Camus ya da Shakespeare gibi isimlerin oyunlarının afişleri filmde yer alır.

"Verili bir yer işgal etmektense bir yer yaratmayı dene. Köstebek gibi tüneller kaz!" ³²

Yönetmenin diğer filmi *Ahlat Ağacı*'nda Sinan, Çan'dan ayrılıp büyükşehir Çanakkale'ye okumaya gider. Babası gibi öğretmen olur ve atanamayan öğretmen olarak bir süreliğine kasabasına gelir. Sinan'ın bu süre içinde kasabasına duyduğu nefret ve babası ile olan sorunlu ilişkisi de hikâyeye eşlik eder. Bu belirsiz gelecek içinde tek tutunduğu, yazdığı kitabıdır. Sinan'ın tarihe bakış açısı; resmi tarih algısının dışında kentin, yerelliğin hafızası üzerine bir şeyler yazması Walter

32 Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul, 2020, s.80

Benjamin'e de göndermedir. Sinan bu anlamda Çanakkale'yi şehitlikten ibaret kılan bir algıyla da mücadele etmeye çalışır. Öğretmenliğin örnek insan olma ezberini ve dayatmasını ters yüz eden film; babadan oğula devralınan bir hayal kırıklığının etrafında döner. Sınırları çizilmemiş karakterleri burada da görürüz.

Ahlat Ağacı için yönetmenin en çok konuşan filmi diyebiliriz.

Film boyunca beklenen bir şeyin oluşu ve onun gelmeyişi ve gelmeyeceğinin bilinmesine dair bir duyguda ilerleriz. Askerden dönüşte evde küflenmeye yüz tutan, annesinin, kardeşinin bile okumadığı, kitapçının depoya kaldırdığı kitaplarını görünce artık kabuğunu kıramayacağını anlayan Sinan, babasını sorgulamaz hatta onu anlamaya bile çalışmaz. Oysa son sahne tersyüz eder tüm bunları. Kitabını okuyan tek kişi babasıdır. Sonunda ise Sinan kuyudan su çıkarma nöbetini babasından hınçla devralır.

Sinan, evden kaçmaya çalışan ama kendisine musallat olan babasından devraldığı o enkazın altında sıkışmıştır. Kaçış derken dünyadan vazgeçmekten ya da bir sığınak arayışından değil; etkin bir eylemden, yenedünyalar yaratan olumlu eylemden, yeni bir silah arayışından, yerleşik imparatorluklar karşısında göçebelerin yaptığına benzer, bazen olduğu yerden kımıldamadan çizilen karşı çizgilerden bahsediyordu Deleuze- Guattari. Ve Nurdan Gürbilek ile devam edecek olursak; *“düşünceyi başka dünyalara açmak için evin konforlu çatısının dışına çık. Sadece istemediğin şeyden kurtulmak için değil; istediğine sahip olmak için seni oraya çivileyen ne varsa geride bırak. Geçmişin ölü kabuğuna saplanmanın yerine etkin bir unutuşu, belleğin yerine deneyi geçir.”*³³

Nuri Bilge Ceylan da içindeyken görülmeyen ancak oradan

33 Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, İstanbul, 2020, s.79-80

uzaklaşıldığında fark edilen taşraya, genişleyen koca bir evren gibi bakar.



Nuri Bilge Ceylan, *Ahlat Ağacı*, 2018

Aşağıda yer verdiğimiz söyleşi Matt Bochenski “Yalnızlık en dönüştürücü şeylerden biri” Nuri Bilge Ceylan’ın ve Norgunk Yayınları’nın bilgisi doğrultusunda Mehmet Eryılmaz tarafından derlenen *Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler (Norgunk Yayınları, 2012, İstanbul)* kitabından alınmıştır.

Yalnızlık en dönüştürücü şeylerden biri ³⁴

Tanınmış yönetmen Nuri Bilge Ceylan sadece altı film yönetmiş olabilir ama kariyeri şimdiden on yıldan eskiye dayanıyor. Bu röportajı yaptığımızda Ceylan son filmi Üç Maymun’la Londra Film Festivali’ne katılmak ve daha sonra İngiltere’de vizyona çıkacak filmi ile ilgili söyleşiler yapmak üzere İngiltere’ye gelmişti. Londra’yla Ceylan’ın özel bir ilişkisi var gençliğinde film sevgisini pekiştiren kent burasıydı.

- **Film okuluna gitmeden önce gelişmekte olduğunuz yılların bir bölümünü Londra’da geçirdiniz, değil mi? Buraya tekrar dönmek sizin**

34 Matt Bochenski, “Yalnızlık en dönüştürücü şeylerden biri”, Little White Lies (Londra) Şubat 2009, s. 161-168 (Bu röportaj Mehmet Eryılmaz’ın derlediği 2012 yılında Norgunk yayınlarından yayımlanan *Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler* kitabından alınmıştır.)

için ne ifade ediyor?

- Mezun olduğumda konuşabildiğim tek yabancı dil İngilizceydi, dolayısıyla Londra'ya gelmeyi tercih ettim. Hayatta ne yapacağıma karar vermeye çalıştığım bir dönemdi. Buraya geldim ve restoranlarda garsonluk yapmaya başladım. Bir Yunan lokantasında ve bir Wimpy'de çalıştım. Wimpy hâlâ var mı? Bu arada sergilere ve filmlere gidiyordum. Açıkçası ilk geldiğimde sinemacı olmak istediğimden o kadar da emin değildim; ne yapacağımı, hayatımı nasıl sürdürmem gerektiğini düşünüp duruyordum. Ardından bir çözüm bulmak hayatta ne yapacağıma karar vermek için Hindistan'a ve Nepal'e gittim. Doğu'yu da denemeye karar vermiştim ama Doğu sorularıma cevap olmadı ve ben de Türkiye'ye dönüp askere gittim. Askerdeyken film çekmeye karar verdiğimi net bir biçimde hatırlıyorum. Ama önce o ilk Londra macerasında sanırım profesyonel fotoğrafçı olarak çalışabileceğimi düşündüm.

• Neden önce fotoğrafçılık?

- Zaten fotoğraf sanatçısıydım ama fotoğrafçılıkla para da kazanabileceğimi düşündüm; tekniğini biliyordum. Dönmeden önce buradan, Londra'dan ikinci el stüdyo tipi bir fotoğraf makinesi aldım ve sonrasında bir süre İstanbul'da serbest reklam fotoğrafçısı olarak çalıştım. Ama dediğim gibi film çekmek istediğime askerdeyken karar verdim.

• Yapmak istediğinizin bu olduğunu birden mi fark ettiniz?

- Galiba öyle. Roman Polanski'nin otobiyografisini okuduktan sonra oldu. Bazen küçük şeyler büyük değişimlere neden olabilir. Askerdeyken bir sürü kitap okuyordum. Epey yalnızdım, kimseyi tanıımıyordum

ve bütün arkadaşlarım uzaktaydı. En çok kitabı o dönemde okumuşumdur. Biliyor musunuz, sıkıntı insana büyük kararlar aldırıyor. Polanski'nin otobiyografisi sıfırdan başlayan bir hayat ve enteresan noktalara varan bir macera... Hayatı benim için etkileyiciydi ve teknik olarak da sinemacı olabileceğimi düşündürdü. Ama o zamanlarda video kamera yoktu ve yeteneğimi ucuz yoldan deneyemiyordum. Bu yüzden askerden sonra tekrar Londra'ya gelmeye karar verdim; süreci hızlandırmak için sinema okuyabileceğimi umuyordum. Bu kez amaçsız değildim; eskiden sadece bir sonraki yapacağım şeye karar vermeye çalışıyordum ama bu kez bir hedefim vardı. Sonuçta burada okuyamadım ama bir sürü filme gittim. Burada bir arkadaşım vardı, onda kalıyordum o çalışıyordu ama ben her sabah Kings Cross'daki sinemateke gidip ardı ardına iki film izler, sonra da yeniden bir başka sinemateke giderdim. Yani günde muhtemelen üç film falan izlerdim. Sinema tutkum boyut kazanmıştı ve filmleri artık değişik bir dikkatle izliyordum. South Bank'deki NFT de benim için önemli bir yerdi.

• **İngiltere'nin tarzınızı ya da hassasiyetinizi etkilediğini düşünüyor musunuz?**

- Burada da yalnızdım, belki daha da yalnızdım. Tabii yalnızlık en etkileyici ve dönüştürücü şeylerden biri. Yalnızsanız etkilere çok açık oluyorsunuz. Bu nedenle artık filmler beni eskiye kıyasla daha fazla etkiler hale gelmişti. Eskiden sevmediğim bazı filmleri burada tekrar izlediğimde farklı görünmeye başlamıştı.

• **Bir örnek verebilir misiniz?**

- Örneğin Solaris. Türkiye'de izlediğimde henüz Tarkovski'yi bilmiyordum. Mühendislik okuduğum üniversiteme geldiğinde izlemiştim ve "Bu ne ya?"

diye düşünmüştüm. Filmin yarısında çıkmıştım. Ama burada NFT’de tekrar izlediğimde film beni çok etkiledi. Direkt ruhuma sızdı ve günler sonra bile aklımdan çıkmadı. Sanırım burada film izlemek benim ilk gerçek sinema okulumdu. Film izlemek esasında sinema öğrenmenin en iyi yoludur. Yaklaşık altı ay sonra tekrar Türkiye’ye döndüğümde yaklaşık iki yıl sinema okudum ama bıraktım çünkü çok da genç değildim ve vaktimi boşa harcamak istemiyordum artık. Ondan sonra ilk kısa filmimi yapmam ise altı-yedi yılımı daha aldı bence başlangıç noktası en zordur. Daha önce de dediğim gibi işleri kolayca deneyebileceğiniz video kameralar yoktu henüz. Sonra ucuz bir 35 mm kamera aldım ve ilk kısa filmimi çektim. İlk başta kendim, hiç yardım almadan, fotoğraf çeker gibi çekmeye başladım.

- **Dünkü gösterimin soru-cevap kısmında kontrol manyağı olduğunuzu söylediniz. Mümkün olsaydı bir filmi tamamen tek başınıza çeker miydiniz?**
 - Evet, çekerdim belki ama sanırım sinemanın içine daha da girdikçe diğer insanlara güvenmeyi de öğrendim. İlk kısa filmimle ilk uzun metraj filmimi kendim dâhil iki kişiyle çektim. Ben kamerayı kullanıyordum, bir de netliği ayarlayan biri vardı. Ama *İklimlerde* oynadığım zaman bir görüntü yönetmeni kullanmam gerekti çünkü oyunculuk yapıyordum ve sonuçta bir görüntü yönetmeni kullanmanın daha iyi olduğunu fark ettim. Gördüm ki bu, görüntü üzerindeki denetiminizi azaltan bir şey değil. Görüntüyü kontrol etmek için kamerayı kullanmanız gerekmiyor. Benimki bir anlamda gereksiz bir takıntıydı.
- **Özellikle Üç Maymun’la ilgili olarak size anne**

karakterini sormak istiyorum. Karakterlerden biri “yaşam mücadelesi”nden bahsediyor. Anne o mücadeleyi somutlaştırıyormuş gibi görünüyor sanki kocasının patronu tarafından istismar ediliyor ama nihayetinde kendisine acımasızca davranıyorsunuz. Adama yapıştığı sahnede aşağılanıyor. Bu eski kafalı bir görüş, sanki tutku fazlası varmış gibi. Çok erkekse bir bakış açısı. Bu konudaki görüşünüz nedir? Filmdeki sesiniz kadının bu cezayı hak ettiğini söylüyormuş gibi görünüyor.

- Hayır, tabii ki kimse böyle bir şeyi hak etmez. Evet. Filmde aşağılanan belki kadın oluyor ama aşağılık olan kadın olarak gösterilmiyor. Öyleyse kadının ceza-yı hak ettiğini ima etmediğimiz ortada. Kadının aşağılanmayı göze alması, kadının çaresizliğini gösteriyor. Yerine koyacak fazla şeyi olmayanlar için ruhta aniden böyle büyük ve derin yarıklar oluşabilir. Normal bu. Aynı şey bir erkeğin başına gelseydi ki pek rahatlıkla gelebilir, çok kadınsı bir bakış açısı mı olacaktı.
- **Hacer’i Servet’in evinin önündeki çalıların orada, yüzündeki o ifadeyle gördüğünüzde -bu karakterine göre inandırıcı bir davranış gibi gelmiyor çünkü birden istismar edilen kadından delirmiş kadına geçiş yapıyor. Bir sınırı aşıyor ve bu haksız bir değişim gibi görünüyor.**
- Çalıların arasından bakarken fazla belirgin bir şey yapmıyor. Sadece bakıyor...
- **Ama orada olması bile...**
- Biraz gülümsemeye çalışıyor çünkü adamı defalarca aramıştı ama o telefonu açmamıştı sekreteri sürekli müsait olmadığını söylüyordu vesaire. Kocasını hapisten

çıkmaq ve geri dönmek üzere. Bu baskılar yüzünden yapacak başka şeyi kalmıyor ve gözü dönüyor. Ama tek yaptığı bakmaq, sonuçta çılgınca bir şey yapmıyor. Gülümsemeye çalışması yine de duygusunu gizlemeye çalışmasından geliyor. Ancak tabii ki üzerindeki ağır baskılar gülüşünü biraz çarpıklaştırıyor.

- **Ama orada olması bile... Bu ilişkinin başında patron ondan istifade ediyor çünkü kadın para istemek için ona geliyor, yalnız ve adam da onunla yatmaq için bir fırsat buluyor. Bunun üzerine “istismar” edilen bu kadının adama gerçekten âşık olması biraz eski kafalı, hatta kadın düşmanı bir bakış açısı değil mi?**
 - İnsan doğasının zaman içinde değiştiğini mi sanıyorsunuz? Bence öyle değil. 1000 yıl önce de aynıydı. 2000 yıl önce de. “Orada olması bile” derken sizi neyin şaşırttığını anlamıyorum. Kendi iradeniz dışında anlam veremediğiniz şekilde sonlandırılan ve hiçbir şekilde bilgi edinilemeyen bir tutku nesnesine karşı başka ne yapılabilir ki. Bir süre dolandıktan sonra ayaklarınız sizi, katilin cinayet mahalline dönmesi gibi, olan biten esrara bir çözüm getirebilecek bir detay yakalama umuduyla tutku nesnesinin civarına götürür elinizde olmadan. Benim bile kaç kere yaptığım bir şey olmuştur bu. Gidersin kendini gösterirsin ya da göstermezsin duruma göre. Ama gidersin ve beklersin, öyle bakarsın. Dayanılmaz hale gelen ruh halini değiştirecek bir mucize beklersin. Ne yapacaksın ki başka. Hatta filmdeki ne ki, gitmen gereken yer Patagonya’da bile olsa kalkar gidersin bazen.
- **Ama bence istismara uğrayan bir kadının sonradan kendisinden faydalanan adama âşık olduğunu söylemek riskli bir şey.**

- Ama durumu tersine çevirirseniz bu bir erkek de olabilir. Bir erkek de aynı duruma kolaylıkla düşebilir. Sadece kadın olduğu için böyle değil olan bitenler. İstismara uğrayan bir kadının, kendisinden faydalanan adama âşık olamayacağını söylemek bana çok uzak bir düşünce. Hayata o kadar steril bakamam. Bu sizinki belki de fazla batılı bir bakış açısidir bilemiyorum. Bence aşk ya da tutku ile karşı tarafın davranışı veya niyetleri arasında adil bir denge arayışı mantığı çok saçma ve ilintisiz. Hayat böyle değil. Aşk bir kenara bırakalım, kendisini aşağılamadıkça sana saygı duyması mümkün olmayan bir insan karakteri bile vardır. Tıpkı sadece övgüyle beslenenler olduğu gibi. Eğer tüm insanların motivasyonlarının belli formüller ve şablonlar ile genellenebileceğine inansaydım belki de sinema yapmaktan vazgeçerdim.
- **Tarihsel açıdan bakarsanız... “histeri” kelimesi kadınların mahrem bölgeleri için kullanılan Yunanca bir kelime; yani kadın cinselliğine dair bu çok eski ve alçaltıcı bakış açısını benimsemiş oluyorsunuz. Bu durum erkeklerde hiçbir zaman kadınlarda olduğu şekliyle geçerli değildi.**
- Bakın... İster kadın olsun ister erkek, ben karakterlerimin zayıflıklarını fırsat buldukça ortaya dökmeye çalışan biriyim. İnsanı ve hayatı anlama çabamın bir sonucu bu. Kadın ya da erkek, bu zaafının doğruluğunu ya da inandırıcılığını da her şeyden önce kendi ruhumdan yola çıkarak test ediyorum. Geçmişte ya da bugün kadınlara bazı haksızlıklar yapılıyor ya da kültürün kadınlara bakış açısında birtakım çarpıklıklar var diye kadın karakterlerime torpil yapmaya kalkmak benim işim olamaz. Kaldı ki kadınları süttten çıkmış ak

kaşık gibi göstermek sadece derinliği olmayan kadın karakterler ortaya çıkarmaktan başka işe yaramaz. Erkek karakterlerime acımasız davrandığımda nasıl bunu tüm erkeklere yönelmiş bir saldırı gibi algılamıyorsanız, kadın karakterlere de aynı yansız yargılarla bakabilmeniz gerekir. Azınlık olanı, mağdur sanılanı kollamaya yönelik korumacı tavır ortalığı derinlikten uzak, siyaseten doğrucu, boyutsuz tiplerle doldurmak-tan başka işe yaramaz. Bir karakteri tüm karmaşıklık-ıyla, iyilik ve kötülükleriyle sınır tanımadan ve bütün koşullamalardan ve beklentilerden bağımsız olarak ortaya dökmeye çalışmak gerekir. Her bir insanoğlu-nun biricikliğine, benzersizliğine inanarak yapmak gerekir bunu. Nasıl ki Servet kendi partisi tarafından aday gösterilmemesinin yarattığı aşağılanma duygu-sunu ve içinde oluşan şiddeti, kadın üzerinde kendi etkisini görerek dindirmeye çalışıyorsa ve biz onun bu zaaflarını tüm erkeklere mal etmiyorsak, bunları insanı ve kendimizi anlamak adına özgürce yorum-layabiliyorsak, kadının gösterdiği zayıflıkları da aynı şekilde değerlendirebilmemiz gerekir. Kadın kültür içinde daha mağdur durumda veya çok eziliyor diye ona dokunulmazlık atfetmeye kalkarsak insanı anla-ma çabamız sekteye uğrar ve güdükleşir. İşte siyaseten doğrucu ve ideolojik eserlerin sığılığı da bana göre bu-radan gelir. “Histeri” kelimesinin kadınları aşağılayıcı bir kökeni var diye kadınları “histerik” olarak yorum-lanabilecek durumların içine sokmaktan kaçınacak hale mi gelmemiz gerekir. Kadın karakterleri birtakım süzgeçlerden geçirerek korumaya kalkmak her şeyden önce kadınlara zarar verir. Ondan sonra da neden de-rinlikli kadın karakterler yaratılmıyor diye sızlanma-lar başlıyor. E işte mağdura imtiyaz tanımak isteyen, onu şekerle beslemek isterken gerçeikle yüzleşmesine

engel olan bunca avukat yüzünden yaratılamıyor biraz da. Bir karakterin kötü ve karanlık taraflarını pazara sürmeden derinleştirmek kolay değil çünkü. O zaman bir yönetmenin karakter yaratma çabalarının çoğu, ancak duygularıyla yakalanan bir realite ile karakterin ilişkisini kurmaktan çok, bu ilişkiyi neden kurması gerektiğini dışarıdan edindiği kavramlarla karakteri ilişkin kılmakta harcanır gider. Bunun adı film yapmak değil, film yapma görevini yerine getirmek. Eğer bize çok değerli gelen bazı duygularımızdan ve yargılarımızdan gerektiğinde vazgeçmeye hazır değilsek film yapmak da film seyretmek de didaktik bir eylemden öteye geçmez.

- **Tamam, bu konuyu geçelim. Bir Türkçe gazeteden Cannes’la ilgili bir haber okuyordum. Filminizin nasıl bir ilgi gördüğünden bahsederlerken, filminizin yarattığı algının ülkenin yarattığı algıyla son derece bağlantılı olduğu anlaşıyordu Üç Maymun’ un başarısı tüm Türkiye için bir başarı olarak görülüyordu. Bir Türk sinemacı olarak bu sizde nasıl bir baskı oluşturuyor?**
 - Bir görev ya da sorumluluk duygusu yüklüyordur belki bilmiyorum ama filmdeki olaylar rahatlıkla başka bir ülkede de yaşanıyor olabilirdi sadece Türkiye’ye veya Türklere has bir durum olduğunu sanmam. Film yapmak istememi sağlayan itici güçler genellikle Türk insanlarını karakter açısından diğer uluslardan ayıran şeyler değil, aksine tüm insanlığın ortak noktaları.
- **Türkiye’de laik devletin İslami etkilerin baskısı altında kalması nedeniyle fazla sansür uygulanıyor mu?**
 - Hayır. Benim filmlerimde irdelediğim meseleler Tür-

kiye'nin siyasi tablosunda hassasiyeti olan konularla en azından doğrudan ilişkili sayılmaz. Bu nedenle ufak tefek şeyler varsa bile bunları benim hissetmem daha zor olabilir. Ama yine de görebildiğim kadarıyla Türkiye'de kurumlaşmış bir sansür sorunu olduğunu düşünmüyorum. Siyasi film çeken sinemacılar bile istediklerini yapabiliyorlar gibi görünüyor. Ama sansür fazla olsa bile bunun sanatçılar için fazla sorun teşkil edeceğini sanmıyorum. İşte İran. İslâmi devrimden sonra daha iyi filmler çekmeye başladılar.

- **Ben de öyle düşünüyordum. Rafi Pitts İran sinemasının başarıya ulaşmasına sebep olan şeyin sansür olduğunu söylüyordu.**
 - Yaratıcılığı kamçılıyor.
- **Üç Maymun'un alt metni, yalan söyleyerek nasıl bir tür duygusal gerçeğe ulaşabileceğinizle ilgili. Ters bir biçimde bu aile birbirine yalan söyleyerek, birbirlerine karşı olan hisleriyle ilgili daha derin bir dürüstlüğü ortaya çıkarıyorlar. Sinemanın aynı şekilde işleyebileceği ne, daha derin bir gerçeği ortaya çıkaran kurgusal bir şey olabileceğine inanıyor musunuz?**
 - Bence bu tür bir umudum olmasaydı film çekmezdim. Benim niyetim belirli bir gerçekliğe ulaşmak; yani klişelerden uzak, daha derin, belki ancak sezgilerim ve duygularımla erişebileceğim bir gerçekliğe.

“Karşımızdakini olduğu gibi görmeyip onu Tanrılaştırmak, sonra da sanki böyle Tanrı olabilirmiş de olmuyormuş diye ona kızmak... Bana biraz haksızlık etmiyor musun?”

Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*, 2014

NOTLAR

NOTLAR

NOTLAR

NOTLAR

Derviş Zaim
H. Semih Kaplanoğlu
Mahmut Fazıl Coşkun
Mesut Uçakan
Nazif Tunç
Nuri Bilge Ceylan
Osman Sınay
Ömer Faruk Sorak
Pelin Esmer
Prof. Dr. Serdar Öztürk
Reha Erdem
Reis Çelik
Tayfun Pirselimoglu
Yeşim Ustaoglu
Yüksel Aksu
Zeki Demirkubuz

Prof. Dr. Serdar Öztürk,
Derviş Zaim,
H. Semih Kaplanoğlu,
Mahmut Fazıl Coşkun,
Mesut Uçakan,
Nazif Tunç,
Nuri Bilge Ceylan,
Osman Sınay,

Ömer Faruk Sorak,
Pelin Esmer,
Reis Çelik,
Reha Erdem,
Tayfun Pirselimoglu,
Yeşim Ustaoglu,
Yüksel Aksu,
Zeki Demirkubuz

SİNEMA SETİ

Sinemada Düşünce Aktarımı ve Yönetmenlik 1

TRT