

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 2

EDİTÖR

Fatma Berber

TRT

SİNEMADA DÜŞÜNCE AKTARIMI VE YÖNETMENLİK

CİLT II

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: 978-605-9984-52-2
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

Söyleşiler:

Osman Sınav	385
Ömer Faruk Sorak	406
Pelin Esmer	427
Reha Erdem	458
Reis Çelik	489
Tayfun Pirselimoglu	512
Yeşim Ustaoglu	543
Yüksel Aksu	589
Zeki Demirkubuz	619
SEYİRCİ GÖRÜŞLERİ	675

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 Pirselimoglu, 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

SÖYLEŞİLER:

“ İnsan gül olacağı yerde diken, diken olacağı yerde gül olmamalı. İnsanın gül gibi güler yüzü tatlı sözü olmalı. Diken gibi incitici olmamalı. Ama keskin ve sivri olman gerektiğinde kesmemezlik etme. Gerektiğinde dikenlerini göster ki; canını koruyasın. Samur gibi yumuşak olursan derini yüzerler derini!”

Osman Sınav, *Deli Yürek* , 1998

8



Osman Sınay ile Söyleşi

1956 yılında Burdur’da doğdu. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü’nü bitiren Osman Sınav, sanata olan ilgisinden dolayı İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema Televizyon Enstitüsü’nde de eğitim gördü. Buradan mezun olduktan sonra ajanslarda metin yazarı olarak çalışmaya başladı. 1984 yılında Sinegraf Film Yapım’ı kuran Sınav, reklamcılık kariyerini noktalayarak sinemaya yoğunlaşmaya başladı. *Bir Muharririn Ölümü*, *Hünkarın Bir Günü*, *Yalancı Şafak*, *Küçük Dünya* yapımlarının yönetmenliğini üstlenen Sınav, 1993 yılında çektiği *Süper Baba* dizisi ile dikkatleri çekti. Çektiği başarılı yapımlarla birçok ödül kazanan Osman Sınav ayrıca *Kurtlar Vadisi*, *Ekmek Teknesi*, *Sakarya-Fırat*, *Aşk Kırmızı*, *Uzun Hikaye*, *Deli Yürek*, *Pars:Kiraz Operasyonu* gibi birçok dizi ve filmin yönetmenliğini üstlendi.

Kılavuz Karakterler ve Osman Sınav

Osman Sınav, Türkiye'nin farklı siyasal ortamlarında derin devlet, mafya ilişkisi üzerine filmler yapmış; aynı zamanda dizilerindeki kılavuz, bilge karakteri ile seyircinin ilgisini çekmiş, mahalle kültürünü yansıtmış ama aynı zamanda şiddeti tetiklediği için de fazlaca eleştirilmiş; tarihimize de ilgi duyan bir sinema emekçisi... Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye* yine *Kapıları Açmak* ve de Bedii Faik'ten *Yalancı* gibi önemli edebiyat eserlerini çerçevesiyle buluşturmuş bir yönetmen. Filmlerindeki hedonist, kitch yanlarını ortaya koyan karanlık karakterler olduğu gibi; bilge kişiler de vardır. Şiddet içerdiği gibi naif hikâyeler anlatmayı ve bu tezatlıktan ikilikten bir bütünlük yaratmayı da başarmıştır.

Osman Sınav, hepimizin bir şekilde hayatına dokunan Kuzguncuk'u mahalle kültürünü tüm sıcaklığıyla bize hissettiren, Nusret Baba'sı, Heredot Cevdet'i, Kirli'si, Korkut'uyla hayatımıza girmiş Ekmek Teknesi'nin de yaratıcısıdır. Ekmek Teknesi'nde mis gibi ekmek kokusu ile Deli Yürek'te Yusuf'a nasihatlerde bulunan Kuşçu'nun sözleri ve de her daim eksik olmayan çayını yudumlarsınız.

Osman Sınav, Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye*'si gibi trajik bir konuyu çok samimi ve de tebessüm ettirerek aktarabilen iyi bir hikâye anlatıcısıdır aynı zamanda.

Osman Sınav ile yönetmenliğini, hikâyelerini, uyarlamalarını yıllara yayılan tecrübesi ve seyircinin değişen algısını konuştuk.

Osman Sınav ile Yönetmenlik Üzerine

“1956 yılında Burdur’da doğdum. Geleneksel bir ailede büyüdüm. Ailem Toroslar’ın dokuz ay motorlu taşıt giremeyen köyünden Denizli’ye göç etmişti. Babam imamdı. Geleneksel değerler içinde büyüdüm, iyi ki de öyle olmuş. Ortaokul ve lisede parasız yatılı okudum. Yatılı okul, dramatik ve çok can yakan bir yerdir. Oraya küçük bir çocukken gider ve ciddi anlamda ezilirsiniz. Ama galiba onun da faydası oluyor; hayatta daha mücadeleci, dirençli oluyor ve ezilmiyorsunuz. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Sinema-TV Enstitüsünde öğrenim gördüm. Yine akademinin resim ve tekstil dizaynı bölümlerinde ikişer yıl öğrenim gördüm, Sinema-TV ile noktalandım. Kariyerime 1987 yılında 500 kadar tv ve radyo reklam yazarlığı ve yönetmenliği ile başladım. 1987’den sonra ise yönetmenlik ve yapımcılık yaptım, senaryolar yazdım. Film şirketim Sinegraf’ı 27 yaşında kurdum. Bir maaşım dışında birikmiş param, yarın yapacağım bir iş bile yoktu ve hayatımda hiçbir sinemacıyı tanımıyordum. Şirketimin bugünlere kadar gelmesinde sinema tutkumun ve parasız yatılıda okumamın etkisi büyük.



Osman Sınav

“Bir hikâye anlatıcısı için en büyük zenginlik yaşadığı kültürün zenginliğidir çünkü oradan beslenirsiniz. Kültürel yapı ne kadar zengin olursa o kadar geniş yelpazede hikâye anlatabilirsiniz.”

“Türk kültüründeki kahraman demek “adalet arayan adam” demek.”

“Benim filmlerimde yöremizin ikliminin inadı ve refleksi vardır.”

Fatma Berber: Sinema ile tanışma hikâyenize ve yolculuğun başladığı noktaya dönssek bugünkü sinema anlayışınızda çocukluğunuzun izlerini görebilir miyiz?

Osman Sınav: Hayatımda yaptığım her işi öğrenciliklerim de dâhil isteyerek planladım ve istediğim şeyleri yaptım. Planlamadığım ve istemediğim bir işi pek yapmadım. Y yapmak zorunda kaldığım zamanlarda onu o anda bir problem olarak görüp yapıp geçmişimdir. Yani hep planladığım ve hayal ettiğim işleri yapmaya çalıştım. Çocukluğum Torosların tepesinde dokuz ay motorlu taşıt girmeyen bir köyde geçti. Onun için

hep şunu söylerim, benim oradan buraya olan yolculuğum, buradan (işte atıyorum) Hollywood’a yapılacak bir yolculuktan çok daha uzun bir yolculuk olurdu. Ben Yörük kökenliyim. Teke yöresinde Burdur’un Yeşilova kazasının Düden köyünde doğdum. Tabii ki doğup büyüdüğüm coğrafyanın filmlerime etkisi olmuştur. Yaptığım işlerde, oyuncularına aktardığım beden dilinde, o toprakların ve Yörük kültürünün yansımalarını görüyorum. Reji yapmak, oyunculara oyun vermek, mizansen bulmak davranışla ilgilidir. O davranışı irdelediğinizde muhakkak altından kültürünüzün izleri çıkıyor. Benim filmlerimde de yörenin ikliminin inadı ve refleksi vardır.

Sinemayla bir arkadaşım sayesinde tanıştım. Onunla film izlemeye, sinema yazıları okuyup çıkardığımız dergilerde sinema üzerine yazmaya başladık, gençlik hadsizliği işte... Başka bir arkadaşım sette çalışıyordu, beni sete götürmesini rica ettim, o da konuştu, “Kabul edecekler, beraber gidelim.” dedi. Para pul vermeyecekler, öğlen yarım ekmek köfte dağıtılıyor, benim onlara maliyetim bu yani. 80’lerde sinema bitmişti, soft porno filmler çekiliyordu. Benim görevim de omzumda kemeri urgan olan ağır aküyü taşımaktı. Bir gittim ki bir çingene kız yönetmenin kucağında oturuyor, kikirdeşiyorlar. Aydemir Akbaş oradan sulu espriler yapıyor. Ben neredeyim böyle, dedim. Ya ben yanlış yazılar okuyorum ya da dünyada başka bir şey yapıyorlar. Üçüncü gün dayanamadım, kimse görmeden geri geri giderek kaçtım oradan. Hâlbuki kim bana niye baksın, kimse farkımda değil ki zaten. Setten arkamı döndüğüm an kararımı verdim: Bu işi yapacağım ve iyi yapacağım. Üniversite sınavına tekrar girip o zamanın tek sinema okulu olan İDGSA Sinema-TV Enstitüsünü kazandım.

“Akıllı adam ayağına batan dikenini akrebin iğnesi ile çıkarmaya kalkışmaz.”

Kuşçu, *Deli Yürek*

Fatma Berber: Filmlerinizde çoğunlukla bilge bir kişilik var. Bu bilge kişilikler üstelik çok derinlikli de çiziliyor. Kılavuz motifi oldu bu tipleriniz ve çok sevildi, hayatta da çok karışılık buldu. Yarattığınız bu karakterlerle seyirci de özdeşleşiyor. Kahraman hikâyeleri anlatıyorsunuz çoğu zaman bize. Bu karakterleri yaratırken nereden ilham alıyorsunuz?

Osman Sınav: Beni film yazmaya iten en temel duygu “Adalet” duygusudur. İkincisi; insanın fitratıyla ilgili bir yolculuk. İnsanın fitratında ne var ne yok, onun içindeki labirentleri nasıl açarsak iyilik duygusu gelişir? Bu sorunun peşine düşüyorum. Çünkü türlü türlü şeylerin hepsi insanın fitratında vardır. İnsanın iradesiyle yeniden kurgulanması üzerine düşünmek beni çok ilgilendiren bir şeydir. Ve dolaısıyla insanda bununla paralel giden bir aşk duygusu vardır. Bunlar beni hikâye yazmaya iten şeyler. Hepsinde vazgeçilmez olan şey de “Adalet” duygusudur.

Fatma Berber: Karakterlerinizin seyirci tarafından sevineceğine ve popüler olabileceğine nasıl inanıyorsunuz?

Osman Sınav: Toplum sosyolojisinde temel arayış, hayatın her alanında ortaktır. Şimdi orada en temel şey adalet duygusu, adalet arayışı. Türk kültüründeki kahraman demek “adalet arayan adam” demek. Yani adalet için başını verebilen adamdır. Bu bizim kültürümüzde çok daha yoğunudur. Bu rol model üzerinde çalıştım. Ben gerçek bir şeye dokunmaktan yanayım. Gerçeklere dokunuyor olması birinci maddedir, ondan sonra oyuncunun isabetli seçilmesindendir. Senaryonun iyi yazılmış olmasındadır. Yönetmenin kavrayan iyi bir rejiiyle onu çekmiş olması, başka bir şeye de gerek yok zaten.

Fatma Berber: Mustafa Kutlu *Uzun Hikâye* yine *Kapıları Açmak* ve de Bedii Faik'ten *Yalancı* güzel uyarlama yapımlarınız var. Edebiyat uyarlamasında nelere dikkat ediyorsunuz, kaygılarınız oluyor mu? Eserleri nasıl seçiyorsunuz?

Osman Sınav: Edebiyat uyarlamalarında roman ya da hikâyede anlatılan somut hikâye kurgusundan kurtulma, özgür davranabilmek lazım. Önemli olan edebiyat eserindeki somut hikâye kurgusu değildir. Eserin “sinematografı”sini keşfetmek lazımdır. Ben bu uyarlamalarda böyle yapmaya gayret ettim. Bedii Faik katıldığımız bir TV programında Ali dayımın romanın davasını yazacak olsam; Osman Beyin yaptığı filmin senaryosunun devamını yazardım dedi. Mustafa ağabeyle de unutulmaz anılarımız vardır. Mesela *Kapıları Açmak*, filmde sonra yazılmış bir kitaptır. Mustafa ağabeyin senaryosu vardı elimde, ben senaryoyu mekân ararken bir aya yakın bir zamanda Antalya’da yeniden yazdım. Mustafa ağabey okuduğunda itiraz etti, böyle çekeceksen benim adımla yazma dedi. Özellikle iki sahne; İmamın Cuma hutbesi sahnesi ve kayıpta sadece sarılmalar ve öpüşlerle anlatılan bir sevişme sahnesi... Bu sahne önemliydi. Fakat Aile Araştırma Kurumu tarafından sansürlendi. Filmi onların finansmanı ile yapmıştım. Benim kayıp filmim. Kaybolması uzun bir hikâye. Gelelim *Uzun Hikâye*’ye; senaryosu on bir yıl sürdü. On ikinci yılda çıktık. Mustafa ağabeye “senaryoyu bitirdim, okur musun?” dedim. Osmancığım beni yorma, sen tamam diyorsan güzel olmuştur. Güzel bir film olur İnşallah, ben sana dua edeyim, sen de rahat rahat çek dedi; her sahnesinde üstümde bir şemsiye gibi duasını hissettim.

Fatma Berber: Dönem hikâyelerindeki ön hazırlık süreciniz nasıl?

Osman Sınav: Dönem hikâyelerinde senaristim ile sanat yönetmenim aynı anda işe başlar; biri sahne sahne yazarken diğeri de sahne sahne çizer. Üçümüz beraber çalışırız.

Fatma Berber: Bir röportajınızda dünyanın bütün kadim kültürlerinin yaşandığı bu topraklardaki insanların hikâyesini anlatmayı büyük bir onur olarak gördüğünüzü söylemiştiniz.

Osman Sınav: Bir hikâye anlatıcısı için en büyük zenginlik yaşadığı kültürün zenginliğidir çünkü oradan beslenirsiniz. Kültürel yapı ne kadar zengin olursa o kadar geniş yelpazede hikâye anlatabilirsiniz. Hektor bu topraklarda savaştı. Öyleyse Hektor benim hikâye ortağımdır. Uğruna savaştığı toprak bağımsızlığı da benimle aynı... Türkiye'deki sinemacılar bu açıdan çok şanslı. Ben de bütün kadim kültürlerin geçtiği bu toprakların hikâyesini anlatıyorum. Kültürümün zenginliğini sanatıma yansıtmaya çalışıyorum. Dünyanın en zengin kültürünün bulunduğu bu coğrafyadaki insanların hikâyesini yapıyorsam eğer bunların derinliğine de inmem gerekiyor. Ben de dizilerimdeki veya filmlerimdeki karakterleri bu bilinçle oluşturunurum. Yerli dizileri ilk ihraç eden kişi benim. *Deli Yüreker* hikâyemi dünyanın dört bir yanına sattım. Hikâyemi ilk olarak ortak kültür coğrafyasındaki ülkelere sattım. Hikâyemiz onlara yakın geldi. Bosna'dan Çin sınırına kadar dizimin yayınladığı her ülkede sokaklar boşalıyordu. Çok büyük ilgi gördü. Şimdi ise baktığımızda yerli dizilerimizde oynayanlar dizilerin ihraç edildiği yerlerde starlaştı. Mesela Kıvanç Tatlıtuğ Orta Doğuda adeta Brad Pitt gibi ilgi görüyor. Buna yaslanarak iş yapılıyor. Bu bir sonuçtur. Starlık bir sonuçtur. Bir başlangıç değildir. Önemli olan bunun sürdürülebilmesidir. Sürdürülebilirlik hikâye ile mümkündür.

Fatma Berber: Oyuncu üzerinden filmleri devam ettiriyorsunuz. Uzun yıllar Kenan İmirzalıoğlu ile çalıştınız. Yine filmlerinizde isimsiz kişilere de başkarakter olarak yer verabiliyorsunuz. Oyuncu yönetiminizden biraz bahsedebilir misiniz?

Osman Sınav: Öncelikle senaryodaki karakterlerin

özelliklerini inceliyorum ve onları hayal ediyorum. Hayalimde oluşturduğum karakteri fizik, ruh ve refleks olarak hangi oyuncuyla çizebilirim diye düşünüyorum; ona göre seçim yapmaya çalışıyorum. Kariyerim boyunca hiçbir zaman “Projelerimde meşhur oyunculara yer veririm, seyirci tarafından daha çok sevilir.” diye düşünmedim. Hiçbir filmi içerisinde ünlü biri yer aldığı için seyretmedim. Hiçbir filmimde de ünlü diye birine rol vermedim.

Fatma Berber: İsimsiz kişilerle çalışmak nasıl, onları nasıl seçiyorsunuz?

Osman Sınav: Bilinçli olarak böyle bir tercih yapıyorum çünkü benim yıldızım hikâyedir. Star oyuncular dizinin ilk etapta dikkat çekmesi için tabii ki önemlidir. Ama izleyicinin dikkatini başka yollarla da çekebilirsiniz. İyi bir hikâyeye, iyi bir reji ve doğru seçilmiş oyuncularla da ilgi çeken projeler yapabilirsiniz. No name isimlerle daha rahat çalışıyorum. Hem ekonomik açıdan bana daha uygun oluyor hem de oyuncular daha gayretli ve istekli çalışıyor.

“Selamün Aleyküm Kahve Milletinin İnsanları!”

Osman Sınav, *Ekmek Teknesi*

Fatma Berber: Ekmek Teknesi Dizisi mahalledeki imece duygusunu yücelten ve yer yer idealize eden bir diziydi. Son derece naif mahalle kültürünü yansıtan hikâyeler de tasarladınız, neden artık o tip hikâyeler yazılamıyor ya da karşılık bulmuyor?

Osman Sınav: O kültür ve yaşam biçimi aşındı. Yüksek binalar, rezidanslar mantar gibi yerden bitiyor ve insanlar bir kutunun içinde birbirilerini tanımadan yıllarını geçiriyorlar. Bir yaşama kültürü terk edildi nerdeyse ama bu böyle diye ortadan kaybolacak bir şey değil. Bu bizim kültür genlerimizde yaşayan, bizim kültür genlerimizden beslenen bir şey dolayısıyla bir şekilde yaşama tarzımızı bulacağız.

Fatma Berber: Politik ve küresel bağlantılı işler de yaptınız; sadece insanı anlamak değil devletleri, küresel güçleri anlamaya dönük işlerdi. Kurtlar Vadisi, Deli Yürek gibi uzun yıllar mafya, devlet siyaset, yeraltı dünyasına dair pek çok dizi ve yapıma imza attınız. Ve bunların türevleri olan sinema filmleri de ürettiniz. Şiddeti şiddetle anlatan, bir dönem gençlerin de idolü olan kahramanlar yarattınız lakin bu yarattığınız kahramanların şiddeti artırdığını düşünenler bu yönde sizi eleştirenler oldu. Bir yönetmen için zor ve tehlikeli değil miydi? Bu konu hakkında ne söylemek istersiniz?

Osman Sınay: Bu dizileri yaparken amacım mevcut durumun sorgulanmasına vesile olmasını sağlamaktı. Bakın size bir şey anlatayım; bana bir gün Ürdün’den kadın bir öğrenci geldi. İngiltere’de bir üniversitede doktora öğrencisi... Irak’ta Amerikalılara, İngilizlere tercümanlık yapıyormuş. Doktora tezi için de beni seçmiş, şaşırdım tabii, ben Türkiye’de kendi çapında bir yönetmenim ne alaka dedim! Tabi aynı şeyi İngiliz doktora hocası da sormuş, hocasının sorusuna verdiği yanıtta ilginç bir şeyi ifade etmiş “Sanatçılar genellikle muhalif olurlar ama siz hem muhalif hem de devletçisiniz bu nasıl oluyor? Tez konum bu yüzden sizsiniz!” dedi. “Ben de karşılık olarak devlet fikri muhalif olmayı engellememeli yani adaletin sağlanmadığı yerde insanlar adalet talep eder bu insanların en tabii hakkıdır.” dedim. Sonradan duydum kızcağız tezini tamamlayamadan öldürülmüş!

Fatma Berber: *Deli Yürek*’te Türkiye’deki bir dönemi anlattınız...

Osman Sınay: Deli Yürek’in yayınlandığı dönemde adalet sorgulaması yapmıştık. ‘Kurtlar Vadisi’nde de aynı şekilde. Adalet bir toplumun geleceğini belirleyen en önemli şey. Medeniyetlerin yaşamalarını etkileyecek kadar önemli bir şey adalet. Medeniyetler adaletle yükselir, adaletsizlikten çöker! Ben birçok dizimde adalet duygusunu işlemeye çalıştım.

Fatma Berber: Deli Yürek, Kurtlar Vadisi, Kızıl Elma...
Bu dizilerin toplumsal karşılığı neydi?

Osman Sınav: Toplumsal karşılığı düşük yoğunluklu savaş döneminin yarattığı stres atmosferinde; Türk toplumunun motivasyonu ile ilgili kendi kimlik ve kültür dairesi içinde adalet talep eden rol model yaratmaktı. Üç dizinin ortak noktası adalet talebidir.



Fatma Berber: Dizileri sinema perdesine aktarmak yapım anlamında da teknik anlamda da zor bir süreç, hem bu süreçten bahsederek hem de izleyici bakımından bir karşılaştırma yapmak gerekirse; dizilerdeki projeleri sinemaya evirdiğinizde gişede de televizyondaki gibi bir karşılık refleksi oluştu mu? Televizyondaki bu başarınızın sırrı nedir?

Osman Sınav: Allah size yetenek vermiş olabilir ama başarılı olmak için çalışmak gerekiyor. Çalışarak bu

yeteneğinizi geliştirirsiniz. Süper yetenek diye bir şeye inanmıyorum. Çalışmazsanız size verilen yetenek de uçar gider. Örneğin, ‘Sen Anlat Karadeniz’de televizyon tarihinde ilk defa Cuma Hutbesi okuttum. Orada tam da buna değinildi. Hutbede ‘Allah size akıl verdi, irade verdi. Bunu iyi kullanın. Günahı da sizin, sevabı da sizin’ cümlesi geçiyor. Yani Allah’ın bize verdiği aklı, yeteneği de iyi kullanmak gerekiyor. Ben buna inanıyorum. Dizilerde başarıyı yakalayabilmek için de yaşadığınız toprakların kültür kodlarını doğru okumak çok önemli. Yaşama kültürümüze ait kodları analiz etmek gerekiyor. Toplumlar yeni şeylere nerede ve nasıl açılıyor bunu iyi incelemek lazım. Ben bu kodları göz önünde tutarak dizi yapıyorum.

Fatma Berber: Yıllardır izleyiciye bir şey anlatıyorsunuz. İzleyicinin algısı kültürel referansları yıllar içinde değişti mi ve buna uyum sağlayabildiniz mi?

Osman Sınay: Her çağın bir ritmi var. Bu ritme göre bizim algılayış biçimimiz de değişiyor. Televizyon izleyicisinin de bu ritme uygun olarak tercihleri, beğenileri değişim gösteriyor. Toplumların hayata bakışını ve ilerleyişini gözlemlemek gerekiyor. Dizi yapımcılarının bu ritmi yakalaması çok önemli. Temelde izleyiciye iyi hikâye vermek lazım. İyi hikâye verirsiniz izleyiciden de karşılığını alırsınız. Mesela bana son 7-8 yıldır arkadaşlarım ‘Artık öyle eskisi gibi %18-20 reytingler yok televizyonda, rekabet çoğaldı’ diyorlardı. Ben de ‘Doğru hikâyeyi yakaladığımız da o reytingleri alırsız’ diyordum. ‘Sen Anlat Karadeniz’ televizyonda %21 reytinge kadar çıktı. Demek ki iyi hikâye verince izleyiciye böyle reytingler de alınabiliyormuş.

Fatma Berber: Kenan İmirzalıoğlu Altın Kelebek ödülünü, “Deli Yürek’i yıllar önce bölüm başı 1 dolardan satarak, dizi ihracatını başlatan” diyerek size ithaf etti. Yıllar önce “Deli Yürek”in yurt dışı satışını hangi koşullarda ve hangi ül-

keye yapmıştınız?

Osman Sınav: *Deli Yürek*'i o yıllarda satmayı umut etmemiz bile saçma görünüyordu. Bir Türk, ABD'de işletme okusa, bu dizileri nasıl satıyorlar diye araştırma yapsa, öğrenip gelse, bizim yaptığımız işleri satsa diye hayal kurardım. Kanalla sözleşmeyi yaparken de "Yurtdışı haklarını bana bırakır mısınız?" diye sordum. Genel Müdür Murat Saygı, "Osman, bizi Erol Bey ile (Aksoy) kavga ettireceksin. Erol Bey, niye bunu böyle yaptınız diyecek?" dedi. "Murat, sen batıda eğitilmiş modern bir insansın, Erol Bey'i ikna edersin," dedim. "Zaten beş kuruş para etmiyor ki" dedi. "Bu da benim sanatçı kaprisim olsun, kendi ağzınla söylüyorsun beş kuruş para etmiyor zaten" dedim. "Peki" dedi. Bir gün birisi aradı, tanışmak istedi. "Ben ABD'de master yaptım. Onlar bunu nasıl satıyor diye araştırdım, şirket kurdum," dedi. "10 senedir seni bekliyordum, hoş geldin," dedim. Kalktım ayağa elini sıktım. Beş kuruş etmeyen pazara biz ham bant parası ve artı 1 dolarla başlarsak 10 yıl sonra bu pazar oluşacak ve biz bu pazarda olacağız diye düşündüm. Artı 30 dolar aldık, şimdi diziler yüzlerce bin dolara satılıyor. Hikâyeyle insanı özünden yakalarsanız zaten evrenselsiniz demektir. Önemli olan insanın fitratına dokunan işler yapmak. Bunu başarırırsanız izleyicilerin kalbine de hayatına da dokunursunuz.



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?)

Osman Sınav: Hikâye ve senaryo yazımından filmin çekimine kadar, adım adım, sahne sahne mekânları ve detaylarını çözerim. Yukarıda söylediğim gibi senarist ve sanat yönetmenlerimle birlikte adımılarız. “Yalancı” da ben senaryoyu yazmaya başladım, yapım ve sanat yönetmeni İzmir’de mekânı kurmaya başladılar! Çekime başladığımda senaryonun dörtte biri vardı, kalanını çekerken sette yazdım. Gündüz çektim, akşam yazdım. *Kapıları Açmak* da öyle, Antalya civarında bir ay mekân ararken akşamları oturup senaryoyu yazdım. O zaman sanat yönetmenim yoktu, paramız yoktu çünkü ama çok iyi bir asistanım vardı; aslen mimar olan Metin Günay... *Uzun Hikaye*’de senaryo yazarım Yiğit Güralp, sanat yönetmenim ile beraber yapım grubunun ön çalışmasından sonra öngörülen mekanları birlikte adım adım gezdik ve gezerken sahneleri, resimleri tek tek birlikte çözümledik. Sahnelerde kullanacağım objektifleri bile not aldurdım.



“Benim doğduğum köyden şimdiki yaşamıma olan uzaklık, buradan Hollywood’a kadar olan mesafeden daha fazlaydı. Bana hep hayal kuruyorsun derlerdi. Oysa bizim işimiz hayal kurmak ve hayal satmak.”

Fatma Berber: Bir röportajınızda şöyle bir şey diyorsunuz. “ Benim doğduğum köyden şimdiki yaşamıma olan uzaklık, buradan Hollywood’a kadar olan mesafeden daha fazlaydı. Bana hep hayal kuruyorsun derlerdi. Oysa bizim işimiz hayal kurmak ve hayal satmak. Hollywood’a açılma hayaliniz devam ediyor mu?

Osman Sınav: Bir dönem bununla uğraştım. Hatta ortaklık kurdum, sözleşme yaptım, senaryo çalıştım. Uzun bir dönem buna para harcadım. Hollywood’a 3-4 yıl boyunca gidip geldim. Bir ortak sinema filmi yapmaya çalıştım. Sonra birdenbire vazgeçtim. Bana son gönderdikleri audition DVD’sini izlemedim bile. Direkt çöp kutusuna attım. Senaryom bitmişti, çekime başlayacaktık. Son DVD’yi aldım

ve çöp kutusuna attım. Çünkü yalancılar. Bana göre çok yapay bir dünya, asla samimi değiller. Belki ortaklarım öyleydi. Ben kendi ülkemde yapmak istediğim hikâyeyi yapabiliyorum. Orada da kendi hikâyemi anlatabiliyorsa anlatırım. Ama onun dışına çıkıyorsa benim sinema yapmamın bir anlamı yok ki. Benim sinemacı olarak sebep-i telifimin bir anlamı yok. Başarılar oluyor. Yavaş yavaş başladık. Golden Globe vs. ödül alan arkadaşlarımız, diziler oluşmaya başladı. Bunlar adım adım olacaktır. Daha dünyaya bakmamız, dünya vatandaşı olmamız lazım. Ben Burdur'un Yeşilova ilçesinin Düden köyünde doğdum. Torosların tepesinde bir yayla, kışın motorlu taşıtın giremediği bir köyde doğdum. Bu işleri yaptım ve Hollywood ile ortaklık yapmaya çalıştım. Benim çocuklarım Şişli'de doğdu ve Amerika'da okudular. Onlar yapacak belki. Bir nesilde ben buradan buraya gelmişim. Bu çok kolay bir şey değil. Dünyanın hiçbir milleti bir nesilde buradan buraya gelemez. Bu çok zor bir şey.

Fatma Berber: Son dönemde yükselen dijital yayıncılığı nasıl değerlendiriyorsunuz?

Osman Sınav: Önümüzdeki 10 yıl içinde televizyon dünyasının tanınamayacak noktaya geleceğine inanıyorum. Bir gün belki de yaptığımız işleri uzay boşluğundaki bir mekiğe göndereceğiz. İnsanlar dizileri kredi kartından cüzi bir miktar karşılığında izleyecek. Tüm pazarlama buradan yapılacak. Teknoloji sıçrama içinde ve bizi nereye sürükleyecek bilmiyoruz. Ama değişmeyecek olan; hikâyledir. Yayıncılığın da yapımcılığın da odak noktası hikâye...



Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Osman Sınav: Eskiden daha sert bir yönetmendim, galiba yıllar içinde daha yumuşak ve uyumlu biri oldum.

Fatma Berber: Film izlerken analiz etme ihtiyacı duyuyor musunuz?

Osman Sınav: Filmleri asla analiz ederek izlemem; bırakırım, kaptırırım kendimi duygusuna, yoksa tat almıyorum. Beğendiğim bir filmi mutlaka ikinci kez izlerim. Spoiler de benim için önemli değildir, bildiğim hikâyeyi izlemekten daha çok keyif alıyorum. Önce hikâyeyi izliyorum, ikinci izleyişimde de analiz yapıyorum.

Fatma Berber: Sizi etkileyen filmler ve yönetmenler kimlerdir?

Osman Sınav: Dört beş tane çok sevdiğim filmim var. Bunlar çok yeni filmler değil, ama 80'lerden bu yana listeyi değiştirecek bir film hariç pek bir şey olmadı. Roman Polanski'nin *Tess*'inden, Coppola'nın *'Apocalypse Now'*ından, Visconti'nin *'Masumlar'*ından ve Emre Kusturica'nın *Yeraltı*

filminden çok etkilenmişimdir. Coppola'nın filmi savaş olgusuna çok farklı bir yerden bakar, Kusturica'nın filmi de bir ülkenin parçalanmasının ardında bir insanlık tarihini anlatır. Nuh Tufanı ile imtiyaz savaşı ve ülke parçalanmasını. Çok önemli bir film, ama ne yazık ki çıktığı dönemde lüzumsuz protestolara sebep oldu, anlaşılamadı. En sevdiğim yönetmen de Martin Scorsese'dir. Yaptıklarımla kendimi ona yakın bulurum. Ama onun bu çok sevdiğim filmler arasına giren bir filmi yok benim için. Bu listeye 2020 de bir film daha eklendi: *Deli ve Dahi*. Oscar kazananlar listesine sırf bu film var mı diye baktım. Ödül listesinde yoktu. Bir daha da bakmam. Son yıllarda en sevdiğim dizi ise 'Vikinger'. Başrol oyuncusu Travis Fimmel'a hayran oldum; oyunculuk kültüründen gelen birisi değil sanıyorum ama anormal bir yetenek: Adamın içindeki hayvan öyle bir bağırıyor ki hakikaten Viking olmuş.

Fatma Berber: Son soru olarak kendinizi en huzurlu hissettiğiniz anı tarif etmenizi istesem ne derdiniz?

Osman Sınay: Babalık bana gerçek sevgiyi öğretti. Baba olunca dünyada sizin değil, ama sizden biri daha oluyor. Oğlum dünyaya geldiğinde, bebek odasını ilk gördüğümde daha önce yaşamadığım bir duyguya kapıldım. O güne kadar defalarca âşık olmuşum, evlenmişim, karımı seviyorum; kardeşlerim, ailem var. Kendimi yokladım; içimdeki duygu şuydu: "Artık yalnız değilim." Ulan şu ana kadar yalnız mıydım? Ha bu başka bir şey, artık benden bir tane daha var. O yaşadığı sürece artık yalnız olamazsın. Karından arkadaşından ayrılırsın, ama çocuğun varsa senden bir tane daha dolaşüyor dünya üzerinde.

*"Gençlere tavsiyem; karakterlerin yaşadıklarını,
hikâyelerini kurgularken, Tanrı'yı taklit ettiklerini,
Tanrısal bir iş yaptıklarını unutmasınlar...
Sinematografinin sonsuz kaynağı orada!"*

Osman Sınay

“Hani hep nerelisin diye sorarlar ya; ben, Sevdâ Köylü’yüm. Orası neresi dersiniz, anlatması uzun hikâye!”

Osman Sınav, *Uzun Hikâye*, 2012

“Uzaylılar tarafından kaçırıldım... Evet, tarafından.”

Ömer Faruk Sorak , *G.O.R.A*, 2004

9



Ömer Faruk Sorak İle Söyleşi

Ömer Faruk Sorak, 1986 yılında Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'nu bitirdi. 1987-1995 yılları arasında TRT'de kameraman olarak çalıştı. Daha sonra görüntü yönetmenliği yapmaya başladı. 1998'de, Böcek Yapım şirketini kurdu ve birçok reklam filmi ve klipte görüntü yönetmeni ve yönetmen olarak çalıştı. Yönetmenin çektiği filmler; *Vizontele* (2001), *G.O. R.A.* (2004), *Yahşi Batı* (2010), *Aşk Tesadüfleri Sever*(2011), *8 Saniye*(2015), *Aşk Tesadüfleri Sever2*(2019), *Bandırma Füze Kulübü* (2022).

Komutan Logar! Bir Cisim Yaklaşıyor Efendim! ...Dünyalılardan Tiksiniyorum!...

Ömer Faruk Sorak, “*Bir cisim yaklaşıyor!*” “Peki, *Zeki Müren de bizi görececek mi?*” gibi hafızamıza kazınan replikleriyle hayatımıza sızan, her daim tebessüm ettiren bir yönetmen. Hiciv ve mizahi tarzıyla zamansız bir filme, *Vizontele*’ye imza atan; *Gora*’nın bilim kurgu komedisinin tonuyla, *Yahşi Batı*’nın komedi- western türüyle, Hollywood tarzı dev bütçeleri ve görsel gücüyle sinemanın sınırlarını zorlayan, *Aşk Tesadüfleri Sever*’de Ankara’yı sevdiren ve seyirciye iyi gelen filmler yapan bir yönetmen Ömer Faruk Sorak.

Son filmi *Bandırma Füze Kulübü*’nde ise bir cesareti, girişimi, başarıyı, hiçbir başarının cezasız kalmadığını, kendi gerçekliğimizi çok naif ve hüzünlü bir biçimde anlatıyor. Ömer Faruk Sorak ile filmlerini, yapım süreçlerini, yönetmenliğini ve çok sevdiği Ankara’yı konuştuk.

Ömer Faruk Sorak ile Yönetmenlik Üzerine

“Çocukluğum, Ankara’da geçti. Bir babaanne ve onun ablası ile yaşadım. Bu iki insan; hayatımda çok özel hikâyeler biriktirmeme sebep oldular. Çok zevkli bir çocukluk geçirdim. Mahalle duygusunu, komşuluk ilişkilerinin ve onların her birinin tatlı veya acı hikâyelerini biriktirebilme şansı veren çok tatlı bir Ankara mahallesinde büyüdüm.”

“Vizontele benim uzun yıllar süren görüntü yönetmeni olarak çalıştığım drama tecrübemi yönetmen olarak taçlandırdığım ilk projeydi.”

“Hayatı nasıl öngöremiyorsanız, bütün öngörülmezleri ile birlikte yaşıyorsanız; sinema da böyle aslında.”

“GORA’yı Türk sinema tarihinde birçok şeyin yapılabilmesinin önünü açan ve insanları cesaretlendiren bir proje olarak çok önemsiyorum.”



Ömer Faruk Sorak

Fatma Berber: *Vizontele* ile başlayacağım. “Peki, Zeki Müren de bizi görecektir mi?” Bir dönem herkesin dilindeydi. *Vizontele* hem hüznü hem de mizah dolu bir film. Yılmaz Erdoğan ile birlikte yönettiniz. Bir başkası ile yönetmenlik yapma deneyiminizi de içine katarak, *Vizontele*’nin yapım sürecinden bahsedebilir misiniz?

Ömer Faruk Sorak: Tabii, TRT’de kameraman olarak başladım meslek hayatıma. Yönetmenliğe geçtikten sonra da bir süre kameraman ve yönetmenliği beraber götürdüm. Aslına bakarsanız *Vizontele*, benim uzun yıllar süren, görüntü yönetmeni olarak çalıştığım drama tecrübemi yönetmen olarak taçlandırdığım ilk projeydi. Ve Yılmaz’la bizi aslında bir araya getiren en temel şeydi. Daha önce Yılmaz’ın bir müzik videosunu daha doğrusu bir şiir albümünün videosunu çekmiştim. Yılmaz o zaman bana bu teklifte bulunmuştu. Sonra dedi ki, ‘Bu benim çok eski yıllarda yazdığım kendi hikâyem ve bunu birlikte yönetelim mi? Çünkü benim yönetmenlik ile ilgili daha doğrusu, sinema ile kamera ile ilgili bir tecrübem yok ama sonuçta bir tiyatro geçmişim var ve bu karakterlerin canlandırılması ile ilgili bir fikre sahibim. Sen de bu işin bütün diğer teknik alt yapısına sahipsin. İkimiz birleşelim mi?’ Benim ilk tecrübem olduğu için seve seve kabul ettim ve iyi ki de kabul etmişim. *Vizontele*, benim yönetmenlik kariyerimin daha doğrusu sinema dünyasındaki yönetmenlik kariyerimin en anlamlı, en güzel başlangıcı oldu. Yaklaşık kırk günlük bir çekim sürecinde hayatımın en uzun süreli tatilini yapmışım, çalıştım diyemeyeceğim bir proje oldu. Ve bendeki izi, aslına bakarsanız seyircilerde bıraktığı izi de düşünürseniz onunla, onun çarpanı ile eşleştirdiğinizde çok büyük bir yer işgal ediyor. *Vizontele* hem yönetmenlik hayatım hem de kendi yaşantımda çok büyük bir yer işgal etti ve benim için dönüm noktası oldu. Bu yüzden çok önemli bir proje benim için.

Fatma Berber: Bir röportajınızda ‘Kendinize, filminize müdahale edilmesine izin verin’ diyorsunuz. Yani oyuncu yönetiminiz biraz farklı bu anlamda...

Ömer Faruk Sorak: Hayat gibi aslında köşeleri, keskinlikleri olmayan; akışkan, sürprizlerle dolu. Yani hayatı da nasıl öngöremiyorsanız, bütün öngörülmezleri ile birlikte yaşıyorsanız sinema da böyle aslında. Daha da açacak olursam, her ne kadar siz kendi hayatınızın başrolü olursanız olun; sizi dışardan etkileyen o kadar çok şey yaşamınıza yön veriyor ki! Bu bakımdan sinema da hayatın küçük bir ölçüğü aslında. Orada da siz ne kadar etrafını sınırlandırırsanız sınırlandırın hayallerinizin, o hayalleri daha da öteye götürebilecek, muhakkak size gerek teklif ettikleri gerek kattıkları yorumlarıyla sizi bambaşka yere taşıyabilecek oyunculuk performanslarının önünü tıkamamanız gerekiyor. Tabii ki burada önemli olan sizin gitmek istediğiniz bir ana yolun varlığı, o yolun ara yollarında dolaşmak aslında biraz maceraya açık olmakla ilgili ve çok daha heyecan verici. Çünkü gerçekten siz düz bir yoldan hedefe ulaşmak isterken girdiğiniz ara yollarda gördüğünüz güzellikler sizin içinize de güzellikler katıyor. Ben oyuncu arkadaşlara bu alanı tanımayı her zaman çok önemsiyorum. Çünkü gerçekten benim o oyunculuk performansında beklediğim sonucu kendi yorumları ile renklendirdiklerinde çok daha başka sonuçlar çıkıyor. Örneğin Cezmi Baskın’ın Şafak Sezer’e tokat sahnesinde olduğu gibi. Orada Cezmi abi ‘Bunu bana söylerken hiç çaktırmadan ben ona tokat atayım mı?’ diye sordu. Dedim ki, ‘Seve seve abi.’ Gerçekten o sahne filmin en unutulmaz sahnelerinden biri oldu.

“Yakarız bu gezegeni “

“Dünyalı dostum, anlamadın galiba kaçırıldın!”

Ömer Faruk Sorak, G.O.R.A

Fatma Berber: Bilim- kurgu komedi tarzıyla *G.O.R.A*’da ise bambaşka bir dünya ile bizi buluşturdunuz. Ve uzun yıllar aldı onun çekimi. Büyük bir atmosfer yarattınız. Onun yaratım sürecinden biraz bahsedelim mi?

Ömer Faruk Sorak: Aslında o biraz talihsiz bir film oldu. Biliyorsunuz o filmi yapan şirkete bir süre sonra el kondu. Filmin çekimlerinin çok uzun sürdüğünün zannedilmesinin sebebi filmin epey bir süre raflarda beklemek zorunda kalmasından kaynaklanıyordu. Bizim normalde çekimlerimiz hedeflediğimiz tarihlerde bitti. Aslında *G.O.R.A*’yı da şöyle yorumluyorum açıkçası: Türkiye için bir ilktir biliyorsunuz *G.O.R.A*. Dünyada insanlar ilk defa bir şeyin yenilebilir olduğunu keşfedene kadar kim bilir neleri yediler. Ben de bu türü ilk deneyenlerden olarak dedim ki, ‘Biz cesaretle bu işe girdik, bundan sonra da devamı gelir bu çalışmaların’. Çünkü Fransa’da basınla yaptığımız bir söyleşide bana, ‘Türkiye’de bu tür projelerin yapıldığını şaşkınlıkla karşıladıklarını’ söylediler. Ben de onlara, ‘Siz genelde Avrupa sinemasının temsilcisi olarak, özellikle Fransa olarak, kendi vatanını kötüleyen filmleri daha çok baş tacı yaptığınız için bugüne kadar bizim teknolojiyi sizinle eş değer bir şekilde takip ettiğimizden biraz uzaksınız’ diye cevap vermiştim. O yüzden *G.O.R.A*’yı Türk sinema tarihinde birçok şeyin yapılabilmesinin önünü açan ve insanları cesaretlendiren bir proje olarak çok önemsiyorum.

Fatma Berber: *G.O.R.A*’dan hareketle ya da onu esas alırsam hem sinemanın, türün sınırlarını zorluyorsunuz, hem de gişeye yönelik bir şey yapıyorsunuz. Peki, siz yönetmenliğe ilk başladığınızdan bu yana seyircinin tavrı, alımlama biçimi, ilgisi değişti mi? Dönüştüyse ne yönde dönüştü?

Ömer Faruk Sorak: Aslına bakarsanız seyircinin algısında bir değişiklik yok ama mecralar değişti ve dönüştü. Yani eskiden sinema filmi deyince film sinemada izlenir diye bir gerçeklik vardı. Şimdi bu dijital platformların ortaya

çıkması ile birlikte insanlar genellikle daha seçici, evlerinde, çok fazla bir yere kıpırdamadan hatta mümkünse çok daha az masraf ederek istedikleri nitelikte işlere, istedikleri sayıda ulaşabilme imkânına kavuştular. Bu aslında bir taraftan içerik olarak iyi ve nitelikli şeylerin daha fazla üretilmesini sağlaması yanında sinemaya olan yani sinema salonlarına olan rağbeti de bir nebze azalttı. Çünkü genelde şöyle bir şey var seyircinin algısında: Bir film sinemaya girer. Belli bir süre sonra televizyonda ya da dijital platformlarda yayınlanır. Son dönemde sinema filmi olarak vizyona giren birçok filmin gününden evvel dijital platformlara düşmesi seyircide sinema salonlarına olan ilgiyi azalttı. Zaten pandemi öncesinde biraz azaltmıştı. Pandeminin etkisiyle de insanların evlerinde kendileri için yapabildikleri iki, üç şeyden biri oturup evde film izlemektir.

Fatma Berber: Filmlerinizi vizyona girdikten bir süre sonra da filmlerinizin müzik albümleri çıkıyor. *Aşk Tesadüfleri Sever*'de öyleydi. *G.O.R.A*'da Sagopa Kajmer vardı. Müziğin filmlerinizdeki rolü nedir?

Ömer Faruk Sorak: Ben aslında yönetmenlik hayatıma müzik videoları ile başladım. Şarkı sözlerini hikâyelendirerek başladım. O yüzden bende ayrı bir yeri var. Bir şarkının yaratıcısının belki de bir tek anlam içererek yazdığı sözleri seyircinin kafasında istediği gibi yorumlayabilmesini sağlayan hikâyeler yazdım, o şarkıları anlattım bugüne kadar. Dolayısıyla benim yönetmenlik kariyerimde müziğin ve müzik videolarının yeri bu kadar önemliyken filme taşımam da kaçınılmazdı. Çünkü müziğin birçok sahnede duyguyu o sahnedeki diyaloglardan çok daha iyi anlattığına şahit oldum. Bir şarkı sözünün bazen bir filmi çok kolay özetlediğini hatta tortu olarak da çok güzel izler bıraktığına tanık oldum. Örneğin *Aşk Tesadüfleri Sever*'in sonunda Şebnem Ferah'ın parçası vardı. Zannederim Şebnem Ferah o parçayı yazdığında

yarattığı etkiyi ikiye, üçe katlamış olabilir. O yüzden bunun net örneklerini gördüğüm için çok önemsiyorum filmde müzik kullanımını.



Ömer Faruk Sorak, *Yahşi Batı*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: *Yahşi Batı* filminiz de yine başka bir türdü. Dönem hikâyesiydi ve atmosfer biraz daha western tarzı yaratılmıştı. Bu filmin setinden kostümüne nasıl bir çalışması oldu?

Ömer Faruk Sorak: Aslında o da yine Cem'in bütün bu fantastik hikâyeler serisinin önemli parçalarından biri. Yazan ve oynayan kişi olarak Cem'in bu projeyi hayata kazandırma noktasındaki varlığı çok önemli. Zaten Cem Yılmaz olmasaydı ve bu hayali bu şekilde kurmamış olsaydı; Türkiye'de böyle bir film olmayacaktı. Bana düşen de aslında bu hayali en iyi ve en gerçekçi şekliyle hayata geçirmek oldu. Çok kısa süre içerisinde hazırlandık. Hatta bu filmi yurt dışında izleyen bazı meslektaşlarımız bunun İstanbul'da çekildiğine inanmadı. Çünkü gerçekte bildiğimiz bütün Western filmlerinin coğrafyasına çok uydurduk. Gerçi muhtemelen şimdi üçüncü

havaalanı var çektiğimiz yerde ama bizim için doğal platoydu. Kostümler, silahlar, atlar, bunların hepsi ile ilgili çok titizlikle çalışıldı. Özellikle bizim ana oyuncularımızın ata binmeleri, silah kullanmaları gibi birtakım ön eğitimleri de hassasiyetle yapıldı. Ben bu projeyi yönetmenlik hayatımda çok önemli ve çok özel bir yerde tutuyorum.

Fatma Berber: *Aşk Tesadüfleri Sever*'de ise başka bir şey var. Tabii Ankara var. Ankara-İstanbul arasında geçen bir film. Ant Sokak'taki o apartman da çok kişilikli bir yapı. Ankara'nın hayatınızdaki yerini de dikkate alırsak, filmin mekân seçimi nasıl oldu?

Ömer Faruk Sorak: Ankara aslında benim doğup büyüdüğüm, meslek hayatına başladığım, yani TRT'ye başladığım bir yer. Meslek hayatıma Ankara Televizyonu'nda başladım. Bu benim için Ankara'ya bir borcum var bunu ödeyeyim, diye başlamadı. Aslında bu hikâye tamamen benim eşime ait, İpek Sorak'a ait. Annelerimizin bir gün konuşmalarında, bizi aynı gün, on iki yıl arayla aynı doktorun doğurttuğunu öğrendim. Ve o zaman geldi bu hikâye. Dolayısıyla bizim hikâyemiz de olduğu için, on iki yıl arayla bizi doğurtan doktorun aynı olması ister istemez konuyu Ankara'ya taşıdı. Mekân seçimleri konusunda o apartmanın bu film için de benim için de çok özel bir yeri var. Çünkü Belçim'in doğduğu evi arıyorduk, uzun bir süre aradık. Ve sonra bu eski apartmanlar Ant Sokak'ta var, oraya gidelim belki buluruz, dedim. Evi bulduk, İstanbul'a döndük, Belçim'e dedim ki, 'Belçim senin doğduğün evi bulduk.' 'Nerede?' dedi. 'Ant Sokak'ta. 'İnanmıyorum, benim doğduğüm sokak.' Evi tarif ettim, 'Benim doğduğüm ev.' Hiç farkına varmadan, gerçekten Belçim'in doğduğu evi, apartmanı bulmuşuz o filmle ilgili. Ve ben bunu çok önemli bir işaret olarak gördüm, sonuçlarını da aynı güzellikte aldım zaten.

Fatma Berber: Filmin ikincisini uzun bir aradan sonra çektiniz.

Ömer Faruk Sorak: Biz birinciyi çektikten sonra hızlıca bir tane daha çekelim gibi bir duygumuz yoktu. Arada *8 Saniye* diye bir film çektik biliyorsunuz. Filmde oynayan başrol oyuncusu o hikâyeyi bizzat yaşayan kişiydi. Sonra bu hikâye bizim karşımıza yine bir tesadüf hikâyesi olarak çıktı. Rum genci ile bir Türk kızının aşkı gerçek hikâye olarak karşımıza çıkınca biz o zaman dedik ki, bu kaçınılmaz bir şekilde bir *Aşk Tesadüfleri Sever 2*'nin projesi. O hikâye karşımıza çıktığı için yaptık. Hikâye yeni çıktığı için karşımıza, biraz daha geç oldu ama onun da senaryo yazım süreci yaklaşık iki buçuk, üç yıl sürdü. Bizim senaryo yazım süreçlerimiz biraz uzun sürüyor.

Fatma Berber: Siz kendiniz projeyi yazıyorsunuz. Zaman zaman eşiniz ya da başkalarıyla da hikâyeler yazıyorsunuz ya da size pek çok yerden bu hikâyeler geliyor ve bu hikâyeleri değerlendiriyorsunuz. Bu hikâyeleri nasıl içselleştirebiliyorsunuz, hikâyelerin filme dönüşüm süreçlerinde nasıl bir yol izliyorsunuz?

Ömer Faruk Sorak: Aslında biraz şöyle; ‘Ben seyirci olseydim bu filmi izler miydim?’ diye bakıyorum. İzleyip sevmemek de mümkün, biliyorsunuz. ‘Ben bu filmi izler miydim, izleseydim sever miydim?’ diye bakıyorum. Ve sonra ‘Evet, şöyle yaparsam izlerdim, şöyle bir şey daha katarsam severdim’ duygusunu içine katarak o filmi hayata geçirmeye çalışıyorum.

Fatma Berber: Mekân seçimi ile ilgili soruma dönersem; mekânları seçerken sürprizler oluyor mu? Yani siz her şeyi önden planlasanız da hayat bir biçimde sizi şaşırtıyor mu, hikâyenin yönünü değiştirecek mekânlarla karşılaşılıyor musunuz?

Ömer Faruk Sorak: Öyle şeyler olmuyor. Dedğim gibi bizim başlayacağımız ve gideceğimiz yer hep belli filmlerimizde. Orada bir sürprize yer vermiyoruz. Ama işin içinde onu renklendirecek yan yollara girip çıkmak gibi

şeyler oluyor. *Vizontele*'de olmuştu mesela. Filmlerimde A noktasından B noktasına giderken hayat bizi hiçbir zaman C noktasına yöneltmedi. Bu kadar açık uçlu çalışma ortamı içinde olmak; savaşa giderken kiminle ve nerede savaşacağınızı bilmemek gibi bir duygu. O yüzden benim çok alışık olduğum ya da sevdiğim ya da tercih ettiğim bir yol değil.

Fatma Berber: Sizin için filme başlama motivasyonunuz güçlü hikâye ile mi başlıyor; güçlü bir duygu ile mi yoksa o hikâyeyi anlatma biçiminizle mi?

Ömer Faruk Sorak: Aslına bakarsanız güçlü bir duygu, o duyguyu besleyen güçlü bir hikâye en önemli şey. Çünkü bu ikisi olmadan istediğiniz kadar sinemanın tekniklerini en üst seviyede kullanırsanız kullanın, içinde duygusu ve o duyguyu tetikleyen iyi bir hikâye yoksa bence o film iyi bir film asla olamaz.

Fatma Berber: Bir fikir zihninizde belirdikten sonra filme dönüşmesi bir zaman alıyor. Her bir filminizde bu zaman aralığı farklıdır. Ne kadar zaman alıyor? Bir film özelinde örnek verebilir misiniz?

Ömer Faruk Sorak: Örneğin *8 Saniye* fikrinin doğmasıyla film olması arasında yaklaşık üç sene var. Aynı şekilde *Aşk Tesadüfleri Sever 2* de yani fikir olarak oluşması ile vizyona çıkması arasında yaklaşık iki buçuk, üç sene var. Yani aşağı yukarı iki buçuk, üç yıl ortalama ile diyebilirim.

Fatma Berber: Hep aynı kişilerle çalışmak gibi bir prensibiniz var mı? Ekip hep aynı mı olmalı ya da her hikâyede başka bir ekip mi yolunuza çıkıyor?

Ömer Faruk Sorak: Her hikâyenin kendi aradığı bir kahramanı var. Bu bazen aynı kişi olabilir. Ki ben bunu daha önce yaşadım. Özellikle televizyon dizilerinde ve yapmış olduğum birkaç dijital projede böyle bir şey yaşadım. Oyunculardan da performansını çok sevdiğim, en önemlisi

birbirine inanan, yaptığı işe inanan ve üstüne her zaman daha fazlasını koymaya çalışan bir ekip ruhunu önemişiyorum. Sadece oyuncuların kendi aralarındaki iletişimi değil oyun ile reji arasında iyi bir iletişimin olması da çok önemli. Bu anlamda birlikte çalışmaktan keyif aldığım daha doğrusu hepimizin birbiri ile çalışmasından çok keyif duyduğu ortak bir platformu çok önemişiyorum ama her zaman mümkün olmuyor tabii. Bazen bazı projeler yeni ve başka karakterleri kendisi çağırıyor ve ona da ayak uydurmak gerekiyor.

Fatma Berber: Büyük yapımların yönetmeni oldunuz ve haliyle dev organizasyonları da yönetmiş oldunuz. Sette nasıl bir yönetmensiniz, bunu belki ekibe sormak gerekir ama size de sormak isterim.

Ömer Faruk Sorak: *(Gülüyor)* Bu işi barış koşulları üzerinden tanımlarsanız orkestra şefliğine, savaş koşulları üzerinden tanımlarsanız da bir komutana benzetiyorum. Yani siz o ekibin önündesiniz, bir yere doğru yürüyorsunuz ve biliyorsunuz ki arkanızdan kurşun yemeyeceksiniz. Sizin gittiğiniz yere sizinle birlikte gitmeye inanan bir ekip yaratma vizyonu, bir ekip olduğunuzu, o proje için ekibin her bir üyesinin ayrı ayrı önemli olduğunu hem hissetmeniz hem de onlara hissettirmeniz gerekiyor. Yönetmen denilince böyle bağıran, çağırın bir yönetmen modelini anlamlandıramıyorum. Yani ben sırf bu meslek bunu gerektiriyor diye karakterimde olmayan bir şeyi ortaya koyup, bağırıp çağırmak psikolojisine girebilecek bir insan değilim. Ve nitekim meslek hayatım içinde de bunu çok önemsedim, önce herkes insan diye baktığım için. Orkestra şefliği üzerinden de baktığınızda o parçanın herkeste en iyi nasıl icra edileceğini herkesten daha iyi bilmek ama her sazın virtüözüne de saygı duymak ve ona o alanı yaratmakla ilgili bir çalışma olduğunu düşünüyorum. Benim setlerim genelde huzurludur.

Fatma Berber: Yeni yönetmenlerden beğendikleriniz kimler?

Ömer Faruk Sorak: Dijital platformların da ortaya çıkmasıyla pek çok yeni yönetmen ortaya çıktı. Birçoğunun ismini hatırlayamıyorum ama işleri önemli işler olarak hafızamda kalacak birçok genç arkadaşım var. Yani mesela Ozan Açıktan, son dönem yönetmenler içinde benim sevdiğim bir yönetmen. Can Evrenol yine aynı şekilde. İsimlerini hatırlamadığım çok yetenekli ve çok iyi işler yapan çok genç arkadaşlar var. Caner Özyurtlu var mesela, daha önce kendisiyle oyuncu olarak çalışma imkânı bulmuştum. Şimdi de yönetmen olarak çok güzel işlere imza atıyor ve daha da güzellerine imza atacağını düşünüyorum. Ve bu genç kuşağın, bizden sonraki kuşağın bizden çok daha iyi işlere, uluslararası platformlarda da dikkat çekecek işlere imza atacaklarına eminim.

Fatma Berber: Dünya sinemasından takip ettiğiniz, sevdiğiniz yönetmenler kimler?

Ömer Faruk Sorak: Kore sinemasından rahmetli Kim-Ki-duk'u çok beğeniyordum. Meksika'dan da İñárritu'yu çok beğeniyordum. Onun filmlerini gerçekten çok büyük bir heyecanla takip ettim. Benim yaptığım gişe filmleri ile belki nasıl böyle bir özdeşleşim kurduğum konusu kafa karıştırır ama sinematografik olarak gerçekten onların yaptıkları işi çok beğenerek takip ediyordum. Rahmetli oldu Kim-Ki-duk. Tanışma imkânı da bulmuştum kendisiyle. Çok erken yaşta kaybettik.

Fatma Berber: Az önce de söylediniz, siz bir yandan sinemanın hatta sinema türlerinin sınırlarını zorluyorsunuz, bir taraftan da gişe ile uğraşıyorsunuz. Hem sanat hem de zanaat çıkmazı desem belki hata etmiş olmam. Burayı nasıl konumlandırıyorsunuz?

Ömer Faruk Sorak: Sonuçta yaptığımız iş, geniş kitlelere bilet satın aldırarak ulaşma imkânınızın olduğu bir iş. Böyle olunca işin ticari boyutu kaçınılmaz bir şekilde karşınıza çıkıyor. Yani 'Ben bir film yaptım, kimse izlemese de olur, ben yaptım' gözüyle bakamıyorum maalesef. Ve benim

yaptığım işin, insanların severek ve beğenerek izlediklerine dair elimdeki tek kanıt almış oldukları sinema bileti. Ya da televizyona bir şey yapıyorsanız aldığınız reyting aslında. Ama bu tabii ki her şey değil. Tabii ki sanat sadece işin ticari boyutuyla tanımlanacak bir şey değil ve çok daha kişiye özel bir şey. Ama bu sizin yarattığınız şeyin sizin dışınızda kaç kişi tarafından beğenildiğinin göstergesi olduğu için bende ikisi de yan yana geliyor duygu olarak.

Fatma Berber: Bir fikir zihninizde canlandığında ya da bir filmi çekmeden önce gerçekleştirdiğiniz bir ritüeliniz var mı?

Ömer Faruk Sorak: Ben genelde hep şöyle bakıyorum. Filmler finaliyle anılırlar ve bir filmin finali eğer çok iyiye sizi o finale taşıyacak hikâyeyi kurmak daha kolaydır. Ve ben bazen filmin finalini bulduğum gibi o final şarkısını da seçmiş oluyorum. O finalin final şarkısı beni o filmin başını, ortasını kurgularken çok iyi yerlere götürebilir. Dediğim gibi işte Şebnem Ferah'ın '*Aşk Tesadüfleri Sever*'deki şarkısı mesela, benim için böyle bir anlamı var.

Fatma Berber: Film bitirdikten sonra yarattığınız o evrenden nasıl uzaklaşıyorsunuz, ya da uzaklaşıyor musunuz? Yani yeni bir dünya yarattınız orda ve sonra yeniden eski gerçekliğinize döneceksiniz.

Ömer Faruk Sorak: Benim için galiba bu sanatla zanaat çok iç içe gidiyor. Şöyle izah edebilirim: Film bitirdiğimde hayat beni bir sonraki filme kadar işimle alakalı olmayan yerlere yöneltmiyor. Yani mesela benim için sinema filmleri bittiğinde reklam filmleri başlayacak ve yine işin içinde, endüstriyel kısmında çalışmaya devam ediyorum. Dolayısıyla yaptığım bir işten duygu olarak kopup, belli bir süre hiç elimi ayağımı bir şeye sürmeden yaşayabilme sürecim olmadı. Tercihen olmadı, diyebilirim. Çünkü böyle bir hayat biçimini tercih ettim. O yüzden benim için hep biri bitti, diğeri başladı gibi oldu.

Fatma Berber: Kurgu aşaması nasıl ilerliyor?

Ömer Faruk Sorak: Filmin çekimine başladığım an kurgucu arkadaşım da kaba kurguya başlıyor. Yani biz filmi bitirdiğimizde filmin nerdeyse bütün sahneleri arka arkaya dizilmiş oluyor. Çekimlerden sonra yaklaşık bir on-on beş gün ara veriyorum. O sırada filme elimi hiç sürmüyorum. On beş gün sonra başlıyorum kurguya. Yaklaşık yirmi gün, bir ay işin niteliğine göre bazen de bir buçuk ay içinde bitmiş oluyor kurgu.

Fatma Berber: Film bitti ve dağıtım aşamasına geldik diyelim. Daha çok gişeye film yaptığınız için doğru olmaya-bilir belki bu soru ama yine de merak ediyorum, festivallere bakış açınız nedir?

Ömer Faruk Sorak: Ben türlerin hepsini çok önemsiyorum. Festival filmi, gişe filmi diye bir ayırım yapılmaksınız bütün filmleri aynı kefedeyim tartıyorum. Çünkü her film sonuçta bir seyirci ile buluşma hayali ile yapılıyor. Bazen festivale bilet alıp gelen oluyor bazen de AVM’deki bir sinemaya bilet alıp gelen. Festival filmi ile bilet alıp gelen seyirci arasında benim için fark yok. Önemli olan nitelik. Bazı işlerde insanlar çalışırken aslında sevdiği işi yapmaz, mecbur olduğu için yapar. Ben bugüne kadar hiç sevmediğim, seyirci koltuğunda oturduğumda ‘Ben bu filmi izlemezdim ama ticari olarak bunu yapmam gerekiyor’ dediğim hiçbir şeye imza atmadım, sinema özelinde söylüyorum. Reklamları ayrı bir yere koyuyorum ama sinemada ve dizi dünyasında, sevmediğim bir diziyi sadece para kazanmak için ya da hiç içinde olmak istemeyeceğim bir filmi sadece para kazanmak için bugüne kadar yapmadım. İnşallah bundan sonra da bu tercihi koruyabileceğim bir çalışma hayatın içinde olurum diye düşünüyorum.

Fatma Berber: Yeni bir projeniz var mı hâlihazırda?

Ömer Faruk Sorak: Üzerinde çalıştığım birkaç dijital

proje var. Sinema filmi projesi de var. Bunlar büyük işler... Uluslararası alanda ses getireceğini düşündüğüm, hem festivaller özelinde hem uluslararası satış platformlarında çok dikkat çekici olacağını düşündüğüm, bizden hikâyeler yani kendi gerçekliklerimiz, bizim ülkemizin hikâyeleri. Hangi sırayla nasıl hayata geçiririm, onu biraz zaman gösterecek açıkçası.

Fatma Berber: Yönetmen olmasaydınız ne olurdunuz?

Ömer Faruk Sorak: Ben küçükken pilot olmayı istiyordum. Daha doğrusu uçan her tür cismi ya da hayvanı çok kısıkanıyordum. Uçabilmeyi çok isterdim.

Fatma Berber: Sığınağınız kabul ettiğiniz mekân, kişi, kitap, film, müzik eseri de olabilir; varsa paylaşmak ister misiniz?

Ömer Faruk Sorak: 14 yaşında bir kızım var, büyüdü ve benim en iyi arkadaşım oldu. 30 yaşında bir oğlum var o da yine en iyi arkadaşım. Onlarla vakit geçirmek, onlarla tatil yapmak benim için büyük mutluluk. Hatta yakın zamanda kızımla bir tatilden döndüm, baba-kız tatili yaptık. Bu son dönemde beni çok besleyen, onlarla kendimi daha da genç hissettiğim ve çok mutlu hissettiğim anlar, onlara sığınyorum diyebilirim.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ya da o şehrin mekânı neresidir?

Ömer Faruk Sorak: Ankara'da doğduğum, büyüdüğüm için bir şehir olarak zaten Ankara'yı çok seviyorum, bende çok ayrı bir yeri var. Her ne kadar İstanbullular, 'Ankara'nın en çok İstanbul'a dönmesini seviyoruz' deseler de benim için Ankara çok özel bir yer. İstanbul sadece benim değil dünyanın birçok insanının da hayran olduğu bir şehir. Yurt dışında şehircilik olarak 'Keşke bizim ülkemizde de bu şehrin kültürüne, geçmişine, mimarisine bu kadar saygı

duyulsaydı' dediğim Avrupa şehirleri var. Mesela Prag, Paris, Londra gibi yani kendi geçmişine sahip çıkmanın örneği olan şehirler. Avrupa şehirlerinin çoğu için bunu söyleyebilirim. Bunları beğendiğim için değil. Biraz kıskanıp İstanbul da böyle olabilirdi, bu kadar betonlaşmadan, orijinal haliyle korunabilirdi ve o zaman dünyanın göz bebeği olurdu diye hayıflanarak baktığım şehirler var. Ama içinde yaşamak diye sorarsanız; ne yapıp, edip yine Türkiye'de ve Türkiye'nin herhangi bir yerinde yaşamayı oralarda yaşamaya tercih ederim.

"Korkma ve seni korkutmalarına izin verme ve ne olursa olsun istediğin şeyleri yapmaktan vazgeçme."

8 Saniye, Ömer Faruk Sorak

Fatma Berber: Son olarak, filmlerinizi tek bir sahne ile anlatmak istesiniz -mutlaka her sahnesi sizin için önemli ama- benim için şu sahne çok özel dediğiniz sahneyi paylaşmak ister misiniz?

Ömer Faruk Sorak: 8 Saniye filminden bir sahne var, iki sahne var aslında. Biz o filmi çekerken bir kız çocuğunun aynada kendine bir sözü söylemesini çok önemsemiştik. Bir Mevlevi dervişinin o kıza söylediği bir söz: 'Korkma ve seni korkutmalarına izin verme'. Bu söz üzerine kurduğumuz bir film. 8 Saniye, aslında çocukluktan beri gördüğü rüyalarından korkan, korktuğu için agresifleşen ve saldırganlaşan bir kızın yıllar sonra rüyalarında gördüğü adamla buluşması hikâyesi. Gördüğü bu rüyalarından korkarken aslında çevre baskısı, aile baskısı ile hırçınlaşan kıza bir Mevlevi dervişi şu lafı ediyordu küçükken. 'Korkma ve seni korkutmalarına izin verme ve ne olursa olsun istediğin şeyleri yapmaktan vazgeçme.' Bizim kızımızın yıllar sonra aynada kendine bakıp 'Bundan sonra bana emanetsin, sana ben bakacağım. Ama biraz beni idare edeceksin, çünkü bu konuda çok acemiyim' dediği söz benim

için çok değerliydi ve ben bu söze, bu filmi yapmaya çok önem vermiştim. Ve sonra da finalde şöyle bitiyordu: ‘Bu salondan çıkarken en az bir kişi affetmiş olarak çıksın ama önce kendisini’. Dolayısıyla bu sözü söyleyen bir film yapmış olmaktan dolayı çok mutluyum.



Ömer Faruk Sorak

*“Genç arkadaşlar kendilerine şu soruyu sorsunlar:
“Bir daha dünyaya gelsem yine aynı işi yapar ya da
yapmak ister miydim?
“Yanıtları evetse eğer canla başla çalışsınlar...”*

*“Hepsi Türkçe konuşuyor, anlamıyorum ki hangisi
Türk hangisi yabancı.”*

Ömer Faruk Sorak, *G.O.R.A.*, 2004

*“Siz mi istediniz avukat olmayı yoksa aileniz mi?
Ben. İşe yarar bir şey yapmak için.
Şiir yazmak yeterince işe yarar bir şey değil mi?”*

Pelin Esmer, İşe Yarar Bir Şey, 2017

10



photocredit: Krzysztof-Zieliński

Pelin Esmer İle Söyleşi

Kurmaca ve belgesel filmler yazıp yöneten Pelin Esmer, Boğaziçi Üniversitesi'nde Sosyoloji okuduktan sonra Yavuz Özkan'ın Z1 Film Atölyesine devam etti. Kendi film şirketi *Sinefilm*'i kurdu. 2001 yılından itibaren bağımsız filmler yapmaya başladı; *Koleksiyoncu*, *Oyun*, *11'e 10 Kala*, *Gözetleme Kulesi*, *İşe Yarar Bir Şey* ve *Kraliçe Lear* filmlerini çekti. Belgesel filmi *Oyun* (2005), uluslararası açılışını San Sebastian Film Festivali'nde yaptı. Dünya çapında elliden fazla festivalde gösterildi ve Tribeca Film Festivali'nde "En İyi Belgesel Yönetmeni Ödülü" de dahil olmak üzere pek çok ödül aldı. İlk kurmaca filmi *11'e 10 Kala* (2009) Cannes Film Festivali Cinefondation'a seçilen altı projeden biri oldu. *11'e 10 Kala*, San Sebastian Film Festivali'nin resmi seçkinde gösterildi, uluslararası birçok ödül aldı, Türkiye, Fransa ve Almanya'da gösterime girdi. Açılışını Toronto ve Rotterdam Film Festivalleri'nde yapan ikinci kurmaca filmi *Gözetleme Kulesi* (2012), pek çok ülkede ve Caravanseraï Programı'nın bir parçası olarak ABD'nin beş farklı eyaletinde gösterildi. Üçüncü kurmaca filmi *İşe Yarar Bir Şey* (2017), Türkiye'de aldığı FIPRESCI en iyi yönetmen, en iyi senaryo, en iyi kadın oyuncu ödüllerinin yanı sıra Talinn Black Nights Film Festivali'nde de en iyi senaryo ödülüne layık görüldü. 2018'de DAAD Misafir Sanatçı Programı tarafından Berlin'e davet edilen Pelin Esmer burada belgesel filmi *Kraliçe Lear*'ı (2019) geliştirdi. Galasını Saraybosna Film Festivali'nde yapan *Kraliçe Lear* yurt dışı festivallerinde yolculuğuna devam ederken Türkiye'de Adana Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney Ödülü ve SİYAD Cüneyt Cebenoyan Ödülü'ne layık görüldü. Camargo Foundation tarafından 2019 sonbaharında Fransa – Cassis'deki sanatçı rezidansına davet edilen Pelin Esmer orada son filmi *O da Bir Şey Mi* üzerine çalıştı. Filmin 2024'te vizyona girmesi planlanmaktadır.

Belgesel ile Kurmaca Arasında Karakter Odaklı Anlatım Pelin Esmer Sineması

Pelin Esmer; *Koleksiyoncu*'dan; İşe Yarar Bir Şey'e kadar tüm filmlerinde toplumsal, kişisel öznel gerçekliği alır onu kurmacanın alanına taşır. *11'e 10 Kala*'da dönemin İstanbul'u, artık yok olmak üzere olan apartmanları kentsel dönüşümle yitip giden hafızayı temel alır. Mithat Esmer'in o hafızayı saklama uğraşını ise çok sade aktarır.

Belgesel yönetmenliği yaptığı için filmlerinde belgesel kurmaca bir aradadır. *Koleksiyoncu* ve *11'e 10 Kala*; amcası Mithat'ın yaşamındaki biriktirme hastalığının ve koleksiyonculuğun etrafında geçer. *Koleksiyoncu*'da (2002), sadece biriktirilen eşyalar değil aynı zamanda İstanbul'un mekânları da karakter gibi işlenmiştir. 1950'lerden bu yana biriktirdiği gazeteleri, kırk bin kitap, kap kacaklar, saatler ve kayıt cihazları, musluklar, şapka ve tespihler, balık kılıcından ekmek üstündeki minik etiketlere kadar her türlü eşyanın koleksiyonunu yapan amcasının yaşamını ve yaşamına damgasını vuran bu saplantılı biriktirme tutkusunu İstanbul'un belli başlı mekânları içinde sunar. Mithat Esmer'in hayatının ve tutkusunun boyutunun hikâyesi bir dış ses olarak birinci kişi anlatıcı, kendisi tarafından anlatılır ve yorumlanır. Saniye şaşmayan saatlere olan merakı onun için bir haz kaynağı olduğu kadar aynı zamanda eğitimini, mühendislik mesleğini ve dünyaya pozitivist bakışını da yansıtırken, film Mithat Esmer'in bu mantığı sonucu koleksiyonunu elden çıkarması gerektiği düşüncesiyle biriktirme tutkusunun arasındaki gerilim üzerine ilerler. Mithat Esmer, Tıp fakültesinde bir yıl okuduktan sonra; devlet bursu kazanarak Amerika'da Stanford Üniversitesinde

mühendislik okumuş orada devam eden koleksiyon merakı nedeniyle Amerika'dan on yedi bavulla dönmüştür. Mithat Esmer'in kendisi tarafından kendisine ördüğü kronolojik zamanın duvarı önündeki görüntüsü sanki bizi de bir zaman duvarının içine alır.³⁴

11'e 10 Kala filmi (2009), tutkulu bir koleksiyoncu olan Mithat Esmer'in gündelik yaşamı etrafında şekilleniyor; an'ı dondurmak isteyen bir karakteri takip ediyoruz. Bu film de *Koleksiyoncu* filmi arasında güçlü bir bağ mevcut. Sessiz, sade ama yoğun bir film. Bazı sahnelerde Mithat beyin oturduğu gazetelerin arasında sadece saatin sesini duyuyoruz. Zamanı durdurmak zamanı içimizden geçirmek gibi bir his geçiyor. Bir yanıyla Tanpınar'ın Mahur Beste'sindeki Behçet Bey'i anımsatıyor Mithat Bey. Her iki filmde de olaydan çok olgular durumlar söz konusudur. Bu iki filmde de mekân hafıza ve zamanla dondurulmuş gibidir.

Oyun, Pelin Esmer'in *Koleksiyoncu*'dan sonra ve *11'e 10 Kala*'dan önce yaptığı ikinci filmidir. *Oyun*'un ortaya çıkışında başlangıç noktası 'Toros'un Afife Jale'leri' başlığıyla çıkan bir gazete haberidir. Haber, Mersin Arslanköy'de kadınların tiyatro kurduklarını ve bir oyun sergilediklerini anlatmaktadır. Pelin Esmer, birisi sesçi olan iki arkadaşıyla birlikte üç kişilik bir ekip olarak Arslanköy'e gider ve sadece sergilenen oyunu değil, oyunu hazırlayanların oyunu gerçekleştirme serüvenlerini ve bu serüven boyunca bütün bir hayatlarını sorgulayarak geçirdikleri değişim sürecini kaydederek doksan saatlik bir 'malzeme' ile geri döner. 'Her şeyi seyrederek' yapılan bir deşifrenin sonucunda beş yüz sayfalık bir metin,

34 Bahattin Emir Önal, "Belgesel ve Kurmacanın Ötesinde Eşikteki Gerçeklik: Pelin Esmer Sineması", İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü, Tez Danışmanı: Feride Çiçekoğlu, 2016, İstanbul, s.27-28.

oradan da bir senaryo oluşur ve montaja başlanır.³⁵

Yönetmenin bir diğer filmi *Gözetleme Kulesi* (2012) ise ismi gibi panoptikonlara selam gönderiyor. Filmin kahramanını Nihat, orman yangınlarını denetleyen bir gözetleme kulesinde bekçilik yapıyor. Hikâyenin diğer odağı olan Seher ise okumak için gittiği sırada dayısının tecavüzüne uğruyor ve kaçabilmek, hamileliğini saklayabilmek için de uzun yol otobüslerinde hosteslik yapıyor.

“Beni çocukken bir fotoğraftan çağırdılar, vardığımda hüznülü bir genç kadındım.”

İşe Yarar Bir Şey (2017) ise, bize bir şey fısıldayan, romantize etmeden ve ağdalandırmadan şiirden faydalanan Gökhan Tiryaki'nin görüntü yönetmenliğiyle de güçlü bir atmosfere sahip olan bir film. Ve hikâyenin gücü de başka başka karakterleri, çok yumuşak tonlarda karikatürize etmeden çok iyi biçimde soyutlaştırmasıdır. Bir adamı öldürüp öldürmeme arasında yani bir muğlaklıkta seyrederiz filmi. Birinin kendisini öldürmeye intiharına bile tebessüm ettirecek kadar naif bir filmidir. Leyla'nın *“İşe yarar bir şey yapmak için hukuk okudum”* dediğinde; Yavuz'un cevabını da hiç unutmuyoruz: *“Şiir, işe yarar bir şey değil mi?”*

Bu filmde de konuşulmayan, saklanan pek çok alan var o boşlukları Leyla; belki de biz dolduruyoruz.

Karakter Odaklı Anlatım

Pelin Esmer, olaya dayalı hikâyeden daha çok karakter odaklı anlatılar sunar. Karakterlerin iç yaşantı ve çatışmalarına dayanan görsel anlatıma sahiptir.

35 Bahattin Emir Önal, “Belgesel ve Kurmacanın Ötesinde Eşikteki Gerçeklik: Pelin Esmer Sineması”, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü, Tez Danışmanı: Feride Çiçekoğlu, 2016, İstanbul, s.48.

Karakterler özneliliği ve derinliğini mekânlarla kazanır. Mekânları da karakter gibi yeniden boyutlandırır. Klasik anlatı sinemasının yerine, çağdaş anlatı sinemasına daha yakın bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Karakterlerin yaşantıları ve ruhsal dünyaları belgesel filmlerine yakın bir detaycılıkla işlenirken, gündelik yaşantı gerçek bir şekilde yansıtılır.

Pelin Esmer ile ilk filmlerinden bu yana sinema yolculuğunu, mekân seçimlerini, belgesel ile kurmaca arasındaki bağı, oyuncu yönetimini ve hikâyelerini konuştuk.

Pelin Esmer ile Yönetmenlik Üzerine

“Çocukluğum İstanbul’da Erenköy’de ve Suadiye’de bahçelerinde oynadığım apartmanlarda geçti.”

Pelin Esmer



Pelin Esmer, *11'e 10 Kala*, 2009

“Sadakatle kaydeder”

Pelin Esmer, *11'e 10 Kala*

Fatma Berber: İlk uzun metraj kurmaca filminiz *11'e 10 Kala* filmi. Koleksiyoncu belgeselinizle de bir bağı var bu filmin. Burada da amcanız Mithat Esmer'i oynattınız. Yakın bir akrabanızı karakter olarak seçmek kendi hafızanızda da yolculuk etmek nasıl bir deneyimdi?

Pelin Esmer: Evet, önemli bir bağ var iki film arasında. Biri amcam Mithat Bey üzerine bir belgesel diğeri yaptığım bu belgeselden esinlendiğim, onun gerçekte yaşadıklarına benim hayal ürünlerimi kattığım, onun kendini oynaması için yazdığım bir kurmaca. Çocukluğumdan beri merak ettiğim, daha çok tanımak istediğim biriydi Mithat amcam. Elbette benim

onunla olduğu kadar kendimle ve geçmişimle ilişki kurabilmem için de çok kıymetli bir fırsattı. Ama Mithat Bey akrobam ya da tanıdığım biri olmasaydı da aynı merakla peşine düşerdim diye tahmin ediyorum.

Fatma Berber: *11'e 10 Kala* filminiz (2009) tutkulu bir koleksiyoncu olan amcanızın etrafında şekilleniyor; anı dondurmak isteyen bir karakteri takip ediyoruz. Sessiz, sade ama yoğun bir film. Bazı sahnelerde Mithat beyin oturduğu gazetelerin arasında sadece saatin sesini duyuyoruz. Zamanı durdurmak zamanı içimizden geçirmek gibi bir his veriyorsunuz. Bir yanıyla bana Tanpınar'ın Mahur Beste'sindeki Behçet Bey'i anımsattı. Bu film üzerinden zaman, bellek, hafıza ve an'a dair sinemanızla nasıl bir ilişki kurabiliriz?

Pelin Esmer: Mithat Bey, zamanı dondurmaktan ziyade geçmiş, şimdi ve geleceği sanki birbirine teyelliyormuş gibi düşündüm hep, birine diğerinden daha fazla önem atfetmeden. Üçü arasındaki kesintisiz akışı itinayla sağlayan bir usta gibi. Sanki hepimiz adına bir bellek oluşturmaya kendini vakfetmiş gibi. Şu ana iliştiirdiği geçmiş ne nostaljik ne fazla kederli, bunları taşıdığı gelecekse ne umutsuz ne ideal. Amcam donmuş bir zamanın değil akan bir zamanın peşindeydi. Öyle olmasaydı şu anı doğru göstermeyen geri kalmış ya da ileriye gitmiş saatleri takip edip düzeltmez, akıp gitmesi için önayak olmazdı belki de. Filmde hissettiğimiz zamanı da onun zaman algısı, daha doğrusu onun zamanı nasıl algıladığına dair benim tahayyüllerim üzerine kurdum, Mithat Bey'in akışını izleyip takip edebileceği ve yaşayabileceği hızda.

Fatma Berber: *11'e 10 Kala* belgeselden kurmacaya bir köprü bir bağlantı gibi. Filmdeki gerçeklik tonu ve kurmacayı nasıl ayarladınız ve buradan hareketle sizce belgesel kurmacayı nasıl besliyor?

Pelin Esmer: Belgesel, kurmacayı en çok da sürprizlere

açık ve hazır yakalanmayı öğreterek besliyor. Kulağınızı, gözünüzü dört açma, daha önceden tasarlamadığınız bir durum ve anın yaklaştığını sezgilerinizi sonuna kadar kullanarak hissetme, o anı kaçırmamak için hem teknik hem ruhen hazır olmayı öğrenmek için çok iyi bir idman belgesel film çekmek. Belgeselde hayatlarına dâhil olduğunuz insanların gündelik yaşam koşullarına, ruh hallerine, isteklerine, heveslerine uyum sağlamak zorundasınız. Kontrolün gönüllü bir şekilde karşınızdakine bırakıldığı bir durum yani. Yaşamına misafir edildiğiniz karakterinizin size sunacağı hikâyelere duyduğunuz merak ve iştaha, onunla karşılıklı kurduğunuz ilişkiye bağlı filminizin nasıl bir film olacağı. Elbette çok daha kontrollü, belli bir senaryonun takip edildiği, önceden planlanması gereken bir set kurmaca film seti ama yine de belgeselde edindiğim refleksleri orada mümkün olduğunca kullanıyorum, bazen farkında olarak bazen olmadan. *11'e 10 Kala'*da oyuncu olmayan, olmak gibi bir hevesi de olmayan, günlük yaşamını koleksiyonları için oluşturduğu şaşmaz bir disiplin içinde devam ettiren Mithat Bey'in ritmine ekipçe elimizden geldiğince, imkânlar el verdiği ölçüde ayak uydurmaya çalıştık. Onun sette hem oynuyor hem de oynamıyor gibi hissetmesini sağlamak için uğraştım. Gündelik rutinini mümkün olduğunda devam ettirmeye çalışmak (piyango biletlerini, günlük gazetelerini, kimi koleksiyon gereçlerini o setteyken onun için aksatmadan alan bir asistanı vardı sette mesela); oynarken söylediği diyalogların onun söyleyeceği gibi, ağzına oturacak şekilde yazmaya özen göstermek; filmde gerçekte gittiği ya da gitmese de gitmek isteyeceği mekânları seçmek; aksesuarların kimini onun gerçek koleksiyon objelerinden kimineyse onun olmayan ama ilgi duyabileceği objelerden seçerek, kostümlerinin ve şapkalarının kendi giysilerinden seçmeye özen göstererek ve bunun gibi pek çok önemli detaya dikkat ederek gerçekte gerçek olmayan arasında bir dünya kurmaya çalıştık.

Koleksiyoncu'da kendi evinde çekim yapmışım elbette ama *11'e 10 Kala*'da gördüğünüz ev dekordu. Sanat yönetmenimiz Naz Erayda'nın gerçek koleksiyon malzemelerini kendi ekledikleriyle harmanlayarak özene bezene hazırladığı bu ev mekânı amcamın dekorun ortasında kendi evinde oturuyormuş gibi hissetmesine çok yardımcı oldu. Mithat Bey de bize sağ olsun çok güzel sürprizler sundu karşılığında; apartman görevlisini canlandıran Nejat İşler'le oynadığı bir sahnede ona emanet ettiği ses kayıt aleti için senaryodaki "Çok iyi kaydeder" diyalogu yerine "Sadakatle kaydeder" demesi gibi.

Fatma Berber: Neden filmin ismi *11'e 10 kala*?

Pelin Esmer: Film tam da *11'e 10 kala* bitiyor çünkü. Mithat Bey İstanbul ansiklopedisinin 11. son cildini eline almış ama ilk 10 cilt artık elinde değil, onun için hâlâ tamamlanmamış bir hikâyeyle bitiyor. Vakit tam 11 olmamışken daha 10 dakika varken. (Gülüyor)



Fatma Berber: İkinci uzun metraj filminiz *Gözetleme Kulesi* (2012). Filmin kahramanı Nihat, orman yangınlarını denetleyen bir gözetleme kulesinde bekçilik yapıyor. Hikâyenin diğer odağı olan Seher ise okumak için gittiği sırada dayısının tecavüzüne uğruyor ve kaçabilmek, hamileliğini saklayabilmek için de uzun yol otobüslerinde hosteslik yapıyor. İstenmeyen ve ölüme terkedilen bir bebek var. Hem bebeğe hem de Seher'e sahip çıkmak isteyen Nihat var. Sanki kendi acısını travmasını bir başkasının acısına travmasına tutunarak kapatmak istiyor gibi. Bir yanıyla da Selvi Boylum Al Yazmalım filmini anımsatıyor. Bu film sosyolojik anlamda ensest ilişkileri, tecavüzü trajik bir üsluba bürünmeden ve ajitasyon yapmadan anlatıyor. Filmin hikâyesinden, nasıl ortaya çıktığından bahsedebilir misiniz?

Pelin Esmer: Bu hikâye; temelinde suçluluk duygusuna dair sorularıyla ortaya çıktı. Olaylar bu soruların üzerine yavaş yavaş gelişti. Bir de zihnimde görüp görmediğime emin olmadığım, büyük ihtimalle görmediğim, bir resim vardı. O resim de; otoyol kenarında tek başına yürüyen bir kadındı. Yıllarca yaptığım otobüs yolculuklarında, mola yerlerinde, oldukça mekânîk bir sesle, gerçek hikâyesinden çok uzakta bir kadın sesi, otobüs kalkış saatlerini anons eden yıllardır unutmadığım bir de ses vardı. O sesin sahibinin hikâyesini merak etmişimdir her duyduğumda. Buralardan ateşlenip suçluluk duygusuna doğru inen bir yol diyebilirim.



“Şiir, hayatın çelişkilere rağmen değil; onlar sayesinde devam ettiğini savunarak efeleniyor.”

“Yan yana gelmez dediğimiz kelimeleri yan yana getirip bizi nasıl olduğunu tam da anlamadığımız şekilde etkilediği için. Bize ‘anlamasak da olur ama bana bir şey yaptı bu okuduğum satırlar’ dedirtme gücüne sahip olduğu için.”

Fatma Berber: *İşe Yarar Bir Şey* (2017) , bize usul usul çok şey anlatan, şiirden faydalanan ama romantize etmeyen çok güçlü bir hikâye. Ve hikâyenin gücü de çok farklı noktaları çok yumuşak tonlarda karikatürize etmeden çok iyi biçimde soyutlaştırması. (İzmir Alsancakta’ki o evin önünden yakın zamanda geçip kulağınızı çınlattık.) Bir adamı öldürüp öldürmeme arasında yani bir muğlaklıkta seyrettik

filmi. Leyla'nın "İşe yarar bir şey yapmak için hukuk okudum" dediğinde; Yavuz'un cevabını da hiç unutmadık: Şiir işe yarar bir şey değil mi? Bu filmde de konuşulmayan, saklanan pek çok alan var o boşlukları Leyla; belki de biz dolduruyoruz. Ve bir röportajınızda da şiir efelenen bir şey diyorsunuz; bunu açarak bu film özelinde şiirin filme filmin şiire yaklaşmasını ve de şiiri karakter gibi işlemeyi anlatabilir misiniz?

Pelin Esmer: Şiir hayatın çelişkilere rağmen değil; onlar sayesinde devam ettiğini savunarak efeleniyor. Yan yana gelmez dediğimiz kelimeleri yan yana getirip bizi nasıl olduğunu tam da anlamadığımız şekilde etkilediği için. Bize 'anlamasak da olur ama bana bir şey yaptı bu okuduğum satırlar' dedirtme gücüne sahip olduğu için. Anlamanın yanı sıra, aslında ötesinde, bazı başka deneyimlere bizi maruz bıraktığı için. Sinemada bir izleyici olarak da yönetmen olarak da şiirin üzerimizde bıraktığı bu etkinin peşindeyim. Şiirin işe yaramaz serseri tavrının ardında saklı çok işlevsel bir gücü var. Sinemanın da. Filmlerimde seyirciyi içine davet ettiğim dünyayı kurarken okuduklarımdan, yaşadıklarımdan, gördüklerimden, işittiklerimden faydalandığım kadar bana hayal etmemi, varsayımı, gerçekte yaşanmasa da yaşanma ihtimalini düşündürdüğü için şiirden el almanın faydasına inanıyorum. Şiir tek tek kelimelerle değil bittiğinde üzerimizde toptan bıraktığı çok da tarif edilemez o etkiden dolayı çok güçlü. Şiir gibi film denildiğinde o filmin şiirsel olmasından bir şiire ya da şaire dair olmasından değil de bu tuhaf ve güçlü etkiden bahsedildiğini düşünüyorum. İşe Yarar Bir Şey'i yaparken de bunu hayal ederek yol aldım.



Pelin Esmer, *Koleksiyoncu*, 2002

Fatma Berber: Sizin filmlerinizle değişik meslekler de öğrendik ve de metafor olarak güçlü meslekler; koleksiyoner, gözetleme kulesinde çalışmak v.s gibi. Bu tarz meslekleri de keşfetmeniz ya da hikâyenizde böyle mesleklere yer vermeniz sosyoloji eğitimi almanızdan mı kaynaklanıyor? Soruyu şu şekilde genişletmek isterim. Bu seçtiğiniz mesleklerin sosyolojik açımları üzerinden gözetleme kulesinde çalışan mesela panoptikon gibi toplumu mu gözetliyor ya da koleksiyoncu bir hafıza mı biriktiriyor? Bu mesleklere ilginiz nereden kaynaklanıyor?

Pelin Esmer: Aslında bu özellikle bir mesleğe duyduğum ilgiden kaynaklanmıyor. Anlatmak istediğim karakter ve öyküsü doğal olarak beni yaptığı işe, mesleğe doğru götürüyor. Kimi zaman kişiliğimiz sebebiyle o mesleği seçiyoruz, çoğu zaman aslında öyle bir seçme şansımız da olmuyor, kimi zaman da seçerek ya da seçmeyerek edindiğimiz meslek bizim

kişiliğimizi şekillendiriyor. Filmde karakter elbette mesleğiyle birlikte geliyor, ille de o mesleği temsil eden biri olarak görmesem de. Ama belki bazı meslek sahiplerinin beni biraz daha fazla cezbedtiğini söyleyebilirim, mesela balıkçı, marangoz, çoban, uzun süre yalnız vakit geçirdikleri, kendi kendilerine konuşmaya ve düşünmeye izin veren işlerle meşgul oldukları için. Gözetleme kulesinde çalışan işi 24 saat ormanı gözetlemek olan bir orman bekçisi de... Ama film gözetleme kulesinde çalışan bir bekçi nasıl yaşar, neler yapar, gününü nasıl geçirir gibi sorular üzerine kurmadım tabii. Hayal ettiğim Nihat karakterinin vicdanıyla baş başa kalabileceği, insanların onu gözetleyemeyeceği, yalnız olacağı, insanlardan çok doğada hayvanlarla birlikte olacağı bir yer bulmaya çalıştım. Ama bir keşiş ya da filozof gibi değil de hayatını idame ettirmek için bir iş yapabileceği bir yer olmalıydı burası. Hem gündelik yaşamını devam ettirebileceği hem de iç dünyasındaki yaralara merhem olabilecek fonksiyonel bir sığınma mekânı. Kalıcı değil, geçici, bir mülteci gibi sanki. Orman gözetleme kulesinde çalışan bir bekçi olması bunun için çok uygundu. Benzer şekilde Seher'in bir otobüs firmasında çalışan hostes olmasından bahsedebiliriz. Müşterilerin sürekli değiştiği, kimseyle, şoför ve patron hariç kalıcı, yakın ilişki kurmak zorunda olmadığı bir iş ki böylesine büyük bir sır saklamak durumunda kalan genç bir kadın için işlevsel bir iş. Anons yaptığı ve daha sonra kendine iyi kötü bir oda edindiği otogar da öyle. Nihat'inki gibi geçici sığınak, kök salınmayacak, kurtulması gerektiği sırrını bırakıp arkasında bırakabileceği anonim bir yer. Yani Seher'in mesleğinin, en azından o süreçte, otobüs hostesliği olması, onu ve yaşadıklarını daha rahat aktarabilmem için çok uygundu. Leyla'nın şair olmasına gelirsek... Bir şairin peşinden gitmek, şairlik meslek mi değil mi o tartışmayı başkalarına bırakalım, benim için heyecan verici. Onun hem avukat hem şair olması, sadece şair olmaması, kendini şair diye tanıtmaması bunlar hep deşilmeye değer yerler. Koleksiyoncu Mithat Bey içinse

o bir meslek değil sadece sadece hayatı yaşama şekliydi. Yani o filmde yaşadığım mesleğinden öte farklı olmanın bedelini sonuna kadar göze alıp ödeyerek kendi gibi olmayı seçen birinin peşine düşmektir.

Fatma Berber: Filmlerinizde ses de önemli bir karakter. Sesle ilgili çalışmanızdan bahsedebilir misiniz?

Pelin Esmer: Sinemada ses benim için görüntüyle eşit derecede önemli. Hatta kimi sahnede yarattığı etki görüntünün önüne geçer. Bu nedenle senaryo aşamasından itibaren görüntülerle birlikte o sahnede hayal ettiğim sesleri, varsa müziği yazmaya başlıyorum. Yazarken hayal edemediğim sesleri çekim sırasında mekânda duyunca hemen kaydediyoruz. Montaj sırasında editörle birlikte kestiğimiz sahneleri mutlaka pilot seslerle besleyip öyle kurguluyor, ses tasarımcımızla paslaşarak ilerliyoruz. Bir sahneye eklenen bir ses o sahnenin duygusunu, zaman algısını çok değiştirebilir çünkü. Montaj bitip resim kitlendikten sonra da ses tasarımcısıyla filmin en zevkli aşamalarından biri başlıyor, mixle finale bağlanıyor. Ses kurgusu post prodüksiyonun en sevdiğim aşamalarından biri.

Fatma Berber: Bazen Yıldız Tilbe, bazen Kibariye, bazen Bach... Filmlerinizde müzik seçimini nasıl yapıyorsunuz? Müziği kullanma biçiminizle ilgili söylemek istedikleriniz nelerdir?

Pelin Esmer: Karakterlerimin tercih edeceğini düşündüğüm müzikler bunlar. O ortamda dinleyecekleri müzikler aslında. Onların dünyaları ve ruh halleriyle uyum sağlayacak şarkılar. Bunlar dışında filmde özgün müzik de kullandığım oldu, mesela *Oyun*'da Mazlum Çimen'in film için bestelediği parçalar. Mazlum filmdeki kadınların dünyasına ve sahnelemeye çabaladıkları oyunun hazırlık sürecinde yaşadıklarına uyumlu ve güçlendiren çok güzel parçalar besteledi, kadınların da yaşanan duyguların da

önüne geçmeden, fazladan altını çizmeyerek, kıvamında ve filmin dünyasıyla uyum içinde. İşe Yarar Bir Şey’de özgün müzik değil ama filmin montajı sırasında dinlemeye başlayıp çok etkilendiğim, daha da önemlisi Leyla’nın iç seslerine ve dünyasıyla çok uyumlu bulduğum Hildur Gudnadottir’in *Strokur* parçasını kullandım. Aslında özgün müzik bestelenmesini düşünmüş hatta çalışmıştık ama montajda uzun süre bu *Strokur* parçası eşliğinde sahneleri izleyince bir şekilde kafamda yer etti ve çok da uydu bence. Başka bir şey sizi daha fazla heyecanlandırmıyorsa doğru müzik odur diyorum.

Fatma Berber: Olgun Şimşek’ten Başak Köklükaya’ya, Nejat İşler’e, Öykü Karayel’e ya da hiç tanımadığımız bilmediğimiz kişilere, bir yöre halkına dek pek çok kişiyi oynattınız. Belgesel yönetmeni de olduğunuz için haliyle tanınmamış kişiler de oldu oyuncularınız. Filmlerinizde oyuncu yönetimi nasıldır ve oyuncuyu nasıl seçiyorsunuz? Özel bir çalışma şekliniz var mı?

Pelin Esmer: Kurmaca film çekerken pek çok audition yapıyoruz. Bunu çok önemli buluyorum. Burada oyunculuktan da çok kafanızda canlandırdığınız karaktere sesiyle, yüzüyle, ifadesiyle, vurgularıyla, bakışlarıyla, bedeniyle, her anlamda yakın olup olmadığını en azından bir nebze görme şansınız oluyor. Daha önce çalışıp çok beğendiğiniz bir oyuncuyla da yapabilirsiniz bunu, mesele o karaktere uygunluk çünkü. Müthiş bir oyuncu bir rol için biçilmiş kaftanken başka bir role hiç uymayabilir. Ya da uymayacağını düşündüğünüz bir oyuncu sizi audition’da çok şaşırtabilir. O yüzden audition çok önemli bir deneyim, her iki taraf için de. Belgeseldeyse tabii bambaşka, orada karakterden önce onun hikâyesini seçiyorsunuz, o hikâyenin sahibi olduğu için de onu.

Fatma Berber: Aynı zamanda çok iyi belgesel yönetmenisiniz. (*Koleksiyoncu* 2002, *Oyun* 2005, *Kraliçe*

Lear 2019) Belgesel gerçekliği yeniden kuruyor; kurmaca ise gerçekmiş gibi yapıyor. Filmlerinizde zaman zaman bu sınırlar kalkıyor; belgesel kurmaca arasında geziniyoruz. Sizce belgesel mi; kurmaca mı?

Pelin Esmer: Film yapmaya başladığımdan beri kendimi bu konuda bir seçim yapmak zorunda bırakmadım. Bu sorunun cevabına beni etkileyen hikâye ve karakter karar veriyor. O meseleyi ya da insanı nasıl daha iyi anlatabileceğime inanıyorsam anlatım biçimimi ona göre seçmeye özen gösteriyorum. Örnek verecek olursam, *Oyun*'daki hikâye ve karakterler... Arslanköy'de köylerinde kendi inisiyatifleriyle tiyatro yapmaya karar vermiş, gerçek hayat hikâyelerini oyunlaştırmaya karar vermiş tarım işçisi kadınlar gerçekte var oldukları ve bunu gerçekten yaptıkları için etkileyici benim için. Ayrıca o oyunu hazırladıkları gerçekte yaşanacak bir süreç vardı önümde, içinde her türlü dramatik öğeyi tüm doğallığıyla içeren. Bu durumda ben orada onların yanında kendim olarak var olmayı, onları izlemeyi, zaman zaman dâhil olarak o sürecin parçası olmayı tercih ettim. *Oyun*'u kurmaca olarak yapmayı hiç düşünmedim. *Kraliçe Lear*'i çekerken de benzer bir yaklaşımım vardı. Orada da *Oyun*'dan 14 yıl sonra aynı kadınlarla bir yol hikâyesi gerçekleşecekti. Bunu duyduğum an orada yaşanabilecekleri, hikâyeyi hayal edebildim ve yine hemen harekete geçtim. Bu sefer *Oyun*'dan farklı olarak hazırladıkları köy seyirlik oyunlarına ek olarak bir de Kral Lear'i kendi hayatlarına uyarlamalarını isteyip farklı bir müdahalede bulundum. Tiyatro yönetmenleri Ahmet Bey'in de desteğiyle bunu çok doğal ve güzel bir şekilde yaptılar gerçekten. *Oyun*'dan sonra aradan geçen 14 yıl içinde hayatın onlar ve benim üzerimde bıraktığı izleri, yaşlanmayı, aile kavramını, bitip gitmeyen miras meselesini, sonsuz sevgi arayışımızı, yavaş yavaş yaklaşan ölümü, bunları Shakespeare'in zamansız, mekânsız, ölümsüz eserlerinden biri olan Kral Lear ekseninde anlatmak bana heyecan verdi. Bu kez de bir aylık yoğun bir

tiyatro turnesi süresince gerçekte yaşananları yüzyıllar önce yazılmış bir metnin izinde sürerek bir yol filmi yapmanın heyecanına kapılmıştım. Bu yolculuğun yaşamımızın tam da o anında o coğrafyada ve gerçekte yapılıyor olmasından dolayı kıymetliydi, onu sonradan senaryo olarak yazmak beni bu kadar heyecanlandırmazdı. *Koleksiyoncu*'da durum farklıydı. Ben o belgeseli çekmeden önce kendime 'acaba bunu belgesel olarak mı kurmaca olarak mı çekmeliyim' sorusunu sordum uzun süre. Sonunda da 'neden seçmek zorundayım, her ikisini de yapabilirim' deyip önce belgeseli çektim. Belgeseli çekerken kurmacanın ihtiyacını daha fazla hissettim. *Koleksiyoncu* hem birbirimizi daha iyi tanımanın hem onun dünyasına adım atmamın filmiydi ama çekimler sırasında gerçekte kendiliğinden olamayacak şeyler vardı, mesela ben onu yakın çevresiyle, komşularıyla, onun yaşamına, farklılığına tahammül edemeyen diğer insanlarla görmek ihtiyacı duyuyordum. Bu belgeselde mümkün değildi. Bazı sorularım onu çekerken arttı, 'diyelim ki'ler çoğaldı. Özel hayatına onun izin verdiği kadar girme imkânım olduğundan benim için giremediğim bazı yerleri hayal etme, kurma ihtiyacı belirdi. Mithat Bey'i kapıcısıyla komşularıyla, akrabalarıyla gerçeğe bağlı kalmak zorunda kalmadan hayal etmek istedim. Bu da beni daha sonra *11'e 10 Kala*'yı yazmaya itti. Gerçeğin gerçek olmayanla karıştığı, hem gerçek hem olmadığı, ne gerçek ne yalan olduğu bulanık sularda yüzmeyi seviyorum sanırım.

Fatma Berber: Filmlerinizde seçtiğiniz mekânlar ve mekânı kurgulama biçiminiz de çok öne çıkıyor. Mekânları yaşıtığınız bir karakter gibi. Mekânlarınızı nasıl seçiyorsunuz?

Pelin Esmer: Haklısınız, mekân benim için çok önemli. Hem gündelik yaşamımda hem sinemamda. Müzik ve ışık gibi mekân da ruh halini direkt ve çok güçlü bir şekilde etkileyen bir unsur. Kendi başına bir karakter olan mekânlar da

var, öyle ki bir karakter ve hikâye hayal etmenizin ilk ateşini bile yakabilir. Çoğu zaman karakter zihnimde yaşadığı ya da sığındığı ev, işini yaptığı yerle birlikte canlanıyor. O mekânın gerçeğini bulmak için de yollara düşüyoruz. Doğru cast'ı bulmak kadar önemli. Filmin atmosferini, duygusunu bu kadar derinden etkileyen bir unsur için epey bir vakit ayırıyoruz ekipçe, önce bulmak için, sonra da senaryoya uygun şekilde dekore etmek için. Naz Erayda, Osman Özcan, Elif Taşçıoğlu gibi hepsi farklı dünya ve sanat bakışına sahip sanat yönetmenleri ile çalışma şansım oldu. Kimi zaman senaryoda hayal ettiğime çok yakın mekânı bulup, ona sonradan çok kritik önemli dokunuşlar yaparak (*Gözetleme Kulesi*), kimi zaman olmayan bir mekânı baştan var ederek (*11'e 10 Kala*), kimi zaman gerçekte olan ama işlemeyen bir mekânı -mesela trensete dönüştürerek, karakterle mekânını organik bir şekilde bağlamamızı sağladılar.

Fatma Berber: Yukarıdaki soruya ek olarak yine çok iyi sanat yönetmenleri ile çalıştınız; sanat yönetmenleri ile çalışma şekliniz nasıl?

Pelin Esmer: Yukarıda bahsettiğim gibi her filmde farklı bir tecrübe yaşıyorum. *11'e 10 Kala*'da Mithat Bey kadar evi başroldeydi. Onun evini çıkartırsanız Mithat Bey'i anlayamazsınız. Diyaloglara ne kadar çalıştıysam mekânın detaylarına da o incelikte çalıştım. Sanat yönetmenimiz Naz Erayda ile birlikte çalışmaya başlamadan önce amcamın depodaki koleksiyonlarını uzun süre inceledim, organize ettim, hatta senaryoya ekledim. Daha sonra Naz'la bunların bir kısmını sete taşıyarak amcamın kendini evinde hissedeceği bir dünya kurduk. Ama her şeyi değil tabii. Sonuçta Mithat Bey'in evi setti, gerçek evi değil. Şimdi olmayan Rumeli Han'da büyük bir stüdyo daireyi çoğu amcamın koleksiyonlarından oluşan koleksiyonlarla Naz yeniden kurdu, harika bir mekân yarattı. Malzemeler gerçek olsa da kurma biçimimiz gerçekçi

değildi. Birebir amcamın evine benzetmeye hiç çalışmadık. Amcam gerçek biri de olsa bu filmde anlattığımız Mithat Bey bir karakterdi, her ne kadar kendisi oynasa da. Onun mekânını kurarken özgür davrandık, birebir kendi mekânını taklit etmedik, tam tersine filmdeki evini koleksiyonlarına daha rahatlıkla ulaşabileceği ve kendi içinde bir düzeni olan bir mekân olarak tasarladık.

Gözetleme Kulesi'nde gerçek kuleyi aradık ve sonunda Tosya'nın Dipsizgöl mevkiinde bulduk. Yakın bir zamana kadar bir bekçinin yaşadığı artık boş olan, tam da hayal ettiğim mimaride ve manzarada. Osman Özcan o boş kuleyi filmin duygusuna, atmosferine uygun şekilde, kameramıza doğal ışık kaynakları yaratacak şekilde, iki karakteri birbirinden hem ayırıp hem birleştirecek detaylar ekleyerek çok güzel şekilde hazırladı.

Seher'in otogarda sığındığı odayı da neredeyse yazarken kafamda canlandırıdığım şekliyle Tosya'da yol üstünde bir benzinlikte bulduk. Öyle ki neredeyse yatağın yeri bile doğruydu. Osman bu iki mekânın özündeki ruhu koruyarak ama bizim karakterlerimize uydurdu, çok güzel detaylarla filmin anlatımına destek olacak şekilde düzenleyip, dekore etti. İşe Yarar Bir Şey'de ana mekânımız trendi, duran ama artık kullanılmayan gerçek bir trende çektik, Haydarpaşa garında. Yani hem set hem değil. Yeşil ekranda çeksek de en azından trenin iç mekânının reel olmasının hem oyunculara hem bize kolaylık sağlayacağını, sahicilik katacağını düşünüyordum. Evet, koridorlar çok dardı, çalışması oldukça zordu ama trenin orijinalliğinden vazgeçemedim. Sanat yönetmenimiz Elif Taşcıoğlu tren yolculuğu çok yapmış, yemekli ve yataklılarda çok vakit geçirmiş bir gezgin olarak, trenimizi aslına uygun ama karakterlerimizin iç dünyasını yansıtacak renkler ve objelerle döşedi. Yavuz'un Alsancak'taki evi ve son yemek sahnesindeki lokantada daha serbest hareket edip birbirinden

çok farklı o iki dünyayı ince detaylarla işledi.

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân baskarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayat içeri sızıp program değişip hikâyenin yönünün değiştiği filmlerinizi mutlaka oluyordur. Var mıdır böyle örnekle anlatabileceğiniz filmler. (Yani filmi bazen de kendi kaderine teslim etmek gibi. Hayatın çerçeveye tesadüfi bir biçimde dâhil olması da diyebiliriz.)

Pelin Esmer: Evet var, şu an üzerine çalıştığım yeni film için senaryoya hayal ettiğimden de uygun harika bir mekân bulduk ve o mekân olmazsa olmaz oldu, senaryoyu kendine göre evirip çevirdi. Bu tür güzel sürprizlere her zaman açık olmaya çalışıyorum. Neresi olduğu da size sürpriz olsun. (*GÜLLÜYÖR*)

Fatma Berber: Çekimler bittikten sonra kurgu aşaması filmin elbette yeniden üretildiği belki de en önemli kısmı, o masada nasıl bir çalışmanız var?

Pelin Esmer: Montaj bence senaryonun neredeyse yeniden yazıldığı yer diyebilirim. Hatta belgeselde asıl yazıldığı yer. Kurmacada yazılı bir senaryoyla yola çıkıldığı için o derece olmasa da yine de filmin montajda başta düşünemediğiniz yerlere gittiğini düşünüyorum. İyi ki de. Senaryo işin sadece başlangıcı. Oyuncular var, mekân var, görüntüler var, ses var, set var, ekip var, hava koşulları var, hepsinin bir araya getirdiği bir enerji ve etkileşim var... Bunların uyumlu bir şekilde birbirine eklenmesi ancak uzun ve sabırlı bir montaj sürecinin sonunda olabilir. Çok iyi iki kurgucuyla birlikte çalıştım şu ana kadar. Biri rahmetli sevgili arkadaşım Ayhan Ergürsel, diğeri de yine çok yetenekli, sezgileri güçlü Evren Luş. Montajda hep beraber çalışıyoruz. Arada bir ayrılıp ayrı ayrı çalışsak da genellikle birlikte çalıştığımız bir süreç oluyor. Film bitmeden montajlamaya başlamadım hiç. Sette çekilen her şeyi ertesi gün izleseler de kurgucu arkadaşlarımla sette

olmamasını tercih ediyorum, bu onların çekimlerden sonra başlayan montaj sürecinde benden çok daha farklı bir yerden bakmalarına ayrıca destek oluyor bence. Sette yaşanan reel olaylardan hiç etkilenmeden tertemiz ve farklı bir zihinle birlikte çalışmak çok da zevkli ve verimli oluyor.

Fatma Berber: Türk sinemasında ufuk açan yeni nesil yönetmenler ve filmleri sizce hangileri?

Pelin Esmer: İlk aklıma gelenler *Aşk Mark ve Ölüm* (Cem Kaya), *Çatlak* (Fikret Reyhan), *Sen Ben Lenin* (Tufan Taştan).

Fatma Berber: Dünya sinemasında geçmişten bugüne etkilendiğiniz ve şu an sizi etkileyen yönetmenler kimlerdi?

Pelin Esmer: Kieslowski, Aki Kaurismaki, Ozu, Abbas Kiarostami, Ingmar Bergman, Tarkovski, Jim Jarmusch, Fellini, Antonioni, Ken Loach, Mike Leigh, Agnes Warda, Stanley Kubrick, Thomas Winterberg, Haneke, Koreeda, Paulo Sorrentino ve daha pek çoğu.

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

Pelin Esmer: Üçü arasında herhangi bir formülle açıklanamayacak bir uyum olması gerekiyor, benim için düşünceden çok sezgilerle kurulan. Hikâye ne önemsiz ne her şey, hem önemsiz hem her şey. Hikâye yönetmenin kurduğu dünyaya izleyiciyi katıp onu orada tutabilmesi, en nihayetinde kendi dünyasından kattıklarıyla filminden ayrılabilmesi için yardımcı bir öğe, ama filmin kurduğu dünyanın duygusuyla uyum içinde kurulmuş bir biçimsel anlatımla beslendiği takdirde. Bir film fikri oluşurken sıralama değişebilir, bazen önce bir hikâye vardır, altında yatan duygu, hissiyat, soru yavaş yavaş hikâyenin içinden sızar ya da tam tersi. Mesela suçluluk duygusu, mesela intikam, adalet arayışı, isyan,

aşk, ölüm korkusu... Benim durumumda genelde bu sonda varılan, daha doğrusu buraya doğru yapılan bir süreci, bir yolculuğu kapsıyor. Yani 'Şuna dair bir film yapmak istiyorum' diye yola çıkmadım pek. Zihnimde önemsedğim bir soru, aktarılmasına ihtiyaç duyduğum bir his varsa o yavaş yavaş hikâyesini buluyor. En nihayetinde eğer ille de varmak istediğim bir yer varsa o da filmin sonunda birbiri ardına açılan türlü kapılar diyebilirim.

Fatma Berber: Ortak yazdığınız senaryolar da var, tek yazdığınız senaryolar da var. Senaryo aşamasındaki çalışma sisteminizden bahsedebilir misiniz? Danışmanlarınız oluyor mu? Uzun süre bekleyip sonra yeniden mi yazıyorsunuz?

Pelin Esmer: Bugüne kadar sadece *İşe Yarar Bir Şey*'i ortak bir yazar, Barış Bıçakçı'yla yazdık, diğer senaryolarımda yalnızdım. Her iki koşulda da düşünme, küçük notlar eşliğinde fikrin gelişmesini izleme, yalnızsam kendi kendime, değilsem ortak yazarla şeytan avukatlığı süreci, sabırsızlık etmeden fikrin sadece iyi bir fikir değil derinleşebilmiş bir metin olduğuna ikna olana kadar çalışıyorum. Danışmanla bugüne kadar çalışmadım ama belli bir aşamaya geldiği zaman senaryoyu paylaşıp görüşlerini aldığım sinemadan ya da sinema dünyasından olmayan birkaç kıymetli dostum var.

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

Pelin Esmer: Sinema çok fazla bileşeni olması, farklı alanlardan, uzmanlıklardan pek çok kişiyi dâhil etmesiyle hem çok cazip hem de çok karmaşık. Bir de en pahalı sanat dalı maalesef. Bu yüzden fazla gerçek ilişkiler ve dünyanın içinde yüzerken sizi ilk harekete geçiren o hayalin elinizden uçup gitmemesi için sıkı sıkıya sarılıp tutunmanız gerekiyor. Para ve beraberinde getirdiği ilişkilerin hayalinizi zedelemesi için onu avucunuzun içinde sıkı sıkı tutmanız gerekiyor.

Dayanıklılık, sabır, tutku, mantık, hayalperestliğin hepsinin bir arada bir beden ve beyinde olmasını gerektiren bir sanat dalı.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Pelin Esmer: Dijital platformlar günümüzde artık olmazsa olmaz, vazgeçilmez mecralar. Sinemanın yerini dolduracağına inanmasam da. Çok farklı deneyimler. Platformların çok daha fazla sayıda, daha da önemlisi farklı türlerde, farklı ağız tatlarına hitap eden farklı içerikler üretmesi ve göstermesinin elzem olduğunu düşünüyorum. 2-3 platformla olacak bir şey değil. Yoksa ömrü çok kısa ürünlerin birbirine ardına hızla tüketilip gittiği bir yer olacak.

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Pelin Esmer: Pek yerinde oturamayan, heyecanlı ama sakin.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anı paylaşmak ister misiniz?

Pelin Esmer: *11'e 10 Kala'nın* ilk set günü, amcamın sete ayak bastığı an. Çoğu onun koleksiyonlarıyla kurduğumuz ama kendisinin bile yıllardır ulaşamadığı, unuttuğu koleksiyonlarına bakıp "A, nereden buldunuz bunları" diye şaşkınlık ve heyecanla filmdeki evini gezdiği an.

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?

Pelin Esmer: *Oyun*'da bu süreç kısıydı, 3 hafta kadar. Arslanköy'de tiyatro yapan orali kadınlara dair haberi okudum, birkaç gün sonra otobüse atlayıp onlarla tanışmaya köylerine gittim, birlikte geçirdiğimiz 3 günün sonunda bir-

likte bu filmi yapmaya karar verdik. Çekimler onlar hazırlığa ne zaman başlarsa o gün başlamalıydı. O da hasattan sonra, yani 3 hafta sonra dediler. İstanbul'a dönüp, ekibimi oluşturup geleceğim o zaman dedim, tam da inanamamışlardı aslında. Neyse İstanbul'a döndüm, daha sonraki filmlerimde de yapımcı ortaklarımdan Nida Karabol'a projeden bahsettim, bana inandı ve o an için mütevazı ama proje için çok önemli destek sağladı, filmin ortaklarından oldu. Yine yapımcı arkadaşım Peri Johnson heyecanlanarak benimle birlikte gelmeye çekimlerde yapım sorumluluğunu üstlenmeye karar verdi. Sesçi arkadaşım Kaan Karlık sağ olsun bize ses malzemesi vererek çok önemli bir katkıda bulundu, Bilgi Üniversitesi çekim için ücretsiz video kamera verdi (mini-dv kasetle çalışan bir Sony) ve sonunda yapımda Peri, seste Emrah, kamera ve yönetmenlikte ben 3 kişilik küçük ekip tam 3 hafta sonunda hazır olup Arslanköy'e doğru yola çıktık. Köydeki lojmana yerleştik. Ertesi gün onların gündelik hayatlarının paralelinde akan oyun hazırlıkları, bizim de çekimler başlamıştı. Oyunu sahnelenmesi 6 hafta aldı, dolayısıyla bizim çekimler de. 94 saatlik malzemeyle eve dönüp tek başıma montaja oturdum. Montaj ve post prodüksiyon 2 sene sürdü. Kısacası 2003'te başlayan *Oyun* projesi 2005'te festival yolculuğuna başladı ve sinemalarda gösterime girdi.

Kraliçe Lear de benzer bir zaman aldı. Ara ara iletişimde olduğum Arslanköylü kadınların *Oyun*'dan 14 yıl sonra bu kez 30 farklı köye turne yapacaklarını Hüseyin Arslanköy'den duymamla onlarla aynı minibüse binip yollara düşmemiz arasında yine 3- 4 hafta vardı. Yine belli bir süreci takip ettiğim için, turneleri 4 hafta sürdüğü için bizim çekimlerin de o süre içinde yapılması gerekiyordu tabii. 4 haftalık bir çekimden sonra montaj ve post prodüksiyon bu sefer biraz daha kısa sürdü, 1 yıl kadar.

Kurmaca filmlerimde fikir ilk aklıma düşmesiyle filmin

bitmesi arasında bazen 2-3 sene geçebiliyor, senaryonun içime siner hale gelmesi, finansmanın sağlanması, doğru oyuncuların seçilmesi, ekibin kurulması, hayaldeki mekânın bulunması için sabırla çalışmak gerekiyor.

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.

Pelin Esmer: En çok kitap okuyup, müzik dinlediğim zamanlar bunlar.

Fatma Berber: Yine bir röportajınızda Yavuz Özkan'ın sinemaya başlamanızda büyük bir katkısı olduğundan bahsettiniz. Yavuz Özkan'ın sizdeki yerini ve sinema yolculuğunuzu anlatabilir misiniz?

Pelin Esmer: Yavuz Bey'e çok müteşekkirim. Tamamen kendi imkânlarıyla kurup burslu öğrenciler yetiştirdiği Zı film atölyesinin ilk öğrencilerinden oldum. Bir yıl boyunca o atölyede Yavuz Bey'in yanı sıra, bilgilerinden, deneyimlerinden faydalanma şansına sahip olduğum pek çok yönetmen, yazar, müzisyen, sinema eleştirmeni, fotoğrafçı, görüntü yönetmeni, oyuncuyla bir araya gelebildim. Yavuz Bey'in *Bir Erkeğin Anatomisi* filminde kamera arkası belgeseli çeken ekipte olabildim, ilk set deneyimimi yaşadım. Oradaki deneyimimden sonra sinema dünyasına geçip setlerde çalışma ve ardından kendi filmlerimi yapma şansına sahip oldum. Çok önemli bir şey yaptı bizim için. Bu ülkede daha önce duymadığım, sonra da duymadığım bir şey. Nur içinde uyusun.

Fatma Berber: Belgesel ve edebiyat dışında beslendiğiniz başka bir alan var mıdır?

Pelin Esmer: Müzik, fotoğraf, uzun yürüyüşler.

Fatma Berber: Sosyoloji okumanız ve antropoloji merakınızın sinemanıza katkısı nasıl oldu?

Pelin Esmer: Elbette. Beni insana dair sorular sormaya, sorularımın peşinden inatla ve merakla gitmem için çok önemli bir yol açtı.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir?

Pelin Esmer: İstanbul.

Fatma Berber: Hayattan ya da tüm bu olan bitenden kaçmak için ya da sığınmak için size yuva olan bir eser var mıdır? Kitap da olabilir, bir şarkı da?

Pelin Esmer: Tek bir eser yok ama genelde bir kitapta sığınak bulduğumu söyleyebilirim.

Fatma Berber: Yine bu filmde ve pek çok filmde sonu açık uçlu bırakıyorsunuz, sanki boşlukta bitiyor film. Bizim tamamlamamız ya da başka bir neden olabilir. Özel bir nedeni var mıdır?

Pelin Esmer: İzleyenin filmin dünyasıyla kendi dünyası arasında kendine özgü bir iletişim kurabilmesini önemsiyorum. Bunun için de izleyicinin filmde kendiyle baş başa kalabileceği anlar gerekiyor. Özellikle de sonda. Açık uç değil de kapıyı hafif aralık bırakıyorum derdim.

Fatma Berber: Bir yerlerde eğitim, work-shop v.s veriyor musunuz?

Pelin Esmer: Bir ara üniversitede belgesel sinema üzerine work- shop yaptım. Şimdi ara ara, farklı mecralarda, vaktim olduğu zaman yapıyorum.

Fatma Berber: Belgeselleriniz ve de filmleriniz yurt içi ve yurt dışında çok sayıda ödüller aldı. Yerel bir konu evrenselleşiyor; festival sürecini nasıl yönetiyorsunuz?

Pelin Esmer: Film bittiği zaman A festivallerden başla-

arak önemsediğimiz bazı festivallere başvurarak başlıyoruz. İlk gösterim yerinden sonra dünyanın pek çok yerinden filmi duyan ya da bir yerde izlemiş diğer festival yöneticileri satış temsilcimiz aracılığıyla bazen de direkt bize ulaşp filmi talep ediyorlar. Böyle böyle yıllara yayılan bir festival ve gösterim yolculuğı başlıyor.

Fatma Berber: Yeni projeniz hakkında konuşmak ister misiniz?

Pelin Esmer: Uzun süredir senaryosu üzerine çalıştığım bir projem var. Finansman sağlanır sağlanmaz çekmeyi planlıyoruz.

*“Baktım rüzgârsın sen, baktım çamaşır ipini zorluyorsun,
hepimizin derdi güzel yaşlanmak sevgilim, baktım bir kitabın
sayfalarını çeviriyorsun ayağına terlik giy bildiğimiz şeylerin
taşında yalın ayak geziyorsun”³⁶*

Pelin Esmer, *İşe Yarar Bir Şey*, 2017

36 Barış Bıçakçı, *Bir Kitabın Sayfaları*

*“Neriman Teyze, köpekler bizi içimizde kemik var diye mi
ısırtıyor?”*

“Hayır, içimizde kalp yok diye ısırtıyor.”

Reha Erdem, *Korkuyorum Anne*, 2004

11



Reha Erdem ile Söyleşi

Reha Erdem, Galatasaray Lisesi ve Boğaziçi Üniversitesi'nde eğitim gördü. Paris'te VIII Üniversitesi'nde Sinema ve Plastik Sanatlar bölümünü bitirdi. Metis yayınlarından eşi Nilüfer Güngörmüş Erdem ile birlikte *Korkuyorum Anne* isimli kitabı kaleme aldı. Türkiye'ye döndükten sonra çektiği ilk uzun metrajlı filmi A ay ile birçok ödül aldı. Film çekmediği uzun yıllar boyunca reklam filmi yönetmenliği yaptı. 1998 'de *Kaç Para Kaç*'ı çekti. Tüm filmlerinin senaryosunu yazıp yöneten Reha Erdem, *Beş Vakit* (2006) ve *Kosmos* (2010) filmlerinin kurgusunu, *Hayat Var* (2008) filminin hem kurgusunu hem ses tasarımı kendisi yapmıştır. 2013 yılında Şarkı Söyleyen Kadınlar'ı çeken Erdem, aynı yıl *Jin*'i de hayata geçirmiştir. 2016'd *Koca Dünya* filmiyle önce *Venedik Uluslararası Film Festivali*'nde Jüri Özel Ödülü, ardından 23. Altın Koza Film Festivali'nde En İyi Film ve Film Yönetmenleri Derneği En İyi Yönetmen olmak üzere iki ödül kazandı.

“Bir gün Benim Stilim Bu Dersem; O gün Benim Bittiğim Noktadır!” Reha Erdem

Bir resim düşünün ki; sokaktaki gürültüyü, kahkahayı, neşeyi, işitebiliyorsunuz. Hatta resme baktığınızda, sokağın gürültüsü kulaklarınızı sağır ediyor. Ya da bir otomobilin hızı, hareketi, katman katman ilerlemesi tuvale yansıtılıyor. Resmin konuştuğunu duyuyorsunuz. Yüzler bile görüldüğü gibi değil; görünenin ötesinde duygularınızla birlikte renk değiştiren türden. Bağırان tablolar yapan, dinamizmi resmeden klasik resim anlayışının dışında gördüğünü taklit etmeyen İtalyan Fütürist ressam Boccioni veya Rus Avangard sanatçılar gibi zihin açan bir sinemacıdır Reha Erdem. Dönemini aşan, ritim ve stil üzerine kafa yoran, sinemayı sinemanın açtığı imkânlarla anlamaya çalışan bir fütürist sanatçı aynı zamanda. Ve Reha Erdem her filminde Borges'in yolları çatallanan bahçesi gibi bizleri çatallı yollardan geçirip kendi zengin bahçesinde ağırlar. Yönetmenin her filminde başka bir yönünü

keşfederiz. *Hayat Var*'ın acı çığlıkları, *Kosmos*'un olağan dışı görseelliği, *Korkuyorum Anne*'deki kara komik ton, *Beş Vakit*'in beş vakte sığmayan zamansızlığı... İlk filmi *A Ay*'dan bu yana her biri estetik keşif ve her biri gerçek bir sanat eseridir. Sesi ve görüntüyü parçalayıp yeni bir gerçeklik yaratması hat-ta kendi deyimiyle gerçeklik illetine saplanmaması, seyirciyi de filmlerine davet eden postmodern yaklaşımı onu, kuşağı-nın sinemacılarından ayırır.

Reha Erdem, çağdaş Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden biridir. Gerçekliğin hunharlığından yaka parça kurtardığı umut, ironi, hayal gücü ile bir oyun kurup bizi o oyuna davet eder. Kendine has sinema dili ile dikkat çeken yönetmen, özellikle plastiği ve kurguyu kullanma bakımından farklı bir noktada durmaktadır. Yeni olanı kucaklaması, akışkan anlatı yapısı, çok yönlülüğü ile fütürist bir çizgide olan Reha Erdem; kendi deyimiyle sinemada beklenmeyen, arayışın peşindedir. Her filmde yeni bir şeyler deneyen yeninin peşinde koşan sinemanın sınırlarını zorlayan usta yönetmen, kendi kişisel sinemasını oluşturmuştur. Reha Erdem sineması kurgu sinemasıdır. Rus biçimcilerin kurgu anlayışını devam ettirerek, soyut ile somut, görsel ile ses kurgusu yaparak bazen içsel bazen dışsal kurgular deneyerek ilerler. Her filmiyle kendi anlayışını da koruyarak yeni arayışlara girer.

Reha Erdem sineması için yinelemek istersek bir arayış sineması kavramsallaştırması hiç de eğreti durmayacaktır. “*Bir gün benim stilim bu dersem o gün benim bittiğim noktadır.*” der. Yönetmen bir arayış içindedir ve bu arayışa izleyicisini de ortak etmektedir.³⁷

37 Mustafa Koçoğlu, “Bir Anlatım Dili Olarak Reha Erdem Sinemasında Kurgu ile İma Etme “İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Tez danışmanı Yrd. Doç. Dr. İlkey Nişancı, İstanbul, 2018, s.69

Reha Erdem, filmlerinde trajik konular mizahla örtülür. Kaba komedi ve parodiye kaçmadan özgün bir mizah anlayışı görülür. Karakterleri ise ayrıksı tiplerdir. Dünya denilen düzende sistematik duramazlar. Karakterler arasında kopukluklar ve derin boşluklar vardır; ortak bir mekân ve zamanı paylaşmalarına rağmen ortak bir dil tutturamazlar. Diğer yandan da karakterlerin hepsi anlamını aynı sularda arar. Hepsi, insanın o muammalı varlığının farkına vardığında karşılaştığı korku ve o korkuyla başını kaldırdığında sıkışıp kaldığı soruların dehşetini yansıtmaktadır.

Reha Erdem sinemasında sınırların olmadığına şahit oluruz. Sadece ırksal, dinsel ya da cinsel sınırlar da değil türsel sınırlar da muğlaklaşır ve evrensel bir 'oluş' girer devreye. Bu mantık insanın hem doğadan hem de hayvandan daha üstün bir varlık olduğu kabulünün çürütüldüğü noktadır. Tam da bu yüzden; insanın kendiyle, bedeniyle, var oluşuyla, ailesiyle ve doğayla alıp veremediklerini, çatışmalarını ve nihayet çokluk dediğimiz yersiz yurtsuzlaşma haline varmalarını izleriz. Reha Erdem sinemasında zaman olgusu kendini 'belirsiz bir zaman' olarak gösterir. Reha Erdem'in filmlerinde göze çarpan olgulardan biri olan ezan, ilk filminde sabah, ikinci filminde ikindi ezanı olarak görülmektedir. *Beş Vakit* filminde ise beş vakit ezan okunmaktadır. Yönetmen beyaz perdede şehirde dayatılan zaman algısının dışına çıkıp, beş vakte göre ayarlanmış bir zaman algısını göstermeye çalışmaktadır. *Ay'da* sürekli saatin çalması ama saatin kesintisiz olarak belli bir zamanı belirtmeden çalması, *Beş Vakit'te* namaz vakitleri üzerinden filmin döngüselliklerinin sürdürülmesi ama bu sıralamanın (sabah, öğlen, ikindi, akşam, yatsı) şeklinde lineer gitmemesi, *Kosmos* filminde büyük saat kulesinde yelkovan ve akrebin sıkışıp hep aynı zamanı göstermesi zamanın durağanlaşarak belirsizleşmesine imkân tanır.

Yönetmenin atmosferi, Gabriel Garcia Marquez'in eserle-

rindeki gibi büyümlü bir gerçekliktedir. Gerçek ile hayal arasında gerçeği yeniden üretip büyümlü bir gerçeklik yaratır. Kaba saba hunhar gerçeklik illeti, onun sinemasına musallat olmaz.

Filmlerinin sinematik atmosferini masalsı tonlarda dünyalar yaratarak kuran Reha Erdem; kullanmayı tercih ettiği renkler, görüntüler, sesler eşliğinde izleyicisini büyümlü gerçekçi bir masalın atmosferine sokmayı başarır. Filmlerinde gerçeği farklı yollardan inşa etme yoluna giderek kendine özgü bir dünya yaratmayı başaran Erdem Benzer şekilde “anlamı hayatın doğal, müdahalesiz, her şeyi olduğu gibi gösteren gerçekliğinde değil, onu yeniden üreten, kurgulayan, kendi oluşturduğu bir sinema evreninin içerdii bir yapıda” bulmayı tercih eder.³⁸

Reha Erdem, sesi bir anlatım aracı olarak kullanır. *Korkuyorum Anne’de* ara ara yükselen hayvan seslerine eşlik eden dış ses; filmin görüntülerinde yeri olmasa da arka planda yinelenen martı sesleri, kemanlar eşliğinde yükselen bazen hüznümlü bazen neşeli ve alaycı kullanım, sesin kurgusunun filmin çatısı olarak gösterir. *Beş Vakit’te* kullanılan Arvo Part müzikali taşranın hüznünü yansıtır. *Hayat Var’daki* arabesk ise Hayat’ın içinde bulunduğu çıksızlığı diğer yandan da çocuksu neşesini yansıtır. Çocuk olamadan büyüyen Hayat’ın içindeki susmayan çığlık olarak yükselir filmdeki arabesk. *Kosmos’ta* kentin tedirgin halini imleyen sesler, doğadaki kuş sesleri, *Koca Dünya’da* rüzgâr ve yaprak sesleri bir karakter gibi işlenmiştir.³⁹

38 Gizem Çalışır, “Reha Erdem Sinemasında Şizoanaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: Kosmos Filmi Örneği”, “İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı Doç. Dr. Gülin Terek Ünal, İstanbul – 2019, s.83.

39 Yüksel Doğan, Reha Erdem Sineması’nda Uzam, Zaman ve Bellek, Akdeniz Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Antalya, 2018, s. 83-84.

Yönetmenin filmlerinde kullandığı müzikler ise filmle-
rinin bütçesindeki en büyük payı oluşturur. İlk filmi olan *A
Ay*’ın film müziği da Vivaldi’den alınmıştır. *Kaç Para Kaç*’ın
müziğini ise Fashion Drop diye Alman kökenli bir grup
yapmıştır. *Korkuyorum Anne*’de Mısırlı bir keman virtüözü
ağırlıklıdır ve üç beş tane arp bulunmaktadır.⁴⁰

Reha Erdem sinemasının en karakteristik özelliklerinden
biri de büyüemeyen, büyümenin sancılı ve anlamsız
yollarından geçmek istemeyen büyüklerin kof ve duygusuz
dünyasını görüp, bu dünyaya dâhil olamayan çocuklar ya
da Oidipus evresinde takılıp kalmış yetişkinler oluşturur.
Onun sinemasında genel olarak ebeveynlere, özel olarak
babaerkil otoriteye karşı derin bir öfke ve isyan vardır.
Lacan psikanalizmi bağlamında simgesel bir düzene
girmek, “Babanın Yasası”na boyun eğmektir ve toplumsal
bir varlık olmak için dil bir zorunluluk olarak karşımıza
çıkır. Büyümenin, toplumsallaşmanın bir bedeli olarak
oluşan korkuların ve yaraların üzerini sürekli örterek sağlam
durmaya çalışsan, ama aslında derin bir boşlukla yaşamayı
sürdüren öznel Reha Erdem filmlerinde yer alır.⁴¹

1989 yılında ilk uzun metraj filmi *A Ay*’ı çeken Reha Er-
dem, düşük bütçeyle çektiği bu filmi Onat Kutlar’ın desteği
ile tamamlar. Büyükada’da çekilen; düşler, bilinçaltı ve efsa-
nelerden oluşan masalsı, etkileyici görüntüleri, değişik anla-
tımı ve deneysel arayışları ile estetik bir denemedir. İlk gös-
terime girdiği yıl film, dış basında oldukça olumlu eleştiriler

40 Tezay Çelebi, “Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi”, Selçuk üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü radyo - televizyon anabilim dalı radyo - televizyon bilim dalı, yüksek lisans tezi, Konya-2009, s.107-108.

41 Özlem Aydın, “Reha Erdem Sinemasında Büyüme Sancısı” Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi, danışman: Prof. Dr. Cevat Çapan İstanbul, 2013, s.10.11

almış; Locarno, Moskova, Vancouver gibi uluslararası festivallerde büyük beğeni toplamıştır. Ayrıca film, Nantes Trois Continents Film Festivali 1989 yılında Gümüş Ödülü'nü Fizan adlı filmle paylaşmış, Türkiye Yazarlar Birliği 1991 yılında En İyi Yönetmen Ödülü'ne layık görülmüştür.⁴²

Reha Erdem, 1999 yılında *Kaç Para Kaç* filmi ile izleyici karşısına çıkar. Yönetmen, bu süreçte reklam alanında çalışmış ve *Kaç Para Kaç*'ı çekmiştir.

Bu filmde akıcı, gelişkin sinema diliyle, Taner Birsell'in başarılı oyunculuğu ve dolara endekslenmiş Türk insanı hayatının ahlaki bir eleştirisi yapılır.⁴³

Korkuyorum Anne (2004), insanın ne olduğuna dair sorular soran, özellikle de erkeklerin korkularına eğilen ve insanların unuttuklarını, kanıksadıklarını komik bir dille hatırlatan bir filmidir. Film Tophane, Balat, Samatya, Karaköy, Arnavutköy, Eminönü ve Tophane gibi eski İstanbul'u çağrıştıran yerlerde çekilmiş olmasına rağmen, hiçbir döneme ait olmayan, sıcak, hayali bir İstanbul'u seyircinin karşısına çıkarmaktadır.⁴⁴

Tematik olarak diğerleriyle aynı olan film aslında çekildiği yörenin ve coğrafyanın filmini yansıtmaktadır. *Beş Vakit*'te

42 Tezay Çelebi, "Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon Ana Bilim Dalı Radyo - Televizyon Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya-2009, s.93-94.

43 Tezay Çelebi, "Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon Ana Bilim Dalı Radyo - Televizyon Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya-2009, s. 94.

44 Tezay Çelebi, "Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo - Televizyon Ana Bilim Dalı Radyo - Televizyon Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya-2009, s.95.

mekânla beraber zamanın akışı da değişmekte; kentin aksak ve dinamik ritmi, kendini durağan bir akışa bırakmaktadır. Film, sırtını yüksek kayalıklara dayamış, yüzünü denize dönmüş, etekleri zeytinliklerle süslü, küçük, fakir bir köyde çocukluktan gençliğe geçen, on iki-on üç yaşlarında üç çocuğun hikâyesini anlatmaktadır. Zaman her gün ezan sesiyle beş ayrı vakte bölünür. *Beş Vakit*'te hikâyenin anlatımı kronolojik ilerlerken, beş vakit geriye doğru gitmektedir. Bu durumun nedeni umuda doğru gitmesidir. Film, karanlıkta başlamakta ve aydınlıkta bitmektedir. Erdem *Beş Vakit* filminde, kamerasıyla bir film göstermenin ötesinde insanı neredeyse namaz vakitleriyle bölünmüş köydeki zamanın içine çekmektedir. Köyün sükûnet dolu ortamında zamanın ilerlediğini gösteren tek şey ezan sesi ve güneşin hareketleridir. *Beş Vakit*, adı üzerinde, kendisini gündelik hayatı düzenlemek üzere bölümlendirilmiş döngüsel bir zaman anlayışı üzerine kurmaktadır. Filmin girişinde babanın öksürüğü ve eve sırtını dönmüş hayata açılmış bir çocuk görürüz. Babası hasta olduğu için diğer imama babasının hasta olduğunu söylediğinde o imamın oğlu “*Boşuna sevinme iyileşir.*” diyor. Çocuklar anne ve babalarıyla iletişim kuramayıp doğada yatıyor sanki doğa onları kucaklıyor.

“Bu sistemlerin çöküş masalı”: *Hayat Var*

Hayat Var'da, İstanbul'da hasta dedesiyle yaşayan küçük bir kızla ‘tutunamayan’ bir babanın hikâyesi anlatılır. Elit İşcan, Erdal Beşikçioğlu ve Levend Yılmaz'ın rol aldığı film için Reha Erdem “en sert filmim” nitelendirmesi yapar. Filmin konusuna bakıldığında, Hayat (14), babası ve yatalak dedesi ile birlikte, nefes kesici güzellikteki İstanbul Boğazı'na açılan bir dere ağzına kurulmuş, derme çatma ahşap bir evde yaşamaktadır. Boğaz, güzel olduğu kadar da karanlık ve tehlikelidir. Babası ailenin hayatta kalmasını sağlamak için küçük teknesiyle bu sularda balıkçılık yaparken, bir taraftan

da birtakım yasa dışı işlere girip çıkar. Hayat, bu zorlu, sert ve acımasız dünyaya doğmuştur ama yaşama sıkı sıkıya sarılır ve dünyadaki adaletsizliklere karşı cesaretini, dayanıklılığını ve umudunu yitirmez. Reha Erdem'in *Hayat Var*'ı izleyicilerin bir bölümü tarafından yönetmenin başyapıtı olarak değerlendirilir. Görüntüler kadar sesin ön plana çıktığı filmi yönetmen "Bu sistemlerin çöküş masalı" olarak tanımlar. Film bu yönüyle bütün sistemler çöktüğünde dahi sevgi arayışının bitmediğini gösterir gibidir. *Hayat Var*, yönetmenin kendine özgü dünyasını benzer bir biçimde geliştirerek ileriye götüren, seyircinin kayıtsız kalamayacağı kadar zorlayıcı bir görsel ve işitsel dünya kurarak, hayatın ve insan olmanın en derindeki hallerini sinemanın diline dönüştürmektedir.⁴⁵

Hayat Var'ın Hayat'ı bildiğimiz çocuklara benzemez. Hayat'ın olaylara, içinde bulunduğu duruma karşı kayıtsızlığı, acıdan uyumuş hali bizi tedirgin ettiği gibi huzursuz da eder. Ne çocuktur ne de ergendir. Aynı zamanda ne hayattadır ne de ölmüştür. Hayata dâhil olamadığı gibi; filmin çekildiği mekâna da özgü bir şekilde her şeyi kıyıda seyrederek. İsminin Hayat olması da bu anlamda çok ironiktir. Reha Erdem, bizi tam da bu sırada bildiğimiz kabul gören gerçeklikleri tanımları kırarak o gerçekliği oyarak filmin içine çeker. Bildiğimiz tanımladığımız çocukluk ve de ona verilen toplumsal kabulleri hiçe çekerek bizi *Hayat*'a dâhil eder.

Film, Hayat'ın trajik yaşamı ve ona karşı kayıtsızlığı, her şeyin 'kitch'leştiği, arabeskin sadece şarkı olarak değil aynı zamanda yaşam gibi dayatıldığı bir ortamda, hayatın içindeki tüm acımasızlıklara rağmen umudu hunhar gerçekliklerin

45 Tezay Çelebi, "Reha Erdem Sinemasına Göstergebilim Açısından Bakış: Beş Vakit Filminin Göstergebilimsel Bağlamda İncelenmesi", Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon Ana Bilim Dalı Radyo - Televizyon Bilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, Konya-2009, s.102-104.

elinden kurtarıp *Hayat Var* dedirtir.

İnsan Nedir ki? *Kosmos!*

Kosmos'ta ve Korkuyorum Anne'de insanın hayvandan farksız olduğunu “*Göğüs, tırnak, bir ağız dolusu diş, bol et, bol damar, kilolarca bağırsak...*” cümleleri üzerinden vurgular ve sonra dönüp sorar bize «İnsan nedir ki?»⁴⁶

Yönetmenin çok ses getiren filmi *Kosmos'un* (2010) hikâyesi ise Battal etrafında döner. Battal, bir şeylerden kaçarcasına gelip sığındığı kasabada misafir olarak kalmaya başlar. Sıra dışı bir insan olan Battal hastaları iyileştirir, ölmüş çocuğu diriltir, insanlara yardım eder. Ahalinin ilgisini ve sevgisini toplamakla beraber, ilginç ve ürpertici karakteri zaman geçtikçe insanların tepkisini çekmeye başlar. Bir Reha Erdem eseri olan film; izleyiciyi kasvetli, karamsar bir havaya sokuyor. Bu hava zaman zaman kimi izleyiciyi rahatsız edebilecek noktaya kadar ulaşabiliyor. Yönetmen, birçok filminde aktardığı insana ve doğaya bakışını, bu filmde de kasvetli mizansen ve olay örgüsüyle aktarmaya devam ediyor. *Kosmos'ta* tartışılan konunun özünde “insan olmak” yatıyor. Erdem, ekolojik yaklaşıma uygun olarak, insanın da bir hayvan olduğunu, doğada tümünün bütün olduğunu anlatmaya çalışıyor. Ana karakterin bir hayvanla özdeşleştirilmesine anlatımı, çıkardığı sesler, hareketleri, köpeklerle ilişkileri, fikirleri, kardeşini kurtardığı kızla anlaşma tarzı ve zaman zaman gördüğümüz mezbaha sahneleri bu fikri uyandırmaya yetiyor ve de izleyiciyi kapkara bir havaya sokarak derdini anlatıyor. Bu havanın oluşturulmasında filmin çekildiği mekânın da çok büyük etkisi var. Filmde oluşturulan kasvet,

46 Gizem Çalışır , “Reha Erdem Sinemasında Şizoanaliz ve Yersizyurtsuzlaşma: *Kosmos* Filmi Örneği “, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı Doç. Dr. Gülin Terek Ünal, İstanbul – 2019, s.84-85

Erdem'in diğer filmlerinden de bildiğimiz dünyaya bakış açısına ve derdini anlatmasına çok yardımcı oluyor.⁴⁷

Koca Dünya filmi ise tüm geçmiş filmlerindeki temaları da barındıran bir Reha Erdem dünyasını barındırıyor. Dünya ile ilk ciddi karşılaşma, doğanın ebeveyne dönüşmesi, bir çocuğun yaratıcı ve sistem ile ilişkisi kendini arayışı doğa insan ilişkisi, ödipal kompleks bu filmde yoğun bir biçimde hissediliyor. Fazlaca imgeler barındırıyor ve hatta neresi gerçek neresi hayal anlayamıyoruz. Hem çok aşına olduğumuz şeyler var ama bir yandan da çok yabancı, bir yandan çok huzur dolu diğer yandan tekinsiz. Dolayısıyla yönetmenin bu filmi de yine sinemanın anlatı ve biçim olarak sınırlarını zorlar.

Filmleri üzerine konuşmayı sevmeyen, cevap verdikçe azaldığını düşünen ve her daim soru soran ve hatta soru soran yönetmen Reha Erdem ile sinemanın biçimselliğine, yeni arayışlarına, montaj ve sesin kullanımına dair bir söyleşi gerçekleştirdik. Her bir filmi için onca çalışma yapılmış, kendi kişiliğini oluşturmuş bir sinema anlayışı olan Reha Erdem'i ve filmlerini bu kısacık söyleşi ile anlamak elbette mümkün değil. Lakin seyirci ile birlikte filmlerini yeniden üreten post-modern anlayışıyla Reha Erdem sinemasına dair önemli göstergelerin yer aldığı bu söyleşi, yönetmenin sinemasına dair ipuçlarını yakalamak ve yönetmenin arayışlarına dâhil olmak bakımından anlamlı olacaktır.

47 <http://www.filmelestirisi.com/elestiri/kosmos>

Reha Erdem ile Yönetmenlik Üzerine



Reha Erdem

“Anlamı üreten ritimdir.”

“Montaj sinemasına inanıyorum.”

*“Çocukluğum; İstanbul’da ama ağaçlar üzerinde, eğlenceli,
oyunlu bir ortamda geçti.”*

Fatma Berber: İlk filminiz *A Ay* (1988), sonraki filmlerinizi gibi sinemanın sınırlarını zorlayan türden ve hatta filmografiniz hakkında güzel ipuçları veriyor. 1988 yılında sinemaya bambaşka bir bakışla giriyor bu film. Filmde yaşayan bir ev var tıpkı filmin bir karakteri gibi işleniyor bu ev. Bir tarafıyla da fazlaca monologların olduğu ıssız ve sessiz bir film. İzlerken, bir rüya düş görüyor gibiyiz. Ve filmde inanılmaz göndermeler de yapıyorsunuz. (John Donne, William Blake, Edip Cansever gibi) Bu ilk filmde de karakteriniz de yersiz yurtsuz hatta köksüz. Sınırlarınız muğlak. Video art tadında

bir sanat filmi hissi veriyor. A Ay filmi ve ilk sinema deneyiminizi ve o yıllarda da sinemayı biçimsel anlamda etkilemenizi de dâhil ederek anlatmak ister misiniz?

Reha Erdem: A Ay'ı en çok neredeyse imkânsız gözüken yapım koşullarıyla hatırlıyorum. Filmin gerekli bütçesinin neredeyse onda biriyle başlayıp, büyük mücadeleler, büyük mucizelerle bitirmiştik. Gençlik cesareti diyelim (Gülüyor)

Bunun dışında sinemada yeniyi arıyorum ve bu arayışın hâlâ peşindeyim. Kendi yaptığım filmlere yapışıp kalmak istemiyorum. Lise yıllarımda ciddi bir militan sinema dönemi vardı. Farklı bir gençlik dönemi idi. Sonra yükseköğrenim döneminde okuduklarım, izlediklerimin heyecanı, bulduğum 'hakiki sinemanın' heyecanı diyelim, A Ay çıktı... 'Hakiki sinema' dediğim şey aslında sinemanın o büyük geçmişi, o büyük geçmişle tanışmam sinema heyecanıma anlamlı bir yön verdi. Okulun yanı sıra yıllarca Paris sinemateğinin en gediklilerinden biriydim. A Ay'ın siyah beyaz olması da ondandır herhalde. En beğendiğim filmler hep siyah beyazdı. O dönemde siyah beyaz olmayan film, film değildi sanki benim için. Film yapmak o yıllarda şimdikinden çok daha zordu, çok daha pahalıydı, bir sürü cambazlık gerektiriyordu, gerçi hâlâ da cambazlığa devam ediyoruz film yapabilmek için. (GÜLÜYOR)

"Aynı şeyleri giyinen, aynı şeyleri yiyen, aynı şeylere özenen, aynı kelimelerle konuşan ve her anlamda aynı şekilde yoksullaşan bir dünyadayız, fikirlerimiz, arzularımız ve ürettiklerimizle."

*"Türkiye'de hep sinema denince, bir senaryo sorunun-
dan bahsedilir. Bir dert varsa bunun senaryo olduğunu
sanmıyorum. Bir senaryoyu binlerce türlü çekebilirsiniz.
Problem varsa nasıl yapıldığında bana sorarsanız, nasıl
ritimlendirildiğinde; yoksa hikâyeler belli. Dünyada zaten
anlatılmamış hikâye yok ki..."*

Fatma Berber: Sinemada biçime çok önem veren bir

yönetmensiniz, anlam ve hikâyeden öte kurgu işi diyorsunuz sinema; montaj sinemacılığı üzerine ne demek istersiniz?

Reha Erdem: Sinemanın sadece biçimi değil, hem biçimi hem özüdür; montaj. Sinemanın esas gücünün montajdan geldiğini düşünüyorum. Dolayısıyla sinema masada başlayıp masada biten bir sanat; ama çekimde de geliştirilebilen, dönüştürülebilen, büyütülebilen de bir şey. Yine de tüm süreç, her şey yine o masa için çalışıyor.

Montaj bir ritimlendirme süreci aslında. Anlamı üreten de ritim zaten. Arka arkaya koyduğunuz üç planın yerini, uzunluğunu değiştirdiğinizde anlam da değişiyor. Sinemayı bir akış sanatı yapan hatta müziğe yaklaştıran da bu. Montaj dediğimiz şey, ses ve görüntü bandını özgün ritimler oluşturacak şekilde kurmak. Sadece hikâyenin esiri olmadan, içinde farklı odaları, salonları, koridorları olan bir yapı, bir atmosfer oluşturmak. Filmin özgünlüğü de ritmin kişiselliğine bağlı. Bugün sadece sinemada değil her alanda en büyük sorun ‘aynılaşmak’ ya da ‘tek tipleşmek’ diyelim. Bırakın endüstri sinemasını, sinemanın sanat olarak değer verilmeye çalışıldığı ‘festival filmleri’ bile neredeyse birbirinin aynısı. Aynı şeyleri giyinen, aynı şeyleri yiyen, aynı şeylere özenen, aynı kelimelerle konuşan ve her anlamda aynı şekilde yoksullaşan bir dünyadayız, fikirlerimiz, arzularımız ve ürettiklerimizle. Türkiye’de hep sinema denince, bir senaryo sorunundan bahsedilir. Bir dert varsa bunun senaryo olduğunu sanmıyorum. Bir senaryoyu binlerce türlü çekebilirsiniz. Problem varsa nasıl yapıldığında bana sorarsanız, nasıl ritimlendirildiğinde; yoksa hikâyeler belli. Dünyada zaten anlatılmamış hikâye yok ki...

Fatma Berber: Filmlerinizde bir zamansızlık söz konusu, hangi zamanda geçiyor bilmiyoruz. Filmin kendi zamanına teslim oluyoruz. Filmlerinizde zamansızlığın işlevi nedir?

Reha Erdem: Bir filmin zamanı ve coğrafyası sadece o

filme ait olduğu zaman kendi atmosferini daha doğrusu kendi gerçekliğini yaratmış oluyor. Bildiklerimizin dışındaki bir zamana ve yere, bir hayale yani ‘her zaman’a davet ediyor. Ve de sinema ancak hayal kurdurduğu müddetçe parılıyor ve heyecan veriyor.



Reha Erdem, *Kosmos*, 2010

Fatma Berber: Zamansızlık gibi mekânsızlık da söz konusu. Mesela *Kosmos* Kars’ta ve Beş Vakit ise Kozlu Köyü’nde çekilmesine rağmen ‘herhangi bir yer’de geçiyorlarmış izlenimi veriyor. Her yer ama hiçbir yer gibi. Ve zihnimizde aynı yer bile olsa başka perspektifler açıyorsunuz mekân anlamında da. Mekân, sizin filmlerinizde ne ifade ediyor?

Reha Erdem: Sinemanın şöyle bir gücü var: üç ayrı sokaktan aldığınız görüntülerle yeni bir mahalle, beş ayrı şehirden aldığınız görüntülerle yepyeni bir şehir kurabiliyorsunuz. Kendi filminizin anlamına yardım edecek, özgün bir atmosfer oluşturma imkânı varken niye var olanların içinde sıkışıp üstelik onların ister istemez bütün kodlarını da filme geçiresiniz? Film sıfırdan, var olan mekânlar ve yüzlerle yeni bir dünya oluşturmak için yeniden kurulur. Sinemada on tane mekândan kesip bir tane mekân yapabiliyorsunuz. Sinema bir

hayal aleti. Var olan mekânları kendi bakış açınızla, yeniden kurma imkânı veren bir sanat sinema. *Beş Vakit*'in köyünde, *Kosmos*'un Kars'ında, beni en çok çeken zaten kendiliğinden hissedilen zaman dışı mekânsal elemanlarla dolu olmalarıydı. Ya da *Hayat Var*'daki suların ardından bakılan şehir, Şarkı Söyleyen Kadınlar'ın kısıtlanmış Ada'sı, *Koca Dünya*'nın kayıp ormanı, filmlerin hep kendilerine ait mekânları...



Fatma Berber: İnsan odaklı film yapmıyorsunuz. Doğa insanlaştığı gibi insan da hayvanlaşabiliyor. Koca Dünya başta olmak üzere diğer pek çok filminizde doğa ve insan ilişkisi söz konusu. Dolayısıyla insanı sorguluyorsunuz. Filmlerinizin salt insan odaklı olmayışının amacı nedir?

Reha Erdem: Bu dünyada yalnız değiliz çünkü. Var olan diğer varlıklarla ilişkimiz varlığımızın kalitesini de gösteriyor. İnsan kendisi dâhil bütün varlıkların muammasını çözdüğünü düşünen çok kibirli bir yaratık. Bu kibriyle diğer varlıklarla da diğer hemcinsleriyle de üstünlük ilişkisinden başka bir ilişki kuramıyor... Gerçek anlamda onlarla yüz yüze kaldığında da afallıyor ve kibrini gözden geçirmek zorunda kalıp farklı ve daha sağlıklı sonuçlara varabiliyor. Bu karşılaşma anları bu nedenle bana çok çekici geliyor.



Reha Erdem, *Hayat Var*, 2008

Fatma Berber: Hayat Var filminde, film bittikten sonra filmin sesini duyuyoruz ve pek çok filminizde de böyle kullanıyorsunuz. Filmleriniz bittikten sonra da içimizde bir yerde devam ediyor. Hayat Var filminde filmin bütününde sükût hâkim olsa da sessizliği Orhan Gencebay bozuyor. Ve çok özgün bir ses ve müzik kullanımı var bu filmde. Yine Kosmos filminde atmosferi sesle oluşturuyorsunuz. Sesin ve müziğin filmlerinizdeki rolünü aktarabilir misiniz?

Reha Erdem: Ses sinemanın yarısı. Onu sadece görüntüye bir eşlikçi olarak kullanmaktan öteye geçtiğiniz zaman önünüzde koca bir fırsatlar okyanusu açılıyor. Ses sözünü

ettiğimiz ritim ve atmosfer oluşturmada en az görüntü kadar boyut katan bir imkân. Klasik sinema anlayışında görüntünün yansımaları sesi duyuyoruz. Çünkü sinemanın yarısı ses yarısı görüntü. Ama başka türlü kullanıldığında anlam değişiyor. Ses daha kolay hayal kurdurtur, o ölçüde de sinemadaki yeri çok birincildir. Görüntüye eşlik etmeyi bıraktığı ölçüde daha çok alan açıyor zihinlerde. Ben kimi zaman montajda görüntüden sese değil sestten görüntüye doğru gitmeye çalışıyorum ve inanılmaz sonuçlar çıkıyor. Bütün bunlar niye dersiniz, belki şöyle bir tanımlama doğru olabilir: Ben sevdiğim ve yapmaya çalıştığım sinemayı “beklenmeyen sinema” olarak tanımlıyorum. Bunu bir iddia olarak almayın lütfen; yaptığım filmleri “beklenen olmayan” olarak görüyorum. İki plan sonra gelecek planın ne olduğunu kestirdiğim filmleri izleyemiyorum. Çünkü hayatta beklenen tek şey var, o da ölüm. Yaşam, özgürlük, beklenmeyenlerle dolu. Yarın ne olacağını bilmediğimizde özgürlük başlıyor. Zapt edilemez bir beynimiz var. Sanatın anlamı da değeri de buradan başlıyor. Benim inandığım sinema da böyle. İlerlemeci gibi algılanmak da istemiyorum. Çünkü lineer ilerleyen biri de değilim ki bu bana göre yanlış bir zihin. Sinema yeniye açık bir şey, akışkan bir şey tıpkı zihnimiz gibi. Eskisi gibi kafamıza bilgileri kazımak zorunda değiliz; çünkü beynimizin statik yapısı akışkan ve bu akışkanlık çok önemli. Sinemada da interdisipliner olmak, akışkan ve çok yönlülük çok önemli. Müzik ise farklı amaçlar için, kimi zaman kültürel bir referans anlamında, kimi zaman ritme kattığı farklı boyutla, kimi zaman sözleri, kimi zamansa yokluğuyla etki oluşturabiliyor.



Reha Erdem, *Beş Vakit*, 2006

“Büyüklerde bir şey kurmak için genellikle var olanı önce bir yıkmanız gerekiyor, ama tersine çocuklar bembeyaz bir sayfa gibiler...”

Fatma Berber: Filmlerinizde çoğunlukla büyümekte olan çocukların büyüme sancıları, yine çocukların bakış açısından anlatılıyor. *Beş Vakit* ve *Hayat Var* filmlerindeki çocuk karakterler, ergenlik süreçlerini ve toplum içindeki var olma çabalarını bir biçimde anlatmaya çalışıyorlar. Çocuklarla çalışma süreciniz ve oyuncu seçiminiz nasıl oluyor?

Reha Erdem: Çocuklarla çalışmak büyüklerle çalışmaktan daha kolay çünkü sunduğunuz hayale hemen kolayca adapte oluyorlar. Büyüklerde bir şey kurmak için genellikle var olanı önce bir yıkmanız gerekiyor, ama tersine çocuklar bembeyaz bir sayfa gibiler...



Reha Erdem, *Hayat Var*, 2008

Fatma Berber: Reha Erdem filmleri denilince Reha Erdem şehirleri, mekânları, Reha Erdem İstanbul'u, Adalar'ı, Kars'ı var diyebiliriz belki. Çokça tartışılan ama asla da tartışılmaktan da bıkmıyayan bir mesele gerçeklik meselesi... O mekânı, o şehri yeniden yeniden üretmek...

Reha Erdem: Gerçeklik ve gerçekçilik başka başka şeyler. Her filmin kendine ait bir gerçekliği var. Gerçekçilik ise özellikle sinemayı sığlaştıran, köleleştiren bir eğilim. Mekânlar, figürler o film için yapılmış, uydurulmuş şeyler, filmin kendi gerçekliği için kurulmuş “şeyler”. Gerçekçilik ise sinemayı televizyon, haber videosu vs'ye indirgeyen bir eğilim. Sanatın buna ihtiyacı yok. Gerçekçiliğin sonu da üzgünüm ki pornografi. Daha gerçekçi, daha gerçekçi, daha gerçekçi... Ve bunun da sonu yok. Oysa sinema kurduğu gerçeklikle, dışardaki gerçekliği etkileme, ona en azından bakış açısını değiştirebilme imkânını sunma kapasitesini taşıyor. Sinemaya kurallar koyan sınırlayıcı gerçekçilik kodları da artık eski ağırlıklarını yitiriyor.



Reha Erdem, *Korkuyorum Anne*, 2004

Fatma Berber: Korkuyorum Anne’de de bitmeyen bir çocukluk var. Ergenlik süreci ve de büyümek üzere olan karakterlere odaklanıyorsunuz. Büyüme sancısı yaşayan karakterlerin sizin için özel anlamı nedir?

Reha Erdem: İnsanın insan olma yaşı o yaşlar. Aileden öte bir birey olduğunu hissettiği, ilk isyanlarını yaşadığı (ya da yaşayamadığı), vücudunu bambaşka bir şekilde fark ettiği yaşlar. Hepimiz için iyi ya da kötü anı yumaklarıyla dolu zamanlar. Dolayısıyla her filme şöyle ya da böyle sızıyorlar.

Fatma Berber: Korkuyorum Anne ise erkeklik algısı üzerinden giden son derece cesur ve de özgün bir film. Trajikomik bir hikâye, bir yandan da yine bitmeyen bir ergenlik söz konusu. İnsan olmak üzere, korkularımız üzere de derinlikli düşündürtüyor bizi. Bu filmin hikâye sürecinden bahsedebilir midiniz?

Reha Erdem: *Korkuyorum Anne*’nin hikâye süreci farklıdır. Filmin neredeyse bir sürü sahnesi, sekansı vardı fakat ortak bir hikâyesi yoktu. Nilüfer Güngörmüş’le beraber çalışıp hepsini ortak ve anlamlı bir hikâyenin içine koyduk.

Fatma Berber: Son Projeniz Neandria’dan bahsedebilir

misiniz? Nasıl bir film bekliyor bizi? Bu bağlamda TRT 12 punto deneyiminizi de paylaşabilir misiniz?

Reha Erdem: Yine ağırlıkla doğada geçen, geçmiş gelecek, gençlik yaşlılık, aşk aşksızlık, sıkışmışlık üzerine diyebiliriz. TRT 12 Punto da filmin yapımına katıldığı için mutluyuz.

Fatma Berber: Seni Buldum Ya! Zoom üzerinden çektiğiniz bir kara komedi. Bu anlamda hem filmin oluşum sürecinden hem de dijital platformlara bakış açınızdan bahsedebilir misiniz?

Reha Erdem: Her koşulda film yapmanın imkânını verdiği için bu dijital çağa müteşekkirim. Telefonla, bilgisayarla bile film yapıp gösterebilmenin sinemayı gerçek anlamda demokratikleştirdiğini düşünüyorum. “*Seni Buldum Ya*” tam *Neandria*’ya girecekken birden süresi belli olmayan bir zaman için evlere kapatıldığımızda, çok kısa bir sürede oluşturup gerçekleştirdiğimiz bir film oldu. Oyuncular ve ben! Hep hayalini kurduğum en küçük ekip (*GÜLÜYOR*). Eşsiz bir süreçti. Mubi de onu göstererek bir “film” olmasını sağladı. Dijital platformların her birinin sinemaya şöyle ya da böyle büyük katkısı olduğunu düşünüyorum.



Reha Erdem, *Hayat Var*, 2008 (Film Setinden)

Fatma Berber: Her filminizde mutlaka bu zaman aralıkları çok farklı ama filmin fikir olarak zihninizde yer etmesinden, ilk kıvılcım aşamasından yapımına kadar ne kadar bir süre geçiyor? Birkaç filminizden örnek verebilir misiniz?

Reha Erdem: Her filmde farklı süreçler işledi şimdiye kadar. Kimi zaman iki film arası 10 yıl sürdü (*A Ay-Kaç Para Kaç*), kimi zaman aynı yıla iki film sığıdı (*Jin-Şarkı Söyleyen Kadınlar*). Ama uzun aralıklar hep imkân arama-bulma, imkân yaratma nedeniyle oldu. Ben her zaman, hemen yarın, yepyeni bir işe girişecek kadar hazırlıklı ve istekliyim. Çünkü hayattan en çok film yapma sürecinde zevk alıyorum.

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

Reha Erdem: Sinema dediğimiz formatın tanım alanı çok genişledi. Şu an hayatımıza giren bir sürü diziye ya da mesela kimi YouTube videosunu da aynı sinema zevkiyle izleyebiliyoruz. Endüstri sineması dediğimiz alanda kimi zaman sinema sanatının iyi örneklerini bulabilirken, sanat formatında olduğunu iddia eden yapımların çoğunda da bu özellikleri göremiyoruz.

Fatma Berber: Film yapım sürecinde hem yazar hem yönetmen hem yapımcı olmanın zorlukları neler sizce?

Reha Erdem: Bence bir zorluk yok orada. Ayrı ayrı insanlarla uğraşacağınıza özgürce kendi işinizi kendiniz görüyorsunuz. (Gülüyor) Ben her an film yapma ruhuyla yaşıyorum. Bir sürü yazıyorum, çiziyorum. Böyle bir sürü defterim var. Varlığım bu şekilde ayakta duruyor. Nerede ne başlıyor ne bitiyor, senaryo parçacıkları, film parçacıkları... Tüm bu parçalar imkân bulduğum an masada toplanıyor. Yarın çekebilme imkânım olsa hemen filme başlayabiliriz şeklinde oluyor.

Merak olduğu sürece bu devam edecek. Benim için izlenme

sayısı da önemli değil. Sinema tabii ki salonda izlenmeli. Romantik olacak ama karanlıkta bir sürü insanın toplanıp aynı ışığa bakması Tanpınar'ın deyimiyle güzel bir şey. Yeter ki seyredeceğimiz şeyin anlamı olsun.



Reha Erdem, *Kosmos*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Reha Erdem: Onu bana değil benimle çalışanlara sor-mak lazım. (*GÜLÜYOR*) Bizim ekipte herkes her şeyi yapıyor. Film yaparken bildiğimiz değil de aradığımız yani bilmediği-miz yolları tercih ettiğimiz için ekip çok önemli oluyor. O ka-fada insanlar lazım çünkü. Şahane insanlarla çalıştık bugüne kadar, halen de öyle devam ediyor. Hep beraber, insani ölçü-ler içinde, neşeyle, el ele disiplinle oyun oynar gibi çekiyoruz filmleri. Benim için sonuçtan çok süreç önemli olduğu için çok kıymetli geliyor o zaman dilimi.

Fatma Berber: Yeni nesil Türk yönetmenlerden dikkati-nizi çekenler var mı?

Reha Erdem: Birçoğunu ilgiyle izliyorum. Özellikle en beğendiklerimden biri, beraber çalıştığım için de ismini vere-yim Deniz Tortum...

Fatma Berber: Sohbet boyunca multidisipliner olmak-tan bahsettiniz. Etkilendiğiniz çok sevdiğiniz başucu kitapla-rı, yine çok sevdiğiniz ressamların eserleri var mıdır?

Reha Erdem: Yığınla var tabii. Ahmet Hamdi Tanpı-nar'dan Sevim Burak'a, Proust'tan Platonov'a, Balthus'den

Buren'e say say bitmez...

Fatma Berber: Sizin filmlerinizde gördüğümüz şeylerden biri de şu belki de: Reha Erdem'in Adalar'ı, Reha Erdem'in İstanbul'u, Reha Erdem'in Kars'ı... Peki dünyadan da olabilir bu coğrafyadan da olabilir. En sevdiğiniz şehir neresidir?

Reha Erdem: En sevdiğim şehir her şeye rağmen yine İstanbul galiba.



Reha Erdem, *Kosmos*, 2010 (Film Setinden)

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarlarken somut olarak adım adım süreci anlatabilir misiniz? Mekân mı geziyorsunuz, karakterin peşine mi düşüyorsunuz? Masada çalışıp ekibiniz hazır, parayı bulunca hemen çekiyor musunuz? Somut bir şekilde adım adım anlatabilir misiniz?

Reha Erdem: Hikâyeyi değil de filmi tasarlarken, kimi zaman bir mekândan bir kitaba uzanarak, kimi zaman bir figürün hayalinden bir müziğin tınılarıyla çıkan bir akışta sürüklenerek oluşuyor süreç ama üzerine hep farklı çalışma yöntemleriyle ince ince eğilerek oluşuyor sonuçta çekilecek proje. Hiçbir kural yok. Parayı bulunca hiç durmadan girişiyoruz işe. Mekânları adım adım, oyuncularını tek tek, kostümleri bir bir, filmin görsel yapısını uzun uzun çalışmalar sonucu hazırlıyoruz. Hep beraber zevkle oynanacak bir oyun öncesi-nin iştahıyla girişiyoruz işe, sonra da hayatın bana göre o en tatlı sürecine atlayıveriyoruz...

“Çekim biter bitmez bu kez en sevdiğim ‘yalnız oynama’ süreci yani montaj başlıyor.”

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

Reha Erdem: Çekim biter bitmez bu kez en sevdiğim ‘yalnız oynama’ süreci yani montaj başlıyor. Montaj bittiğinde ise yaşama dâhil olmadan hemen bir başka filme, bir başka hayale girip sıvışıyorum.

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.

Reha Erdem: Galiba en çok müzik dinliyorum. Okuyorum. Filmenden filme geziyorum.



Reha Erdem, *Neandria*, 2023

Fatma Berber: Kendi deyiminizle lineer ilerleyen bir ilerlemeden bahsetmiyorsunuz ama hem kuşağınıza göre

hem de bugün için fütürist, yeniye açık dijitali kucaklayan bir yanınız var. Yeni kuşaktan umutlusunuz. Peki, film yapmak isteyenlere önerileriniz nedir?

Reha Erdem: Birine ders vermek ya da öneride bulunmak pek tarzım değil. Ders vermek ağır bir şey. Herkes bir-birine ders veriyor bu ülkede. Kim kime ders verebilir ki bu dünyada. Hepimiz biricğimiz ve farklıyız. Birinin birine ders anlamında bir şey yolunu tarif etmesi ki yanlış bence herkes kendi yolunu bulması gerekiyor. Benim en çok korktuğum şey insanın bir konuda çok bildiğini iddia etmesi. Biz bilinemeyenin, arayarak gitmenin peşindeyiz. Sinemanın çok şahane bir geçmişi var. Yenilik için bunu bilmek, sinemanın tüm elemanlarını bilmek, kültüre çok açık olmak, edebiyata, müziğe açık olup multidisipliner olmak ve onun da dışında özgün kalmak gerekiyor. Kimse kimseye yol gösteremez. Birbirimize benziyoruz ama hepimiz çok farklıyız. Bu farklılıkları ortaya koyduğumuzda özel oluyoruz. Ve hepimizin özel olmaya ihtiyacı var. Öncelikle kendi özelliğimizi kabul etmemiz gerekir; ben en azından böyle yapmaya çalışıyorum. Sinema tek tipti. Yaparsam kaç kişi izler ve de nereye satarım diyorsan o başka ama film yapmak istiyorsanız yapın, mutlaka yapın. Kendinde olanla bu büyük formatın sinemanın özelliklerinden eğlence çıkarmak önemli olan.

Umut veren bir kuşak var. Bizim kuşaklarımız çok daha zor koşullardaydı. Dijital devrim hayatımızı çok değiştiriyor. Dijital devrimi çok önemsiyorum dijital devrimle olan kuşağın zihni başka olacak ve bundan çok umutluyum. Bu kuşak temsil etmek yerine katılmayı tercih eden bir kuşak.

Bazen bir yerlere katılıyorum. Filmler görüyorum, daha önce de söylediğim gibi; filmler genç değil, kafalar genç değil. Yüzde seksen NBC kopyası. Bekleneni bırak; bir şeyin yenisinden yapılması gibi. Yürünmüş yoldan yürümek gerekir. Okullarda film analizleri yapıyor. Bunu küçümsemiyorum

ama film analizi ile de sinemacı olunmaz. En güzel eğitim film yapmak. Sinema yapılarak öğrenilir, film önce yapılır sonra öğrenilir. Sonra tabii çok film seyretmek gerekiyor, sanata aşıkâr olmak, edebiyat, müzik, resim... Adorno'nun çok güzel bir sözü var. "Sanatta başarı yoktur." Bu durum öbürüne saygıyı da getiriyor, kendine özgüveni de getiriyor.

Fatma Berber: Ömer Atay ile yolculuğunuzdan bahsedebilir misiniz?

Reha Erdem: Ömer, her şeyi beraber yaptığımız, ama en çok beraber hayal kurduğumuz yani bütün filmlerin her aşamasını omuz omuza zevkle yüklendiğimiz, otuz yıllık bir oyun arkadaşı, büyük bir dost!



Reha Erdem, *Neandria*, 2023 (Film Setinden)

"Bunun bir yolu yok. Her bir film için para bulmak çok zor. Esas zorluk orada. Teknolojinin gelişmesiyle sinema da ucuzladı ve demokratikleşti haliyle. A Ay çektiğimde negatifler kamera vs. o kadar pahalıydı ki. Parayı bulsanız kamera çok zordu. Şu an bir telefonla film çekebiliyorsunuz.

Eskiden film çekmek için sosyal olmanız gerekiyordu ama şimdi ortalığa çıkmanıza da gerek yok. Ama şimdilerde de sorun seyirci ile buluşturma meselesi. Gerçekten de bir film seyirci ile buluşunca film oluyor. Ama birisinin seyretmesi bile yeter. Denize şişe bırakmak gibi bir şey bu. Benim filmimle buluşacak kişi ile benim aracılık etmem gerekmiyor. Dünyanın herhangi bir yerinde çekilmiş pek çok filmi anında izleyebiliyorsun. Tayvan'dan biri filmimi izlemiş bana mesaj atıyor, ne kadar güzel bir şey. Milyonların izlemesi bizim işimiz değil, bir kişiye bile ulaşırsa önemli bir şey. Her filmde daha değişik bir şey yapmak istiyorum. Yeni yapayım derken bütününde farkında olmadan belki de kendi çizgimi oluşturmuş oluyorum..."

“Biraz aşk istiyorum, bir bardak da çay”

Reha Erdem, *Kosmos*, 2010

“Işıklar sönmeyecek lo!”

Reis Çelik, *Işıklar Sönmesin*, 1996

12



Reis Çelik ile Söyleşi

Reis Çelik, 1961 yılında Ardahan'da doğdu. İlk ve orta öğrenimden sonra İstanbul'a yerleşti. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik öğrenimi ve İktisat Fakültesinde Uluslararası Ekonomi okudu. Dünya Gazetesi, daha sonra Günaydın Gazetesinde muhabir olarak on yılı aşkın çalıştı. Günaydın Gazetesi içinde 1984 yılında Türkiye'nin ilk özel televizyon girişimi olan Video Gazete projesinde yer aldı. Çok sayıda reklam filmleri ve belgesel film yaptı. Fotoğrafçılık konusundaki çalışmalarını ise aralıksız sürdürdü.12 ayrı ülkede fotoğraf sergileri açtı. Birçok özel televizyonun kurucuları arasında yer aldı ve yayın yönetmenliğini yaptı. Çok sayıda program hazırlayıp yönetti. 1995 yılında gazetecilik, televizyonculuk ve reklamcılıkla ilgili çalışmalarına son vererek tamamen sinemaya yöneldi. İlk uzun metraj filmini 1996 yılında çekti. Senaryo ve yönetmenliğini yaptığı 7 uzun metraj sinema filmi ve 12 belgesel filmi bulunuyor.

Filmografi: Ölü Ekmeği (2019), *Lal Gece* (2012) , *F Tipi Film* (Ortak Yönetmen) (2013) , *Mülteci* (2007) , *İnat Hikâyeleri* (2003) , *Hoşçakal Yarın* (1998) , *Işıklar Sönmesin* (1996)

İdeoloji ve Toplumsal Gerçekliğin İzinde: Reis Çelik ve Politik Filmler

Reis Çelik, yetiştiği koşullar ve ortamın etkisiyle, toplumsal gerçeklerin kavgasını vermeye çalışan; zaman zaman yerel kültürün peşine düşen; yıllardan beri pek çok ulusal ve uluslararası festivallerde ödüller almış, pek çok kurulda jürilik yapmış, politik platformlarda söylemleriyle tartışılmış bir film yönetmeni. Ve kendi deyimiyle koltuğunun arkasında rejisör yazmayan bir sinema seti işçisi.

Reis Çelik ile inatla başlayan, *İnat Hikâyeleri'ni*, *Lal Gece*, *Mülteci*, *Işıklar Sönmesin* ve *Hoşçakal Yarın* filmlerinin sosyolojik arka planlarını, Tuncel Kurtiz ile olan yakın dostluğunu, toplumsal travma ortamlarında çekmeye çalıştığı filmleri, sinemadaki ideoloji meselesini, yerelin karşısındaki evrensellik manipülasyonunu konuştuk.

Reis Çelik ile Yönetmenlik Üzerine

“Çocukluğum Ardahan’ın Sapkara (Gürçayır) köyünde geçti. Anlatıcılık ve âşıklık kültürünün beni çok etkilediğini söyleyebilirim. 14 yaşında İstanbul’ a geldiğim zamana kadar henüz elektrikle tanışmamıştım. Otomobile de çok binmişliğim yoktu. Okulumuz 4 kilometre uzaktaki şehirdeydi. Yürüyerek gidip geliyorduk. Ama okulda toplanan iki paragraftan oluşan bir tarih veya edebiyat parçasını iki ders aralıksız anlatabiliyordum. Aralara kendi hayallerimdeki olasılıkları ekleyip uzatabiliyordum. Bunun kaynağı o “yerel” dediğimiz sözlü edebiyatın bölgede çok yaygın olması kaynaklıydı. Sadece ben değil birçok arkadaşım aynı yeteneğe sahipti.”

Reis Çelik

Fatma Berber: Ülke meselelerine ilişkin toplumsal sorunları konu edinen filmler yapıyorsunuz. Zaman zaman belgesel formatına taşıyorsunuz, zaman zaman da kurmacanın gerçekçiliğinde anlatmaya çalışıyorsunuz. Filmlerinizi için toplumsal gerçekçi filmler denilebilir mi?

Reis Çelik: Toplumsal Gerçekçilik, üretilmiş sanatsal değerleri bir yorumlama şeklidir. Sanat kendini ifade etme biçimidir. Bir sanat üreticisi hassasiyet duyduğu konular üzerine çalışır. Bu hassasiyet, aşktan politikaya, doğa sevgisinden inançlara her şeyi kapsayabilir. Yani özü toplum kaynaklıdır. Belki benim hassasiyetlerim biraz daha toplumsal problemlere yönelmiş olabilir. Bu benim sadece bir kalıpta hareket etmem anlamına gelmez. Belki yarın “Aşk” üzerine de bir toplumsal hassasiyet gösterip, bunun yorumlanması üzerine de bir film yapabilirim. Ama her ne yaparsam yapayım üzerinde çalıştığım konuyu daha gerçekçi bir bakışla ele alacağım

kesindir. Bu anlamda bir “Gerçekçilik” kavramı üzerinde yorumlayabiliriz.

Fatma Berber: Yetiştığınız dönem gereği politik ve ideolojik yüklemle sinemaya yaklaştınız. İdeoloji ya da politik söylem eseri sizce perdeler mi ya da filmi ideolojiden kurtarmalı mıyız?

Reis Çelik: İdeolojik, dinsel ya da belli bir felsefi bağlılıkla film yapmak ya da sanat üretmek, sanatçının özgürlük sınırlarını bağlayan ya da köşeli bakışlara hapseden bir kavramdır. Sanatçı en bağlı olduğu ya da en inandığı şeyleri bile eleştirecek kadar cesaretli değilse burada özgür bir sanattan söz edemeyiz. Bu anlamda, insan toplum ya da evrene bakışında üzerine gitmem ve sorgulamam gereken ne varsa onu etki altına girmeden yorumlamayı, eleştirmeyi temel karakterim olarak benimserim.



Reis Çelik imza etkinliğinde

Fatma Berber: Uzun yıllar kurullarda jüri olarak da yer alıyorsunuz, davet ediliyorsunuz. Peki, başladığınız günden bugüne gelen projelerde değişimler olmadı mı? Uzun yıllara

dayanan sinema tecrübenizi de dâhil edersek gözlemlerinizi paylaşıp mısınız? Türk sinemasında hikâye ya da biçimsel bir kısırlık görüyor musunuz?

Reis Çelik: Son dönem sinemamızda en dikkatimi çeken şey bu sorunun karşılığı olan şeylerdir. Filmlere konu edindiğimiz şeylerin çok dar bir alana hapsoldüğünü izlemekteyim. Geçmiş sorgulama, kökleri arama ve kentlilik çürümesi üzerine kurulan öyküler büyük çoğunluğu oluşturmaktadır. Bunun nedenleri üzerine çokşey söylenebilir. Ama bu kadar çok birbirine benzer konulara yöneliyorsa bir ülkenin sinemacıları mutlaka bunun toplumsal alt kaynağı vardır. Akademik anlamda incelenmeye değer bir konudur. Konuların birbirlerine benzerliği konusunda bir tespitim daha vardır ki oda kendini çok açık eden üzücü bir kavramdır. Özellikle genç sinemacıların, festivaller ve fonların değer yargılarına göre formüller kurup o değerler içeriğine göre sanatsal bir ürün ortaya koymalarıdır. Yani “filmleri bu değerler üzerinden kurgularsak alıcısını daha rahat buluruz” yanlışı. Bu yanlışı yeni arayışların önünü kesmektedir. Kolay yoldan iyi festivallerde jürilerin aklını çelme hayali ne yazık ki daha cesaretli ve daha yenilikçi akımların körelmesine yol açmaktadır.

Jüri olmak vicdanını sınava sokmakla eş anlam taşıyor benim için. Özgür düşünme ve özgür karar alma meydanı gibi bir şey. Hatta kendinle yüzleşmek bile diyebiliriz buna. Çünkü karşınıza çok üst düzey bir eser çıktığında ki bu eser en yakınınızdaki rakibinizden gelebilir. Ya da sevmediğiniz bir ülkeden olabilir. Veya daha önce sizin filmlerinizi hakkında kötü kararlar vermiş biri de olabilir. O zaman hangi tavırla, hangi adalet duygusuyla hareket ettiğinizi sizden başka kimse bilmez. Bu durumda kendi kendinizle yüzleşirsiniz. Değişmek diyalektik bir kavramdır. Doğanın ortak dilidir. Yıllar içinde insan kendinde değişimleri göremiyorsa burada büyük bir

sorun var demektir. Hani derler ya “Zamanla her şey değişir. Sadece akli sabitlerin ve delilerin fikri zikri değişmez.”

Fatma Berber: Seyirci üzerinden değerlendirirsek; artık 70’lerin ve 80’lerin sokağın itirazını sinemaya aktarma biçimi kalmadı. Katı olan her şey, ideoloji de buharlaştı diyebilirim. Bu bağlamda seyircide değişim görüyor musunuz ve bu dönüşümünü nasıl değerlendiriyorsunuz?

Reis Çelik: Toplumlar ekonomik ve sosyal etkileşim ve değişime göre kendini yeniler ve değişir. Bu değişim sorgulama, yargılama ve davranış biçimlerini de değiştirir. Dolayısıyla tüketim biçimi de bu dönüşüme paralel olarak değişir. Örneğin birinci sanayi devrimi paralelinde sınıfsal ayrışma ideolojilerin önce çıktığı dönemlerdeki sendikal hareketler en yüksek noktasına çıkmışken bugün sendikal hareketler dünya genelinde en düşük seviyesine gerilemiştir. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’ndan sonra 60-70’li yıllardaki gençliğin savaş karşıtı başlayan büyük hareketini bugün göremiyoruz. Bugün insanlığın kirlettiği dünyaya karşı sorumluluk duygusunun daha yükseğe tırmandığına tanık oluyoruz. Sonuç olarak 70- 80’lerdeki sinema seyircisinin algısı da değişti. Toplumsal bir sorunu en güzel ustalıkla ele alan iyi bir filmle, belden aşağı küfürlerin havada uçtuğu doğru dürüst konusu bile olmayan bir filmin seyirci tercihini yan yana koyamayacağımız kadar bir uçurum var. Bu uçurumu “Seyirci kalitesi düştü” gibi çok ucuz bir yorumla geçiştiremeyiz. Bu sapmanın sosyolojik nedenleri vardır. Zira bir yanda kendini daha derinleştirdiğini sanan entelektüel bir sinema üreticisi, bir yanda toplumun basit eğlenme arzusuna göre film üreten bir kesim var. Ama ikisinin de düştüğü bariz bir hata vardır. Toplumdan kopacak kadar kendi dünyasına çekilmiş “toplum beni anlamıyor” entelektüel kibirlilikle, “toplumun hoşlandığını ben iyi biliyorum” aptallığının çatışmasıdır bu. Bu fotoğraf, toplumun bunalım ve çürüme

sürecinin fotoğrafıdır. Her çürüme yeni yeşermelerin beslenme kaynağını oluşturur. Tam da burada sanatta inatla ve cesaretle yeni denemelere yeni arayışlara ve yorumlamaları girmenin öncülüklerine ihtiyaç vardır. Bu sadece sanatta değil siyaset, din ve ekonomik yönlenmelerde de aynı sonuçları karşımıza koyar.



Reis Çelik film festivalinde

Fatma Berber: Bazı festivallerde şablonlar mevcut. Festival filmi gibi sınırlar var ve bazı festivallere göre filmler de olabiliyor. Türkiye’deki film festivallerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Reis Çelik: Festivaller, sinemanın kendini ifade edebildiği, özgürce sesini çıkarabildiği ve ürününü pazarlayabildiği en güçlü alanıdır. Ama günümüz film festivalleri dünyasında iyi gitmeyen bir yol oluşmuştur. Bütün dünyada büyük bir festival patlaması olmuştur. Çünkü film festivalleri üzerinde bir yaşam ve geçim sahası ortaya çıkmıştır. Bununla da kalmayıp dünyada bir festivalciler kolonisi ya da sektörü oluşmuştur. Bu koloniyi (istisnalar hariç) bir de sinema yazarı ve eleştirmenleri de dâhil olmuştur. Birbirlerini davet eden, birbirle-

rinin programını alıp uygulayan festivalciler zinciri. Dolayısıyla jürilerin büyük çoğunluğu da bu zümrenin belirlemeleri ile oluştuğu için istisnalar dışında değerlendirmeler de aşağı yukarı bu kesimin yaklaşımına göre yönelmektedir. Ülkemiz festivalleri de bu çarktan fazlasıyla nasibini almıştır. Bunlar bütün dünya genelindeki benzer hastalıklardır. Bizim festivallerde bunlardan fazlasıyla etkilenmiştir. Ama bizim festivallerin artı bir çıkmazı vardır. O da festivallerimizin özgür birer kuruma dönüşmemesidir. Zira en köklü festivallerimizin bile kaderi bir belediye başkanının ya da bir bürokratin dudakları arasında oluşudur. Yani siyasal erkler her dönemde festivallerimizin devamlılık ilkesini elinde tutan temel etmen olmuştur. Bu yüzden de dünyaca ön plana çıkması için her olanağı olan festivallerimiz bu kısır döngü yüzünden yerinde saymış hatta gerilemiştir. Çok iyi başlayan, çok parlak dönem geçiren bir festivalimizin gelecek yılı ne yazık ki ya olmamış ya da eksiye düşmüştür. Sonuç olarak siyasal iktidarlar değil Türkiye devlet aklı bu alanı kalıcı, bağımsız birer stratejik alan olarak tanımlamazsa bu bölüm her zaman bu gel-gitleri yaşayacak ve dünyada hak ettiği yeri asla alamayacaktır.

Fatma Berber: *Mülteci* üzerinde uzun yıllar çalıştığınız bir filmdi. Belgesel ile kurmaca karışımı da denebilir, büyük arkeolojik kazıya giriştiniz. Altı sene bu hikâye üzerinde çalıştınız. Finlandiya’da karşılaştığı Güneydoğulu mülteci bir gencin hikâyesinden etkilendiniz onu Almanya’daki bir mülteci kampına uyarladınız. Bu film üzerinden bugün mülteciyi nasıl konumlandırduğınızdan bahsedebilir misiniz?

Reis Çelik: Finlandiya’da tanıdığım Kürt gencinin hikâyesi çok dokunaklıydı. Arada kalmışlık. Bir yanda devlet baskısı bir yanda örgütler baskısı ve yetmemiş gibi bir yandan da geldiği ülkenin baskısı. Tam ortada kalmışlık hikâyesi idi. Aslında mültecilik kavramının temelini oluşturan tüm unsurlar vardı. 2006 yılı idi bu konuya yönelmemin takvimi. Em-

peryalizm olgusunu doğru ve detaylı tanımlamamız lazım. Dünyanın diğer alanlarındaki kaynakları kendi ekonomisine taşımış. Üretimini dünyanın her alanında pazarlayabilmek için ülke siyasetlerini hatta toplumsal algılarını bile değiştirmiş ve de bunu yapmaya devam eden bir sistemden bahsediyoruz. Dünyanın bu halini çok basit tanımlayabilmek için çok basit hikâyeler oluşturdum. İnsanlar niçin doğup büyüdüğü yurdunu ve ailesini terk edip akıl almaz zorlukları göze alarak başka bir ülkenin kapısına dayanır. Bunun yanıtı çok basittir. Kendi yaşadığı yerde gelecek göremez, yaşam güvencesi göremez ve daha iyi bir yaşam için koşulları iyi olan bir yerin kapısına dayanır. Kapı kim peki? İşte bu tanımladığımız emperyalist dünyanın kapısı. Neden ne? Çünkü kendi ülkesinde savaş var. İç kargaşa var. Yoksulluk var. Savaşın nedeni ne? Silah yapıp satanların pazarlama alanı. İşsizliğin nedeni ne peki? Kaynaklar taşınıp götürülmüş ve de kendi pazarlasın diye üretimi ellerinde tutması. Bunların üzerine bir de cehalet eklenince mültecilik seli hızla akmaya başlar. 2006 yılında mültecilik kavramının yakın tarihte dünyanın bir numaralı sorunu olacağını söylemeye çalıştık. Bunun için kâhin olmaya gerek yok. Herkes bunu görüyordu zaten. Almanya'nın Nürnberg şehrinde bir mülteci kampına mülteci gibi girip birkaç hafta kaldım. Hikâyeleri dinledim. Sonra beni fark edip attılar. Mülteci kampı kuracak kadar prodüksiyonumuz olmadığı için Almanya'da başka bir kamptan izin aldık. Kullanılmayan bölümlerinde filmi çekmeye başladık. Sonra kamp yetkilileri nasıl bir film çektiğimizin farkına varınca oradan da kovulduk. Film yarım kaldı. Sonra Kırklareli'nde bir mülteci kampında bütün paramızı harcayarak Almanya'ya benzetip filmi çektik. Almanya çekimlerinin tamamını korsan çektik. Yani filmi de bir mülteci anlayışı ile çektik.

“Tuncel abi benim için bir okuldu.”

“Bir gün aniden İstanbul’da kar yağarken sordu ‘Sen bu filmi nerede çekmek istiyorsun?’ ‘Çıldır’da Tuncel abi’ ‘

O zaman bir saatin var. Yola çıkalım ve gidip Çıldır’da çıldıralım” dedi ve yola çıkıp dört ayda İnat Hikâyeleri’ni çektik. Sadece ikimiz ve tek bir kelime: İnat.”

Fatma Berber: Tuncel Kurtiz sizin vazgeçilmez oyuncunuzdu. İlk filminiz dâhil olmak üzere birçok projede birlikteydiniz. Onunla tanışma ve yolculuğunuzdan bahsedebilir misiniz?

Reis Çelik: Tuncel abi benim için bir okuldu. Onunla yaklaşık 20 yıl yaşamı paylaştık diyebilirim. Tuncel Kurtiz’i filmlerinden biliyordum ama tanışmışlığım yoktu. Zaten kuşak olarak da aramızda 20 yaş fark vardı. O Türkiye’de iken biz daha çocuk sayılırdık. Gazetecilik yaptığım 80’li yılların ortalarında bir röportaj için Berlin’e gittim. “Almanya’daki Türkiye” adında bir röportaj serisi yapacaktım. O zaman Doğu Berlin idi. “Türkischer Bazar” diye bir büyük bir alış-ve-riş binası vardı. Orada her çeşit dükkân vardı. Bir dükkânın önünde “Saz Haus” yazıyordu. İlgimi çekti içeri girip dükkân sahibinden rica ettim; kapının önünde sendisiyle birlikte tabelanın fotoğrafını çekmek için. Nazik bir adamdı “Elbet olur tabii yeğenim” dedi ve gelip kapı önünde durdu. Fotoğrafi çekerken Saz Haus yazısının altında küçük yazılarla Neşet Ertaş Saz Evi yazısını okuyunca o adamın Neşet Ertaş olduğunu ve onu tanıyamadığım için çok utandığımı hatırlıyorum. Bana yardımcı oldu. Tanıdığım Türkiye kökenlilerin yerlerini tarif etti. Tuncel Kurtiz’in evini de o tarif etti. “Şu sokağa git. Alt katta bahçesinde salaş bir masa üzerinde şişeler filan görürsen o Tuncel’in evidir” dedi. Gerçekten de elimle koymuş gibi buldum. Hatta Tuncel abi de masanın başında idi. Türkü söylüyordu. “Derdim Çoktur Hangisine Yanayım” “Efendim Efendim Benim Efendim” öyle tanıştık. Sonra onun sürgün

hayatı bitip memlekete dönünce de iletişimimiz hep sürdü. Bana “ Reis sen film çekmek istiyorsun. İyi bir yönetmen olacak mısın olmayacak mısın bilemem. Onu zaman bilir. Ama sen yeni ve cesaretli işleri denemek istiyorsun bu yüzden hep senin yanında olacağım “ demişti. Gerçekten de babayla hep yeni ve denenmemiş şeyleri denemeye çalıştık. Hatta *Işıklar Sönmesin*, *Hoşça Kal Yarın* gibi zor işlerden sonra biraz ara verdik. Sordu bana “ Tamam Reis, nöbetçi devrimcilik görevini yerine getirdin. Şimdi ne yapacaksın?” Ben de “Abi halk âşıkları gibi tek bir kelimedenden yola çıkarak senaryo ve ekip olmadan sadece bir oyuncu ile doğaçlama film denemeyi düşünüyorum” dedim. O da “Reis hangi deliyi bulacaksın da senin bu deliliğinin peşinden koşacak” deyince ben de Tuncel Kurtiz diye bir deli tanıyorum. Ondan başkada kimse gelmez bu deliliğe” deyince bana iki yıl yanıt vermedi. Bir gün aniden İstanbul’da kar yağarken sordu “Sen bu filmi nerede çekmek istiyorsun?” “Çıldır’da Tuncel abi” “ O zaman bir saatin var. Yola çıkalım ve gidip Çıldır’da çıldıralım” dedi ve yola çıkıp dört ayda *İnat Hikâyeleri*’ni çektik. Sadece ikimiz ve tek bir kelime: İnat.

Fatma Berber: Daha önce gazetecilik yaptınız. Farklı bir alandan sinemaya girdiniz. Gazeteciliğin sinemaya bakışınıza mutlaka etkisi olmuştur.

Reis Çelik: Gazetecilik her konuda bilgi sahibi olmak açısından inanılmaz zengin donatıcı bir meslektir. Balık halinde balıkçıdan kabzımalına, savaş bölgesinde komutandan erine, silah tüccarından politikacısına, ünlüler şanlılardan, yoksuluna zenginine, cinayet işleyeninden, borç batağında intihar edenine, hırsızından dolandırılanına kadar her alanla muhatap oluyorsunuz ve her şeyi hafızanıza kaydediyorsunuz. Belki de benim filmlerde yarı gerçek yarı kurmaca yaklaşımımın altında yatan bunlar olsa gerek. Ben sinemada hiç asistanlık yapmadım. Hatta ilk film setini Yavuz

Özkan'ın *Büyük Yalnızlık* filminde gördüm. Yavuz abiyi çok severdim. Film çekerken onun fotoğraflarını çekmeye gitmiştim. Sonra önceden tanıştığım yapımcı Sabahattin Çetin *Uzlaşma* filmi için benden yardım istedi. Yönetmen Oğuzhan Tarcan ile tanıştım. O filmde biraz katkılarım olmuştu. Sonra da 1995 yılında *Işıklar Sönmesin*'i çektim. Film çekmeyi sette öğrendim diyebilirim. Ama öncesinde fotoğrafı iyi biliyorum. Ve en büyük şansım 1982 yılında Türkiye'de özel televizyonculuğun ilk girişimi olan *Video Gazete* girişimi içinde yer almam. Kamera, kurgu ve ses olayını orada öğrenmeye başlamıştım. Ama benim asıl beslenme kaynağım halk edebiyatına olan düşkünlüğüm ve de özellikle 80-90'lı yıllarda aklınıza gelecek bütün yazar-çizerlerle iç içe olmamdı. Onların yanında sadece dinleyici olabilmek için bile okumadığım kitap bırakmıyordum. Çünkü arada bana bir şey sorduklarında hemen yanıt verebileyim diye. Zaten Tuncel abi ile arkadaşsanız onunla konuşabilmek için kitap kurdu olmanız lazımdı.

“Yanlış yapahm ama yeni bir yol deneyelim ki kendi dilimizi oluşturalım”



Fatma Berber: Referans aldığınız ve etkilendiğiniz dünya sinemasından örnekler var mıdır?

Reis Çelik: Yetmişli yılların sonuna doğru Sinematek'i keşfetmiştim. Sürekli oraya gidip gelen bütün filmleri izliyordum. Öncelikle de politik filmleri tabii. Zamanla sinema algım değişmeye başlayınca farklı filmleri izlemeye başladığımda bakış pencerelerim değişmeye başladı. Örneğin daha önce Fellini için "İyi yönetmen de filmlerinin içi boş" gibi laflar kurarken bir süre sonra, onun gibi sinema yapmayı hayal ettim. Sovyet sinemasından çok etkilendim. Ama yine önceleri beğenmediğim ve ne yapmak istediğini pek kavrayamadığım Sergei Parajanov'u ya da İtalyan Taviani kardeşlerin filmlerinde derinlikleri keşfetmeye başladım. Çin sineması hikâye anlatma zenginliği beni çok etkilerken sonradan İran sinemasında şiir dili ile tanıştığımda sinema alanındaki aklımın taşları yerli yerine oturmaya başladı. Amerika, Avrupa, Japon ve Hindistan, Kore sinemasının köklü ustalarını, Ortadoğu sinemasının beklenmedik anlatım metotları, İskandinavların mesafeli ama bir o kadar da derin öyküleme metotları sinema yaklaşımımın sürekli yenilenmesine neden oldu. Bu yüzden de bire bir peşinden gidiyorum diyeceğim bir sinema anlatımı veya biçimi edinme yerine bunlardan da beslenerek yeni arayışlar beni daha çok heyecanlandırıyor. Yaşamda olduğu gibi sanatta da birbirinden etkilenme süreci doğal bir süreçtir. Ama taklit başka bir şeydir. Kendini bulamama ve taklitle birkaç yerin gözünü boyama eğilimi ne yazık sıkça karşılaştığım bir kavram. Onun yerine " Yanlış yapalım ama yeni bir yol deneyelim ki kendi dilimizi oluşturalım" yaklaşımı bana daha yakın duruyor.

“Ben film öykülerimin temelini her zaman yüzleşmek üzerine kurmaya çalışıyorum.”

Örneğin, toplumumuzda ‘Hangi iki kişiyi bu gerdek odasına gönderdik ve oradan nasıl bir aile oluşmasını bekliyoruz’ u tartışmak için Lal Gece filmini çektim.

Fatma Berber: *Lal Gece*, yıllardır devam eden ‘çocuk gelinler’ sorununa eğiliyor. Tek bir mekânda geçiyor film. Altmış yaşında bir adamla genç bir kız bir odada baş başadır. Zaman zaman bizi o odadan dışarıdan gelen sesler ve rüyalar çıkartıyor. Bu kadar önemli bir toplumsal mesele tek mekân ve diyaloglar üzerinden anlatılıyor. Filmin oluşum sürecinden bahsedebilir misiniz?

Reis Çelik: Bireyler dolayısıyla toplumlar, kendi gerçekleriyle yüzleşme cesareti gösterebildiği zaman kendini yenileyebilir. Yoksa sürekli karanlıkta kendi karanlığında boğuşup durur. Yaşanılanları yaşamamış gibi yaparak gerçeği ne kadar saklayabiliriz ki? Yaşamamış ne ağır bir bedel olduğunu ne büyük bedellere mal olduğunu anlamamız gerek. Bu yüzden ben filmlerimde kullandığım öykülerimin temelini her zaman yüzleşmek üzerine kurmaya çalışıyorum. *Lal Gece* filminin öyküsünün temeli de budur. Bizler gerçeği konuşmaya pek cesaret edemiyoruz. Çünkü çevre baskısı, siyaset ve din baskısı bizi bundan alıkoyuyor. Gerçeği saklamak konuşmamak, cerahati patlamayan ve içine akan bir çibana benzer. Bir süre sonra içten zehirlemeye başlar. Bugün Türkiye nüfusunun 40 yaş üzeri olanların anne babalarının yaklaşık yüzde 60-70’i, on sekiz yaş altı evliliklerle kurulan ailelerin çocuklarıdır. Bunun gerçek nedenleri nedir? Çocuk gelinler halen daha devam eden bir kavram. Ağır erkek egemen bir kültür yaşıyoruz. Toplumsal geçmişi nedir? Özellikle agresif erkek topluluğu olmamızın kökleri neye dayanır? Bu erkekleri yetiştiren büyüten, dilini ve alışkanlıklarını öğreten analar olduğuna göre, bu analar hangi saiklerle bu erkeği yetiştiriyor?

Tüm bunları bir iki politik söylemle, beylik kadın veya erkek savunuculuğu ile geçiştiremeyiz. Bunun derinliğini konuşalım diye bu öyküye yöneldim. Tek mekâna ve bir geceye mahkûm ettim kendimi. Çünkü işte o gecelerde bu toplumun aileleri oluşturuldu. “Hangi iki kişiyi bu gerdek odasına gönderdik ve oradan nasıl bir aile oluşmasını bekliyoruz” u tartışmak için *Lal Gece* filmi çektim.

Fatma Berber: *Ölü Ekmeği* filminiz ise 60 ve 70’li yılların Anadolu’sunda geçiyor. Geleneksel müziğin söz ustası Aşık Ziyeddin, âşıklık mesleğini devam ettirebilmek için çırak yetiştirmek ister. Çırak Mustafa, bir yandan bu zor mesleği sürdürmek için gayret ederken bir taraftan da gönlünü kendinden büyük bir kıza kaptırır. Unutulmaya yüz tutmuş bir geleneği anlatıyorsunuz. Yerel bir hikâyeyi tırnak içinde söylersem bu kavramı evrensel bir çerçeveye taşımaya çalışıyorsunuz. Bu filmin arka planında hem dönemi hem de bu geleneği nasıl araştırdınız, hikâyesi ön araştırması nasıl şekillendi?

Reis Çelik: “Evrensel olma” kavramı bana göre yanlış bir algılamayla değerlendiriliyor. Burada bir egemenler manipülasyonu ile karşı karşıyayız. Yani hâkim dünyanın kullandığı şeyler “evrensel” oluyor. Onun dışındaki dünyanın kullandığı her şey “yerel” oluyor. Ben buna katılmıyorum. Yani Mozart ne kadar evrenselse bana göre Dede Efendi ya da Mahsuni Şerif’te o kadar evrenseldir. Ağrı dağının yamacında yetişen bir çiçek ile Arizona çöllerindeki kaktüs ağaçları da evrenseldir. Çünkü evrenseli oluşturan şeyler yerellerdir. Sorun, biz var olanlarımızı ne kadar öne çıkarıp onların üzerinde kendimizi ifade ediyoruz, kavramıdır. Âşıklık geleneği tüm kültürlerde vardır. Onlar söz ustalarıdır. Toplulukların kendini ifade etme öncülüğünü yapan ozanlardır. Dillerin zenginleşmesinin temel taşlarıdır. Dilin giderek küçülüp, zenginliğini kaybetmeye başladığı alan internet alanıdır. Tek tipleren ve sadece birkaç

kelimeye sığdırılmaya çalışılan konuşma diline dönüşmüştür. Yani herhangi bir konuda farklı fikirlerini söylemek yerine “Aynen” deyip üstündeki yükü bir çırpıda atan kör bir dil anlayışına gelinmiştir. Oysa insanı diğer canlılardan ayıran temel kavram “söz” dür. Edebiyatın ve diğer tüm sanatların temel kaynağıdır. Bu temel yok oluşa dikkat çekmek birinci çıkış noktamdı. *Ölü Ekmeği* adını yakın köylüm ve öğretmenim edebiyatçı Dursun Akçam’ın bir kitabından aldım. Aynı adla bir küçük öyküsü vardır ondan da esinlendim bazı sahnelerde. Zaten Dursun Akçam’a sözüm vardı. Ölümünden önce kendisini ziyaret ettiğimde “Bekliyorum benim kitaplarımdan ne zaman bir film yapacaksın” diye söylemişti ben de ona söz vermiştim. Biraz bu ahtımı yerine getirmiş oldum. Ama asıl kaynağım halk âşıklığı, meselcilik ya da dengbêj oldu. Onlar üzerine uzun zamandır çalışıyordum zaten.

Fatma Berber: Dünya sinemasından sevdiğiniz yönetmenler kimlerdir?

Reis Çelik: Filmleri ile karşılaştığım bütün yönetmenlerde kendime küçük ya da büyük paylar aldım. Film yönetmenliği benim için bir idol oldu onlar sayesinde. Ama birey olarak tamamen birinin peşine düşmedim.

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

Reis Çelik: Yeni kuşak yönetmenler içinde iyi çıkış yapanlar var. Özcan Alper, Pelin Esmer, Emin Alper, Tolga Karaçelik, Seren Yüce, Seyfi Teoman gibi. Ama daha yeni kuşağın büyük bölümünde, yeniyi denemek yerine, dünyada etkilendikleri ya da festivallerde öne çıkan filmlere benzer filmler üzerine kafa yormaları yani hazır kalıplara çalışmaları var olan yaratıcı yeteneklerini köreltiyor kanısındayım.

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân bakarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayat içeri

sızıp programınızı değiştirir ve hikâyenin yönü değişir. Var mıdır böyle örnekle anlatabileceğiniz filmler?

Reis Çelik: Bütün filmlerimde böyle bir yaklaşımım vardır. Zaten ben senaryoyu, film ekibi ve oyuncular nasıl bir şey üzerine çalışıyoruz” diye kabaca konuya hâkim olsunlar diye yazıyorum. O dünyanın ortamını kurup çekime başladığımızda asıl anlatmak istediklerim o zaman daha bir derinlikte ortaya çıkıyor.

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

Reis Çelik: Ne anlatıyorsunuz? Sorusunun tek bir karşılığı vardır. O da “Şöyle bir hikâye üzerinden, şu sorunu anlatıyorum.” Yani karnında taşıdığın bir derdin varsa ve bunu anlatacak bir hikâyen varsa bir eser ortaya çıkar. Elbette ki bu öyküyü bir anlatma tarzın olacaktır. Buna da Anadolu’da “Her yiğidin bir yoğurt yeme tarzı vardır” derler. Sonuç olarak bu bizi “Hangi öyküyü hangi tarzda anlatıyorsun”a götürür. Bunu iyi yapanlar zaten bilinen sinemacılar olmuşlardır.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Reis Çelik: Bu alanlar günümüz insanının akılla kendine açtığı yeni alanlardır. Hangi yeni alan açılırsa açılsın sinema sanatına hep ihtiyaç olacaktır.

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Reis Çelik: Henüz arkasında “Rejisör” yazan bir koltuğa oturmamış işçi bir yönetmenim.

Fatma Berber: Kendinizi en ıssız ve hüznü hissettiğiniz an nasıldır?

Reis Çelik: *Işıklar Sönmesin ve Hoşçakal Yarın* filmlerinde yaşadığımız yasaklar ve ürkütücü saldırılarda

yalnızlık hissi çok algıladığım bir histi. *Mülteci* filminde Almanya'dan kovuluşumuz ise bana çok hüznü gelmişti nedense.

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an nasıldı?

Reis Çelik: Filmi bitirip büyük perdede izlediğim an.

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.

Reis Çelik: Okumak, izlemek, olur olmaz yerlerde bulunup insanlarla gelişi güzel sohbetler etmek ve de fotoğraf çekmek.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir neresidir?

Reis Çelik: Anadolu ve Doğu dünyasında dolaşmak en büyük tutkum.

Fatma Berber: Hayattan ya da tüm bu olan bitenden kaçmak ya da sığınmak için size yuva olan bir eser var mıdır?

Reis Çelik: Saz çalıp türkü söylemek.

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?

Reis Çelik: Süreler hep uzun oldu. *Hoşçakal Yarın* filminin ilk senaryosunu yazdığım da gazetecilik yapıyordum. 1987 yılı Denizlerin idam edilişi ve 6 Mayıs anmalarında böyle bir film çekme hayalim oluşmuştu. 600 sayfa gibi bir şeydi ilk yazdığım senaryo. "Senaryo bu kadar uzun olmaz" dediler. On üç yılda hem filmi çekmenin yollarını aradım

hem de senaryoyu kısalttım. Ama üzerine en çok çalıştığım ve hâlâ çekemediğim *Kerbela Orkestrası*, 20 yıldır masamda duruyor. Amerika'nın Bağdat bombalaması ve Irak'ı işgali döneminde Berlin Senfoni Orkestrası'nın tırla savaş alanından çıkarılma hikâyesi yazmıştım. O dönemlerde ben de oralarda muhabirlik yapıyordum. Batı'nın Doğu'ya bakışındaki anlamamazlığı anlatmak istiyordum. 2014 yılında güçlü bir kaynak buldum. Oyuncu kadrosu da çok iyiydi başrolleri Klaus Maria Brandauer oynayacaktı. Kerbela Çölü'nde hazırlıklara başladık. Bu seferde IŞID terörü yüzünden set dağıldı. Bir daha da oralara cesaret edemedik. Yapımcılar da çekildi zaten projeden. Diğer filmlerimde hep 4- 5 yıl aralarla çekilmiştir.

“Kültürel zenginliğe erişmek için çok okumak, çok dinlemek ve izlemek lazım. Bu zengin altyapıyla en basit öyküyü en zengin dille anlatma kapısını açmış oluruz. Ve yeni şeyleri deneme cesaretinden geri durmamak lazım. Üzerine çalışacağınız bir konu için önce o içeriğin kütüphanesini oluşturmanız lazım. Ve o yüklerle sokağa çıkmak gerçek yaşamla temas edip kendinizi donatmanız gerekir. Sonra yazdıklarınızı ya da düşündüklerinizi tartışacağınız kişilere açmanız ve onların eleştirilerinin tamamı için büyük bir soru işareti koymanız ve yanıtını aramanızı öneririm. Bu çok manasız bir eleştiri olsa bile. Biz yazan-çizenler ne kadar belli etmesek de içten içe övülmek isteriz. İnsanın doğasında vardır. Ama her okuttuğunuzdan, her izlettiğinizden övgü bekleme hastalığına yakalanmışsanız, anlayın ki her yaptığınız bir öncekinden daha kötü olacaktır. Çok övülmeye başladığınızda bundan her zaman şüphe duyun. “

Reis Çelik

“Bizi kader bir araya getirdi.”

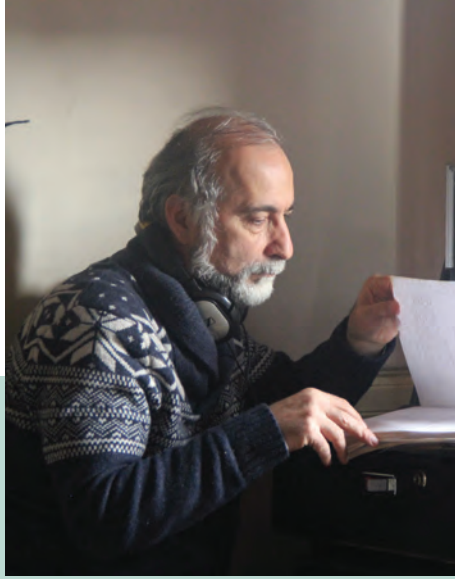
Reis Çelik, *Lal Gece*, 2012

“Her şey bittiği zaman mı mutlu olacağız yoksa?”

“Senin işaretin yok mu? “

Tayfun Pirselimoglu, *Yol Kenarı*, 2017

13



Tayfun Pirselimoğlu ile Söyleşi

Tayfun Pirselimoglu, 1959 yılında Trabzon'da doğdu. Orta Doğu Teknik Üniversitesini bitirdikten sonra Viyana'ya gitti; Hochschule für Angewandte Kunst'ta (Viyana Uygulamalı Güzel Sanatlar Akademisi) resim ve gravür okudu. Viyana, İstanbul, Ankara, Budapeşte, Tallin gibi birçok şehirde sergiler açtı, ortak sergilere katıldı. Senaryo yazımı, sinema ve resim konularında kurucuları arasında olduğu bağımsız bir sanat inisiyatifi olan Akademie Genius'ta dersler verdi. Viyana, Atina, Ankara'da sinema konusunda atölye çalışmaları gerçekleştirdi. Aynı zamanda yazar olan Tayfun Pirselimoglu, Çöl Masalları, Kayıp Şahıslar Albümü, Malihulya, Şehrin Kuleleri isimli romanları ve *Otel Odaları* hikâye kitabı vardır. Sinema kariyerine senaryo yazarlığı ile başladı; birçok kısa ve uzun film senaryosu yazdı. Çok sayıda ödüller alan, ilk kısa filmi *Dayım*'ı 1999'da, ikinci kısa filmi *IL Silenzio e'Doro'yu* (*Sükût Altındır*) 2002'de çekti. Birçok ödül kazanan ilk uzun metrajlı filmi *Hiçbir yerde'yi* 2002'de çekti. *Rıza* (2007), *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) adlı filmlerden oluşan 'Vicdan ve Ölüm' temalı üçlemesi ise bu filmin ardından geldi. *Ben O Değilim* (2013) ve *Yol Kenarı* (2017) filmleriyle birçok festivalden ödül aldı. Tayfun Pirselimoglu'nun aynı adlı romanından sinemaya uyarladığı 95. Oscar'da En İyi Uluslararası Film Dalı'nda Türkiye adayı olan son filmi *Kerr* ise Varşova Film Festivali'nde Dünya prömiyerini, Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ise Türkiye prömiyerini yapmıştır. Tayfun Pirselimoglu, şu sıralar yeni filminin çalışmalarını sürdürmektedir.

Olağanüstü Sonsuz İhtimaller İmgelerin Ustası: Tayfun Pirselimoglu

“Dayınız Afrika’da soğuk bir günde gökyüzünden düşme suretiyle ölmüştür”.

“Dayım, hem rüyalarımın hem de günlük hayatımın yenilmez bir şövalyesiydi.”⁴⁸

Her şeyin mümkün olduğu gökyüzü... Ve her şeyin mümkün olabildiği çöl... Uçmak isteyen tüm gün hayaller anlatan pijama ve ropdeşambır ile dolaşan, Hollywood yıldızlarına mektup yazan Dali’yi andıran bıyıkları ve sürrealist dünyasıyla bir çocuğun çocukluk düşlerinin kahramanı şövalyesi olan dayısı ve yüzü görünmeyen adamı... Dayısının kalp acısını, hayallerini anlamaya çalışan onun anlattıklarını iştahla dinleyen bir çocuk... Tüm mümkünlerin olabileceği bir evrende gerçeküstü bir anlatım. Tayfun Pirselimoglu’nun kara-komik ve ironik tarzıyla ilk kısa metraj filmi olan *Dayım* (1999) sonraki filmlerine dair güçlü ipuçları verir niteliktedir. İzledikten uzun bir süre sonra hoş bir etki bırakan bu film, sonraki filmlerini de muştular. Pirselimoglu sonrasında daha sükût filmler yapacak ve seyirciye bir şeyler anlatmaktan çok bir şeyler sorduracak ve de sezdirecektir.

Kötülüğün Sıradanlığı: Kerr

“Bu garip, her şeyin birbirinin içine girdiği memlekette olabilecek bütün ihtimallerden daha fazla ihtimalin bulunduğu, her şeyin müphem, her şeyin her şeyde mündemiç olduğu memlekette, her ipin ucunun başka ipe bağlı olduğu her ipin ikiden fazla ucu olduğu, olana bitene

⁴⁸ *Dayım*, 1999, Kısa Metraj Kurmaca Film, Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu

mana arayanların biçare kaldığı bu memlekette, kimsenin kendisi olmadığı herkesin başka olduğu bu memlekette Cezmi Kara'nın tuhaf kaderinin değişmemesini asla anlayamıyorum. “ Kerr, Tayfun Pirselimoglu

“Acıdan korunmak için az bilmek gerek. Benim düşünüp bulduğum bu. Mutlu olmak için bilmemek gerek; inanmak yeterli. Ne kadar çok şey biliyorsan acıya o kadar açık oluyorsun; başkasının sana hemen geçiyor. “ Kerr, Tayfun Pirselimoglu

Pirselimoglu'nun pek çok festivalden ödülle dönen ve Oscar adayı olan filmi *Kerr*'de de aynı alegori vardır. Film izledikten sonra onun evreni bir türlü peşinizi bırakmaz. Filmden geriye kalan imge, ses, renkler, bir boşluk, belki de rüya... Bu film şimdi bana ne demek istedi dersiniz. Filmin duygusu peşinizi bırakmaz, sorularla sorularınızı yanıtlamaya çalıştığınız ve de asla cevabını bulamayacağınız bir yolculuğa çıkarır sizi. Bir duygu, bir tat, bir burukluk ama asla olay değil sadece durumların, imgelerin, metaforların diliyle hislerinize apaçık baş başa bırakır. İmgelerin ustası, alegorik anlatımıyla Tayfun Pirselimoglu, belki de yazar ve ressam olmasının etkisidir ki kelimeleri ustaca resmeder.

Film soru sormaktan vazgeçmiş neler olduğu üzerine hiç sorgulamayan bir kasaba ve dilsiz, kör ve de her şeyi kabullenmiş kasabada içine düştüğü kâbusu sorgulayan Can etrafında döner. Babasının cenazesine gelen Can, geri dönecekken bir cinayete tanıklık eder. Katili ihbar için gittiği karakolda ise tüm kasabayı karşısında bulur. Film boyunca terk edilmiş tekinsiz mekânlar, tek gecelik oteller, pavyonlar ve hayalete dönüşmüş lunaparklar da bize musallat olur. Tam sorduğumuz sorulara cevap bulduk derken sorular değişir ve bizi bir sorgulama muammasına sürükler. Bu döngü içinde film boyunca mekânlarda her yerde gördüğümüz ıslaklık, pus ve küf kokularının içinde gerçeği bulmaya çalışırken kendimize

çarpa çarpa; anlayamadığımız ama tamamen hissettiğimiz bir deneyime dâhil oluruz. 2014 yılında yönetmenin *Kerr* isimli romanından uyarladığı filmdeki kötülüklerin kuduz hayvan saldırılarına bağlanması ve verdiği kolektif kapatılmışlık hissi de çok anlamlıdır.

Filmlerinde yabancılaşma, aidiyetsizlik, ölüm, kayıp, yas, vicdan, suç gibi temaları işleyen ve bu temaları muğlak bir alana taşıyan onları soyutlaştıran Tayfun Pirselimoglu; insanın iç dünyasını çerçevesine yansıtır. Oluşturduğu imgeler ve yarattığı bu yeni dünyaya metinler arası bir kurgu ile izleyeni davet eder. Ve tüm temalarının içinde yaşamla birlikte var olan ölüm teması vardır. Ölümün çözilemeyen, muğlak halini yansıtırken izleyeni de tedirgin eder. Pirselimoglu'nun imgeleri anlamı kırıp yeniden sorguladır. Tayfun Pirselimoglu filmlerini izledikten bir süre sonra; bir durum, bir duygu dolaşır içinizde. Anlamını bilmediğiniz bir şeyler vardır; olayları somut bir biçimde dile getiremezsiniz. Pirselimoglu'nun sahneleri kopuk kopuk ruhunuzda dolaşır. Yarattığı atmosferin etkisinden kurtulmanız biraz zordur. Tayfun Pirselimoglu; yarattığı bu evren ile sizi metafor ve imge bombardımanına tutmadan açık kapı bırakarak; birlikte yeniden üreteceğiniz bir alana dahil eder. Niyetini filme dâhil etmeden sanki sonsuz uçsuz bucaksız bir evren içindesinizdir... Yani onun filmleri anlatmaz, onun filmleri sezdirir.

“Sen oğlunu tanımıyorsun seviyorsun sadece.”⁴⁹

Hiçbir yerde; bir annenin kaybolan oğlunun peşinden sürüklenişini anlatır. Oğlunun öldüğüne inanmayan onun meçhullüğünde ıstırap çeken bir anneye tanıklık ederiz. Film bir annenin tereddüdünde dolaşır, bir annenin kaybıyla başa çıkıp çıkmamasına maruz bırakıyor, baş başa bırakıyor

49 *Hiçbir yerde*, Yönetmen: Tayfun Pirselimoglu, 2002

bizi. Kız arkadaşının annesine söylediği gibi: “*Sen oğlunu tanımıyorsun seviyorsun sadece.*” Film; tren garında çalışan Şükran’ın gelip giden yolcuların aralığında yaşadığı gibi oğlunu da bulup bulmama endişesi arasındadır. Yokluk duygusu, izleğini temel alır; her yerde oğlunu arayan bu anne hiçbir yere sığamaz.

Kentin Çılgılığı, Bireyin Sessizliği!

Pirselimoglu, *Rıza* (2007), *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) filmlerinden oluşan üçlemesinde, özellikle kentin merkez-çeper ilişkisini akış ve durağanlık ilişkisi üzerinden yeniden kurar. Bu karakterler şehrin çeperlerine fırlatılmıştır, eşikte beklerler. *Pus* (2009) ve *Saç* (2010) filminde mekândan ziyade zamanın ön plana çıkması, görüntüden ziyade sesin aktif olarak kullanılması ile tekinsizlik estetize edilir. Pirselimoglu’nun üçlemesi oluşturduğu üst kurmaca ve metinler arası ilişkiler bağlamında kentin hâkim sesi ile bireyin sesi ve sessizliği arasında bir bağ kurmaya çalışır. Pirselimoglu, hafızayı da tetikleyen bir üslupla kendi alternatif duruş ve sinema estetiğini oluşturur.⁵⁰

Ölüm teması ise bu filmleri birbirine bağlayan ortak izleklerden biridir. Tayfun Pirselimoglu sinematografisinde karakterler fazla konuşmayı sevmeyen, iletişimsizdirler, duygularını yansıtmazlar ve sanki pek duygu değişimi de yaşamazlar. Bir taraftan tedirgin diğer taraftan umursamazlar. Ve neredeyse her filminde sebebi belli olmayan cinayetler işlenir.

Rıza (2007), İstanbul- Adana arasında taşımacılık yapan bir kamyon şoförü Rıza’nın etrafında şekillenir. Hayatta sahip

50 Özden Öncül Durgut, “Tayfun Pirselimoglu Üçlemesinde Mekân Ve Kimlik: *Rıza* (2007), *Pus* (2009) Ve *Saç* (2010)”, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi İstanbul, 2013s.310-311.

olabildiği tek şey ipotekli kamyonudur ve İstanbul'a yaptığı son seferinde arızalanır. Kamyonu tamir ettirecek parası da yoktur. Para aramaya başlar ve bu süreci de otelde geçirir. Pek çok kapıyı çalan Rıza para bulmak için sonunda o andan sonra peşini bırakmayacak olan korkunç bir suça bulaşır. Filmin sonu ise kendisi kadar trajiktir. Bir oda dolusu erkek dünya kupası finalini Fransa- Brezilya maçını seyreder. Otel odasındaki bu kadar erkek arasındaki sessizliği maçın spikeri bozar. 3-0 olmuştur, Fransa kazanmıştır. Tuttukları Brezilya mağluptur. Futbol taraftarlığında bile kaybetmiştir bu insanlar. Ve tutunulamayan ait olunamayan bir yerde bir otelde üstelik bu manzaraya maruz bırakır bizi Pirselimoglu.

Üçlemenin ikinci filmi *Pus (2009)* ise puslu gri tonda bir filmidir. Reşat, korsan DVD atölyesinde çalışan tuhaf bir karakterdir. Sefil bir binada hastalıktan mustarip yaşlı annesiyle yaşamaktadır. İnsanlarla ilişki kurmakta güçlük çeken biridir. Evinin olduğu binada Reşat'ın ilgi duyduğu ama açılmaya asla cesaret bulamadığı bir kız yaşamaktadır. Onunla ara sıra karşılaşır ama duygularını ifade etmeye hiçbir zaman teşebbüs edemez. Çöp karıştırıp kolonya almak gibi bu sıkıcı hayatını bozan ufak tefek hırsızlıkları vardır Reşat'ın.

Saç(2010) filminin hikâyesi; Tarlabası'nda perukçuluk yapan Hamdi etrafında döner. Eski bir arabadan başka hiçbir şeyi olmayan Hamdi, günlerini ve gecelerini, aynı zamanda evi olan dükkânından sokağa bakarak, gelip geçen arabaları ve karşı kaldırımda bekleyen fahişeyi izleyerek geçirir. Yakında kanserden öleceğini bilen Hamdi'nin tek isteği, ölmeden önce uzaklara gidebilmektir. Aradığı ülkenin Brezilya olduğuna karar verir ancak bu arzusu Brezilya müzikleri dinlemekten de öteye gidemez. Bir gün dükkânına saçlarını satmak isteyen Meryem gelir ve Hamdi'nin dünyası değişir. Bastıramadığı bir güdüyle Meryem'i takip etmeye başlar.

Pirselimoglu'nun bu üçlemesinin ardından çektiği Ercan

Kesal'in muhteşem oyunculuğu ile *Ben O Değilim* (2013) filminde kendine çok benzeyen bir adamın yerine yavaş yavaş geçen bir adamın öyküsü anlatılır. Film boyunca sürekli birbirine benzeyen karakterlerin birbirlerinin yerine geçmesi anlatılır. İlk sahne Nihat'ın aynada kendisine baktığı sahneye başlar. Nihat aynanın karşısından çekilir. Ancak yansıması aynada kahr.⁵¹ *Hiçbir yerde, Rıza, Pus, Saç ve Ben O Değilim* filmlerinde Pirselimoglu, ideallerden uzaklaşmış, değer çatışması yaşayan, sıkışmışlık içinde devinen insanları merkezine alır.

Tayfun Pirselimoglu filmlerinde neredeyse hepsinde var olan bir temalardan biri de suçtur. Bu yüzden Tayfun Pirselimoglu filmleri film noir olarak da okunabilmektedir. Film noir karakterleri gibi bu sinemanın da karakterleri ahlaki olarak erdemli sayılamayacak, hayat karşısında kazanımları olmayan, umutları boşa çıkan, yenilgiye uğramış kişilerdir. Genel olarak filmler sokakta, gerçek hayatın yaşandığı yerde çekilmektedir ve bu özelliğiyle gündelik hayattaki sıradan insanların sıkıntılarını yansıtmaktadır. Saplantılı halleriyle Nihat (*Ben O Değilim*), Hamdi (*Saç*), Reşat (*Pus*), cinayet işlemeleriyle Rıza, Hamdi, Reşat örnek insan portresinden çok çok uzaktırlar, manevi bir sorgulama, çöküş halindedirler. Özellikle son dönem film noir'ları insanların yalnızlaşmasını anlatmaktadır. Yeni dünya düzeninde daha çok belirsizlik, daha çok paranoya, daha çok bir yere ait olmama yer almaktadır. Kara filmler bu kaotik düzenin anti kahramanlarını anlatmaktadır.⁵²

51 Berçem Gül Arpa, " Tayfun Pirselimoglu Filmlerinde Kadın Temsili ve Saç Filminde 'Abject'", Danışman: Prof. Dr. Gülümser Deniz Bayrakdar, Kadir Has Üniversitesi İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2019, s. 21.

52 Ulviyya Mammadova, " Tayfun Pirselimoglu'nun Sinemasını Okumak", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2020, s. 86.

“Eğer hayat bundan ibaretse, yaşam bu kadar can sıkıcıysa neden yaşıyoruz”⁵³

Yol Kenarı (2017), yönetmenin kendi deyimiyle kıyamet tasavvurudur; daha doğrusu beklenen kıyamet için duyulan endişeyi resmeder. Film bir grup erkeğin yol kenarında durup denize bakmasıyla başlar. Doğaüstü hadiselerin olduğu ve tedirginliğin sürdüğü bir kasabada kıyamet paranoyası daha doğrusu kıyamet provası üzerine kurulur. Günden güne kıyamet alametlerinin görüldüğü ve endişenin dehşete dönüştüğü günlerden birinde bir kasabaya yabancı gelir. George Orwell'ın 1984'üne de atıfta bulunan filmde geçen bir diyalogdaki gibi, merak insanın içini kemirdikçe, şüphe büyüdükçe durum fenalaşır.

Kasabada surun üflenmesi duyulmakta, insanlar her an kıyametin kopabileceğini düşünmektedirler. Kasabaya yakın kıyıda bir gemi görünür. Kasabalılar bu gemiye farklı anlamlar yükler. Gemiden gelen giden kimse olmayınca gemi bir hayalete gizemli bir hale bürünür. Kasabada her şeyi daha karmaşık hale getiren, binaları yakan, çocukları taciz eden Deccal olduğu ihtimal edilen bir kişi vardır. Bunun yanı sıra kasabada herkes yerlidir, bir tek kahvehanede çalışan genç kasabaya yeni gelmiştir. Kasaba halkı onu Mehdi zannetmektedir. Doktora gittiğinde sırtında leke görülmesi bu ihtimalleri daha da güçlendirecektir. Kasaba halkı arada kalmışlıktan dolayı cinnet geçirir ve bu birbirlerini öldürmeyle sonuçlanır. Film boyunca bu çıldırmışlık hissi çözülmez, filmin sonunda yine insanlar yol kenarında durup denize bakmaktalar ve fonda sura üflenmesi duyulmaktadır.

Filmin ana kahramanı Mehdi olması umulan ya da öyle zannedilen kişidir. Diğer kişi ise kasabada sürekli bir yerleri yakan, insanlara kötülük etmek için var olmuş gibi davranan,

53 *Yol Kenarı*, yönetmen: Tayfun Pirselimoglu, 2017

Deccal olduğu varsayılan kişidir. Fakat film hiçbir biçimde bu iki kişinin kesinlikle o olduğu algısını yaratmamakta, sorular içinde bırakmaktadır. Film boyunca bu durum sorgulanarak izleyiciyi “Acaba o mudur, değil midir?” sorusuyla düşündürmektedir. Karakterlerin hepsi tedirginler, bir arada kalmışlık, bekleyiş içerisindelerdir. Aynı zamanda anlamsızlığı ve anlamı, mutluluğu, yaşamı sorgularlar. Karısını öldürdükten sonra başkanın içine düştüğü boşluk amirle aralarında geçen konuşma filmdeki karakterlerin yaşadığı anlamsızlık duygusunu izah etmektedir. Başkan amirle konuşurken “eğer hayat bundan ibaretse, yaşam bu kadar can sıkıcıysa neden yaşıyoruz” diye sorgular. Amir başkanı anladığını söylediğinde, başkan aslında anlamayıp anlıyormuş gibi davranıldığını ve bunu sadece insanların değil memleket ve dünyanın da yaptığını söyler. Bu kasabada yaşanan çıldırmışlık ve anlamsızlık halinin dünyada da var olduğunu ima eder.⁵⁴

Usta yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile sinema yolculuğunu, filmlerindeki sezgileri, rastlantıları konuştuk.

54 Ulviyya Mammadova, “ Tayfun Pirselimoglu’nun Sinemasını Okumak”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2020, s. 58-59.

Tayfun Pirselimoglu ile Yönetmenlik Üzerine

“Çocukluğum şahane bir yerde, Trabzon’da alabildiğine özgür bir ortamda geçti. O zamanlar Trabzon çok, ama çok güzel bir şehirdi; içinden koşarak denize girebildiğiniz bir şehir. Şimdiki hali feci ve o zamanları yaşayanlar için çok acıklı.”



Tayfun Pirselimoglu, *Kerr*, 2021 (Film Setinden)

“Biriken ‘hiç’ haline dönüşmek nasıl bir muammadır. Ben bu ‘hiçin’ peşinden gitmeyi seviyorum. Cevabını bilmediğimiz, bilemeyeceğimiz ama sormadan da edemeyeceğimiz soruların malulüyüz.”

“Şehir önü alınmaz bir iştahla tıkanan obur bir hayvan gibi büyüyor.”

“Film yapmamı da galiba en çok bu tetikliyor. Merak ediyorum; kendimi ve ötekini. Sinema çok karmaşık bir mesele ve bir arınma sağlamasa bile sordurduğu sorularla Aristoteles’i bile memnun edecek ölçüde trajik bir sanat olabilir nihayetinde.”

“Kıyamet tasavvuru hep gelecek üzerine kuruludur tabii olarak. Ama ya kopmuşsa ve biz şu an içerisindeyssek? Daha da fenası hep tekrarlanıyorsa?”

Fatma Berber: İlk kısa metraj kurmaca filminiz Dayım (1999). Hayal kurdurtan, naif bir film. Bir çocuğun çılgın, uçmaya meraklı dayısına dair gerçeküstü bir hoşlukta hikâyesini anlatıyor. Bu film diğer filmlerinize ilgili de ipucu veriyor. Bu filmin çıkış noktası ve de hikâyesinden bahsedelim mi?

Tayfun Pirselimoglu: Dayım filmi benim ilk romanım olan Çöl Masalları'ndaki bir karaktere dayanıyor. Kendisini konağa kapatmış, tuhaf hayalleriyle yaşayan uçuk kaçık bir dayı. Romandaki çocuğu çok etkileyen ve neticede onun çöle açılan bir kapıya ulaşmasına vesile olanlardan biri. O dayı beni çağırmış olmalı. Benim gerçekten mucit sayılabilecek ölçüde yetenekleri olan ancak romandakine hemen hiç benzemeyen çok sevdiğim bir dayım da vardı doğrusu. Uçan bir koltuk yapma fantezisini ondan aldım galiba.

Fatma Berber: 2002 yılında ilk filminiz Hiçbir yerde'yi çektiniz. Filmlerinizde genelde bir yas, kayboluş kaybolanın izinden gitmek hayata dâhil olamamak gibi temalar var, bir kayıp var onun peşine düşülüyor veya da bir ölüm... Ve bir yere ait olamayan boşlukta karakterleriniz. İtirazı olan hem de derinlikli karakterleri soyut anlamda işleyebilen filmler yapıyorsunuz. Buradan yola çıkarak biraz Hiçbir yerde'nin bu hiçbir yerde duramayışını aidiyetsizliğini konuşmak isterim.

Tayfun Pirselimoglu: Bu filmin ismi sadece hikâyesini betimlemiyor, imlâ kurallarını da aşarak yekpare bir 'hiçliği' işaret ediyor. Olmayan bir yerin ötesinde olmayan bir şahıs ve hatta olmayan bir zaman. Bunun tam olarak karşılığı ölüm olabilir diye düşünenleri haklı çıkarabilecek bir hal ve nitekim filmdeki anne aslında bir ölüyü takip ediyor. Birinin peşine düşme hali... Ölüm beni cezbeden ve ardına takılmama neden olan mevzular arasında. Varoluşsal problemlerimiz var ve bunlar dimağlarımızı sürekli dürtüklüyor; kimiz ve ne olacağız? Biz bu soruların girdaplarında yaşarken aslında kim

olduğumuz kadar kaçınılmaz sonun müphemliği içerisinde de kıvranıyoruz. İstirabımız bundan. Anlatmaya çalıştığım, günlük hayatın içerisinde sıradan gibi görünen ama ardında derin sorular saklayan hikâyeler. Hiç de akli olmayan bir gayb halinden söz ediyoruz; birken ‘hiç’ haline dönüşmek nasıl bir muammadır. Ben bu ‘hiçin’ peşinden gitmeyi seviyorum. Cevabını bilmediğimiz, bilemeyeceğimiz ama sormadan da edemeyeceğimiz soruların malulüyüz.

Fatma Berber: Ölüm ve vicdan üçlemesi üzerine Rıza (2006) Pus (2009) ve Saç (2020) üçlemesini yapıyorsunuz. Bu üçleme içerisinde Rıza’yı konuşmak istersek Rıza, vicdan ve adalet sorgumuzu tetikleyen bir film. Çaresiz bir adamın bir katile dönüşmesi ve sonrasında işler düzelince bu sefer de yakasını bırakmayan vicdan yükünü takip ediyoruz. Aslında yine bir tutunamayan özne olamayan insanı anlamaya çalışıyoruz. Rıza’ya önce musallat olan bir kamyon var ve sonrasında onun peşini bırakmayan vicdanı var. Ötekiliği artık modası geçmiş bir kavram olarak kullanmak istemem; sizin öteki karakterleriniz aslında daha muğlak ve net olmayan ötekilikleri daha çok hayata dâhil olamayanları kapsıyor sanki. Filmlerinizdeki hayata tutunamayan karakterleri seçmenizin nedeni nedir?

Tayfun Pirselimoglu: Bu karakterlerin yüklendikleri problemlerin çok daha çekici olmasıyla ilgili konu. Sıradan ve öteki olmak meseleyi çok daha karmaşık bir hale getiriyor. Zira görünür olanın, altında cehennemi saklayan bir kabuk olma ihtimali var. Ve çoğu zaman da mesele böyle tezahür ediyor. Öteki -bu çabaya neden girdiği kendisi için de meçhul- menzili belirsiz bir yolculuğa çıkandır; bir duvara varır ve onu aşmaya çabalar. Hikâye böyle başlar. Anlatmaya değer olan da budur zaten.

Fatma Berber: Ve bu ötekilik ve ayrı durma halini bir yerde hiç yadsımlıyoruz, yani net ayrımlar yok. Karakterin sı-

nırları çizilmiş değil. Çerçeve bizi onunla eşitliyor. Bir yerde hissizleşmeyi, hiç olmayı seçiyorsunuz sanki. Sınırları muğlak kılmayı özellikle mi tercih ediyorsunuz?

Tayfun Pirselimoglu: İzleyici olarak mükellef olduğumuz bir şey varsa o da var olanı sezme çabasına girişmektir. Mutlaka tabi olmak dogmatik bir teslimiyettir; sanatın hele hele sinemanın bu alanda çok tehlikeler barındırdığına inanıyorum. Sizden sunduğu ‘gerçeğe’ biat etmesini isteyen sinemanın –ki bu konuda sonsuz denilebilecek silahlara sahip- manyetizmasına karşı koymak gerçekten güç. Sizden sezmenizi değil anlamınızı, üstelik onun sunup işaret ettiğini anlamınızı, sonra da kabulünü talep ediyor. Ben başta ifade ettiğim şekilde izleyicinin ‘anladığını’ sandığı resmin arkasını merak etmek, bu merakın ardına takılmakla alakalı çaba göstermesi konusunda mükellefiyetleri olduğuna inanıyorum. Bu anlamda bir muğlaklıktan çok ihtimallerden, o ihtimalleri takip etmekten ve bunu bir haz olarak yaşamaktan söz etmek daha doğru olur.

Fatma Berber: Nietzsche’nin “Bundan daha büyük harflerle yazılmış bir yaşam yok” sözünü getiriyor akla filmlerinizi. Hep kötüye giden sıkışmışlığın içinde ve giderek daha da batan bir dünya çiziyorsunuz, yaşamınızda da kötümser misiniz?

Tayfun Pirselimoglu: Kötümserim. İyimser olmak için aradıklarınıza ulaşamıyorsanız başka bir çareniz de yok demektir. Ancak, -mademki söz Nietzsche’den açıldı- meselenin bir döngüden ibaret olduğunu, bir sona varmanın yeni bir başlangıcı ifade ettiğine inandığımı da belirtiyim. Yani bir sonun içerisinde bir başlangıç olduğuna inanmak meseleyi daha katlanır kılyor.

Fatma Berber: Filmlerinizde soyut bir duvar var sanki. Siz görünen ya da görünmeyen o duvarı aşmaya çalışanları anlatmak istiyorsunuz ama duvarın bu tarafında da kalamıyordunuz.

karakterler... Rıza, Pus ve pek çok filminiz ulusal, uluslararası platformlarda da gösterildi. Yani son derece yerel bir konuyu evrensele de taşıyabiliyorsunuz. Pus filminizde şehrin çeperinden merkeze bakan bir çocuk var. Biraz bana şeyi hatırlatıyor Paris'teki otobanlar ve çevresine fırlatılanlar... Bir medeniyet gelmiş ve şehirlerin çeperlerine sığramış insanlar ve kente teyellenmişler dâhil olamamışlar. Yabancılaşmış bir biçimde oradan izliyorlar şehri. Pus çevreden merkeze bir bakış gibi...

Tayfun Pirselimoglu: *Pus*'u Altın Şehir'de çektim. Altın Şehir o zaman İstanbul'un sınırındaydı. Hakikaten öyleydi; oradan sonra yol bitiyor, boş, çıplak bir arazi başlıyordu. Metropolün sınır köyünde hayat merkezdekinden tabii ki farklıydı; şimdiki sınırlarında tutunanlarda da farklı. Şehir önü alınmaz bir iştahla tıkanan obur bir hayvan gibi büyüyor. Pus'taki zavallı kasabın evi olan gecekondunun olduğu yerde bugün devasa bir alışveriş merkezi var. Orada oturanlar şimdi nerelere sürüklendiler bilemiyorum; o zamanki huzursuzluklarına daha neler eklendi bilemiyorum. Biz neler oluyor bilemiyoruz. Sadece sürükleniyoruz. Pus bu şehrin çeperine tutunmaya çalışan hayatlarla ilgiliydi. Uzaktan, asla oraya dâhil olamayacaklarını bilerek 'merkeze' bakan 'sıradan' insanlar görünmez duvarın kıyısında tuhaf kaderlerini yaşıyorlardı. Bugün de yaşıyorlar ve yine çaresizce dâhil olamayacakları o merkeze bakıyorlar. Yani Pus sadece dünü değil, bugünü ve yarını da anlatıyor.

Fatma Berber: Saç ise üçlemenizin son filmi. Çok ilginç bir konu seçiyorsunuz bu filmde. Sizin de ifade ettiğiniz gibi hem pornografik hem de kutsal bir mesele saç. Buradaki temanızda da yine ölüm var. Morgda çalışan biri, perukçu, AVM'de temizlikçi olarak çalışan bir kadının yolları kesişiyor. Saç filmi izleyeni huzursuz eden bir film. Saç 'ın hikâyesi nasıl başladı? Perukçular aynı zamanda çok ilginç ve akla gelmeyen

bir mekân; mekân mı hikâyeyi tetikledi?

Tayfun Pirselimoglu: Aklımda hep bir perukçu hikâyesi vardı. Bunun nedeni, muhtemelen bugün sayıları nispeten azalan ama o zamanlar Tarlabası'nda pek bol olan perukçulardır. Oradan geçerken buraların nasıl hikâyeler barındırdığını düşünürdüm. Ardından bir tretman yazdım ve bunun için sayılarının çok olduğunu sonradan fark ettiğim İstanbul'un birçok semtine dağılmış hemen bütün perukcularını dolaştım. Bunun faydasını filmi çektiğim perukçuyu bulmamda gördüm. Perukçu kendi dükkânında yatıp kalkıyordu. Senaryoya böyle bir faydası oldu. Mekân gezmenin senaryo yazımına katkısı olduğuna inanlardanım. Bazen hikâyenin akışına hizmet edecek kadar yol gösterici olabiliyor.

Fatma Berber: Filmlerinizde sıradan insanların derinliği var. Dostoyevski'nin yer altı adamı gibi koşulların dayatması sonucu oluşmuş gözükmeyen ama görünmeye çalışan insanlar... Kötücül olmak ve karamsarlık hep dışardan mı gelir, insanın varoluşuna dair içsel kaynaklardan mı diye sorduruyor. Her şeyi dışarı ile açıklamak kutsal mazlumların doğmasını da beraberinde getiriyor. Buna bağlı olarak insanın esas trajedisinin sisteme karşı itirazının olmaması, sesinin çıkmaması ve yapılanların normalleşmesinde görüyorsunuz, peki sizin film yapmanızı bu duygu itiraz duygusu ve insanın bu trajedisi mi tetikliyor?

Tayfun Pirselimoglu: Hikâyelerini anlattığım insanlar sadece koşullardan ötürü ıstırap duyan kişiler değil, sıkıntıları varoluşsal problemlerle de 'bezeli'. Daha önce hikâyesi içerisinde 'öteki' olarak nitelediğinizin ötekiliği çemberin dışına itilmesi kadar ondaki ruh halinin biricikliği ile de alakalı. Önünde sonunda hayatımızın bir anında kendimize soracağımız bir soru olacak; her ölümünün tadacağı bir de bu var. İçimizde sakladığımız her neyse o soru işte. Dolayısıyla kurban ya da cellat olmak o soruya –artık neyse o soru-

vereceğiniz cevapla alakalı. Bunun sanattaki, edebiyattaki karşılığı ile ilgiliyim ben. Film yapmamı da galiba en çok bu tetikliyor. Merak ediyorum; kendimi ve ötekini. Sinema çok karmaşık bir mesele ve bir arınma sağlamasa bile sordurduğu sorularla Aristoteles'i bile memnun edecek ölçüde trajik bir sanat olabilir nihayetinde.

Fatma Berber: Ressam ve yazarsınız. Çok güçlü eserleriniz var. Disiplinler arası çalışmak mutlaka sizi etkilemiştir, multi-disipliner olmanın sinemanıza katkısından bahsedebilir misiniz?

Tayfun Pirselimoglu: Bir katkısı olduğunu düşünüyorum tabii olarak; lakin nasıl işlediğini tam olarak bilemiyorum. En başta senaryoyu kurarken, çekimde çerçeveyi yaparken bir şekilde bu yanarımdan faydalaniyorum. Ancak daha önemlisi bu alanlarda da üretmenin zihniniz üzerindeki etkileri. Galiba yazar ve ressam Tayfun'un sinemadaki yolculuğumda elimden tutması kendimi daha güvenli hissetmeme neden oluyor.

Fatma Berber: Etkilendiğiniz ressam ve edebiyatçıların yönetmenliğinize nasıl bir etkisi oldu?

Tayfun Pirselimoglu: Çizgi romandan başlayayım. Hiç kuşku duymuyorum; çocukluğumdaki çizgi roman müptelalığı sanat hayatımı çok etkiledi. Neticede çizgi roman sinema açısından bir filmin storyboard'undan başka bir şey değildir. Çocuk yaşlarımda içine girdiğim bu dünyadan çok etkilendim, etkilenmeye de devam ediyorum. Edebiyata geline. Burası da çok geniş bir alan ve yakın bulduğum pek çok isim var. Yine de Calvino ve Nabakov'u hemen anmak isterim. Edebiyat dışında da kıymetli bulduklarım var tabii; Nurdan Gürbilek mesela, Mircae Eliade mesela. Resim konusunda da sayabileceklerimin başına Beckmann'ı koyuyorum. Acı dolu bir ironisi ve müdanasız bir fırçası var onun. Bir de Anselm Kiefer. İkisi de neden karamsarsınız sorusuna cevap olabilir.

Cihat Burak da çok önemli.

Fatma Berber: Filmlerinizde kentin hâkim sesi ile bireyin sessizliği arasında bir ilişki kuruluyor sanki kent yutuyor bireyin sesini. Sesi karakter gibi nasıl kullanıyorsunuz ve bu denklemi özellikle mi kurmaya çalışıyorsunuz?

Tayfun Pirselimoglu: Sesi filmde ifadeyi yaratan ana unsurlardan birisi olarak görüyorum. Bu anlamda müzik de ses tasarımının bir parçası olmaktan öte bir işlev taşıyor ben-
ce. Bu tasarımda kullandığınız sesler kadar sessizliğin de önemi var. Ses kurgusu görüntü kurgusu kadar önemli ve buna bir karakteri izleme ölçüsünde dikkat ediyorum.

Fatma Berber: Ve yukarıdaki soruya bağlı olarak ses ve görüntü birliğini bozuyorsunuz, imge ve ses ayrımı da diyebiliriz; belki tekinsizlik yaratmak için belki de ötekinin bir diğerinin sesini duyabilmemiz için.

Tayfun Pirselimoglu: Film içerisinde sesin neredeyse imge ölçüsünde bir ağırlığı var. İkisinin kurgusu birbirlerini güçlendirecek şekilde yapılması gerekiyor. Bir çerçeveyi kurarken onun dışında kalan kısmı da tasarlıyorum. Yani gözün gördüğü çerçevenin dışı da tasarımımın içerisinde ki burada sesin önemi iyice kendisini belli ediyor. Bu sizin tekinsizlik olarak nitelediğiniz atmosfer için de önemli bir unsur.

Fatma Berber: Müziği (özellikle caz seviyorsunuz sanırım) filmlerinizde kullanma biçiminizden bahsedelim mi?

Tayfun Pirselimoglu: Müziği ses tasarımının bir parçası olarak düşünüyorum. Ana akım sinemanın müziğin izleyiciyi manipüle edici bir unsur olarak kullanılıyor olmasından gelen algıyı çok tehlikeli buluyorum. Bu yüzden müziği belli ölçülerde kullanıyorum ya da hiç koymuyorum. Filmin bütünü içerisinde ses tasarımı adına taşıdığı önem ölçüsünde var olması gerektiğine inanıyorum.

Fatma Berber: Ben O Değilim (2013) filminiz ise bi-

raz kara komedi tadında. Diğer filmlerinizi tür olarak da ayrılıyor. Acıyı ironileştiriyorsunuz, içimizde zaman zaman yüzleşmesek de “keşke onun yerinde olsaydım” serzenişine bir gönderme sanki. Bu filmin ortaya çıkış hikâyesinden bahsedebilir miyiz?

Tayfun Pirselimoglu: Takıntılarım var benim. Bir tanesi de bu kimlik meselesi. Biriye bir başkası olma halini çok çekici buluyorum. Böyle bir roman da yazdım. *Ben O Değilim* bu takıntımın ürünü. Belirttiğiniz gibi filmin ironik bir yanı var ve bence izleyicide soru işaretleri bırakıyor. Neden bir başkası olmak isteriz? Benin içinde başka hangi ben var? Daha da fenası: Ben kimim aslında? Bu soruları kazımak ür-kütücü olabilir.

Fatma Berber: Pasolini “izlenen filmin ardından başka film akıyorsa o film iyi filmidir” der. Sizin filmlerinizi izledikten sonra devam eden bir düşünsel arka planı oluşturuyor. Bir olayı aydınlatan klasik anlatı tarzında anlatmıyorsunuz. Zaman olarak da daha dairesel, Bergsoncu bir çizgide ilerleyen bir anlatı ile karşı karşıya kalıyoruz. Biçimsel olarak da sinemanın sınırlarını zorluyor. Yazar olmanızı da dâhil edersek sinemada güçlü hikâye mi güçlü tarz mı ön planda olmalı, siz hangisine tutunuyorsunuz?

Tayfun Pirselimoglu: Peşinde olduğum, izleyiciyi filmi izledikten sonra da takip eden bir sinema. Filmi izleriz ve o film zihnimizin bir yerine bir çentik atar. Günler, aylar ve yıllar boyunca bizi takip eder. Zamanın bir yerinde o çentikten dimağımıza sızan soruyla irkiliriz. En azından bazı filmlerin bende açtığı ‘yaralar’ var ve onları taşıyorum. İyi sinema budur bence. Bunu hikâyesinin gücü mü sağlamıştır, yönetmenin becerisi mi çok da önemli değil. Eco’nun edebiyatla alakalı çok sevdiğim bir ifadesi var. “*Bir eserin yazarının da okuyucusunun da niyetleri vardır ama bir de eserin kendi niyetinden söz etmeliyiz*” diyor. Evet, iyi sinema

kendiliğinden bir 'entite'ye (varoluş) dönüşür ve kendi niyetini aktarır. Ancak yine de burada yönetmene fazla da haksızlık etmeyim; onun kendisine düşen hakkı bakidir.

Fatma Berber: Filmleriniz zamansız, mekânsız adeta. Yol Kenarı (2017) filminize başka bir şey ekleniyor: Hiçlik ve her şeyin anlamını yitirmesi. Siyah beyaz, zamansız, insanların isimlerinin olmadığı, nerede geçtiğini tam olarak bilemediğimiz hikâyeye bir de bir hiçlik ekleniyor. Kıyameti başka türlü resmediyorsunuz. Ama kıyamet gelecekte mi yoksa şimdi mi? O kısmı özellikle mi tanımsız bıraktınız?

Tayfun Pirselimoglu: Evet, belirsiz bir zaman ve mekân. Kıyamet tasavvuru hep gelecek üzerine kuruludur tabii olarak. Ama ya kopmuşsa ve biz şu an içerisindeyssek? Daha da fenası hep tekrarlanıyorsa? Kıyamet aslında bir son değil, sonsuza kadar tekrarlanma haliyse?

Fatma Berber: Yol Kenarı (2017), kıyameti beklemenin, kaygının hatta kıyamet paranoyasının filmi adeta. Böyle distopik bir hikâyeyi de ironileştiriyorsunuz. Huzurumuzu kaçırın herkesin o yöne baktığı bir gemi var. Gemiden gelen ölümü çağıran düdük sesi, akordeon sesi ile kırılıyor. Ölüm ve ölümsüzlük yan yana. Bir de kasabanın huzurunu kaçırın gemi ve kasabaya gelen yabancı metaforik olarak nerde duruyor?

Tayfun Pirselimoglu: Bu metaforlardan neşet edecek her ne var ise onların bırakacakları izler önemli. Yönetmen olarak kendimi sorular sormakla mükellef buluyorum. Cevaplar izleyicinin zihninde dolaşsın istiyorum.



Tayfun Pirselimoglu, *Kerr*, 2021 (Film Setinden)

Fatma Berber: Son filminiz *Kerr* pek çok festivalden ödülle döndü, Oscar’a da aday oldu. Bu filminizin özellikle mekân seçimlerini konuşmak isterim. Çünkü mekânlarınız da çok güçlü bir şekilde sinematografik anlamda hikâyeye anlatır ve de filmin duygusunu güçlü bir biçimde gösterir nitelikte.

Tayfun Pirselimoglu: Çok dolaşıyorum ve gittiğim yerlerdeki bana ilginç görünen mekânları hafızama kazıyorum, fotoğraflıyorum da. Bir mesleki deformasyon olabilir bu ama çok da işime yarıyor. Daha önce Kastamonu’ya gittiğimde gördüğüm bazı yerleri *Kerr*’de kullandım. Var olan mekânları keşfetmeyi ne kadar seviyorsam, daha senaryo aşamasında kendi tahayyülümün içerisinde belirenleri kurmaya da bir o kadar hevesliyim. Neticede mekân sinemada bir hikâyeyi aktarma adına başlı başına ağırlığı olan bir unsur ve buna çok önem veriyorum.



Tayfun Pirselimoglu

Fatma Berber: Bizi maruz bırakmayan manipüle etmeyen aynı hizaya getiren ama karakterlerle özdeşleşmediğimiz filmler yapıyorsunuz. Kameranız hareket etmiyor. Bu duranlığın nedeni nedir?

Tayfun Pirselimoglu: Sinemanın çok manipülatif bir sanat olduğundan söz etmiştim. İzleyicisi ile zımni bir bağ kuruyor ve bu bağın iki ucundaki ağırlık eşit değil. Ben izleyici gönüllü bir biat içerisinde olsa bile sinema tarafının icbar edici hamlelere girişmemesi gerektiğine inananlardanım. Arada bir mesafe olmalı ve iki taraf da birbirlerine yaklaşma konusunda çaba sarf etmeli. Yönetmen olarak ben kendi tarafıma dikkat etmeye çalışıyorum. Bu konuda kurgudan, kamera hareketlerine, müzik kullanımına kadar uzanan birçok unsur yer alıyor tabii olarak.

Fatma Berber: Son ve başlangıç bir arada oluyor filmlerinizde. Başladığı yerde bitiyor. Bunun özel bir nedeni var mıdır?

Tayfun Pirselimoglu: Doğru bu; filmlerimin başı ve sonu aynı. Bunu hayatın bir ironisi olarak görüyorum. Bir son var ama bu bir yandan da yeni bir başlangıcı işaret ediyor.

Fatma Berber: Dünya sinemasından etkilendiğiniz yönetmenler ve filmler nelerdir?

Tayfun Pirselimoglu: Çok sevdiğim yönetmenler var diyelim. Orson Welles'i çok önemli buluyorum mesela. Takılıp kaldığım filmler de var. İlki Üçüncü Adam. Bununla ilgili bir de hikâye kitabı yazdım.

Fatma Berber: Türk sinemasında yeni yönetmenler arasında beğendikleriniz kimler?

Tayfun Pirselimoglu: Yeni yönetmenlerden Mehmet Can Mertoğlu'nu beğeniyorum. Sinemamızda pek rast gelmediğimiz bir vizyonu var. Ondan yeni filmler bekliyoruz.

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

Tayfun Pirselimoglu: Sinema bu meselede başka sanatlarda olmadığı ölçüde büyük bir sıkıntı içerisinde. Endüstri tarafı büyüdükçe seyirci profili tuhaf şekilde değişiyor. Başka bir sıkıntı da talepten çok daha fazla arzın olması ki bu da 'talepkâr' bir seyirci güruhunun oluşmasıyla neticeleniyor. Yeni 'mediumlar', yeni seyirci, yeni bir sinema... Bunu çok sıkıntılı buluyorum ve sinemanın bir sanat olduğuna inananlar için zor zamanların geldiğine inanıyorum.

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Tayfun Pirselimoglu: Kaçınılmaz bir gidişatın sonucu. Mesele bu alanı çer çöpten arındırmak olmalı. Burada hakikaten kıymetli işlere rastlamak da mümkün ama şu andaki haliyle bir lunapark görüntüsü var. Mesele burada 'sinemaya'

bir alan açmak. Yakın bir zamanda bu mümkün değilmiş gibi.

Fatma Berber: Sizin çok yönlü oluşunuza atıfta bulunursak; sinemanın resim ve edebiyat gibi daha bireysel bir yaratım sürecinin olmaması sizi zorladı mı?

Tayfun Pirselimoglu: Hayır, böyle bir sıkıntım olmadı.



Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Tayfun Pirselimoglu: Sinemayı da yazdığım, çizdiğim ölçülerde sakın bir şekilde yapıyorum. Sette de herkesin olduğu gibi yönetmenin de bir görevi olduğuna, buranın egonun bilendiği bir alan olmadığına inananlardanım.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anı paylaşmak ister misiniz?

Tayfun Pirselimoglu: Çok var tabii ki ama ilk aklıma gelen Rıza ile alakalı. Sefil bir lokantada Rıza Akın'ın yemek yediği sahnede kamerayı fark etmeyen bir müşteri geldi, karşısına geçti yemeğini ısmarladı, yedi ve kalktı. Şimdiye kadar şahit olduğum en iyi oyuncu performanslarından biri

olarak keyifle izledim adamı.

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

Tayfun Pirselimoglu: Aslında, esas ‘iş’ ondan sonra başlıyor. Kurgu aşamasını çok seviyorum. Dolayısıyla set sonrası başka türlü bir heyecanı barındırıyor. Bunun dışında içinden çıkıp ‘gerçek’ hayata dâhil olma gibi bir halim de yok. Hep o hali yaşıyorum diyebilirim.

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?)

Tayfun Pirselimoglu: Her şey bir fikrin aniden neşet etmesiyle başlıyor ki bunun neden ve nasıl olduğunu bilmenin tam olarak imkânı yok. Bazen rast geldiğiniz bir yüz, olmadık bir mekân, denk geldiğiniz tuhaf bir an buna vesile olabilir belki. Sonrası bununla yaşamakla alakalı. Zihninizin içinde dönüp duran ve semirip kendisini ne zaman dışarı vereceği belli olmayan o fikirle geçiyor zaman. Bu arada alınan notlar, denk gelinen başka başka mekânlar, karşılaşılan tuhaf suretler işin içine giriyorlar. Sonrasında oturup yazmak işin en kısa süren kısmı.

Fatma Berber: Kendinizi en ıssız ve hüzünlü hissettiğiniz an nasıldı?

Tayfun Pirselimoglu: Viyana’da resim okumaya gittiğim sonbaharın kışa döndüğü zamanlar. Viyana o zamanlar çok karanlık ve kasvet doluydu. (Şimdilerde az çok değişmiş gibi.) Bir pazar günü, Prater’de dar bir sokakta bir karanlığa gömüldüğüm hissine kapıldım. Belki bundandır; yazmaya koyuldum. Çöl Masalları’nı orada yazdım.

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an nasıldı?

Tayfun Pirselimoglu: Maçka, Livera'da bir gün doğumu vakti. Huzur vaktiydi.

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

Tayfun Pirselimoglu: Özel bir çabam olmuyor. Daha doğrusu o fikir kafamın içinde her an dönüp duruyor; en olmadık anlarda bir yerden neşet ediyor. Az çok belirginleştğinde onunla ilgili mekânlarla alakalı algım daha açık oluyor.

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ve mekân diye sor- sam?

Tayfun Pirselimoglu: Atina ve İstanbul. İkisinin de bazı kuytularını seviyorum.

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?

Tayfun Pirselimoglu: Muhtemelen beni çocukluk, ilk gençlik zamanlarına taşıyan şarkılar var; mesela Gilbert O'Sullivan'ın Clair'i. Bir de dönüp dönüp dinlediğim Garry Burton oluyor. Kitap sayacak olursam Dino Buzatti.

Fatma Berber: Her filmde farklıdır mutlaka ama bir fil- min fikir aşamasından oluşumuna kadar ne kadar süre geçi- yor, bu bağlamda filmlerinizden örnekler verir misiniz?

Tayfun Pirselimoglu: Bir filmin başlama ve bitişi arasındaki süre oldukça uzun tabii. Bir fikir olarak belirmesi

ile izlenir hale gelmesinin hesabı ise iyice zor. Ben çok hızlı yazıyorum, çekim süresi de nispeten kısa oluyor ama neticede post kısmı var. *Rıza'yı* ve *Pus'u* üçer haftada çekmiştim. Onların izlenir hale gelmeleri de çok uzun sürmemişti.



Fatma Berber: Son projeniz *İdea*, Cannes Film Festivali'nin Cinefoundation Atelier bölümüne seçildi. TRT 12 punto deneyimi, seçilme sürecinden de bahsedebilir misiniz ve *İdea*, nasıl bir film olacak?

Tayfun Pirselimoglu: *İdea* daha önce işaret ettiğim takıntıyla alakalı bir film; bir kimlik değişimi hikâyesi. Bu keresinde kendi isteği dışında bir başkasına dönüşen birini anlatıyorum. Bir kısmını Yunanistan'da çekmeyi planlıyoruz. Proje aşamasında hem TRT 12 Punto hem de Cannes Atelier'e seçilmiş olması hoş oldu. Umarım yolu açık olur.

Fatma Berber: Genel anlamda oyuncu seçiminiz ve yönetiminiz nasıldır?

Tayfun Pirselimoglu: Senaryoyu yazarken karakterler

zihnimde az çok beliriyorlar. O suretler karşılıklarını buluyor diyelim. Oyuncular için 'audition' yapmayı sevenlerden değilim. Bunu yapmayı tercih edenlere bir lafım yok tabii ki ama benim seçimim bu yönde değil. Onun yerine karşılıklı uzun sohbetler yapmayı daha doğru buluyorum. Bu konuşmalar neyin, nasıl gideceğine dair bana yeterli bilgiyi sağlıyor.

Fatma Berber: Türkiye'deki film festivallerini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Tayfun Pirselimoglu: Festivallerin çok sayıda film gösterip bir kısmını da yarıştırmaktan öte karakterleri olması gerektiğine inanıyorum. Diğerlerinden kendisini ayıran, sinema adına bir özelliği ile anılmayı hedefleyen, film izletmekten öte işlevleri olan festivallerden söz ediyorum. Bu açıdan memleket festivalleri arasında kendisini böyle konumlandıran ve adı anılmayı hak edenler var tabii ki. Lakin önemli bir bölümü de bu sözünü ettiklerimin dışında yer alıyorlar.



Tayfun Pirselimoglu

“Öneride bulunma konusunda kendimi huzursuz hissediyorum. Şahsi tecrübemin en doğrusu olduğunu söyleyemem doğrusu. Ama şu kadarını ifade edeyim; genç yönetmenler cesaret sahibi olmalı. Hikâyelerin daha önce anlatılmamış, en azından aynı şekilde anlatılmamış olmasına özen göstermeleri bağlamında zihni bir cesarettten, bir dil kurma çabası içerisinde olma cüretinden söz ediyorum. Bir konfor alanı içerisinde kalmak sıkıntılı, kekeme bir sinemaya götürür sizi ki böyle bir gidişatın olduğunu düşündürecek işlerle karşılaşıyoruz.”

Tayfun Pirselimoglu

*“Ben daha önce morga hiç gitmemiştim.
Ne kadar soğuk bir yer!”*

Tayfun Pirselimoglu, *Kerr*, 2021

“Hatırlama boş ver, daha iyi!”

Yeşim Ustaoglu, *Pandora’nın Kutusu*, 2008

14



**Yeşim
Ustaoglu ile
Söyleşi**

Yeşim Ustaoğlu, 18 Kasım 1960'da Sarıkamış, Kars'ta doğdu. Yönetmeni, senarist, yapımcı Ustaoğlu, Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık bölümünden mezun oldu. Ödüllü kısa filmleriyle sinemaya adım attı. İlk çıkışını 1994 yılında çektiği *İz* filmi ile yaptı. Film, İstanbul, Köln, Nürnberg film festivallerinden en iyi film ödülleri aldı. Ardından çektiği *Güneşe Yolculuk* filmiyle ulusal ve uluslararası alanda çok sayıda ödül aldı. 2003 yılında uzun metrajlı film ve belgesel yapımları gerçekleştirmek, uluslararası projelere prodüksiyon hizmeti vermek amacıyla Ustaoğlu Film yapım şirketini kurdu. 2004 yılında *Bulutları Beklerken* adlı filmi, 2008 yılında *Pandora'nın Kutusu* adlı filmi çekti. 2003 yılında ise *Bulutları Beklerken* filmi ile Sundance Film Festivali'nde, "En İyi Senaryo" ödülünü aldı. 2002 yılında 59'uncu Uluslararası Venedik Film Festivali'nin uluslararası yarışma bölümü jürisinde görev yaptı. 2012 yılında ise Uluslararası Abu Dhabi Film Festivali yarışmasında yönetmenliğini Yeşim Ustaoğlu'nun yaptığı *Araf* en iyi film ödülünü kazandı. Uluslararası alanda prestijli bir yönetmen haline gelen Ustaoğlu 2016 yılında başrollerinde Funda Eryiğit, Ecem Uzun ve Mehmet Kurtuluş'un yer aldığı *Tereddüt* filmi çekti. Film, ilk gösterimini 11 Eylül'de Toronto Uluslararası Film Festivali'nde gerçekleştirdi ve film en iyi kadın oyuncu kategorisi öncelikli olmak üzere yine uluslararası ve ulusal festivallerde ödüle layık görüldü.

Kimlik, Mekân, Muğlaklık ve Bitmeyen Yollar Yeşim Ustaoglu Sineması

“Çocukluğumdan hatırladığım ve etkilendiğim bir şey Sovyet televizyonu izlemek. Dilini bilmeden bir şeyi izlemek ve onu hayal etmek. Onun senaryosunu yazmak gibi. Yoksa yazma eğilimi mi, bakma görme arzusu mu? Aynı zamanda müzik, bütün bunların toplamı mı? Başka bir dünyayı hayal etme, gitme arzusu mu bilmiyorum ama sinema yapmaya çok erken yaşta karar verdim.”

Yeşim Ustaoglu

Bazı filmler sizi bir eve buyur eder. 90’larda sokaktan geçen Aygaz reklamları, tuhaf dansıyla Gangnam Style, apaçi saç modelleriyle düşük belli taşlanmış kotlu gençler, yolculuklarda yolun kenarından hızla akan, teğet geçtiğiniz gece-kondular, gökyüzünden nokta gibi görünen, yaşarken içinde kaybolduğunuz modern hapisane uydu kentler hepsi o evin içindedir. Kendi kişisel tarihinizin, belleğinizin izlerini görürsünüz. Kimi zaman tebessüm ettiren çocukluk hafızanız, zaman zaman da gazete haberlerinde okuduğunuz arşivler eşlikçiniz olur. Hiç öyle bir yerde yaşamamış dahi olsanız bir aşinalık, tuhaf bir tanıdıklık hissi belirir içinizde. Bazı yönetmenler sadece atmosfer yaratmaz, evler inşa ederler. Öyle ya insan evini nerde görse tanır!

Yeşim Ustaoglu mimar olmasının etkisiyle her filminde o dönemin izlerini, en ince ayrıntılarını taşıyan bir ev kurar. Sokağın ritmini o eve, salonun ortasına taşır. Onun tasarladığı bu alan hangi dönemde geçerse geçsin bugüne uzanır, mutlaka size dokunur. Atmosferi bu kadar güçlü yaratabilmesi mimarlığının yanı sıra Rus sinemasından etkilenmiş olmasından da kaynaklanabilir. Bir de filmlerinde her ne kadar tebessüm ettiren sahneler olsa da; derinden derine

yayılan çok gerçek bir melankoli vardır. Bir kayıp, bir yas hali ama trajediyle bulandırılmamış, nostalji romantizmine düşülmeden saf bir gerçeklik sunar. Ustaoglu'nun zamana bakışı da döngüseldir, Bergsoncu bir anlatı yapısı vardır. Zamani kırıp anlara atıfta bulunur ve hafızayı devreye sokar. Hafızayı yeniden kurarken de ses, sis, eşik, su, fotoğraf gibi araçları kullanır.

Yeşim Ustaoglu, kolektif hafızamızı hem kişisel hem ülke repertuarını ince ince okuyan ve bize puslu camların ardından kendi imgeleriyle çağrışimli anlatılar sunan, hayatı filme, filmlerini hayata dâhil etmeyi başaran iyi bir sosyologdur aynı zamanda.

“Oraya döneriz, kuşun yuvaya, kuzunun ağıla döndüğü gibi oraya dönmeyi düşleriz. Bu dönüş göstergesi, sonsuz düş kurmanın belirtisidir; çünkü insanın dönüşleri, insan yaşamının büyük ritmi içinde, yılları aşan, tüm ayrıklara karşı düş kurma yoluyla savaşılan ritimle gerçekleşir. Aralarında yakınlık kurulan yuva ve ev imgeleri bağlılığın içtenlikli bileşkesini yansıtır.” Mekânın Poetikası, Gaston Bachelard

İçe Dönük Dışa Açık Bitmeyen Yollar!

Yeşim Ustaoglu, ismini dünya sinemasına 1999 yılı yapımı *Güneşe Yolculuk* filmi ile duyurur. Dünyada pek çok ülkede gösterime giren *Güneşe Yolculuk*, Berlin Film Festivali'nden üç ödül alır ve festivallerin gözdesi olur. Ustaoglu; *Bulutları Beklerken* (2003) filmi ile başarısını sürdürür. *Pandora'nın Kutusu* (2008) filmiyle ise kolektif bir meseleyi, toplumsal ilişkileri bir aile üzerinden anlatır. Duyarlı, gerçekçi ve yalın filmler çeken yönetmen içe dönük yolculuklarla anlattığı hikâyelerinde özel mekânlar, ölüm, hafıza, gizli özne olarak baba, açık uçlu finaller, kimlikler ve daha pek çok metafor kullanır. Hep bir seyir halinde olan filmlerinde yolculuk da sürekli başa döner. Karakterleri fiziksel ya da ruhsal bir

yerden bir yere taşınırlar. İlk kısa filmi *Bir An'ı Yakalamak*'tan (1988), *Pandora'nın Kutusu'na*, *Tereddüt* (2016) filmine dek neredeyse tüm filmleri bir yol hikâyesidir, başa döner, değiştirir, arar, sorar, sorgular, keşfeder. Yol bitmez, yolun kendisi hikâyeye dönüşür.

Yolculuklar bazen fiziksel, bazen ruhsal, bazen tarihsel bazen de semboliktir. Kimi zaman bir dönüşümü imgeler. Ayşe, *Bulutları Beklerken*'de önce kendi içinde geçmişe bir yolculuğa çıkar. Daha sonra kardeşini aramak üzere Yunanistan'a gidecektir. *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet sırtında Berzan'ın ölüsüyle tersine bir yolculuğa çıkar. Bu tersine yolculuk yönetmenin vicdanıyla yaptığı bir yolculuktur. Ustaoglu filmleri muğlak alanlarda dolaşır; sınırları berrak değildir; hep bir tereddüt hali vardır.

Güneşe Yolculuk filmi Egeli Mehmet ile Doğulu Berzan'ın dostluğu üzerine kuruludur. Mehmet İstanbul'a iş bulmak amacıyla gelmiş Tireli bir gençtir. Sular İdaresinde kaçakları tespit eden bir ekiple birlikte çalışmaktadır. Berzan ise bir baskında askerler tarafından götürülen babasının bir daha dönmemesi üzerine köyünden ayrılmış ve İstanbul'a göç etmiştir. Eminönü'nde seyyar kaset arabasında kaset satmaktadır. Mehmet'in kız arkadaşı Arzu ise Almanya'dan Türkiye'ye göç etmiştir, Sultanahmet'te bir çamaşırhanede çalışmaktadır. Üç karakterin ortak noktası "göç" etmiş olmalarıdır.

Yönetmen hafıza ve geçmişi lineer bir biçimde işlemeyip onu kırmışsa da kimlik hakkındaki ön yargılarımızı da *Güneşe Yolculuk* filmi ile ter yüz eder. Tireli Mehmet'i Doğulu Berzan'dan daha esmer çizerek başlar bu ezberi kırmaya. *Bulutları Beklerken* filmi ise karanlıkta kalmış, bir tarihi gün ışığına çıkarır. Kimlik ve alt kültür sorununu bu sefer Rumlar üzerinden ele alır. Rumların zorunlu göçünü insan belleği üzerinden anlatmaya çalışmaktadır. Ustaoglu, kimlik

ve aidiyet kavramıyla ilişkisini bellek, hafıza kavramları üzerinden kurmaktadır. Eleni'nin hikâyesi aslında bir toplumun, Anadolu'dan göç etmek zorunda kalan Rumların hikâyesidir. Eleni, içine işleyen korku nedeniyle 50 yıl boyunca yaşadığı göçü saklar. Eleni'nin yaşadığı dehşet ve korku, göçü anlattığı sırada görünür olur. Yaşadığı göçü yıllarca saklayan Eleni'nin sessizliği, bu sessizliğin yarattığı travma, “tekinsiz bir hayalet gibi” gezinmektedir. Ustaoglu karakterlerin geçmişle, geride bırakılan evle bağlantılarını sürdürmelerinde fotoğraf, resim gibi araçlar kullanır. Bu araçlarla doğrudan belleğe seslenilir. John Berger, fotoğrafın “yaşanmakta olan bir hayattan alınmış bir andaç” olduğunu belirtir. Berzan, “dışarı” itildiği yaşamdan bir “içeri” yaratabilmek için tek odalı gecekondunun duvarlarını köyünün ve sevdiği Şirvan'ın fotoğraflarıyla doldurur. Berzan'ın yanından ayırmadığı Şirvan'ın ve köyün resimleri onun geçmişle, geldiği yerle kurduğu ilişkiyi sürekli kılar. Berzan filmin ilk sahnelerinde Eminönü'nde seyyar kaset arabasını hazırlarken görülür. Meydan boştur. İlk önce üzerinde Şirvan yazan bir plakayı ve Şirvan'ın fotoğrafını tezgâha asar. Daha sonra teybe Kürtçe bir kaset koyar. Berzan için müzik ve Şirvan'ın fotoğrafı özlem duyduğu her şeyi İstanbul'a taşımıştır.⁵⁵

Bulutları Beklerken filminde de fotoğraf, anlatının merkezinde yer alır. Filmin anlatısını harekete geçiren, Ayşe'nin tavan arasında bulduğu kardeşi Niko'nun fotoğrafıdır. Tavan arasında bulunan bu fotoğraf Ayşe için 50 yıldır sakladığı bir geçmiş, dili, kimliği ve vicdan azabını su yüzüne çıkarır. Fotoğrafı yanından hiç ayırmaz. Fotoğrafla birlikte Ayşe yaşadığı göçü, kaybettiği ailesini yeniden hatırlar. Niko ve ailesinin fotoğrafı aynı zamanda Ayşe'nin kimliğini

55 Pınar Yıldız, “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı Doç. Dr. Ruken S. Öztürk, 2008, Ankara, s. 49-55.

ikiye böler, parçalanmış aidiyetiyle yüzleşmesine neden olur. Ancak sonradan öğreniriz ki Ayşe'nin asıl adı Eleni'dir ve Ayşe bir Rum'dur. Yaşadığı dehşet, elli yıl boyunca başka bir kimlikle yaşamasına, dilini, kimliğini gizlemesine neden olmuştur. Berzan'da olduğu gibi Ayşe için de kimliği ve aidiyet duygusu parçalıdır. Adından başlayarak her şeyi parçalar bu fotoğraf. Ayşe fotoğraftan sonra kendini eve kapatır ve uzun süre kendisiyle, vicdaniyla hesaplaşır.

Filmde ses kullanımını da belleğe seslenen bir unsur olarak okumak mümkündür. Eleni yaşadığı göçü hatırlamaya başladığında göç sırasındaki sesleri duymaya başlar. Sesler geçmişten gelir ve bugüne seslenir. Chion'nun ortaya koyduğu acousmatik ses kavramını burada açmak gerekir. Acousmatik ses, sinemada kaynağı görünmeden kullanılan sesleri adlandırmak için kullanılır, “Ses, sanki yerleşecek bir yer ararcasına imgenin yüzeyinde, aynı anda hem içinde hem de dışında geziniyor gibidir”. Bu ses, sahneye gerilim ve denge-sizlik katar. Filmde de sesin geldiği kaynak bilinmez. Bir yere, bir kişiye ait değildir. Ses görüntünün içinde mi dışında mıdır anlaşılmaz. Sislerin ardında göçün hâlâ yaşandığı duygusu verilir. Sisli yüksek dağlar ve acousmatik ses birleşince gerilim duygusu yaşanır, sesler belleğe seslenerek geçmişi bugüne taşır. Ses göç sırasında yaşanan acıyı duyumsatır. İç çeken, acı veren bir sestir. Böylece gördüklerimizi duyduklarımızı yalnızca gözümüzle ve kulağımızla değil, tüm bedenimizle duyumsarız. Duyulan bu ses yaşananları, acıyı göçü tüm bedenimizle duyumsamamızı sağlar. Sesin kullanımı kadar sessizlik de ayrı okuma alanı oluşturur filmde. Eleni, ailesinin resmini bulduktan sonra sessizliğe gömülür.⁵⁶

56 Pınar Yıldız, “Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı Doç. Dr. Ruken S. Öztürk, 2008, Ankara, s. 60-61.

Uydu Kentler, Çıkışsızlık ve Pandora'nın Kutusu (2008)!

Yönetmen, *Pandora'nın Kutusu* (2008) ile bireyin iç yolculuğuna davet eder bizi ve sistem eleştirisini bu iç yolculuk üzerinden yapar. *Pandora'nın Kutusu*, İstanbul'da birbirinden farklı hayatlar süren üç kardeşin alzheimer hastası olan annelerini memleketlerinden İstanbul'a getirmeleriyle birlikte yaşamlarındaki problemlerle yüzleşmelerini konu edinir. Filmde bir ailenin üç kuşağının birbirleriyle olan ilişkileri üzerinden günümüz orta sınıfının modernite ile başlayan iletişimsizliği, yabancılaşması anlatılır. Hikâyede tüm karakterler ve hepsinin içinde bulunduğu girdap tarif edilir; bu o yıllarda yeni yeni dikilen sitelerde yaşayan modern hapishanelerde çıkışsız kalan insanların ve o çağın girdabıdır. *Pandora'nın Kutusu* filminin bir diğer özelliği, orta sınıfı anlatmasıdır. Film aynı zamanda 90'lı yılların yeni yerleşim yerleri olan uydu kentlerin de çok güzel bir eleştirisidir.

Yaşarken farkında olmadığımız teğet geçtiğimiz an'lar!

Yönetmen *Pandora'nın Kutusu'nun* çekimleri sırasında geçtikleri Karabük'te, otoyol kenarındaki konaklama tesisinde çalışanlara ve sadece yoldan geçenlerin uğrayacağı bir yerde gelecek hayalleri kuran genç kahramanlara odaklanır. Kamera arkası belgeselinde yönetmen filmi “*Yaşarken teğet geçtiğimiz, farkında olmadığımız “an”lara odaklanmış bir film.*” diye tanımlar.⁵⁷

Buradan hareketle göz göze geldiği ve peşini bırakmayan çaycı kızın imgesinden yola çıkarak *Araf* (2012) filmini yapar. *Arafta* kamyonun hayalet gibi mola tesisine geldiğini görürüz. Bu hayalet sonrasında yavaş yavaş netleşir ve filmin

57 Şölen Köseoğlu, “Mekân Ve Sinema: Yeşim Ustaoglu Filmleri”, Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı, Kültür, Mekân ve Sinema, Yüksek Lisans Tezi, Trabzon, 2013,s. 104.

ana karakteri olur. Yine başka bir kadın ve şiddet temalı filmi *Tereddüt*'te (2016) ise var olan kadın gerçeğini, daha çok ön plana çıkarır. Modern toplumdaki kadınla, geleneksel toplumdaki kadın gerçeğini yan yana getirip aynı hizadan bakar. Diğer filmlerinden farklı olarak yönetmen, bu filmde sorunların çok daha derinine inip seyirciyle yüzleşme sağlar. Elmas'ın iç dünyasında takıldığı yerleri izleyici ile paylaşan yönetmen, toplumsal baskılara neden olan sıkıntıların, nerelerde tıkandığını, hasta doktor analizi ile çözümler. Filmde sadece sorunları işaret etmez, içinden çıkılabilecek ipuçlarını da izleyici ile rahatlıkla paylaşır.⁵⁸

Yokluğuyla Var Olan Babalar!

Yeşim Ustaoglu'nun tüm filmlerinde baba hiç gözükmeyen ama bir duygu, bir tahakküm aracı olarak vardır. Hiçbir filminin ana karakteri babalık vasfına sahip değildir, hiçbir karakterin gözüken bir babası yoktur. Yeşim Ustaoglu filmlerinin bir diğer vazgeçilmezi de sudur. Suyun neredeyse tüm filmlerinde olması tesadüf değildir. *Güneşe Yolculuk* filmi su ile başlar ve su ile biter. Filmin ana karakterinden biri olan Mehmet'in işi yeraltında su aramaktır. Arzusuyla ilgili bir iş olan çamaşırcıdır. Berzan'ın ise haberi olmasa da köyü sular altındadır. *Bulutları Beklerken* filminde yönetmen Selma'nın cesedini taşıyan küçük kalabalığı yine bir su birikintisinin önünden geçirir. Yönetmene göre aslında su hem yaşamı hem de ölümü temsil etmektedir. *Pandora'nın Kutusu*, su kenarında başlar. Mehmet limanda beton üzerine uzanmış görülür. Ailesinin kurduğu düzenden kaçarken suya sığınmış gibidir. Tüm bunlar, Yeşim Ustaoglu'nun filmlerinde suya özel bir

58 Yasemin Özen, "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Toplumsal Cinsiyet Ve Kadın", Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Doktora Tezi Danışman Doç. Dr. Selva Ersöz Karakulakoğlu, İstanbul, 2017, s. 125.

anlam biçtiğini gösterir. ⁵⁹

Gündelik yaşamın ve sosyal ilişkilerin analitik çözümleyicisi ve insan ilişkilerini anlamamızda pusula olan sosyolog Pierre Bourdieu, kişinin deneyimlerini içselleştirip sonrasında belirli bir mesafeden o deneyime bakarak nesnelleştirilmesini çok önemser. Yani deneyimlere antropolojik bir kazıyla yaklaşmayı önerir. Öznenin öznelliğinin nesnel anlatımı diye tanımlamak yerinde olacaktır. Bu sadece sosyolojiyi değil; hayatı anlamamızda da yardımcı olabilir. Yeşim Ustaoglu kolektif meseleleri kişiselleştirerek, öznelleştirip ona daha sonradan nesnel objektif gözle bakmayı başarabilen bir yönetmendir. Geçmiş repertuvarlarımızdan topladığı konuları kendi imgeleriyle süzer, eritir, muğlak alanlara taşıyıp; orada bizi apaçık bir hakikatle baş başa bırakır.

Yeşim Ustaoglu ile mekân, uzam, ses, yas tutma, melankoli, filmlerinde kullandığı metaforlar, temalar üzerine konuştuk.

59 Müjde Aslan, "Yeşim Ustaoglu Filmlerinin Auteur Kuramı Açısından İncelenmesi", Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, 2010, İstanbul, s. 107.

Yeşim Ustaoglu ile Yönetmenlik Üzerine

“Sarıkamış doğumluyum. Çocukluğumun ilk evresi Ankara’da; sekiz yaşından üniversite bitene kadar olan dönemde ise Trabzon’da yaşadım. Trabzon’un her yerini, her taşını, toprağını bilirim. Yeni geldim oradan ve de büyük bir değişime maruz kalmış olmasına da inanılmaz üzüldüm açıkçası. Eski yaşadığımız evi de bulmaya çalıştım, buldum, duruyordu. Deminden beri konuştuğumuz, çağrışimlarla dolu bir dünyaya bakmak, dokunmak, bütün bu temelleri sanırım böyle bir yerde attım. Böyle bir zenginliği olan, insan malzemesi müthiş olan, doğası dâhil, denizi, balığı, esprileri, her şeyiyle çok zengin bir yerde büyümek hayal dünyamı çok etkiledi. Bazen çocuk için çok kısıtlı bir yer olsa da onun dışına çıkmaya çalışmak da önemliydi. Hayatımın en önemli evreleri Trabzon’da geçti. İlk çocukluğum, lise döneminin bakış açısı, yavaş yavaş üniversite dönemi Trabzon’da geçti. Elbette en önemli imgeler, gitmek, kalmak, Karadeniz’in boşluğunu seyretmek tüm bunlar yaşadığım bölgenin bana kattıklarıydı.”

Yeşim Ustaoglu

Fatma Berber: Siz aslında mimarlık eğitimi aldınız, mimarsınız. Mimar olmanız; özellikle mekân kullanımınızda ve filmlerinizde çok baskın bir şekilde ortaya çıkıyor. Çok erken yaşta sinemaya başladığınızı söylüyorsunuz, hatta çocukluktan itibaren onu hayal etmeye. Nasıl başladığınızla başlayalım mı sinema yolculuğunuza?

Yeşim Ustaoglu: Olur, tabii ki... Bu bilinç düzeyi, gerçekten sinema ile film yapma ile ilgilenme sürecim daha çok yirmili yaşların başı aslında... Ama bir imaj üzerine hayal kurmam çocuk yaşlarda başladı. Trabzon’da başladı hatta. Trabzon’un kendine has dünyası vardır. Yakın zamanda tekrar oralara gittim. Gerçi çok değiştiğini gördüm. Çocukken babaannemin bizi ziyaretleri sırasında bizlerle birlikte olduğu

sürelerde anlattığı filmler tabii ki etkiliydi hayal dünyam için. Babaannem masal anlatmazdı da o gördüğü filmleri anlatırdı. O yıllarda biz Trabzon'da yaşırdık, babaannem İstanbul'dan bize gelirdi. Gece karanlıkta babaannemin anlattıklarını hayal ederdim.

Rus televizyonuna bakarken hiç bilmediğim bir dil üzerinden hikâyeler oluşturdum. Gördüğüm her şeye karşı bir hikâye oluşturma vardı zihnimde. Bu yolculuklarımızda da çok olurdu. Mesela Trabzon'dan hareket ederdik, İstanbul'a aileyi, büyükleri görmeye gelirdik. Başka yerlere de çok giderdik. O zaman tabii yollar çok daha zor ve uzundu. Öğrencilik zamanımda otobüse binerek gelirdim, bazen otuz saat falan sürerdi o yolculuklar. On yedi, on sekiz yaşındayken otobüsle Salzburg'a kadar gitmiştim. Bütün bu yolculuklarımın hayal dünyama çok büyük etkisi oldu. Çok uzun yolculuklar yaptım gençlik dönemlerimde. Yoldayken akan görüntülere bakarken de sürekli bir hikâye kurgulardım zihnimde. Ama bunun bir sinemaya dönüşeceği yani bir hikâye anlatmaya ya da görselle hikâye anlatmaya dönüşmesi fikri restorasyon masterımı yaparken realize olmaya başladı diyelim. Hep çok merak ettim: 'Nasıl olabilir, nasıl yapılabilir, bir insan bunu nasıl becerebilir?' Bergman'ın *Sessizlik* filmini ya da Yılmaz Güney'in filmlerini izlediğimde de bu soru hep zihnimdeydi. Birçok film izledim çünkü iyi bir film izleyicisiydim. Bu çok merak ettiğim soru İstanbul'a geldiğimde, İFSAK'la tanıştığimde, kısa film denen bir mecra olduğunu gördüğümde başladı diyebilirim. Mesela kısa filmi Trabzon'dayken bilmiyordum aslında.

Fatma Berber: Bir Anı Yakalamak, zaten ilk kısa filminiz oydu.

Yeşim Ustaoglu: Evet, *Bir Anı Yakalamak*'la sinema seyrüvenim başladı. Anların ve sinemanın hayatımda ne kadar önemli olduğunu o zaman anladım. Ama o sırada bu bilinçle yapmıyorsunuz bunları. *Bir Anı Yakalama'nın* senaryosunu

yazdım ve hızla kendi kendime prodüksiyonuna girip çekmeyi de denedim. Orada Uğur İçbak'ın özellikle tekniği kavramamda çok katkısı oldu. Çok ilginçtir ki Uğur'lar çoktur hayatımda. Kardeşimin de ismi Uğur'du. Çok Uğurlarla yaşadım.

Fotoğraf olarak tekniğe bir hayli yatkındım, fotoğraf öğrenmiştim. Ben de çekiyordum ama sinema kamerasının, hareketin veya kamera hareketlerinin neler olduğunu, bir sete nasıl bakılabildiğini bilmiyordum. Mesela bir yönetmen olarak bunu sonradan kısa filmlerime baktığımda fark ediyorum. Kameranin yapabileceği, sahip olabileceği bütün pozisyonları, bütün bakış açılarını, bütün hareketleri denemişim, çok merak etmişim. Panlar, kaydırmalar, helikopterle bile çekim dâhil olmak üzere her şeyi denemişim. Bir bakmışım aslında 'Nasil yapıyor kamera, bu işi nasıl görebilirim?' diye. Ama sonra tabii ki çok daha rafine. Aslında hikâyeye nasıl bakmam gerektiği bakış açısının önemi iyice oturmaya başlamış diyebiliriz belki.

"Aslında insan muğlak ve çok geçirgen bana sorarsanız."

Fatma Berber: *'Bulutları Beklerken'*de de *'Güneşe Yolculuk'*ta da başka diller var. *'Güneşe Yolculuk'* 90'lar Türkiye'sini anlatıyor aslında ama baskın bir şekilde de gözümüze gözümüze sokmuyor. Böyle sınırları muğlak bir film. Yani Türk-Kürt meselesini anlatıyor ama çok da pornografik bir şekilde sunmuyor. Bu muğlaklığı çok güzel yaratıyorsunuz ve bir tartışma alanı koyuyorsunuz ortaya. Film bizim içimizde de hep devam ediyor sınırları net bir şekilde konmadığı için. Dolayısıyla bu bakış açınız seyirciyi üretmeye, düşünmeye sevk eden bir bakış açısı. Filmde de bir ters köşe yapıyorsunuz Berzan açık tenli, Mehmet koyu tenli ve aslında Mehmet İzmirli, diğeri Doğulu. Ve Mehmet'in başına pek çok olay geliyor. Hatta saçını kamufle etmek için sarıya boyuyor ama daha da fena bir halde esmerliği ortaya

çıkıyor. Kimliğin inşası, kimliğin kendiliğinden oluşturulması gibi bir durumu belki de. 90'lar Türkiye'sini böyle anlatmak hele ki o yıllarda hem de sınırları muğlak film çekmek zor bir süreç değil miydi sizin için?

Yeşim Ustaoglu: Yani bunu zor gibi okumak; kendi adıma söyleyemediğim bir olgu. Daha doğrusu oradan bakmadığımı düşüneneceğim belki. Çünkü açıkçası deminden beri yaptığınız tespitler hoşuma gitti, dinlemek de hoşuma gitti. İnsan böyle bir şey. İnsan hayatı hepimizin hayatı, ben de dâhil. Kendi hayatım o kadar muğlak meseleler, olgularla dolu ki bir şeyi kavrayabilmemiz, anlayabilmemiz, içinde yaşayabilmemiz hiçbir zaman çok net değil. Hep öğrenerek, öğrenirken bile bazen deneyimleyerek diyelim ya da çok ters köşe olabiliyoruz ve hâlâ bazen anlamlandıramıyoruz. Aslında insan zamanın içinden geçmeyi öğreniyor belki de. Hayat çok kolay bir şey değil. İnsanlığın içindeki bu hali anlatmaya çalışıyorum. Her karakteri yaratırken, bir meseleyi ya da olguyu bize öğretmek, tartışmaktan daha çok o meselelerin içinde yaşayan insanların kendilerini ve onları oluşturan her şeyi oluşturmaya çalışıyorum. Böyle bir mutlak şeye hiçbirimiz sahip değiliz üstelik. Dedığınız gibi insanın kendisi muğlak bir varlık. Ama Berzan'ı, Mehmet'i, Ayşe Eleni'yi, Arzu'yu ve sonraki bütün Elmas'ı, Şehnaz'ı, Zehra'yı, Olgun'u herkesi oluştururken onların varlıklarını, karakterlerini, psikolojik devinimlerini, birbiri ile ilişkilerini, geride bıraktıkları meseleleri, geride bırakırken çözümleyemedikleri ya da kavrayamadıkları meseleleri, kaybolan babaları da dâhil bütün bu durumu aslında yani bu hali, bu insan olma halini, kendi zihnimde yaratmaya, oluşturmaya çalıştığım için onların birbirleri ile ve kendileri ile olan ilişkilerini aslında hep anlatmayı denedim. Aslında insan muğlak ve çok geçirgen bana sorarsanız. Çok geçirgen ve çok devingen ve çok iletişime açık ama meseleler kendiliğinden çok katı, içinde yaşadığımız haller bazen çok katı ve çözümsüz. Bu kendiliğinden ortaya çıkan bir şey aslında

da baktığımız zaman. Bazen gerçekten çözümde çok çaresiz kaldığımızı da görebiliyoruz.

Fatma Berber: Meseleler katı ama insan geçirgen ve muğlak, dediniz. Güneşe Yolculuk'ta dikkatimi çeken şeylerden biri de film boyunca su vardı, su meselesi desem daha yerinde olur. Suyun bir anlamı var mıydı? Bir ara Ara Güler de karşımıza çıktı, bir sürpriz yaptı filmde. Suyun bir metaforik anlamı var mıydı sizin için, su arama çabasının?

Yeşim Ustaoglu: Evet, vardı. Var olduğunu zaman içinde daha çok gördüm. Çünkü su bütün filmlerimde hep var. Suyu dokunmam, belki su başında ya da her zaman bir suya bakarak yaşamamla ilgili olabilir. Trabzon'da öyle bir yerde yaşıyordum, suyun varlığı çok güçlüydü hayatımda. Dağlardan inen su, yukardan gelen su, çağıldayan su, suyun gücü, öldüren su, kapkara olan su. Yani Karadeniz'in o karalığı, gece karanlığındaki karalığı, ufuksuzluğu bazen... Suyu bakarken büyüyen bir çocuktum ve su olgusunun bendeki ölüm ve yaşam meselesi ile ilgili hem yaşamı hem ölümü aynı zamanda betimleyebilmesi bakımından çok metaforik bir anlamı varmış bende. Karadeniz'e bakmak beni büyülerdi. Dağlara ve çağıldayan sulara, yaylalara giderken yemyeşil çimler ki çok vahşi sulara bakmak beni her zaman çok büyülerdi. Ama mesele bulunduğum yerden gitmek ve kalmak olgusunu da bana betimlerdi Karadeniz. Çok uzakları da betimlerdi. Dolayısıyla bütün bu metaforlar zaten aslında bir şekilde benim içime işlemiş. Demin ki gibi bunları isimlendirmiyorsunuz ama içinde yaşıyorsunuz. Sonra da kendiliğinden yazarken o oraya geliveriyor.

Evet, *Güneşe Yolculuk*'ta suyu dinleyen bir çocuk, evi neredyse adım atamayacağı gibi bir su başında, bir gecekinduda yaşayan bir çocuk, çamaşırvhanede yaşayan bir kız ve sonra da suya bırakılan tabut... Sular altında kalan bir köy. Berzan ve Mehmet ilişkisi, Arzu ilişkisini de... onu hiçbir zaman unut-

mamamız lazım, orada bir üçlü var aslında, üçlü bir ilişki anlatılıyor. Kendiliğinden gelmiş, yazarken beni besleyen fikirlerdi bunlar, metaforlardı. Ama sonraki süreçlerde bütün filmlerimde de aslında su ile uğraştığımı sonrasında fark ettim. Yazarken fark etmedim.

Fatma Berber: *‘Bulutları Beklerken’* Rumların zorunlu göçü, Birinci Dünya Savaşı’nda öyle kolektif bir duygu ile açıyorsunuz. Belgesel görüntüleriyle açıyorsunuz ve bir fotoğraf görüyoruz. Sonra filme dâhil oluyoruz. Sonunda tekrar bu fotoğrafla bitiriyorsunuz. Yine *‘Güneşe Yolculuk’*ta da böyle arşivler, görüntüler vardı. Belgeselin ya da fotoğrafın filmlerinizdeki rolünü konuşmak isterim, kolektif bir duyguyu daha minör bir evrene taşıyorsunuz diyebilir miyiz?

Yeşim Ustaoglu: Gördüğüm, baktığım, dokunduğum, değdiğim ve yazdığım her şeyin hayat içinde insanın yaşamında bir karşılığı olmasını tabii ki çok arzu ediyorum. Yani bu karşılığı görmem, buna da dokunmam gerekiyor. Belki biraz temize çekmek gibi. Ahmet Uluçay da söylerdi bunu aslında. Onunla uzun uzun sohbet ederdik, çok iyi bir dosttuk. Hayatta bazen öyle anlar vardır ki tanık olduğumuz... Tanıklıklarımız da çok önemli. Aile içi yaşamsal tanık yani büyürken bile yaşadığımız tanıklıklar, bazen bizi çok zorlayabilecek anlar bile olabilir bunlar. Sonraki hayatımızda bazen hayata ve sokağa baktığımızda yani gerçeğe baktığımızda hiçbir zaman hayal edemeyeceğimiz kadar çok daha zengin ve karmaşık bir şeyle karşılaşabiliriz.

Bunu biz hayal edemeyebiliriz. Böyle olabileceğini, böyle bir anın yaşanabileceğini bile hayal edemeyeceğimiz kadar hayat çok daha zengin... Anları, anekdotları, varlıkları, insanları ya da yaşamı, doğanın kendisini de kolaylıkla bunun içine yerleştirebiliriz. Bunlara tanık olabiliriz. Dolayısıyla bu tür, buna bakmayı da salt gerçekliğe yani sadece baktığım gerçekliğe de hakikate de bakmayı hep istedim. Belki o

yüzden de hayatım böyle çok uzun yolculuklar içinde geçti. Bir şeyi merak ediyorsam, hayal ediyorsam bir yer üzerine, bir şey, bir insan üzerine yazıyorsam onun yaşadığı alanı, yaşam halini, tarzını, ne hissettiğini kavramam mutlaka gerekiyor. Yani bir konu üzerinde yazdığım için de sadece seyahat etmem, seyahat etmenin kendisini de çok severim. Çünkü şunu da fark ediyorum: Durduğum her an aslında kendim de duruyorum, duruyoruz. Zihnimiz de bazen duruyor. Durmaya belki bazen ihtiyacımız da oluyor ama hareket halinde olduğumda... Bir işte çalışmaktan bahsetmiyorum, bir yere gidip çalışmak, sürekli aynı devingenlik ya da rutin içinde olmaktan bahsetmiyorum. Alıp başımı gittiğim her an zihnim çok daha netleşiyor, berraklaşıyor. Çok inanılmaz bir hayatla karşılaşıyorum. Bir anlamda yazdığım her şeyin temize çekilmesi gibi de diyebiliriz. Belgesel tanıklığımı, bakmayı, hareket etmeyi, yollara çıkmayı böyle tanımlayabilirim.

“Her mekânın kendine göre bir ruhu var. Bize verdiği, anlattığı bir imgesi de var.”

“Mekân her şeyi söyleyebilir. Mekâna; bir oyuncuyu içine yerleştireceğim, burası çok güzel bir mekân, diye bakmıyorum. ‘Bu mekân bana ne söylüyor, benimle nasıl konuşuyor?’ diye bakıyorum.”

Fatma Berber: Bir gerçekliği ele alıyorsunuz, o kadar güzel, katman, katman kuruyorsunuz ki o gerçeklik sizin yorumunuzla bambaşka bir şeye dönüşüyor, belki sizin hakikatiniz oluyor. Bu belgeselle kurmacayı bu şekilde harmanlamak da gerçekten büyük bir ustalık. Yine siz tabi mimarlığınızın etkisi ile mimarlık eğitimi almış olmanızın etkisi ile mekânları da muhteşem kullanıyorsunuz. Ve mekânlara, ışıklara, yeniden bir can veriyorsunuz sanki. Doğaya da öyle ve mekân bir karakter oluyor sanki filmlerinizde. Çok yolculuk yaptığınızdan bahsediyorsunuz, kısa süreli iletişimimizde de hep yolda olduğunuzu söylediniz.

Mekânları seçerken ya da mekânı dönüştürürken nasıl bir yol izliyorsunuz? Karşınıza doğrudan çıkıyor mu ya da filmi tasarladığınızda “bu buraya uygun” mu diyorsunuz, mekâna göre mi hikâyeyi şekillendiriyorsunuz?

Yeşim Ustaoglu: Mekân üç boyutludur, uzamdır. Işığı, rengi, dokusu, sesi olan ama aslında artık daha da ileri gidecek, biraz da bir ruhu olduğunu da düşünüyorum. Her mekânın kendine göre bir ruhu var. Bize verdiği, anlattığı bir imgesi de var. Bu ayrı bir konu sanırım, çok da önemli bir konu. Biraz bunun da peşine gidiyorum bazen. Çünkü deminki su olgusu gibi yani suyun varlığı, bir deniz kenarında kabarıp patladığı zaman, coşkuya, özgürleşmeye dönüşebilir. Ya da büyük bir öfkeye de dönüşebilir. Mekânın bu anlamda bir ruhu da var. İmgesel bir yapısı da var. Bunun da peşine düşünüyorum. Açıkçası aslında ben mekân bakmaya da gitmiyorum. Onu o şekilde adlandırmıyorum. Ben bir yola çıkıyorum ve yol beni terbiye ediyor. Ya da yol benim nereye bakacağımı belirliyor. Biraz sürprizlere de açık olarak yola çıkıyorum. Mesela Karabük’e gitmeyi istiyorum. Hayal ediyorum, oradan teğet geçerken onun içinde çok daha yoğun bir hayatın olduğunu, bir sürü insanın burada ‘Yaşanır mı yaşanmaz mı?’ diye baktığı, o karanlığın içinde aslında çok daha yoğun bir hayatın olduğunu, ancak içine girdiğinizde yaşadığınız zaman anlıyorsunuz. İçine değdiğiniz zaman anlıyorsunuz. Dolayısıyla şimdi şu anda yeni projem de dâhil biraz beni yol bir yöne doğru çağırıyor ve orası bir sonraki yerin de önünü açmaya başlıyor. Ya da kapatıyor, başka bir yöne doğru yönlendirmeye başlıyor beni. Belki aradığım şey ya da gördüğüm şey beni çok fazla hikâyemle eşleştirmeyebiliyor. Bu çok nadir oluyor. Bir şekilde taşıma, toprağını bildiğimiz bir ülkede, bütün sorunlarıyla ve insanıyla, her şeyiyle, bir anlamda bildiğimiz bir yaşamsal tecrübeden de bahsediyorum. Yola çıkarken biraz da bu tecrübeyle, biraz ne göreceğimi bilmeden, biraz da ne tür sürprizlerle karşılaşacağımı kestiremeden, şaşkınlıklara,

hayranlıklara, üzüntülere açık oluyorum. Hüzne de açık oluyorum. Çünkü mekân sizi çok üzebilir, çok büyük bir hayal kırıklığına da uğratabilir. Ama siz zaten bu hayal kırıklığının peşine de gitmiş olabilirsiniz. Bir yıkımla da karşılaşabilirsiniz, büyük bir hüsrana da karşılaşabilirsiniz ama bu hüsranın da peşine düşmüş olabilirsiniz. Onu da söyleyebilir. Mekân her şeyi söyleyebilir. Ben biraz da bunların peşine düşüyorum. Mekâna bir oyuncuyu içine yerleştireceğim, burası çok güzel bir mekân diye bakmıyorum. ‘Bu mekân bana ne söylüyor, benimle nasıl konuşuyor?’ diye bakıyorum.

“Sesi duymuyoruz yani bulunduğumuz anın içindeki sesi duymaya tenezzül bile etmiyoruz. Koşturup gidiyoruz.”

Fatma Berber: Yine ses de bir karakter gibi filmlerinizde yani o da bir hafızayı taşıyor. Sessizlik de aynı şekilde. Mesela Eleni’nin sessizliğinin de bir anlamı vardı. Bazı sesler duyuyordu yaşadığı döneme dair. Tereddüt’te de yine uğultular var. Sesi nasıl kullanıyorsunuz, bir karaktere nasıl dönüştürüyorsunuz?

Yeşim Ustaoglu: Çok farklı bir şey söylemeyebilirim. Yani bir mekânı oluşturan ya da aslında belki şöyle de diyebiliriz, anları oluşturan her şeyi bir bütün olarak algılamamız gerekir. Bu aslında bir algıyla ilgili bir meselemiz, bir durum. Bazen hayatlarımızın içinde, rutinlerimizin içinde aslında duyularımızı hiç çalıştırmadan devinip duruyoruz. Sesi duymuyoruz yani bulunduğumuz anın içindeki sesi duymaya tenezzül bile etmiyoruz. Koşturup gidiyoruz. Belki de aslında hiç önemli olmayan bir şeyin içinde, tabii ki çok büyük bir yaşam kavgası içinde insanoğlu. Bunu yadsımak istemiyorum ama bütün bunların içinde bir yandan da kendimiz ile yaşarken birçok duyularımızı körelterek yaşıyoruz. Bu aslında büyük bir yıkım. Ben biraz mekâna da an’a da duruma da bütün bu duyularımızı harekete geçirerek bakmayı seviyorum. O zaman o mekânı oluşturan şey, sadece

oradaki olağanüstü ışık, muhteşem bir doğa parçası ya da şöyle eski bir ev değil. Onu oluşturan sesin kendisi de o an'ı oluşturan sesin kendisi de çok büyük bir önem kazanıyor ve bunu yaratmayı, bunu yaşamayı seviyorum. Ama sesin görselliği ne kadar varsa bir anlamda sübjektivitesi de var. Bunu da hiç unutmamak lazım. Çünkü bir de içimizden geçen bir ses var. Duyduğumuz ses var, içimizde, beynimizde yaşayan ve patlayan bir ses var. Ruhsal durumumuza göre hissettiğimiz bir ses var, duyduğumuz bir ses var. Yani nasıl tarif edeyim bilemedim ama ne bileyim, birçok böyle huzursuz olduğumuz bir an, çok içe dönük olduğumuz bir an, bütün algılarımızın açık olduğu bir an odanın birine kendi kendimizi kapattığımızda belki duyduğumuz ses... Hiç umursamadığımız o kalorifer borularından geçiveren tıkırtılar da olabilir. Bu da bir ses çünkü mekânı oluşturan seslerden. Ben biraz bunların da peşine düşüyorum. Bunları, anları yaşatırken daha doğrusu yaratmaya çalışırken bütün bunların peşine düşüyorum. Bu da tabii çok büyük bir zevk bir yandan, bütün bu anları bu şekilde hayal etmek ve yaratmak. Bir yandan da işimi çok kolaylaştırıyor. Çünkü aslında bu hikâyeyi komplike halden çıkartıp çok daha basit bir hale getiriyor. Bir sesle o anın yoğunluğu birçok şeyi söyleyiveriyor.

Fatma Berber: Ses tasarımını biraz daha konuşmak istiyorum. Ne kadar süre ayırıyorsunuz kurgudan sonra, stüdyoda nasıl, sette nasıl geçiyor süreç? Neticede kâğıt üstünde, o yalnız yazma sürecinde bir hayal var. Sonra bunu sette kaydedebildiğiniz kadar kaydetmek ve sonra da tabii ki stüdyo ortamında, daha yapay ortamlarda yeni sesler tasarlamak var.

Yeşim Ustaoglu: *Güneşe Yolculuk*'ta ses tasarımı ve miksajını oluştururken ve ondan sonraki süreçlerde *Bulutları Beklerken* ve diğer filmlerimin hemen hepsini yazarken de daha yazım aşamasında sesin kendisini tasarlamaya başladım

zihnimde. Ses tasarımcım, miksaajcım ve aslında prodüksiyon ses de yapan Bruno ile tanıştıktan sonra onunla olan serüvenimiz bana sesin kendisini anlamamda çok etkili oldu, okuldu benim için. Her mekânın kendisini ve sesini duymayı ya da o mekânın içsel sesini veya sübjektiviteyi anlamamı sağladı, sesteki sübjektivite de çok önemlidir. Mesela Pandora'nın Kutusu'nda Güzin'in arabadan fırlayıp çıktığı, o büyük trafik mekânının içinde viyadüklerin altında yürüyen duyulan ses "space" bir ses değildir. Güzin'in beyninin içinde patlayan bir sestir. İçinde bulunduğu psikolojiyle çalışır. Sesin nasıl tasarlanacağını daha ilk baştan itibaren düşünmeye karakter, kimlik, ruhsal yapı oluşturmaya başlıyoruz. Tabii ki kayıt ses çok önemli. Sadece diyalog kaydı da değil; bütün atmosferin kaydı, bazen çok kalabalık mekânların içinde, o insanın kalabalığın içinde tek başına çıkardığı, o sesler, mekânın kendi sesi, hepsi çok önemli. Mesela hem *Pandora'nın Kutusu*'nda hem *Araf'ta* çok yoğun vardır. O köy evinin kapı gıcırıltıları, içeri gelen rüzgârın titreştirdiği pervaz sesleri, soba borularının gıcırıltıları, bir şeyin orda çınlaması, bu bir perküsyon aslında, bu yaratılmış bir ses. Daha çekim sırasında yaratılmış bir ses. Tabii ki bu tasarıma, prodüksiyon sırasında başlıyorsunuz, ses tasarımı çok çok önemli. Diyalog editinden sonra oturuyorsunuz ve sadece atmosferi yaratıp, iç mekân, dış mekân ona göre bütün bunların tasarımını yeniden yapıyorsunuz. Tasarım haftalar sürer, görüntü editi kadar ses editi yaparım ve bu sırada müzik de oluşmaya başlar. Çünkü müzik o atmosferle birlikte, onun ruhsal durumu ile birlikte çalışan bir şeydir. Oradaki ruhsal durumla, karakterin yaşadığı anla tematik olarak olması gereken sekans için, belki de bir tek plan için ona göre tasarlanır ve onun ritmi ile birlikte hareket eder. Oradaki zamanlama ile ritim ile görüntünün ritmi ile birlikte hareket eder, ona göre müzisyenle birlikte o şekilde çalışırım. Verdiği zaman müziği bana; track by track (parça parça) alırım, yani her enstrümanın kendi track'ini

yeniden akustik olarak kaydedildikten sonra, onun editini ve miksajını kendim yapmayı tercih ederim, ses atmosferini, hazırladığım ses kaydı editi ile birlikte. Müziğe de sübjektivite kazandırabilirsiniz, bir öznellik kazandırabilirsiniz. Mesela Berzan'ın Şirvan'dan bahsederken, zihninin içinde çalan davullar gibi... Atmosfer bizi ilgilendirmez; Berzan'ın ruhsal durumunu hissettiren ses ve müziktir burada artık. Bunu yaratabilmeyi sağlamak için de haftalarınızı verirsiniz. Bu tasarım aslında senaryo ile birlikte başlar. Bütün bu teknik süreçlerin içinde bir yaratma olarak bu anlamda miksaj olağanüstü yaratıcı bir şeydir. Deminden beri sözünü ettiğim, bir kimlik kazandırmak için bazen buna bir sübjektivite, bazen çok büyük space, bazen içinde yaşanılan anı bize hissettirecek bir şekilde miksajı yapmak gerekir.

Fatma Berber: Aynı şekilde sis mesela. *'Bulutları Beklerken'*de o göçü yeniden yaşıyoruz, *'Tereddüt'*te bir sis var, *'Araf'*ta yine hep bir sis var. O sis de hem bir muammayı hem de bir şeyleri hâlâ yaşıyormuş izlenimini veriyor.

Yeşim Ustaoglu: Evet, başından beri söylediğiniz muğlaklık durumu ile çok paralel işleyen, içinde barındıran, geçirgenlik de yaratan, üstünü de örten birçok anlamı var tabi sisin. Su metaforu ile birlikte çalışır bende biraz sis. Sis de bir şekilde su aslında. İçimizdeki o muğlaklıkla aslında, ölümün muğlaklığı da dâhil olmak üzere, böyle çok sevdiğim metaforlardan biri. Doğanın en güçlü metaforu hatta yarattığı en güçlü şey, hal diyelim.

Fatma Berber: Ölüm dediniz, ölüm de zaten hep işlediğiniz temalardan, *'Güneşe Yolculuk'* ta bir kayıp var. *'Bulutları Beklerken'*de, *'Pandora'nın Kutusu'*nda, *'Tereddüt'*te var. Filmlerinizde ölüm, birinin yokluğuyla var olması gibi işlenmiş.

Yeşim Ustaoglu: Evet, ölüm belki insanın hayatı boyunca bir yandan terbiye edildiği, bir yandan da anlamlandıramadığı,

anlayamadığı için de ölüm bizler için var aslında. Bunu bir daha şu anda da yaşıyorum. Ölüm sadece yaşayan için var. Ölümün gerçekliğini, mutlaklığını, o muğlaklığını, nasıl bir şey olduğunu sadece biz kaybettiğimiz zaman anlıyoruz. Biri öldüğü zaman zaten ölmüş oluyor. Bu bizim hele sevdiceğimize hiç ulaşamadığımız ölümelerde, kayıplarda, ayrılıklarda insanoğlunun yaşayacağı en büyük travma bence. Bunu yaşadım, yaşıyorum, yine yaşıyorum. Daha acılı olanları yaşamayı, kavramayı da daha iyi anlıyorum aslında. Bu yaşam ve ölüm meselesi benim bütün hayatımda en çok kurcaladığım, anlamaya çalıştığım bir şey. Ama anlayabileceğimizi de anlayabildiğimi de zannetmiyorum. Şu anda kendimi en ıssız hissettiğim bir sürecin içindeyim. Bu ölümün kendisi ve bu kadar erişilmez bir şey olması bu ıssızlık duygusunu daha da büyütüyor. Başka hiçbir şeyde böyle hissetmedim. Babalar ölebilmemiş, babama çok düşkün olmama ve çok sevmeme rağmen baba ölümünü kabullenmek zor olsa da insanın kendinden küçüğünü kaybetmesi çok çaresizce. Hâlâ bir şekilde bana ihtiyacı olabileceğini hissettiğim ve orada olamamayı hissetmek duygusu çok çaresiz, bu daha farklı bir şey. Buna benzer acıları yaşamış olan herkesin, sevdiceğinin elinden şu ya da bu şekilde çok ani, çok acımasız koparılmış olanları, savaşlar da dâhil yaşayan herkes için çok daha iyi kavradım. Bundan daha büyük bir ıssızlık yok. Yeni projemde de buna benzer yas, ölüm ve yaşam üzerine tartıştığım önemli bir şey var. Bir yandan bunu yaşıyor olması da ayrı bir şey. Ama şöyle bir şey, biraz önce değindik, ölüm yaşayan için var. Ölme olgusunu biz yaşarken birini kaybettiğimizde daha iyi anlıyoruz, kendi ölümümüzü tahayyül etmemiz mümkün değil. Onu tahayyül ettiğimiz anda ölmüş oluyoruz. Ölüm anı gerçekleştiği andan itibaren tek harekete geçen hatıranın kendisi. O artık bizim için bir anı. Zaten sadece o başlıyor, başka bir şey kalmıyor.



Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016

“Birçok insan kapanıp yazayım der. Ben tam tersi gideyim, yazayım derim.”

Fatma Berber: ‘*Pandora’nın Kutusu* çok güçlü bir film-di, çok etkiledi hepimizi ve bir yol filmiydi o da. Filmlerinizde yolculuk hep devam ediyor. Zaten siz de yollardasınız ama hep başa dönüyoruz, en başa dönüyoruz. Ve orası da muğlak, bir yere varılmış olmuyor. Belki de yolun kendisini mi sevmek, yolun kendisine mi talip olmak gerekiyor? Dolayısıyla başlayıp giden, lineer bir çizgi değil anlatınız. Tekrar başa dönüyoruz. Bu biraz zamanı an’lar üzerinden kurma biçiminizle de ilgili olabilir. Bazı şeyler vardır ki kendinden menkul, zaten çok güçlüdür. Ölümü sözle, bir şeyle anlatamazsınız. O kendi varlığıyla zaten çok etkileyicidir. Dolayısıyla hep bu başa dönmelerin sebebi nedir; yol devam etmiyor mu, bitmiyor mu?

Yeşim Ustaoglu: Çok iyi anlattınız. Durmak, bazen ihtiyaç duyulan bir şey olsa da; beni tembelleştiriyor, ağırlaştırıyor, zihnimi de durduruyor. Yolda olmayı seviyorum. Anın içinde olmak, hissetmek, var olmak demek benim için. ‘*Pandora*’da, bir yandan da zor bir şey de var orada. Bir yol var, ferahlatması istenen bir yol ama bir yerin içine tıklıp kalmış olmak çatışmayı yaratıyor bir yandan da. Üç kardeş arasında uzun zamandır değmemiş, değinilmemiş konular ister istemez çok sert bir şekilde açılıveriyor. Yani

yol aslında çok şey söylüyor. İnsanın içindeki, zihnindeki kapalı olan bütün her şeyi açabiliyor. Bende de öyle, biraz önce sizin anlattığınız gibi. Birçok insan kapanıp yazayım der. Ben tam tersi gideyim, yazayım derim. Yolculukta, giderken, bakarken yazarım her zaman. Ya da en azından yolculuğumun duraklarında ya da geri döndüğüm durakta, gördüğüm her şeyi yeniden yazarım.

Fatma Berber: Yine filmlerinizde baba rolünü pek göremiyoruz. Babanın belki demin dediğim gibi yokluğu ile var olması, bildiğimiz anlamda babanın olmaması söz konusu. Özellikle mi filmlerinizde baba rolü yok?

Yeşim Ustaoglu: Baba önemli bir olgu. Bir insanın kişiliğini, varlığını, karakterini oluşturmada, öz güvenini ya da bir birey olarak oluşmasını sağlamada negatif bir şey de taşıyabilir. Birçok bireyselliğin oluşmasında önüne bir despotik bir figür olarak da çıkabilir. Zaten bu baba-oğul ya da otorite, büyüme, ergenlikten çıkma ve kendini oluşturma, bireyselliği oluşturma benim bütün filmlerimin ana temalarına yansıyor. Var oluşun içindeki en temel mesele. Bunun muğlaklığı da aslında bir anlamda olmaması da benzer bir şekilde problematik bir durum. Her ikisine de bakıyorum, aslında baktığımı düşünüyorum. Baba olgusunun hiç olmaması veya baba olgusunun öz güvenin veya bireyselliğin gelişmesindeki negatif durum. Sanırım her ikisine de bakıyorum bir yandan. Belki de babamı erken kaybettiğim için de bir parça böyle bir şey yapıyorum. Varlığını, eksikliğini bir yandan sorguluyorum. Bir yandan şunu da fark ediyorum, her insan için ölüm olgusu ya da erken kayıp, aile bireyleri de dâhil olmak üzere herkeste farklı çınlıyor, farklı algılanıyor aslında. Bir aile içinde otorite ne olursa olsun her birey farklı yetişiyor. Biraz bunları da sorguluyorum aslında. Hiçbir birey diğerine benzemez bir şekilde bir karakter geliştiriyor. Bütün bunlara biraz bakıyorum. İster otoritenin kendisi orda dursun ister muğlak bir şekilde dursun.



Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016

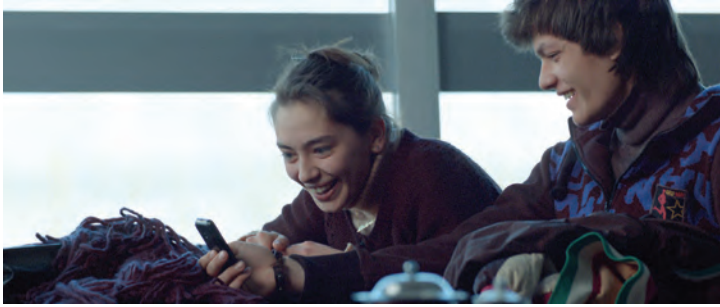
“Basit anlatım ama yoğun ve çağrışımlı anlatım, benim çok sevdiğim bir şey.”

Fatma Berber: Zaten babalık belki bildiğimiz anlamda değil ama iktidar olarak var. Demin söylediğiniz gibi sistemin kendisi olabilir. Freudyen bir şekilde din-baba, okul-baba, iktidar-baba yani baba dediğiniz kesinlikle bildiğiniz biyolojik baba olmayabilir. Onu hissettiriyorsunuz zaten çok da güçlü bir biçimde. Filmlerinizde az önce de konuştuk başka imgeler, metaforlar da var. Pasajlar var, aynalar var, çerçeve içinde çerçeveler var. Merdivenler var. Bunların sizin için özel bir anlamı var mı?

Yeşim Ustaoglu: Var, var... Eşikler var, kapılar var. Yani bunlar kendiliğinden var. Bunlar “olsun” diye hesaplanarak yapılan şeyler değil. Bunlar o anı yaratırken, eşikte olma

hissiyle ilgili. Bir adımını bu tarafa atamama haliyle ilgili. Bazen örneklerle anlatmak çok işime de geliyor. Mesela Zehra, o belirsiz hayata o kadar pembe bakıyor ki tecrübesizlikle bakıyor. O suyun arkasından çok geçirgen ama bir pencerenin arkasında, bir şeyin arkasından hayal ettiği bir dünyaya bakıyor. Mahur'la olan ilişkisinde bile, o otel odasındaki beraberliğinde Mahur aslında o kadar belirsiz ki bir suyun içinde yatan bir adam... O planı hatırlarsanız. Denizin odaya yansması, Mahur'un suyun içinde yüzüğü gibi ve geçirgen olması... Çünkü bu ilişkinin kendisi öyle aslında. Ben biraz ona bakıyorum. O ilişkinin kendisini bu imgelerle anlatıyorum. Zihnimizdeki çağrışımlar hareket etsin istiyorum. 'Ya bu adamla bu ilişki olmaz, gidecek bir daha belki gelmeyecek? Karısı mı var, çocuğu mu var?' diyalogu kullanacağıma, doğrudan bir anlatımı daha kısa yoldan yapacağıma, aslında görüntüdeki imgenin içindeki çağrışımları, bizim zihnimizde oluşmasını istediğim çağrışımları koyuyorum. Şiir de böyle bir şeydir aslında. Bir söz, bir dize bize birçok çağrışımlar yaratır ve içimizi, düşüncemizi ve hissiyatımızı, duygumuzu, belki duyularımızı bile harekete geçirir. Ben biraz böyle sinema yapmaya çalışıyorum. Dolayısıyla Zehra bir pencerenin, suyun arkasından bakarak gördüğü Mahur'a âşık olurken, Demin sözünü ettiğimiz yansıma planında Mahur sanki suyun içinde yatarken, Zehra onun topuğuna dokunurken bile aslında o adamın varlığını, yarın olmayacak olma ihtimalini, bu çok muğlak ilişkiyi bütün bu çağrışımlarla onu sonunda, zaten bir serap gibi olan bu ilişkiyi Mahur'u da bir serabın içinde yok ederek anlatıyorum. Adamın nereye gittiği de önemli değil, bir daha gelip gelmeyeceği de önemli değil. Hikâyeyi Zehra'nın dünyasından kavramaya çalışıyoruz. Zehra'nın ne hissettiği, nasıl yaşayacağı önemli. Böyle bilinmez bir ilişkiye yelken açıp, cesaret edip gidebilmiş olmasını anlatıyor hikâye. Bu metaforlarda söylediğiniz gibi bütün bu çağrışımları yaratmada, hepsini bu şekilde seçerken, böyle

transparan bir şeyi seçerken ya da denizin odaya yansımaları çok güzel olduğu için değil o mekânda, bizim için çok önemli bir çağrışım yaratabildiği, bir de çok ekonomik anlatabildiği için önemli. Bir lafa gerek kalmıyor, aslında çok da uzun söze gerek yok. Diyaloğa da gerek yok. Sinemamda bunu yapmaya çalışıyorum. Demin de söylediğim o basitlik, basit anlatım ama yoğun ve çağrışımlı anlatım, benim çok sevdiğim bir şey. Bunu arıyorum.



Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012

Fatma Berber: *Araf* üzerinden metaforları anlattınız. O zaman *Araf* ile devam edelim. Mahur'un Zehra'nın hayatına dâhil olduğu, ne olduğunu tam anlayamadığımız, bir adam mı bir silüet mi belli olmayan çok özel kareler var. Ve söylediğiniz gibi Zehra hep bir pencereden, ara yüzden bakıyor Mahur'a da hayata da. Yine filmde renk dönüşümleri de çok anlamlı. Soğuk renkler de var. Zehra'nın dediğiniz gibi dünyası, o aşkın yaşandığı sıcak renkler var. Bunları da sanırım dâhil ederek bir mimar gibi inşa ediyorsunuz.

Yeşim Ustaoglu: Tabii, bu bir kompozisyon. Görüntüyü oluşturan her şey sesiyle beraber –sesi demin konuştuğumuz için tekrar üzerine çizmeyeceğim- ama ses de dâhil olmak üzere bir kompozisyon oluşturunuz. Mesela aynı şey *Güneşe Yolculuk*'ta da vardır. *Güneşe Yolculuk* sonunda iyice pekişen birinin diğerini daha iyi anladığı, empati kurduğu,

meselesini anladığı, iç dünyasını daha iyi kavradığı ve büyük bir sorumluluk alarak olgunlaştığı bir dönüşüm hikâyesi. Dolayısıyla o da aslında inceden inceye şehir dokusu içinde soğuk, nispeten soğuk renklerle başlar. Üzerine seçtiğimiz mekânlar da dâhil, ama sonunda o kan kırmızısı gibi batan güneşe doğru giderken aslında her şey güneşin rengine doğru kompoze edilmiştir bütün mekânların renkleri. Mekânın ruhundan bahsederken biraz önce bundan da bahsetmeye çalışıyordum. Mekâna biraz böyle bakarım. O mekân bizim için nasıl bir şey söylüyor? Nasıl bir imge yaratıyor ve bu imge nasıl çağrışımlar yaratıyor aslında biz izlerken? Kaybolmak, geri gelmemek, yok olmak veya ne bileyim özgürleşmek, sakinleşmek... Bütün bunlara sahip olabileceği bu çağrışımları yaratacak şekilde bakıyorum ben mekâna ve onu kompoze ediyorum. Mekânı giydiren de seçerken de onu kompoze ediyorum renklerle.



Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016

Fatma Berber: *‘Tereddüt’* filminde de şiddet yine muğlaktı ve çok geçirendi. Biz o şiddeti çok açık hissettik. İki kadını farklı sınıflardan olsa da aynı hizaya çektiniz. Ve ikisinin yaşadığı koşullar, eşleri belki farklıydı ama yaşadıkları şiddet ortaktı. Ve onlar da yine suda buluştu. Ama şiddeti kullanma biçiminiz çok estetikti ve dramatikti. Elmas’ın balkonda öylece durması mesela bazı şeyleri göstermeden, şiddetin por-

nografisini yapmadan, bize hissettirdiniz. Cinsel şiddeti bu şekilde verebilmek de gerçekten büyük bir ustalık. Şiddetin filmdeki kullanım biçimi hakkında bir şeyler söylemek ister misiniz?

Yeşim Ustaoglu: Evet, iyi bir okuyucu olduğunuza çok memnun oldum. Güzel bir söyleşi oluyor benim için. Psikolojik şiddet, fiziksel şiddet, deminki baba temasında olduğu gibi biz bunu anlamayabiliriz de. Yani yaşadığımız şiddeti anlamayabiliriz. Büyürken, ergenlikten çıkarken kendi kişiliğimizi, karakterimizi, yetişkinliğimizi oluştururken bütün ilişkilerimizde, ilişkinin içinde bile insanların birbirlerine olan davranışlarındaki ego problemleri de dâhil olmak üzere yaşadığımız şiddeti anlamayabiliriz. Bu sınıfsal bir şey de değil aslında. Orta sınıf insanın, üst orta sınıf insanın bile her şeyi kendi seçimiyle yarattığını, seçtiğini zannettiğini düşünen insanın bile hayatında birtakım, kadın ya da erkek çok ayırmamak bile daha çok kadın ve çocukların hayatında, aslında hiç fark etmediği kadar, en mahrem alanında -özellikle kendi bedeni de dâhil olmak üzere- ruhunun ve bedeninin ele geçirilmesi, narsist bir ilişkinin içindeki aşağılanmasını bile kavrayamaması bir mesele yani. Hem fiziksel hem psikolojik şiddeti kastediyorum. Bunun için belirli bir eğitime ve şansa sahip olamamak, hayatını seçememek, Elmas'ın hikâyesinde olduğu gibi sadece neden değil. Seçilmiş hayatların içinde bile -ki biz mahremiyetimizi paylaşmakta bir anlamda zaten son derece çekingen, kaçınan ya da belki bazen de bilinçli olarak kol kırılıp yen içinde kalsın mantığıyla- paylaşmak istemiyoruz. Bulduğumuz konumu, pozisyonadaki durumu da kaybetmemek için saklıyoruz. Tüm bunlar, dünyanın her yerinde yaşanabilecek, herkesin başına gelebilecek çok sıradan durumlar bir yandan. *Tereddüt*'te biraz da bu sıradanlıkları daha doğrusu bu sıradanlıkların vahametini anlatıyorum aslında.



Yeşim Ustaoglu, *Pandora'nın Kutusu*, 2008



Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012 (Film Setinden)

Fatma Berber: Siz aynı zamanda çok iyi bir toplum gözlemcisisiniz. 2008’de *Pandora’nın Kutusu*’nda o yıllarda

yükselen siteler, binalar vardı. 2012 yılında Arafta Gangnam Style, Acun Ilıcalı, Var mısın Yok musun Yarışması, yine Arafta çocuğunu başkasına veren kadınlar, Şanzelize Gazino... Tereddüt'te psiko-drama sahnesi vardı ki bir dönem çok meşhurdur. Güneşe Yolculuk'ta 90'lı yıllarda sokaktan sürekli geçen Aygaz arabalarının sesi... Dolayısıyla tüm bunlar çok güçlü ayrıntılardı. '2012 yılında ne olmuş ya da 2014 yılında ne olmuş?' desek bunun için sizin filmlerinize bakmamız yeterli olacak neredeyse. Dışardan değil de bu kadar içerden anlatabiliyor olmak size özgü bir özen mi?

Yeşim Ustaoglu: Doğru, zaten yolculuklarımın temel esası budur. Bakmak, sürekli bakmak. Ne yaşadığımıza bakmak. Evet, sosyolojik olarak çok şey söylüyor. Gayet güzel anlattınız. Yazarken oluşuyor bu. Yazarken bir yandan sosyolog gibi de davranıyorsunuz yani Türkiye'nin gençlerine bakmak istiyorsunuz. Mesela Karabük'te kırsalda küçük bir kasabada yaşayan çocuklarla biz kalkıp gidip konuştuk. Sohbetler yapmak biraz onlarla duvar dibinde, otobüs durağında oturup çekirdek çitlemek, apaçi hallerini görmek önemliydi. O zaman apaçiler vardı. Saç şekillerine kadar, o zaman yaptıkları danslara kadar inceledim. O dansın nasıl olduğunu, onun vücut dilini ya da onu sevmeye halindeki psikolojiyi, sosyal yapıyı, onun birbirine yarattığı dostluk ilişkisini inceledim. Oradaki Rıfat'la Olgu'nun ölümüne dostluğu, bir topluma bakarken beğenileri, özlemleri, cesaretleri, Acun'a kendini ispat etme, hakikaten trenin altına girmiş bir genci yakalamıştım ben o sırada. Bütün bunlara bakmadan, kim ne izliyor, nerden hayal devşiriyor, nerden hayal kırıklığına uğruyor, nasıl bir gelecek kuruyor, ne müziği dinliyor, nasıl bir beden dili, saç başı, dostluk ilişkisi de kızgınlıkları da var? Bunlara bakarak karakter oluşuyor zaten. Bu öncesinde başlıyor, ondan sonra da yaşatılır hale geliyor. Biraz hayatı ben de böyle yaşadığım için. İçinde yaşama, içerden yaşamayı, duygularımı böyle ifade etmeyi de sevdiğim için biraz böyle oluyor tabii.

Yönetmenlik birden böyle bir gömlek giydim başka bir insana dönüştüm gibi değil. Neyseniz onu o şekilde yaşıyorsunuz ve onu o şekilde anlatıyorsunuz bir yandan da. Yarattığınız bütün karakterlerin kendinizle de -duygu durumu açısından en azından- 'Ben bu duyguyu nasıl yaşırdım?' diye, "bu durumun içinde olsaydım" diye temasını da mutlaka kurmak gerekiyor. Ama seyircinin beklentileri üzerine bir şeyi inşa etmek, o beklentilerden sadece hikâyeyi devşirip 'Bunu beğenir şekilde anlatmam lazım, bu böyle olur, bu daha iyi anlaşılır' demeye başladığınız anda çok büyük bir tuzağın içine düşersiniz. O bir tuzak ve o çok kolaycı bir anlatım. Bazen dizilerde daha sıradan daha popüler filmler -bütün dünyada da var sadece ülkemizde değil- bunu yapar zaten. Seyirci de bunu duymak ister, çabuk, kolay yoldan çözüm ister. Görsel olan, arka arkaya gelen kareler ve biz buna bakıyoruz ve zamanımız ona bakmayla sınırlı. Filmin gösterdiği zamanla sınırlı. Gördük, anlayacağız. Bu kadar çarpıcı, etkileyici ve keskin bir şey aslında. Bu sertlik çok emredici, hükmedici, buyurgandır. Her şeyi bir anda söyler ve seyirciye hiçbir çağrışım ve düşünme mekanizması kalmaz. Ben aslında seyircinin o ana bakarken zihnindeki çağrışımları, devinimleri de yaratmayı istiyorum, yoğunlaştırarak anlatmayı tercih ediyorum. Dolayısıyla bir yandan çok içerden bakıyorum ama imgeyi ve çağrışımları yaratmak, benim yönetmenlikten anladığım şey bu aslında.



Yeşim Ustaoglu, *Tereddüt*, 2016

“Durum anlatmıyorum aslında, o durumu yaşayan insanı yazıyorum.”

Fatma Berber: ‘Sizin oyuncu seçiminiz nasıl oluyor, onlarla nasıl çalışıyorsunuz, özel bir çalışma biçiminiz var mı? Tereddüt’te sizi de görüyoruz, hatta bir parti sahnesinde sanırım yanlış görmediysem.

Yeşim Ustaoglu: *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken*’de de vardım. Filmin bir sahnesinde başımı bağlayıp düğünde horon ekibine katılmıştım. Çünkü gerçek bir düğün gibi kurgulamıştık. Yaylada yaptığımız bu düğünde ben de aralarına girdim. Cast çok önemli tabi. Oyuncu, oyuncu seçimi o kadar önemli ki en profesyonelinden, duayeninden en amatörüne kadar seçimde çok dikkat ediyorum. ‘Gelsin de kendi gibi oynasın, rol yapmasın.’ mantığıyla oyuncu seçmiyorum. Bu çok kolaya kaçmak olur. Bu durumu, bu hali, bu psikolojiyi hakikaten yaşamasını istiyorum. Çünkü bu yoğunlukta bir insan yazıyorum. Bir durum yazmıyorum, bu durumun içinde devinen, yaşayan bir insan yazıyorum. O durumu gerçekten yaşayabilecek, hissedebilecek insanları seçmeye çalışıyorum. Tabii ki bu çok ince bir elek, çok kolay olmuyor. Bazen gerçekten de gerçek hayatın içinden insanlar seçiyorum. Dil, beden dili, tecrübe... bunlar da çok önemli. Bazen çok tecrübeli, duayenler veya profesyonel oyuncuların içinden de seçiyorum ama gerçekten bunu hissedebilecek, benimle birlikte bu yolu kat edebilecek olması gerekiyor. Çünkü çoğu oyuncu senaryoyu okuduğunda aklından bir şey geçirir, kendine göre, rolü yapmaya, hissetmeye, karakteri oluşturmaya başlar. Ama aslında bir yandan da benim aklımdan geçeni kavrayabilmesi ve oraya akıtabilmesi lazım. O yoğunluğu anlaması lazım. Dolayısıyla bunu hissedebilecek, bu yolu benimle yürütebilecek, birbirleri ile olan kimyasal ilişkileri, enerjilerini tutturabilecek kişiler seçiyorum. Berzan ve Mehmet, Nazmi ve Newroz’da hepsinde bunları

oluştururken bütün bu parametrelere bakıyorum, bazen bir anlık duyguda bile doğru insan olduğunu anlıyorum. Bir insanın karşında beş dakika, bir saniye durmasında bile bir şeyler sezebiliyorum. Mesela kapıdan içeri giriyor: ‘Bu doğru insan’ diyorum. Bazen çok büyük bir emek oluyor, zaman alıyor. Ama bu serüven, seçimden sonra da devam ediyor. Ben çok önemli bir prova süreci yaşıyorum onlarla. Birlikte bir prova yapıyoruz. Duygunun daha doğrusu karakterin inşasını sağlayacak, birbirleri ile olan ilişkilerini sağlayacak bir prova süreci yaratıyorum. Ama en sonunda sette yoğun olarak yaşayabileceği duygunun, patlamasını, konsantre olmasını sağlayacak, kendine güveni sağlayacak karakterin bütün o derinliklerini ve yoğunluklarını kavrayabileceği süreci prova ediyorum.



Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012 (Film Setinden)

Fatma Berber: Bir röportajınızda; ‘Bir hikâyeyi içselleştirmem için önce benim oynamam gerekiyor.’ diyorsunuz.

Yeşim Ustaoglu: Evet, benim de oradaki duyguyu, durumu içselleştirmem gerekiyor, ‘Bu depresyon nasıl yaşanır?’

Nasıl katılıp kalınır? Bu his, bu duygu nasıl?’ bunu anlamam gerekiyor ki bunu aktarabileyim. Çünkü aslında yönetmenlik gerçekten bir aktarımdır. Bunu benim bilmem gerekiyor. Git, işte ‘Burada çok üzgünsün, bağır’ demek bir şey, o üzüntüyü hiç bağırmadan yaşamak başka bir şey. Yazarken de hayal ederken de o duygunun nasıl yaşanıldığını, nasıl korkulduğunu, rol yapmadan nasıl olduğunu benim anlamam gerekiyor. Yazarken de sonraki provalarda da benim o duyguyu kavramam ve bununla baş etmem gerekiyor.

Fatma Berber: Yeni yönetmenleri -dünya sinemasından da olabilir Türkiye’den de olabilir- takip ediyor musunuz? Nasıl buluyorsunuz?

Yeşim Ustaoglu: Tabii ki ister istemez takip ediyorum arkadan gelen nesilleri. Benim çok yakın dostlarım bir kısmı zaten. Birbirimizden besleniyoruz, dünya sinemasını zaten takip ediyorum. Festivaller de dâhil. Avrupa Film Akademisi’nin üyesiym mesela, bütün filmler tek tek gelmeye başladı. Ulaşabildiğim, erişebildiğim birçok kanaldan dünya sinemasını takip ediyorum. Birçoğu arkadaşım. Sadece Avrupa değil tabii bütün dünya sineması... Asya’dan da çok inanılmaz filmler geliyor. Gençlerin yeni dünyada, yeni bakış açıları, trendler veya malzemenin değişmesi bile heyecan verici. Neyin değiştiğini ben de çok merak ediyorum ve o değişime de açığım. Nasıl yeni bir dil oluşuyor, ne anlatıyor, insanların derdi ne? Bunları merak ediyorum. Bütün bunlar benim de ilgi alanımda. Bir köşede sadece kendi dünyamızı oluşturarak, kendimiz olamıyoruz.

Sevdiğim yönetmenlere gelince, birçok filmi aynı anda çok sevebiliyorsunuz ve buradan da bir tortu oluşuyor. Tabii ki klasik sinema tarihini oluşturan birçok duayen benim de her zaman ilgi alanımda oldu. Tarkovski’den, Bergman’dan, Antonioni’den, Dreyer’den, Bresson’dan, Ozu’dan, Kurosawa’dan büyük bir koleksiyon var. Yılmaz

Güney'den, Metin Erksan'dan bahsedebiliriz. Hâlâ çok merak ettiğim yeni dünya sinemasından Andrea Arnold'u örnek verebilirim. Bizim sinemamızda da Özcan Alper var mesela. Yine Fikret Reyhan'ın son filmini izledim. Kadın sinemacılara da çok çok dikkat ediyorum. Belgesellerin içinden, Türkiye'de yapılan belgesellerden çok ilginç şeyler çıkıyor. Geçmişe göre yapılan kısıları daha başarılı görüyorum, daha çok soru soran filmlerle de karşılaşıyorum.

Fatma Berber: Etkilenme biçiminiz hep değişiyordur ve birinin sesinden, birinin renginden, müziği kullanma biçiminden, pek çok şeyden mutlaka etkileniyorsunuzdur. Peki, mesela karar verdiğiniz, artık sete geçeceksiniz ama başka bir şey oldu ve yolunuzu değiştirmek zorunda kaldınız. Oluyordur mutlaka, mekâna karar veriyorsunuzdur ama hayat sizi başka yere yönlendiriyordur. O hayatın içeriye girmesine izin veriyorsunuzdur. Böyle şeyleriniz oldu mu, böyle anılarınız var mı?

Yeşim Ustaoglu: Olmaz mı, yani yolda da çekim sırasında da aniden 'Orayı bırakıp, şunu çekiyoruz hemen' deyip başka bir şeye döndüğüm çok oldu. Mesela *Araf'ta* Zehra'nın tuvalette düşük yapma sahnesi vardı, biliyorsunuz. Bazı sahneler yaşanarak da oluşuyor bazen; son ana kadar bir sürü şey yaşıyorsunuz ve bazen de sezgilerinizle hareket ediyorsunuz. Sezgiler insanı iyi yöne doğru, daha yoğun yöne doğru kaydırıyor.

Fatma Berber: Sizin filmleriniz biçimsel anlamda çok yenilikçi, bir hikâyeden ziyade duyguyu ve durumu çok iyi anlatıyor ve sohbetimizde hep bunları konuştuk. İkisini birlikte nasıl dengeliyorsunuz? Ya da sizin için biçim mi ön planda yoksa duygu mu? Duygunun mu peşine gidiyorsunuz yoksa durumun peşinden mi başlatıyorsunuz hikâyeyi?

Yeşim Ustaoglu: O durumu oluşturan, içinde yaşanan hissiyatı. "O durumla nasıl karşı karşıya kalıyoruz?" sorusunun

peşinden gidiyorum. O hissiyatı, o duyguyu anlatmaya çalışıyorum ve ona ulaşılabilir en yoğun, en çağrışımsal ama en basit yolu seçiyorum bir anlamda. En ekonomik yolu seçiyorum ve bunun çok daha zor olduğunu, çok zengin ama çok daha zor olduğunu biliyorum.

Fatma Berber: Şu an yeni projenizle uğraşıyorsunuz, ‘Arta Kalan’. O da güzel bir hikâye, bir kadın hikâyesi. O nasıl gidiyor? Çekimlere ne zaman başlayacaksınız, süreç nasıl ilerliyor?

Yeşim Ustaoglu: Maalesef pandemiden biz de etkilendik. Pandemi olmasaydı film için bir yolculuğa çıkacaktım. 2019’da tam pandeminin başladığı Şubat-Martların başında yolculuğa çıkmak üzereydim ki finansal ve prodüksiyon süreci hızla ilerleyecekken kendimi kapanmış bir halde bir dağ başında buldum. Bir sene kaybettik ama belki de bütün bunlar, başka türlü bir tecrübeye ve başka bir şeye evirdi, yeneden hikâyeyi düşünmeme neden oldu. Şimdi de yolculuğu tamamlıyorum. Sanırım bir sene içinde yani önümüzdeki süreç içinde kaybettiğimiz zamanı da telafi ederek ki ben bunların hiçbirisini kayıp olarak görmüyorum. Başka türlü bir olgunlaşma ve evrilme, bir yere bir şeyi yetiştirmeden yapmayı seviyorum. Kendi içimdekini aktarmayı severek yapıyorum. Bir sene içinde çekime gireceğimi tahmin ediyorum. Bu süreçte de aradaki süreyi telafi edip, yapılması gereken diğer her şeyi tamamlayarak çekime gireceğimizi düşünüyorum.



Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012 (Film Setinden)

Fatma Berber: Eminim çok güzel bir film olacaktır o da. Peki, biraz setten de bahsedelim. Gördüğümüz kadarıyla hep ayrı bir yerde duruyorsunuz diğer yönetmenlerden. Tabii kadının yönetmen olmanın da belki getirdiği zorluk ya da zorluk demeyelim, farklılık diyelim. Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Yeşim Ustaoglu: Set benim en sevdiğim olay. Yapımın her aşamasını severim ama seti de çok severim. Sette duruma hâkim, her şeyi her an duyan, iyi koordine eden bir yönetmenim aslında. Herkesin ne yaptığına, nasıl yapılması gerektiğine, o anın ne olması gerektiğine çok iyi hâkim olan bir yönetmen olduğum için belki de bunu rahatlıkla söylüyorum. Artık bu kadar tecrübeden sonra benim setlerim inanılmaz sakın geçer. Kimse kimseyle kolay kolay hırışmaz ya da benim sesimi yükselttiğim pek olmaz. Çok sevgi, sükûnet, saygı dolu ve herkesin kendi işini çok rahatlıkla yapabildiği, zamanın da dinlenme süreçlerinin de gayet iyi kullanıldığı, ışıkla olan temas dâhil olmak üzere nerede, neyin çekilebileceğini, nasıl organize edilebileceğini çok iyi hesapladığım bir set olur.

Sadece hesap işi de değil ama setlerimin çok rahat olduğunu düşünüyorum ya da öyle idare ettiğimi düşünüyorum. Bunu tabii set arkadaşlarımıza sormanız lazım ama genel olarak o hâkimiyetimle çözümlerim her şeyi. Oyuncularım da çok rahat eder sette. Bazen çok çok zor olduğunu düşündüğümüz bir sahne olur. Bu sahnenin kolaylıkla çekilmesinin nedeni de önceki hazırlanma sürecimizin iyi olmasıyla ilgili.

Fatma Berber: Bir anınızı paylaşmak ister misiniz setinizde yaşanan?

Yeşim Ustaoglu: *Tereddüt*’teki monodrama sahnesi geldi aklıma. Çok kapalı bir setti. Ecem’in gel-gitlerini yaşadığı o süreç için gerçek anlamda yoğunluk gerekiyordu. Çok canla başla bunu yaşaması gerekiyordu. Gerçekten bir rol değil, hakikaten yaşaması gerekiyor. Zaten deminden beri onu söylemeye çalışıyorum, onu bu durumu yaşayacak hale getirmek için tüm ekip konsantre olduk. Sahne bittiği anda ben de dâhil, Funda’nın, bütün teknik ekibin, tek kare kalmış halini görmek inanılmazdı. Bazılarımızın ağladığını görüyor olmam kimsenin birkaç saniye hiçbir şey söyleyemeyecek olması, ‘Kestik’ dediğimde kalakalmışlığımız, o yoğunluk unutulmaz anlardan biriydi benim için.



Yeşim Ustaoglu, *Araf*, 2012 (Film Setinden)

*“Nereye akacağımı kendiliğinden hayatın belirlediği,
sürüklediği yeni bir serüven başlar.”*

Fatma Berber: Setiniz, filmlerinizi ve gerçek hayat çok iç içe zaten. Ama sonuçta film çekerken duygu yoğunluğunuz güçlüdür. Setten çıktıktan sonra gerçek hayata hemen dönabiliyor musunuz?

Yeşim Ustaoglu: Set bittikten sonra da uzun bir yaratım süreci başlıyor. Çok güzel bir süreç başlıyor diyebilirim. Kurgunun, müziğin, sesin yaratılması sürecidir bu süreç. Her metnin, her imgenin, sesin üzerinde de görüntünün üzerinde de yaratılması gerekiyor. En son ben ‘Bu film oldu’ dediğim zamana dek sürüyor. Büyük bir teknik çalışma yapıyorsunuz bir yandan da. Ama onların hepsi bittikten sonra karşınıza filmi alıp tek başınıza ya da en yakın yaratıcı arkadaşlarınızla izlediğinizde; başından beri yazmaya çalıştığım, hissetmeye çalıştığım imgenin veya ruhsal durumun olup olmadığını hissediyorsam ve bana sıradan bir izleyici olarak bu duyguyu geçiriyorsa ‘Bu işin içinden çıktım artık’ derim. ondan sonra film benden çıkmış olur.

Sonrasında bir de dağıtım ve festival, başka bir süreç başlar. O benim çok girmeyi sevmediğim bir alan. Sonra yavaş yavaş etrafımdaki dünyanın yeniden dönmeye başladığını fark eder ve bir duygunun peşine düşerim. Mesela Zehra’nın düşüğü, o terapi sahnesi Elmas’ı, Elmas’la birlikte de Şehnaz’ı yaratmıştı, bunun gibi yani. Nereye akacağımı kendiliğinden hayatın belirlediği, sürüklediği yeni bir serüven başlar. Ama biraz dinlenme, kendi içine dönme, kendi başına kalma süreci de başlar. Kolay değil, çok yoğun bir şeyin içinden çıkıyorsunuz.

*“Aslında zaman geçmiş oluyor ama unutulmamış bir imge,
unutulmamış bir şey, yeniden etkilenilmiş bir durum yeni
hikâyeler oluşmasını sağlıyor.”*

Fatma Berber: Peki, bir film ve hikâye zihninizde şekilleniyor, hayatınızda şekilleniyor ve en son film haline geliyor. Dönem olarak zaman olarak hepsinde farklıdır ama ne kadar sürede oluyor, örnek verebilir misiniz? Mesela ‘Pandora’nın Kutusu’ ilk ne zaman şekillenmişti, ne zaman gerçekleştirebildiniz aradaki süreyi?

Yeşim Ustaoglu: 2005- 2007 gibi şekillenmişti. Süreç bazen üç bazen dört sene gibi de sürebiliyor. Yoğun bir festival süreci de oluyor. Dünyayı dolaştığınız bir sürü seyahat oluyor. Oralardan da çıkıp içeri dönmek gerekiyor. 2007’de *Pandora’nın Kutusu’nun* çekimlerindeydim. Sonrasında aşağı yukarı bir sene içinde yeni hikâyenin yazım sürecinin başladığı bir süreç oldu. Daha somut örnek vereyim. Biraz *Araf’a* sıçrayacağım. *Pandora’nın* çekimleri sırasında epeyce yol yaptık. O outlet, büyük otobüs duraklarında çok kaldık. Sabaha karşı bir gün yine dönüş yollarımızdan biriydi ve ben çok yorgundum, ekipçe geri dönüyoruz. Bize çay getiren genç kızla göz göze geldik. Kızın yüzündeki ifade, hal o kadar etkilemişti ki *Araf’ı* aslında çoktan tetiklemişti. O bakış, o göz göze gelmemiz çok çok etkilemişti beni. Üstelik çok yorgunum, bir filmi bitirip, ondan sonra kurguya gireceğim. Sonrasında o süreçlerin hepsi bitti; oradaki o imge, o bakış, göz göze temas *Araf’ın* tohumunu atmıştı. O tohum sonra yavaş yavaş oluşmaya başlıyor. Bitmiş bir projeye rağmen; kendimi birdenbire tekrar elimde fotoğraf makinesi ya da arabama binmiş o outletlerde, benzin istasyonlarında, Karabük’te dolaşırken bulmuş oluyorum. ‘*Araf’ın* hikâyesi öyle. Biraz böyle oluyor bu. Aradan da bir sene geçmiş oluyor. Aslında zaman geçmiş oluyor ama unutulmamış bir imge, unutulmamış bir şey, yeniden etkilenilmiş bir durum yeni hikâyeler oluşmasını sağlıyor.

Fatma Berber: Yolculuk yaparken yazdığınızı söylediniz. Yazarken, düşünüürken başka şeyler yapıyor musunuz? Müzik

dinliyor musunuz, yürüyüşe gidiyor musunuz? Bir ritüeliniz var mıdır?

Yeşim Ustaoglu: Zaten son iki senedir artık İstanbul'da çok yaşamıyorum. İstanbul'a gidiyorum, dediğim gibi ofisim orada, ihtiyaç duyduğum anda tabii ki birçok şeyi özlüyorum ve gidiyorum. İstanbul'un o ritminden, katılığından, kabalığından kaçtım. Bir dağ başında yaşıyorum şu anda. Tabii ki çok uzun orman yürüyüşlerim, dağ yürüyüşlerim burada oluyor. Çok iyi bir yüzücüyüm, saatlerce tek başıma çok uzaklara yüzebilirim ve suyun içine bakarak yüzmeyi çok seviyorum. Bunu saatlerce yapabilirim. Suya bakmak, suyun içine bakmak insanı çok açan bir şey. Yürüyüşlerim, doğa ve orman yürüyüşlerim olur. Kaybolurum, sonra bulurum, çok severim doğa yürüyüşlerini. Gördüğüm, dokunduğum her bitkiyi tanımaya çalışırım. Çok tanıdık bitkilerin içinde yaşadığımızı fark ediyorum. Kışın orman yürüyüşlerinde ormanın yaban mersinleriyle dolu olduğunu görüyorum. Çok pahalı reyonlardan para vererek aldığımız yaban mersinini bütün kış boyunca dalından koparıp koparıp yiyerek yürüyorum mesela. Bütün bunları keşfetmeyi, içinde bulunmayı çok seviyorum. Bazen tahribatına da tanık oluyorum. Doğa beni tedavi eden veya zihnimi açan bir yuva.

Fatma Berber: Mimar olduğunuz için özellikle merak ediyorum, en sevdiğiniz şehir hangisi?

Yeşim Ustaoglu: Bunu söyleyebilmek o kadar zorlaştı ki; hâlâ İstanbul diyorum. Bir şehir olarak konumlanışı ile beraber çok çok etkileyici, çok olağanüstü bir şehir. Her ne kadar çok değer vermesek ve çok değişmiş olsa da sanırım hâlâ İstanbul.

Fatma Berber: Az önce bir dağ başında yaşıyorum şu sıralar, dediniz. Böyle her şeyden kaçtığınız sığındığınız başka bir alan var mıdır?

Yeşim Ustaoglu: Aslında müzik benim için çok önemli. Müzik dinlemek de sığındığım en önemli ritüellerden biri. Ailemin içinde de pek çok güçlü müzisyenler var ve de olmuş. Kaybettiğim kardeşim de müzisyendi. Dedem, kuzenim... Hep çok iyi bir dinleyici oldum. Çok, çok sığındığım, beni müthiş diyarlara götüren bir şey. Çok geniş bir alana bakarken müzik dinlemek iç dünyamı çok etkiler, yoğunlaştırır, sakinleştirir ya da başka bir yere alıp götürür. Yürüyüşlerde aynı şekilde, bazen tamamen doğanın içinde kaybolup hiçbir şeysiz, sadece doğanın sesini dinlerim. Doğanın sesi de ayrı bir müzik zaten. Ama hayatımda müzik dinlemenin, okumanın ve şiirin çok önemli bir yeri vardır.

*“Niko’nun pencerenin ardından bana son kez bakıp
kayboluşunu beynime kazıdım. Ama artık onun yaşayıp
yaşamadığını bile bilmiyorum.*

*Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Bizi
takalara bindirip uzaklara göndereceklerini söylediler ne
bir daha takaya binmek ne de yürümek istiyordum.”*

Yeşim Ustaoglu, *Bulutları Beklerken*, 2004

“İnsan, koruk ekşili patlıcan salatasının, sarımsaklı
cacığın, zeytinyağlı çalı fasulyesinin, armutların, üzümlerin
tadını bırakır da canına kıyacak olur mu?

Kesin olanın değil de ihtimalin peşine düş! Ölüm kesin,
hayat ise ihtimal. Hem nereden bileceksin ki yarın ne
olacağını! “

*Yüksel Aksu,
Dondurmam Gaymak, 2006*

15



Yüksel Aksu ile Söyleşi

1966 yılında Muğla’da doğan Yüksel Aksu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü’nden mezun olduktan sonra 1989’da G.S.F. Sinema-TV Bölümü’ne girdi. Sinema sektörüne ilk olarak kısa filmler, televizyon dizileri ve belgeseller ile giriş yapmıştır. *Zamanın Labirentinde Karşılaşma* isimli kısa filmin yanı sıra *Avlu*, *Yılan hikâyesi*, *Yasemince*, *Pilli Bebek*, *Leyla ile Mecnun ve Sevdaluk* isimli filmlerin de yönetmenliğini yaptı. Onu tüm Türkiye tarafından tanınan bir isim olarak ortaya çıkartan ve yayınlandığı dönemde çok büyük bir başarı elde eden yapım ise 2006 yılında vizyona giren filmi *Dondurmam Gaymak* oldu. Bu film ile de birçok ödül aldı. Bunun sonrasında ise 2011 yılında hem yazıp hem de yönetmenliğini yaptığı, *Entelköy Efeköy*’e karşı isimli filmin çektikten sonra, Cem Yılmaz’ın da içerisinde yer aldığı *İftarlık Gazoz* adlı filmin senaryosunu yazıp yönetmenliğini de yaptı.

Bir Cinnet Her Şeyi Halleder mi?

Her şeyin üst üste geldiği, burnunuzdan soluduğunuz bir günün sonunda, ciğerinizi söküp atan lodoslu bir İstanbul akşamında üstelik saatlerce de trafikte beklemişsinizdir. Tüm bunların üzerine tesadüf ettiğiniz bir film; sizin elinizden tutar; yeni tanıştığınız çok nüktedan biriyle sohbet etmek gibi iyi gelir size. Kahkahanızın çevrenizdekileri rahatsız etmemesi için ağzınızı kapatarak izlediğiniz bir film *Dondurmam Gaymak*. İsmi gibi leziz ve de üzerine düşündürtecek kadar da ustalıkla hicvedilmiştir. Filmin hayatımıza, terminolojimize kazandırdığı en güzel armağanlarından biri de Ali'nin etrafına, dünyaya kavgalı olduğu dönemlerde köpürte köpürte söylediği: “*Bir Cinnet Her Şeyi Halleder!*” repliğidir. Filmde Orta Çağ ozan gibi aşkının peşinden değil de çaldırdığı dondurma arabasının peşinden sürüklenen küçük işletmeci modern Don Kişot Ali'nin trajedisinin eşlikçisi oluruz. Bir cinnet her şeyi halleder mi bilmiyoruz ama bu film deneyimlerimizden mütevellit anti-depresan etkisinde depresyonu çözebilecek niteliktedir.

Yüksel Aksu; her filminde zihni zorlayan zekice esprilerini, derin hicivlerini, Ege'nin sıcak insanlarının minör yaşamlarını ustalıkla döşemiş Modern Neyzen Tevfik. Filmlerindeki mitolojik sorgulamaları, fantastik kurgusu ile modern bir hikâye anlatıcısı aynı zamanda. Yüksel Aksu ile trajedi ve komedinin tamamlığı, natamamlığını, filmlerini, renkli kişiliğini, Ege'yi, hikâye anlatıcılığını, aktivistliğini, oyunculuğunu konuştuk.

Ve sorduk: Bir cinnet her şeyi halleder mi?

Yüksel Aksu ile Yönetmenlik Üzerine...

Fatma Berber: *Dondurmam Gaymak* (2006) mizahının tonu, trajediyi ironileştirmesi, hikâyesiyle birlikte tatlı ve dokunaklı bir sistem ve kapitalizm eleştirisiydi. Filmde çok ince espriler vardı. Bu hikâye sizin dondurmacılık yaptığınız yıllara ve de Arap Şükrü adındaki gerçek bir insan hikâyesine dayanıyor sanırım. Hikâyenin çıkış noktasını anlatır mısınız?

Yüksel Aksu: Arap Şükrü değil, dondurmacı ustam rahmetli Ali Özsoy'un yanındaki tanıklıklarına dayalı, bazıları gerçek bazıları kurmaca olan hikâyelere dayalı diyebilirim. 1977 yılında dondurmacı çırağı olarak çalışmaya başladım. Bizim yaşadığımız yıllarda yazları sadece okullar tatile girerdi. Çocuklar ya tarlada bahçede ailelerine yardım ederler ya da kasabanın çarşısında bir zanaatkâra çırak olarak verilir. Bugünkü çocuk işçi kavramından farklı bir anlayıştı bu. Vahşi kapitalizmin çocuklara uyguladığı insanüstü, insanlık dışı ucuz emek mantığı ile açıklayabileceğimiz bir çalışmadan bahsetmiyorum. Daha düşük yoğunluklu, daha çok yardım, ucundan tutma, haylazlık önleme, çocuğum serseri olmasın hesabı, aile ve okul dışında da geliştirilen bir eğitim (terbiye) geleceğidir burada bahsettiğim... Ve esasen disiplin, sabır, sebat, dayanıklılık, adabımuâşeret, öteki bilinci gibi nosyonlar sağlar çocuklara. Çocuğun aile ve okul gibi örgün eğitim sürecine katkıda bulunan yaygın eğitim sürecidir bu. Çocuk veya ergen agora içerisinde yepyeni bir sosyo-ekonomik sürece bir stajyer gibi kontrol ve gözlem altında salınır. Ben de onlardan biriydim ve payıma dondurmacı çıraklığı düştü. Daha doğrusu ben ısrarla tercih ettim. Çünkü dondurmaya bayılırdım ve harçlığımın büyük bölümü dondurmaya gidiyordu. Suyun gözüne oturmak

istedim. Babama kalsa beni öğretmenlerimin tavsiyesiyle saatçi, eczacı veya terzi çıraklığına vermek istiyordu. Dersleri iyi olan eğitim hayatında gelecek vaad eden çocuklar genellikle böylesi temiz ‘nezih’ işlere verilir. Orta seviyeler berberlik, kalecilik, fırıncılık dondurmacılık vs... İyice tembeller ise demircilik, tamircilik gibi işlere verilerek okumazlarsa ne olacakları gösterilerek korkutulur okumaya sevk edilirdi. Ben de övünmek gibi olmasın teşekkür takdirlik öğrencilerden biriydim. Bu yüzden beni oturaklı işlere vermek istiyorlardı. Yalvardım babama, ustama, rahmetli de çok istedi. Kefil oldu. Böylelikle üniversiteye kadar yazları yanında çalıştım. Çok sempatik, komik biriydi. Çarşının gözdesiydi. Espri yaparak değil varlığı ile komikti ve hayattaki en yakınlarımdan biri oldu zamanla. Gençlik yıllarımda onunla anılarımı anlattığımda etrafıma kahkahalarla insanlar toplanırdı. Sinema okumaya başladığımda da keşke bu anılarımin filmi yapabilsen falan diye düşünürdüm. Ne mutlu bana ki kısmet oldu.

Fatma Berber: *Dondurmam Gaymak*, son derece yerel, nahif bir insan hikâyesiydi. Yurt içinde olduğu gibi yurt dışındada da oldukça ödüller aldı. Yurt dışındaki festivallerde yerel bir hikâyenin bu kadar başarılı olmasında mizahının tonunun belki eleştirelliğin etkisi vardı. Sizce bir hikâye ne kadar yerele yakınlaşırsa o kadar evrenselleşir mi? Ya da yerellik ve evrensellik batağına da saplanmamak mı gerekir?

Yüksel Aksu: Sondan başa doğru cevaplayacak olursam; evet ‘yerellik’ ‘evrensellik’ tartışması tam bir bataklık ve bu batağa saplanmamak gerekir. Kavramları özellikle tırnak içerisinde alarak söylüyorum. Bu iki kavram arasında önemli bir diyalektik ilişki var. Gece ve gündüz, soğuk ve sıcak gibi; diyalektik düşünce de zıtların birliğini akla getiriyor... ‘Yerel’ ve ‘evrensel’ nerede başlar, nerede biter, ölçütleri nelerdir, sınırları ve geçişim alanları nerelerdir, bir şey yerel ise evrensel; evrenselse aynı zamanda yerel değil midir, neyle nasıl ölçelim

çok zor ve uzun bir hikâye... Kendimde ‘yerel’ ve ‘evrensel’lik vasıfları görüyorum, ama ‘yerelci’ ‘mahalli’, ‘evrenselci’ paranteze alınmış kavramlara, kodlara, gestuslara, asabiyelere uzak olduğumu düşünüyorum. Evet, ne kadar ‘yerel’e yaklaşırsa o kadar ‘evrensel’leşilir ya da tersten, başka bir deyişle söylersek; ne kadar evrenselleşilirse o kadar yerelleşilir. Az önce söylemeye çalıştığım gibi birbirleriyle bütünlüklü kavram ve süreçler.



Yüksel Aksu

‘Hayat yakın planda trajik, geniş planda komiktir’ Chaplin

“Tragedyanın da komedyanın da malzemesi insan ve hayattır.”

“Tragedya insanın ‘tamam’lığı, komedya ise insanın natamamlığı ile ilgilenir.”

Fatma Berber: Tanınmış isimlerin yanında tanınmamış isimler de var filmlerinizde. Komedi ile birlikte trajedi el ele kol kola. Çevreci, küçük esnafın piyasa karşısındaki duruşunu anlatan, zanaatkârlığı unutulmuş esnaf ve mahalle kültürünü bize hatırlatan, sosyal sorumluluk taşıyan konuları kamu

spotu gibi dikte etmeden keyifle anlatıyorsunuz. Küçük ölçekli bir hayatın içine dâhil ediyorsunuz bizi. Hikâyelerinizdeki bu zıtlıklar çok güzel bir biçimde harmanlanıyor. Trajik olanı ironileştirmek, ideolojik olanı çok nahif bir çerçevede minör bir düzlemde damıtarak anlatabilmek çok da ustalık isteyen bir şey. Buradan hareketle mizah sizce de zor bir tür değil mi? Mizah ile trajedi arasındaki bağı açar mısınız?

Yüksel Aksu: Bence mizah ve trajedi arasında da yerel -evrensel gibi bütünleşik bir bağ var. Chaplin'in meşhur bir lafı vardır: 'Hayat yakın planda trajik, geniş planda komiktir' diye. Tragedyanın da komedyanın da malzemesi insan ve hayattır. Tragedya da insanın veya kahramanın zaaflarından dramatik örüntü yapar, komedyada da. Fakat birisinin başrolü kahraman, diğərinin ise anti kahramandır. Birisi ağlatır, birisi güldürür. Sonuçta ikisi de gözyaşı döktürür. Biri kahkahadan diğeri keder ve acıdan. Biri kahramanın zaaflarından, diğeri arıza ve eksikliklerinden yararlanır. Tragedya insanın 'tamam'lığı, komedyada ise insanın natamamlığı ile ilgilenir. Her ikisi de kör total insanoğlunun mütekâmilîyetine hizmet eder. Açıkçası sanırım fitratım gereği benim için mizah daha kolay ama mizahın ne kadar zor bir alan olduğu ile ilgili kuramsal araştırmalarım var. Aristoteles'ten, Bergson'a, Hegel'den, Wittgenstein'a, Bahtin'den Brecht'e ve Terry Eagleton'a kadar bu meseleye ciddiyetle kafa patlatılmış ve önemli tezler, saptamalar, yorumsamalar geliştirilmiş. Evet, mizah çok zor, çok etkili ve çok insana ait. Evrende şimdilik insandan başka mizah yapan varlık bilmiyoruz.

Esnaf, zanaatkârlık ve mahalle kültürünü belli oranda savunan ve seven birisiyim. Dayanışmacı ve kolektif yanlarını hep kıymetli ve insani buluyorum. Hele yaşadığımız bu zamandaki AVM ve site kültürünü esasen gökdelen kültürünü insanın insana yabancılaşmasını arttıran habitatlar olarak görüyorum. Mahallenin olduğu, çocukların sokaklarda

oynadığı yerde, ihtiyarlar, esnaf, çocukların güvenliği, bakıcısı, rehber öğretmeni gibi işlev görür. Mahallede iş hayatından düşmüş ihtiyar, apartmanın içine hapsedilmez, kapının önünde bakıcı, rehber öğretmen ve hakeme dönüşür. Esnaf mahalleye it, kopuk, sapık sokmaz. Çocuklara bir şey olsa ilk hastane ve doktora onlar yetiştirir. Mahallenin yoksulu, mazlumu, delisi lokantada yarım ekmek arasını yer, kahvede çayını, çeşmede suyunu içer. Kominitenin bir parçası vazgeçilmez bir rengi olur. Herkes bakar. Sokak herkes için başlı başına bir yaşam okuludur. Oysa tüm bunlar AVM kapısından içeri bile giremez.



Yüksel Aksu

“Senaryo neyi vaaz ediyorsa müziği de ona göre seçmeye çalışıyorum.”

Fatma Berber: *Dondurmam Gaymak'ta* Baba Zula şarkılarına yer veriyorsunuz, buradan hareketle filmlerinizde müziği kullanma biçiminizi konuşmak isterim.

Yüksel Aksu: İlk filmimde Baba Zula vardı son filmimde Evanthia. Benim müzik kullanma meselemi içerik belirler.

Dondurmam Gaymak satirik bir film idi. Baba Zula da satirik bir müzik yapıyor ve filme çok yakıştı, çok iyi halvet oldular. İftarlık Gazoz'da da keza Evanthia'nın trajik, destansı temaları aynı şekilde uyum gösterdi. Senaryo neyi vaaz ediyorsa müziği de ona göre seçmeye çalışıyorum. Müzik kullanımımı iki kategoriye ayırıyorum. Birincisi sahne, sekans, genel olarak filmin içerisinde, bir oyuncu, bir aksesuar, bir dekor gibi atmosfer unsuru olarak, içeriden kullandığım kaynaklı müzik şeklinde. Diğeri ise filme dışarıdan bakan, destek olan, takviye yapan, ambalaj olan scoring şeklinde. Biri daha senaryo aşamasında filmlerime dâhil oluyor diğeri ise çekim sonrası finalize ederken.



Yüksel Aksu

Fatma Berber: Sizce de bir cinnet her şeyi çözer mi?

Yüksel Aksu: Hallolmayla çözüm arasında bir nüans olduğunu düşünüyorum. Bir cinnet her şeyi halleder mi sorusuna dönersem; sanmıyorum. Cinnet tam tersi tüm sorunları çözülemez hale getirir. Türkiye'nin en büyük sorunu sorunları muhakeme edip çözüm üretmek yerine tahammül

edip, içine atıp, söylemeyip, bardağı taşıran son damla sonrası cinnete geçip işin içinden çıkılmaz hale getirmesi bence. Filmde sözü edilen ve filmin mottosu olan ‘Şerefsizim bir cinnet her şeyi halleder’ lafı bence Türk’ün, Türkiye’nin çaresizlik, çözümsüzlük anlarındaki kolaycılık sığınağıdır.

Fatma Berber: Filmlerinizin hikâyesi genelde doğduğunuz yerlerde geçiyor. Kendi hayatınızdaki olayları çerçeveye taşıırken kendinize nasıl bir mesafeden yaklaşıyorsunuz ya da mesafe koyuyor musunuz?

Yüksel Aksu: Açıkçası bilemiyorum. Bazen bir anımı anlatır gibi di’li geçmiş kipinde bazen de yeni yaşıyormuşçasına şimdiki zaman kipinde. Hangi sahne ve sekansa, ne kadar içerlikli ve ne kadar dışarlıklı baktığımı kestiremiyorum. Dizilerde başkasının senaryolarını çekerken bu kadar zorlanmıyorum. Açıkçası insanın kendini anlatması zor.

“Benim yazdığım doğrudu ama Cem Yılmaz’ın oynadığı çok güzeldi.”

Fatma Berber: *İftarlık Gazoz* filminiz ile ilgili şöyle bir şey diyorsunuz:” Benim yazdığım doğrudu ama Cem Yılmaz’ın oynadığı çok güzeldi.” Oyunculuk seçiminiz ve yönetiminizi de içine katarak Cem Yılmaz ile deneyiminizi anlatabilir misiniz?

Yüksel Aksu: Cem Yılmaz gibi yetenekler bu coğrafyada bin yılda bir ortaya çıkacak kıymetler. Hayatı doğuştan mizahla kavrayan bir fitrat. Doğuştan komik derler ya onlardan ama sadece hal ve meali ile değil tasarımı ile de komik. Bazı insanlar mizah yapmasa bile kendiliğinden komiktirler ama espri veya ekstra tasarlayarak mizah yapamazlar. Ya maskeleri gereği ya hal ve ahvalleri gereği ya da veciz sözleri, nükteleri ile komiktirler. Cem de bütün bunlar ile birlikte tasarım olarak da mizah var ve bu onu çok özel hale getiriyor. Yazıyor, çiziyor, çekiyor, oynuyor... Böylesi

bir zenginlik Charlie Chaplin gibi insanlara nasip olan bir şey. Olağandışı bir yeteneği ve esasen olağanüstü aurası olan bir oyuncu. Cem ile biz farklı mizah damarlarına sahip iki insanız ve bu farklılık birbirimizi besledi. Tam bir profesyonel usta oyuncu gibi Cem Yılmaz ikonografisine değil; filme hizmet etmek için olağanüstü bir gayret gösterdi. Pratik olarak Cem Yılmaz ile çalışmak çok kolay bence. Çabuk anlayan çabuk üstüne bir şey koyan ve aynı zamanda yönetmenin zaafa düştüğü yerlerde de açığını ustalıkla kapatan şüpheci bir oyuncu. İkinci filmim “Entelköy Efeköy’e Karşı”da muhtar rolü için bir araya gelmiştik fakat programlarımız uymamıştı. İftarlık Gazoz’da çalışmak kismet oldu.

Fatma Berber: *İftarlık Gazoz* filminizde çocuğa okuması için sunulan seçenekler arasında Maksim Gorki de var, camide bir dua kitabı da öneriliyor. O çocuk olarak elbette La Fontaine seçiyor. La Fontaine’i biraz ters yüz ediyorsunuz. O sahneyi animasyon sahnesini biraz açabilir misiniz?

Yüksel Aksu: İşte o benim. İşte o biziz. Biraz Kuzeyli, biraz Güneyli, biraz Doğulu biraz da Batılı. Bizi besleyen kültürel iklim, Asyatik köklerimizden dolayı biraz Kuzeyli, Fars kültüründen Çin’e uzanan tarihsel beraberlikten dolayı Doğulu, Müslümanlıktan dolayı Güneyli veya Ortadoğulu, yüzyıllara uzanan batılılaşma hareketlerinden dolayı da batılı. Bu konuda geniş retrospektif değerlendirmelere gerek yok. Bunu tarihçiler, kültür insanları yapıyor zaten. Filmlerimden yola çıkarak yanıtlamak daha kolay ve doğru olur. Türkiye’de 70’li yıllarda bir çocuk olarak ben *Gulliver’den*, *Andersen’e*, *La Fontaine’den* *Oliver Twist’e* okuyordum. Yazları aynı zamanda namaz hocası kitabıyla camide din eğitimini alıyorduk. Sosyalist abilerimiz de elimize Gorki klasikleri sıkıştırıyordu. 70’li yıllarda Maksim Gorki *Ana* sanırım karınca duası kadar alınıp okunuyordu. La Fontaine’nin karıncasına gelince her çocuk bir şekilde

onun tezgâhından geçer ve bilinçaltında çalışmanın tek erdem olduğunu, tembellerin sonunun hazin biteceğini, aptal karganın gag deyip peyniri kurnaz tilkiye kaptracağını vaaz eder. Ezcümle uyanık olun, çalışın ve biriktirin, bireyci olun, ocağınıza düşmüş birine kapınızı açıp yemek vermeyin... Neredeyse hiçbir masalında yardımlaşma, dayanışma, iyilik yapma, sevgi barış kadim değerlere rastlanılmaz. Modernizm sonrası hiçbir masalda, temiz kalpli Keloğlan'ın padişahın kızını almasından, 'iyilik yap balık bilmezse Halik bilir' gibi temalara rastlayamayız. Dikkatli bir okuma yapılırsa La Fontaine'in popülerleşmesi merkantilist ve prekapitalist dönemde başlar. Bildiğim kadarıyla, kendisinden 2000 yıl önce yaşamış *Ezop (Aisopos)* masallarını burjuvazinin yeni palazlanmaya başladığı merkantilist döneme adapte etmiş yepyeni cover veya remixle kapitalizmin zihin evrenini yansıtıp inşa etmiştir. Hayatın rekabet ve çalışmadan ibaret 'büyük balık küçük balığı yutar' zihniyetinin hâkim olduğu sosyal Darwinist zihniyetin şekillenmeye başladığı yıllardır bunlar. Dolayısıyla masallar masal olmaktan çok; hayvanları antropomorfize ederek, onlara insan karakterleri giydirek yeni dönem burjuva zihniyetinin fideliğini oluşturmuştur. Ben de animasyon sahnesinde La Fontaine'nin tezlerini ters yüz ederek, çürüterek o masalların aslına rücu etmesine, asıl sahibine Aisopos'a iade edilmesine çaba gösterdim.

Fatma Berber: *Dondurmam Gaymak, Entel Köy Efe Köye Karşı, İftarlık Gazoz* üçleme miydi?

Yüksel Aksu: Bazıları Ege üçlemesi olarak görebiliyor ama ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Çünkü üçlemelerde mutlaka tematik bir bütünlük gerekir. Oysa bu üç filmin, coğrafya ve stili aynı olabilir ama mesele ve odaklandığı temalar farklı diye düşünüyorum.

Fatma Berber: Aynı zamanda oyunculuk da yaptınız, bir yönetmen olarak oyunculüğünüzü nasıl değerlendirirdiniz?

Yüksel Aksu: Bence kötü bir oyuncuyum. Bir kere ezberim çok zayıf ve kamera karşısında genellikle doğallığımı kaybediyorum. Kameranın objektifi üzerime doğrulunca sanki yüzüme bazuka doğrultulmuş gibi geliyor. (GÜLÜYOR)

Fatma Berber: Yönetmen olmasaydınız ya da sinemacı olmasaydınız ne olurdunuz?

Yüksel Aksu: Mülki amir veya öğretmen olmak istiyordum. O da kısmet oldu. Vaktim oldukça üniversitelerde ders veriyorum.



Yüksel Aksu

“Kameranın gözü objektif olabilir ama yönetmenin gözü subjektiftir.”

Fatma Berber: Siz çok yönlü bir yönetmensiniz, yazar-sınız, siyasetle ilgilisiniz. Çok yönlü oluşunuzun sinemaya elbette çok katkısı oldu.

Yüksel Aksu: Filmlerim anlatan filmler olduğu için seyirci de bu anlatıya dâhil oluyor. Ben geniş yelpazeli konularda okumayı seven birisiyim. Edebiyattan, tarihe,

felsefeden, politikaya bir sürü kaynak karıştırıyorum. Bizim mesleği yapan arkadaşlarımın çoğu öyledir zaten. İnsan sadece uzmanı olduğu şeyi biliyorsa o uzmanlık alanını da bilmiyordur aslında. Yönetmen olmak için, edebiyattan, tiyatroya, fotoğraftan, resme birçok şeyden anlaması gerekiyor. Yetmiyormuş gibi ışık, kamera meselelerinden dolayı, fizik kimya gibi, fen bilimlerine ve hatta kurgu sürecinden dolayı bilişim ve teknolojilerine de vakıf olması gerekiyor. Tabii en önemlisi bir şey anlatacak kişinin anlatacağı şeye vakıf olması gerekiyor. Bir bakış açısı, bir yaklaşım, karakter öykü, olay örgüsü ve örüntü yöntemi gerekir. Ezcümle; kameranın gözü objektif olabilir ama yönetmenin gözü subjektiftir.



Yüksel Aksu

“Sinema sinemadır; sadece art house değildir.”

Fatma Berber: Tür olarak art house ama gişeye de yönelen filmler yapıyorsunuz. Sinemacılık, seyircinin dönüşümü ve seyircinin tepkisi sizce yıllar içinde nasıl değişip dönüştü?

Yüksel Aksu: Geçtiğimiz yıllarda Antalya Film Festivali’nde bir seminer yapmıştım. Başlığı ise ‘Sinema

sinemadır; sadece art house değildir.’ Burada ısrarla altını çizmek istediğim şey film festivallerinin sadece art house festivallerine dönüşmüş olması ve bunun genel olarak sinema sanatına verdiği hasar idi. Ayrıca art house kavramını, kim, nereden, nasıl icat ettiyse çok yapay bir kavramlaştırma. Tabi bu kavram genel olarak bir külliyat yarattı ve aklımızda bir çağrışım yaratıyor. Eskiden buna. ‘Sanat’ ‘festival’ sineması gibi adlandırmalar da yapılmış. Belki de 20. Yüzyıl başlarında Fransızların ‘film de art’ kavram ve uygulamasına kadar uzanıyor olabilir. Lafı uzatmak istemiyorum. Sinema; bazen polisiye, bazen gerilim, bazen bilimkurgu, bazen komedi, bazen lejant, bazen aksiyon bazen tragedyadır ve çok geniş bir spektruma sahip bir sanattır. Biz ne zaman sağlam bir komedyayı, politik gerilimi, korku, bilim kurgu, aksiyon veya başka türde bir sinema eserini ödül alırken göreceğiz. Dünyada ve özellikle Türkiye’de on yıllardır sadece art house kafası filmler ilgi görüp ödüllendiriliyor. Bu da önemli bir yeknesaklık, kısır döngü yaratıyor ve sinemamın ritüelistik, karnavalesk yanını öldürüyor. Nitelikli ya da muteber türsadece art house görülürse; Fellini’nin *Amarcord*, Bertolucci’nin *Novecento1900*, Coppola’nın *Apocalypse Now*, Godard’ın *Serseri Aşıklar*, Solanas’ın *El sur*, Inarritu’nun *Amores Peros*, Leone’nin *Bir zamanlar Amerika*, Kubrick *Full Metal Jacket*, Yılmaz Güney’in *Yol*, Sürü, Ayzenştayn’ın *Potemkin Zırhlısı*, Chaplin’in *Büyük Diktatör*, Hitchcock’un *İp, Kuşlar*, Erksan’ın *Susuz Yaz*, Akad’ın *Hudutların Kanunu*’nu ne yapacağız? Bunlarda muteber ve derinlikli filmler değil mi? Bunlar hem sanatsal yetkinlik hem de geniş seyircilere ulaşabilmiş filmler. Yani seyirci dostu gişe yapmış filmler ile sadece ticari saiklerle yapılmış ucuz gişe filmlerini birbirine karıştırmamak lazım. Ulusal ve uluslararası festivallerde de sadece art house filmler dışındaki bu tür filmlerinde önünü açmak gerekiyor bence. Yoksa olan sinemaya oluyor. Ve kültürel gettolar, ayrışmalar ve parçalanma yaşıyor. Koca

koca festivallere profesyonel sinemacılar dışında kimse uğramıyor. Bence sinema sosyolojisi açısından; son yılların en önemli ayrışımı ‘festival seyircisi’ ile ‘gişe seyircisi’ ayrımı. Bu ayrımı çok indirmek ve sünni buluyorum. İnsanlar hangi yöne kulak kabartmışsa, diğerine sağır hale geliyor. Buradan art house karşıtı olduğum anlaşılmasın, ben sadece art house saplantısına veya teamülüne karşıyım. Uzmanlaşmak, sadece ve sadece olmak bence her konuda ciddi bir kısırlık yaratıyor.

*“Dondurmam Gaymak’ın finalinde Ali Usta’nın yaşlılığını
görerek bitiriyordum ama filmin enerjisinin en yüksek
olduğu yerde bitirdim. Bir tür tamamlanmamışlık, bitme-
mişlik duygusunu sevdim. Hani bir külâh daha dondurma
olsaydı yerdik duygusuyla, parantezi kapatılmamış denk-
lemler gibi seyircinin zihninde devam etsin istedim.”*

Fatma Berber: Bir hikâyeyi tasarladığınızda mekân baskarken yapım aşamasına geçmeden önce bazen hayat içeri sızıp program değişip hikâyenin yönünün değiştiği filmlerinizi mutlaka oluyordur. Var mıdır böyle örnekle anlatabileceğiniz filmler?

Yüksel Aksu: *Dondurmam Gaymak’ın finalinde Ali Usta’nın yaşlılığını* görerek bitiriyordum ama filmin enerjisinin en yüksek olduğu yerde bitirdim. Bir tür tamamlanmamışlık, bitmemişlik duygusunu sevdim. Hani bir külâh daha dondurma olsaydı yerdik duygusuyla, parantezi kapatılmamış denklemler gibi seyircinin zihninde devam etsin istedim. İkinci filmim *Entelköy Efeköy’e Karşı’nın* yarısı duruyor. Piyasanın uzun film istememesinden dolayı senaryomun ortasından kesip suni bir final yaptım. Aslında senaryo öyle değildi. İftarlık gazoz yazarken o zaman yeni öğrendiğim bir bilgi sebebiyle girişini ve finalini değiştirdim. Film iki zamanlı biliyorsunuz. Filmin şimdiki birinci zaman kipi 1984. İkinci zaman kipi ise on yıl öncesi 1974. Âdem’in çocukluğu ve finalini gördüğümüz gençliği. Başlangıçta ve

finalinde 1984 ölüm oruçları var. Ve ben 12 Eylül cezaevlerinde yaşanan o eylemin Haziran ayında olduğunu öğrendiğimde aynı yılın Ramazan ayı ile kesiştiğini de öğrendim. Ve bu beni çok etkiledi. Aynı yılın aynı günlerinde tüm Türkiye hatta dünya Müslümanları oruç tutarken, içerde de mahkûmlar işkenceye karşı ölüm orucuna yatmışlar. Ceza evlerinde, Nisan ayında açlık grevi olarak başlayan süreç 12 Eylül faşizminin vicdansızlığı ile Haziran ayına taşmış ve o devrimci militanların ölüm orucu ile Müslümanlığın Ramazan orucu kesişmiş. Bu rastlantı beni çok etkiledi ve eşzamanlı olarak, Âdem'in ailesi ve diğer mahkûm aileleri dışarıda oruçlu iken Âdem ve arkadaşları da ölüm orucundalar. Ve finalde cenaze tabutu kalkmadan kasabanın imamı da tekrar mübarek ramazan ayına vurgu yapar. Bu durum bana çok teolojik bir tevafuk gibi geldi. Dolayısıyla Âdem çocukken Ramazan ayında tutamadığı orucun kefareti olan 61 günlük orucu belki de ilahi bir rastlantı olarak 1984'deki Ramazan ayında tutmuş oldu ve 61. Gün öldü...

“İstanbul’da, Londra’da, Berlin’de geçen hikâye ve senaryolarım da var. Söz vallahi Ege şivesi kullanmayacağım.”

Fatma Berber: Oyuncularınız, hikâyeleriniz hep Ege’den ve de güçlü bir Ege şivesi ile konuşuyorlar. Hikâyeler neden hep Ege’den, Egeli misiniz?

Yüksel Aksu: Öyleyim zaten kendime hiçbir zaman Çorumluyum demedim. İnsan ‘yaşadığı yere benzer’ emdiğim dil yani ‘ana’ dilim Ege şivesi... Anadil deyince biz hep ulusal dil zannederiz o bir bağlamda doğru ama o işin esası yani ana dil insanın emdiği ana’sının dilidir... Hangi dilde ninni, türkü, masal dinlediysen ona anadil derler. Hikâyelerim hangi coğrafyaya ve toplumsal habitat içerisinde geçiyorsa o dili, şiveyi, gestusları, mental yapıyı doğal olarak kullanıyorum. İlk filmim içeriği gereği yerellik ve evrensellik problematiği ile ilgileniyordu. Yaz, sıcak, dondurma ve Ege, Ege’nin bir

kasabasında bir dondurmacı ve habitatında geçiyordu. Hiçbiri bir İstanbul aristokratı veya dublaj sanatçısı gibi konuşmuyor, konuşamıyordu. Dolayısıyla konuştukları gibi, o şiveyi taklit ve klişelerle konuşturmak yerine hakiki olsun istedim ve filmin başında Victoria de Sica'nın motto cümlesinde söylediği gibi herkese kendisini oynattım. Halis ve hakiki başka deyişle doğal oldu. Ama aynı filmde turist vs roller de var. Onlar Ege şivesi değil İngilizce konuştu. Yani kim neyse ne şekilde gerekiyorsa onu kullanıyorum. İkinci filmim de bir Ege köyünde geçiyor içerik gereği... Köylüler kendileri gibi konuşurken enteller de kendileri gibi konuşuyor. Benim bildiğim oyuncuların yarısı Egeli, diğer yarısı İstanbul, Almanya, muhtelif şehir ve ülkelerdendir. Çünkü yine filmin öyküsü ve içeriği kendi görsel işitsel biçimini öyle vaaz ediyor. Üçüncü (belgesel) filmim Mersin'den başlayıp Karaman, Konya, Antalya aksında Toroslarda Yörükler arasında geçiyor. İftarlık Gazoz'da biraz sıcak, biraz turizm, biraz modernize olmuş taşrada ve doğal olarak da Ege'de geçiyor. Ama iki başrol ve bazı önemli roller İstanbul'dan... Berat Efe ve Cem Yılmaz ve birçok yan karakter başka şehir hatta biri Almanya'dan (Yılmaz Bayraktar) biri de İngiltere'den (Ümmü Putgöl) geldi. Aslında demeye çalıştığım şey şu: Hikâyelerim ve dramatik atmosferi Ege'yi zorunlu kılıyor. Ayrıca Egeliyim ve ciddi bir çevrem var. Bu insan ilişkileri, lojistik, lokasyon gibi sinema için önemli kalemlerde kolaylık sağlıyor. İbn-i Haldun'un 'coğrafya kaderdir' demesi gibi belki de kaderim beni çağırıyor. İstanbul'da, Londra'da, Berlin'de geçen hikâye ve senaryolarım da var. Söz vallahi Ege şivesi kullanmayacağım. (GÜLÜYOR)

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

Yüksel Aksu: Güçlü kavramından ziyade özgün kavramını kullanmayı tercih ediyorum. Dolayısıyla özgün bir hikâ-

yeyi, özgün bir bakış açısıyla ve özgün bir üslupla anlatmaya tutunuyorum diyebilirim.

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

Yüksel Aksu: Bu ikili günah ve sevap, dua ve beddua, melek ve şeytan, iyilik ve kötülük, emek ve sermaye kadar uzlaşmaz çelişkiyi içeriyor bence. Ama bu antagonizma, bu şer, bazen ve nadiren hayırlara vesile oluyor ve iki tarafı da memnun edecek başyapıtlar üretiyor. Ama 100 yıllık sinema tarihinde hem çok kar yapıp hem unutulmaz eserler bir elin parmağı kadar az neredeyse. Andy Warhol'un deyişiyle; "Ne zaman ki kırtasiyeden kalem kâğıt alabilir gibi sinema malzemesi alabiliriz işte hakiki sinema o zaman ortaya çıkacak diye düşünüyorum."

"Dijital Platformu çok olumlu buluyorum."

Fatma Berber: Dijital platform ve içeriklere bakış açınız nasıl?

Yüksel Aksu: Bir önceki Warhol'un sözüne atfen Dijital Platformu çok olumlu buluyorum. Artık sinema yapmak için koca koca kameralar, koca koca ışıklar, koca koca ekip ve ekipmanlara, koca koca paralara gerek kalmayacak ve daha ucuz, kolay, özgürce filmler yapıp hayatın içerisine atılabilecek. Dijital platformlar ve teknoloji doğru kullanılırsa saf ve hakiki sinemanın önü açılacak ve yepyeni türler mecralar ortaya çıkacak. Burada tek dikkat edilmesi gereken şey araç-amaç etkileşimi. Teknoloji amaç değil araç yani insan maneviyatı ve derinliklerinin anlamına hizmet ettikçe değerli bence. Yoksa teknolojik hüner ve gösterilerin, anlamı boğduğu Hollywood Sineması gibi olursa değişen bir şey olmaz. Onlar hâlâ antik dönem mitolojisinin zihin evreninin bir adım ötesine geçemedi. Dijital platformlar da salon ve dağıtımçıların teke-

lini kırıp herkesin seyircisine ulaşabilmesi için çok önemli ve adem-i merkezîyetçi mecralar. Bu açıdan sinema yaratıcıları için bulunmaz bir nimet. Evet, o bulut evreninde de şimdi-den tekelleşmeler, pay savaşları başladı ama henüz hiçbir şey oturmadi. Kendimiz çekip kendimiz YouTube 'a da koyarız. Dolayısıyla dijital platform çok geniş ve kıymetli bir alan. İlla ki bir portalın sizi almasını veya para vermesi zorunluluğuna da bağlı değilsiniz. Düşüncenizi, öykünüzü, senaryonuzu ve telefonunuzu cebinize sokunuz, arkadaşlarınızı veya aksesuarlarınızı toplayınız. Akşamları evinizde kurgu, ses ve renk düzeltmenizi yapınız. Uzayın derinliklerindeki dijital buluta filminizi salınız. Bugün olmazsa yarın olur. Su akar yolunu bulur.



Yüksel Aksu

Fatma Berber: Sette nasıl bir yönetmensiniz?

Yüksel Aksu: Sevimli ve komik bir kılıkuyruk olduğumu söylerler. Açıkçası biraz sert de bulurlar.

Fatma Berber: Setinizde unutamadığınız bir anınızı

paylaşmak ister misiniz?

Yüksel Aksu: O kadar çok anım var ki; bir kitaba sığmaz ama en kısa olanlardan birini anlatayım; *Dondurmam Gaymak* okuma provalarında herkesin elinde bir senaryo, sırası gelen diyalogunu okuyor. Arap Fevzi adında zenci arkadaşı-mız vardı, mısırcı rolünü oynayan. Ona sıra gelince okuma akışı duruyor. Her defasında sözlü olarak Fevzi sıra sende dedikleri zaman laflarını söylüyor. Her defasında niye tekliyor bu adam diye merak edip yanına yaklaştım. Baktım senaryoyu ters tutmuş. Satırlar harfler ve senaryo sayfası tepetaklak. Sırası geldiğini anlamıyor ama onun sahnesindeki partneri Topal Metin, ona diyalogları söyleyince o da hemen teklemeden yapııştırıyor laflarını. Senaryo ters, satırlar harfler ters ‘ulen bu nasıl okumak’ derken son anda onun okuma yazma bilmediğini hatırladım... Rolü kapmak için okuma bilmediğini de söylemiyor. Okuyormuş gibi yaparak laflarını ezberden birisi dürtünce söylüyor. Sonra onun anasız babasız kimsesiz sokaklarda ovalarda büyüdüğünü, hiç okula gitmediğini düşününce çok hüznlenmişim. Tüm sıkıntılara, eksiklerine rağmen ısrarla oynattım ve çok mutlu olmuştu...

Fatma Berber: Filmi çektikten ve set bittikten sonra onun evreninden kısmen de olsa çıkıyorsunuz. Sonrasında yaşama yeniden dâhil oluyorsunuz...

Yüksel Aksu: Doğum sonrası gibi müthiş bir rahatlama, ‘Oh be bitti Yarabbim’ hissi içerisinde, çekemediklerine veya daha farklı çekebilme olasılıklarına hayıflanarak kendimi evime atarım. En az bir hafta hiçbir şey yapmam ve düşünmem...

“Böylelikle hiç, ünlüsü, hiç oyuncusu, hiç bütçesi, hiç entrikası olmayan ama çok seyirci ve ödülleri olan bir film oldu.”

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?

Yüksel Aksu: Evet, hepsi birbirinden farklı oluyor. Mesela *Dondurmam Gaymak*, 1998’de ortaya çıktı. İlk halinde lineer bir öyküsü yoktu. Tamamıyla sahnelerin sunumundan oluşan epizodik veya nonlineer bir yapıydı. Bir kasabada geçen birbirinden ilginç tip ve karakterlerin girip çıktığı tamamıyla Fellini’yen bir tasarım yapmıştım. Biraz Brugel resimleri gibi bütününde bir kasaba panoraması, içerisindeki sahne ve ayrıntılarıyla müstakil öyküler gibi düşünün. Bir dondurmacı motoruyla endemik bir habitata bizi bağımsız sahneciklerle dolaştıracak. Böyle olmasını istiyordum fakat bunun seyircinin seyir konforuna uygun olup olmadığından da endişeliydim. Hem özgün hem de seyir tadı olmasını insanların seyrederken odaklanabilmelerini de istiyordum. Sonra gerek Fellini gerekse ondan önceki Rosellini, De Sica gibi ustaların filmlerinde normal ticari sinemanın ucuz ve bayağı katartik trükleri yok, minimal ve süreğen birer öyküleri ve bunu gerçekçi bir örüntü ile sunmaları var. Bu onları hem özgün kılmış, aynı zamanda geniş kesimlere ulaşmasını sağlamış. Biraz daha çalışmaya karar verdim. Hiç değilse ufakta olsa bir öyküsü olsun ama ucuz ve kalıp entrikalardan uzak dursun istedim. Ve bir arkadaşım ortaya çalınma fikrini attı. İlgimi çekti ve yeni alınmış bir motorun henüz borçları dururken çalınmış olması ve motorunu arayan dondurmacı ile tüm bir hinterlandı dolaşmak ve yine bunu merak ettirerek yaptırmak filme lineerlik kattı. Ayrıca başında reklam çektiirdiği için satış patlaması vaadi, tüm sorunların çözüleceği vaadi üzerine böylesi bir hırsızlık durumu seyircide merak ve heyecan dolayısıyla düşük yoğunluklu bir özdeşleşme ve katartik süreç yaşattı. Böylelikle hiç ünlüsü, hiç oyuncusu, hiç bütçesi, hiç entrikası olmayan ama çok seyirci ve ödülleri olan bir film oldu. 1998’de fikri başladı 2005 yazında çekimleri bitti. Gazozcu ise sanırım 2009 yazıydı. Arabayla İstanbul’dan Bodrum’a çıktık ar-

kadaşlar ile. Tam Milas çıkışında trafik panosu sağa bodrum, sola Muğla veriyor ve ben kırmızı ışıda durdum. Nedense Bodrum yerine sola Muğla'ya kırdım direksiyonumu. Arkadaşları da aradım. Siz gidin ben sonradan geleceğim birkaç gün kasabamı göreceğim dedim. Bir saat sonra kasabaya geldiğimde çarşı, sokaklar bomboş ama bir aura bir rayiha var. Eve geldim, evde kimse yok. Az sonra beyaz beyaz tülbentleri, şen şakrak kahkahalarıyla anneleri komşuları gördüm. Teravihten dönüyorlardı. Unutmuşum Ramazan olduğunu. Hoş geldin beş gittin, çaylar kahveler ve gecenin yalnızlığı... Eski ramazanlara gitti aklım. İlk çocukluğumun oruç tutma arzuları, tekne oruçları, gece sahura kalkmanın sıradışılığı, sonra tekrar uyumanın hazzı, kapalı veya gazete kaplı dükkânlar, bir aylığına içkiyi bırakmış müdavimler, çarşısı, sessizliği ve huşusu... 11 yaşımıdayken ahd edipte tuttuğum ama çok zorlandığım oruç geldi aklıma. Filmdeki çocuk bendim. Bir farkla ben dondurmacı o gazozcu. Sonra o Ege sıcaklığında bir tütün amelesi kadın orucunu bozmak yerine çatlayıp öldü ve bu irade beni çok etkilemişti. Yıllar sonra üniversitedeki YÖK'e karşı açlık grevleri geldi aklıma. Hatta bir ölüm orucu olasılığı. Ve yine bir ölüm orucunda ölen arkadaşım... Teoloji-teleoloji, inanç-iman-irade gibi kavramlar zihnimin içinde uçuşmaya başladı. Marc Bloch'tan, Benjamin'e, Kierkegaard'dan, İbn-i Arabî'ye okumalar yaptım. Analojiler ve iç öyküye düşünsel bir arka plan çıkarttım. Önce filmin başı sonu ve iç öyküsü özetle sinopsisi ortaya çıktı. Sonrası bu okumalar... Bir iki yıl karnımda dolaştırdıktan sonra yazıp Bakanlığa başvurdum destek çıktı. 2015'de çekimleri tamamlanıp vizyona girdi...

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?)

Yüksel Aksu: İnanın bir yöntemim veya sistematığım yok. Bodoslamasına, körlemesine, Allah ne verdiyse ve ne denk geldiye dalıyorum. Her filmim kendi yöntem ve yordamlarını oluşturuyor. Ben de bu sürecin peşine takılıyorum... Ama şunu rahatlıkla söyleyebilirim her filmimde sanki bir master, doktora tezi yazıyormuşçasına kuramsal, tarihsel okumalar yapıyorum... *Dondurmam Gaymak* için; dondurma deyince Çin’de icadından İtalya’da Alp dağlarının tarih boyunca kar ve buz stoklarına, Saanen keçilerinin koku-suz sütlerinin etkisinden, florasına, elektriğin icadı ve buzdolabının yaygınlaşmasıyla dondurmanın Amerika’daki yaygınlığına kadar etraflıca bir araştırma yaptım. *Entelköy Efeköy’e Karşı* filmim için entelektüellik üzerine bir araştırma yaptım. Türkiye’de ‘entel’ kavramını, 12 Eylül sonrasında da nasıl icat olduğunu, tedavüle girdiği, entel-maganda ikileminin ayrışımında Limon, Leman dergisinin etki ve katkısını inceledim. Thomas More Ütopya’sından; Jean-Jacques Rousseau’ya; Rudolf Bahro’dan anarşist ekolojistler; Amerikan komüncülerinden, 68 kuşağına, hatta İsrail’deki komünyonlara kadar araştırıyorum. Kutsal kitaplardaki doğa üzerine yazılanlara kadar okuyup, inceliyorum. İftarlık Gazoz’da ise daha fazla kuramsal kitap, kaynakça ve belge taradım. İlk ağızda; Walter Benjamin, Ernest Bloch, Michael Löwy, İbnül Arabi ve bir sürü anı, belge, tanıklık taradım.

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 çıkarırsınız gibi.

Yüksel Aksu: Evet, bir şarkıya takılırım ve bir seyahate çıkarım ama önce üç beş gün kapanır mağaramda tefekkür yapar, notlar tutar, okumalar yaparım.

Fatma Berber: Türkiye’deki festivallere bakış açınız nedir?

Yüksel Aksu: Olumlu ve olumsuz yanlarıyla iki taraflı bakıyorum. Festivaller, şehrin keşmekeşinde birbiriyle iletişim ve görüşme olanaklarını kaybetmiş meslektaşlarımız ile cem olma, kavuşma, tartışma, beslenme alanları benim için. Sektörümüz için bir tür karnaval. Bir tür ritüeller silsilesi. Her gün bin bir sorunla uyandığımız dünya ve ülkede bizim için bir nefes alma alanı. Ülkemiz gibi kültüre sanata çok az değer verilen bir yerde çok ciddi, kıymetli, özverili ve profesyonelce organizasyonlar. Bir sürü de dünya çapında yönetmen çıkarttı. Mesela katıksız ve hilafsız bir dünya sinemacısı Nuri Bilge Ceylan’ı çıkarttı. Eğer piyasanın saikleri içerisinde kalınsaydı; bu kıymetler ortaya çıkacak mecra ve mekanizma bulamazdı. Bu bardağın dolu tarafı. Bir yandan ise biraz önce bahsettiğim gibi sadece tek tür sinema anlayışına teslim oldu. Film seçimleri konusunda neredeyse bütün festivaller birbirlerini taklit ediyor. Oysa aralarında düşünsel, estetik, toplumsal, felsefi ayrımlar, yaklaşım farkları olmalı diye düşünüyorum. Bence öncelikli olarak film festivallerinin ve biz sinemacıların sorunu şu; film festivali mi? festival filmi mi? Yani biz film festivallerine, kendi özgün bakış açımızla film mi üretmeliyiz? Yoksa daha başında, filmi, festival filmi olarak kodlayıp ona göre yerleşik teamüllere uygun formlarda mı üretmeliyiz? Bu mesele hem biçim açısından hem içerik açısından önemli bir sorunsal. Festivallerin, festival filmlerinin değil filmlerin festivali olması gerekir. Bu da sinema sanatının yüz yılda yarattığı bir sürü tür ve formu kapsayabilmeli. Ayrıca festivaller esasen mesleki profesyonellerin kavuşma alanları olduğu için ödüllendirilme süreçlerinde bir filmi tüm kriter ve uzmanlık alanlarına göre ayrıştırabilmeli. Bunu sıradan seyirci yapamayabilir ama bizler yapabiliriz. Mesela sadece ticari kodlarla çekilmeyip çok iyi çekilmiş konvansiyonel sinema örnekleri de gösterilebilmeli, yarışabilmeli. Duruma göre bazen en iyi

sanat, bazen en iyi ses, bazen en iyi görüntü, oyuncu veya film vs. ödülleri alabilmeli. Bu da birçok tartışma ve spekülasyonun önüne geçer. Bazen parasızlıktan hiçbir mekânına müdahale edilmemiş bir film en iyi sanat yönetmenini alabilirken, aynı yıl çekilmiş çok iyi bütçeler ve dolayısıyla çok iyi sanat tasarımı yapılmış, entelektüel emek harcanmış bir film kategori dışında kalabiliyor. Başkalarının filmlerinden örnek vermem doğru olmaz ama kendimden kolayca verebilirim. Mesela İftarlık Gazoz filmimin senaryosu, yönetmenliği beş para etmez bulunabilir. Çünkü göreceli bir alan. Ama sanat yönetmenliği, dekorları, aksesuar ve kostümleriyle kurduğu tarihsel konjonktür açısından çok beğenildi. Görüntü yönetiminde kullanılan objektifler, çerçeveleri, ışık tasarımı herkesçe çok beğenildi. Filmin vizyona girmesi ve yaygın teamüllere göre seyirci yapmış filmlerin bu kategorilerden diskalifiye edilmesi doğru değil. Öyle olunca ana akım sinemanın kıymetli örneklerine motivasyon alanları kalmıyor.

“Sinemada düşler sınırsız olanaklar sınırlıdır. Gerçekçi olun ama imkânsız isteyin.”

Fatma Berber: Aynı zamanda üniversitelerde dersler de veriyorsunuz, öğrencilerinize ilk söylediğiniz ne oluyor?

Yüksel Aksu: Sıklıkla şunu söylüyorum; Sinemada düşler sınırsız olanaklar sınırlıdır. Gerçekçi olun ama imkânsız isteyin. Ve 7-24 okuyun, 7-24 gözleyin, 7-24 çalışın.

Fatma Berber: Filmlerinizi tek bir sahne ile anlatmak isteseydiniz hangi sahne olurdu?

Yüksel Aksu: Hidrellez veya Karnaval

Fatma Berber: Çocukluğunuz nasıl bir yerde geçti?

Yüksel Aksu: Filmlerimin geçtiği atmosferde geçti. Üç filmimin üçünü de doğup büyüdüğüm topraklarda çektim.

Fatma Berber: Modern Neyzen Tevfik desem size belki

doğru bir benzetme olur. Bir taraftan nüktedan diğer yandan da eleştirel bir yanınız var. Hep böyle renkli biri miydiniz?

Yüksel Aksu: (GÜLÜYOR) Diyebilirsiniz ve bundan çok mutlu olurum. Zaten aynı coğrafyanın yani Karya'nın birbirine hısımlarınız. Belki de modern satirleri... Renkliliğe gelince; öyle olduğum söylenir bende öyle olduğuma inanırım. Kambersiz düğün olmaz derler ya Anadolu'da. Ben de birçok yer ve topluluğun kamberiydim.

Fatma Berber: Kendinizi en ıssız ve hüzünlü hissettiğiniz an nasıldı?

Yüksel Aksu: Mavru, buruk, ekşi maya ve turşu gibi...

Fatma Berber: Kendinizi en huzurlu hissettiğiniz an nasıldı?

Yüksel Aksu: Helva gibi... Hamur gibi... Gaymak gibi...

Fatma Berber: En sevdiğiniz şehir ve mekân diye sorarsam?

Yüksel Aksu: Çok ama ilk üçü kronolojik olarak sondan geriye; İstanbul, İzmir, Muğla.

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?

Yüksel Aksu: Dönem dönem değişiyor. Gençliğimde müzik ve şiirdi. Şimdilerde ise roman.

Fatma Berber: Aynı zamanda aktivist birisiniz. Bu anlamda katıldığınız herhangi bir dernek veya kuruluşa üyeliğiniz var mıdır?

Yüksel Aksu: Mesleki kuruluşların tamamına. Film Yön, Sinebir, Meslek dışı ise Ula Tarımsal Kalkınma Kooperatifi.



Yüksel Aksu

“Kendim zaten genç ve tecrübesizim başkalarına nasıl tavsiyede bulunayım! İyi olsunlar, sağlıklı olsunlar, vicdanlı ve dürüst olsunlar... Sinema yapmak istiyorlarsa çok okuyup, çok düşünüp, gözlem yapsınlar.”

*“Sütünü, yoğurdunu bile şehirdeki marketten alıyor-
sun, toprağa bağımlılık zaten kalmamış. Olanı da satıp
satıp yiyorsunuz. Akşama kadar okey oyna, televizyon
seyret! Bu nasıl köylülük? Önce kendi kimliğini bulacaksın.
Çalışacaksın, üreteceksin, değerlerine sahip çıkacaksın.”*

Yüksel Aksu, *Entelköy Efeköy'e Karşı*, 2011

*“Film bu Mehmet abi, film. Milleti ağlatmak için
yalandan yapıyorlar.*

Yalan malan, böyle de olmaz ki kardeşim...”

Zeki Demirkubuz, Masumiyet, 1997

16



Zeki
Demirkubuz ile
Söyleşi

Zeki Demirkubuz, 1964 yılında doğdu. İlk uzun filmi *C Blok*'u (1994) çekene kadar çeşitli yönetmenlere asistanlık yaptı. Uluslararası eleştirmenler ve izleyiciler, Demirkubuz'u Venedik Film Festivali'nde gösterilen ikinci filmi *Masumiyet* ile tanıdılar. Üçüncü filmi olan *Üçüncü Sayfa*, Türkiye'deki film festivallerinin yanı sıra Locarno ve Rotterdam Film Festivalleri de dâhil olmak üzere Avrupa'da yapılan çok sayıda film festivalinde gösterildi. *Yazgı* (2001) ve *İtiraf* (2001), 2002 yılında Cannes Film Festivali'nin "Un Certain Regard" bölümünde gösterildi. Başrolünü de üstlendiği *Bekleme Odası*'nın (2003) ardından *Masumiyet*'in başlangıç öyküsünü anlatan *Kaderî* (2006), sonrasında *Kıskanmak* (2009), *Yeraltı* (2012), *Bulanık* (2015) ve *Kor* (2016) filmlerini yaptı. Şu an son projesi *Hayat* üzerine çalışmaktadır.

Hayalet Evler, Sıradan Kötülükler, Nedensiz Nedenler... Karanlık Üstüne... Zeki Demirkubuz Sineması

*Şayet bir bekleyişse her şeyin özeti, orada her zaman bir de kapı olmalı,
Bir taraftan öbür tarafa girip çıkan bir kapı olabilir bu.
Girip çıkanları bir şey yapan, sadece onlar için var olan bir eşik.
Ya da bir tarafın yasak olduğu bir kapı.
Tamamen açılmadığı gibi tamamen de kapatılamayan bir kapı.
Sinema perdesi tam da böyle bir kapı olsa gerek.
Hangi sır çıkacak bu kapının ardından peki? ⁶⁰*

Gecenin bir yarısında karanlık, izbe sokakta yıkıntıların arasından geçtiyseniz; sokağın tüm seslerine dikkat kesilir ve tüm duyularınızla uyarılırsınız. Karanlığa yürüdükçe ve gecenin sesini içinize çektikçe, irkilseniz de garip bir haz duyarsınız. Ancak cesurlar karanlığa koşarlar. Ağaçların kökleri gibi önemli eserler de karanlığa bulaşarak ortaya çıkar. Hayatınızın tüm çıkmazlarında ve girdaplarında dursanız ve geriye dönüp baksanız, aslında o muammanın ne kadar doğurgan olduğunu da görebilirsiniz. Nietzsche'nin deyişiyle bundan daha büyük harflerle yazılmış bir hayat yoksa eğer bunu kucaklamak, hayatın başka türlü de yaşanabileceğini kabullenmek gerekebilir. Zeki Demirkubuz filmleri böylesi bir irkil-

60 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, 2020, s.43

me ve sarsılmaya, ezberleri ters yüz etmeye, düşünmeye sevk eder. Şehrin ortasında, ışıkların arasında yaşasanız da sizi içinizdeki ıssızlığa sürükler. Rasyonel sistemde irrasyonel insanın yaptıklarının nedensizliklerini hatta derin nedenlerini tartışır. Sistemin ürettiği mutluluk diktatörlüğüne karşın; bir hayat onun söylemiyle Bekir ya da Uğur gibi de yaşanabilir. Bertolt Brecht'çi bir tabirle banka kurmanın yanında banka soyamak nedir ki?

Kötülüğü ve kötücüllüğü, kötülüğün sıradanlığı üzerinden Hannah Arendt gibi sorgulayan, insanın derinlerini deşen sarsıcı filmleriyle; rasyonaliteyi, akılcılığı tersyüz eden tavrıyla öyle bir yaşamın ucundan bile geçmemiş olsanız dahi sizi *Kader*'deki çıkmaza sürükler. Biz de donup kalır, dehşete kapılır, karakterle aynı hizaya geliriz. Bazen de karaktere mullat olan bir lekenin, izin peşine düşeriz. Katman katman trajediyi damıtır ve evcilleştirir; tuhaf bir aşinalık hissederiz. Acıdan uyuşan karakterlerin nihilist davranışlarıyla sinemanın kitch tavrını ortaya koyar; ezberlerimizi ters yüz edip sıradanlaştırır. Tekinsiz olanın sıradanlaştığı bir evrene davet eder. İçimizi parçalar ama garip de bir zevk verir. Tedirgin eden, bizi hep ayakta tutan muğlak sınırları da ustalıkla çerçevesine taşır. O muğlak alan zamanla bir kara delik olur...

Yönetmenin kendi deyimiyle Dostoyevski ve Kafka'nın hep sonunu biliriz ama başını bilmeyiz. Dostoyevski kimse'nin inanmadığı, babasının bile nefret ettiği, kumarbazın, yalancının tekidir. Kafka ise, kendisi için ölümü göze alıp onca tehlikeli yol gelen sevgiliyle buluşmak için patronundan iki saat izin alıp buluşmaya gidemeyen, korkağın biridir. Zeki Demirkubuz'un deyimiyle devam edersek; tüm bu eserleri ortaya koymalarını formüle edip açıklayamayız belki ama çocukluğumuza dair kendimizi çok yalnız hissettiğimiz bir şeyleri düşünürsek biraz yakınlaşabilir, onları anlayabiliriz.

Cannes Film Festivali'nde iki filmiyle aynı anda yarışan

ender yönetmenlerden biri olan Zeki Demirkubuz, sadece yönetmenliğiyle değil kişiliği ile de hepimizin hayatına bir şekilde sızmış ve kendi kitlesini oluşturmuştur.

Hayalet Evler, Evcilleştirilmiş Tekinsizlikler

Belki de tüm kırılganlıklarımız, evden zamanında kaçamayışımızdadır. Evden kaçma arzusunun bir türlü tam anlamıyla gerçekleştirilememiş oluşu, hadım edilmiş arzular gibi insana hayatı boyunca musallat olur. Nurdan Gürbilek'in Walter Benjamin'den alıntıladığı gibi sokakta geçirilen kırk sekiz saat, tıpkı alkalik çözeltide olduğu gibi mutluluğun kristalini yaratır.⁶¹ Karakterlerin hapsedildikleri ve hayatları boyunca onlara musallat olan bu evler bize yine şu soruyu sorduruyor: "Evi dağılanın yurdu genişler mi?"⁶²

Zeki Demirkubuz; toplumsal akıl ya da sistem eleştirisini sistemin değer yargılarıyla, sistemin karşıtlarıyla yani sistemin kendisinden alarak sorgulamaz. Tüm bu değer yargılarını nihilist bir tavırla, yeniden tartışır. Çünkü içinde bulunduğunuz duruma karşıt olmak biraz da içinde bulunduğunuz duruma ait olmakla ilgilidir. Yeşilçam ve Türk sinemasında gördüğümüz evleri de filmlerinde yeniden kurar. İçine düşüldüğünde çıkılamayan bataklıklar gibi karakterlere musallat olan tekinsiz evler inşa eder. Karakterler, evlerinden devrildikleri bu kısıtlanmışlığı dışarıya da taşırlar; dışarıda da sanki demir parmaklıklarla dolaşır gibi hükmedici bakışların arasındadırlar. Fassbinder gibi Demirkubuz da mekânların

61 Nurdan Gürbilek, İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.9.

62 Nurdan Gürbilek, İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.9.

klostrofobi niteliğini çerçeve içinde çerçeve tekniği ile⁶³ kapatılmışlığı ve tekinsizliği bize daha çok hissettirir. İçerisi ve dışarıyı karşıtlığı yaşatan bu tarz çerçevelemeler; *Masumiyet* filminde, Yusuf ve Çilem sokakta demir bir parmaklık arkasından görüntülenerek yaşatılır. İnsan bazen de kendi hapis-hanesindedir, fiziksel hapis-haneye gerek yoktur. Yönetmenin ilk filmi *C Blok* (1994) modern kapatılmışlığın en güzel örneğidir. Tülay'ın hapis-hanesi olan evde filmin bir yerinde Tülay nesnelerle yüz yüze gelir ve sanki eşyalar da bize bakar gibidir. Seyirciyi tedirgin eden, dehşet duygusu yaratan yakın planlar “suspense” etkisi yaratır. “Suspense”, bir anlamda endişe, tedirgin edici bekleyiş, Hitchcock filmlerinin en önemli özelliğidir. Aslında suspense bir montaj ürünüdür ve Griffith ile başlamıştır. Hitchcock bunu biraz daha oymuştur. Oyuncuların beden hareketlerinin yerlerini nispi bir hareketsizliğe bırakması, 1915-1920’li, yıllara dayanır. Suspense ifadesizlik ve yoğunlaşma üzerine kurulur. Montajla, yakın planla, hareketsizlikle; sinemanın o kabına sığmaz karnavalcı yanı bitmiş; sinema buz gibi, fetişist, saplantılı bir hal almıştır.

Yazgı (2001) ve *Bekleme Odası’nda* (2003), bir yuva sıcağından iz taşımayan bekâr evleri vardır. Eve dışarıdan kadınların gelmesi de orayı yuva yapmaya yetmez. Evlerin tek sıcak yanı salonun ortasında soba gibi kurulu olan televizyonlardır. *Kader’de* (2006) yine Dostoyevski esintileri taşıyan travmatik bir ev mekânı çıkar karşımıza. *Kıskanmak’ta* (2009) da ev mekânı benzer bir şekilde kasvetli, boğucu, aynı zamanda Seniha’nın kötücül havası ile bütünleşir. Filmlerin bir bölümüne ise ev niyetine kullanılan izbe oteller mekân olmuştur.

63 Göksun Özhan, “Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk, Ankara, 2011, s.50.

1960'lı yılların psiko-motor etkisi yani kameranın artık psikanalistik bir ayna olma işlevi Zeki Demirkubuz filmlerine de yansır. Ev; içeriği dışarıdan ayıran ve aynı zamanda aradaki geçişi sağlayan kapı motifi üzerinden inşa edilir. Bitmeyen ve üzerine defalarca konuşulan kapanmayan kapıların ardından karakterleri izleriz; hatta dikizleriz. Filmlerinde kapılar sürekli, bazen kendi kendilerine açılıp kapanarak varlıklarını ve önemlerini belli ederler. Dostoyevski nasıl ki yaşamın eşik atlanan anlarıyla, yani kriz anlarıyla ilgileniyorsa, kullandığı kapalı mekânlar da hep kapı eşikleridir. Raskolnikov'un tabuta benzeyen, hiç de yaşanması olmayan odası doğrudan merdiven sahanlığına açılır ve Raskolnikov dışarı çıkarken bile kapısını kilitlemez. Romanın diğer birçok dönüm noktası da kapı eşiklerinde yaşanır: Cinayetin ardından Raskolnikov'un ecel terleri döktüğü yer bir kapı eşiğidir, Raskolnikov bir alt kattaki kapı eşiğine küpeleri düşürür, yaptıklarını Razumihin'e kapı eşiğinde itiraf eder, Sonya ile tanışması kapı eşiğindedir.⁶⁴ Ev, tekinsiz bir yer olsa da bir noktadan sonra bu tekinsizlik Demirkubuz'un ustalığıyla evcilleştirilir. Demirkubuz filmlerindeki bu klostrofobik atmosfer, sesin kullanımından da kaynaklanır. Arka plan sesleri, adeta mekânı daha da daraltır, kapalılık duygusunu güçlendirir. Filmlerinde şehirler de silinmiştir; onlar da ev taşrasına kapalı mekâna dönüşür.

Peki, sakat geçmişinin izini taşıyan mazi artığından yeni benler yaratmaya çalışanlar, üzerlerine yapılandırılmış kimlikleri kanata kanata koparanlar, sonunda nasıl bir yurda ulaşır?

64 Göksun Özhan, "Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem" Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara, 2011, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk, s.56.

“Başkalarındaki o aşk, bizi mutlu eder mi?”

“Yitirileni ve gelmekte olanı birlikte düşünebilecek miyiz?”⁶⁵

Aşk, tek taraflı ya da platonik olduğu için imkânsızdır ve imkânsız olduğu için de bir ihtimal olarak varlığını korur. Zeki Demirkubuz’un çerçevesinde, onun sinematografisinde her duygu; muğlaklığın, olasılıkların etrafında yeniden üretilir. İtiraf, bir tür arınma olsa da Demirkubuz filmlerinde bu itiraf bir türlü gerçekleşmez ve itirafın etrafında dönen gelgitler yaşanır. Karaktere girdap olan çıkışsızlıkların temel nedeni de bu muammadır. Saplantılı aşkın içinde tutku vardır, o yüzden tehlikelidir ve bu tutku kontrol edilemez. Aşk; ölümle kol kola gezen insanın sonunu getiren, kör eden, aklını kullanmasına izin vermeyen bir cinnet anıdır. Âşıklar Orta Çağ ozanları gibi aşklarının peşinden sürüklenirler. Bekir, Uğur’un peşinden İzmir’e gittiğinde Uğur’un pavyonda söylediği şarkı durumu özetler gibidir: “Başkalarındaki o aşk, bizi mutlu eder mi?”

Zeki Demirkubuz, *Kader*’le birlikte *Masumiyet*’te sezdirdiği umutsuzluğa geri döner ve dünyayı hiç gelmeyecek birini beklemenin karanlığı üzerinden, yeni baştan tarif eder. *Kader* (2006) ile bize unuttuğumuz tutkuları hatırlatır. Filmde kadraja rüzgârda kendi halinde uçan bir plastik torba girer. Dövülerek pavyondan atılan Bekir, çaresizce boşlukta sallanır gibi dışarda dolaşır. Uçan poşet Bekir gibi kullanılıp atılmış, şimdi rüzgâr nereye götürüyorsa oraya savrulmaktadır. Bu iki film, hayata seyirci kalanların, hapishane koşullarında, küf kokan otel odalarında, dükkân köşelerinde bekleyerek ömürlerini tüketenlerin hikâyesidir. Kehribar içinde donmuş birer böcek gibi sıkışıp kalmıştır hepsi. Her biri kendi kaderinin, yaklaşan felaketinin seyircisi olmuştur. Felaket diyoruz ama bu felaket denilen şey bile belki de verili sistemin iyi ya da kötüsünden ibarettir. Tutkulu

65 Nurdan Gürbilek, *İkinci Hayat, Kaçmak, Kovulmak, Dönmek Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s. 13.

bir aşkla sevdiği Uğur'un peşinden sürüklenen Bekir'in, *Masumiyet*'te yavaş yavaş onun yerini alan Yusuf'un, hatta kendisi de hapisteki sevgilisi Zagor'un yolunu bekleyen Uğur'un meselesi hep aynıdır.⁶⁶ Bekir'in hikâyesi insanlık durumunun özetidir. Bizi bekleyen son kaçınılmaz olsa da hepimiz onun gibi umut etmeye devam ederiz. Kimi zaman başkaldırarak kimi zaman dua edip yakararak yaparız bunu. İşte korkunç olan da budur, der Demirkubuz. Acı olan, umut etmeyi hiç bırakmıyor olmamızdır. Çünkü kader sonunda herkesi teslim alacaktır. Önünde korkuyla yere kapaklansanız da cesurca meydan okusanız da size kulak asmayacak ve yine bildiğini yapacaktır. Acılarımıza duyarsız, dualarımıza sağırdır o. Üstelik hepimizden daha güçlü, daha büyük ve akıl almaz derecede aldırışsızdır.⁶⁷

Zeki Demirkubuz *Bulanıtı*, *Kor* dâhil diğer filmlerinde de çıkılamayan girdapları bir muammanın ve nihilizmin etrafında anlatır. O tereddüt hali, insanı içten içe kemiren şüphe; acının kendinden menkul etkisinden çok daha şiddetlidir.

İrrasyonel İnsan, Rasyonel Sistem

Hakikat Yanlış Anlamadan Doğar!

Adorno'nun, sakatlanmış ruhun tekinsiz aforizmaları olarak yorumladığı *Minima Moralia* eserindeki “*Yanlış hayat doğru yaşanmaz*” düşüncesine Demirkubuz filmlerinin alt metinlerinde rastlarız. Filmlerindeki karakterler acıdan donup kaldıklarında, acının kendinden menkul etkisi altında nihilist bir tavırla yaşamlarına devam ederler. Yine Adorno'dan devam edecek olursak, düşünmeyi sevmemek çok geçmeden düşünmeyi becerememeye dönüşecektir.

66 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.31.

67 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.35-36.

Hayatı verili hükümlerle yaşamayan ve çok düşünen insanlar; sistemin değerleri ile hareket etmezler. Akılcılık ve rasyonalite üzerine kurulu bu sistemin değer yargılarını ters yüz eden Zeki Demirkubuz; karanlık, aydınlık, kötülük, iyilik, ahlak, ahlaksızlık gibi yine sistemin tanımları üzerinden de filmlerini oluşturmaz. İnsan denilen muammaya, eylemlerindeki nedensiz nedenlere, Bourdieu'nün iradeli refleksini anımsatan antropolojik değerler kazısı gibi girer. Son derece basit, sıradan, nedensiz ama bu nedensizliklerin üzerinde düşündüğümüzde pek çok neden gördüğümüz bizi sarsan tedirgin eden filmler yapar. Tüm bunlar bize şu satırları anımsatır. *“Işık, ağaçların yapraklarının büyümesini sağlar; buna karşılık köklerin gelişmesine engel olur. Kökler ancak geceleyin daha derinlere ilerleyebilirler. Renkler, ışığın ıstırapları, tutkuları ve eylemleridir. Çünkü biri olmadan öteki de olmaz. Bir dağdan ileri doğru akan duru ve aydınlık şelale, onu karanlığa sürükleyen bir türbin tarafından tutulmuyor mu? İnsana gelince renklerini özündeki karanlık çekirdeğe borçludur o.”*⁶⁸ Demirkubuz filmlerindeki önemli unsurlardan biri de suç temasıdır. Gecekondu, orta sınıf ya da üst orta sınıf fark etmeksizin karakterlerin yaşantılarındaki ortak temalardan biri de suç ve suçluluktur. O, bize bütün çıplaklığıyla insanlık hallerini ölüm ve yaşam içgüdüünün savaşımında gösterir.⁶⁹ *Kıskanmak*'ta (2009) Seniha direnişini, güzelliğin iktidarına yöneltir. Bu iktidara karşı kendi iktidarını kurabilmek için suçunu ilmek ilmek örür. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Zonguldak'ta geçen filmin giriş sahnesi “Cumhuriyet Balosu” ile açılır. Güzelliğin ve elitizmin iktidarında Seniha çirkinliği ile bir köşeye

68 Michel Tournier, *Veda Yemeği*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s. 38

69 Ayşe Selvi, “Freudyen Yaklaşımla Zeki Demirkubuz Sinemasında Suç ve Ceza” İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hukuk Yüksek Lisans Programı (İnsan Hakları Hukuku), Tez Danışmanı: Prof. Dr. Cemal Bâli Akal, 2013, s68.

itilmiştir. Seniha, ağabeyi Halit ve ağabeyinin genç ve güzel eşi Mükerrerem ile birlikte yaşamaktadır. Halit; erkek olması, yakışıklılığı ve başarılı bir mühendis olması nedeni ile toplum tarafından kabul görürken Seniha; kadın oluşu ve çirkinliği ile “bedbaht” olmuş, yeri ağabeyinin yanında yavaşmalıkta öteye gidememiştir.

Zeki Demirkubuz filmlerinin tamamında tekrarlanan bir motif de karakterlerin yarı bilinçli halde yaşamlarına anlam katacak bir şey aramalarıdır. Bu arayış genellikle, Albert Camus’nün varoluşçu felsefesinde olduğu gibi bir bulantı hali ve onu izleyen uyanış ile tetiklenir. Camus’ye göre insan kendisini çevreleyen evren ile uyumsuzdur çünkü evrenin geri kalanından farklı olarak bilince sahiptir, sever, acı çeker. Ve yine diğer canlılardan farklı olarak, yaşamının bir gün sona ereceğini bilerek yaşar. Bu durum, yaşamı saçma kılar. Başlangıçta düşünce ile kurgulanmamış, doğaçlama olan insan yaşamının günümüzde rutinelere bindirilmiş, makineleştirilmiş olması, insanın bu saçmalığın farkına varmasını geciktirir. Yaşamın saçma olduğunu sezinleyen ama itiraf edemeyen, kendine yalan söyleyen kişi, kendisinden önce türetilen yaşam biçimlerine angaje olur.⁷⁰

Üzerine pek çok tez, araştırma yazılan Dostoyevski’den etkilendiği bilinen yönetmen; varoluşsal temalar, yalnızlık, nedensizlik, iç sıkıntısı, iyi-kötü, yabancılaşma hikâyeleriyle dış gerçekliğe yakın bir sinemasal gerçeklik kurar. Filmlerinde edebiyat ile de güçlü bir bağ kurmayı başarmıştır. Eleştirmenlerin defalarca dikkat çektiği, hatta yönetmenin kendisinin de teslim ettiği gibi, Yusuf saflığı ve dürüstlüğüyle Dostoyevski’nin *Budala*’sına el sallar. Romana ismini veren

70 Göksun Özhan, “Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara, 2011, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk, s.58-59.

Prens Mışkin gibi onun da umutsuz bir ilişkinin içinde çırpınan iki kişinin yarattığı girdaba hiç tereddüt etmeden dalışını ve her ikisini de yaklaşan felaketten kurtarmaya çalışmasını izleriz.⁷¹ Schopenhauer'ın deyimiyle, insanlık mutluluğun peşinde koşsaydı; bu kadar ilerleme kaydedemezdi.

Zeki Demirkubuz, Prens Mışkin'i Yusuf ve Bekir olarak ikiye bölmüştür. Yusuf onun saflığını, Bekir de Nastasya Filippovna'yı'yı tüm geçmişine rağmen bir melek gibi görmesini temsil etmektedir. Prens Mışkin İsviçre'de tedavi görmüş, yani dışarıdan yalıtılmış bir dönem geçirmiş; Yusuf da cezaevinde yatmıştır. *Masumiyet*'in Uğur'u ise otelden her gece başka bir Rogojin ile gitmektedir. Sonunda görkemli bir kaybeden olarak Bekir buna dayanamaz ve intihar eder. Yusuf ise cezaevinden kaçan Zagor için şehri terk eden Uğur'un peşine düşerken, gerçekte kendisini aramaktadır. Yusuf ve Bekir'in bu davranışlarının toplamı ikiye değil, romanın sonunda Prens Mışkin'in kendisini dış dünyaya karşı kilitleyip İsviçre'deki hastaneye geri dönmesine denktir. Yani Prens Mışkin'i Yusuf ve Bekir olarak bölen yönetmen, filmin sonunda yeniden bütünler. Uğur, tıpkı Nastasya Filippovna gibi ölür. Nastasya Filippovna'yı Rogojin öldürmüştür. Uğur ise Zagor tarafından değil ama onun yüzünden öldürülür. İzleyicinin son sahnede, Yusuf'un cezaevi arkadaşı Orhan Kara'nın Zagor olduğunu öğrenmesiyle öykünün çerçevesi tamamlanır. Yusuf, cezaevi arkadaşı ile artık ölmüş de olsa yeniden bir araya gelmiş, yani kendisini yalıtmıştır. Dostoyevski yaşamı boyunca insancıklar yazmıştır. *Masumiyet* de küçük insanın büyük öyküsüdür. *Masumiyet*; oyuncular, plânları ve senaryosu ile büyük bir sinema eseridir. Ancak bazen yönetmenler edebiyat eserlerini sinemaya uyarlar, bazen de izleyiciler filmleri edebi eserlere

71 Umut Tümay Arslan, *Bir Kapıdan Gireceksin, Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.35-36.

uyarlar.⁷²

Üçüncü Sayfa filminin anti kahramanı İsa ile Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* romanının anti kahramanı Raskolnikov arasında benzer yönler vardır. Raskolnikov, para sıkıntısı yüzünden tefeci kadını öldürürken, İsa da kirasını ödeyemediği ev sahibini öldürür. İsa, Raskolnikov gibi orta yerde sara krizlerine benzer nöbetler geçirir. Romandaki gibi işlediği cinayetin ayrıntılarını hatırlamaz ve kendisine kurulan tuzakların farkına varmaz. *Üçüncü Sayfa* (1999), dizilerde figüranlık yaparak geçinen İsa'nın etrafında şekillenir. İsa, arkadaşının yerine bir günlüğüne baktığı bir işte elli doların çalınmasından sorumlu tutularak dövülür ve parayı getirmesi için ona bir gün mühlet verilir. Bu dayak sahnesi, bir güvenlik kamerasının izleyeceği bir açı ile gösterilir. Kanlar içinde yürüdüğü sokaklarda, yardım aramak için çaldığı kapılarda ciddiye dahi alınmaz. Yaşamında herkes tarafından hor görülen, itilip kakılan genç adam, eve geldiğinde “Bize başrol vermedi bu hayat” diye bir not bırakarak intihar etmeye karar verir. Fakat tam bu sırada gelen ev sahibinin bağırıp çağırarak kirayı istemesi, namlunun yönünü değiştirir. İsa üst kata çıkar ve az önce intihar için başına doğrulttuğu silahla ev sahibini vurur. Cinayetin ardından olduğu yerde bayılan İsa, gözünü kendi dairesinde açar. Önce intihara kalkıştığı, sonra cinayet işlediği bir günün ardından mucizevi bir şekilde başa dönmek onu bir nebze olsun hayata bağlar. Cinayet olayının ardından tanıştığı, ona insanca davranan, sonra da alacaklılarının elinden kurtaran Meryem'e hem minnet hem de sevgi beslemeye başlar.⁷³

72 Alper Çeker, “Masum ya da İdiyot” Hayal Perdesi, 27.09.2011

73 Göksun Özhan, “Zeki Demirkubuz Sinemasında Melodramatik İmgelem” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Ana Bilim Dalı, Ankara, 2011, Yüksek Lisans Tezi, Tez Danışmanı: Prof. Dr. S. Ruken Öztürk, s.55.

Sinemasının önemli noktalarından biri, gerçeklik içermesidir. Burada bahsedilen gerçeklik; mekâna, görüntülere yaslanan bir gerçeklik yerine insanın gerçekliğine dayanır. Filmlerinde karakterleri duygularından yakalar. Demirkubuz okuyup etkilendiği kitapları birebir uyarlamaktansa, küçük dokunuşlarla özelleştirir. *Bekleme Odası* filminde, *Suç ve Ceza* adlı romanın filmini yapmak için senaryosunu yazan bir yönetmeni izleriz.⁷⁴ *Yeraltı* (2012) filmi de Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* isimli romanından serbest uyarlamadır. Yerüstündekiler ne kadar toplumsal yasaya uygun, yanılmalı bir hayat yaşıyor iseler o kadar normal, yeraltındakiler ise yasaya uygun olmayan yaşamın ikircikliği içerisinde bir o kadar anormaldirler. *Yeraltı*'nın ana kahramanı Muharrem, yalnız yaşayan bir devlet memurudur. Hiçbir kişisel ilişki kurmadığı devlet dairesi ile yalnız yaşadığı ev ve ikisinin arasında yaptığı sıkıntılı şehir gezintileri dışında hiçbir uğraşı yoktur. Dışarıyla tek bağlantısı televizyon ve eve temizliğe gelen apartman görevlisi, üç çocuk sahibi Türkan'dır.

Yeraltı adamı Muharrem'in kendisine yönelttiği acımasız eleştiriler, bu eleştirilerin verdiği acıdan duyduğu haz ve bu acıyı garantileyecek davranışlar sergilemesi melankoli tanımına uygun görünür. Uygur bir toplumda gündelik tabulara uymamanın en büyük cezası görmezden gelinmektir. Öyle ki görünmezliktense suç işlemek, kendini komik ve aşağılık durumlara sokmak daha yeğdir yeraltı adamı için. Dostoyevski'nin isimsiz yeraltı adamının utançtan, suçluluk duygusundan, aşağılanmaktan zevk duyması tam da bundan dolayıdır. Ancak buna da inanmaz; ne büyük adam olup yanılmalı dünyaya katılmaya ne de küçük adam olup yeraltında yaşa-

74 Sibel Sebuktekin, "Zeki Demirkubuz Sinemasında Varoluşçuluk: Dostoyevski İzleri", Uşak Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi Danışman: Doç. Dr. Meral Özçınar, Uşak Şubat, 2020, s.62-63.

maya inanır.⁷⁵ İncinen gurur bir türlü onarılamadığında, ruble sahibini korumadığında, aşk yarayı iyileştirmediğinde, kitap beklenen ilgiyi görmediğinde, kahramanın çekileceği son gurur, kalesidir Dostoyevski’de yeraltı. Başkalarının kayıtsızlığına, horlanmanın acısına, sıradanlık yazgısına diklenebilecek yegâne yer.⁷⁶

Kıskanmak (2009) filmi de Nahit Sırrı Örik’in *Kıskanmak* adlı romanından uyarlanmıştır. *Bulanıtı* (2015) filminin Sartre’ın *Bulanıtı* adlı eseri ile hiçbir bağı olmasa da yönetmen geçmişte eseri uyarlamak istemiş ama yapamayınca başka bir hikâye yazmış ve filme bu ismi vermiştir.

Demirkubuz filmleri insan ruhunun kuytularına, arka odalarına, karanlık yanlarına, Elias Canetti’den ödünç alırsak insanın taşrasına bakıyor diyebiliriz.⁷⁷

Zeki Demikubuz sinemada özgün bir dil yaratmıştır. Melodramı ironileştirdiği için aslında daha homojen bir kitleyi yakalamıştır. Yusuf Atılgan’a benzeyen üslubuyla filmlerinde, melodramatik anlatıyı kuran ve seyircideki duygulanım sürecini yürüten itiraflar, önemli bilgilerin ifşa edilmesi gibi araçlar, ironik bir şekilde kullanılır. Yine televizyonlarda gösterilen Yeşilçam melodramları, sinema ile ilgili göndermeler, film metnine film içinde film niteliği kazandırır. *Masumiyet*’te otelde, üzerinde “Televizyonu hiç ellemeyin” yazan bir televizyon, gün boyu Yeşilçam melodramlarıyla masumiyet, saflık, temizlik üzerine insanların içini ısıtacak hikâyeler yayar etrafına. Yusuf, bu melodramları hipnotize edilmiş gibi izleyen, filme üzülen otelciyi “Film bu abi” diye teskin etmeye çalışır.

75 Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat, 2013, syf: 157.

76 Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul, Şubat, 2013, syf: 46.

77 Asuman Suner, *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, Metis Yayınları, 2010

Trajedi ve mizah kol koladır. Üst katta cinayetler işlenirken, şiddet görürken televizyonda izlenen Yeşilçam melodramlarına ağlamak trajikomik bir durumdur.

Tür olarak psikolojik drama, kara film, melodram, trajedi arasında gidip gelen Demirkubuz filmlerini tek bir tür ile çevrelemek, sınırlamak bu tanımlara oturtmak zordur. Demirkubuz'un en belirgin özelliklerinden birisi olan monologlar *Masumiyet* filminde görülür. Bekir'in gittikleri bir kır gezisinde Yusuf'a geçmişini anlattığı sahne, filmin ve Türk sinemasının en önemli sahnelerinden biridir. Sinemanın anlatım olanaklarına göre oldukça uzun sayılabilecek bu monolog ile izleyiciye boşluğu yorumlatacak bir alan bırakır. Klasik anlatı yapısının dışına çıkan yönetmen, göstermek yerine anlatmayı tercih eder.

Zeki Demirkubuz, insan denilen muammayı, beklenenin gelmeyeceğini bile bile beklenenin peşinden sürüklenen yaşamları, ontolojik acizliğimizi kara delik gibi yutan çerçevesine taşır. Ashında belki kendimize bile itiraf edemediğimiz bir duyguyla kendimize yakalanırız. Ve her nerede ve nasıl bir hayatın içinde olursak olalım; bizi alır Kars'ta o gecekondu da Uğur'un karşısına oturtur. Ve Bekir'in kendisine söylediği gibi: "*Yolu yok, çekeceksin*, isyan etmenin faydası yok kaderin böyle, yol belli ey başını usul usul yürü şimdi!"

Zeki Demirkubuz ile kapanmayan kapıları, çerçeve içindeki çerçeveleri, metinler arası göndermeleri, Dostoyevski'yi konuşmadık belki ama filmlerindeki duyguyu ve sinema yapmasının temel nedeni olan, insan denilen muammayı ve insanın eylemlerindeki nedensiz nedenleri konuştuk.

Zeki Demirkubuz ile Yönetmenlik Üzerine



Zeki Demirkubuz, *C Blok*, 1994



Zeki Demirkubuz, *Masumiyet*, 1997



Zeki Demirkubuz, *Masumiyet*, 1997

“Değerli bulduğum, anlatım ahlakına sahip olduğuna güvendiğim her şeyi, ister kendimle ister hayatla ilgili olsun, hepsini anlatmaya değer bulurum ve anlatırım.”

Fatma Berber: *Masumiyet*, filminizle ile birlikte hepimizi sarsarak hayatımıza girdiniz. C Blok aslında ilk filminiz ama sizi *Masumiyet* ile tanıdık diyebiliriz. Auteur yönetmen olarak neredeyse oyuncuların daha çok tanınıyorsunuz. Kendiniz de zaman zaman filmlerinizde (*Bekleme Odası* ve *Bulanık*) oynadınız. *Masumiyet*’te de gençliğinizin belli dönemlerine dair mekânları görüyoruz. *Bekleme Odası*’nda kendinizi anlatıyorsunuz. Özetle pek çok filmde yaşamınıza dair şeyler var. Kendi hayatınızı çerçeveye taşıırken belli bir mesafeden yaklaşıyor musunuz? Ya da böyle bir mesafeye gerek var mı?

Zeki Demirkubuz: Sorduğın sorunun karşılığı iki şekilde verilebilir. Yaptığınız işi, bahsettiğiniz durumun karşılığı olan işleri hangi gerekçeyle, hangi amaçla yaptığınıza göre cevap değişir. Bunu bugünkü tüketim anlayışı ölçülerinde yapıyorsanız o zaman gerek yok. Ama kişisel ve içsel sebeplerle kendinizi ifade etmek için film yapıyorsanız, roman yazıyorsanız yani kısacası kendinizi ifade ediyorsanız o zaman bu so-

runun cevabı zaten kendiliğinden verilmiş olur. Çünkü böyle olduğu zaman sizi bir film yapmaya iten temel motivasyon zaten bütün gerçeğin egodan, benlik duygusundan, kişisel-likten geliyor olmasına bağlı olarak bir film yapıyorsunuz demektir. O zaman bunun ölçüsü başkaları olabilir, toplumsal gerekçeler olabilir, kendiniz de olabilirsiniz. O zaman büyük bir yelpazenin içinde, büyük bir şeyin içerisinde anlatmaya değer gördüğünüz ve bir anlatma ahlakına sahip olduğunu düşündüğünüz her şey anlatılmaya değer hale gelir. Dolayısıyla bir de bu kişi hayata, var oluşuna benim gibi bakan bir yönetmense, benim gibi bakan bir insansa o zaman *Bekleme Odası* gibi bir film de çekebilirsiniz. *Masumiyet ve Kader'i* bir kenara bırakın, *Üçüncü Sayfa* gibi bir film de çekebilirsiniz. Yani 50 dolar yüzünden çıkmaza girip intihar eden bir çocuğun üzerindeki yaşamın kötülüğünü anlatan bir film de yapabilirsiniz. İşte varoşlarda yaşayan bir çocuğun anlamlandıramadığı aşk acısını da konu edinebilirsiniz. Böyle snop, kendini beğenmiş, entelektüel bir yönetmenin varoluş kaygılarını da... Yani o zaman ölçüler kalkar. Eskiden ilk yaptığım zamanlarda çok iyi niyetli ve düşünmeden daldığım için bir-iki kere bu ayarları kaçırdım. Şu an artık dikkat etmeye çalışıyorum. Ama sonraları şunun farkına vardım: Bu özel şeyleri yaparken hele bir de Türkiye gibi daha böyle kapalı yani ne kadar gelişirse gelişsin bir anlamda o köy kültüründen, mahalle kültüründen kurtulamayan ve kurtulunamadığı için de özne olmanın bayağı zorlaştığı, zor olduğu yerlerde daha dikkatli olmak lazım. Şimdi mesela bu popülerlik meselesi, ünlü olma hikâyesine biraz daha keşke zamanında dikkat etseydim diyorum. Çünkü bir kere bir şey olduğu zaman sonra unutturmak çok zor oluyor. Bunun dışında bu konuların benim için özel bir sorunu yok. Yani ben değerli bulduğum, bir anlatım ahlakına sahip olduğuna güvendiğim her şeyi ister kendim olsun ister hayatla ilgili olsun hepsini anlatmaya değer bulurum ve anlatırım. Zaten öyle olsun, böyle olsun, şahsiyeti ve kendi kişiliğinizi merkeze koyduğunuz zaman anlattığınız

bütün hikâyeler belki biçimsel değişiklikler olmasına rağmen aslında aynı hikâyeler oluyor.

“Bazı filmlerime toplu isim olarak Karanlık Üstüne Öyküler dememin nedeni aslında kötümserlik, umutsuzluk, pesimistlik falan değil; bu bahsettiğiniz belirsizliği, bu bahsettiğiniz muğlaklığın gücünü ve insanın bunun karşısındaki konumlanışını ve çaresizliğini gösterebilmek için.”

“Her şeyin otoriteler tarafından belirlendiği, nerdeyse birer öğreti haline geldiği bu dünyada, bizim kafamızı karıştıran, kimseyle de paylaşamadığımız, için için her gün her gece bizi düşündüren ve bir türlü itiraf edemediğimiz bu muğlaklıkları biraz olsun açığa çıkarabilmek, birazcık tartışılabilir hale getirmek.”



Zeki Demirkubuz, *İtiraf*, 2001

Fatma Berber: *İtiraf* filminde ve pek çok filminizde hissettiğimiz duygu muğlaklık ve tereddüt hali. İnsanı içten içe kemiren tereddüt desem daha anlaşılır olacak. *Yazgı*'da Musa Nietzsche'nin bir sözünü paylaşıyordu, *İtiraf*'ta da var: 'Anladığım şey, anladığın şey değil.' İnsanı kuşkuları bitiriyor. Dolayısıyla bu muğlaklık sizin filmlerinizde güçlü bir biçimde mevcut. Bir acıyla somut bir biçimde karşılaşmaktan ziyade; ihtimallerin karakterleri yok etmesini ve bu muğlaklığı konuşmak isterim.

Zeki Demirkubuz: Bana 'Neden film yapıyorsun?' diye sorsalar ilk cevabım şu olur: Yaşamdan süzdüğüm, beni meşgul eden, takıldığım, bana acı veren, beni bir insan olarak çok ilgilendiren temalardır. Hikâyeler değil; çünkü sinemacılar genellikle hikâye üzerinden anlatırlar. Hikâyeler benim için ikinci kriterdir ve daha ayrıntı bir kriterdir ve daha şekilseldir. Temel nedenim temalardır. Az önce bahsettiğim, beni meşgul eden temaları anlatabilmek için film yapıyorum.

Bu yüzden hep düşünmüşümdür. Benim anlatmam gereken ifade şekli aslında felsefe ya da düşünce kitabı olabilirdi. Ama buna kişiliğim ve yaratılışım çok uygun değil. Yine kitap yazabilirdim ama dedim ya daha eylemci, daha hayatı seven, daha insan ilişkilerini, hareketi seven biri olarak, sinema tüm bunların karşılığı olduğu için bana daha yakın oldu. O yüzden bütün amacım bu takıldığım temaları sinemada anlatabilmek. Tabii ki bunu yaparken çok güçlü yönetmenlerden de cesaret aldım. Yani sinemayı didaktik bir şey olarak görmeden bu temaları anlatabilen, Ozu gibi Tarkovski gibi bize yaşamı duyumsatabilecek yönetmenlerden de güç aldım.

Şimdi o temalara gelecek olursam; bu kadar akla, bu kadar fiziksel yanımızın güçlü olmasına, bu kadar öz güvenli ve gelişmeye açık bir varlık olmamıza rağmen hep gelip bir muğlaklığa, bir belirsizliğe takılıp onun pençesinde bütün gücümüzü yitirip, büyük bir çaresizliğin içinde yaşamamız.

Beni bu temaların içerisinde en çok ilgilendiren şey. Yine beni en çok ilgilendiren şeylerden bir diğeri ise şu: Bu muğlaklıktan nasibini almış bir varlık olarak insanın gölgeli ve karanlık yanı. Bunlar olmasa, bu iki durum yani, özellikle sinema yapar mıydım çok emin değilim. Sinemayı o zaman kimlik için yapabilirdim, para kazanmak için yapabilirdim, eğlenmek için yapabilirdim. Daha gündelik ve dünyevi işler için yapabilirdim. Ama bu ikisi olmasaydı; bu filmler asla olmazdı. Zaten bazı filmlerime toplu isim olarak *Karanlık Üstüne Öyküler* dememin nedeni aslında kötümserlik, umutsuzluk, pesimistlik falan değil; bu bahsettiğiniz belirsizliği, bu bahsettiğiniz muğlaklığın gücünü ve insanın bunun karşısındaki konumlanışını ve çaresizliğini gösterebilmek için. Toparlarsak bu bahsettiğin konu benim için büyük ölçüde film yapma nedeni. Bunun arkasında tabii ki başka temalar var. Ama diğer bir sürü tema var. Mesela iyinin kötü olmasının neredeyse bir kural olmasına karşın; kötünün iyi olmasının çok mucizevi ve çok istisnai bir şey olması gibi. Bu işte karanlığa, muğlaklığa, belirsizliğe bağlı bir şey. Bunun gibi onlarca tema var, yüzlerce tema var. Bunların çoğu bende artık not olarak da mevcut. Unutmamak için bunları not ediyorum. Bir de ders verdiğim vakitlerde sinema konuşmak yerine daha çok bunları konuşuyorum. Bu toplamdaki belirsizlik- muğlaklık diyelim- benim film yapma nedenimin en büyük ve en baskın sebebi. Zaten bu on bir filme bakın, ‘Ya bu adam ne anlatıyor? Bu final niye final gibi değil? Böyle film mi biter? Ya böyle adam mı olur, insan annesini sevmez mi?’ gibi soruların sebebi de her şeyin otoriteler tarafından belirlendiği, neredeyse birer öğreti haline geldiği bu dünyada, bizim kafamızı karıştıran, kimseyle de paylaşamadığımız, için için her gün her gece bizi düşündüren ve bir türlü itiraf edemediğimiz bu muğlaklıkları biraz olsun açığa çıkarabilmek, birazcık tartışılabilir hale getirmek. Bunu önce kendim için yapıyorum. Çünkü ben de

diğer insanlardan farklı değilim. Hatta diğer insanlardan daha büyük bir muğlaklığın ve belirsizliğin içindeyim. Ve bunun acısını büyük ihtimalle diğer insanlardan daha çok çekiyorum. Bunu böyle ders verir gibi, bir şeyi öğrenmiş de anlatıyormuş gibi değil; kendime de bir ilaç, çare arayışıyla birlikte yapmaya çalışıyorum.

Fatma Berber: Tereddüt, sanatçı için güçlü bir duygu. Onu üretime teşvik eden, kıskırtan bir şey. Bir acıyla karşılaş-tığınızda, yas tuttuğunuzda somut bir durum yaşıyorsunuz. Tepki olarak donup kalabilirsiniz, hissizleşebilirsiniz ve bir şekilde atlatabilirsiniz. Ama muğlaklıkta, o belirsizlikte insa-nı ciddi bir çıkmaza sürükleyen duygu var. Özellikle *İtiraf*'ta Harun'la, Nilgün'ün ilişkisinde bu muğlaklık daha belirgindi. Harun, itiraf ederek de kurtulamadı o içindeki bulanık duy-gudan.

Zeki Demirkubuz: Nietzsche'nin bütün felsefesini kur-duğu kriterdir bu. Zaten sık sık bunu belirtir. İnsana acı veren şeyin gerçekler yani ne kadar korkunç ne kadar zor bile olsa gerçekler olmadığını; insana asıl acı veren şeyin belirsizlik ve muğlaklık olduğunu söyler. Tam da dediğiniz gibi *İtiraf*, gerçekten tam bunun karşılığıdır. Ben bu cümleyi nasıl fil-me aktarabilirim? diye uzun zaman çalıştıktan sonra *İtiraf*'ı çektim. Çünkü şöyle hani en azından bilenler için kısaca şu konuştuklarımızın karşılığı da olur. 2003'te yani yirmi sene önce çekilmiş bir film. Şimdi orda şunu sormak lazım: Harun bütün o içine düştüğü durumları, aldatıldığını bilse yaşar mıydı, yaşamaz mıydı? Bence yaşamazdı, orada bambaşka bir hikâye oluşurdu. Bütün o film çünkü saklanan gerçeğin yol açtığı belirsizlik ve bu belirsizliğin katlanılmazlığı ile ilgili bir durum üzerinedir. Bütün söylediklerimin aslında kanıtı gibidir *İtiraf* filmi.



Zeki Demirkubuz, *Yeraltı*, 2012

*“Toplumsallığı reddetmem, toplumsal olanı reddetmem
ama sinema kişisel bir şeydir, diye düşünürüm.”*

“Acıyı kutsallaştırmıyorum ama acı kutsal bir şey!”

*“Düşünce, felsefe, düşünme eylemi çok yüksek bir şeydir
ama bunu kutsallaştırıp toplumsal bir önerme, en çok da
başkalarına dayatılan bir şey haline getirdiğiniz zaman
düşünce ile hiçbir alakası kalmayan ideolojik bir dayatma
haline gelir.”*

*“Acı da böyle bir şeydir. Bu bir gönüllülük içermese, bir
arayışın, bir zahmetin, bir çabanın getirdiği bir zorluk
olarak düşünülmezse; o zaman başkalarına vereceğimiz
kötülük ve alçaklık olmak dışında hiçbir anlamı kalmaz.”*



Zeki Demirkubuz, *Kıskanmak*, 2009

Fatma Berber: Önemli eserlerden uyarlamalar da yaptınız. Hepsinde başka bir anlatım biçimiyle ve de kendi yorumlamanızla bu uyarlamaları hayata geçirdiniz. *Yazgı* filminiz, çok nihilist ve tür olarak çok farklıydı. Tarzınızın oluştuğu bir filmdi diyebiliriz *Yazgı* için. *Masumiyet* de elbette sarsıcı ve çok etkileyiciydi ama *Yazgı*, ilginç bir film. Filmlerinizin hepsinde başka tür anlatılar görsek de hepsinin ortak bir duygusu var. Acı çeken ve bu acıyı aslında kanıksamış insanlar... Acı çekerek var oluyorlar sanki. Var oluş sebepleri bu. Siz acıyı kutsallaştırdığınızı düşünüyor musunuz ya da acı çekmek insanı özgürleştiren bir şey mi, acı var oluş için önemli midir?

Zeki Demirkubuz: Acıyı kutsallaştırmıyorum ama acı kutsal bir şeydir. Bu sizin nereden baktığınıza bağlı. İnsan bunca anlam, bunca uhreviyat, bunca cinsellik içerisinde, bunca anlam arayışı içerisinde pek çok şeyi kutsallaştırmış olmasına rağmen -buna dinler de dâhil- acıyı kutsallaştırmaktan hep imtina etmişlerdir. Evet, bence

acı kutsallaştırılmaması gereken bir şeydir ama kutsal bir şeydir. Fakat bunu tabii ki toplumsal düzeyde, geniş ölçülerde söyleyemeyiz. Bu tamamen bireysel, sorgulama gücü, yüksek idrak gücü olan bir insanın şuurlu bir biçimdeki seçiminin arkasından gelmeli. Toplumsal bir önerme olarak bir devlet ya da toplum yöntemi olarak bunu söyleyemeyiz. Korkunç bir şey olur. Zaten acıyla ilgili, acıyla kurulabilecek bağı tanımlarken koymamız gereken ölçü budur: Kişisel. Bunun en uç noktası mesela Marquis de Sade'dır. Çok ileri noktalara taşımıştır acı ile varoluşu ama bu onun serüvenidir. Mesela Dostoyevski burada çok daha dinsel, çok daha birey ahlakını en yükseğe çıkaran bir kutsallık içerisinde, bir kutsallık değil aslında, kutsal bir şeyi ele alır gibi ele almıştır. O kadar ki benim de sık sık kullandığım "Kurtuluşa eylem yoluyla değil acı çekme yoluyla erecek" diyerek *Budala*'yı ve Mişkin'i yazmıştır. Bu yüzden böyle olduğunu düşünüyorum. Kimse acı çekmeyi gönüllü olarak istemez. Benim de bu yaşam boyunca başıma bir sürü istemediğim şeyler geldi. Bu acıları bilerek, isteyerek yaşamadım. Ama sırası gelince, madem bu acılardan kaçamıyorum; o zaman tereddüt etmeden kabullendim, o acılardan kaçmadım. Hayat eğer bizim istediğimiz gibi olmuyorsa; insan olduğumuz, etten ve sinirden olduğumuz için tüm bu yaşananlarla uzlaşma arzusu taşırız.

Film yapmak kamusal bir iş, toplumsal bir iş, sosyolojik bir iş olmasına rağmen; filmlerimi hiçbir zaman böyle bir kamusallık duygusu, zihniyeti ile çekmedim ve de çekmem. Bunların bütün sonuçlarını, bütün tercihlerini ve bedellerini bir kişisel üstüne kurmaya çalışırım. Toplumsallığı reddetmem, toplumsal olanı reddetmem ama sinema kişisel bir şeydir diye düşünmemin de en büyük nedeni bu. Çünkü acıyı kutsallaştırmak, büyük bir önerme haline getirmek, bu başka kötü şeyleri de başka korkunç şeyleri de beraberinde getirir. Bu hale getirilen hiçbir şeyin asıl içeriklerini taşıyabileceğini, asıl içerikleri ile bir bağının kaldığını

düşünmüyorum. Acı da böyle bir şeydir. Bu bir gönüllülük içermese, bir arayışın, bir zahmetin, bir çabanın getirdiği bir zorluk olarak düşünülmezse; o zaman başkalarına vereceğimiz kötülük ve alçaklık olmak dışında hiçbir anlamı kalmaz. Ama ne yazık ki günümüzün ideolojileri içerisinde, günümüzün toplumsal konformizmi içerisinde benim bu cümleleri etmekten, bu filmleri çekmeye kadar ki yaptığım bütün davranışlar ne yazık ki acıyı kutsallaştırmak ya da mazoşizm gibi şeylerle karşılaşıyor. Bu konuları kendim de sorgularken, ‘Acaba böyle mi?’ diye düşünürken, sık sık karşılaştığım ve epeyce sorguladığım bir şey bu. Böyle bir şey yapmayı düşünmüyorum. Hiçbir şeyi kutsallaştırmam. Yani bazı şeylerin kutsal olduğuna inanırım ama bu kutsallaştırma dediğimiz şeyi asla yapmam. Bunu fark ettiğim anda, yapıyorsam bile geri çekilirim. Bu şuna benziyor benim için: Düşünce, felsefe, düşünme eylemi çok yüksek bir şeydir. Ama bunu kutsallaştırıp toplumsal bir önerme, en çok da başkalarına dayatılan bir araç haline getirdiğiniz zaman düşünce ile hiçbir alakası kalmayan ideolojik bir dayatma haline gelir.



Zeki Demirkubuz, *Masumiyet*, 1997

Fatma Berber: Acıyı sloganlaştırmadan, kurumsallaştırmadan ironileştiriyorsunuz, diyeyim o zaman. Filmlerini-

zi seyrederken trajik bir güldürü seyrettiğim hissi oluşuyor. Mesela Masumiyet'te sürekli televizyonda film seyreden ve filme üzülen otelin işletmecisine Yusuf, 'Abi film bunlar film, üzülme' diyor. Ama yukarıda bir adam öldürülüyor ve gayet normal bir şeymiş gibi karşılanıyor. Filmdekine ağlıyor ama yukarıda gerçeği var, daha acı bir gerçeklik var. Onu gayet normalmiş gibi karşılıyor. Trajediği gülünçleştiriyorsunuz ve bu gözümüze de batmıyor. *Kader*'de de vardı. Uğur annesine tokat atıyor, kardeşini de ittiriyor ilk sahnelerde, çok acıklı bir hal, annesinin hali de çok acıklı... Ama kızın o renkli karakteri, ses tonu o trajediği kırıyor; Bekir ile ilk tanışma anlarında rengârenk bir kadın giriyor içeri.

Zeki Demirkubuz: Evet, o korkunç bir şey. İnsanların bunu yapmaya hakkı var ama anlatıcıların bir şeyi kutsallaştırarak sunmaya hakkı yok. Bazen iyi niyetle de olabilir bu, o ayrı bir konu. Ama bunun ötesinde bilerek yapıldığı zaman bence bir anlatım ahlaksızlığı olur. Kutsal olan şey kutsallaştırılabilir. Bu ancak kişisel olursa inandırıcıdır, kişisel olursa belki değerlidir. Ama bugün ülkemizde ve bütün dünyada bütün sorunların kaynağı nerdeyse budur. Herkesin kendi kutsallarını başkasına dayatmak istemesinden kaynaklı sorunlar var. O zaman işte o kutsal değil; utanç haline gelir.



Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*, 1999



Zeki Demirkubuz, *Üçüncü Sayfa*, 1999

Fatma Berber: Acılar kutsallaştığında ve kurumsallaştığında yarışıyor bu sefer. Senin acın, benim acım...

Zeki Demirkubuz: Evet, dolayısıyla benim böyle bir şeyi bu anlamda yapmam mümkün değil zaten.



Zeki Demirkubuz, *Kıskanmak*, 2009



Zeki Demirkubuz, *Bekleme Odası*, 2003

“Üçüncü Sayfa’dan, Kıskanmak’taki Seniha’ya kadar hepsi benim hayatımdan, hepsi benim kişiliğimden buna kadınlar da erkekler de dâhil.”

Fatma Berber: *Üçüncü Sayfa*’da özellikle, tabi Masumiyet’te de var karşılaşmalar, tesadüfler. *Üçüncü Sayfa*’da ev sahibinizle yaşadığınız bir sorun var sanırım, oradan hareketle böyle bir film çıkıyor.

Zeki Demirkubuz: *Sadece Üçüncü Sayfa* değil; benim bütün filmlerim, *Üçüncü Sayfa*’dan, *Kıskanmak*’taki *Seniha*’ya kadar hepsi benim hayatımdan, hepsi benim kişiliğimden. Buna kadınlar da erkekler de dâhil. Yani tanık olmak, bazen yaşamak ama genel olarak empati kurmak şeklinde bütün şeyler benim içimden geçerek anlatıldı. Bir burjuva da bana *Üçüncü Sayfa*’daki çocuktan daha uzak değil. Zaten o yakınlığı kuramazsam, onu o kadar anlayamazsam filmini yapmam onun.

Fatma Berber: Bir parantez açıyorum, *Yeraltı*’ndaki Muharrem için ‘Onun gibi olmaktan korkmuştum’ demiştiniz.

Zeki Demirkubuz: Gülünç duruma düşmekten o kadar

korkarsanız gülünç duruma düşmezsiniz ama gülünç insanları çok iyi anlarsınız ve anlatabilirsiniz.

“Bugün iradi olan, kurgulanan, bilerek yapılan, her şeyi bir parça kazıdığınız zaman arkasından bir nedensizlik çıkar. Yani bütün nedenleri ne kadar sorgularsanız sorgulayın ne kadar analiz ederseniz edin, bütün nedenlerin arkasından nedensizlik, bütün iradenin, bütün bilerek yapılanların arkasından da ‘tesadüfler, rastlantılar’ çıkar.”

“Kaderciliğin üzerine oturduğu belirsizlik çok kıskırtıcı gelir bana.”

Fatma Berber: *Üçüncü Sayfa*’ya yeniden dönecek olursam; *Üçüncü Sayfa*’da Meryem’in ev sahibinin oğlu ile cinayet planı yapması, İsa’ya kocasını öldürtmeye çalışması ama kocasının başkası tarafından öldürülmesi, İsa’nın ev sahibini öldürmesi... Dolayısıyla Meryem’in yaptığı ciddi bir organizasyon görüyoruz. Ama bambaşka şeyler oluyor. Dolayısıyla bu hikâye özelinde büyük rastlantılar, tesadüfler var diyebilir miyiz? Bu bağlamda hikâyenin de yönünü değiştiren rastlantılara, kadere bakış açınızı konuşabilir miyiz?

Zeki Demirkubuz: İnsanların rastlantı, tesadüf, kader, yazgı dediği bu kavramlar çok değerli tanımlar ama tesadüf, rastlantı, gibi bu kavramları bu olağanlıkları istisnai görmek, durum dışı ya da sık rastlanmayan bir şey gibi görmek insanı körleştirir. Çünkü bu bahsettiğin, tesadüf dediğin şey yaşamın doğası. Bugün iradi olan, kurgulanan, bilerek yapılan her şeyi bir parça kazıdığınız zaman arkasından bir nedensizlik çıkar. Yani bütün nedenleri ne kadar sorgularsanız sorgulayın, ne kadar analiz ederseniz edin, bütün nedenlerin arkasından nedensizlik; bütün iradenin, bütün bilerek yapılanların arkasından da ‘tesadüfler, rastlantılar’ çıkar. Bu yaşamın doğası, buna insan varlığı da dâhil. Şu anda bizim şu konuşmaları yaptığımız akıl, fikir, irade bunların hepsinin sebebinin ne olduğunu bilmiyoruz. Mesela geçen şu kafama

takıldı, ‘İnsanlık iki, iki buçuk milyon yıl hatta belki daha uzun süre yatay şekilde yaşamış. Her şey çok belli. Tam bir yataylık içinde, sınırları belli bir şekilde hayatını sürdürmüş. Fakat 120 bin yıl önce bir şey olmuş, birden akıllanmış ve dünyanın hikâyesi de o zaman başlamış. O zaman daha çok bilinçli bir şekilde öldürmeye, yok etmeye, ilerlemeye, aletleri daha iyi yapmaya başlamış. Böyle böyle iki buçuk milyon yılda yapamadığını, yüz yirmi bin yılda, yüz on bin yılda yapmış. On iki bin yıl önce de tarıma geçmiş. Bu nasıl olabilir? Neden yani, iki buçuk milyon yıl böyle yataylık, ‘hiçbir şey yapmadan’ yaşadı; ne oldu da bir anda taşları yontmaya başladı, onu planlamaya başladı, bir şeyler yapmaya başladı? Bunu bilmiyoruz. Ama egomuz gereği tersine hissetmeye ve tersine düşünmeye ihtiyacımız var. Çünkü bu kadar rastlantıyı, bu kadar kaderciliği kabul edersek o zaman insan bunun üzerine yatar. Bir hikâyesi de budur aslında. Kaderciliği dominant ve bir önerme halinde, yaşam biçiminde yaşayan insanların varlığı, yokluğu anlaşılmaz. İnsan olmanın hakkını vermez. Bunu kimse kabul etmez. Tanrı da kabul etmez bunu. Bu açıdan baktığında sorun benim için önemli bir soru, değerli bir soru. Ben ‘kaderciyim’ ama bu benim sorgulamamı, benim anlama çabamı, benim çaba göstermemi tam aksine engellemeyip, kışkırtan bir şey. Kaderciliğin üzerine oturduğu belirsizlik çok kışkırtıcı gelir bana. Mesela gözüm açık gidecek biliyorum, yani çok basit soruların cevabını vermeden ölüp gideceğim. Örneğin ‘Neden dünyaya geldik, ne oldu şimdi? Yani bir şeyler oldu yaşadık, şimdi gidiyoruz. Peki, nedir bunun anlamı?’ Bunun cevabını veremedim gideceğim ve gözüm açık gideceğim. Bunu şöyle de tolere edebilirdim: ‘Kader işte, Allah yarattı, Tanrı böyle istedi, bu böyle oldu’ da diyebilirdim ya da ‘Bunun sebebi budur, hiçbir şey sebepsiz değildir bu dünyada. İrade, bilmem ne, her şeyin bir nedeni vardır.’ da deyip kendimi kandırabilirim. Ama bu benim aynı zamanda yalnızlığımın başladığı nokta. İkisini de diye-

miyorum. Ama böyle de deyip, bu kadar okumama, bu kadar düşünmeme, bu kadar uykusuz geceye rağmen hiçbir şey bilemeden gideceğim. Çünkü yaşamın doğası bu işte. Kısaca insan o kadar kurnaz bir varlık ki! İyi niyetle, kurnaz ve kısa yolcu; kötü niyetle ahlaksız bir varlık ki böyle cevaplarla ne güzel kendini idare ediyor. Diyor ki tesadüf. Kardeşim, ne tesadüfü? Senin tesadüf dediğin şey senin varlığın. Yani annen, babanla o gün beş dakika aksilik olsaydı da tanışmasaydı sen olmayacak mıydın? Bana bunu nasıl açıklayabilirsin? En fazla açıklamış gibi yaparsın iyi niyetliysen, kötü niyetliysen yalan söylersin. Ama bu konu benim için açık bir karşılığı olmadan, şu ya da bu olmadan, bir tanımı olmadan dünyanın en önemli meselelerinden biri. Beni inanılmaz meşgul eden konulardan biri. Haliyle de filmlerimde -aynen dediğiniz gibi *Üçüncü Sayfa*'da da- tesadüf, 'Böyle olmasa ne olurdu? Şöyle olmasa ne olurdu?' şeklinde hep karşılık bulan bir tema.

Fatma Berber: Evet, suçu işledikten sonrası nasıl olacak?

Zeki Demirkubuz: Aslında çok ilginç senin tespitin. *Üçüncü Sayfa*, Kader, Yazgı ya da başka filmlerde de var. *Üçüncü Sayfa*'da hakikaten bir tesadüf, bir kader var. Ama aynı zamanda bir kurgu, bir irade vardır orada. Meryem'in kurgusu ve iradesi. Aslında insanla kaderi arasındaki ilişkiyi çok güzel anlatıyor. Ben bunu bilerek yapmadım. Ama böyle düşündüğüm için böyle oldu. Sen böyle deyince benim de aklıma geldi şimdi.

"Benim için doğru, pozitif ve umut verici olan karanlıktır. Aydınlik olan tam aksine uyuşturucudur. Aydınlik olan tam aksine meraksızlıktır, bir cansızlıktır, güvenlik duygusudur, hatta aşırı güvenlik duygusudur."

"Karanlık bir yerde duyulan her tıkırtı, her ses büyük bir algı açılmasına, duyu uyarılmasına sebep olur."

“Bugün biraz insan olmaya dair elimizde bir şeyler varsa; bütün bu yalnızlığı, karanlıkta yürümenin, karanlıkta yaşamının yalnızlığını göze alabilen insanlar sayesinde yapıyoruz. Ben de sinemamı bunların üzerine konumlandırıyorum.”

Fatma Berber: *Üçüncü Sayfa*, akıl oyunu gibi. Meryem’in organizasyonu, irade dışı olaylar hepsi iç içe geçiyor. Kadere inanmak biraz da cesaretle ilgili. Çünkü başınıza bir dakika sonra neyin geleceğini bilmiyorsunuz ve bir bilinmezliği yaşıyorsunuz. “Koşullar mı belirler insanın hayatını, karakterlerin yolculuğun?” diyecektim ama siz zaten kaderi anlatırken buna dair de söylemiş oldunuz pek çok şeyi. Taşra filmleri yapmıyorsunuz ama insanın taşrasına, karanlığına yöneliyorsunuz. Karanlıktan da çok üretken bir şeyler çıkıyor. Karamsar mısınız, karamsarlığı konuşalım mı?

Zeki Demirkubuz: Aslında iyi tanım. Görsel olarak doğru söylüyorsun çünkü ışık azdır köylerde, taşrada. Özellikle kendimi ve yaşamı tanımlamaya çalışırken, aydınlık, karanlık gibi kavramlar kullanmıyorum. Çünkü inanın ben bunları zıt anlamı ile kullanıyorum. Yani benim için doğru, pozitif ve umut verici olan karanlıktır. Aydınlık olan tam aksine uyuturucudur. Aydınlık olan tam aksine meraksızlıktır, bir cansızlıktır, güvenlik duygusudur, hatta aşırı güvenlik duygusudur. O nedenle öyle biri olduğumu asla düşünmedim. Ve bu tanımın da sistemler tarafından, güçler tarafından, ideolojik olarak yapıldığını düşünüyorum.

Bir karanlığın, karanlıkta yürümenin, ormandan geçmenin, bir karanlık sokaktan geçmenin insana verdiği canlılık, uyarıcılık, merak iyi kötü bizi bugünlere ulaştırandır. Newton’u düşünün. Bir ağacın altında otururken kafaya bir elma düşer, buna sinirlenebilirsiniz de bir anda yerçekimini de keşfedebilirsiniz.

Benim için insan ilişkisi, insanın karanlıkla ilişkisi böyle

bir şeydir. Yani her şeyin bu kadar belirgin, aydınlık olduğu bir yerde insanlar yer, içer, eğlenir, televizyon seyrederek ama karanlık bir yerde duyulan her tıkırtı, her ses büyük bir algı açılmasına, duyu uyarılmasına sebep olur. Ben böyle bakıyorum. Karamsarlık, kötümserlik gibi tanımlamaların ucuz ideolojiler olduğunu düşünüyorum. Gerçekten bir noktada insanlığın birleştiği, birbirine karşıt görünen düşüncelerin, ideolojilerin birleştiği nokta bence budur zaten. Öyle biri değilim ama ne yazık ki bu tanıma değiştirecek durumda da değilim. Hatta film negatifinde bile öyle kullanılır. Bugün birazcık insan gibi hissediyorsak, birazcık mutluyuzsa, biraz insan gibi yaşıyorsak, hayvanlardan biraz daha farkımız varsa; sadece sanat da değil her konuda karanlığa bakma cesareti gösteren, meraklı insanlar sayesinde. Bugün biraz insan olmaya dair elimizde bir şeyler varsa; bütün bu yalnızlığı, karanlıkta yürümenin, karanlıkta yaşamının yalnızlığını göze alabilen insanlar sayesinde. Ben de kendimi bunlara dâhil ediyorum. Ben de sinemamı bunların üzerine konumlandırıyorum. Dolayısıyla karamsar değilim. Böyle şeylerin bir ölçeri yapılmadı ne yazık ki. Böyle bir alet olsa da insanları ölçse falan, kim ne kadar umutlu, umutsuz? Günün birinde bir ölçer icat edilirse ve beni ölçerlerse; bu ülkedeki, bu dünyadaki en umutlu, bu anlamda çocuksu insanlardan biri olduğum kesin ortaya çıkar. Bu arada bir şey söyleyeceğim; söylediğin gibi ben taşra filmi yapmadım ama taşranın sonunu yaptım. *Üçüncü Sayfa, Masumiyet*; bu insanlar, bu filmler hep taşranın uzantısıdır. Yeni filmim de taşra olacak.



Zeki Demirkubuz, *Kader*, 2006



Zeki Demirkubuz, *Kader*, 2006

“İrrasyonel olma durumu insanın yakasını hiç bırakmıyor.”

*“Dolayısıyla bir hayat Bekir’inki gibi de yaşanabilir,
Uğur’unki gibi de yaşanabilir.”*

Zeki Demirkubuz, *Kader*, 2006

Fatma Berber: “İnsanın en büyük trajedisi, arzuların sonsuz olması ama hayatının bitecek olmasını biliyor olması. Sonsuz arzu ama sonlu varlık. İnsanın trajedisi bu” diyor Nietzsche. *Kader*’de ve pek çok filmde böyle saplantılı aşklar yaşanıyor ve girdaplar var. O karakterler bir girdabın içine girmiş, kaybolmuş gibi. Acıdan uyuşmuş haldeler. *Kader*’de Bekir, Uğur’un peşinde, Uğur, Zagor’un peşinde. *Masumiyet*’te yine Uğur, Zagor’un peşinde, Bekir, Uğur’un peşinde, *İtiraf*’ta Harun, Nilgün’ün peşinde ve bu durumu sorgulamıyorlar da acı çekiyor gibi de değiller. Böyle olması gerekiyor gibi yaşıyorlar. Seviyorsak ve âşıksak, bunun bedelleri de böyle olmalı gibi bir duygu var. Mesela Bekir, Uğur tarafından dışlanmasını çok da yadırgamıyor. Dolayısıyla acıdan geçen ilişkiler ve saplantılı aşklar var. Aşk ya da sevginin kültürel bir şey olduğunu kabul edersek; her iki duygu da sizce acıyla gösterilerek, acının pornografisi yapılarak mı varlığını korur?

Zeki Demirkubuz: Evet ama bu benim tanımım, tercihim, yaklaşımım filan değil. Bu bir gerçeklik. Aslında ben de burada çok özel bir şey yaptığımı söyleyemem, sadece buradaki irrasyonellik beni çok ilgilendiren bir şey. Ortaya koymak istediğim bir şey. Çünkü insanlık bir dış güce tabi tutulmaya başladığından beri, en başından beri kısacası ve hâlâ artan oranda sürekli biçimlendiriliyor. Ve rasyonel bir varlık olarak biçimlendiriliyor. Oysa bunu *Binbir Gece Masalları*'nı okuduğum zaman çok net bir şekilde keşfetmiştim. Bütün bu çabaya, bütün bu biçimlendirmeye rağmen, bütün bu tanımlara rağmen insanın irrasyonelliği giderek kapitalizmin, teknolojinin, gelişmenin en yüksek olduğu yerlerde de olmak üzere hatta en çok oralarda, bu irrasyonel duygu, irrasyonel olma durumu bir türlü terbiye edilemiyor, bir türlü tedavi edilemiyor.

Bu tamam, doğru. Benim filmlerimi ve *Kader*'i incelediğiniz zaman ya da bazı hikâyelere baktığınız zaman aşk şeklinde görülüyor ama bu bence hayatın pek çok alanında var. Mesela tüm ömrü zengin olma düşüyle geçip sonra günün birinde gerçekten zengin olan çok yoksul bir insan, zenginliğe ulaştıktan sonra her gün, 'Ya ben zengin oldum, ben o yoksul hayattan kurtuldum' diye oynamıyor ya da her gün bayram yapmıyor. Üç gün sonra bu sıradanlaşıyor hatta o adam eskisinden daha acınası hale geliyor. Belki garanti duygusu yüzünden bazı avantajları oluyor ama genel olarak daha sevimsiz bir insan oluyor. Daha bazı duygularını kaybetmiş bir insan oluyor. Doğal bir biçimde bu irrasyonel olma durumu insanın yakasını hiç bırakmıyor ve bırakacak gibi de gözüküyor. Bugün çok övündüğümüz, başarmakla gurur duyduğumuz pek çok şey yıkılıp gittiği zaman insan da onunla yıkılıp gitmiyor. Bütün o yıkıntının arasından yine aslında irrasyonel bir çabayla yepyeni, 'Böyle olursa ben bununla yaşayamam' dediği konulardan yepyeni yaşamlar çıkarabiliyor. Bambaşka şeylere dönüştürebiliyor bunu.

Alt alta yazıp topladığımızda ortaya çıkan şey bu. Her şeye rağmen insan hâlâ akıl dışı bir varlık. İnsan irrasyonel bir varlık. Bu konu benim için çok önemli. Ve bu ülkede büyümüş, bu sokaklarda büyümüş, bu kızlara âşık olmuş, bu kültürle büyümüş benim için bu konu önemini kaybetmiyor. Ve aşk şeklinde yani az önce bahsettiğin, Bekir'in yaşadığı şekilde kendini hep gösteriyor. Dolayısıyla ben de bunu anlatıyorum. Burada gerçekten çok heyecan verici, çok saçma ama çok güzel bir şey var. Acı da verse, bazen hayatımızı mahvetse de böyle görünen çok farlı bir şey var. Güzel demeyeyim, farklı bir şey var. Ben onun ne olduğunu anlatmak istiyorum. Az önce bir cümle kurdun, hani mahvına sebep olmak falan gibi... Doğru ama bunlar çok görece şeylerdir. Evet, bunu anlık olarak tanımlarsan mahvolmuş gibi görünür ama en nihayetinde herkesin hizalandığı, eşitlendiği ölüm olgusu var ve ölüm karşısında biraz erken ölsen ne olur, geç ölsen ne olur? Sabah uyanınca aslında kimsenin elinde bir şey yok. Dolayısıyla bir hayat Bekir'inki gibi de yaşanabilir, Uğur'un ki gibi de yaşanabilir. Burada önemli olan ilk baştan söylediğimiz şey: Bu durumların kutsallaştırılıp, bu kutsallaştırmanın bir dayatma haline gelmemesi. Bir de bu temalar hikâye aşamasına gelindiğinde çok büyük hikâyeler, çok görkemli hikâyeler oluyor. İnsanı biraz daha insan yapan hikâyeler oluyor. Mesela zengin bir insanın kendine benzeyen bir kızla, kendine benzeyen bir erkekle çok rasyonel, akılcı, sahip olduğu serveti, şunu, bunu ön plana çıkararak yapacağı bir evliliği düşünmektense hikâye açısından onun yerine tam zıt, böyle bir ilişki ile ortaya çıkacak bir hikâye kesinlikle çok daha şahanedir. Çok zengin bir adamın çok sefil bir kıza âşık olması, zengin bir kadının bir suçlu çocuğa ya da bir serseriye âşık olması gibi bir hikâye her zaman çok büyüleyicidir, çok daha insancadır. Ben bunları abartmadan, bunları tanımlamadan, altını çizmeden ve ideoloji haline getirmeden, kutsallaştırmadan anlatmaya çalışıyorum.



Zeki Demirkubuz, *Kader*, 2006



Zeki Demirkubuz, *Kader*, 2006

Fatma Berber: Bu söylediğiniz irrasyonel insanı biraz daha açarsam filmlerinizdeki erkek karakterler *Yeraltı*'ndaki Muharrem, *İtiraf*'taki Harun, *Yazgı*'daki Musa, *Kader*'deki Uğur'un annesine âşık genç adam, *Üçüncü Sayfa*'daki İsa... Hepsi daha marazlı mı demeliyim ya da kendine uygun olmayan kadınlara yöneliyorlar. Tabii ki buradaki uygunluk meselesi toplumun bizlere biçtiği uygunluk kriterleri... Üstelik sadakatsizler ve onları tercih ediyorlar; biz bunu yadırgamıyoruz.

Zeki Demirkubuz: Bu biraz bilerek yaptığım bir şey. Onun etkisi yıllar önce beni ilgilendiren bir durumun arkasından biraz tesadüf, biraz hikâye, biraz da hepsinin bir çaresizliklerinin ya da umursamazlıklarının olması sonucu ortaya çıkan durumlar... Böyle bir şey var ama tersi de olabilir bunun. Bana hikâye olarak güç verdikleri için böyle oluyor. Öyle rast geldikleri için de öyle oluyor, bunu atlamamam lazım. Yazarken; bir şey biliyorum, bir şey var kafamda, oturup da illa böyle bir ilişki yapayım demiyorum. *Yazgı*, *İtiraf* ve şimdiki filmimde şu vardı: Üç tane kadın istemedikleri iyi adamlarla evleniyorlar, iyi adamlar yalnız, kötü adamlar değil. Evlenmek zorunda kalıyorlar. İstedikleri adamlardan kötü ve aciz bir biçimde bir çocukla dönüp sonra bu adamlarla evlenmek zorunda kalıyorlar, diye bir tamam vardı. İkisini çektik, üçüncüsü işte bugüne kısmet oldu. Az önce dediğim gibi bu meselelerin bir kısmı bana tesadüf, bir kısmı da kültürel geliyor. Böyle bir kültürde yaşamasaydık bu kadar ısrar etmezdim. Bu bizim kültürümüzde trajik ve iç burkan bir şey. Acıtıcı bir şey. Hem kültürel olarak hem geleneksel olarak hem de duygusal olarak. Bu nedenle bunu yapmak, filmin dramatik yapısını kurarken yararlandığım şeylerden birisi oluyor. Onun bir kısmı da Dostoyevski'nin kişisel hayatından etkilendiğim bir durum var.

Fatma Berber: Biraz daha bu kadınları anlamaya çalı-

sırsam; Meryem'in çocukları, Nilgün'ün diğer adamdan hamile kalıp Mamak'ta Ege Mahallesi'ndeki bir gecekonduya yaşamaya çalışması, kadınların çaresizliği de eklenince çok masumlaştırıyorsunuz. Aslında o tekinsiz ya da sadakatsiz durum evcilleşiyor gözümüzde. Tekinsizlik rutine biniyor ve sıradanlaşıyor. Çünkü yanlarında masum bir şey var. Uğur'da bile sesinin tonu her şeyi kırıyor. Kadınları böyle anlattığınız için de çok eleştiriliyorsunuz zaman zaman. Buna dair bir şeyler söylemek ister misiniz?

Zeki Demirkubuz: Ben sadece kadınları böyle anlattığım için değil; ağzımı her açtığımda çok eleştiriliyorum. Bu eskiden beri böyledir. Kendinizi kendi ahlaki kriterlerinize göre kurduğunuz sürece ve kendinizi gerçekleştirmek için sıradan olanı, vasat olanı, size dayatılanı sorguladığınız sürece inanın en çok bunun karşısında olan insanlar tarafından değil; yanınızda olan insanlar tarafından eleştirilirsiniz. Mesela şöyle anlatayım; bir çevrede çok onurlu, çok açık yürekli ve mertçe davrandığınız zaman bunun karşılığında size düşman olan insanlardan çok etrafınızdaki onursuz, mert olmayan insanlar yani arkadaşınız gibi gözüken insanlar size daha çok, daha büyük düşmanlıklar yapar. Dolayısıyla bu benim için normal bir şey. Çünkü ben kendini kurmaya çalışan biriyim. Kendimi gerçekleştirmeye çalışan biriyim ve bu konu benim yaşama ahlakımın doruk noktası. Böyle birinin bırakın eleştirilmeyi, düşman kazanmaması bile mümkün değil. Dolayısıyla bunlar olması gereken şeyler. Ama bu kadın-erkek ilişkisi konusu ya da bu tip konular ülkede, dünyada nerdeyse sinema kültürünün en büyük, ana damarıdır. Bir de bunun üzerine değişik siyasi akımlar var ki; Türkiye böyle bir değişimi çok güçlü bir biçimde yaşıyor. Böyle bir çatışmayı çok güçlü bir biçimde yaşıyor. İşte kadın hareketlerinden tutun da pek çok şeyde ben iyice burada öne çıkıyorum hatta günah keçisi haline geliyorum. Bunlar benim anlamadığım şeyler değil ve normal şeyler. Bir de tabii insanlara kendini zeki hissettiren,

insanlara kendini önemli hissettiren ve bugün kimlik olarak karşılığı olan konular bunlar. Türkiye’de bu insanlardan bahsediyorum, toplumun genelinden bahsetmiyorum. Yani benim filmlerimle ilgili olup bunu bu açıdan eleştiren insanlardan bahsediyorum. Bu insanların çoğu belli bir düşünceden, sol ya da liberal olmalarına rağmen bu insanlar sınıf mücadelesi ile yoksulluk ile çok fazla ilgilenmezler. Kadınların yaşadığı sorunlarla da bir gerçeklik olarak çok ilgilenmezler. Öldürülen kadınlarla, işkence gören kadınlarla, tecavüze uğrayan kadınlarla ilgilenmezler. Bunlar yoksul çevrelerle taşra ile köylerle hiç ilgilenmezler. Daha popüler, daha gündelik olarak, ideolojilerine destek olacak, yeniden üretilebilecek biçimlerde, risksiz ve istatistiksel şekilde ilgilenirler daha çok. Böyle bir yaklaşımın beni nesneleştirmeye çalışması, beni içine almaya çalışması gayet normal bir davranış. Ama benim için mühim olmayan, çok umursamadığım, arada bir belki hafifçe bir kızıp arkamı döndüğümde unuttuğum bir konu. Allah daha kötüsünü vermesin, bütün derdimiz bu olsun yani.



“Ben kendimin kölesi değilim!”

“İlk filmlerimi yaptığım zaman benim de şaşırdığım bir şekilde garip bir ilgi gördüm.”

Fatma Berber: Hakkında en çok yazılan, en çok araştırma yapılan ve de çok merak edilen yönetmenlerden birisiniz. Akademinin de çok konuştuğu, sokaktaki insanın da çok konuştuğu, herhangi bir yerde de çok konuşulan birisiniz. Cannes'da iki filmi birden, *İtiraf* ve *Yazgı* ile yarışan ilk ve tek Türk yönetmensiniz. Ama bu konuyu da çok gündeme getirmiyorsunuz. Hem seyircilerin ilgisi hem akademinin ilgisi, yazılanlar ve size bu kadar ilginin olması kaygıya düşürüyor mu sizi?

Zeki Demirkubuz: Bir insanın bu konuda kaygıya düşmesi için kendinin kölesi olması lazım. Kendini angaje etmiş olması ve kendisine acayip şekilde yabancılaşıp üçüncü şahıs olarak görmesi lazım. Mesela şöyle tipler vardır: Sinemada, tiyatrodan, sanat çevresinde çok rastlanır. Bana da sorulur 'Siz biraz kendinizi anlatır mısınız, siz kimsiniz?' Mesela o eleman da şöyle der: 'Zeki Demirkubuz, halktan biri...' Adam kendinden üçüncü şahıs olarak bahsediyor. Bu bir tür şizofreni, bir tür kişilik bölünmesidir. Ben kendimin kölesi değilim. Biraz ukalaca olacak ama ben bu durumdan, o dediğiniz şeylerden çok sıkılmış vaziyetteyim. Bunları son derece iyi niyetli yaptım. İlk başta, bambaşka bir kültürden geldim. Mahalle kültüründen geldim. Her şeyin ortada olduğu, mahallede herkesin herkesi tanıdığı, bir tür herkesin herkese sahip çıktığı, herkesin her şeyi bildiği yoksul mahalle kültüründen geldim. Sonra hapisshaneden geldim, her şey paylaşılırdı. Yatılı okulda okudum, hastanelerde yattım. Sol kültürden geldim. Ama sol kültürü hiçbir zaman bir kimlik olarak yaşamadım, sorumluluk olarak yaşadım bireysel bir ahlak sorunu olarak yaşadım. Sahip olduğum her şeyi paylaşmak için yaşadım. Gururlu bir insan olduğum için de bunu hiçbir şey talep etmeden yaptım. 'Aman bakın, ben de olanı paylaşıyorum. Sizinkini de sizden istiyorum' da demedim. Bunu gururla da yaptım. Yani ideolojik olarak yapmadım. Reel bir kültürdü çünkü o. O kültürden geliyorum. Bunun sonucu olarak ilk filmlerimi yaptığım

zaman benim de şaşırdığım bir şekilde garip bir ilgi gördüm. Özellikle de *Masumiyet* filmi ile birlikte. Ve bunu üstlenmek de istemedim. Gidin o ilk röportajlarıma bakın, ‘Bu kadar mühim bir şey değil, çölde her şey mucize etkisi yapar o yüzden hani’ filan diyerek çok manipüle ettim. Ama ben de olanı paylaşmamak, benden istenileni, gerçekten verebileceğim bir şeyi ya da vermek istediğim bir şeyi vermemek; benim için suçluluk duygusudur, utançtır. Böyle kültürden gelmiş biri olarak geçmişte yapmış olduğum röportajların yüzde 99’una bakın. İki, üç tanesi hariç, yüzde 99’unu istemeden yaptım. Ayıp olmasın ya da birtakım insanlar bundan faydalansın diye yaptım. Sinemanın bu kadar gizemli, bugüne kadar anlatılan şeyin anlatıldığı gibi olmadığını, sinema yapmaya çalışan çocukların benim yaşadığım zorlukları yaşamaması için yaptım. Bu söylediklerime bugün sinema düzeni içerisindeki belli bir kesim, çok büyük bir bölümü inanmayacak ama bu böyle. Ben asla yalan söylemem, diğer insanlardan çok kendime yalan söylemem. Bugün inanın röportaj vermediğim için benimle küs olan, yıllardır bana düşmanlık eden bir sürü insan var. Kendimle ilgili biri de değilim. Hiç okumam kendimle ilgili bir sürü şeyi. Bu ukalalıktan değil; ama kendimle ilişkimde benim böyle bir şeyim var. Kendimi görmeyi çok sevmiyorum, sesime bile tahammül edemiyorum. Mesela iki, üç filmde utana sıkıla oynadım, sırf meraktan ve inattan. Dolayısıyla sonuç olarak böyle bir şey oldu. Hakikaten böyle garip bir ün çıktı ortaya, inanılmaz sıkıldım. ‘Ben böyle bir hale geldim, bunu nasıl sürdüreceğim, bundan kopmamam.’ demek yerine, kurtulsam valla rahatlayacağım, diyorum. Fakat gerçekten bunu ben de merak ediyorum: Neden böyle oldu? Mesela herkes twitter kullanıyor, ben twitter kullanmaya başladım, bir fenomen haline geldi ve sıkıldım, bıraktım. Bir gün bir duygu geliyor, bir sinirleniyorum siliyorum hepsini. Şahane twitlerim vardı. Hepsini sildim. Sabahlara kadar düşünüyorum, kafa yoruyorum pek çok meseleye. Dolayısıyla

benim daha çok sözüüm var, daha çok söyleyecek lafım var. Çok küçük şeylerden çok büyük mutluluklar çıkarırım. Özel hayatımı insanlar bir görse; gerçekten anlam veremezler. Mütevazılık yapmıyorum, bir işçi kadar mütevazı yaşıyorum. Bir öğrenci gibi sıradan yaşıyorum. Nerdeyse bir tane bile sinemacı arkadaşım yok artık. Hep böyle sokaktan, hayattan, halı sahadan arkadaşlarımla yaşıyorum. Bir de şeytan tüyü vardır bende. Ama bu aslında Ara Güler’in cevabıydı, şahane bir şeydi. İnanılmaz güzel bir cevap vermişti bu konuda. Biz Ara Güler’in belgeselini çekmiştik. Ben de asistandım. Belgeselini çekeceğimiz yirmi, otuz kişi daha vardı ama diğerlerinde çok malzeme bulamıyorduk. Bir saatlik bir belgesel olduğu için içini doldurmaya zorlanıyorduk. Fotoğraflarla, şunlarla, bunlarla, röportajlarla bir saati bulmaya çalıştık. Her kişiye bir saat ayırıyoruz. Ara Güler’e bir başladık, Ara Güler’de binlerce fotoğraf, adam derya gibi bir konuşmaya başlıyor, acayip hikâyeler, on gün konuşulur. ‘Konuşmayı ve yaşamayı şehvetle seven insanlar vardı ki’ şiirindeki gibi bir adamdı zaten. Konuşmayı şehvetle severdi. Ben de buna dayanamadım,”Ya Ara Bey, insanlardan malzeme bulamıyoruz, ama sizde o kadar çok ki, nasıl başa çıkağz bilemiyoruz, her taraf malzeme dolu” Ne dedi biliyor musunuz? O pezevenkler tembel ve beceriksizse ; ben ne yapayım?’ dedi. O kadar hoşuma gitti ki ben de bazen böyle övgülerle utandığım zamanlar ya da böyle özne olmaya utandığım zamanlar, ‘Millet bir şey yapmadıysa ben ne yapayım?’ diyerek şakaya vuruyorum. Bana gösterilen ilginin twitterda, hayatta, sokakta olması hiç fark etmiyor. Bu ilginin bir nedeninin benimle olduğu kadar sinema çevresindeki insanların çok büyük bir bölümünün kendilerinin kölesi olmasından kaynaklı olmasıyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Böyle bir insan olmamam, insanlarda bir yakınlık duygusuna sebep oluyor herhalde.



Zeki Demirkubuz, *Bekleme Odası*, 2003

“Ev, yuva, aile öyle bir şeydir ki kiminin cehennemidir kiminin de cennetidir. Bu konularda kendini, mutluluğunu ya da mutsuzluğunu aile üzerinden, ev üzerinden, başkaları üzerinden, karısı, çocuğu, sevgilisi üzerinden ifade edecek biri değilim.”

Fatma Berber: Şu saate kadar Dostoyevski demedim, açılıp kapanan kapıları sormadım, filmler arası metinler arası bağlardan, filmin içindeki televizyonlardan bahsetmedim. Beni tebrik etmelisiniz. Ama evin tekinsizliğini, filmlerinizde sıklıkta gördüğümüz, ailenin çıkılamayan bir bataklık olma halini konuşmak isterim.

Zeki Demirkubuz: Buna yönetmen olarak cevabım yok.

Yönetmenlerin, anlatıcıların böyle cevapları olursa o zaman yönetmenden çok düş kurucu olur. Ev böyledir, şu şöyledir diye anlatır. ‘Tartışılamayacak hiçbir şey yok’ diyen bir insanın böyle bir şeyi olmaz. Ev, yuva, aile öyle bir şeydir ki kiminin cehennemidir kiminin de cennetidir. Bu insana göre de değişir. Dolayısıyla bunu kişisel olarak soruyorsan, yani Zeki olarak soruyorsan; benim hiçbir zaman öyle bir şansım da olmadı. Yani şans mı değil mi onu da bilmiyorum. Ama bu konular benim için hiçbir zaman böyle önde olmadı. Mesela ailem yüzünden ya da evim yüzünden mutsuz olmadım, mutlu da olmadım. Ya da bunlar hiçbir zaman benim hayatımın öncelikleri olmadı. Bunlara biraz kader gibi bakıyorum. Tabii dönem dönem, mesela bazı sorunlarla yüzleştiğim zaman şikâyet ettiğim şeyler de var. Hatta kızardım da. Zaman içerisinde daha mesafeli, daha anlayışla bakma fırsatım olduğu zaman bir baktım ki diğer çocukların şansı olan şeyler benim için şanssızlık olacakmış. Yani bu şanssızlık gibi görünen hatta insanların bana acımasına neden olan sadece aile falan değil; yaşadığım olaylar, yaşadığım durumların hepsi yaşadığım anda ya da kısa vadede şanssızlık gibi gözükürken uzun vadede büyük bir şans olarak ortaya çıktı. Bu bana çok şaşırtıcı geldi. Mesela şu kadarını söyleyeyim, benim babam bana karşı dünyanın en ilgisiz adamıydı. Olmaz böyle bir şey! Hangi sınıfta okuduğumu bile bilmezdi. İyi bir adamdı, asla kötü biri değildi. Hiçbir şeyimi bilmezdi; çok umursamazdı da inanmazdı da. Komik bir adamdı. Bunun getirdiği sorumsuzluk ve ilgisizlik yüzünden çok ağır şeyler yaşadık. Türk filmlerinde görülebilecek türden şeyler yaşadık ve bu duyguyla büyüdüğ uzun zaman. Sırası geldi babamı çok suçladık.

Bir gün 20’li yaşlarımda üstelik çok ağır şeyler yaşadığım bir zamanın hemen ertesinde, çocukluk arkadaşlarıma rastladım. O anda onlar gibi olmanın ne kadar trajik ne kadar vatsat ve ne kadar mıymıntı bir şey olduğunu hissettim. İşleri

yolunda, tuzu kuru, güvenlik duyguları tamamen oluşmuş, *Yeraltı*'ndaki asalaklar gibi o kadar vasatlar ki! Ve kendime şunu söyledim: "İyi ki bunlar gibi olmadın, ne kadar utanç verici!". Onlar gibi olsam tabii bunu hiçbir zaman anlayamazdım. Öyle olduğun için bir de övünürsün üstüne, ne büyük bir trajedi aslına bakarsanız. 'Bunlar gibi olacağıma intihar ederim' diyordum. Sonra bunun nasıl olduğunu gece düşünmeye devam ederken, sırrının babam olduğunu fark ettim. Babama bütün o şikâyetlerimi geri aldığım gibi nasıl minnet duymaya başladım, anlatamam. Çünkü bu adam benimle ilgilenseydi, bu adam bize doğru düzgün baksaydı, bu adam benim hangi sınıfta olduğumu bilseydi, hele derslerimle ilgilenseydi, beni böyle üniversitede okutsaydı; büyük ihtimalle o trajik bulduğum çocuklardan biri olacaktım. Sonra tüm bu sorgulamalarımın üzerine babamla barıştım hatta sevmeye başladım. Yani hayat böyle bir şey işte. Şimdiki zamanı var, kısa vadesi var, uzun vadesi var ve bunlar birbirine o kadar zıt ki! Eğer bir kenara geçip hayatınıza uzaktan bakma, onu daha uzun vadede muhakeme etme, biraz bilgece sorgulama gücünüz varsa her şey her şekilde karşılık bulabiliyor. Bir insan vardır, hakikaten dediğiniz gibi eve giderken ayakları geri geri gider, korkunçtur. Her gece kapılar kapatılıp, el ayak çekilip, ışıklar söndürüldükten sonra nasıl hayatlar, ne korkunç sahneler yaşanır. Bir şehre yukardan bakıp, ne kadar sakin, huzurlu diyemezsiniz. Ne kadınlar dövülür, çocuklara işkenceler edilir, insanlar katledilir. Bir ev böyledir. Bir ev de gerçekten çok yoksuldur ama dünyanın en iyi iki insanı yaşıyordur, çocukları yaşıyordur. Çok güzeldir, gecekondudur belki ama cennet gibi bir yerdir. O yüzden bu konularda kendini, mutluluğunu ya da mutsuzluğunu aile üzerinden, ev üzerinden, başkaları üzerinden, karısı, çocuğu, sevgilisi üzerinden ifade edecek biri değilim.

Zeki Demirkubuz, *Yeraltı*, 2012Zeki Demirkubuz, *Yeraltı*, 2012

Fatma Berber: O zaman *Yeraltı*'na ve filmde Muharrem'in etrafındakiler gibi olma korkusuna geçebiliriz. Az önce parantez açmıştım; bir şeyden korkmak da bağ kurmak için çok önemli bir duygu. Korkarak da bağ kurabiliriz; herhangi bir nesne ile insan ile. Muharrem'in etrafındakiler gibi olma korkusunu konuşalım mı?

Zeki Demirkubuz: Herkesin kendine göre korkuları ve

zaafları vardır. *Fight Club*'da Tyler Durden, nasıl dayak yemekten korkmuyor ve de nasıl dövüş meraklı ise bazı insanlar da aşağılanmaya meraklıdır ve bunu hiç umursamazlar. Muharrem gibi bir karakteri yazma fikrim, zamanla etrafımdaki insanlara algıda seçicilikle bakarak başladı. Adamı aşağılarsın, dünyanın en utanç verici durumuna düşer, gider akşam kahvede herkese ballandıra ballandıra anlatır. Bazı insanlar böyledir. Bazı insanlar vardır ki; 'Başıma bir şey gelir, aşağılanırım, kötü duruma düşerim' diye sokağa çıkmaz.

Bu konular benim dikkatimi çekmeye başladı. Bazı kişisel komik deneyimlerim de oluyordu. Mesela dalgın olduğum bir anda yolda yürürken fark etmediğim ama beni ünlü yerine koyup, ilk selamı benden bekleyen insanlar oluyor. Hâlbuki madem ahbabız, tanışıyoruz; o zaman ilk selamı sen ver. Dalgın olabilirim, gözlerim iyi görmeyebilir. Beni ünlü yerine koyup, kendini daha aşağıda bir yere koyuyor farkında olmadan. İki gün sonra o kişi ile yine karşılaştığımızda, 'N'aber, iyi misin?' dediğimde şaşırıyor. Niye, çünkü iki gün önce görmediğimde gece kafasında kurmuş, bunu ukalalıktan yaptığımı, ünlü bir yönetmen olmamdan kaynaklandığını ve onları aşağıladığım için böyle davrandığıma karar vermiş. Ben bunu anlıyorum tabi, zaten biraz daha konuşursak iyice anlıyorum. Bu çok hoş, çok enteresan bir durum. Tabii bütün bunlar, tüm bu gözlemler her seferinde bana *Yeraltından Notlar*'ı hatırlatıyordu. Böylelikle 'Aaa Yeraltından Notlar' falan demeye başladım. Yavaş yavaş, işte en son başka gözlemler, başka mevzular, başka olgular ama bu içerikteki başka malzemelerle birleşince *Yeraltı* filmini yapmaya kadar gitti. Bu sonra tabii bir bilinç haline de dönüştü. Film çıktı, artık bu konuda nerdeyse uzman gibi bir şey oldum. Bende bu konuda yüksek bir bilinç oluştu. Bu gözle etrafıma baktığımda bu ülkenin her kesimden, her seviyeden genel sosyolojik ilişkilerine dair, psikolojik ilişkilerine dair büyük gözlemlerim, fikirlerim oldu. Sonra bir baktım ki bu böyle o

kadar da spesifik bir durum değil. Aslında Türkiye’de yaşayan insanların bir araya gelişinde kim olursa olsun, çok yakın arkadaştan tutun da ilk kez yeni tanışan iki insana kadar, bu insanların bir araya gelişlerinde inanılmaz ve çok başka şeyler var. Alttan alta var olan ve o ilişkiyi belirleyen çok başka durumlar var. Esasında tedirginlik diyebiliriz. Hep, başıma bir şey gelir mi endişesi var. Utanç verici ve gülünç duruma düşmek ya da istemediği bir duruma düşmenin endişesi, bu endişeye dair alınan önlemler var. Mesela sıradan gibi gözüken bir konuşma asla sadece bir konuşma değildir. Alttan altta çok başka duygular akar. Çok başka korkular dönüyor, çok başka hikâyeler yazılıyordur. Bunları iyice fark etmeye başladım. Bu kaba gözlemler, gülünç duruma düşme korkusunun arkasından, nerdeyse bu ülkenin sosyolojisine, bu ülkenin kültürüne, bu ülkenin psikolojisine dair hatta buna bağlı olarak tarihine ve antropolojisine dair inanılmaz çıkarımlarım oldu. Çok eğlenceli her şeyden önce. O yüzden bu yaşamda hiç yalnızlık çekmem. Bir insanla oturup konuşmaktan, sohbet etmekten daha eğlenceli ve zevkli olan; bir kenara geçip, bir grubu, iki insanı izleyip onların ilişkilerinde az önce bahsettiğim alttan alta yaşanan bu durumlara dair çıkarımlarda bulunmak, gözlemler yapmak. Bazen de gerçekten deliler gibi yalnız başıma oturduğum an kendi kendime güldüğüm çok olur. Çünkü ben biliyorum diğer masada konuşulanlar ve gösterilenler değil; saklananlar ve söylenmeyenler daha etkili.

“TRT 12 Punto gibi bir örneğe bugüne kadar hiç rastlamadım.”

Fatma Berber: Hayat isimli son filminizden ve bu filmle ilgili Franz’la olan çalışmanızdan, TRT 12 Punto deneyiminizden bahsedebilir misiniz?

Zeki Demirkubuz: Türkiye’de böyle etkinliklerin içinde hiç olmadım ve her şeyin de tecrübe edilmesine gerek

olmadığını düşünürüm. Yaklaşık otuz yıllık tecrübemle söylüyorum, çoğu zaman pek çok şeyi uzaktan yapmışımdır. 12 Punto gibi bir örneğe bugüne kadar rastlamadım. Daha önce festivaller, organizasyonlar anlamında çok iyi örnekler gördüm. Her kurumun kendine göre iyi yanları vardır, kötü yanları vardır. Fakat 12 Punto hakkında hiçbir ön bilgim yoktu. Tesadüfen bu projeye rastladım. Başvurmamız da tamamen tesadüftür ve başvurudan da haberim yoktu. *Hayat*'ın seçildiğini bana TRT'den haber verdiklerinde önce ne olduğunu bile anlamadım. Fakat sonrasında organizasyonu yakından tanıyınca gerçekten çok şaşırdım ve çok etkilendim. Her projemde bazı kurumların destekleri, bazı faydaları olur. Ama ilk defa, bu kadar doğrudan, açık ve önceden hazırlanılmış şekilde faydalı bir şey hatırlamıyorum. Proje kapsamında senaryo danışmanı olan Franz'la ilişkimiz benim için çok önemlidir. Senaryolarım konusunda çok da gizemli davranan birisi değilim. Çok merak eden sokaktan geçen biri bile, 'Ya benim için hayati bir mesele ne olur, şu filmin senaryosunu ver bir okuyayım' dese kıyamam ve veririm. Ama belki de bugüne kadar, 'Zeki bu böyle iyi olur, sen bu projeyi çek ya da çekme, şu sahne...' böyle bir geri dönüş almadım. İnsanlar okurlar, yarım yamalak okurlar genellikle. İster iyi niyetle ister kötü niyetle olsun; okumuş numarası yaparlar ve bu okumaların sonucunda bir şey de çıkmaz. Fakat Franz bana tersten ya da düzden pek çok soruyu sordurdu. O görüşmelerden sonra senaryoyu o gözle bir daha elden geçirdim. Senaryonun dişe dokunur şekilde bir sağlamasını yapmak bile çok önemliydi. Yaklaşık otuz senelik tecrübemde değişik destekler oldu ama bu kadar net, açık, iyi niyetli, hiç oyalamadan, seviyeli bir desteği bugüne kadar görmemiştim. Bunu çok açık ve net söylüyorum. 12 Punto ve 12 Punto'nun tasarımcılarından, yöneticilerinden, en normal çalışan arkadaşına kadar beni bu kadar ikna eden ve hiç yormayan bir ekip daha önce görmedim. Ki bu konuda

sorunlu biriyimdir. Kafam basmadığı zaman bir şeye, kimse anlamaz bile, çeker giderim ve bir daha da geri adım atmam.

12 Punto ve Franz ile yaptığım görüşmeler benim için bu anlamda çok kıymetlidir.

“Bazen durduk yerde bir olayın tüm yaşamımı değiştireceğine inanırdım. En çok da bu mecburi eve dönüşler sırasında, tam kapıda yakalardı bu duygu. Eşikte öylece kalır, gözlerim dalar, çocuksu bir umutla bir şeylerin olmasını beklemeye başlardım.”

Zeki Demirkubuz, *Yeraltı*, 2012



JR Eyerman, *Audience watching premiere of "Bwana Devil" with 3D glasses, Hollywood, CA, 1952*

SEYİRCİ GÖRÜŞLERİ⁷⁸

Alper Çeker, Yazar, Edirne- Enez, 50

***Hakkında Bu Kadar Çok Yazılıp Hiçbir Şeyin Söylenmemesi...
Bu Da Demirkubuz'un Talihsizliği***

Zeki Demirkubuz'un sinemacılığını değerlendirmek bana düşmez ama hikâye anlatımı konusunda bir çift laf edebilirim zira bu konudan anlarım. Dünyada hikâyeden anlayan az sayıda yönetmen var. George Lucas ve Akira Kurosava ilk aklıma gelenler. Türk yönetmenlerden de Zeki Demirkubuz bu kısa listeye girer.

Zeki Demirkubuz beni *Masumiyet* filmi ile büyülemişti. Filmin bütün kahramanlarını tanıyordum. Metin Kaçan bitirimin hikâyelerini romana taşımıştı. Ece Ayhan da bitirimin dilini şiire sokmuştu. O bitirimlerden biri olduğum için, küçük yaşta Ece Ayhan ve Metin Kaçan'a hayran kaldım (Her ikisi de beni pek severdi.). Yıllar sonra, artık eğitilmiş biri olarak Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'ini izlediğimde "Semtimizin, çocukluk arkadaşlarımin hikâyesini çekmiş" dedim.

Eğer o güne kadar ıskalanmış, özgün bir hikâye anlatıyorsanız; bir tarzınızın olup olmaması insanları fazla ilgilendirmez. Dostoyevski buna güzel bir örnektir. Romanlarında süssüz, düz bir anlatım kullanır ama hikâyelerinin içerikleri o kadar çarpıcıdır ki kimse Dostoyevski'de anlatım özellikleri aramaz. Zeki Demirkubuz böyle değil, hem hikâyesi sarsıcı hem de bir tarzı var. Edebiyatta, resimde, sinemada yeni bir dil icat ederek tarz sahibi olunur. İran sineması bir tarzının olması sayesinde dünyada ses getirdi hatta İran sinemasını taklit ederek uluslararası şöhret kazanan Türk yönetmen var. Türk sinemasının en büyük eksikliği, yönetmenlerin kendi tarzının olmayışı. Ama Zeki Demirkubuz farklı. Ben bu farkı

⁷⁸ Bu bölümde röportaj yapılan yönetmenlerin filmlerini izleyen seyircilerin ve de yapay zekânın film eleştirilerine kısaca yer verilmiştir.

bir de Derviş Zaim’de gördüm. Derviş Zaim filmleri ile okudukça, Zeki Demirkubuz filmleriyle de yaşadıkça empati kurabilirsiniz.

Her yaşta kitap okunur hatta okuduklarınızdan her yaşta başka bir şey anlarsınız ama bazı hikâyeler belirli bir yaşta, bir defa yaşanır. *Masumiyet*’in hikâyesini yaşamış, filmi bir yerlerinden yakalayacak çok fazla insan olduğunu sanmıyorum. Hakkında bu kadar çok yazılıp hiçbir şeyin söylenmemesi... Bu da Demirkubuz’un talihsizliği.

Arzu Haksun, Etnomüzikolog, İstanbul, 42

Gerçek hayatın ta kendisi: Yüksel Aksu sineması

Anadolu, zengin ve bir o kadar da derin kültürlerin beşiğidir... Dolayısıyla bu toprağın insanını ve değerlerini bir kurgu ile beyaz perdeye aktarabilmek, her yönetmenin de harcı değildir... Yüksel Aksu sinemasında, özellikle çocukluğunun geçtiği coğrafyayı, kaybolmaya yüz tutmuş insani değerlerin de peşinde olduğunu görür ve izleriz. O, toplumda yaşanan gerçekleri görmezden gelmez, hikâyelerinin içinde deilmek ilmek işler. Bunu yaparken de aslında yorumu izleyiciye bırakır. Kimi zaman keyifli bir tebessümle, kimi zamanda duygulara dokunan hassasiyetle izletir filmlerindeki sahnelerini seyircisine... Bu topraklardan nasıl beslendiğini ve dünya sineması karşısında mizahımızla nasıl dik durduğunu anlatan sözleri de beni oldukça etkilemiştir; “Dünya komedyaları, tragedyaaları Anadolu’da başlar. Biz, Nasrettin Hocaların, Bektaşî fıkralarının, Karadeniz fıkralarının, Hacivat Karagözlerin, tuluatçıların, orta oyuncularının çocuklarıyız. Hatta köy seyrilik oyunlarının çocukları... Bizim derin kültür geçmişimizi ve neşeli bir toplum olduğumuzu anlatmamız lazım ”der.

Yeni gerçekçilik akımının özelliklerinden yola çıkarak yerel kültürün işlendiği Yüksel Aksu’nun özellikle *Dondurmam Gaymak* filmi, konusu, oyuncular, mesajları bakımından bu

akımın anavatanı İtalya'ya bizi götürür. İtalya'da ortaya çıkan yeni gerçekçilik akımına göre film çekimleri gerçek hayatta olduğu gibi yapılmalı ve belgesel sinema ile aynı tarz oluşturulmalıdır. İtalyan yeni gerçekçi filmlerinde “önerilen” bu yeni gerçekçilik, kişilerin toplumsal, insancıl gerçekleri üzerine de bir araştırmadır aslında... Bu akıma ait sinema filmlerinde kamera doğal ortama taşınarak doğal oyuncular kullanılır ve şehirlerden kasabalara dek, doğal insan yaşamı olduğu gibi ele alınır. Oyuncular o anın bir parçası olur ve doğaçlama yaparlar.

Anadolu'da yaşam birçok bölgede farklıdır. Mevsimsel şartlar, yaşam koşullarını da değişikliğe uğratar. Birçok kasabada çocuklar okulları tatile girdiğinde ya bir esnafın yanında ya da tarlada işçi olarak çalışır. Hatta okulda tembellik eden ve okumaya hevesi olmayan öğrenciler de daha zor işlerde çalıştırılır ki okula geri dönsün istenir. Aksu, gerçek hikâyelerden esinlendiği filmlerinde, kimi zaman da kendi çocukluğuna gönderme yapar. Gündelik hayatın çelişkilerini kadrajına almak, benim de ustada çok önemli gördüğüm ve beğendiğim özelliklerinden. Yüksel Aksu, evrensel değerleri kendi coğrafyasında yakalamış çok önemli bir yönetmen. Filmlerinde kullanılan müzikleri de titizlikle seçer. Bu toprağın insanının sesini anlatan melodiler, yönetmenin sahneye koyduğu hikâyesinin de gücünü artırır.

Begüm Kaki, Editör, İstanbul, 32

11'e 10 Kala...

Bulunduğum yere ait hissedip hissetmemek varlığını kıvrandıran bir sorgulama oldu hep. Cevabını ancak ne kadar öznel bağlar kurabildiğim, oraya ne kadar yerleşebildiğimle verebiliyorum. Kendimi çocukluğumdan beri Kadıköy yerlisi olarak hissetmem ve tanımlamamla da doğrudan alakası var bu durumun. Burada doğdum, büyüdüm, üniversiteye kadar

buradaki okullarda okudum ve ikametgâhta da yerimi koruyorum. Ait olmaya, ait hissetmeye dair kıstaslarımı da bu fazla yerlilik, fazla bağ kurma bağlamında belirliyorum. Evlerle, caddelerle, mahallelerle sürekli değişmeye ve dönüşmeye mahkûm edilen İstanbul ile bağ kurmanın ne kadar güç olduğunu hafıza mekânlarımın birçoğunu kaybettiğimde kabullendim. Çocukluğumda, ilk gençliğimde hatta birkaç ay önce orada olan dükkânlar, apartmanlar, köşeler, havuzlar bugün artık yok - sadece benim anılarımda eski adreslerinde kaçak olarak kalıyorlar. Bahariye Caddesi hayatımın büyük bir kısmının, geçmişimi taşıyan anılarımda güzergâhı. Artık orada olmayan yerlerde geçiyor o anılar. Sık aralıklarla yer alan sinema salonlarını hatırlıyorum mesela. Bugün sadece bir sinema salonuna sahip Bahariye Caddesi'nin sinema salonlarını. Beni sinemanın büyüüsüyle tanıştıran, her biri ayrı karakterdeki salonların bir bir kapanışını hatırlıyorum. Sinemaya gitmek bu salonlar sayesinde benim hayatımın hep bir parçası oldu. En iyi sinema arkadaşımşa şanslıydım ki annemdi. Onunla bazen gazetelerin sinema sayfalarındaki haftalık çizelgelerden bir film seçer bazen de plansız bir şekilde, bize uyan bir seansta hangi film varsa ona girerdik. Seçeneğimizin bu kadar çok olduğu o zamanlar tabii ne kadar şanslı olduğumuzun farkında değildik. Bizim için rastgele bir filme girmek her zaman daha iyi bir seçenektir. Tesadüfen izlediğimiz "11'e 10 Kala" filmi sayesinde Pelin Esmer sinemasıyla yine Kadıköy'deki bugün yerinde olmayan bir sinema salonunda tanışmıştık. Eski bir İstanbul apartmanı, '99 depreminden sonra kentsel dönüşümün hayatlarımızın orta yerine yerleşmesi, Mithat Bey benzeri komşularımız, geniş bir koleksiyona eklenen her parça, bir eşyanın kıymeti, ait hissettiğin yer ile sınanmak, apartman görevlisi Ali karakterinin kurnazlıkları, komşuluk ilişkilerinin kırılabilirliği... Tüm film o günler için de yıllar içinde de yaşamımızda benzerleriyle karşılaştığımız, hep hatırladığımız bir hikâye vermişti bize. "11'e 10 Kala", o

zamanın İstanbul'unu hatırlamak adına zamanın incelikli bir kaydı. Filmı tekrar dönüp izlediğimde ekmeklere kâğıt etiketlerin yapıştirıldığı, Kim Milyoner Olmak İster?'i Kenan ışıık'ın sunduğı, ev telefonlarının telesekreterlerine mesaj bırakıldığı, vapurla giderken arkada görünen eski Karaköy manzarası... Ve daha pek çok ayrıntının o günkü hâlini unuttuğumu fark ettiğim bir hafıza tazelemesi yaşıarım. Bazen aynı Ali'nin yanlışlıkla ses kayıt cihazının tuşuna basıp Mithat Bey'in hayatını anlattığı kaydın üstüne tatsız konuşmalar kaydedip, geçmişine dair önemli bir belgeyi yok ettiğı gibi bu şehre, geçmişime dair anıların geri döndürülemez şekilde yok edileceğinden korkuyorum. Kaybolan bağlara ve uçuşan hatıralara...

Berat Karataş, Yazar, Ankara, 28

Nuri Bilge; İmajın Dili

İyi bir sinema öğrencisi film yapma arzusuyla tutuşmalıdır. Bu sebeple nitelikli filmler izlemek en geliştirici şeydir onlar için. Dünya ve Türk sinemasından başarılı örnekler hem film yapma meraklıları için hem de sinemanın büyüğü hülyasını içinde hissedenler için besleyici yiyeceklerdir adeta. Ülkemizdeki en besleyici isimlerden biri de Nuri Bilge Ceylan'dır.

Henüz lise yıllarımda sabırla gözümü diktiğim ekrandan izlediğim Nuri Bilge filmleri belki daha sonra üniversitede sinema okumamı tetikleyen bir unsurdu, bilinçsizdim henüz o zamanlar. Kurduğu sinema evreni -hikâyeler farklı olsa da- hep başarılıydı bir sinema izleyicisi olarak benim gözümde. *Bir Zamanlar Anadolu'da* bozkırın ortasında kayıp insanların hikâyelerine odaklanırken İklimler ile bir çiftin çatışmasının en yalın ve ilkel haline şahit oldum. *Kış Uykusu* ve *Uzak*'taki sosyolojik tipler yaşadığım toplumdaki anlamsızlıkları ve çekişmeleri idrak etmeme yardımcı oldu.

Bu sebeple Nuri Bilge Ceylan hem talebe hem de sektörün

içindeki bana imajları ve diyalogları ile güçlü bir şekilde sesleniyor. Gitmeliyim!

Cihat Arınç

Dr. Öğr. Üyesi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul

Rastlantılar İçinde Gelişen Bir Anlatı: Devir (2013)

Derviş Zaim'in *Devir* (2013) adlı filmi, rastlantılarla dolu çekim, kurgu, dağıtım ve gösterim süreçleriyle yönetmenin filmografisi içerisinde kendine özgü bir yer tutar. Burdur'un Tefenni ilçesine bağlı Hasanpaşa köyünde yüzyıllardır devam eden ve "yünüm böğet" (koyun yıkama ve boyama) denilen bir şenlik geleneğine odaklanan filmde, insan ve doğa ilişkisi sanayileşme sorunu çerçevesinde eleştirel bir perspektiften ele alınır. Kendisiyle yaptığım bir söyleşide, yönetmen, küresel kapitalist dünyada insanın doğayla kurduğu ilişkinin sadece "almak" üzerine kurulu olduğunu, bu dengesiz ilişkinin beton binalarda tecessüm ettiğini ve "beton binalarda yaşayan insanların doğanın ritmini dinleme yeteneğini kaybettikçe, birbirlerini dinleme yeteneklerini de kaybettiklerini" düşündüğünü söylemişti (Zaim 2014). Günümüzdeki toplumsal yabancılaşmanın—yani insanların birbiriyle olan hasarlı ilişkisinin ve yalnızlığının—kökeninde doğayla olan ilişkinin sakatlanmasının yattığını düşünen yönetmen, bu problematik üzerine uzun süre kafa yorar ve nihayet *Devir*'in çekilme serüveni başlamış olur. Sanayi-ötesi toplumun doğayla ilişkisindeki sakatlanma sorunu film anlatısının çatışmasını oluştururken, çatışmanın çözümü ise "arınma" temasıyla gerçekleşir: "Burdur'un Hasanpaşa köyündeki bu çoban yarışmasında koyunların sudan geçirilmelerinin bir tür arınma töreni olduğunu söylemek sanırım yanlış olmaz. Ancak bu noktadan sonra, filmde inşa edeceğim arınma temasının sadece fiziki kirlerden arınmanın ötesine geçtiğini, yani günümüzde doğayla kurduğumuz

tüketim temelli ilişkinin manevi bir arınmayı gerektirdiğini vurgulamak amacıyla Yünüm Böğët şenliklerini seçtiğimi söyleyebilirim” (Zaim 2014).

Yönetmen *Devir*’i doğa-insan ilişkisine dair düşüncelerini serdettiği ve gerçek görüntülerle desteklediği bir belgesel film olarak çekmek yerine, gerçek dünyanın mekânları, karakterleri ve koşulları içerisinde kurmaca bir dünya inşa etmeye girişir. Bu da filmin anlatısının biçimlenme sürecini etkiler. Film çekilmeden önce konvansiyonel bir senaryo yazım süreci yaşanmaz. Filmin hikâyesinin yazımı 2011 yılının Haziran ayında bir sinopsis halinde başlar, Ağustos ayında başlayan ve senenin değişik zaman dilimlerinde yaklaşık sekiz aylık bir sürede gerçekleşen çekimler boyunca devam eder ve kurgu masasında tamamlanır. Bir diğer deyişle, çekimler sırasında yönetmenin zihninde birtakım dağınık fikirler vardır ve bunlar gerçek dünyanın anlık ve rastlantısal oluşları ile biçim kazanır ve bütünleşir. Bu deneysel yaklaşım, yaratıcılık bakımından kulağa cezbedici gelse de anlatının inşası bakımından çok büyük riskler taşır. Nitekim yönetmen çekimlere başladığında ciddi zorluklarla karşılaşır: “En büyük krizlerimizden biri şuydu: İlk gün akşamdan çalışmaya başladık. Gece sabaha doğru dağa çıktık, gece sahnelerini çektik, ertesi gün de yarışmayı çektik. Yani biz filmin gövdesini oluşturan sahneleri, çekimlerin ilk günü filme aldık. Bir kere ekip işe ısınamadan en zor sahneleri çekmek durumunda kaldı. Bu bir dezavantajdı. Bunun da ötesinde, çoban yarışmasında üç tane birinci çıktı! Bu sahiden de benim hiç beklemediğim bir gelişmeydi. Herkes yorucu bir buçuk günlük set çalışmasının ardından odalarında istirahat çekilince, ben de oturup kaydettiğimiz görüntüleri seyretmeye başladım. Seyrederken başımı avuçlarımla arasına alıp kara kara düşündüğümü hatırlıyorum: Bu film nereye gidiyor?! (*Gülüşmeler*) Üç tane birinci çıkınca sahiden çok canım sıkıldı. Yarışmanın sonuçları belli oluncaya kadar karakterlerin durumunu da belirlemedim. Hikâye başka bir

yere gidebilirdi. Ramazan çoban sekizinci defa birinci gelince onun gelenek üzerine genç çobanlara ettiği sohbeti filme dâhil oldu. Eğer birinci gelmeseydi, muhtemelen o sahne olmazdı, filmdeki her şey değişirdi” (Zaim 2014).

Yazılı bir senaryo olmadan tamamen gerçek bir çoban şenliği atmosferinde başlayan çekimler, sadece hikâyenin dramatik unsurlarının oluşturulmasını zorlaştırmaz, filmin sinematografisini (görüntü yönetimini) ve kameramanların işini de zorlaştırır. Çünkü Zaim’in deyişiyle, çekimlerin ilk gününde filmin en zor sahneleri çekilmiştir. Patlayan tüfek sesleri, koyun sürüleriyle birlikte suya doğru koşuşturan çobanlar ve onları seyreden ahalinin bağırışları ve alkışları arasında, büyük bir hengâme içerisinde çalışan kameramanlar, önemli görüntüleri bir belgesel kameramanı gibi sezgileriyle yakalama becerisi gösterememişler, neyi çekeceklerini tam olarak bilememişler, ortamdaki birçok ilgi çekici olayı kaçırmış ve kaydedememişlerdir. Bu da kurgu masasında işleri uzatır ve epey zorlaştırır. Neyse ki, kurgu masasının başında yönetmenin *Gölgeler ve Suretler*’de de beraber çalıştığı deneyimli kurgucu Aylin Zoi Tinel oturmaktadır. Yönetmen yorucu ve uzun kurgu aşamasını şöyle tarif eder: “Kurgu sürecinde Aylin Hanım bana çok yardımcı oldu, sağ olsun. İşini iyi bilen bir kurgucuyla çalışmanın avantajını yaşadım. Aramızda çok iyi bir diyalog vardı, oturup elimizdeki malzeme üstüne uzun uzun konuşuyorduk. Ben genelde bildiğini okuyan bir yönetmenimdir, her şeye eyvallah etmem, ama despot karakterli biri de değilimdir. Eğer beraber çalıştığım insanın işini iyi bildiğine inanmışsam, o zaman onun söylediklerini de dikkate alır ve öyle karar veririm, bu benim genel çalışma ahlâkımdır. O sebeple, Aylin Hanım’ın önerilerini de dikkate alarak kurguyu tamamladık. Ama az evvel de söylediğim gibi, kurgu süreci sahiden de çok yorucuydu. Kendi kariyerimdeki diğer filmlerin yapım süreçleriyle kıyaslayacak olursam, *Devir* filmi kurgu süreci bakımından *Tabutta Rövaşata*’ya çok benzer,

çünkü ilk filmimin kurgu süreci de çok zor ve sancılı olmuştu” (Zaim 2014).

Son olarak, filmin çekimleri kadar seyircisiyle buluşma aşaması da zorluklarla ve rastlantılarla doludur. Modern insanın doğayla olan sorunlu ilişkisine odaklanan filmin gösterime girdiği gün, ilginç bir tesadüf eseri Taksim’de Gezi Parkı protestoları başlar ve filmin gösterimi de bu gelişmeden olumsuz yönde etkilenir. Tüm bu zorluklara rağmen, filmin yapımındaki rastlantısal akış sadece olumsuzluklardan ibaret değildir, çekimler sırasında mucizevi anlar da yaşanmıştır. Yönetmen, çekimlere dair unutamadığı bir hatırasını kendisiyle yaptığım söyleşi sırasında şöyle anlatmıştı: “*Devir*’e dair hiç unutamayacağım mucize gibi bir hatıram var. Filmin karlı kış sahnelerinin çekimlerini yaparken, yazın güneşli bir havada yaptığım çekimlerin eksik kaldığını gördüm. Canım sıkındı. Nasıl yapsam da o eksik sahneleri çeksem diye düşünürken aniden o puslu hava dağıldı, bulutlar kayboldu, güneş açtı, ortalık yazdan kalma bir gün gibi ıslıl ıslıl oldu. Çobanlara dönüp, ‘Eksik kalan yaz sahnelerini şimdi çekmek istiyorum, ama bu çekimler için yazlık kıyafetlerinizi giyebilir misiniz?’ diye sordum. Çobanlar da dediler ki, ‘Biz zaten serin havaya alışmışız, giyeriz tabii.’ İşte çobanlara yazlık kıyafet giydirip eksik kalan sahneleri çektim, sahneler bitince de hava tekrar kapattı. (*Gülüştürmeler*) Bu da bize doğanın bir jesti, Tanrı’nın bir armağanıydı” (Zaim 2014).

Kaynak:

Zaim, Derviş, “*Devir* Üzerine Yayınlanmamış Söyleşi.” Röportaj: Cihat Arıncı. Gezi Pastanesi, Taksim, Beyoğlu, 12 Nisan 2014.

Emre Amir, İletişim Uzmanı, İstanbul, 30

Olaylardan Ziyade Olguların Yönetmeni: Zeki Demirkubuz

Bir sinema filmi, vakit geçirip tüketilen bir şeyden fazlası değildir çoğu zaman. Film izlediğimizde bazen mutlulukla, bazen de acı, keder ve hüznle kalkarız ekran karşısından. Bu duygular, hissedende bulduğu karşılığa göre yoğunluk ve devamlılık taşır. Nihayetinde yine de tüketmiş oluruz o duyguyu da... Zeki Demirkubuz filmlerinin, izleyenlerin birçoğu için tüketilebilen bir şey olduğunu düşünmüyorum. Onun filmleri genellikle boğazımızda düğümlenen, midemize oturan, canımızı sıkan ama gerçekten sıkan bir tarzdadır. Bu can sıkılması, alelade bir sıkılmayı ifade etmez. Hayatın gerçekliklerinin, varoluşsal sanrılarımız ve sancılarımızın farkına varmamızı ve bu farkındalığın tokat gibi yüzümüze çarpmasını anlatır. Yakın zamanda bir Alevi mezar taşında yazan “İyilik iyidir.” sözüne dair bir anlatıya rast geldim. Mesela, bu mezar taşında yazan yazı Zeki Demirkubuz’un konusu değildir. Gündemi, ilgi alanı yahut önemsedığı bir olay hiç değildir. Ancak mezarda yatan kişinin oraya hangi duyguları yaşayarak uzandığı ve ona bu duyguları kimlerin hangi hisleri taşıyarak yaşattığı işte tam da yönetmenimizin baş konusudur. “Zeki Demirkubuz Sineması” olayların değil olguların sinemasıdır. Onu izlediğinizde, kaderin kimi zaman boyun bükülesi, aşkların genellikle tutkuya kapılası, ihanetin gama, kedere sevk eden yönlerini yaşarsınız. Örneğin yalnızlık onun sinemasında bir özgürlük alanı, karanlık aydınlığın ta kendisi, kapana kısılmak zincirlerinden kurtulmanın eş anlamlısı demektir. *C Blok’tan Kor’a* kadar, her birimizin hayatlarından seçmeler adıyla başlıklandırmak cesaretini bulduğum birçok sinema filminin yazarı, yönetmeni ve oyuncusu olan Zeki Demirkubuz, bizleri sinema salonlarından alıp mahallenin tam merkezine bırakıyor.

Enes Kudu, CRR Program Koordinatörü, İstanbul, 33***Hayat Var: Kendi Ritmimizden Yaşama Bir İsyan Doğurmak***

İnsanların aynı yaralara, aynı rahatsızlıklara ya da aynı dertlere karşı ortaya koydukları tepkiler ve durumlar karşısında gösterdikleri reaksiyonlar sosyal ve kültürel durumlarına göre farklılık gösterir. Duyarlık eşiklerimiz birbirinden farklıdır. Bireyin büyüdükçe başına gelecek dertlere tepki gösterme biçimi çoğunlukla çocuklukta ve ailenin o durumlar karşısında aldığı tavırların altında doğar. Aile bizim bedensel değişimlerimizi yaşarken dünyayla kurduğumuz ilişkinin tanıklarındır. Bunun yanında ailenin dışında olan yaşam da sızar içeriye.» Ne derler, ne söylerler, aman dışarıya küçüklük göstermeyelim» kaygısı ailenin tüm dinamikleriyle oynar. Yolunu izlemek zorunda oldukların yollarını başkalarının bakışlarından ve seslerinden bulmuştur. İçinde bulunduğumuz kabın şeklini almak kaçınılmazdır. Fakat hayat herkesi aynı şekilde sınamaz ya da herkese aynı yolları göstermez.

Büyüme Bazen Korktuğun Şeye Dönüşmek

Mücadele ettiğimiz şeyler başkalarının baş etmeye çalıştığı meselelerden başkadır. Dışarıda olanla mücadele etmek zorlaştıkça kendini bıraktığın boşluğun etrafını ailen doldurur. Çoğu zaman güç verici olurlar sana. Bazen sadece ne kadar büyük bir boşlukta olduğunu anlamana neden olurlar. Var olup bir şey yapmamalarıyla, yanında olmayıp oluyormuş gibi konuştuklarında, yapılan konuşmalarda ne kadar büyük gü-rültüler koparsa kopsun herkes kendi anlaşmazlığının içindeki yalnızlıktadır. O yüzden aile kavramı özünden dolayı küçü-cük bir meselenin ardından çatlamaya müsaittir. Bir bütünün parçası olan aile bireylerinin her biri kendi köşesini kapmış ya da kendince konforlu bir alan belirlemiştir. Kimse kendisine bir derdin yapışmasını istemez. Yama üzerine yama yaparak

onarma çabaları her zaman odaların boş kalmasına sebep olur. Yine de bir bütün olabilmenin yollarını arayabileceğimiz yer orasıdır. Birbirimizi dinlerken dertlerimiz yarıştırmaktan vazgeçtiğimizde, bizde olmayanı başkasında olanla kıyaslamadığımızda bütün olabilmek için bir yol çıkabilir önümüze. Etrafında olan bitenler seni biçimlendirmeye çalışırken büyümek meselesiyle yüzleşmek gittikçe zorlaşır. Çünkü büyümek bazen benzemeye korktuğun şeye dönüşmek demek ve galiba bizim nefes alış veriş ritmimizi bozan neden olabiliyor. Büyümenin akla zarar yanları var. Ve tüm bunları ancak çocukluğumuzla aramıza bir mesafe girdiğinde idrak edebiliriz. *Reha Erdem*'in yazıp yönettiği *Hayat Var* filmi her izlediğimde bana büyümenin anlamına ve geçip gitmeyen çocukluğa dair çok şey fısıldar, mırıldanır.

"Aşkı İsteyen Aşkı Özleyen En Çok Umut İsteyen" Film

14 yaşındaki Hayat, balıkçılık yapan babası ve yatalak desisiyle birlikte İstanbul Boğazı'nın kenarında derme çatma bir evde yaşar. Çocukluk ve yetişkinlik arasında sıkışıp kalan Hayat, etrafındaki tüm adaletsizliklere rağmen yaşama tutunmaya çalışır. Bilinmez, tekinsiz ama yine de güzel bir İstanbul ve Boğaz atmosferi içinde öyküsünü anlatan film, her sesi ve görüntüyü bir hissiyata dönüştürüyor. Hayat, inlemeleri ve sert bakışlarıyla yırtıcı bir hayvanı andırıyor. Boşluklarla ve göstermeme üzerine kurulan anlatı yapısı üzerine binen Hayat'ın inleme ve mırıldanma sesleri filmin gücünü artırıyor. Filmin içinde olmayan birçok şey his ile anlaşılıyor ve tamamlanıyor. Hayat Var filminde hissedilen yoksunluk, tekinsiz ortamı destekleyen bir unsur olarak yer alıyor. Hayat'ın başına her an bir şey gelebilecek ya da o birilerine bir şey yapacak gibi izliyoruz filmi. Filmde gördüğümüz, güzel olarak nitelenebileceğimiz Boğaz görüntüleri, hikâye ile bütünleşince iyi şeyler hissettirmekten uzak bir hal alıyor. Çünkü aile bireyleri arasında derin bir mesafe, kuvvetli bir sevgisizlik hâkim.

Reha Erdem film için şunları söylüyor : “Aşk olmayan yerde, elin nereye değse yara oluyor. Benim yaptığım en ‘aşk’ dolu film bu aslında; yani aşkı isteyen, aşkı özleyen, en çok umut isteyen. “

Hayat Biriktirmeliyiz Kendimize

Var olmak ve var olmamanın kıyısında gezinir dururuz. Hayatta kalmaya o kadar odaklanırsınız ki yaşamın anlamından teğet geçeriz. Nefes al ver, al ver, al ver... Bir yaşamda yapabileceğimiz, başımıza gelen en kıymetli şey. Gerisi falan filan. Neler neler başımıza gelebilir, her acıya göğüs gerip hayatın bu olduğuna inanabilirsin. Büyümeyi reddedilirsin. Görmezden gelmeyi meziyet beller, yaşayıp gidebilirsin. Bu da bizi bilinmezliğin orta yerine bırakır. Sen kendine kapandıkça etraf sana karşı acımasızca saldırır. İnsani çelişkiler de sızı verir hayatımıza. Bu noktada hayat biriktirmeliyiz kendimize. Çöplerden, yansılardan, gölgelerden, ışıklardan, kötülüklerden, iyiliklerden... Hepsinden biraz biraz almalı ve kendi ritmimizden bir isyan doğurmaliyiz yaşama.

Evrin Eylem Şişman, İletişim Danışmanı, İstanbul, 35

Yansımalar kimi zaman da yanılısamalar üzerine bir

Pelin Esmer şiiri...

Her sene düzenlenen ama hiçbir sene katılmadığı okul buluşmasına yirmi beş yıl sonra katılmaya karar veren avukat Leyla, özel bir hastanede iş görüşmesine giden hemşire Canan, geçirdiği kaza sonucu tüm vücudu felç kalan Yavuz, son durağı İzmir olan Mavi Tren, 16 saat süren bir tren yolculuğu, Yataklı-Yemekli-Kuşetli (özlediğimiz) vagonlar, tren camlarından yansıyanlar ve izlenenler, bir tehlike olmadığının farkında olan kargalar, hep hayatta kalma ya da ölme arzusu... İşe Yarar Bir Şey, incelikli detayları, görselliği ve oyunculuklarıyla perdeden okuduğumuz bir şiir gibi duruyor karşımız-

da. Özlediğimiz yemekli vagonlar, muhtemelen hiç özlemediğimiz eski arkadaşlar, yapılan ancak hayata geçmeyecek planlar, hepsi hem dolu dolu bir edebiyatla sesleniyor filmde hem de camlara, aynalara yansıyan suretlerle. İnsanın sevdiği birini öldürmesi ne kadar zordur? Peki, sadece birini öldürmek? Ya da sadece kendini öldürmek... ölmeyi bu denli arzulamak ne şekilde mümkündür? Kovalarırcasına bir hızla akan hayatta, ilerisine bakmak yerine etrafına bakan bir şairin rızasıyla gerçekleşen bir ölüm, sıradan sarı bir çiçeği yeniden göremeyecek olma pahasına tercih edilebilir mi? Pelin Esmer'in hem yönetmenliğini üstlendiği hem de edebiyatımızın sevilen kalemlerinden Barış Bıçakçı ile senaryosunu yazdığı *İşe Yarar Bir Şey*, kendisinin ikinci uzun metrajı. Ancak Esmer, bir filmde ziyade ekrana kocaman bir şiir bıraktığının da benice oldukça farkında. Leyla'nın yazmasaydım dayanamazdım demesi gibi Pelin Esmer de sanki bu filmi çekmese, perdede bir şiir nasıl görünür bize göstermese dayanamayacakmış gibi hissettirdi bana. Öyle sakın ama bir yandan da öyle coşkun... Kendi kişisel tarihimde şiire olan düşkünlüğüm sebebiyle bu filmin yeri bende her zaman farklı ve incelikli olacak demek- te bir beis görmüyorum. Leyla karakterine hayat veren Başak Köklükaya'nın kendi kompartımanında okuduğu, tanıyamadığım en güzel kadın, Gülten Akın'ın toplu şiirlerinin yer aldığı *Kırmızı Karanfil* kitabını görmek nasıl kütüphaneme koşma arzusu yarattıysa üzerimde film bittiğinde de elbette arzulu bir dize geldi aklıma;

*“Ölüm geliyor aklıma birden ölüm,
bir ağacın gövdesine sarılıyorum.”*

Cemal Süreya

Gülcan Tezcan, Gazeteci, İstanbul, 48

Beyaz perdede kendi hikâyemizi görmek

Türk sineması bir halk sineması olarak var olsa da; toplumun belli kesimleri uzunca bir zaman kameranın kadrajına girmede, giremedi. Köylüler, taşralılar, hikâyenin çatışma unsuru ‘kötülük kaynağı’ olarak konumlandırılan hacı, hocalar bile yer buldu kendine ama ‘dindar’, ‘muhafazakâr’ insanlar ne hikâyelerin kıyısında ne de merkezinde yer alamadı. Bunun nedeni belki film yapanların, üretenlerin toplumun bu kesimleri ile hiç temasının olmayışı, belki de ‘dindar’ kimlikli sinemacıların, yapımcı, yönetmen ve senaristlerin sektörde henüz varlık gösteremeyişiydi. Bu makûs talihi değiştiren ilk isim Yücel Çakmaklı oldu. *Kâbe Yolları* belgeseli ve *Birleşen Yollar* ile ‘dindar’ insanların hikâyeleri, onların dünyasına ait temalar da beyaz perdeye yansımaya başladı. 1970’li yılların sonlarında sinemaya adım atan Salih Diriklik, Mesut Uçakan gibi isimler iyiden iyiye dindarların gündemine odaklı yapımlara ağırlık verdiler. *Reis Bey*, bir Necip Fazıl uyarlaması olarak dikkat çekici bir film olarak akıllarda kaldı. Yine Mesut Uçakan’ın yönettiği Ölümsüz Karanfiller ve İskilipli Atif Hoca, Uçakan’ın yakın tarihte sistemin dindarlar üzerindeki baskılarını cesurca perdeye taşıyan işlerdi. 1980’lerin sonlarında alevlenen başörtüsü yasaklarına kayıtsız kalamayan Uçakan, sistem tarafından eğitim ve çalışma hakları ellerinden alınan başörtülü genç kız ve kadınların uğradığı bu büyük ayrımcılık hakkında da *Yalnız Değilsiniz ve Sonsuza Yürümek* adlı iki film çekti. O günün şartlarında medya ve iletişim mecralarında uğradıkları haksızları anlatma konusunda da görmezden gelinen başörtülüler için bu iki film bütün teknik, içerik ve dil konusundaki zaaflarına, eksikliklerine rağmen büyük bir moral destek sağladı. 1988 yılında TRT’de ekrana gelen ülkemizin ilk bilim-kurgu dizisi *Kavanozdaki Adam*’ı çeken isim de Mesut Uçakan oldu. Kişisel olarak Uçakan’ın filmografisinde en beğendiğim ve etkilendiğim yapımlar ise *Reis Bey ve Kavanozdaki Adam*’dır.

Hilal Solmaz, Gazeteci, 44

Nane Ferahlığında Filmler: Yüksel Aksu

Mizah, toplumda varlık bulan, toplumu yansıtan bir olgu ise bunu başarıyla sinemaya yansıtan isimdir Yüksel Aksu. Kendi deyimiyle ‘nane ferahlığındadır’ filmleri... Kahramanları bu coğrafyayı yaşatanların ta kendisidir. Steril bir atmosfer yaratmaz, güzel evler, güzel kahveler, dereler olduğu kadar mutfaktaki sinek, pas, kir, gündelik yaşamdan izler de vardır. Kuramsal olarak yerelliği savunur ama yerelci değildir. Toplumcu ve eşitliği savunur ve mizahın diliyle bunu sinemasına yansıtır. *Dondurmam Gaymak* filminde küçük esnafın uluslararası şirketlerin hegemonyası altında yok olmaması için verdiği mücadeleyi beyaz perdeye yansıtırken ‘Don Kişot’ misali bir hikâye anlatır bize... *Entelköy Efeköy’e Karşı* filminde şehrin bunaltıcı havasından uzaklaşıp kendilerine alternatif bir yaşam kurmak için köye gelen çevreci-entelektüel-burjuva kültürüne sahip kişilerin, geleneksel şekilde yaşamlarını sürdüren köylülerin değişen yaşamlarını konu alır. Ancak taraf olmaz. İşini bilen, köylü kurnazlığına da karşı çıkar, köylüyü tanımadan ezber bilgilerle onları aydınlatmaya çalışan kentlileri de eleştirir. Filmlerinde yan karakterler de yöre halkını kullanır. Ustalıkla gerçekleştirir oyuncu yönetimini, sık sık “zor olmuyor mu?” sorusuyla karşılaşsa da “onlara kendilerini oynatıyorum” karşılığını verir. Bir yönetmenin felsefeyi, sosyolojiyi ve siyaseti iyi bilmesi gerektiğine inanır. Bu sebeple müthiş bir kütüphaneye sahiptir. Entelektüel bilgi ve birikimini sinemasına yansıtır. Mizahın muhalif gücünü kullanır. İftarlık Gazoz ‘da popüler bir isim olan Cem Yılmaz’a rol verir. Yılmaz’ın canlandığı Gazoz ustası Cibar Kemal, ünlü komedyeni unutturur izleyiciye. Bu filmde siyasi darbelerin toplum üzerindeki etkisi ve yarattığı travmaları görürüz. Komediye sadece güldürü unsuru olarak kullanan bir yönetmen değildir Yüksel Aksu. İyi bir sosyalist olduğunu da sık sık dile getirir. Güldürürken düşündürmeyi başarır. Düşündürürken

karamsarlığa izin vermez, umutla çıkarır izleyicisini sinema salonundan. Atıf Yılmaz, Yavuz Turgul, Nasreddin Hoca meşrebinden geldiğini söyler ve 7 sanatın tüm inceliklerini sinemasına yansıtır. Tarih boyunca eleştirilerde bulunmuş, yaşanan haksızlıklara karşı gelen mizahı, incelikle işler sinemasında. Bazen Don Kişot bazen Nasrettin Hoca, bazen de yörüklerin arkasına takılan kâşif olarak çıkar karşımıza. *Anadolu'nun Son Göçerleri Sarıkeçililer* adlı belgeselindeki gibi... Kasabasını, memleketini ve coğrafyasını çok seven bir yönetmendir Yüksel Aksu. Bu toprakların anlatılacak çok hikâyesi vardır. İyi bir hikâye anlatıcısı ve usta bir yönetmendir.

İhsan Çetin, Ankara, Devlet Memuru,40

Deli Yürek'te, devletin derin koridorlarında geziyorduk, Aşkın en saf, en özlenilen halini ise Uzun Hikâye 'de görüyorduk.

İlk ne zaman tanıştık onunla. Ben kendi adıma sanırım Deli Yürek dizisiyle olmuştu. O döneme kadar dizilerde gösterilmeyen ya da gösterilse bile kötü gösterilen, siyah paltolu adamların aslında başka bir yönünü anlatmıştı. Aslında biraz bizi anlatıyordu.

Anadolu'nun renklerini, kokularını, cümlelerini görüyorduk ekranda. Evet, öncesinde yok muydu? Dediğinizi duyar gibiyim ama bu defa farklıydı. Anadolu insanı geri kafalı, cahil, yenilmeye ya da kazıklanmaya müsait olan karakter değil de bu toprakların mayası olduğunu, fikir sahibi olduğunu ve hatta bu topraklardaki yüksek meziyet gerektiren karakter özelliklerini taşıyabilen olduğunu resmediyordu adeta.

Deli Yürek'te, devletin derin koridorlarında geziyorduk, Aşkın en saf, en özlenilen halini ise Uzun Hikâye'de görüyorduk.

Şairin dediği gibi, “Bir nîm neş'e say şu cihanın baharını / Bir sâgar keşideye tut lâlezârını.” (Bir yarım neşe say şu

cihanın baharını / Bir boşalmış kadehe say lâle bahçesini) dizelerinin can bulduğu ve bana sorulursa Osman Sınav'ın en güzel eseri olarak gönlümüzde yer tuttu.

Kurtlar Vadisi için milyonlarca kelime dahi yazsak anlatamadığımız ve Türk dizi tarihinin kült dizisi olarak çoktan yerini aldı.

Bilinenin aksine Osman Sınav'ın derin devlet- mafya hikâyeleri ile anılması bence bir haksızlıktı. Onun çok daha nadide eserleri ön plana çıkmalıydı ama Deli Yürek ve Kurtlar Vadisi o kadar beğeni aldı ki, istemese de Osman hoca bunlarla daha fazla anılır oldu.

Rus yazarların; “Hepimiz Gogol’ün paltosundan çıktık.” cümlesine atıfla, sağ-muhafazakâr eserlerin ya da karakterlerin de Osman Hoca’nın kadrajından çıktığını söyleyebiliriz.

Kadrajından Anadolu akan büyük ustaya saygılarımızla...

İlker Gezici, Gazeteci, İstanbul, 42

Semih Kaplanoğlu sineması ile tanışmam Bağlılık Aslı filmi sayesinde oldu.

Semih Kaplanoğlu sineması ile tanışmam *Bağlılık Aslı* filmi sayesinde oldu. Modern hayat içinde anne olmanın zorluklarını, işe dönmek isteyen bir annenin kendi iç hesaplaşmasını anlatan film, benim de babalığımı deneyimlediğim döneme denk geldiği için hafızamdaki yerini halen koruyor. Her ne kadar kadın meselesi gibi görünse de filmin, eşime, anneliğine ve hatta kadınlara olan bakışına farklı bir boyut kazandırdığını itiraf etmeliyim.

Kaplanoğlu’nun siyah beyaz ve İngilizce çekmeyi tercih ettiği *Buğday* filmini de es geçmemek gerekir. Kendisine Tarkovski benzetmelerinin yapılmasına sebep olan filmde Kaplanoğlu; açlık, mülteci sorunu, iklim değişikliği, hormonlu

gıdalar, ırkçılık gibi birçok soruna değinmişti. Buğday Derneği'nin ilk üyelerinden olan Kaplanoğlu'nu, filmdeki mesajlarının dışında bu meseleye kafa yorduğu ve üzerine düşünmemizi sağladığı için, insani açıdan da kendisini tebrik etmek gerekir diye düşünüyorum.

Bağlılık serisinin ikinci filmi *Bağlılık Hasan* ise Semih Kaplanoğlu ismini tüm dünyaya ezberleten bir film oldu adeta. Dünya prömiyerini 74. Cannes Film Festivali'nde gerçekleştiren, Sao Paulo Uluslararası Film Festivali'nden "Yılın En İyi Yabancı Filmi" ödülünü alan ve Türkiye'nin Oscar adayı olarak gösterilen film 20'den fazla ülkede çok sayıda uluslararası festivalde seyirci karşısına çıkmıştı. Filmin gösterildiği her ülkede izleyiciyi ortak paydada buluşturmayı başarması beni şaşırtmıştı. Sadece Müslümanlara yönelik gibi gözükken yerel bir meselenin Fransa'dan Çin'e, Hindistan'dan Güney Amerika'ya kadar farklı kültür yapılarına sahip sinemaseverlerden benzer reaksiyon alması büyük başarı. Nitekim film İspanyol ve Fransız sinema yazarları tarafından 2022'nin en iyi 10 filmi arasında gösterildi. Filmdeki Hasan karakterinin elma yağmuruna tutulduğu rüya sahnesi hâlâ aklımdadır. Rüyaalar, Kaplanoğlu sinemasının önemli bir parçasını oluşturur. Kaplanoğlu; insanı sadece iyi kötü olarak değil, zaaflarıyla, hırslarıyla tüm gerçekçiliğiyle göstermeyi seviyor. Sorgulayıcı bir yaklaşımla karakterin vicdani ve manevi yönünü de ortaya koyarken ele aldığı herhangi minimal bir olayı, evrensel boyutta taşımayı başarıyor.

2022'de bir Memet Baydur oyunu olan *Limon*'u da İstanbul Devlet Tiyatrosu sahnesine başarıyla sahneye koyan Kaplanoğlu'nun her işinde çıtayı yükseğe koymasına takdire şayan. Bu durum, onun daha iyisini yapma çabası yüzünden sorumluluğunu arttırıyor belki ama biz seyirci olarak bu durumdan memnunuz. Netice itibarıyla Türk sinemasının son çeyreğine yapıtlarıyla damga vuran Kaplanoğlu'nun her işinin sabırsız takipçisi olacağım.

Mehmet Sadin Kara, Öğrenci, İstanbul, 23

Karınca filminde dikkat çeken ilk husus filmin yuvaya dönüş temasını Kur'an-ı Kerim'deki karıncalar hakkındaki ayetlerden yola çıkarak ele almasıdır.

Nazif Tunç'un yönettiği, insanın istemeden yaptıklarından sorumlu olup olmayacağını tartışan, bir yandan Kur'an'daki bir sureden ve eski bir menkıbeden ilham alarak son derece iyi bir hikâye anlatımı ortaya koyan *Karınca* beni çok etkileyen bir film oldu. *Karınca* filminde dikkat çeken ilk husus filmin yuvaya dönüş temasını Kur'an-ı Kerim'deki karıncalar hakkındaki ayetlerden yola çıkarak ele almasıdır. Neml suresinin 18. ayetindeki karıncaları bir ilham kaynağı olarak kullanıp Fidan karakterini yazan yönetmen, hikâyenin akışı içerisinde sıra dışı bir yol izliyor. Bu noktada, Nazif Tunç'un canlı bomba olan birisini karınca olarak ele alması ilginç ve dikkate değer bir detay. Böylece yönetmen, ideolojik sapmalarla kandırılan insanların Neml suresinde olduğu gibi yuvasına dönmesini istiyor diyebiliriz. Bunu da Şemsi ile yolları kesişen Fidan aracılığıyla işleyerek sürükleyici bir anlatı ortaya koyuyor. Karıncalar gibi çalışkan, dürüst, emekçi özelliklere sahip olan Şemsi Hoca, film boyunca Anadolu insanının saf ve temiz halini yansıtan bir olgunlukla adeta bir rehber rolünü oynuyor. Ancak bu rehberliği Fidan'ın peşinde onu hiç beklenmedik farklı bir maceraya sürüklüyor. Film sanat filmlerinde sıkça karşılaştığımız kuyu sahnelerinden biriyle başlıyor. Ancak bu ilk sahnede dikkatleri çeken Şemsi'nin saldığı su kovanının birkaç denemeden sonra kuyuya düşmesi ve Şemsi'nin kovayı kuyuya inerek alması oluyor. Burada Şemsi'nin kaybettiğini almak için bir yolculuğa çıkması hem filmin genel temasına bir gönderme yapıyor hem de Şemsi'nin Fidan'ı yuvasına geri döndürmek için çıktığı yolculuğa işaret ediyor. Film, Şemsi'nin sürdüğü kamyonun damperinde saklanan Fidan'ı bulmasıyla devam ediyor. Birilerinden kaçtığını ve şehirden ivedilikle uzaklaşması gerektiğini belirten Fidan; Şemsi'yi

kendisini araçtan atmaması için için ikna ediyor. Filmin ilk sahneleri Fidan ve Şemsi'nin kamyonadaki yolculuklarıyla sürerken bu sahneler Fidan'ın ve Şemsi'nin geçmişleri ve niyetleri hakkında çok fazla ipucu vermiyor. Olaylar hikâyenin devamında şekillenirken geçmişler ve niyetler ortaya çıkıveriyor. Filmin tematik yönü ve hikâyeye anlatımını incelendiğinde merkezde dava adamı olan Şemsi'nin bulunduğu altını çizmek gerekir. Yönetmenin kendi deyimiyle emperyalist güçlere karşı tek başına mücadele edilebileceğini gösteren önemli bir örnektir Şemsi Hoca. O, Tunç'un *manevi gerçeklik* adını verdiği yolun esaslı bir neferi olarak film boyunca doğrunun ve hakkın peşinden gitmektedir. Film Türkiye'deki solun yapısal dönüşümünü incelikte ele alıyor ve günümüzde apayrı fraksiyonlara ayrılan solun, pek çok açıdan bir fotoğrafını çekmiş oluyor. Filmin Anadolu ve büyük şehir karşıtlığı da göze çarpan başka bir tema. Kırsallık saflığının ve maneviyatın tarafı olarak kullanılırken büyükşehir karışık ağların, tanımsız düşüncelerin peydahlandığı bir yer olarak aktarılıyor. Tüm bu ideolojik referansların yanı sıra, filmin zemininde çok derin ve eski bir felsefi sorunun yattığını söylemek de mümkün. Şemsi'nin bütün yolculuğu bilmeden sebep olduğu bir kötülükte kendisinin payının olduğunu düşünmesi ile devam edebiliyor. İnsanın niyetlenmediği eylemlerle ilişkisini sorumluluk üzerinden dikkatle ele alan yönetmenin bu noktada mücadelenin belki de şart olduğunu düşündüğünü Şemsi'nin yolculuğunda yakından izliyoruz. Dahası izleyiciyi bu cevaba mecbur bırakmıyor yönetmen. Zira izleyicinin de filmde yola çıkarak kendi cevabını farklı bir şekilde inşa etme imkânı bulunuyor. Filmin Fidan'ın ailesine teslim edilmesiyle bitmesi yuvaya dönüş hikâyesinin tamamlanması anlamına geliyor. Fidan her ne kadar belli bir ideolojik sapmadan etkilenip kendini davasına adanmış olsa da masumlara zarar veremeyeceğini anlayarak bombalama eyleminden vazgeçiyor. Böylece film bilinmez ve karanlık yollara sapan özünde masum olan iyi in-

sanların bu yoldan dönebileceğini müthiş bir yolla anlatıyor. Film bu manevi hakikatle seyirciyi yüzleştirdiği için izlenmesi gereken filmler arasında yer almayı kesinlikle hak ediyor. Kendine has bir üslupla Kur'an'dan ve bir menkıbeden yola çıkarak hazırlanan filmde Nazif Tunç sanatını konuşturarak mesajını başarılı bir biçimde vermeyi başarıyor.

**Muhammed Gümüş, Gazeteci, Araştırmacı,
Yazar, İstanbul, 49**

Bazı filmler vardır yönetmenleri taşır. Bazı yönetmenler de filmleri. Ama Semih Kaplanoğlu bunların dışında bir yerdedir.

Açıkçası ödüllü filmler bana hep soğuk, sıkıcı, içi boş gelmiştir. Bu ön yargı yüzünden Kaplanoğlu'nu erken tanıyamamışım. *Yumurta, Süt, Bal* üçlemesinde şair başrolüdür. Daktilo sesleri, şiir dosyası, sigara dumanı ile bütünleşen bir şair imgesi... Dergide çıkan ilk şiir... Annesinin şiirde bir kızı tarif ettiğini sanması... Annesinin «Sabah kalkıyorsun kitap elinde, çık dışarı havaya bak dur, toprağa bak dur, çiçektir, böcektir...» diye şikâyeti... Şairi hayatın içinde nereye düştüğünü göstermesi açısından benim için çok değerli. Bize bir şeyler anlatırken kullandığı üslup yansıması biçiminde. Aslında bize gösterdiği resim suyun aynadaki görüntüsü. Bir nevi Tarkovski geleneğini sürdürüyor, Gogol'un paltosunu sırtımıza giydiriyor. Yalnızlık, kıtlık, açlık, kuraklık gibi hayatın boşluklarını film karelerine dolduruyor. Bütün bunları imbikten süzölmüş halde sinemaya taşıyor. Kaplanoğlu'nun kim olduğunu anlayamayız ama hangi yolda yürüdüğünü anlayabiliriz. Kim olduğunu metaforlardaki gölgesinde arayabiliriz. Filmlerine bakarak kim olduğundan çok kim olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bazı filmler vardır yönetmenleri taşır. Bazı yönetmenler de filmleri. Ama Kaplanoğlu bunların dışında bir yerdedir. Seyircinin beklentisine cevap vermez, ne istiyorsa onu seyirciye

vermek ister. Bir filmini de konuşsanız, kendisi hakkında da konuşsanız söyleyeceğiniz şeyler aynı kapıya çıkacaktır. Çünkü senaryosundan kurgusuna her şeyine hâkimdir, Başarısı biraz da buna bağlıdır. Başarıdan kastım ise gişe hasılatı değil, oluşturduğu sinema çizgisi. Zaten sinemanın eğlendiren, tüketilen tarafıyla ilgisi yoktur. Kendi mesajının derdindedir, insanlık adına, değerler adına meselesi vardır. Bütün filmlerinde o meseleyi hissedersiniz. Adeta yönetmenin ruhu, karakteri sinmiştir filmlerine. Güçlü metaforları, şiirsel dili, film bitse de etkisi süren büyüğü hâkimdir. Bana göre Kaplanoğlu popüler sinemada olmayan değerleri ortaya koyuyor, edebiyatı, imgeyi görünür hale getiriyor. Tüketimin, eğlencenin karşısına insani değerleri koyuyor. *Yumurta, Süt, Bal* üçlemesindeki Yusuf karakteri olsun, bir bilim adamının yolculuğunu konu ettiği *Buğday*'da bir yanda ıssız topraklar, kuraklık ve açlık, mistik hikâyeler olsun; bize farkında olmamızı isteyen bir şeyler anlatma çabasıdır.

Oğuzhan Altun, Öğrenci, Sivas, 27

Gerçek ve Gerçeksizlik – Tayfun Pirselimioğlu

Hayatın içindeki her saniyede ayrı bir hikâye yazıyor, yaşıyor ve dinliyoruz... Sinema benim için tüm bu hikâyeleri içine alıp eğip, büküp, işleyip önümüze sunan ve bazen o hikâyelerde görmekten hoşlandıklarımızı en estetik haliyle, bazen de görmekten kaçındıklarımızı son derece sivri ve rahatsızlık verici bir biçimde bize tekrar anlatan bir evren.

Bizlere bu evrenleri kuran her ismin farklı bir gerçeklik düzlemi olsa da Tayfun Pirselimioğlu'nun kurmuş olduğu gerçeklik daha doğrusu gerçeksizlik evrenleri beni her zaman etkilemiştir. Çok severek izlediğim filmlerinden biri olan *Yol Kenarı*, benim için tedirgin ediciydi. Çünkü her şey son derece gerçektir. Hayatın içinden, geçmişten, gelecekte bir şeyler sanki bir matematik denklemine yerleştirilmiş ve hepsinin sa-

deleştirilmiş hali bize verilmişti. Büyük bir anlamsızlık, durgunluk ve iletişimsizlik hali bizi düşündürürken diğer yandan zamanın, mekânın, kişilerin de kendi içlerinde bir belirsizliği vardı. Sanki herhangi bir yer, herhangi bir zaman, herhangi insanlar bir arada gibiydiler. Buradan hareketle aslında Tayfun Pirselimoglu'nun seyircisiyle, bizlerle olan iletişimi, oldukça bireysel ve özel denilebilir. Film boyunca izlediğim her saniye sanki zihnimin derinliklerinde saklı olan bir hayal ve kâbusun iç içe geçmiş haliydi.

Çocukken teyzemin iki katlı köy evinde, merdivenlerin hemen üzerinde çok enteresan bir gizli oda ve küçük bir penceresi vardı. Merdivenlerden ne zaman çıksam gözlerim hep oraya takılırdı ama içerisinde ne olduğunu hiç bilmezdim. Oda'nın varlığı mutlak bir gerçektir ama içerisinde ne zaman ne olduğuna inanırsam bir gerçeklik benim zihnimde farklı farklı şekillenebiliyordu. Bir gün o odanın içerisinde olduğum bir rüya gördüm. Ne kâbusa ne de normal bir rüyaya benziyordu. Hem ürpertici hem gerçek gibiydi. *Yol Kenarı* filmi daha ilk 15 dakikasında bana doğrudan bu rüyamı anımsattı. Film benim iç dünyamda bu şekilde karşılık buldu. Yönetmenin sinema anlayışının da zaten bu yönde olduğuna inanıyorum. Ben bir evren yaratırım ve bu kimin içinde nasıl yer buluyorsa o şekilde bir karşılık bulsun, herkeste farklı noktalara dokunsun der gibi. Filmin etkileyici bir anlamsızlık dokusu olduğunu söylemiştim, etkileyici kısmı ise o anlamsızlığın da ister istemez kendi anlamını yaratabildiği bir hâl alabiliyor olması. Tıpkı filmde herkesin bakıp gördüğü o gemiyi bir süre sonra sanki görmüyorlarmış hissine kapıldığımız gibi. Başlangıç ve son gerçektir, diğer deyimle bir "kıyamet"; tabii biz kabul ettiğimiz süreç...

Ramazan Arslan, Öğrenci, Sivas, 27**Net ve Bulanık Karakterler – Mahmut Fazıl Coşkun**

Mahmut Fazıl Coşkun’un 2013 yapımı *Yozgat Blues* filminde karşılıksız bir aşk hikâyesi oldukça basit ve bazen fark edilemeyecek imgeler ile güçlendirilip harmanlanmış. Sonlara doğru gelişen olaylar ile birlikte Ercan Kesal’ın oynadığı Yavuz karakteri sessiz bir çılgına benzer bir anagnorisis ile yüzleşmek zorunda kalıyor.

Filme bir sinema öğrencisi olarak teknik açıdan baktığımda detay plan kullanımının sifıra yakın olduğunu söyleyebilirim. Genel planda eğer iki karakter varsa odağa alınan karakter dışında kalan karakter bulanıklaştırılıyor, aslında sahnedeki bulanıklaştırılan karakterin normalde de ya da o an için seyirci veya diğer karakterler açısından bulanık olmasına dikkat çekiliyor ve belirgin bir kontrast yakalanıyor. Kurgu dilinde sesi olup görüntüsü verilmeyen karakterin önemsiz olduğu bu filmde de net bir şekilde yansıtılmış.

Mahmut Fazıl Coşkun’un 2017 yapımı *Anons* filmine baktığımızda aslında Andrey Tarkovski’nin 1972 yapımı *Solaris* filminde başarısız bir deneye odaklanmış olduğu gibi *Anons* filminde de başarısız olacak bir darbe girişimine odaklanıldığı görüyoruz. Ellerindeki Türk Silahlı Kuvvetlerinin darbe bildirisine kusursuz bir şekilde inanan ve bu bildirinin anonsunu yapmak için tüm engelleri aşmaya çalışan dört üst rütbeli komutanın sonu hüsrarla bitecek bir girişimle karşılaşması karakterler için önemli bir anagnorisis yaratmıştır. Pek konuşkan olmayan karakterler ya da günlük hayattaki gibi konuşulacak konu olunca konuşan karakterler kendine sıkça yer bulmuştur. Mahmut Fazıl Coşkun “Film Noir” türüne benzer işleyişi ve zengin bir sinematografiyle işlemiş bu filmi.

Sümeysra Gümrah Teltik, İletişimci- Yazar, İstanbul, 44

Gerçek Hayatın Tam Orta Yerinde Sahici Bir Anlatıcı

Yeşim Ustaoglu'nun Tereddüt'ü

İran asıllı müzisyen Mohsen Namjoo bir söyleşimizde, müziğinin türler içine sıkıştırılmasına karşı olduğunu söylemişti. O sırada «Bunun ne sakıncası olabilir?» diye düşünmüştüm. Anlamam için uzun zaman geçmesi gerekti. Sanat dallarının tümü hakkında düşüncem tam da bu... Bir ressam, bir şair, bir yönetmen her ne kadar kendini bir akımın temsilcisi olarak tanımlıyor olursa olsun aslında bu çerçeve onun sanatıyla karşı karşıya kalan kişilerin gördükleri, hissettikleri ve almak istedikleri oranda genişliyor.

Yeşim Ustaoglu'nu tanımlamak adına kimler tırnak içinde hangi kavramları kullanıyor olursa olsun, onun yüz binlerce izleyicisinden biri olan bana göre o; gerçek hayatın tam orta yerinde sahici bir anlatıcı. Şimdilik!

Belki de bir sonraki seferinde, bizlere, şimdiye kadar anlattığı gerçekliğin dışında oldukça fantastik bir öykü anlatmayı tercih edebilir. Ya da yüz binlerce izleyiciden biri olan ben onun yeni hikâyesine “bambaşka bir ben” halimle rast gelebilir ve onu bambaşka tanımlamalar içinde ifade etmeye kalkabilirim.

Yeşim Ustaoglu'nun *Tereddüt*'üne, “Yeryüzünde kapana kısılmış tek kadın” olduğumu hissettiğim bir dönemde yakalandım ve açılış sahnesindeki dalgalarla birlikte filmin içine çekildim. Sahi, kıyıya vuran dalga görüntüsüyle en fazla kaç duygu, ruh hali anlatılabilirdi? Filmin akışı boyunca bu sorunun cevabını aldım. Her sahil/dalga sahnesinde birbirinden farklı duygu... Bazı sahnelerde dalgalarla daha da köşeye sıkışmışlık hissi, bazılarında dalgalar daha fazla cesaret ve özgürlüktür, bazılarında ise yalnızlık ve teselli.

Psikiyatr Şehnaz ile henüz oyun yaşında evlendirilen

Elmas'ın hikâyesinde belki bizim hayatlarımızdan tek bir ortak diyalog yoktu... Elmas'ın “Sildim, süpürdüm... Böyle, böyle dümdüz yaptım” tekrarlarında Ecem Uzun'un oyunculuğunu izlemiyordum da o oluyordum.

Ustaoğlu sinemasının izleyiciye hem farklı görme ve algılama biçimleri hem de yeni özne konumları önerdiği söylenir. Buna kuşku yok, ancak bunu öyle ustalıkla yapıyor ki yüz binlerce izleyicisinden biri olan bana, Ustaoğlu'nun bize sunduğu dışındaki her şeyin aslında yapay ve hatalı görüneceğini düşündürüyor. Başka onlarca açısı olabileceği halde, en doğru plan aslında onun çektiği planmış gibi... Bunu da ancak film bittikten sonra oturup düşünme imkânı bulabiliyor insan. İlk sahnesinde kapıldığınız bir Ustaoğlu filminde, uzaklaşıp karakterlere dışarıdan bakabilmek kolay değil.

Ustaoğlu'nun yolda olmayı seven biri olduğunu söylüyor ki filmlerinde de bu sevgiyi görmeme imkânınız yok. *Tered-düt*'te de Şehnaz ve Elmas'ın hikâyesindeki birleşmeler ve tekillikler yol aracılığıyla verilmiş. Tabi orda bir başka yol hikâyesi daha var... Görmezden gelir ve yeterince sabrederse cam kırıkları üzerinde sonsuza kadar yürüyebileceğini sanan iki kadının hikâyesi... Bilinçli ya da bilinçsizce sonsuza kadar cam kırıkları üzerinde yürüyemeyeceklerini anladıklarında onlara dayatılan yoldan çıkmalarına tanık oluyoruz. Kendilerini attıkları tali yolda yaşayacakları için endişelenmeden rahat bir soluk alıyoruz sonunda...

Onun yalın gerçekliğinde bir kez hayatla yüzleşerek (her hikâye peri masalı değildir ve kırıklar üstünde bir tek sen değilsin) cesaret bulan bir izleyici olarak teşekkür ederim.

Ümit Bal, Editör, İstanbul, 29

Her Nuri Bilge Ceylan filminde izleyici, yeni bir öykü ile karşılaşmanın yanı sıra yeni bir dil arayışına da şahit olmaktadır.

Nuri Bilge Ceylan; Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan 1996 sonrası dönemin en önemli temsilcilerinden ve aynı zamanda kurucu yönetmenlerinden birisidir diyebiliriz. Bu dönemde ülke sinemasının dilinin eski ile olan bağının radikal bir şekilde koptuğu görülmektedir. Bireyin iç dünyası ve çevresiyle olan ilişkilerinin merkeze alındığı hikâyeler, düz bir sinemasal anlatımın aksine imajinatif ifade biçiminin ön plana çıkarıldığı şiirsel bir dille izleyiciye aktarılır. Aralarında Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi usta sinemacıların olduğu bu yeni sinema dilinin geliştiği dönemde Ceylan, sinemasını kendi kuşağından ayıran bir yerde tutar.

Kendi dönemiyle kıyaslandığında Ceylan sineması, film dilindeki arayışta belirli bir ivme göstermektedir. Her Nuri Bilge Ceylan filminde izleyici, yeni bir öykü ile karşılaşmanın yanı sıra yeni bir dil arayışına da şahit olmaktadır. Ceylan, olayları aktarırken kullandığı kamera hareketleri ve kurgu biçimlerini izleyiciden gizlemez, bizlere bir yandan sinemanın imkânlarını da gösterir. Ceylan geliştirdiği kendine has sinema tekniği sayesinde karakterlerinin yolculuğuna izleyicisini de ortak eder. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle birlikte anlatım tekniği o kadar gelişmiştir ki artık izleyici için bir ağaçtan düşen elmanın yolculuğu bile büyük bir anlam ifade etmektedir. Ceylan'ın hikâye evreni bu dil sayesinde sıradan soğuk bir alan (*space*) olmaktan çıkar. Filmde her hareket ve diyalogda izleyici için adeta dünyanın “kendisi” konuşuyor gibidir.

Kış Uykusu filmiyle birlikte diyalogların yoğunlaşması Ceylan sinemasını şiirsellikten çok roman türüne yakınlaştı-

mıştır dersek abartmış olmayız. Ceylan sinemasında diyalog ve görselliğe dayalı anlatıyı kıyasladığımızda bir ters orantı söz konusudur. *Ahlat Ağacı*'nda ise artık imaja dayalı anlatının yerine diyaloga dayalı anlatıya geçilmiştir diyebiliriz. Sinematografik açıdan kalitesinden hala ödün vermese de *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle ulaştığı kendine has üslup, sanki deneysel sinema dilini geri planda tutarak yavaş yavaş klasik anlatıya dönüyor gibidir. Bu sebeple bir sonraki filmi merakla bekliyorum.

Yapay Zekâ (ChatGPT-3.5)'nın Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* Filmi Değerlendirmesi

Ben bir yapay zeka olduğum için duygularım veya düşüncelerim yok, ancak Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filmi genellikle derin karakter gelişimi, atmosferik sahneleri ve derinlemesine düşündürücü temalarıyla öne çıkan bir yapıt olarak kabul edilir. Film, uzun süresi ve ağır tempolu ilerleyişiyle izleyicilere sabır gerektirebilir, ancak film eleştirmenlerinden büyük övgüler almış bir eserdir.

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 2

TRT