

Görüntü Yönetmeni Özgür Eken ile Röportaj*1

“Bir şeyleri idare edebilme ve seti kontrol altında tutma hissiydi beni çeken.”

Özgür Eken

Su aktı yolunu buldu gibi bir durumdur benim hikâyem. “Neden bu meslek?” sorusunun cevabı ailem ile alakalıdır. Küçük yaşlarda babamın ortak olduğu bir post-prodüksiyon şirketinde çalışmaya başladım. Hafta sonları *Adam Olacak Çocuk*, *Arena* gibi programlarda kamera taşıyarak başladım işe. O sıralar seçme şansım vardı, montajı da denedim, prodüksiyon kısmını da... En çok abimle *Zeki Metince*'lere ya da hastane dizilerine gidiyordum. *Adam Olacak Çocuk*'ta² kamera verirlerdi bana, sağa pan böyle, sola pan şöyle diye gösterirlerdi. Tüm bu tercihlerin içinden en cazip gelen görüntü yönetmenliğiydi. Montaj odasında oturup, aynı tekrara defalarca bakıp, karanlık bir odada takılmaktansa gezip görme, bir şeyleri idare edebilme ve seti kontrol altında tutma hissi güzel geldi. Mesela boomcu'luk yapıyordum, oyunculara bakmam gerekirken ben kameramana bakardım. Bu adam ne yapıyor, orada işler nasıl oluyor diye. Lise bittikten sonra açık öğretime girdim. O sıra bir, daha çok video üzerine kurulu bir şirket olan VİPSAŞ'ta Semih Kaplanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı *Şehnaz Tango* dizisinde çalışıyordum. O günlerde Perran Kutman'ın ve Ceren Soylu'nun üzerimdeki baskısı, üniversiteye gitmem sinema televizyon bölümüne girmem yönündeydi. Bu işin okulunu okumam gerektiğini söylüyorlardı, ama ben pratiğin içinde olduğum için “Neden teoriyle uğraşayım ki?” diyordum. Dizinin ikinci sezonunda “Acaba olur mu, ne yaparım orada?” diye düşünmeye başladım ve böyle böyle işin okuluna gitme fikri aklıma yattı. Burada Perran ve Ceren'e teşekkür etmem lazım, çünkü Perran Hanım “Hocalar bulalım, çalıştıralım, neler çıkıyor, ne gibi sorular var?” bile demeye başlamıştı. Akademik eğitimin çok önemli olduğunu düşünüyordu. Perran Kutman zaten annem gibi bir kadındır, çok severim, sayarım, hürmet ederim. Ayrıca Semih Kaplanoğlu'nun da hayatım için başka katkıları olmuştur. Marmara Üniversitesi'ne girdikten sonra şirkete bir daha

* Görüşmeyi gerçekleştiren Yrd. Doç. Dr. Murat Tırpan

¹ Pelin Esmer'in 11'e 10 Kala ve Gözetleme Kulesi filmlerinin, Semih Kaplanoğlu'nun Süt ve Yumurta filmlerinin görüntü yönetmeni Özgür Eken'le kısa bir söyleşi yaptık. Eken'in genel olarak görüntü yönetmenliğine ve kariyerindeki filmlere dair konuştuğu söyleşinin tamamı daha sonra *Gördüğün Gibi Değil*; Yeni Türkiye Sinemasının Görüntü Yönetmenleri adlı kitapta yayınlanacaktır.

² *Adam Olacak Çocuk*, 1988 -1998 yılları arasında Barış Manço'nun sunduğu 7'den 77'ye adlı programın içinde yer alan, Manço'nun her hafta yaklaşık 5-6 çocuğu sahneye çıkartıp soru sorması ve şarkı söyletmesini içeren program; *Arena*, Uğur Dündar'ın hazırlayıp sunduğu, 1992 yılında Show Tv'de başlayan, haber aktüalite programı. Gizli kamera kullanımı ile ünlüydü; *Zeki Metince*, Doksanların başında, Zeki Alasya ile Metin Akpınar'ın birlikte hazırladığı, skeç ve ikilinin esprileri üzerine kurulu olan program; *Şehnaz Tango*, başrollerini Perran Kutman ve Erdal Özyağcılar'ın paylaştığı, 1994'te yayına giren televizyon dizisi.

dönmedim. Abime, ben film çalışmak istiyorum, dedim. Aytekin Çakmakçı ile de orada tanışmıştık. Üçüncü senenin sonuna geldiğimde şu klasik askerlik meselelerinden okulu dokuz senede falan bitirdim. Tam o dönemde, üçüncü sınıfın sonunda Aytekin abi aradı, İstanbul Kanatlarımın Altında'yı çekecekti. Osman Tolga ile beraber çalışacaktı, bana "Gel sen de asistanlık yap." dedi. Ben de işi tam bilmediğim için neticede emin olamadım yapabilir miyim diye. O da bana deneyim kazanmak için Osman Tolga ile çalışmamı önerdi. Osman Tolga da *Şehnaz Tango*'daki Ayşe Tolga'nın abisidir. Oradan da bir tanışıklığımız vardı. O dönemde sinemada üçüncü asistan kavramı yok. Setlerde hep iki asistan olurdu. Setlerde biz hep "yancıydık". Koşturalım, bir şeyler öğrenelim diye çabalıyorduk. Taksi parası bile verilmezdi bize. Ben sabah babamla Vipsaş'a (Post-produksiyon şirketi) gelirdim. Akşam bekçi ile yatar, sabah da kalkıp AKM'nin önünden koca çantalarla birlikte servise binip sete giderdim. Böyle böyle kamera asistanlığına başladım. Sonra Aytekin Çakmakçı o filmi çekemedi, Uğur (İçbak) abi çekti. Fakat biz Osman ile devam ettik. Daha önceden negatif film malzemesine bir aşinalığım olmasa da kamera olsun, ekipmanlar olsun belli şeyleri biliyordum. Osman da bundan dolayı beraber devam etme önerisinde bulundu. Böylece kamera asistanı oldum.

Görüntü yönetmeni olma fikri okula girmeden oluşmuştu. Kim ne olmak istiyor, sorusuna sınıftan sadece üç kişi falan görüntü yönetmeni cevabını vermiştik. Benim dışımda biri de Emre Tanyıldız'dı. Okuldan çıktıktan sonra Semih'in bütün projelerinde çalıştım. *Şehnaz Tango*'da başlayıp *Süt'e* (Semih Kaplanoğlu, 2008) kadar sırasıyla 3. asistanlık, 2. asistanlık daha sonra Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007) ile de görüntü yönetmenliği. Yani Semih'tir bana görüntü yönetmeni olma adımını attıran. *Meleğin Düşüşü*'nde (Semih Kaplanoğlu, 2004) çok ısrar etmişti. Benim çekmemi istiyordu, ancak ben o kadar hazır hissetmiyordum kendimi. O kadar haşır neşir değildim. Tamam, pozometre kullanıyorum, ama daha hiç film pozlamamışım. O zamanlar Florent (Herry) ile çalışıyorum. Amerikalı görüntü yönetmeni Ian Thomas var, onunla da çalışmışım. Bir şeyler biliyordum ama kendi başıma henüz bir film çekmemiştim. Sürekli fotoğraf çekiyordum ama... Hazır hissetmediğim için Doktor (Gökhan Atılmış) ile bu filmi yapmasını söyledim. Onunla da tarihlere uyuşamayınca Eyüp Boz ile çalıştım. *Herkes Kendi Evinde*'de (Semih Kaplanoğlu, 2001) Hayk Kirakosyan görüntü yönetmeniydi, *Meleğin Düşüşü*'nde de Eyüp Boz. Ancak ilk uzun metraj sinema filmi deneyimimi onlarla değil Serdar Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) filminde yaptım, Mehmet Aksın'ın 2. kamera asistanıyım. Osman Tolga 1. asistan, Merthan Bertan Başaran da 3. kamera asistanıydı.

Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filminde ise Florent ile çalıştım. Uzun metrajlarda en çok etkilendiğim görüntü yönetmeni oydu. Çünkü o enteresan bir adamdır. Türk sineması için de önemli bir isim. Sanırım ekipler için fazla agresif olduğunda birçok insan onu pek sevmez. Ancak bizim oryantalizmimiz ile Florent gibilerin işe bakışı farklı. Biz "tamam abi hallederiz"ciyiz, ancak bu adam Fransız, Belçikalı. Bir iş yapılması gerektiğinde yapılmazsa hemen sinirleniyor. Mesela bir şey şuraya konulacak diyor, bekliyor yapılmıyor, biraz daha bekliyor, yine yapılmayınca bu sefer bağırma başlıyor. Bunu bir şekilde legalize etmeye çalışmıyorum, ama bu adam böyle çalışıyor. Evet, ben de öyle değilimdir, ancak Florent böyle. Gerek grip gerek ışık ekibine ya da bambaşka kişilere yer yer tavsiye verir,

birçok şirket onun söyledikleri ve tavsiyeleri doğrultusunda da bir yerlere gelmiştir. Işık olarak da şöyle etkileniyorum ondan, az ışık malzemesi ile uzun ışık yapar. Çok ışık kullanılabilir ama genel olarak çok yakmak, iyi ışık yapmak değildir.

Mesela Semih Kaplıanoğlu... Bu konuyu herkese söylerim, biz *Yumurta*'yı on bir kişilik ekiple tam yedi haftada çektik. Ancak ver başkasına o senaryoyu, yedi günde o filmi çekerdik. Sete girer, repo falan vermeden o filmi bir haftada bitirip çıkar. O filmin başarısı yedi haftada çekilmesidir. Durup düşünme ve güneşi bekleme vaktin vardır. Küçük bir ekiptik, iki de başrolmz vardı. Zaten sürekli bizim yanımızdaydılar. Oyuncu ve prodüksiyon trafiği yoktu. Zaten İzmir, Tire'desin, insanlar ile uğraşmıyorsun, herkes sana yardımcı oluyor. Çektiğimiz Őeye bakıyor, beğenmeyip baştan çekiyoruz. Mesela giriş sahnesi. O sahnede Semih'in annesi oynuyordu. Kamera önüne kadar gelir, sağına soluna bakar ve uzaklaşır. Altı farklı günde yeniden ve yeniden çekildi. ektiğimizin başarısız olduğundan değil, farklı günlerde çekmek istedik. Belki buna gülenler olacaktır; o sahnenin nesini altı günde çektiniz diye. Ne var ki altı üstü bir kadın yrr, sağına soluna bakar ve mezarlığa doğru gider. Arkasından da pan ile takip ediyoruz onu. Ancak bazı Şeyler böyle göründüğü kadar basit olmuyor. Karakterin ruh halini anlatan hava durumu, etraftaki sis, güneşin ve bulutun konumu vs. O sahnenin becerisi bunlar. Eğer doğru zamanda doğru yerde olursan bence bir ışık kullanmana da gerek yoktur. Derdin hikyeye hizmet eden erevevi yapıp, istediğin duyguyu hissettirmek. Alan derinliğin veya bakış ynn vb. başka Őeylerdir.

"Ben Türkiye'de storyboard kullanan yönetmen çok az gördüm"

Sektörde herkes bir storyboard havası atar ama ben bugüne dek uzun metrajda bütün sahneleriyle çizilmiş bir storyboard görmedim. Yumurta ve Süt'n bazı sahnelerinde vardı. Yine de Semih Kaplanoğlu bir Şekilde storyboard ile çalışır diyebiliriz. Genel olarak Türk sinemasında storyboard pek kullanılmaz ama Sadece Semih'te vardı diyemem, çalıştığım başka bazı filmlerde de sahne sahne çizilmiş storyboardlar vardı. Elbette hepsi profesyonel anlamda olmayabilir. Mesela Semih'in farkı buydu, bir storyboard artist ile bunu yapardı ama biz Pelin Esmer'le çalışırken Pelin kendi başına bir Şeyler karalardı. O da bir referans oluyordu. İlla uçan tozları izmen gerekmez. Bir adam sağa mı bakıyor, sola mı, genişte miyiz yakında mı? Fakat tam anlamıyla bir storyboard olmasını elbette tercih ederdim.

Pelin ile genelde fotoboard yaptık, şu anda fotoğraflar daha kullanışlı halde. Pelin ile *Gözetleme Kulesi* için binlerce fotoğrafımız vardır. Abimden jeepi aldık, dağlara çıktık. Meknlara bakıp, kendi kendimize düşünüyorduk. *Gözetleme Kulesi*'nin storyboardu olmasa da fotoboardu vardır. Tercih ederim böyle alışmaları. Kendi adıma da ekibim adına da isterim. Elinizde bir Şey var ve orada ne çekeceğini söylüyor. Bunu ışıkıya da versen, kamerama asistanına da versen, "Evet arkadaşlar onuncu planı çekiyoruz" dediğinde kimse kameraya nereye koyacağız ya da hangi lensi takacağız diye sormaz. Sanat grubu bir sonraki planda ne hazırlaması gerektiğini biliyor. Set alışanları ne koymasđ gerektiğini biliyor, ama storyboard olmayınca ne oluyor? "Evet, arkadaşlar genişini çektik şimdi ne yapıyoruz?" E ne yapacaksın yakınını çekeceksin işte. Hangisinden başlayalım, diye soruyor. Ne fark eder, ikisi de çekilecek sonuç olarak. Bunu belli bir liste haline getirip, oyuncuların öncelik sırasına göre

de dizayn edebilirsin. Bunu düzene sokarsan Avrupalı bir işleyiş oluyor. Bunu ne kadar yaşadım diye soracak olursanız, galiba hiç yaşamadım.

“Bir mekâna girildiğinde deneyimli bir görüntü yönetmeni bastonuyla gelir, etrafına bakıp bir açığı seçer ve orada dururmuş.”

Senaryoyu tartışırken elbette benim de yaptığım katkılar oluyor ama bunu görüntü yönetmeni kimliğimle yapmıyorum. Sadece fikir sahibi bir insansın orada. Mesleğini icra etmiyorsun. Bir roman ya da hikâye okuyorsun, “Şurası şöyle olsa mıymış?” diye düşünüyorsun. Mantık hataları arıyorsun. Giriş-gelişme-sonuç’a mutlaka bakarsın, sonuç ne kadar etkili diye. Senaryo aşamasında önemli katkılar olabiliyor. Biraz da senaryo matematiği biliyorsan, bazı sahnelerin yerlerini mi değiştirsek, gibi öneriler getirebilirsin. Tabi ki senaryo, onu yazan kişiye aittir. Seninki yalnızca bir katkıdır. Senin dediğin onun aklına yatmayabilir. Senaryo onun fikridir ama herkes düşünüp kendi mantığına açıklama yapabilir. Onlar da kabul edilebiliyor.

Asıl belirleyici olduğumuz nokta kameranın yeridir. Bahadır ile bir hikâyemiz vardır, kamera nereye konmalı konusunda. Bir mekâna girildiğinde ihtiyar bir görüntü yönetmeni bastonuyla gelirmiş. Kısaca etrafına bakıp bir açığı seçer ve orada dururmuş. Genç yönetmen de gelir oraya buraya bakar heyecanla. Döner dolaşır sonra o yaşlı adamın yanına gidip, pardon biraz kayar mısınız, der ve “Evet tam burası” dermiş. Bastonun ilk konulduğu yer aslında gencin aradığı noktadır.

Çekim sırasında da spontane gelişen bazı önerilerim oluyor. Genelde mekân keşfinde her şey belli olmaya başlar. Mesela bazı mucizevi hava durumları olduğunda bir şeyler değişebiliyor. Bazı plan sekanslarda önerilerim oluyor. Özellikle omuz kamerasıysa. *11’e 10 Kala’nın* da bir kısmında olmuştu mesela. Nejat’ı kapıcı kostümüyle sokağa salıp, beklenmedik fikirler çıkartmıştım. *Arena’dan* kalan gizli kamera deneyimim sayesinde. Bir bavulum vardı, el bagajı gibi. Onun önünü delmiştim, kamerayı içine yerleştiriyorduk. Nejat, galiba Mahmutpaşa’da bir apartman boşluğu içinde duruyordu. Onu saklıyoruz, ben de karşı handa duruyorum. Bavulun bir tarafından da vizörü uzatmışım. Nejat kapıcı gibi gidiyor önden, ben de çanta taşıyor gibi yürüyorum. Saçları yapıştırıp, bıyıklı sakallı olunca da kimse tanımadı. Amcanın sahnesi de öyleydi. *Meleğin Düşüşü’nde* de var öyle bir önerim. Bayramda Eminönü’nde kılık kıyafet tezgâhları açılırdı orada bir şey çekecektik. Bir buzdolabı kolisi aldık, kamerayı sabahın köründe koyduk oraya. Eyüp ile beraber içindeyiz. Kimsenin dikkatini çekmedi. Üç beş küçük koli de var yanında. Ben de bir ara oyunu canlandırmak için sahneye girip, “Evet teyze kaç para bunlar gibi” gibi bir şeyler söylemişim. *11’e 10 Kala’da* amcanın saat almaya girdiği yerde yine benzerini yaptık. O pasajın girişinde bir koli var. Pelin’le onun içinde duruyoruz. Amcayı gönderiyoruz ya da Nejat’ı, öyle bir sahne çekiyoruz. Ya da çekerim sanıyorsun. Kimse görmez bizi diyorsun ama her zaman bu kadar kolay olmuyor. Çok büyük yönetmenlerin filminde bile oluyor ama hangi yönetmen umursuyor ki bunu. İşte bu yüzden uzun metrajda bazı şeylerin yolda çözüldüğü çok oluyor.

“Materyal olarak kamerayı seviyorum, kamera gibi kamera olanları.”

Yönetmen isterse kamerayı hiç düşünmeden seve seve teslim ederim. Reklamda Eralp ve Bertan istiyor bazen kullanmayı. Semih çok nadir kullanmak ister. Geçen Barış (Özbiçer) ile de konusu açıldı. Yönetmenler seni tripod olarak kullanıyor, dedi. Hareketli kamera ile bir aksiyonu oturtuyor. Sen omuzda dört beş tekrar çekiyorsun. Sonra bir de bana versene diyor ve zaten her şey oturmuş oluyor. Oyuncuya daha yakın olmak istiyor. Aslında görüntü yönetmeni oyuncuya en yakın olan insandır. Lensten sonraki adamdır. Belki orada bulunmak istiyorlar. Belki bendeki kadraj dengesi takıntısı onda da var. Açıkça söyleyemiyor ama içinden başka şeyler geçiyor. Mesela diyor ki sahnede bomba patlatacağız. O bombanın atılacağı zaman ben kamerayı titretmek istiyorum. Ama onun zamanlamasını ben yapmak istiyorum. Onun zamanlaması farklıysa bana anlatmakla vakit kaybetmiyor, “Ver abi kamerayı” diyor. İsteddiği gibi koyuyor ve kendi zamanlamasını yapıyor. Burada hiç karşı çıkmam. Hayır demem. *Gözetleme Kulesi*’ndeki (Pelin Esmer, 2012) şimşeğin olduğu tek planı mesela. Canım çıktı. Hayatımın en zor sahnesi diyebilirim. Sahne ormanda başlıyor, oyuncular geliyor. Kameranın önünde konuşuyorlar, kamera dönüyor ve sonra o geldikleri yolu ben geri gidiyorum. Yerdeki çalılar tek kişinin ilerleyeceği şekilde. Aradan atlayıp geçmen gerekiyor. Tekrar koşuyoruz falan... Plan bittiğinde dizlerim titriyordu. Direkt yere çöküyordum. O filmde sonra çok ciddi olmasa da tedavi olmam gerekti. Orada yönetmen dahi istese yine de vermezdim kamerayı.

“Kameranın hareketli ya da sabit olmasını fazla önemsemem.”

Bir mekâna girdiğim anda ilk önce genel planımı bulmaya çalışırım. Bence böyle bir şey olmalı diyorum, ya da öteki tarafa koyayım da ters ışıkla bir şeyler yaparım diyorum. Daha sonrasında hareketli mi hareketsiz mi, planı bölmek ister misin istemez misin, o yönetmenin tercihidir. Bu oturup tartışılabilir, değerse bölünebilir. Açıkçası zekice kurulmuş plan sekansları da ayrıca severim. *11’e 10 Kala*’da mekânlar çok ön plana çıkıyor. Karakterlere dair çok şey var oralarda. Amcanın gerçek evi değildir orası. Siz bir de gerçek evini görün. Ben de biraz Mithat amca gibiyim büyük objeler olsun, saatler olsun ben de getirmiştım. Fakat asıl iş Naz’ın (Erayda) tabi, yine harikalar yaratmıştı. Amcanın evinde genellikle sabit planlar vardı ama filmin başlarında steadicam ile çekilmiş bir sahne vardır. O salonun içinin hemen hemen komple tarandığı bir plandı. Aynı zamanda ses kurgusu da vardır o planın. Amca dışarıda gezdiği şeyleri kaydediyordu. Planın sonunda da o sesler, ses kaydedicisinin sesine dönüşüyor. Bir giriş olması niteliğiyle çekilmişti. Genelinin sabit oluşu ile bir zıtlık olur mu diye hiç düşünmedim bile. Hatta benim çok sevdiğim, zekice tasarlanmış bir şeydi. Bütün koleksiyonu görüyoruz o plan sayesinde. Bir açılış sahnesi gibi olduğu için bence gerekli bir plandı. Bir şekilde görmemiz lazım evi. 16mm takıp evi kabak gibi mi görseydik? Ses kayıtları ile birleşince daha anlamlı oldu, güzel bir plandı. Bütün o objelere teker teker göz gezdirmiş gibiyiz.

Amca her gazeteden ikişer tane alıyor, sevdiklerinden üçer. İkişer tane aldıklarından birisini okuyor, ötekini koleksiyona ekliyor. Okunanın koleksiyon değeri kalmıyor. Üç tane aldıklarını da yine şekilde okur ama onun haricinde bir de kupür koleksiyonu var. Sevdiği

köşe yazısı olursa, alıp kesiyor. Fakat yazının arka sayfasında da sevdiği bir şey olursa diye o üçüncüyü alıyor. Her neyse çekim yapıyoruz bir iki hafta geçti. Mithat amca'yı baya sevdim, o da beni sevdi. Gözüm panoya takıldı, panonun üzerinde notlar var. Özgür Eken yazıyor, Naz Erayda yazıyor. Doğum tarihlerimiz, aldığımız ödüller, yaptığımız işler. Pelin' sordum o mu yazdı bunları diye. Baktı panoya, "Bunlar ne ya? Amcam yazmıştır" dedi. Enteresan bir andı. Birkaç dil bilen saygıdeğer birisiydi. Kafası da çok acayip çalışıyordu. Ama hiçbir şekilde kostüm devamlılığı kabul etmiyordu. Sabah şu tişört ile geleceksin diyorlar o da "He he" diyor. Tabi gelmiyor onların söyledikleriyle. Kavgası oluyor neredeyse bu işin. Öyle olunca da bir çocuk evine gidip alır gelirdi tişörtü. Sonra benim yanıma gelip özel olarak söylüyor, "Özgür sana bir şey soracağım. Pelin niye anlamıyor bu işi? Şimdi ben evde çıktım alışverişimi yaptım aldım saatimi. Sonra lokantaya gidiyorum. Senaryoda öyle yazıyor ama ben bu arada eve uğramış olamaz mıyım? Sen hiç üstünü değiştirmez misin, bazen iki defa bile değiştirirsin. Gün değişince mi benim kostümüm değişecek. Belki eve gittim üstümü değiştirmeye. Bunlar bunu anlamıyor." diyor. Mithat amca ben de anlamıyorum diyorum, Pelin'e özgü bir şey değil bu, film dili. Aman ne yapacaksınız yapın, diyordu sonra.

Sinemada steadicam'ın gerekli olduğu planlar vardır. O zamanlar faydalı bulurum kullanmayı. Aliş (Ali Küçük) diye bir arkadaşımız var onla çalışmak da güzeldir. Bazı görüntü yönetmenleri steadicame karşı cephe almış olabilir ama o bir enstrüman gibidir, gerektiği yerde kullanmak zorundasındır. Başka ne yapacaksın ki? Bazen de gereksizdir, Mesela *Gözetleme Kulesi*'nin son sahnesi için "steadicam mi olsa" diye konuşulmuştu. Ben olmaması gerektiğini düşündüm. Çünkü sert bir sahneydi. Omuz kamerası orada atmosferi dengeleyen bir şeydi. Seyirciyi daha fazla filme çekecekti. Orada paldır küldür kavga ediyorlar, birbirlerine sırlarını ve dertlerini anlatıyorlardı. O yüzden steadicam ile smooth bir hareketle aşk filmi çekiyormuş gibi gitseydik saçma olurdu. Yapılmayacak bir şey değil, hatta daha temiz bir hareket olurdu ama bence çok da yanlış olurdu. Biz daha doğrusunu yaptık.

"Atmosfer sadece filmin atmosferi değildir. Bulunduğun yerin, filmi çektiğin yerin atmosferi de önemli."

Filmin ya da bir sahnenin atmosferinin ya da ambiyansının oluşturulması bizim en önemli meselelerimizden biridir. Atmosferi yaratmak biraz içten gelir. Sana verilen briefler ya da okuduklarıyla ortaya çıkan bir şeydir. Senaryo ya da yönetmen ne duygu yaratmak istiyorsa başta ona uygun ışık tasarımı yapmak gerekli. Atmosfer filmin moodundan çıkar. Film depresifse, ki *Gözetleme Kulesi* üzerinden konuşacak olursak, herkesin bir derdi vardı, depresifti. Ona uygun bir şeyler yaparsın o zaman. Önemli bir nokta da şu, setin ortamı da o atmosfere uygun olmalı, bu sayede oyuncular da o ruh haline girebilir. O film gibi yaşıyor olmam lazım. Olgun'un karakteri o filmde nasıl yaşıyorsa benim de sette öyle olmam gerekli. Orda çekimde de çekimden önce de güneşli havalardansa bulutlu havalarda çalışmayı istemiştik. Prodüksiyon anlamında ne yazık ki bunları çok beceremiyorsun. Bunu en iyi Semih'le yapabildim. Parasını buna harcamayı tercih ediyor. Görüntünün de atmosferin de iyi olmasına çok dikkat eder. Yumurta'nın girişindeki o kadın mezarlığa belli bir havada gitmeli. Yani her görüntü yönetmeni için bu değerlidir ancak bazen dikkat edilemiyor ya da

yapılamıyor. Bazen çıkıyorsun çekime sabah güneş var, öğleden sonra bulut geliyor. Ne yapacağım Tanrı mıyım ben? Üfleyleyim de bulut çekilsin isterim ama böyle olmuyor. Gözetleme Kulesi'nde çalışırken orman kampı, milli park gibi bir yerdeydik, iptidai odalardasın ama ormanın içindesin yine de. Gözetleme kulesi hemen tepende, iki kilometre yukarıda kalıyor. Telefon çekmiyor sadece tek bir noktada çekiyor.

Oradaki kule gerçek bir gözetleme kulesiydi. Yıkılıp yenisi yapılacaktı biz de orayı biraz kendimize göre uyarladık. Biz orada konaklamayı tercih ettik çünkü diğer alternatif Tosya'da bir oteldi. Şimdi şehre, otele gittiğinde kafan karışıyor. O atmosferden çıkmaman gerekiyor. Atmosfer sadece filmin atmosferi değildir. Bulunduğun yerin, filmi çektiğin yerin atmosferi de önemli. Tire'de çekiyorsan başka, Ankara'da çekiyorsan başkadır. Orman seni başka bir yere götürür, şehir başka ama bunların hepsini senaryo belirler. Sen onu uygularsın ama o bilgi senaryodadır. Karakterlerin ne hissettiği oradadır. Atmosferi oluşturmak sadece görüntü yönetmeninin işi de değildir. Biraz kendi kendini bulur. Eğer sevdiğin işi yapıyorsan oraya doğru yöneliyorsundur. O sahnede ya da tüm filmde onu aramaya başlıyorsun. Birçoğunda da yakaladığımı düşünüyorum.

Burada daha çok üzerinde durduğum atmosfer meselesi biraz film dışı bir konu olabilir. Belki sadece oyuncuların role girmeleri için gerekli birtakım motivasyonlar için söyleniyordu şimdiye dek. Ancak bir ışıkçının da buna ihtiyacı var, görüntü yönetmeninin de. Bu bir ekip işi. Eğer Ağrı'da film çekiliyorsa bence herkesin orada kalması gerekiyor. Bazı karakterler tabi ki buna uymak zorunda değil ama benim hayatım karavanla geçiyor. Bunun sebebi de *Gözetleme Kulesi'*dir. İnatla o mekânda kalabilmek içindi. Üstüne üstük Tosya'daki kaldığımız işletme de kötüydü. Doğru düzgün yemek yoktu ve odalar ısınmıyordu. Sıcak su bazen vardı. Telefon çekmiyor, aşk hayatın kötü. Her gün aynı insanları görüyorsun. Fakat Olgun, ben, Pelin, sesçi ve birkaç kişi daha dağdaki kulübelerde kaldık. Bazıları setten sonra gideriz, şehre otelimizde aslanlar gibi kalırız diyorlardı. Otel dediğin yer de Karadeniz otobanının yanı. Standartları iyi ama kamyoncu oteli gibi. Yoldan geçen kamyon sesinden uyuyamazsın. Bir an durmuyor. Bizim kaldığımız yerde fareler de vardı. Isınma problemlerinde bıkan Olgun, "Sobayı siz hazırlayın ben yakarım" bile diyordu işletmeye. Battıkça batan bir vaziyetteyiz. Süs kabakları aldım yerlere atıyorum ki fareler onlara gitsin. Sabah bir kalktım, bir fare ile beraber yatmışız. Bu ne artık dedim. Odadan indim aşağıya baktım Olgun'un da suratı asık. Bu arada Menderes (Samancılar) abi de bizimle kalmak istiyor ama yer yok diye Tosya'daki otelde kalıyordu. O da Jeep'ini almış, arkasını yatırıyor, altına elektrikli battaniye alıp yatmaya başladı. İş bitti mi, "Gençler ben gidiyorum, akşam şarap et falan...". Tamam abi diyoruz çekim bitince biz de geliriz. Setten sonra gidiyoruz Menderes abi hazırlamış her şeyi, biz de yiyoruz. Sonra iyi geceler deyip biz odalara o Jeep'ine çekiliyor. Fareler çıkınca ben aşağıya indim, Olgun ben git gide tükeniyorum bugün fare yataktaydı, dedim. O da sobayla sorun yaşıyordu, ne yapacağız bilmiyorum, diyordu. O an acaba karavan mı kiralsak dedim Olgun ertesi gün Ankara'dan bir tane buldu. Kostüm-makyaj karavanı mı öyle bir şey getirdi ama kocaman. Görür görmez bu ne dedim. Ben de internetten bakıyorum, şu eski Volkswagen Westfalia tipi şeylere. Eski arkadaşlara soruşturuyorum. Sahibinden.com'da bir tek ilan vardı onda da "Filmlere kiralanır" yazıyor. Aradım dedim ki, "Arabayı getir, kur git. Film bittiğinde de gel al" başka bir şey istemiyorum.

Bizimkiler öyle şey olmaz, kimse vermez arabasını derken Şevval Sam'ı aradım. Onun minibüsü vardı. Ben sana benim Mercedes'i göndereyim, babadan kalma eski bir şey, "Sen al arabayı şu minibüsü ver başka bir şey istemiyorum" dedim. Hallettik onu da koyduk minibüsü. Benim karavan, Olgun'un karavan, Menderes abinin Jeep'i derken orada yattık. Şimdi başka bir oyuncu, görüntü yönetmeni, setçi, ışıkçı her neyse bunu yanlış anlayabilir. Ona yapılan bir ilgisizlik sanabilir, şikayet edebilir. Ancak bünyem onu istiyordu. Film için orada olman gerekiyor, orada kalman gerekiyor.

"Işık kurarken bir ev yapıyor gibisin. Boş bir eve giriyorsun, eşyaları dizer gibi ışığını yapıyorsun, sonra da ben burada artık yaşarım diyorsun."

Işık atmosferi doğrudan etkiler. Doğal ışık dediğim şey zaten bir mekânda normal şartlarda var olan ambiyandır. Nestor Almendros *Kameralı Bir Adam*³ isimli kitabında doğal ışık meselesine değinir. Darius Khondji'ye sorulan, "Atmosferi nasıl oluşturunuz?" sorusu da yine bununla ilgili. Galiba *Se7en*'i (David Fincher, 1995) çektikten sonraydı. O da şöyle bir yanıt veriyor, "Ben aileden biraz zenginimdir o yüzden dünyayı gezerim. Alaska'da güneşin nasıl battığını da biliyorum, Mısır'da nasıl doğduğunu da." Doğal ışığı, ekipmanla uygulamaya kalktığımda biraz bu anları hatırlamaya çalışırım. Nasıl bir sahne çekiyorum, dramatik yapısı nasıl? Buna göre ışık ve atmosfer çalışması yaparak doğal görünmesini sağlamaya çalışıyorum.

Sofistike ışık planlarını severim. Burada işe yaklaşımına gerçekçi diyebilir miyiz bilemiyorum ama her şey amacın ile alakalı. Işık konusunda en zorlandığım filmim *11'e 10 Kala*'dır. Bir pasajın altıncı katındayız. Dışarıdan hiçbir müdahalede bulunamıyorsun, istediğin saatte bir şey çekemiyorsun, böyle zorlukları vardı. Tabi bir de Mithat Amca'ya uyman gerekiyor. Prodüksiyon da düşük bütçeli... Ben ışığı kendim yaparım. Tabi ki de alıp malzemeyi taşıyıp kurmam, bahsettiğim şey bu değil. Hem kamerayı kullanmak hem de ışık yapmak ayrı ayrı haz verir bana. Bir dünya kuruyorsun, sonra da evet burada çalışabilirim diyorsun. Bir ev yapıyor gibisin. Boş bir eve giriyorsun eşyaları dizer gibi ışığını yapıyorsun, sonra da ben burada artık yaşarım diyorsun. Yani gönül rahatlığı ile filmi çekerim demek oluyor. Ama mesela bir mekânda çalışıyorsam ve diğer mekânın da hazır olması gerekiyorsa, ışık şefine ne yapacağımı anlatırım zaten onlar da yıllardır bu işi yaptığı için zorlanmayız, o yapar. Belki ben de yıllardır bu işi yapıyorum ama bazı anlarda bizden de pratik olabiliyorlar. Mesela ben bir yere 18kW koymak istemişim o da bana, "Onun yerine iki tane 6kW koyalım diğerini başka şekilde kullanırız." gibi önerilerle gelmiştir. Bu işin bir doğrusu yoktur.

Uğur İçbak zamanında festivallerde verilen en iyi ışık ödülünü kaldırırken haklıydı. Ama ne denebilir ki, zor bir mesele bu. Işık konusunda ışık şefinin değil, senin dediğin oluyor ama o zaman iş şu noktaya gelir, sen de yönetmenin dediğini yapıyorsun. O zaman görüntü yönetmeni ödülünü de mi kaldıracağız? Bire bir doğru bir örnek değil ama herkesin payı var o ödüllerin içinde. Tek kişinin ödülü hiçbir zaman olmaz, ışıkta da görüntüde de bu böyledir.

³ Nestor Almendros, *Kameralı Bir Adam*, Es Yayınları, İstanbul, 2008

Ben de ilk Altın Portakal'ımı bölüp, yedi kişiye dağıtmıştım. Nejat'a (İşler), Özkan'a (Yılmaz, SiyahBeyaz, 11'e 10 Kala ve Yumurta'nın yürütücü yapımcısı), Naz'a (Erayda), Barış'a (Özbiçer), Emre'ye (Tanyıldız), Kerem'e verdim. İsmail (Karadaş-sesçi) abiye hala veremedim, evde duruyor. O zaman verilen Altın Portakal fallik bir objeydi, etrafında da yedi tane insancık var. Oradaki insanları kesip altına da bir kaide yaptırđım. Üzerine bir yazı ile de süsledim, ne yazdığımı bile hatırlamıyorum. Aramızda bir "neşe" esprisi vardı o yüzden de galiba, "En iyi görüntü yönetmeni neşeleri" gibi bir şey yazmıştım. Onlara da birer ödül vermiş oldum.

Sinema öğrencileri ışık yaparken ne yapacaklarını bilmedikleri için zorlanıyorlar. Önce düşünmen gerekiyor. Tavsiyem şudur, çalıştığın mekâna bakacaksın. İki tarafı cam olan bir oda düşünelim, bir cafe gibi. Burada en fazla ne yapabilirsin ki? Bu bir dekor da olsa, ışık kaynağın camın ardında olacak. Büyük camların varsa, ışık kaynağını uzağa koyup, güçlü bir kaynaktan çıkmasını sağlamalısın. Ne kadar güçlü olursa da o kadar büyük lamba kullanmalısın. Diğer taraftan da dolgu ışığını yapacaksın. Mantık bu, ışık bitti işte. Evde olduğunu düşün. Genelde bir tarafta pencere olur. Demek ki pencerelerin olduğu yerden ışık yapacaksın. Gece olduğu zaman ben hep bir ışık kaynağı görme taraftarıyım. Yaptığım çerçevenin içinde bir ışık olmalı. Sonra ben onunla beraber hareket edeceğim. Tabi ki bu iş biraz tecrübe ile de alakalı, ne lamba isteyeceğini zamanla bilmeye başlıyorsun. Şu anda ne yapacağımı bildiğim için çoğu yerde ışık şefime ne yapacağımızı anlatırken uğraşmam. "Oraya bir Dedo 24 koyalım, üzerine bir 85 koyalım, kapaklarını kısıalım. Adama bir ters ışık yapalım." demiyorum. Çalıştığım bir kişiye direkt, Dedolight ile ters ışığını yapalım diyorum ve dönüyorum. O bilir benim nasıl bir ters ışık istediğimi. Benimle beraber bir önceki plana bakmıştır ve oradaki ışığın şiddetini biliyordur. Bu işi yanlış yaparak öğrenirsin, her işte olduğu gibi. Gözlerini kapatıp bütün sahne için, "Ben burada ne yapabilirim?" diye düşünmen gerekli. Artık sahnede savaş mı var, dans mı bilemem. Ancak gözlerini kapatıp o sakinlik içinde, ne ışık kullanman gerektiğini kafanda çözüp o kararından dönmemen gerekiyor. Tekrar söylüyorum, bu işin bir doğrusu yok. Yumurta'yı, Süt'ü, Bal'ı, Gözetleme Kulesi'ni ya da herhangi bir başka filmi on ayrı görüntü yönetmenine versen, on farklı film izlersin.

Öte yandan atmosferin temel unsurlarından renk maalesef çok fazla dikkate alınan bir şey değil. Öyle olması gerekiyor, ama ne yazık ki kimse ilgilenmiyor. Şu meşhur renk skalaları, yabancı filmlerde gördüğümüz tonlarını Türk sinemasında göremiyoruz. Bu da çok normaldir. Trafikte veya sokakta bu renkleri görebiliyor musunuz? Yaşadığın manzaraya kafanı çevir bak, benden ne isteyebilirsin ki? Ama adam Roma'da Prag'da sokağa bir çıkıyor, yol boyunca sanat eserlerine bakarak yürüyor. Renk seçimi de aslında senaryonun içinde saklıdır. Karakterin durumu, pozisyonu, mekânın bulunduğu coğrafi konum... Bunların hepsi sana renk kodlarını sunar. Çöpçüye başka rengi vardır, CEO ise başka. Kastamonu başka, Artvin başka, Adana başkadır. Bu renk kodları içerisinde ister istemez bir ton yakalyorsun.

"Asıl iş oyuncularını rahat ettirmektir, önemli olan da bu"

Biz oyunculara çok yakınız, görüntü yönetmenin oyuncular ile ilişkisi önemlidir. Onların en yakınındasındır, yeri geliyor bir tane bebekle bile karşılıklı olarak çalışıyorsun. Daha babasına "baba" demeyen bir çocuğa baba dedirtmişim, ki normalde çocuk seven biri değilim. Bir sigorta reklamı çekiyorduk. Bebeğin de "Ba-ba" demesi gerekiyor. Ancak çocuk

baba diyemiyor. Ben de çok basit bir şey sordum çocuğu seçenlere, “Neden castta bu çocuğun baba deyip demediğini sormadınız?” Onlar da bu çocuğu çok sevdiklerini söylediler. Çocuktur, köpektir, bunları oynatmak ayrı bir derttir ve bizim çocuk da oynamıyordu. Herkesi çıkarttım, çünkü tek muhababım olmasını istedim. Asistanım kamerayı yerleştirdi, ben de oturdum yere çocukla oynuyorum. Çocuk yavaş yavaş alıştı bana ama hala çıkartamadık ‘Baba’yı. Sonra bir oyuncak gösteriyorum, o bir şeyler veriyor... Bu hareketleri yaparken bir yandan da çocuğun yüzüne bakıp, “baba, baba, baba...” diye tekrarlıyorum durmadan. Sonunda çocuk baba dedi. Babası geldiğinde abi bari bana baba deseydi, demez mi? Yani şimdi ne yapacaksın burada. Geçenlerde de daha büyük bir çocukla çalıştım. Kamera arkasından birileri devamlı bir şeyler söylüyor çocuğa. Çocuk yani bu niye taksın seni? Reji asistanı geliyor, sonra çocuğu bırakıp gidiyor, sonra başkası... Böyle olurken görüntü yönetmeni olarak sen hep onun yanında oluyorsun ve bir şekilde de muhabbet geliştiriyorsun. Hangi takımı tutuyorsun, kaç kardeşin var, bende de şu var, gel şuraya otur kameradan bak derken çocuk sana hasta oluyor zaten.

İş onları rahat ettirmektir, önemli olan da bu. Gökhan Tiryaki’nin oyuncuyu, ışıktan daha önemli gördüğünü duymuştum. Tabii eğer bir yere mutlaka bir ışık koyman gerekiyorsa koyuyorsundur, oyuncunun konforu ikinci planda orda. Ancak zorunlu değilse oyuncu rahat etsin, gerisini boş ver diyebiliyorsun. Oyuncular da farklı farklıdır, amatörü var aşırı profesyonel olabileni var.

*Gözetleme Kulesi’*ndeki bebek ise mucizedir. Olacak iş değildi. Annesi hemşireydi ve eğer annesi hemşire olmasaydı o sahneler o kadar inandırıcı olmazdı. Özellikle bebeğin ağladığı sahne beni çok rahatsız etti. O sahneyi kulaklık ile çekmek zorunda kaldım. Bir şaryo hareketi vardır kıza doğru yaklaşıyoruz, sonra Mustafa alttan bebeği veriyor ve geriye doğru çıkıyorsun. Ben hastane, kan, bağırsız çağırış gibi şeylere çok gelemiyorum, kişisel bir şey. Kulağımda kulaklıklar son ses müzik dinliyordum, şaryonun ilerlediğini fark ettiğimde de anlıyordum ki çekime giriyoruz. Çekiyoruz ve kestik denildiğinde direkt dışarı çıkıyorum. O çocuk yeni doğmuştu ve annesi de çok enteresan bir kadındı. O soğukta biz çocuk için delirirken kadın bize “Ne yapıyorsunuz?” diyor. Böyle olmayacağını ve rahat olmamız gerektiğini söylüyor. Uzaktan gördüğümüz bazı yerlerde zaten sahte bebek kullandık. Almanya’dan getirdiğimiz özel bir üründü. Onu da Mustafa ayarlamıştı.

“CGI her şekilde büyük kolaylıktır”

CGI’in (Computer generated image) gelişimi bizim işimizi rahatlatmış. Bu sayede mümkün olamayacak şeyleri yapabilir hale geldik. Ancak çok zaman gerektiren bir iştir. Hakikaten büyük emek var orada. Onu yapan kişiler en az bizim kadar uğraşılıyor ama ne yazık ki bizim kadar vakitleri yok. Türkiye’deki uygulamanın da çok düzgün olduğunu düşünmüyorum. Yine de her şekilde büyük kolaylıktır. CGI’yi olumlu karşılıyorum. Mesela pek güzel görünmeyen bir duvarı çekiyorsam, CGI ile bunu düzeltebileceğimi bilirim. Şekle şemale sokarım. Ayılı bir reklam filmimiz vardı, neticede ayıyı oynatamayız bu belli. Fakat bilgisayarda bir ayı yapabilirsin. Artık bu işlemi uygulayacak kişiler de setlere gelmeye başladı. Kendi işlerini kolaylaştıracak şeyleri bize söylemek için. Onlara, “Batman ve Superman aynı filmde buluştu hem de mavi perde kullanmadılar. Biz daha niye hala bunlarla

uğraşıyoruz?” diyorum. Herkes de gülüyor. Bizdeki CGI artistlerinin beceriksizliği değildir konumuz. Hep yumurta kapıya dayandığında, “Abi bize bir gemi yapsana, şu binayı uçursana...” gibi isteklerle gidiliyor. Tamam uçacak da, bilgisayarda ev uçurma düğmesi yok!

Bir görüntü yönetmeninin post-prodüksiyonda en önemli işi color grading kısmındadır. Onun dışında post'ta eklenecek çıkarılacak şeylerin gerçekliği ve ona yapılacak ışık nedir ne değildir konusunda da kontrolü bırakmamalı. Film bittikten sonra perdede renk kontrolü yapılmalı. Önceden Semih ile devamlı kontrol ediyorduk. Her çıkan kopyadan bir örnek alıp hızlıca kontrol eder, belli sahneleri izlerdik. Şu an bir tane DCP sonucu ortak kılıyor.

Görüntü yönetmeninin işi filmin hazırlık aşamasından başlar ve post prodüksiyon sürecinin sonuna kadar devam eder. Uzun bir yoldur ama keyifli bir yol. Teknoloji geliştikçe bu yolda yeni duraklar ortaya çıkabiliyor, kendimizi ona uydurmak, öğrenmek zorundayız. Zaman geçtikçe, yeni anlatım yöntemleri, teknolojiler ortaya çıktıkça filmler de, yönetmenler de ve elbette biz de değişiyoruz. Sonuçta amaç iyi hikâyeler anlatmak ve bunu yaparken de keyif almak.