

II. Ulusal Sinema ve Felsefe Sempozyumu Yönetmen Söyleşisi:

(23 Kasım 2019)

Türk Sinemasının Sorunları Üzerine

Yönetmenler: Derviş ZAİM, Pelin ESMER

Moderatörler: Serdar ÖZTÜRK, Işıl BAYSAN SERİM

Serdar Öztürk: Hoş geldiniz değerli konuklar.

Yönetmen panelimizde bu yıl 2 yönetmenimiz var. Geçen yıl 6 yönetmenimiz bulunmaktaydı. Biraz önce kafede Derviş Bey ile sohbet ederken 22 oturumumuzun olduğunu söyledim, 88 sunumumuzun olduğunu belirttim. Geçen sene de benzer sayılar olduğunu vurguladım. Kendisi de şöyle dedi: “Ya Türkiye’de bu kadar düşünen insan var mı?” Ben de dedim ki varmış. Demek ki varmış. Biraz da maharet onları bir araya getirmek. Gerçekten bu sempozyum düşünen insanları bir araya getiren bir özelliğe sahip olmaya başladı. Öncelikle akşamın bu saatinde buraya geldiğiniz için hepimize teşekkür ederiz.

Şimdi tabii ilginç bir sempozyum oluyor yani sinema ve felsefe. Felsefe madem sorgulamak üzerine kuruluysa biraz -tırnak içerisinde- sıkıştırma üzerine kuruluysa bizim de bu panelde yönetmenleri sıkıştırma hakkımız var diye düşünmekteyim. Dolayısıyla baştan yönetmenlerimizi uyarıyorum. Yani burada hem biz hem de dinleyiciler tarafından sıkıştırılabilirsiniz. Çünkü sorgulama hakkımız var ve felsefe demek zaten sonuna kadar sorgulama demek.

Işıl Hocam, yöntem olarak şöyle bir yöntem takip edelim mi? Geçen yılki yöntem. Biz genel sorularımızı soralım moderatörler olarak, daha sonra sözü dinleyicilere verelim -çünkü onlarında da sormak istedikleri sorular var- ve kendi aramızda bir söyleşi yapalım. Sorgulayıcı, sıkıştırıcı bir söyleşi.

Işıl Baysan Serim: Soruları teker teker mi soralım yoksa hepsini birden mi soralım?

Serdar Öztürk: Teker teker soralım.

Pelin Esmer: Yavaş yavaş gelin. Sıkıştırma filan, şimdi böyle daha başlangıçta.

Serdar Öztürk: Mizah ustası, mizahi konuşan Derviş Bey zannediyor millet ama gördüğünüz gibi bizde de bir şeyler var, değil mi?

Işıl Baysan Serim: Tabii canım. Bir temayül oluştu zaman içerisinde. Sinemacı dostlarımız sayesinde o dili biz de öğrenmeye başladık.

Serdar Öztürk: İzninizle, o zaman ben genel bir soruyla başlayayım.

Şimdi, felsefede iki yaklaşım var. Kabaca toplarsak birincisi, kavram ve mantık temelli bir sunum. Kavram ve mantık üzerinden giden bir yaklaşım, hakikati bulma kaygısı ve bunun içinde olağanüstü kavramsal çerçeveler yaratmak. Diğer tarafta ise, nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine bu bir gün önce bahsettiğim mesele, nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine biraz kafa yoran bir düşünce. Dolayısıyla bu iki yaklaşım birbiriyle çokta uyumlu değil aslında. Şimdi sizin

filmlerinize baktığımızda, hem Derviş Zaim hem de Pelin Esmer filmlerine baktığımızda sanki bu ikinci mesele yani nasıl yaşamalıyız sorusu üzerine bize sanki farklı patikalar öneriyorsunuz gibi, böyle bir kaygınız varmış gibi görünüyor. Siz diğer bazı yönetmenler gibi, pek çok yönetmen gibi insanları katarsise ulaştırma imkânınız varken, onları eğlendirme imkânınız varken, bol bol güldürüp para kazanma imkânınız varken niye acaba bu yola gidiyorsunuz? Sizin yaşam tasarımınızla ilgili bir kaygınız mı var? Bunları merak ediyorum. Ama baştan söyledim, sıkıştıracağız dedim.

Pelin Esmer: Peki nasılsa birbirimizi kurtaracağız değil mi Derviş. Madem sıkıştırıyorlar.

Derviş Zaim: Her zaman arkadayım. Ateşimle seni korurum.

Pelin Esmer: Valla bu sanat işleri çok da bir dertle yapılıyor ama bir kaygıyla yapıldığını ben kendi adıma söyleyemem. Evet, belli ki bir derdim var ki yapıyorum ama kaygı denildiği zaman bir şeyin eksikliği var da biz o eksikliği bir şey yaparak kapatalım, işte insanoğluna bir şey getirelim gibi bir misyonu asla sanatla örtüştüremiyorum, düşünemiyorum beraber. Bugüne kadar yaptığım hiçbir filmde de ne bir şeye dair film yapmak üzerine başladım ne de işte eksikliğini hissettiğim bir şeyin yerini doldurmakla. İşte en büyük motivasyonum sorularıma yanıt aramak. Bulmak da değil belki ama aramak ve soru sordurmak olabilir. O yüzden bir kaygıdan ziyade herhâlde bir zorunluluk diyebilirim.

Derviş Zaim: Teşekkür ederim.

Benim sevgili Pelin'in söylediklerine ekleyebileceğim şey şu olabilir. Kendisinin söylediklerine katılıyorum. Ayrıca belki şunu ekleyebilirim naçizane: Sinema yapmaya gayret ediyorum çünkü hayatta bana göre en azından, iyi yapabildiğim şeylerden bir tanesi film yapmak. Eğer daha iyi yapabildiğim başka şeyler olsaydı onları yapardım. Ötekilerden daha iyi yaptığımı kendime göre düşündüğüm için film yapmaya gayret ediyorum. Bunu yaparken de kendime ait bazı sorular sormaya gayret ediyorum içini doldurabilmek için, yapmaya gayret ettiğim şey çerçevesi içerisinde.

Serdar Öztürk: Valla bu kadar kısa olacağını tahmin etmemiştim.

Derviş Zaim: Elbette başlangıçta girerken hakikati aramak ve nasıl yaşarız meselesini temellendirdiniz. Hakikati aramak ve nasıl yaşarız adını verdiğiniz iki damar içerisinde de kimi laflar etmişliğimiz muhtemelen vardır. Bunlar filmografiye bakıldığında bulunabilir. Ama daha çok ikincisi ağırlıklı olduğunu söylemek gerekiyor. Özellikle 19. yüzyıldaki düşünce birikimden sonra sinema ve edebiyatın bu taraflara doğru yürüyor olması biraz daha ağırlıklı olarak söz konusu olmuş ve bizde de böyle diye düşünüyorum. Fakat sözünü ettiğiniz hakikatin kendisinin ne olduğuna ilişkin, problematiğe ilişkin filmografimde bazı şeyler bulunabilir mi? Evet, söylenebilir. Özellikle *Cenneti Beklerken* 'in içerisinde belki böyle yerler var. Orda Platon (Eflatun) ve ondan sonrakilerle ilgili bir kavramsallaştırma ihtimalinden bahsetmek mümkün olabilir mi? Evet.

Işıl Baysan Serim: Ben aslında birazcık daha klişe olabilecek ama özellikle çok merak ettiğim bir soruyla başlamak istiyorum, biraz sempozyumun bağlamı doğrultusunda. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki son zamanlarda, özellikle son yirmi otuz yıldır akademide çok çalışılan, üzerinde tartışılan bir disiplin hâline geldi. Hatta zaman zaman işte bu trans-disiplin ya da disiplinlerarası çalışmalara maya olan bir ilişki hâline gelmeye başladı sinema ve felsefe. İkincisi, 1968'den sonra özellikle çıkan Deleuze, Foucault gibi filozoflar, düşünürler sinema üzerine kafa yordular. Deleuze özellikle bunun üzerine bir kitap da yazdı iki cilt. Ve bu kitap üzerine akademi dünyası tamamıyla olayı Deleuzeyen bir takım kavramlar, Deleuze'ün içine girdiği Freud üzerinden psikoanalizler vesaire gibi hep böyle bir kavramsal çalışma yoluna gitti. Filmlerde de işte biraz bunları kovalamak hâline gelmeye başladı. Kritikler biraz bu dili zaman zaman bu dili kullandılar, zaman zaman daha temsil üzerinden gittiler. Ben bu anlamda aslında sinemacıların, sinema yapanların olaya nasıl baktığını merak ediyorum. Yani

sinema, bir film, filme dair düşünce, sinematografik düşünme nedir? Bu soruyu sinemacılar kendilerine soruyorlar mı? İşte üzerinde 88 tane bildiri var. Bu bildirilerin hepsi kavramlar, analizler yapıyorlar, kendilerine birtakım diskurlar, söylemler geliştirmeye çalışıyorlar. Sinemacıların bu diskurlar üzerindeki fikri nedir? Gerçekten onlar da böyle birtakım -hani hakikat gibi çok temelinde bu işin; tabii hani bütün filozofların derdi Platon'u aşmakmış, onun gibi bir şey- kavramlar konusunda nasıl düşündüklerini, sinematografik düşünce denilen şeyin ne olduğunu, aralarındaki sınır ve geçişliliğin nasıl sağlandığını merak ediyorum.

Derviş Zaim: Benim bu konuda söyleyebileceğim şey Deleuze ve Guattari'nin yazdıklarından hareketle sinemanın bizlere neler verebileceği ya da kendimizi ulusal sinemayı, Türkiye sinemasını, Türkiye edebiyatını nasıl açımlayabileceğimiz konusunda bir şeyler söylemek isterim. Ondan sonra da kendi filmografimle ilgili birkaç örnek belki verebilirim ama özetleyerek ve kabalaştırarak girmek gerekirse bu konuyla ilgili kışkırtıcı ve bence enteresan bir yazı 2004 yılında Bilkent Üniversitesinin Journal of Turkish Studies dergisinde yayınlandı. Profesör Walter Andrews tarafından kaleme alındı. "Steeping Aside-Kenara Çekilmek" adlı bir makale bu. Orada Türk edebiyatının değerlendirilmesine ve yorumlanmasına ilişkin bir öneride bulunuyordu ve bu öneri Deleuze ve Guattari'nin yazdıklarından Bin Yayla adlı eserinden hareketle ele alınıyordu. Edebiyat konusunda söylediklerini önce özetlemeye çalışayım, sonra sinemaya ilişkin kendi fikirlerime geçmek istiyorum. Oradan hareketle o makalenin bende uyandırdığı esinle.

Prof. Walter Andrews, Osmanlı divan edebiyatı konusunda yazan, Seattle'da ürünler veren ve önemli araştırmalar yapmış bir isim. Deleuze ve Guattari'nin Bin Yayla adlı eserinden hareket ederek şu fikre varıyor. Diyor ki: "Türkiye'deki kültürel ortam binary oppositions üzerinden gider." İkili karşıtlıklar üzerinden gider ve bu ikili karşıtlıkların özellikle kültür alanında, başka birçok alanda da olduğu gibi özellikle kültür alanında çok verimli bir tartışmanın önünü kestiğini düşünüyor ve bunun üzerine daha farklı, daha alternatif bir okuma öneriyor. Binary oppositions, ikili karşıtlıklar neler? Örnek divan edebiyatı-modern Türk edebiyatı, işte merkez-çevre, batılılaşma-doğuya ait olma, onu hissedebilme gibi ikilikler üzerinden gittiğini ve bütün teorik çerçevelerin bu ikilikler etrafında kurulduğunu ve bunların da çok verimli olmayan bir yere bizi getirdiğini düşünsel olarak söylüyor. Bunu aşabilmek adına Deleuze ve Guattari'nin kavramlarına başvuruyor. Diyor ki: "Ya-ya da ile düşünürseniz pek bir yere gidemezsiniz, verimli bir yere gidemezsiniz." Ki binary oppositions'un, İkili Karşıtlıklar'ın sizi getireceği yer budur. 'Ya o-ya' o gibilerden düşündüğünüz zaman verimsiz bir noktaya gidersiniz. Hâlbuki 'hem o-hem o' diye düşünmeniz gerekiyor ve de burada önemli nokta 've' bağlacı. 'Hem o-hem o' Ali, Veli ve Hüseyin ve Ahmet ve Mehmet gibilerden düşünmeniz gerekiyor. Ya Ahmet ya Mehmet değil. "Ve" bağlacıyla bunların gitmesi gerekiyor. Önerdiği şeylerden bir tanesi bu. Bu şekilde yaklaşımın, bu şekilde düşünüşün bizi daha verimli bir noktaya götüreceğini söylüyor.

İkinci önerdiği şey "becoming" kavramı: "Oluş, süreç." Bunların, bu iki kavramın Türk edebiyatının yorumlanmasında bazı farklı perspektifler açabileceğini ve buradan hareketle daha verimli bir kavramsallaştırmaya ulaşabileceğimizi söylüyor. Üç örnek üzerinden üç şair üzerinden söylediklerini temellendiriyordu. Bir de despotik bir kavramsallaştırmada merkezin, kavramların, fikirlerin despotik diskur tarafından belirlendiğini oysa despotik olmayan bir kavramsallaştırmada böyle bir merkezsizleşmeye doğru gidildiğini söylüyoruz ve merkezsizleşmenin önemini dile getiriyordu.

Ben Deleuze ve Guattari'nin bu makalesinden sinemaya da Türk sinemasına da öğrenilebilecek çok şey olduğunu düşünüyorum. Kendi filmografimle ilgili konuşabilirim, birkaç örnek verebilirim hem biçim hem içerik olarak. İsterseniz bunu daha sonra vereyim.

Işıl Baysan Serim: Yok, bence devam edelim.

Derviş Zaim: "Ve-ve" "hem o-hem o" benim inandığım şeylerden bir tanesi. Filmografimim

içerisinde hem biçim hem içerik olarak bu kavramsallaştırmanın bulunduğunu düşünüyorum. Mesela *Cenneti Beklerken* örneğinden gidelim. *Cenneti Beklerken*'de hem Las Meninas tablosu vardır Velazquez'in, hem de bir minyatür söz konusudur. Hem Batılı bir kültür ürünü vardır hem de Doğulu bir kültür ürünü vardır. Hem o, hem o. Ve de bunların bir arada alınıp filmin içerisine yerleştirilmelerinde de nakkaşın gözünden onların alımlanmasıyla ilgili bir süreç söz konusu edilir. Süreç, "becoming", yolun kendisi benim için değerlidir. Bunu bütün filmografime de yayarak söyleyebilirim. Bir sürü yerde bu böyledir. Son yazdığım kitapta da bunun izlerini görmek mümkün. Bu anlamda Deleuze Guattari'nin ağaç... Ki pek olumlu yaklaşmıyorlar ağaç metaforuna kavramsallaştırma bağlamında. Bir "rizom" kavramını öne sürüyorlar. Bir "ağaççık", "kök", "kök ağaç" kavramını daha değerli buluyorlar düşünce için. Merkezsizleşme için daha değerli buluyorlar. Bu anlamda onların o "ağaççık" kavramına o "rizom" kavramına daha da yakınlaştığını söyleyebilirim. Hem biçim hem içerik hem de bunların dizilimi olarak ve de edebiyatla olan ilişkileri bağlamında bunu söylüyorum.

Filmografim ve yazmaya çalıştığım şeyler bağlamında, örnekle gitmeye gayret edeyim fazla uzatmadan. *Rüya* diye bir film yaptım. *Rüya*'dan sonra da *Rüyet* diye bir roman yazdım. Bu *Rüya* filminin kahramanlarıyla *Rüyet* adlı romanın kahramanları aynı kahramanlardır ama *Rüyet*, *Rüya* adlı filmimin zamansal dizilişinden önce başlar. Bir anlamda roman ile film aslında Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasıyla birer ağaççık teşkil ederler. Birbirlerini farklı bağlamlarda, farklı biçimlerde konuşmaya çalışırlar. Bir rizom oluşturmaya gayret ediyorum bu romanla ve bu filmle diye söyleyeyim.

Özetlemek gerekirse, biçim içerik ve filmlerin dizilimi ve de edebi eserlerimin dizilimi bağlamında Deleuze ve Guattari'den mülhem bir ağaç yerine kök ağaç, merkezsizleşmeye doğru yol almak gibi bir niyetim var ve bunu bir sürece dönüştürmek, bir "becoming"e dönüştürmek gibi bir niyetim var.

Teşekkür ederim.

Işıl Baysan Serim: Biz de teşekkür ederiz.

Pelin...

Pelin Esmer: Evet. Benim kavramlarla aram çok iyi değil.

Derviş Zaim: Allah'a şükür.

Pelin Esmer: Yani bir şey yaparken demin de anlatmaya çalıştığım gibi bir kavramdan yola çıkmıyorum ama bu kavramları da böyle çok uzağa, erişilmez bir yere de koymuyorum. Sadece çok direkt ilişkide değilim diyebilirim. Bu kavramlar, okudukça, yaşadıkça zaten bir şekilde sizin zihninizin etrafında dolaşıyorlar. Ama belki onların adını koymuyorum. Adını koyarsam da belki aktaramayacağımdan çekiniyor olabilirim, bilmiyorum bunu şimdi düşünüyorum ama. Bir şekilde kavramsallaştırıp zaten bir şeyi açıklayabilsem o filmi yapmam diye düşünüyorum. Gerek yok çünkü gerçekten büyük eziyet yani o kadar meşakkatli bir işe. Yani bir kavramı ortaya koymak ya da onu kanıtlamak ya da oraya ermek için o kavrama bir örneklem sunmak için bir film yapma motivasyonunda değilim ama dediğim gibi bu kavramlar, okuduklarımla, duyduklarımla, gördüklerimle, yaşadıklarımla bir şekilde zaten zihnimizin etrafında dolaşıyorlar ve işte biz onları film yaptıktan sonra da izleyiciler, felsefeciler, akademisyenler kendileri kavramlar bulabiliyorlar. Bu da işin ayrı bir katmanı ve oyunun bir parçası benim için aslında ama kendim yaparken belli bir kavram üzerinden motive olmuyorum. Ama bu, bir şekilde sızmış olabilir ve siz o sızıntıyı fark edip bunu yorumlayıp bizimle paylaştığınız zaman da ben de başka bir yerden sizin tarafınızdan okuyorum yaptığım filmi.

Derviş'in söylediği bu "hem o-hem o" meselesi gerçekten işte bu sızıntılardan biri benim için. Gerçekten çok güzel bir örnekti. İşte bu "hem o-hem o", birçok felsefecinin, yazarın kafa

yorduğu çelişki. Ve çelişkiyle baş edebilme, hem onunla hem onunla var olabilme savaşı aslında ve uzlaşması aynı zamanda. Herhangi bir sanat eserinde, bu bir kitapta, filmde, başka bir sanat eserinde de zaten “ya o-ya o”yla iyi bir sanat eseri yaratılabileceğine inanmıyorum. Çünkü biz sonuçta bir gerçeğin peşinde değiliz yani hayatın bu karmaşasını yaşama ve aktarma peşindeyiz. Dolayısıyla bu “hem o-hem o” galiba bizim için çok açıklayıcı bir kavram. Ben bu kavramı benimsiyorum. Böyle yani gerçekten onun dışında da çok kavramlarla aktarabildiğimi düşünmüyorum kendimi. Belki de o yüzden de sosyoloji okurken çok büyük zevkle, keyifle, bile isteye okudum. Daha çok antropolojiye kayıyordum. Yani o tarafa meylediyordum, işte tek tek insanlarla konuşmak sohbet etmek.. Yavaş yavaş o kavramlardan uzaklaştım. Şimdi tabii ki sosyoloji de bambaşka alanlarda çok renkli bir hâlde ama en azından bir şey üretirken o kavramlarla ürettiğimi söyleyemem.

Işıl Baysan Serim: Hocam, bir şey söylemek istiyorum, aklıma bir anekdot geldi, izninizle.

Godard’ın bir sözü var aklıma o geldi birden. Hani Foucault’un “Yunan’a bakmak Yunan etiğine bakmak” demesi, Guattari ve Deleuze’ün *Felsefe Nedir*’de özellikle Yunan’la çok ilgilenmesi gibi Godard da şöyle söylüyor: “Her ‘dolayısıyla’ deyişimizde Yunanistan’a 1 euro verseydik bugün Yunanistan batmazdı. Çünkü Yunan sanatı, Yunan retorisi ‘dolayısıyla’yı bize armağan etti.” diyor. Hakikaten öyle yani “dolayısıyla” dediğimiz zaman bu aslında bütün o ikili oluşumların, ikililiklerin arasındaki -Derviş’in söylediği gibi- o geçişliliklerin vermiş olduğu oluş yani becoming enerjisi ve oradaki işte Deleuze’ün söylediği eklememelerin yapmış olduğu pililer yani katlar, her seferinde yeniyi icat etmemize, yeniyi yeniden düşünmemize, yeninin ne olduğunu düşünmemize daha doğrusu imkân tanıyor. O açıdan bütün kavramların ötesinde bir şey bu.

Serdar Öztürk: Evet, bu sadece felsefede değil, siyaset biliminde de sosyolojide de tartışılmaz mevzulardan birisi. Örneğin Bertell Ollman’ın *Diyalektiğin Dansı* kitabına bakıldığında “ya o-ya bu” değil de “hem o-hem bu” meselesiyle ve ilişkileri açıkladığımızda ilişkisellik felsefesine geçebileceğimizi vurgular. Ve hayata bakış açısındaki vurgu farkını da vurgulamamız lazım. Yani nedir? Hayata nasıl bakacağız, hem o-hem bu mu yoksa ya o-ya bu mu? Buradan şuraya da geçmek istiyorum aynı zamanda. Şimdi Derviş Bey’in ve Pelin Esmer’in bu yanıtlarını dinlerken, Derviş Bey’in kavramsal setlerden yola çıkarak imajlar üretimine daha önem verdiği gibi bir düşünce, bir intiba edindim. Pelin Esmer’in ise kavramsal setlerden değil de bizzat hareket/zaman bloklarını yaratarak daha sezgisel ve daha içkin düzlemde yaşamın içerisinden yola çıktığı gibi bir izlenim edindim. Yanılabilirim.

Deleuze bir konuşmasında şunu söylüyor bize, diyor ki: “Ben kavramlarla uğraşırım, ben felsefeciyim. Siz sinema yönetmenleri hareket/zaman blokları yaratırsınız ve bunun üzerine biz filozoflar düşünmek zorunda da değiliz.” Yani siz zaten filozof yönetmensiniz diyor. Buradan -madem Deleuze’dan bahsediyoruz- şöyle bir soruya geçmek istiyorum. Şimdi Deleuze II. Dünya Savaşı’ndan sonraki bu üçüncü dünya sinemasını özellikle minörlük ile anar, politik sinemayı. Ve burada politik sinemadan kastedilen ve minörlükten bahsedilen şey kayıp olan halkı yaratmak. Bir halk kayıptır ve siz onu yaratmayı arzu edersiniz. Onun için ne yaparsınız bir sinema filmi, hareket/zaman blokları yaratırsınız ve onunla üçüncü dünyada kayıp olan halkı inşa etmeye çalışırsınız. Ve burada politikliği, empirik politiklikten ziyade bir yaratma, üretme edimi olarak düşünmek gerekiyor. Tabii ki biz şu anda başka bir ülkede yaşıyoruz evet ama yine de üçüncü dünya ve acaba biz “kayıp olan halkı yaratmak” derken kastedilen şey bunun içerisinde sorunları olan bir halk ve birleştirilmeye ihtiyacı olan bir halk mı? Ya da meseleyi biraz daha şöyle koyabiliriz: Şimdi Derviş Zaim’in filmlerini izlediğimizde şunları görüyoruz; bir gelenek var ama bu geleneğin içerisinde farklı bir tekrar var, aynı olmayan bir tekrar var. *Rüya* filmi dâhil bütün filmlerinde bunu görüyorsunuz. Bir majörlük var, majörlüğün içerisinde kekelemeler yaratıyor.

Pelin Esmer’in filmlerine baktığımız zaman, orada da yaşlıların, gençlerin, kadınların sorunlarını merkeze aldığını görüyorsunuz. Her iki sinemacının tipik özelliklerinden birisi

bunu yargılamadan yapmak. Yargılamadan yapmak ve buna daha ne diyelim, onların sorunlarını gündeme getirerek yeni yeni sorunlar üzerine düşündürmek. Ben buna minör sinema da diyorum. Yani kendi sinemanız üzerinde böyle bir düşünüş acaba sizde ne derece var? Minör sinema, kayıp olan halkı yaratma, kayıp olan topluluğu yaratma. Buradaki düşüncelerinizi merak ediyorum açıkçası.

Pelin Esmet: Yani yargılamaktan başlarsak, yargılamak zaten “ya o-ya o” demektir. Şimdi biz de “ya o-ya o”dan uzak durup “hem o-hem oy” a yakınsak yargılama diye bir şey zaten olamaz. Yani bir karakter yazarken ya iyi ya kötü diye bir karakter, ya komik ya ciddi, hatta ya kadın ya erkek bile düşünmeden karakteri yazmak. Yani hem kadın hem erkek ya da işte hem iyi hem kötü. Yani zaten bu edebiyatın da sinemanın da en temel şeylerinden biri. Hiçbir karakter gerçekçi olmaz zaten ya iyi ya kötü olursa. Yargılama kısmıyla ilgili onu söyleyebilirim. Sonuçta bir şeyi anlama çabası. Sonunda tam anlamıyla anladım, kavradım demesiniz bile sinema yapmak bence bir şeyi anlama çabasıyla başlayan bir şey zaten. Onda da o karakterinizi, bazen de karakteri değil o karakterin içinde bulunduğu durumu anlama çabanızla da bu yola koyuluyor olabilirsiniz. Onu anlarken de kendinizi böyle farklı farklı yerlere açılara koymanız gerekir. Yani kamerayı nasıl yerleştiriyorsanız sizin de o noktaya farklı açılar, planlardan bakmanız elzemdir diye düşünüyorum. Birinin sorununu aktarmaktan ziyade daha çok evet o kişiyi anlamaya çalışıyorum. Ben onunla gerçek hayatımda dost olmasam, arkadaş olmasam, sevgili olmasam bile ya da hiç sevmediğim biri olsa bile gerçek hayatımda bu başka bir şey. Empatiden de biraz farklı bir şey bu bence. Çünkü anlamaya çalışmak illa kabul etmek değil yani orada zaten yazarken kendiniz de biraz cinsiyetsiz ve tarafsız bir bölgeye giriyorsunuz eğer ki hedefiniz gerçekten anlamak ise anlamaya çalışmak ise. O yüzden bir karakterin sadece dertlerine odaklanmamaya çalışıyorum diyebilirim.

Derviş Zaim: Ben şunu söyleyebilirim: Serdar Bey daha çok teorik arka planla hareket etme ihtimalinin olabilir gibilerden bir şey söylediği için ona ilişkin bir şey söyleyeyim, öyle devam edeyim. Filmleri yaparken teorik arka planı ön plana aldığım çok da katıldığım bir şey olamaz. Ben az evvel merkezsizleşmeden bahsettim. Merkezsizleşmeyle kastettiğim şeylerden bir tanesi de bu olabilir. Film yaparken, filmleri yorumlarken, film üretme süreci içerisinde merkezsiz bir konum alabilmenin insana çok daha avantajlı bir yer bağışlayabileceğini söylemeye çalışıyorum. Dolayısıyla bir fikirden hareket edebilirim, fikirlere önem verebilirim, fikirlerle ilgili çok daha fazla hasbihal yapıyor olabilirim ama bu bilinçaltını, benim farkımda olmadığı şeyleri, sezgilerimi daha da kışkırtmaya yaraması için yapılan bir iştir. Akıl ile sezgilerin, bilinç dışı ile aklın birbirini destekleyici şekilde tetiklemelerini sağlamak gerekir. Bu da merkezsiz bir konumdan onları kışkırtmaya çalışmak biçiminde ifade edilebilir. Merkezsizliğin insana yaratıcı süreçte faydası budur. Buna inanıyorum. Örneklerle vereyim. Çok net bir “premise”den, önermeden hareket ettiğim, çok çok net bir “premise”den hareket ettiğim bir filmim var mıdır, ondan emin değilim. En bunun karşısında yer alan aşırı uçlardan birinden giderek örnek vereyim. Yedinci filmim *Devir*’de Burdur’da yaşayan 3 tane çobanı çektim ve o filmin çekimlerine girdiğim esnada elimde bir senaryo, bitmiş bir sinopsis yoktu. Orada tam anlamıyla Deléuze ve Guattari’nin terimleriyle gidecek olursak bir “becoming”i yaşadım ve o “becoming”in beni eline almasına izin verdim. Bir oluş söz konusuydu. O oluşun içerisinde kendimi bıraktım ama daha önceki deneyimlerimle rasyonel hâle getirme melekelerimi de kullanarak sezgilerle rasyonel olanı bir araya getirmeye, o becoming içerisinde gayret ettim. O “becoming”i böyle yaşadım. O filmin beni yormasına, benim onu yormama karşılıklı olarak ikisinin izin vermesine gayret ettim. Merkezsizleşmeyle böyle bir şeyi yaratıcılık bağlamında söyleyebilirim. Merkezsizleşmeyi sadece Türk sinemasını, Türk edebiyatını okuma bağlamında önermiyorum. İnsanın işini yaparken de merkezsiz bir konuma kendisini yerleştiriyor olmasının faydaları vardır.

İşıl Baysan Serim: Ben biraz bu sorumda kendi alanımı da gözeterek bir soru sormak istiyorum. Ben mimarım ve sinema-mimarlık çalışıyorum. Sinema-mimarlık-felsefe, hatta politika, bunları da dert ediniyorum. Tabii ki olmazsa olmaz zaten, hiçbir düşünce o siyasal

duruştan bağımsız olamıyor. Her ikinizin de bu anlamda şeyi felsefe ile edebiyat, sinema, mimarlık hatta -benim alanım olan- birbirine bağlayan zaman mekan deneyimleri konusunu çok önemseydiğinizi biliyorum. Bunlar çok tabii engin kategoriler yani bunu bir yere sığdırmak zor, soruyu da şekillendirmek zor bu anlamda. Hani filmlerde yer ve zaman seçimlerini nasıl belirliyorsunuz gibi bir klişeden çok aslında merak ettiğim konu, filmleri yaparken mesela Eisenstein, Vertov, Granavey, Haneke, Wenders gibi yönetmenlerin yapmış olduğu birtakım çekim öncesi ürettikleri topolojik, kronotopik diyagramlar var, hareket/süre diyagramları var. Bunlar üzerinden bir öncelikle çekimi planlıyorlar. Hatta bunun mimari boyutunda da şöyle şeyler yaşanıyor. Birtakım mimarlar da özellikle mesela Eisenstein'in çekim diyagramını temel alıp bir mimari ürüne, tasarım sürecine dönüştürebiliyor. Dolayısıyla bu diyagramlar tersli-yüzlü çalışan şeyler. Mesela Bakhtin'e baktığımız zaman dil bilim ile felsefeyi birbirine eklemiyor ve zaman/mekânsal farklılıkları analiz ediyor, aralarındaki geçişleri, etkileşimleri sorguluyor; bunu kronotop nosyonuyla açıklıyor. Daha sonra bize hikâye-yer-mekân-zaman birliğini gösteriyor bu nosyonla. Eisenstein, filmleri bir zaman/mekan inşası olarak değerlendiriyor. Hatta mimarlığı örnek veriyor burada. "Mimari bir inşadır film." diyor. Buradan yola çıkarak mesela Pelin'in filmlerinde özellikle *On Bir'e On Kala'* da Reşad Ekrem Koçu'nun İstanbul Ansiklopedisi ile Mithat Amcanın koleksiyonculuğu arasında bir zamansız bağ var. Bu bağı güncel meseleler içerisine oturtuyor, tıpkı Bakhtin'in söylediği gibi. Kentsel zamanla öznel mekânları arasındaki geçişlikleri gösteriyor. *Gözetleme Kulesi'* ne geldiğimizde zamanı ormanın sonsuzluğu içerisinde donduruyor. Nihat'ı bir kuleye hapsediyor. Yani bir mekânsal çerçeve içerisine alıyor aslında. Zaman/mekân bir taraftan sinemanın teknik bir problemi yani sadece ontolojik bir problem değil. Otobüs terminaliyle, yolculuklarıyla daha sonra *İşe Yarar Bir Şey'* de tren yolculuğunda olduğu gibi zaman-mesafe-hareket ilişkilerini gösteriyor ve bunun aynı zamanda işte bir poetik zaman, nesnel-öznel zaman, insanın biyolojik zamanını aşan nosyonlar üzerinden hareket ediyor.

Derviş'e geldiğimiz zaman, *Rüya'* da mesela bizzat mimarlığın ontolojisine giriyorsun ve aslında hemen hemen bütün filmlerinde, *Filler ve Çimenler*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* ve son olarak *Rüya'* da gelenek ve moderne yani şimdiyi, tam şimdiyi, şimdiki zamanı bir sanat biçimi dolayımıyla karşı karşıya getirerek zaman-mekân katmanları oluşturuyorsun. Biraz önce söylediğim Velazquez'in tablosunda olduğu gibi, Platon'un oradaki Velazquez'in tablosundaki çerçeve, bakış nosyonunu sorunsallaştırarak Platonik çerçevelere geçişlilik sağlıyorsun. Ondan sonra tam da biraz önce söylediğin gibi -bunu ben de not etmiştim- orda oluşturduğun zaman-mekân katmanlarını rizomatik dediği türde oluşturuyorsun filmleri. Yani tüm hiyerarşileri yerle bir eden filmler üretiyorsun aslında. Yani buradaki zamanın ve mekânın bize dayattığı, gündelik hayatımıza dayattığı hiyerarşiler bunlar. Bunlarla ilgili görüşlerinizi merak ediyorum. Yani bu şeyleri nasıl dert ediniyorsunuz? Bu zaman ve mekân kuruluşları konusunda gerçekten bunun arka planında bir teknik şey var mı? Bunun süreci var mı böyle diyagramlar, kronotoplar vesaire gibi ya da bunları, düşünsel süreçleri doğrudan yazarak mı ifade ediyorsunuz? Bu kadar. Zor ve uzun bir soru oldu ama ancak böyle ifade edebilirdim.

Derviş Zaim: Ben çoğu zaman, mesela şu an gösterime çıkmamış olan çektiğim bir film var. Flashbellek değil ama. *Devir'* de ve bu filmde yer planları ya da storyboard yapmadım. Mekânları nasıl tıraşlayacağıma dair, mekânlarda nasıl mizansenimin oluşacağına dair incelikli bir çalışma yapmadım. Ama öteki sekiz filmimde böyle bir çalışmalar yapmışlığım vardır. Yaparım bunları ama özellikle son zamanlarda çalışırken yaptığım o mekânın nasıl alınacağına, zamanın nasıl orada kendisine yer bulacağına dair hesaplamaları kitaplamaları, kâğıt üzerinde yaptıklarımı çekim esnasında unutmaya gayret ederim. Bunlar ancak beni çekime hazırlamak için girizgâhtırlar. Mümkün olduğu kadar onlara az bakmaya gayret ederim ama onları yapmadan da sete girmem çünkü onları yapıyor olmak mekân üzerine düşünmemi kolaylaştırıyor. Mekâna ilişkin olarak şunu düşünüyorum: Mekân sizin konuştuğunuz -nasıl söyleyeyim- birim. Sizinle konuşan ve sizin konuştuğunuz, anlaşmaya çalıştığınız, müzakere ettiğiniz bir birim gibi geliyor bana ve her filmde bunu yapmaya gayret

ediyorum. Bu süreci yaşamaya, bu müzakere sürecini yaşamaya gayret ediyorum. Mekâna soruyorum: Ey mekân senle acaba bir yola çıksak sen bana ne bağışlarsın? O da bana diyor ki ben sana şunları şunları bağışlayabilirim ama sen bana ne verebilirsin diye de bana soruyor, beni sıkıştırıyor. Sizin birazdan beni sıkıştıracağınız gibi. Dolayısıyla karşılıklı bir müzakere oluyor mekânla aramda. İşte müzakereden ortaya o sahne çıkmaya başlıyor. O sahnenin ortaya çıkmasını sadece bu müzakere belirlemiyor, belirleyen başka milyonlarca şey var: Güneş nereden battı nereden gitti; sahne sarkıyor mu, sarkmıyor mu, yapımdan gol yedik mi, yemedik mi; bu mekânı kiralayacak paramız var mı, yok mu? Milyonlarca faktör bir araya geliyor, benim mekânla olan müzakeremin üzerine bir de onlar biniyor. Sonuçta sizin gördüğünüz mekân-zaman algısı ortaya çıkıyor.

Işıl Baysan Serim: Pelin'e geçmeden önce bu arada bir şey sormak istiyorum. Aslında biraz önce söylemeye çalıştığın bütün bu parametreler -çok haklısın- çok belirleyici, çok nesnel, somut şeyler, soyutun ötesinde. Mesela hep onu düşünürüm. Eisenstein'ın, Alexandr Nevsky ile ilgili yapmış olduğu diyagram. İşte altında bir storyboard vardır, onun altında müzik vardır, onun altında hareket çabası vardır, onun altında zaman şeması vardır yani sekansların nasıl biçimleneceğine, daha doğrusu sekans aralıklarına ilişkin bir zaman diyagramı vardır. Bunların hepsini bir şekilde aslında bir atonal müzik gibi Boulez'in atonal müzikleri gibi birtakım şeyleri farklı farklı katmanlar oluşturur. Orda artık sadece mekânı değil, mekânı arkasında besleyen o soyutlukları da görünür kılar yani müziğe notasyonları koyarak. Bunu nasıl yapar? Hep onu merak ederim. Yani nasıl o notasyonlar birbiriyle örtüşür? Boulez'in müziğinde notaların üç boyutlu hâle gelmesini anlayabiliyorum ama sinemadaki bu notasyonun nasıl bu kadar programatik olduğunu anlayamıyorum.

Derviş Zaim: Sezgisel olarak buna yanıt verebilirim. Rus montajının o hâle gelmesinde Rus düşüncesinin ve bütün Avrupa düşüncesinin, özellikle Rusya'daki sanat akımında birden bire farklı bir neşvünema buldu ya, farklı bir yeşerme oldu ya, onun etkisini gözardı edemeyiz. Orada yine sanatın, dünyanın yorumlanmasıyla ilgili Rusların devrimin öncesinde söylediği bir şey vardı: Eisenstein da bunun bir parçası olarak düşünülmelidir. Eisenstein bununla sinemaya çok şey katmıştır. Sinema tarihine heyecan verici bir şey katmıştır ama burada kendimize sormamız gerekenlerden bir tanesi şu: Acaba bir fikri ya da bir durumu temel alarak yapmaya çalıştığı bu çok değerli sinemanın sonradan ortaya çıkacak olan -binary opposition olarak söylüyorum bunları- Tarkovskileri, şunları, bunları tetiklediğini düşünemez miyiz? Evet düşünebiliriz. Dolayısıyla bu, aynen benim az önce dediğim gibi, bir merkezden ortaya çıkan bir sinemadır.

Işıl Baysan Serim: Bir programın dekonstrükte edilmesiyle ilgili bir şey.

Derviş Zaim: Bir program vardır, bir net fikir vardır, Eisenstein onun üzerine sistemini inşa eder. Çok değerlidir ama buna itirazlar yöneltebilirsiniz. Çünkü bu çağda merkezî bir yerden hareket edilerek kurulan her diskur sinemasal olarak olsun felsefi olsun şu ya da bu şekilde delik, yama, bir yerlerden deliniyor olmaya çok daha fazla mücehhez olabiliyor, eğer yanılmıyorsam. Onun yanı sıra, bu çağda, günümüzde daha merkezî olmayan bir yerden hareket ettiğinizde kendinizi çok daha fazla koruyabiliyorsunuz, kültürün ve tarihin gerillası olabiliyorsunuz. Bunları olumlu manada kullanıyorum.

Işıl Baysan Serim: Teşekkür ederim.

Pelin Esmer: Evet, mekân dediğin gibi çok...

Işıl Baysan Serim: Meşakkatli iş.

Pelin Esmer: Ve de en sevdiğim birim.

Işıl Baysan Serim: Biliyorum.

Pelin Esmer: Yönetmen yardımcılığı yaptığım o kısa dönemde beni en çok mekân araştırmasına yollasınlar isterdim. En heyecanlandığım, en zevkli kısmı gerçekten odur.

Işıl Baysan Serim: Ben de lokasyoncu olmak istiyorum.

Pelin Esmer: Sonra filmi çekmesek de olur hatta. Çok güzel anlattı Derviş, yani o mekânla olan ilişkimiz filmin sonuna doğru nasıl da böyle bir reelleşiyor, hatta çirkinleşiyor yani böyle bir ayrılığa gidiyor adım adım. Aslında çok güzel anlattı o kısmını. Çünkü yazmaya başlarken, yazarken o mekânları hayal ederek yazıyorsunuz. Bazen de tabii bir mekân görmüşsünüzdür ve o mekân, o filmi yazmanıza sebep olabilecek kadar sizi etkilemiştir. Gerçekten bir mekâna film yazılabileceğine canı gönülden inanıyorum. Bir karakter gibi görüyorum aslında mekânı da. Sonra filmde diğer karakterler ortaya çıkınca, o karakterlerin mekânına dönüşüyor. Onlarla iyi anlaşması gerekiyor. Hayal kurmaya çok şevk edici bir şey mekân. İnsanın psikolojisini, ruh hâlini çok etkileyen bir şey. Beni hayatta en çok müzik bir de mekân çok etkiliyor yani çok ani bir şekilde etkileyebiliyor. Müzik zaten biraz fiziksel bir şey de. Ruh hâlinizin bir durumdan öbür duruma geçmesinde çok direkt ve hızlı etki edebiliyor müzik ve ses. Tabii ışıktan bağımsız düşünemiyorum mekânı. Girdiğim mekânda eğer ki kötü bir ışıklandırmaysa ya da mekânın duygusuna giremiyorsam kendimi çok kötü hissedebiliyorum ya da çok iyi hissedebiliyorum. Bir şeyler hissediyorum yani. Dolayısıyla mekân her zaman senaryoda çok önemli bir etken oluyor kurmaya çalıştığınız hayatı yaratırken. Çok vakit geçiriyorum ben de Derviş gibi her mekânımda. Önce yazmaya başlıyorum. Yazarken o mekânları çoğu zaman bilmiyorum olurum ama dediğim gibi bazen de mekânı bilip ona göre de yazıyor olabilirim. Ama genelde hayal ediyorum, sonra gidip o mekânı buluyoruz. Bazen sizi şaşırtacak mucizelerle karşılaşıyorsunuz. *Gözetleme Kulesi'*nde yaşadığım deneyim. Daha önce bir kuleye gitmişliğim yok. Zaten kaçımızın vardır gözetleme kulesiyle tanışıklığı? Sadece öyle bir kavram olduğunu biliyordum ve hayal ettim. Sonra da bunu aramaya gittik. Ama hayal ederken de tabii en özgür olduğunuz an. Nasıl karakterlere sen şunu söyle diyorsun söylüyor, git diyorsun gidiyor, gel diyorsun geliyor. Mekânı da öyle, bir bilim-kurgu yönetmeni olmasanız bile yazarken bir hayal ediyorsunuz, onu da kuruyorsunuz. Ve sonra kurduğunuz, hayal ettiğiniz şeyi bir de reelde bulursanız işte o hakikaten fantastik bir şey oluyor. Film fantastik olmasa bile yaşadığınız deneyim çok fantastik oluyor. Ben bunu biraz kulede yaşadım. Yani öyle bir şey hayal ediyordum ve gerçekten pek çok kule gördükten sonra o kulenin varlığı beni çok etkiledi ama daha da önemlisi kızın kaldığı otogardı. Tabii yıllarca otobüs yolculuklarını yaptım, üniversite zamanlarında her yere otobüsle giderdik. O otogarlara girdik, çıktık. Bende kalan izler, resimler, sesler, kokular var, tabii onlar canlanıyor yazarken bir yerlerden. Ve o kadar hayal etmişim ki kızın odasını, kızın yatağının yeri belliydi kafamda gerçekten ve rengi odanın. Ve o mekânı bulduğumuzda o yatak aynı yerde duruyordu. Bu tür şeyler...

Işıl Baysan Serim: İlahi şeyler...

Pelin Esmer: ...ilahi şeyler. Çok isterseniz, çok hayal ederseniz oluyor galiba. Tabii bulmasam bir şekilde yaratacaktım. Bunlar çok zor şeyler değil, yani o yatağı oraya koymak ama hayal ettiğiniz şeyi reelde de görmek insana bir rahatlık getiriyor yani konfirme ediyorsunuz görüşlerinizi, belki hayallerinizi. Çok vakit geçiriyorum, yazarken de gidiyorum ve gittikten sonra yazdığım şeyler değişiyor, o yazdığım mekâna göre tekrardan biçimleniyor. Mesela *İşe Yarar Bir Şey'*de o tren yolculuğunu Ankara-İzmir arasında 8 kere yaptım. Biraksalar daha da yapardım. Ama yemekli vagona yemek ve içki servisini kaldırdılar, o bizim son gezimiz oldu. 8 kere yaptım o geziyi. Yazma sürecinden başlayarak. Orada gördüğüm ve orada yaşadığım pek çok şey de senaryoya sızdı. Mesela o tünel örneğini vereyim. Kadının karar verme sahnesindeki o tünellere giriş çıkışlar, sabaha karşı çektiğim fotoğraflar, videolardan esinlenerek yaşadıklarımın etkisiyle senaryoya girmiş şeyler. Ama vedamız çok tatlı olmuyor işte. Ya trenden böyle ayrılıyorsunuz ya da işte o mekânın sahibi geliyor "Hadi artık, siz gitmiyor musunuz?" diyor ve o serüveniniz fazla reel bir şekilde bitiyor. O da sonuçta unutmaya çalıştığınız bir an ama gerçekten uzun bir ilişki.

Serdar Öztürk: Evet.

İzninizle moderatörlerin son sorusunu ben yönelteyim.

Şimdi, burada Derviş Bey'in söylediği bir cümleden de cesaret alarak, aynı zamanda biraz da risk alarak bir başka soruya geçmek istiyorum. Derviş Bey, merkezsizleşmenin yarattığı korunaklı alandan bahsetti. Günümüzde merkezsizleşmenin, *becoming* olma hâlinin yarattığımız imajlarda bize korunaklı bir alan sağlayabilme ihtimalinden söz etti. Yani buradan edinebileceğimiz izlenimlerden birisi, sanki içimizde bulunduğumuz yapısal etmenlerin -tırnak içerisinde- yarattığımız imajlar üzerinde etki yaratabileceğini, yine belki de kendi kendimizi sansürden, yarattığımız imajların içerisine konjonktürel duruma uygun imajlar yerleştirmeye kadar bir dizi karar verme yönelimli faaliyetlere sürükleyebileceği gibi bir izlenim edindim. Bu izlenimde yanılabilirim ama bu izlenimimi edinirken aynı zamanda filmlerdeki değişimler üzerine de kafa yormak gerekiyor. Biraz daha Türkçeleştirirsem, benim bütün kitaplarım aynı değildir. Benim bütün kitaplarım birbirinden farklıdır yani farklar vardır. Niye farklar vardır? Çünkü ben deneyim içerisinde yeni karşılaşmalar yaptım. Yeni kitaplarla karşılaştım, yeni filmler izledim ve bir şekilde ben değiştim. Ben değişirken ürettiğim ürün de değişmeye başladı. Pelin Esmer'de de bir şekilde bunu görebiliyoruz. Ben tabii *İşe Yarar Bir Şey'i* kritik ettim *Sinema Felsefesine Giriş'te* ama orada söylemediğim bir şey vardı. İzninizle burada...

Pelin Esmer: Bugüne mi sakladın?

Serdar Öztürk: Bugüne sakladım.

İşe Yarar Bir Şey'de aslında aşkın bir Leyla da vardı aynı zamanda. Yani nedir? Kameraya baktığınızda, Leyla'nın yüzüne baktığınızda, konuşmalarına baktığınızda Leyla, sanki her şeyi bilen bir özne konumunda görünüyordu. Yani, bir tereddüt anını yakalamakta zorlandım. Evet, siz tren sahnesini örnek verebilirsiniz fakat o anlarda bile ses, kamera, o düşünmenin kendisi ve pek çok an Leyla'yı her şeyi bilen ve diğerlerinden daha farklı bir konuma bize sürüklüyor. Mesela siz dediniz ki -kusura bakmayın bunu risk alarak soruyorum- yargılama yapmıyorum ama birinci filminize bakalım, *11'e 10 Kalı'ya* bakalım, daha sonra *Gözetleme Kulesi'ne* bakalım. Orada biraz daha sosyolojik bir konumda, bilen özne konumunda değilsiniz. Fakat buraya geldiğimizde sanki Leyla bir başka konumda.

Yine bir risk alıyorum, *Filler ve Çimen'e* baktığımızda; *Filler ve Çimen'de* bas bayağı merkezî bir yerde duruyor Derviş Bey, bir konumlanma içerisinde ama başka filmlerine baktığımız zaman, bu merkezî yerden biraz daha korunaklı bir alan bulmaya doğru sanki biraz kayış var gibi. Bilmiyorum, bu konuda yönetmenlerimiz kendi kendisine soru soruyor mu? Biraz da bilinçaltını yoklama belki. Çünkü burada yapısal etmen derken kastettiğim bilinçaltı, içinde bulunduğumuz yapılar, yeni karşılaşmalar, yönetmenlerin kendilerini evritmeleri. Burada fazla soruyu uzatmadan hemen kesiyorum.

Pelin Esmer: Bana sorarsanız Leyla'nın bir şey bildiği yok. Başkaları Leyla'nın her şeyi bildiğini düşünüyor ama gerçekten Leyla'nın bir şey bildiği yok. Zaten o zaman şair olmazdı diye düşünüyorum. Hatta şaşkın. Evet, oldukça da şaşkın olduğu anlar var.

Serdar Öztürk: Burada duygulanım-imaj ele veriyor. Yakın çekimler, bakışlar, ses tonundaki değişmezlik, hep aynı ses tonunda konuşma, o tereddüt anını yakalayamamamız. Tabii ki sizin niyetiniz belki o değildir fakat imajların kendisi aşır taşıyor. Yani başka bir şey gösteriyor bize. Bilmiyorum, bunun üzerine hiç düşündünüz mü? Bunu ilk defa size burada söylüyorum.

Pelin Esmer: Ama işte o aşır taşan görüntüleri siz görüyorsunuz. Biz o görüntülerle bir şey göstermek üzere planlamıyoruz. Elbette ki planları seçip düşünüp... Yani tesadüfi bir planla çekmiyorum tabii ki. O sahneyi, o duyguyu en iyi nasıl aktarabileceğime inanıyorsam ona kafa yorup o şekilde geçiriyorum ama o aşır taşan düşünceler artık bizden çıktıktan sonra filmin, sizin yaşam deneyiminizle, okuduğunuz kitaplarla, filmlerle, baktığınız gördüğünüz

bulduğunuz benim hiç belki düşünmediğim şeyler. Belki değil, çoğu zaman öyle ve bence işin doğası da böyle bir şey. O yüzden onlar tesadüfi değil ama o duyguyu size geçirmem, o ana dair en doğru plan olduğunu düşünmem dışında daha fazla bir şey söylemek istemiyorum açıkçası.

Serdar Öztürk: Oyunculukla ilgili olabilir mi acaba?

Pelin Esmer: Olabilir ama oyuncuyu da yöneten sonuçta yönetmen olduğu için yönetmenin bir tercihi olabilir.

Derviş Zaim: Ben Serdar Bey'e şöyle yanıt vereyim. Korunaklılığı risk almamak, kenarda durmak olarak algılamıyorum. Böyle bir algılama Serdar Bey tarafından söz konusuysa onu düzeltmek isterim. Şöyle ki; merkezsizleşmenin insanı özgürleştirici bir tarafı olduğunu söylemeye çalışıyorum ta başından itibaren ve özgürlüğün altını özellikle çiziyorum, her anlamda. Bu ülkedeki tıkanıklıkları, sinemanın, edebiyatın, başka sanatların tıkanıklıklarını aşabilmek için bir imkân bağışlaması bağlamında bu düşünceyi önemli buluyorum. Yoksa eğer bir özgürlük alanı bize tanımazsa -düşünsel, yapım, film yapma, geleneği yorumlama, milyonlarca bağlamda bunu söylüyorum- eğer bu bağlamlarda bize bir özgürleşme sağlamazsa bu kavram, o zaman at çöpe gitsin. Ben de filimlerimde daha da özgür olabilme adına bu merkezsizleşme kavramını burada vurgulamak gereğini hissettim. Dolayısıyla *Filler ve Çimen'* de ortaya koyduğum bakışla daha sonra ortaya koyduğum bakış özgürleşme anlamında -en azından sezgisel olarak konuşuyorum- ayındır diye düşünüyorum, özgürleşmeye verdiğim kıymet bağlamında. Korunaklılığı bir risk almamak, kenara çekilmek, fanus içinde olmak anlamında kullanmadım, böyle bir tavır içerisinde hiçbir zaman olmadım onu söyleyeyim.

Evet, başka...

Serdar Öztürk: Dinleyicilere dönelim.

Buyurun.

Katılımcı 1: Öncelikle hepinize iyi akşamlar demek istiyorum, herkese iyi akşamlar demek istiyorum.

Şöyle bir durum söz konusu: Türkiye'deki akademinin Deleuze'e battığını düşünüyorum açıkçası sinema ve felsefe konusunda. Bir yönetmeni değerlendirirken, bir filmi değerlendirirken sürekli Deleuze'ün bakış açısından bakıyoruz. Bu belki de şeyden kaynaklanıyor; şimdi yeni yeni popüler olmaya başlayan, tanınır olmaya başlayan bir alan. Olgun hocalarımız daha önce felsefeyle ilgilenmediyse Deleuze'ü okuyup felsefeyi Deleuze'le tanıyıp daha sonra bütün her şeyi dolayısıyla sinema ve felsefe ilişkisini sadece Deleuze'le sınırladığını düşünüyorum. Bu bakımdan umudum da var açıkçası gençlerin çalışmalarından. Daha iyisi elbette ki olacaktır ama lisede bizim hocalarımız vardı, bir şiir okuturdu "Şair burada ne demek istemiş?" derdi. "Benim ne hissettiğimin hiç mi önemi yok?" derdim ben de. Biz de şimdi onun bakış açısıyla Deleuze'ü okuduk, Deleuze olsaydı bunu nasıl değerlendirebilirdi diye bakıyoruz. Biraz burada bizi ketlediğini, kilitlediğini düşünüyorum. Onur Bilge Kula'nın şöyle bir ifadesi var: Türkiye'de düşünce kavramlardan çok yazınsal türlerle, yazınsal ilerlediğini söyler. Dolayısıyla benim size asıl sorum şu: Türkiye'deki edebiyatın, yazının kendine açtığı bazı kulvarlar var -başka sanat dalları da olabilir- bazı patikalar var. Kulvar da demeyeyim, aslında patika bunlar. Bu patikalarda kendinizi nereye konumlandırırsınız? Kendinizi yakın bulduğunuz isimler kimlerdir? Bunu merak ettim.

Pelin Esmer: Edebiyatta mı?

Katılımcı 1: Edebiyat, başka şeyde de olabilir o bakımdan sınırlandırmıyorum.

Pelin Esmer: Yani, tabii edebiyat herhâlde en çok omuz veren bize. Çok farklı yazarlar. Hakikaten yönetmen de sorsanız orada da çok duraklayacağım. Hatta yönetmenlerin bir

filminden dolayı var yani bir yönetmen vardır, tek bir filmiyle beni çok etkilemiştir. Yani yazar ismi mi söyleyelim?

Katılımcı 1: Hayır, kendinize yakın hissettiğiniz ya da kendinize yakın bulduğunuz. Esinlenmek anlamında bahsetmiyorum. Herhâlde şuna yakın olabilirim dediğiniz.

Pelin Esmer: Yakın olmak isteyeceğimi söyleyeyim, Cortazar.

Serdar Öztürk: Tam da filmden.

Derviş Zaim: Ben aynı zamanda roman da yazıyorum ama Türk edebiyatı içerisinde bayrağı devraldım ya da Türk sineması içerisinde şunun devamıym diyebileceğim birisi olmadı. Bunun olumlu ve olumsuz tarafları var. Eğer sanat ya da edebiyat, adına ne dersiniz deyin o ya eklemleme ya kopma ilişkisidir. Elbette saygı duyduğum isimler var. Bir jenealojiden bahsetmek gerekirse Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay çizgisi üzerindeki imtidat, değişerek devam etmek ya da devam ederek değişmek meselesi her zaman ilgimi çekmiştir ama kendimi onların meseleleri ele aldığı bir biçimde, doğu-batı meselesi içerisine hapsedmedim. Hapsedmemekte de galiba kötü bir şey yapmadığımı kendim açısından, filmografim açısından ve yazdıklarım açısından düşünüyorum. Meseleyi öyle kavramsallaştırmıyorum, başka şekilde kavramsallaştırıyorum. O insanlar okuduğum insanlardır ama o soy kütüğünden gelmiyorum. Benim göbeğimi kesmek gibi bir problemim olmadı, iyi ki de olmadı. Çünkü eğer bir babayla mücadele etmiş olsaydım daha farklı bir filmografi ortaya çıkardı. Yılmaz Güney'i bir baba olarak görmüyorum mesela ya da Metin Erksan'ı bir baba olarak görmüyorum. Bunun olumlu ve olumsuz her türlü bagajı bende vardır. Bunu sözüm ona olumsuz gibi olabilecek bir durumu olumluya çevirebilmek için elimden geleni yapmaya gayret ediyorum, etmeye de devam edeceğim. Türk sinemasının ve Türk edebiyatının bize sunduğu olumlu ve olumsuz tektonikleri olumluya çevirmek gibi bir niyetim her zaman oldu ve bundan sonra da bu böyle olmaya devam edecek.

Deleuze ve Guattari meselesine ilişkin olarak da şunu söyleyeyim. Deleuze ve Guattari'den hareketle bütün filmografimi, hayata bakışımı, edebiyata bakışımı oluşturmuş değilim. Daha öncesinde de benim *Cenneti Beklerken* olsun, daha önceki filmlerim olsun onları okuyabilmek için elbette Deleuze ve Guattari'den hareketle birtakım yorumları yapabilirsiniz ama ben böyle bir misyon içerisine ya da her şeyi onlara bağlamak gibi bir misyon içerisine hiçbir zaman girmedim.

Pelin Esmer: Onlar da mutsuz olurdu zaten öyle olsaydı.

Serdar Öztürk: Akademi de öyle değil. Hocam, bu sempozyumun yapılmasının nedeni, Deleuze ve Guattari'nin bize bulaşması. Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nun yapılmasının nedeni 1983'te Sinema I, daha sonra Sinema II kitabını yazdıktan sonra dünya çapında sinema felsefesinin kurulması ve daha sonra onu aşacak düşüncelerin de gelişmeye başlaması, Türkiye'de de bunların Türkçeye çevrilmesi ve sonra bize bulaşması ve bizim de o bulaşma nedeniyle ne yapmamız, sinema felsefesi diye bir alanın varlığından haberdar olmamız. Önce ustalara saygı borcu ödenir. Kant nasıl Hume'u aldı, önce övdü, sonra -tırnak içerisinde-sövmeye başladı. Eleştiri. Dolayısıyla eleştiri her şeyin doğası gereğidir.

Başka soru?

Katılımcı 2: Merhabalar.

Benim sorum Derviş Zaim'e olacak. "Merkezsizleşirseniz eğer bir korunaklı alan sahibi olursunuz ve aynı zamanda özgürleşebilirsiniz, imkânlar sahibi olursunuz." diyoruz. Çok güzel bir argüman gerçekten. Bana Spinoza'nın conatus öğretisini hatırlattı: "Her canlı gücünün yettiği ölçüde hayata tutunur." düsturundan yola çıkarak, burada şöyle bir soru aklıma geldi. Sizin ilk filminizin *Tabutta Röveşata*'nın kurgucusu Mustafa Preshava'yla da bu konuyu konuştum. İlk güç ya da ilk film çekebilmede bir takım problemler her zaman

olduğu gibi o filmde de vardı belki ama ilk nedeni oluştururken yapabildiklerinizi ve yapamadıklarınızı nasıl yenebildiniz veya ilk film nasıl olabildi? Çünkü ben yirmi yıldır kendi adıma bir şeyler çekmeye çalışıyorum ama bir türlü uzun metrajlı alana geçemiyorum, hep kısa filmlerde kaldık. İlk filmde nasıl olabiliyor bu, nasıl yenebiliyorsunuz ve daha sonra siz nasıl siz olabiliyorsunuz?

Derviş Zaim: Bir sürü yerde bunun hikâyesini anlattım aslında. En son Turgut Yasalar Bey'in kitabında da bulabilirsiniz. Değişik yönetmenlerin ilk filmleriyle ilgili söyleşileri barındıran bir kitap yayınladı orda çok geniş anlattım bunları, meraklısına söylemiş olayım. Yeni çıktı, geçen sene çıkan bir kitap ve en geniş orada bahsettim o filmin nasıl ortaya çıktığına dair süreci ama burada mademki sordunuz üç beş cümleyle anlatmaya gayret edeyim: Gerilla tarzında yaptığım bir film, neredeyse bütçesiz yaptığım bir film. Bir tek Ahmet Uğurlu ve Tuncel Kurtiz oynamıştır. Yazdığım senaryolar vardı o dönemde. O dönemde yazdığınız senaryoları Kültür Bakanlığına şu anda yolladığınız gibi bir para alabilme, bulabilme imkânınız yoktu çünkü Kültür Bakanlığının desteği söz konusu değildi. Türkiye sineması özellikle yeni başlayacak insanlar için tam bir çöldü. Senede sekiz film üretiliyorsa öp başına koydu. Antalya Film Festivali'nin bile düzenlenemeyeceği tehlikesinin olduğu yıllar oluyordu. Çünkü beş film, altı film üretildiği yıllar oluyordu. O kadar çöl, çorak bir yerdedik. Bırakın ilk filmini yapacak olanları, ustalar bile yapamıyorlardı. Öyle bir kuraklık söz konusuydu. Benim daha başka projelerim vardı, onların olmayacağını anlayınca iş başa düştü, sen kendi göbeğini kendin kesmelisin dedim ve sadece kendimin yapabileceği bir senaryo yazmaya karar verdim. Bu senaryonun o şekliyle ortaya çıkmasını sağlayan başka etkenler de vardır. Sadece yapıma dair çaresizlikler nedeniyle o filmi yazdığımı söylesem haksızlık ederim kendi filmime. Rumelihisarı'nda yaşadım. Rumelihisarı'nda tanıdığım gerçek bir karakter vardı; geceleri araba çalışıyordu ve ertesi gün yerine bırakıyordu. Bu gerçek bir karakterdi ve *Tabutta Röveşata*'nın hikâyesini esinleyen karakterdir. Mekânın kendisi bana aynı zamanda da sezgisel olarak bir şeyleri vadediyordu. Bütün bunlar bir araya geldi, o senaryo ortaya çıktı, sonra dedim ki; şimdi yaptın yaptın, 30'lu yaşlarımın başındaydım, yoksa bu iş yaşa saracak, gidip sigorta şirketinde çalışacaksın. Dedim ki ceddin deden, neslin baban, gireyim. Girdim.

Annem parayı verdi, 60 kutu negatif aldık. Rahmetli Süha Arın 2C kamerasını ve iki ışığını vana verdi. Öyle çektik. Bir tek Ahmet Uğurlu, Tuncel Kurtiz geldiler. Geri kalanlar Rumelihisarı'nda yaşayan, orayı bilen insanlardı, öyle çektik. Şanslıydık.

Pelin Esmir: Hepimize de çok yol açtın.

Derviş Zaim: Yani bilemem ama oradan bir imtihandan geçtik. Aslında her film bir imtihandır. Her film büyük bir challenge'dır. Pelin katılacaktır muhtemelen. Film sizi yoğurur, siz film tarafından yoğrulursunuz, ikili bir şeydir. Öyle ya da böyle, başarılarınız ya da başarısızlıklarınız, kimse beğenirse de bir filmi, yerden yere vursalar da o film sizinle konuşmaya bazen devam edebilir. Her film sizinle konuşur. Öyle ya da böyle. Bunların imkânlarını yaratmaya çalışmaktır aslolan şey; sizin kalbinizi ve aklınızı o filme açmaya çalışmaktır. Bazı filmler konuşmayı keserler, bazıları konuşmaya devam ederler. Bir süre sonra konuşmayı kesen film tekrar sizinle konuşmaya başlar, böyle şeyler başıma geldi.

Işıl Baysan Serim: Bir yandan da aslında mekânın yarattığı tetikleyici unsur da oldu değil mi orası? Ali Baba, gençliğimizin geçtiği yerler.

Derviş Zaim: Evet, Ali Babalar vardı, mekân vardı.

Her mekân aslında size bir şeyleri söylemeye gayret eder. Her filmde olduğu gibidir. Pelin söyledi, çok da iyi söyledi mekân araştırmanın ne kadar güzel bir şey olduğunu. Ben yüzde yüz katılıyorum, altına kesinlikle imzamı atarım. Hatta ben şunu söyleyebilirim: Film yapmanın en zevkli tarafı mekân aramaktır. Bir de jenerik biter, bakarsınız okursunuz, en zevkli iki tarafı budur.

Pelin Esmer: Hayır, bir de şey sınırı yok ya, o gün gez, fotoğraf çek. Stres yok.

Derviş Zaim: Hiç stres yok. Allah'ın cezası oyuncular yok, Allah'ın cezası ekipler yok. Burada şaka yapıyorum tabii, yanlış anlamayın. Sonra alır gider bu "Allah'ın cezası oyuncular." dedi diye. Bir zaman limiti yoktur, koştur koştur yoktur, güneş gitmemektedir, rahatsızsınız. Bakarsınız orasından şurasına bakarsınız, coğrafyayı tecrübe edersiniz, dolaşarak tecrübe edersiniz, rüzgârı hissedersiniz, kokuları hissedersiniz. Bunlar son derece önemli yaşantılar bağışlıyor insana. Total yaşantı bağışlıyor ve mekân dolaşırken aslında siz filmle ilgili konuşmaya başlıyorsunuz, o mekân sizinle konuşmaya başlar o total yaşantı nedeniyle. Bunlar çok zevkli şeyler.

Katılımcı 3: Merhaba herkese.

Öncelikle ilk iki soruyu soran hanımefendi ve beyefendiye küçük eklemeler yapmak istiyorum. Öyle garip bir başlangıç yapayım soruma. Ali Artun'un kitabı var elimde, *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi*. Orada McKenzie Wark üzerinden bir alıntı yapıyor. Burası için söylemiyorum ama burada genel olarak söylemiş; akademik ve kültürel pazarı Deleuze ve Guattari'nin gitgide akademinin Dolce Gabbanası hâline geldiğine dair bir eleştiri var. O da ilk soruyu soran hanımefendiye küçük bir arka çıkma olsun izninizle.

Az önce soruyu soran beyefendi de umarım uzun metrajını çeker ama yirmi yıldır kısa film çekmek bence harika bir şey. Kısa film bence muhteşem bir şey. Uzun metraja çok da gerek var mı tartışılır. Uzun süredir Türk kısa filmlerinin Türk uzun metraj filmlerinden giderek daha iyi olduğunu düşünüyorum. Bu arada onu da not edeyim. Umarım bu fark böyle devam etmez.

Derviş Zaim'e bir soru yöneltmek istiyorum izninizle. Ulusal sinema kavramını olması gerektiği gibi sinematografik açıdan yorumlayan çok çok değerli işleri olduğunu düşünüyorum *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* özellikle. Hatta *Nokta* için -kendi verdiğim eğitimlerde vesairede -ben tâbi *Birdman* seven gençlerin kuşağına eğitim vermeye çalışıyorum ve onlar için tek plan çekilmiş, inanılmaz plan sekans falan uçuyorlar durmaksızın *Birdman*'le, pun indented gibi konuşurum ama öyle değil- onlara hep şunu *Nokta* örneğinden vurmaya çalışıyorum çünkü *Birdman*'in içerik-biçim uyumu bence yok. Bir plan-sekans gerektirecek bir film olduğunu düşünmüyorum ama *Nokta* bu açıdan daha uyumlu bir plan-sekans, içerik-biçim uyumu. Ben kendi adıma görmedim o açıdan yıllar sonra gelen bir teşekkür iletmek istedim sizlere.

Derviş Zaim: Sağolun

Katılımcı 3: Şunu merak ediyorum: Ben ulusal sinemanın hâlâ sinematografik olarak yorumlandığını düşünmüyorum ülkemizde. Sürekli millî-manevi değerleri anlatan içeriksel bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum. Bununla ilgili sizin bir derdiniz var mı? Mutlaka vardır ama belki burada açarsınız. Onu merak ediyorum. Bir de bu filmleri çektikten sonra bu yönde bir eğilimin ne kısa metrajda ne uzun metrajda ben olmadığını gördüm. Umarım yanıyordumdur. Bunun nedenleri ne olabilir? Ben de bir kısa filmci olarak kaçmışım belli ki. Ben de kullanmadım bu yöntemleri. Sizce bunu niye başaramadık; korktuk mu, ürktük mü, anlamadık mı?

Teşekkür ederim.

Derviş Zaim: Gelenekten yararlanmayı geleneği merkeze koyarak algılamıyorum, temellendirmiyorum. Şöyle alıyorum gelenekten yararlanmayı ki ben gelenekten yararlanmaya gayret ederek çeşitli filmler yaptım. Farklı geleneklerden yararlanarak filmler yapmaya gayret ettim. Gelenekten yararlanma nasıl olabilir? Gelenekten iki şekilde yararlanabilirsiniz; birincisi, kes-yapıştır yöntemidir. Alırsınız bir tane bozlağı, filminizde kullanırsınız ya da bir tane eski bir şiiri alırsınız, 17. yüzyıl şiirini, o diğer okların arasına serpiştirirsiniz veya eski bir film olur, Alman dışavurumculuğundan bir film olur. Onu alırsınız espri kopyası yaparsınız

vesaire, vesaire. Bu örnekleri çoğaltmak mümkün. Bir itirazım yok yöntem olarak. Yönteme itirazınız olmamalı zaten. Kes-yapıştır, gelenekten yararlanmanın yöntemlerinden bir tanesidir ama bana kalırsa en yetkin örnek değildir. Gelenekten yararlanmak bağlamında ikinci yöntem nedir? Ben kendi adıma konuşuyorum. Geleneğe bakıyorum, geleneğin yapılarına bakıyorum. Geleneğin yapılarının sinema diline tercümesini sağlamaya gayret ediyorum. Bunu da şöyle yapıyorum: Geleneği sinema diline tercüme ederken onlardan metaforlar üretmeye çalışıyorum. Yapmaya çalıştığım yöntem ikinci yöntemdir. Arada birinci yönteme de başvurduğum oluyor ama birinci yöntem yetkin, temsil edici, sizi bir yere götürecek -tırnak içerisinde- sizi daha özgür kılacak bir yöntem değildir. İkinci yöntem daha baskın, daha dominant, daha kullanılmasında yarar olan bir yöntemdir ve ben gelenekle ilintilendirdiğim *Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* ve *Rüya* filmlerinde bu ikinci yöntemi daha ağırlıklı kullanıyorum. Bunu da her defasında farklı bir sanatı merkeze alarak yapmaya gayret ediyorum ama hiçbir zaman aynı mantık üzerine filmleri devam ettirmedim. Örnek vereyim, ilk filmim *Cenneti Beklerken*'de minyatür sanatından hareket etmişim ve minyatür sanatında Velazquez birlikte -ki batı sanatının kanonudur o- onların arasındaki ortaklıkları ele almaya gayret ediyorum. Bu anlamda bizim edebiyatımızın, kültürümüzün ve sinemamızın mahkûm olduğu ikili karşıtlıkların dışına çıkabilme ihtimali için bu heyecan verici işe girmişim. Yani batının kanonik bir tablosuyla Las Meninas (Nedimeler) ile bizim klasik minyatürümüzün nasıl bir arada olabileceği, "hem o-hem o" olabileceği üzerine bir film olduğunu onun düşünüyorum ve bana heyecan veren taraflarından bir tanesiydi. Gelenekten yararlanırken de geleneğin biçiminden yararlanırken de bunu minyatür sanatının özelliklerinin nasıl sinemaya transfer edileceği, tercüme edileceği noktasında kendime sorular sordum. Onun için de klasik nakkaşların zamanı ve mekânı oynak biçimde inşa edebildiklerini fark ettim ve bunu sinema diline nasıl aktaracağım üzerine düşünmeye başladım. Filmin içerisinde bunun örnekleri vardır. Bu ipucunu bulduktan sonra, bu ipucunu daha sonraki filmlerde de aynen bu şekilde devam ettirebilirdim. Aynen devam ettirmedim. *Nokta*'da yine oynak zaman ve oynak mekân vardır ama *Cenneti Beklerken*'de olduğu gibi merkezde değildir. Daha başka gelenekten yararlanma biçimleri, geleneği metafor hâline getirme biçimleri *Nokta* içinde vardır. Keza *Gölgeler ve Suretler*, keza *Rüya* filmi için de bu söz konusudur. Dört film, dördünde de farklı yöntem var. İşte bunlar tam manasıyla daha geleneğin bize verebileceği imkânların sinemada nasıl biçimler olabileceğine dair dört farklı örnek. Aralarında ortaklıklar var, değişen bir şey var ama devam eden bir şey de var veya devam eden bir şey var ama her defasında değişen bir şey de var. Bu ulusal malzemenin farklı bir bağlamda yeniden yorumlanmasına ilişkin olarak benim yapmaya gayret ettiğim bir şey.

İnsanların bunlardan hareket ederek daha farklı şeyler yapılabileceğine ya da bunları temel alıp kendilerine sinemasal olarak daha farklı şeyler yapıp yapamayacaklarına ilişkin bir soru daha sordunuz. Bu benimle ilintili bir şey değildir. Yani benim sorumluluğumda olan bir şey değildir. Ben öğrenci yetiştirmeye gayret ederim, filmlerimi yaparım, bundan sonrası zaten benim dışımda gelişen olaylardır. Bunlara ilişkin olarak bir şey söylenemez, söylenmemelidir. Mümkün olduğu kadar geleneğin farklı biçimlerde ele alınabileceğine dair örnekler üretmeye gayret ettim. Bunları da kendimi ve başkalarını daha özgür kılabilme anlamında yaptığımı söylemek isterim.

Fazla konuştuğum için özür diliyorum.

Katılımcı 4: İyi akşamlar.

Çok keyifli bir sohbet oluyor. Ben bu akşam *Naim* filmi izlemek istiyordum. *Naim* filmine gidecektim akşam da ondan vazgeçtim. Şimdi bu muhabbetin üstüne *Naim* filmi biraz tuhaf kaçabilir.

Derviş Zaim: Beraber gidelim.

Katılımcı 4: Ama gideceğim. Ben bu arada popüler sinemayı da seven bir insanım.

Pelin Esmer: Ben de dokuz buçuğa yetişebilirim...

Derviş Zaim: Sıkıcı bir konuşma var burada. Orada kaldırıyor, indiriyor, şampiyon oluyor.

Katılımcı 4: Merak ediyorum bu arada, adamın Mustafa Uslu ekolu Deleuze kadar olmasa da. Kusura bakmayın Serdar Bey, bir sinemacı olarak felsefecilerin arasında da böyle bir tartışmanın olduğunu bilmek güzel geldi bana bu akşam. Bizde de işte sinemacılar çok birbirlerinin arkasından konuşurlar vesaire. Böyle şeyler olur. Felsefeciler arasında da böyle bir şeylerin olduğunu görmekten keyif aldım açıkçası.

İşıl Baysan Serim: Olayın bir magazini de var yani.

Katılımcı 4: Tabii, tabii, Deleuze falan. Güzel oldu yani.

İşıl Baysan Serim: Yalnız bir şey söyleyeceğim bu arada biraz önce söyleyen arkadaşımıza. O kitabı çok iyi biliyorum. Ali Artun'un kitabını; Zizek varken Deleuze ve Guattari'ye düşmez Dolce Gabbana olmak.

Serdar Öztürk: Aynen öyle. Heidegger de var.

İşıl Baysan Serim: Lütfen o olayı bir daha değerlendirin. Yani Deleuze ve Guattari'yle asla bu kadar kolay yenmemesi gerekiyor yani.

Katılımcı 4: Doğru Hocam. On sene önce de Lacan-Zizek çok vardı. Öyle hatırlıyorum.

İşıl Baysan Serim: Yok, hâlâ var.

Katılımcı 4: İyi satıyordu o zaman.

İşıl Baysan Serim: Biz bunları moda kodları gibi yaşarsak eğer, içselleştirmeden bir eleştirel düşünce gelişmezse eğer bunlar bizim için Türkiye'de maalesef eğitim sistemimiz gibi bir moda koduna dönüşür. O zaman da böyle tehlikeli dönemeçlere gireriz.

Katılımcı 4: Bu arada işin komik tarafı bir tarafa, çok ilham verici şeyler bunlar. Ben çok keyif aldım. Geçen sene ben Anons filminde çalışmıştım. Geçen sene Serdar Hocam Mahmut Fazıl'a sorular göndermişti söyleşi için. Ben çoğunu anlamamıştım ama o anlamama hâli bile bende çok kafa açtı yani onun üzerine mesela okuduğum şeyler oldu. Yani bu mesele çok önemli, bizim anlamamız zaten çok güzel bir şey. Çünkü her şeyi anladığımız ya da anladığımızı düşündüğümüz bir çağdayız, O yüzden böyle bir etkinlik yaptığımız için de teşekkür ederim kendi adıma.

Soruma gelecek olursak; Wim Wenders 1982 Cannes'da -o sene çok güzel bir sene- 10'a yakın yönetmeni 666 numaralı odaya alıyor ve o odada sinemanın geleceğine dair sorular soruyor. İşte Spielberg, Godard, Yılmaz Güney -Yılmaz Güney güvenlik nedeniyle ses kaydıyla katılıyor- Herzog ve birçok isim... Onlara sinemanın geleceğini soruyor. Şimdi ben de Pelin Esmer ve Derviş Zaim'e soruyorum. 1982'den sonra çok şey oldu, çok iyi filmler yapıldı, kötü filmler yapıldı, dijitale geçtik. Ki o film 16 mm çekilmişti. Siz, hele bu kadar politik tartışmalar, sansür, işte dağıtım meselesi, seyirciye ulaşamama gibi şeyler olurken sinemanın geleceğine dair ne düşünüyorsunuz, ne hissediyorsunuz ve sizi motive eden şeyler ne hâlâ film yapmaya dair, Netflix muhabbeti de varken?

Pelin Esmer: Sinemanın geleceğinde dağıtım en çok konuştuğum konu herhâlde bugünlerde ama oraya gelmeden sinemanın tek renklileşmesinden ya da tek seslileşmesinden korkuyorum. Biraz böyle bir endişem var. Çok ciddi bir endüstriye dönüştüğü sinema; en pahalı sanat dalı, çok paraya ihtiyaç var ve çok kimse bu paranın peşinde tabii o filmi yapabilmek için. Çok ciddi bir endüstriye dönüştü. Yani sadece politik engeller değil ki onlar da oldukça güçlü bir şekilde duruyorlar karşımızda ama ekonomik ve sektörel sınırlamalar da var. Sinemanın biraz festivaller, seçici kurullar, jüriler tarafından biçimlendirilmesinden endişeliyim. Yani

geleceğine dair biraz böyle bir endişem var. Bunu da şuradan söylüyorum: Eskiden bir festivale gitmek büyük bir coşkuydu çünkü gerçekten kendinizi keşfeteceğiniz, sizi şaşırtacak, daha önce hiç düşünmediğiniz “Aa, ben bunu nasıl daha önce düşünmedim?” dediğiniz bakışlar izliyorduk. Şu an ben çok birbirine benzer şeyler izlemeye başladım. Elbette ki arada bir bunların istisnaları çıkıyor ama sanki bir ürüne dönüşme tehlikesi var. Dönüştü demiyorum; o zaman zaten biraz mesafelenmek gerekecek ama öyle bir tehlike seziyorum.

Gösterim konusunda da bir şekilde bir filmi yapıyorsanız zaten mecburen yapıyorsunuz; hakikaten onu yapmasanız olmayacaksa yapıyorsunuz. Ondan sonra bir şekilde öyle ya da böyle sancılı -sancısız diye bir durum yok- bir şekilde ben seyirciye, öyle ya da böyle onu izlemek isteyene, onunla iletişime geçmek isteyene ulaşacağına inanıyorum. Çünkü yarattığınız eserin en temel özelliklerinden biri sizden daha uzun bir ömre sahip olması ve biraz bu noktada da sabırlı olmak gerekiyor. O zaman içerisinde su akar yolunu bulur. Eğer o filme ihtiyaç duyan bir kişi varsa da o filmle o kişi bir şekilde buluşur diye düşünüyorum. O noktada korkunç bir dağıtım deneyiminden çıkmış olmama rağmen hiç ümitsiz değilim. Bir şekilde bulurlar birbirlerini diye düşünüyorum. Ama daha endişeli olduğum kısım, birbirine benzeyen ve satar değil... Bakın, ben sanat sinemasında Hollywood’dan daha tehlikeli bir şey de seziyorum. Yani belli tür filmlerin, belli tür temaların hele ki bu taraftan, bizim buralardan beklenen şeylerin yönetmenler tarafından fazla da bilinmemesi gerektiğini düşünüyorum çünkü onu üretmek... İnsanoğlunun birtakım zaafı var, oraya hepimiz gidebiliriz. Endişem o yönde ama o da yanıtacak beni inşallah.

Derviş Zaim: Yani sinemayı bekleyen tehlikeler, var özgürleşme potansiyeli var. Bunları, bağlama göre sinema, sırat köprüsü gibi o yürüdüğü yol üzerinde süreçlerle yaşayacak. Bir müzakere olarak sinemanın geleceğini görüyorum, bir müzakere ve mücadele süreci olarak görüyorum. Sinema bizi daha da mı özgür kılacak yoksa kendisini mi daha özgür kılacak yoksa tahakkümün bir parçası ve aracı hâline mi gelecek, bu müzakere süreçleri sonucunda ortaya çıkacak şey. Yoksa potansiyel olarak bizi daha da özgür kılabilir, aynı zamanda bizi tutsaklığa daha da mahkûm edebilir. Sinemanın bu potansiyeli var, insanın böyle bir potansiyeli var. Hangisinin daha ön planda olacağı dediğim gibi süreçlerle ilintili, bağlamla ilişkili, insanın niyetleriyle ilişkili, toplumların niyetleriyle ilgili, toplumların rüyalarıyla ilgili, rüyayı görme kapasiteleriyle ilgili.

Katılımcı 5: İyi akşamlar, merhaba.

Pelin Hanımın biraz önceki açıklamasından sonra şöyle bir şey aklıma geldi. Acaba *11’e 10 Kala* ve *Gözetleme Kulesi’*nden sonra böyle bir bilinçaltı ya da hiç planlamadığınız bir fikirle mi Barış Bıçakçı ile senaryo yazıp ardından bir belgesele geçtiniz? Acaba bu kendini tekrar etme ya da işte bahsettiğiniz piyasadaki sanat filmi -tırnak içinde- endişesiyle mi? Bunların oluşumu nasıl gerçekleşti? Bir endişeden dolayı mı değiştirdiniz yönünüzü yoksa bu bir süreç miydi?

Pelin Esmer: Bu bir süreç yani sonuçta yaptığımız eserler yaşadıklarımızdan bağımsız değil. Yaşaya yaşaya yapıyoruz, yapa yapa yaşıyoruz bir şekilde. Aslında ben yaptığım her filmin birbirinden oldukça farklı biçimde ve temada olduğunu düşünüyorum. *11’e 10 Kala* ve *Gözetleme Kulesi’*nden sonra *İşe Yarar Bir Şey’e* geçişte, doğuşunda şöyle bir şey vardı: Şair bir kadınla ilgili bir film yapmak. Tek bir cümleyle yola çıkılan, tek yolluk oydu açıkçası. Belki benim daha önceki filmler ve yaşadığım şeylerden sonra gerçekten de biraz ara uzaklaşarak yani git-geller ile gerçek etrafında dolaşma ihtiyacım belirdi. *İşe Yarar Bir Şey* de biraz öyle beni buldu diyeyim. Yani o ihtiyaçla oraya doğru yönlendiğimi söyleyebilirim. Orada da tabii beni bir şair kurtardı. Çünkü gerçekçilik sorgulamasını bazı karakterler üzerinden çok daha serbest yapabilirsiniz. Bir şaire bu kelime ile bu kelime nasıl yan yana geliyor diye soramazsınız. Sormayalım da. Bu özgürlük hissi ve buna ihtiyaç duyma belki *İşe Yarar Bir Şey’e* doğru beni götürmüş olabilir.

Katılımcı 6: Hem Derviş Zaim’in filmleri hem de Pelin Esmer’in filmleri akademik alanda bir

çok çalışmaya da konu oldu. Sosyolojik, felsefi, psikoanalitik, siyasal, bilimsel birçok analize tabi tutuldu. Bunlarla ilgili kitaplar yazıldı, kitap bölümleri yazıldı, tezler yazıldı, makaleler yazıldı. Bunlara bakıyor musunuz? Bakıyorsanız bunlar size nasıl katkı sağlıyor? Nasıl etkiliyor? Bunu merak ettim.

Pelin Esmet: Elbette bakıyorum, merakla da okuyorum. Çok da değişik bir tecrübe oluyor gerçekten. Filmizini başka birinin gözüyle izlemek. Bu hakikaten heyecan verici bir şey. Biraz da onun içim yapıyoruz aslında yani birisi sizden başka bir şeyler görsün, yakalasin kendi hayat deneyimine okuduklarıyla, kokladıklarıyla o oradan nasıl bir dünya kurmuş, onu okumak benim için heyecan verici bir şey. Her ne kadar hiç benim düşünmediğim bir şeyleri bulsa da ki o zaman daha da mutlu oluyorum. Çünkü amaç, “ben burada bunu anlatmaya çalıştım, Aa bakalım anladınız mı” gibi bir şey olmadığına göre. Hatta anlamamayı öneriyorum izleyenlere de. Ya da anlamak hedefimiz olmamalı diyeyim. Benim için güzel bir tecrübe oluyor.

Teşekkür ederim bu arada bütün yazarlara. Çok büyük bir emek gerçekten bir filmi okumak. Pek çok açıdan oraya verilen emeği okurken hissediyorum ve tabii insan çok onore oluyor. Bütün yazar arkadaşlara teşekkür ederim.

Derviş Zaim: Aynı fikirdeyim ben de. Yani bir de şeyi söyleyeyim ortaya çıkan, okuduğumuz yazılar benim murat ettiğim şeylerden, murat ettiğimi düşündüğüm şeylerden farklı olabilir. Bunları da düzeltmeye kalkmıyorum. Herhangi bir şekilde onlara ilişkin olarak aslında benim, yazarın niyeti şudur falan gibi herhangi bir girişimde bulunmuyorum. Bulunmamak da gerekiyor. Onları sizin yaptığınız işin enerjisini gösteren işaretler diye görüyorum ve böyle işaretlerin çoğalıyor olması, artıyor olması dileğim.

Serdar Öztürk: Burada kaçak bir soru sorabilir miyim?

Derviş Zaim: Kaçak sorulara bayılırım, kaçak çay gibi!

Serdar Öztürk: Derviş Bey, siz “sanat sineması” kavramı yerine “alüvyon sineması” kavramını kullanmayı tercih ediyorsunuz, yeni bir kavram öneriyorsunuz. Ben de sanat sineması kavramını kullanmıyorum. Ben de “düşünce sineması” ya da “düşünce yoğun sinema” gibi kavramlar üzerinde düşünüyorum. Çünkü bana göre her film sanat filmidir. Çünkü bir şekilde sanat kompoze ediyorsunuz. Alüvyon sineması biraz...

Derviş Zaim: Ben 2000’li yılların başında yazdığım bir makalede buna dipnotta yer verdim. Akılda kalmış dipnot her nedense ama makalenin amacı daha farklıydı. Ama o tanımlama yeni bir isim bulabilme hep akılda kalmış. “Alüvyonik sinema” terimini önermişim. “Yeni Türk Sineması” deniliyordu, “Bağımsız Türk Sineması” deniliyordu. Bütün bunların temsil edici karakterleri olmadığından hareketle böyle bir öneride bulunmuşum. Alüvyon, bir coğrafya terimi. Coğrafya teriminde bir nehir oluyor, o nehir denize doğru akarken kollara ayrılıyor ve işte bu kollara “alüvyon” diyoruz. O dönemlerde, 90’larda ortaya çıkan Türk Sinemasını tanımlayabilmek için bir alüvyon oluşturduğumu düşündüğümü ve ona benzettiğimi söylemem gerekiyor ve “Alüvyonik Türk Sineması” terimini önermişim. Alüvyonik Türk Sineması, sadece Ana Akım Türk Sinemasını kapsamıyordu. O da dâhil olmak üzere sanat sinemasını ve sanat sinemasında görev yapan, iş yapan, faaliyet gösteren değişik yönetmenleri de kuşatma ihtimali olan bir terimdi ve üstelik “yeni”, “bağımsız”, “en hakiki”, “öz” gibi herhangi bir değer yükleyen bir terim de olmayacaktı. Daha nötr bir terim olacaktı ve bu nötr terim o sinemayı okumak bağlamında izleyiciye, akademisyene, sinema yazarına daha özgürleştirici bir platform sunacağını düşünmüştüm. Hâlâ da aynı fikrin peşindeyim. Orada görev yapan, film üreten insanları tanımlamak için “alüvyon” terimini kullanmışım. Mesela birbirinden çok farklı dertleri var, çok farklı stilleri var. Eğer bunları İtalyan Neo-realizmi gibi, İngiliz yeni sineması gibi ya da Kanada Candid Eye gibi bir terimle tanımlarsanız aslında bu sinema akımlarının temsil ettiği bir ortak yürüyüşü varsayarsınız. Oysa 90’lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan ve yeni olduğu, hakiki olduğu, öz olduğu bağımsız olduğu öne sürülen Türk

Sinemasından böyle bir ortaklıktan çok flu olarak bahsedebilirdik. O yüzden yeni bir terime ihtiyaç vardı ve bu nedenle coğrafi terimi öne sürmüştüm. Bu coğrafi terim bütün farklılıkları içerisinde aynı yöne doğru akmaya çalışan bir sürü sinemacıyı gösteriyordu, işaret ediyordu.

Teşekkür ederim.

Katılımcı 7: Merhabalar.

Hocam, aslında az önce Pelin Hocam biraz değindi dağıtım problemine. Ben de Türk Sinemasındaki dağıtım problemi üzerine bir tez çalışması yapıyorum. Türkiye sinemasının dağıtımının tekelleştiği söyleniyor. Ben sizin bireysel olarak deneyimlerinizi merak ediyorum. Siz bu dağıtım problemlerine nasıl bakıyorsunuz ve kişisel deneyimleriniz bu noktada neler oldu? Problem yaşadınız muhakkak. Sizin fikirlerinizi merak ediyorum.

Teşekkür ederim.

Pelin Esmer: Biraz soğuduktan sonra sorsanız daha iyi olurdu. Çok sıcaklığı sıcaklığına oldu. Çok dertliyim. Derdime de derman arıyoruz, tam da işte bu toplantıya gelmeden önce de bununla ilgili bir toplantıdan geliyorum. Alternatif nasıl yapabiliriz, ne edebiliriz? Artık sinemalarda yer bulmak bayağı bayağı bir zorlaşmış. Ben görüyordum değişimi. Mesela *Oyun* belgeseli 2005 yapımı, sinemada vizyona giren ilk belgesellerdendi. Daha önce *Hititler* gibi daha büyük prodüksiyonlu belgeseller girmişti ama o zaman bile -halkımızın zevkini herkes çok rahat konuşuyor ya, çok büyük laflar ediyoruz- bu kadar ürkütüyordu dedim. Ki bayağı bir izleyici bir belgesel için bile -daha önce girmemiş böyle bir şey- çok daha umutla başlamıştım açıkçası. Daha sonraki filmlerimde de oldukça seyirciye ulaştı. Tabii ki yüz binler değil ve olabilir de. Yani ben yaptığımız filmlerde seyirciyle aramıza kurumlar, kişiler girmese biraz daha rahat bir ilişki kurabileceğimizi düşünüyorum. Sinemalara kaç göçle girdi çıktı, aman böyle bir minnetle girmeyip bir filminiz orda... Mesela İran'da duydum, geçen gün Sinan bahsetti, bir film üç ay boyunca sinemada kalıyormuş. İşte o üç ay içerisinde izleyici izler, beğenir beğenmez, beğenirse arkadaşına söyler, o ona söyler, bizim filmlerimizin tanıtımı budur. Çünkü biz billboardlara çıkamıyoruz; bizim en büyük tanıtımımız izleyen insanların birbirlerine aktarabilmesi ki bence en sağlıklı da, en organığı de diyeyim. Ama biz buna imkân bulamıyoruz. Çünkü bir hafta içerisinde bohçanı topla git deniyor. Zaten son filmimde yaşadığım en dramatik şey de oydu. Zaten bir de *Recep İvedik* cüssesi altında çok ağır bir şekilde ezildik.

Salon çok az, bize birkaç salon veriliyor 25 salon alıyorsunuz ama 25 salonunun 3 seansını veriyor size, o 3 seansın bir bakıyorsunuz ki 1 seansını oynuyor yani aldığınızı düşündüğünüzü de aslında alamıyorsunuz. Tamam, ben de seyircinin çok yana yakıla kapıları zorladığını düşünmüyorum yani hayal dünyasında yaşamıyorum gerçekten izleyicede de çok ciddi bir azalma var hem dijital platforma kayış sebebiyle hem de kültürel olarak birtakım farklılıklar olduğunun farkındayım. Ama izlemek isteyen de gidip o sinemada onu bulamıyorsa bana bunun açıklaması "Seyirci yok ama." O çok gerçekçi olmuyor. Pek çok sebebi var tabii ki ama o izlemek isteyeneye de ulaşamıyorsanız orada biraz düşünmemiz gerekiyor. O salonlar, bazı salonlar... Yani bu devletin desteğiyle de olacak. Çünkü bu iş para işi, yani adam sinema sahibi, para kazanmak için...

Derviş Zaim: Kapitalizm!

Pelin Esmer: Evet!

Sonuçta adam Kore'den gelmiş burada yüzlerce sinemanın sahibi. Onun sizin sinemanızı değelernedirmesi ve size yer açması gibi bir şey zaten kapitalizmin mantığına da aykırı. Adam para kazanacak eğer seyirci gelmiyorsa çıkacak tabii ki. Ama sizi oradan çıkartamayacak bir gücün olması lazım. Bazı salonların 1 kişi de gitse üç ay boyunca o filmi izleyecek seyirciye açık kalması lazım. Bu sinema sahiplerinden beklenebilecek bir şey değil.

Derviş Zaim: İleride bir inisiyatif olacak sizler tarafından, bizler tarafından. O inisiyatifler ayaklar kuracaklar Anadolu'da, çeşitli yerlerde ya da kuramacayaklar, o değişecek. Bütün bunlar müzakere süreçleri, bir becoming. Türkiye'de sinema insanların salonda belli filmleri izleyebilmelerinin koşulu böyle bir ağı yaratmaktan geçiyor. Bu ağı yaratmak da kolay değil çünkü bunun sağlıklı sürdürülebilir bir şeye dönüşmesi ancak birtakım inisiyatiflere bağlı. Bu inisiyatiflerin ayakta kalıp kalmayacağını belirleyen şey de, kapitalist ortamda ayakta kalıp kalmayacağını belirleyen şey de bağlam olacak, context. Bazen bağlama göre bunlar on sene ayakta kalacaklar, bazen sürünüp silinip gidecekler, sonra iki sene sonra tekrar yeşerecekler, falan filan. İşte bu ağı diri tutmak gerekiyor.

Pelin Esmer: Ve talep etmek gerekiyor aslında. Nasıl yol, su, elektrik, sigorta istiyoruz, temel hak ve özgürlüklerimiz olarak bunları talep ediyoruz, film izlemenin de bir ihtiyaç olduğunu aslında kabul etmek ve talep etmek gerektiğini düşünüyorum.

Derviş Zaim: Aynen öyle. Mesela yirmi sene önce AkbankSanat'ta Felsefe Sinema Sempozyumu olacak, Cumartesi günü saat yedi buçukta ve insanlar *Naim* filmini gitmeyip burada sıkıcı 4 kişiyi dinleyecekler deseniz inanmazdım. Bu, en azından küçük de olsa bir umut.

Pelin Esmer: Bir umut.

Derviş Zaim: İleride Kastamonu'da, Antep'te, orada burada küçük cep sinemaları olacak. Bunları belediyeler bağımsız mı olacak, bir dernek mi yapacak, bilemiyorum ama böyle ağların ortaya çıkmasını sağlamak gerekiyor ya da çılgınlık bir zengin, sinefil bir zengin çok parası var, sokağa atmak istiyor; bulunduğu şehrin ve etrafındaki şehirlerin böyle bir ağının yaşayabilmesi için kendi ismini verdiği küçük cep sinemaları kuracak, vesaire, vesaire. Bu ağları şu ya da bu şekilde genişletmek gerekiyor. Bunların nasıl olacağına ilişkin olarak da dinamikleri belirleyecek olan şey bağlam.

Katılımcı 8: Bir önceki soruyla çok paralel olabilecek bir soru soracağım. Bir film yapabilmek için ilk önce bir fikir olması lazım. Pre-produksiyon, prodüksiyon ve post-produksiyon, daha sonra gösterim ve dağıtım; bütün bunların hepsi içerisinde tekrardan bir daha en baştan olması gerekiyor ama bu süreçte bir paranın olması lazım ki film yapabilelim. Parayı nereden buluyorsunuz ?

Derviş Zaim: Bu akşam duyduğum en güzel soru. Değişik kaynaklar var şu an itibariyle.

Pelin Esmer: Çıkışta anlatacak bana Derviş.

Derviş Zaim: Klasik kaynaklar saymak gerekirse şu anda Türkiye'de film yapmaya gayret eden bir adamın gideceği yerler bellidir. Ticari bir iş yapacaksanız gideceksiniz en büyük dağıtıcı kim, ondan kredi alacaksınız, sonra film içeriye girdiği zaman yani dağıtıldığı zaman o size verdiği krediden kendi payına ve üzerine kârını koyarak kesinti yapacak; bu birincisi. İki; devlete başvuracaksınız, devlet kurulduktan geçerse size para verecek, vesaire, vesaire. Sponsorlar, gene bu da bağlama göre ortaya çıkacak olan bir şey.

Küçük destek veren yerler var, işte Köprüde Buluşmalar diye anılan ya da Türk-Alman Filmleri Ortak Geliştirme Platformu var, TRT'nin bir desteği var. Çok çok çok ender bir biçimde özel TV'lerin desteği olabiliyor. Artık hiç olmuyor, onları yok gibi varsayın bence.

Belediyeler bir efsanedir. Kalacak yer ve yemek yardımı yapıyorlar. Böyle bir şey yok. İnanmayın.

Ve bir de en son anne ve babanın arsa satması, ev satması. Buna mümkünse girmeyin, bırakın insanlar huzurevinde ölsünler, rahat yaşasınlar son zamanlarında, vesaire, vesaire.

Bir de yurt dışına çıkıp yurt dışından fon bulma meseleleri var. O ayrı bir çamurlu arazidir. Oraya girmek gerekir, bazen girmemek gerekir. Hangi koşullarda girilir, girilmez? Serdar

Bey'le gelecek sene üçüncüsünde bunu inşallah konuşacağız.

Serdar Öztürk: Yaparsak inşallah. Şimdi Deleuze ve Guattari bu kadar tepki almışken biz de cesaret edemeyiz artık.

Derviş Zaim: Finansman karışık, muğlak, gri bir alan. O gri alanda herkes de bir şekilde top çeviriyor, bir şeyleri koparmaya çalışıyor. Melez bir finansman piyasamız olduğu söylenebilir ve tüm bunların ideolojisi de bizde var elbette.

Serdar Öztürk: Varsa son soru alalım.

Katılımcı 9: Merhabalar.

Ben sinema sektöründe çalışıyorum. Şimdi bizim ülkemizde yüzyıllık bir süreçtir sinema alanında üretimler oluyor, aynı zamanda televizyon alanında da üretimler oluyor ama bildiğiniz üzere meslek tanımları yeni yapılmaya başlandı. Sinema-televizyon alanında meslek ağacındaki mesleklerin tanımı da tam olarak tamamlanmadı.

Ülke sinemasındaki 2 önemli yönetmen olarak sizlerden merak ettiğim şey şu: Meslek tanımlarının yapılmadığı bir ortamda film üreten kişiler olarak bu sizi ne kadar etkiliyor? Ben şöyle düşünüyorum: Eğer meslek tanımları yoksa her sektör çalışanın iş yapma biçimi değişiyor, birinin doğru bildiği ötekinin yanlış bildiği olabiliyor. Burada da en önemli şey, bence yaratıcı olan kişi çok etkileniyor diye düşünüyorum. Bu konu hakkında neler söylemek istersiniz?

Derviş Zaim: Meslek tanımı yapmak faydalıdır çünkü sizin sektörün gelişmişliğiyle ilgili, olgunlaşmasıyla ilgili bir eksikliği tamamlamış olursunuz. İnsanlar, daha doğrusu yapımcılar ve yönetmenler, işi bildiğini varsaydıkları insanlarla daha kolay buluşabilme imkânını bulurlar böyle bir tanımlamayla. Bu olumlu olan tarafı.

Olumsuz olan bir tarafı var mı bu meslek tanımlamalarının? Evet var. Sınavda soracağım. Nedir olumsuz olan tarafı net meslek tanımlamalarının? Ne olabilir? Tanımladığın her şey bir süre sonra, çerçevelediğin için, onun dışında olan, olabilecek olan başka şeyi dışarıda bırakarsın.

İleride sinemanın nerelere doğru evrileceğini bilemiyoruz. Otuz sene sonra, kırk sene sonra, yüz sene sonra şu andaki tanım ileride olabilecek şeyi neşet edebilecek olan şeyi bir takoz hâline, bir pranga hâline gelebilir. Tehlikelerin bir tanesi, kabalaştırarak bir örnek vermem gerekirse bu.

Ama ortalıkta tozun dumanın olduğu bir yerde tanımlamak elbette iyi bir şeydir fakat tanımlamanın, nerede olursanız olun, tarih boyunca nerede olursanız olun bazı şeyleri dışarıda bırakmak anlamına geldiğini de bilerek bunu yapmalıyız

Pelin Esmer: Özellikle setler hem çok hiyerarşik hem de belli bir netliği talep eden yerler çünkü kısıtlı zamanda bir orkestra yönetmek gibi. Aslında çok teknik bir yer. Setin yaratıcı bir yer hayali doğru değil yani gerçekten hayal ettiğiniz şey çok reel bir şey ve 20-30 kişinin katkısıyla bir yere getiriyorsunuz ama bir yandan da çok esnek olunması gereken bir yer.

Hava koşulları, oyuncunuzun ruh hâli, sizin o gün eşinizle yaptığınız kavga, ışıkçınızın kendini yeterli güçte hissetmesi, birçok şey, oradan geçen uçak... O kadar çok faktör etken ki bunlarla birlikte anında karar verip adapte olmayı gerektiren bir şey.

Belki bu tanımları esnetebilmek gerekebiliyor ama tabii ki belli bir çerçeveyi çizdikten sonra.

Derviş Zaim: Bir de hep araştırmalar Türk Sinemasında dağıtım, finansman sorunları, odur budur, filan falan gibi geliyor. Bunlar ilk akla gelen şeyler. Bakın, haddim olmayarak size bir konu vereyim. Türk Sinemasında sette çalışanların zaman içerisinde nasıl değiştiği, set

adını verdiğimiz organizasyonun zaman içerisinde nereden nereye geldiği. Bu çok araştırma yapılmamış hatta belki de -cehaletim için beni bağışlayın- çok az araştırma yapılmış bir şeydir ve bunun üzerine ben akli başında bir doktora tezi okumaktan çok mutlu olacağım

İşıl Baysan Serim: Sosyolojik ve psikolojik boyutları açısından mı?

Derviş Zaim: Sosyolojik, psikolojik, ekonomik, iktisadi, mesleki her anlamda. Ben kendi deneyimlerimce söyleyeyim. Ben *Tabutta Rövaşata'yı* 1 asistanla çektim. Şu anda "1 asistanla yola çıkmak istiyorum." deyin sizi döverler. Şu anda en, en mütevazı sette en az 4 asistan var.

Pelin Esmer: O da rejide sadece

Derviş Zaim: Reji asistanlarından bahsediyorum .

Ne oldu da yirmi beş senede bu hâlden bu hâle geldiler? Bu üzerinde son derece düşünmemiz gereken bir şey. Çok çok ciddiym bunda. Setlerde son on sene öncesine kadar karavan yoktu, şu anda karavanın olmadığı set yok. Ne oldu Türk Sinemasında da bu hâle geldi? Bakın, tez yazmak mı istiyorsunuz, alın size somut bir durum.

Türk sinemasında dağıtım üzerine 200 tane master tezi vardır ve hepsi aynı şeyi söylüyorlardır, copy paste.

Yaratıcı problematikler ortaya atmanız gerekiyor, yaratıcı ya da işe dokunur meseleleri alıp onların üzerine düşünmek gerekiyor. Bir tanesi bu. Niçin böyle oldu? Benim kendime göre cevaplarım var ama bunun masaya yatırılması gerekiyor. Ne oldu da eskiden 1 ya da 2 asistanla çekilirken şu anda 7 asistanla çekiliyor? 7 asistan.

Pelin Esmer: Ara ara gerilla işi filmler yapıp o durumları hatırlamak gerekiyor bence biraz. Olabiliyor işte diyorsun.

Derviş Zaim: Arada gerilla işi yapmayı o yüzden seviyorum. Şimdi çektiğim, yeni bitirdiğim bir film var, 3 kişi ile çektim.

Pelin Esmer: Allah herkese nasip etsin

Derviş Zaim: Bütün ekip 3 kişi.

Pelin Esmer: Ben belgeseli 3 kişi çektim de sen kurmacayı mı 3 kişi çektin?

Derviş Zaim: Melez bir iş oldu ama şu anda çektiğim bir film var, 100 kişi set

Pelin Esmer: 100 mü ?

Derviş Zaim: 100. Birbirininin peşi sıra çektiğim 2 film; birinde 3 kişi, ötekinde 100 kişi.

Pelin Esmer: Oyuncularla falan 100 kişi herhâlde, figürasyonla falan .

Derviş Zaim: Bu felsefi tartışmayı sonra devam ettireceğiz.

Serdar Öztürk: Evet, buyurun.

Katılımcı 10: Ben bir soru sormak istiyorum. Mühendisim ve sinemayı da anlamıyorum. Son yıllarda fotoğraf çekiyorum ama bir miktar küçük yatırımcı da sayılabilirim. Sizin o son konuşmalarınızdan ben ne hissediyorum son bir yılda 2 tane kısa filme destek vermiş ufak bir melek yatırımcı olarak. Burada da akademik yoğunlukta katılımcıların çoğunu görüyorum. Niçin son zamanlarda bu değişim oldu? Benim son bir yılda tespit ettiğim şu oldu: Bir arkadaş geldi, sinema okuyor, son sınıf. "Abi kısaca film çekeceğim." Tamam, ne kadar lazım? "15 bin." Anlat bakayım senaryoyu. Ben buna para vermem, sen bunu bedava çekebilirsin yani 15 bin lira çok büyük para bu senaryo için dedim. Şimdi galiba şunu tespit ettim ben son bir yılda: Sinema okuyan öğrenciler, hocalar biraz zorlaştırıyorlar film yapmayı. Eskiden sanki harala

gürelle yapılan filmler hep akıllarımızda. Nereden girdim, kitabın ortasından mı sonundan mı, bilemiyorum ama yani bana diyor ki sanat yönetmeni lazım, sanat yönetmeni yardımcısı lazım, seçici lazım, boomcu lazım, kablocu lazım. Ne yapacaksın bir tane kısa film diyorum, hani 1 kişiyle de çekersin. Sanki çok okumak çok bilmek bazı şeyleri yapmayı da zorlaştırıyor. Ben yirmi beş yıllık meslek hayatımda da bunu gördüm. Master, doktoralı çok iyi üniversiteler bitirmiş bilgisayar mühendisi, yazılımcılar, arkadaşların iyi iş yapamadıklarını gördüm ama lise mezunu ya da herhangi bir kursa gitmiş çok iyi yazılımcılar da gördüm, benim personelim de oldu bu arkadaşlar. Böyle bir tehlike görüyor musunuz, çok okumak çok bilmek bir şey yapmayı zorlaştırıyor mu? İşte karavanlar çıkıyor, vesaire.

Derviş Zaim: Çok okumak, bilmek tehlikeli değil. Çok okumak, bilmek tehlikeli asla değildir. Öyle mutlakaştırırsanız. Öyle yaparsanız, böyle konumlandırırsak meseleyi cahil adam ortalığa doluşur. Hayır, mesele öyle algılamamalıyız. Mesele, iş yapma yordamıyla ilgili Türkiye’deki temel bakış açısı, şu anda evrimleşen bakış açısı. Bir iş nasıl yapılarla ya da bizim sektördeki iş artık böyle yapılır, başka türlü yapılmazla yerleşen ideolojik dominant algı. Niçin böyle oldu? Bununla ilgili bir doktora tezi, birkaç doktor tezi on numara olur. Çünkü bu bizim film üretim modelimizi bundan sonra belirleyecek olan şey. Gerilla tarzımız, nasıl olacak nasıl olmayacak, bu bizi belirleyecek. Sektörün bu kadar dominant olmadığı, Batılı gibi bir sektör olmadığı sendikaların bu kadar güçlü olmadığı yerde nasıl oluyor da böyle bir yere doğru sektör gidiyor? Bana bunu birisi ekonomik olarak, sosyolojik olarak açıklasın, çalışma ahlakı bağlamında da iş disiplini bağlamında da ekonomisi bağlamında da.

Işıl Baysan Serim: Haddim olmayarak bir şey söyleyeceğim. Biraz önce sizin söylediğiniz hani cehalet konusunda Nietzsche’nin “uzmanlığın sefaleti” dediği bir şey vardır. Uzmanlıkla, teknisyenlikle bilgiyi karıştırmayalım lütfen. Bilgi, deneyim, bunlar aşırı uzmanlaşma dediğiniz şey, teknisyenlik arka planında bir bilgi gerektirmeyebilir sadece bir organizasyon şemasıyla işi götürebilirsiniz ama bu bilginin aktarımı, yani deneyim olarak aktarımı, farklı mecralara aktarımı için her zaman bu bilgiyi üretmemiz lazım. Belki de problememiz budur, yani bilgiyi doğru üretmemek.

Pelin Esmer: Biraz da içerikten çok görünümüne önem verdiğimiz bir çağda yaşıyoruz. Bu bahsettiğiniz meslekler bayağı havalı meslekler olmaya başladı.

Yönetmenlik bayağı havalı bir meslek oldu. Büyünce eskiden işletmeci olacağım, doktor olacağım, avukat olacağım diye daha çok duyardık, şimdi büyüyünce yönetmen olacağım. Ama neden yönetmen olacaksın sorusuna her zaman da çok tatmin edici ya da onu yapmaya, o kadar acıyı çekmeye değici yanıtlar da alamıyorum. Çünkü havalı bir şey oldu, popüler bir şeye yönetmen olmak o yüzden onun içini doldurmadan ya da göğüslemek durumunda olduğunuz bu sadece yönetmenlik için değil, sanat yönetmeni, hep bir şeyin yönetmeni ama oralara gelmek için biraz da acelecilik, bir sabırsızlıkla bir an evvel bir şey olma isteği de var.

Işıl Baysan Serim: En iyisi olmak.

Pelin Esmer: Ama yeterince emek göstermeden.

Işıl Baysan Serim: Arka planı olmadan ve dizi filmlerde var ya bir gecede proje bitiren mimarlar. Şimdi mimarlık, o da popüler. Tabii çok havalı, bütün dizi filmlerde mimar karakterler var, hepsi bir gecede proje bitiriyorlar.

Pelin Esmer: Instagram hikâyeleri gibi yani bir günlük .

Işıl Baysan Serim: Çok sık şekilde müşteri karşısına çıkıyorlar ve hepsi çok başarılı ve bir bakıyorsunuz memlekette bir hormonlu mimarlık fakültesi enflasyonu var. Gerçekten bu kodlarla konuşmak yerine daha çok bizim bilgiye yönelmemiz gerekiyor.

Serdar Öztürk: Şimdi Derviş Bey “ya o-ya bu” ve “hem o-hem bu” teori ve pratik buluşmasının kendisi de aslında “hem o-hem bu”lara hizmet eden bir konu praxis pratik ve teorinin bir

araya getirilmesi. Bu yönetmen panelini yapmamızın en önemli nedenlerinden birisi “ya o-ya bu” değil “hem o-hem bu” pratik ve teori, bu da praksis.

Bu entelektüel kapışma, bu entelektüel tartışma bana birçok şey kattı. Umarım sizlere de hatta yönetmenlerimize de bir şeyler kattı. Önemli olan bir şeyler katması bir şeyleri öğrenmemiz, bilgi üzerinde düşünebilmemiz. Bilgi ve enformasyon ayrımının zaten, muhtemelen farkındayız. Dolayısıyla, izninizle, Yönetmen Panelini burada bitirelim. Eğer yine sorularınız olursa daha sonra, ki Derviş Bey söylemişti “üçüncüsü” demişti.

Pelin Esmer: O zaman bizi çağırılmazlar Derviş.

Serdar Öztürk: Becoming hâlindeyiz, ne olacağını bilmiyoruz. Belki de olmaz yani bütün bunların hiçbirisi olmayabilir.

Çok teşekkür ederiz katılımlarınız için .

Derviş Zaim & Pelin Esmer: Biz teşekkür ederiz.

