



# Söyleşi Interview

## DERVİŞ ZAIM İLE TAVURİ ÜZERİNE

Nezih Erdoğan  
Derviş Zaimağaoğlu

### Öz

Derviş Zaim'in son filmi *Tavuri* (2023), hayatının yarısını hırsızlık ve dolandırıcılıktan hapiste geçiren, şeytan (Tavuri) lakaplı Mustafa Serttaş'a odaklanıyor. Yayın kurulu üyemiz Nezih Erdoğan, yönetmen Zaim ile birlikte, suç ve özgürlük temalarının yanı sıra, belgeselin anlatı yapısını da masaya yatırıyor.

**Anahtar kelimeler:** *Tavuri*, belgesel sinema, refleksiv belgesel, Derviş Zaim

Nezih Erdoğan

Geliş Tarihi | Received: 01.06.2023 • Kabul Tarihi | Accepted: 03.07.2023

23 Kasım 2023 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır.

Prof.Dr., İstinye Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3232-0223nezih.erdogan@istinye.edu.tr>

Derviş Zaimağaoğlu,

Dr. Öğr. Üyesi., Maltepe Üniversitesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4631-3390> • E-Posta: [derviszaimaoglu@maltepe.edu.tr](mailto:derviszaimaoglu@maltepe.edu.tr)

## INTERVIEW WITH DERVIŞ ZAİM ON TAVURİ

### **Abstract**

Derviş Zaim's latest film is a portrait of Mustafa Serttaş, a.k.a. the Devil (Tavuri), a Turkish Cypriot who spent half his life behind bars for theft and fraud. Nezih Erdoğan, a member of our editorial board, questions the themes of crime and freedom, as well as documentary narrative, together with director Zaim.

**Keywords:** *Tavuri*, documentary, reflexive documentary, Derviş Zaim

**Nezih Erdoğan:** *Tavuri'yi film projesi olarak size ilham eden ne oldu? Kendisi zaten Kıbrıs'ta çok bilinen biri ve sizin de şahsen yıllar öncesinden tanıdığınız bir karakter. Ne zaman ya da hangi noktada bu belgeseli yapma kararı verdiniz?*

**Derviş Zaim:** Önce kısaca bilgi vereyim Tavuri filminin esinlendiği karakter hakkında. Böylece projenin nasıl doğduğuna ilişkin daha eksiksiz yanıt verebileceğimi zannediyorum. Yoksul bir aileden gelen Mustafa Serttaş 1965 yılında Kıbrıs'ın Mağusa kentinde, Karakol mahallesinde doğmuştur. Çocukluğundan itibaren lakabı, "şeytan" anlamına gelen Tavuri'dir. Annesi ve babası çocukken ayrılmış, ilkokulu bile bitirememiş, çocukluğu esnasında hırsızlık yapmaya başlamış, bu erken deneyimini sonradan bir hayat tarzı, kendi deyimi ile "bir tutku" haline getirmiştir. Hayatının yarısı Lefkoşa Merkezi Cezaevi'nde geçmiştir. Hırsızlık kariyeri boyunca şiddete başvurmaması ile tanınmaktadır. Üç kez evlenip boşanmıştır. Bir kızı vardır. Kızı doğduktan sonra ona iyi bir isim bırakmak için hırsızlığı bırakmış, dolandırıcılığa başlamıştır. Dışarıda iken lüks, bonkör ve savurgan bir hayat sürmektedir. Psikologlar tarafından ona anti-sosyal kişilik bozukluğu tanısı konulmuştur. Hayattayken hükümlü olarak yattığı Lefkoşa Merkezi cezaevini farklı zamanlarda iki kez dolandırmıştır. Garip olan şey onun bu iki suçu da işlerken mahkûm olarak hapisanede yatmakta oluşudur. Muhtemelen yattığı hapisaneyi hükümlü olduğu iki farklı ceza döneminde soyan tek mahkûmdur. Soyduğu resmi makamlar listesine okul, mahkeme ile polis müdürlüğünü eklemek de mümkündür. Mustafa Serttaş 2019 yılında vefat etmiştir. Ben Mustafa Serttaş'ı on yaşından itibaren yaşamaya başladığım Mağusa'nın Yenişehir semtinden tanıyordum. 1974 savaşıdan sonra on yaşında iken ailemle beraber Limasol'dan Mağusa'ya göç etmiş ve Mağusa'nın Yenişehir semtinde başımızı sokacağımız boş bir ev bulmuştuk. Tavuri'yi o mahal- lenin bize uzak sokağında yaşayan bir ailenin dokuz yaşındaki oğlu olarak tanıdım. Evler çok yakın olmadığı için onunla çok sık görüştüğümü de söyleyemem ama tanışıklık bu sürede daha sık karşılaşmalara doğru evrildi. On dört yaşında farklı bir mahalleye taşınmamız nedeni ile onu daha az görmeye başladım. Tavuri hırsızlığa Yenişehir'de başlamıştı. Sonunda onun giderek daha sık ve daha ciddi suçlar işlediğini duyar olduk. Zamanla ıslahevine ve hapisaneye düştüğü haberi geldi. Ondan daha az haber almaya başladım. Ciddi suçlara yönelmesi yüzünden adı gazetelerde sıklıkla çıkmaya başladı. Aradan onyıllar geçti. Ülkenin en namlı hırsız ve dolandırıcısı oldu. O sırada tamamıyla kopmuştuk. Onu yeniden görmem 2014 yılına denk düşüyor. Lefkoşa'nın Rum hapisanesinden yeni

çıkmişti. Kuzeyde arandığından şüphelendiği için Kuzey Kıbrıs'a, yani Türk bölgesine geçmekte tereddüt ediyordu. Onun hakkında bir kitap yazmış olan gazeteci Aral Moral'ı buldum. Aral randevu ayarladı. Aral Moral sayesinde Rum tarafında sınırın yakınında yer alan Ledra sokağında, Rum-Türk barikatına yüz metre mesafedeki bir kafede üçümüz buluştuk. Kendimi Tavuri'ye tanıttım, hemen hatırladı. Havadan sudan sohbet ettik. Kuzeyde eskiden işlediği suçlar nedeniyle Türk polisi tarafından aranıp aranmadığını öğrenmek için bizden bilgi edinmemiz ricasında bulundu. Aral gazeteci kimliği ile onun bu sorununa yanıt bulmak için çalıştı. Tavuri görüşmemizden bir süre sonra Kuzey'e, Türk tarafına geçti ve sanırım arandığı bir suç yüzünden hapishaneye düştü. O hapishaneye düştüğü zaman benim onunla ilk görüşmemizin üzerinden birkaç ay geçmişti. Yetkililerden izin alarak onu ziyaret ettim. Konuşmayı kabul etti. Ama proje sadece onun üzerine değildi. Daha doğrusu net değildi. Başlangıçta bir sürü mahkûmla konuşuyordum. Suç olgusu ile ilgili bir çalışma yapmak kafamda vardı ama yapacağım işin türü, biçimi, yaklaşımı, karakterlerinin kim olacağı konusunda netleşmiş değildim. Zamanla konuştuğum mahkûmların sayısını azalttım. Tavuri mahkûmların arasında tek konuştuğum insan olarak kaldı. O sıralarda bir üniversitede ders vermek için on beş günde bir Kıbrıs'ı ziyaret ediyordum. Ders vermek için geldiğim zamanlarda bir ek günü Tavuri ile konuşmaya ayırmıştım. Lefkoşa'nın Türk hapisanesine gidiyor, bütün bir gün, öğle arası hariç, mahkûm olarak yatmakta olan Tavuri ile konuşuyordum. Fuat Sözen (görüntü yönetmeni) ve Evren Maner'den (ses kayıt) oluşan üç kişilik bir ekibin yardımı ile aramızdaki konuşmaları kaydediyordum. Aradan aylar geçti ve elde büyük bir malzeme birikmeye başladı. Öyle ki onunla yaptığım konuşmalardan oluşan bu malzemeyi ayrıca montajlayarak şu anda tamamladığım ve 2023 yılında seyirciye sunulan filmde bağımsız, ayrı bir sözlü çalışma bütünü olarak çıkarmayı planlıyorum. Kısacası *Tavuri* projesi böyle başladı, ama zamanla karşılıklı konuşma formatından başka tarafa doğru evrildi. Şu andaki versiyonda karşılıklı görüşme biçimindeki konuşma çok ender yer alıyor içerikte. *Tavuri* filmine bakarsanız kurguda kullanılan benim ve onun karşılıklı konuşma sahnesi bir tanedir. Yönetmenle ana kahramanın karşılıklı konuşma sahnelerinin bir kısmı, yönetmenin hapse düşen eski arkadaşımı seneler sonra hapishanede ziyaret etmesi sekansının içine yedirilir. Ya da Aral Moral Tavuri hakkında çıkaracağı kitaba araştırma yaparken Tavuri, Tavuri'nin kardeşi, babası ile konuşurken gerçekleştirdiği konuşmalar karşılıklı görüşme biçimi alır. Ama yaptığım belgesel, Bill Nichols'un tabiri ile bir açıklayıcı belge-

sel değildir. Filmin bu halini yapmaya gayret ederken motivasyonlarım ne idi? Çocukluk arkadaşınız, ülkenin en namlı dolandırıcı ve hırsız haline dönüşmüşse, bu durum size iyilikle kötülüğün doğası, kötülüğe karşı nasıl bir mesafe alabileceğimiz, insanın yazgısı ve özgürlük üzerine bereketli bir soruşturma alanı açabilir. Bu sorular benim onunla olan şahsi tarihim ve belgeselin yapısı, inşa edilmiş biçimi üzerinde başka kıymetli sorularla zenginleşebilir diye düşündüm. Eski mahalle arkadaşım seneler sonra kamera varken sohbet etmeyi başarabilir, hatta onunla beraber açık uçlu biçimde yürümeyi ekleyebilirim; etik, özgürlük, sorumluluk, hakikatin saptanması üzerine verimli sorular üretebilirim diye hayal etmiştim. Elbette motivasyon listesi artırılabilir. Sosyal deneyimin hangi alanlarının sinema tarafında reddedilmekte olabileceğini düşünüyordum. Filmografimin biçim, içerik, tür, yaklaşım olarak zengin ve geniş bir yelpazeye yayılması beni memnun ediyordu ama bir yandan da yaşadığım, parçası olduğum coğrafyanın sinemasının bazı konu ve insanları görmezden gelip gelmediğini soruyor, hakikati yakalama adına moda olanın dışında kalan başka insanları, onların deneyimlerini taze yaklaşımla ele almayı tasarlıyordum. Listeye ek yapılabilir. Prodüksiyon yöntemleri ile estetik arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemi sağlayabilecek biçimde, film üretim yordamlarımı değiştirmem, görece düşük bütçe ile yapmam bana fayda getirebilir miydi? Makul bütçelerle çalıştığım bazı filmlerden sonra yirmi yıl önce yaptığım *Tabutta Rövaşata* (1996) benzeri gerilla tarzına, yani düşük bütçeli yapımlara dönebilir miydim? *Tabutta Rövaşata* ile *Devir* (2013) filmlerinden gerilla tarzını az çok denemiştik ama benzer bir deneme Kuzey Kıbrıs gibi yapım, lojistik şartların elverişli olmadığı bir yerde, uzun zaman sürecektir bir projede gerçekleştirilebilir miydi? Filmografimin o noktasında uluslararası geliştirme platformlarına, yerli yabancı dijital platformlara, şifreli kanallara destek bulmak amacıyla gitmek bana momentum sağlayabilir miydi? Yoksa o mercilerin üzerinde fazla durmadan işe başlamak daha mı hakikatli bir iş çıkarmaya yarayacaktı? Kıbrıs Türkü olan bir hırsız ele alan projeye finansörlerin yatırım yapması ihtimali gerçekçi miydi? Namı bir hırsız konu edinen belgesel projesine Türkiye’den devlet desteği alınması zor bir işti (ki T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nün katkısı, çekim sonrası desteği biçiminde, mütevazı bir rakamla, çekim bittikten yıllar sonra gerçekleşti). Odağa alınan insan ve konu nedeni ile çuvallama yüksek ihtimaldi. Nitekim finansman arama sürecinin başında Sinema Destekleme Kurulu projeye geliştirme desteği vermeyecek, Yeni Film Fonu destek vermeyi reddedecek, Kıbrıs Kültür dairesi

başlarda bir hırsızın ele alınmasının ada halkının temsilinde kötü emsal teşkil edebileceği riski nedeniyle projeye katkı sağlama konusunda direnç gösterecekti. Finans bulmadan çekime girişsem dahi (ki başlarda durum böyle oldu, açıkçası elde finans yokken işe başlandı) kendim ile sokağın lezzeti arasında doğrudan, aracısız, net bir ilişki kurmayı başara-bilecek miydim? Sonunda finans meselesini halledip halledemeyeceğim konusunu fazla kurcalamadan çekime başlamaya karar verdim. En başta şunu düşünüyordum: İşe başlarken projenin yapısını entelektüalize etmek, fazla plan yapmak niyetinde değildim. Plan yapmazsam bile sonuç-ların ilginç olabileceğini seziyordum, çünkü enerjisi çok yüksek bir perso-na ile beraber yürüme şansı kazanmıştım ki, şükür, beraber yürümeyi başardık. “Beraber yürüme” deyimini özellikle kullanıyorum, çünkü yapımın ve sürecin sadece ve her noktada benim tarafımdan domine edi-len bir seyir izlemesini istemiyordum. Sözüm işin içinde Tavuri’nin de bir ortak yönetmen olduğu anlamına gelmiyor. Ben bir yönetmen olarak fil-me alacağım olaylara müdahale edecektim ama Tavuri bazı kararlarda aynı fikirde olsun, akışa rıza göstere, öneride bulunabilsin istiyordum. Bu niyetim nasıl gerçekleşebilir, onu da bilmiyordum ama bir şekilde işin başında karşılıklı röportaj yapmak üzere kolları sıvadıktan sonra süreci götürecektik sinerjiyi yakaladık. Onun temposunu dinlemek, temposuna göre çekimi ayarlamak, kimi zaman yavaş, kimi zaman hızlı çekmek, çekimleri on beş günde bir yapmak, her zaman olmasa da zaman zaman karşılıklı karar alabilmek, çekimde iken zevk almak ve zevk aldığımız için de fazla düşünmeksizin işi sürdürmek zannederseniz mevcut akışın kesintisiz sürmesine neden oldu. Kervanı yolda düzecektik, ki öyle oldu denebilir. Aklıma gelen birkaç noktayı söyleyeyim: Ona, dolandırıcılık yapmaya kalkıştığı zaman çekim yapmayacağımı, çünkü suça ortak ol-mak istemediğimi net biçimde söylemiştim. Çekimlerde kendisi hakkın-da olumsuz bir sonuç belirirse onu kullanabileceğimi de, sanırım, sez-mişti. Yine de devam etti. Eğer yanılmıyorsam kendini ifade edeceği bir kanal bulmak ve derinleşmek hoşuna gitmişti. Fırsatı sonuna kadar kul-lanmak ve kendine dair yaratmaya gayret ettiği Robin Hood imajını iyice yerleştirip sağlamlaştırmak istiyordu. Vefatına dek hayatının son beş yılını böylesi bir çerçevede çekmeyi başarabilmekten dolayı mutluyum. Üs-telik çalışma bir süre sonra onunla yapılan röportajlardan çıkmış, onun hapishanedeki gündelik hayatının saptanmasına doğru evrilmişti. Mus-tafa Serttaş tekrar tahliye olduktan sonra da gündelik hayatının tespiti devam etti. Hatta yeniden hapishaneye girdikten, ikinci kez tahliye olup İngiltere’ye gittikten, adaya dönüp hastalanmaya başladıktan sonra da

sürdü. Beraberce yürümeyi başarabileceğimiz çalışma koşullarını az ya da çok, mütevazı biçimde, birlikte yaratabildiğimize şahit olduğum için kendimi nispeten huzurlu hissediyorum. Ama her zaman, her işin yolunda gitmediğini belirtmeliyim. Mesela Tavrı benim Rum tarafında çekim yapma teklifime uymak istemediğinden, bir gün bize yalan söyleyerek Sarayönü'ndeki seti yarım bırakmış ve gizlice Lefkoşa'dan Mağusa'ya gitmişti (Rum tarafında arandığı için ekibin polisin dikkatini çekebileceğini ve o nedenle başının derde girebileceğini düşünmüştü). Bu şekilde ekibi çekimde yarı yolda bırakması beş yıl içinde bir kez oldu, genelde çalışmaya istekliydi ve önerdiğim plana uymaya gayret ediyordu. Havanın çok sıcak olduğu, keyfinin kaçık olduğu zamanlarda daha gevşek bir çekim takvimi talep etti. Ama toplu olarak bakıldığında, sağlığı kötüleştiği zamanlarda dahi çekime katılmaya devam etti. Elbette çekim planlarken mevcut düşük bütçeli çekim koşullarının yanı sıra Tavrı'nın ritim ve hızını hesaba katmaya gayret ediyordum. Az önce lafı projeyi beraber inşa ettiğimiz konusuna getirmiştik, böylesi bir birlikte yapma çabası çalışmanın kıymetini en azından bana göre artırabilecek bir unsur gibi görünüyordu geriye baktığım zaman.

**NE:** *Siz kurmaca filmlerin yönetmenisiniz. İlk defa bu ölçekte bir belgesel film yapmaya giriştiğinizde çekinceleriniz, tereddütleriniz oldu mu? Kurmaca anlatım reflekslerinin belgesele hâkim olmasından endişe ettiniz mi hiç?*

**DZ:** Kurmaca filmler yapmaya başlamadan önce kısa tanıtım ve belgesel yapmışlığım var TV kanalları için. Ayrıca daha geriye gidersek, ilk gençlik yıllarımda Boğaziçi Üniversitesi'nde okurken, 1986 yılında sanırım, Kıbrıs'taki tek yerel TV olan BRT'ye yaz stajı yapmak için başvurmuş ve Boğaziçi Üniversitesi'nin İşletme Bölümü'nde okumama rağmen kanala başka staj başvurusu olmadığı için stajyer olarak kabul edilmişim. O yazın sonuna doğru, okul açılmadan önce, BRT yönetimine bir senaryo vererek onu çekmek istediğimi söylemişim. Aslında pek ümidim yoktu. Çünkü olanaklar yok düzeyindeydi. Kameranın boş olduğu günleri hesaplayarak bana olumlu yanıt vermişler ve belgeseli çekmem için yanıma bir kameraman, bir şoför sağlamışlardı. Mutlu olmuştum. Kısa sürede, kardeşimin, ailemin, eşin dostun yardımlarıyla yangından mal kaçıtırıcasına çekim yapmıştık. Bu sayede Namık Kemal'in Kıbrıs adasında sürgünde olduğu günleri konu edinen bir belgesel yapma şansına sahip olmuştum. Fakat işin montajını ben yapamadım, çünkü okula geri dönmüştüm. Montajı Sevinç Baloğlu gerçekleştirdi. *Saray'dan Namık Kemal'e*

adlı bu belgesel sinema kariyerimde yaptığım ilk iştir ama ne yazık ki okula geri dönmek zorunda olmam nedeniyle başında durmadığım için belgesel kayıptır. Kopyası yoktur. Üzücü bir konu. Daha sonra 1992-3 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi TV'sinde üniversiteleri tanıtan bir program ile gençlere hafta sonu hobilerinin neler olabileceğini aktarmaya çalışan bir başka mütevazı programın yapım ve yönetimini gerçekleştirmiştim, Hüsnüye Güler adlı yardımcımla beraber. O yıl, Rock kültürüne, "Rock Around the Clock" deyimine nazire yapan, "Rock Around the Mosque" adlı Türkiye'deki rock müzik kültürünü ele alan bir belgesel çekmiştim. İlk kurmaca filmim, *Tabutta Rövaşata*, bu TV programlarından dört yıl sonra, 1996'da geldi. 1995 yılında Türk sinemasının 100. yılı için üretilecek bir belgeselin senaryo yazım grubuna destek verme teklifi Süha Arın tarafından bana iletilmişti ama proje gerçekleşmedi. Üçüncü filmim *Çamur'u* çektiğim yıl *Paralel Yolculuklar* (2000) adlı belgeselimi çektim. *Paralel Yolculuklar*, Kıbrıs'taki 1974 olayları ile ilgili bir belgesel ve Rum yönetmen Panicos Chrysanthou onun ortak yönetmeni. Yani, *Tavuri* projesi, belgesel yapmak konusundaki ilk deneyimim değil. Ancak bu belgeseller ile *Tavuri* arasında uzun bir zaman var. Soruda değindiğiniz üzere aranın uzunluğunun muhtemel etkilerine dair birkaç laf edebiliriz. Kurmaca anlatım reflekslerinin belgesele hâkim olması fikri beni çok kaygılandırmadı. Başlarda filmin formatının nereye nasıl uzanacağına dair net bir fikrim yoktu, böyle olması da hoşuma gidiyordu. Ön kabul, varsayım, hazır yapı, formül düşünmeden meseleye atılmak amacındaydım. İşin içine girdikten sonra malzemeyi yoğururken anlatıma dair böylesi konuları çözebileceğimi hayal ediyordum. Dahası bu tavır, belgeseli veya ortaya ne çıkacaksa o projeyi inşa etmek adına bana daha doğru bir yolmuş gibi de geliyordu. Çünkü masa başında değil de sahada, *Tavuri*'nin ve koşulların biricikliğini keşfederek neyi, nasıl ele alacağımı çözmeyi gündeme getiriyordu; açıkçası önümdeki durum kıskırtıcı ve ilham verici idi. Mesela *Tavuri* belgeseli, bir "temsili" mi olmalıydı, yoksa bir "sergileme girişiminden" mi ibaret kalmalıydı; eğer temsili ağırlıklı bir proje olacaksa temsili inşa ederken işin, karakterin hakikatini kaybetmeden bunu nasıl başaracaktık? Sergileme ağırlıklı bir çalışma olacaksa *Tavuri*'nin yıllara yayılan hikâyesini, biricikliğini nasıl kuşatacaktım? Melez bir yapı kurmaya kalksak kurmacadan nasıl ayrılacaktı? *Devir* filmi ile benzer mi olacaktı? Edimsel belgesel yapmaya kalkışsam ve onun içine avangart öğeler eklesem ne olurdu? Acaba avangardı uç noktaya götürmek *Tavuri*'nin potansiyelini çarçur edip projeye yazık etmek anlamına gelir miydi? Konuşan kafalardan ibaret olan bir açıklayıcı bir



belgesel bana kof, sıkıcı geliyordu. Konuşan kafaları yan yana dizerek araya gündelik hayata dair *Tavuri*'nin görüntülerini serpiştirerek, müzik döşeyerek düz bir açıklayıcı belgesel kotarmak istemiyordum. Bill Nichols'un edimsel belgesel diye adlandırdığı tarzı uygulamaya karşı da mesafeliydim. Çünkü *Tavuri*'nin doğrudan, sahici performansını edimsel belgeselin getirebileceği biçim oyunları ile bozmak bana sanki işi düşürecekmişim gibi geliyordu. Fakat bu ve benzer kararları almadan önce çatışmayı netleştirmeli, filmde ortaya atacağım temel fikrimi, varsa ikincil fikrimi keşfetmeliydim. *Tavuri* karakterini bulmuş ve önemli bir payanda elde etmişim ama çatışma ve fikir (konsept) hala daha eksikti. Öte yandan eksik olan iki parçayı yani çatışma ile fikri bulmak için şans bana yardım ediyordu. *Tavuri* ile ana çatışma ve temel fikri netleştirme yolunda aylarca karşılıklı konuşmuştuk. Ama hala daha elimde pusula teşkil edecek olan temel konsept ve çatışma yoktu. Bir sürü fikir kafamda dönüyordu. Onların ne olabileceğini bulup daha sonraki aşamada onların benden nasıl bir biçim çağırdığını dinlemek yoluna gitmeyi uygun gördüğümü hatırlıyorum. Deneme yanılma yaparak çatışma ve konsepti netleştirmenin daha makul bir yol olacağını sezmem *Tavuri*'nin gündelik hayatını çekmeye başladığım zamana denk düştü. Özellikle beş günlük Londra çekimlerinde ve sonrasında adada devam eden mesaide, ana çatışma ve konsept belirginleşmeye yüz tuttu. (Elbette Londra öncesinde çektiğim malzemenin de nihai versiyonda faydalandım). Bunları yaşarken de temsil mi, sergileme mi, ikisinin bir birleşimi mi olacağını düşünüyordum. Bunun hangisi olacağını bana yürüdüğüm yol, karşılaşacağım somut malzeme, şartlar gösterecekti. Film yapmanın bir Zen deneyimi, bir Sufi tecrübesine dönüşme ihtimali bulunabilir. *Tavuri* projesinde bu tecrübeyi tatmış olabilirim; az evvel saydığım durakları geçmeye çalışırken. Sufilerin önemseddiği, "var olanı kabullenmenin" erdeminden tutun, ön kabullerin, olumsuz düşüncelerin bir kenara bırakılması, yapma sürecinin ağırlıklı olarak ön plana alınmasının yapıma ve rejiye sağlayacağı berraklık ve sağlığı tatmış olabileceğimi tahmin ediyorum. Yeri gelmişken *Tavuri* belgeselinin belgesel çeşitleri arasında nereye yerleştirilebileceği konusuna da değinmek istiyorum: Bill Nichols *Representing Reality* (Gerçekliği Temsil Etmek) adlı yapıtında açıklayıcı, gözlemsel, interaktif, refleksif ve edimsel diye beş belgesel kategorisinden söz edebileceğini belirtir. Açıklayıcı belgeselde Tanrı'nın sesiyle yapılan açıklamalar, poetik perspektifler dünyaya dair didaktizme kaçabilecek bilgiler sunulur. Açıklayıcı belgesel romantik ve didaktik kaçabilecek olsa dahi, seyirciyi dünyayı taze bir bakışla görmeye iter. Türkiye'de yaygın

belgesel uzun süreden beridir bu tarzda gerçekleştirilmektedir. Gözlemsel belgeselde katılımcılar açıkça kameraya konuşmazlar, yönetmen onların neler yaptıklarını, eylemlerine müdahale etmeksizin kaydeder. Bu tarz ilkinden daha hakikatli bir yaklaşım gibi bir izlenim bıraksa da film yönetmenini mevcut anı kaydetmekle sınırlandırır, bu nedenle olayların arkasını keşfetmekten uzak tutar, aynı sebeple olup bitenin hakikatinden görel olarak uzak kalınabilir. Gözlemsel belgesel tarzı bu nedenle ilgilendiği meselede derinlik sağlamak, geniş perspektif elde etmek konusunda kimi zaman yetersiz kalabilmektedir. Üçüncü belgesel yaklaşımı interaktif belgesel adını taşır demiştik. İnteraktif belgeselde film yönetmeni veya yapımcısının perspektifi daha güçlü kılınmaya çalışılır. Yönetmenin görüşmeleri yapma biçimi saldırgan, aktif ve müdahalecidir. Müdahaleci yaklaşım nedeni ile kendisi olaylara taraf olur, olayları tetikler. Bu tarz Michael Moore'un tutturmaya çalıştığı belgesel tarzıdır denebilir. Dördüncü sırada yer alan reflektif belgeselde ise tarzın, hakikatin sunumunun kendisine ait kurallar şeffaf hale getirilir. Gerçeklik illüzyonu problemlili hale sokulur, gerçeklik izlenimi yumuşatılır. Beşinci tarz olarak ileri sürülen edimsel belgeselde ise objektif belgesel yaklaşımının sübjektifliğe kaçan tarafları olabileceği hususu vurgulanır. Paradoksal bir biçimde odağı belgeselin yoğunlaşmaya çalıştığı konudan alır ve anlatım biçimine odaklanır. Anlatım tarzı, dünyaya referans vermektense daha önemlidir. Bu çerçevede objektifliğin kısıtlamaları dile getirilir. Ama bunu yaparken aşırı stil kullanılır. Neredeyse kurgu filmlerindeki anlatıma yaklaşacak şekilde meselelerini sübjektif, stilize, anımsatıcı, sezgisel şekilde ele alırlar. Amaç, bu stilize yolla izleyiciyi, deneyimlemeye ve hissetmeye daha fazla yaklaştırmaktır. Ama bir yandan da seyircinin aklında filmi izlerken olayların yönlendirilip yönlendirilmediğine ilişkin soru işaretleri de uyandırılmaya çalışılır.

*Tavuri* belgeselinin hapisane görüşmeleri bittikten sonra onu hapisanede, dışarıda, evde, kahvede çekmeye başladığımız zaman en başlarda tutturduğumuz tarzın gözlemsel belgesel ağırlıklı gitmesi söz konusuydu. Ama ben yönetmen olarak *Tavuri* ile olan şahsi tarihimi işin içine daha fazla sokmaya karar verdiğim zaman belgeselde reflektif tarz daha fazla etkisini hissettirmeye başladı. Öte yandan interaktif tarzın, yani Michael Moore'un uyguladığı tarzın içinde yer alan bir belgesel yapmak çok istediğim bir şey değildi. Dolayısıyla interaktif belgeselin tarzından yapabildiğim kadar uzak kalmaya çalıştım. Yine de kabul etmem lazım ki ben ve benim annem de filmin önemli bileşenlerinden birisi ve bu nedenle dolayısıyla film interaktif belgesele yaklaşmış olabilir. Edimsel belgesel

tarza gelince söyleyeceğim şey şu: Filmin bir kurmaca yapıtta olduğu gibi net bir aksiyon çizgisi olması için kurguyu, ham malzemeyi hikâye çizgisi oluşturmak yönünde bir araya getirmeye çalıştım. Seyirci *Tavuri*'de benim müdahalem ile oluşturulan yapıyı bir klasik yapıt izliyormuşçasına izlesin ama yapıyı inşa ederken kullandığım birleştirmeleri, yan yana getirmeleri, dikiş yerlerini fark etmesin istedim. Sıkılmamak istedim seyirciyi. Sıkıcılık sinemadaki en büyük günahlardan birisidir. Bu çabaya rağmen *Tavuri* filmine edimsel tarzın baskın veya net olduğu bir belgesel denemeyeceği düşüncesindeyim.

**NE:** *Evet, siz bu açıklamayı yapınca, "denk yolda düzülür" ve "su yolunu bulur" yaklaşımının izlerini görmemek mümkün değil. Örneğin, siz *Tavuri*'ye okumak üzere Dostoyevski'nin Suç ve Ceza romanını veriyorsunuz. Belli ki "Suç" kavramı üzerine düşünmesini ve sizinle bu tema üzerinde bir konuşmaya hazırlanmasını, ısınmasını istiyorsunuz. Ama *Tavuri* hem de kameranın önünde, kayıt anında kitabı bir kenara fırlatıyor. Bir yandan sizin öngördüğünüz mecrada ilerlemeyi reddediyor, oyuna girmiyor, ama başka bir açıdan bakıldığında da tam da bu jest ile bu konuda bir söz söylemiş, istediğinizi vermiş oluyor. Açıkçası kayıt durduğunda neler olup bittiğini merak ettim.*

**DZ:** *Tavuri*'ye okuması ve üzerinde düşünmesi için Suç ve Ceza adlı romanı verdim. Dostoyevski'nin kahramanları ile ilgili ne düşündüğünü ondan dinlemek, filmin akışını, yapıtın tartışabileceği şeyleri enteresan bir yöne götürebilirdi. Açıkçası kitabın verilmesi ile bir akışın, başlığın, konunun zembereğini kurup o beklentimin ileriki aşamalarda işleyip işlemeyeceğini denemek istiyordum. Eğer bu girişim işleyecekse, o patikayı kovalamak, o konu üzerinde tartışmak, doygunluğa ulaştırmak niyetindeydim. Kitabı bitirip bitiremeyeceği konusunda bir tahminim vardı ama kendi tahminlerimi yaşanan, olup biten şeylerin önüne koymak istemedim. Ortaya çıkacak olan şey her neyse onu olduğu gibi kabullenmek filmin hakikati açısından daha doğru olacaktı. Zaman içinde *Tavuri*'nin ona verdiğim Suç ve Ceza'yı okumadığını, çünkü onu Mağusa Mahkemesi'nde hakimlik yapan birine hediye ettiğini öğrendim. Bu bilgi bana Yenişehir mahallesinde beraber yaşadığımız eski mahalle arkadaşlarımızdan, çalıştığı elektrik dairesindeki görevi icabı sık sık mahkemeye uğrayan Yusuf Güllü tarafından verildi. *Tavuri*'nin benim bu bilgiye sahip olduğuma dair fikri yoktu. Sonraki görüşmelerde kitabı okuyup okumadığı konusunun üstüne fazla düşmedim. Zaman geçince, uygun bir an geldiğinde ona verdiğim Suç ve Ceza adlı kitabı okumaya

devam etmeyi isteyip istemediğini sordum. Başladığını, bitireceğini belirtti. Fakat bir türlü o kitabı "bitirmek" nasip olmadı. Zaman içinde kitabı bitiremeyeceğine ilişkin durum netleşince, onun kitap okumaktan sıkılmasını gösteren bir sahne çekebileceğimizi belirttim. Kabul etti ve ondan sonra kitabın okunması sırasında bir yana bırakması, hatta koltuğun kenarına atması sahnesini çektik. Ama ona "Kitabı okurken elinden bırak ve şöyle, şu tarafa doğru at" demedim. Çekimde yaptığı hareketi o anda kendisi içinden öyle geldiği için izlediğiniz şekilde yaptı. Söyleyeceğim şey şu: Yönetmenin geçmişten, şahsi hayatından, projeden kaynaklanan bir sürü fikri, anısı, görüntüsü, iç sesi, yargısı, anlamlandırması, duygu ve fantezileri bulunabilir. Projenin inşa edilmiş sürecinde yönetmen bunlara fazla takılmadan önünde olup biten o anı, yani "şimdi ve burada" anını saptamanın peşine düşse sanki daha faydalı olabilir diye düşünüyorum. "Şimdide ve burada ne yaşanıyor" durumunu saptama uğruna, proje için hayati öneme sahip olan "kontrol edici esas fikir" bile bazen bir süreliğine unutulabilir. Çünkü içinde yaşanan o anın yönetmene sağlayabileceği deneyim sayesinde, projeyi saran kontrol edici fikir (spin veya "omurga", "temel fikir"), eskisinden daha kıymetli, hakikatli, sağlam, daha ayakları yere basar hale gelebilir, değişebilir. Elbette her zaman böyle olabileceğini beklemek saflıktır. Hatta şimdi ve buradayı saptama işini sürekli ve sık sık yapmaya kalkarsanız projenin omurgasından uzaklara savrulabilirsiniz. Bu da yapımın kaynaklarının sınırlılığı nedeniyle lojistik açısından sorun yaratabilir. Eğer şimdi ve buradanın peşine düştüğünüz seyahat sizi, projenin kontrol edici fikrinin uzaklarına götürmeye başladıysa, yönetmen şapkayı önüne koymalı ve kafasını karakter, konsept, çatışma konusunda ne istediğine ilişkin netleştirmelidir. Yönetmen ve yapımının bu hallerde yapım koşulları içinde kalmak, finansal olarak batmamak bakımından çatışma, karakter ve konsepti ele alıp tekrar ana omurgaya dönüp dönmeme kararını vermesi gerekebilecektir. Ha, yapım ve yönetmenin finansal güçleri varsa şimdi ve buradanın peşine düşebilirler, şimdi ve buradayı dinleyerek oradan çıkabilecek çeşitli ihtimallerin işleyip işlemeyeceğini birer birer deneyip buldukları işe yarar bir nokta, durum, örüntünün peşinden yeni bir kontrol edici fikrin doğup doğamayacağını gözlemleyebilirler. Yaratıcı yolculuğu bu yöntemle sürdürebilirler. Bu son ihtimal, yapım koşullarının böylesi denemelere elverecek derecede güçlü ve esnek olması sayesinde mümkündür. Biz, böyle denemeler aşamasını ben dahil üç kişilik ekipten ibaret olduğumuz için aşabildik. Aynı durum *Paralel Yolculuklar* (Derviş Zaim ve Panicos Chrysanthou, 2003) adlı belgesel için de söz konusuydu. *Tavuri*'nin çe-

kimlerinde görüntü yönetmeni Fuat Sözen, ses kaydını üstlenen Evren Maner ve ben üç kişilik ekibin üyeleriydik. *Tavuri* hapisten çıktıktan sonra dördümüz, Evren ya da Fuat'ın arabasına doluyor, istediğimiz yere gidebiliyor, istediğimiz zaman ve mekânda çekim yapabiliyorduk ki bu durum yukarıda anlattığım safhaları yaşamak için bize esneme kabiliyeti sağladı. Kıbrıs'ta yaptığım ilk belgesel *Paralel Yolculuklar*'ın çekimlerinde de görüntü yönetmeni Feza Çaldıran ve yapım amiri Mehmet İncirli'den başkası etrafımda yoktu ve bu düşük sayıda ekiple çalışmak projenin hayrı için olumlu bir durumdu.

Az önce değindiğim meseleye tekrar dönüp kaldığımız yerden devam etmek gerekirse, içinde bulunduğu "şimdi ve burada anını" hissedip yaşamak ve kamera ile tespit etmeyi başarmak yönetmenin esas görevidir. Bu yönü ile film yapmak deneyimi ile Sufilerin kendini bilme yolunda tutturduğu yöntem arasında benzerlikler olabileceği, tartışmalı biçimde, ileri sürülebilir. Olumsuz zihin özelliklerinin, sahte benlik olarak egonun gücünün kırılması Sufilerin önemli gördüğü aşamalar arasındadır. Bu zorlu aşamaları benzer biçimde aşmaya çalışan bir yönetmen film yapma sürecinde hakikati saptama uğraşına çok miktarda olumlu an, durum, malzeme vs. katabilir. Ek olarak film çekim süreci bir Sokratik diyaloga dönüştürülebilir ve Sokratik diyalog hem yönetmene hem yapıta, hem de katılımcılara meşreplerine, niyet ve farkındalıklarına göre türlü olumlu katkılarda bulunabilir. Bazen kendimi şunu tartarken yakalıyorum: *Tavuri* ile konuşurken farkında olayım ya da olmayayım kıra döke uygulamaya çalıştığım Elenkos (*Elenchus*) metodunun faydasını az ya da çok görebilmiş olabileceğimi sanıyorum. Bu noktada süreçte bilinçli ya da bilinçsiz uygulamaya gayret ettiğim Sokratik metodun bana projede hata yapabileceğimi sezdirmediğini, hatalı olma durumunu kabullenmeyi ve hataya karşı olumlu tavır almanın erdemini keşfettirmiş olabileceğini umuyorum. Bir film bittikten sonra filmin duygu, fikir tortusunun yarattığı lezzet, yönetmen üzerinde bir süre devam edebilir, bazı filmlerde lezzetten kaynaklanan artçı şokların görece biçimde daha uzun sürebileceği görülür. *Tavuri*'den artan lezzet daha ne kadar süre uzar bilmiyorum, daha yolun başındayız, ama artçı şoktan gelen lezzetin daha uzun süre bende devam edebileceğini zannediyorum.

**NE:** *Anladığım kadarıyla Tavuri'nin kızının adı Kader. Bu öylesine konmuş bir isme benzemiyor? Suç ve kader karşısında Tavuri kendisini sizce nereye koyuyordu?*

**D.Z.:** Kızı doksanlı yılların başında doğmuş. O sırada hapse giren çıkan

bir insan *Tavuri* ve kızının doğum haberini alınca kendi kendine "Kaderime s\*çayım" diye hayıflanmış. Eğer ondan dinlediklerim beni yanıltmıyorsa, *Tavuri*'nin kızına ad koyma hikâyesi böyle. Yazgıdan, kaderden söz edildiği zaman *Tavuri*'nin fikri yanılmıyorsa çelişkiliydi: Bazen kadere karşı hayıflanabiliyor, lafları kadere karşı şikayet etme biçiminde gelişiyor, "keşke işler şöyle olsaydı..." şekline bürünebiliyordu ki filmin sonundaki hastane sekansında, kendi cep telefonuna yaptığı itiraflarda bunu hissedebilirsiniz. Kıbrıs Türk halkından özür dilediği anları kaydettiğimiz zaman gözlemlediklerimiz, böylesi bir kaderden şikayet duygusunu yansıtır. Ama bir yandan da *Tavuri* kendisine biçilen mekanı, yazgıyı buruşturup atmak için elinden geleni ardına koymuyordu. Sözgelimi neyi kafasına takmışsa onu elde etmek için elinden geleni yapıyor, başardığı da oluyordu. Örnek vereyim; yoksul aileden gelmişti ama ileriki yıllarda eline para geçtiği zamanlarında lüks binek araçlarını kullanabiliyor, en gösterişli giysileri giyiyordu. Sözgelimi kendisi hapishanede iken avukatına aldırıldığı bir Mercedes otomobili avukatının girişimiyle kısa süreliğine yattığı hapishanenin avlusuna getirtip avluda arabasıyla kısa tur atabiliyordu. Türk banker kılığına girip azılı bir Türk düşmanı olan eski EOKA lideri Rum avukatı, Tasos Papadopoulos'u dolandırmıştı. Papadopoulos, olaydan bir süre sonra Rum kesiminin cumhurbaşkanı olacaktır. Papadopoulos'un *Tavuri*'nin onu dolandırma girişiminde bulunduğu zamanların öncesinde Yugoslav iç savaşı sırasında Sırplar'ın paralarını akladığı dedikoduları duyulmuştu. *Tavuri* bunu muhtemelen biliyordu, kendini Kuzeydeki Türk makamların baskısından kaçmaya çalışan 'Elmas Güzelyurtlu' adında, o zamanın batık Kıbrıslı Türk bankerleri olarak tanıtılmıştı. Olağanüstü bir takım elbise ve göz kamaştırıcı altın takılarını takmayı unutmaksızın Papadopoulos'un ofisine gitmeyi ihmal etmemişti. Bana, Rum avukata kendisini Elmas Güzelyurtlu adlı kaçak banker olarak tanıttıktan sonra yanında getirdiği parayı aklamak istediğini eklediğini söylemişti. Papadopoulos'un koltuğundan ayağa kalktığını keyifle anlattığını hatırlıyorum (ki bu anısını anlattığı konuşmalarını karşılıklı görüşmelerimizde kaydettik). Sonradan cumhurbaşkanı olacak olan eski EOKA lideri, karşısında duran son derece şık, Türk bankere, "En doğru yere geldin evladım. Ama dur, önce sana bir sarılayım" demişti ona inanılacak olursa. Papadopoulos'un iyi bilinen EOKA'cı geçmişi nedeni ile rakip gördüğü Türklerden pek hazzetmiyor olabileceğini burada lafa eklemek zorundayım. Papadopoulos para kazanma hırsı ile kaçak Türk banker sandığı *Tavuri*'ye sarılabiliyor, sonunda da hırsı yüzünden dolandırılabilirdi. Bu hikâyenin *Tavuri*'nin kaderle alay edebildiğine dair bilgi barındırabi-

leceği düşüncesindeyim. Tavuri Kıbrıs sorununun başka nedenlerin yanı sıra etnik nedenlerden doğduğunu biliyordu, kendisi bir Türk'tü ve bu asabiyete rağmen aşırı sağcı bir EOKA liderini, geleceğin Rum cumhurbaşkanını dolandırabiliyordu. Hatta Türk Cumhurbaşkanı Talat'ın evini soyduğunu, yine bir başka Türk Cumhurbaşkanı Eroğlu'nun kızının ayakkabı dükkanını boşalttığını bana çekimlerde anlatmıştı. Yani yazgı ve dünyayla alay edebiliyordu. Bizi çekim ortasında habersiz bırakıp kaçıp gidebiliyordu. Sonra işe hiçbir şey olmamış gibi devam edebiliyordu. (Bu noktada itiraf edeyim. Korkularımın kimisi, anti-sosyal kişilik bozukluğu olduğu söylenen bir insanla, düşük bütçeli bir belgesel yapıp alınımın akı ile o belgeseli nasıl bitirebileceğimizi bilememekten doğuyordu). Tavuri bizimle de, kendisi ile de, yazgı ile de alay edebiliyordu. Hapishanede ben onu çekerken mahkûmlara gidip şu yalanı söyleyebiliyordu: "Ben Derviş Zaim'e şu kadar para verdim benim filmimi yapması için. Siz de enteresan suçlar işlediniz. İsterseniz Derviş Zaim sizin de filminizi yapabilir. Ben dilerseniz onunla konuşur, sizin için ayrı bir film çekmesi için onunla uygun bir fiyata anlaşırım" diye dalga geçebiliyordu (Tavuri'nin film çekmem için bana para vermesi gibi bir durum hiç olmadı, hemen belirtiyim, ayrıca mahkûmlara bunu teklif ederken çok da ciddi olmadığını tahmin ediyorum. Böyle yalanlar söyleyip oyunlar oynamaktan zevk alır, birilerini kandırdığı zaman "antrenman yaptığını", muhtemelen "sanatını" bilemediğini düşünürdü). Eğer Tavuri'nin "kader" karşısındaki tavrının ne olduğunu sorarsanız bu cüretlerini de akla getirmek gerekir yanıt verirken. Tavuri'nin cüretleri denince şu an aklıma gelenleri sıralayayım: Bana çocukluk hayallerinden bahsederken o zamanki hayalleri arasında yüksek rütbeli subay olmanın bulunduğunu söylemişti. İleride dolandırıcılığa başladığı zamanlarda Türkiyeli bir albayın kılığına girerek Lefkoşa'daki sivil çarşıdan askerler için bot, kamuflaj satın almış ve parası sonradan merkez karargâh tarafından ödenecek şekilde eşyaları kampa yollamıştı. Esnaf, karşısındaki üniformalı albayın yalan söyleyeceğine ihtimal vermediği için çok sayıda botu ve kamuflajı resmi talep veya yazı sunulmasına gerek duymadan anında Tavuri'ye vermişti. Kendisi de cip getirtip o ciple karargâha kadar gitmiş, botları nöbetçi subaylara teslim etmiş ve o sırada bir albaymış gibi davranmış, bu sayede çocukluk hayalini gerçekleştirmenin zevkini yaşamıştı. Üstelik yakalanmadan kamptan ayrılarak şehre geri dönmüştü. Aklına estiği zaman milletvekili kılığına girebiliyor ve acemi askerliğini bitirmiş olan askerler için Türkiye'de düzenlenen bir resmi yemin töreninde hazır bulunan yerel zevatın huzurunda sanki Kıbrıslı bir milletvekili imiş gibi askerlere hi-



tap edebiliyordu. Bu riski para kazanmak için yaptığına inanmıyorum. Para kazanmayacağı açıktı bunu yaparken. Parayı aşan bir yanı var bu cüretin. Yaşam açlığını doyurma girişimi olarak görmek lazım buradaki cesareti. Kısacası hayata dair açlığı büyüktü ve açlığını doyurabilmek için aldığı risklerin büyüklüğü kimi zaman şaşırtıcı, hüznendirici, kızdırıcı, üzücü, muzip olabiliyordu. Dolayısıyla basmakalıp, kolaycı, toptancı yargılarla onun kader karşısındaki tavrını ifade etmek çok akıllıca olmayacak. Kader karşısında karmaşık ve çelişkili duygular içinde olduğunu düşünüyorum. Bu kafa karışıklığının değişik durumlarda nasıl somut hallere büründüğüne bakmak daha hakikatli sonuçlar doğurabilir. Çünkü her durumda aynı tavrı ortaya çıkarmayabiliyordu. Anlattıkça aklıma bir sürü farklı örnek, anı geliyor. Cüzdanındaki küçük ceplerde hem haç hem hilal, hem de Meryem Ana ikonu vardı. Duruma göre birini çıkarıp boğazına asıyor, mesela Rum tarafına geçtiği zaman haç takıyor, Türk tarafına geçince boynundaki haçı çıkarıp, cüzdanına koyuyor, kolyesini bu kez hilal takmak sureti ile değiştirebiliyordu. Böyle hareket ettiğine dair görüntüleri filmde kullanmadık, sadece fragmanların kısa olanlarında var. Meraklısı, filme ait kısa fragmanlardan *Tavuri*'nin haç ve hilal koleksiyonunu görebilir. Böyle yapıyordu, çünkü "müşterisi", "hedef grubu" farklılaşıyordu her iki tarafa geçtikçe, dolayısıyla kaderi ile baş etme stratejilerini, zaman ve mekân değiştikçe değiştirebiliyordu. Bunları nasıl içselleştirip kavramsallaştırdığını anlamak için tek tek durumlara bakmak ve bir örüntü bulmak daha faydalı olabilir.

**NE:** *Siz *Tavuri*'yi anneniz de dahil olmak üzere ailece tanıyordunuz. *Tavuri* ile olan tanışıklığınız başlangıçta bir avantaj olmuş olabilir, ancak bu hep böyle mi sürdü? Yapım sürecinde ilişkilerinizi biçimlerken bir strateji geliştirme ihtiyacı duyduunuz mu?*

**DZ:** Hapishanede aylarca süren ve kaydedilen karşılıklı görüşmeler sırasında hayatının farklı alanlarına, geniş biçimde eğilmiş, uzun uzun konuşmuştuk. *Tavuri* bu görüşmelerden memnundu. Hissedebildiğim kadarıyla on beş günlük geliş gidişlerimi iple çekiyor, onunla görüşme tarihimiz yaklaştıkça keyfi yerine geliyordu. Hapishane psikoloğuna biz gelmeden önce, "geliyorlar mı, görüşme kesinleşti mi?" diye sorular sormasından dolayı bu heyecanının yoğunluğunu biliyorum. Gördüklerim beni yanıltmıyorsa, *Tavuri* özellikle onunla hapishaneden yaptığım uzun karşılıklı görüşmeler sürecini, bir çeşit "terapi" olarak görüyordu. Onu kendini ifade etmesi için serbest bırakıyor, bir sürü alanda serbestçe konuşması için alan açıyordum. Konuşurken de onu dinlemeye mümkün



olduğunca açık olmaya gayret ediyordum ki kolay bir süreç olmadığını söylemek zorundayım, çünkü sık sık konudan sapıyor, işine geleni işine geldiği gibi yanıtıyor, konuştuğu meseleyi bazen yarım bırakabiliyordu. İyisi, kötüsü ile konuşurken zamanla bize karşı güveni arttı. Güveni artığı için *Tavuri* çekimin gündelik hayatın tespiti için yapılan gözlemci stile sahip sonraki aşamalarında bana daha az itiraz etti, güven duygusu benimle beraber yürümeyi kabul etmesini, sanırım, kolaylaştırdı. Sonraki aşamalarda çekimler daha davranışlarla gözlemlenebilecek olayları, durumları, ilişkileri saptamaya doğru evrilmmişti. Esas zor iş o kısımdaydı ve oraya gelene dek dediğim gibi arada bir bağ oluşmuştu. Elbette geçmiş ilişkilerin, annemin varlığının, çocukken futbol oynamamızın bir altlık olarak ilişkiye katkıda bulunduğunu söylemek mümkün ama salt çocukluktan tanışıyor olsak dahi kalkıştığımız işin tamamını bu hali ile kotaramazdık. *Tavuri* bize izin vermez, kendini bu denli açmazdı. Ona rahmet diliyorum.

Filmde *Tavuri*'nin ahlaki olarak değişme ihtimalinin zayıf olduğunu anladığım andan sonra kendi perspektifimi ve sürece dair soru soran varlığını artırma yoluna gittim. Benim eski bir arkadaşı olarak, annemin onu mahalleden tanıyan bir büyük olarak beraberce çekim sürecine dahil olmamız nedeni ile interaktif ve reflektif tarz belgeselde kullanılmıştır biçiminde bir yorumda bulunulabilir. Belgesel bir süre sonra benim duygu ve düşüncelerimdeki dalgalanmalara da eğilmeye başladı. Bana ait bu patika da kanımca filmin perspektifinin genişlemesine ve tartıştığı konularda derinleşmesine olumlu katkıda bulunmuş olabilir.

Bu projenin büyüleyici taraflarından biri, katılımcıların açıklığı ve kendilerini sürece bırakmaları oldu. Onun nedenleri ayrı. Ayrıca *Tavuri*'nin kurbanlarını bulmamız ve onların filmde katılımcı olarak görünmeyi kabul etmeleri de bence üst derecede olumlu bir elektrik doğmasını sağladı, katılan herkese müteşekkirimiz. Teklif götürdüğümüz bir sürü insanın haklı nedenlerle bizi reddettiğini söylemem lazım. *Tavuri*'nin kurbanlarından filmde görünmeyi kabul edenlerin bize anlattıkları hikâyelerini süzüp filmin hikâyeye çizgisinin içine yedirmek gerekiyordu ve bunu hikâyeye akışını sarsmadan, yapıntıya düşmeden yapmak kolay iş değildi. Edimsel belgesel yapan birisi canlandırmaları daha kolay kabul edebileceği eklektik, yapıştırma, farklı, albenili stillerin bir aradalığını fazla dert etmeyebilirdi. Ama benim yapmaya çalıştığım tarzdaki bir projeye böylesi yaklaşımı eklemek biraz zordu. Biraz açayım: Kurmaca bir filmde çatışmayı inşa etmek için karşıt karakter veya engeller dizisi bulur ve uydurursunuz.

Belgeselimizdeki karşıt karakterler *Tavuri*'nin kurbanlarıydılar. Çoğu, *Tavuri* tarafından dolandırıldıkları için filmde görünmeleri konusunda onlara teklif götürdüğümüz zaman katılımcı sıfatı ile projede yer almaya sıcak bakmıyorlardı. Allah'a şükür, bir sürü başarısız denemenin ardından filmde görünmeyi kabul eden iki "gerçek" kurban bulma şansına eriştik ki kabul ettikleri anki sevincimi anlatamam. Fakat bu insanların biricik hikâyelerini, onları zor durumda bırakmadan, ana hikâyeye nasıl entegre edecek, nasıl hikâyeleştirecek, hakikatli biçimde nasıl bizim öykümüze aktaracaktık? Her kurbanın ayrı ve biricik bir dolandırılma hikâyesi, *Tavuri* ile arasında geçen spesifik bir öyküsü vardı. Öte yandan ben gerçek zamanlı dolandırılma sürecini filme almayı ahlaken uygun görmüyordum. Ayrıca *Tavuri* ile gerçek kurbanların eskiden yaşadıklarına benzer şartlarda dolandırılma sürecini canlandırmalarını sağlama yoluna gitmenin ahlaki açıdan başka sakıncaları da çıkabilirdi. Bu sakıncalar nedeni ile dolandırılma hikâyeleri, dolandırılma sonrasının etkileri, neler yaşandığı belgesele nasıl aktarılacaktı? Konuşan kafalar, kurbanlarla yaptığım dolandırılmayı anlatan görüşmeler kullanarak onların hikâyelerini filme dahil edebilirdim ama anlatım yolu olarak ben açıklayıcı belgesel tarzını seçmemiştim. Konuşan kafa kullanmak yerine anlatımı oluştururken gözlemci, reflektif, belki interaktif belgesel tarzlarında bir yapı elde etmeyi öngörüydüm. Dolayısıyla kurbanların hikâyelerinde ne yaşanmışsa yaşanan o hikâyeyi sahtelik duygusunu minimumda tutacak yönetmen müdahaleleriyle filmin hikâye çizgisine eklemem lazımdı. Bunu kurban ile *Tavuri*'nin beraber oynayacağı geçmiş olayların canlandırmalarını çekip kullanarak yapmak istemediğimi belirtmiştim. Böyle sahneleri yapıntı etkisi uyandırma ihtimalleri nedeni ile fazla tercih etmedim. Daha çok şöyle bir metot izledim: Önce ilişki ve durumun hakikatini netleştirdim. Gerçekten dolandırılmış mıydılar? Dolandırıldıklarını ispatlayacak dekont, belgeleri var mıydı? Dolandırılma nasıl yaşanmıştı? Hakikatin ne olduğunu öğrendikten sonra *Tavuri* ile kurbanlarını kullanarak daha önce çekilmiş malzeme ile hakikati hikâyeye katıp katamayacağımı düşündüm. Eğer bu yol uygun değilse başka yollar icat etmeye gayret ettim. Dolandırılmayı net biçimde göstermek lazımdı ama anlatım kurbanlarla gerçekleştirilemezdi. Öte yandan dolandırma eyleminin seyirciye net ve anlaşılabilir bir biçimde aktarılması gerekiyordu. Ahlaki zorunluluk nedeni ile belgeselde *Tavuri*'nin sanki birini dolandırıyor gibi telefonda konuştuğu anları gösterdiğim sahneler canlandırma olarak çekildi. Toplam iki tanedirler ve canlandırma kullanmak bakımından filmde istisnadırlar. Bu sahnelerde canlandırma stili en uygun

alternatif idi. Çünkü dolandırmanın nasıl yapıldığını (ahlaki sakınca yaratmadan) konuşan kafa kullanmak haricindeki yansıtacak en yetkin ve makul yöntem bana göre buydu. *Tavuri*'nin canlandırmalarını çektikten sonra şöyle hareket ettim: Olmuş bitmiş olayları ya ima ederek ya elimdeki başka malzeme istediğim anlamı vermeye yetiyorsa o malzemeleri kullanarak eksik sahne ve sekansları tamamlamaya çalıştım. Böyle olmuyorsa ileride çekilen sahnelerin içine bilgi yerleştirerek bilginin, duygunun eksik olduğu sahne veya sekanstaki bilgi, duyguyu tamamlama, seyirciye verme yoluna gittim. Bütün bunlar saptanırken bir yandan filmin ana damarında, *Tavuri*'yi gündelik hayatı içinde takip etmeye devam ediyor ve o malzemeden ana çatışma ve esas fikre uygun malzeme çıkarmaya, biriktirmeye, avcılık yapmaya çalışıyordum. Çalışma, onu gündelik hayatı içinde takip ederken konsept ve çatışmaya uygun anları çoğaltacak şekilde "görünmez olmaya gayret eden" yönetmen müdahaleleri yapmak biçiminde cereyan ediyordu. Zamanla "onun dolandırıcılığı bırakmayacağına" olan kuşku artmaya başlayınca odak benim ve annemin üzerine kaydı. Ben filme daha fazla dahil olduğum zaman reflektif taraf arttı. Bu kez ortaya atılan sorular, *Tavuri* gibi eski arkadaşla nasıl yürümeye devam edilebileceği yolundaki devasa sorular idi. Sorular annemle *Tavuri*'nin konuştukları sekansın doğmasına neden oldu. *Tavuri*'nin adadan çıkmak, mekân değiştirme ihtiyacı duyması nedeni ile Londra'ya gitmesi söz konusu olunca akış gereği onu takip etmek istedik. Ama takip açık uçlu bir çalışmaydı. *Tavuri*'nin sonunda ne olacağını bilemediğimiz hikâyesini imkân buldukça, anlık olarak saptamaya çalışıyorduk. Öte yandan bazen şu soruları sorarak ana arterden ayrılıyorduk: Olaylar örgüsünün bizi sürüklediği şu anda, şöyle bir durum, çatışma, yaşantı ile karşı karşıya kalınmış olsa neler olurdu? Veya eskiden yaşanmış olan şeyler (kurbanların *Tavuri* tarafından dolandırılmaları mesela) şu an yaşansa olaylar nasıl gelişirdi? Gazeteci Aral Moral gerçek hayatta geçmişte *Tavuri*'ye yaklaşmış ve onu kitap hazırlamak için ikna etmişti. Aral şu an *Tavuri*'yi bulsa ve ona biyografisini ele alan o kitabı hazırlama teklifini yapsa, sonra *Tavuri*'nin babası ile konuşmaya gitse neler yaşanabilirdi? Çekimde beliren yeni malzemenin ana çatışmayı desteklemeye el verip vermediğine göre, ana çatışmayı besleyecek yeni durumlar yaratmaya, kolaylaştırıcılık yapmaya gayret ediyordum. Yükselerek gelişen hikâye çizgisi bu mantıkla inşa edildi. Zamanla olgunlaştı, katmerlendi, karakterler derinleşti. Bu mantık çerçevesi içinde kurbanların kendi karakter ve durumlarına dair dolandırılma öncesi ve sonrasında seyirciye verilmesi gereken bilgi varsa o bilgiyi sezdirmeden

kimi zaman diyalog, bazen drammatizasyonla, uygun anda sahnelere sokuşturmayı denedim. Diyalog, görsel drammatizasyon eğer yapıntı duygusu yaratacak gibi ise onları atma veya azaltma yoluna gittim. Kabaca birkaç örnek vereyim: Lösemili çocuğun babasıyla hastaneye girişinden sonra baba ile yüzü maskeli küçük kızını hastane odasında yatar-ken ikili çekimle beraberce gördüğümüz bir sahne var. O sahnede ve öncesindeki hastaneye giriş sahnesinde babanın telefonu ısrarla çaldırılmaktadır. Hastane odasında kızına refakat eden babaya çalan telefonu açtırttım. O telefonu *Tavuri*'nin dolandırmak maksadıyla ettiği açıktı. Babanın telefonu açmasından sonra yaşanacak dolandırılmayı canlandırma sahneler eklemek yolu ile seyirciye verebilirdim ama bu sahneler filmi izleyende yapıntı duygusu yaratacağı. Eliptik gitmeye karar verdim. Yani arayı boş bıraktım, seyirci lösemili çocuğun babasının dolandırıldığını işyerinden bir arkadaşı ile terasta yaptığı görüşmede öğrendi. Benzer şekilde *Tavuri*'nin filmdeki ilk kurbanı olan kızı nasıl dolandırdığına dair bilgi vermek için canlandırma sahnesi çekmedim. Her iki kurban ile *Tavuri*'yi dolandırılma süreçlerini elde etmek amacıyla ayrı ayrı ek çekimler yaparak canlandırmada kullanabileceğim halde bu yollara başvurmayı sahtelik duygusu yaratabilecekleri için çok fazla tercih etmedim. Mesela *Tavuri*'nin dolandırma maksadı ile telefon ettiği girişiminin sonrasında ilk kurbanımız olan kızı hiç göstermedik. Kızın sadece bir yerde konusu geçti. *Tavuri*'nin ağabeyi, *Tavuri*'yle yaptıkları bir konuşmada ona Lefkoşa'dan bir kadını dolandırdığına dair köyde dedikodular duyulduğunu belirtti ve köy halkına rezil olduğu yolunda serzenişte bulundu. Sonrasında *Tavuri* ile abisi o kızdan bahsetmediler. Ağabey-kardeşin konuşmasının olduğu sahnenin epey ilerisinde bir yerde karşımıza çıkan bir başka sahnede, *Tavuri*'nin ağabeyi babasına ilaç almak için eczaneye girer, ilaç alırken ona bir telefon gelir. Telefon dolandırılan kızdan gelmektedir. Kız ne bu konuşmada ne öncesinde gösterilmez. Eczanede ağabeyin kız ile konuştuğu kısa an sahnelenmiştir. Ağabey çok önce *Tavuri* ile yaptığı konuşmada dolandırdığı bir kadına dair dedikodunun köyde rahatsızlık yaratmasından bahsettiği için o an eczanede kendisi ile telefonda konuşan kişinin *Tavuri* tarafından dolandırılmış o kadın olabileceğini düşünürüz. Aslında eczanedeki "sahnelenmiş" konuşma sahnesi sayesinde bir taşla iki kuş vurulmaktadır. Sahne hem bir önceki ağabey-kardeş arasındaki para alma-verme sahnesinin devamı olmakta (hasta babaları ile olan ilişkilerini devam ettirmekte), hasta baba hikâyesine katkıda bulunmakta, hem de bir sonraki sahne olan, dolandırılan kız ile *Tavuri*'nin yüzleştirilmesi sahnesine bizi bağlamaktadır. Eczane sahnesi saye-

sinde, kızın dolandırılmasına dair canlandırma sahnelerine yer verilmiş, bir sonraki sahnede Tavuri ile kızın bir araya getirilecek ve yüzleştirilecek olmaları nedeni ile gerilimin beslenmesi sağlanmış, gerilim beslendiği için olay örgüsünün yumuşak biçimde gelişmesi, akması kolaylaştırılmıştır. Nitekim ağabey bir sonraki sahnede kızı parasını geri alması için Tavuri ile yemekte yan yana getirir. O yemek, Tavuri'nin haberi olmadan ayarlandı. Amaç kurban ile Tavuri'nin buluşmasını sağlamak ve o an ne yaşanacağını saptamaktı. Tavuri yemeğe gelirken bir başka insanla buluşacağından haberdar değildi. Hatta buluşacağı kızın dolandırıldığı kız olduğunu bilmiyordu. Konuşma içinde onun kimliğinden haberdar oldu. Ben ve ekip bu sahnedeki karşılaşmayı katılımcıların ikisi ile işbirliği içinde (Tavuri haberdar olmadan) kurduk. Fakat bu sahne planlanmadan çok önce Tavuri'nin ağabeyi ile dolandırılan kızı bir araya getirmiş, hatta onlarla kullanmadığım bazı çekimler yapmışım. Ağabey çekimlerde kıza acımış ve kaptırdığı parayı Tavuri'den geri alabilmesi için kıza yardım etmeye söz vermişti. Yani sahne çekilmeden önce karakterlerin böylesi bir motivasyonu vardı ve durumu yaratmak hakikate aykırı olmayacaktı. Ben bu buluşmayı kolaylaştırmaya gayret ettim. Ardından onları bir araya getirdim ve doğal akışı içinde kızın Tavuri'den para talep etmesine ilişkin konuşmalarını çektik. Sahne içinde kız doğal biçimde Tavuri'den çalınan parasını istedi (ayrı bir bilgi vereyim yeri gelmişken: Yemekteki konuşmaları esnasında Tavuri kıza parasının bir kısmını iade ettiğini söyler, kız da Tavuri'den parasının bir kısmını geri aldığını yalanlamaz. Dolandırıcılık yoluyla alınan paranın bir kısmının o buluşmadan daha önce Tavuri tarafından kıza iade edildiğine dair o diyalogu montajda kesmedim. Sebebi şu: Sahne, Tavuri'nin ahlak anlayışı içinde, bir kurbanına parasının bir kısmını verebileceğine dair bir fikir verebiliyordu ve bu bilgi Tavuri'nin karakterinin derinleştirilmesine elverdiği için yeterince ilginçti). Bu arada yeri gelmişken başka bir konuya değineyim: Kurbanları ile Tavuri'nin ilişkisini derinleştirme amaçlı çalışırken ayrıca çözmek gereken bir ahlaki ikilem daha vardı: Acaba kurbanlar Tavuri'ye zarar verebilirler miydi? Filmde gördüğümüz dolandırılan ilk kızın, Tavuri ile yüz yüze gelip kaptırdığı parasını geri istemek amacıyla olduğunu bir süre sonra anlamışım. Bu durum filme dramatik olarak fayda getirebilirdi. Üstelik ikili yan yana getirilirse, kız Tavuri'ye fiziki zarar verecek biri gibi durmuyordu. O nedenle onları yan yana getirdim. Sahne doğaçlamayla akıtıldı ve dramatik bakımdan belgesele çok fayda sağladı. Ama lösemili çocuğun babasını Tavuri ile karşı karşıya getirmem halinde ikisi arasında fiziki sorun çıkma ihtimali bulunabileceği-

ni sezmiştim. Çıkabilecek bir tatsızlık filmin dramasının yükseltilmesi bakımından olumlu sonuçlar doğurabilirdi. Bir yönetmen olarak lösemili kızın babası ile *Tavuri*'yi biraraya getirip arada çatışma başlamasını beklemek ve fiziksele dek uzanabilecek çatışmayı kaydetmek ilgi çekici, enerji dolu bir sekansa yol açabilir, seyirci ilgisini cezbedecek sonuçlar doğurabilirdi. Buna rağmen risk nedeni ile onları bir araya getirmedim. Çünkü kurbanlar kadar *Tavuri*'yi korumak da benim gözetmem gereken ahlaki yükümlüklerim arasındaydı. Bu arada, çekimlere katılmayı kabul eden Şirin Gazi ve Yasin Coşkun'a, küçük kız Zeynep Coşkun'a, annesine ve kardeşlerine teşekkür ederim. Aynı şekilde *Tavuri* ve yakınlarına da teşekkür ediyorum. Annemi sevgiyle anıyorum.

**NE:** *Hapishanedeki buluşmalarınızdan birinde Tavuri'nin bir noktada görüşmeyi sürdürmeyecek denli bir duygusallık içine girdiğini görüyoruz. Bu bana utanç gibi geldi ama yanılıyor olabilirim. Belki başka bir belgeselci, kaydı sürdürür, o anı belli bir doyumluğa getirmeden durmazdı. Ama siz hemen kesip başka bir sahneye geçtiniz. Bu tür anlarda nasıl karar veriyorsunuz?*

**DZ:** O sahnede *Tavuri* ile kızını arasındaki ilişkiyi konuşuyorduk. *Tavuri*, kızını bebeklik ve çocukluk çağlarını yaşarken hapse düşmüştü. Hapse düşmesi nedeniyle karısı ile arasındaki ilişkiler gerginleşmişti. Yani eşi ile eşinin ailesi arasındaki ilişkisi eskisi kadar sıcak değildi, dolayısıyla küçük kızını daha az görmeye, zamanla karısının ailesi çocuğu hapishane görüşmelerine getirmedeği için hiç görememeye başlamıştı. Hatta kızını senelerce göremediğinden bahsetmeye başlamıştı ki kayıt sırasında duygusallaştı. Kızını o yaşlarda iken görmemesinden kaynaklanan örselenmişlik duygusunu saptamak hem *Tavuri* karakterini zenginleştirmek, hem de filmde bir örüntü olarak çıkan *Tavuri*'nin kızına ulaşma, kızıyla zaman geçirme isteğinin altını çizmek bakımından değerli bir andı. O nedenle kızından ayrı kaldığı yıllarda çektiği acıyı anlatan o duygu yüklü anın üzerinde biraz uzun durduk, hatta kurguda o anın sonrasında sahnenin kuyruğunun uzamasına göreli olarak izin verdik ama sahnede fazlalık bir kuyruk biçiminde sürmeye devam eden o duygu yüklü anları daha fazla uzatmak istemedik. Sahne duygu ve düşünce açısından söylemek istediğini söylemiş ve doymuştu. Daha fazla uzatmak tempo ve ritim açısından durağanlık ve olumsuz seyir tecrübesi yaratacaktı. Dramatik yapının yükselerek gelişen bir yapıya kavuşturulabilmesi için o sahnenin doyduğu yerde filmin tartışmasını ileriye götürecekti başka bir sahne veya sekansın gündeme gelmesi, akışın devam ettirilip yükseltilmesi

bakımından faydalı olacaktı. Bu nedenle benim hapishaneden çıktığım ve onun mahallemizde ilk soygunlarını yaptığı Miss Kathleen Bobby'nin metruk evini ziyaret ettiğim sahneye geçtik.

**NE:** *Yine, başka belgeselerde kesinlik ve doğruluk etkisi yaratmak için yer, tarih, hatta saat belirtilir. Kişiler altyazı ile tanıtılır. Ya da temsili sahneler eklenir. Örneğin, belgeselin en dokunaklı anlarından biri, Tavuri'nin size verdiği portakaldan söz ettiğiniz sahne. Başkası olsa mutlaka yakın çekimde yarısı yenmiş bir portakal gösterirdi. Oysa, biz portakalı görmüyoruz. Siz sanki kasıtlı olarak bunlardan uzak durmuşsunuz? Bu tercihe nasıl vardınız?*

**DZ:** Kurguda hangi planın ne kadar ve nerede kullanılacağına dair karar vermemi sağlayan unsurları, önem sırasına göre konuşursak, hikâyeyi inşa etme yönünde çıkan gereklilikler, duygu yaratma ihtiyacı, bilgi verme isteği diye sıralayabilirim. İlgili sahnenin gereklerine göre bu sıralamadakileri kullanıyorum, fakat bazen sahne yapısı gerektiriyorsa az evvel saydığım sıraya uymuyorum. Portakalın yakın planının kullanılıp kullanılmaması meselesi üzerinde bu hususlar etki etti. Temsili sahneler kullanıp kullanmadığımdan söz açıp yapıyı nasıl inşa ettiğimi sordunuz. Tavuri'nin suç işlediği yerlerden onu kaydetmek ahlaki olarak beni onun suç ortağı haline sokacaktı. O nedenle suç işlediğini belirtecek sahnelerde suça bulaşmasının başını sonradan, suç işlendikten sonra, temsili olarak çektik. Fakat bu sahnelerde kullandığı stil ve cümlelerinin gerçek hayatta kurbanlarını dolandırırken kullandığı cümlelerin benzeri olmasına dikkat ettik. Ayrıca onları fazla kullanmadık. Tavuri dolandırırken karısı ve kızının vefat ettiğini ve onların anısına yurt inşa etmek istediğini söyleyerek avını cezbediyor ve sonra konuşmanın akışına göre ağını örüyordu, dolayısıyla dolandırma girişimlerini sonradan temsilen çekerken gerçek hayatta kullandığı benzer cümleleri kullanmasını istedik. Bu dediğimin sağlanması filmde var. Londra'da mutfakta görülen son sahnede Tavuri kendi ağzından bir kadını nasıl dolandırdığını anlatırken o kadını kandırmak için kızını ve karısını trafik kazasından kaybettiği yolundaki yalanını söylediğini belirtir. Yeri gelmişken Tavuri belgeselinin sevimli bir Arsen Lupin gösterisi sunmak gibi bir niyetim olmadığını belirttim. Filmin hırsızlık ve dolandırıcılığın kötü bir şey olduğu konusundaki tavrı nettir, belgesel bu eylemlerin kötü, ahlak dışı eylemler olduğunu söylemekten çekinmez. Tavuri'nin kurbanlarından biri lösemili bir küçük kızdır ve kızın babası yoksul bir aşçıdır. Yoksul aşçı bakkaldan alışveriş yaparken satın aldıklarını bakkal defterine yazdırırken gösteri-



lir. *Tavuri* lösemi hastası kızı olan yoksul bir aileyi dolandırmıştır. Nokta. Yani filmin kötülüğün kendisini sergilerken ketum davranma, *Tavuri* kötülük yaparken onu görmezden gelme gibi bir tavır yoktur. Belgesel, *Tavuri*'yi ihmal ve ihlal edilmiş bir çocukluğun sonucunda ortaya çıkmış bir "kurban" olarak görür ama onu sadece bir "toplum kurbanı" olarak göstermenin gerçeği bütünüyle vermek anlamını taşıyabileceğinin de farkındadır. Son olarak şunu ekleyeyim. *Tavuri*'nin, Kıbrıs Türk halkını temsil eden bir karakter olup olmadığına dair bir soru geldi İstanbul Film Festivali'ndeki gösterimin sonrasında bir seyirciden. Belgeselin böyle bir amacı yoktur, bu tip bir muhtemel bir yorum benim katılabileceğim bir yorum değildir.

**NE:** *Tavuri* çalışmanız size neler ilham etti? Belgesel yapmaya devam eder misiniz? Yoksa kurmacayı özlediniz mi?

**DZ:** Her iki türü, hatta iki türün melezi denebilecek yapıları tasarlayıp yapmaya devam edeceğim. Zaten *Tavuri*'yi yaparken *Rüya* (2016) ile *Flaşbellek* (2020) adlı iki kurmaca filmi bitirmiştım. Yapım sürecinde iç içe geçtiler, iç içe geçmeleri de benim için ilham verici oldu. Ayrıca *Rüya* filmi ile metinlerarası bir ilişki içinde duran *Rüyet* (2019) romanı da yazılıyordu bu yıllarda. Dolayısıyla bundan sonra ne yapmayı tasarladığım sorusuna yakın geçmişte paralel olarak devam ettirip bitirdiğim işleri hatırlatmam fikir verebilir. Ama gelecekte film yapmaya çalışma serüveni nereye evrilebilir, önümüzdeki alanın hali nicedir diye sorarsanız, yaşadığım toprakların tarih ve dokusunun filmlerime, romanlara ve (eğer yapabilirsem) çağdaş sanat ürünlerine akmasını sağlamaya devam edeceğim. Güç ilişkilerinin çerçevesinde özgürlük, hakikat ve erdeme ilişkin soru sormaya, işleri yaparken de hata yapmayı bir erdem olarak görmeye devam edebileceğimi zannediyorum. Dünya küçülüyor, dünyanın küçülmesini dikkate alarak analize devam edersem şu fırsat ve tuzaklara karşı uyanık durmaya gayret edeceğim: Dünyaya ve kendimize dair sınıflandırma biçimimiz sahip olduğumuz bilgi ve duyguyu belirler. Türkiye hem Doğu hem de Batı'nın entelektüel mirasçısıdır. Bu miras bize zenginleşme imkanları ve bazı tuzaklar getirebilmektedir. Doğu ve Batı'nın entelektüel mirasçısı olarak sınıflandırma biçimlerimiz üzerine düşünmemiz lazım. Ayrıca bize dayatılan bir sınıflandırma biçimi bulunup bulunmadığı, birilerine dayatmada bulunup bulunmadığımız konusunu da ele almalıyız. Eğer gözlemlerim beni yanıltmıyorsa, dün-



yada ana akım dışındaki kategoriye sokulabilecek sanat filmlerinin yanılısama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı, avangart eğilimleri besleyen bir havası olması genellikle olumlu karşılanıyor. Yanlış anlaşılmasın için hemen belirteceğim: Şimdi saydığım yanılısama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı, avangart eğilimleri besleyen yapıtlara kategorik olarak karşı değilim. Hatta yapay zekanın sinemayı daha fazla etkisi altına almaya doğru evrilme ihtimalinin belirttiği bir zamanda, muhtemelen, yanılısama, anlatım, muhteşemlik karşıtı yapıtlar üretmek doğru olan şeye yönelmek manasına dönüşebilir. İtirazım, bu özelliklere sahip filmlerin Türk sinemacısı olarak bize geçerli, biricik model, ana arter olarak dayatılmasına. Oysa bize benzer koşullarda bulunan başka bir sürü Üçüncü Dünya halkının potansiyellerini sinemada değerlendirmeye kalkıştığınız zaman ortaya çıkabilecek ürünlerin her zaman yanılısama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı film ve romanlar olamayabileceğini düşünüyorum. Ama Birinci Dünya, yani Batı Avrupa ve Kuzey Amerika sanat merkezlerinin bazıları, üçüncü ülkelerden yanılısama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı işler bekliyorlar. Güçlü konumları nedeni ile kendilerini sanat dahil bir sürü meselede merkezi konumda görebilmektedirler. Böylesi bir üstenci bakış bizlerden ve üçüncü ülkelerden, anlatımcı, yanılısama yaratan, ihtişamlı veya "avangarda fazlasıyla dalmış" tarz ve işleri tercih ederken yavaş, seyrek, isteksiz, istisnai davranabilmektedir. Üstelik Avrupa merkezci bakışın im ettiği politik ve kültürel oryantalizmin Türk sinemacısının daha tasarım aşamasında iken yapıt üzerinde oto sansür etkisinde bulunabileceğini de hesaba katmalıyız ki esas tehlike burada yatıyor. Kendi kendine oryantalizmi içselleştirmek, benimsemek diye nitelenen bu durumun üçüncü ilkeldeki kültürel yoksullaşmayı daha katmerleştirebileceğini düşünüyorum. Kaba çizgileriyle kısaca özetlemeye çalıştığım bu durum Türk sinemasının potansiyelinin değerlendirilmesinin önüne çıkan bir sürü engelden biri olarak belirebiliyor. Elbette ülkenin içinden kaynaklanan ekonomik, toplumsal, kültürel, politik bir sürü başka etken de üretim üzerinde rol oynuyor. Filmlerim bu koşulların toplamından doğdu. Türk geleneğinden yararlanarak sinema sanatının anlatım olanaklarını zenginleştirme girişiminde bulunduğum bazı projelerin tümü tamamıyla yanılısama karşıtı, anlatım karşıtı, muhteşemlik karşıtı işler değillerdi, kimlik siyasetine, Avrupa merkeziliğin cazibesine

kapılıp kendi kendine otosansürlere dalmamaya gayret etmişim. Sevap ve hataları ile bu işler ve ötekiler bana çok şey kattılar. Sadece üretimleri değil, üretildikten sonra nasıl bir ulusal ve uluslararası seyahate çıktıkları, nasıl konumlandırıldıkları da bana çok şey öğretti. Bu güzergahın, yaşadığım coğrafyanın kültür ve tarihinin edebiyat ve sinemaya daha derinlikli biçimde aktarılması konusunda eksik kalan alanları, yöntemleri, yordamları, henüz değerlendirilememiş olan karanlık noktaları, henüz söylenmemiş ama söylenmesi gerekeni sezmemi kolaylaştırabilmesini umuyorum. Elbette bedelini ödeyerek bugüne kadar yaptığım hatalardan hareket edip erdemim bilgisine ulaşmak adına sürdüreceğimi tahmin ediyorum, herkesin işaret ettiği yoldan daha farklı yerlere götürebilecek patikalara girerek keşif umudumu korumaya devam etmeyi umuyorum. Elbette hem ülkemdeki, hem de dünyadaki olup bitenlere bağlı olarak bu "Sokratik" seyahati sürdürmeye olabildiğince gayret edeceğim. *Tavuri* bu duraklardan biri. Eğer yapıma biçimi, kapsamı, meseleyi ele alış tarzı Türk sinemasının belgeseli ele alma biçimi için esin kaynağı teşkil ederse kendimi mutlu hissedeceğim. Filmin Amerika'da, Missouri'deki "True False" film festivalinde 2023 yılı 3 Mart tarihinde ilk gösteriminde gördüğü ilgi nedeniyle bu konudaki umudumun arttığını söylemem gerekiyor.