

-Söyleşi. Interview-

Kıvanç Sezer İle Söyleşi

Serdar Öztürk

Serdar Öztürk: Değerli konuklar, hoş geldiniz. Aşağı yukarı 100 dakikalık filmi izlediniz. Yanımızda filmin değerli yönetmeni, sevgili Kıvanç Sezer bulunmakta. Kendisi İstanbul'dan sizinle hasbihal etmek, söyleşmek, film üzerine tartışmak için geldi. Kıvanç Sezer genç yönetmenlerimizden birisi. Türkiye'de son yıllarda gerçekten özellikle kadın yönetmenlerle başlayan son derece kaliteli bir kuşak, yönetmen kuşağı var. Kendisi gerçekten ilginç filmler üretmekte, filmleri toplumsal meselelere değinmekte. Türkiye'deki işçi sorunları, kadın sorunları ve diğer sosyal sorunlar üzerine kafa yormakta. Tabii ki bu filmler bilimsel bir kitap gibi kavramsal düzeyde tartışma yapmıyor. Filmler sorularını görsel ve işitsel imajlarla soruyor. Biz de bunlar üzerine düşünmekteyiz. Kıvanç Sezer de ilk filmi olan *Babamın Kanatları*'nda toplumsal meseleler, taşeronluk sistemi, sigorta sistemi ve aynı zamanda filmin sonlarına doğru biraz daha belirginleşen bazı etik sorunlar; ölüm, intihar, seçim, seçmek, seçim yapmak ne anlama gelir gibi meseleler üzerine kafa yormuş durumda. İkinci filmi *Küçük Şeyler*; bu defa orta sınıf problemleri üzerine, beyaz yakalılar üzerine bir film. Mutlaka, ısrarla izlemenizi öneririm. Ve üçüncü filmi *8x8*. Kendisiyle İstanbul Film Festivali'nde birlikte izledik. Daha sonra da bunun üzerine biraz konuştuk. *Babamın Kanatları*'ndan geriye ne kaldı diye kendi kendime sorduğumda bazı imgeler zihnimde canlanıyor. Kaliteli bir film demek uzun etki yaratan film demek ve açılış sahnesi dahil filmde kalan imgeler bizleri bazı sorular sormaya yönlendiriyor. Mesela açılış sekansı... Şimdi öyle bir açılış var ki, İbrahim'in yüzündeki derin çizgilerle karşı karşıyayız. Ve ben o derin çizgilerle karşı karşıya kaldığımda direkt *Jeanne d'Arc'ın Çilesi* aklıma geldi ve aynı zamanda Akira Kurosawa'nın *Ikiru* filmi hatırladım. Çünkü onda da derin derin çizgiler vardı. Ve bir şok, şok dalgası ardından gelen hikâyenin evrimleşmesi... Merak ettiğim husus filmi yaparken oyunculuk yönetimini nasıl gerçekleştirdiğin... Menderes Samancılar'ın bana göre en iyi oyunculuğu bu filmde bariz... Oyunculuk yönetimini nasıl yaptın?

Kıvanç Sezer: Öncelikle hepimize ben de teşekkür ediyorum. Afet Filmleri Festivali ekibine, çalışanlara, beni buraya davet ettiği için Serdar Hoca'ya, festival ekibine, filmi izlediğiniz ve bu söyleşiye kaldığımız için size de teşekkür ediyorum. Şimdi, o sahneyi çekerken zannediyorum setin ortalarında bir yerdi. Cerrahpaşa hastanesinin bir alt katındaydık. Menderes Samancılar ilginç bir oyuncu. Yani tanımanız gereken birisi; sadece ilginç bir oyuncu değil, ilginç bir insan. Duygularıyla yaşayan bir insan... Yani hepimiz duygularıyla yaşıyoruz ama o farklı bir düzeyde yapıyor bunu. Mesleği gereği de. Ona dedim ki, filmin açılış sahnesini çekiyoruz ve iki tane close-up olacak. Çok yakın, yüz planına başlıyoruz. Bu aslında birazcık da riskli bir şey. Seyircinin hemen filmin içine girmesi için o anda gerçekten çok iyi oynanması gerekiyor. Ve dedim ki bu sahne benim için çok önemli. Ben biliyorum bu sahne çok zor bir sahne. Ama dedi bunu tek seferde çekelim. Çünkü ben bu duyguyu yeniden ve yeniden yapamayabilirim dedi. Tamam dedim ben. Ve başladık çekmeye ve olmadı. Bir daha çektik, bir daha olmadı, bir daha çektik, bir daha olmadı. Ve Menderes Abi bana dedi ki, ben çok zorlanıyorum bu sahnenin ağırlığından dolayı. Dedim ki devam ediyoruz. Ve bir anda böyle bir şey oldu. Tam o anda ne olduğunu ben bilmiyorum. Ona bir şey oldu çünkü senaryo aynı senaryo. Bir şey

* Bu söyleşi, 21-26 Mayıs 2024 tarihleri arasında Ankara'da yapılan 1. Uluslararası Afet Filmleri Festivali kapsamında, 25 Mayıs 2024 tarihinde Kült Kavaklıdere'de gerçekleştirilmiştir.

oldu sanıyorum 5 ya da 6. çekimde daha, hatırlamıyorum. Bütün o işte monitörün başında iken yüzünün, o söyleyemediği şeylerin ve yaşadığı şeylerin o küçük mimiklerde tekrar canlanıyor olması hadisesi bir anda canlanıverdi. İşte benim ilk filmim olduğu için ve tabii ki o set anlamıyla benden çok daha deneyimli olduğu için elbette ki bazı yerlerde tam olarak istediğim gibi yönetememiş olabilirim. Ama günün sonunda bir şeyi anladım Menderes abi özelinde. Onu da şöyle bir olayla anlatayım. Bir gün, inşaatın üst katında bir yerde çalışırken, bana dedi ki, ben dedi, eğer gerçekten istersen tüylerimi diken diken edebilirim, dedi. Ben de dedim ki, et o zaman, bir görelim. Ve gerçekten sıvadı gömleğini ve böyle bir şeyler yaptı ve birden tüyleri dikeldi. Ve ben o anda anladım. Çünkü birazcık obsesif bir yapım olduğu için, prova yapma konusunda ben çok ısrarcıydım ve Menderes abi prova yapma konusunda çok çekimserdi. Yani tamamen duyguyu sete saklamak istiyordu. Ben de duyguyu sete sakla ama öncesinden ben de bir göreyim istiyordum. İşte buradaki bir nüansı anlamam sağladı bu film ve Menderes abinin oyunculuğu. Ama elbette diğer oyuncular özelinde de hepsiyle çok detay çalıştık. Ve onlar çok daha açıklardı bu işe, belki de tiyatro kökeninden geldikleri için. Ve onlarla provalar yaptık. Provada mesela, sahneye çalışıyoruz. Provada oyuncu bir şey yapıyor ve o yaptığı şey birden bende bir çağrışım yapıyor. Acaba böyle mi yapsak diyorum ve o evet öyle yapıyor ve sonra o da onu bir çağrışım yapıyor falan gibi. Aslında birazcık al ver, al ver, al ver şeklinde, onu daha sonra monitörün başına izlediğimizde gerçekten ikna edici bir yere getirene kadar böyle bir çalışma yürütüyoruz. Ve sette de aslında o provada yaptığımız şeyin tekrarını yapmak kalıyor. Menderes abide durum dediğim gibi daha farklı oldu ama bu da benim için çok öğretici bir şey oldu. Yani şunu anladım; gerçekten oyunculuk dediğimiz şeyde, oyuncu dediğimiz kişi aslında onu çok iyi tanımak ve onunla bir yol, yani kimi seçtiyseniz onun da seninle, senin de onunla bir ortak yer bulup beraber yürünmesi gereken bir yol. Yoksa yani benim setlerim şöyle geçmiyor; işte bağır çağır, ne yaptın sen güneş gidiyor falan gibi, böyle şeyler olmuyor benim setlerimde. Daha sakın çalışıyoruz. Çünkü bütün işi önceden yapmaya çalışıyorum. Ve dediğim gibi oyuncuya alan açmaya çalışıyorum aslında. Yani neticede yaptığım şey bir nevi oyun oynamak ya, yani en nihayetinde. Onu en iyi şekilde yapacağımız alanı yaratmak ve oyuncuya da kendime de orada bir alan açmaya çalışıyorum. Oyuncu yönetiminde yaklaşımım budur. Bir de belki şunu söyleyebilirim. Kısa filmler çektiğim bir dönemde, bir tiyatro topluluğuna girmiştim ve tiyatro yapmıştım birkaç sene. Amacım şuydu, oyunculuk nasıl bir şey acaba sorusuna yanıt aradım. Biraz kendimi de onların yerine koymak için ama sonra biraz kaptırmıştım, ya eğlenceliymiş falan gibi. Ama sonra anladım benden oyuncu olmayacağını, cevabı çok hızlı bir şekilde kavradım. Ama en azından o duygudaşlığı, işte biraz o tarafta, yani oradaki o performans meselesini, performans anksiyetesini, bir kendinden beklenen şeyi yapabilmemesini, bunun ne kadar zor bir şey olduğunu, nasıl bir diyalog, nasıl bir ilişki bulması gerektiğini vesaire öğrendim. Dolayısıyla da o mesele başından beri üstüne çok düşündüğüm ve sette de en çok düşündüğüm şey oluyor. Çünkü bana göre bir filmin iki tane can damarı var. Birincisi senaryo, ikincisi de oyuncular. Yani bu ikisi çalışırsa o film mutlaka ortalama üstü bir film oluyor bence. Diğer unsurlar filme başka başka boyutlar katıyor ama bence sinemanın özü bu. Yani iyi bir senaryo ve o senaryonun gerektirdiğini yapan oyuncular ve onları kaydeden bir kamera.

S.Ö.: Evet, Türkiye’de son yıllarda yapılan filmlere baktığımızda temelde şöyle bir ayrım gözleniyor sanki. Kır filmleri var, ben bunlara kır filmleri diyorum. Taşra filmleri var ve kent filmleri. Ve baktığımızda aslında en az yapılan filmler kent filmleri. Yani kentteki sosyal problemlere değinen filmler. Kır filmleri hepinizin bildiği filmler. Yani genellikle yurt dışında ödül alan filmler, biliyorsunuz. Çünkü kır egzotik, romantik, nostaljik boyutuyla gösteriliyor. Şimdi acaba Uşak’ta ya da Kütahya’da yapılan film kent filmi olabilir mi? Burası acaba gerçekten kent mi? Baktığımızda yine İstanbul kalıyor. Belki Ankara kalıyor. Şimdi siz aslında bu noktada siz ve sizin gibi birkaç kişi belki yönetmen, bir noktada bir kırma yapıyorsunuz. Yani gerçekten

kent filmi yapıyorsunuz. Ne anlamda? Kentte işçi sınıfının sorunlarına dair, inşaat işçilerinin sorunlarına dair bize bir film yapıyorsunuz. Ama enteresan bir şey var. Filmdeki imajlara baktığımızda Van'da deprem oluyor. Yani taşrada bir deprem oluyor ve bu deprem yankısını İstanbul'da gösteriyor. Çünkü depremin yarattığı bir sonuç var. Evet deprem oldu, daha sonra siz borçla ev aldınız ve daha sonra emeğinizi satmak için İstanbul'a geldiniz. Acaba Kıvanç Sezer senaryosunu yazarken bunu bilinçli olarak mı, yani ben bu sorunları filmime aktarmak için özel olarak böyle bir senaryo mu yazayım diyor, yoksa kendi gözlemlerinizi, okumalarınızı, etkilendiğiniz filmler; yani senaryoyu yazarken bu mesele nerede duruyor? Bu toplumsal sorunlar, psikolojik sorunlar ya da öznel sorunlar?

K.S.: Benim için ikincisi. Ben hiçbir filmime şu meseleyi anlatayım, şu meseleyi anlatan bir senaryo yazayım diye başlamadım senaryosunu yazmaya. Hepsinin aslında başlangıcında bir duygu var. *Babamın Kanatları*'nın başlangıcındaki duyguyu bana veren şey bir gazete haberi idi. 2011 yılında filandı. Ağrılı bir üniversite öğrencisi, İstanbul'da Edebiyat bölümünde okuyan bir öğrenci, yazın çalıştığı bir okul inşaatında düşüp hayatını kaybetmişti ve gidip o çocuğun ailesiyle röportaj yapmışlardı. Bu hikâyeye bana çok dokunmuştu. Yani nasıl bir düzenin içinde yaşıyoruz dedim kendi kendime. Kendi masraflarını çıkarmak için bir genç, okuyup öğretmen olabileceği okulun inşaatı, şantiyesinde çalışırken düşüp ölüyor. Bu bence bizim içinde yaşadığımız sistemin bütün ahlaki açmazlarını, bütün sorunlarını içinde barındıran bir şey ve bende bir duygu yaratmıştır. Bununla ilgili bir şey yapmak istedim. Bende bununla ilgili bir şey yapma isteği uyandırdı. Ama tabii yapacağım şey bir kısa film mi olsun, bu başka bir şey mi olsun, nasıl bir hikaye olsun bu bir sürece yayılıyor. Sonra senaryo üzerinde çalışırken ki bu yaklaşık toplamda üç seneyi falan buldu, çeşitli aşamalardan geçti. Bir senaryoda da en azından bende öyle olmuyor, yani oturdum, işte 100 sayfa senaryo yazdım, ben de bununla sete çıktım gibi olmuyor. Mutlaka tekrar tekrar üzerinde çalışıyorum, bir şeyleri değiştiriyorum vesaire. Ömer Çetin idi çocuğun adı... İşte Ömer'in hikâyesiyle başladım. Yani aslında *Babamın Kanatları*'nın ilk kahramanı Fırat'tı. Daha sonra da senaryoya çalışırken şunu fark ettim. Hatta bunu da işte o zaman Özcan Alper'in bir atölyesine katılıyordum. Orada bu fikrimi açtığımda...

S.Ö.: Özcan Alper mi?

K.S.: Özcan Alper. Onun da çok desteği oldu. Zaten onun yapım şirketiyle sonrasında filmi gerçekleştirdik. O bana şöyle dedi, bu gerçek hikâyenin seni çok etkilediğini anlıyorum ama şimdi de bunun kurmaca bir şey olduğunu düşünerek sen buna yeni bir form vermelisin dedi bana. Ve sonra işte bunun üstüne düşünürken, birden aklıma bir gün, galiba başka bir gazete haberi okuyordum, şu geldi; ya bir işçi hastalanırsa ve iş cinayetinde ölen birisinin ailesine verilen kan parası için intihar etmeyi düşünürse, o parayı ailesine bırakabilmek için, gibi bir kurucu fikir ortaya çıktı. Artık o noktadan sonra filmin bel kemiğini oluşturdu ve Van depremi gibi, işte Yusuf'un hikâyesi gibi, oradaki diğer işçilerin hikâyeleri, Nihal'in hikâyesi gibi çeşitli yan hikâyelerle birlikte bu senaryoyu bir forma büründürmeye çalıştım. Ama hani Van depreminin meseleye dâhil olması, orada aslında çok yadırgadığım bir şey. Yani depremde insanlar ölmüyorlar, evleri yıkılıyor ama borçlandırılıyorlar ve o borcu yirmi yıl boyunca ödemeleri gerekiyor. Bu nasıl bir şey? Hani ölsem daha iyiydi denen durumlar oluyor. Afet -ki zaten aslında buradaki festivalle de biraz bağlantısı o- bir etki yaratıyor, ancak afet sadece doğal afet mi? İnsanların bu koşullarda çalışıyor olması da bir tür afet değil mi? Yoksa depremin kendisi mi afet gibi sorular da ortaya çıkıyor. O yüzden dediğim gibi, filmin ana duygusu ve sonra ana fikri yani filmin belirleyici fikri ortaya çıktıktan sonra yavaş yavaş karakterler konuşmaya başlıyorlar. Bir süre sonra onları konuşturmayı bırakıyorum. Çünkü kendileri konuşmaya başlıyorlar artık. Ki o da benim senaryoda zaten en sevdiğim kısım. Karakterleri artık konuşturmama gerek olmayan bir kısım. Sanki böyle hani bir çocuk büyümüş de artık kendi konuşmuş gibi şeyler oluyor. O bence biraz şizofrenik bir şey ama

senaryo yazmanın en keyifli tarafı. Ve ondan sonra da işte o senaryoyu en iyi şekilde filme çekme süreci başlıyor.

Dinleyici 1: Herkese merhaba. Şimdi ben 15 yıldır hemşireyim. Bunun 7 yılını yoğun bakımda geçirdim. Fırat beni çok etkiledi çünkü bu benim sık sık gördüğüm bir şey. Hani o gazete haberindeki ilk kişi Fırat değil aslında. Gerçekten de Fıratlar çok fazla. Onlar inşaattan düşüyorlar, ölen oluyor. Ölmeyip yıllarca bitkisel hayatta bakıma muhtaç şekilde yaşayanlar oluyor. Aslında çok bilmeden geldim ve seyrettiğimde de şok oldum. Gerçekten hani bu böyle unutulmuş bir şey gibi gelmişti bana. Hani çok görmezden gelinen. Duygulandım da açıkçası. Çünkü çoğu genç, hani onlara bakım verdiğimiz için biliyorum zor koşullarda yaşıyor. Ben de doğuluyum. Doğudaki insanların da bu tarz şeylere muhtaç olduğunu görmek de insanı bir tık incitiyor aslında. Hüzünlendim. Bir de dışarıdan, halktan bir insan olarak şunu sormak istiyorum. Siz senaryo yazarken bizim içimize girip bizi gözlemliyor musunuz? Yoksa hayal mi kuruyorsunuz? Onu merak ettim.

K.S.: İkisini de yapmaya çalışıyorum. Orhan Pamuk'un bu konuyla ilgili çok güzel bir sözü var; iyi yazar kendi hikâyesini başkasının gibi, başkasının hikâyesini de kendisinin gibi yazabilir, diyor. Yine aynı şekilde akıl kurdu diye bir tabir var yazarlar için. Yani bir karakterinin zihnine girip bir kurt gibi böyle, onun zihninde olanları takip eder. Dolayısıyla ben bu filmi yazarken çok fazla gözlem yaptım tabii ki. Çünkü bildiğim bir alan değildi, inşaatlar, oranın çalışma şekilleri, insanlar vs. Ama Türkiye'de günde üç işçinin çalışırken hayatını kaybettiğini biliyordum. Ve bu konuda Avrupa'da birinci, dünyada üçüncü sırada olduğumuzu biliyordum. Bunların tesadüfen olan şeyler olmadığını da, herkesin olacağını bildiği cinayetler olduğunu da biliyordum. O yüzden de birazcık hayal gücümden, birazcık da içinde yaşadığımız topluma dair bir şeyler söyleme, bir söz söyleme sorumluluğundan ileri geliyor. Bu şekilde.

Dinleyici 1: Bir de şeyi merak ettim, ceza sistemi işliyor mu? Hiç takip ettiniz mi? Gerçekten işçi ölümlerinde sorumluluğu olanlar cezalandırılıyorlar mı? Yoksa bu böyle bu şekilde devam mı ediyor?

K.S.: Aslında iş mahkemelerinde, takip ettiğim kadarıyla, genel olarak eğilim daha çok işçiden yana. Fakat işte mekanizma böyle işlediği için bir şekilde insanlar feragat ettirilmiyor davalardan. "İşte çok uzun sürer bu dava, davanızı geri çekin zaten sonuç alamazsınız, işte bir kan parası da ödenip davayı kapatalım" yaygın söylem biçimleri. Meseleler bu şekilde kapatılabiliyor... Tabii ceza alan davalar da oluyor çok. Ama büyük davalarda biliyoruz ki yani işte Soma'da, şurada, burada cezasızlıklar da çok oluyor. Ya da orantısız diyelim cezalar. Dolayısıyla insanların ihtiyaçlarını bu şekilde kullanıyorlar. Hatta araştırırken şunu bile görmüştüm, diyelim ki bir büyük inşaat şirketi, diyelim ki, bir yol yapacak. Bu yolun bütçesini yapıyor, o bütçeye, hani öngörülemeyen şeyler için de bütçeler vardır ya. Mesela öngörülemeyen kalemlerden bir tanesinde diyor ki, burada muhtemelen şu kadar zaman sürecektir ve ortalama şu kadar kişi ölecek. Bu işte kişi başı 300 bin, 400 bin mesela, uyduruyorum şimdi. Bir kan parası ödenir. Dolayısıyla atıyorum 2-3 milyon böyle bütçelerin yapıldığını duymuştum. Bütçeyi kendim görmedim tabii ki ama. Bu para buraya gider diye ayrılıyor. Düşünün ki artık ne kadar kronik hale gelmiş bir durum.

Dinleyici 1: Teşekkür ederim.

K.S.: Ben teşekkür ederim.

S.Ö.: Filmin ilginç sahnelerinden birisi de İbrahim'in ölümü. Yani daha doğrusu intiharı... İbrahim'in intiharı şu açıdan enteresan. Ben 1981 yapımı olan Ali Özgentürk'ün *At* filmini izlemiştim. *At* filmini belki içinizde izleyenler olabilir. Orada da bir feragat etme, yani özgeci

bir intiharla karşı karşıyayız. Biliyorsunuz, belki hatırlayan vardır, çocuğunun devlet okuluna yatılı olarak girmesi için çocuğun öksüz olması gerekiyor. Onun için de babası kendini öldürüyor, intihar ediyor. Ama burada enteresan bir şey var. Babası aslında intihar etmek istemiyor. İntiharı sadece oğlu adına yapıyor. Şimdi buraya geldiğimizde de İbrahim'in durumu da oldukça benzer. İbrahim aslında ölmek istemiyor. Ve sizin sinematografik anlatımınız bunu oldukça etkili bir şekilde veriyor. Onu öncelikle belirteyim. İbrahim korkuyor, karar vermekte zorlanıyor. Zaman zaman üst kata gidiyor, atlamak veya atlamamak konusunda tereddütlü. Acı çekiyor, düşünüyor. Ve en sonunda acı içerisinde kendisini bırakıyor. Ve mesela bunu klasik bir film gösterseydi nasıl gösterirdi? Bütün ayrıntılarını gösterirdi. Siz hem modern sinema hem de klasik sinemayı aslında bir araya getiriyorsunuz. Yani Lütfi Ömer Akad'ın dediği gibi, yalın ve derin bir anlatım bana göre. Yalın ve derin bir anlatımı tercih ediyorsunuz. Haksız mıyım, bilmiyorum. Bu konuda neler söylersiniz?

K.S.: Haksızsınız diyemem. Teşekkür ederim. Lütfi Ömer Akad çok örnek aldığım ve hayran olduğum bir sinemacı. Ve yani İbrahim'in intiharı için de kafamda net olan şeylerden en başından itibaren bir tanesi de, o anı göstermemektir. Çünkü Aslında İbrahim'in bu koşullarda çalışırken oradan düşmesiyle, oradan kendini atması arasında çok büyük bir fark yok. Çünkü zaten kanser bir insanın, kanser hastası olan bir insanın orada çalışıyor olmasından bahsediyoruz. O yüzden de o anı saklamak, o anı göstermemek başından itibaren tercihimdi. Fakat aslında daha farklı bir şekilde çekmek istemiştik. O da şöyleydi, senaryoda, sete çıkmadan önce büyük bir değişiklik yapmıştım. O zaman bunlar mantolama işçisiydi. Dolayısıyla binanın çevresindeki o iskelede çalışıyorlardı. Ve İbrahim'in intiharı da şöyle gözüküyordu. Yani biraz daha soyut bir anlatımda gözüküyordu. İşte içeriden dışarıyı görüyorduk. O iskeledeydi ve bir bu tarafa ve bir bu tarafa yürüyordu. Ve biz kamerayla yaklaşıyorduk, yaklaşıyorduk, yaklaşıyorduk. Ve tamamen binadan çıkıyorduk ve o alanı görüyorduk. Ve İbrahim artık görüş alanımızda yoktu. Fakat iskele kuramadık bütçesel sebeplerden. Ve sonra onları duvar işçisi yaptık. Duvar örmeye başladılar ve işte iç tarafta olmaya başladılar. Ama dış tarafın duvarlarını da örüyorlar tabii. Ve aslında benim çektiğim intihar sahnesi, buradaki intihar sahnesi değildi. Daha önce bir rüya sahnesi var. İşte orada bir bu tarafa bir bu tarafa yürüyor ve sonra dönüp bir bakıyoruz ki yok. Fakat bir şekilde kurguda çalışmadı ve kurgu sırasında fikir değiştirdim. Aslında onun intihar düşündüğü bir sahneyi ve o sahne daha güçlü geldi bana. Onu oraya kaydırıp, onu da bir rüya sahnesi olarak değiştirdik. Zaten film çekmek birazcık da böyle bir şey bu arada. Her aşamasında bir takım kayıplar yaşıyorsunuz, bir takım verimsizlikler var. Entropi mi deniyordu buna? İşte o tamamen düşündüğünüz şeyi yazamıyorsunuz, tamamen yazdığınız şeyi çekemiyorsunuz. O çektiğiniz şey de bazen kurguda çalışmıyor. Yani bunların hepsini bir şekilde bir doğru bir yere getirmek için burada böyle bir tercih yaptık. Ama yine de sonuçta günün sonunda başta yaptığımız tercihe sadık kaldık. O anı göstermedik. Ve onu birazcık seyirciye bıraktık. Yani seyirci zaten onu kendi zihninde tamamlıyor. Baştan itibaren o şekilde, ona sadık kaldık diyebilirim.

S.Ö.: Soru sormak isteyen parmak kaldırabilir, mikrofonu alabilir bu arada. Ahmet Hoca'dan galiba bir soru.

Dinleyici 2: İki şeyi merak ettim. Birisi, çok sevdiğim bir İran filmi var; *Baran*, Majid Majidi'nin filmi. Oradan esinlenmeler oldu mu, merak ettim. İkincisi; şöyle bir şey dikkatimi çekti. Özellikle İbrahim ustanın inşaat dışındaki işlerindeki yolculuklarında kameranun biraz, dogma estetiğine yakın bir kullanımı söz konusu. Titreşimler, biraz gerçeklik algısının bozulması gibi anladım onu. Bunun bir sebebi var mı? Biraz kendimce şöyle bir yorum olur mu diye düşündüm. İnşaatçı çalışan işçilerin inşaatı daha bir kendilerine ait hissettikleri bir mekân gibi, kendilerini rahat gördükleri bir mekan gibi. Çünkü kamera çok daha sabit, kararlı. Daha gerçekçi, daha gerçeğe yakın görüyoruz. Ama dış mekanda biraz rüyaya doğru kayar

gibi ya da kendini güvende hissetmez gibi, korkar gibi. Böyle bir estetik tercihlerine yordum. Bilmiyorum sizin bir düşünceniz var mıydı? Bu ikisini merak ettim.

K.S.: Aslında bütün filmde, bir çekim hariç, Fırat'ın düştüğü sahnedeki çekim hariç, bütün çekimler omuzda yapıldı. Dışarıdaki işte ne bileyim, Nihal'le Yusuf'un sahnelerinde de öyleydi. İnşaattın içinde de öyleydi. Hep görüntü yönetmeni omuzundaydı kamera.

S.Ö.: Ama iyi tutmuş yani, bayağı sabit tutmuş (Gülüşmeler).

K.S.: Güçlü bir görüntü yönetmeniz vardı. İri yarı ve geniş omuzlu (Gülüşmeler). Ama oradaki benim düşüncem şuydu, aslında o ikisi arasında bir farklılık yapmak istemedim. Bu filmde gerçekten kamera olayları izleyen bir insanın zaviyesinden olaylara bakıyor, daha aktüel bir yorumla, daha belgeselvari bir yorumla bakıyor. Örneğin hiç drone kullanılmadı. Hep o zaviyede kalmak istedim ve öyle bir aktüellikte kalmak istedim. Dolayısıyla da genel olarak bir tanıklık estetiği olsun istedim. *Baran* benim çok sevdiğim bir film. Bu filme hazırlanırken izleyip çok sevdiğim bir film. Tabi oradaki aşk hikâyesi ile belki Yusuf ile Nihal'in hikâyesini benzeştirebiliriz. Ama sonuçta orada bir inşaatta geçiyor falan vesaire. Orası birazcık daha artık kent değil de daha böyle başka bir şeyi vardı orada.

Dinleyici 2: Spritüel bir aşktı.

K.S.: Evet, öyle bir şeyler vardı. Ama sonuçta hani İbrahim'in hikâyesi de, Yusuf'un hikayesi de, aslında yer yer benim için örtüşen hikayeler oldu ve benzer bir şeyde götürmek istedim. Yani, belki birkaç rüya sahnemiz var; hani böyle gerçek üstü gibi diyebileceğimiz. İşte İbrahim'in o örnek dairenin içerisinde orada gezdiği sahneler vs. Onları, o tür şeyleri seviyorum aslında. Hatta ikinci filmde daha çok var. Onları ben seviyorum, sinemanın bir olanağı olarak görüyorum. Ama bu filmde tabii ki ondan çok emin olamadım. Kendime çok güvenemedim. Daha güvenli bir alanda kalmak istedim.

Dinleyici 3: Emeğinize sağlık, öncelikle. Filmı ilk izlediğimde Marx'ın 'Anlatılan senin hikâyendir' diye bir sözü var onu hatırladım. Çünkü bütün işçilerin hikâyelerini birbirine aslında bağlayan ve Alman işçisinin bir İngiliz işçisinden, köylüsünden farklı düşünmemesi gerektiğini, çünkü hep aralarındaki o emek-sömürü ilişkisinin hep birbiriyle paralel bir şekilde işlediğini anlatır. *Bereketli Topraklar Üstünde'*yi anmıştım ben. Çünkü hem fabrikada hem işte patosta ya da inşaatta çalışıyorlar biliyorsunuz şeyler. Sizin de sevdiğinizi düşündüğüm bir film. Orada da hep hikâyeler farklı anlardaki farklı yerlerde, farklı iş kollarında geçse de bu emek sömürsünü tekrar ve tekrar gösterir, gündem getirir. Biraz ben *Babamın Kanatları'nı* izlerken de o hissi hissetmiştim aslında. Bütün o hikâye aslında minör bir yere değil, bütün o işçilerin geniş kapsamlı bir şekilde değerlendirilmesini alınacağı bir okuma sunuyor diye düşünüyorum.

K.S.: Evet, katılıyorum. Şöyle bir ek yapayım. Çok uzun süre senaryonun başlarındaiken, çok uzun süre şundan emin olamadım. Ya Kıvanç dedim, bu hikâyeyi anlatacak kişi sen misin yani? Hani benim hiçbir inşaatta geçmişim yok. Öyle bir yerden gelmiyorum. Yani adama sorarlar, sen misin falan gibi. Böyle çok uzun süre emin olmaya çalıştım ve sonra şunu fark ettim. Yani ben de sonuçta bir sinema emekçisiyim diyeyim. Ve aslında bir sinema emekçisiyle bir inşaat işçisinin koşullarının çok da farklı olmadığını fark ettim. Dolayısıyla anlatılanın benim de hikâyem olduğunu fark ettiğim zaman o zaman kendime bir güven geldi. Evet dedim, o zaman ben bunu anlatabilirim. Yani mesele sadece kültürel, etnik vs. bir şey değil. Çok daha büyük ve bizleri ortaklaştıran bir yerden bakabilirim. Sendikasızlığı, örgütsüzlüğü, bölünmüşlüğü, birbiriyle ortak çıkarları olan insanların birbirlerine düşman oluşunu, yalnızlaşmalarını düşündüğüm zaman dedim ki, aslında çok benzer şeyler, farklı dinamiklerle işliyor. O zaman evet, bu filmi sanırım yapabilirim gibi bir şey gelmişti.

S.Ö.: Filmi izlerken kendimce bir kavramsallaştırma yapacağım. Yani siz bunu baştan düşünmemiş olabilirsiniz. Ama sezgisel olarak düşünmüş olabilirsiniz. Çünkü üç tane bilinçle karşı karşıyayız. Üç bilinç. Bunlardan birisi kendi için sınıf. Yani gerçekten bilinçli olan bir bilinç. Bunu nerede görüyorsunuz? Yılmaz Güney'in o arkada posterinin asıldığı ve işçi önderinin işte 'artık yeter, maaşlarımız için örgütlenelim' demesi. Biliyorsunuz orada bir toplantı yapıyordu ve orada bazı insanlar vardı. Ve bunlar gerçekten ne yaptığının farkındaydılar. Yani herhangi bir çelişki yok. Fakat ikinci kısma geldiğimizde bunlar kimlerdir? Aynı sınıftan kişiler. Resul, Yusuf ve diğerleri diyelim. Hatta İbrahim dâhil. Bunlar, dikkat edersek çelişkili bir bilince sahipler. Ne anlamda? Resul'u hatırlıyorsunuz. Resul bir taraftan patronun arkasından ona kızarak konuşuyor. Diğer taraftan kendi çıkarlarını düşünüyor. Yusuf'a baktığımızda, bir taraftan amcasına ve yengesine olağanüstü sadakat ile bağlı, bu uğurda kendisini feda edecek kadar ilginç bir insan. Ama diğer taraftan oradaki kendi sınıfına ihanet ediyor. Örgütlenmek için yapılan konuşmaları patrona, Resul'e iletcek kadar ihanet içerisinde. Yani tam bir çelişki, tam bir popüler kültür. Ama diğer taraftan üçüncü bir bilinç var. O bilinç de patron ve avukat. Bunlar filmde net olarak, antipatik olarak gösteriliyor. Yani filmde tek antipatik gösterilen bana göre bu iki tipoloji. Ama diğerleri iyi ve kötünün ötesinde. Benim gördüğüm bu. Ne dersin bilmiyorum.

K.S.: Evet. Yani, aslında ben kimseyi kötü göstermeye çalışmadım. Onları da dâhil. Ama özellikle final sahnesinde, yani o Levent ve avukatın pazarlık yapmaya çalıştığı sahnede, tabii ki birazcık sıvalar döküldüğü için oradaki gerçekleri ortaya çıkıyor ve ister istemez o hakikat görünüyor ama ben zaten, sanırım şimdiye kadar, belki *Küçük Şeyler*'deki patron olabilir şu an düşünüyorum, kötü dediğimiz bir karakteri yazmıyorum. Çünkü öyle bir şeyin var olduğuna inanmıyorum.

S.Ö.: Belki kamera bize şey yapıyor. Yani şöyle, siz bunu yapmak istemeyebilirsiniz ama o kamerada öyle mimikler var ki, öyle duygulanım imajlar var ki, konuşmaları kamera ele veriyor, ifşa ediyor. Öyle diyelim.

K.S.: O anları yakalamak zaten mesele dediğiniz gibi. O yüzden de bence üç bilinç, evet, yani gerçekten haklarını savunmak isteyen işçiler var ama faydanın nerede olduğunu görüp, oraya doğru giderken kendiyi çelişen karakterler var ve bir de tamamen diğer tarafa geçmiş, artık kendiyi çelişkileri de kalmamış karakterler var. Ama mesela işte bu üçlemenin üçüncü filmde, yani müteahhidin hikâyesini anlatacağım filmde bu sefer o tarafa geçiyoruz ve biraz da o tarafı görmeye çalışacağız. En üstteki, burada işte Şefik diye bahsedilen kişiyi, onun hayatını görmeye çalışacağız. Umarım yani, çekebilirim bu filmi. Dolayısıyla benim için bu evrendeki üçleme özelinde ve genel olarak bu evrende sınıfsal bir takım konumlanmalar var ve birazcık bunlara uygun hareket edenler ve uygun hareket etmeyenler var. Bunlarla bir takım çelişkiler doğuruyor ve insanın gerçeği birazcık bunlarla sınıyanıyor diye düşünüyorum.

Dinleyici 4: Merhabalar, emeğinize sağlık öncelikle. Şimdi biliyoruz ki sinemada duyduğumuz ve gördüğümüz hiçbir şey rastlantısal değildir aslında. Yani perdede gördüğümüz. Bana göre, yani ben izlediğimde filmin özeti gibi beyaz bir güvercin, fal ve güvercin biliriz ki umuttur aslında ve horoz dövüşü ki horoz iki kere geçti aslında, bir halayda, bir de işte babanın kurtulma mücadelesinde diyeyim, parayı kazanma yolu olarak. Siz de güvercin ve horoz dövüşünü bu anlamda mı konumlandırıyorsunuz sinemada? Doğru bir okuma olur mu diye merak ettim.

K.S.: Ya tabii ki doğru bir okuma olur ama bu başka okumaları da geçersiz kılmaz diye düşünüyorum. Yani o mekan, güzel bir mekandı. O Kuşpazarı, Edirnekapı'daki. O güzel bir mekandı ve İbrahim'in orada birazcık çıkış araması için bir tür eski alışkanlıklara dair. Bir de şeyi çok gördüm ben inşaatları gezerken, kuş çok besliyorlar. Sanırım Baran'da da vardı onun kuşu vardı, o kadar böyle yaşamsızlık ve o şeylerin içinde böyle onlar için yani o

yaşayan insanda için bir tür böyle bir umut, bir böyle bir hayata bağlayan bir kuş. Gerçekten o insanlarda çok gördüm. Horozu da gördüm yani. Horozu da yine Van'a gitmiştik, işte yine o senaryo hazırlıkları için. Orada tanıştığımız birisi, İbrahim yaşlarında. Bayağı böyle bir horozu varmış. Ondan uzun uzun bahsetti. Belli ki dövüştürüyor, anladık yani. Birazcık böyle hani oradaki izlenimler vesaire. Ama yani ben netice itibariyle şeye inanıyorum; imgelerin çok zengin şeyleri olduğuna, dolayısıyla farklı okumalara da çok açık olduğuna inanıyorum. Yani her okuma, bir diğer okumayı dışlamaz. Sinema'nın da güzelliği burada.

Dinleyici 5: Biraz sanatın dışında bir soru soracağım. Şimdi biz Afet Film Festivali yapıyoruz ve bir sürü afet filmin başvurusu aldık. Bir Türk yönetmeni ve Serdar Hocamı burada yakalamışken bir şey merak ediyorum ben. Türkiye'den gelen filmlerde ve Türkiye'de çekilen afet ve afetin etkilerini konu alan filmlerde daha çok duygular özelinde filmler yapmışız. Hep duyguları beslemişiz. Deprem ele aldysak, depremezdeyi özdeşleştirmişiz ve orada onlarla ilgili daha fazla şeye yer vermişiz. Ama daha popüler yapımlara baktığımızda ya da yurtdışından gelen kısa filmlerimiz de bu konuda çok fazlaydı. Daha ürküten, daha korkutan, hani çok uç bir örnek olacak belki ama 2012 filmi hatırlarsınız, *San Andreas Fayı*'nı hatırlarsınız. Daha görsele yönelik, insanı daha ürküten yapımlar görüyoruz. Bunun coğrafyayla ilgisi mi var, yoksa teknikle, teknolojiyle ilgisi mi var? Bunu çok merak ediyorum ben.

K.S.: Bu zor bir soru oldu (Gülüşmeler).

S.Ö.: Yani, Ceren öncelikle seni tebrik ederim. Olağanüstü güzel bir soru sordun.

Dinleyici 5: Aşk olsun hocam (Gülüşmeler).

S.Ö.: Öncelikle, evet çok iyi bir soru. Bence onun nedenlerinden birisi şu, reyting yapmak için hareketi ve duyguları yoğun bir şekilde körüklemeniz gerekiyor. Ve batıda da bu teknoloji ve hareket imaj -yani şimdi bu hareket imaja girsek zaten bitiremeyiz- aksiyon imaj egemen. Çünkü aksiyonla izleyici harekete geçiriliyor ve teknolojiyi de bunun için seferber ediyorlar. Yani biraz daha Türkçeleştirirsek, hani şu *Hızlı ve Öfkeli* filmi biliyorsunuz değil mi? *Hızlı ve Öfkeli*'de dikkat ediniz. Hem hızlısınız hem öfkelisiniz. Bütün teknoloji ona göre, kamera da ona göre seferber edilir. Yani sizde adrenalinin körüklenmesi talep edilir. Fakat bize geldiğimizde, biz dramı severiz, daha doğrusu biz melodramı severiz. Biz ağlamayı severiz. Yeşilçam'a bakın ne demek istediğimi anlıyorsunuz. Günümüzde de öyle değil midir? Mesela Çağan Irmak, hatırlayın, *Isız Adam*'ı yaptı. Bu arada kötü bir film değil, yanlış anlamayın. Bir buçuk milyon, iki milyon insan izledi... Şimdi *Babam ve Oğlum*'u yaptı, bakın. Şimdi diyorsunuz ki, "a ben bilim insanıyım, eleştirel olmak zorundayım.". Kendimden örnek vereceğim. Bilim insanıyım ve *Babam ve Oğlum*'u izliyorum. İzliyorsunuz ve bir yere geliyorsunuz, gözlerinizden yaş akıyor. Yaşlar akıyor. Bu kötü bir şey mi? Harika bir şey. Yani biz ağlamayı, duygulanmayı, bağırma, çağırma, nefret etmeyi de aynı yoğunlukta seven bir toplumumuz. Aslında bu sosyolojiyle son derece ilintili bir şey. Tabii teknolojiniz de, biraz aksiyon imaja uygun değilse, buna uygun da sinema yaparsınız. Bilmiyorum, benim cevabım bu. Ama Kıvanç ne der, bilmiyorum.

K.S.: Yani sorunuza cevap değil ama bu konuda ben mesela şöyle bir şey düşündüm. Bu film bana şöyle bir deneyim kattı. Filmimi izleyen bazı insanların ağladıklarını gördüm. Sonra oturdum kendi kendime düşündüm. Dedim ki ben psikopat mıyım yani? (Gülüşmeler) Yani, bu beni gerçekten çok tuhaf hissettirdi. Birilerini ağlatıyor olmanın üzerine hiç düşünmemiştim daha önce. Teorikte iyi geliyor, tamam mı? Yani bir film yaptım, insanlar ağladı falan gibi. Sonra da dedim ki, niye yani? Bunun çok iyi bir sebebi olması gerekiyor. Kaldı ki yani, bu filmi Mahsun Kırmızıgül çekse gerçekten çok ağlayabilirdiniz. Çağan Irmak çekseydi de ağlayabilirdiniz. Dolayısıyla bu filmi yazarken ve çekerken bazı yerlerde ağlatmamak için ekstra çaba sarf

ettik. Ama hikâyenin kendisinde ve bazı yerlerde bazı vurucu şeyler var. Dolayısıyla insanlar ağlıyor, ağlayabiliyor. Ama bunun gerçekten beraberinde bir sorumluluk getirdiğini de fark ettim. Yani gerçekten bir film yapıp insanları ağlatacaksam, bunu kendime çok iyi anlatmam ve bunun altyapısını çok iyi kurmam gerekiyor. Çünkü bu bir sorumluluk. Çünkü bu normal hayatta yaptığımız bir şey değil. Normal hayatta bir şaka yaparsın ve insanlar güler ve hani şaka yaptık güldü, olur. Ama mesela, şöyle bir şey oldu, biliyor musunuz falan deyip kimseyi ağlatmak istemeyiz. Dolayısıyla oradaki o katarsisi, oradaki o ağlama duygusunu, belki *Küçük Şeyler*'in, absürt komediye çalan bir film olmasının altında bu duygu da yatıyor olabilir. Yani, neden ki sorusuna iyi bir cevap verme düşüncesi. Sorunuza cevap değil ama ağlatmak, çünkü bunu bir şeyde de okumuştum, sanırım Ertem Eğilmez de, *Canım Kardeşim*'i yaptıktan sonra gerçekten o çok hüngür hüngür ağladığımız bir filmidir, benzer bir duyguya kapılmış yani. Ben ne güzel komik filmler yapıyordum. İnsanlar gülüyordu. Ben niye festival filmi yapacağım diye gaza geldim bu filmi yaptım, insanları ağlattım demiş Ertem Bey. Sonradan bir iç muhasebesi yapmış. Gerçekten ilginç de bir şey.

Dinleyici 2: Ben bir şey ekleyebilir miyim burada? Söylediğiniz yorumlara katılıyorum. Daha önce *Baran* ile ilgili bir çalışma yaptım ben. Orada bayağı bir Doğu kültürü üzerine biraz okumalar yaptım. Orada karşılaştığım şöyle bir cümle vardı, çok beğendim. Diyor ki, 'Doğu'da aşk dünyanın yıkımıdır.' Ben onu anlam olarak değiştiriyorum aslında. Bu biraz şununla bağlantılı... Batıda insanların dünyayı algılaması, kavraması birazcık göz merkezci veya akıl merkezci bir bakış açısıyla olan bir şey. Bizde, İran gibi doğu toplumlarında bu birazcık haptik bir görmeye bağlantılı.

S.Ö.: Dokunsal.

Dinleyici 2: Dokunsal, duygularla, duyumsayarak daha çok kavırıyoruz. Bu yüzden de ben de benzer bir şeyi gözlemledim aslında, izlediğim filmlerde. Batı'dan gelen filmlerle, teknoloji ile de bağlantılı tabii ki de hocam, daha görünen bir hikaye anlatıma, empati tabi söz konusu ama, buradaki biraz daha şey, nasıl diyelim, bizdeki biraz daha derinden, sızıyla hissedilen bir şey. Dünyayı kavramayla aslında yakından bağlantılı. Biraz da tabi melodram da seviyoruz belki, duyguyu daha çok seviyoruz belki. Böyle bir katkıda bulunmak istedim.

K.S.: Çok teşekkür ederim. Güzel bir katkı oldu.

S.Ö.: Bu arada herkes iyi değil mi arkadaşlar? Yoruldunuz mu? Yorulmadınız değil mi? Keyifli. Ben de zaten destek almak için yorulmadık diyordum.

Dinleyici 6: Mesela Ceren Hanım'ın sorusu, sizlerin yorumları harikuladeydi. Belki tabii afet olarak neyi yaşadığımızı ya da gündelik hayatımızın ne kadar afetlerle iç içe olduğuyla da biraz belki ilişkili. Coğrafi olarak da baktığımızda, örneğin İran'dan gelen filmlerde vesaire çok fazla savaşın öne çıktığını görüyoruz. Mesela bu Hollywood filmlerinde ya da biraz daha o global, gişe filmlerinde falan afet dediğimiz şey, böyle muhteşem tsunamiler geliyor ya da uzaylı istilası falan oluyor. Hani Türkiye'de uzaylı istilası çok korkunç gelmiyor bize.

K.S.: Taşla kovalayabileceğimiz bir şey.

Dinleyici 6: Taşla kovalayabileceğimiz bir şey evet yani (Gülüşmeler). Ama hayatımızın çok gerçek bir afeti, yani her an sınırdan, hani İşid terörü yaşamış toprağız biz. Uzaylı gelse ne yapacak? Çok daha belki makul konuşup anlaşabileceğimiz bir tür de çıkabilir falan. Ama konuşmadan önce taş atacağımız için yüksek ihtimalle, başka bir şey olacak. Mesela gerçekten bizim iş cinayetleri hayatımızın çok bütünleşik bir parçası. Ne yazık ki çok acıklı bir şekilde. Oysa kimi coğrafyalar için baktığımızda, bir iş kazası işçi için değil, işveren için felaket

olacaktır yüksek ihtimalle. Çünkü inanılmaz bir iş güvenliği telaşları var. Çünkü sendika, yasa vesaire işçinin orada canını kaybetmesi ya da uzvunu kaybetmesi durumunda çok büyük hesap soruyor ve o yüzden de işte, tazminat kalemi koymak gibi bir şey yapamıyorlar, çünkü o tazminat kalemini koymak onlar için çok çok büyük masraf. Dolayısıyla galiba bizim afet olarak yaşadığımız şeylerin ne olduğuyla yüzleşme biçimimiz belki biraz melodramatik oluyor. Bu anlamda ben sizin sınıf perspektifiyle ve yüzleştirici, o karşılaştırmacı dediniz ya, ben mi anlatacağım sorusunu bile soruyor olmanızın ve duruma yönelmenizdeki o açık yürekli ve anlamaya ve anlatmaya çalışan halinizin çok kıymetli olduğunu düşünüyorum. Ve o sınıf perspektifinizin, bir absürt komediden son derece ağır bir hikayeye kadar, çok kapsayıcı bakışının aslında hepimizi kendi sınıfsal konumumuzun, gündelik hayatımızın ne kadar aslında oynak düzeninde bir afet anı, her an kovulabiliriz, her an işsiz kalabiliriz, kendimizi öldürerek hayatta kalmayı umabiliriz. Bunlarla bizi yüzleştirmenizin çok kıymetli olduğunu düşünüyorum. Çok teşekkürler.

K.S.: Ben teşekkür ederim. Güvencesizlik de bizatihi bir afet zaten.

Dinleyici 7: Merhaba. Sizi dinlemek gerçekten büyük bir zevkti. Benim sorum daha basit olacak. Film izlerken iki sahne benim dikkatimi çok çekti. Biri İbrahim'in hastane sahnesiydi. Doktorla konuşuyordu. Daha doktorla konuşmasını yeni bitirmişken, ayağı bile kalkmadan içeri başka bir hasta girdi. Ve İbrahim doktora baktı, hastaya baktı. Sonra peşine çıktı. İkinci sahnede emeklilik için gittiği yerdi. Başka biri girdi sahneye yani. Orada farklı da çekilebilirdi. İbrahim odadan çıktıktan sonra hasta içeri girebilirdi. Ya da ikinci sahnede orada başka hiç kimse de olmayabilirdi. Bunu böyle çekerken bir düşüncenizi merak ettim. Neden?

K.S.: Çünkü çok yoğun yerler ya devlet hastaneleri, devlet daireleri. Birisi giriyor, biri çıkıyor falan. Daha yani dışarıda, yukarıda ismi yanıyor. Hemen kapıda beliriyor falan. Hatta senaryoda bir şeyi değiştirdim. Konuşmanın esnasında dalıyordu bir hasta. Sonra onu değiştirdim. O diğer ikinci hasta sabırsız. Üçüncü de sabırsız. O benim için bizim sistemi de anlatan bir şey. Yani, vakit yok. Duracak bir vakti yok.

Dinleyici 8: Başta şey demiştiniz ya hani korktum aslında ben bu konuyu anlatabilir miyim? Filmden sonra acaba doğru anlattım mı diye işçilere falan soruyor musunuz?

K.S.: Halk gösterimi yaptık.

Dinleyici 8: Simülasyon gibi yani.

K.S.: Evet, yani her seyirci grubuna, işçiler de dahil. DİSK'e bağlı işçilere de gösterim yaptık. İşçilerin tepkisi genelde şöyle oldu. İşte biraz daha uzun hava koyabilir miyiz falan gibi şeyler oldu. Evet, yani böyle oluyor. Hani bunun nesi film olmuş falan gibi. Bir memnuniyetsizlik ile birlikte.

Dinleyici 8: Yani doğru anlatıp anlatmadığınızı onlara danışıyorsunuz.

K.S.: Doğru anlatımı gördüm yani. Bunlar zaten oluyor yani nesi film diye anlatıyorlar gibi deyince devamlı, doğruymuş diyorum.

S.Ö.: Doğru anlatım ne demek bilmiyoruz tabi.

Dinleyici 9: Ben nispeten çok ağır olmayan bir soru soracağım. Kendisiyle çelişen işçilerden bahsettiniz. Bu kendisiyle çelişmesi de artık kalkmış. En sonunda çelişmemeye başlamış. Bu durum, duruma göre rahatlatıcı bir durum mu? Yoksa durum o kadar kötü ki artık kendisiyle çelişmesi bile mi kalmamış?

K.S.: Hangisi için?

Dinleyici 9: Kendisiyle çelişmesi kalkan işçilerden bahsettiniz. Ama bir 20 dakika falan oldu.

K.S.: Oradaki, toplantı yapan işçiler için mi soruyorsunuz?

Dinleyici 9: Evet yani şöyle diyelim, işçi hangi işçi olursa olsun, toplantıdaki işçi olsun, fabrikadaki olsun, marketteki işçi olsun, yani bu işçinin kendisiyle çelişkinin kalmaması, duruma göre rahatlatıcı bir durum mu yoksa durum o kadar vahim ki artık çelişkisi bile mi kalmıyor?

K.S.: Ya şöyle aslında çelişkinin, buradaki çelişki dediğimiz şey yani bu filmin üzerinde sınıf atlama. Bir bireysel çıkar vardır, bir de sınıf çıkarı ya da kolektif çıkar vardır. Bu hep böyle şeylerde gündeme gelir. Diyelim ki bir iş yerinde birileri işten çıkarılır. Diyelim ki üç işçi işten çıkarılır. Kalan işçiler, oh ne güzel ya onları işten çıkarıldı, biz şimdi daha fazla maaş alacağız da diyebilirler ya da hayır biz o arkadaşımızın işe alınmasını istiyoruz, onlar işi alana kadar biz greve çıkıyoruz da diyebilirler. Bir tanesi o insanların bireysel çıkarıdır. Öbürü de der ki, hayır biz burada birlikteyiz, örgütlü ya da bilinçli olan işçiler. Dolayısıyla da aslında buradaki çelişki olmayan şey, daha doğrudan bir kavrayışla, belki onların işinden de olmasına sebep olabilir. Ama toplamında baktığımız zaman bu, dünyayı daha iyi bir yer yapma çabasıdır da.

Dinleyici 10: Oyuncu seçiminizdeki kriter neydi? Ben ilk başta bunu soracağım. Musab Ekici çok beğendiğim bir oyuncu. Yusuf karakteriyle nasıl eşleştirdiniz? Bunu soracaktım.

K.S.: Menderes abiye ve Tansel'e ben direkt rol teklif ettim. Ama Yusuf ve Nihal'i bulmak için baya bir audition yaptık. Ve normalde audition yani oyuncu seçmesi tek oyuncuyla yapılır. Yani işte Yusuf için işte birisini çağırırsınız. Senaryodan bir parçayı çalışır, gelir oynar. Çekersiniz ve o gelen oyuncularından bir tanesi rolü alır. Burada ilginç bir şey yaptık. İkili audition yaptık. Yani Yusuf ve Nihal'in sahnesini, farklı Yusuf'lar ve farklı Nihal'ler için audition yaptık ve çeşitli çiftler gördük.

Dinleyici 9: Bir de Musab Ekici'nin ilk filmlerinden biri sanıyorum.

K.S.: Evet. Yani daha önce de birkaç filmde oynamıştı ama çok henüz bilinmiyordu. İlk tanındığı film oldu diyebiliriz bizimki. Musab ile Kübra denk geldiler; yani cast direktörü o ikisini eşlemişti. Ve böyle inanılmaz bir kimya vardı aralarında ve Musab'ın enerjisi de çok uyuyordu role. Birçok yerde ilham da verdiler bana. O yüzden onlarla çalıştık ve baya da uzun sürdü yani. Mesela Kübra bir süre başörtüsüyle gezdi. Birkaç iç çamaşır dükkânına gitti. Orada biraz böyle ufak tefek çalışmalara başladı, rol için hazırlanırken. Çok da tanınmıyordu o zaman. Şöyle tepkileri almıştık; Ya işte ne güzel bak başörtülü birini de oynatmışsınız filmde falan gibi. Hâlbuki başörtülü değil Kübra. Bu film içindi.

Dinleyici 9: Bu sefer yeri gelmişken onu da sorayım. İkinci soru da Nihal'in karakteriyle ilgili. Nihal'in hikâyesini tam oturtamadım. Hani inşaat işçilerini konu alan bir film olduğu için. Acaba kadın karakterini birinin üstlenmesi mi gerekiyordu? O anlamda.

K.S.: Aslında öyle düşünmedim. Tabi siz oturtamamışsanız bir sebep vardır illa ki. Benim Nihal'deki sevdiğim şey şuydu. Yani çok az görüşebiliyorlar ve böyle çok arada derede görüşebiliyorlar. Çünkü ikisi de çok yoğun çalışıyorlar aslında ama işte bir aşk da var hani aralarında, bir çekim de var vesaire. Ama bunda böyle işte bir kafenin orada bir, işte öpüşme mi değil mi belli değil gibilerinden bir takım durumlar var. Çok naif bir şey bu ve böyle çiftleri de çok da görüyorum etrafımda. Bir taraftan da hayattan keyif almak istiyorlar ve Nihal'in bilgece söylediği bir takım şeyler de var. Aslında onları çarpıştırmak da istedim biraz. Ve Nihal karakteri de biraz öyle şekillendi. Yani sınıf atlama gibi bir derdi yok. Ben şu an bunu yapıyorum ve tamam yani benim işim bu diyor. Ama Yusuf diyor ki hayır benim işte ben böyle, uzayıp kısalma, amcama bak işte şöyle oldu, böyle oldu falan gibi, başka bir gelecek

projesi var. O tartışmaları yapması için Nihal gibi bir karakter gerekiyordu. Bir de bana güzel bir tezat gibi geldi, görsel açıdan. İşte başörtülü bir karakterin iç çamaşırları satıyor olması meselesi de. O yüzden Nihal karakteri öyle çıktı yani.

Dinleyici 9: Tamam. Son soru hocam. Çekim sırasında hiç iş kazası yaşadınız mı? Yani ne bileyim bir inşaatta bir çivi battı mı ayağınıza en azından? Yani sizin veya ekibin?

K.S.: Bir trafik kazası oldu. Prodüksiyondan bir arkadaş arabayı çarptı küçük. Bir de görüntü yönetmeni vebaşka bir prodüksiyoncu. O birazcık daha büyük bir kazaydı. Ona ambulansla eşlik ettik. Sonra bir şey olmadı, kimseye bir zarar gelmedi ama.

Dinleyici 9: Hani iş sahası, inşaat sahası ya belki en azından.

K.S.: Orada yaşamadık. Ama düşme sahnesi çekimi zor oldu. Bir gün gitti, bir tam günde çekebildik o sahneyi, Fırat'ın düşüşünü. Çünkü birazcık komplike bir çekimdi. Ve orada işte 14. katta falan, sanırım bir 25-30 metrelik bir yükseklikte. Dublör için de kolay değildi. Ama o da böyle ilk başladığımızda, oradan atlıyor ve iplerle bağlı şekilde atlıyor ama havuza atlar gibi atlıyordu. Beceremedi uzun süre. Bayağı bir uğraştık. İşte ipler falan filan. O sahne zordu. Korktuğum sahnelerden birisi oydu. Hatta inşaatın karşısında bir börekçi vardı, arada gittiğimiz. Biz tam o sahneyi çekerken birden kafasını kaldırmış. Allah demiş birisi düşüyor falan. Ödüm koptu abi diyor. Bana anlatıyor böyle heyecanlı heyecanlı.

S.Ö.: O zaman son soruyu alalım.

Dinleyici 3: Soru gibi değil de belki hem Serdar Hocam'ın açtığı, İren'in devam ettirdiği yerden. Bu afet filmlerinde biraz da özellikle büyük prodüksiyon filmlerde 'sonuçlar sinemasına', yani bir olay olur, ardından o sonuçları biz izleriz. Yıkım ve işte aksiyona bağlı bir eylem ve engel biçimi izleriz. Bizde biraz daha biriken bir duygulanımlar ve hani o sonuç beklenen bir şeye doğru gidiyor ya hepsi. *Babamın Kanatları'*nda öyle, *Diye't*te öyle, *Maden'*de öyle. Hep birbiriyle aslında bir rabitayla bağlanan bu filmler, birer birikmenin ve duygulanımlarının böyle artarak yoğunlaşmasını ve en sonunda da nihayet bir sürecin tamamlanmasıyla sona eriyor sanırım. Bu şekilde değerlendirebiliriz diye düşünüyorum.

K.S.: Evet, değerlendirebiliriz. Hocam siz bir değerlendirin (gülüşmeler).

S.Ö.: Ben afet filmiyle bağlantılı olarak, bağlamdan kopuk değil aslında, küçük bir değerlendirme yapacağım. Tabii bu değerlendirmeyizyapmadan önce, öncelikle ANDA ekibine bu organizasyonu yaptığı için teşekkür ederiz. Bunun dışında organizasyonu yapan, organizasyon koordinatörü sevgili Ceren, Sevgili Engin ve sevgili Muhammed'e katkılarından dolayı teşekkür ederiz.

Şimdi 9 ile 13. yüzyılda, biliyorsunuz İslam dünyasında son derece enteresan bir felsefe var. Eğer İslam dünyası buradan beslenseydi ilginç bir yere fırlayabilirdi. Bunlardan birisi de İbn-i Sina'dır. Ben İbn-i Sina'yı okurken bu depremler ve afetler meselesiyle ilgili son derece enteresan bir noktayı yakaladım. Ve bu nokta aslında 18. yüzyılda filozof Leibniz tarafından ancak yakalandı. İbn-i Sina şöyle diyor bize, üç tür kötülük vardır. Birincisi doğal kötülüktür. İkincisi metafizik kötülüktür ve üçüncüsü de ahlaki kötülüktür. Şimdi metafizik kötülük karmaşık bir mesele. Onu bizim bir saat, iki saat tartışmamız lazım. Onu şimdi bir kenara bırakalım. Doğal kötülük; İbn-i Sina şunu söylüyor, diyor ki, deprem kendi başına kötülük değildir diyor. Cümleyi anlamamız lazım. Deprem kötü değildir. Depremde kötülük, kendinde kötülük diye bir şey yoktur. Deprem yarattığı sonuçlar, yani insanları kederlendirmesi ya da İbrahim'i Van'dan İstanbul'a getirip, bu zor çalışma koşulları altında çalıştırmaya başlaması, yani depremin yarattığı sonuçlar kötülüktür. Doğal kötülük böyle bir kötülük. Peki ahlaki kötülük nedir? Ahlaki kötülük yanlış ve doğruyu seçimle ilgili bir meseledir. Yanlış nedir,

doğru nedir? Dolayısıyla bizim hayatlarımız, aslında ahlaki kötölükle doğal kötölüğün yarattığı ya da doğal kötölük arasına gidip gelmekte. Böyle bir katkı yapmak istedim sadece. Yani filmle de aslında bağlantılı. Belki de Kıvanç buna bir şey ekler.

K.S.: Aynen. Yani sonuçta binalarımız güvenli bir şekilde yapılıyor olsa, bina yapmak bir kar elde etme, zenginleşme aracı değil de bir sosyal sorumluluk olsa, bir rant alanı olmasa, o zaman biz deprem ülkesi olarak depremlerde bu kadar ölmeyeceğiz yani. Biz İstanbul'da deprem ne zaman gelecek de bu binanın altında acaba kalacak mıyız diye beklemiyor olacağız. Yani tam da söylediğiniz gibi, buradaki ahlaki kötölük, yani belli bir zümrenin zenginleşmesi adına toplumun büyük bir kısmının güvensiz ve güvencesiz koşullarda yaşıyor olduğu durum, zaten bizim depremi bir kötölük olarak algılamamıza yol açıyor. Veyahut da işçi ölümlerini veya selleri falan, yani her şeyin içine katabiliyoruz aslında.

S.Ö.: Arkadaşlar görüyor musunuz? Çünkü IQ'su yüksek, çünkü babası ve annesi doktor (gölüşmeler). Yani böyle bir analiz yapabiliyor. Çünkü bağlantı kurabiliyor. Analiz dediğimiz şey böyle bir şey. Tebrik ederiz. Gerçekten olağanüstü bir analiz. Aslında seni sosyal bilimlere aktarmamız lazım aynı zamanda. Bir taraftan yönetmenlik yap, bir taraftan da akademik hayat.

K.S.: Ya bilemiyorum. Şöyle bir mahcup oldum. Ne diyeceğimi bilemedim (gölüşmeler). Çok teşekkür ederiz.