

- Söyleşiler.Interviews -

Sinemanın Genel Sorunları - I

Yönetmen

Emre Yeksan, Belmin Söylemez, Ümit Ünal

Lale Kabadayı, Aydan Özsoy

LALE KABADAYI: Hoş geldiniz. Cumartesi gününüzü bizimle geçirdiğiniz için teşekkür ediyoruz. Hocalarımızla daha önceki görüşmemizde şöyle bir karar aldık, sizlerin de izniyle. İsterseniz “Genel sorunlar” başlığını taşıyan birinci panelimizde hocalarımıza beşer dakika verelim, iki tur yapalım sonra sorulara geçelim. Hocalarım, uygun mudur? Tamamdır. Sayın Belmin Söylemez ile başlamak istiyorum. Özellikle yapım öncesi ve yapım sonrasında çeşitli sorunlar olduğunu bildiğimiz bir sistem içinde Türk filmleri üretilmekte. Bu konuda ilk film yapma çabası ne derece zor ve son dönem Türk sinemasında neden yeni yönetmenler ikinci filmlerini yapmakta bu kadar zorlanıyorlar?

BELMİN SÖYLEMEZ: Teşekkür ederim. Geçenlerde bir festivalde, Türkiye’deki bir festivalde bir sinema yazarı, bir yönetmeni sunarken şöyle bir şey söyledi: ‘Türkiye ilk filmler çöplüğü’. Ve bu laf gerçekten benim çok ağırıma gitti. Ayrıca şöyle düşündüm; olabilir, birçok ilk film yapılmıştır, ikincisi yapılamamıştır. Ama yani bunu böyle tanımlamak neden? İnsan bir filmle de kalabilir yine de, ikincisini yapması gerekmez diye de düşünüyorum. Ama bunun ötesinde evet, ilk film yapmak çok zor. Ben ilk filmimi aslında ilk film diye de tanımlayamıyorum. *Şimdiki Zaman*’a ilk kurmaca filmim diyebilirim. Çünkü daha öncesinde yaptığım kısa filmler ve uzun belgeseller de var; ortak bir çabanın ürünü olan. İlk filmi de tıpkı diğerlerini yaptığım gibi yaptım ve tamamen kendi olanaklarımızla, kendi çabamızla başladık. Daha sonra kurguyu tamamladıktan sonra destek imkânı bulduk. Kültür Bakanlığı’ndan yapım sonrası desteği aldık. Ama daha önce başvurduğumuz hiçbir yerden hiçbir destek alamadık. Belgesellerde de kısa filmlerde de böyle olmuştu. Yaptığımız uzun metraj belgesel *Bu Ne Güzel Demokrasi*’yi de yine ortak bir çaba olarak, bir film kolektifi olarak gerçekleştirmiştik dört yönetmen. Ama onun dışında da kolektifin içinde görüntü yönetmenleri, ses yapan arkadaşlar, prodüksiyonda gönüllü çalışan arkadaşlar, tamamen bir ‘Bu filmi yapalım’ güdüsüyle ortaya çıkan bir belgesel olmuştu. Filmin kaba kurgusunu tamamladıktan sonra İsveç Konsolosluğu’ndan fon bulabilmiştik ve bu sayede tamamlamıştık. Yani, ben aslında bu tür bir pratiğe önce yapıma kendi kendimize başlayıp daha sonra yol alırken, bir şekilde gemi yola çıktıktan sonra, artı bir destek bulmaya daha önceden alışmıştım diyebilirim. O yüzden de tabii ki ilk filmi yaparken çok zorlandık. Tamamen desteklerle, arkadaşlarımızın yardımıyla, kendi çabalarımızla yaptık ama -ufak bir ekiple, dokuz kişilik bir ekiple- bunun imkânsız olmadığını gördük. Bir de ben daha önce sinemaya çok zor şartlarda, film pratiğine alışkan bir insanım yönetmen

yardımcılığı günlerimden, o yüzden de şeyi söylemek isterim. Yani ilk film yaparken çok büyük beklentiler çok büyük düşlerle yola çıkmak, işte ille de 1 milyonluk bir bütçem olsun, işte ekip 30 kişi olsun vs. gibi düşünceler değil. Yani önemli olan ne yapmak istiyorsunuz onu düşünerek, ufak bir ekiple yola çıkarak, zaten Nuri Bilge Ceylan da ilk filmlerini beş kişi ile yapmış bir yönetmen. Yapılabilir diye düşünüyorum. Yani bu mümkün. Ama ikinci film için bu mümkün değil. Çünkü ikinci filmde artık gerçekten profesyonel diyebileceğimiz bir bütçe yapmanız gerekiyor. Artık gönüllü insanlarla veya işte çevrenin yardımıyla yapabileceğiniz bir şey değil. O sadece ilk filmde mümkün diye düşünüyorum.

LALE KABADAYI: Çok teşekkür ederim.

BELMİN SÖYLEMEZ: Rica ederim.

LALE KABADAYI: Emre Bey, ikinci filminiz henüz sadece festivallerde var ve biz de izleyebilen şanslı izleyicilerdeniz. Filmlerde özellikle 2000 sonrasında bu anı yakalama, doğayla kurulan olumlu bağ ve artık kadın olsun, erkek olsun doğanın içinde kendisini ifade edebilen karakterlere iki filminizde de rastladım, *Körfez'* de de, *Yuva'* da da. Sizin için yapım sürecindeki sorunlar neler oldu ve kendinizi iki filminizde de tam olarak ifade edebildiğinizi düşünüyor musunuz?

EMRE YEKSAN: Tam olarak ifade etmek pek mümkün olmuyor herhalde gerçekten. O illa ki bir şeyleri hep budaya budaya o sözden ya da işte o duygudan, fikirden bir şeyler eksile eksile gidiyor. Ama hani bu her zaman da negatif bir şey değil aslında. Bu eksilme de başka anlamlar üretiyor bence sonuç itibarıyla. Yapım süreci, yani *Körfez'* de şöyle bir şansımız oldu aslında, pek beklemezken Bakanlık'tan destek aldık. Yapım desteği. O zaman Kurul'da olan ve filmi çok hararetle savunan birkaç kişinin aslında gerçekten çok büyük çabası oldu bunda. Dolayısıyla öyle bir avantajımız vardı. Tabii ki öyle bir şey ki, sanki bütçe hiçbir zaman yetmez zaten. Yani bilmiyorum belki Hollywood'da 600 milyon dolarlarla çalışan insanlar için bir sınırsızlık hissi vardır yaptıkları şeyde. Bizde gerçekten, birazcık daha olsa başka bir şey yapardım duygusu, herhalde oluyor. Ama yine de şanslıydık. Yani en azından Belmin'in de söylediği gibi, mesela Türkiye'deki ilk filmler arasında belki, hani bir şeyin üstündeydik finansal olarak elde ettiğimiz destekle, belirli bir eşğin üstündeydik. En azından çok zorlanmadık belirli anlamlarda diyebilirim. İkinci filmde de şöyle bir avantaj oldu. Venedik Film Festivali'nin bir fonuydu ve sadece o fonla yapılması gerekiyordu. Proje böyle tasarlanmış bir şeydi. Dolayısıyla orada öyle bir şans oldu aslında ve zaten *Körfez* çıkarken biz aynı sene *Körfez* ile birlikte gösterildiği sene başvurmuş olduk. Onlar da projeyi çok sevdi ve bir sene içerisinde bitmesi gerekiyordu. O anlamda biraz beni zorlayıcı da bir tarafı oldu. Çünkü *Körfez* yaklaşık 4-5 sene sürmüş, senaryosu işte defalarca yazılmış, inceltilmiş bir şeydi benim için. *Yuva'* da başka bir şey deneyimlemek zorunda kaldım. Kendi zaman algımı, kendi zamansallığımı aslında zorlayarak bir şey yapmak zorunda kaldım. Onun da başka sonuçları oldu, o da başka türlü benden. Aslında şimdi dönüp baktığımda deneyim olarak çok iyi. Çünkü bu tip zorlamalar ister istemez bir şeyleri açıyor, bir şeyleri kapattığı kadar. Böyle bir sonuca ulaştı. Tabii ki her filmde, şimdi de üçüncüsünde, bambaşka bir takım dertlerle boğuşuyor olacağım. Doğa noktasında da, yani *Körfez* daha bir kent filmiydi. Kentle olan, kurulan ilişki üzerine, benim kentle kurduğum, yaşadığım kentlerle kurduğum ilişkiler üzerine, oradaki duygulanımlardan, oradaki kentle olan temastan yola çıkarak yazdığım bir şeydi ve daha bildiğim bir şey. Yani ben otuz yaşına kadar ormandan çok korktum ve hani ağaçlarla şey bir ilişkim olmadı yani gerçekten. Samimi bir ilişki olmamıştı. Ama yirmilerin sonunda otuzların

başında bende bir doğayı keşif dönemi oldu. İlk defa çok sosyaldim. Yalnızlığı keşfettim aslında birazcık ve yalnızlıktan keyif aldığımı keşfettim o dönemde. O da işte *Körfez*'in ilk çıktığı zamana denk geliyor aslında, biraz böyle İstanbul'da bunalıp İzmir'e gittiğim. Seferihisar'da annemlerin bir evi var, kışın kapalı duran yazlık. Orada mesela kışladığım ve tek başına kaldığım dönemler oldu. Birazcık bunlar herhalde ister istemez kendine ifade alanı buldu ve aslında benim doğayı keşfim ve bundan keyif alışımda ister istemez filmin içinde başka bir yere götürdü. Filmin çıkış noktası iki kardeşin ilişkisiydi aslında. Ama o bir şekilde, benim yaşadığım doğayla olan keşif sürecinde, başka bir boyuta evrilmiş oldu.

LALÉ KABADAYI: Çok teşekkür ediyorum. O iki kardeş beni de çok etkiledi. Ablamla ilişkim de benim biraz öyle sanırım, Emre Bey'in de kardeşiyle. Hem birbirimize çok kızdığımız anlar oluyor, hem de birbirimizin saçını başını öptüğümüz. Şimdi Emre Bey o kadar güzel konuştu ki İzmir'i özledim. Hemen Ümit Hocam'a geçeceğim. Okuldaşlığımız açısından ben Ege'liyim, Hocam 9 Eylül'lü biliyorsunuz. Hocam, Emre Bey zaman konusuna birazcık değindi. Ben sizin filmlerinizde zaman ve mekânın muhteşem kullanımına hayranım. Bunu kabul eder misiniz bilmiyorum ama kapalı mekân ustası olduğunuzu düşünüyorum Türk sinemasında. Özellikle *Nar*'da, *Sofra Sırları*'nda mekânla, başkarakterlerin birbiriyle uyumu ve mekânın da bir karakter gibi ön plana çıkması... Tabii ki çok sayıda filminiz var ama siz de hâlâ sorunlarla karşılaşılıyor musunuz? Ve bu zaman-mekân konusunda ne demek istersiniz?

ÜMİT ÜNAL: İlk filmim 9, İstanbul Film Festivali'nde ödül aldığında Stephen Frears'a onur ödülü verilmişti. Onunla karşılaştık sonrasında kokteylde ve tanıştığımıza memnun olduk. "İlk filminiz mi?" dedi. "Evet" dedim. "Zor muydu?" dedi. "Evet, bayağı zordu" dedim. "Daha da zorlaşacak!" dedi. Dolayısıyla aslında hiçbir zaman kolaylaşmıyor bizim gibi ülkelerde. Sinema çünkü bir endüstri işi. Bir yanıla tabii ki sanat. Ama öbür yanıla endüstriye dayanmak zorundasınız ve yaşadığınız ülkenin şartlarına. Bu şartlar hem sosyal hem siyasal hem teknik hem parasal; her şey... Bütün şartlara sonuna kadar bağlısınız. Bir şair yaşadığı ülkeden bağımsız şiirler yazabilir, bir romancı yazabilir ve çok ileriye gidebilir. Sinemacı ister istemez ülkesi kadar oluyor. Ülkesinin ya da bulunduğu ülkenin -illa herkes kendi ülkesinde yaşayacak diye bir şey yok- teknik, sosyal, siyasal, ekonomik şartları neyse onun kadar olabiliyor. Türkiye'de de maalesef bu iş hep zor oluyor. Hiçbir zaman, hiçbir film daha kolay olacak diye bir şey yok. Aslında az önce Belmin, 'İkinci filmde farklı bir bütçe düşünmeniz lazım' dedi. Ama ben şimdi dokuzuncu filmimi çekmeyi planlıyorum. İlk filmim 9 gibi bütün oyuncularını parasız getirip işte gönüllü insanlar getirip... Çünkü başka türlü o filmi veya başka filmi ayağa kaldıracak şeyim yok. Eğer çok ticari bir şey düşünmüyorsanız Türkiye'de, çok ticari bir sinemaya eklenmeyi düşünmüyorsanız, kendi hikâyelerinizi, kendi dertlerinizi kendi dilinizle anlatmayı tercih ediyorsanız, ister istemez o ticari şeyin dışında kalıyorsunuz. Nasıl diyeyim, ticari akışın dışında kalıyorsunuz. Dolayısıyla bu finansal şey her zaman zor oluyor. Zaman, mekân... İlk filmlerimden itibaren işte. İlk filmim 9'u çok küçük hatta çok küçük bir bütçenin de ötesinde bütçesiz yapmaya kalkıştım. Ama o filmi yaparken benim için en temel özelliği şuydu aslında. Elimdeki olanaklara göre düşünerek senaryoyu yazdım. Pek çok filmde en çok düşülen hata, bir hikâyeye yazıp bir hikâyeye tasarlayıp sonra hikâyeyi eldeki bütçeye uydurmak oluyor. O yüzden de ortaya kötü filmler çıkıyor. Ama eğer elinizdeki olanaklara göre hikâyeyi tasarlıyorsanız biraz daha başarılı olma şansı var. 9 biraz öyle bir projeydi. Mademki elimde hiç para yok, parasız bir film yapmaya çalışıyorum, neleri atabilirim? En başta vazgeçilebilecek şey mekân. Mekânı atalım, tek mekân olsun. Ama tek mekân filmi de pahalı bütçeli bir film olabilir. İçinde eğer özel efektler varsa, ne bileyim

karmaşık kamera hareketleri varsa, karmaşık ışık oyunları varsa, bu da pahalı bir film olabilir. O zaman bunların hepsini de atalım. Ama yine de mizansen varsa, o da çok zaman alan bir şey. O zaman mizansenini de atabilir miyiz? Sadece monologlardan oluşan bir film 9, eğer görenler varsa. O, bu şekilde tasarlanmış bir filmi ve o günün koşulları içinde 13 milyar, şimdinin parasıyla 13 bin liraya çekmiştik bütün filmi. Aslında bir kısa film bütçesi yani. Fakat içindeki fikir belki güçlü olduğundan işte Türkiye'nin Oscar adaylığına kadar gitti yolu. Biz de şaşırдық. Ben çünkü oyuncularla hep böyle bir şey tasarlıyorum ama bu film olacak mı, hani doksan dakika insanlar böyle bir şeyden sıkılır mı, onu bile bilmiyordum yaparken. Benim için de 'Kervan yolda düzülür' filmi oldu. O mekân şeyi aslında hep bütçe kısıtından geldi. İşte *Anlat İstanbul* gibi büyük bütçeli bir işten sonra yine o dünyaya dönemedim, yani büyük bir yapımcıyla büyük bir film yapmak. *Ara'yı* tasarladım yine tek mekânda geçen bir film, *Nar* o şekilde çıktı, yine tek mekânda geçen bir film. Bir parça da orada, hani senaryonun akışına, diyaloglara çok dikkat ettiğim için, senaryoyu sıfırdan kurduğum için, hani insanları kapalı bir mekân içinde bile sıkmayan bir şey kurmaya çalıştım. Usta olduğumu düşünmüyorum o konularda. Ustalık fikrine inanmıyorum daha doğrusu. Ama şimdi yapmak istediğim film de biraz benzer diyebilirim.

LALE KABADAYI: Çok teşekkür ederiz. İzninizle ikinci tur sorularımızı Aydan Hocamız'dan alalım.

AYDAN ÖZSOY: Hoş geldiniz. Hoş geldiniz değerli yönetenlerimiz. Biz bir, bir buçuk gündür bu düşünce filmlerinin felsefe ile ilişkisi üzerine, birçok kavram üzerinden konuşuyoruz. Düünden bu yana pek çok kavramla filmleri, filmlerinizi değerlendirmeye çalışıyoruz. Onların hep kaynağının düşünce olduğu, duygulanım ve düşünce olduğu konusunda neredeyse hemfikiriz. Ben de şöyle devam edeyim. Sinemalarınızın, film süreçlerinizin düşünsel alt yapısı nasıl oluşuyor, nereden başlıyor? Yani sizi o tutkuya, o öykülerinizi anlatmaya iten şey ne? Bu anlamda da kaynaklar, o filmin düşünsel süreci kuran, o yaratım sürecini kuran kaynaklar neler? Nelerden besleniyorsunuz? Belmin Hanım ile başlayalım isterseniz. Düşünsel arka planı nasıl gelişiyor? Fikir ve öykünün kurulumunda bu anlamda kaynaklarınız, beslendiğiniz yerler neler? Hani biz burada hep sanatla bağını kurduk o filmlerin, okuduğumuz filmlerin. Hani sizi de aslında bu anlamda felsefe yapan sinemacılar olarak da yorumluyoruz burada. Sinematik felsefe yapan, filmleriyle felsefe yapan kişiler olarak görüyoruz. Bunu ben merak ediyorum, düşünsel arka planı, sizi besleyen kaynakları.

BELMİN SÖYLEMEZ: Yani ben, şahsen kendime yakın hissettiğim şeylerden besleniyorum. İlk önce belgesel film yaparken de, hep günlük hayatta çok üzerine düşünmediğimiz, çok da soru sormadığımız şeyleri sorgulamakla, örneğin işte Türk erkeğinin bıyıkla ilişkisi gibi. Ama erkeğin gözünden, yani erkeğin bakış açısıyla işleyerek. Daha sonra yaptığım filmlerde İstanbul'la ilgili, örneğin *Dalgalar* yüzme bilmeyen, ama denizden korkan bir çocuğun halet-i ruhiyesi, aslında kent ve insan ve aynı zamanda da büyümeyle ilgili bir filmi. Yani bir ergenlik psikolojisi ile hayata atlayamamak, hayata balıklama dalamamak üzerine bir film. Fakat *Şimdiki Zaman* sanırım en kişisel hikâyeye. Çünkü hem kendimden hem de çok yakın arkadaşlarımdan yola çıkarak yazdığım bir film, bir senaryo. Yıllar içinde oluşan ve değişen, ilk başta bir genç kadının çıkış arayışı içinde, yurt dışına gitme arzusu fikrinden doğan, ama daha sonra İstanbul'la olan ilişkim, İstanbul'daki değişim ve kentsel dönüşümü gözlemleyerek yaşadıklarım, kendi sokağımda, kendi mahallemde, yakın mahallelerde gözlemlediğim değişimleri de içine katarak oluşturduğumuz bir senaryo haline geldi. Yani

hayat evrilirken senaryo da evrildi diyebilirim. Ama *kahve falı* her zaman vardı. Çünkü o da benim hayatımda çok olan bir şey. Annemden öğrendiğim bir şey. Umut ararken, umutsuz hissettiğimiz zamanlarda arkadaşlarımızla birbirimize moral vermek için yaptığımız bir şey. Aynı zamanda psikolojimizi de çok iyi açıklayan bir şey. Çünkü bunu farklı şekillerde yapmaya çalışıyorduk ve yani bu şekilde oluştu diyebilirim. O yüzden de 'düşünce filmi' deyince aslında çok hoşuma gitti. Çünkü gerçekten de düşünce filmi yani. Yüzde yüz bütün gün düşündüklerimle yoğurulan. Yani böyle, işte ne bileyim, bir başka hikâyeyi alıp da yaparsınız belki, kendinize yakın hissettiğiniz bir şey bulursunuz içinden yaparken. Üzerine kafa yorarsınız, ama işte bu yüzde yüz öyle oldu diyebilirim.

AYDAN ÖZSOY: Çok teşekkürler. Ümit Bey sizinle daha önce *Sinefilozofi*'nin ilk sayılarında yaptığımız söyleşilerden edebiyatla olan bağınızı biliyoruz. Bu anlamda belki hani sizin düşünce kaynaklarınız ve edebiyatla olan yakın bağınızdan dolayı, bu yaratıcı süreciniz neler? Arka planı nasıl, karakterlerinizi kurarken?

ÜMİT ÜNAL: Ben öncelikle çok çeşitli filmler yaptım. Yaptığım filmlerin kimisi ticari amaçlı diyeyim ya da en azından yapımcı kaynaklı, bir yapımcının ısmarladığı filmlerdi. Hikâyeyi onlar getirdi veya işte fikri onlar getirdi. Senaryo yazarlığım da var, yönetmenliğe başlamadan önce yazdığım bir sürü senaryo da var. Onlar için de benzer şeyler söz konusu. Bazı senaryolar direkt kendi dertlerimden, içimden kaynaklanıyor. Kendi kendime, başka hiç kimseyi düşünmeden tasarlamaya başlıyorum. Bazısı da dışarıdan geliyor. Bir yapımcıdan, bir yönetmenden ya da işte bir kitap olarak, bir roman, bir hikâyeye olarak geliyor. Ama hani *9, Ara, Nar*, işte *Sofra Sırları*, bir noktada *Anlat İstanbul*, şimdi yazdığım, şimdi çekmek istediğim senaryo, bunların nereden çıktığını ben de bilmiyorum. Hani başka, dışardan bir etki yok. Bize 'Böyle bir şey yazar mısın?' diye bir teklif yok. Başta aslında çoğu zaman bir hikâyeye de olmuyor. Bir takım görüntüler, bir takım sahneler; bazen tek bir diyalog, bazen tek bir durum rahatsız etmeye başlıyor kafamı ve bunun üzerine bir şey yapmam gerektiğini, bunu işlemem gerektiğini düşünüyorum. Onun çevresinden yavaş yavaş bir hikâyeye örülüyor ve aslında ne anlattığımı da nerdeyse o hikâyeye yarıldığında falan bilmeye başlıyorum. Çoğu zaman, bazı sanatçıların şeyi vardır; ben şunu anlatmak istiyorum, şu konuda. Yani bir tiyatro yazarı arkadaşım vardı, bana ortak bir oyun yazmayı teklif etmişti. Başından itibaren oyunun mesajı belliydi. Yani kimlikler üzerine bir şeyler yapmak istiyordu. Oyunun adı da *Sahte Kimlikler* olmuştu hatta. Ben hiçbir zaman öyle olamadım yani. Benim hikâyeler çok bölük pörçük bir takım görüntüler, fikirler, diyaloglar ile çıkıyor. Onlar yarı yolda iken, bir şekilde böyle 'Aa ben burada bunu anlatıyorum galiba ya!' fikrine geliyorum. Ama sonradan o ana fikri bulabildiysem, bütün o yazdığım şeyleri tekrar o ana fikre göre test ediyorum. Yani onu hikâyeye için bir omurga haline getirip "Burada bu karakter bunu diyor" veya "Burada böyle bir şey gösteriyorum, bu doğru mu?", "Ben eğer bunu anlatıyorsam bu sahneye gerek var mı?" Bütün onları da, o zamana kadar yazdığım her şeyi de ona göre test ediyorum. Edebiyat benim için her zaman sinemadan daha büyük bir kaynak oldu. Kendimi hiçbir zaman sinefil olarak tarif etmedim zaten. Daha çok, okur biriyim. Küçüklüğümde sinema çok gidilen bir şey değildi zaten neredeyse. Biz filmleri ancak hep televizyondan gördük. Bir sürü filmle ilgili hatıram hep televizyondan görmekle ilgili. Filmleri çok sevmekle beraber, sonuçta da bunu iş olarak seçmekle beraber, benim asıl kahramanlarım hep yazarlar oldu ve edebiyatın sadece sinemaya değil, bütün sanatlara, hayata rehber olabilecek bir şey olduğunu düşünüyorum. Ama tabii ki bunu, nasıl diyeyim, edebiyatın dili içinde değil, sinema yaparken sinemanın diliyle düşünmek ve sinema düşünerek yapmak lazım. Ama edebiyattan öğrendiğimiz şeyleri

oraya uyarlayabiliriz diye düşünüyorum.

AYDAN ÖZSOY: Teşekkür ederiz. Emre Bey sizin de *Körfez* ve *Yuva...* Biz *Körfez*'in okumasını dergiyle (*Sinefilozofi*) yapmıştık. Okuduk onu, paylaştık da. Bize çok farklı deneyimleri bir arada yaşatan bir film oldu. Ben de tabii *Körfez* filminiz üzerinden soracağım sorumu. Aslında orada sesçil evrende kurduğunuz bir dünya, aslında biçim ve içeriğin yan yana birbirini destekleyecek şekilde gidişi, çevre üzerinden kurduğunuz politik dil, ama en çok da bu alegorik diliniz konuşuldu. Hem böyle alegorilerle kurulan bir dünyadan bahsedildi biz konuşurken de. Ne düşünüyorsunuz *Körfez*'den hareketle? Film dilinizde ve sinemanızda - tabii ben *Yuva*'yı izledim yine, sadece Lale Hoca'yla ikimiz. Orada da benzer şeyler izleyeceksiniz, göreceksiniz -ne düşünüyorsunuz alegoriye dair?

EMRE YEKSAN: Yaratım süreci için aslında aynı çok benzer deneyimlerden gelmekle birlikte ek, kendime dair anekdotlarla başlamak istiyorum. Önce 'düşünce filmi' tanımını ben de çok seviyorum, çünkü şöyle bir şey vardır, yakın arkadaşlarım bilir. Aradıklarında, "Ne yapıyorsun?" dediklerinde "Tavana bakıyorum" derim. Saatlerce tavana baktığım zamanlar var. Gerçekten boşluğa bakıp odaklanıp düşünmekten, sadece zihnin içinde, sadece kafanın içinde geçen bir evrenle, çok keyif alıyorum bundan ve dolayısıyla o yüzden, hani ister istemez filmler doğrudan o süreçlerden çıkmasa da, o süreçlerle çok bağlantılı çıkıyor bende de. Bir noktada da, Ümit'in dediği gibi, aslında hani o ilk kıvılcımı belki eğri büğrü, tam ne olduğunu bile kestiremediğimiz bir şey oluyor. Muhtemelen filmde filme geçecektir deneyim arttıkça ama *Körfez* üzerine mesela bir duyguydu, yani tanımlayamadığım bir duygu. İzmir'e döndüğümde, işte çocukluğumda olan o kötü kokuyu, yıllardır duymadığım o kötü kokuyu duyduğumda yaşadığım nostalji... Hem bir kötü koku, mide bulantısıyla karışık nostalji duygusu beni çok etkilemişti. O duygunun kendi içindeki karmaşıklığı kafamı karıştırmıştı ve hemen arkasından çıkmadı, ama yıllar içerisinde bu tekrar tekrar geldi. Aslında hikâyeyi bir noktada yazdığımda, temelinde o anın, o duygunun olduğunu düşündüm. Bazen bunda kurmaca olabileceğini de düşünüyorum aslında. Geriye doğru ne kadar net hatırladığımı da bilmiyorum. O duygunun da bende bir şeyleri tetikleyip tetiklemediğini bilmiyorum gerçekten. Ama yine baktığımda, filmin çıkış noktasında onun olduğunu görüyorum. Yapı kuruldukça tabii ister istemez daha düşünsel süreçler devreye giriyor. Biz de mesela filmi yazdıkça bir adım dışına çıkıp okuyoruz. Hem senaryoyu kendimiz okuyoruz hem de yakınımızdaki insanlar, yapımcı, en başta bizimle çalışacak insanlar, onun dışında eşiniz, dostunuz, fikrine güveneceğiniz insanlar okuyor. Dolayısıyla, ister istemez zaten film okuma süreci belki de bizim açımızdan o zaman bile başlamış oluyor. İster istemez biz onu, tam çıkış noktasında kavrayamadığımız şeyi, birazcık daha yapısal bir şeye dökmeye gayret ediyoruz. O noktada da, benim için koku kavramından gidersek alegoriye doğru, aslında ne söylediğini bir yere fikslemek değil, dolayısıyla alegoriyi bir anlatamamanın yöntemi olarak, bir baskı sonucu ya da tepemizde bir sallanan kılıç sonucu cümle söyleyememenin yöntemi olarak kurmak hiçbir zaman yoktu aklımda. Dolayısıyla hep şey vardı, yani bu kokunun bende başka bir anlamı var, bunun bu kadar basit özdeşleştirilebilir, mesela içinde yaşadığımız Türkiye koşulları ile buradaki siyasetle buradaki baskı ortamıyla özdeşleştirilebilir bir şey olmaması. Çünkü bunun daha çok etkisinin ne olduğu aslında o kokuyla, kokuyu deneyimleyen insanların kentin ahalisinin bundan nasıl bir duygulanım ürettiği, bununla nasıl tepkimeye girdiğiydi benim kafamdaki mesele. Tabii ister istemez koku çok keskin bir figür. Öyle olunca da alegorik okumaya da açık oluyor aslında. Bunu da hep bildik aslında. Bu soru işareti senaryo aşamasında da vardı, ama biz mümkün mertebe bu tip bir basit alegorileştirmeden kaçınmaya

çalıştık ve dolayısıyla anlamı daha genişletmeye, açmaya, kafa karıştırmaya, filmin kafasını da daha karışık bir hale getirmeye çalıştık. O çok bilinçli bir çabaydı aslında. Boşluk diye görünen şeyle çok uğraştık. Onun dışında, alegori konusunda, *Körfez* çıktığında işte alegorik bir okuma, alegorik bir yaklaşım olarak bakıldı. Orada işte ben de geri dönüp bir dakika ben öyle düşünmemiştim, ama öyle algılanıyor, nasıl bakmalıyım tekrar ürettiğimiz şey yönetmen olarak nasıl dönüp bakmalıyım? İlginç bir süreç oldu aslında. Biz de ister istemez bir şey bittikten, onu kapattıktan sonra, başka insanların onunla kurduğu yeni anlam dünyaları üzerinden onu tekrar anlamlandırmaya başlıyoruz. İster istemez o da devreye giriyor. Aslında ilk başta alegori fikriyle çok negatif bir ilişkim vardı. Sonradan barıştım o da Benjamin okurken oldu. Benjamin'in bir tanımı üzerinden işte; "Eşyaların dünyasında enkazlar neyse düşüncenin dünyasında da alegori odur" demiş. Bende böyle gerçekten bir yıkıntı gibi içinden parçaların çekip çıkarılacağı bir şey bırakmaksızın alegori, öyle bir alegoriye varım. Ama onun dışında, hani bir sansür baskısıyla alegori, bana da çekici gelmeyen bir şey sonuçta. Dolayısıyla, öyle okunduğunda birazcık ister istemez benim kafamda kurduğumdan farklı bir yere düştüğünü de hissettim.

LALE KABADAYI: O yüzden mi *Körfez*'de sonda bütün eşyaları yakıyor karakter? Hocam, alegori buldum! Sorulara geçelim isterseniz? Sizleri daha iyi görebilmek için gözlüğümü takıyorum. Sorusu olan var mı? Buyurun.

DİNLEYİCİ: Ben modernizm ve daha çok sosyolojik temelli bir soru soracağım. Günümüzde modern dünya, üretimi etkiliyordur muhakkak. Bu ne ölçüde? Mozart şu an yaşasaydı o besteleri yapabilir miydi? Bir de modern Türk kültürü deyince aklınıza bir şey geliyor mu, bir şey canlanıyor mu? Türkiye'de yaşıyoruz, kültürümüz ne yazık ki korunamıyor ya da modern Türk kültürü deyince akılda bir şey canlanmıyor gibi gözüküyor. Hani sizde bir şey canlanıyor mu, bunu sizden öğrenmek isterim. Hani bunların hepsi yapım sürecinde etkisi olan şeyler. Siz değerli yönetmenlerimizden bunun cevaplanmasını isterim.

AYDAN ÖZSOY: Soru ortaya.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben kendi adıma şunu söyleyebilirim. Zaten daha önce yaptığım filmlerde daha önce de bahsettiğim gibi, kültüre dair şeylere yer vermeyi önemsiyorum. Ama bu bilinçli olarak yaptığım bir şey değil. Bende soru işareti uyandıran, keşfetmek istediğim şeyler. Örneğin, daha önce de söylediğim gibi bıyıklar veya kahve falı. Kahve falını işlerken, tamamen kendi deneyimlerimden yola çıkarak yaptım. Ama daha sonraki yıllarda gitgide artan fal kafelerine ulaştık ve hem oyuncularla, hem senaryo aşamasında fal kafelerde kimler çalışıyor, neden çalışıyor, kimler geliyor, neler öğrenmek istiyorlar gibi bir araştırma sürecimiz oldu. Kentsel dönüşümü özellikle işlerken, çok önemseydiğim şeylerden biri de İstanbul'un ve kentlerin bu dönüşüm sürecinde karakterlerini ve kimliğini yitirmesiydi. O yüzden, *Şimdiki Zaman*'da özellikle kentin kaybolan dokusuna yer vermeye çalıştım. Bazı sahneleri çekerken, bu binalar film bittiğinde hâlâ burada olacak mı veya nasıl bir değişim geçirmiş olacaklar diye düşünerek çektik. Ve kent kültürünün, yani kentin görsel dokusunun, karakterinin, düşüncemizden çok daha hızlı şekilde kaybolduğunu, yok edildiğini gördük. Örneğin çekim yaptığımız Rumeli Pasajı zaten boşaltılacaktı diyorduk ama üç ay sonra boşaltıldı. Çekim yaptığımız ev, Mina'nın evi, filmde yine otel olacak, boşaltılacak diye yazdık ve çok ilginç bir şekilde iki ay sonra boşaltıldı ve sonra da bir butik otel olmuş, çok şaşırдық. Bu kent kültürünün gitgide yok olması, yok edilmesi beni gerçekten çok üzen bir şey. O yüzden de filmde buna yer vermek istedim. Onun dışında da kültürün zaten, bence yani Türkiye

kültürünün filmlerimizde ister istemez yeri olduğunu düşünüyorum, ayrı tutamayız diye düşünüyorum. Sonuçta burada yapıyoruz filmleri.

ÜMİT ÜNAL: Ben ilk filmlerden beri, ilk yazdığım senaryolardan beri hatta, çok kişisel hikâyeler anlatmaya çalıştım. Dediğim gibi, farklı filmlerim var; başka yazarların, başka insanların fikirlerinden yola çıkan. Ama hani ana damar olarak hep kişisel hikâyeler anlattığımdan bahsedebilirim. Bunlarda hiçbir zaman özellikle Türk olayım, Türkiye'yi anlatayım veya bugünün moda tabiriyle yerli ve milli olayım diye bir kaygım olmadı. Ama ister istemez eğer kişisel bir hikâyeyi cesur bir bakış açısıyla diyeyim, samimi bir şekilde anlatırsanız, ister istemez yerli ve milli oluyorsunuz zaten. *Teyzem*, bence gayet yerli ve milli bir hikâye, bence *Ara* da yerli ve milli bir hikâye; doğrudan buranın insanıyla ilgili bir hikâye, ancak burada geçebilecek hikâye. 9, aynı şekilde. Bir yönetmenimiz mesela, yıllar önce neden Türk filmlerinde ezan okunmuyor demişti. Ben de çok şaşırılmıştım. Neredeyse bütün filmlerimde ezan okunuyor. O, görmediği için, neden Türk filmlerinde ezan okunmuyor demişti. *Teyzem*'den başlayarak 9'da, hepsinde, bir şekilde sonuçta burada geçtiği için, bu topraklarda günde beş kere ezan okunduğu için, filmlerde olmamasına imkân yok. Çok gençken, çocukken ve ilk yirmili yaşlarda belki kendimi buraya çok ait saymazdım. Fakat ne kadar Türk sevicisi olduğumu, yabancı birisiyle evlenince anladım. Eski eşim yabancıydı... "Duş alırken üç kere sabunlanıyorsun, neden?" dedi. İçimize işlemiş bir şey var çünkü burada. Anneniz sizi üç kere yıkıyor. Ya da işte ellerimizi böyle yıkıyoruz. Dindar bir insan değilim ve abdest de almadım ve ister istemez böyle oluyorsunuz. Ellerimizi böyle yıkıyoruz işte. Kanınıza işlemiş burada yaşamaktan dolayı, buranın insanıyla iç içe yaşamaktan dolayı. Biz buralıyız. Dolayısıyla, ne kadar, ister istemez, sen buralı olmak istemesen de, filmlerin buralı oluyor. Ne kadar özel, ne kadar kapalı bir hikâye anlatırsan anlat, yine sosyolojik şeyleri olan, göndermeleri olan Türk bir film oluyor. Dışarıdan bakanlar en azından öyle görüyorlar.

EMRE YEKSAN: Aynı noktadan hareketle, burası dediğimiz şey aslında ne kadar yekpare ve ne kadar tek bir şey? Yani o kadar farklı Türkiye deneyimleri var ki! Benim Türkiye deneyimlerimle bu salondaki herkesin Türkiye deneyimleri arasında dağlar kadar fark vardır muhtemelen. İşte, şehirlere göre değişen deneyimler, işte İzmir başka bir şey, Bursa başka bir şey, Adalı olmak; farklı bir şey oysa Türk olmak ya da Türkiyeli olmak. İki farklı yaklaşımda bile aslında bir, mutlak bir biçimden bahsedemeyiz. Dolayısıyla herkes kendi deneyimidir. Şeyden bence kaçış yok yani o anlamda, illaki yani sosyolojinin de kökenine inerse, coğrafyaya kadardır yani hepimiz için de öyle. Bir şey yazarken de zaten biz, coğrafyadan kaçmaya çalışsak bile kaçamayız, öyle bir şey. Kaçmaya çalışmak üzerinden yazsak bile biz oralıyız ve işlerimiz oradan yürüyor. Dolayısıyla ben mümkün olmadığını düşünüyorum. Tersine Türk olmayan ya da Türkiyeli olmayan bir işin mümkün olmadığını düşünüyorum. Burada doğup büyümüş bir insan için, o kaçınılmaz bir durum. Ama tabii ki bununla kendinizin ne kadar bunun üzerine düşündüğü meselesi var. Belki işte hani *Ara* ve 9 ve işte *Teyzem* arasındaki farkları düşününce mesela bambaşka Türkiyeler; yani işte taşra-kent, kent arasındaki farklı konum bir tanesi kentteki başka tip bir mahalle, bir tanesi belki daha üst ve orta sınıf diyebileceğimiz, Batılılaşmış. Bunların hepsi Türkiye. Yani dolayısıyla Türkiye'yi, yerli milli tanımı yani, Türkiye'yi tek bir mutlaklığa indirmeye çalışan bir tanım olarak okuduğunuzda rahatsız edici. Ama aslında Türkiye çok farklı biçimlerde zuhur edebilen bir kültüre sahip. Bu anlamda modernlik de bence benim kafama takılan bir soru. Modernlik neredeyse artık hani nostaljik bir kavrama bile dönüşmüştür. Bu da modernizm dediğimiz, özlediğimiz, eskiden olan bir şey gibi. Hani neredeyse post-modern, yan yana duruşunda bile eklektizm olan,

yan yana nasıl durduğuna şaşırduğunuz bir sürü şeyle karşı karşıyayız. Dolayısıyla modern dediğimiz ya da bütünlüklü algıladığımız, sanki dönüp baktığımızda -o nokta da var, evet, yani o nostaljikliğiyle yarattığı bir Türkiye- Türk modernliği diyebileceğimiz şey, belki daha çok Cumhuriyet kültürüyle ilişkili olarak var. Onu hep sorunsallaştırmak, yani hem ona dair eleştirilerimizi iletmek hem de bir taraftan nostalji üzerine düşünmek diye bir şey var. Ama bugün için bence artık modernliğin de ötesinde gerçekten bütün bu katmanlarıyla, karmaşıklığıyla “Türkiye nedir?”i kucaklama arzusu. Mesela yine *Körfez*’le ilgili bir de şey olduğu, mesela yeterince Türkiyeli değiliz, ya da buraya ait değiliz hissini hissedenler oldu. Benim için hiç öyle değil, benim için gerçekten bu teknik deneyimle çok örtüşen bir anlatı. Dolayısıyla aslında karşıdaki bunu söyleyen insan, benim bu ülkeye dair olan deneyimimi de dışlamış oluyor. Beni pratikleştirmiş oluyor. Dolayısıyla, benim Türklüğümü de aslında yok saymış oluyor. Dolayısıyla böyle yani, benim fikrim de, burada çok açık olduğu, bu kavramların zaten kaçınılmaz olarak var olduğu, ama bunlara yanıt isteyemeyeceğimiz diyebilirim.

ÜMİT ÜNAL: Hannah Gadsby seyrettiniz mi? Bir şeyi var, tek kişilik gösterisi var. Seyretmediyseniz mutlaka seyredin. Orada aklıma geldi esprisi. Lezbiyen bir komedyen, kısa saçlı, gayet uç tavrılı. Ve bir şovunun sonunda kadın gelmiş demiş ki “Yeterince lezbiyen içerik yok şovunuzda”. O da diyor ki “Bütün şovda sahnedeydim!”

AYDAN ÖZSOY: Bir şey rica edeceğim. Soru sorarken kendinizi de tanıtırmanız sevineceğiz. Buyurun...

DİNLEYİCİ: Prof. Dr. Akın Marşap. Konuklara gerçekten çok teşekkür ediyorum, harika bir sunum. Benim sorum şöyle olacaktı, yaratıcı ve inovatif olmayan klasik bir yönetmen yerine, sosyoloji, bir sosyolog ya da bir felsefeci tarafından bir film çekilseydi acaba sinerjistik agorası filmin nasıl değişirdi? Çok teşekkür ederim.

EMRE YEKSAN: Benim aklıma gelen şey var aslında, Guy Debord’un bir filmi var. Aslında olmuş bir deneyim, çok inovatif. Sinemanın, kendi inovasyonlarının dışında anlatı üzerinden inovatif, dolayısıyla tabii ki sinema bu kadar kapalı ve elitize edilmiş bir şey olmamalı. Hele ki günümüzde. Yani video kayıt almanın bu kadar kolaylaştığı anda, sinema, olduğu şeyi aslında biraz zorlaması gerekiyor. Ama tabii ki böyle deneyimlere daha çok ihtiyaç olduğunu düşünüyorum ben açıkçası.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben de katılıyorum. Sonuçta her bir alanın kendine ait bir dili var. O yüzden, farklı bir pratikten gelen bir insanın o pratiği sinema diline nasıl aktaracağını düşünmesi ve bunu keşfederek yola çıkması değerli bir şey olur. Ama eminim bunun örnekleri daha öncesinden vardır. Benim aklıma İstanbul’da 1960’larda çekilen bir film geldi. Fransız Alain Robe-Grillet’in *Ölümsüz (L’immortelle, 1963)* filmi geldi, örneğin zamanı için çok değişikti. Özellikle eski İstanbul’u göstermesi açısından çok önemli ve değerli bulmuştum. Belki anlatı olarak da sizin sorunuza cevap oluşturur diye düşündüm.

DİNLEYİCİ: Teşekkür ederim.

BELMİN SÖYLEMEZ: Rica ederim.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, ben Dr. Öğretim Görevlisi Vedat Güler, TOBB Teknoloji Üniversitesi, Ankara. Ümit Hocam dedi ki, özellikle yapım aşamasında şeyi tercih ediyorum, “Kervan yolda düzülür”. Dolayısıyla yapım aşamasında baktığımızda sinema sanatına, genellikle hep bir plan var. Dolayısıyla sizin bu rastlantı konusunda tercihiniz neden bu yönde

oldu? Yani sizce bir oyun mu sinema, yani tercih sebebinizi merak ediyorum.

ÜMİT ÜNAL: Yok, onu prodüksiyon açısından söylemişim sadece. Onun dışında senaryo açısından birçok yönetmenin tersine çok katıyım hatta. Ne anlatmak istediğimi saptadıktan sonra, o senaryo ortaya çıktıktan sonra, nerdeyse birebir çekiyorum o senaryoyu çok az şey oynatarak. Birçok yönetmen sette doğaçlamaya izin verir veya değişmesine izin verir. Ben o senaryo konusunda çok katı davranıyorum. Yani kervan yolda düzülür şeyi, demin Belmin anlatırken filmin yapımı, hani biz önce bir çekime başlayalım sonra post-prodüksiyon için sonra para buluruz; işte atıyorum 9'u çekerken kurguyu nerede yapacağımı henüz bilmiyordum. Çünkü param yoktu. Normalde profesyonel bir film yaptığınız zaman filmin hangi koşullarda yapılacağı, nereye satılacağı, televizyon satışı yapılmış oluyor. Hani ticari isimler varsa filminizde belli oluyor. Onun dizileceği yol belli oluyor: Benimkinde de öyle bir şey yoktu. Dolayısıyla hani kurguyu da bilmiyordum, film bittiğinde film olacak mı onu bile bilmiyordum. Ama çok iyi bildiğim, senaryoyu olduğu gibi çektim ama o senaryonun ne anlatmak istediğini biliyordum. Kervan yolda düzülür kısmını sadece şey için söylüyorum, prodüksiyonun geliştirilmesi açısından. Bunun tam tersi işler de yaptım. Yani işte atıyorum son yaptığım *Sofra Sırları* daha nicel bir mantıkla tasarlandı ve *Sofra Sırları*'nı kimin alacağı belliydi, kaç salonda çekileceği daha biz çekerken belliydi bir şekilde. Ve zaten yapımcısı da bir başkasıydı. O açıdan kervan yolda düzülür kısmı geçerli değildi. Başından rotamız belliydi yani.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, ismim Dilara Balcı Gülpınar. Yaşar Üniversitesi Doktor Öğretim Görevlisi'yim. Şimdi hocalarımız sizlerin sinemasını ağırlıklı olarak bir düşünce sineması olarak tanımladılar. Sanat sineması örnekleri olarak da düşünebiliriz. Bir de madalyonun diğer bir yüzü var, ona hiç değinmedik. Ticari sinemanın son gidişatını nasıl buluyorsunuz, bağımsız filmleri ticari sinema etkiliyor mu? Ben son dönemdeki ticari yapıtların biraz müphem bir övgü olduğu düşünüyorum ve bir de dizi boyutu var içinde, dizi ve reklam boyutu, dizi sektöründe de benzer şekilde muhafazakârlaşmanın çok yükselişe geçtiği, çok yüksek kitleye hitap etmesiyle reyting sistemlerinde bir değişiklik başladığını görüyoruz. Bu da etkili oluyor mu? Bir de geçenlerde, dizi sektörüne girmişken, Osman Sınav bir açıklamada bulundu. Çok polemige sokmak istemiyorum ama dizi sektöründeki ağır çalışma koşullarının aslında söz edildiği kadar ağır olmadığını ve çalışmak isteyen, sektörde kalmak isteyen bir şekilde kalabileceğini ifade etti. Ticari sinema ve dizi sektöründeki çalışma koşullarının ağırlığıyla ilgili neler söylersiniz? Bir de bunu merak ettim. Teşekkür ederim.

ÜMİT ÜNAL: Baştan konuşmaya girerken söylediğim gibi sinema bir endüstri. Hep mimarlığa benzetmeyi seviyorum sinemanın şeyini. Bulunduğu ülkeden kopmasına imkân yok, oyuncu nasılsa o sanat da, o mimarlık da öyle oluyor işte. Eğer bu ülkede gecekondular, böyle çift renkli apartmanlara ihtiyaç varsa onlar yapılıyor ve hangi şehre gitsek boğacak kadar en çok o apartmanlardan var. Ticari sinema da öyle yani. Sonuçta ülke neyse sinema da o. Başka türüsünü hayal etmeye imkân yok zaten. Benim sinemaya girdiğim dönemlerle kıyaslıysak, çok daha vahşi bir ticaret ele geçirilmiş durumda. Ben 1985'te İstanbul'a gelmişim ve kendimi hemen Atıf Yılmaz, Ertem Eğilmez gibi isimlerle çalışarak, gerçekten ticari sinemanın ortasında bulmuştum. Ama her şeye rağmen yine fikirlerimin inanılmaz saygı gördüğü ve farklı işlerin, farklı filmlerin yapılabildiği bir ortamdı. Şimdi, tırnak içinde ticari sinema öyle bir şey değil. Farklı filmlere yer yok. Çok belirli işler ancak o kanala girip kabul görebiliyor. Dizilerde de şartlar çok zor, evet. Bu ama tamamen dizilerin pazarlandığı mantığıyla alakalı bir şey. Bütün

bir prime time'ı ele geçirmek üzere dizi yapılıyor. Sonra yapılan diziler yurt dışına üçe, dörde bölünerek yollanıyor. Yapımcılar da bundan asla vazgeçmiyor. O prime time'daki reklam gelirlerini alabilmek için süresinin öyle olması lazım. Bu, yasal bir şeyle değiştirilebilir. Ama bir haftalık çekim süresi için de iki buçuk saatlik içerik üretebilmek için evet, o ekiplerin hepsi telef oluyor. Osman Sınav'ın kastettiği şey, herhalde para kazanıyorlar. Para kazananlar da daha çok oyuncular ve üst düzey yönetmenler. Altta kalan ışıkçılar, setçiler çok kazanmıyor ve en çok kazalar onların başına geliyor.

EMRE YEKSAN: Bu noktada Osman Sınav bir yapımcı ve bu noktada biraz şey bir yönetmen, iktidarlı bir yönetmen. Onun sözünün geçerliliğinin dışında, daha çok bana göre sette çalışanların sözünün geçerliği var. Yok demesiyle yok olmuyor yani. İktidar sahibi biri yok dediğinde, öyle bir şey yok olmuyor yani. Ben deneyimlemedim, hiçbir zaman dizi setinde çalışmadım. Ama dizide çalışan çok insana bakıldığında -bizim setlerimizde çalışmaya gelen, hatta onu bir kendilerine nefes almak olarak gören insanlar çok oldu- hayatlarını kazanmak için aslında dizi setlerinde çalışıyorlar. Dolayısıyla bu deneyimleri bizler de duyuyoruz, kendimiz birebir yaşamasak da. Diğer taraftan, senin (*Ümit Ünal*) kıyaslamam da benim için ilginçti mesela, senin buraya geldiğin yıllarla bu yıllar arasında gerçekten etik fark var; yani kapitalizmin vahşileşmesiyle birlikte her yere sirayet eden. O binaların çıkması gibi, film sektöründe de özellikle ticari yapım süreçlerinde inanılmaz bir vahşileşme, birbirinin elinden bir şeyleri kapma süreci var; yani bu kaçınılmaz bir şeydir.

ÜMİT ÜNAL: *Teyzem* ticari bir proje olarak yapıldı. *Hayallerim, Aşkım ve Sen* ticari bir proje olarak yapıldı zamanında ve ticari açıdan da işledi. Ama bugün o filmleri yapmak ve bu manada gösterime sokmak neredeyse imkânsız, onu kasıtlı yapıyorum.

BELMİN SÖYLEMEZ: Aslında bu çok geniş bir konu. Çünkü dağıtım sorununu da içeriyor. Ticari sinema o kadar yaygınlaşmış bir durumda ki bizim yaptığımız filmler çok kısıtlı bir alan bulabiliyor kendine. Genel bir vasatlaşma olduğunu düşünüyorum. Yani merakın da azaldığı. Örneğin, sanat sineması veya festival sineması, bağımsız sinema -bizim yaptığımız sinema adı sürekli değişen bir şey, dışardan. Ona karşı genel bir merak azalması oluştuğunu düşünüyorum. Yani seyirci açısından da insanlar "Ya ben onu sonra da görürüm veya internette de indiririm" vs. gibi bir yaklaşıma sahipler. Bunun da problemleri olduğunu ve sinemayı gitgide öldürdüğünü düşünüyorum. Ticari sinema her zaman bir şekilde seyircisini buluyor. Diziler konusunda da gitgide içerik konusunda kötülüğü ve vasatlığı meşrulaştıran bir dil olduğunu düşünüyorum. Bunu aslında tehlikeli buluyorum yani. Yıllar içinde şiddetin meşrulaştığı, yani sürekli bir toplum mühendisliğinin yapıldığı bir dil gözlemliyorum dizilerde. Ve gitgide uzadığı için de bu propaganda ve toplum mühendisliğinin süresinin de arttığını görüyorum. İşten eve gelen bir izleyici televizyonu açtığı andan kapattığı ana kadar bu her kanalda sürekli var; dikkati ayakta tutmaya çalışan. Dizi hiç çekmedim, dizi şartlarında hiç çalışmadım ama hikâyelerini okuyoruz, arkadaşlardan dinliyoruz. Gerçekten çok zor, insanüstü bir çabayla çalışıyorlar, iki ekip halinde çalışıyorlar. Sadece çok az süre dinlenmeye vakit buluyorlar, o yüzden de şartlar ortada. Sonuçta biz yıllarca uğraşıp 90 dakika, 20 dakika çekiyoruz onlar haftada üç saat çekiyorlar, bu inanılmaz bir şey.

LALE KABADAYI: Bilge Olgaç'la sette nasıldı?

BELMİN SÖYLEMEZ: Bilge Olgaç'la ben de Ümit'in dediği gibi, 80'lerde o çalışma şartlarını gözleme, film yapım sürecine dâhil olma şansı yakaladım. Bilge Olgaç okul gibi bir yönetmendi, çünkü birçok şeye vakıftı. Sadece senaryoya değil, senaryoyu da zaten kendi

yazıyordu, kurguyu kendi yapıyordu, teknikten çok iyi anlıyordu. Yani kameraya, lenslere, objektiflere her şeye hâkimdi. Çok saygılı bir yönetmendi. Yani hiyerarşi vardı fakat çok saygılı biçimde vardı. O zamanlarda çok kısıtlı şartlarda çalışıyorduk. İşte elli kutu filmle, pelikülle bir film bitiriliyordu. Bir ayda çekiliyordu ama her şey, örneğin bugün bir kutu çektik iki kutu kaldı gibi, işte sadece 4 dakikalık filmimiz kaldı, oynadınız oynadınız yoksa kullanamayacağız gibi şartlar altındaydık ama benim için çok öğreticiydi. Bir de tabii ekipler çok daha kısıtlı olduğu için, çok daha yaratıcı, pratik çözüm üretme anlamında çok daha yaratıcı çözümler üretilen setlerdi. 50 kutu filmler dışında, her şeyi nasıl yapabiliriz, mekânı o anda bulmak gibi, o açıdan bambaşka bir şeydi.

SERDAR ÖZTÜRK: Merhaba, hoş geldiniz. Ben Prof. Dr. Serdar Öztürk, *Sinefilozofi* Dergisi yayıncısı. Benim sorum iki katmanlı olacak. Bunlardan birincisi seyir kültürü, ikincisi de sinema eleştirisi. Konuşmalarınızda zaten bu meselelere biraz değindiniz ama bir ülkedeki seyir kültürü çubuğun en uçlarından birisi. Siz bir üretim gerçekleştiriyorsunuz ve tabii ki düşünceleriniz var. Bu üretimi gerçekleştirdikten sonra bırakıyorsunuz ve çubuğun öbür tarafındaki uç çalışmaya başlıyor. Bu gözler, nasıl gözler? Bu gözler hakkında çok bilgi sahibi değilsiniz belki ve şöyle, bu gözler verili gözler belki, baştan verili gözler, yani doğduğumuzdaki gözler. Birinci sorum; acaba bu gözler değiştirilebilir mi? Yani örneğin, biz ilkokula başladığımızda okuma yazma öğreniriz ve sonra paragraf soruları sorarlar bizlere. Paragrafın anlamı nedir? Şiirin teması nedir? Dünya kadar farklı egzersiz yaparız. Ama hiçbir şekilde ilkokuldan itibaren bunun fotoğrafı hakkında ne düşünüyorsun, bu resmi nasıl görüyorsun, efendim bu sahneyi izledim bunun üzerine tartışma yapalım, bunun üzerine hiç kafa yormayız. Yani bunun üzerine eğitim sistemimizde hiç yer yok. Ondan sonrasında da film üretilir. Eğlenmek mi istiyoruz, AVM'ye gidilir, AVM'de filmler görülür. Zaten seçim şansı sınırlıdır, ya şundadır ya bunda, eğlenir çıkar. Gözlerim eğlendi. Bu bir mesele, yani bunu çözmek için ne yapabiliriz, bu bir sorun mu ya da? İkinci sorum; film eleştirisi. Bu gözler meselesine geldiğimizde gözler sadece izleyicide mi sorunlu? Yani film üreten yönetmenlerde film eleştirisi kültürünü içselleştirmemiş, film eleştirilerine dikkat etmemiş yönetmenlerde de acaba şey olabilir mi? Bunun üretim kısmında da sorun olmuş olabilir mi? Ya da Türkiye'de film eleştirisinin Türkiye'deki konumunu nasıl buluyorsunuz? Bunun geliştirilmesi için neler yapılması gerektiğini düşünüyorsunuz gibi bir soru sorsam, acaba neler söylersiniz? Biraz uzun oldu kusura bakmayın.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben bu izleyici kültürünü çok önemsiyorum. Zaten her zaman izleyiciye soru sorduran ve alan açan filmler yapmaya çalışıyorum, en azından çıkış noktam bu. Ve izleyiciyle buluşma da gerçekten çok heyecanlandığım, önem verdiğim bir süreç. Şunu düşünüyorum. Filmleri izliyoruz ve üzerine çok fazla konuşmuyoruz. Filmden çıkışta, hadi şimdi ne yapıyoruz? E ondan sonra film konuşmak sadece "İyiydi, hoştu, güzeldi, beğendim, beğenmedim"e indirgenmiş durumda. Bunu da aslında kendi kendimize sorgulamamız gerekir. Benim birkaç yıldır yapmak istediğim, yapamadığım bir şey. Geçenlerde ilk defa yaptık. Bir grup arkadaş buluştuk ve çoğu da zaten film pratiğinden geliyor. Bir iki tanesi film pratiğinden gelmiyor ama yakınlar. Buluştuk bir grup, bir filmi izledik, Türkiye'de yapılmış son dönem filmlerden birini. Ve oturup sadece o filmi konuştuk. Amacımız oydu yani, başka hiçbir şey konuşmayacağız, sadece filmi konuşacağız. Sonra o kadar iyi geçti ki bu. Bunu tekrarlayalım ve büyütelim dedik. Yani işte tabii ki çok büyük gruplar halinde değil. Çünkü o zaman konuşma zorlaşabilir ama sık sık yapalım, her ay bir filme gidelim ve çıkışta sadece sinema konuşalım, o filmi konuşalım. Bunu sinemacılar olarak da yapmıyoruz. Yani

birbirimizin filmlerini çok fazla konuşmuyoruz. Bu önemli bir şey bence, yapılması gereken bir şey. İkincisi neydi; eleştiri. Bu da bence onu kapsıyor işte, yani konuştuğumuz ölçüde eleştiri getirebiliriz. Sadece beğendiğimiz noktaları değil, işte örneğin, o filmi konuşurken herkes çok farklı bir değerlendirme yaptı ve çoğu da çok yakından tanıdığım insanlardı. Ama şaşırırım yani, beklemediğim şeyler söylediler, beklemediğim yönetmenlere benzettiler; işte herkes bir sahneyi farklı değerlendirmiş filan. İnanılmaz zihin açıcı oldu benim için. Neden bunu daha sık yapmıyoruz diye düşündüm.

EMRE YEKSAN: Seyirci sorusu gerçekten benim de kafamı çok meşgul eden bir soru. İki tarafı var. Muhtemelen bir sosyolojik tarafı var, bu az önce de konuştuğumuz, bütün kapitalizmin vahşileşmesiyle, o tuhaf binalarla, bir vasatlaşma dedi Belmin, onunla gelişen bir soru işareti var. Yani en azından izleyiciyi tarihsel olarak kıyasladığımızda bir değişiklik oldu mu? Sanki oldu gibi hissediyoruz. Bilmiyorum yani. Geçen bir şey konuşuyorduk, o aklıma geldi. 90'ların sonuna kadar, hatta 2000'lerin bir kısmında, filmi izlemek biraz festivallerle kısıtlı. Ve dolayısıyla filmi izledikten sonra ikinci bir filmi ya da başka bir film izleme süreci yaşayana kadar vakit geçer. Ve dolayısıyla dönüp dönüp bakmaya vaktin kendiliğinden dayatıldığı bir süreçti. Şimdi hızlı bir tüketime dönüştü. Yani bizim yaptığımız filmler de onun içinde. Film eleştirilenleri de bence böyle yapıyor. Yani oturup üç dört film izleyip üç dört film hakkında yazı yazınca beğendi-beğenmedi'nin ötesinde bir şey söyleyemiyor oluyorsun. Dolayısıyla sanki birazcık o filmlere zaman vermenin kaybolur olması, sinemaya gidip AVM dediğimiz -mesela izleyen birçok insan oradan sonra eve gittiğinde de internetten izliyor, korsanını izliyor. Dolayısıyla aşırı tüketim durumu bir yandan da var. Bu bir taraftan da izleniyor demek ama. Bir taraftan da "Acaba hakkı verilmiyor mu?" sorusunu soruyor. İzleyiciyi film yapanlar olarak, yapımcılar yönetmenler işte senaristler... İzleyiciyi herhangi bir şekilde etkileyebilir mi? İzleyicinin görme biçimine dair bir şey yapılabilir mi, bunu bilmiyoruz. Bu belki felsefi olarak da zor bir soru. Yakın zamanda Rancière okudum, *Özgürleşen Seyirci*'yi. Yani çok bizim elimizde olan bir şey değil, dışımızda da gelişen bir şey. Dolayısıyla, izleyicinin gözünün özgürleşmesini yaratacak olan şey eserin kendisi ya da eseri üreten insanların kendisi. Bütünün, kendinin de ötesinde zamana dair topluma dair çok şey içeriyor. Dolayısıyla bir çözüm de cevap da bulamıyorum gibi.

ÜMİT ÜNAL: Öncelikle tam nerde yaşıyoruz ona da bakmak lazım. Yani Hürriyet Gazetesi'nin birkaç ay önce yaptığı bir araştırma vardı. Tüketim alışkanlıkları araştırması işte. Kimlerin, yüzde kaç nüfusun evine diş macunu giriyor, tuvalet kâğıdı giriyor filan... Ve korkunç rakamlar çıkıyordu orada. Ve benim aklımda işimizle doğrudan ilgili olduğu için o rakam kaldı. Türkiye'nin nüfusunun %56'sı hayatında sinemaya gitmemiş, kapısından girmemiş. Yani biz aslında %40'lık bir insan kitlesinden bahsediyoruz ve bunlardan bazısı hayatlarında bir kez gitmiş olabilir. Orada yaşadığım için oradan da örnek verebiliyorum. İngiltere'nin nüfusu bizden çok daha az, çok daha az derken 60 milyon falan. Ama orada iş yapan, ticari bir film dediğimiz zaman böyle 15 milyon, 16 milyon, 20'ye kadar giden filmler bile var. Böyle rakamlardan bahsediyoruz. Ve atıyorum 15 milyon yapan, çok iş yapan filmin altındaki diğer filmler de 12 milyon, 13 milyon, 10 milyon, 5 milyon, 6 milyon olarak gidiyor. Bizde şöyle oluyor; bizde her sene bir ya da iki film olağanüstü bir iş yapıyor, 6 milyon, 7 milyon. Bunlar da işte bildiğimiz filmler; *Düğün Dernek* ya da *Recep İvedik* ya da *Fetih 1453* filan ama bunların altında rakamlar 1 milyona falan düşüyor. 1 milyon yapan da birkaç film oluyor. Sonra birden bire rakamlar 10.000'lere, 1000'lere ve 100'lere düşüyor. Dolayısıyla normal sinemaya gitme alışkanlığı olan bir seyirci kitlesinden bahsetmeye imkân yok. 1700

salon mu var Türkiye’de? Öyle bir şey. 1700 küsur salon var galiba, ama bu salonları düzenli bir şekilde dolduran ve düzenli bir şekilde sinemaya giden bir tüketiciden bahsedemiyoruz. Tıpkı işte evine tuvalet kâğıdı girmeyen ya da giren tüketicilerden az bahsedebildiğimiz gibi. Yani bu ülkenin kaderi. Bu çok yavaş değişebilecek bir şey. Bunun için de biz aslında çok küçük bir kitleyle baş ediyoruz. Benimle yapılan bir röportajda ben mesela şey demiştim: “*Recep İvedik*’in 25 milyon seyirci yapması lazımdı”. Ticari şey küçük Türkiye’de. 6 milyon seyirci, Türkiye gibi 80 milyonlu bir ülkede 6 milyon seyirci ve bununla övünmek aslında ticaretin kötü yapıldığını gösteriyor. Ticaret bu insanlara ulaşamıyor demek ki. Ya bilmiyorlar ticareti ya insanlar çok yoksul ya insanlara ulaşamıyorlar, insanları sinemaya götüremiyorlar. Yani bu kadar büyük, bu kadar zengin, bu kadar güçlü bir ülkede aslında iş yapan filmin, o senenin iş yapan filminin 25 milyon olması lazım. Bu Twitter’da çok yanlış anlaşıldı, ben “Değeri bilinmedi” demişim. Hakaret edenler oldu. “Senin sinema zevkine!” diyen insanlar oldu mesaj atıp. Ama kastettiğim tam da buydu. Ticari bir film olacaksa, o seyirci rakamlarına Türkiye’nin ulaşması lazım. Ulaşamıyorsa ticaret kötü yapılıyor demek ki Türkiye’de. Ya da, o kitle genişletilememiş, bir şekilde daha çok insana ulaşamamış. Şu an ulaşılan rakamlar 6, 7 milyon iyi bir ticaret değil, iyi bir sonuç değil bu ölçüdeki bir ülke için.

DİNLEYİCİ: Merhaba. İstanbul Üniversitesi-Eski Çağ Tarihi’nde Yardımcı Doçentim, Gökhan Ergin. Şöyle bir sorum olacak. Ümit Bey’e soruyorum edebiyatla olan sıkı ilişkisinden bahsettiği için. Ama diğer yönetmenlerimiz de dolayısıyla kitap okuyan bu konuyla ilgili kişiler olduğu için, onlar da cevap verebilirler sanırım bu soruya. Şimdi çok çok sıkı bir Yeşilçam izleyicisi olmamakla birlikte şunu gözlemliyorum; naçizane edebi, doğrudan edebiyattan uyarlama filmler biraz az gibi geliyor bana diğer sinemalarla karşılaştırdığım zaman. Sizce bu bir eksiklik mi? Bizdeki festivallerde uyarlama senaryo dalında herhangi bir ödül veriliyor mu? Böyle bir ödül verecek kadar bir üretim var mı zaten doğrudan edebi uyarlamalarda? Bizim edebiyatımız mı acaba biraz şey yoksa uyarlamalarda bir sorun mu var? Yoksa tercih edilmiyor mu? Naçizane gözlemime göre fikirlerinizi almak istedim.

ÜMİT ÜNAL: Uyarlama ödülü diye bir şey yok festivallerde. Ben şahsen kendi hikâyelerimi anlatmayı tercih ediyorum. Uyarlama filmler yaptım. *Piyano Piyano Bacaksız*, Kemal Demirel’in kitabından uyarlamaydı. Senaryosunu ben yazdım. İşte *Gölgesizler*, Hasan Ali Toptaş’ın kitabından uyarlamaydı. Yazdım ve çektim. Ama tamamen bana kalsa edebiyatı rahat bırakmayı tercih ederim. Yani iyi edebiyat yapıtlarının bence dokunulmadan edebiyat olarak kalmaları çok daha hayırlı onlar için. Çünkü sinema başka türlü bir şey, başka dilden konuşan bir şey. İyi bir edebiyat yapıtını alıp da sinemaya uyarlamaya kalktığınızda sonuç %90 kötü oluyor bence. Tabii ki çok iyi örnekler de var ama bence romanları yalnız bırakmak lazım, yani rahat bırakmak lazım. Genellikle unutulmayan uyarlamalara baktığınızda kötü kitaplardan, kötü romanlardan. Hitchcock’un neredeyse bütün filmleri uyarlama, ama hepsi çoktan unutulmuş kitaplar, kimse onları iyi roman olarak hatırlamıyor, bir etki yaratmış roman olarak. Filme uyarlandığında asıl hayatını bulmuş ama alıp da, atıyorum işte *Gölgesizler*’i yaptığım için de, seveni var ama benim o kadar içim rahat değil, içime sinen bir film değil. Ama iyi bir romanı aldığınızda hiç kimse mutlu olmuyor, romanın sadık okurları mutlu olmuyor, filmi izleyip sonradan romanı okuyanlar mutlu olmuyor. Sıfırdan bir hikâyeye yaratmak ve o hikâyeyi anlatmak bence, benim açımdan daha doğru yani.

EMRE YEKSAN: Çok doğru bir şey. Kötü romandan iyi bir film olması gerçeği. Bir yandan da edebiyat, sen anlatırken edebiyatla ilişkileri; edebiyat o kadar güçlü ki, insanın yani

okuyucunun kendi hayal dünyasını serbest bırakan ve açan bir alan ki, sinema ister istemez her yaptığımızda uyarlamayı, yani ben hiçbir zaman uyarlama yapmadım ama tahminim işte, *Gölgesizler*'de dediğin gibi, hep sanki sınırlıyormuşsun, edebiyatın o açıklığına hep sınırlar çekiyormuşsun gibi bir his olmaması pek mümkün gelmiyor bana. Belki de o yüzden Türkiye'de edebiyat vardır da uyarlanamıyordur diye düşünebiliriz. Bir de şey geldi aklıma, edebiyat uyarlamalarını televizyonda çok görüyoruz biz Türkiye'de şu anda. Diziler çok daha fazla, biraz daha eski edebiyat 60'lar ve öncesi edebiyatı uyarlıyor şu anda. Mesela sinemada azaldıysa bu, dizilerde çok arttı.

ÜMİT ÜNAL: Çünkü dizilerde hikâyeye ihtiyaç var, hazır hikâyeye. Edebiyatta onu kolayca buluyorlar. Hollywood'da da yani romanda romancı, filmde önce bütün detaylarıyla düşünmüş. O karakterlerin bütün derinliklerini düşünmüş, hikâyenin akışını düşünmüş filan. Hazır bir malzeme olarak alıyorlar, onu kullanıyorlar. Kolay geliyor yani, bizde de o açıdan kolay geliyor. Hâlbuki bir hikâyeyi sıfırdan kurmak; yapılacak o kadar çok şey var ki üzerinde çalışılacak. Çok uzun süren bir şey, çok emek isteyen bir şey. Kafa, emek derken. El emeği değil de, kafa emeği isteyen bir şey. Romanı hazır bulmak daha kolay geliyor yani.

EMRE YEKSAN: Bir de belki ek. Mesela uyarlama değildi *Körfez* ama Ahmet Büke ile çalıştık. Bir edebiyatçı ile çalışmak başka. Aslında belki de edebiyatın başka bir biçimde film yapım sürecine dâhil olmasını getiriyor. O da benim için çok değerli bir deneyimdi yani. Ahmet çok fazla şey getirdi filme. Ama aslında "Sinematik olarak tasarlanmış bir fikrin içinde bir edebiyatçı ne katabilir?"i birlikte çalışma halinde görmek, bir kitabı alıp uyarlamaktan daha ilginç geliyor bana. Dolayısıyla hani, sonrası için de isterim. Gerçekten verimli ve insanın hayal dünyasını da genişleten, zenginleştiren bir deneyim oluyor bir edebiyatçıyla çalışmak senaryoda.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben Bilge Olgaç ile çalışırken böyle filmler arasında o çok okurdu. Özellikle Türkiye edebiyatını çok okuyan bir insandı ve bana *Tatar Ramazan* kitabını verdi ve "Bunu nasıl senaryolaştırabiliriz?" dedi. Ve oturup kitabı okuyup bir tretman çıkarmamı istedi. Benim için de bambaşka bir deneyimdi. Oradaki edebi dili sinema diline nasıl çevirebiliriz? Oturdum bir tretman çıkardım ve sonradan bu pratiğin çok faydasını gördüm yani. Tabii ki ikisi çok farklı diller. O yüzden serbest uyarlamalar her zaman olabilir, çok da güzel olur diye düşünüyorum. Neden yok? Bu, kendi kendime çok sorduğum bir sorudur. Ben neden yapmadım diye de sormuşumdur. Örneğin, bazı, özellikle 60'ların sonu 70'lerdeki kadın yazarları, bunlar; Leyla Erbil, Firuzan, Sevgi Soysal gibi kadın yazarları çok seviyorum, çok değerli buluyorum ve yapıtları kesinlikle uyarlanabilir. Çünkü sinematik dilleri var. Özellikle Firuzan'ın *Parasız Yatılı* kitabını birkaç kere okudum. Her seferinde, her hikâyeden bir film çıkabilir diye düşündüm. Onun dışında Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ı muazzam bir kitap bence, çok deneysel bir roman. Çok değişik bir anlatısı var, bundan da çok iyi bir film olabilir. Yani olmalı.

DİNLEYİCİ: Merhabalar. Ben de Esra İlkay İşler. *Sinefilozofi* ekibindeniz biz de. Benim kafamı kurcalayan bir sorun var bu güncel sinemayla ilgili olarak. Sanki siz yönetmenler için iki farklı iş yapış biçimi, praksis var gibi. Bir grup, hani Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nda atrostik propaganda vardır ya, böyle değişik bir düşünce var ve onunla ilgili bir şey yapıyor, sahte bir gerçeklik kurguluyor. Diğer bir grup, gerçek hayattan çıkan, gerçek hikâyeler anlatmaya çalışıyor. İşte hani sinema tarihine baktığımızda da toplumcu gerçekçi ya da işte birazcık daha diğer sanatla uğraşıp gelen tiyatrocü dönemi ya da sonraki bilmem ne... Fakat

yeni filmlere bakıyorum; 1453, *Ayla*. Sanki izlediğimde başka bir dünya var. İşte bir sokak koymuş, diyorum ki böyle bir sokak var mı Türkiye’de? O dönemde böyle bir sokak var mıydı? O dönemde insanlar bu şekilde giyinip böyle teatral bir biçimde işte çırparak sevgilisine bir mektup yazıyor. Diyorum ki, bunlar gerçek mi? Bir asker bir çocuğu alıp, onu bir kedi yavrusu gibi alıp, onu barındırıp yıkayabilir mi? Böyle bir gerçeklik var mı? Ve şöyle bir şey mi diye düşünüyorum, film çekmek mesela havalı bir şey. Reklamcılıktan çıkıp, ben reklamcıyım ama kameram var, her şeyim var ve film çekebilirim gibi bir şey mi var? Yani ben sadece gerçekten merak ettiğim için, siz nasıl görüyorsunuz diye?

EMRE YEKSAN: Yani bu da benim gerçekten düşündüğüm şeylerden bir tanesi. Gerçekçilik meselesi hakkında, hani bir akım olarak, yani daha net ve sanatsal olarak bir çerçevesi, belleği işte son yıllarda örneklerini gördüğümüz, Türkiye’de de sosyal gerçekçi filmler, işçilerin hayatını anlatan filmler. Biraz belki hani, birtakım biçimsel şeylerle de öne çıkıyor. İşte hareketli kamera, omuz kamera kullanımları, doğal ışık kullanımları gibi. Dolayısıyla, hani böyle bir gerçeklik var. Bir de aslında yaptığımız şey ne olursa olsun, istediği kadar yapay olsun bir gerçeklik yaratma gibi bir gerçekçilik var. O dediğiniz şey biraz oraya düşüyor aslında. Bir gerçekçilik var. O bir üslup, o bir dil, o bir tarz ve bir takım yönetmenlerin böyle eğilimleri var, bir kısmının yok. Yani ben kendimi çok öyle görmüyorum o anlamda, bir sosyal gerçekçilik üretim alanı olarak ilgimi çekmiyor, bir üslup olarak ilgimi çekmiyor. Ama diğer tarafta da bir yaratı, işte *Ayla* filmindeki örnek gibi, gerçek olduğu iddiası var. Orada bence biraz etik bir sorun devreye giriyor gerçekten. Yani yaptığımız bir filmde gerçeklik iddiası yoksa o anlamda biz bunu kendi hissettiğimiz dünyanın bir temsili olarak kuruyorsak ve bunu bir şekilde işleyebiliyorsak, izleyici de bunu bu şekilde algılıyor zaten. Mutlak gerçeklik olarak algılamıyor ama diğer tarafta bir de şey var, tarihsel film anlatıyorsunuz ve hani bu böyle oldu, dolayısıyla tekrar bir tarih yazımına giriyor, tekrar bir mitoloji konumuna giriyor. Dolayısıyla orada da bir sorun görüyorum ben. Yani bu birazcık da üslupsal gerçekçiliğin baskınlığıyla da ilgili olabilir diye düşünüyorum. Yani üslupsal gerçekçilik o kadar baskınlaştı ki, özellikle dogmaydı, şeydi 90’larda Dardenne’ler. Hani kendini o kadar etkin bir biçimde, hani sinemayı belki düşünce sineması, sanat sinemasının ana alanı haline getirdi ki, ister istemez diziler de o gerçekçiliği taklit etmeye başladı, ticari filmler de o gerçekçiliği taklit etmeye başladı. Bununla da bağlantılı olabilir diye düşünüyorum. Çok yeterli verim yok bunu ispatlamak için, ama olabilir diye düşünüyorum.

ÜMİT ÜNAL: Yani sinemanın doğuşundan beri var olan bir şey bu. Daha sinema ilk doğduğunda gösterilen ilk film *Trenin Gara Girişi*. Bazı yönetmenler sinema görüntüsünün gerçek olduğuna inanıyor. İşin tuhafı seyirci de inanıyor. Trenin gara girişini gördüğünde seyirciler kaçışmışlar tren üstümüze geliyor diye. Ama aynı günlerde bir de Méliès çıkıyor ve gerçeklikle alakası olmayan, tanıtım filminde de var bu etkinliğin, o ilk *Ay’a Yolculuk* filmini yapıyor. Hâlâ kullandığımız aslında, ilke olarak hâlâ kullandığımız film hilelerini buluyor ve yapıyor. Zaten asıl işi de sihribazlık. Sinemayı bir sihir olarak kullanıyor. Yani bütün sinemanın doğuşundan beri aynı şeyle boğuşuyoruz bir manada. Fakat buradaki sorun, bahsettiğimiz filmlerdeki sorun, gerçekçilik ya da kurmaca, hayalcilik değil, klişe sorunu. Bazı sanatçılar ne istediğini çok önceden bildiklerini ve oraya çok kolay yoldan ulaşabileceklerini düşünüyorlar. Bunun gerçekçilikle, şeyle alakası yok bence yani. En klişe, en kolay ulaşabilecekleri yere vurmaya çalışıyorlar ve seyirciyi bu yolla manipüle etmeye çalışıyorlar. Bazı sanatçılar da seyirciye, sadece seyirci değil okuyucuya, resim izleyiciye, tiyatroya gidenlere, bazı sanatçılar da tam tersine yeni bir dille yeni bir bakış açısıyla konuşmayı tercih ediyorlar. Yani, sadece

sanatçılar için değil, işte verdiğim bir örnek vardır, çapkınlık yapmaya çalışan bir adamın “Mor salkımlı evimiz olacak” demesi bir klişe ve bunu kullanan ve bunun hayrını da gören bir sürü adam olmuş olabilir. Ama gerçekten kendinden samimi bir şekilde bahseden, samimi, farklı o güne kadar söylenmemiş bir ilan-ı aşk bulan bir adamı ilk başta dinlememiş olabilirler, çok başarılı olmamış olabilir çapkınlık kariyeri de. Sanatta da aynı şey söz konusu bence.

BELMİN SÖYLEMEZ: *Ayla* ve diğer örneklerde, Türkiye’deki örneklerde, gitgide diziler tabii popülerleştikçe dizi dilini kopyalamaya çalışan veya dizi dilini uyarlayan bir anlatım görüyoruz. Eski popüler sinemada, ticari sinemada daha özgün bir dil varken, son yıllarda tamamen televizyon estetiğine dönüştü yani ticari sinema. Ondan da kaynaklanıyor bence. Ama bütün dünyada böyle bir eğilim var. Diziler popülerleştikçe, sinema da dizi dilini kopyalamaya çalışıyor, ticari sinema. Örneğin yurt dışındaki yabancı dizilerden *Game of Thrones* çok popüler olduğu için şimdi bakıyorum birçok aksiyon filmi çok benzer hikâyeler anlatıyor, çok benzer bir dilde anlatıyor. Hatta birebir; yani kostümler bile aynı diyebilirsiniz. O yüzden de böyle bir eğilim var.

LALE KABADAYI: Esra Hocam, çok özür dilerim, iki cümle etmek isterim izninizle. Benzer şeyleri sanırım 2000 sonrası, sanırım Türk sinemasında tartışmaları çok yaşıyoruz, ama her zaman yönetmenin bir özgür alanı olduğu gerçeğini göz ardı ediyoruz. Çünkü bana göre 200’e yakın Türk filmi çekiliyormuş bir ya da bir buçuk yıl içinde, ama yine de sayı çok az diğer endüstrileşmiş yapının bulunduğu ülkelere göre. Bu yüzden bu az sayıdaki film den bütün dünyayı kurtarmalarını bekliyoruz. Bu, *Mustang* filminde çok yaşanmıştı hatırlarsanız. *Mustang*’in tartışmasında, “Karadeniz’de beş güzel kız da aynı aileye mi düştü?” diye harika film eleştirileriyle karşılaştığımız bir ortamda galiba orada niyet önemli. Soyutlama hakkı var yönetmenin, istediğini yapabilir, gerçekleştirebilir. Biz birazcık bunu göz ardı ederek az sayıdaki film den hangi ideolojiyi okuyorsak, dün Emre Bey ile konuşurken kendi yaralarımıza çare bulmaktan bahsetmiştik. Emre Bey için belki yola çıkış noktası ya da diğer hocalarım o olmasa bile ben bir izleyici olarak kendi yarama pansuman yapıyorum o filmi. O yüzden o yara yeterince tedavi edilmediğinde bunu negatif bir biçimde filme ve yönetmene de yansıtıyoruz. Bu özgürlük alanı tanınabildiğinde, galiba bunu bilimkurgularda yapabiliyoruz da dram, trajedi, melodram, melodram da yapıyor biraz tabii. O türler gündeme geldiğinde biraz daha katı davranıyoruz galiba. Seyirci olarak galiba bunun üzerine de düşünebiliriz. Teşekkür ederim.

DİNLEYİCİ: Merhaba. Mehmet Akdaş ben, İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencisiyim. Kısaca sinema camiasında toplumsal mesajlara yer verilmesi ne denli etkili olur? Yeteri kadar önem veriliyor mu? Kadına şiddet, çocuk istismarı gibi ülkemizin sürekli gündeminde olan şeylere yer veriliyor mu? Ana şemayı bozmadan mümkün mü işlenmesi? Teşekkürler.

EMRE YEKSAN: Yani bu da çok eski sorulardan biri herhalde. Sanatın işlevinin üzerinden de bir soru tabii ki. Yer verilebilir, bunlar zaten sinemanın konusu birçok anlamda. Birçok yönetmen, buralardan hareket ederek hep kendi deneyimlerinden veya bunlara dair yaşadıkları, dışardan da olsa duydukları, aldıkları şeyler üzerinden bir şeyler yapıyorlar. Ama bunu bir mesaja dönüştürmek, çoğu zaman bir yaklaşım olarak sorunlu oluyor ister istemez. Yani benim açımdan şey diyebilirim yani, tam ilk baştaki fikir, başta anlattığımız gibi birazcık belirsiz tam kendimizin de kavrayamadığı bir şey. Ama belli bir süre sonra ister istemez cümleyi okumaya başlıyoruz biz de filmin içinde ve bir sözümüz oluyor. Ama o söz

bir işlevsellik dâhilinde değil de aslında bir ihtiyaç dâhilinde ortaya çıkıyor diyebilirim. Yani, bu ülkede neyin söylenmesine dair ihtiyaç, neyin söylenmesi gerekiyor gibi değil de, “Ben neyi söylemek istiyorum?” dan çıkıyor birazcık. Dolayısıyla orada da öyle bir ikilik oluyor. Tabii ki her türlü film yapmak mümkün. Çok daha mesajı öne alan filmler de yapılabilir. Bu da pratiklerle alakalı ama en azından kendi deneyimimde şöyle bir fark var belki, ben ister istemez o toplumsaldan kopamıyorum. Yani benim için birey politik bir varoluş içerisinde, bundan zaten kaçamaz. Dolayısıyla o politik varoluşum, benim ister istemez bu ülkede yaptığım işteki kurmak istediğim söze de, o dokunmaya çalıştığım anlatıya da yansıyor. Ama bunun ötesinde, hani şunu demeliyim diye de bir şey düşünmüyorum. Ama düşünülse de bir sorun olmaz, yani benim açımdan çok negatif bir şey değil.

BELMİN SÖYLEMEZ: Ben özellikle kadınlar konusunda çok önemsiyorum. Bence burada neyin anlatıldığından çok nasıl anlatıldığı önemli. Özellikle kadın karakterlerin, güçlü kadın karakterlerin gözünden işlenen filmlere ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Fakat tabii ki sadece şunu anlatacağım, Emre’nin dediği gibi diye yola çıkılarak değil, bunu nasıl anlatacağım diye yola çıkmalı insan diye düşünüyorum. Belgeselden geldiğim için yani; genellikle belgeselde bir konu işlenir ama önemli olan karakterdir ve karakteri nasıl ele aldığımızdır. Burada aslında Türkiye sinemasında da bence bu yaklaşımla yola çıkmak lazım. Çünkü yıllardır aslında bu konularda filmler yapılıyor. Yani Türkiye sinemasına da özellikle 70’lere baktığımız zaman, 60’lara baktığımız zaman sosyal temalarda çok film var. Örneğin Bilge Olgaç’ın filmlerini izlerseniz bu konuları çok ele aldığını, kadınlar, şiddet konularını çok ele aldığını görürsünüz. Erkeğin gözünden çok daha maço aksiyon filmlerinde topluma dair eleştiriler görürsünüz. Kan davası, köyden kente geçiş gibi birçok süreci anlatan filmlerdir bunlar. Burada onları bir kadın yönetmenin gözüyle anlatır, aynı zamanda senaryoları da kendi yazdığı için. Yani yeni şeyler yaparken aslında eskileri de unutmamak ve Amerika’yı yeniden keşfetmemek gerekir diye düşünüyorum. Çünkü Türkiye sinemasında gerçekten önemli işler, sosyal temaların olduğu işler yapılmıştır. Örneğin, Metin Erksan’ın *Kuyu* filmi çok önemli bir filmidir. Yani bu örneklerden yola çıkarak, bir şey yazarak, yazarken düşünmek gerekli diye düşünüyorum. Ve dediğim gibi kimin gözünden nasıl yazıyorsunuz filmi? Nasıl ele alıyorsunuz? Sömürmeden, iyi niyetle işlediğiniz konuyu işleyebiliyor musunuz? Bunları da önemsiyorum.

ÜMİT ÜNAL: Ben öncelikle insanların öğüt dinlemeyi sevmediğini düşünüyorum, buna inanıyorum. Çocukluğumuzdan itibaren sürekli bize “Şunu yapma, bunu yapma, şunu şöyle yap” deniyor ve biz de devamlı böyle takılırız ve dinlemeyiz. İnsanlar gerçekten başlarına gelinceye kadar yalan söyler. Yine yalan söyler, söyler, söyler sonra gerçekten bir gün söylediği yalan başına dert açtığı zaman yalan söylemenin ne kadar kötü olduğunu anlar. Sanat topluma gerçekten çok yavaş etki ediyor. Çok içeriden, çok derinden, çok, nasıl diyeyim, bilinçaltından değiştiriyor. Eğer bir filme, atıyorum işte kadınları dövmeyin, aç gözlülük etmeyin, para o kadar mühim değildir gibi mesajlar koyarsak... Bugüne kadar Yeşilçam filmlerinde “Beni paranla satın alamazsın!” deyip yoksul nice gururlu delikanlı patronların suratına parayı çaldı. Ama Türkiye’nin bugünkü haline bakın, parayla satın alınmış milyonlar var yani. Tavsiye dinlemek istemiyor kimse, ben buna inanıyorum. Ancak filmin kendisi, yani iyi sanat bence, ancak insana dünyaya bakmayı öğretebilir ve bunu başaran bir sanat, bence en iyi mesajı vermiş sanat yapıtıdır. Onun için de dediğim gibi ahlaki mesajlar vermek çok zor; kimse dinlemiyor, kimsenin de umurunda değil. Eğer sanat yapıtı, seyircisine dünyaya başka türlü bakmayı, illa dikkatle bakmak demeyeyim ama “Bak, o gördüğün gibi değil, böyle

olabilir” demeyi öğretiyorsa, bence başarılı bir sanat yapıtıdır.

EMRE YEKSAN: Çok ufak, hemen aklıma geldi. Burada da aslında biraz eksikliğini duyduğum şeylerden biri *Kibar Feyzo* gibi filmler. Bir yandan da, yani mesaj vermek için yapılmamış, çok iyi bir komedi filmi, çok iyi bir kitle filmi. İçinde inanılmaz farklı duyguları barındıran, bir sürü şey anlatan bir film. Ama gerçekten insanların kendi hayatlarındaki bir şeye başka türlü bakmalarına da belki yol açan bir film. O gibi filmlerin pek mümkün olmadığı bir çağdayız maalesef. Yani onun karşısında bugün bir *Recep İvedik* var ve bir lümpenlik örgüsüne dönüşmüş başka bir şey var. *Kibar Feyzo*’daki o anlamda, hani mesajsa oradaki bence ince bir mesaj. Hani Ümit’in de tarif ettiği gibi, kalın çizgilerle çizilmiş bir öğüt yok ama çok ince bir mesaj var o filmde ve bunlar da aslında biraz özlediğimiz, keşke daha fazla örneğini görsük dediğimiz şeyler bir taraftan.

BELMİN SÖYLEMEZ: Evet, benim de demek istediğim oydu yani. Türk sineması gerçekten bu anlamda çok zengin bir sinema, çok iyi senaryolar, çok iyi filmler yapılmış ve temennim bu filmlerin DCP’lerinin restore edilerek yapılması ve daha çok sinemalarda, belki kısıtlı alanlarda da olsa yer bulmaları, insanların bunları tekrar büyük perdede görüp konuşmaları.

AYSAN ÖZSOY: Peki, son bir soru alalım.

DİNLEYİCİ: Merhabalar, adım İren Aytaç. Kocaeli Üniversitesi, Radyo-Sinema ve Televizyon Bölümü Öğretim Görevlisi’yim. Amfide ders anlatmaya çok alıştım. O yüzden arkanın duyduğunu tahmin ediyorum. Sorun şu, demin Belmin Hanım çok önemli başka bir mevzuya ve son dönemlerde çok mevzuya değindi; dağıtım ağının problemi. Çünkü dağıtım olmadığı zaman üretim de yok demektir. Yani dağıtamadığınız zaman para gelmeyecek demektir, size de yapımcı para vermeyecek demektir. Şimdi bu nokta çok problemlidir bir nokta ama yeni dijital platformlarla ilgili ne düşündüğünüzü merak ediyorum. Yani bir yandan ben bir seyirci olarak benim seyir keyfimi çok düşürüyor mesela. O sinemanın, sinema izlerliğinin, seyirciliğin sosyal bir boyutunu kaybettiği bir alan. Ama mesela Emre Bey’in bir filmi bial dönemimde izleme fırsatını sağlayan da bir şey bu. Ya da işte *Sofra Sırları*’nı İstanbul Film Festivali’ne gidemeyeceğim için o anda mesela şeyden ama dijital olarak izleme fırsatını bana veren, Belmin Hanım’ın DVD’sinin bir gün işte itunes’ta satılacağını umut etmemi sağlayan şey dijital teknolojiler. Ama burada da işte, sorum şurası, bu umut verici bir şey gibiymiş, bir dönem bağımsız sinemacıların bu tarz platformlara ilgisi oldu ama burada da bir tekelleşme var sanki, oradaki dağıtım ağı da tekelleşiyor gibi. Bu alan nasıl değerlendirilebilir? Siz ne düşünüyorsunuz? Teşekkür ederim.

ÜMİT ÜNAL: Alternatif bir şey para yapmaya başladığı anda alternatif olmaktan çıkıyor. Orada para kazanmak isteyenler hemen orayı işgal ediyorlar ve orayı kendilerine para kazanılacak hale getirmeye çalışıyorlar. Maalesef hani, yani sonuçta bu filmlerin insanlara ulaşmak için pazarlama yollarından bir tanesi; DVD gibi, sinema salonu gibi, televizyon gibi, işte internetin diğer şeyleri gibi. Eğer oradan, yani bu dijital platformlardan gerçekten para geldiğini görürlerse orayı da eminim kendilerine benzetirler yani.

BELMİN SÖYLEMEZ: Bir taraftan tabii özgür bir şey sinema için özellikle. Sinemanın gösterimden kalkmış örneklerini izleme olanağı sağlıyor. O açıdan iyi buluyorum ama tabii ki öncelikle perdede izlemek, yani dışarı çıkmak, yani çünkü gitgide daha az dışarı çıkar olduk; hep içerideyiz. Bir şekilde kendimizi kapatıyoruz, yani psikolojik olarak da kapatıyoruz.

Hâlbuki sinemaya gitmek, bir grup arkadaşla anlattığım gibi daha önce, izlemek ve sonra konuşmak aynı zamanda sosyal bir etkinlik. O yüzden de sinemanın sosyal bir etkinlik olmaya devam etmesi lazım.

EMRE YEKSAN: Evet, yani böyle bir ikili, paradoksal denebilecek bir durum var aslında. Bir taraftan çok iyi, yani beni çok heyecanlandıran tarafları da var. İşte dünyanın herhangi bir yerinde dağıtım imkânlarınızın olmayacağı, belki de en iyi şartlarda bile olmayacağı bir yerlerde birilerinin bir film izlemeye olanak sağlıyor olması, böyle bir aracı olması çok umut verici. Ama o aracın işte, Ümit'in dediği gibi, kapital tarafından ele geçirilmesi ister istemez karşısına getiriyor. Dolayısıyla böyle bir ikilik ister istemez şey... Dolayısıyla sinemaya gitmeyi de öldürüyor olması başka bir yerde soru işareti hepimiz için. Bir de burada aklıma şey geldi. Bütün bu filmler, yaptığımız filmler; biz artık çoğumuz dijital formatta çalışıyoruz, dolayısıyla dijital üretiyoruz. Aslında fiziksel karşılığı olmamaya başladı ve böyle dijital bir yığına da dönüşmeye başladı. Bu da mesela ayrı bir soru işareti. Bizim yaptığımız şeyi tartışıyoruz mesela yapımcımla, acaba filmi basmalı mıyız ve bir yerde bırakmalı mıyız? Çünkü hiç fiziksel bir kopyası yok bizim yaptığımızın, işlerin ve bu da aslında yavaş yavaş her şeyin daha uçucu daha kırılğan hale geldiği bir dönemde olduğumuzu gösteriyor. Ve filmler de ister istemez daha kolay yok olabilir hale geldi. Bu da, bu dağıtım arttıkça aslında bende bu soruları da uyandırıyor yani. O zaman herkes 35mm bassa ve izlese, tekrar 35mm filmler, tekrar salonlar dolsa; ama bu da biraz nostaljik bir bakış aslında.

LALE KABADAYI: Evet aslında panelimiz biraz geç başlamıştı ve biraz geç bitiyor. Konuklarımıza katıldıkları için çok teşekkür ediyorum, sizlere de geldiğiniz için. Tekrar görüşmek üzere.