

SÖYLEŞİLER

INT
BIT
GE
CE
AL

© Norgunk Yayıncılık 2012
Sertifika No: 11140
ISBN 978 975 8686-66-7

Birinci Baskı

Nisan 2012

Genişletilmiş İkinci Baskı

şubat 2016

Derleyen

Mehmet Eryılmaz

Kapak Tasarımı

Bölent Erkmen

Baskı Öncesi Hazırlık

Bariş Akkurt, Bek

Baskı ve Cilt

Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.ř.

Hamidiye Mahallesi Soğuksu Caddesi No: 3 Kağıthane 34408 İstanbul

T. (212) 294 10 00 / F. (212) 294 90 80

kitap@masmat.com.tr

Sertifika No: 12055

Norgunk Yayıncılık

şehit Erdoğan İban Sokak Akal C/8 Akatlar 34335 İstanbul

T. (212) 351 48 38

info@norgunk.com / www.norgunk.com

SÖYLEŞİLER

NURİ
BİLGE
CEYLAN

İÇİNDEKİLER

Sunuş

Mehmet Eryılmaz 009

Kasaba'lı anlam avcısı

Güldal Kızıldemir 019

Piyasa acımasız ve demirden yasalarla işliyor!

Mehmet Erdem 028

Çehov'a minnettarım

Erkan Aktuğ 032

Niyetlerle sonuçlar arasında...

Esra Aliçavuşoğlu 036

Böbrek denince...

Yücel Göktürk, Sungu Çapan 039

Sinemanın etkileme gücü azaldı

Ayşe Teker 054

Olmayan şehre yolculuk

Emel Erden 059

Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum

Enis Köstepen, Fırat Yücel, Yamaç Okur, İbrahim Türk 073

Sanki her şey kendiliğinden oluyor gibi...

Sonsuzkare 083

Nuri Bilge Ceylan ile kişisel yolculuklar

Fatih Özgüven 086

“Kasaba”dan “Uzak”lara...

Pınar Ögünç **099**

Gösteriştten Uzakta

Melda Davran **105**

“Uzak” dünya turunda

Aslı Selçuk **110**

Hüzün uyandıran adam

Wendy Ide **115**

Fazlalıktan neredeyse utanıyorum

Michel Ciment, Yann Tobin **118**

Karın taşıdığı hüzün

Ali Jafaar **126**

Fotoğraf çekmek benim için terapi gibi

Olkan Özyurt **130**

Ödül, Kaz dağları ile geldi

Esin Küçüktepepınar **135**

Güzel ve yalnız ülkeye

Vecdi Sayar **142**

Gerçek, sakladığımız tarafta

Fırat Yücel **145**

Oyuncularım ile ilişkim biraz hastalıklıdır

Seda Pekçelen **160**

Yalnızlık en dönüştürücü şeylerden biri

Matt Bochenski **165**

Dağılan bir ailenin düşündürücü hikâyesi

Nick Dawson **172**

Taşrada bir cinayet soruşturması

Esin Küçüktepepınar **177**

İnsan denilen muamma

Mithat Alam **181**

Nuri Bilge Ceylan ile 90 dakika

Emrah Kolukısa **217**

Twitter başkalarını suçlama arenasına döndü

Cansu Çamlıbel **225**

Gerçekliği ortaya çıkan eserde aramak lazım

Nil Kural **233**

Cannes’da Nuri Bilge Ceylan ile konuştuk!

Melis Zararsız Pirlanti **237**

Kültürümüzde bazı temel eksiklikler var

Esin Küçüktepepınar **243**

İnsan ruhu hakkında Mars’tan daha az şey biliyoruz

Ayşegül Dinçkök **249**

Nuri Bilge Ceylan’la “Kış Uykusu” üzerine

Senem Aytaç, Berke Göl, Fırat Yücel **260**

SUNUŞ
Mehmet Eryılmaz
İstanbul, 15 Mart 2012

Nuri Bilge Ceylan'ın on beş yılda sadece altı film yapıp yüz küsur ödül aldığı hakkında bir haber okudum yakın zamanlarda. “Vay be” dedim, “on beş yıl mı olmuş”.

Yirmi beş yıl öncelere gittim. Seksenlerin ortaları. Bilge'yle yeni tanıştığımız günler. Fındıkzade'nin karanlık bir alt katında şimdilerde doğa belgeselciliği yapan sevgili Cemal Gülas'ın evinde, Cemal'in VHS kamerayla çektiği dağ filmlerini huşu içinde izlediğimiz ve gelişmekte olan yeni teknolojinin bizim de film yapmamızın önünü açabileceğini hissedip umutlandığımız yıllar. Dünyayı bizim için yaratılmış bir nesne gibi görmemize neden olan gençliğimiz, uykusuz geceler, sabahlara kadar süren ateşli sinema tartışmalarımız, sinemateği olmayan bir ülkede yurtdışından gelen video kasetler aracılığıyla yeni keşfedilen yönetmenlerin yarattığı heyecan, Bresson'un, Ozu'nun hiç çıkmamacasına birer birer hayatımıza girişi. Onun kahramanları gibi yaşadığımız için belki, Jack Kerouac'ın romanlarının da üzerimizde etkili olduğu yıllar bunlar. Dağ tırmanışları, sabahlara kadar süren partiler, zaman zaman kavgaya dönüşen ateşli tartışmalar, yumruklanmış masalar, vs.

Sonra bazı TV filmlerinin ardından 35 mm olarak çektiğim, Bilge'nin de oyunculuk yaptığı kısa filmim. Tüm yaratım süreci boyunca, çekimde, kurguda ya da laboratuvarında, hayatında hiçbir set tecrübesi olmamış Bilge'nin her şeyi merak edip durduğunu, her şeye şaşırdığını, önemli önemsiz her konuda binlerce soru sorup durduğunu hatırlıyorum. Filminden hemen sonra Bilge, bu filmin çekildiği Arriflex 2B kamerayı görüntü yönetmeni Halit Aysan'dan satın aldı ve bu kamera, kendi ifadesiyle “giderek mıymıntılılaşmaya başlayan hayatının” üzerindeki pası atmasını sağladı. *Koza* ve *Kasaba* filmlerini işte bu kamerayla çekerek yolculuğuna başladı.

Son yıllarda genç sinemacıların projelerine yol gösterme ya da filmlerine yardım etme koşuşturması içinde çırpınırken, hemen yanıbaşımdaya duran koca çınarın yaprak

hıştırtılarını doğal ve sıradan bir esintiymişçesine algıladığımı farkettim. Bilge'nin 25 yıldır yakın bir yol arkadaşıydım. Çoğu zaman silah arkadaşı gibi hissettik, bazen farklı saflarda olduk. Ama bir şekilde hep aynı ortamlardaydık. Bazen küsüp yıllarca görüşmediğimiz de oldu ama o zamanlar dahi uzaktan birbirimizi gözetmek bile sanırım dostluğumuzu pekiştirdi. İkimiz de sinemadan hiçbir zaman kopmadık. Sadece belki ben o daldan bu dala, o yaşamdan bu yaşama biraz fazla sürüklenirken, o sanki daha kararlı, hedefe daha kilitli bir yaşam sürdü. Belki de aramızdaki tek fark buydu. "Lazer ışığının tüm gücü sadece aynı yöne toplanmış olmasından gelir" diyen de oydu zaten.

Aslında belki sinemasından da çok, Bilge'nin adını çağrıştıran güncel yaşantısındaki sakin ve olgun duruşu, bana birçok konuda rehberlik etmiştir. Azla yaşamamanın bilincini, 'sentimental' bakış açısının yanıltıcılığını, insan doğasının bir yazgı gibi kabullenilmesi gereken tarafları hakkındaki gelişen düşüncelerimi ona borçlu olduğumu söylemeliyim.

Filmleri hakkında çok konuşmayı sevmeyen dostumun orda burda çeşitli zamanlarda verdiği söyleşilerden kendimce önemli olduğumu düşündüğüm bir seçkiyi biraraya getirerek, bir bakıma ona olan borcumu ödemek istedim. Böylece onun ilk filminden son filmine kadar geçen bunca yıl boyunca aslında hiç değişmediği, baştan beri belli bir melankoliyle cebelleşen kendi ruhuna karşı her zaman ne kadar sadık kaldığı kolayca görülebilsin istedim. Sanatıyla bir siyam ikizi gibi zorunlu bir hale gelip gitmiş birlikteliğinin, filmleri ile hayatı ve görüşleri arasındaki kavganın sahiciliğinin, "hakikat" denen şeyin her zaman aranıp bulunan değil, sanatçının kendisi tarafından "yaratılan" da bir şey olduğu anlaşılabilsin istedim.

Söyleşileri ilk filmi *Kasaba*dan başlayarak şu an için son filmi olan *Bir Zamanlar Anadolu'da*¹ filmine kadar tarih sırasına göre kitaba koydum. Böylelikle filmleri takiben, onları yapanın ruh hali, hayata bakışı ve hayatla ilgili tavır alışının nüansları, bununla birlikte sanatçıyı kuşatan dünyanın ve sinema teknolojisindeki değişimlerin sanatçı üzerindeki olası etkileri kronolojik bir sırayla deneyimlenebilsin istedim. Bu halin tavrın algılanışı, kavranışı, Bilge'nin filmlerinin muğlak dünyasına da bir ışık tutacaktır kuşkusuz; üstelik baktığınızda gerçekten de ilk röportajından son röportajına kadar neredeyse tam on beş yıldır farklı cümlelerle de olsa aynı hayat algısını görmek, aynı alçakgönüllü dürüst yaklaşımı hissetmek, sinema ve hayatla ilgilenen herkes için bir anlam ifade edecektir.

1 Bu ikinci baskıda seçkiye *Kış Uykusu* filmiyle ilgili söyleşileri de dahil ettik.

Toplumsal hafıza kavramı, bir anlamda evrenin belleği de diyebileceğimiz mesele her zaman ilgimi çekmiştir, birçok kereler Doğu ve Batı'dan anlamlı bulduğum iki cümleyi hatırlar ve hatırlatmaya çalışırım. Biri Karl Jaspers'in hiç unutmadığım "unutmak ihanettir" cümlesi, diğeri ise "hafızayı beşer nisyan ile malûldur" (kabaca insan akli unutmak özelliği ile eksiklidir diyebiliriz). Sadece kötülükleri, hıyanetleri değil, hayata ait olumlu ve iyi şeyleri de unutmak meselesini içeriyor bu uyarıcı sözler.

Bilge'ye, şu ana kadarki söyleşilerden bir seçki yaparak derleme fikrimi açtığımda, her zamanki gibi, önce isteksiz ve karşı çıkar gibi bir tavır sergilediyse de, bunun benim için "en azından Türk sinemasına bir hizmet olarak gelecek kuşaklara kalacak derli toplu bir seçki olması" konusundaki ısrarım üzerine, sen bilirsin edasıyla kabul etti.

Dediğim gibi filmleri hakkında konuşmayı sevmeyen bir insandır Bilge, tekrara düşmek de, aynı şeyleri tekrar söylemek durumunda kalmak da sıkır onu. Söyleşi formatıyla derin bölgelere ulaşılabileceğine inancı da azdır. Kitapta yer almayan çok eski söyleşilerinden birinde şöyle diyor: "İç dünyanın derinliği ile ağızdan çıkan söz arasındaki uçurum her zaman acı vermiştir bana. Böyle konuşmalarda (söyleşilerde) insan gerçekten söylemek istediğinden çok söylenmesi gerekeni söylemeye eğilim duyar elinde olmadan. Kalıplara ve lastikli sözlerle prim verir. 'Gerçek' pek zor ortaya çıkar böyle konuşmalarda."

Klasik ve derinliksiz sorular bazen aynı şekilde düz geçiştirmelerle cevabını bulur. Sanatçının mahremiyetine, ruh dünyasına girip onun gerçek duygu ve düşüncelerini öğrenebilmek, dokunulmayan ve söylenemeyen ayıp, günah ve yasak sayılabilecek alanlardan bahsedebilmek, söyleşi yapılan insandan verim alabilmek, her konuşma yapan kişiye ait bir mazhariyet değildir bence.

Ama Bilge her soruya, soru nasıl olursa olsun, yine de iyi bir cevap verilebileceğini düşünüyor. Bir söyleşiye hiçbir zaman hazırlanmadığını, en çok sorulan soruları bile sanki o soruyu ilk kez duyuyormuş gibi sıfırdan ele almaya çalıştığını, daha önce verdiği yanıtlardan tamamen bağımsız daha gerçek bir cevaba ulaşma umudunu diri tutmaya çalıştığını söylüyor. Hem bu tavır, onu söyleşilerin sıkıcı ve tekrarcı doğasına karşı bir oyun duygusu yaratarak koruyormuş. Ama kendi ifadesiyle, bu tavrın bir sonucu olarak, daha önce aynı soruya verdiği yanıtların tam tersi anlama gelecek yanıtlar verirken kendini suçüstü yakaladığı da oluyormuş bazen.

Birçok söyleşi arasından, okuru da sıkmamak adına ve bir kitap formatının sınırlarını da hesaba katarak bir seçki yaptım. Bazı konu ve cümlelerde tekrarlar içeren söyleşileri de özellikle koydum ki, Bilge'nin o "kendince, kendi içinde tutarlı

olan” o hiçbir şeyden emin olmama tavrı da dahil olmak üzere, yaşam algısı ve yaklaşımı görülebilsin.

Söyleşilerden bu önsözde pek bahsetmeyeceğim, ama söyleşileri dikkatli okuma önerimin bilhassa genç sinemacılar adına, hayata kafa yoran ve düşünen, yaşamla anlam derdi olan her insan adına yeni ufuklar açabileceğinin de bilinmesini isterim.

Dürüstlük sadece ahlaki bir kavram değildir Bilge için. Jonathan Romney’in *Screen International*’da *İklimler*’den bahsederken dediği gibi, “Ceylan’ın filmi, günümüzün en saygın yönetmenlerinin eserlerinde bile rastlanmayan bir dürüstlük, zenginlik, karmaşıklık ve duygu inceliği barındırıyor”. Ahlak ve estetik kavramları önemli bir yer tutar Bilge’nin hayatında, ama bunlar hiç de bildiğiniz anlamlara denk gelmeyebilir, o “verili” ve “önceden kabul görmüş” her şeye kuşkuyla yaklaşır. Yine aynı film için Geoff Andrew *Time Out* dergisinin Londra edisyonunda “Filmin müstehzi melankolisi, dramatik ve psikolojik inceliği, sağlam ve içten ölçülü tavrı” derken, Mélanie Carpentier “bu arınmış, düşündürücü ve sessiz film, duru ve parıltılı görüntüleriyle, insanın üzerinde hiç çıkmayacak bir iz bırakıyor” demektedir.

Bir oyun kurup “Bilge’yi hangi kelimelerle ve kısa cümlelerle ifade edebilirsin?” gibi bir soruyu kendime soracak olsam, ilk aklıma gelen “sıkı kontrol ama steril değil, çocuk ama derviş, sıradışı bir sabır, melankoli, detaycılık, emin olmama, şüphecilik ve hayatı ciddi bir şekilde anlama ve ona anlam katma arzusunun, her an farkında olma çabasıyla yoğrulan tüm bu kavramların acılı, inişli çıkışlı, namuslu bir çatışkısıdır” diyebilirim.

Metin Erksan da “oyuncu” yanı olan bir üstattır, yakından tanıyanlar bilir. Neredeyse on yıl kadar önce bana “Mehmet sana bir soru soracağım ama hiç düşünmeden iki kelimeyle cevap vereceksin” demişti. “Sinema yapmak amacın ne?” Fazla düşünmeden “vicdanları uyandırmak” demiştim. Gülümsedi. Bir şey demedi. Biraz misyoner bir cevaptı benimkisi.

Bilge’ye ilk bakışta asla böyle bir cümleyi söyletemezsiniz, kendini hiçbir şeyle kısıtlamak istemeyecek kadar özgür ruhlu ve o oranda her şeyi merak edecek ve hayretle bakacak kadar da çocuk sâfiyetine ve masumiyetine sahiptir. Tam olarak emin olmadığı şeyler söylemek zorunda kalacağı için de sevmez söyleşi yapmayı. Çünkü bir süre sonra söylediği şeyin tam zıddını düşünmeye başlayabileceğini bilir. Oysa sanat kuşkucu insanın daha iyi bir ifade alanı olabilir. Cannes’da yaptığı bir söyleşiye kulak verirsek: “İnsanın emin olduğu şeyler tabii ki vardır. Ama zihin daha çok emin olamadığı bölgelerde dolaşır. Sorular sorar. Bu zihinsel muğlaklığı, aynen olduğu gibi, ussallaştırmaya tam gerek görmeden ortaya koyabileceğimiz bir

ortamdır sanat. O nedenle sonuçlar üretmek zorunda değildir. Soru sorması daha önemlidir. ‘Bilen insan’ rolünü oynayan, eserleriyle bildiriler sunan sanatçılar hiçbir zaman ilgimi çekmemiştir.”

Bilge nehrin akışı hakkında konuşmaz ama, alttan alta onun yasalarını merak eder, araştırır; sonuçlar da çok önemli değildir süreçler kadar, cevapların da fazla önemli olmadığı gibi. Sorular sorulabiliyorsa yeter, ama peşini bırakmaz, her sonuç yeni bir soruya gebedir onun için. Yarabbim bu ne büyük bir ızdırap, bu ne zor bir hayat gibi yorumlayanlar da olacaktır okurların arasında, işte tam da bu noktada, onun “yalnızlığı bir kader gibi kabullenmiş durumdayım” cümlesini hatırlarım.

Bazı yerlerde “doğruyu gerçeği arayan bir keşiş gibi olduğunu”, bazen dünyanın, dünya sinemasının içinde bulunduğu duruma hayıflanarak, acı çektiğini farketirmeden ve altını da çizmeden laf arasında “kimse inanmadığı halde inançlarını yaymaktan vazgeçmeyen bir misyoner” gibi hissettiğini söyler, “insan denen muammayı anlamaya çalışmak” uğraşında.

Minimalizm sadece sinemadaki bir tavır gibi değil bir yaşam kültürüdür onun nezdinde. Bazen fazlalıklar kültürünün kendi yaşantısına sızmasından dolayı suçluluk duyduğunu da dile getirir. Everest sırtlarındaki budist tapınakların yamaçlarında oturup tefekküre dalarken neler hissetmiştir bilemeyiz ama, hayatın ritmi ve yaşanılması gereken boyutuyla ilgili ara sıra *Baraka* filmindeki bir sahneden, kalabalık içinde ufak adımlarla elindeki çanı çalarak insanlığı yavaşlığa davet eden bir rahibi, ya da bir yıl sadece su ile yaşayan bir başka hint fakirini örnek verdiğini çok duymuşumdur. Ya da “azla yetinmeliyiz, minimal yaşamalıyız” türünden sözler arada sırada bir dua gibi ağızdan döküldüğü olur. “İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da” diyerek sinemadaki tavrını da kısaca açıklar.

Bilge filmlerinde kendi zayıf yönlerini, eksikliklerini göstermekten hiçbir zaman kaçınmamıştır, aksine bundan gizli bir zevk aldığını bile düşünmüşümdür çoğu zaman. Bir söyleşisinde “akıldışı olanı akıldışında bırakmak gerekliliğinden bahsederken” filmlerinin arka planında hissedilen zamanın ve mevsimlerin farkında oluşunu, yaprakları, güneşi, rüzgâr ve su seslerini, çingirakları, köpek havlamalarını ve uzatmadan söyleyeyim, her türlü doğal ince detayı “evrende yaşadığımızı unutmamak adına kozmik bir boyut olarak gördüğünü” söyler ve ekler “hayatın, aklın dış geçiremeyeceği bir boyutunun varolduğuna her zaman inandım”.

Bunu eserlerinden farkedenden birçok insan gibi, bazı hassas yazarlar da filmlerini “insan yüreğinin ülkesi” gibi görürler ve hatta “sessiz, derinden, özlü ve ulvi bir güzellik” diyerek de yaptıklarının bir karşılığı olduğunu hissettirirler ona.

Bilge'nin "başarı" denen şeyden çok etkilendiğini, ya da bu nedenle havalandığını hiçbir zaman görmedim. Kısa süreli sevincini çok çabuk "çocukların oyuncaklarını kısa bir süre sonra kırıp atması gibi" terkeder. Hatta neredeyse bundan biraz utanır bile denebilir. Ödüllerle ilgili, tersten bakar sanki hayata. CNN Türk'ten Nefise Karatay'ın "en çok hangi ödülü aldığınızda mutlu oldunuz?" sorusuna şöyle bir yanıt vermiş mesela: "Ödüle sevinme meselesi, ödülün büyüklüğüyle alakalı olmayabiliyor. Daha çok yüreğin masumluluğuyla orantılı biraz. Fotoğrafa başladığım yıllarda, ilk iki fotoğrafım sergilenmeye alındığı zaman, çok daha büyük bir mutluluk duymuştum mesela, Cannes'daki ödüllere göre." Bilge övgüye de yergiye de sakın bakabilen bir insandır. "Sakin bakmak" bir anlamda onun en önemseydiğim taraflarından, kendimde eksik bulduğum, geliştirmeye çalıştığım bir yandır.

Zaman zaman artık yaşlandıkça algılarının giderek körelmekte olduğunu hissetmekten bahsetse de çocukluğundaki o "sinemadan çıktığımızda iliklerimize kadar değişme arzusuyla dolu bir insan olurduk" coşkusunu her daim ve hâlâ koruduğunu çok yakından gözlemlemekteyim.

Zaman zaman dünyanın birlikte gezdiğimiz çeşitli yerlerinde, ilk ziyaret yerimiz genellikle müzeler olur. Sonra da köyler. Biri kültürün damıtılmış bir birikimini gösterirken, diğeri de pratik hayatın ve insan doğasının en temel unsurlarını ortaya koyar. Bilge'nin ister eserlere bakarken, ister köylerde dolanırken olsun, nasıl hâlâ o çocuk saflığını ve hayret duygusunu, merak ögesini koruduğunu farkederim. Yıllar önce belgeselini yaptığım tamburi Necdet Yaşar ustanın filmi izledikten sonra "biz de sanatçı mıyız yahu" dediğini ve filmin, kendi içindeki ego kırıntılarından utanç duymasına neden olduğunu söylediğini hatırlıyorum.

Kendini apolitik bir militan olarak tanımlayan Herman Hesse, "kişisel ruhtan soyutlanmış insan kitlelerinden ürküyorum" diyordu. Hesse, "dünyanın ideoloji ve devrimlerle değil insanlarla değişeceğine inanıyordu, hırs ve tutkularından arınmamış maddeye bağımlı insan kitlesiyle dünyanın en önemli programının bile başarıya ulaşamayacağına" inanıyordu.

Politik meseleler hiçbir zaman sanatın asli öğeleri olamazlar, konu içinde birer varlık olarak görünseler de, sadece çatışmanın bir unsuru olarak yer alırlar, gerçek ve aslolan, anlamsız görünen yaşamın anlamının peşinde gidebildiğin kadar gitmektir.

Bilge temelde tek başına duran bireyin yazgısıyla ilgilenen birisidir. "İnsanoğlunun zamana bağlı olmayan, her çağda, her devirde, hatta her ülkede başına bela olabilecek meseleler, hayatın, insanın özüne dair sorunlar daha çok ilgimi çekiyor" der. Tanıdığım kadarıyla Bilge hiçbir ideolojiye tutkuyla bağlanabilecek biri değil. İnsanın hakikatinin ortaya çıkarılması için en önemli araç olarak, politikayı değil

sanatı görüyor. “Ne cemaatlerin, ne inançların ne de ideolojilerin sıcak kucağına sığınmış biri değilim. Bulanık suda yolunu bulmaya çalışan bir balık gibiyim.” Onun sinema macerası, kuşkuyla, şüphelerle, kaygılarla cebelleşirken kendini “yara bere içinde” bırakan, zor ve tehlikeli bir hesaplaşma gibidir. Kimseyi de sisli kaderine ortak etmeye zorlamaz. “Fareli köyün kavalcısı olamam. Zaten fareleri götürecek bir yerim de yok... Doğruyu, gerçeği arayan bir keşiş gibiyim. Daha fazlası değil.”

Bilge için dünya anlamsızdır. Daha doğrusu anlamlı değildir. Söyleyebilirim ki bu duyguyu bu kadar derinden hissettiğini düşündüğüm bir başka tanıdığım yok. Bilge, belli anlamların gövdeleri olduklarını iddia eden görünümlemlerle sürekli mücadele halindedir. Böylece o, piyasayı dolduran çoğu filmde esas dokuyu belirleyen verili anlamlardan, sosyal gerçekçilikten ya da ideolojik bakış açısından her zaman kararlılıkla kaçınmaya çalışmıştır. Sıkı bir dramatik yapı yerine her bir sahneyi hatta neredeyse her bir nesneyi kendi başlarına anlamlı kılma çabasına girer. Her bir sahne, hatta filmi oluşturan her bir ayrıntı birbirinden anlam bağımsızlığı içindedir, ancak bakan bilinç onlara anlam verebiliyorsa birbirlerini anlamca tamamlarlar. Verili olanın ifadesinde bir anlamın doğabileceğini kabullenmez. Çünkü verili bir anlam insan özgürlüğüyle bağdaşmaz. “Beni sinemaya zorlayan, daha çok, duyumsadığım ya da gözlemlediğim hayatla filmlerde gördüğüm hayat arasında varolduğunu hissettiğim oransızlık olmuştur.”

Bilge’nin filmlerinde nihilistik eğilimleri olan bir karakter genellikle kendine bir yer bulur. Bu hem çevresinde gözlemlediği, hem de daha önce söylediğim gibi kendi içinde yakaladığı bir duygunun tezahürü olarak ortaya çıkar. Evrensel değerler sisteminin çöküşüyle birlikte dünya artık, anlam ve amaçtan yoksun hale gelmiştir. İşte bu noktada Bilge’nin de çok sevdiğini bildiğim Alman düşünür Nietzsche nihilizmi “patalojik bir geçiş evresi” olarak görmüştür. İnsanlığın deneyimlemesi ve başına gelmesi gereken bir şeydir. Yani nihilizm, sancılı insanın mecburi yol arkadaşısıdır. Hakikat arayışının zorunlu uğrak yeridir.

Sartre’a da buradan bir selam yollamanın zamanıdır bence, kendini yolda bulmuş olan varlığın, kendini gerçekleştirmeye mahkûm oluşunun, bu mahkûmiyetinin verdiği acıya da katlanarak yara bere içinde yoluna devam etmesidir Sartre’ın meselesi. Ve benim için belki de “kutsallığın yeni bir anlamı, tarifi budur”. Birçoğu arasından yolu seçmek cesaretini göstersek bile, o yolda yürüyebilme gücünü her daim ayakta tutabilmek de ciddi bir çaba gerektirir.

Kişiliklerimiz epey farklı olmasına rağmen Bilge ile iyi anlaşmamızı sağlayan nedenlerden biri “zen” kültürüne duyduğumuz ortak ilgi olabilir. Bilge “sinemayla hayat ve hayatla kendim arasındaki bağlarım çok güçlü değil, sınırda yaşıyorum”

derken bence içgüdüsel olarak bir zen duyarlılığını işaret etmektedir. Zen kültüründe Sabi olarak geçen “sonsuzluğun duyarlılığının uyandırdığı yalnızlık duygusu” sanırım ikimizde de yoğun bir şekilde duyumsanan bir duygu olarak kendisini dayatıyor.

Buraya kadar anlattıklarım, bir oturuşta yazdıklarım. Her zaman konuştuğumuz mevzular olsa da, hafıza oluşturacak bir kaydın oluşuyor olmasındaki sorumluluğum, beni biraz daha dikkatli, ama aynı zamanda ürkek ve didaktik hale getiriyor olabilir. Aklıma gelen şeylerin çokluğu altında ezildiğimi hissediyorum. Ama artık galiba noktayı koymam da gerekiyor.

Hepimiz hayatta hem öğrenci hem öğretmeniz yer yer, öğretirken öğreniyoruz, öğrenirken yeni kapılar açabiliyoruz birbirimize. Sonuçta ise “işte geldik gidiyoruz, şen olasın Halep şehri” misali.

Genç nesil için yapabileceğimiz en iyi şeyin sadece varoluş şeklimizle bile olsa bir seçenek sunabilmek olduğunu söyler Bilge. Bunu fazlasıyla başarmıştır da bence. Umarım bu su da, bu eser de kendi yolunu bulur, kaynağına ulaşır.

SÖYLEŞİLER



Nuri Bilge Ceylan. 1995

Nuri Bilge Ceylan 1959'da İstanbul'da doğmuş, bir "kasaba"da büyümüş. Duvarına bile asmadığı diplomasında Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği Bölümü yazıyor. Bilenler onu siyah-beyaz fotoğraf ustası olarak bilirler. Ama o hep potansiyel bir sinemacı olarak yaşamış. Londra günleri, sayısız yolculuklar, Himalayalar, binlerce kare siyah-beyaz fotoğraf onu hep "kişisel sinema"sına hazırlamak için girmiş yaşamına. Ama kameranın arkasına geçebilmesi için yıllar, yıllar geçmiş. Her şeyin anlamını yitirdiği, içindeki boşluğun büyüdüğü bir zamanda "kendini fırlatır gibi" başlamış film çekmeye. İlk filmi Koza çıkmış ortaya. 20 dakikalık Koza Cannes Film Festivali'ne kabul edilince, Kasaba'yı çekmek için yıllarca beklememiş. Masraflarını cebinden ödediği, annesi babası ve kuzenini oynattığı ve sadece "iki kişi"lik ekiple (kendisinden başka bir kişi, Sadık İncesu) gerçekleştirdiği film ile Ceylan, Batı'da ve Doğu'da aşamadığı anlamsızlık duygusunu kendi "kasaba"sıyla aşmaya çalışıyor. O, içimizdeki "kasaba"nın öykücüsü.

Nereden biliyorsunuz bu dünyayı?

Ben o kasabada büyüdüm. Aslında bir memur ailesinin çocuğu olarak İstanbul'da doğdum. Ailem Çanakkale'nin Yenice kasabasında, yani filmdeki kasabanın köylerinde doğmuş, büyümüş. Babam belki o yıllar o yörenin okumuş tek kişisi. Son derece yokluklar içinde okumuş. O zaman Yenice'de ilkokul bile yokmuş. Babam İstanbul'da ziraat mühendisliği yapıyordu fakat ben iki yaşındayken öğrendiği bilgileri uygulamak için son derece idealist amaçlarla doğup büyüdüğü topraklara tayinini çıkarttı ve oraya yerleşmeye karar verdi. Dolayısıyla benim çocukluğum Yenice'de geçti.

Nasıl bir çevreydi? Nasıl bir kasaba?

Çok tipik bir kasabaydı. Değer yargıları, doğruları, yanlışları son derece keskin bir çevreydi. Bu çevre içinde babamın hayat görüşü etrafındakilerden oldukça farklıydı. Sekiz yıl o kasabada yaşadık. Ve zamanla, babamın idealizminin yavaş yavaş bir hayal kırıklığına dönüşmeye başladığına tanık olduk.

Ve İstanbul'a dönmek istediniz.

Dönmek istedik, zaten dönmek zorundaydık. Orada lise yoktu ve ablam lise çağına gelmişti. Ben ilkokul dördüncü sınıfı bitirince buraya geldik, babam yıllarca tayinini çıkartamadığı için uzun yıllar biz İstanbul'da onsuz yaşadık. İstanbul'da bir süre oldukça yoksul denebilecek bir yaşam sürdürdük, annemde faranjit bırakan o tüten sobayı hiç unutmam. Devamlı öksürür ve bugün hâlâ ne zaman öksürdüğünü duysam o günleri hatırlıyorum.

Ailenize çok bağlı görünüyorsunuz. Filminizde bile başrollerde anne babanız oynuyor. Senaryo ablanızın.

Tipik bir aile içinde büyüdüm ve aslında tipik bir aile içinde büyümek bir çocuk için kötü bir şey değil. Çünkü çocuk ruhu kendini çok farklı hissetmek istemiyor zaten. Diğer insanlara benzemek istiyor ve farklılıklarını suç olarak algılıyor çocukken insan. Çocukluğumda ben r'leri söyleyemedim. O yüzden Nuri adımı söylemez, Bilge'yi söylerdim. Ama Bilge de kız ismiydi. Bir edebiyat öğretmeni vardı. Sözlüde adımı Bilge olarak söyledim. "Nasıl söylersin böyle kız ismini" dedi bana. Herkesin önünde alay etti. O gece "r" çalışıp bu işi çözdüm. Hayatta en nefret ettiğim şey aşağılanmaktır.

Farklı olmak suçluluk duygusu verir diyorsunuz. Siz biraz suçluluk duygusu çekmiş gibisiniz.

Bilincim özellikle farklılıklarım üzerine yoğunlaşırdı. Suçluluk duygusu yarattığı için çocukluktan beri de böyleydi. Bilirsiniz çocuklukta bir alay mekanizması vardır. Alay edilmemek için alay etmek zorundasınızdır. İktidar ilişkisi çocukken okulda başlar.

"Kasaba"dan İstanbul'a gelmek en çok neyi değiştirdi hayatınızda?

İstanbul'da sanıyorum hayatımı etkileyen en önemli olay belki Boğaziçi Üniversitesi'nde okumuş olmam oldu. Elektrik Mühendisliği bölümünde. Aslında nasıl oluştuğunu tam bilemiyorum bir Batı hayranlığı başlamıştı bende ve Boğaziçi

Üniversitesi bunu iyice körükledi. Boğaziçi'nin insanı Batı'ya yönlendiren bir tarafı vardır, bilirsiniz. Bir şekilde okul bitecek, Batı'ya gidilecek, orada yaşanacak diye düşünülür. Sanki yazgım Batı gibi görünüyordu.

Hiç gitmiş miydiniz?

Yaz tatillerinde otostopla ya da bisikletle tatile gidiyordum. İlk on yedi yaşında gittim, otostopla. Tabii bu ilişki Batı'yla çok egzotik bir ilişkiydi. Gerçek yüzünü göstermiyordu bize Batı. Kendi ruhumuzun ona uygun olup olmadığını da hissettirmeyen bir ilişkiydi. Daha ziyade dönünce anlatılacak maceralar zinciri gibiydi bu yolculuklar.

Fotoğraf çekmeye başlamış mıydınız o yıllarda?

Tabii. On altı yaşından beri fotoğraf çekiyorum. Daha sonra okul bitince hiç sorgulamaya bile gerek kalmadan yazgımı yaşamaya gittim.

Nereye?

Londra'ya gittim. Az bir parayla. Ama zaten macera yaşamak bir üst değer gibi görüldüğü için çok da farketmiyordu. Londra'da bulaşıkçılık filan gibi herkesin başına gelen işleri yaptım. Market hırsızlığı filan yaptım. Hatta özel sefere çıktığım bile olurdu.

Elektrik mühendisi bir market hırsızı gibi.

Evet. Elektrik mühendisliği meselesiyle üçüncü sınıfa geldiğimde aram açılmaya başlamıştı. İlişkimin adamakıllı derinleşmeye başladığı fotoğrafla yeni bir yol izleyeceğimi düşünmeye başlamıştım.

Hiç yakalanmadınız mı? Market hırsızlığı yaparken yani?

İki defa yakalandım. İkincisinde on beş yaşında bir çocuk beni kolumdan tutup dışarı atmıştı. Sendeleyerek insanların arasına çıktım. Çok aşağılandığımı hissettim. İlk defa gururumun gerçekten incindiğini hissettim. Sokaklarda insanları görmeden yürüdüm uzun süre.

Önemli olan çalmak değil yakalanmak galiba.

Yakalanacağını düşünmüyor insan. Yolda yürürken birden bir aynayla karşılaştığımı hatırlıyorum. Yüzümü o kadar maskesiz görmemiştim. Bu yakalanmayla gelen aşağılanma duygusu içimde bir şeyleri tetikledi. Zaten bir yandan içimde oluşan



Himalaya dağlarında, 1986

anlamsızlık duygusu giderek büyümeye başlamıştı. Batı'nın değerleri yavaş yavaş ruhuma uymayan değerler olarak görünmeye başladı. Bir gün, bir kitapçıda Himalayalar üzerine bir kitaba rastladım, bu, Doğudan medet ummak gibi bir şeydi. Kitapta anlatılan şeyler ilgimi çekmişti.

Çaldınız mı?

Onu değil ama çok kitap çaldım. O yakalanmadan sonra ise hiçbir şey çalmadım.

Kitapla birlikte Batı'yı terketmeye karar verdiniz galiba.

Batı'yı bir daha dönmemesine terketmeye karar verdim. O zamanki duygum buydu. İçimdeki boşluk ve anlamsızlık duygusu iyice büyümüş durumdaydı. Çok yalnızdım. İnsan ilişkileri çok zor gelmeye başlamıştı. Batı'yla aramda çok büyük bir mesafe olduğunu hissetmeye başladım. Atina üzerinden Nepal'e uçtum. Himalayalar üzerinde 400 kilometre yürüyüş yaptım bir-iki ay içinde. Fakat aradığım anlam bir türlü gelmiyordu.

Yolların da bir yardımı olmadı yani.

Hiç. Nereye baksam her yerde aynı ağaç, aynı bulut. O zamana kadar “seyahat denen bir şey varoldukça anlamsızlık sorunuyla yüz yüze gelmem” diye düşündüğüm halde, ilk defa seyahat ya da maceranın içindeki boşluğu dolduracak potansiyele sahip olmadığını düşündüm. Sonra bir Budist tapınağının üzerinde oturup dağları seyrederken, birdenbire Türkiye’yi çok özlediğimi düşündüm ve geri dönmeye karar verdim.

Neticede Türkiye’ye döndünüz.

Evet. Askere gittim. Askerlik, bu anarşist hayat içinde çok iyi geldi. Bir amaç, yapılması zorunlu olan bir şey. Ankara’da yaptım. Yeni bir şeyi keşfetmemi sağladı askerlik. Uzun süredir Boğaziçi Üniversitesi yüzünden kendimi yalıtıttım, yalıtım zorunda kaldığım Türk toplumunun her kesiminden insanlardan zengin bir mozaikle karşılaştım. Çocukluk ve gençliğimden hatırladığım, ama bir süredir unutmak durumunda olduğum bir mozaikti bu. Yeniden yurduma karşı bir sevgi oluşturdu içimde. Ait olduğum yeri bulmuşum gibi bir duygu yaşadım. Ankara günlerim de çok yalnız geçti ama, en çok düşündüğüm, düşünmek zorunda kaldığım, en çok film seyrettiğim ve kitap okuduğum dönemdi. Sinema yapmaya da kesin olarak bu dönemde karar verdim.

Sinema, karar verince yapılabilecek bir şey mi?

Gayret gösterdim tabii. Ankara’da Dost Kitabevi’ne gidip, bulduğum bütün sinema kitaplarını aldım. Ama kendime güvenebilmem için daha çok tekniği öğrenmek istiyordum. Amerikan ve İngiliz kültür derneklerinden eski kitaplar buldum ve okudum. Sinema daha sonsuz bir şey. Fotoğrafa göre, hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak göründü gözüme. Bu kudretin kaynağı da bazı kişisel yönetmenlerin üzerimdeki etkisidir.

Kimler bunlar?

Bergman’ın 16 yaşında seyrettiğim *Sessizlik*’i mesela, onun öbür filmleri. Sonra Antonioni girdi hayatıma. O zamanlar Tarkovski, Bresson pek tanınmıyordu buralarda.

Sonra İstanbul.

Evet. Sistemi daha iyi anlamam gerektiğini düşündüm. Karmaşık bir organizasyon, karmaşık insan ilişkileri gerektiren bir alan sinema üretimi. Kendimi daha yetkin

hissedebilmek için sinema okumam gerektiğini düşündüm ve Mimar Sinan'a girdim ve okulun en yaşlı öğrencisi olarak iki yıl okudum. Okulun arşivinden yararlandım. Mimar Sinan kendime güvenimi arttırdı.

Otuz yaşına geldiniz artık.

Evet. Fotoğrafı tümüyle bıraktım. Fakat yine de bir türlü film yapamıyordum. Korku, güvensizlik hali var. Sürekli erteleyecek sebepler de buluyorum gibi geldi. Ertelemek için uydurduğum bahaneler, yüzleşmekten korktuğum bir gerçeği sakladığım duygusu uyandırdı bende.

Neydi onlar?

Yeteneksizlik korkusu olabilir. Çünkü mesela bir türlü bir senaryo yazmayı beceremiyordum. Böylece yıllar geçti. Sonra bir şekilde 20 dakikalık kısa filmim *Koza* ortaya çıktı. *Koza*, artık film üretemeyişim konusunda kendime ettiğim işkenceleri sona erdirmek için giriştiğim bir deneme gibiydi. Çekimler bir yıl sürdü. Senaryo yoktu. El yordamıyla sezgilerimle, algılarımla yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyordum. Diyalog yoktu. Kendimi fırlatır gibi başladım o filmi çekmeye. *Koza* ortaya çıktı. Neye benzediği konusunda hiçbir fikrim yoktu. Çünkü seyrettiğim filmlere pek benzemiyordu. Fakat Cannes Film Festivali'ne kabul edilince biraz kendime güven geldi. Öğrenmeye çalıştığım sinema tekniğini en çok bu filmin çekimi sırasında öğrendim.

Kaç kişi çalıştınız?

İki kişi. *Kasaba* da da öyle. Dostoyevski'nin bir sözünü hatırlıyorum: "Bir işe başlamaktan daha hayırlı bir şey yoktur."

Biraz zaman almış ama olsun.

Evet, bir şekilde başlayınca gidiyor olay. *Koza*'nın verdiği güvenle *Kasaba* çok daha kolay ortaya çıktı. Yine iki kişi çektik. Asistanım Sadık İncesu idi. Bu filmde çok şey yaptı, prodüksiyon, netlik. Eşyaları beraber taşıdık.

Kendiniz mi yaptınız masrafları?

Ben sabırsız bir insanım ve başlamayınca çok uzuyor her şey. Önce filme başladım ve sonra para aramaya başladım. Zaten küçük bütçeli bir film düşünüyordum ve bir miktar param vardı. Biraz götürebilecek kadar. Bütçenin çoğu post-prodüksiyona gitti.



İ'kip çok küçük, oyunculara senaryo verdiniz herhalde?

Senaryo vardı bu defa. Ablam Emine Ceylan'ın bir öyküsünden yola çıktım. Otobiyografik eklentiler ve Çehov'dan alıntılar var. En sevdiğim yazar. Bir senaryo vardı ama bütün fikirler çekim sırasında geliyor aklıma. Çekimin hemen öncesinde değil, kamerayı çalıştırdıktan sonra. O anda senaryoyu çok değiştirdiğim oldu. Oyuncular da şaşıyorlardı, provalarda yapmadıkları şeyleri yapmak zorunda kalmaktan. Oyuncular o anda oynadıkları oyunun önünde ve arkasında ne olduğunu bilmiyorlardı. Nedenini anlamadıkları bir şeyler söylüyorlardı.

Oyuncular dedikleriniz zaten anneniz babanız. Oynamayı istediler mi?

Hayır. Hiç istemediler, ısrarlarıma dayanamayıp oynadılar.

İzleyince beğendiler mi kendilerini?

Seyretmediler filmi. Zaten sinemanın dışında insanlar. Ben babamı televizyonda bile hiç film seyrederken görmedim. Haberlere bakar.

Gerçekten izlemediler mi?

Anneme bir bölümünü izlettim, "aman oğlum kim izleyecek bunları?" dedi. Babama da biraz gösterdim, baktı ama izlemedi hepsini, güldü.

Nasıl ikna ettiniz oynamaya?

Çeşitli acındırarak yöntemler buluyorum. Bir de şu kadar para vereceğim başkalarına diyorum, o da etkili oluyor galiba.

Anlamsızlık derdinizi aştınız mı bu filmi yapınca peki?

Aslında anlamsızlık ve melankoli gibi meseleler, sadece aşkın bir değer içinde eritilebiliyor. Sanat da bu değerlerden biri. Nevrotik duygular diyebileceğimiz şeyler, yani insanın suçluluk duygusu veren farklılıkları ancak böyle aşkın bir değer içinde evcilleştirilebiliyor. Zannediyorum sanat çok iyi geldi bu tarafıma, melankolik yapıma. Bir terapi etkisi gösterdi.

Bir de yetenekli miyim kuşkunuz vardı.

Daha onu bilmiyorum. Sadece biraz daha güvenim var kendime.

Yeni bir film hazırlığı var mı?

Evet. Spesifikleşmeyi severim. Yine aynı bölgede yeni bir film çekmeyi istiyorum.

Ama daha az hata yaparak.

Hatalarınız mı var bu filmde?

Tabii, filmde bir sürü hata var. Bu yüzden filmi seyredeyemiyorum. Yeni filme konsantre olmuş durumdayım. Aynı yerlerde benzer oyuncularla, belki renkli.

Yine iki kişiyle mi çekeceksiniz?

Bu defa sesli çekmenin koşullarını zorlamak istiyorum. İdealimdeki ekip beş kişi.

Filminizi sinemada izlediniz mi?

Hayır. Ama tek başıma Macaristan'da laboratuvarın sinema salonunda izledim.

Kendinizi genç Türk yönetmenleri arasında hissediyor musunuz?

Filmlerimiz benzemiyor ama onların da kendi aralarında filmleri benzemiyor. Onları tanıyorum. Aramızda sevgi ilişkisi olduğu bile söylenebilir. Dayanışma olduğu. Üretim koşullarını kendimiz yaratmamız açısından bir benzerlik var. Her şeyi feda ederek, kayıtsız şartsız sinema yapma arzusu yönünden benzerlik var. Tabii ki ruhlarımız, dünyalarımız ve filmlerimiz farklı.

Sinemaya bakışınız nasıl? Sinemayı seçtiniz mi? Yoksa fotoğraf sonrasında kendiliğinden gelişen bir şey miydi?

Fotoğraftan sonra kendiliğinden gelişen bir şey değildi. Beni sinemaya zorlayan, daha çok, duyumsadığım ya da gözlemlediğim hayatla filmlerde gördüğüm hayat arasında varolduğunu hissettiğim ya da zannettiğim oransızlık oldu herhalde. Sinema, ancak sezgilerimle ya da algılarımla yakalayabildiğim bu hayatı elle tutulur hale getirmede daha muktedir görünüyordu. Bu kudretin kanıtı da, kişisel ve iyice spesifikleşmiş dünyalarını yaratan bazı yönetmenlerin filmleri karşısında duyduğum derin içsel etkiden başka bir şey değildi.

Sinemanın ticari bir tarafı da var. Koza adlı kısa metrajlı bir filmi, ardından ilk uzun metrajlı filminiz Kasaba'yı çektiniz. Özellikle Kasaba uzun metrajlı film olduğu için mali açıdan daha zor olsa gerek, ama minimum şartlarda filminizi oluşturdunuz. İleride de bu şartlar altında mı çalışmak istiyorsunuz?

Bilmiyorum. Ama iki filmlik kısa deneyimim bile bana sinema sanatının fazla lükse ihtiyacı olmadığını hissettirdi. Filmimde eleştirdiğim bazı hususlar var tabii. Ama bunlar minimum koşullarda çalışıyor olmaktan değil, yanlış kararlarımdan kaynaklandı. Yalnızca ekibe birkaç kişi eklemek ve sesli çekim koşullarını biraz daha zorlamak istiyorum. İdealimdeki çekim ekibi beş kişi.

Sinemada bir ressam ya da yazar gibi bağımsız olmak zor. Eğer bağımsızlığınıza düşkünseniz bu anlamda sinemada istediğiniz filmi yapmanız zor değil mi?

Evet, zor. Artık Tarkovski'nin *Andrey Rublev*'i yaptığı zamanlardaki gibi sinemacıların ardında farklılıklarınızı sinemalaştırmaya razı olacak bir otorite ya da sınırsız bir devlet desteği yok. Piyasa daha acımasız ve demirden yasalarla işliyor.

Garanti ve riskleri minimuma indiren örnekleştirici şablonlara uyan projelere destek veriliyor, uymayanlar da uymaya zorlanıyor. Böyle bir ortamda sinema yapan birinin kişiselliğini, içselliğini ve masumiyetini koruması tabii ki çok zor, ama imkânsız değil. Ticari sinemanın uzağında kalmak isteyen her sinemacının kendi üretim koşullarını yaratması gerekiyor. Bence her zaman bir yol vardır. Düşük bütçe bu yollardan sadece biri. Ama bana göre en radikalı, en akılcısı ve en ahlaklısı.

Peki ya diğer insanlara bağımlılık? Ressamın ya da yazarın bağımsızlığıyla kıyaslandığında?

Sinema üretiminin en sevmediğim tarafı hep bu olacak herhalde. Bir ressamın ya da yazarın yalnızlığını hep kıskanacağım. Sinema direk olarak insanı sosyalleşmek zorunda bırakıyor. Tipik hayatın çok dışında sentetik bir ilişkiler şebekesiyle kuşatıyor. Bu da içselliği, konsantrasyonu zedeleyebiliyor. Ama bazen tüm bunlar eğlenceli de olmuyor değil!

Anlatmak istediğiniz şeyleri kendi yaşamınıza yönelik konulardan topluyorsunuz. Bu konuları seçmenizin sebebi nedir?

Aslında konu aramak için uzaklara gitmeye üşenmemin nedeni, incir çekirdeğinden de iyi bir film yapılabileceğine olan inancımdan kaynaklanıyor. Geçmiş sadece, içine kaçıp hayatı anlamlı kılabileceğimiz romantik ve korunaklı bir bölge olarak görme eğiliminde olduğumu sanmıyorum. Bunun, daha çok, güven duyduğum ve sınırlarını iyi bildiğim bir ortam içerisinde riski minimuma indirmek ve hareket serbestliğini kazanmak için seçtiğim bir yol olduğunu zannediyorum. Modern hayat, bireyi geleneklerine, dolayısıyla geçmişine olan bağlılıklarından tecrit etmeye çalışıyor. Böylece bireyin yeni olan ile daha kolay ilişkiye girmesi hedefleniyor. Böyle konulara yöneliyor oluşum, belki de bir türlü organik bir bağ kuramadığıma inandığım modern yaşantının değerlerine karşı bir direnme, geçmişime, geleneklerime ve sevdiklerime sahip çıkmaya çalışma olarak da nitelendirilebilir. Sinemamız artık Hollywood taktikleriyle film yapmaya çalışıyor. Kendisini göreceк gözü ya da dile getirecek sözü kalmayan toplum, ötekinin bakışını benimser. Ötekinin sözüyle konuşur. Seyrettiğimiz filmler, reklamlar, gazeteler, hepsi birbiriyle uyumayan arzular dizisi doğurarak seyirciyi toplumsal bir bağımlılık şebekesi içine yerleştiriyor. Özellikle benim yaşlarımda olan herkesin artık önemli bir şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Böyle bir ortamda insanın güven verici aşkın bir kaynağa olan ihtiyacı iyice belirginleşiyor.



Bir söyleşinizde yine “sıkıcı” bir film yapacağınızı söylemişsiniz. “Sıkıcı” film den kastettiğiniz nedir?

Orada kinaye yapmışım. Alışılmış sinemanın dışında bir film olduğu için birçoklarına sıkıcı gelecektir anlamında. Ama ben bunu baştan göze aldım.

Son iki-üç senedir Hollywood dışı filmlere olan ilgide bir artış var. Seyirci bulamama endişesi var mıydı?

Türkiye’de bu ilgiyi İstanbul Film Festivali sağladı. Seyirci bulamama gibi endişeden çok salon bulamama gibi bir endişem vardı. Doğrusu bu kadar seyirci ummuyordum.

Filmde profesyonel oyunculara yer vermediniz. Amatör oyunculara ya da filmi çektiğiniz yöredeki insanlara rol verdiniz. Doğal olması açısından iyi ama zaman zaman yanlış tarafları olmadı mı?

Deneme çekimleriyle risk en aza indirilebilir. Amatör oyuncu meselesi biraz da yapmak istediğiniz sinema türüne bağlı. Mesela bir Bergman filmi için amatör oyuncu düşünmüyorum. Ama bir Kiarostami ya da Bresson filmi için de profesyonel oyuncu düşünmüyorum. Şimdilik hayalimde canlandırdığım belli bir sinemaya

ulaşmak için amatör oyuncu daha uygun görünüyor. Ama bu konuda çok takıntılı değilim. Karışık da olabilir. Amatör oyuncu kullanmak ayrıca çok zengin bir portföyden seçim yapabilmenizi olanaklı kılıyor. Role çok uygun bir yüz, seyircinin başka bir rolde hiç görmediği bir tip yaratmış oluyorsunuz. Reklamcılar bile bu avantajların farkına varmaya başladı. Amatör oyuncu kullanmak istemekteki tek neden doğallığa ulaşmak olmayabilir. Sözgelimi Bresson doğallık peşinde değildi. Onun için en önemli şey “yüz” idi. İstediği yüzü arardı. Oyuncularına çok tekrar yaptırarak onları bezginleştirir, yüzlerini iyice ifadesiz bir hale getirmeye çalışırdı.

Yeni bir projeniz var mı?

Yine aynı bölgede bir film çekmeyi düşünüyorum. Henüz çok net değil.

ÇEHOV'A MİNNETTARIM

Erkan Aktuğ

Radikal, 21 Ekim 1999

İkinci uzun metrajlı filmi Mayıs Sıkıntısı'yla Antalya Film Festivali'nde pek çok seyircinin gönlünde taht kuran Nuri Bilge Ceylan, kendini bir "kent insanı" olarak tanımlıyor.

Nuri Bilge Ceylan. Hani şu 36. Altın Portakal Film Festivali'nde Mayıs Sıkıntısı filmiyle En İyi Yönetmen, En İyi İkinci Film ödüllerini kazanıp da ödül almak için sahneye gömlekle çıkan, sahnede elini cebine sokan sinemacı. Evet, bazıları kendi yazdığı, yönettiği, görüntülediği, yapımcılığını üstlendiği, annesini, babasını, arkadaşlarını oynatarak dört kişilik bir ekiyle kotardığı filmde çok, onun sahneye nasıl çıktığıyla, giysisiyle ilgileniyor. Film izlemiş olsalar belki böyle bir filmin yönetmeni için asıl kravata ya da smokininin yadırgatıcı olacağını, filmin "gömleğe" daha yakın durduğunu anlayacaklar. Ya da yine anlamayacaklar. Her neyse, Ceylan Koza ve Kasaba ile ulusal ve uluslararası birçok saygın festivale katıldı, ödüller aldı, oralarda da sahneye benzer şekilde çıktı. Bir yönetmenin büyüdüğü kasabada film çekme çabalarını anlatan Mayıs Sıkıntısı, muhtemelen dünyanın sayılı festivallerini dolaşacak, ödüller alacak ve Ceylan büyük olasılıkla tekrar tekrar sahnelere çıkacak.

Gerçekten film çekerken "sıkıntı" yaşıyor musunuz anne ve babanıza?

Belki biraz. Çocukları olduğum için her şeye katlanıyorlar. Başkaları milyarlar verse yapmazlar. Ama tüm bunların bazen sinsi sinsi hoşlarına gittiğini de düşünüyorum.

Doğallığın sizin için önemli olduğu anlaşılıyor. Oyuncularınız gerçek yaşamdan kişiler, ama sonuçta önlerine kamera koyuyorsunuz. Bu durum doğallığı olumsuz etkilemiyor mu?



Eğer ekip küçükse (gerçi bu filmde iki katına çıktık, dört kişi olduk!), yabancılar yoksa o kamera kendini zamanla unutturuyor. Ama oyuncunun doğallığını asıl zedeleyen şey, yaptığı işin olası sonuçlarını zihninin bir kenarında tutmaktan bir türlü vazgeçmemesi oluyor. Doğrusu oyuncularımın biri kendini bu duyguya fazlasıyla kaptırdı ve beni epey yordu.

Diyaloglarda serbest bırakıyor musunuz oyuncuyu?

Bu konuda becerikli olduğunu hissedersen, evet. Tabii belli sınırlar içinde kalmak şartıyla. Çekim sırasında spontane gelişen bir diyalog masa başında yaratılardan çok daha kıvrak olabiliyor çoğu zaman.

Filmi sesli çekmeniz de doğallık açısından son derece isabetli olmuş.

Sesli çekim, özellikle amatör oyuncu söz konusu ise şart. Spontane gelişen bir konuşmanın etkisini dublajda yakalamak imkânsız gibi bir şey. *Kasaba*'nın dublajı sırasında kafamdakinin uzağında bir sonuca razı olmak zorunda kalarak soğuk terler dökerken, bir sonraki filmimi sesli çekeceğim konusunda kendime söz vermişim.

Mayıs Sıkıntısı'nı siyah-beyaz yerine renkli çekmek sizi rahatsız etti mi?

Deneme baskısı yaptığımda renkler hiç hoşuma gitmedi. Mayıs sonu ve haziranda



Mayıs Sıkıntısı filminin çekiminde, 1999

çektim filmi. Güneş vardı, renkler fazla canlı çıkmıştı. Bu nedenle Türkiye’de henüz denenmemiş bir tekniği uygulama konusunda Fono Film Laboratuvarı’ndaki arkadaşları ikna ettim. Özel bir işlemle renkleri soldurduk.

Büyüdüğünüz kasabanın anlamı ne sizin için? Büyük bir özlem mi duyuyorsunuz, yoksa sadece kentten oraya gidip gelmek mi güzel olan?

Aslında uzunca süre kalınca kasaba ortamı bana oldukça boğucu gelmeye başlıyor. Kısa sürede herkes seni tanıyor, her şeyiniz kontrol altında ve son derece acımasız değer yargıları var. Belki herkes gibi doğaya, basitliğe, ilkelliğe dönüş özlemi koruyucu bir duygu olarak içimde var, ama galiba sonuçta ben bir kent insanıyım. Her gün sokağa çıktığımda kimsenin beni tanımıyor oluşu, kalabalığa karışabilme, kalabalık içinde yalnızlık duygusu, vazgeçemeyeceğim şeylerden.

Filmi Çehov’a adadınız.

Çehov’un etkisine bir kere girmiş, Dimov’u, Astrov’u bir kere tanımış olan bir insan artık dünyaya bu etkiden bağımsız bakamaz. Hayatın trajik boyutunu en derinden

hisseden ve anlatılamaz sanılanı büyük bir rahatlıkla anlatan büyük bir yazar. Hayatımı bu denli zenginleştirdiği için ona minnet duyuyorum.

Ödül törenindeki giyim kuşam tartışmasına nasıl bakıyorsunuz?

Modern olmaya çalışan az gelişmiş ülkeler, modernliğin önce dış görünüşüyle ilgileniyor. Sadelik, alçakgönüllülük, kendinle alay edebilmek gibi özellikler bizim kültürde hiçbir zaman bir üst değer olamamıştır. Böbürlenmek, şişinmek, öğünmek her zaman daha çok onay görmüştür. Az gelişmiş ülkelere has çifte standardın en somut göstergelerinden biri de, kendi ülkesinde aşağılanan bir davranışı, bir batılı yaptığında bu davranışa hemen hayran olunmasıdır. Geçtiğimiz yılların birinde İstanbul Film Festivali ödül töreninde, bir sürü kravatlı Türk arasında, kolları sıvanmış soluk kazağı ve eski kadife pantolonuyla John Berger sahneye çıktığında bütün yorumlar aynen şöyleydi: “Ne rahat adam!” Bu ülkede kravata, smokine ya da o tip giyime yüklenen anlam, beni bu tarz giyimden ve onun temsil ettiği hemen her şeyden yıllar önce soğuttu. Cannes Film Festivali’ne gittiğimde smokin giymek zorunda kalmıştım ama doğrusu kendimi maymun gibi hissetmiştim. Oscar ve Cannes’da smokin zorunlu ama bu duruma tepki göstermeyenler de yok değil. Benim gittiğim yıl Cannes’da, En İyi Yönetmen ödülünü alan *Protesto* filmi ekibi smokin giymeme konusundaki isteklerini dayatarak festival yönetimine rest çekmiş, sonuçta gömlek ve kazaklarla sahneye çıkmışlardı. Ve doğrusu bu onlara çok daha inandırıcı bir görünüm kazandırmıştı.

Mayıs Sıkıntısı, *bir yönetmenin büyüdüğü kasabada film çekme çabalarını anlatan bir film. Filmi otobiyografik olarak tanımlayabilir miyiz? Kurgu nerede devreye giriyor?*

Otobiyografik olduğu söylenebilir. Senaryo büyük ölçüde, ilk filmim *Kasaba*'yı çekerken yaşadıklarım ve gözlemlerimden oluştu. Ama tabii ki hikâyeyi sağlamlaştırmak ve belli bir dengeyi sağlamak için hayal ürünü şeyler kattık.

Mayıs Sıkıntısı'nda babanızı anlatırken onun ekseninde neleri ele alıyorsunuz?

Aslında babam hakkında daha kapsamlı bir film yapmak istiyordum. Başlangıçta niyetim onun kimselere benzemeyen taraflarına eğilmektir. Ama galiba film, babamın özgün ve beni hayrete düşüren taraflarını değil de, daha çok, tipik, herkeste varolabilecek bir özelliğini öne çıkardı. Yaşama gücünü birbiri ardına edindiği amaçlarla, bunlara ulaşmak için giriştiği sonu gelmez mücadeleler içinde bulan, tüm vaktini bu mücadeleyi lehine çevirecek stratejiler geliştirmekle harcayan, bu yüzden de biraz bencilleşmiş ve insanlara güvenini biraz yitirmiş bir karakter çıktı ortaya.

Filmi Çehov'a adlıyorsunuz...

Evet. İster film yaparken ister normal yaşantımı sürdürürken, Çehov'un dünyasının her zaman güven verici, ılık bir yorgan gibi üzerimi örttüğünü ve beni ısıttığını hissetmişimdir.

Gerek kullandığınız dil gerekse içerik olarak Türk sineması içinde özgün bir konuma sahipsiniz. Bu özelliğinizi nasıl tanımlıyorsunuz?

Bilmiyorum. Ben sadece algılarım ya da sezgilerimle yakalayabildiğim bir dünyayı elle tutulur hale getirmeye çalışıyorum. Ancak sinemada niyetlerle sonuçlar arasında



bir oransızlık ortaya çıkması her zaman diğer sanatlardan daha kolaydır. Ama ortaya çıkardığım ürünlerin diğer ürünler ya da Türk sineması içindeki konumunu değerlendirmek benim işim değil.

Türk sinemasında son yıllarda yeni bir oluşum söz konusu. Bir tarafta Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim gibi "fakir", kendi yağıyla kavrulan yönetmenler; bir tarafta da Sinan Çetin, Mustafa Altıoklar gibi geniş olanaklara sahip isimler var piyasada... Türk sinemasındaki bu sınıflanmayı nasıl görüyorsunuz?

Modern dünyanın piyasa koşulları artık bu tip sınıflanmaları zorunlu kılıyor. Artık büyük prodüksiyonlar için belli kalıplara uyan, oyunu kurallarına göre oynayan ve riskleri minimuma indiren projeler vazgeçilmez gözüküyor. Kimi sinemadaki hedefleri doğrultusunda, kimi zorunluluktan, kimi kişiliğinin ya da ilkelerinin dayattığı birtakım zorlamaların etkisiyle sinemayla bir ilişki içinde. Tabii kişisellik sinemanın ticari kurallarıyla çeliştiği için, kişiselliğin kendini kayıtsız şartsız dayattığı yönetmenler kendi üretim koşullarını yine kendileri yaratmak zorunda kalıyorlar. Bunun bedeli de sinema için diğer sanatlara göre ne yazık ki daha ağır. Ama sonuçta yapacak bir şey yok. Tarkovski'nin deyişiyle, sanatçı, ya yeteneğini son damlasına kadar ve bütünüyle ortaya koymak ya da ruhunu üç kuruşa satmak arasında bir tercih yapmak durumunda.

Filmlerinizde minimalizmin etkisi nedir?

Bugün çok somut olarak hissettiğim şey, algılarımdaki keskinliğin giderek körelmekte olduğu. Ancak bir türlü emin olamadığım; bunun sadece giderek yaşlandığım için mi yoksa içinde yaşadığımız fazlalıklar kültürünün etkisiyle mi olduğu... Belki ikisi de, ama sadece üretim koşulları ve bütçe açısından değil, sinemanın anlatım araçlarının belli bir tutumlulukla kullanılması da benim için önemli. İçinde yaşadığımız kaotik ortama, tüketim çılgınlığına, fazlalıklar kültürüne karşı mücadele etme, direnme şeklim benim bu biraz da.

BÖBREK DENİNCE...
Yücel Göktürk, Sungu Çapan
Roll, Ocak 2000

Duvarda Kozâ'nın afişini görünce aklımıza geldi, geçenlerde aramızda şakalaşıyorduk, "kült filmin ön koşulu gökyüzüdür" diye... Kozâ'daki gökyüzü çok güzel, Kasaba'daki de... Mayıs Sıkıntısı'nda da öyle...

Gökyüzü ve bulutların durumu önemli. Filmin çekildiği mayıs, haziran aylarında bulutlu hava bulmak zor oluyor. Bulutlarını sevdiğimiz gökyüzü çekim sırasında yalnız bir gün vardı. Onu değerlendirip Pire Dayı bölümlerini çekmeye çalıştık. Eksik kalan yerler için tekrar çekim yapmak istedik ama, bir daha bulutlu hava olmadı.

Sinema dergisindeki söyleşide "reklam dünyasını hiç sevmedim, çünkü reklam, temel olarak yalan söylemek üzerine kurulmuş bir şey..." diyorsunuz...

Herkes alttan alta reklamın aslında yalan olduğunu biliyor. O yüzden sinemada ilk yapmam gereken şeyin reklam estetiğinden kopmak olduğunu hissettim. Kamerayı ve tekniği iyice görünmez kılmaya, kamera hareketlerinin mümkün olduğu kadar az olmasına çalıştım. Reklam yapmış biriyim, sadece fotoğrafta yaptım gerçi. Film konusunda gelen reklam tekliflerini hiç kabul etmedim ama, sonuçta fotoğrafta da olsa bir şey değişmiyor. Sonuçta ürünü her zaman olduğundan çok daha iyi göstermeye çalışıyorsun. Hatalarını gizleyen ve gerçekçi olmayan yapay bir ışıklandırma yapıyorsun. Gerçek umurunda değil. O yüzden, "doğruyu söylüyor" duygusu yaratabilmenin yolunun biçim olarak da, yöntem olarak da reklam anlayışından iyice kopmak olduğu duygusu uyanmıştır bende. Bu filmde, daha önceki filmlere göre daha az yakın plan kullandım. Yakın plan olabilir tabii, mesela Bergman sineması bayağı yakın plana dayanır, ama yakın planın da iyi bir gerekçesi olması lazım.

Sessizlik'in sizin için önemli bir film olduğunu okuduk... Bu kadar önemli olmasının sebebi ne?

Sessizlik siyah-beyaz ve görüntüleri benim fotoğraf yaparken çektiğim görüntülere benziyor gibi gelmişti. (*Gülüyor*) *Sessizlik* belki de benim hayatımda zamanlama olarak belli bir yere denk geldi. Ailemde ve çevremde tanık olduğum, kendi içimde yakaladığım ama kimselerle konuşmadığım, konuşmaya cüret edilmeyen birtakım yasak bölgelere değiniyordu. İlk kez sinemanın ve sanatın, o güne dek fazla hissetmediğim bir kudreti olabileceğini gösterdi. Yeni bir dünyanın kapısını araladı.

Mayıs Sıkıntısı'nda rengi tercih etmenizin sebebi ne?

Aslında renkliyi çok sevmedim, deneme baskısında renkler çok canlı geldi, hoşuma gitmedi, biraz onu soldurduk, farketmişsinizdir renkler biraz daha soluktur. Renkleri soldurmak için Türkiye'de uygulanabilecek yöntem ne yazık ki yeşillere daha çok saldırıyor. Kırmızıları hoş bir kırmızı yapıyor, içine siyah katıyor. Maviler de fena olmadı ama yeşili biraz fazla soldurdu. Ama yine de eski haline göre bunu daha çok sevdim. Her şeyden önce siyahlar güçlendi. Renk açısından pek sevmediğim bir aydır mayıs. Güneş sert olur. Ekimi severim, yaprakların yarısı yeşil yarısı sarı olur. Güneş ışığı daha yatıktır. Renklerin en güzel olduğu aydır ekim.

Antonioni ile aranız nasıl? O da uzun süre sadece siyah-beyaz çalışmıştı. Renkli çektiği ilk filmi Kızıl Çöl'de de epey zorlanmıştı, renklere müdahale etmek zorunda hissetmişti kendisini. Hatta, duvarları filan boyatmıştı.

Ben gene de siyah-beyaz filmlerini tercih ederim. *Çılgılık*'ı geçen gün bir daha seyrettim. Antonioni'nin en sevdiğim dört-beş filminden biridir. O orta dönemini daha çok severim. *Serüven, Gece, Güneş Tutulması, Çılgılık...*

Bergman ve Antonioni'den başka, bir de Ozu'nun üzerinizde derin bir etkisi oldu galiba...

Ozu aslında Batı'da hiç keşfedilmemiş uzun yıllar. Hatta ölene kadar pek tanınmamış. Daha sonra Donald Richie onu Batı'ya tanıtıyor. Hatta ölmeden Ozu şöyle demiş: "Bir gün değerimi anlayacaklar ama çok geç olacak." Ozu, Hollywood'un yarattığı sinema dilinin tamamen dışında bir adam. Mesela 180 derece kuralı vardır, film dilinin temel kuralı sayılır. Ozu buna hiç aldırmamıştır. Kendine has bir sinema yaratmış ve sinemanın olanaklarını minimal düzeyde kullanmıştır. 50 kadar filmi var, orta dönemine kadar çok hafif kamera hareketleri vardır, çok hafif öne doğru kaydırma – bir filmde sadece üç-dört defa kullanırdı



bunu – son dönemlerinde onları da attı. Tamamen sabit planları sever, kamera yüksekliği hep 90 santimdir, bunun şundan kaynaklandığı söylenir: Japon evlerinde çok dikey hat vardır, onları düz çıkarmak adına yaptığı söyleniyor. Sadece 50 mm objektif kullanır, aynı oyuncularla çeker, konuları neredeyse birbirinin aynıdır, bir orta sınıf aileyi anlatır, son derece yerel konulardır, hatta her filmde oyuncuların isimleri bile aynıdır.

Geçenlerde bir arkadaşımız internette rastlamış, ama yalan ama doğru, “Lee Marvin’in Oğulları” diye bir gizli örgüt kurulmuş, Jim Jarmush ve Tom Waits öncülüğünde; Nick Cave’i de teşkilata dahil etmek istiyorlarmış. “Lee Marvin’in Oğulları”nın manevi babaları ise Ozu’ymuş...

İnsanın beğendiği sinemacılar ya da sanatçılar arasında bazen bağlar ortaya çıkıyor, hoş oluyor. Geçenlerde Ozu’nun bir filmini seyrettim: *Floating Weeds*. A, bir baktım aynı Bergman’ın *Çıplak Gece*’si... Bergman’ın özelliklerinin belirgin olarak ortaya çıktığı ilk filmlerinden biridir. Olay örgüsü o kadar benziyor ki, hemen Bergman’ın bu filmden esinlendiğini düşündüm. Tarihlerine baktım, hayret Bergman daha önce yapmış. Ozu’nun Bergman’dan esinlenebileceğine pek ihtimal vermiyordum. *Çıplak Gece* 1953, *Floating Weeds* 1959’da yapılmış. Ama sonra bir kitapta şuna rastladım: Meğer Ozu 1934’te çekmiş olduğu bir filmin yeni versiyonu olarak çekmiş *Floating Weeds*’i... Ama bu kadar benzeyebilir, hatta bir sahne var, Bergman’ı seyrederken çok

hoşuma gitmişti... Değişken hayatı seçmiş, evini ve çocuklarını terketmiş bir koca var, sirkte yaşıyor... Sirk eski kasabasından geçerken “karımı ve çocuklarımı bir ziyaret edeyim” diyor, evine gidiyor, içeri giriyor – kapı açık –, karısını görüyor birden, bir pencerenin yanına oturmuş örgü örüyor ve uzaktan hafif hafif kilise çanları çalıyor. Bu sıcak, basit, huzurlu hayata o kadar büyük bir özlem duyuyor ki, o manzarayı görünce birden kısıkanıyor ve yeniden eve dönme arzusu duyuyor. Ozu’nun filmi de aynı – uzaktan gelen çan seslerine kadar aynı. Ama bu arada, Ozu’nun 1934’te çektiği ilk versiyon kayıpmış, orada var mı yok mu bu sahne, bilemiyoruz. Ama ben Bergman’ın bu eski versiyonu mutlaka seyretmiş olduğunu düşünüyorum, çünkü o zamanlar 16 mm eski Japon filmleri getirip arkadaşlarına filan seyrettirdiğini okumuştum... İnsan sevdiği sülalenin içinden etkileşimler görünce hoşuna gidiyor. Bir kan bağı var duygusu geliyor. Doğru yolda olduğunu düşünüyorsun bir bakıma. Çehov’un bir öyküsünü okudum, Yılmaz Güney’in *Sürü* filminin kaynağı olduğu belli, çok benziyor. Ya da Mozart’ın ilk piyano konçertolarının, Johann Christian Bach’ın bazı eserlerinin çeşitlemeleri olduğu söylenir.

Mayıs Sıkıntısı’nda Bach, Händel ve Schubert’i seçmenizin belli bir sebebi var mı?

Aslında klasik müzik kullanıp kullanmamakta biraz tereddütüm vardı, *Kasaba*’da yerli müzik kullanmış ve sevmiştim de sonuçta, fakat *Mayıs Sıkıntısı*’nda müziğin biraz yabancılaştırıcı bir etkisi olsun istedim, o yerelliği daha uluslararası bir müzikle ilişkilendirmek istedim. Aslında, başlangıçta hiç müzik kullanmak istemiyordum, fakat montajdan sonra dayanamadım galiba. Ama en azından şuna dikkat ettim: Belli bir duyguyu arttırmak için kullanmamaya çalıştım müziği, yani bir kahramanın duygusunu anlatmak ya da o duyguyu yoğunlaştırmak adına kullanmadım, ilgisiz sahnelere koymaya çalıştım. Bu, suçluluk duygumu biraz azalttı. İkinci miksajda, Verdi’nin *Requiem*’inin giriş bölümünü filmin sonuna koydum, güneş doğarken... Ama düşük duyuluyor; koral bölümlerini de kıstım Hristiyan duygusu vermesin diye. Bach’la Händel çok dinlediğim, çok sevdiğim müziklerdi zaten. Bir kenarda duruyorlardı bir gün kullanmak üzere, Schubert sonradan girdi.

“Bach’ı Händel’i hep dinlerdim” dediniz, sizi çeken ne oldu onlarda? Bu kadar sevdiren ne?

Bir kere çok acı buluyorum Bach’ın müziğini, ayrıca melodik olarak da çok zengin geliyor... Bilmiyorum, direk içime işleyen bir müzik; barok müziği severim. Aslında Bach’ın koral eserlerini daha çok seviyorum. Kantatlarını, oratoryolarını, passion’larını falan, ama tabii o kadarı fazla olurdu, bir dinî duygu gelsin istemedim.

Bir tek klavsen kullandım Bach'tan, hatta onun piyano versiyonunu mu kullansam diye düşünmedim değil, çünkü klavsenin de biraz kilise çağrıştıran bir yönü var, biraz kararsız kaldım, ama sonunda yine de klavseni tercih ettim. Bir de şöyle bir şey var: Üçüncü dünya ülkelerindeki sinemacılar için filmlerinde kendi yerel müziklerini kullanmaları yönünde bir telkin söz konusu. Hem Batı'dan böyle bir beklenti var, hem de bu ülkeler ve aydınları bunu benimsemiş görünüyor. Sadece müzik kullanmak konusunda değil, bu ülkelerde sanatçılar, konularını veya anlatım biçimlerini de, kendi geleneklerinin, tarihlerinin veya kendi kültürlerinin dışından çıkarmaya yeltenirlerse, buna hakları yokmuş gibi, bir tür küçümsemeye maruz kalıyorlar, ya da "özentî" diye damgalanmaları riski belirliyor hemen. Ama bir Amerikalı, hatta Rus sinemacı dünyanın neresinden müzik kullanırsa kullansın, kimse eleştirmiyor. Doğal karşılanıyor bu. Bir batılı sanatçı tüm dünyayı kendisi için yaratılmış bir nesne gibi görebiliyor. Tüm dünyanın kültürünü icabında hizmetine koşabiliyor. Bir üçüncü dünya sinemacısı olarak üzerime dayatılan bu tarz beklentilerden kurtulmaya çalıştığım belki söylenebilir.

Demin "Üçüncü dünya ülkeleri" dediniz, Türkiye'yi de katarak. Liberaller bu tanımdan çok rahatsız oluyorlar, tıpkı "Türkiye bir Ortadoğu ülkesidir" sözü gibi, "Üçüncü dünyalı" olmayı neredeyse hakaret telakki ediyorlar.

Türkiye'nin bir üçüncü dünya ülkesi sayılması gerektiği çok açık.

Sizce "üçüncü dünya" neresi, nasıl bir şey?

Sanayileşmiş ülkeler ve coğrafi Batı dışında kalan hemen her şey. Batı'nın artık coğrafi değil, ideolojik bir kavram olduğu söylenir. Kültürel anlamda Japonya'nın da üçüncü dünyaya dahil olduğunu düşünüyorum. Orada da reklamlarda Avrupalı mankenler kullanılıyor. Beyaz olmak, Avrupalı olmak orada da çok revaçta.

Japonya'da çekik gözleri "düzelten" estetik ameliyatlara çok yaygın olduğu söyleniyor...

Tokyo'dayken beni şaşırtmıştı, gözleri fazla çekik olanları aşağılıyorlar. Ne kadar Avrupalıya yakınsa bir tip, daha yakışıklı, daha güzel sayılıyor. Mesela Korelileri aşağılıyorlar, "onların gözleri çok çekiktir" diyerek. Güzellik kriterleri Batı'nın belirlediği bir şey... Kurosawa da Ozu'yla kıyaslandığında bayağı batılı kalır. Ozu çok daha Japon'dur, her şeyiyle. Batı'nın yarattığı biçimlere hiç rağbet göstermemiştir. Onun filmleri bana Şakuhaçi müziği gibi gelir. Çok sadedir.



Rock'la aranız nasıl?

Ben rock müziğinde Pink Floyd'da kaldım... Ondan sonra koptum biraz. Rolling Stones çok severdim, hâlâ da severim. Pink Floyd'un felsefi derinliği çok başka bir şeydi. Bilmiyorum, öyle bir şey çıktı mı sonra? Sözleri bile insanı bayağı heyecanlandırıyordu.

Klasik müzik dışında bir şey dinlemek istediğiniz zaman neleri, kimleri tercih ediyorsunuz?

Türk müziğini, eski şarkıları. Rock, new age filan da dinlerim. Fakat son zamanlarda biraz koptum, sessizliği daha çok sever oldum, yeni birçok şey çıktı, pek takip etmedim.

Mayıs Sıkıntısı, postacının yolunu gözleyen üniversite adayıyla başlıyor... Siz de aynı sıkıntılı, gergin bekleyişi yaşamış mıydınız?

Hayır, ben kasabada değildim üniversite çağında. Ama, o rolü oynayan Emin'in yaşadığı bir şeydi. Kasabada şöyle olur: Liseden sonra birinci sene, mezunların yarısı bir üniversiteyi kazanıp gider, ikinci sene diğer yarısı gider, üç sene üst üste kazanamayan yalnız kalır. Dolayısıyla Emin'in yaşlıları kalmamıştı kasabada, bu yüzden ekstra bir yalnızlık çekiyordu.

Emin'in duvarında bir poster vardı, manken veya şarkıcı... Kimdi o?

Bilmiyorum, onu odasında buldum... Gerçek mekânlarda çektiğim için çok fazla müdahale etmedim. “Böyle olduğuna göre böyle kalsın” dedim.

Annenin ayaklarını kaşındığı sahnede, baba “yediğinize, içtiğinize dikkat etmiyorsunuz, yiyorsunuz yağlı yağlı şeyleri, sonra da rahatsız oluyorsunuz tabii” diye bozuk çağlıyor. Anne de “irsi bu” diye olayı genetiğe bağlamaya çalışıyor...

O diyalogları çok düşük seviyede tutmuştum, duyulmaz herhalde diye düşünüyordum... Peki şey hissediliyor muydu, annenin “irsi” dediği anda bir kesmeyle, Muzaffer’in, yani oğlunun kaşınması...

En çok hatırdaki kalan sahnelerden biri o... Terzi sahnesi de öyle...

Terzinin telefonda konuştuğu insanın önemli bir devlet memuru olduğu hissediliyordu, değil mi? Çünkü insan yapıyor, sonra anlaşılıyor mu, anlaşılmıyor mu, emin olamıyorsun... (Gülüyor)

Kudretli bir şahıs olduğu anlaşılıyor, ama o şahsın devlet gücünü mü, yoksa kasaba eşrafını mı temsil ettiği pek belli olmuyor...

“Odacımı gönderiyorum” diye bir laf var ama, o pek iyi duyulmuyor belki. Kaymakam, hâkim gibi biri olarak düşünmüştüm. O hiyerarşiyi iyi bilirim, babam memurdu orada, ziraat mühendisiydi. O ilişkileri, hükümet konağındaki hiyerarşiyi iyi hatırlıyorum... Bir üst basamaktaki her zaman bir alttakini aşağılama hakkına sahiptir... Bunların sadece arkalarından genellikle küfredilirdi, ama yüzlerine karşı hep “efendim” denirdi.

Babanızın hukuk kitaplarına gömüldüğü sahnede, bir ara duvarda bir diploma, sertifika gibi bir şey görünüyor, üzerinde İngilizce bir yazı var... Neydi o sertifika?

(Gülüyor) Amma dikkatliymişsiniz, ben onu öyle koydum, kimsenin de göreceğini zannetmiyordum.

Öyle gizli saklı bir şey değildi, hemen dikkat çekiyordu...

Çok kısa koymuştum, vurgulamak olmasın diye...

Merak ettik, baba bu ziraat işlerinde kurs-burs filan da mı görmüş, ya da akademik bir çalışma mı yapmış yurtdışında?

Amerika’da master yapmış. Babam ziraat mühendisi...

Filmdeki baba sizin gerçek babanız, peki filmdeki hayat hikâyesi de gerçek hikâyesi mi?

Çoğunlukla. Filmdeki öykülerin çoğu gerçek öyküler. Bir tek çocuğun hikâyesi kurgudur. Saffet'in hikâyesi, Emin'in (Saffet'i canlandıran M. Emin Toprak) hayatından çıkardığım hikâyedir. Çocuğun hikâyesini de Ahmet Uluçay anlatmıştı bana, kendi çocukluğunda başından geçmiş bir olay olarak. Yumurta taşıtmışlar ona da...

Nerede olmuş o?

Kütahya'da.

Çocuğun, "sorumluluk öğrensin" diye yumurtayı kırmadan etmeden kırk gün cebinde taşıması... Böyle bir gelenek mi var o taraflarda, yoksa ailenin yaratıcılığı mı?

Böyle bir gelenek olduğunu sanmıyorum, Ahmet'in ailesinin yaratıcılığı bence.

Muzaffer çocuğa yumurtayı kaynatmasını veya bir yere saklamasını söylüyor, ama ufaklık "hilelik olur" diyerek reddediyor.

Ama, sonra da yapıyor...

"Hilelik" yöre ağzı mı?

Hayır, çocuğun ağzı. Ben çocuğa konuyu anlattım, o kelimeyi seçti.

O da akraba ya da ahbap çocuğu mu?

Değil. Arayıp bulduğumuz tek oyuncu o. En az bin tane filan çocuk bakmışızdır. Yöredeki bütün okulları dolaştım, bütün sınıflarda tek tek bakındım. Sadık onları konuşturdu, ben de böyle elimde kamerayla... İlgimi çeken tiplere sorular sordum...

Nasıl bir çocuk arıyordunuz?

Önce tip olarak, yaş olarak belli bir şeye uyması gerekiyordu, kafamdaki bir hayale... Sadece ikinci sınıflar uygun düştü, bunu şaşıarak gördüm, birinci sınıflar pek oynayamadı, o bir sene okulda okumuş olmak sanki biraz rahatlaştırmış çocukları, çok farkediyor. Diğerleri zaten senaryo yazarken kafamda olan insanlardı, deneme çekimi bile yapmadım.

Muzaffer niye öyle üç günlük sakalla görünüyor hep? Sakalsız halini merak ediyor insan...



Önce sakalını kestiremedim. İkincisi, sakalsız halini beğenmedim. Bir gün gerçekten kestirdim, olmadı, hafif sakal sanki bir anlam getirdi yüzüne. Sakalsızlık ağız biçimini çok etkiliyor. Orada istediğin anlamı yakalayamazsan, biraz sakalla o anlamı değiştirebiliyorsun. Sürekli alaycı bir kıvrım var dudaklarında sakalsız olduğu zaman. O denetlenmesi zor gibi geldi ve istediğim şey değildi. Ama sonuçta oyunundan memnun kaldım ve kendi ruhuma bakar gibi oldum zaman zaman. Ve yaratıcı bir oyuncu çıktı ortaya. Yönteme alıştırdıktan sonra kendisini, filme katkısı oldu. İşimi kolaylaştırdı. Bazen karşısındaki oyuncuyu da denetledi. Başlangıçta en çok onda zorlandım, çünkü filmin olası başarısı ya da başarısızlığı onun oyununu etkiliyordu. Yani rezil olma korkusu... Bu konuda korkuları gelişmiş bir insan. *Kasaba*'da deliyi oynuyordu ama çok küçük bir roldü. Filmin başlarında çok kötüydü, sesi bile çıkmıyordu neredeyse. (*Gülüyor*) Filmin başlarında o kadar kötüydü ki ilk bir haftayı yeniden çektim.

Filmde bir de uzun bir kaplumbağalı sahne var...

Kaplumbağa bizim çocukluğumuzda en büyük oyun aracımızdı. Benim için önemlidir.

Kaplumbağaların sembolik bir yanları da var, "zaman"a dair, "kabuğa çekilme"ye dair, böyle bir sembolizm de var mı o sahnede, yoksa "salt kaplumbağa" mı söz konusu?

Kaplumbağaların o sembolik yönünü kullanmadım. Ama, kaplumbağanın kaçmaya çalışması sahnesiyle kaplumbağanın vicdanı oldum biraz. Yani, ona karşı vicdanımı biraz göstermek istedim. Çok acı çektirimişimdir kaplumbağalara. Üzerine binerdik.

Mayıs Sıkıntısı'nda aslında ağaçlar başrolde galiba. O ağaçlar aynı zamanda mülkiyet sorunu üzerine de düşündürüyor. Baba "ağaçlarını" Orman İdaresi'nden "kurtarmaya", "korumaya" çalışıyor. Ektiği, diktiği, yetiştirdiği, baktığı ağaçlara Orman İdaresi'nin el koymasına karşı bir mücadele veriyor. Ama bu, bir yandan da kamu mülkiyetinin özelleştirilmesi anlamına geliyor. Öte yandan, şunu da biliyoruz ki, o ağaçlar Orman İdaresi'nin eline geçerse, yağmaya ya da en azından ihmale kurban gidebilir...

Babanın yaptığına ağaçları korumak denemez, amacı oraya sahip olmak. Oraya sahip olmak için pozitif değerleri öne sürüyor. Halbuki, kendi mülkiyeti haline getirdiği zaman oradan başka birisi yararlanamayacak. Burada babanın yaptığı yararlı şey şu: O ağaçlar köylünün elinde olsa, orayı çoktan kesmişlerdi. Kısa yoldan tarla oluşturmak için. Orman vasfını kaybettikten sonra ele geçirmek kolay çünkü. Ama baba ağaçları sevdiği için böyle bir yönteme asla başvurmuyor. Bir yerde diyor ki:

“Başkası olsa hepsini keserdi, bana dediler ki, ‘kes bunları sen şey yaparsın’, ‘ben de kessem, derenin içine atsam, gelen ormancılar da bir şey demeden geçer giderlerdi. Onlar kesiyorlar yok ediyorlar, biz ise koruyoruz, ama devlet gelip bizim yakamıza yapıyor, doğru mu bu?’”

Filmde bu mülkiyet meselesi önemli sorular içermesine rağmen pek açılmıyor. Hatta biraz da şöyle bir şey oluyor, babanın ağaçlara sahip çıkmak istemesi seyirciye sempatik görünüyor, bu arada kamu mülkiyeti fikri ile ceberrut devlet aynı şeymiş gibi oluyor...

Ders gibi olsun istemedim, konunun o tarafına fazla girmedim, çünkü benim vurgum daha çok bir insanın mücadele tutkusu olduğu için, babanın o ağaçlara sahip olma çabasını anlatmakla yetindim.

Filmdeki hikâyenin babanızın gerçek hayat hikâyesi olduğunu söylediniz. Filmdeki hikâyenin öncesinde, babanız nasıl bir hayat sürmüştü?

Babam eskiden çok idealist bir insandı. Çocukluğumda hatırlarım, hep köylere giderdik, köy kahvelerinde, geceyarılarına kadar tarımın nasıl yapılması gerektiğini, ilaçlamayı filan anlatırdı. Bütün köylere dolaşırdık. Bir noktada yavaş yavaş ideallerinin, idealist yanının zedelenmeye başladığını gördüm. Giderek içine kapandı, bu idealist yanı hayal kırıklığına dönüştü. O geçiş tabii çok yumuşak oldu, nerede başladı bilemiyorum, belki yaşlanmanın da etkisiyle... Doğup büyüdüğü topraklara yararlı olmak amacıyla dönmüştü Amerika’dan, sonra İstanbul’dan Yenice’ye, doğup büyüdüğü topraklara tayinini çıkarttı, öğrendiklerini orada uygulamak, insanları eğitmek için...

İdealizminin hayal kırıklığına dönüşmesinin sebebi neydi sizce?

Köylü zihniyetinde hiçbir zaman ödüllendirme yoktur. Tam tersine, babamınki gibi bir durumu istismar etmeye çalışırlar. Yani hiçbir zaman ödülünü alamamış, karşılığını görememiş gibi bir duyguya saplandı kaldı bir noktadan sonra. Ve yavaş yavaş idealist yanı kurumaya başladı, aslında çoğu insanda olan bir şey bu, yaşla da birlikte. Bir de okumuş insan, köylülerin kafasında belli davranışlara, belli şablonlara sahip olması gerekiyor, bunlara sahip değilse hemen aşağılamaya başlarlar. Eğer onlara yukarıdan bakmıyorsa, iyi giyinmiyorsa, herkes arabayla giderken o bisikletle tarlasına gidiyorsa... Bunlar hep alay edilecek şeylerdir. Bütün dünyada köylü zihniyeti biraz böyle herhalde, Çehov’un hikâyelerinde de sık rastlıyorum böyle şeylere.



Mayıs Sıkıntısı çekim ekibi, 1999

Mayıs Sıkıntısı, “Çehov’un anısına” ibaresiyle son buluyor...

Çektiğim her sahnede Çehov’un ayak izleri mutlaka vardır. (Gülüyor) Yani, belki de, ne yaşarsam yaşayayım, ona bir Çehov süzgecinden bakar hale geldim. Her konuda hikâyesi vardır Çehov’un. Bir şey yaşayıp da onun hikâyesini Çehov’da bulamayacağınız durum neredeyse yok gibidir. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor, bunun da farkındayım. Bir sahne yazarım, sonra bir bakarım “ulan bu Çehov’un şey hikâyesi, ondan esinlendim galiba” derim. *Mayıs Sıkıntısı*’nı Çehov’a adamak biraz borç gibi göründü...

Çehov’la ilgili güzel bir anekdot vardı, ayrıntıları hafızamızdan silinmiş bir hikâye...

Çehov, Gorki ve Turgenyev bir sayfide biraraya gelirler, eğlence olsun diye sırayla denizi tasvir ederler. Gorki, “deniz şöyle köpürür, böyle höpürür” kabilinden bir şeyler söyler, Turgenyev “deniz kadın gibidir” makamından gider, Çehov ise tek bir cümle söyler: “Deniz engindir...”

Gorki, tabii biraz zayıf bir yazar bana göre, beni pek etkilemedi hiçbir zaman. Kendisine çok şans tanımama rağmen... (Gülüyor) Bu kadar ünlü olduğuna göre

mutlaka bir şey vardır dememe rağmen. Valla ne yalan söyleyeyim, Tolstoy da beni çok etkilememiştir... Çehov ise anlatılması mümkün değilmiş gibi görünen şeyleri çok kolay, çok kıvrak bir şekilde anlatabiliyor.

Mayıs Sıkıntısı'nda *takıldığımız bir şey daha var, adını koyamadığımız bir şey...* "İletişimsizlik" demek istemiyoruz, daraltmış oluruz gibi geliyor. "İletişimsizlik"ten farklı ya da daha genel bir şey söz konusu galiba...

Evet, çok daha genel bir şey desek daha iyi, çünkü iletişimsizliği kültürün ya da zamanımızın, modern dünyanın bir sorunu olarak göstermek istemedim. Bunu insanın kaderi olarak göstermek istedim. İnsanlığı zaten böyle görüyorum biraz. Bunun ortadan kalkması için çok özel koşullara ihtiyaç olduğunu hissettiğimden... Bunun zamanımızın, yaşam biçimimizin ya da kültürün bir sorunu olarak görseydim, sadece Muzaffer karakterine ihtiyacım olurdu, ama diğer karakterler için de aynı şey söz konusu. Sadece kadınları biraz bunun dışında tuttum, çünkü kadınların fedakârlık yeteneğinin daha yüksek olduğuna inanıyorum.

Babayla oğulun ilişkilerinde, diyaloglarında çok belirgin bir şey bu "halden anlamama" hali...

Babayla küçük çocuğun diyalogunda da. Çocuk geliyor, baba daktilonun başında. Menfaat ilişkisi söz konusu olduğunda bu durum biraz yumuşuyor, mesela Muzaffer filmde oynatmak istediği kişiye bazı sözler verebiliyor, o an gerçekten içinde bir fedakârlık yapabileceği duygusunu duyuyor. Yani Saffet, "ben filmde oynarım oynamasına ama, sen bana İstanbul'da bir iş bulabilir misin?" dediğinde, filmini korumak adına söz veriyor. O anda gerçekten kendi de inanıyor belki de. Bu çıkar ilişkisi ortadan yok olduğunda, Saffet'in durumu bir yük gibi görünmeye başlıyor üzerinde. O zaman ondan kurtulmaya çalışıyor, kıvırıyor.

"Bu durumun aşılması çok özel koşullara bağlı" dediniz. Nedir o koşullar?

Dayanışmanın zorunlu olduğu ilişkiler içeren bir durum ortaya çıktığında, insanın bu tür duyguları da biraz uyarılıyor... İbn Haldun'un bir sözü var, kent kültürünün bırakılıp dayanışmanın hâlâ söz konusu olabildiği göçebe toplumlarına dönülmesini söylüyor. Gerçekten de koşullar güçleştikçe insanların koltuk değneği gibi birbirine yaslanması zorunlu olan durumlar daha çok söz konusu olduğundan, insanın bu tür duyguları da gelişiyor olabilir. Yani illellik arttıkça belki, dayanışma duygusu gelişiyor. Ama kent kültürü, bu duygunun yaşanmasını iyice zor kılıyor. Tabii yaşam standartlarının yükselmesi, insanın kendi başına yetebilecek bir hale gelmesi, yardım

isteme zorunluluğunun ortadan kalkması, yardım etme meselesinin de sorgulanmasına sebep oluyor. Bir de, ne bileyim dağcılık gibi dayanışmanın zorunlu olduğu koşullarda, bu, insana bu duyguların önemini hissettirebilir, vicdanını geliştirebilir. Bunun gibi özel koşullar...

Ama bu tür zorunlu dayanışmalar da sonuçta bir menfaat ilişkisi değil mi?

Tabii. Ama bu bir alışkanlık haline geliyor. İnsanın doğasında böyle bir şey olduğuna inanmıyorum ben. Koşullar onu biliyor, geliştiriyor.

İnsanın doğasında herhangi bir şey var mı, ya da daha doğrusu, insanın doğası diye bir şey var mı?

Bilmiyorum doğrusu.

İnsana atfedilen birtakım nitelikler, vasıflar var...

Kültür gerçekten bize nasıl davranmamız gerektiğini gösteriyor olabilir. Ama, işte hayvanları gözlemleyebiliriz, doğamızı anlayabilme adına...

Kendi yavrusu olmayan kedileri besleyip büyüten bir tekir anlatıldı geçenlerde. Böyle hikâyeler hep anlatılır, hatta ayrı türden hayvanlar arasında bu türden ilişkilerin varlığından söz edilir... Bunların hepsi efsane bile olsa, demek insanoğlunun zihninde bu düşünce de var, yoksa zaten o efsaneler olmazdı...

İnsan daha çok kendi ruhuna bakıyor böyle bir şeyi anlamak için. Ve ben kendi ruhumda bu konuda bir kuruluk farketmiyor değilim. Ve beni vicdani olarak geliştiren şey, bu konuda yine de kültür oluyor. Hayatta ya da bir sanat eserinde bir insanı başka bir insan için kendisini feda edebilecek bir pozisyonda gördüğüm zaman etkileniyorum ve bir utanç duyuyorum. Bu utanç bana bu konudaki eksikliğimi hissettiriyor. Ve beni geliştiriyor. Bu konuda çok kesin konuşmasam da... Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

Abisine, ablasına, annesine, babasına böbreğini veren insanları duyuyoruz, okuyoruz... İnsan ister istemez "ben böyle bir durumda kalsam ne yapardım?" diye soruyor kendine. Kültür burada kendisini gösteriyor galiba. Kültür "vermem lazım" diyor...

Kültür sadece bunu söylemiyor ama... Biraz karmaşık bir durum bu. Aile yapısı filan da önemli.

Ama, kültür “böbreğini verme” diyemez... “Verme” derse, toplumun kendisini yeniden üretmesinin sosyal koşullarını ortadan kaldırmış olmaz mı?

Ama bu yükümlülüğten kurtulmak için, insanoğlu da bayağı çırpınıyor, organ bağışları, tecrit edilmiş huzurevleri, ormanın içinde lüks ama izole akıl hastaneleri filan...

Yine de, sonuçta bazı insanlar, böbreklerini resmen çıkarıp veriyorlar.

Fedakârlık denince benim de ilk aklıma hep böbrek gelir. Aklıma hayal olarak getiririm, ablamın böbreğe ihtiyacı olsa ne yapardım diye.

Demin, “kadınların fedakârlık yeteneğinin daha yüksek olduğuna inanıyorum” dediniz, bir araştırmaya göre böbreklerini bağışlayanların yüzde 90 kısıru kadınıdır.

Gerçekten mi? Kadınların bu fedakârlık potansiyelleri her zaman beni utandırmıştır. Bunun sebebini bilmiyorum. Belki de annelik içgüdüğü... Anne olmak, etinin bir parçasının bedeninden ayrılıp senden ayrı olarak yaşamını sürdürmesi, insanı herhalde sevgi konusunda bayağı eğitiyor.

SİNEMANIN ETKİLEME GÜCÜ AZALDI

Ayşe Teker

Mega Movie, Aralık 2002

Uzak filmini yapmaya ne zaman karar verdiniz? Genelde bir filme hazırlanırken izlediğiniz belli bir süreç var mı?

Belli bir süreç yok. Genellikle üzerime yağan imgelerin altında edilgen bir şekilde hareketsiz duruyor ve bazılarının kendisini öne çıkarmasını bekliyorum. Daha *Mayıs Sıkıntısı*'nın yapım aşamasında kafamda birtakım görüntüler canlanmıştı. İstanbul'a ilk kez gelmiş bir genç Eminönü'nde dolaşıyor, denize bakıyor gibi bir şeylerdi. Daha sonra başka hikâyeler üzerinde çalışmama rağmen bu görüntü nedense bir türlü aklımdan çıkmadı. Ben de tekrar ona döndüm ve onun üzerine çalıştım.

Nasıl bir süreçti anlatır mısınız? Senaryonun oluşumu, oyuncular, teknik donanım, prodüksiyon bakımından...

Kafamda dağınık bir şekilde duran görüntülerdi ve detayları, birtakım başka olaylarla ilintilendirerek iki ayda bir senaryo yazdım. Sonra Ankara'ya gittim. Bu senaryonun üzerinde Cemil Kavukçu ile beraber biraz çalıştık. Üç gün kadar. Sonra İstanbul'a döndüm. Üzerinden birkaç kez daha geçtim. Ama senaryo, *Mayıs Sıkıntısı*'nda olduğu gibi fazla uzundu. Bir kısmı çekimde, büyük bir kısmı da montajda gitti.

Peki ya oyuncu seçimleri ve prodüksiyon?

Önce aynı oyuncularla çalışmak istemiyordum. Gazeteye ilan verip filmdeki genç rolünü oynayabilecek birini aradım. Fotoğrafçı rolü için de aklımdaki bazı arkadaşlarla test çekimler yaptım. Hatta bir ara kendim oynamayı bile düşündüm. Ama sonuçta izahı zor birtakım nedenlerle yine eski oyunculara döndüm. Filmi ben dahil beş kişilik bir ekiple çektik. Bir sesçi, bir kamera asistanı, prodüksiyon ve yönetmen yardımcısı olarak bir kişi. Bir kişi de set ve ışık ile ilgilendi. Kamera ve ışıklandırmayı ben yaptım.

Uzak filmini yönettiniz ve senaryosunu yazdınız. Uzak'ta izleyeceğimiz hikâyeden bahsedermisiniz?

Giderek ideallerinden uzaklaşarak eskiden karşısında olduğu reklam fotoğrafçılığına mahkûm olup giden bir fotoğrafçı var. Kırkbeş yaşlarındaki bu fotoğrafçı, yabancı ülkelere gidebilmek için köyünden kalkıp İstanbul'a gemilerde iş aramaya gelen genç kuzenini bir süreliğine evinde misafir etmek zorunda kalıyor.

Uzak filmini ne kadar sürede hazırladınız?

Kafada demlenme süresini hariç tutarsak, üç ay senaryo, bir-iki ay hazırlık, iki ay çekim, üç ay montaj, bir ay ses ve diğer işlemler diyebiliriz.

Uzak filmi sizin için özel bir şeyler ifade ediyor mu?

'Tabii... Tutkusuz, renksiz ve tekdüze görünen hayatın sinemaya uyarlanması düşüncesi beni her zaman daha fazla heyecanlandırmıştır. Birbirine benzeyen günlerin belirli hiçbir iz bırakmadan geçip gittiği, insanda bazen yoğun bir anlamsızlık duygusu yaratan ve sanki belli bir yaştan sonra varlığını daha da hissettiren bir ruh halinin bir filmime konu olabilmesi fikrini belli belirsiz bir şekilde uzun süredir içimde taşıyordum. Belki bu duyguya, kendisine katlanmayı mümkün kılacak bir anlam katabilmek ya da arada bir sempati bağı oluşturabilmek adına. Belki de bu benim en otobiyografik filmim.

Senaryo da yazabilen bir yönetmen olarak sizce ülkemizde bir senaryo sıkıntısı var mı?

Bana göre yok. Türk sinemasında, özellikle eski filmlerde, beni heyecandıran hatta yeniden kendi yorumumla bir çeşitleme yapma arzusu uyandıran çok beğendiğim hikâyeler var. Ama sonuçta filme, bir hikâyeyi inandırıcı ve ikna edici kılacak tılsım yönetmen tarafından konulur. Eğer bir film kötüyse burada yüzde doksan bir yönetmen sorunu aramak daha doğru olur.

Önceki filminize karşı tepkiler nasıldı?

Çeşitliydi.

Olumlu tepkiler sizin yeni projeler düşünmeye başlamanızda ne derece önemli oluyor?

Bilmiyorum. Ama olumlu tepkilerin de olumsuz tepkilerin de bir motivasyon yaratabileceği durumlar vardır.

Çok olumsuz tepkiler alan bir yönetmen olsaydınız film yapmaya devam eder miydiniz?

Ederdim herhalde. Çok olumsuz tepkiler de alıyorum zaten.

Filmlerinizi öncelikle seyirciye mi, kendi film anlayışınıza göre mi yapıyorsunuz?

Büyük oranda kendi içgüdülerime bağlı kalarak yaptığımı sanıyorum ama yaptıklarımın birileri için önemli olacağı inancını taşımasam belki de bu işe hiç girişmezdim.

Filminizin izleyiciyle buluşacağı fikri sizi heyecanlandırıyor mu?

Evet. Ama yine de bakıyorum, bir önceki filmime göre bu heyecan maalesef azalmış.

Sizce daha fazla sayıda seyirciyi sinema salonlarına getirmek için popülerlik şart mı?

Sanırım evet. Bir filmle daha fazla insanın ilgilenmesi için birtakım koşulların sağlanması kaçınılmaz görünüyor. Reklam, ünlü oyuncular, kolay anlaşılır bir anlatım tarzı, hikâyenin belli bir iniş çıkış grafiği gibi. Eskiden Sirkeci tren istasyonunda gazete satan çocukların uzun bir süre her akşam aynı şekilde bağırdıklarını hatırlıyorum. “Askerlik değiştirildi, Yılmaz Güney’i yazıyor.” Herkesin bir şekilde askerlikle ilgisi olurdu. Ya kendisi, ya oğlu, ya nişanlısı... Yılmaz Güney’i de herkes severdi. Gündemdeydi. Satıcılar, gazetede bu konularla ilgili haber olsun olmasın böyle bağırdırlardı. Bu belki hepimizin bildiği bir yalandı, ama gene de alırdık gazeteyi. Bakırköy’e kadar haberi arar bulamazdık. Ama hiç değilse yol çabuk geçti diye avunurduk.

Sinema da biraz böyle. Popüler sinema hepimizin bildiği yalanları anlatıyor belki de. Ama hiç değilse iki saat sıkılmadan geçirmeyi başardık diyoruz hayat yolunda. İnsanı kendi gerçeğinden uzaklaştıran ya da gerçeği güvenli bir mesafeden hissettiren, kolay, yorucu olmayan ticari filmlerin daha çok izleyici çekmesi normal. İnsanlara mantıksal ve ahlaksal zorluklar çıkarmayan popüler filmler ve televizyon dizileri, insanların algılama gücünü körelterek iğdiş ediyor. Ama ne yapalım. İnsanın doğası böyle. Su kolay bulduğu yerden akıyor. İnsanlara, Nietzsche’nin deyişiyle “soğuk dağda yalnız ve gönüllü olarak yaşamak” istemiyorlar diye kızmaya hakkımız yok belki de.

Örneğin ünlü oyuncular filmlerinizde oynatmak konusunda ne düşünüyorsunuz?

Bu konularda çok net yargılara varmış değilim henüz. Tiyatro kökenli oyuncularla bile ilk kez bu filmde çalıştım. Ama hissettiğim, bir oyuncunun ünlü olup olmaması ya da tiyatro kökenli olup olmaması o kadar da önemli değil sanatsal



kriterler açısından. İster amatör olsun ister eğitimli, iyi oyuncu var, kötü oyuncu var. Role uygun olan var, olmayan var. Kişiliğini sevdiğiniz var, sevmediğiniz var. Genel sonuçlar çıkarmak doğru değil. Bazen bir amatörle çalışıyorsunuz. Bir starın yapmayacağı kaprislerle karşılaşıyorsunuz.

Bir film yaptığınızda size maddi destek sağlayanlar var mı? Destek bulmakta zorlanıyor musunuz?

Doğrusu şimdiye kadar şansım yaver gitti. Bir önceki filmim her zaman bir sonrakini finanse edecek kadar para getirdi. Dolayısıyla bu konuyu derinlemesine düşünmek zorunda kalmadım. Şu ana kadar filmlerime özgür iradesiyle maddi destek vermeye karar veren tek kuruluş Rotterdam Film Festivali bünyesindeki Hubert Bals Fund oldu. Kültür Bakanlığı ve TRT'ye yaptığımız başvurular kabul edilmedi. Tabii filmlerim Türk sinema dünyasının konvansiyonelliğinin biraz dışında kişisel filmler olduğu için destek konusundaki çekingenliği anlayışla karşılıyorum.

Sinemanın sanatsallığını bir tarafa koyup maddi getirisi ve götürüsü olan bir iş olarak düşünürsek sizce ne derece riskli bir iştir? Sinema yapmak akıl kârı bir iş midir?
Benimkiler gibi fazla iş yapmayacağı neredeyse garanti olan filmler söz konusuysa tabii ki son derece riskli bir iş. Hiçbir garantisi yok.

Sinema yapmasaydınız hangi meslek size cazip gelirdi?

Zamana göre değişiyor. Dünya kupasından sonra futbolcu olmayı hayal ettim mesela.

Son olarak sizden bir tahminde bulunmanızı istiyorum. Sizce, örneğin 20 yıl sonra Türkiye’de ve dünyada sinema ne durumda olacak?

İyi soru ama zor soru. 20 yıl sonra acaba nasıl filmler yapılacak. Daha şurda kaç yıl geçti, artık Bergman, Antonioni gibi filmler yapılmıyor. Sinema salonları ne olacak? Sinema salonunda film izleme arzusu hâlâ varolacak mı? İnsanların sinemada sosyalleşme arzusu sürecektir mi?.. Her şeyin dijital olacağı kesin. Bu, sinemanın dilini, anlatımını iyice değiştirir mi? Sinemanın büyü, etkileme gücü zaten iyice azaldı. 20 sene sonra ne olur? Doğrusu bilmiyorum. Ama nedense pek iyimser bir duygu yok içimde...

Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı ile seyirciyi günümüzün karmaşasından alıp kasabaya; çocukluğun saf dünyasına götüren Nuri Bilge Ceylan, yeni filmi Uzak ile İstanbul'a dönüyor. Uzak ekibi ve Nuri Bilge Ceylan ile sinemaya, arayışlara ve İstanbul'a dönmek üzerine konuştuk.

Sinema öykünüz nasıl başladı? İlk kıvılcımlar, dönüm noktalarınız nelerdi? İsterseniz böyle başlayalım.

Sinemayı herkes gibi ben de, çocukluğumdan beri çok seviyordum. Gerçi sinema eskiden daha büyüğü bir şeydi. Çünkü televizyon yoktu. Çocukluğumun geçtiği Yenice'de, küçük bir kasaba olmasına rağmen, iki tane sinema vardı. Şu anda yok tabii. Dolayısıyla, mucize, büyü gibi bir şeydi. Her film, iyi olsun, kötü olsun üzerimizde derin izler bırakırdı. Ama tabii insanın film yapmaya karar vermesinin bununla pek bir ilgisi olmuyor. O, çok yıllar sonra olan bir şey. Galiba beni film yapmaya iten şey, birkaç yönetmenin otobiyografilerini okumaya karar vermem oldu. Ama onları okumaya niye karar verdim o da ayrı bir soru. Herhalde öyle bir niyetim de vardı daha önce.

Bir şeyden etkilenerek mi okudunuz?

Film yapmaya niyetlenmiş olmalıyım ki, okudum herhalde. Önce Polanski'nin *Roman*'ını okudum. Bu kitabı çok beğendim. Bir hayatın sıfırdan, toplama kamplarından başlayıp nasıl değiştiğini anlatıyordu. Mucizelerin insan hayatında her zaman varolabileceğini kanıtlayan bir kitaptı. O dönemde Ankara'da askerlik yapıyordum. Yalnızdım. Çok kitap okuyordum ve çok sinemaya gidiyordum. Net olarak sinema yapmak üzere kendimi programladığımı hatırlıyorum. Askerlik bitince de

bu konuda son derece somut adımlar atmaya karar vermiştim. İngiltere'ye gittim sinema okumak amacıyla. Okullar çok pahalıydı. Döndüğümde tekrar üniversite sınavlarına girdim ve Mimar Sinan Üniversitesi'ni kazandım. İki yıl orada eğitim gördüm. Ama gerçekten bir film yapmayı başarmam çok daha uzun yıllar aldı.

Koza nasıl doğdu?

Yedi-sekiz yıl kadar geçmişti, karar verdiğim andan *Koza*'nın başlamasına kadar. Sinema konusunda yeteneğimizi ucuz bir şekilde test etmemizi sağlayacak video kameraları yoktu. O yüzden, bir deneme yapmak daha zordu. Elime biraz para geçince çok ucuza eski bir 35 mm film kamerası aldım. Ve onunla, çekim koşulları açısından bir fotoğraf çalışmasından çok da farklı olmayacak bir şekilde, çekmeye başladım. Benim için, en zor filmim *Koza* olmuştur. Çünkü hiçbir şey bilmiyordum. Hiçbir sette çalışmamıştım. Sadece kitaplar okumuştum.

Deneyerek mi öğrendiniz?

Bir bakıma öyle. Gerçi bir arkadaşımın, Mehmet Eryılmaz'ın bir kısa filminde oynamıştım. 35 mm bir kısa filmde ve oynamamın sebebi bütün aşamaları görmektir. Yakın arkadaşımdı, bu nedenle kurgu, ses gibi bütün teknik aşamalara rahatlıkla girip çıkıyor, istediğim soruları soruyordum. Daha sonra o filmin çekildiği kamerayı satın aldım ve kendim deneme çekimleri yapmaya başladım. Makinalı tüfek gibi ses çıkaran ve sesli çekim yapmaya olanak vermeyen bir kameraydı. Elime ilk defa kamera almıştım. Bir yıl kadar bütün boş zamanlarımda Yenice'ye gidip geldim. Kafamda çok silik bir senaryo vardı. Bir sürü şey çektim. Sonra kurguda ortaya çıkan şeyleri toparlamaya çalıştım. O toparlama çok zor oldu ama bana montajı ve sinemayı öğretti diyebilirim.

Fotoğrafa olan ilginiz nasıl başladı?

Çoğu şey tesadüflerle oluyor. O da herhalde öyle oldu. Çevremde sanat namına fazla bir şey yoktu o günlerde. Sadece bizim mahallede çok kültürlü bir aile vardı. Bizim en üst katımızda otururlardı. O aile, bana doğum günlerimde hep kitap hediye ederdi. Jules Verne'in kitaplarını onların sayesinde okumuştum. Bir keresinde karanlık odayı anlatan bir kitap hediye etmişlerdi. Orada karanlık oda bana çok eğlenceli bir oyun gibi göründü. Belki bu yüzden.

Kaç yaşındaydınız?

On beş yaşlarında.

Fotoğraf çekmeyi sürdürüyor musunuz?

Hayır. *(Gülüşüyor)* Fotoğraf zevkimi şu anda filmlerimin afişlerini ve lobilerini yaparken tatmin edebiliyorum biraz.

Bıraktınız mı?

Evet çünkü vakit kalmıyor. Ama özlemiyor değilim bazen.

Sizce bir yönetmenin aynı zamanda iyi bir fotoğrafçı olmasının artıları var mı? Siz fotoğrafçılığınızdan hangi alanlarda beslendiniz?

Muhakkak ki var. Çerçeve konusunda bir kere bir alışkanlığınız oluşuyor. Bir yönetmenin görüntüyü tümüyle görüntü yönetmenine bırakmasını ben anlayamıyorum. O zaman görüntü yönetmeni değiştiği zaman, filmin tarzı da değişir. Yönetmenin kameramandan ne isteyeceğini iyi bilmesi lazım. Objektifleri bilmesi, çerçeve ahlakı olması, kameranın yeri ve açısı, ve tabii ışık konusunda en azından sağlam bir duygusu olması gerekir diye düşünüyorum. Sette duygusal terminoloji ile konuşmayı zaman kaybettirici ve gereksiz buluyorum. Oyunculara karşı bile. “Burda şöyle bir duygu istiyorum” gibi.. Daha somut olmak lazım. Görüntü yönetmeni “kaç objektif takayım?” ya da “kamera nerde” diye sorar. Onlara “kamera burada” demelisiniz. Kameranın orada olacağına karar verebilmeniz için üzerinde kaç objektif olacağını ve o objektifin nasıl göreceğini hayal edebilmeniz lazım.

Uzak’a sonra döneceğiz ama şu anki konuyla çok ilgili bir diyalog geçiyor filmde. Bir fotoğrafçı olan Mahmut “fotoğrafın bittiğini” söylüyor. Gerçekten siz de böyle mi düşünüyorsunuz?

O benim görüşüm değildi. O sahneyi çektiğim ve o konuşma sırasında masada oturan arkadaşım fotoğrafçı Arif Aşçı’nın uzun süredir, kafamın etini yiyerek söylediği bir sözdü o. O günlerde Arif öyle bir duygu içindeydi ve uğraş alanı ile ilgili küçük çaplı bir kriz yaşıyordu. Belki geçiciydi. Nitekim geçti. Fotoğrafa karşı bir yabancılaşma hissediyordu. “Fotoğraf bitti” diyordu devamlı ve kulağımızı kurutmuştu. O sahnede onu da oynattığım ve senaryoyla bağlantılı olarak karakterin de söyleyebileceği bir şey olduğu için kullandık o sözü.

Mayıs Sıkıntısı’nın, Kasaba’yı çekerkenki gözlemlerinizden ve yaşadıklarınızdan oluştuğunu söylemişsiniz. Pek çok şeyi deneyerek öğrendiğiniz Koza’daki deneyimlerin Kasaba’yı çekerken nasıl etkileri oldu?

Kasaba'nın konusuyla ilgili bir etkisi olmadı ama *Koza'da* yaşadığım zorluklar, *Kasaba'da* yapmamam gereken şeyleri öğretti. Bir kere fikrin, senaryonun biraz daha olgunlaşması gerektiğini hissettim çekime girişmeden. Biraz daha hazırlıklı olmak gerektiğini gördüm. Yine de çok hazırlıklı değildim. Senaryo yarımdı. Senaryonun yarısı bitmeden başladım. *Kasaba'nın* yarısını çektik ve daha sonra kalan yarısını yazdık. *Koza* ve *Kasaba'daki* bu zorluklar, *Mayıs Sıkıntısı'nda* beni artık daha da bitmiş bir senaryoyla çalışma konusunda ikna etti. İlk defa *Mayıs Sıkıntısı'nda* tümüyle bitmiş bir senaryoyla çalıştım. O senaryodan uzaklaşmakta özgürdüm ama hiç değilse çaresiz kaldığımda güvenle kendisine geri dönecek bir kaynak vardı elimde.

Mayıs Sıkıntısı'nın diğer filmlerinizden başka farkları da vardı. Renkli ve sesli çekim gibi...

Sesli çekim, bir karakterin çıkarabileceği oyunu tamamen etkiliyor. Amatör oyuncular için sesli çekim daha kolay. Amatörler, hem ezberliyemiyorlar, hem sufle alamıyorlar, hem de yazılmış diyalogu ağızlarına oturtamıyorlar. Ama meseleyi bir kere anlarsa, kendi dağarcıklarından beklenmedik zenginlikler çıkarabiliyorlar. İşte bu spontan olanı yakalamanızı sağlıyor sesli çekim.

Özellikle aynı zamanda akraba ve arkadaşlarınız olan amatör oyuncular kullanıyorsunuz filmlerinizde. Uzak, ilk defa profesyonel oyuncuların da oynadığı bir film.

Evet, kapıcıyı oynayan Feridun Koç, Mahmut'un eski karısını oynayan Zuhâl Gencer, diğer kadını oynayan Nazan Kırılmış, bunlar profesyonel oyuncular.

Profesyoneller sizin sinemanıza nasıl dahil oldular?

Bir denemek istedim. Risksiz rollerdi bunlar. Başrolde cesaret edemedim şimdilik açıkçası. (*Gülüyor*) Doğrusu profesyoneller de bazı açılardan beni etkiledi. Özellikle çalışma disiplinleriyle. İyi tarafları da, kötü tarafları da var.

İyi tarafları çalışma disiplinleri dediniz...

Kötü taraflarından bir tanesi kalıplara biraz yatkın olmaları. Dikkatli olmanız gerekiyor. Alışkanlık denen bir zaafı var insanın. Amatörlerde böyle bir şey yok tabii. Onların da başka zorlukları olabiliyor. Profesyonellerin ezberleme yetenekleri inanılmaz. İnsan şaşıyor. Hayran oluyorsunuz. O hayranlıktan, bazen başka şeyi kaçırıyor insan. “Aaa, bravo” filan derken oyuna bakmayı unuttuğum oldu. (*Gülüyor*)



Zuhal Gencer'le böyle bir şey geçti başımızdan. Zuhal'i ilk kez çektiğimiz zaman, Zuhal üç-beş paragraf okuyup, sonra hepsini tıklar tıklar söylüyordu. Hayretler içinde kalıyordum. Hani noterde daktilo yazan kadınların parmaklarına bakakalırsınız ya. Ne yazdığı önemsiz hale gelir. Bayağı da çektik o gün. Ertesi gün tekrarladık hepsini. Çünkü oyuna bakamamışım şaşkınlıktan. Eve gidince seyrettim tekrar ve diğer konulara dikkat etmediğimi gördüm.

Bir de siyah-beyaz çekmekten, renkli çekmeye yöneldiniz. Bu konudaki duygularınız neler?

Sanki günümüzde siyah-beyaz film, sanatsal ve elit olmanın biraz ucuz, biraz kolay, biraz zorlama bir yolu haline geldi gibi bir duygum var. Siyah-beyazı severim aslında. Ama daha çok filmlerin zorunlu olarak siyah-beyaz çekilmek zorunda olduğu günlerden gelenleri. Siyah-beyaz çekmek pratik açıdan da çok zor. Üstelik daha pahalı. Negatif ve baskı filmlerini yurtdışından getiriyorsunuz özel olarak. Laboratuvarlar tekniği unutmuş, yapıyorlar bir şekilde ama sorunlar çıkıyor. Yapıp bitiriyorsunuz, film satılmıyor. Televizyon kanalları film renkli değil diye almaya yanaşmıyorlar. Renkli filme göre ayarlanmış projeksiyon makinaları filmi çizebiliyor. Daha bir sürü şey. Ama tüm bunlara rağmen yine de bir gün renksiz bir film yapmayı düşünüyorum.

Buradan yola çıkıp, renkli çekmenin daha fazla para getireceğini varsayarsak, daha fazla üretebilmek anlamına geliyor mu bu?

Hayır. Gelmiyor.

Sonuçta filmlerinizin kazandığı parayı yeni filmler için yatırıyorsunuz. Üretim derken daha fazla film yapacak mısınız diye soruyorum. Biz daha fazla Nuri Bilge Ceylan filmi izleyebilecek miyiz?

Hayır, bu benim tamamen senaryoyu bitirmemle ilgili. Şimdiye dek film üretme hızım, senaryo yazabilme hızıma bağlı oldu. Hiçbir şekilde para ile ilgili olmadı. Ne yazık ki o kadar hızlı değilim senaryo konusunda.

Sizin sinemanızı besleyen kişisel yönlerinize gelelim isterseniz. Filmlerinizde uzun bir yolculuğa çıkmışlık duygusu var. Gerçek hayatta da hem Batı'ya hem Doğu'ya uzun yolculuklar yaptığınızı biliyoruz. Yolculuk neyi ifade ediyor size?

(Uzun bir sessizlikten sonra) Bilmiyorum. Şu anda fazla bir şey ifade etmiyor. Bir bakıma, farklılıklardan çok benzerlikler dominant olmaya başladı. Fazla bir şey değişmiyormuş, insanlar, ağaçlar, bulutlar her şey aynıymış gibi geliyor. Geçen zaman içinde cazibesini yitirdi benim için. Eskiden farklıydı. Seyahat denen şey varoldukça mutsuz olmak herhalde mümkün değil gibi bir duygum vardı. Her yaz bisikletle ya da otostopla muhakkak gezerdim. Belki bu bir mucize beklentisi gibi bir şeydi. Kendimden, buradaki hayatımdan memnun değildim. Gezilerde başıma bir şeyler gelmesini umuyordum. Hayatıma yeni ve güçlü bir yön verecek, anlam katacak bir şeyle karşılaşmak istiyordum. Daha çok kendimden memnun olmamakla ilgili bir şeydi. Hayata yeniden başlama fırsatı, kendini sıfırlamak, yeni bir karakterle yeni ilişkilere atılmak gibi duygulardı. Bu gezilerin çoğunu yayan, bisiklet ya da otostopla yaptığımı göre, kendimi biraz kahraman gibi hissetmek de istiyor olmalıyım. Demek ki normal yaşantımda kendimi silik ve yavan hissediyordum. Ama yeni bir ülkenin yeni bir insan yaratmadığını öğrendim.

Ne zamandan beri çok fazla şey ifade etmiyor yolculuk size?

Tümüyle gezebilecek olanağa kavuştuğum zaman anladım bunu galiba. Boğaziçi Üniversitesi'ni bitirdikten sonra, ki o zamana kadar yalnızca yaz tatillerinde seyahat ediyordum. Gezilen ülkelerle daha egzotik ilişkilerim vardı. Birkaç ay gidiyordum. Tekrar okula dönüyordum. Sonra, okul bitince, önümde yapılması gereken zorunlu bir şey kalmadı, okula geri dönmek zorunda değildim. O zaman farklı bir gözle bakmaya başlıyor insan. İngiltere'ye gittim, garsonluk yaptım. Hayat böyle geçmez

gibi geldi. Bu defa da Doğu'ya gittim. Hindistan, Nepal'de anlam arayışına girdim. Yaşamıma yön verebilecek önemli bir düşünceye varmak, hayatımı ciddi, derin, anlamlı yapacak birtakım ilkeler bulmak istiyordum. Sonra gerçekten yüzleşmeye başladım. O kafa karışıklığı içinde, birden o zamana kadar korktuğum, kaçtığım askerlik geldi aklıma. Ve o kadar iyi geldi ki bu düşünce. Sonuçta yapılması zorunlu bir şeydi. Düşünmekten, karar vermekten kurtaracak bir şey olarak göründü. Büyük bir zevkle dönüp, hemen askere gittim. İnsanın dağınık düşüncelerine yön verecek bir otoriteye her zaman ihtiyacı var. Sorumluluk, bağımlılık, insanın önünde yapılacak zorunlu şeyler olması hayırlı belalar gibi görünüyor şimdi. Özgürlük ağır bir yük.

Askerlik dışında başka otoriteler de oldu mu hayatınızda?

Bunu gizli gizli hep istedim, her insan da istiyor zannediyorum. Otoriteleri hem çok isteyen, hem de boyun eğemeyen bir insanım galiba. En çok ihtiyaç duyulan, akıldışı olanı içinde eritebilecek bir otorite. Yani bir inanç.

Budizm ile bir bağınız var mı? İlgi duyuyor musunuz?

İlgi duydum ama fazla değil. Hiçbir şeye sonuna kadar bağlanabilecek bir insan değilim.

Sinemaya da mı?

Sinema çok iyi geldi. Hiçbir şeyden emin olamayan bir insan olduğum için, sanat ve dolayısıyla da sinema, hiç emin olmadığınız görüşleri ifade etme olanağı sağlıyor yine de. Felsefede olduğu gibi, düşüncelerinizi, bir çekiç darbesi gibi kesin ve net söylemek zorunda değilsiniz. Kararsızlıklarınızı aynen, olduğu gibi ortaya koyabileceğiniz bir alan.

Başka nelere ilgi duyduunuz?

Bir ara dağcılığa ilgi duydum. Bugüne kadar belki on, on beş yıl dağcılık yaptım ama hiç zirvem yoktur benim. Tam yüz metre kalır zirveye, “ne anlamı var” der, dönerim. Orada içimdeki şey yokolur birden. Anlamsız görünmeye başlar. O tip bir kararlılığı ve sabrı çok uzun sürdürebilen bir yapım yok. O inancı çok sağlam tutamıyorum. Himalayalar'da yürüdüm bir ay boyunca. Everest'in çok güzel bir görüntü verdiği bir tepe vardır. Dağcılık becerisi ve malzemesi olmadan çıkabileceğiniz bir yerdir; Kalapattar diye. Ben de on beş gün yürüdüm ve oraya bir gün kala geri döndüm mesela. Böyle bir yapım var. Bir anda anlamsız geliyor.

Hayalde canlandırma aşaması daha iyi. Hayalde iyice süsleyebiliyorsunuz çünkü, ama süreç içindeyken yavaş yavaş değerden düşmeye başlıyor ve sonuna doğru iyice gevşiyor ve anlamsız hale geliyor.

Fotoğrafçılığın dışında sanatın hangi dallarından nasıl beslendiniz? Psikoloji, sosyoloji ile aranız nasıl?

Özellikle fotoğrafçıyken resim daha çok ilgimi çekiyordu. Ama beni sinemadan daha çok etkileyen tek sanat edebiyat olmuştur. Beni en çok etkileyen romanın üzerimdeki etkisi, en çok etkileyen filmin etkisinden çok daha fazla oldu. Sinema sanatı, edebiyatın ulaştığı derinliğe ulaşamadı henüz.

Geleceğin sineması sizce nasıl olacak?

Aslında çok bilmiyorum. Eskiden sinemaya insanlar ağlamak için giderdi, şimdi gülmek için gidiyor. Eskiden Bergman'ın filmleri burda bile vizyona girerdi, şimdi olsa mümkün değil. Şimdi insanlar daha kolay ilişki kurulabilir filmler istiyorlar herhalde. Sinemanın bize mucizevi ya da büyümlü gelen duygusu yok artık. Bir filminden çıktığımızda iliklerimize kadar değışme arzusuyla dolu bir insan olurduk. Etkisi günlerce sürerdi. Şimdi o kadar etkilenmiyorum. O büyü yok oldu. Belki hem yaşlandığım için algılarım keskinliğini kaybediyor, hem de görüntü bombardımanının çok fazla olması yüzündendir bu. Gelecekte ne olacak? Sanki iyimser olmak zor gibi görünüyor. Belki de yozlaşmanın çok fazla artması, bir tepki olarak alternatif arayışları da beraberinde getirir. Bilmiyorum.

İyimser olmak zor derken, sizin ve sizin gibi yönetmenlerin çektiği filmlerin daha az şansı mı olacağını kastediyorsunuz?

Hayır. Dijital teknolojinin getirdiği kolaylıklar yeni arayışları ve kişisel sinema üretimini arttıracaktır. Ama bu tarz filmlerin gösterim şansı bulması, dağıtım ağına girmesi zorlaşacak. Sanat sinemasının geleceğı daha çok DVD'ye kayacak gibi görünüyor. Ev sineması teknik açıdan sinema salonlarını aratmayacak düzeyde kaliteli hale gelecektir. Ama insanlar sinemaya daha çok sosyalleşmek için gittiklerinden, sinemada film seyretme alışkanlığı sürebilir.

Çağdaş yönetmenlerden kimleri beğenirsiniz?

İran'dan Abbas Kiarostami, Kazakistan'dan Drejan Omirbaev ve Tayvan'dan Tsai Ming-liang'i severim.

Sinemaya başlamak için geç kaldığınızı düşünüyor musunuz?

Kesinlikle. Algılarım keskinliğini epey yitirdi, onu hissediyorum. *Koza*'yı çekmeye 36 yaşında başlamışım. Muhakkak ki, 25 yaşında başlasaydım çok daha iyi olurdu. Daha çok enerjim olurdu. Gençken gözünüz daha kara oluyor. Gözü kara bir cesarete o kadar ihtiyaç var ki film yapmak için.

Kasaba sizin çocukluğunuzun geçtiği yeri, Mayıs Sıkıntısı babanızı anlatıyorsa, sizce Uzak sizin öykünüz mü?

Her filmde olduğu gibi benden şeyler var ama tümüyle değil. Otobiyografik öğeler olan bir film. Arkadaşlarımın hayatlarından da yararlandım. Ama yine de bunun en otobiyografik filmim olduğu söylenebilir.

Filmde Mahmut, idealleri ile gerçek hayat arasındaki farkın büyümesinden bahsediyor. Bu sadece sizin mi yoksa bütün fotoğrafçı çevrenizin mi düşüncesi?

Özellikle entelektüel camiada çok yaygın bir durum bu. Büyük kentlerde yaşayan ve özellikle benim yaşlarımda olan bireylerin önemli bir şeyleri kaybettiği duygusu ve kaygısı var. Yaşamdaki o kahramanlık boyutu sanki biraz yitirildi. Artık çoğumuzun yüce amaçları, uğruna ölmeye geçecek bir şeyimiz kalmadı. Mahmut karakteriyle Nietzsche'nin deyişiyle "acınacak raharlıkları" dışında hayattan hiçbir beklentisi kalmamış insanlardan birini anlatmaya çalıştım biraz. Bunu modern toplumsal hayatın bir sorunu olarak ele almaya da pek cesaret edemedim. Çünkü bu durum her çağda belli tür insanların kaderi olmuş gibi de görünüyor. Gençlikte idealler daha güçlü oluyor. Daha sonra hayatın gerçekleri, yorgunluk, gerçeklerle yüzleşme, inançların zayıflaması, evlenmek, çocuk çocuğa karışmak gibi faktörler bu mesafeyi büyütüyor. Filmde olduğu gibi, hayatının bir döneminde tekrar yalnız kalanlar belki bu melankoliyi daha derinden hissediyor olabilirler.

Siz yalnız kalanlardan mısınız?

Şöyle söyleyeyim: İyi bildiğim duygular bunlar.

Neden Mahmut Smart araba kullanıyor?

Benim kendi arabam Smart şimdi. Araba aramakla uğraşmayalım diye onu kullandık biraz. Arabasının Smart olması, evinin yakınına park edebilme şansını araba seçiminde öncelikleri arasına almış olmasını göstermesi nedeniyle, karakterin pragmatik ve üşengeç niteliklerini vurgulayacağından çelişkili de olmazdı. Senaryoda Smart'la ilgili birkaç komik şey vardı. Daha sonra onları çıkardık montajdan.. Çok



Uzak filminin setinde, 2002

ilgi çeken bir araba. Özellikle Anadolu'da inanılmaz ilgi çekiyor. Genellikle biz çekim ekibi olarak bir kasabaya gittiğimizde, çok ilgiden rahatsız oluruz. İnsanlar film çekimine bakarlar, toplanırlar. Rahat çekim yapamazsınız. Bir yere gittik. Smart'ı park ettik ve çekim yapmaya başladık. Herkes arabanın başına toplandı, biz rahat rahat çekim yaptık. (*Gülüyor*) Bunu görünce Smart'ın bayağı işe yarayacağı ortaya çıktı. Belki de bundan sonra Smart'ı çekim malzemeleri listesine eklemek lazım.

Peki siz neden Smart kullanıyorsunuz?

Görünüşi çirkin bence ve üstelik ilgi çekmesi beni rahatsız ediyor. Ama Cihangir'de yaşıyorum ve Smart park sorununu tümüyle çözüyor.

Anladığım kadarıyla senaryoda karsız bir İstanbul vardı. Sonra bir lütuftur ki, İstanbul geçen yıl, tam filmin çekildiği zamanlarda, kara uyandı. Nasıl bir duyguydu karlı bir İstanbul sabahına uyanmak?

Aslında İstanbul'da, karda bir şeyler çekme düşüncesi hep hoş duygular vermiştir bana. Fotoğrafçılık zamanlarımda da aynı şeyi hissederdim. İstanbul'da böyle kar

çok seyrek yağar. O yüzden heyecanlandık tabii. Ama o kadar da çabuk geçiyor ki, kısa sürede her şey çamur haline dönüşüyor. Çok süratli olmanız lazım ama karda çok süratli hareket edemiyorsunuz. Çok fazla değerlendirilemiyor. Biz ekibin ufak olmasının avantajıyla yine de çok süratliydik. Bir sürü şey çektik. Çok güzel şeyler vardı. Ama montajda acımasız olmak zorundaydık. Filmin karda İstanbul belgeseline dönüşmesini engellemek için bütün gereksiz olanları montajda attık.

Senaryoda sürekli değişiklikler yaptığınızı biliyoruz. Karı görünce, yeni eklemeler yapmışsınız senaryoya.

Kar yağmasa da zaten sürekli değişiklikler yapan biriyim. Düşünme süreci bitmiyor, çekim yapılırken birden bir şey geliyor aklınıza, birisi planda olmayan bir laf söylüyor. Hoşunuza gidiyor. “Bunu şuraya koyabilirim”, diye düşünüyorsunuz. Yalnızca o laf bazen yeni bir sahnenin ilave edilmesini gerektirebiliyor. Çekim sürekli bir karşılıklı etkileşim içinde gidiyor. Hep böyle olmuştur benim için.

Uzak’ın senaryosundaki belirgin değişiklikler nelerdi?

Attığımız şey çok oldu. Senaryoda olup da hiç çekmediklerimiz de vardı. Mahmut’un ilişkilerini daha çok göstermeyi planlamıştık. Ailesiyle, kardeşıyla, yeğeniyle. Üst katta cinayet işleniyordu. Cesedi Mahmut ve Yusuf buluyordu. Küçük yeğenin doğum günü sahneleri vardı. Bütün bunları çektik ama montajda daha sade, daha minimal olsun isteğiyle bu hale getirdik.

Sonradan giren çok belirgin bir şey var mı?

Evet, havaalanı sahnesi son anda girdi. Daha sonuna karar verememiştim. Normalde kasabadan gelen çocuk evden çıktıktan sonra onu uzun süre izliyordum. Yusuf yılbaşı günü evden ayrılıyor, millet etrafta yılbaşı eğlencesi derdindeyken Yusuf kalacak bir yer derdindeydi. Sonra İstanbul’dan ayrılıp bir yerlere gidiyordu. Mahmut’un hayatında birtakım eksiklikler vardı, sonu bir yere bağlanmıyordu, onları düşünmeye devam ediyordum. Havaalanı sahnesi sonradan girdi. Filmin sanat yönetmenliğini de yapan Ebru’dan çıkan bir fikirdi.

Mahmut’un evindeki fotoğrafları siz mi çekmiştiniz?

Hayır, kendi fotoğraflarım olsun istedim. Ablam Emine Ceylan’ın fotoğraflarıydı hemen hepsi.

Fareler ve İnsanlar romanı ile nasıl bir bağlantı var?

Ben kitabını okumadım, filmini seyrettim ama onu da hatırlamıyorum. Bir bağlantı var mı bilmiyorum. Filmdeki fare sahnesi yaşadığım bir olaydan geliyor. Bir fare yakalamıştım ve onunla göz göze gelmiştim. Ben yaklaştıkça susup öylece bakıyor, uzaklaştıkça bağırma başlıyordu. Ne yapacağımı bilememiştim. Bu tip şeylere karşı kentli insanla kasabalıların yaklaşımı çok farklı oluyor. Kentliler bütün pis işlerini kapıcılara falan yaptırdıkları için fare yakalanınca aklına kapıcıyı çağırmaktan başka bir şey gelmiyor. Pek kendileri bulaşmıyorlar.

Çekim sırasında karşılaştığınız kolaylıklar ve zorluklar neydi? Şehre gelmek, İstanbul'da olmak size nasıl artılar getirdi, neleri zorlaştırdı?

Film çekmenin klasik zorlukları dışında ekstra bir şey olmadı. Tıkır tıkır gitti her şey. Tabii her film çekiminde olduğu gibi az uyuduk, çok yorulduk iki ay boyunca. Şehirde çekmenin farkı belki, etraftan geçenlerin bakmamasını sağlamak biraz daha zor oluyor. Onun dışında daha bile kolaydı. Herkes burada yaşıyordu, evinde kalıyordu.

Neden İstanbul'a döndünüz?

Daha yakın geçmişime ait, daha yakın dönemde yaşadığım duygulardan iyice kopmadan onlara eğilme isteğinden.

Bundan sonra nasıl bir film yapacaksınız?

Şu anda hiçbir net fikir yok aklımda. Bir proje bitiyor, onun vizyonu sona erdikten sonra yavaş yavaş düşünmeye başlıyorum ben. Çok ham olarak kafamda bir şeyler var tabii ama somut olarak tam ne yapacağımı bilmiyorum. Birbirinden çok farklı düşünceler. Kendimi bırakmış durumdayım. Üzerime yağın fikirlerin altında, uyuşuk bir şekilde durma dönemindeyim şu anda. Zamanla bunlardan bir tanesi öne çıkıyor ve kendisini dayatıyor. Ben de yavaş yavaş ona doğru yöneliyorum. Zamana bırakıyorum.

Bir yerlere gidecek misiniz? Yoksa İstanbul'da mı kalacaksınız?

İstanbul'da kalırım herhalde.

Günün birinde İstanbul'u terketmeyi düşündünüz mü hiç? Sinemasal açıdan sormuyorum.

Muhakkak ki, zaman zaman koruyucu bir duygu olarak, bende de, İstanbul'u terkedip, daha sakin bir hayat sürme hayali var. Ama gerçekçi düşünürsem eğer,

böyle bir şey herhalde olmayacak. Ben zannediyorum ki kent hayatını seviyorum. Kalabalıklar içinde dolaşmak, yalnız olmak, kalabalığa karışmak... Kültür hayatına fazla katılan biri de olmadığım halde böyle bu. Herhalde hayatım burada geçip gidecektir.



FOTOGRAF: EMINE CEYLAN

Uzak filminin setinde, 2002

SİNEMA PRATİĞİNİ
FOTOĞRAFA BENZETMEYE ÇALIŞIYORUM
Enis Köstepen, Fırat Yücel
Yamaç Okur, İbrahim Türk
Altıyazı, Şubat 2003

Son filmi Uzak'la 39. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde "En İyi Film" ve "En İyi Yönetmen" ödüllerini alan Nuri Bilge Ceylan'la Uzak'ın anlatımına odaklanan, keyifli bir söyleşi gerçekleştirdik.

Öğrendiğimiz kadarıyla, filme eklenmeyen fakat çektiğiniz birçok sahne varmış. Mesela bir cinayet sahnesi varmış. Bu sahneleri kurguda çıkarmanızın nedenleri nelerdi? Daha minimal bir anlatım olsun diye mi bu sahneleri çıkardınız? O sahneler olsaydı aynı uzaklık olacak mıydı Mahmut karakterinde?

Olacaktı. Zaten karakterlerin özelliklerini daha çok göstermek için o cinayeti koymuştum. Kasabadan gelen daha atak davranacaktı, dayanışma ruhu daha ölmediği için. Mahmut daha ürkek olacaktı.

Bu sahneyi filme hükmedeceğini düşündüğünüz için mi çıkardınız?

Çok uzuyordu film. Ve dediğiniz gibi filmde sanki bir eksen haline gelecekti cinayet sahnesi. Daha önem verdiğim yerler biraz gölgede kalacaktı. Film çekilip bittikten sonra, montaja gelindiğinde, artık senaryoyu bir kenara koymak ve çekilen şeylerin realitesiyle yeni bir denge, yeni bir uyum oluşturmak gerekiyor. Ve tabii ki çekimde hatalar da oluyor. Bu hatalar da sizi belirli yollara zorluyor. Yani daha net ifade edecek olursak, eldeki malzemeyle kıcı kurtarmak zorunda kalıyorsunuz. Bazen mümkün ise biraz ek çekim yapmak gerekebiliyor. Doğrusu çekiminde de sorunlar vardı cinayet sahnesinin biraz. Onun gibi çıkardığımız çok sahne oldu montaj aşamasında. Bu kez montaja üç ay ayırmıştık. Son ayda özellikle, iyice acımasızlaştık. Ve başlangıçta

niyet ettiğimiz anlamı koruyan ama daha minimal bir anlatım üzerine oturan yeni bir denge yaratmaya çalıştık.

Film 3 saat olsaydı nasıl bir sonuç ortaya çıkardı sizce?

Biraz tekrar duyguları artardı. Çünkü karakterin bir özelliğini belli bir detayla ortaya çıkarıp, tekrar aynı özelliğe birkaç kere daha yüklenmenize gerek yok. Bir de şöyle bir şey vardı. Senaryonun ilk versiyonlarında fazla diyalog yazmıştım. Örneğin Mahmut karakterinin evli kadınla olan ilişkisi uzun diyaloglar içeriyordu. Kadının kocasıyla ve Mahmut ile aralarındaki ilişkiyi netleştiren diyaloglar vardı. Fakat senaryoya bir süre ara verdikten sonra tekrar okuduğumda bunları diyalogsuz çekmek istedim. Ancak tam da kendime güvenemediğim için ilk versiyonu, yani diyalogları silmedim. Altına ikinci alternatif diye yeni bir bölüm açtım. Çünkü ikinci alternatif sinemanın sınırlarını biraz zorlayan, bu nedenle de biraz kaygılandırıcı fikirler içeriyordu. Birinci alternatif birkaç sayfa sürüyorsa, ikinci alternatif dört-beş satır sürüyordu ve orada diyalog yoktu, nasıl çekilebileceği konusunda sadece benim anlayabileceğim şifreli notlar vardı. Bütün sahneleri bu gözle tekrar gözden geçirdim. Ve ortaya bunun gibi ikinci alternatifini yazdığım birçok sahne çıktı. Bu sahneleri nasıl çekeceğime o sahnenin çekim günü gelene kadar da tam karar vermedim. Ama sonuçta bu sahnelerin hepsini ikinci alternatifle yani diyalogsuz çektim. Çekime girdiğiniz zaman artık sinemasal duygu yoğunlaşıyor ve masa başında karar veremediğiniz şeylere çok daha süratle karar verebiliyorsunuz. Vermek de zorundasınız zaten. Tabii bu geç kararlar ekip ve oyuncuların işini epey zorlaştırıyor ama ben böyle çalışmayı seviyorum.

Filmde üç sahnede müzik kullanımı var. Birincisi kafede Mahmut eski eşiyle buluştuğu sırada çalıyor. Sonra aynı müziği, iki ayrı sahnede daha duyuyoruz. Aynı müziğin çalması bu sahneler arasında bir bağlantı olduğunun göstergesi mi? İkinci ve üçüncü seferde müzik kısık sesle filme aktarılmış, oldukça derinden geliyor. Bu uygulamanın ne tip bir anlatımsal işlevi var?

Kafe sahnesinde zaten kafede çalan müzik anlamında çalıyordu o müzik. Farkettiğiniz diğer iki kısımda müzik, gaipten gelen müzik olarak yani kaynağı olmayan müzik olarak kullanılıyor. Aslında bu benim yapmak istemediğim bir şey. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da vardı. Ama hep bir suçluluk duygusuyla yaptığım bir şey. Radyoda çalıyorsa, bir yerde çalıyorsa, tamam. Ama müziği gaipten koymak, bir duygunun altını çizmek gibi geldiği için biraz beni rahatsız etmiştir hep. Bahsettiğiniz iki bölümde, montaj sırasında, defalarca müziği koyup geri çıkarıp uzun süre kararsız kaldım. Sonunda

koymaya karar verdim. Birincisi, Mahmut eski karısının evine bakmaya gittiğinde, önce o evin kimin evi olduğunun anlaşılmayabileceği korkusuna kapıldım ve müziği onu çağrıştırmak için koydum. Çünkü başlangıçta o sahnenin yeri eski eşile konuşmasının arkası değildi. Evli sevgilisi ve kocasına rastladığı sahnenin ardındaydı. Sevgilisinin evine gittiği zannedilebilirdi. Sonra eve bakma sahnesi eski eşile konuşmanın ardına gelince anlaşılmama sorunu ortadan kalktı ama ondan sonra da o müziğin orada durmasını sevdim ve kaldırmak gelmedi içimden. Ama şu anki duygum koymasaydım olabilirdi şeklinde, üzerinden zaman geçtikten sonra. Gaipen müzik kullanılan öbür yer, Mahmut'un çekim yaparken bir an dalgınlaşıp düşündüğü zaman, yine bir bağlantılandırma anlamında. O müzik için de şu anki duygum, olmayabilirdi şeklinde.

Ama sonuçta minimal bir şekilde kısık sesle kullanılıyor...

Aslında çok daha kısık bir sesle, neredeyse duyulmayacak ölçüde kullanmıştık ama optik transferden sonra yükselmiş. Ben de tabii sevdiğim için koydum müziği. Ama sadece duygularla bir film yapmamak gerekir. Goethe'nin dediği gibi, "iyi duygularla iyi sanat yapılmaz". Hatta şunu da söyleyeyim. Montaj üç ay yerine altı ay sürmüş olsaydı, sadece gaipen gelenleri değil, kaynağı belli olanları da, yani kafelerde ve gemici kahvesinde çalan müzikleri de filmde çıkarabilirdim.

Peki havaalanı sahnesinin eklenme kararını nasıl verdiniz? Mahmut'un öyle bir eylem içerisine girmesi, onun karakterinden pek beklenecek bir şey değil.

Ben öyle düşünmüyorum. Bana tam da Mahmut karakterinden beklenebilecek bir tavır gibi geliyor. Aslında tam benim de yapabileceğim bir şey o. Katilin cinayet mahalline dönmesi gibi bir şey.

Mayıs Sıkıntısı ve Uzak'a birlikte baktığımızda, belirli nesnelerin karakterler arasında kurulan ilişkinin bağlantı noktaları olarak kullanıldığını görüyoruz. Mayıs Sıkıntısı'nda yumurta, lambada müziği çalan çakmak ve Uzak'ta kaybolan saat, oyuncak asker, ayakkabı... Karakterler diyaloglardan çok çeşitli objeler aracılığıyla birbirleriyle ilişki kuruyorlar.

Bu tip nesneler belki işimi kolaylaştırıyor olabilir. Oyuncak askeri başka bir filmde görmüştüm. Bilgi Üniversitesi öğrencisi Koray Baliç seksen dakikalık bir film yapmış. Kendi başına DV kamerayla. Bana getirip göstermişti. O filmde uzaktan bir oyuncakçı vitrini çekilmişti, orada bu asker oyuncak da vardı. Yusuf'u kendisinden beklenenin dışında bir ruh haline taşıyacak şeytani bir hava vermek istiyordum. İlk

azarlanmanın etkisinin azalması da gerekiyordu. Aynı zamanda da aradaki ilişkiyi yumuşatıp tekrar gelecek bir durum değişikliğine ihtiyacım vardı. Asker bunun için harika bir katalizör olacaktı. Mekânın kendi evim olması... Zaten bu nesnelerin çoğu ile belirli bir ilişkim olduğu için, o ilişkilerin tarihini düşünerek de birtakım şeyler çıkartabiliyordum.

Kendi eviniz, kendi arabanız... Onları kullanmanız sizde bir çekince yaratıyor mu?

Hayır, daha kolay geliyor, daha ucuz tabii bir de. (*Gülüştürmeler*) Ne farkeder başka bir ev olması, uygunsa niye olmasın, niye işi zorlaştırayım.

Oyuncuların performanslarından memnun musunuz? Özellikle Muzaffer'in?

Evet memnunum. Bir-iki sahne dışında, özellikle diyalogsuz bölümlerde Muzaffer'in performansından memnunum. Hatta açık söyleyeyim: En beğendiğim oyuncum o. Onun kolaylıkla ifade edebildiği şey belki de ifadesi en zor olan şey. Benim için iyi oyunculuğun ortaya çıktığı an büyük performanslar gerektiren sahnelerden çok, karakterin yalnız kaldığı ve kendisinden belirli ya da ifade edilebilir hiçbir şeyin beklenmediği durağan zamanlar. Benim sinemada ulaşmaya çalıştığım şey sanki daha çok bu durağan zamanlarda saklı duruyor. Ben bu tip durağan sahnelerde Muzaffer'den iyisini doğrusu görmedim. Çoğu oyuncu öylece durmayı genellikle beceremiyor ve o sessizliğin içini birtakım mimiklerle doldurmaya çalışıyor. Özellikle de eğitilmişler. İşte bu benim en sevmediğim şey. Daha önce test ettiğim birkaç kişi vardı, diyaloglu sahnelerde Muzaffer'den çok daha iyiydiler ve testleri hep diyaloglu sahneler üzerinden yaptığım için Muzaffer'den vazgeçmiştim. Fakat daha sonra bir yürüme provası falan çektiğim zaman vazgeçtim diğerlerinden. Pencereden dışarı bak, reybi aç gibi... Çünkü başkalarında o yürümede bile bir hayat coşkusu vardı ve onu yok etmek zor. Jestlerine sinmiş şeyi amatör oyuncunun değiştirmesi kolay değil. Filmin daha çok karakterlerin kendi başlarına kaldıkları zamanlarda geçen bölümlerini önemseydiğim için Muzaffer'i tercih ettim.

Filimde iç mekânla dış mekân arasındaki farklılığın altını, bu mekânları karakterlerle özdeşleştirerek çok belirgin bir biçimde çiziyorsunuz. Filimde belirli bir noktaya kadar Mahmut karakterini kenti kullanmayan, adeta sadece kapalı mekânlarda yaşayan bir karakter olarak görüyoruz; akıllısı ise arayış içinde olmanın da etkisiyle hep dışarıda, hep bir şeylerin peşinde, evde olduğunda bile tercih ettiği mekân balkon. Asıl soruya gelecek olursak, Mahmut karakterini dışarıda tek başına gördüğümüz iki belirgin



sahne var; biri karısının Kanada'ya gideceğini öğrendikten hemen sonra arabasını deniz kenarına çekip sigara içtiği sahne, diğeri de filmin son sahnesi. Bu sahneleri dış mekânda çekmekle onlara belirli bir işlev yüklediğinizi düşünüyor musunuz?

Hayır. Zaten filmin başında Mahmut'un hayatının tipik olayları gösterilirken, çektiği fotoğrafları şirkete götürmeden önce Fındıklı'da bir çay içtiği görülüyor. Çünkü bütün hayatını İstanbul'da oluşturmuş bir insan, artık sadece belli mekânlara uğruyor, onun dışında pek çıkmamaya başlıyor. Hepimiz öyleyizdir. Pazar günleri Hisar kahveye gidiyordunuz mesela, şu günler şuraya, şu gün şu bara. Onun dışında da fazla hayatı olmaz ve giderek bu çember daralır gider zaman geçtikçe. Yusuf için böyle bir şey olmasına gerek yok, zaten merak ederek gelmiş, her tarafı dolaşacak, araştırarak... Mahmut'un kısıtlı, sınırlı mekânlar içerisinde görülmesi daha doğal o bakımdan. Fındıklı ile bir tür ilişkisi olduğu da baştan gösterildiği için, daha sonraki düşünme ya da kendi kendine kalma ritüelini de yine orada yaşaması doğal görünüyor. Tabii daha klostrofobik, zamanının çoğunu evde geçiren bir insan. Kitapları, nesneleri, internet... İnsan ilişkisini minimuma indirecek, başkalarından bir şey istemeden, dolayısıyla bir şey vermeden yaşayabileceği bir sistem oluşturmuş.

Yazgı'daki karakterlerle Mahmut'u karşılaştırsak, Mahmut'un kendisinin çok farkında olan bir hali var, Yazgı'daki karakterin öyle değil. Mahmut kendisinin içinde olduğu

durumdan çok hoşnut değil, fakat eyleme dönüştürme, bunu aşma, bundan başka bir yere gitme konusunda bir çabasını görmüyoruz, yapamıyor. Ama çok farkında her şeyin. Zihninde her şeyi algılıyor.

Söyledikleriniz doğru. Farkında olmakla eyleme dökmek tamamen başka şeyler. Zaten farkında olup bunu eyleme dökmemek insana bir acı verir. O da bunun melankolisini yaşıyor. Eyleme geçme düşüncesi sürekli aklında. Sürekli bunun suçluluk duygusuyla yaşıyor. Gezide eskiden çektiği fotoğraflar türünde bir fotoğraf çekebileceği bir şey gördüğünde, o küçük eylemin bile üzerinde uzun süre düşünüyor.

Filmden çıkıp sizin hayatınıza geldiğimizde, sözle ifade edilemeyen bu farkındalığı film çekerek eyleme dönüştürdüğünüzü, Mahmut'un aşamadığını, dışarıda onu yaratan yönetmen olarak film çekerek aşmaya çalıştığınızı söyleyebilir miyiz?

Belki. Bu tür bir sıkıntıdan kurtulmaya ya da katlanılabilir hale getirmeye çalışma gibi bir şey olabilir.

Mahmut'u sizin alt benliğiniz olarak ele alırsak, filmin bir özeleştirici boyutu olduğunu söyleyebilir miyiz?

Tabii ki Mahmut'taki birtakım özellikler bende de var. Ama ben Mahmut değilim, Mahmut da ben değil. Kendimde olan ve arkadaşlarımda rastladığım birtakım özellikleri biraraya getirerek bir karakter yaratmaya çalıştım. Ama tümüyle ben değilim. Yusuf'ta da kendimle özdeşleştirdiğim çok şey var.

Peki senaryoyu yazarken karakterlerden herhangi birine daha fazla yakınlık duyduğunuz oluyor mu, yoksa hepsine aynı mesafeden mi bakıyorsunuz?

Tamamen duygusuz ve uzaktan bakmaya çalışıyorum. Niyetim karakterler arasında taraf tutmamak. Ama yine de bazen böyle bir şey ister istemez olabilir.

"Fotoğraf bitti" sözünün geçtiği bir muhabbet var filmde, o tartışma hakkında sizin düşünceleriniz ne?

Bir kere, üretme aşamaları söz konusu edildiğinde fotoğraf çok daha zevkli kesinlikle. Tek başına çekip, istediğin an üretime geç, müthiş bir özgürlük. Eskiden karanlık oda seanslarından aldığım zevki şimdi kesinlikle almıyorum. Çünkü insan ilişkisi hem çok güzel bir şey hem de çok zor, ağır bir yük. Ama kendi yaptığım biçimiyle de sinema üretimini sevmediğim taraflarından arındırmaya çalışıyorum. Ekibi küçültüyorum. Sinema pratiğini fotoğrafa benzetmeye çalışıyorum bir

bakıma. İnsan ilişkisini minimuma indirmeye çalışıyorum. Ekip ile uzun bir çekim sürecine girmek öyle bir şey ki... Birinin orada birtakım duygular biriktirdiğini hissetmek, sıkıldığını görmek insanın tüm keyfini kaçırabiliyor. Ya da ben öyle biriyim. Tüm dikkatim orada yoğunlaşıyor. Yaratıcı düşünce zedeleniyor. Bu nedenle ekiptekilerin kişilikleri neredeyse yeteneklerinin önünde geliyor benim için.

Genellikle işi olmayan insana pek yer yoktur sette. Rahatsız edici olurlar. Kendileri de sıkılırlar. Sıkıcıdır zaten set seyretmek. Bazen seyretmeye gelenler olur, bir şey öğrenmeye gelenler. Kısa süre sonra her şeyin azap verici bir yavaşlıkla gittiğini farkederek. Bir sahne saatler sürer, bir aksesuar için saatlerce beklenir. İlk on dakika heyecanla bakar, ondan sonra yavaş yavaş çökmeye başladığını görürsünüz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Arif Aşçı gelmişti fotoğraf çekeceğim diye. İlk yarım saat hararetle bir sürü şey çekti, sonra bir baktım uzakta bir duvarın üstüne oturmuş kara kara düşünüyor. (*Gülüşmeler*)

Fikirlerinizin oluşma sürecinden bahseder misiniz?

Üzerimize yağan, bize çarpan her şey bir etki bırakıyor insanda, bunların toplamı, birleşimi, karşılıklı etkileşimi yeni bir şey yaratıyor. Dolayısıyla ben çok bilinçli gitmiyorum bu konuda. Bundan sonra şöyle bir şey yapmam gerekir gibi bir fikir üzerinden gitmiyorum. Kendiliğinden birtakım görüntüler, fikirler oluşuyor. Onlar birbiriyle ilgisiz öbekler halinde duruyor. Ben de onların altında son derece edilgen bir şekilde bekliyorum. Hiçbir şey yapmıyorum. Çok pasif, edilgen bir şekilde duruyorum. Sonra yavaş yavaş bir tanesi kendisini öne çıkartıyor. Bu her şey olabilir. Bir gün mesela bir şey yaşarsın, bir kitap okursun ve bu, fikirlerden bir tanesini bir adım öne çıkarır.

Çekimler sırasında tesadüfi bir şekilde kar yağıyor. Senaryoda olmayan bir şey. Ama filmi çok etkileyen bir yapıtı var karım...

Seyahate gittiklerinde çok karlı olacaktı. Normalde o cinayet olayından sonra bir şirketin takviminde kullanılmak üzere Selçuklu eserlerinin fotoğraflarını çekmek için geziye çıkıyorlardı, bu bölümü çok karlı olarak planlamıştım. Lapa lapa yağan kar, kahramanlarımızın cinayet nedeniyle kararmış ruhlarını temizleyecek ve her şeyi unutturacaktı. Kar bastırınca Yusuf'un İstanbul'da dolaşmalarını karlı yapmaya karar verdik. Aslında çok şey değişmedi, görsellik dışında. Sonuçta Yusuf yine kadınlara bakacaktı, yine o yatık gemiyi görecekti, sadece karsız olarak görecekti.

Şimdi ama gezide, renkler çok daha sıcak. Bir de Mahmut ile Yusuf arasında sadece orada yakın bir ilişki yaratılıyor, profesyonel ilişkinin de etkisi olabilir bunda, ama ikisi arasında sıcaklık sadece orada hissediliyor...

Hatta ben o sıcaklığı biraz daha arttıracaktım. Kavga gibi bir şeyler olacaktı başkalarıyla, Mahmut'un başı küçük bir belaya girecekti. Yusuf Mahmut'u kurtaracaktı ve onun yaratacağı birtakım duygular ikisini bir süreliğine birbirine yaklaştıracak, aralarını ısıtacak. Gezide yakınlaşma, İstanbul'a dönünce tekrar uzaklaşma. Sonra çekmedik onları. Gezinin amacı dediğiniz gibi bir şeydi aslında. Onun öyle alınmış olmasına sevindim, çünkü bunu vermek istiyordum biraz, acaba veremedim mi diye bir kuşku vardı.

Bu bir İstanbul filmi mi? Dünyanın herhangi başka bir büyük kentinde geçmiş olsaydı bir şey değişir miydi?

Bence değişmezdi. Ama afişte cami filan koydum, normalde filmde o sahnede cami görünmüyordu. Onu da biraz şeyden yaptım. Afişteki adamın duruşu, filmin biraz varoluşçu duygularla ilgisi olabileceği izlenimi veriyor. Bu tip duygular, sanki sadece Batı'ya özgü, bir İslam ülkesinde pek yaşanmayan duygularmış gibi bir önyargı var. Bu artık doğru değil. Biraz ona karşı yaptığım bir şeydi. O afişte en azından, bunun Doğuda yaşanan, bir İslam ülkesinde yaşanan bir öykü olduğu vurgusunu yapmak istedim. Afiş, festivallerde falan asıldığında, filmin bir İslam ülkesinde geçtiği direk olarak anlaşılın istedim.

Şimdiye kadar hep kendiniz yazdınız senaryolarınızı, bundan sonrası için herhangi bir yazar ile çalışmayı ya da roman/hikâye uyarlaması yapmayı düşünüyor musunuz?

Ortak çalışma olabilir, onu istiyorum. Yeri gelmişken onu da söyleyeyim *Uzak*'ın senaryosunu bir yere getirdikten sonra Ankara'ya gidip orada yaşayan hikâyeci Cemil Kavukçu ile birlikte senaryo üzerine biraz çalıştık. Üç gün kadar. Çok faydalı da oldu. Ama İstanbul'a döndüğümde yeniden çok kez değiştirdim senaryoyu. Yani biriyle çalışma konusuna kapalı değilim. Hatta bu daha disipline edici de oluyor. Tabii bu konuda önemli olan doğru kişiyi bulmak.

Edebiyat uyarlaması...

Edebiyat uyarlaması da olabilir.

Fotoğrafia daha kurgusal, gerçekçilikten uzak, deneysel çalışmalarınız vardı. Oysa sinemada minimalist, sade ve doğal bir tarzınız var...

Doğru, fotoğrafta gerçekçi fotoğrafa pek eğilim duymuyordum. Sinemada ise böyle oldu. Bu, fotoğraf zamanında gerçekçiliği sevmediğim anlamına gelmez ama fotoğrafın gerçekliği yansıtmaya potansiyeli konusunda kuşkularım vardı belki. Bir de o zamanın modalarının etkisinde kalmış olabilirim. Ama sinemaya beni yönelten şey, benim için önemli olduğunu hissettiğim, ama sinema dünyasının konvansiyonelliği içinde çok da rastlanmadığını ve önemsenmediğini zannettiğim belli bir gerçekliği ifade etme arzusundan kaynaklandı.

Sinema tarafına gelince, filmde de bazı oynamalar yapıyorsunuz, filtrelerle, görsel efektlerle ya da rüyalarla...

Soyut bir yöntem kullanarak da belli bir gerçekliğe ulaşabilirsiniz. Gerçekçilik, doğalcı olmak, ya da dogma kuralları gibi zorlama yasalar getirmek değildir. Gerçeğin peşinde olmaktır. Bana göre Çehov ve Dostoyevski, Gorki'den; Tarkovski de De Sica'dan ya da Rossellini'den çok daha gerçekçi sanatçılar. Yöntemleri geleneksel bakış açısına göre öyle çağrıştırmasa da. Yüzeydeki gerçeklik yerine daha derinde olan ve ortaya çıkarılması daha zor olan gerçek ile ilgileniyorlar ve bazen de buna ulaşmayı mucizevi bir şekilde başarabiliyorlar. Tıpkı rüyaların da bazen yapabildikleri gibi.

Bunla bağlantılı olarak, filmde bir rüya sahnesi var...

İki tane var. Belki birini rüya olarak yorumlamamış olabilirsiniz.

Ben lambanın yavaş yavaş düşüşünden bahsediyorum.

Bir de Yusuf'un bir ışık görmesi odada. O da bir rüyaydı. Birtakım sesler duyuyor, fısıltılar, gözlerini açıyor, bakıyor, bir ışık parlıyor odanın içinde. Sonra sönüyor. Uyku ile uyanıklık arasında bir zaman vardır. Ne tarafta olduğunuzu anlayamazsınız. Rüyalarda gerçekler nasıl ortaya çıkar hepimiz biliriz. Kendimizden bile saklamaya çalıştıklarımız rüyalarda ortaya çıkar. Bergman'a göre rüyalar gerçeğin kendisinden daha da gerçek.

Seyirciyle olan ilişkileriniz nasıl? Film yaparken uyguladığınız stratejiyi, dağıtımda da minimal bir şekilde izliyorsunuz...

Bir yanlışlığı düzeltmek istiyorum. Bu filmin sadece beş kopyayla dağıtıma girmesi sanki dağıtımcıların suçuymuş gibi bir tablo çiziliyor. Oysa bu bizim seçimimiz. On beş kopyayı kabul etmiyorlar diye bir durum yok. Beş kopyayı ben tercih ettim, çünkü beş kopyayı tahmin ettiğim seyirci sayısı üzerinden düşündüğümde daha

optimum buluyorum. Çünkü o kopyaların parasını yapımcı veriyor. Dolayısıyla onun belirli bir kâr-zarar saptamasını yapıp kendin saptıyorsun kaç kopya gireceğini, dağıtımcının bir suçu yok. Yoksa dağıtımcı daha fazla kopyayla girmeyi tercih eder, bunu önerdi de.

SANKİ HER ŞEY
KENDİLİĞİNDEN OLUYOR GİBİ...

Sonsuzkare, sayı: 1, Mayıs 2003

Son yıllarda farklı çıkışıyla haklı olarak dikkatleri üzerine çeken genç yönetmen ile, konu, yorum, biçim, üretim ve pazarlama ilişkileri üzerine yaptığımız bir söyleşiden derlenen bir yazıyı sunuyoruz.

Herkes gibi beni çeken konular var tabii ama yine de konu çok önem verdiğim bir şey değil. Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden bile dünyanın en iyi filminin çekilebileceği konusundaki inancım hâlâ değişmedi.

Basit gibi görünen bir konu biraz zaman ayırıp (uyuşuk bir şekilde bile olsa) bakmayı sürdürdükçe bizi şaşırtacak ölçüde değişmeye ve derinleşmeye başlar. Dünyadaki her şey hayret edilecek derecede mucizevi ayrıntılarla doludur. Herhangi bir yerde otururken yere bakın. Küçük önemsiz bir toprak parçasına. Biraz daha yaklaşp bakarsanız burada karıncalar, böcekler ortaya çıkmaya başlar. Eğer uzun bir süre daha aynı noktaya bakmayı sürdürürsek bu küçük önemsiz görünen bölgede insanlar arası ilişkilerden pek de farklı olmayan ne mücadeleler, ne ilişkiler, savaşlar olduğu görünür. Evren her zerresiyle insanın zihnini fazlasıyla meşgul edecek ayrıntılar barındırır. Bu nedenle her zerresi bu kadar merak ve hayret duygusu yaratan mucizevi bir dünyada konu sıkıntısı çekmeyi ben pek anlamıyorum. Tersine insan üzerine eğilmek istediği konuların çokluğunun altında ezildiğini hissediyor bazen.

Ama bir sanatçıyı ayırdedici kılan özellik daha çok konuyu ele alış tarzındadır. Nietzsche'nin ünlü sözünü hatırlayalım. "Olgular yoktur, yalnızca yorumlar vardır." Van Gogh'u büyük bir sanatçı yapan konuları olamazdı herhalde. Bir konuyu ikna edici kılan, onun ruhumuzda yer etmesine neden olan unsur yorumlama biçimidir. Güncel hayatımızda nasıl bize bir şey anlatılırken anlatıcının sesi, ifadesi, hızı,

vurgulamayı seçtiği yerler, bakışları, bizi koyduğu pozisyon gibi faktörler etkili oluyorsa, sinema için de aynı şeyler geçerli. Her anlatıcı karşısındakinde belli bir etki yaratmak amacıyla belli bir biçim yaratır. Bu biçim de kendisi üzerinde daha etkili olduğunu düşündüğü elemanlardan oluşarak biraraya gelir. Kendisine bir şey anlatılırken önem verilen şeylerin fazla vurgulanmasına sinir olan biri, kendisi bir şey anlatırken bundan kaçınmaya çalışır doğal olarak. Bu nedenle üslup konusuna biraz fazla kafa yordüğüm söylenebilir. Ama aynı zamanda hiç kafa yormadığım da söylenebilir. Sanki her şey kendiliğinden oluyor gibi de geliyor bir yandan. Yazdığım bir sahneyi filme çekmek durumunda kaldığım zaman çok fazla seçenek çıkmıyor karşıma. Kameranın yeri, üzerindeki objektif, ya da bir planın uzunluğu gibi bir anlamda sonsuz seçenekler sunabilecek durumlar nedense tek seçenekli olarak çıkıyorlar karşıma. Fazla alternatif çeken biri değilim. Sahnenin mutlaka oradan o şekilde çekilmek zorunda olduğu konusundaki duygum nereden geliyor doğrusu bilmiyorum.

Üretim ve pazarlama meselesi, kişiliğim, yeteneklerim ya da eksikliklerimin neden olduğu sebeplerle el yordamıyla oluştu gitti. İşin içinde ilerledikçe, kendime güvenim arttıkça ve birtakım eksikliklerimi kapattıkça yavaş yavaş değişecek doğal olarak. Başlangıçta piyasadaki üretim koşulları ile kişiliğim arasında var olduğunu hissettiğim uyuşmazlık beni yeni yöntemler aramaya itti. Böylece çok küçük ekipler ile tümüyle hakim olabileceğimi hissettiğim ortamlar yaratmaya çalıştım. Düşük bütçeli filmler yaptığım için finansal kaynaklar peşinde fazla koşturmam gerekmedi. Eurimages gibi kaynaklara bugüne dek hep üşengeçlikle baktım. Bu işi para kazanmak adına yapmadığım için pazarlama konusunda da fazla ateşli biri olmadım. Reklam yapmak hep beni biraz utandırmıştır. Ama yine de yaptığım bütün filmlerden para kazandım. Ve böylelikle bir sonraki filmimi hep daha iyi koşullarda yapma şansım oldu. Doğrusu bugüne dek kendi yağım la kavrulabildiğim için şükrediyorum. Herhalde bir yerden para istemek benim için sinemanın en zor taraflarından biri olurdu. İstemenin zorluğu bir yana para yatırmanın beklentilerini karşılamak gerektiği duygusu sırtımda ağır bir yük olabilirdi ve bu sorumluluk sanatsal dürtülerim üzerinde de baskı oluşturabilirdi. En azından risk alma özgürlüğüm sınırlanırdı. Ama gene de gelecekte nasıl olur bilmiyorum. Belki de devenin hörgüğüyle yaşamaya alışmak zorunda olması gibi benim de böyle çalışmaya alışmam gerekebilir.

Filmlerim getirisinin çoğunu yurtdışından kazanıyor. Ama yurtdışında da filmin pazarlanması konusunda mecbur kalınan ilişkiler çok sevimli sayılmaz. Son derece pragmatik ve soğuk bir sistem oluşmuş. Bu durum giderek beni de acımasız,

duygusuz ve tavizsiz hale getirmeye başladı gitti. Ama oyunun kurallarını öğrendikçe yine de belki daha pragmatik ama aynı zamanda daha huzurlu ve öfkemiz olmaya başladığımızı da hissediyorum. Yurtdışında filmleri dünyaya pazarlayan ve satan şirketler ile ilişkileri çok sevmedim. Filmi alana kadar, imzalar atılana kadar müthiş bir sıcaklık ve ilgi, hemen sonrasında uzaklık ve soğukluk. İnsan hiç olmazsa bu duygusunu birazcık gizlemeye gayret eder diye düşünüp şaşıırıyorsunuz. Bu nedenle yeni filmimin yurtdışı pazarlamasını internetin de yardımıyla kendimiz yapmak istiyoruz bu kez. Bu nedenle www.nbcfilm.com diye bir web sitesi hazırladık filmleri tanıtan.

Yurtdışında bu tarz filmlerin, hele Türkiye'den geliyorsa, pazarlanması kolay değil. Cannes, Berlin, Venedik gibi festivallerde görücüye çıkma şansını yakalamazsanız işiniz daha da zorlaşıyor. Binlerce film yapılıyor her yıl. Türkiye'den çıkan bir film olarak farkedilmek ancak yukarıdaki gibi önemli festivallerden birinin resmi programına seçilebilmekle mümkün. Profesyonel dünyada festivaller yine de sanatsal kriterlerin hâlâ gözetildiği ender vahalardan biri. Doğrusu benim bu konudaki şansım bugüne kadar fena değildi. Ayrıca, zamanla anlıyorsunuz ki, dünyada da, burda olduğu gibi bu işin profesyonellerinde, yani alıcılar, satıcılar, dağıtımcılar, sinema sahipleri, festivalciler, vs. gibi insanlarda sinema konusunda sağlam kriterler yok. Ödünç alınan kriterlerle hareket ediyorlar. Öyle olduğu zaman doğal olarak filmin satışında filmin niteliklerinden çok üzerindeki etiketler önem kazanmaya başlıyor. İyi bir festivale seçilmiş olmak ya da iyi bir ödül gibi etiketler işte bu noktada önem kazanıyor. Yani Cannes'da yarışmada iseniz iyi satıyorsunuz film nasıl olursa olsun gibi.

Yurtiçinde filmlerim fazla iş yapmıyor. Belli bir pazarlama stratejisi bu sayıyı biraz yukarı çeker belki. Ama değer mi? Bugüne dek gala bile yapmadım. Belki zor şartlarda film yapıyorum, ama en büyük lüksüm, sevmediğim ortamlarda bulunmama özgürlüğüm. Seyirci sayısı yüzde elli artacak diye sevmediğim, içimden gelmeyen şeyler yapmak ya da işaretler göndermek onurumu zedeliyor. Son yıllarda sinema sanatı seyirci sayısına fazla endekslendi. Zannetmiyorum ki, filminin pazarlanma stratejisini fazlasıyla önemseyen bir yönetmen, bilerek ya da farkına varmadan filminin içine de seyirci sayısını arttırmaya yönelik işaretler ya da kodlar koymasın.

NURİ BİLGE CEYLAN
İLE KİŞİSEL YOLCULUKLAR

Fatih Özgüven

XXI, sayı: 12, Mayıs 2003

Geçtiğimiz günlerde Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak filmi, Cannes Film Festivali'nin ana yarışma bölümüne seçildi. Taşranın zamansızlığını konu edinen Mayıs Sıkıntısı'ndan farklı olarak Uzak, kentin kapalı ve dışına çıkılmaz yapılarını tarifliyor. Fatih Özgüven'in sinema ve yaşam arasındaki kesitleri yakalayan bakışı, bizi yönetmenin özdeneyimleri ile kurgusal mekânları arasında gezdiriyor.

Mayıs Sıkıntısı'nda açık mekân meselesiyle Uzak'taki kapalı mekân duygusu ilgileniyor beni her ikisine baktığımda. Birisinde büyük bir açıklık duygusu var, geniş alanlar, tabiat... vs. Ötekinde de ise tam tersine. Sanki filmlerin ikisinde de bunun istendiği duygusuna sahip oluyor insan.

Hayır. Bilinçli bir seçim değil o, ama kentte hayat daha çok iç mekânlarda örgütlenmiş durumda tabii. Kalabalığa çıkıyorsunuz. Sonra bunalıp eve kaçıyorsunuz. Evde her şey, internet, kitaplar ve yalnız kalabileceğiniz bir ortam hazırlıyorsunuz. Köyde insan evde durmaz pek. Dışarılara çıkılır, orda geçer hayat.

İç mekân, dış mekân diye şunun için sordum, taşra ve şehir ekseninde olayı içeriler ve açıklıklar gibi anlatıyorsun biraz. Açıklıkların ıssızlığı... Şehirdeyse kapalı mekânların hem sığınma özelliği hem kısıtlayıcılığı var. Bu bakımdan iki filmi düşününce birisi işte güneş ve aydınlık, ötekisi kar ve karanlık, iç mekânlar duygu olarak, karakterler mesela Mayıs Sıkıntısı'nda içeri girdiklerinde ne oluyor dışarı çıktıklarında ne oluyor? Uzak'ta içeri girdiklerinde ne oluyor dışarı çıktıklarında ne oluyor? İç ve dış meselesini duymak istiyorum biraz. Filmlerin eksenlerinden birisi bu. Açık hava ve iç.

Daha somut nedenler de var tabii. *Uzak* kışın geçiyor. Kışın iç mekân daha önemlidir. Soğuktur içeri kaçarsın. Öbürü yazın geçiyor dolayısıyla insan evde durmaz dışarıda dolaşır. Dışarısı çeker insanı. Benim için çok özel anlamları yok. Sadece bu karakter ne yapar? Yola çıktığım tek şey o.

Peki şöyle söyleyeyim. Mesela Mayıs Sıkıntısı kışta geçseydi de Uzak yazda geçseydi o karakterler o mekânlarda nerede olurlardı? Tersinden bakarsak. Şehirde dış neresidir, kasabada neresi?

O zaman *Mayıs*'ın da iç mekânları artardı tabii. Tarla sahneleri olamazdı. Muzaffer ile Saffet fabrikanın dışında değil içinde bir yerlerde konuşurlardı. *Uzak* yazın geçseydi çay bahçesi sahneleri koyardık belki kafe sahneleri yerine. Bunun gibi teknik meseleler bunlar. O kadar da önemli değil. Bu karakter ne yapar diye düşünüyorsun ve ona inandırıcı bir cevap arıyorsun. Yusuf yıllardır duyduğu İstanbul'a gelmiş, Mahmut'un evinden çok dış mekânları merak ediyor tabii. Biraz hep duyduğu yerlere gidecek, işte, Sultanahmet, Eminönü, Beyoğlu, ya da işinin olduğu yerlere, gemi şirketlerinin olduğu yerler, limanlar. Öncelikle İstanbul onun için bu anlama geliyor, o nedenle dışarda dolanıyor daha çok. Ama Mahmut'u kışın dışarılara çıkarıp üşütecek heyecanlar kalmamış artık. Hayatını evinde sıkıştırmış daha çok. Bir yere gideceği zaman da arabası var zaten. Arabayı da iç mekân sayabiliriz herhalde.

Mayıs'ı düşününce, yönetmen için orda iç mekân sanki özlediği bir yer. Annesi, babası vs. hem de bir şekilde kaçtığı. Oraya sığındığında geri döndüğünde mutlu mu değil mi? Çocuk içinse iç mekân boğucu bir yer ama dış mekân da öyle gibi geliyor Mayıs'ta.

Şimdi tabii Muzaffer'in gelmesiyle, Saffet için, yaşadığı yerin anlamı biraz değişiyor. Çünkü bir umut ışığı beliriyor. Artık etrafındaki her şeyi bu umut ışığının etkisiyle görmeye başladığı için, kasaba daha da dayanılmaz hale gelmeye başlıyor herhalde. Çünkü artık İstanbul'a gidebileceği umudu belirmiştir ve etrafındaki şeyleri belki artık bu bağlamda görüyordur. Daha önce kendisini belki alıştırmış olduğu bu hayat o noktadan sonra daha boğucu gelmeye başlamış olabilir. Oradaki yönetmen içinse farklı.

O karaktere özellikle atfettiğin ve çekinmeden altını çizdiğin bir bencillik var. Çevresindeki insanları kullanma konusundaki istekliliğini hiç gizlemiyorsun.

Otoritemizin etkili olabileceğini hissettiğimiz insanlarla ilişkilerimizde hepimizin içinden böyle bir davranış bence çıkabilir. Genellikle kentliler taşraya gittiği zaman



o insanların bonkörlüğünden teklifsizce yararlanırlar. Hatta neredeyse bu bir hak gibi de hissedilir. Tüm dünyada böyle. Amerikalılar da bir üçüncü dünya ülkesine gittiklerinde aynı şey olmuyor mu?

Ama yönetmen iki arada. Yani kentli değil aslında. Kentliliğin bazı özelliklerini benimsemiş birisi. Kendisi de bunların farkında. Kimi zaman bundan tedirgin kimi zaman değil. Kentliliğin işe yarayan birtakım özelliklerinden faydalanıyor çekinmeden. Gerçek bir kentli belki farklı davranır. Bilmiyorum. Kırdan hiç yaşamamış bir insan aynı şekilde davranmayabilir. Hatta bazen o durumlarda birden taşralı kentliyi parmağında oynatmaya bile başlayabiliyor. Bir kurnazlık mücadelesi. İnsan ilişkileri de hayvanlarda olduğu gibi karşımızdakinin zayıf taraflarını keşfetmeye çalışmakla, kollamakla geçiyor belki. Çehov'un hikâyelerinde çok var. Adam birtakım ideallerle kasabaya gider ama o kasabalıların dünyasını iyi tanımadığı için kısa zamanda hayal kırıklığına uğrar, aldatılır, kullanılır. Oysa hayatının bir süresini orada geçirmiş bir insan, yöre insanının davranışlarının içindeki niyetleri daha çabuk sezer. Ve gerekiyorsa onları kullanmayı daha iyi becerir. İşlerin kendi istediği yönde gitmesini sağlayacak stratejiyi daha kolay geliştirir. Filmdeki Muzaffer o insanları parmağında istediği gibi oynatabilecek sezgiye ve bilgiye, ve tabii güce ve karaktere fazlasıyla sahip görünüyor.

İki tarafın da bilgisine sahip açıkça? Peki onun suçluluk duygusu nedir tam olarak?

Tam olarak söylemek kolay değil tabii ama bunu biraz da seyircinin tahmin etmesi gerekiyor. Ben bir seyirci olarak baksaydım: Ailesine karşı duyulması gerektiğini düşündüğü belli bir sevgiyi duyamamak, illa film yapmaya çalıştığı halde neden böyle bir film yapmaya çalıştığı ile ilgili başat, hayati bir neden bulamamak gibi şeyler düşünebilirdim.

Şunu söylemek istiyorum. Uzak'taki kentlileşmiş karakteri içerde görüyoruz, kendi kabuğunda, bazen dışarıda, kendi belirlediği alanda aşağı yukarı. Şimdi oraya yabancı bir unsur geldiğinde ne oldu? Uzak sanki biraz da bunun hikâyesi. Yani geliyor çoraplarını çıkarıyor, işte ayak kokusu meselesi çok önemli bence, ayakkabılarını koyuyor giriyor içeri. O nasıl bir eşikte? Hem yönetmen açısından, hem kendi açısından, hem senin açısından istiyorsan?

Şehirde yaşamak insana birtakım rolleri oynamayı zorunlu kılıyor ve bu rolleri oynamaksa bazılarımız için hiç de kolay değil. Birtakım maskeleri elbise değiştirir gibi çıkarıp takmak! Toplumsal hayat, insan ilişkileri çok ağır olabiliyor bazıları için. Benim gördüğüm kadarıyla Mahmut karakteri böyle bir insan. İnsan ilişkisini kendisinde duygu yükü bırakmayacak bir hafiflikte yaşayabilen bir insan değil. Dolayısıyla dışarı çıktığı zaman bayağı yüklenmiş olarak, dolmuş olarak eve dönüyor. Ama yine de yalnız kalabildiği tek yer ve bunu hissetmediği tek yer evi. Yani bu yükü boşaltabileceği. Evi onun için bir kale olduğundan kendisini dış dünyadan koruyor, bu içerden fethedildiği zaman rahatsız oluyor doğal olarak.

Fethediliyor mu yani?

Giriliyor evine bir şekilde.

Arka odaya da olsa.

Evet. Sonuçta alıştığı ve ritüelleştirdiği düzeni bozuluyor. Tabii ki bir vicdanı da var. Vicdaniyla bu rahatsızlığın yarattığı duyguların arasında kalıyor. Bazen o ağır basıyor, bazen öbürü.

Taşradan gelen çocuk açısından nasıl?

O zaten evde bir dünya kurmayı gerektirecek bir ruha sahip değil. Hayatın daha içinde bir insan olduğu için, çok daha rahatsız edici bir pozisyonda olmasına rağmen yine de ben Mahmut'tan daha rahat olduğunu düşünüyorum.

Ama o da dışarıda rahatsız sanki. Bilmediği bir dışarı.

Mesela kadınlarla ilişkisi! Bu yasalarını bilmediği yeni bir alan. Sinemaya giden kızın arkasından gidiyor ama gerçekte yanına yaklaşıp ne söyleyebileceğini, ne yapabileceğini bilmiyor. Çünkü daha bilmediği bir dünya gibi görünüyor. O yüzden bir saat bile takip etse gidip konuşmaz diye düşünüyorum.

Peki kalenin içine yavaş yavaş girdiğinde bir şekilde orayı fethettiğinde senin tabir ettiğin gibi. O zamanki hissi nasıl? Her an kovulabileceği duygusu içinde mi?

Bir noktadan sonra böyle bir şeyi hissediyor tabii. Başlangıçta değil ama. Çünkü akrabalık hukukunun ona öğretildiği şekli evden kovulabileceği hissini pek vermiyor. Ama bir noktadan sonra böyle bir tehlikenin varlığını sezdiğinde biraz daha temkinli oluyor ama yine de bu tür meseleler onun için çok büyük meseleler değil. Yani Mahmut için çok daha küçük bir şeyin yarattığı meseleden daha önemsiz bir mesele.

Yönetmen için çok daha farkında olduğu bir mesele değil mi? Evinin fethedilmekte olduğu, özel alanına girilmiş olduğu meselesi.

Onun dışında çok daha küçük sorunlar bile Mahmut üzerinde daha derin izler bırakabilir. Çünkü o yaşadığı şeyleri daha çok sorgulayan, daha çok soru soran bir insan.

Ne zamana kadar taşrada kaldın?

İstanbul'da doğdum. İki yaşımdan on yaşıma kadar Yenice'de kaldık. Sonra tekrar İstanbul'a. Ailem de İstanbul'da yaşıyor. Filmdeki gibi değil yani. Yıllar sonra babam emekli olduktan sonra tekrar oraya döndü. Yarı orda yarı burda yaşamaya başladı. Aralarda yaz tatillerinde sık sık gittim. Bazen yıllarca hiç uğramadığım oldu.

Ama çok fazla o bölgeye gitmek hoşuna gitmiyor ve geri mi adım atıyorsun?

Esasen ben taşrada da yaşayabilirim. O kadar da boğucu gelmiyor bana. Benim evim neredeyse orda yaşayabilirim. Yani Paris'e de koysanız işte köye de... Yani kitaplarım, dünyam, müziklerim... Onlar neredeyse... Şehirde vazgeçemediğim tek şey kalabalıklar içinde yalnız kalabilmek, yürümek filan. O duygu bana iyi geliyor. Tabii ki taşradaki insan kalitesi beni etkiliyor, beni şaşırtan ve bazen suçluluk hissettiren şeyler oluyor. Vicdanımı uyaran ve bana çok soru sordurtan bir tarafı var taşranın. Kentte sormayı unuttuğumuz sorular, duygular çoğu. *Mayıs Sıkıntısı*'nda rol verdiğim Pire Dayı diye bir dede vardı, Ebru ile onu ziyarete gittik

son gittiğimizde bir yaz günü. Köyüne gittik, tarladadır filan dediler, tarif ettiler, birtakım tarlalardan geçtik, ücra bir tarlaya vardık. Bağırdık falan tarlada yok gibi görünüyor. Sonra tarlanın ortasına doğru yürüdük, gariban bir tarla, ekinler biçilmiş falan ve birden onun orda alakasız bir yerde uyuyakaldığını farkettim, böyle ufacak kısacık bir adam, yatmış tarlanın ortasına, buruşuvermiş böyle ve uyuyakalmış. Görünüşü tarlaya uyum sağlamış gitmiş. Ne var bunda denebilir. Ama bana değişik gelen şey şuydu belki. Uyumak için özel bir yer seçilmemişti. Bir ağaç altı, çimenlik bölge gibi. Ot biçerken yorulduğu anda kendini bırakıvermiş gibiydi. Tam anlamıyla hak edilmiş bir uyku gibi görünüyordu. Bilmiyorum, bunu anlatmak zor ama sanki çok önemli olan bir şeyleri yaşamıyormuşum, çok temel bir şeyleri kaçırmıyormuşum duygusu uyandırıyor. Kentte yaşayanlar için insan ilişkisi çok önemli hale geliyor, çünkü o da çok zengin bir şey ve bir süre sonra insan ilişkisinin karmaşası ve zenginliği karşısında doğa biraz ilkel kalmaya başlıyor. Zorlama bir gerekçeyle doğa ile ilişki kurulmaya kalkışıldığında ise bu bağ biraz yapay kalıyor. Hatta bazen doğada uzunca bir süre kalınca sanki ölmüşüm gibi bir duyguya kapılıyorum.

Doğa bana da ölümü hatırlatır.

Zaman da ortadan kalkıyor sanki.

Bir kıpırtısızlık anı gibi.

Mayıs Sıkıntısı'nı çekerken doğayla çok işim vardı. Ama doğada yalnız olmak bambaşka bir şey. Çekim sırasında insan ilişkisini de taşımıştık oraya doğal olarak. Doğayla bana bu soruları sordurtacak bir ilişkim olmadı dolayısıyla ama daha sonra film bittikten sonra tekrar gittiğimde tek başıma, aynı tarlaya gittim ve çekim yaptığımız yerlerde durup orda yere uzandım ve gökyüzüne bakmaya başladım. Dallar hafif hafif kımıldıyor rüzgârdan, çok uzaktan koyun çığırıkları, hafif bir su şırıltısı geliyor falan yani bir anlamda katlanılabilecek bir şey değil. Yani ölümün ta kendisi gibi bir duygu. Hayatın kozmik boyutuyla bir ilişki gibi.

Peki ölüm seni ürkütür mü genel olarak? Toprağın altına girecek olmak nasıl bir...?

Her insan kadar. Mehmet Emin'in cenaze töreninde, baktım üç gün önce gördüğüm çocuk... Hiçbirimizin anlayamadığı, hiçbir felsefenin hiçbir dönemde yanıtlamamış bir şey sonuçta; hayat, ölüm ne, niye yaşıyoruz sorusunun cevabı. Muhakkak ki her cenaze töreninde bir ütü geçiyor hayatın üstünden ve herkes bu soruları soruyor kendisine.

Peki şöyle düşünür müsün hiç? Toprağa karışacak olma fikriyle barışık olan insanlar, barışık olmayan insanlar vardır gibi gelir bana. Kentlilik ve taşralılığın tarifi de bu olabilir gibi.

Kentlilik taşralılıktan çok, inançlı insanlar bunu daha doğal, kolay karşılıyorlar muhakkak ki.

Ama bu dinî inanç olmayabilir, toprağa inanç da olabilir. Toprakla arasındaki ilişkiye de bağlı bir şey olabilir.

Karaktere de bağlı olabilir. Şimdi herkes belli bir yaşa geldikten sonra bu ilişkiyi kolaylaştırmaya çalışıyor zaten. Ölümü kabullenmeye çalışıyor. Bazısı bunu daha iyi başarıyor bazısı başaramıyor. Ama sonuçta herkes kabulleniyor. 70 yaşına gelen hiç kimse aman öleceğim diye paniğe kapılmıyor. Hatta daha da barışık hale geldiğini görüyoruz yaşlandıkça. 80 yaşındaki bir insan sanki hiç ölmeyecekmiş gibi yine amaçlarının peşinde koşuyor.

Taşralılık kентlilik mevzusunu daha metafizik bir alana taşımak için bunu soruyorum biraz da.

Nietzsche'nin bir sözü var. "İnanç doğruyu bilmeme isteğidir." Muhakkak ki kentli insan; tabii bir de entelektüel ve çok soru soran bir insan ise, muhakkak ki ölümle barışması daha zor. Neden sorusunu kaldıracak bir şey değil, cevabı yok çünkü. Dolayısıyla ancak soru sormayan ve bunu bir tevekkülle, belli bir içkin yapıyla içselleştirebilecek bir insan bunu doğal karşılayabilir.

Toprakla daha bağlantılı olmak, bağlantısının kuvvetli olması insanın sorularını daha azaltan bir şey midir? Sanki öyle diyormuşsun?

Bence öyle. Geçenlerde Mehmet Emin'in ve ondan kısa bir süre önce de teyzemin ölümü nedeniyle Yenice'de iki cenaze törenine katıldım. Ve bu tarz törenlerde artık gelenekselleşmiş birtakım ritüellerin aslında ne kadar önemli olduğunu farkettim. Akrabaların komşuların herkesin hemen biraraya gelip, görevleri üstlenmeleri, birbiri arkasından gelen o ritüeller toplamının içinden geçmek gerçekten insana bir teselli oluyor. Yoksa başka hangi rasyonel düşünce o durumda insanın acısını hafifletebilir ki. Bence taşra, hayatın metafizik meselelerine karşı daha doğal çözümler üretiyor.

Ama mesela arada karakter var; baba, Mayıs Sıkıntısı'ndaki. O toprakla bir ilişkisi var ama mülkiyetle de bir ilişkisi var bir şekilde.

Bütün köylülerin mülkiyetle ilişkisi var.

Ama mülkiyetten öte, o mülkiyet sadece ağaçlarına dokunulmaması mülkiyeti değil, bir şekilde duygusal mülkiyet de, çünkü ağaçlar bir şekilde onun bir yanını temsil ediyorlar. Onların kesilmesine öyle bir tepkisi de var. Ayrıca karakter olarak gitmiş okumuş gelmiş falan, köylü olmayı bilinçli olarak seçmiş.

Babam köylü olmayı değil köyde yaşamayı seçmiş biri. Köylülere, ya da kasabalılara da hiç benzemeyen biri. Rasyonel düşünceye önem verişiyse, dinî inançlarının zayıflığıyla, kahveye gitmeyişiyle, bilgiye ve okumaya aşırı düşkünlüğüyle ve özellikle de yeteneklerini pazarlamayışıyla. Eskiden de öyleymiş. İlk gençliğinde onun yaşadığı yerde kesinlikle okula giden filan yokmuş. Ama o neden bilmiyorum yani bu itki nerden gelmiş, yürüyerek Biga'ya gidip gelerek okula gitmiş. Her gün yarım gün yolda. Sonra bir süre vazgeçecek gibi olmuş, tarlalarda çalışmış falan, bakmış olacak gibi değil, yeniden yollara düşmüş. Balıkesir'e gitmiş savaş zamanı lise için ve sınav kazanıp Ankara'da üniversite. Sırtı ilk paltosunu üniversitede görmüş. Devlet vermiş onu da. Sonra o paltoyu satarak lingafon almış, İngilizce öğrenmiş onunla. Sonra yine sınav kazanarak Amerika falan. Bugünün bakışıyla anlamak kolay değil.

Gelelim anneye. Anne bütün bunların üstünde, bütün bunları hiçbir şekilde kafasında problematize etmeyen birisi gibi görünüyor daima, erkeklerin böyle bir dertleri var, işte. Oysa böyle bir hayata anlamını vermek onu yaşanır yapmak annenin işi, ne dersin?

Tabii kadın genellikle böyle. Birinci görevi ailedeki dengeyi oluşturmak. Kendi düşüncelerini, duygularını, arzularını ikinci plana itmeyi her zaman için kolaylıkla becerebilen. Dolayısıyla da böyle bir konum onu aslında çok bilgeleştiriyor. Sezgileri çok gelişiyor. Annemin sezgileri çok güçlüdür. Bir insanı bir dakikada her şeyiyle anlayabilir. Sezgi gücü eğitimle, bilgiyle falan ilgili bir şey değil.

O zaman kentteki kadına dönelim; Uzak'a dönelim istiyorum. Oradaki kadın yok gibi nerdeyse. Bir tane kız var, bir tane giden gelen kadın var, bir tane benim çok eskiz gibi bulduğum eski eş hikâyesi var. Orada kadın bu özelliğini kaybediyor gibi. Bir aksesuar oluyor, bir seks aksesuarı oluyor falan gibi. Böyle uzakta bir nesne gibi... Ne oluyor kentte kadın, kaybediyor mu?

Kaybediyor mu yoksa kazanıyor mu bunu bilemem ama kentte kadının seçebileceği ya da içine düşebileceği roller daha bir çeşitlilik arz ediyor.

Uzak'ta şöyle bir şey de demek isterim ben hep bu iç ve dıştan sürdürerek. Kadın kapıdan içeri girse bile giremiyor hiçbir zaman değil mi?

Evet. Bu, Mahmut karakteriyle de ilgili bir durum.

Yabanilik sürüyor bir şekilde... Şimdi bu fare hikâyesi çok ilgimi çekti Uzak'ta. Senin hikâyelerini, filmlerini hikâyeleştiren bir motif oluyor daima filmlerde. Hikâyeyi bütünülemek istediğin, iyi kısa hikâyelerde de böyledir, hikâyenin ne demek istediği, gelmek istediği ruh halinin bir nesne, bir eşya, bir şey üzerinden görünmesi meselesi. Çehov'un çok iyi yaptığı bir şey zaten bu. İşte birincisinde yumurtalardı ikincisinde fare. Komik bir taraf da var: Çizgi filmler vardır hani, fare evinde oturur, küçük bir yuvası vardır, lambası vardır, koltuğu bilmem ne vardır sonra köyden fare gelir omzuna değnek çıkını asmış vaziyette. Birazcık onları da bana hatırlatıyor Uzak, çok uzaktan. Neyse bu latife, senin fareyi konuşalım istersen.

Fare nerden aklıma geldi? Böyle bir fare yakalamıştım ve onunla göz göze gelmiştik. Bağırıyordu ve ben yaklaşıncı susup öylece bakıyordu korkuyla. Düşünceler âleminde karakterlerimin özelliklerini ortaya çıkaracak bir fikir ararken aklıma bu geldi. Özellikle Yusuf'un durumunu çok iyi ortaya çıkarabileceği duygusu verdi. O şekilde koydum.

Ama yönetmen de var tabii. Sıkışmışlığı açısından.

Evet bir de fare meselesine yaklaşımlar filan farklı, o farklılığı da gösterebilirim diye düşündüm. Bu tip şeyleri pek kendileri yapmaz kentliler. Pis işlerini kapıcılara filan yaptırırlar. Kapıcı yerine Yusuf'a yaptırın diye düşündüm.

Peki o zaman buradan birazcık edebiyata girelim. Çehov'u anlatabilir misin?

Çehov hayatıma girdikten sonra birden gözlemlerim anlam kazandı sanki. İnce detayları kıvrak bir şekilde ifade etme gücü ve klişelerden uzaklığı, asla bir ders vermek gibi bir amaç gütmemesi ve bağışlama yeteneğinin çok kuvvetli olması ve hiçbir şekilde hüküm giydirmemesi. İyi ve kötü insan yok, hayatı bir kader gibi kabulleniş ve son derece hınzır bir bakış var. Önemsizmiş gibi görünen sıradan bir hayatı bize anlamlı olarak sunabildiği için hayatımız zenginleşiyor. Gözlem gücümüzü keskinleştiriyor ve hayata daha şefkatli gözlerle bakma alışkanlığı veriyor bize. Çehov çok usta bir yazar, her şeyden hemen bir hikâye çıkarabilir. Benim için en zor şeylerden biri bu. Şu ana kadar daha sadece üç tane senaryo yazmışım. Ve bana sinemanın en zor gelen kısmı bu. O dağınık hayatı, o kaosu organize etmek. Bazı insanlar için bu daha kolay.

Bazısı hatta bunu gözlerinin önünde görerek film yapmaya başlıyorlar değil mi? Hikâyenin iskeletini, çatısını, nereye neyi koyayım. Senin öyle oluyor mu?



Olmuyor. Ama nasıl olduğunu da tam olarak bilmiyorum. Didişirken bir gün bir bakıyorum elimde bir senaryo var. Sonuçta şurası muhakkak ki, sinemada da bir eser yapmak istiyorsanız bir paketleme sorunuyla karşı karşıya kalıyorsunuz.

Edebiyatta da aynı şey söz konusu. Çehov bunu reddeden önemli bir adam bence biraz. Ama Çehov'da finaliyle girişiyse filan kurgu son derece güçlü.

Evet ama kurgulanmamış gibi daima hayat.

İyi olan o zaten. Kurgulanmamış gibi görünüyor ama Çehov hikâyelerinin kurgu-sunu ve finallerini ben çok güçlü buluyorum ve çok beğeniyorum.

Ama büyük finaller değildir onlar da, hep böyle aşağı doğru yerlerde.

Ama çok ince düşünülmüş olarak, o bir rastgelelik değil, herhangi bir yerde bitirmek değil. Muhakkak öyle görünmesini çok dikkatle tasarlıyor.

Ama senin hikâyende de kurgulanmış, paketlenmiş görüntü sergilemiyor, özel bir paketlemeden kaçındığın söylenebilir. Tak tak tak bir şey yapmıyorsun ama sonuçta onların da bir paketlenme durumu var. Paketlerken zorlanıyorsun anladığım kadarıyla. Paketlerken kafanda belli bir şema yok.

Kafamda genellikle detaylar oluyor. O detayların biraraya gelmesi.

Bir sürü yolları var. Detaylardan da çıkarak olabilir.

Evet de işte dikiş izlerinin görünmemesine çalışırsın falan. Zor bir iş yani. Sinemanın en zor tarafı benim için.

Ama çok önceden paketlenmiş filmler insanda bir yapaylık ve kötülük duygusu uyandırır; senin filmlerinin kuvveti de buradan geliyor bence.

Kolay dile getirilemeyen bir bölgeye girmek istiyorsak o zaman kurgu duygusundan da kaçınmak gerekiyor.

Ya da onu görünmez kılmak!

Evet.

Peki o zaman müziğe gelelim yavaş yavaş. Müziği çok etkileyici bir biçimde kullandığın üstüne... böyle sadece melodi gibi bir şey kullanıyorsun. Bir cümle, melodinin bir cümlesi gibi bir şey kullanıyorsun. Çok ekonomik olarak çok az yerde

kullanıyorsun. Müzikte sahte bir duygusallık yaratmak da çok kullanılabilecek bir şey. Kötü bir biçimde. Niye o müzikler diye de sorabilirim, o daha yüzeysel bir şey. Niye o tarz kullandın?

Çünkü müzik kullanmak beni korkutuyor. Bir duyguya koltuk değneği olarak kullanıyor olabilirim duygusu. O yüzden hep bir suçluluk duygusu içinde kullanmışımdır müziği. Her filme bu kez müzik kullanmak istemiyorum duygusu ile başlarım. Ama sonra dayanamıyorum bir şekilde. Çünkü denemek için koyduğum zaman müziği, bazen çok hoşuma gidiyor. Biraz alakasız yerlere koymaya çalışıyorum. Duygulu bir anın altına değil de.

Mesela o Mayıs Sıkıntısı'nda yoldan bisikletle giderken bir Schubert mi, bir şey var. Çok güzel o.

O aceleci gidişe tezat bir müzik, sakın bir müzik, heyecan yaratıcı bir şey değil de. Öyle oluşu suçluluk duygumu biraz azaltıyor.

Kullanış biçimin mi?

Evet. Alışılmışın biraz dışında kullanmak. Bir de tabii *volume* önemli. Müziğin seviyesi konusunda hiçbir zaman mikserlerle anlaşıyoruz. Onlar hep daha yüksek tutmak istiyorlar miksajda. Ben düşürüyorum, onlar duyulmaz ki diyorlar, ben zaten duyulmasın diyorum. Bu müzikle mücadele film ortaya çıkana kadar sürüyor. Hep son gün bile çıkarsam mı diye kendime soruyorum, yüzlerce defa çıkarıp yeniden koyuyorum, uğraştığım bir mesele o. Hangi müziği seçtiğim konusunda da, aslında daha bilinmeyen müzikler koymak istiyorum, sonra hep bilinene bir şekilde gidiyor. Schubert'in ezgisi ünlü bir müziktir aslında ama bir kere koyduktan sonra vazgeçemedim. Diğer alternatifleri gölgede bıraktı çünkü.

Ama tanınmaz hale de getiriyorsun sen onu. Çok küçük bir parçayı koyduğun için.

Tanınmayacak bir müzik değil o. Bazen müziği de kendi içinde montajlıyorum. Aradaki boşluğu kısaltıyorum ya da uzatıyorum. Belli bir yere denk gelsin diye o darbeler. Bazen tersten çalmayı denedim tanınmasın diye. Yani müzikle mücadele çok. Şunu da söyleyeyim: Montaj bir ay daha uzun sürseydi belki o müzikleri çıkarabilirdim *Uzak*'tan.

Birisi sana müzik yazsın ya da benim derdimi anlatan müzik yazar dediğin birisi olmadı gibi görünüyor.

O kadar paralar verip birine müzik yaptırıyorsun sonra sevmeyebiliyorsun.

Ama bu paraları vermeye değecek birini de tanıımıyorsun anladığım kadarıyla.

Hayır. Mesele o değil. Beğendiğın müzisyen olabilir. Bütün müziklerini seviyordur ama o müziği sevmezsin. Öyle bir şey var. Sonra ayıp olmasın diye kullanırsın ya da kullanmazsın. Bir kere yaptırdım müzik *Kasaba*'da. Bir daha yaptırmamaya karar verdim. Fazla gerekli de görmüyorum. Müzik tarihi o kadar güzel ezgilerle doluyken niye riske gireyim. Onun yerine hangisi uyuyor bakarım.

Bu da beni şuna götürüyor anladığım kadarıyla zaten fazla işbirliğinden de hoşlanmıyorsun.

Olabildiğince kontrolümü arttırmayı tercih ediyorum diyelim.

Sen bu filmi kafandan çekip şeride aktarsan senin en hoşuna gidecek o gibi geliyor.

Bir romancının özgürlüğünü kim kıskanmaz.

Ama o özgürlük kısmen büyük bir yalnızlıktır da.

Tabii çok doğru söylüyorsun. Ne kadar şikayet etsem de sinemanın beni zorunlu bıraktığı ilişkiler toplamını sinsi sinsi seviyorum galiba.

Türk sinemasının en özgün isimlerinden biri Nuri Bilge Ceylan. Evin bir köşesinde sessiz sessiz oynayan bir çocuğu andırıyor, sonra o köşeden elinde şahane bir resimle çıkıp, konuyu komşuyu hayran ediyor; Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak... Konuşmaya kısa cümlelerle başladık, zamanla paragrafları uzattık. Son filmi Uzak ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışacak olan Ceylan, öyle bir insan ki sanki boyacı olsaydı da, o işi farklı yapardı; ayakkabıcı olsaydı da...

Çok sık röportaj vermiyorsunuz; filmlerinizi üzerine konuşmak hoşunuza gitmiyor mu?
Asıl tehlike hep aynı şeyleri söylemeye başlamak galiba, o zaman insan kendinden de sıkılıyor.

Aynı şekilde ödül törenlerinden de hazzetmiyorsunuz galiba?

Yok, sahneler hiç benim ortamlarım değil. Ama tabii ödül, filminizin tanıtımıdır. Mesela Cannes Film Festivali'nde ödül alan biri, bir sonraki filmine çok kolay yapımcı bulabilir. Bir de para kısmı var ki çok rahatlatıyor insanı bir sonraki proje için. Ödüller ilahi adalet de değildir diğer yandan, jürideki dört-beş kişi değişse, sonuç da değişir. Çok abartmamak lazım yani...

Sizin en büyük geliriniz kazandığınız ödüller mi?

Gişeden de kazandığımız bir miktar var, ama asıl yurtdışı satışları önemli. Hem ticari satışlar var, hem de televizyon satışları. Diyebilirim ki şimdiye kadar hep bir sonraki filmime kalacak kadar para kazanabildim.

Son olarak İstanbul Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Film" ödüllerinizi alırken, kazandığınız para ödülünün bir kısmını iki genç kısa filmciye armağan ettiğinizi söylediniz. Kimdir bu insanlar?

Geçen sene İFSAK'ın düzenlediği kısa film yarışmasında tek seçiciydim ve bir süre kararsız kaldıktan sonra bu iki gencin çektikleri filme ödül vermemiştim. Birtakım teknik sorunları olduğunu düşünmüştüm. Belgesel dalında katılmışlardı ve kimsenin suçu olmadığı halde parçalanmak zorunda kalan bir aileden bahsediyorlardı. Zamanla bu film benim içime oturdu; çok dokunaklı gelmeye başladı, hatta bir yıl geçmesine rağmen aklımdan çıkmadı. Bir suçluluk duygusuyla İFSAK'tan filmi tekrar isteyip izledim ve çok beğendim. İşte bu yüzden de, bir sonraki projelerinde katkısı olsun diye ödülümü onlarla paylaşmak istedim. Onlar da gazetelerden öğrenip arayarak teşekkür ettiler. Şu anda da bir film yapmak üzerelermiş ve maddi sıkıntıları varmış. Yerine oturmuş gibi geldi bana.

Filmlerinizde oyuncu kadrosunun büyük kısmını yakınlarınız, akrabalarınız, dostlarınız oluşturuyor. Bunun avantajları olduğu muhakkak, ama sette dezavantajları da var mı?

Var tabii, bir kere profesyonel oyuncularla daha sistematik bir çalışma yürütebiliyorsunuz. Ama yakınlarınız, aradaki hukuku ve samimiyeti kullanarak bazen fazla naz yapabiliyor. Başkalarına müsaade etmeyeceğim şeylere izin vermek zorunda kalabiliyorum. Mesela tam oynama zamanı geldiğinde annem çıkıp "ben bu rolü oynamam şimdi" deyiveriyor.

Profesyonel oyuncularla çalışmak sinema dilinize de uymuyor gibi. Sürekli etrafı kolaçan eder halde mi dolaşıyorsunuz kendinize oyuncu bulmak için yakın çevrenizden? Yakınlarınız bitince yeni birilerini mi "keşfedeceksiniz"?

Doğrusu keşfetmek istiyorum. Etrafımda tavırlarını hareketlerini anlamlı bulduğum insanlara karşı duyarlıyım; bütün yönetmenler gibi herhalde. Mesela geçenlerde kız kardeşim evinde tadilat yaptırtıyordu. Evinde çalışan ustadan bahsetti bana, hemen gidip görmek istedim. Tanışınca da gerçekten etkilendim.

Filmlerinizde bu kadar kendi hayatınızdan gerçek kişileri ön plana çıkarırken, diyelim son filminiz Uzak ne kadar otobiyografik?

İnanın ben de bilmiyorum. Oturup tek tek sahneleri düşünürsem belki çıkarabilirim, otobiyografik çok şey var, ama ayırmak zor. Arkadaşlarımla hayatları, benim geçmişim, gözlemler, duygular, hepsi biraraya giriyor ve unutuluyor kaynakları.

Çehov da bunu yapıyordu, Sait Faik de. İkisi de etraflarındaki insanların hayatlarını yazdılar. Eserlerinde çok enteresan şeyler hiç olmadı. Bakmayı bilirsek hayat çok renklidir, insan manzarası dünyanın en zengin manzarasıdır. Yan masaya bakın, orada mutlaka bir hikâye vardır.

Tanımadığınız kişilerin sohbetlerine kulak misafirliği yapmayı sever misiniz?

En sevdiğim şey! Hatta film izlemekten daha çok severim diyebilirim. Kendi hayatımın trajedileri beni hiçbir zaman ağlatmaz, ama bazen bir anne kızın yürüyüşüne bakarken gözlerim yaşarır. Daha dokunaklıdır. Bir de insanların arkadan görünüşleri daha etkileyici galiba. Geçenlerde sevmediğim ve hiçbir zaman sevmeyeceğimi düşündüğüm bir insanı gördüm; tesadüfen önümde yürüyordu bir akşam üzeri. O omuzlarının düşüklüğü, o kafasının hafif yamuk duruşu öyle içime dokundu ki, onu her şeyle bağışladım. İnsanlar arkadan daha savunmasız görünüyor kesinlikle. Siz de özgürce vicdanınızı çalıştırarak izleyebiliyorsunuz onları.

1989'da Argos dergisinde "Çıplak ve Deniz" başlığında bir dizi fotoğrafınız yayımlanmıştı. Başına bir giriş yazmışsınız ve orada amacınızı "gerçekliğe yeni ve katlanılabilir bir form vermek ve kaosu düzenlemeye çalışmak" olarak tanımlıyordunuz. Bir yanda da "bunlara ilgisiz kalabilirsiniz, sizi ilgilendirmeyebilir de" gibi temkinli bir yaklaşımınız vardı. Bu sinema dilinize de yakışan bir giriş cümlesi mi?

Belki de. Aslında biraz gençlik de kokuyor o cümleler, biraz abartılı da geldi şimdi bana. Biraz kendini koruma içgüdüğü de var sanki o temkinli durumda. İddialı ve abartılı sözleri sevmem diyeyim.

Annenizi, babanızı, çocukluğunuzun geçtiği yerleri hayatınıza dair bir sürü ayrıntıyı biliyoruz, hatta yaşamınızdan kesitleri canlandırabiliyoruz gözümüzde, ama şahsen kendinize dair o kadar az cümle çıkıyor ki ağzınızdan, bir türlü Nuri Bilge Ceylan'a yaklaşmıyoruz bir yandan da...

Ama röportajlarda gerçekler çıkmaz ortaya. Röportaj veren insan muhakkak biraz korunaklı davranır. Şu teyp kapandığında çok daha dürüst bir konuşmanın başlayacağına ben eminim. Hadi şunu da söyleyeyim, olabildiğince de dürüst olmaya çalışırım. Çünkü ben röportaj okumayı severim; içinde dürüstlük oranı fazla olanları daha da çok severim. Elimden geldiğince yalan söylememeye çalışıyorum. Gerçekten yeri geldiğinde de zayıflıklarımı ortaya dökmeye hazırım.



Cannes'da bir söyleşi, 2003

Yönetmen koltuğunda otururken bir yalan yaratmak kolay mıdır?

Sinemada yalan, zeki bir izleyici tarafından çok kolay görünür bence. Sinema sanatı samimiyetsizliklerini, hatalarını çok kolay ele veren bir sanat. İzleyici her şeyi yakalar diye düşünüp, sinemayı da en az kendiniz kadar zeki izleyici için yapmak gerekir.

Bağımsız sinema bir zarureten doğduğu kadar bir anlayıştan, bir gelenekten doğuyorsa, Türkiye'de neden çok ağır işledi bu süreç?

Yapmaya uğraşan çok insan var, ben kimle konuşsam bir senaryosu var. Dijital teknoloji bir şeyler götürdüğü gibi, üretme eşitliği konusunda bir adalet sağlayacaktır. Daha fazla da insan çıkacaktır. Hayatı algıladığı şekli sinemada göremeyen insan, kendi dünyasını yansıtmaya arzusunu duyacaktır. Çeşitlilik de bundan doğuyor. Belki bilmediğimiz öncesi de var. Yılmaz Güney mesela, varolan sinemanın hayalindeki sinemayı karşılamadığını hissetmiştir. İşin parayla ilgili olduğunu da sanmıyorum. O aşamaya gelen herkesin bir şekilde film çekmeyi başardığını gördüm ben. Niyetle ilgili daha çok. Sinema yapmak çok zormuş gibi bir mit var. Sinema yapanlar da, yaptıkları işin önemsenmesi adına bu miti körüklüyorlar ne yazık ki. İyi film çekmek ayrı bir şey, ama film çekmek atla deve değil. Gerçekten o kadar da zor değil.

Işıkla, karanlıkla, filtrelerle oynuyorsunuz, ama bir de Çehov filtresinden bahsediyorsunuz. Çehov filtresi nasıl yapar görüntüyü?

Oscar Wilde'in bir lafı var: "Doğa sanat eserini taklit eder", sonra da diyor ki: "Farkında mısınız, son günlerde doğa Corot'nun peyzajlarına ne kadar da benzemeye başladı." Hakikaten de sanatçı dünyanın yeni bir görünüşünü sunduğu zaman, başta izleyiciye aykırı görünür. Zamanla doğa bu sanat eserinin etkisinde biçim değiştirir ve ağaçlara, dış dünyaya, mahallemize öyle bakmaya başlarız. Çehov hikâyelerini okuduktan sonra insanlara ve gerçek hayata da başka bakarsınız. Çehov, Sait Faik gibi şahsiyetler sayesinde son derece basit insan ilişkileri bana çok renkli görünmeye başladı. Çehov filtresi de öyle bir şey işte. Bazen insana bir arkadaşı da böyle bir gözlük verebilir.

Rüyalarınızı da bu filtrelerle mi görürsünüz? Bulutlar filmlerinizdeki gibi kocaman ve her şeyden daha koyu mudur mesela?

Çok üzülerек söylüyorum artık çok az rüya görüyorum. Görüyorum, ama unutuyorum galiba. Tabii o kasvetli havalar bana her zaman daha anlamlı gelmiştir. Fotoğrafçıyken de gökyüzünün beyaz çıkmasını istemezdik. Kasvetli havaları severim.

Uzak'ta altı en koyu kalemle çizilen şey "taşralılık". Büyük şehirde taşralı olmanın ezikliği dokunuyor en fazla insana. Türkiye de bir anlamda dünyanın taşrasında mı sizce? "Büyük şehre" gittiğinde, Türk insanında, Türk filminde, Türk müziğinde de o eziklik, sakillik oluyor mu?

Türkiye'nin dünyanın taşrasında olduğu kesinlikle doğru. Ben Avrupa'ya 17 yaşında gitmeye başladım, oraların farklılığı insanı bir irkiliyor... Türkiye'yi ne kadar taşra gibi gördüklerini de hissettiriyorlar size bir biçimde. Ürettiklerimize nasıl bakıyorlar bilmiyorum açıkçası, ama ben şahsen bir eziklik duymuyorum. Yurtdışına gidip, sahnelere çıkıp filmlerimle ilgili sorulara cevap verdiğimde garip oluyordum başta. Ne olduğunu bilmediğim bir eksiklik, bir tehlike duygusu vardı, ama artık o da geçti.

Cannes Film Festivali jürisi neyini beğendi sizce Uzak'ın?

Orasını bilemem. Zaten Cannes seçici kurulu benim çalışmalarına aşinaydı. Mayıs Sıkıntısı'nı yarışmaya alıp almamakta kararsız kalmışlardı; ben bekleyemediğim için Berlin Film Festivali'ni tercih etmiştim o zaman. Yani sadece *Uzak* olmayabilir sebepleri, yine Berlin'e kaptırmak istememişlerdir.

Heyecanlı mısınız?

Yok alıştıım. Sadece bu filmin satışı için iyi bir fırsat, hazırlanmak gerekiyor. Broşürler hazırlamak, cep telefonları kiralamak, altyazıları düşünmek...

Röportajlarda sorulabilecek sorulara yanıt hazırlıyor musunuz?

Yok, bir röportaja gittiğimde aklımın tamamen temiz olmasını isterim. Yoksa yeni bir şey çok zor çıkıyor.

Bu röportajda yeni bir şey çıktı mı?

Çıktı galiba, bazı şeyleri iyi kazdınız. Aynı sorunun cevabı da aynı olur.

GÖSTERİŞTEN UZAKTA

Melda Davran

Aktüel, 4-10 Haziran 2003

Cannes Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü alan Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak'ı, Rusya, Portekiz, Tayvan ve Güney Kore gibi ülkelerde ticari gösterime giren belki ilk Türk filmi olacak. Aktüel'in sorularını yanıtlayan Ceylan, sıradan ve basit yaşamakta ve medyadan uzak durmakta kararlı.

13-14 yaşlarında, annesinin memleketi Çanakkale'nin Yenice kasabasındaki evlerinde, pencerenin yanındaki divanda çizgi romanlar okuyan bir çocuktuk. Şimdi o günleri anarken "o kitapları okurken hissettiğim mutluluğu bir daha hiçbir zaman yakalayamadım. Belki de bu sadece o yaşlarda yaşanabilecek bir duyguydu" diyor Nuri Bilge Ceylan. Teksas, Tommiks de okurmuş ama en sevdiği karakter "Mister No". Çünkü Mister No, kadınlar tarafından aldatılabilen, dayak yiyebilen, zaman zaman kaybeden bir "anti-kahraman". Hatta bazen onları sinemaya uyarlamayı bile düşünüyor. Evdeki fotoğraf makinesiyle hatıra fotoğrafları çekmek ilgi alanları arasında... Ancak elektrige ve elektroniğe ilgisi Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliğine yöneliyor. Bu okulun üçüncü sınıfı, yaşamının yeni bir kırılma noktası! Elektrik mühendisliğinin ona uzak olduğunu anlayan Ceylan, içindeki boşluk duygusunu dindirme ümidiyle sayısız yolculuğun kararını da o sırada veriyor. Sonunda kendi ülkesinde fotoğraf ve film çekmekle kendini mutlu hissedeceğini keşfediyor.

Sonrası malum; "iyi" filmler, az konuşan, içe dönük, reklama inanmayan, medyaya mesafeli duran, "iyi duygularla iyi sanat yapılmaz" diyecek kadar gerçekçi ve "iyi" bir yönetmen çıkıyor ortaya. Son karede görünense dünya çapındaki başarısı. Sözlerden çok gözleriyle konuşmayı tercih eden Nuri Bilge Ceylan, Cannes Festivali'nde Büyük Jüri ödülünü alırken, bunu 21 yıl önce orada ödül alan efsane yönetmen ve oyuncu Yılmaz Güney'e ithaf ediyordu. Fotoğraflar çekilirken şaşırtıcı biçimde Güney'e benzediğini farkettiğimiz yönetmenle festival dönüşü konuştuk...



Cannes Film Festival, 2003

Berlin Film Festivali'ne katılmayı neden reddettiniz?

Reddetmek zorundaydık! Çünkü birine katılınca diğeri kabul etmiyor. Zaten daha önce Berlin'e katılmıştım. Cannes'ı merak ediyordum. Cannes Festivali'nin her açıdan çok daha önemli olduğunu, ayrıca çok daha önemli bir pazar olduğunu da biliyordum.

Cannes'ın, Berlin Festivali'nden farkı neydi?

Cannes, dünya medyasının, dünya sinema profesyonellerinin en fazla ilgi gösterdiği yer. Dünyanın her yerinden ticari alıcılar, festival düzenleyenler, sinema yazarları buraya geliyor. Dört bin gazeteci festivali izliyor. Bir açıdan her şey son derece suni. Diğer taraftan müthiş bir profesyonellik var. Sizden iki adet Fransızca altyazılı kopya istiyorlar. Birinde sorun olduğunda hemen diğeri devreye giriyor. Galadan bir gün önce geceyarısı saat dörtte yönetmeni çağırıp ışık şiddeti ve ses seviyesinin tam olarak onun istediği gibi olmasını sağlıyorlar. Geçen defa böyle bir prova olmadığı için Berlin'deki gösterimde bazı sorunlar çıkmıştı mesela. Ayrıca Berlin'in, Amerikan sinemasına biraz daha yakın durduğu söylenir. Cannes Film Festivali'nin, sanat sinemasının hâlâ en önemli kalesi durumunda olması umut verici bir şey. Özellikle bu yılki jürinin sanat sinemasından yana ağırlığını koyduğu söyleniyor.

Bu neden kaynaklandı sizce?

"Altın Palmiye" genellikle büyük prodüksiyonlu filmlere verilir. Sanatsal filmlere "En İyi Yönetmen" gibi dallarda ödül verme eğilimi ağır basar. Ama bu yıl birinci olan film de son derece minimalist bir film. Bu yıl, daha diplomatik davranıp ödülleri çok film arasında paylaştırmayı tercih etmediler. Bütün ödüller sadece dört filme gitti.

Cannes'da 12 gün kaldınız. Yarışma öncesi ödül alacağınıza dair duyumlar alıyor muydunuz? Bir şeyler hissetmeye başlamış mıydınız?

Filme ilgi vardı. Ödül alacağına kesin gözüyle bakan bir sürü tahmin yazıları yazılmıştı. Ama bu gibi şeyler her zaman doğru olacak diye bir şey yok. Çünkü hakkında çok konuşulan Lars von Trier'in *Dogville* filmi hiç ödül almadı mesela.

Sizin gibi çok da dışa dönük olmayan ve medyaya mesafeli duran bir yönetmen oradaki yoğun tempoda zorlanmadı mı?

Cannes o anlamda tabii ki sevdiğim bir yer değil. Orada her şey "artificial", plajdaki kum bile dışarıdan geliyor. Daha önceki gidişlerimde de çok sıkılmıştım. Bu kez



FOTOGRAF: F. U. N. SANAC

Cannes Film Festivali, 2003

filmin satışlarıyla kendim ilgilendiğim için sıkılmaya pek vaktim olmadı. Bu kez orayı uluslararası film piyasasının işleyişiyle ilgili bir şeyler öğrenebileceğim bir yer olarak düşündüm, öğrendim de.

Tanıtım yapmayarak, medyaya mesafeli durarak da bir şeyler olabileceğini kanıtladınız bir anlamda. Bu mesafeli çizginiz devam edecek mi?

Evet, çünkü ben sıradan hayatı, basit bir insan gibi yaşamayı seviyorum. Cannes'da yüzlerce söyleşi yaptım. Yoruldum. Döndüğümde yoğun bir talep olunca bütün basınla tek tek konuşmak mümkün olamayacağı için bir basın toplantısıyla her şeyi söyleyeyim, ondan sonra da ebediyen susayım diye düşünmüştüm. Çok parlak bir fikir gibi görünmüştü. Ama hiç söylemediğim şeyler yazılmaya başlayınca bunun pek parlak bir fikir olmadığı ortaya çıktı.

Sizce "iyi film" ne ifade ediyor?

Bence iyi film belli bir estetik ve ahlaki duyarlılıkla derine işleyen bir çözümlemeyi biraraya getirebilen filmidir.

Dar bir ekleple, hatta aileyle çalışmanın, filmin satışıyla bile bizzat ilgilenmenizin avantaj ve dezavantajları neler?

Küçük ekip tabii ki iş üzerindeki hakimiyetinizi arttırıyor. Satışları kendim yapmak istememin nedenleri arasında kazancı arttırmak, satış şirketlerine fazla

güvenememek, sistemi biraz tanımak istemek gibi şeyler var. Çünkü Cannes'da yarışmada olmak gibi bir avantajım vardı. Bu avantajı sinema dünyasının her bölümünü tanımak adına kullanmak istedim. Dezavantajı yorucu olması. Ama bu önemli değil.

Gazetecilerin soruları ne yöndeydi?

Politik sorular bekliyordum. Ama Avrupa Birliği ve Irak Savaşı karşısındaki Türkiye'nin tutumuyla ilgili bir-iki soru dışında fazla soru gelmedi. Sorular hemen her zaman filmin içeriği, biçimi, uyandırdığı duygular ve niyetlerim üzerine odaklanıyordu.

Filminiz hakkındaki "Avrupa'ya yakın ama bize uzak" yorumuna katılıyor musunuz?

Hayır katılmıyorum! Bu tür filmleri bütün ülkelerde zaten azınlık seyrediyor. Eğer düşündüğüm anlamda söylenmişse...

Cannes'da hem eleştirmenlerin hem genel olarak sektörün size ve filme ilgisi nasıldı? Filmin satışlarından memnun musunuz?

Festival boyunca günlük dergilerde, gazetelerde dünyanın her yerinden sinema eleştirmenlerinin yazıları çıkıyor. Yıldız tabloları yayımlanıyor. Festival boyunca giderek yükselen bir ilgi oldu. Okumaya vakit bulabildiklerim çok iyiydi. Genel durumu yıldız tablolarından takip etmek daha kolay oluyor. *Uzak* yıldızlarda *Dogville*'in hemen arkasındaki ikincilik konumunu festival sonuna kadar korudu. Ve yıldızlar alıcılar tarafından çok önemsendiğinden, bir filmin fiyatını bir anda on katına bile çıkarabiliyor bazı ülkeler için. Bir de bazı firmalar yarışma sonrası ödül alan film pahalılanacağı için ödül alacağını tahmin ettikleri filmi sonuçlar açıklanmadan önce ucuza almaya çalışıyor. Biz de ödül almazsa korkusuyla önceden satmaya çalıştık. Bu durum festivalin son günlerini iyice gerginleştiriyor ve alıcılarla dayanılması zor bir telefon trafiğine neden oluyor. Bu nedenle satışların büyük bölümü beklentilerin olabildiğince netleştiği son günlerde gerçekleşiyor. Tansiyon artıyor, açık artırmalar, taktikler, borsa tarzı bir şey yaşanıyor. Sonuçta ana marketlerin yanında, Rusya, Portekiz, Tayvan ve Güney Kore gibi ülkelerde belki de ilk kez bir Türk filmi ticari gösterime girecek.

“UZAK” DÜNYA TURUNDA

Aslı Selçuk

Cumhuriyet, 11 Ocak 2004

14 Ocak'ta 50 kopyayla Fransa'da, ardından sırasıyla İsviçre, Belçika, Hollanda, İtalya, İngiltere, Portekiz, Rusya, Avusturya, ABD ve Kanada'da gösterime girecek olan Uzak'ın başarılı yolculuğu, sinema, sanatlar, çalışma yöntemi üzerine yönetmen Nuri Bilge Ceylan ile bir söyleşi yaptık.

Filmlerinizde insanın yalnızlığındaki olguya yoğunlukla yer verdiğiniz söylemek olası... Bunlar beni zorlayan, ilk gençliğimden beri acısını çektiğim konular. Gençliğim yalnızlığın karanlık zindanlarında geçti sayılır. Ama insanın toplumdaki yalnızlığı kadar evrendeki yalnızlığı da beni ilgilendiriyor. Bu nedenle insanın varoluşunu kozmik bir boyutla da ilişkilendirebilmeyi isterim. Belki bu nedenle hayvanlarla insanların ortak bir kadere sahip olduğunu hissettirmeyi deneyen detaylar koymaya çalışıyorum biraz. Sosyal meseleler doğrudan ilgimi çekmiyor. Güncellik de öyle. Zamanın acımasız geçiciliği karşısında hissedilen bir tür eziklik duygusu kendisini dayatıyor. Dünyaya uçaktan bakınca, bizi ezen, üzen bir sürü mesele ufalır da, insanı garip bir duygu kaplar ya, sanki her şey başka bir bütüne bağlıymış gibi bir şey. Sanki tüm bunlardan, tüm yaşananlardan çok daha hayati, çok daha başat bir şeyler varmış gibi. Sanırım, bende bu tür duyguların normalden fazla oluşu, beni ideolojik, güncel ya da zamana bağlı meselelerden biraz uzak tutuyor.

Goethe'nin de dediği gibi “Güneşin altında yaşanmamış hiçbir şey yok” genellemesinin sanat noktasını yakaladınız. Tüm sanatlara olan ilginiz mi size bu özü sağladı?

Tüm sanatlara ilgili olduğumu sanmıyorum ama sanatların arasında çok da fark yok. Hepsini kullanarak size önemli geleni ifade edebilirsiniz. Ama bazı sanatların ifade potansiyelinin daha fazla olabileceğini de kabul etmek lazım.

Bana göre edebiyat içlerinde en güçlü olanı. İnsan ruhunun derinliklerine en fazla nüfuz etme kabiliyetine sahip olanı. Sinemanın yarattığı en büyük eserlerle en büyük romanları karşılaştırdığımda sinemanın henüz o derinliğe ulaşamadığını düşünüyorum. Beni en çok etkileyen film ile en çok etkileyen romanın ruhumdaki etkilerini karşılaştırdığımda da aynı şeyi görüyorum. Sinema henüz bir Dostoyevski çıkarabilmiş değil. Belki yeni bir sanat olduğu için, belki de sinema sanatında bu potansiyel zaten yok, bilemiyorum. Edebiyat okurun hayalgücünü de devreye sokuyor. En büyük avantajı bu. Sinema edebiyata göre elbette yeni bir sanat olduğu için henüz keşfedilmemiş birtakım gizilgüçler barındırıyor olabilir, bilemiyorum. Öte yandan, edebiyatın kudretinin zenginliğine karşın günümüz şartlarında ilişkiye girilmesi daha zor bir sanat haline geldiğini de söylemek lazım. Çünkü insanlar kolay şeyleri seviyor, kitap okumak ise görece yorucu ve vakit alıyor. Bir film ne kadar ağır olursa olsun iki saatte bitiyor sonuçta. Bir romanı okumak ise en az üç-beş gün gerektiriyor. Televizyon gibi eğlendirici ve hazmı kolay, internet gibi interaktif şeylerin yanında tercih edilmesi zorlaşıyor. Birçok insan zaman boşa geçiyor, bir şeyleri kaçıyorum duygusuna kapılıyor kitap okurken.

Edebiyat daha zor, sinema daha mı kolay?

İlişki kuran açısından öyle söylüyorum. Üreten açısından bu durum kişiye göre değişir. Benim açımdan edebiyat zordur. Yapamayacağım bir şey. Kimileri yazmaya yatkındır onlara sinema zor gelebilir.

Mayıs Sıkıntısı'nda Anton Çehov'vari bir yalınlığı görmek olası. Yalınlığın sinemada yansıtılması çok güçlüdür. Yararlandığınız Çehov esintileri sanki özgün dünyanızın ilk basamaklarından biri.

Çehov'u sinemada yansıtmak haddim değil. Ama Çehov bana hayata bakmayı öğretmiştir. Hayata bakışımızda bazı katalizörlerin etkisi büyüktür. Anne baba gibi. Çehov benim için bu katalizörlerden biri olmuştur.

Kişileriniz yaşamın tekdüzeliğini çok güçlü duyumsuyorlar. Çehov'un karakterleri de böyledir. Çoğu yakınrlar fakat yine de gelecekte iynin bir gün kazanacağını altını çizirler. 2004'te Çehov yaşasaydı ülkesini ve dünyayı nasıl değerlendirirdi?

Çok şey değişmezdi. Karakterleri umutlarını gelecek yüzyıllara bağlayarak yine 2100 yılında hayat daha güzel olacak diye sızlanırlardı. Buna inandığından değil, ama böyle düşünmek ona iyi geldiğinden dolayı. Yoksa Çehov'un karakterlerine sık sık

söyletiği gibi geleceğe yönelik umut dolu sözlerine, insanlığı aydınlık bir geleceğin beklediğine inandığını kesinlikle sanmıyorum. Bana göre Çehov insanın doğasını tanıdıkça derin bir umutsuzluğa düşmüş son derece karamsar bir yazardır. Ama bu trajik hissedışı katlanılır kılmak adına eserlerine biraz mizah öğeleri katmış, alaycı bir bakış geliştirmiştir. Bugün yaşıyor olsa, yine o zaman olduğu gibi hiçbir ideolojiye bağlanmazdı diye düşünüyorum.

Uzak'taki kahramanlarımız kendileri ve yaşadıkları dönem için umutlu görünmüyorlar...

Karakterlerimin ya da filmlerimin umutlu mesajlar taşımaları gerektiğini düşünmüyorum. Sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum. Ama söylemeliyim ki ben de insanlığın geleceği için çok aydınlık duygular taşıyan biri değilim. Bunu da dünyanın gidişatından önce kendi ruhumdan biliyorum. Bu da filmlerime ve karakterlerime yansiyabilir. Ayrıca çoğu filmde karşıma çıkan, "filmler bir umut mesajı taşımali" klişesi beni rahatsız eden bir şey. Sanat dünyasının yarattığı bu tarz bir beklenti birçok sanatçıyı gerçekçi düşünmekten uzaklaştırıyor ve belli şablonlara zorluyor.

Türk aydınının şu çok tartışılan konumu yani kimlik sorunu, Doğu ile Batı arasında kalışından mı kaynaklanıyor? Aslında bu kesişme noktası düşünsel zenginliğin de bir kaynağı olamaz mı?

Böyle de denebilir ama bu durum Doğu ile Batı arasında kalmaktan çok Türkiye'nin üçüncü dünya konumundan kaynaklanıyor. Arjantin ya da Meksika aydınının da bizden farklı durumda olduğunu sanmıyorum. Sonuçta az gelişmiş ülkeler, kültürünü yıllardır türlü yollarla dayatan Batı'ya öykünüyorlar. Emperyalizm, az gelişmiş ülkelerin, kendi kültür ve geleneklerini hafifçe utanılması gereken şeylermiş gibi hissettirmeyi başarmıştır. Üstelik bu etki öncelikle kendisiyle iletişim kurma olanakları daha gelişmiş olan üçüncü dünya aydınları ve entelektüelleri üzerinde etkili olur. Böyle olunca da ötekinin bakışını benimseyen üçüncü dünya entelektüelleri kendi geleneklerini ve törenlerini, cehaletin doğurduğu aşırılıklar olarak görmeye başlar. Türk insanının doğulu özellikler içerdiğine inanıyorum. Ama Doğu ile Batı arasında kalışın düşünsel zenginliğin kaynağı olabileceği fikri, bana her zaman biraz züğürt tesellisi duygusu vermiştir. Bilmiyorum. Belki yine de böyle bir zenginlikten söz edilebilir ama Türk insanının ait olduğu doğulu özellikleri ile Batı'ya öykünmesi daha uyumsuz bir görüntü ortaya çıkarmıyor mu aynı zamanda?

Filmlerinizi A'dan Z'ye küçük bir ekiple gerçekleştiriyorsunuz. Çalışmanızın tümü elinizden geçiyor. Yerleşik sistemin dışında durmak güçlüklerine karşın size özgürlük sağlıyor değil mi?

Tabii ki filmlerim alışılmış sinemanın biraz dışında olduğu için sistemin dışında kalmaya da zorunluydum. Çünkü sistem de beni içine almazdı zaten. Bağımsızlık, seçimden çok zorunluluktan yani. Filmlerimi oturmuş sistemin içinden geçerek yapmak pek mümkün değildi. Akibeti belli olmayan, sonucu benim için bile kestirilemeyen projelerdi bunlar. Riskli projeler. Sistemin ise, doğal olarak, daha fazla kesinliğe ve garantiye ihtiyacı var.

Özgün bir sinema diliniz oluştu. Yaklaşımınızın karşılığını da yetkinlikle aldınız. Bu nokta sonraki projelerinizde sizi zorlayacak mı? Ayrıca beklentiler, uluslararası bir platforma çıkmak...

Hayır. Sonuçta belli bir alışkanlık kazandım. Hayal etiklerimle ortaya çıkan film arasındaki uçurum da giderek azalıyor. Bu da korkularımı biraz azaltıyor. İlk filmimi çekerken sağlığım biraz bozulmuş, saçlarım birden ağarmıştı. Artık olaylara daha sakin bir bakış geliştirebiliyorum. Piyasanın beklentileri doğrusu üzerimde bir baskı oluşturmuyor. Uluslararası platforma çıkmaksa ancak işimi kolaylaştırır. Hem maddi açıdan yeni olanaklar belirir, ki bu benim için zaten hiçbir zaman fazla problem olmamıştır, hem de sinemada daha garip ya da ayırıksa sayılabilecek yaklaşımlarım ya da denemelerim için daha fazla hak hissedirim. Ama en önemlisi, kaynağını tam olarak anlayamadığım o sinir bozucu endişenin yokolup gitmesine seviniyorum. Asıl bu beni özgür kılıyor. Yani eskiye göre sisteme belki daha yakın durmama rağmen duygusal olarak sistemden daha bağımsız hissettiğim söylenebilir.

Sinemayla ilk tanışmanız nasıl oldu, nelerden etkilendiniz?

Biz kuşak olarak, sinema açısından çok hassas bir dönemde yaşadık. Televizyon öncesi zamanları bilen bir kuşağız. Sinema, televizyon öncesinde bugün o zamanları bilmeyen kimsenin anlayamayacağı bir fenomendi. 150 sene önce tiyatro, opera insanlar üzerinde nasıl etki bırakıyorsa, sinema da öyle etkiliydi. Bir bilet alabilmek için kaç kere elbiselerimin parçalandığını bilirim. O yıllar nasıl yaşayacağımızı, nasıl yaşamamız gerektiğini bize sinema öğretirdi. Filmlerin etkisinden günlerce kurtulamazdık. Böyle bir çocukluktan geçtik. Hatırlıyorum, Yenice'deyken bir gün uçurtma uçuruyordum, ablamla kız arkadaşını gördüm, "sinemaya gittik" dediler, "beni niye çağırmadınız" dedim. O anda o kadar büyük bir acı duydum ki o filme gidemediğim için. O duyguyu şimdi bile çok net hatırlıyorum. Yenice'de bir yazlık,

bir kışlık sinema vardı. Yenice üç bin kadar nüfusu olan küçük bir kasabaydı. Tam hatırlamıyorum ama ilk seyrettiğim film sanırım *Poseydon Macerası*'na benzeyen siyah-beyaz bir macera filmiydi. Bir ahtapot bir gemiye saldırıyordu. Filmin üzerimdeki etkisini anlatmama gerek bile yok. Sonra Cüneyt Arkın en büyük kahramanımız oldu. Geceleri yatağa yattığımda kendimi onun gibi bir kahraman olarak hayal etmeye çalıştığım kaç gecem olmuştur. Artık sinemanın o kudreti, o büyülü havası kalmadı tabii. Günümüzde etkiler çok kısa sürüyor...

HÜZÜN UYANDIRAN ADAM

Wendy Ide

The Times, 28 Eylül 2006

Nasıl ki *Uzak*, Türk yönetmen Nuri Bilge Ceylan'ın namını, itinalı, incelikli ve olgun bir sinema yaratan *auteur* bir yönetmen olarak pekiştirdiyse, son filmi de onun, kuşağının muhtemelen en cesur ve en özel yönetmenlerinden biri olduğunu kanıtıyor.

Üç mevsime yayılan *İklimler*, İstanbullu bir çiftin şallanan ilişkisini anlatıyor. Yorgun bir akademisyen olan İsa'nın geçmişle ilişkisi, mesleğinden çıkıp hayatına da sızarken, kendisinden genç karısı Bahar ilişkilerinin inişli çıkışlı barometresinden duygusal olarak daha çok etkilenmektedir.

Onları ilk olarak tatilde görürüz. İsa şevkle harabelere tırmanırken sıcaktan kavrulan Bahar sıkılmaktadır. Aralarında yalnızca fiziksel bir uzaklık değil, sanki asırlar vardır. Neredeyse hiç diyalog olmayan ilk on dakikada Ceylan bize aralarındaki uçurumun ipuçlarını verir. Yönetmen, filmdeki uzun, sıkıntılı sessizlikler konusunda "Hikâyenin yükünün diyaloglara yüklenmesi fazla sevdiğim bir şey değil. Gerçek hayatta yaptığımız gibi mimiklere ve jestlere dikkat edilmesini tercih ederim. Çok konuşuyoruz ama söylediklerimizin çoğu yalan, ama ifadeler o kadar yalan söyleyemez" diyor. Bindikleri motosikleti kasten devirdiği sahnede, Bahar'ın ilişkilerine dair derin umutsuzluğu tüm açıklığıyla ortaya çıkıyor.

İklimler'in ikinci mevsiminde İsa'nın boğucu ve kasvet verici İstanbul'a döndüğünü görürüz. Tesadüfen eski sevgiliyle karşılaşması, filmin en rahatsız edici sahnelerinden biriyle sonuçlanır. İsa, kadını evine kadar takip eder ve bir süre birbirlerine beceriksizce kur yaptıktan sonra, İsa kadına tecavüz eder.

Anlatmak istediği şeyin seyirciye geçip geçmediğinden emin olmayan Ceylan da bu sahneden yana biraz sıkıntılı görünüyor. "Başlangıçta İsa'nın aklından cinsellik geçmiyor belki ama küçük şeyler üst üste gelince sonuçta ortaya şiddet içeren bir



çatışma çıkıyor. Belki de İsa'nın içinde gitgide büyüyen bu sinsi şiddetin nedeni taşıdığı acı verici umutsuzluk duygusundan kurtulma arzusudur.”

Son bölümde İsa, Bahar'ın İstanbul'dan ayrıldığını ve uzak, karla kaplı bir yerde çalıştığını öğrenir. Peşinden gider ve karısının kendi ayakları üstünde durabildiğini, kendinden emin bir şekilde çalıştığını görünce tekrar onunla birlikte olmak istediğine kani olur. İsa ömrünü filmin ismini taşıyan iklimler gibi her mevsim başka bir hava çalarak geçirmeye yazgılı bir adamdır.

İsa'yla Bahar'ı, Ceylan ve gerçek hayattaki eşi Ebru'nun oynadığını öğrendiğinizde, krizdeki bir ilişkiyi anlatan bu sade ve samimi çalışmaya, hem rahatsız edici röntgencililiğiyle hem de etkileyiciliğiyle yeni bir katman ekleniyor. Ceylan'ın kendi hayatından öğeler kullandığı ilk filmi bu değil. *Uzak*'m ana karakteri de Ceylan'ın kendi evinde yaşıyor, kendi arabasını kullanıyordu. *İklimler* ne kadar otobiyografik peki? Dahası, film Ceylan'ın kendisini acımasızca eleştirdiği bir otoportre ve Ceylan'la güçsüz ve kararsız İsa aynı kişiye, neden karısı elinde fırsat varken onu motosikletten aşağı atmadı?

Ceylan hikâyesinin hiçbir şekilde otobiyografik olmadığını söylese de filmdeki tüm duyguları yaşadığını ve çok iyi bildiğini söylüyor. Ceylan'ın, başrolü, uzun zamandır birlikte çalıştığı Mehmet Emin Toprak trafik kazasında öldükten sonra aldığını söyleyenler vardı. Toprak kazadan kısa bir süre sonra düzenlenen 2003 Cannes Film Festivali'nde, Büyük Jüri ödülünü de alan *Uzak*'taki oyunculuğuyla En İyi Erkek Oyuncu ödülünü almıştı. Fakat Ceylan böyle bir şey olmadığını, rolü başından beri kendisi için düşündüğünü söylüyor.

İyi ama neden hiçbir oyunculuk deneyimi olmayan bir yönetmen kamera önüne geçer? Ceylan'ın yüzünde hüznü bir gülümseme açıkça seçiliyor. "Ben de herkes gibi kendimi merak ediyorum. Ancak bu role uygun düştüğümü düşünmesem ve provalarda kendimi yeterince iyi bulmasam tabii ki oynamazdım. Ayrıca böylesinin daha pratik olacağını sandım ama pek öyle olmadı, her şeyi denetlemek biraz zor oldu."

Filmin duygusal çıplaklığına ve Ebru Ceylan'ın kırılgan, zaman zaman histerik performansına bakan birisi, filmin yapım sürecinin çift için pek de kolay bir deneyim olmadığını varsayabilir ama Ceylan bunu reddediyor. "Hayatın karanlık yüzüyle yüzleşmekten korkan bir çift değiliz. Bu tip şeyleri başımıza gelmeden de konuşabilen ve gerektiğinde zaaflarımızla yüzleşebilen insanlar sayılırız. Bu nedenle bunları yazmak ve canlandırmak bizim için sorun yaratacak şeyler değildi." Ceylan, karısı çekimler başlamadan iki ay önce bir erkek çocuk doğurduğu ve oğlundan uzak kalmak zorunda kaldığı için bazı duygusal hassaslıklar yaşandığını söylemenin yanı sıra "insan, karısına sert davranamıyor" diyerek yönetmenlik tekniğini ve otoritesini yumuşattığını da kabul ediyor.

Ceylan, filmin sonuç olarak kendi cinsine ilişkin son derece kötümser bakışını ve ruhunun derinliklerini yansıttığını söylüyor. "Bence erkek zayıf bir yaratık, özellikle de eğitimliyse. Neden korktuğunu tam olarak bilmesee de, daima bir şeylerden korkuyor." Ceylan, alameti farikası olan yalın, son derece insani filmlerini yaparken birtakım itiraflarda bulunduğunu biliyor. Film yapma sürecini "terapi" gibi görüyor. "Birincisi, itiraf edince bir yükten, belki artık üstü kapanmış ve acı vermeyen ama yine de varlığını hissettiren sinir edici bir urdan kurtulursunuz. İkincisi de, bir şeylerle meşgul olmak yine de melankoliye iyi geliyor." "Belki de bu yüzden kendime fazla uzak konularda film yapma eğilimi duymuyorum." Melankoliye meyilli mi peki? Ceylan kederli bir şekilde yarım ağız gülümsüyor. "Belki de dünyanın en melankolik insanı benimdir."

FAZLALIKTAN NEREDEYSE UTANIYORUM

Michel Ciment, Yann Tobin

Positif, Ocak 2007

İkinci uzun metrajı Mayıs Sıkıntısı'nın keşfi ve parıltılı bir şekilde onu takip eden Uzak'ın ardından, İklimler'i dört gözle beklemeye başlamıştık. Son Cannes Film Festivali'nde görücüye çıkan İklimler, festivalin kuşkusuz en önemli olaylarından biriydi. Festivalde Fipresci ödülünü aldı ve Ceylan'ın çizgisini hem derinleştiren hem de yenilikler getiren ustaca yapılmış büyük bir film.

İklimler'in ismiyle başlayalım. Daha önce bir filmin başlığını çekimlerden önce belirlediğiniz oldu mu?

Pek sayılmaz. Ama bu kez Eurimages'ın desteğine başvurabilmek için hemen bir isim bulmak ve daha da fenası her zamankinden daha ayrıntılı bir senaryo sunmak zorundaydım. Beş dakikada bir isim buldum ve kendi kendime “nasıl olsa sonra tekrar düşünür değiştirim” dedim. Fakat daha sonra zaman geçtikçe filmin bu adını sevdim ve değiştirmemeye karar verdim. Aslında bu isim André Maurois'nın, çok sevdiğim *İklimler* romanından geliyor.

Bu, sadece filmin konusuna değil, asıl mesleğiniz olan fotoğrafçılığa da uygun bir ad. Etrafımı çevreleyen atmosferin ve tabii doğanın varlığını hissettirmek ve karakterlerin iç dünyalarını mevsimlerle ilintilendirmek filme kozmik bir boyut kazandırmak amacıyla yaptığım bir şey. Aslında en başından beri çiftin ayrılığını mevsimlerle birlikte düşündüm. Genelde yaz mevsimi olumlu duygularla ilişkilendirilir. Bu klişe algıyı tersine çevirmek istedim.

Neden ilkbahar yok?

Belki zamanımız yetmediği için olabilir!



Mevsimlerin geçmesi beklendiyse çekimler oldukça uzun sürmüş olmalı.

Aslında başta yaz bölümlerini çekerken sadece yaz için senaryom vardı. Kalanı taslak halindeydi. İlk mevsimi çekmeyi bitirdiğimde elimde iki saatlik bir filme yetecek kadar malzeme vardı. Bunun üzerine sonbahar ve kış bölümlerini yeniden düşündüm ve daha detaylı bir senaryo yazdım. Çünkü bu kez senaryo için zamanım çoktu çünkü nasıl olsa mevsimlerin gelişini beklemem gerekiyordu.

Her mevsim bir yere tekabül ediyor: Yaz mevsimi Kaş'ta, sonbahar İstanbul'da, kış ise doğuda geçiyor.

Türkiye'de yaz tatillerini güney sahillerinde geçiren çoktur, bu türden güneş, kum ve deniz, vs. olan klasik bir tatil istiyordum. O yüzden pek çok kez tatil yaptığım Kaş'ı tercih ettim. Kış içinse doğu gerekliydi. Burasının İstanbul'a uzak ve ücra bir bölge olmasını istiyordum. İsa, Bahar'ın doğuya gittiğini duyduğunda kederleniyor. Kendisinden bu kadar uzaklaşabildiği için ona biraz saygı bile duyuyor belki. Eski narin sevgilisinin aylardır böylesine soğuk ve ücra bir yerde yaşamakta olduğu düşüncesi, içinde tarifi zor bir hüznü yaratıyor.

Senaryoyu yazdığınız sırada başrolü kendiniz oynamayı düşünüyor muydunuz?

Evet. Bir karakteri kimin canlandıracağını bildiğinizde ona göre ayrıntılar yazmak daha kolay oluyor. Diğer başrolü de eşim Ebru'nun oynayacağı belliydi. *Uzak*'ın çekimleri sırasında onunla bazı denemeler yapmış ve sonuçlarından memnun kalmıştım. Belki de bu testler asıl filmdeki çekimlerden bile daha güzeldiler!



Dolayısıyla ikimizin birlikte kamera karşısında olacağımızdan emindim. Karşımda beni iyi tanıyan ve benim de iyi tanıdığım birinin olması işimi kolaylaştırdı. Onunla çalışmak kolaydı ve sonuçta rolünü mükemmel bir şekilde canlandırdı. Daha önce de filmlerimde yer almıştı, ancak küçük rollerde. Ayrıca kendisi de bir yönetmen. Kısa filmlerinden biri Cannes 1998’de yarışmadaydı. Ona karakteri hakkında fazla bir şey söylememe gerek kalmadı zira senaryonun yazımında da bana çok yardım etmişti ve her şeyi biliyordu.

Diğer filmlerinizde de yer almış olan Nazan Kırılmış’a, Uzak’ta olduğu gibi baştan çıkarıcı eski sevgili rolünü uygun görmüşünüz.

Yürüyüşü, bakışı ve özellikle de yüzü bu role uyar diye düşündüm. O roldeki oyuncunun adamın sevgilisinden biraz daha yaşlı olmasını istedim. Bu rol için aklımda sadece üç oyuncu vardı – halbuki bazı roller için, özellikle de çocuk rolleri için yüzlerce oyuncu deneyebiliyorum – fakat onu seçtim çünkü bu filmde yakın çevremden fazla uzaklaşmak istemedim. Belki de başrolü oynamaktan dolayı biraz gergindim ve yabancı birinin beni görmesini istemiyordum.

Bir oyuncu için gülmek ağlamaktan kolaydır derler.

Nazan için gülmek, Ebru içinse ağlamak kolaydı galiba. Bana gelince, rolümü oynarken pek fazla zorlanmadım çünkü karakter zaten bana benziyordu.

Bununla birlikte bu karaktere karşı oldukça acımasızsınız: bencil, maço, alaycı...

Belki ben de öyle olduğum içindir. İçimde pek çok çelişkili duygu var ama herkes gibi çoğunu göstermiyor, kendimi tutuyorum. Çıkıntılı yanlarımı törpülüyorum. Zorbalığı, manipülasyona yatkınlığı bende de mevcut, ancak gizliyorum. Aslında hepimizin içinde varolan bu şiddet ancak sadece belli durumlarda ortaya çıkıyor. Ayrıca kendi çektiğiniz ve içinde rol aldığınız bir filmde kendinize methiyeler düzerseniz buna kimse inanmaz! Tersine sinir olurlar. Dolayısıyla eleştirel olmak gerekir. Zayıflıklarınızı da ortaya biraz dökmek gerekir. Bana kalırsa *İklimler*, bir erkek filmi. Ama pek de iyi bir tarafından sunulmadığı için kadınlar bunun bir kadın filmi olduğunu düşünüyorlar ve daha çok seviyorlar. Ayrıca ben İsa karakterinin bütünüyle kötü olduğunu düşünmüyorum. O, tüm karmaşıklığıyla bir insan.

Filmin sonunda İsa, Bahar'ın ayrılığı bu kadar kolay kabullenmesinden dolayı sarsılmış görünüyor ve durumu kontrolü altına alabilmek için onu yeniden kazanmak istiyor.

Biraz da şöyle: Kadın otele geldiğinde, tam olarak ne hissettiğinden ya da ne istediğinden emin değildir. Adam ise, yazın ondan ayrılmak istemiştir, çünkü onu fazlasıyla zayıf ve kendine bağımlı buluyordur. Kışın, karların içinde onu yeniden bulduğunda ne hissedeceğini merak ediyordur. Karşısında ayakları yere basan ve kendisinden kurtulmuş görünen güçlü bir kadın bulduğunda ona yeniden ilgi duyar. Reddedildiğindeyse bu istek iyice artar. Bana göre bu doğal bir psikolojik durum, kim olsa aynıını yapabilirdi. Buna karşılık kadın, otel odasına her şeye razı bir şekilde yeniden girdiği andan itibaren adamın gözünde yeniden zayıflar. Adam bu gerçeğe yüzleştğinde ilişkilerinin yine eskiye döneceğini hissedip kendine kızar; gecenin sonunda ise artık onunla olamayacağına karar verir ve işten sıyrılmanın yolunu arar. Bence haklıdır da. Böyle şeyler benim de, çoğumuzun da başından geçmiştir. Genellikle bir kez çökmüş bir aşk ilişkisini yeniden inşa etmek zordur. Kadın ilk başta bozulmuş gibi görünse de, aslında ikisi de bu gerçeğin farkındadır.

Klasik bir senaryoda, bir çiftin sarsılmasından önce ilk başta yaşananlar, örneğin adamın başka bir kadınla olan kaçamağı gösterilir. Sizse belirtileri gösteriyor ancak nedenlerine hiç inmiyorsunuz.

Bu bana gereksiz göründü. Anlatıdaki boşlukları doldurma konusunda izleyicinin hayalgücüne güvenmeyi tercih ediyorum.

Bu “nesnel” öykünün ortasında kadının kumla örtüldüğü ve sıkıntısını dışavurduğu bir düş sahnesi eklemiştir.

Bu düş sayesinde Bahar’ın bilinçaltını göstermek istedik. İsa’yı hastalıklı ve çaresiz bir biçimde sevmektedir. Aldatıldığı için gururu zedelenmiştir, ama onu terketmeye gücü yoktur, bu yüzden çaresiz bir şekilde arada kalır: Bir an durumu kabullenir, fakat hemen sonra reddeder. Kendini huzura kavuşturacak bir formülasyon yaratıp olayı kabullenmeye kalktığı anda ise gerçek bir yerlerden fırlayarak huzurunu yeniden bozar. Sevildiğine emin değildir. Bu düş biraz bunları anlatıyor.

Önceki filmlerinizi de aynı zamanda görüntü yönetmenliğini de yapmıştınız. Bu kez başrolü de oynadığınızdan, kamerayı Gökhan Tiryaki’ye emanet etmek durumunda kaldınız.

En ufak ayrıntıyı kontrol edebilmek için uzun bir kabloyla yanıma getirilen bir monitörüm de vardı. Bir plan çekildikten sonra hemen sonuca bakabiliyordum. HD sayesinde çok sayıda tekrar alabildik.

Bu filmde de anneniz ve babanız rol alıyor. Neden hep onları da oynatıyorsunuz?

Ebeveyne ihtiyaç olduğunda kendi anne ve babamı tercih ediyorum. Neden olmasın? Yaptığım işte yer almaları hoşuma gidiyor, onlarla çalışmak ve yüzlerini ekranda görmek hoşuma gidiyor. Ayrıca burada sevgili sahneleriyle tezat oluşturacak sahnelere ihtiyacım vardı. Özellikle de eski sevgiliyle olan agresif sevişme sahnesinin ardından mazbut bir aile sahnesi koyarak tezat oluşturmak istedim. Bir tür kötü ya da kirli bir şey yapmışız gibi hissettiğimizde ailemizi görmeye ihtiyaç duyarız. Temiz ve masum olduğumuzu duyumsamak ister gibi. Arınmak gibi. Aile yuvasına dönüş benim için çoğu kez bir arınma ritüelini temsil eder.

Buraya kadar hep özgün senaryolarla geldiniz. Önceden varolan bir filmi yeniden çekmeyi hiç düşündünüz mü?

Ne zaman bir uyarlama yapmayı denediysem, her seferinde özgün bir şeye dönüştü. Dostoyevski’nin *Ecinniler*’inin bazı kısımlarını veya Çehov’un öykülerini sinemaya uyarlamayı istediğim oldu. Bunun için çalıştım da fakat daha sonra tekrar özgün hikâyelere döndüm. Bu belki de kaygılarımın fazlasıyla spesifik ve kendine özgü oluşundan olabilir.

Ya bir dönem filmi?

Hayır, bunun için fazla tembelim.



Şu anki projeleriniz nelerdir?

Henüz somut bir şey yok. Sadece birkaç fikir. Her filmi bitirdiğimde sinemaya yaklaşımımın değiştiği izlenimine kapılırım. Bu yüzden bir sonraki projeye hemen başlamam. Fazla belirli projelerden sakınırım. Dediğim gibi bir film yapmak insanı oldukça değiştiriyor. Çekimlerden önce oluşmuş bir projeyi yeniden ele aldığımda, artık içimde onu yapma isteği kalmadığını, artık dönüştüğüm kişiyle örtüşmediğini farkederim. Bu yüzden beklemeyi tercih ederim... Aynı şey sinemaya bakışım için de geçerli. Sürekli değişim halindedir. Her filmimde daha sade ve minimalist olmaya eğilimim artıyor. *İklimler*'i çekerken gerekli olmayan şeylere karşı ne kadar acımasız hale geldiğimi farkettim. Fazlalıktan neredeyse utanıyordum. Filmin ses bandını yeniden dinlediğimde, işe yaramayan öğelerin tümünü atmaya karar verdim. Bundan sonra ulaşmaya çalışacağım şey böyle bir şey olabilir. Ayrıca bundan sonraki filmlerimde daha az müzik olmasını istiyorum. Eksiltmeler yapmak, daha doğrudan, öz bir sinema, gerçeğe daha yakın bir sinema yapmak istiyorum. Ama insan bu. Hiç belli olmaz. Bir bakarsınız söylediklerimin tam tersi bir film yapmışım.

Öyleyse düşsel sekanslara son veriyorsunuz.

Hayır. Demek istediğim bu değil. Tersine. Bergman'ın dediği gibi, düşler belki de gerçek yaşamdan bile daha gerçek olabilir.

Film çekimleri sonunda değiştiğinizi söylüyorsunuz. Uzak'tan sonra neler hissettiniz?

Hemen her filmimden sonra hissettiğim gibi bir dönüm noktasında hissettim. Farklı

ama yine de benim için başat olan başka bir konuda kendimi sınamak istedim. Daha çok teknik denemeler yapmaya da ihtiyacım vardı. O zamana kadar küçük bütçelerle film yapmış ve yalnızca beş kişilik bir ekiple çalışmışım. Mix işlemini Fransa'da yapmak, steadicam kullanmak – ki montajda hiçbirini kullanmasam da *İklimler*'in çekimlerinde pek çok kez kullandım – gibi etraftan duyduğum şeyleri denemek istiyordum. İlk kez HD kamerayla çalıştım ve sonuç olarak *İklimler*, özellikle de Paris'te yapılan post-produksiyon nedeniyle daha önceki filmlerimden 10 kat, hatta 20 kat daha pahalıya maloldu. Artık neyi istemediğimi daha iyi biliyorum. Post-produksiyon işlemleri için yurtdışına gitmeyi pek sevmediğim için hemen her şeyi Türkiye'de halletmek istiyorum.

Filmde çok az diyalog var. Sesler ve gürültüler kelimelerden daha önemli gibi duruyor. Çekimler sırasında sesi hiç düşünmem. Sadece imgeleri düşünürüm, çünkü ses konusunda post-produksiyonda ne istersem yapabileceğimi biliyorum. Setteki en özgür kişi, sadece diyaloglarla uğraşmasını istediğim ses kayıtcısıdır. Ama ondan etraftaki gürültüleri veya değişik sesleri bol bol kaydetmesini isterim. Buna karşılık, montaj sırasında ve sonrasında ses üzerinde oldukça zaman harcarım. En iyisi sesle evde ilgilenebilmek olurdu. Stüdyoda çok pahalıya geldiği için bazen çok hızlı ilerlemek gerekiyor ve hatalar oluyor. *İklimler*'in seslerini istediğim noktaya getirebilmek için iki ay evde ön çalışma yaptım, sonra stüdyoda tekrar elden geçirdim. Bir sonraki filmimde, istediğim teknik olanakları elde edebilirsem sadece evde çalışmayı düşünüyorum. *İklimler*'in ses bandını dinlediğimde içimden bazı değişiklikler yapmak geliyor. Müzik konusunda ise, çoğu zaman çalıştığım kişilerle anlaşıyorum. Bu nedenle mix işlemi biraz mücadele içinde geçiyor. Bir orkestra şefi gibi hareket etmek ve dikkatli olmak gerekiyor. Scarlatti'nin sonatını % 20 oranında yavaşlattım, sanırım ancak o zaman filme uygun bir hale geldi.

Bu filmde Uzak'ta olduğundan daha az absürd komedi öğesi var fakat bazı sahneler, örneğin adamların durmadan girip çıktığı minibüs sahnesi insanı güldürüyor.

O sahnede amacım komik olmak değil, gerçekçi olabilmektir. Bu da aslında gösteriyor ki, gerçeğe yaklaştığınızda mizah kendiliğinden ortaya çıkıyor. Eski sevgili Serap'ın evindeki sahnede kendime, aynı durumda ben olsam ne yapardım diye sordum ve o davranışımın seyirciye komik gelebileceğini keşfettim. Gerçek hayat trajik ve melankolik olduğu kadar komiktir de.

Filmin kahramanının bir sinemacıya benzer özellikleri var: Kadraj yapıyor (fotoğrafta), başkalarını yönetmekten hoşlanıyor...
O da benim gibi takıntılı biri!

Çekimler ne kadar sürdü?

Altı-yedi aylık bir zaman dilimi içerisinde üç ay.

(Mayıs 2006'da Cannes'da İngilizce olarak kaydedilmiştir.

Çeviri için dergideki Fransızca versiyonu kullanılmıştır.)

KARIN TAŞIDIĞI HÜZÜN

Ali Jafaar

Sight & Sound, sayı: 17, Şubat 2007

İklimler tezini tamamlayamayan bir fotoğrafçıyı anlatıyor. Filmlerinizde sık sık sanatçının tıkanan yaratıcılığı temasına dönüyor gibisiniz.

Yaratıcılık süreci yorucu ve onu bir kenara atıp başka şeyler yapmak eğilimine teslim olmak çok kolay. Senaryo ile cebelleşmek yerine internette sörf yapmak daha kolay ve zevkli. Ama bir senaryo yazıp onu geliştirmem gerektiğinin bilincindeyim. İsa'nın istediğini hayata geçirememesi, yaptığı şeye fazla inanmadığını gösteriyor.

İklimler'de kendinizden ne kadar şey var?

Tüm filmlerimde olduğu gibi, çok fazla. Bende de İsa'nın yansımaları var ama belki hepsini göstermiyorumdur.

Film güneşle başlayıp karla bitiyor. Karakterlerinizi karda bırakmayı seviyor gibisiniz.

Sessizliği ve sessizliğin sesini karda daha iyi hissedersiniz.

Ayrıca hem modern hem de yoksul Türkiye'yi gösteriyor.

İşin aslı, bu karışıklığı yumuşattım. İçsel duygularınızla fazla meşgulseniz, onların ötesindekileri pek farketmiyorsunuz ve her yer gözünüze aynı geliyor. İzleyicilere Türkiye'nin doğusunun daha yoksul ve problemlili olduğunu fazla göstermek istemedim ve filme bölgeden tek bir karakter koydum; o da İsa'nın bir özelliğini ortaya çıkarsın diye kullandığım taksi şoförü. Bir filme her şeyi tıkıştırmaya çalışmak doğru değil. Filmin son bölümü için doğuyu seçmemin nedeni daha çok orasının ülkenin uzak ve ücra bir köşesi olması idi. Çünkü bu mesafe duygusu İsa'nın içinde Bahar'a karşı bir özlem filizlenmesine sebep olacaktı. Tıpkı filmin başında rökezleyerek küçük de olsa bir tehlikeye maruz kalan İsa'nın, Bahar'ın içindeki birtakım duyguları tetiklemesi gibi. İsa, Bahar'ın orada olduğunu öğrendiğinde ona



kolayca ulaşamayacağını ve el altında olmadığını hissederek hüznleniyor. Bahar'ın her şeyi arkada bırakıp oraya gitme gücünü göstermesi bile ona saygı duymasına neden oluyor. Bu, İsa'nın asla yapamayacağı bir şey. Tabii o bölgeyi seçmemin bir diğer nedeni de doğunun kışın genelde karlı olması. Ama maalesef biz oraya gittiğimizde nedense hava sürekli güneşliydi ve kar bulmak için oradan oraya dolaşıp durmak zorunda kaldık. Sonuçta çekimleri farklı farklı yerlerde yapmak zorunda kaldık.

Çekim sürecinizden bahseder misiniz?

Filmlerime başladığımda senaryom biraz dağınık oluyor. Kendimi güvende hissetmek için aklıma gelen her şeyi yazıyorum ama çekimler sırasında pek çok şeyi değiştiriyorum. Küçük bir ekiple çalıştığım için bunu yapacak özgürlüğüm ve zamanım oluyor. Adamın seks sahnesinin sonunda kadına fındık yedirmesi gibi birçok fikir çekimler sırasında ortaya çıktı.

İsa'yla Serap arasında geçen sahne tam bir duygu patlaması, hem şiddet hem komedi var. Komik olacağını düşünmemiştim, tek istediğim bazı insanlar arasında hep bitmez tükenmez bir mücadele olabileceğini göstermekti. İçimizde her türlü duyguyu taşıyoruz ve aşırı uçlar arasındaki çizgi genelde çok ince. Örneğin, seks yapmak gibi bir düşünceniz hiç yokken bile birden kendinizi hiç beklemediğiniz tuhaf bir durumun içinde, başka bir bedenle cebelleşirken bulabilirsiniz. Aynı şekilde, şiddet de herkesin içinde var. Uygun koşullar oluştuğunda ortaya çıkabiliyor sadece. Belli



durumlarda herkesin cinayet işleyebileceğine inanıyorum. Filmlerimde, bu insan böyledir ve böyle davranmalıdır demek yerine, daha çok oluşan her durumun kendi öznel niteliklerini anlamaya çalışıyorum.

Karakterleriniz sürekli sigara içiyor.

İnsanlar kendilerini güçsüz hissettiğinde daha çok sigara içer. Mesela ben şimdi o yüzden bu kadar sigara içiyordumdur belki. Sigara içme sahnelerini bazı duyguları aktarmak için kullanmaya çalıştık. Söz gelişi, filmin sonunda Bahar'ın uyuduğu sahnede, tutamayacağı bir sürü söz verdikten sonra İsa'nın sigara içmesi, verdiği sözlerle onları tutma sorumluluğunun acı verici ağırlığı arasındaki çatışmanın sıkıntısını açığa çıkarıyor.

Sesi nasıl inşa ediyorsunuz?

Tüm küçük ayrıntılar çekimlerden sonra oluşturuluyor. Gerçek seslerle gerçekliği sağlayamazsınız. İnsan kulağı çok seçicidir; ortamdaki bütün sesleri duymayız. Ben de seyircinin duymasını istediğim sesleri seçiyorum ve genellikle onları sonradan ekliyorum. Baştaki sahnede sinek sesini sonradan ekledim mesela. Sineğin vızıldayışı hoşuma giden bir bıkkınlık havası yaratıyor. Daha sonra da sineğin sesiyle müziği harmanlamak istedim, çünkü bana göre bir filmin akışı, sadece bir armoniden başka bir armoniye uyumlu bir şekilde geçebilmek için belli notaları gereksinen müzik gibi, gereksiz gibi görünen birtakım ara sahneler ve başka bir işe yaramayabilecek seslere gereksinim duyabilir.

Kadrajların kompozisyonunda ne etkili oluyor?

İçgüdülerimle çalışıp her bir sahneyi nasıl çekeceğimi sete gittiğimde karar veriyorum; daha önce değil. Kameranın yerini belirlemek için uzun süre konunun ve karakterlerin etrafında dolanıyorum. Altın noktayı bulana dek. Sabit kamerayı seviyorum ve şimdilik şaryo kullanmadım hiç. Bu filmde steadicam ile çektiğim planlar vardı ama hepsini kurguda temizledim. Sabit plan severim ve filmlerimde genellikle onları kullanırım. İnsanlar yalnız hayatlar yaşıyorlar ve kadın erkek ilişkilerinde bunu daha da güçlü hissediyorsunuz. Bu melankoli, yaşamın en hüzünlü taraflarından biri; bazen başka hiçbir şey hakkında film yapmaya değmez gibi bile geliyor. Belki bu şekilde kendimi iyileştirip hayata tutunabiliyorum, yoksa sanki her şey birden tepetaklak gidebilir.

FOTOĞRAF ÇEKMEK BENİM İÇİN TERAPİ GİBİ

Olkan Özyurt

Radikal, 8 Nisan 2007

İstanbul Film Festivali'nde bugün son filmi İklimler gösterilecek olan Nuri Bilge Ceylan, uzun süredir söyleşi vermiyordu. Suskunluğunu festival kapsamında açtığı "Sinemaskop Türkiye" sergisi için bozdu. Fotoğrafın kendisi için dinlendirici bir yanı olduğunu söyleyen Ceylan, sinemanın tersine "yalnız yapılabilen" bu sanattan kopmamaya kararlı.

Sinemadan önce fotoğrafçılık yapan Nuri Bilge Ceylan bu eski aşkını adeta yeniden keşfetmiş gibi. İstanbul Film Festivali kapsamında Milli Reasürans Sanat Galerisi'nde açılan "Sinemaskop Türkiye" başlıklı fotoğraf sergisi de bunun göstergesi. Cannes'da FIPRESCI ödülü kazanan İklimler için bile söyleşi vermeyen Ceylan'la fotoğraf üzerine (sinemayı da bulaştırdık işin içine) keyifli bir söyleşi yapmamızı belki de buna borçluyuz. Nisan sonuna kadar açık kalacak sergiyle birlikte Ceylan'ın son filmi İklimler de festivalde gösteriliyor.

Siz önce fotoğrafçıydınız. Sonra sinema yapmaya başladınız ve fotoğraf çekmeyi bıraktınız. Neden yeniden fotoğraf çekmeye başladınız?

Sinemaya başladığım zamanlarda sinema, hayatımı daha çok işgal ediyordu. Yasalarını pek bilmediğim yeni ve büyük yabancı bir âleme girmekte olduğum düşüncesi bütün boş zamanlarımı bu konudaki eksiklerimi kapatmaya yönelik araştırmalara harcamama neden oluyordu. Nedenini tam anlayamadığım garip bir korku, kaygı ya da eksiklik duygusu yakamı bir türlü bırakmıyordu. Daha sonra sinema yerine oturmaya başlayınca sanki içimde yer açıldı. O yere de fotoğraf gelip yerleşti. Şimdi çok daha fazla işim olmasına rağmen fotoğraf için daha kolay zaman ayırabiliyorum. Çünkü o bütün boş zamanların içine ahtapotun kolları gibi yayılan endişeden ve güvensizlik duygusundan pek eser kalmadı. Hatta film çekimleri



İklimler filminin kurgusunda, 2005

sırasında bile fotoğraf çalışabiliyorum. Tabii yeniden başlamamda tesadüflerin de etkisi olduğunu söylemeliyim.

Nasıl bir tesadüf?

İklimler'i çekmeyi planladığım bir dönemde Ebru ile, Kapadokya'da oturan bir arkadaşımızı ziyarete gitmiştik. Bir akşamüstü arkadaş bizi çevrede gezdirirken Ortahisar'ın – sergide var – bir fotoğrafını çektim, öylesine... Sonra İstanbul'a dönünce baktım. Çok sevdim bu fotoğrafı. Belki aynı yöntemle çalışmaya devam edilebilir diye düşündüm. *İklimler*'i yapacak olmak bana zor gelmiyordu artık nasılsa. Sinema işi hafiften rutinleşmeye başlamıştı çünkü. O nedenini bilmediğim garip kaygı yokolup gitmişti artık. Fotoğraf zaman zaman insanı doğayla baş başa bırakan bir uğraştır. Gidersin rüzgârı hissedersin, yalnızsındır, bir huşu duygusu kaplar içini. Onları özlemişim, o yüzden terapi gibi geldi, devam ettim. *İklimler*'e mekân bakmak için Türkiye'nin çeşitli yerlerini gezerken de fotoğraf çekmeyi sürdürdüm.

Serginin başlığında sinemaya atıfta bulunuyorsunuz.

Başlangıçta *İklimler*'i sinemaskop çekmeyi planlıyordum. Bu yüzden biraz dünyaya sinemaskop formatta bakmaya başlamıştım. Mekânları gezerken ben burayı sinemaskop çekersem nasıl durur diye merak ediyordum. Biraz bu düşüncenin ve bakışın uzantısı oldu. Serginin adı olarak fotoğraftaki panoramik teriminin yerine sinema terimi olan sinemaskop'u kullanarak sinemacı kimliğimle fotoğrafçı yanıımı ilintilendirmek istedim.

Nuri Bilge Ceylan'ın dünyasında fotoğraf nerede bitiyor, sinema nerede başlıyor? Fotoğraf kökenli sinemacılar genelde fotoğrafın yetmediğini söylerler.

Başlangıçta biraz böyleydi belki. Sinemaya karşı duyduğum heyecan daha fazlaydı. İyi bir filmin üzerimdeki etkisi daha derindi ve daha uzun sürüyordu. Sinema hayatımın çoğu senaryolarla cebelleşmekle geçiyor aslında. Şimdi sabahları ofise gittiğim zaman bilgisayarın başına oturuyorum. Senaryo mu yoksa fotoğraf mı gibi bir ikilemele karşılaşıyorum. Sonra bir bakıyorum elim fotoğrafa gitmiş. Çünkü fotoğrafın dinlendirici, terapi edici bir yanı var benim için. Ben fotoğrafla uğraşırken sezgilerimle hareket ederim. Zihnimi çok yormam. Ama senaryoyla uğraşırken çok yoruluyorum. Bu yüzden fotoğraf benim için bir sığınak. Oraya kaçırım dinlenirim ve sonra tekrar güç kazanıp senaryolarıma dönerim.

Fotoğraf böyle bir sığınak olduğuna göre ara vermezsiniz?

Belli bir alışkanlık oluştu. Kapadokya'da yaşadığım tesadüf artık fotoğraf çekebileceğimi, bunun benim için önemli olduğunu ve neden önemli olduğunu hissettirdi bana. Film çekmek için iki-üç yıl cebelleşirsin, uğraşmadığın insan kalmaz. Fotoğrafta tek başınasın. Yalnız yapabileceğim bir sanattan kopmak istemem. Kaldı ki beni başlangıçta sanata yönelten öncelikle resim sanatıydı, birtakım resimler karşısında duyduğum huşu duygusuydu. İnsanı derin düşünceye dalmaya sevk eden bir duygudan bahsediyorum.

Yol ve yolculuk ne ifade ediyor sizin için. Çünkü hem sinemanızda hem de fotoğraflarınızda bu unsurlar var?

Artık fazla şey ifade etmiyor. Eskiden böyle düşünmezdim. Seyahat edebildiğim sürece mutsuz olmam imkânsız diye düşünürdüm. Hayalim *National Geographic* fotoğrafçısı olmaktı. Özellikle Uzakdoğu ve Himalayalar gezilerinden sonra seyahatin içimdeki o derin boşluğu dolduramayacağını hissettim. Sanki her yer birbirine benziyor, kültür değişse de insanın özü değişmiyor duygusu bende insanın iç dünyasında derinleşmenin, orada bir yolculuk yapmanın önünü açtı. Tanıdığım insanları ve kendimi daha iyi tanımak, yeni insanlar tanımaktan daha önemli görünmeye başladı.

Dört filminiz var. Bunlar Cannes ve Berlin'de yarıştı, ödülleri aldı. Zeki Demirkubuz'la yeni sinemanızın en önemli iki yönetmeninden biri olarak görülüyorsunuz. Bunlar sinemaya başlamanıza neden olan o büyük heyecana nasıl etki ediyor?

Muhakkak olumsuz etkiliyordur. Kimlik, ün, para, bunlar sanatta pek hayırlı



Cannes Film Festivali, 2006

şeyler değil. Bir de yapılan işin biraz rutinleşmesi, yaşlanmak gibi şeylerle biraraya geldiğinde kuşkusuz heyecanlar biraz törpüleniyor. Yapılan filmlerin derin tutkularla ortaya çıkan kişisel eserler yerine didaktik projeler olma riski artıyor. Bütün nehirler azgın çağlayanlar olarak doğar ama hiçbiri coşup köpürerek denize ulaşamaz. Ne yapalım, hayat böyle. Ama belki de heyecanlar evrimlerinin ilk dönemlerini yaşayan fikirlerden başka bir şey değildir, Lermantov'un dediği gibi. Belki de iyi sanat heyecanların fikirlere dönüştüğü zamanlarda gizlidir. Böyle formülasyonlar yapıp kendimi avuturum. Bu risklerden kendimi olabildiğince uzak tutmaya çalışıp yola devam ederim.

Taşralılık ve kentlilik. Sizin filmlerinizde bunu görüyoruz. Ama iki tarafta da mutlu değiliz.

İnsanoğlunun mutsuzluk üreten bir doğası var... Ama ben taşralılık ve kentlilik üzerine film yaptığımı sanmıyorum. Senaryo yazarken bu, eksene oturttuğum bir şey değil. O kendiliğinden ortaya çıkıyor. Çünkü ben ve çevremdekiler taşra kökenli olduğundan, taşralı özelliği olan iyi bildiğim karakterleri yazıyorum. Türkiye dünyanın taşrasında olan bir yer zaten. O yüzden taşralılık duygusu kanımıza sinmiş. Ne yapsak bir yerden çıkıyor.

Filmlerinizi Fransa'da Türkiye'den daha çok izleniyor. Bu neden kaynaklanıyor?

Ben sinema diliyle de uğraşan bir insanım. Böyle bir uğraş genellikle insanı biraz konvansiyonel olandan, dolayısıyla gişeden uzakta tutuyor. Doğal bu. Ama gülü seven dikenine katlanır. Bu yüzden şikayetim yok. Farklı anlatım tarzlarına açık olan izleyici sayısı Batı'da tabii ki bize göre daha fazla. Sinema oralarında keşfedilip, daha çok şey denenmiş, sinema kültürü üzerinde daha uzun yollar katedilmiş. Seyirci farklı anlatım biçimlerine daha aşına kılınmış. O yüzden bu tip arayışlar daha çok izleniyor, ödüllendiriliyor ya da üzerinde duruluyor. Filmlerimin Batı'da daha çok izleniyor oluşu bu nedenle sürpriz sayılmamalı. Kiarostami, Kim Ki-duk ya da Tsai Ming-liang gibi ayrıksı yönetmenler için de durum aynı.

Peki Cannes'da ödül almanızın ne gibi etkilerini görüyorsunuz?

Bu ödül kapıları açtı. Tüm dünyada sinema çevrelerinde tanınmamı sağladı bir anda. Yapımcılar daha koşulsuz olarak benimle ilgilenmeye başladı. Henüz kabul etmemiş olsam da yurtdışından, Amerika dahil, birtakım film teklifleri almaya başladım. Olguların gerçek niteliklerinden çok üzerine yapışmış etiketlerin daha önemli olduğu bir dünyada yaşadığımız için belli bir kimlikle yola çıkıyorsanız yaptığınız şey çok sorgulanmıyor. Dolayısıyla gerçekten yapmak isteyebilecekleriniz konusunda özgürlüğünüz artıyor bir bakıma. Evet. Ödüller işe yarayabilir ama ödül spekülasyonları yapmak, ya da ödüllerde bir adalet aramak kadar mânâsız bir şey olamaz. Sinema yapmak benim için ciddi bir iştir ama bu işin ödül ve şatafatlı tarafını tamamen bir oyun gibi görmek ve fazla anlam yüklememek lazım.

Cannes'da yarıştığı Üç Maymun ile "En İyi Yönetmen" ödülünü kazanan Nuri Bilge Ceylan'ın bu büyük başarısı; aslında Clint Eastwood, Steven Soderbergh ve Dardenne Biraderler gibi önemli yönetmenlerin arasından sıyrılması anlamına da geliyor. Bu önemli ödülü almadan bir gün önce yaptığımız söyleşide Ceylan, ödül konusuna gelince, "Mütevazı görünmek için söylemiyorum ama jürilerin beğenileri değişebilir, bu nedenle beklentim yok" demişti. Malum, mevzuyla değil ruh halimizi tercüme eden bir yönetmen kendisi. Yoksulluk, aşk ve ihanet gibi temaların etrafında dönen Üç Maymun'da, çaresizce verilmiş bir kararın; domino taşı misali anne, baba ve oğuldan oluşan çekirdek aile üzerindeki etkilerini anlatıyor. Yani bu kez olaylar örgüsünü düğümlemiş gibi görünse de, yine kendi imzasını atarak insanlık hallerini önemsiyor.

Gazetelerin üçüncü sayfa haberi gibi bir konusu var Üç Maymun'un, senaryonun çıkış noktası neydi?

Çok hatırlamıyorum ama bir gazete haberi de olabilir. Ebru (Ceylan) ile üzerinde konuşurken çıktı galiba. Bir babanın fedakârlığı üzerine gözlerimizi yaşartan bir şeydi, unuttum şimdi. Senaryo süreci o kadar kaotik bir süreç ki başka şeyler devreye giriyor. Değişiyor her şey. Ama zaten yıllardır peşinde olduğum, çevresinde dolandığım temalardı bunlar. Belli ruh durumlarını ortaya çıkaracak taşıyıcı birtakım olaylara gerek duyuyorlardı. Öyle durumlar var ki bunlar gerçekten başımıza gelmedikçe nasıl tepki vereceğimizi bilmek zor. Öncesinde hayal bile edemeyeceğimiz tepkiler bunlar. Mesela bir genci çok sevdiği annesini tokatlamaya kadar götürecek ne olabilir? Bunun gibi biraz bıçak sırtı durumlar yaratmaya çalıştık.

Senaryo aşaması nasıl gelişti?

Ebru, *İklimler*'in senaryosu üzerindeki hayati katkılarıyla beni şaşırtmıştı. Bu kez onunla daha profesyonel şekilde çalışmak istedim. İlk konuşmaların üzerine Ebru'nun oluşturduğu kaba bir taslağın üzerinde kış mevsiminde Ebru ile Kaz dağlarında bir otele kapanıp bir süre çalıştık. Bu kez senaryonun yapısı eski filmlerime göre biraz daha karmaşıktı. Detaylara dikkat etmek gerekiyordu. Bir süre sonra akşam yemeklerinde eğlenceli sohbetler yaptığımız arkadaşımız Ercan Kesal da aramıza katıldı. Ercan'ın daha önce senaryo deneyimi yoktu ama ortak Çehov sevgimiz ve yaptığı mecburi hizmet nedeniyle Türkiye'nin her yerinde yaşanmış zengin deneyimleri vardı. Üç kişi her gün biraraya geldik ve beyin fırtınası yaptık. Üç kişi çalışmak süreci epey hızlandırdı da. Ama şunu da söylemeliyim ki bu senaryonun asıl mimarı Ebrudur. Gerçekten beni ve Ercan'ı çok şaşırtan bir performans gösterdi. Filmin anahtar sahnelerinde kilitlendiğimiz sıralarda mucizevi çözümler üretti.

Üç Maymun bir auteur sineması olarak yine Nuri Bilge Ceylan imzasını taşısa da bu kez kara film ve melodram türlerinden esintiler var ve olay örgüsü gayet geniş. Filmografinizde nerde duruyor bu film?

Bilmiyorum. Dışarıdan objektif bakınca daha kolay görünen şeyler bunlar. Ama yine de sanki senaryoyu yazarken bu kez eski senaryolarıma göre daha az hakim olduğum bir alanda at koşturduğumu hissediyordum biraz. Dolayısıyla bu filmde daha çok araştırma yapmak, daha çok tartışmak gerekti. Melodramı severim ama inandırıcı bir düzleme çekildiğinde. Bunu yapmaya çalıştık.

Filmden de anlaşılacağı üzere esasen kötülüğün ardındaki nedeni anlamaya çalışıyorsunuz diyebilir miyiz?

İnsanın doğasını anlamaya çalışıyorum. İçimizdeki kötüyü karşı merakım var. Hayatı katlanılır kılmak için belki. Ya da kendi içimdeki karanlık beni de korkuttuğu için. Kötüyü tanımayan bir insan gerçekten iyi olamaz. Senaryo yazarken, çekimde ya da kurguda karakterlerimin içlerindeki karanlık güçleri, kötü yanları, zaafı ortaya çıkarmak için hep fırsat kollamışımdır. İyi ile kötünün her karakterde birarada oluşu ve bunun dengesi. Belki de bir karakteri inandırıcı kılan budur. Her karakterde bu dengeleri gözetmeye ve bu nitelikleri ortaya çıkaracak olaylar yaratmaya özellikle dikkat etmeye çalıştık.

Filmden aile içi iletişimsizliğin yanı sıra onların dış dünyadan izole olmuş bir yaşantıları var, değil mi?

Evet. Bu aile için, dünyada sanki onlardan başka hiç kimse yaşamıyormuş gibi bir dünya yaratmak istedim. Onlar için yaratılmış spesifik, özel bir dünya. Daha filmi yazarken bu dört karakter dışında kimsenin yüzünü göstermeyecek şekilde filmi çekebilir miyim diye düşünüyordum ve çekimde bir noktaya kadar da bunu yaptım. Mesela polis sorgusunda sadece polisin arkasından çekim yapmak gibi. Renklerle de çalıştım bu izolasyonu sağlamak için. Karışıklığı engellemek, onları biraz daha net ortaya çıkarayım istedim. Birtakım detaylarla çevreleri olduğunu vurguladık. Kadının ve oğlunun arkadaşlarının varlığını hissettirdik ama göstermemeyi tercih ettik. Yine de emin olmadığım ve korktuğum için birtakım çekimler yaptık tabii ki. İsmail'i arkadaşlarıyla gösteren bir sürü sahne vardı. Ama montajda daha emin olarak baktığımda ilk baştaki düşüncemin uygulanabileceğini düşündüm ve onları koymadım.

Ancak montajda emin olunabiliyor diyorsunuz...

Ailenin karşı karşıya kaldığı durumlar, birçok kişinin farklı tepkiler verebileceği durumlardı. Bunlardan olayların gidişatını istediğimiz yönde etkileyecek olup aynı zamanda en inandırıcı olanına karar vermek kolay değil. Bazen bu seçim montaja kadar kalabiliyor. Orada planlar üst üste çarpışmaya başladığında içinizde bir duygu oluşuyor ve emin oluyorsunuz.

Aile içi iletişimsizliğe dönersek bireyler arasında kopukluk var ama baba ve oğul olarak erkekler arasında sanki daha bir dayanışma var. Senaryoda kadın çok dışarıda bırakılıyormuş gibi hissediyoruz, ne dersiniz?

Bilemiyorum. Filmde böyle bir dayanışma var gibi gelmiyor bana. Hatta ana oğlun babadan gizli birtakım işlere giriştiklerini görüyoruz. Ama filmde iletişimsizlik meselesini anlatmaya çalıştığım söylenemez. Bunu bir kader gibi, hayatın kabullenilmesi gereken acı bir gerçeği olarak görme eğilimim daha fazla. Gerçek bir iletişim, zayıflıklarımız üzerinden kurulabilir ancak. Oysa genelde toplum içindeki edimlerimiz zaafılarımızı gizlemeye çalışma stratejisine dayanıyor. Babanın birden hapse girmesi oğlunun omuzlarına daha önce taşımadığı yeni bir sorumluluk yüklüyor. Daha sonra yaşananlar, bu sorumluluğun uzantısı olarak kendinden beklenenler ile kendi özünde olanlar arasında sıkışıp kalmasına ve Hamletvari acılar çekmesine neden oluyor. Ve bu durum oğlanın diğer erkeklerle dayanışıp kurtulabileceği bir durum değil. Nitekim daha trajik boyutlara ulaşıyor. Yani yaşananların niteliği, sadece kadının dışarıda kalmasına neden olmuyor. Erkekleri de durumla yalnız yüzleşmek zorunda bırakıyor gibi.



Ama her şeyin sorumlusu kadın gibi görünmüyor mu?

Belki ama kadın da birine tutulmak gibi, başka bir durumda son derece masum görünebilecek bir şey yapıyor sadece. Nitekim daha sonra kocası Eyüp bunu öğrendiğinde çok da büyük tepki veremiyor. Sanki karısını tam da suçlayamıyor gibi. Karısının güçlü duruşuyla eyleminin arkasında duruyormuş gibi davranması suçun kendinde olan paydasıyla ilgilenmesine neden oluyor. Belki onu ihmal ettiğini ve onu yalnız bırakmaması gerektiğini düşünüyor. Sonuçta karısını sevdiğini ve onsuz yaşamının anlamsızlığını derinden duyumsayan Eyüp, onu affetmesini mümkün kılacak bir formülasyon fırsatını kolluyor. Olayın başkaları tarafından bilinmiyor oluşu sebebiyle toplumsal aşağılanmaya maruz kalmayacak oluşunun ve son tanışın da artık yaşamıyor oluşunun yardımıyla karısını affetme gücünü buluyor. Çünkü karısını kaybetmemesinin tek yolu yine de onu affetmesinden geçiyor. Kadının, blöf olarak yapmış bile olsa intihar gibi cüretkâr bir eyleme girişmesi kocanın onu affetmesi için bir fırsat doğuruyor. O da bu fırsatı kullanıyor. Sanki karısı yaptığının bedelini ödemiş gibi kabul ediyor. Bu durum Eyüp'ün gururunu ayaklar altına almadan karısını affetmesine zemin hazırlıyor. "Suç işleyip pişman olmuşu, hiç suç işlememişe tercih ederim." Belki de ödenen bunca bedelden sonra artık bu aile daha sahici bir huzura kavuşabilir. Herkesin birbirini ve kendini suçladığı, bir oğulun denizde boğulması gibi konuşulmayan olayların bile küllenmesi artık umut edilebilir belki.

Kadının, melodramatik şekilde yalnız bir duruşu var. Oysa erkekler tüm hatalarına rağmen bir biçimde onurlu bir şekilde işin içinden sıyrılıyorlarmış gibi görünüyorlar, yanılıyor muyum?

Bu nasıl okuduğunuza bağlı. Oğlan mesela belki arabaya sahip olabilmek uğruna, belki içinde olaya müdahale edecek gücü bulamadığı için olan biteni görmemiş gibi yapıyor, babasına da söylemiyor. Sadece babasına acıyor ve kendi suçluluk duygusuyla mücadele ediyor. Patron ise kaybettiği seçimlerin ve siyasi camiadan arkadaşları tarafından alay edilip aşağılanmasının intikamını kendisi için hapse girmiş birinin karısını ayartarak alıyor. İçinde uyanan şiddeti ancak böyle dindirebiliyor. Sonunda da işin içinden hiç de onurlu bir şekilde sıyrıldığı söylenemez. Fedakârlık yapmış gibi görünen Eyüp'ün bile birtakım bencillikler yapmış olduğunu düşünebiliriz. Nasıl formüle edeceğinize bağlı. Affetme edimini onurlu bir eylem gibi yorumlamak zorunda değiliz. Karısı olmadan yaşayamayacağını duyumsayan erkek, kendi acı çekmemek için onu affetmek zorunda kalıyor diye de düşünebiliriz. Önce karısı intihar ederse bütün meseleler çözümlüverecekmiş gibi gelir ama gerçekte yüzleştğinde bu olaydan temiz bir şekilde çıkamayacağını hissederek onu affetmeyi tercih ediyor. Bunu karısı ve ailesini kurtarmak için yapılmış onurlu bir eylem olarak yorumlamak zorunda değiliz.

Bir anne olmasına rağmen, ölen küçük oğulun baba ve oğulun aksine ona görünmemesini nasıl yorumlayalım?

Onu da çekmiştik ama montajda kullanmadım. Çocuğun ölümüyle ilgili suçluluk duyanlara görünmesini tercih ettim. Oğlan denizde boğulduğunda abisi ile beraberdi muhtemelen. Baba ise her olaydan kendini sorumlu tutma potansiyeli yüksek biri olduğu zaten sonradan anlaşılyordur diye umut ediyorum. Bunu annenin çocuğa sevgisizliği şeklinde yorumlamak doğru olmaz.

Sevgisizlik değil de belki anne, eş ve kadın olarak pek de yerinin olmadığı yorumu yapılabilir mi acaba?

Hayır. Anne olarak kaale alınmadığı üzerine bir detay var mı filmde peki?

Yok ama belirli davranışların toplamından oluşan genel bir izlenimden bahsediyorum. Anne tokatlanıyor, itilip kakılıyor.

Tokatlanıyor ama acının çıkış yolu bulamadığı bir anda ortaya çıkan çok travmatik bir durum o. Normalde olan bir şey değil. Bu nedenle anne de çok şaşıyor zaten. Düğün sahnesinde filan da zaten anneye özel bir sevgisi olduğu hissediliyordu oğlanın.

Duruma göre değişebilirim, bukalemun gibiym demıştiniz.

Çekimde pratik çözümler bulma konusunda söylemiştim onu. Mesela bir mekânla ilgili bir sorun çıkarsa hemen başka bir yere adapte olabilirim ama hikâyenin özü konusunda değişmem tabii. Bulutlu havada çekim yapmak isterken güneş çıkarsa hikâyemi hemen güneşe uyarlamaya yeltenirim. Günlerce beklemek yerine. Bu tarz şeyleri kastettim orada. Ama sette enerjimin çoğu oyuncularla uğraşmaya gider.

Doğaçlamaya bakışımız nasıl?

Sınırları belli dar bir alanda doğaçlama severim. Bazen hayalgücünü aşabilir. Önce senaryoyu çekerim. Bu çekimler sırasında kafamda yeni fikirler de oluşmaya başlar. Onları da çekerim. Bazen başka alternatifler ve çeşitli duygu dozlarında çekimler de yaparım. Ardından eğer oyuncuda doğaçlama kabiliyeti hissetmişsem, biraz da doğaçlama çekerim. Ama tabii belli sınırlar içinde kalmak şartıyla. Zaten oyuncu sahnenin daha önceki çekimlerinden sınırları aşağı yukarı hissetmiş durumdadır. Oyuncuda bu yetenek azsa fazla zaman harcamam. Bazıları hayalgücümü aşan şeyler çıkararak beni şaşırtır. El elden üstündür ve herkesin hayat deneyimi zenginlikler barındırır.

İlk kez yakın çevrenizden uzaklaşıp tiyatro deneyimi olan oyuncuları veya Yavuz Bingöl gibi ünlü bir figürü tercih ettiniz, nasıl bir karardı?

Farketmiyordu, ben kasting direktörüne amatör de olur, profesyonel de demıştim. Sadece deneme çekimine baktığımda gözüme o karaktermiş gibi görünmesi önemli benim için. Ajans nedense hep eğitimli oyuncular gönderdi. Amatörleri de deneyebilmek için gazeteye ilan verdik. Ayrıca Kumkapıda haftasonu çok genç oluyor, oraya asistanlarımı gönderdim, amatör gençlerle de deneme çekimleri yaptık. Ama ajansın gönderdiği ve eğitimli bir oyuncu olan Rıfat kısa sürede öne çıktı ve bizi hiçbir zaman pişman etmedi. İlk ve en kolay seçiminiz o oldu. Baba rolüyle ilgili umutsuzluğa düştüğümüz bir dönemde bir klip çekimi nedeniyle yapılmış bir gazete haberinde Yavuz'un bir resmini gördüm. Bakışı hüznünlü ve derin geldi. Hemen *O şimdi Mahkum* ve *O şimdi Asker* filmlerindeki oyunculuğuna ve sesine tekrar baktım. Deneme çekiminde çok minimal oynadı. Sonra Ebru ile çektiğim testleri izlerken bize anında "aradığımız baba karakterini bulduk" duygusunu verdi. Erken seçimler nedeniyle çekimi bir ay öncesine almak zorunda kaldığımız için oyuncu seçiminde çok sıkıştık.

Erken seçimler niye etkiledi?

Çünkü senaryoda miting sahneleri ve bayraklarla donanmış sokak sahneleri filan vardı. Bunları çektik ama daha sonra filme koymadık.

Burası özgün sinemacıların baştacı edildiği ve yıldız misali karşılandığı bir yer ve siz de büyük bir ilgiyle karşılaşıyorsunuz. Filmlerinizi hakkında konuşmayı sevmeyen bir kişiliğiniz olduğu düşünülürse bu ilgi sizi nasıl etkiliyor?

İlgi kısmı hoşumuza gidiyor tabii ama bazen dünya basınına söyleşi vermekten o kadar yorgun düşünüyorum ki arada fırsat bulup bir-iki filme gideyim desem uyuyup kalıyorum. Ama olsun. Ne yapalım. Buraya gelirken şalteri açıyoruz, dönünce de kapatıyoruz. Ne de olsa kısa bir süre olduğu için dayanıyoruz artık. Film dünyanın bir sürü ülkesine satıldığı için her ülke filmi vizyona sokacağı zaman kendi ülkesinin medyasında söyleşi yayımlansın istiyor. O nedenle filmin satıldığı ülkelerden gazeteciler söyleşi isteyince onlara hayır demek pek kolay olmuyor. Reddetmeye kalksam, “günümüzde *auteur* sineması sanatçısının desteği olmadan nasıl yaşayabilir Nuri!” diyerek vicdan uyandırıyorlar ve bu söyleşileri yapmamı özellikle rica ediyorlar. Şimdi yapmasam vizyona çıkacakları zaman ülkelere çağırıp daha çok yoracaklar. Neyse, şikayet ediyorum gibi görünmesin tabii, çok şanslı olduğumu düşünüyorum ve şükrediyorum. Bunlar işin cilveleri...

Nuri Bilge Ceylan Üç Maymun filmiyle Cannes'da ödül alınca Türkiye'nin de havası değişti... Ödül alırken söylediği sözler farklı farklı yorumlanırken o kendi sessizliğine döndü. Peki, ödül biraz da Türk seyircisinin "sıkıcı" bulduğu filmlerine verilen uluslararası onay mıydı? Anlaşılmak isteğiyle onaylanma arzusu arasında keskin bir sınır çiziyor Ceylan. O sadece insana, insanın doğasını anlatıyor, gerisini izleyiciye bırakıyor...

İlk, Koza'da izlemiştim Nuri Bilge Ceylan'ı ve işte, sinemamızın ihtiyaç duyduğu özgün, kişisel bir dil demiştim. Kasaba, Mayıs Sıkıntısı, Uzak, İklimler... Bütün filmlerinde çok başarılıydı. Çünkü, her şeyden önce bir gözlemciydi. Bergman, Antonioni, Tarkovski gibi büyük ustalardan feyz almıştı hiç kuşkusuz. Çehov'dan etkilenmemiş olması düşünülemezdi. Küçük insanların suskunluk ve doyumsuzlukla örülmüş dünyasını anlatırken, arka plandaki toplumsal yapıya ilişkin önemli ipuçları içeriyordu filmleri. Filmlerini izleyip de "sıkıldık" diyenleri anlayışla karşılarsa da, seçtiği yoldan geri dönmedi. Cannes, daha ilk (kısa) filmiyle keşfetti onu. Ardından iki filmini Berlin'e gönderdi. Dünya sinemasının önemli eleştirmenlerinin onu keşfetmesi uzun sürmedi ve bu yıl "En İyi Yönetmen" ödülünü Üç Maymun'una verdi. Filmini "yalnız ve güzel ülkesine" adayan Nuri Bilge'ye ödül töreni sonrasında birkaç soru yönelttim, her zamanki tevazusuyla yanıtladı.

Üç Maymun'da anlattığın aile, "görmeden, duymadan, işitmeden" yaşamaya çalışan bir toplumu çağırıştırıyor bana. Aileyi bir mikrokosmos olarak görebilir miyiz? Yoksa, yalnızca aile kurumunu sorgulayan, korkular ve tutkular üstüne bir film olarak mı görmeliyiz Üç Maymun'u?

Daha çok insanın doğasını anlamaya çalışan bir film gibi düşünmek isterim. Buradan yola çıkarak seyirci istediği gibi düşünebilir.



Üç Maymun filminin çekiminde, 2007

İlk filmlerine, hatta Uzak ve İklimler'e oranla bu filmde dramatik çatışma çok daha belirgin. Bu, daha geniş kitleye seslenme niyetinden mi kaynaklanıyor, ele aldığın konu bunu mu gerektiriyor?

Yönetmen olarak yetkinliğim ve kendime güvenim yıllar içinde biraz arttığı için, eskiden girmeye korktuğum bölgelere girme cesaretim artmıştır biraz. Yoksa bunlar çok eskilerden beri kendisini üzerime dayatan başat konular benim için.

Otobiyografik izler taşıyan filmlerden, bir aile tragedyasına... Bu, yolun devamında çok farklı türlere de yönelebileceğinin işareti mi?

Bilmiyorum.

Seyircinin yargısı senin için ne kadar önemli? Yoksa, film yaparken anlaşılmaq, onaylanmaq gibi kaygıları bir yana mı bırakırsın?

Anlaşılmaq isterim. Ama onaylanma arzusu tehlikelidir. Bir kenara bırakılmasında yarar vardır. Seyirci tabii homojen bir yapı değildir. Yaptığınız her filmi beğenenler de olur beğenmeyenler de. Dolayısıyla güvenmesi zor, kaypak bir ortamdır orası.

Hangi tarafı kaale alacaksın. Bu nedenle sadece beğenmeyenlerin yarattığı duygudan bağımsız olmaya çalışmak yetmez, beğenenlerin de kölesi olmamak önemlidir. Dürüst ve ilkeli bir sanatçının motivasyon kaynaklarını daha sağlam, daha içsel bir yerden üretmesi önemlidir. Tabii yıllardır Hollywood tarafından belli bir anlatım biçimine alıştırılmış bir seyirci var karşımızda, izleyici kolay olana ve yozlaşmaya yatkın bir ortamdır. Onun beklentilerini edilgen bir şekilde yerine getirmek yerine, sanatçının idealleri ya da inançları doğrultusunda, bedeli ne olursa olsun, kendisi için başat olanın peşinde koşması ve gerekirse izleyicinin algılama düzeyini yükseltmek, hatta bunu sıfırdan yaratmak için risk almayı göze alması gereklidir. Tıpkı henüz kimse ona inanmasa da inançlarını yaymaya çalışmaktan vazgeçmeyen bir misyoner gibi.

Bir filme karar verirken, çıkış noktan bir ana tema mı olur, bir görüntü mü, bir duygu mu?

Hepsi de olabilir, hiçbiri de. Ama yine de ortada çekirdek gibi duran bir tema vardır başta. Onun etrafını öfersin.

Sinemamızın bugününe dünyadan bakınca, nasıl bir manzara görüyorsun? Nasıl bir yerde duruyor Türk sineması?

Umut vaat eden, giderek zenginleşen, merak uyandıran bir sinema. Birkaç önemli çıkışla birden moda haline bile gelebilir.

Kendisine Cannes'da "En İyi Yönetmen" ödülünü getiren son filmi Üç Maymun'da daha önceki filmlerinde görmeye hiç de alışık olmadığımız alanlara giren ve melodramatik olarak nitelendirilebilecek bir hikâyeyi kendi sinema diliyle bambaşka bir şeye çeviren Nuri Bilge Ceylan'la, bu ay vizyona giren filmi hakkında, bugüne kadar yaptığımız en uzun ve kapsamlı söyleşilerden birini gerçekleştirdik.

Nuri Bilge Ceylan'la Cihangir'deki ofisinde buluştuğumda, Üç Maymun'u unutmuş olabileceğini, şimdiden yeni projeleri kafasında kurmaya başladığını söyledi bana. Sorularıma verdiği yanıtlarda, her geçen gün çekeceği yeni filmler için fikirler üreten, geçmişle çelmekten korkmadan, yeniyi arayan bir yönetmenin tavrı gizliydi: "Auteur sineması" anlayışını, tutarlılık üzerine değil, hem dışsal kalıplara hem de kendi alışkanlıklarına meydan okumak üzerine kuran; bunu da hesap kitapla değil, yaratıcılığın asıl şartı olan sezgi ile, kendi iç dünyasının daha önceden adım atmadığı farklı bölgelerini ziyaret ederek yapan bir yönetmen.

Cannes'da gösterildikten sonra uluslararası basında psikolojik gerilimden film noir'a, melodramdan politik drama, hatta korkuya uzanan çeşitli farklı türlerle tanımlanan Üç Maymun, tüm bu farklı öğeleri içinde barındırmakla birlikte, her türlü sınıflandırmayı beyhude kılacak, ele avuca gelmez bir doğaya sahip. Türünün tek örneği denilebilecek filmlerden olan Üç Maymun, suçluluk duygusunun, öfkenin, gururun, aşağılanmanın çok zor açıklanabilecek gri alanlarında dolaşıyor. Bir bakıma, Yeşilçam melodramlarından bildiğimiz aşırı duygulara (hatta arabeske) Nuri Bilge Ceylan'a özgü bir gerçeklik duygusu katıyor. O filmlerdekine benzer duyguların esiri olan karakterlerini, o filmlerde gösterilemeyen anlarda ve çelişkilerde yakalıyor (örneğin filmin hikâyesinin çıkış noktası, Yılmaz Güney'in en melodramatik – ve en iyi – filmlerinden Baba'yı akla getiriyor, ama Ceylan çok daha farklı bir üslupla bambaşka his ve olayların peşinden gidiyor). Onunkisi bir bakıma gerçekçi

melodram olarak adlandırılabilir. Yönetmen, önceki yapıtlarının aksine, gündelik duyguların belli bir hikâyeye sıkıştırılamayacak denli yoğun ve dağınık dünyasında serbestçe dolaşılmaktansa, başı sonu belli bir hikâyeye izleğini takip etmeyi tercih ediyor Üç Maymun'da... Ama bununla birlikte, klasik "anlatı sineması"na çok daha yakın duran filmine, önceki filmlerinin hassasiyetlerini taşımasını da biliyor. Sonuçta ortaya çıkan, birçok şeye benzemiş gibi görünen, ama hiçbir şeye de benzemeyen farklı bir hikâyeye anlatıcılığı.

Size sadece bir kısmını sunabildiğimiz keyifli sohbetimizde, tüm bunların yanı sıra, Üç Maymun'un tartışma yaratan taraflarını, dönüm noktalarını ve büyük oranda seyircinin yorumuna bırakılmış yönlerini de detaylıca konuştuk. O yüzden en iyisi bu söyleşiyi filmi izledikten sonra okuyun...

Önceki filmlerinizden çok farklı bir ortamda geçiyor Üç Maymun. İstanbul'un banliyöleri, alt sınıf bir aile... Bu dünyaya nasıl ilgi duymaya başladınız?

Bu dünyaya özellikle ilgi duymaya başlamadım. Filmde olan bitenler, hangi kesimde yaşanabilecek olaylar gibiyse, filmi oraya oturtursun. Benim için o kadar farketmez. Ama *Üç Maymun*'daki insanlar benim tanımadığım insanlar değil. Kendi akrabalarımın, kasabadaki hayatımdan başlayarak, bunlar benim yakından tanıdığım ve zaten ilgi duyduğum insanlar.

Önceki filmlerinizde sizin kendi bakışınızdan izler taşıyan karakterler filmlerinize ekstra bir boyut katıyordu. Mesela bu sayede Mayıs Sıkıntısı, belli bir aile üzerine olduğu kadar, o ailenin gerçekliğinin sinemayla aktarılıp aktarılamayacağı, hatta sinemanın bunun için doğru bir araç olup olmadığı soruları üzerine bir film olarak da düşünülebiliyordu. Üç Maymun'da ise böyle bir iç boyut yok. Yönetmen olarak siz varsınız ve kurduğunuz dünya var... Bu durum, çalışma sisteminizi nasıl etkiledi?

Bugüne kadarki filmlerde, hem statü ve kimlik olarak hem de ruh olarak kendime benzeyen karakterlerin gözleriyle bakıyordum dünyaya ve senaryoyu kurmam daha kolay oluyordu belki. Bu sefer arada öyle bir "katalizör karakter" olmadığı için, alışkanlığımdan kurtulup biraz kendimi zorlamam, ekstra bir çaba harcamam gerekti. Tabii bu geçişin, eninde sonunda yüzleşmem gereken bir şey olduğunu da düşündüğümünden biraz üzerine gittim. Ama yönetmenin alter egosu olarak nitelendirilebilecek karakterler kullanmanın, sizin de dediğiniz gibi birtakım faydaları olsa da, bu tip karakterler kullanan sinemayı her zaman pek sevdiğimi söyleyemem. Bu karakterler, çoğu zaman, seyircinin ne hissetmesi gerektiği

konusunda bir yol gösterici olmaya da soyunurlar ve filmde olan bitenle izleyici arasındaki ilişkinin masumiyetini bozarlar.

İklimler’de de böyle hissedenerler, filmde samimi olmak için biraz fazla uğraştığımızı düşünenler olmuştur. İtiraf konusuna nasıl bakıyorsunuz?

İtiraf konusu hassas bir konu. Kendinize benzeyen bir karakter koyduğunuz zaman filme, onu biraz anti-kahraman olarak çizmezseniz, izleyici sinir olabilir. Onun negatif taraflarını biraz belirginleştirmek zorundasınız ki seyirci kabullensin. Yoksa hemen, “herife bak, şişiniyor” gibi düşünüp sinir olur ve mesafe koyarlar. Dolayısıyla itiraf bazen, genellikle zeki sanatçılar için, bir numara da olagelmıştır sanatta; esere daha samimi bir hava verip inandırıcılığı arttırmak için. Rus edebiyatında bunun iyi örnekleri vardır. Woody Allen da bunu iyi bilir. İtiraf tabii insanı bir yükten kurtardığı için daha güçlü de kılabilir. Sanat, yine de, sanatçının itiraflarını daha güvenli bir mesafeden yapmasına aracı olur. Çünkü bir roman veya film karakteri aracılığıyla yapılan bir itiraf, icabında inkâr da edilebilir. Tabii bu işte ustaların ustası Dostoyevski’dir. Eğer *Ecinniler*’de, önceki baskılarında şansürlü olan ve galiba sadece İletişim Yayınları’nın son baskısında Türkçeye kazandırılmış olan Stavrogin’in 12 yaşındaki bir kıza tacizi ve sonunda kızın intiharı ile ilgili bölüm, gerçekten bazılarının düşündüğü gibi, Dostoyevski’nin başından geçen ve hayatı boyunca suçluluğunu hissettiği bir olaydan esinlendiyse, bu suçluluktan kurtulabilmek için itirafa bel bağlamış olabileceğini düşünmek akla gelebilir. Tüyer ürpertici derecede canlı ve inandırıcı yazılmış bir sahnedir ve Stavrogin’in o bölüm olmadan biraz havada kalmış gibi görünen melankolisinin sağlam bir yere oturmasını sağlar. Doğaldır ki her iyi yazar, karakterlerini kendi ruhundan iyi bildiği zaafarla donatarak zenginleştirmek ister. Bu nedenle, *İklimler* filmimde samimi olmak için uğraşmanın “biraz fazla” olduğunun düşünülmesini anlamam biraz zor. Tabii ki “fazla” olacak. Keşke daha da fazla olsa. Kaldı ki *İklimler*’de direk olarak kendimi anlatmadığımı defalarca dile getirdim. Ama insan bir de kendisi oynayınca artık ne yapsa fayda etmiyor. Ne istediğini bilmekte ve kesinleştirmekte zorlanan bir erkeğin dünyasını anlatıyor film. Ben bir sürü erkeğin içinde aynı duygular olduğuna ve benzer durumlarda benzer biçimlerde davranabileceklerine eminim. Ama erkekler dahil çoğu insan hemen, “kötü erkek masum kıza kötü davranıyor” gibi bir formülasyon üzerinden kendilerini temize çıkarmayı yeğlediler. Erkeği anlamak ve onu bir varoluş sorunuyla ilintilendirmek ve kendi ruhumuzdaki karşılığını dürüstçe kabul etmek yerine, “ne kötü insanlar var” diye düşünüp hiçbir sorumluluk almadan İsa’yı günah keçisi yapıp “öteki”leştirmek kime ne fayda sağlar.



Daha önceki filmlerinizde, senaryolarınızı hayatın detaylarından yola çıkarak kurduğunuz ve hayatın dağınıklığını/kaosunu organize etmenin sizin için en zor şey olduğunu söylüyordunuz. Üç Maymun'da işin organizasyon tarafı daha ön plana çıkıyor sanki. Daha döngüsel bir yapı var, başta yaşanan bir şey sonda da tekrarlanıyor. Bu durumun filmin hesaplanmışlık hissini arttıracığından endişe duydunuz mu?

Hesaplanmışlık hissi çok da ödümü patlatan bir şey değil. Yeter ki doğruluk ve gerçeklik duygusu yerinde olsun ve hesabını veremeyeceğim şeyler olmasın. Yeter ki kolaycılığa kaçan keyfi bir tavır olmasın. Sanat filmi kisvesi altında “keyfilik” biraz fazla palazlanmaya başladı çünkü. “Döngüsel yapı ve başta yaşanan şeyin sonda tekrarlanması” ile filmi keyfilikten kurtaran kararlı iki parantez arasına alıp, bir kader duygusu yaratmak istedim. Ayrıca, böyle bir hikâyeye daha en baştan girdiğin anda, artık ona bir düzen getirmek zorunda kalıyorsun. Her şey domino taşları gibi devrilerle gidiyor biraz. Adam kazada birini öldürüyor, onun yerine başkası hapse giriyor. Artık o noktadan sonra öyle havada bırakılacak bir konu değil bu. Gerçi daha ucu açık finaller de yazmıştık, hatta çektim bile bazılarını ama havada bırakma da bazen kolaya kaçmak, “içinden çıkamamış da mecburen havada bırakma numarasına yatıyor” gibi bir duygu da verebildiğinden, kördüğüm haline gelip kilitlenen olayların belli bir finale bağlanması meselesi biraz zorladı bizi. Hatta çekimlerde finale geldiğimizde hâlâ tam olarak çözememiştik olayı, her gece Ebru'yla geceyarılarına kadar konuşuyor tartışıyorduk. Tamam yazılmış bir şeyler

vardı, onları da bir yandan çekiyorduk ama içimize sinmeyen bir şey, sanki bir “bu değil” duygusu vardı. O yüzden bazı şeyleri tekrar tekrar çektim, bir o şekilde, bir bu şekilde; her gece düşündüm, pek uyku yüzü görmedim filmin son zamanlarında. Bir yandan da evin yıkılma tehlikesi vardı, acele etmemiz de gerekiyordu. Sonuçta çok şey çektim ve kurguda bu finale karar verdim. Çektiğim bütün finallerin kafamda mantıklı bir açıklaması vardı tabii ama bu seçtiğim final, hem birtakım temel belirsizlikleri netleştiriyor, hem de bu bıraktığımız noktadan sonra bu ailenin hayatı ne olur diye düşündüğümde beni hâlâ heyecanlandıran bir belirsizlik de içeriyordu.

“Daha önce arabasına binmeye bile çekinen kadın adamı eve alır mı” türünden eleştiriler de olmuştu...

Niye almasın? Zaman aşımı var arada. Yani kadının arabaya binmesiyle, adamı eve alması arasında tanık olmadığımız uzun bir süre var. Bu sürede aralarında neler olup bittiğini bilmiyoruz ki. Aradaki yakınlık artınca çekingenlik tabii ki yokolacaktır. Sadece eve almakla kalmaz, merdiven boşluğunda sevişmeyi göze alacak bir çılgınlığa bile sürüklenebilir. Aşk, tutku böyle bir şeydir. Akıldışı bir boyutu vardır ve her zaman daha önce öngörmediğimiz sürprizli durumlar oluşturmaya gebedir. Eve almak ne ki? Daha neler gördüm ben. Ama zaman aşımı gözden kaçarsa tabii mantıksız gelebilir bu. Bu filmde zaman atlamalarını hep böyle, bir şey yokmuş gibi bulanık vermeyi tercih ettik. En başta büyük bir zaman aşımı numarası yaptığımız için, izleyicinin bunu aynı şekilde, diğer taraflara da uygulayabilmesini ya da bu şüpheyi bakmasını hayal ettik. Baba yatakta oturuyor, tren sesi geliyor, sese doğru bakıyor, bir kesmeyle trenin geçmeye devam ettiğini görüyoruz ama aradan üç-dört ay geçmiştir. Ya da politikacı ofisinde vantilatörün önüne geliyor, içinde oluşan, seçim mağlubiyeti ve arkadaşı tarafından alay edilip aşağılanmasının neden olduğu şiddeti daha belirgin bir biçimde görüyoruz. Kadına baktığını zannediyoruz, ama kadın gitmiş. Bu tip zaman atlamaları filmin tüm kurgusunda var. Dolayısıyla her kesme bir zaman aşımı olabilir ya da devam ediyor zannettiğimiz her şey içinde bir zaman aşımı barındırabilir sezgisinin izleyicide oluşmasını umduk. Sadece belli detaylardan değil, biraz da karakterlerin psikolojisini takip ederek. Tüm filmde böyle bir zaman atlama yöntemini ortaya koyduktan sonra, kadının adama telefon edip etmemekte kararsız kaldığı yemekhane sahnesinde de tek bir kesmeyle – sahilde oturlurken çocuğun elbisesinin değişmiş olduğuna da güvenerek – zaman aşımı duygusunu yarattığımızı, o ilişkinin gelişmiş olabileceğini, aradan birkaç hafta geçmiş olabileceğini hissettirdiğimizi düşündük, en azından mantıksal olarak. “Ben bunu hissetmedim, hissetmek zorunda da değilim” diyenler de haklıdır ama bence

bu o kadar da önemli değil. Olayları göstermek yerine olayların etkilerini göstererek anlatmak istedik filmi. Dolayısıyla ne kazayı, ne öldürmeyi, ne ilişkinin gelişmesini, ne de adamın hapishanedeki hayatını göstermedik. Bu nedenle, aralarda bir sürü şey olabileceği, hayatın bir ilişkiyi o noktalara getirebileceğinin düşünülebilmesi ve kafanın oralara fazla takılmaması gerekiyor.

Üç Maymun'da en fazla tartışılan konulardan biri de Eyüp karakterinin filmin sonunda çaycıya o teklifi yapması...

Bir kere bu adam kendisine önceden böyle bir teklif yapıldığı için böyle bir şeyi öğrenmiş durumda. İkincisi, para gelmiş eline ve o paranın belki daha azıyla aynı teklifi yapabilecek durumda. Ne de olsa iktidarın da, gücün de hiyerarşik bir yapısı var sonuçta. Niye gidip de üç-beş yıl hapis yatsın.

Benim için asıl mesele, “yapar mı, yapmaz mı?” sorusu değil de, “çaycı karakteri acaba sırf o yüzden mi oraya kondu” gibi bir düşüncenin izleyicinin zihninde belirme ihtimali ve bunun filmin kurgulanmışlık hissini arttırması...

Tabii öyle bir şey var. O da işte biraz mecburen. Bu aslında beni de rahatsız eden bir şey ama yapacak bir şey yok. O çaycı karakterini gizlemek, başka karakterler de koyup onların arasında gümbürtüye getirsek bu duygu oluşmazdı belki ama o da baştan tereddütlü olarak aldığım “ana karakterlerden başka kimseyi göstermeyeyim” kararımla çelişiyordu. Dikkat ederseniz teklife maruz kaldığı son sahnenin son anına kadar Bayram'ın da yüzünü göstermedik. İlk ortaya çıkıp Eyüp ile konuştuğunda karanlıkta kalıyordu. Ama kaygınızda haklısınız. Aslında Çehov bunu olumlu bir şey olarak söylemişti: Bir öyküde bir silah sözcüğü geçiyorsa, o silah mutlaka patlamalı. Ama patlamak zorundaysa ben de bir silah gördüğümde “aa o patlıycak” diye düşünmeye başlarım, ki bu da sanata didaktik bir boyut getirebilir. Çünkü hayatta bir silah gördüğümüzde illa patlayacak diye düşünmeyiz. Sanatta da öyle olmalı.

Hem baba, hem de oğulun, kaybedilmiş çocuğa dair çeşitli görüntülerle karşılaştıklarını görüyoruz filmde. Ancak annenin ölmüş çocuğa dair herhangi bir hatırası filme yansımıyor...

Ölmüş olan çocuk biraz o konuda suçluluk duyanlara görünsün istedim. Çünkü suçluluk duygusu o anıyı daha diri tutar. Eğer birisi başkasını suçlayabiliyorsa bir konuda, onu üzerinden atar bir bakıma. Abisi çocuk boğulurken yanındadır herhalde diye düşündüm. Babanın suçluluk duyma yeteneğinin yüksek olduğunu



filmin geri kalan kısmında zaten anlıyoruz. Kadınların suçu üstlenmek yerine, başkalarına devretme yeteneklerinin daha fazla olduğunu düşünmüşümdür. Gerçekten suçlu bile olsalar, bir kavga edersin, sonunda ağlarlar falan, sonuçta suçlu olanın kendin olduğunu düşünmeye başlarsın. Bütün kadınlar öyle demek istemiyorum ama ben öyle bir kadını çizmek istemiş olabilirim diyeyim. Kocasını öğrendiği zaman, kadının mazlum davranmamasına özen gösterdim, kocasından af diler gibi ezik olmamasına. Çünkü mazlum olmazsa, karşısındaki adam da, giderek buna inanmaya ve suçun kendisine ait olan paydasıyla ilgilenmeye başlar. Mazlum davranmayan kadınlar eninde sonunda haklı çıkarlar. O yüzden kadın hiçbir zaman mazlum olmuyor. Kocasına karşı bu zayıflığı hiçbir zaman göstermiyor. Öte yandan kadın mazlum olarak davranırsa kocasının onu affetme şansı da pek kalmıyor. Hemen kendini haklı hissetmeye başlayıp hak aramaya başlıyor ve yaralanmış erkeklik gururunun önüne geçebilecek yeni bir duygunun doğma şansı azalıyor. Kadın, “sen beni ihmal ettin” gibi bir imayla bile kocasına yaklaşırsa, eyleminin arkasında kararlılıkla durursa, yani kuyruğu dik tutarsa, horlanmayacağını ve ayakta durabileceğini hissediyor. Sonuçta karısını sevdiğini ve onsuz yaşamının anlamsızlığını derinden duyumsayan Eyüp, onu affetmesini mümkün kılacak bir formülasyon fırsatını kolluyor. Başkaları bilmiyorsa, gerçeği bilmemezlikten gelmek her zaman daha kolay olur. Çünkü asıl yıkıcı olan toplumsal yanı işin: O alaya, aşağılanmaya maruz kalma korkusu. Bu durumda olayı bilen tek tanık olan politikacı da öldüğü için, Eyüp’ün olayı kabullenmesi daha

mümkün hale geliyor. Dolayısıyla intihar sahnesinin dengesi epey düşündürdü beni. Erkeğin onu affedebilmesi için, kadının, bir bedel ödemeye hazır olduğunu gösterecek büyük ve meydan okuyan bir eylem yapması gerekiyordu. Ancak bu formülasyonu sezgisel olarak hissedip blöf mü yapıyor yoksa gerçek mi, orası fazla belli olmamalı diye düşündük.

Bir söyleşinizde, hayatın ve ölümün anlamına dair çok soru sormayan, kendini bir inanca teslim eden insanların ölümü daha doğal karşılayabileceğinden bahsediyordunuz. Burada annenin, politikacıya kendini tümüyle teslim etmesi de böyle bir şey mi? Çocuğunun ölmüş olduğu gerçeğini unutmak ve acısını dindirmek için mi kendini politikacıya teslim ediyor? Obsesif aşkın onun için inancın yerini aldığını söyleyebilir miyiz?

Kendi dağınık duygularını bir otoritenin eline teslim etme arzusu aslında her insanda var. Bu, kadınlarda daha da çok. Toplumsal hayatta erkeğe bir pusula olma görevi daha çok verilir. Daha kural koyucu, karar verici olmak zorunda hisseder. Dolayısıyla erkek kendini teslim etmeme konusunda daha fazla direnç gösterir. Ama kadın, güçlü bir otoriteye, kendi bilincini aşan, dolayısıyla kendini rahat ettirecek, kafasındaki kaotik ortamı yok edecek bir otoriteye kendini teslim etme güdüsünü daha kolay hayata geçirir. Bunu ayıplayan bir toplumsal mekanizma da yoktur zaten. Dolayısıyla Hacer böyle bir yetkeyle karşılaştığında tümüyle bu vekaleti ona veriyor ve kendi benliğini bu değer içinde eritiyor. Hayattaki bütün problemlerinden, kafa karışıklığından da kurtulmuş oluyor bu süre içinde. Bu süre zarfında tabii daha kör ve sağır oluyor başka şeylere karşı. Her şeyi göze alabilecek gözüpekliliği de bu yüzden ayrıca.

Biraz da sanki, bile bile gururunu ayaklar altına alma yönünde bir eğilimi de var...
Gurur aslında kurtulduğunda insana çok rahatlık veren bir şeydir. Gurur omuzlarımızda taşımak zorunda olduğumuz bir yükür sonuçta. Oynamak zorunda olduğu bir rolü empoze eder insana. Aşk da insanı ondan kurtaran, ruhunda tanımadığı bir bölgeyle tanıştıran bir şeydir. Kadının o noktadan sonra adamın ayağına kapanması vs. bunlar pek bir şey değil. Mazoşizm suçluluk duygusuyla elele giden bir duygudur ne de olsa. Benim için daha zor olan, adam öldükten sonra kadının psikolojisini bir yere oturtmaktır.

Klasik Türk melodramında gurur, kaybedildiğinde insanı bitiren bir şeyken, buradaki karakterler gururu üzerlerinden atma eğiliminde...

Zaten beni böylesi bir öykünün içine yönelten şey biraz da insanların gururdan vazgeçtiği anları göstermeme olanak sağlayacak olaylar sunması. Karakterlerimin zayıf taraflarını ortaya çıkarabilmek için her zaman fırsat kollamışımdır. Çocuk, annesini başka bir adamla gördüğü zaman, çeşitli şeyler yapabiliirdi, içeri de dalabilir, kavga da edebilir, başka şeyler de yapabiliirdi. Fakat ben böyle durumlarda insan ruhundaki zayıf tarafı gösterecek seçeneği dikkate almayı tercih ederim çoğunlukla. Çünkü beni meraklandıran, korkutan ve hayretlere düşüren taraf o. Diğer taraf zaten personamız, maskemiz, topluma göstermeye çalıştığımız şey. Ama gerçek, topluma göstermediğimiz, sakladığımız tarafta. Öyle bir durumda kendini ortaya çıkarıp bağırıp çağırarak, kavga edecek yürekliliği gösteremeyip ortadan sıvışacak insan tabii ki çok vardır. Tamam gazetelerde bir sürü öldürmeler, bıçaklamalar şunlar bunlar falan görüyoruz. Ama gazeteye sadece bunlar yansıdığı için böyle oluyor, öbürleri yansıtmıyor, gizli kalıyor ve gizlenenlerin buzdağının büyük parçası olduğunu düşünüyorum.

Filmlerinizde kadın karakterler, hep erkeğin ona nasıl baktığıyla tanımlanıyorlar. Bu filmde kadın karakterin psikolojisini belki biraz daha fazla aktarıyorsunuz. Ama buna rağmen kadın karakteri tam anlayamadığımı hissettim. İklimler'deki Bahar karakteri kadar güçlü bir his bırakmadı bende. Hem bu konuda ne düşündüğünüzü sormak istiyorum, hem de ileride merkezinde bir kadın karakter olan bir film çekmeyi düşünüp düşünmediğinizi merak ediyorum...

Açık olmak gerekirse, erkek karakterlerini daha iyi yaratabileceğini düşünen ve bunu belki daha çok merak eden bir insanım. Çünkü eninde sonunda tüm karakterlerimin gerçekliğini sınadığım tek odak bir erkek ruhu, yani kendi ruhum. Sanırım erkeklerin çoğunda, kadın ruhuna egzotik ve anlaşılmaz yaftası vererek yaklaşma eğilimi fazladır. Anlaşılmaz tanımlamasında bile zaten olduğu gibi bırakma, gerçekten anlamak için enerji harcamaya üşenme, hatta böyle oluşundan gizli bir zevk alma durumu hissedilebiliyor. Başka deyişle erkeğin kadın ruhuna merakı varoluşsal bir itkidenden çok egzotik bir itkidenden doğar. *Üç Maymun*'da kadın karakteri elimden geldiğince gerçekçi ve derinlikli çizmeye gayret ettim. Bir kadın olarak Ebru da vardı işin içinde zaten. Kadın karakteri, daha çok, insan ruhunun, kadın ya da erkek, ikisinde de varolabilecek ortak bir psikolojisi ile örmeye çalıştık. Yapıp ettikleri tabii ki benim kefil olabileceğim ve açıklayabileceğim şeyler. Ama his olarak, canlandırılmamış geliyorsa size, ona saygı duyarım.

Annelik yönü eksik sanki...

Ama kadının da belli bir tutkunun içine düştüğü bir zamanını anlatıyor film daha çok. O yüzden annelik niteliklerinin daha az görülmesi doğal karşılanabilmeli. İnsan hastalıklı bir tutku içindeyken, öbür şeyler ikinci plana düşebilir. Nitekim ilişki öncesi zamanlarda, oğlunun amaçsızlığı, güneşli bir gündüz vakti evde uyuması ve uygunsuz kişilerle görüşmesi gibi her anneyi kaygılandırabilecek şeylerin onu da kaygılandırıldığını görüyoruz. Nitekim yaralandığında ise, normal şartlarda en yapmayacağı şeyi yapıyor onun için. Riske giriyor ve babadan gizli patronundan para istiyor.

Belli şeyleri gizlemeye çalışan ama bunu tam beceremeyen karakterler var bu filmde. Anne çocuğa çaktırıyor. Politikacı Eyüp'e çaktırıyor...

Öyledir ama. Gerçek mutlaka bir yerden fırlar. Bir belirti mutlaka vardır. Film biraz bu belirtiler karşısında karakterlerin tepkilerini ele alıyor. Hayat bir parodi gibi geliyor bazen. Kendimizi korumak ve savunmak adına girmeyeceğimiz kılık yok. Konuşunca herkes biraz yalan söylüyor, herkes kendini kahraman yerine koyuyor. Dolayısıyla gerçeği görmek isteyen birisi, yüzeyde konuşulananın arka planını görmek zorunda. Fakat seyirci de filmlere kendi hayatından gözlemlerle değil, diğer filmlerden aldığı öğrenme biçimiyle bakmaya çok alışmış. Bazen hayret ediyorum. Mesela *Uzak*'taki bir sahneyi, yabancı eleştirmenler dahil herkes niyetlerimden farklı okudu. Ben de tekrar tekrar baktım sahneye ve öyle okunmasının sebebini anlayamadım. Herkes adamın Tarkovski izlemesini taşradan gelen akrabasını uyutmak için bir numara olarak algıladı. Bu bana çok saçma geliyor, hayatta karşılığı yok böyle bir şeyin. Halbuki adam arkadaşlarının evinden dönüyor; orada aşağılanmış, suçlanmış, denmiş ki sen ideallerinden vazgeçtin vs. O konuşmalarının etkisiyle, idealleriyle yeniden ilişki kurmayı deniyor. Bu amaçla Tarkovski seyrediyor.

Bu biraz da sinema salonunda film izleme deneyimiyle ilgili olabilir. Çünkü seyirci o sahnede gülünce, siz de onu bir komedi öğesi olarak algılıyorsunuz. Belki filmi tek başına izleyen biri böyle algılamayacak. Bu açıdan DVD'nin hayırlı bir tarafı da var sanırım... Zaten sanatla yalnız ilişkiye girmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Londra'da garsonluk yaptığım günlerde çok yalnızdım, hiç kimseyle ilişkim yoktu, kendi içime dönmüştüm. Filmler iki-üç misli etki etmeye başlamıştı. Çünkü bir ihtiyaç vardı. Nasıl çok acıktığın zaman yemeğe aç kurtlar gibi saldırırsın, onun gibi bir ihtiyacın oluşması gerekiyor ruhta. Fakat tabii günümüzde festivaller falan, o kadar filmi art arda izliyoruz ki, acıkmadan yemek yemiş gibi oluyoruz. O zaman da birtakım dışsal



kodlarla olayları birbirine bağlantılamaya başlıyoruz. Filmleri ruhlarımızla değil, kodlarla izlemeye başlıyoruz.

Önceki filmlerinizden çok daha fazla yakın plan kullanmışsınız bu filmde. Bir söyleşide “Bu aile için, dünyada sanki onlardan başka hiç kimse yaşamıyormuş gibi bir dünya yaratmak istedim” diyorsunuz. Yakın planların ağırlıkta olması biraz da bu hissi yoğunlaştırmak için mi?

Bilmiyorum. Daha çok yakın plan çektiğimin o kadar farkında da değilim. Çalıştığımız ev o kadar küçük bir evdi ki. Kamerayı çok uzağa götürme şansı da çoğu zaman yoktu.

Özellikle terleme, nefes alma, sıkışma anlarında çok fazla yakın plan var... Karısı intiharın eşiğindeyken Eyüp’ün yüzüne odaklanmanız mesela...

Bakıştaki veya mimiklerdeki nüanslarla karakterlerin duygularını vermeye çalıştığım şeyler olduğu için yakın plan gerekiyordu oralarda. Eyüp’ün teras duvarına atlayacak gibi oturmuş karısının blöf yapıp yapmadığını anlamaya çalıştığını hissettirmeye çalışıyordum. “Gene mi aynı şeyi yapıyorsun” anlamında bir bakış, ya da “bu numaraları bana yutturamazsın” anlamına gelebilecek bir dudak kıvrımını falan oluşturmaya çalışıyorduk. Diyalog olsa, diyalogun yardımı olsa, uzak plan daha mümkün olacak belki. Ama burada, özellikle filmin ikinci yarısında, tüm anlamı bakışlarla ortaya çıkarmaya çalıştığımız için, biraz daha yakın plana ihtiyaç duymuş olabilirim. Yok siz

Eyüp'ün geri çekilip saklanması kastediyorsanız, orada da Eyüp'ün hayatının belki de en önemli hesaplaşmasına tanık oluyorduk. Onun iç dünyasına yakın planla girip karısının önce ölmesini istemesinden başlayıp, yavaş yavaş vicdanının idareyi ele alıp bundan vazgeçmesinin nüanslarını hissettirebilmeyi denedik.

Yakın plan tercihleriniz aynı zamanda, uzun genel planların bir tür estetik fetişizme dönüştüğünü düşünmenizle alakalı mı?

Sanmam. Ama hiç etkisi olmadığına emin olduğumu da söyleyemem. Sürekli gizli mahkemeler kuruluyor, gizli yasalar oluşuyor sinema üzerinde. Kendi sinemanız üzerinde de yasalar oluşuyor ister istemez. Uzak planın senin gramerinin önemli bir ögesi olduğu söyleniyor. Bu tarz yargıları kırma isteği de duyuyorsun belki. Mesela – yine üzerinde bir hayli yargı bulunan bir diğer trük olan – hız kontrolünü istediğim her yerde denedim bu kez. Filmin her bir zerresinin hangi hızda olması gerektiğini düşünerek, sırf o gözle filmi tekrardan izledim montajdan sonra. Bir planın sadece bir bölümü için bile olsa, bazen hızlandırma, bazen yavaşlatma şeklinde, küçük modifikasyonlar yaptım. Hız kontrolü, karakterin duygusunu daha iyi ortaya çıkarmak için önemli bir araç olabiliyor. Mesela bir baş çevirme. Onu anlaşılmayacak kadar sadece % 10 hızlandırdığında mesela, anlam tamamen değişiyor. Karakterin duygusu değişiyor. Karakter başını biraz daha kararlı çevirmiş oluyor. Kısaca şöyle söyleyeyim. Benim kitabımda dogma kuralları gibi sinemada “kesinlikle” yapılmayacak şeyler listesi yok. Yapmayı sevmediğim şeyler tabii ki var ama biri çıkar ve bunu benim de kabul edeceğim şekilde yapıp beni şaşırtabilir. Buna inanırım.

Bu özgürlükle birlikte “çok fazla oynayabilirim” endişesini de hissediyor musunuz?

Hayır. Sanatçı da neyi nasıl denetleyeceğini bilen insan olmak zorunda. Bence olanaklar sonsuz olsun. Nasıl şair veya yazar için böyle bir “çok fazla oynayabilme” özgürlüğü varsa, sinemacı için de olsun. Teknik kısıtlamaların cenderesinden biraz kurtulsun. Kısıtlamalar olacaksa sanatçının zihninde oluşsun. Kendi denetlesin. Olanak olmadığı için yapılmış şeyler olmasın da kendi kısıtlamayı tercih etsin. Böylelikle “teknik olanaksızlık” bahanesi de gündemden düşer belki.

Ses kurgusunun anlatımsal işlevi bu filmde önceki filmlerinizden de daha fazla ön plana çıkıyor. İklimler'den sonra bir söyleşinizde, görüntüde gerçekçiliği daha fazla amaçlıyorum, seste ise gerçekçiliğin dışına daha fazla çıkma eğilimi gösteriyorum, demiştiniz. Bu, sesin seyircinin bakışını daha az kısıtlamasıyla mı ilgili?

Daha az kısıtladığı için değil de... Seste kulağın aşırı seçici oluşu yüzünden gerçekçiliği bozmadığını düşünüyorum. Ve seyirciyi, harmoniyi bozmadan yönlendirmede de pratik bir yol. Bozmadığı gibi uyumun oluşturulmasına özellikle hizmet edebilecek bir şey. Ne de olsa, bir planın kesilmesinin rahatsız edici etkisi bile sesin yumuşatma gücüyle anında yok edilebiliyor. Kulak binlerce sese maruz kalıyor sürekli ve içinden duymak istediğini duyuyor sadece. Bir tanesini duyuyor, gerisini eliyor. Eğer böyleyse, bunu bilinç yapıyorsa, ben de bilincimi kullanarak seyirciyi yönlendirmek için sesleri istediğim gibi seçebilirim diye düşünüyorum: Mesela kalabalık içinde yürüyen kahramanımızın, sadece onun ayak sesini koyarsak, göz ona gider. Bu tarz basit trükler, anlatımda da ekonomi yapmana yardım ediyor, çünkü sesle verebildiğin bir şeyi göstermene gerek kalmayabiliyor. Ayrıca sesin, çekim gibi telaşeli bir aşamada fazla yaratıcı ilgi beklememesi, çekim sonrasının görece rahat ortamında sonsuz modifikasyon olanakları sunması da ses çalışmasını özellikle sevmemin teknik sebepleri arasında. Foley aşaması çok önemli. Yönetmenin muhakkak başında bulunması lazım. Foley artistlerin eline bırakılamayacak kadar yaratıcı ve dönüştürücü olanaklar sunan bir aşama. Ses, bir yönetmenin kendine has bir stili olduğunu hissettirmede en az görüntü kadar önemli bir rol üstlenir... Filmlerimde az diyalog ve ifadesiz yüzler sevdiğim için sesin işlevi biraz daha artıyor. Uzun ve konuşmasız bölümlere anlam katmak veya kendini belli etmeyen, ifadesiz poker yüzü bir karakterin görüntüsü üzerine farklı sesler koyarak, o karakteri farklı duygulara yöneltmek mümkün. Ama tabii benim için sesin en mucizevi tarafı, bir atmosfer yaratma konusunda en büyük yardımcımız oluşudur.

Peki filmde dublaj kullanmışsınız. Diyalogların ne kadarı dublaj?

Epey dublaj yaptım. Her zaman yaparım. Bazı karakterlerin bütün diyaloglarına dublaj yaptım. Ama şu amaçla: Hangisini kullanacağıma miksajda karar vereyim diye. Hem orijinal ses duruyor orada, hem dublajı var. Miksajda deneriz bakarız, hangisi daha iyi duruyorsa onu koyarız diye. Bazı karakterlerin bazı sahnelerde konuşma şeklini beğenmiyordum, bazen lafları değiştirmek istiyordum. Bazı yerlerde çekim seslerinde teknik sorunlar da vardı. Ama ses bozuk ya da gürültülü bile olsa, eğer sözleri değiştirmek istemiyorsak, çoğunlukla orijinal sesi kullanmayı tercih ettik yine de. Çekimdeki diyalogların gerçekçiliğini yeniden yaratmak hiç kolay değil... Nefes dublajı da önemli ve iyi yapılması gereken bir şey. Biraz zaman sorunumuz olmasaydı, nefesler üzerine daha fazla çalışmak isterdim. Nefes, seyirciyi direk karakterin iç dünyasına yöneltebilecek bir güce sahip bir araç.

Cannes’da “En İyi Yönetmen” ödülü aldığınızda nasıl hissettiniz. Çünkü yönetmenliğinizin taçlandırılması ayrı bir şey, bir yönetmen için daha da gurur verici bir şey olsa gerek...

Cannes’da En İyi Yönetmen ödülünün genellikle yaratıcı tarafı öne çıkan işlere verildiği söylenir. O açıdan hoşumuza gitti tabii.

Sean Penn’le diyalogunuz oldu mu?

Ödül töreni sonrası verilen yemekte konuştuk. Güzel şeyler de söyledi. Ama bir nezaket gereği olarak da söylemiş olabilir tabii. Bilemezsiz.

Peki Sean Penn’in başkan olduğu bir jüriden ödül almak?

Sean Penn’in filmi beğeneceğini pek de sanmıyordum doğrusu. Daha politik filmlere eğilim gösterebileceğini düşünüyordum. Tabii jüride bir tek o yoktu, sekiz kişi daha vardı. Mesela Taylandlı Apichatpong Weerasethakul, beğendiğim bir yönetmendir. Filmleri, sinemada daha önce hiç yapılmamış şeyleri denemeye cesaret eden riskli ve cürekâr filmlerdir.

Şu an Türk sineması içerisinde kendinizi nasıl bir yerde görüyorsunuz? Son dönemlerde durum sineması ve hikâye sineması arasında keskin ayrımlar yapmaya başladı herkes. Sanki böyle iki kamp varmış gibi davranılıyor. Bu filmde, hikâyeyi biraz daha ön plana çekmeniz biraz da bu kutuplaşmaya bir tepki olarak görülebilir mi? Bu kutuplaşmayı kırma gibi bir arzunuz var mıydı?

“Ben bunu kırayım” gibi itkilerle davrandığımı pek zannetmiyorum. Benim kendi içimdeki kanlı bıçaklı mücadeleler bana yetiyor da artıyor zaten. Daha çok, kendi ruhumda yakaladığım daha itiraf edilmesi zor, daha çetin bölgelere girme arzusu vardı. Benim için aslında hep başat olagelmiş, ama daha önce belki girmeye fazla cesaret edemediğim Dostoyevskiye bölgeler diyeyim bunlara.

Kişisel filmlere karşı Türkiye’de hep bir “bizi kendi dertleriyle meşgul ediyor” tepkisi oluyor. İnsanlar daha büyük, toplumun genelini ilgilendiren meseleler arıyor filmlerde. Sizin filmlerinize karşı da var, özellikle İklimler’le birlikte iyice arttı... Bu tip tepkilere nasıl bakıyorsunuz?

Bir filmin kişisel olması toplumu ilgilendirmediği anlamına gelmez. Esasında İklimler’in meselesi de, sizin dediğiniz anlamda olmasa da, “büyük ve toplumun genelini ilgilendiren” bir mesele bana göre. Sadece bu toplumu da değil, bütün insanlığı ilgilendirebilecek bir mesele. Birbirinden farklı birçok kültürde bu

denli ilgi çekmesi de bunu biraz gösteriyor belki. Asıl sorun, sinema salonlarını dolduran büyük kalabalıkların, gerçekten kendilerini ilgilendiren filmler görmeyi isteyip istemediğinde... Ben ne üzerine film yapacağını uzun uzadıya düşünen biri sayılmam. Ne hakkında film yapılması gerektiğini hesaplayan, ya da beklentileri ölçüp biçen biri hiç değilim. Beni zorlayan konuların, kendisini üzerime dayatan durumların filmini yaptığımı sanıyorum. Başka bir şey de yapamam zaten. Ne cemaatlerin, ne inançların ne de ideolojilerin sıcak kucağına sığınmış biri değilim. Bulanık suda yolunu bulmaya çalışan bir balık gibiyim. Fareli köyün kavalcısı olamam. Zaten fareleri götürecek bir yerim de yok. Kendime ait bir mit oluşturmak da değil niyetim. Kendimi ne kahraman gibi görüyorum ne de anlatılmaya değer buluyorum. Filmlerimde kendime methiyeler düzdüğümü de kimse söyleyemez. Doğruyu, gerçeği arayan bir keşiş gibiyim. Daha fazlası değil. Ama bu uğurda bir bedel ödemeye ya da zayıflıklarımı ortaya dökmeye de hazırım. Daha ne olsun. Verecek başka şeyim de yok zaten. Gerçek bir ilişkinin yalnızca zayıflıklarımız üzerinden kurulabileceğine inanıyorum. Personaların çarpıştığı bir dünyada zaafılarımı piyasaya sürüyorum. Çünkü olacaksak, sahici bir ilişki olsun istiyorum. Sizin dediğiniz anlamda “büyük ve toplumun genelini ilgilendiren” meselelerle iştiğal etmeye hevesli yeteri kadar cengaver de var zaten ortalıkta. Daha fazlasına ihtiyaç olduğunu da hiç sanmıyorum...

OYUNCULARIMLA İLİŞKİM BİRAZ HASTALIKLIDIR

Seda Pekçelen

Time Out (İstanbul), Ekim 2008

*Sizin için son kırk yılda sinema alanında gerçekleşen en önemli olay nedir?
Dijital teknolojinin gelişmesi...*

En çok nelerden ilham alırsınız? Kişisel deneyimler, kulağınıza çalınan hikâyeler ya da İstanbul bunların arasında mı?

İstanbul bunların arasında değil. Diğer söyledikleriniz ve daha başka şeyler olabilir ama bir mekân görüp “burada bir film çekmeliyim” diyecek biri değilim. Önce mesele ya da hikâye, sonra ona uygun düşebilecek, lojistik ya da pratik açıdan en uygun mekânı düşünmeyi tercih ederim.

Ödül almayı beklemediğiniz bir anda Cannes’dan “En İyi Yönetmen” ödülü ile geri döndünüz. Üç Maymun’un jüriye hitap etmeyeceğini mi düşünmüştünüz? Böyle düşünmenizin sebebi neydi?

Sean Penn’in epey etkin olacağı düşünülebilecek bir jürinin daha politik filmlere eğilim duyacağını varsaymak daha gerçekçi bir yaklaşım olarak görünüyordu tabii. Ayrıca beklentilerini düşük tutmaya meyilli temkinli karakterimin de bunda payı vardır muhakkak.

Üç Maymun’dan önce yakın çevrenizden amatör oyuncularla çalışırken bu filmde Hatice Aslan ve Yavuz Bingöl gibi tanınmış isimler var. Bu değişikliğin sebebi ne? Biraz değişme arzusu, biraz tesadüf, biraz senaryo gereği.

Kendi filmlerinizi neye göre değerlendirirsiniz? Nasıl tartar, memnun ya da memnu niyetsiz olursunuz? Bu aşamadan sonra seyirci ilgisi, eleştirmen tepkileri sizin için ne derece önemlidir?

Filmi bitirdiğinizde içinde birtakım muğlak sezgiler vardır ama gene de dış dünya ile çarpışma olmadan emin olamazsınız. Çarpışma gerçekleştiğinde seyirci ve eleştirmenlerden bir yığın tepki gelir. Bunlar da karışıktır, her kafadan bir ses çıkar, kimi beğenir kimi beğenmez. Sonuçta her şey yine muğlak kalır. Yine de kendi acımasız değerlendirmeleriniz ve objektif kalmaya çalışan sezgileriniz en güvenebileceğiniz şeydir. Sonuçta içindeki muğlaklığı olduğu gibi bırakıp ya da kendinizce değerlendirip yeni filmi düşünmeye başlarsınız.

Filmin en çok hangi aşamasına önem veriyorsunuz? Woody Allen filmi batırmanın da çıkarmanın da senaryo olduğunu söylüyor. Sizin için senaryo, yapımlar, kurgu gibi aşamalardan hangisi filmin nihai karakterinde en can alıcı yere sahip?

Benim sinemam için hepsi önemlidir. Hepsinde yaratıcı süreç ve arayış devam eder. Senaryonun kanun gibi olmayışı, yani esnek bir yapı içermesi ve içinde diğer süreçlerde doldurulabilecek boşluklar içermesi diğer aşamaların önemini artırır. Bu tümüyle yönetmenin tarzıyla ilgili bir durumdur yani. Woody Allen, hatta Ozu gibi yazdığı hikâyeyi filme geçirmek konusunda fazla yerlilik aramayan, bu konuda kafaları net ve bir şey yapacaksa da bunu senaryoda bitirecek şekilde senaryosunu detaylandırmayı tercih eden ve çekimde enerjisini hâlâ yeni fikirler aramaya harcamak istemeyen yönetmenler için çekim ve kurgu daha rutin bir süreç olabilir. Ama Wong Kar-wai ya da Kiarostami gibi senaryosunu sadece bir kabataslak konumunda bırakarak çekimde ve kurguda zihnine gelebilecek fikirlerin daha zengin olabileceğine inanan ya da yetenekleri bu yönde gelişmiş yönetmenler için çekim ve kurgu aşaması daha hayati bir önem taşır.

Siz de filmini bitirdikten sonra bir daha asla izlemeyen bir yönetmen misiniz? Kasaba'yı ya da Mayıs Sıkıntısı'nı son zamanlarda izlediniz mi? Sonradan izlediğinizde o zamana göre neleri farklı görüyorsunuz?

Asla demeyeyim ama pek izlemeyen biriyim. Geçenlerde Saraybosna'da bir sinema okulunda verdiğim bir master class sırasında *Mayıs Sıkıntısı*'nın bir bölümünü izlettirdiler. Çocuk ile daktilo yazan dede arasındaki gerilimin yaşandığı sahne. Yıllar sonra ilk kez izlemiş oldum. Epey tuhaf geldi. Şimdi yapmayacağım bariz netlik değişimleri yapmış olduğumu gördüm.

"Beğenmediğim filmin ilk beş dakikasında çıkarım, benim filmimi beğenmeyen de ayınsını yapsın" demişsiniz. İlk beş dakikada bir filmin seyretmeye değer olup olmadığına nasıl karar verir insan?



Esasen bir film genelde kendini daha ilk planında belli eder. Ama gene de beş dakika yerine onbeş dakika desek daha iyi. Filmimi beğenmeyenlerin içerde kalıp oflayıp puflayıp diğerlerine de negatif bir enerji yaymaları yerine çıkmaları hem onlar için hem de benim için daha iyidir. Benim de başka filmlerde yaptığım genellikle budur. Tıpkı bir romanı beğenmeyen birinin yarıda bırakma özgürlüğünün olması gibi sinemada da benzer bir özgürlük olmalı. O kadar çok okumak ya da seyretmek istediğimiz film var ki. Kısıtlı enerjimizi idareli kullanmakta yarar var. Ama tüm bu söylediklerime rağmen insanı başlangıçta sarmayan ama sonra hayatının filmi ya da romanı haline gelebilecek bir sürü eser tabii ki vardır. Üstelik uzun ve dönüştürücü bir etki bırakanlar da daha çok başta mânâsız ve sıkıcı gelenler arasından çıkar. Kendi hayatımdan bile bir sürü örneği var.

Filmlerinizin çoğunda karakterlerin ana problemi “iletişimsizlik”. Bu genel olarak dikkat çekmek istediğiniz evrensel bir problem mi yoksa daha bireysel bir şeyin altını mı çıziyorsunuz?

Bana karakterlerimin ana problemi “iletişimsizlik”miş gibi gelmiyor. Bu mevzuyu dünyanın kaçınılmaz bir hali, insan doğasının doğal bir sonucu gibi, bir kader gibi kabullenme eğilimim daha fazla. Sadece karakterlerim bunun belirgin olduğu bir dünyada deviniyorlar. Hepsiz bu. Çünkü dünya da böyle zaten.

Büyük isimlerin yetenekleri genelde bir vesileyle gün yüzüne çıkar. Sizin hikâyeniz nasıl?

Eğer böyle bir durumdan ve vesileden söz edilecekse bu kuşkusuz *Uzak* ile katıldığım 2003 Cannes Film Festivali'dir.

Bugüne kadar hep yakından tanıdığınız dünyalara ait senaryolar yazdınız. Örneğin, taşra hayatını Mayıs Sıkıntısı'nda; şehir hayatının insanda yarattığı değişimleri ve yarattığı sorunları Uzak'ta işlediniz. Bu bir noktada kısıtlayıcı değil mi? Size çok uzak karakterlerin hikâyelerini, dünyalarını anlatmak da var mı aklınızda?

Esasında kendi ruhunun tüm kıvrımlarını merak eden biri için hiçbir karakter fazla uzak sayılmaz. Ama demek istediğiniz şeyi yanlış anlamadıysam *Üç Maymun* bu anlamda biraz daha mesafeli bir film. Daha da uzaklarını dener miyim? Aklımdan geçmiyor diyemem.

Yarattığınız karakterlerde sizden bariz izler mevcut. Örneğin Mayıs Sıkıntısı'ndaki Muzaffer karakteri sizin bir nevi "alter ego"nuz gibiydi. Ayrıca sinema hayatımıza girmeseydi Uzak'taki Mahmut gibi olabileceğinizi söylemişsiniz. Üç Maymun'da Nuri Bilge Ceylan nerede?

Üç Maymun'da alter egom gibi nitelendirilebilecek bir karakter yok.

Oyuncularınızla ilişkiniz nasıl? Kendi filmlerinizde rol almış olmak ilişkinizi kolaylaştırdı mı?

Oyuncularımla ilişkim dışardan sakın görünse de biraz hastalıklıdır. Onlardan istediğim oyunu alabilmek için denenebilecek her yolu mübah görürüm. Gerekliğini hissedersen bazen onlara yalan söylerim, ya da kandırırım. Bazen överim. Bazen susarım, duygumu belli etmem. Ama esas olan şu ki her bir oyuncu başka bir dünyadır ve her birinden istediğiniz oyunu almak için farklı yöntemler yaratmak gerekebilir. Aramızda, film bitene kadar amansız bir gizli mücadele hep sürer.

Bilinirlik ve ödüller daha sonraki filmler için stres yaratıyor mu? İlgi ve beklenti fazlalığında özgünlüğü, samimiyeti korumanın yolu nedir?

Artık stres yaratmıyor ama ilk günlerin gürül gürül akan heyecanlarını ve tutkularını, hatta güvensizlik duygularını ve bazı korkularını özlemiyorum desem yalan söylemiş olurum. Tıpkı heyecanlar gibi bahsettiğiniz stres de yokolup gidiyor zaman geçtikçe. Yani kurunun yanında biraz yaş da yaniyor. Heyecanların başka bir şeye dönüşüyor olduğunu düşünerek kendimi biraz avutuyorum.

Filmlerinizdeki yalınlık bütçeyle ne kadar alakalı? Büyük bütçelerle çalışmanız çok başka filmler çeker miydiniz?

Sanmıyorum. Zaten son iki filmimin bütçesi hiç de küçük sayılmaz.

İstanbul filmlerinizde bir karakter gibi. Kullandığınız İstanbul kareleri harika. Ama genelde hüznü ve karanlıklar. İstanbul sizin için nedir, nasıldır?

İstanbul şimdilik hâlâ dünyada yaşamak istediğim tek yer. Ama bu İstanbul'un güzelliğinden çok hatıralar ve alışkanlıklarla ilgili. Filmlerimdeki İstanbul'un karanlık ve hüznü görünmesi ise karakterlerimin iç dünyalarının bir tezahürü. Ve tabii dolayısıyla benim iç dünyamın bir yansıması.

İstanbul'da hangi noktalar kişisel tarihinizde önemli yer teşkil ediyor?

Bakırköy, Rumelihisarı, Beyoğlu...

İstanbul'da nerelerde bulunmak mutlu eder sizi? Rahat çalıştığınız, senaryolarınızı yazdığınız ya da sadece bulunmaktan keyif aldığınız belirli bir semt, mekân var mı?

Beyoğlu.

Gelecekte ne bekliyorsunuz? Nelerden ümitlisiniz?

Aydınlık bir toplumda oğlum Ayaz'ın ruhen ve bedenen sağlıklı bir şekilde büyüdüğünü görmek ve film yapmaya devam edebilmem için bir süre daha yeterli enerjiye sahip olabilmeyi isterim.

YALNIZLIK EN DÖNÜŞTÜRÜCÜ ŞEYLERDEN BİRİ

Matt Bochenski

Little White Lies (Londra), Şubat 2009

Tanınmış yönetmen Nuri Bilge Ceylan sadece altı film yönetmiş olabilir ama kariyeri şimdiden on yıldan eskiye dayanıyor. Bu röportajı yaptığımızda Ceylan son filmi Üç Maymun'la Londra Film Festivali'ne katılmak ve daha sonra İngiltere'de vizyona çıkacak filmi ile ilgili söyleşiler yapmak üzere İngiltere'ye gelmişti. Londra'yla Ceylan'ın özel bir ilişkisi var – gençliğinde film sevgisini pekiştiren kent burasıydı.

Film okuluna gitmeden önce gelişmekte olduğunuz yılların bir bölümünü Londra'da geçirdiniz, değil mi? Buraya tekrar dönmek sizin için ne ifade ediyor?

Mezun olduğumda konuşabildiğim tek yabancı dil İngilizceydi, dolayısıyla Londra'ya gelmeyi tercih ettim. Hayatta ne yapacağıma karar vermeye çalıştığım bir dönemdi. Buraya geldim ve restoranlarda garsonluk yapmaya başladım. Bir Yunan lokantasında ve bir Wimpy'de çalıştım. Wimpy hâlâ var mı? Bu arada sergilere ve filmlere gidiyordum. Açıkçası ilk geldiğimde sinemacı olmak istediğimden o kadar da emin değildim; ne yapacağımı, hayatımı nasıl sürdürmem gerektiğini düşünüp duruyordum. Ardından bir çözüm bulmak – hayatta ne yapacağıma karar vermek – için Hindistan'a ve Nepal'e gittim. Doğu'yu da denemeye karar vermiştim ama Doğu sorularına cevap olmadı ve ben de Türkiye'ye dönüp askere gittim. Askerdeyken film çekmeye karar verdiğimi net bir biçimde hatırlıyorum. Ama önce o ilk Londra macerasında sanırım profesyonel fotoğrafçı olarak çalışabileceğimi düşündüm.

Neden önce fotoğrafçılık?

Zaten fotoğraf sanatçısıydım ama fotoğrafçılıkla para da kazanabileceğimi düşündüm; tekniğini biliyordum. Dönmeden önce buradan, Londra'dan ikinci el stüdyo tipi bir fotoğraf makinesi aldım ve sonrasında bir süre İstanbul'da serbest reklam

fotoğrafçısı olarak çalıştım. Ama dediğim gibi film çekmek istediğime askerdeyken karar verdim.

Yapmak istediğinizin bu olduğunu birden mi farkettiniz?

Galiba öyle. Roman Polanski'nin otobiyografisini okuduktan sonra oldu. Bazen küçük şeyler büyük değişimlere neden olabilir. Askerdeyken bir sürü kitap okuyordum. Epey yalnızdım, kimseyi tanıımıyordum ve bütün arkadaşlarım uzaktaydı. En çok kitabı o dönemde okumuşumdur. Biliyor musunuz, sıkıntı insana büyük kararlar aldırıyor. Polanski'nin otobiyografisi – sıfırdan başlayan bir hayat ve enteresan noktalara varan bir macera... Hayatı benim için etkileyiciydi ve teknik olarak da sinemacı olabileceğimi düşündürdü. Ama o zamanlarda video kamera yoktu ve yeteneğimi ucuz yoldan deneyemiyordum. Bu yüzden askerden sonra tekrar Londra'ya gelmeye karar verdim; süreci hızlandırmak için sinema okuyabileceğimi umuyordum. Bu kez amaçsız değildim; eskiden sadece bir sonraki yapacağım şeye karar vermeye çalışıyordum ama bu kez bir hedefim vardı. Sonuçta burada okuyamadım ama bir sürü filme gittim. Burada bir arkadaşım vardı, onda kalıyordum – o çalışıyordu ama ben her sabah Kings Cross'daki sinemateke gidip ardı ardına iki film izler, sonra da yeniden bir başka sinemateke giderdim. Yani günde muhtemelen üç film falan izlerdim. Sinema tutkum boyut kazanmıştı ve filmleri artık değişik bir dikkatle izliyordum. South Bank'deki NFT de benim için önemli bir yerdi.

İngiltere'nin tarzınızı ya da hassasiyetinizi etkilediğini düşünüyor musunuz?

Burada da yalnızdım, belki daha da yalnızdım. Tabii yalnızlık en etkileyici ve dönüştürücü şeylerden biri. Yalnızsanız etkilere çok açık oluyorsunuz. Bu nedenle artık filmler beni eskiye kıyasla daha fazla etkiler hale gelmişti. Eskiden sevmediğim bazı filmleri burada tekrar izlediğimde farklı görünmeye başlamıştı.

Bir örnek verebilir misiniz?

Örneğin *Solaris*. Türkiye'de izlediğimde henüz Tarkovski'yi bilmiyordum. Mühendislik okuduğum üniversiteme geldiğinde izlemiştim ve "Bu ne ya?" diye düşünmüştüm. Filmin yarısında çıkmıştım. Ama burada NFT'de tekrar izlediğimde film beni çok etkiledi. Direk ruhuma sızdı ve günler sonra bile aklımdan çıkmadı. Sanırım burada film izlemek benim ilk gerçek sinema okulumdur. Film izlemek esasında sinema öğrenmenin en iyi yoludur. Yaklaşık altı ay sonra tekrar Türkiye'ye döndüğümde yaklaşık iki yıl sinema okudum ama bıraktım çünkü çok da genç



değildim ve vaktimi boşa harcamak istemiyordum artık. Ondan sonra ilk kısa filmimi yapmam ise altı-yedi yılımı daha aldı – bence başlangıç noktası en zorudur. Daha önce de dediğim gibi işleri kolayca deneyebileceğiniz video kameralar yoktu henüz. Sonra ucuz bir 35 mm kamera aldım ve ilk kısa filmimi çektim. İlk başta kendim, hiç yardım almadan, fotoğraf çeker gibi çekmeye başladım.

Dünkü gösterimin soru-cevap kısmında kontrol manyağı olduğunuzu söylediniz. Mümkün olsaydı bir filmi tamamen tek başınıza çeker miydiniz?

Evet çekerdim belki ama sanırım sinemanın içine daha da girdikçe diğer insanlara güvenmeyi de öğrendim. İlk kısa filmimle ilk uzun metraj filmimi kendim dahil iki kişiyle çektim. Ben kamerayı kullanıyordum, bir de netliği ayarlayan biri vardı. Ama *İklimlerde* oynadığım zaman bir görüntü yönetmeni kullanmam gerekti çünkü oyunculuk yapıyordum ve sonuçta bir görüntü yönetmeni kullanmanın daha iyi olduğunu farkettim. Gördüm ki bu, görüntü üzerindeki denetiminizi azaltan bir şey değil. Görüntüyü kontrol etmek için kamerayı kullanmanız gerekmiyor. Benimki bir anlamda gereksiz bir takıntıydı.

Özellikle Üç Maymun’la ilgili olarak size anne karakterini sormak istiyorum. Karakterlerden biri “yaşam mücadelesi”nden bahsediyor. Anne o mücadeleyi somutlaştırıyormuş gibi görünüyor – sanki kocasının patronu tarafından istismar ediliyor ama nihayetinde kendisine acımasızca davranıyorsunuz. Adama yapıştığı sahnede

aşağılanıyor. Bu eski kafalı bir görüş, sanki tutku fazlası varmış gibi. Çok erkeksi bir bakış açısı. Bu konudaki görüşünüz nedir? Filmdeki sesiniz kadının bu cezayı hak ettiğini söylüyormuş gibi görünüyor.

Hayır, tabii ki kimse böyle bir şeyi hak etmez. Evet. Filmde aşağılanan belki kadın oluyor ama aşağılık olan kadın olarak gösterilmiyor. Öyleyse kadının cezayı hak ettiğini ima etmediğimiz ortada. Kadının aşağılanmayı göze alması, kadının çaresizliğini gösteriyor. Yerine koyacak fazla şeyi olmayanlar için ruhta aniden böyle büyük ve derin yarıklar oluşabilir. Normal bu. Aynı şey bir erkeğin başına gelseydi, ki pek rahatlıkla gelebilir, çok kadınsı bir bakış açısı mı olacaktı.

Hacer'i Servet'in evinin önündeki çalılarla orda, yüzündeki o ifadeyle gördüğünüzde – bu karakterine göre inandırıcı bir davranış gibi gelmiyor çünkü birden istismar edilen kadından delirmiş kadına geçiş yapıyor. Bir sınırı aşıyor ve bu haksız bir değişim gibi görünüyor.

Çalılarla arasından bakarken fazla belirgin bir şey yapmıyor. Sadece bakıyor...

Ama orada olması bile...

Biraz gülümsemeye çalışıyor çünkü adamı defalarca aramıştı ama o telefonu açmamıştı – sekreteri sürekli müsait olmadığını söylüyordu vesaire. Kocasını hapisten çıkmak ve geri dönmek üzere. Bu baskılar yüzünden yapacak başka şeyi kalmıyor ve gözü dönüyor. Ama tek yaptığı bakmak, sonuçta çılgınca bir şey yapmıyor. Gülümsemeye çalışması yine de duygusunu gizlemeye çalışmasından geliyor. Ancak tabii ki üzerindeki ağır baskılar gülüşünü biraz çarpıklaştırıyor.

Ama orada olması bile... Bu ilişkinin başında patron ondan istifade ediyor çünkü kadın para istemek için ona geliyor, yalnız ve adam da onunla yatmak için bir fırsat buluyor. Bunun üzerine "istismar" edilen bu kadının adama gerçekten âşık olması biraz eski kafalı, hatta kadın düşmanı bir bakış açısı değil mi?

İnsan doğasının zaman içinde değiştiğini mi sanıyorsunuz? Bence öyle değil. 1000 yıl önce de aynıydı. 2000 yıl önce de. "Orada olması bile" derken sizi neyin şaşırttığını anlamıyorum. Kendi iradeniz dışında anlam veremediğiniz şekilde sonlandırılan ve hiçbir şekilde bilgi edinilemeyen bir tutku nesnesine karşı başka ne yapılabilir ki. Bir süre dolandıktan sonra ayaklarınız sizi, katilin cinayet mahalline dönmesi gibi, olan biten esrara bir çözüm getirebilecek bir detay yakalama umuduyla tutku nesnesinin civarına götürür elinizde olmadan. Benim bile kaç kere yaptığım bir şey olmuştur bu. Gidersin kendini gösterirsin ya da göstermezsin duruma göre. Ama



gidersin ve beklersin, öyle bakarsın. Dayanılmaz hale gelen ruh halini değiştirecek bir mucize beklersin. Ne yapacaksın ki başka. Hatta filmdeki ne ki, gitmen gereken yer Patagonya'da bile olsa kalkar gidersin bazen.

Ama bence istismara uğrayan bir kadının sonradan kendisinden faydalanan adama âşık olduğunu söylemek riskli bir şey.

Ama durumu tersine çevirirseniz bu bir erkek de olabilirdi. Bir erkek de aynı duruma kolaylıkla düşebilir. Sadece kadın olduğu için böyle değil olan bitenler. İstismara uğrayan bir kadının, kendisinden faydalanan adama âşık olamayacağını söylemek bana çok uzak bir düşünce. Hayata o kadar steril bakamam. Bu sizinki belki de fazla batılı bir bakış açısidir bilemiyorum. Bence aşk ya da tutku ile karşı tarafın davranışı veya niyetleri arasında adil bir denge arayışı mantığı çok saçma ve ilintisiz. Hayat böyle değil. Aşkı bir kenara bırakalım, kendisini aşağılamadıkça sana saygı duyması mümkün olmayan bir insan karakteri bile vardır. Tıpkı sadece övgüyle beslenenler olduğu gibi. Eğer tüm insanların motivasyonlarının belli formüller ve şablonlar ile genellenebileceğine inansaydım belki de sinema yapmaktan vazgeçerdim.

Tarihsel açıdan bakarsanız... "histeri" kelimesi kadınların mahrem bölgeleri için kullanılan Yunanca bir kelime; yani kadın cinselliğine dair bu çok eski ve alçaltıcı bakış açısını benimsemiş oluyorsunuz. Bu durum erkeklerde hiçbir zaman kadınlarda olduğu şekliyle geçerli değildi.

Bakın... İster kadın olsun ister erkek, ben karakterlerimin zayıflıklarını fırsat buldukça ortaya dökmeye çalışan biriyim. İnsanı ve hayatı anlama çabamın bir sonucu bu. Kadın ya da erkek, bu zaafının doğruluğunu ya da inandırıcılığını da her şeyden önce kendi ruhumdan yola çıkarak test ediyorum. Geçmişte ya da bugün kadınlara bazı haksızlıklar yapılıyor, ya da kültürün kadınlara bakış açısında birtakım çarpıklıklar var diye kadın karakterlerime torpil yapmaya kalkmak benim işim olamaz. Kaldı ki kadınları sütün çıkmış ak kaşık gibi göstermek sadece derinliği olmayan kadın karakterler ortaya çıkarmaktan başka işe yaramaz. Erkek karakterlerime acımasız davrandığımda nasıl bunu tüm erkeklere yönelmiş bir saldırı gibi algılamıyorsanız, kadın karakterlere de aynı yansız yargılarla bakabilmeniz gerekir. Azınlık olanı, mağdur sanılanı kollamaya yönelik korumacı tavır ortalığı derinlikten uzak, siyaseten doğrucu, boyutsuz tiplerle doldurmaktan başka işe yaramaz. Bir karakteri tüm karmaşıklığıyla, iyilik ve kötülükleriyle sınır tanımadan ve bütün koşullanmalardan ve beklentilerden bağımsız olarak ortaya dökmeye çalışmak gerekir. Her bir insanoglunun biricikliğine, benzersizliğine inanarak yapmak gerekir bunu. Nasıl ki Servet kendi partisi tarafından aday gösterilmemesinin yarattığı aşağılanma duygusunu ve içinde oluşan şiddeti, kadın üzerinde kendi etkisini görerek dindirmeye çalışıyorsa, ve biz onun bu zaaflarını tüm erkeklere maletmiyorsak, bunları insanı ve kendimizi anlamak adına özgürce yorumlayabiliyorsak, kadının gösterdiği zayıflıkları da aynı şekilde değerlendirebilmemiz gerekir. Kadın kültür içinde daha mağdur durumda veya çok eziliyor diye ona dokunulmazlık atfetmeye kalkarsak insanı anlama çabamız sekteye uğrar ve güdükleşir. İşte siyaseten doğrucu ve ideolojik eserlerin sığılığı da bana göre buradan gelir. “Histeri” kelimesinin kadınları aşağılayıcı bir kökeni var diye kadınları “histerik” olarak yorumlanabilecek durumların içine sokmaktan kaçınacak hale mi gelmemiz gerekir. Kadın karakterleri birtakım süzgeçlerden geçirerek korumaya kalkmak her şeyden önce kadınlara zarar verir. Ondan sonra da neden derinlikli kadın karakterler yaratılmıyor diye sızlanmalar başlıyor. E işte mağdura imtiyaz tanımak isteyen, onu şekerle beslemek isterken gerçekte yüzleşmesine engel olan bunca avukat yüzünden yaratılamıyor biraz da. Bir karakterin kötü ve karanlık taraflarını pazara sürmeden derinleştirmek kolay değil çünkü. O zaman bir yönetmenin karakter yaratma çabalarının çoğu, ancak duygularıyla yakalanan bir realite ile karakterin ilişkisini kurmaktan çok, bu ilişkiyi neden kurması gerektiğini dışarıdan edindiği kavramlarla karakteri ilişkin kılma harcanır gider. Bunun adı film yapmak değil, film yapma görevini yerine getirmek. Eğer bize çok değerli gelen bazı duygularımızdan ve yargılarımızdan gerektiğinde vazgeçmeye hazır değilsek film yapmak da, film seyretmek de didaktik bir eylemden öteye geçmez.

İmam, bu konuyu geçelim. Bir Türkçe gazeteden Cannes'la ilgili bir haber okuyordum. İlminizin nasıl bir ilgi gördüğünden bahsederlerken, filminizin yarattığı algının ilkenin yarattığı algıyla son derece bağlantılı olduğu anlaşıyordu – Üç Maymun'un başarısı tüm Türkiye için bir başarı olarak görülüyordu. Bir Türk sinemacı olarak bu sizde nasıl bir baskı oluşturuyor?

Bir görev ya da sorumluluk duygusu yüklüyordur belki bilmiyorum ama filmdeki olaylar rahatlıkla başka bir ülkede de yaşanıyor olabilirdi – sadece Türkiye'ye veya Türklere has bir durum olduğunu sanmam. Film yapmak istememi sağlayan itici güçler genellikle Türk insanlarını karakter açısından diğer uluslardan ayıran şeyler değil, aksine tüm insanlığın ortak noktaları.

Türkiye'de laik devletin İslami etkilerin baskısı altında kalması nedeniyle fazla sansür uygulanıyor mu?

Hayır. Benim filmlerimde irdelediğim meseleler Türkiye'nin siyasi tablosunda hassasiyeti olan konularla en azından doğrudan ilişkili sayılmaz. Bu nedenle ufak tefek şeyler varsa bile bunları benim hissetmem daha zor olabilir. Ama yine de görebildiğim kadarıyla Türkiye'de kurumlaşmış bir sansür sorunu olduğunu düşünmüyorum. Siyasi film çeken sinemacılar bile istediklerini yapabiliyorlar gibi görünüyor. Ama sansür fazla olsa bile bunun sanatçılar için fazla sorun teşkil edeceğini sanmıyorum. İşte İran. İslami devrimden sonra daha iyi filmler çekmeye başladılar.

Ben de öyle düşünüyordum. Rafi Pitts İran sinemasının başarıya ulaşmasına sebep olan şeyin sansür olduğunu söylüyordu.

Yaratıcılığı kamçılıyor.

Üç Maymun'un alt metni, yalan söyleyerek nasıl bir tür duygusal gerçeğe ulaşabileceğinizle ilgili. Ters bir biçimde bu aile birbirine yalan söyleyerek, birbirlerine karşı olan hisleriyle ilgili daha derin bir dürüstlüğü ortaya çıkarıyorlar. Sinemanın aynı şekilde işleyebileceğine, daha derin bir gerçeği ortaya çıkaran kurgusal bir şey olabileceğine inanıyor musunuz?

Bence bu tür bir umudum olmasaydı film çekmezdim. Benim niyetim belirli bir gerçekliğe ulaşmak; yani klişelerden uzak, daha derin, belki ancak sezgilerim ve duygularım ile erişebileceğim bir gerçekliğe.

DAĞILAN BİR AİLENİN DÜŞÜNDÜRÜCÜ HİKÂYESİ

Nick Dawson

FilmMaker (ABD), 27 Mart 2009

Film eleştirilerinde yönetmenlerden bahsederken “hayalperest” ve “dahi” gibi sıfatlar, düşünmeden sık sık söyleniveriyor bugünlerde ama yalnızca birkaçı bunu gerçekten hak ediyor. Nuri Bilge Ceylan da bu birkaç yönetmenden biri. Türk yönetmen 1959 yılında İstanbul’da doğdu ve gençlik yıllarında fotoğrafçıkemeye başladı. Boğaziçi Üniversitesi’nde mühendislik okudu ama mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi’nde yeni keşfettiği tutkusu sinema üzerine okumaya devam etti. Londra’da yaşadığı bir sürecin ardından (bu dönemde de kitap okuyarak sinema üzerine çalışmalarına devam etti), Ceylan Türkiye’ye döndü ve Koza adını verdiği, fotoğraf geçmişinden büyük ölçüde etkilenen 20 dakikalık bir siyah-beyaz filmle sinema kariyerine başladı. Film 1995 yılında Cannes Film Festivali’nde yarışma bölümüne seçildi. Ceylan’ın ilk uzun metraj filmi 1997 yılında çektiği Kasaba’ydı ve ardından 1999 yılında Mayıs Sıkıntısı filmi geldi. İki filmin de uluslararası prömiyerleri Berlin Film Festivali’nde yapıldı. Ceylan’ın büyük çıkışı 2003 yılında gösterime giren, kentsel ve sanatsal yabancılaşmayı anlatan kasvetli bir hikâyeye sahip üçüncü filmi Uzak’la oldu ve film Cannes’da Büyük Jüri Ödülü’nü kazanıp Ceylan’ı bir anda küresel film piyasasında önemli bir figür haline getirdi. 2006 yılında gösterime giren, bir çiftin dağılmakta olan ilişkisinin abartısız bir incelemesini sunan İklimler’de Ceylan, oyuncu ve fotoğrafçı eşi Ebru Ceylan’la başrolleri paylaşıyordu.

Karısıyla ve bir arkadaşıyla birlikte yazdığı son filmi Üç Maymun dağılan bir ailenin düşündürücü hikâyesini anlatıyor. Film, yerel politikacı Servet’in bir vur-kaç esnasında bir yayayı öldürmesiyle başlıyor. Kariyerini kurtarmak için sadık şoförü Eyüp’e suçu üstlenmesi için para ödüyor ama Eyüp’ün karısı Hacer kocası hapisteyken Servet’le bir ilişki yaşamaya başlayınca ve oğulları İsmail bu ihaneti keşfedince işler son derece karmaşık bir hal alıyor. Filmin adının da işaret ettiği gibi Üç Maymun etrafımızdakilerin yanlışlarını bilfiil görmezden gelmenin

etkilerini inceliyor ve Ceylan bu önermeyi alarak son derece duygusal ama bir yandan da son derece ölçülü bir film, tam anlamıyla özgün bir his veren yoğun bir insanlık dramı yaratıyor. Ceylan'ın karakterlerinin karmaşık içsel yaşamlarını aktarma yeteneği emsalsiz görsel tarzıyla tamamlanıyor ve Üç Maymun'un zengin bir sinema deneyimi olmasını sağlıyor. İnce bir dokuya sahip her bir plan muazzam ışıklandırılmış ve düzenlenmiş; sıkışık ve pis iç mekânlarla geniş karanlık gökyüzü Ceylan'ın her daim karanlık bir dünyaya dair ustalıklı vizyonuna katkıda bulunuyor.

FilmMaker dergisi olarak Ceylan'la bir röportaj yaptık ve karısıyla birlikte çalıştığı bu yeni filminin ardında yatan nedenleri ve "pelikülün ölümü"nü konuştuk.

Üç Maymun'u çekmenizin ardında yatan sebepler nedir?

Bilmiyorum. Birçok şey... Bu tür durumları gösterebilen bir hikâye yaratarak insan varlığının şaşırtıcı doğasını anlamaya çalışmak. Bu, insan ruhunun belirli yönlerini görünür kılabilmek için özellikle yaratılmış belirli bir hikâye. (Fikrin nereden çıktığını) tam hatırlamıyorum. Benim için de bir muamma. Bence bir senaryoya başlamak bir nehrin doğuşuna benziyor. Farklı kaynaklardan gelen bir sürü su damlası önce bir dere oluşturuyor ve birçok dere biraraya gelerek bir nehre dönüşüyor.

Filmin adının anlamını açıklayabilir misiniz?

Günümüzde bir işe karışmak istemeyen veya karışıklı işin ahlaksızlığını bilerek görmezden gelen insanları anlatmak için "Üç Maymun" deyimini sık sık kullanılıyor.

Üç Maymun'u yazarken iki oyuncuyla, eşiniz Ebru ve Ercan Kesal'la birlikte çalıştınız. Bu kararın sebebi neydi?

Onlar aslında oyuncu değiller. Yalnızca benim filmlerimde oynadılar. En yakın arkadaşlarımdan ikisi. Onlarla birlikte senaryonun daha kolay ve zengin olacağını düşündüm. Aslında Ebru'nun yazma konusunda başarılı olduğunu *İklimler*'i yazarken farketmiştim. Ercan da bu tür şeyleri gerçek hayatta sık sık konuştuğum iyi bir arkadaşım.

Bu filmle kendinize meydan okumak istediğinizi ve farklı bir hikâye anlatmak istediğinizi söylemiştiniz. Bunun sebebini daha detaylı anlatabilir misiniz?

Bu tür bir hikâye bana her zaman çekici geliyordu ama artık bununla başedecek



Üç Maymun filminin çekiminde, 2007

cesaretim olduğunu yeni hissettim. Kendimi daha önce bu kadar hazır ya da güvenli hissetmemiştim. Yeni projelere her zaman korkularla, endişelerle ve belirsizliklerle başladım. Neyse ki bir noktadan sonra vazgeçmek zorlaşıyor da bitirmek zorunda kalıyorsunuz. Belirsizlikler ise sonuna kadar, siz filmi tamamlayana kadar devam ediyor.

Bir filmi yazmaya başladığınızda görsel olarak neye benzeyeceğine dair net bir fikriniz oluyor mu?

Pek sayılmaz. Belki de daha çok filmin havasına dair bir fikrim oluyor.

Birçok projede eşinizle ve anne babanızla çalıştınız. Filmlerinizin kişisel yönleri sizin için ne kadar önem taşıyor?

O kadar da önemli değil. Önemli olan onlarla ne yaptığınız ve içindeki evrensel boyut.

Oyuncu olmayan insanları kullanmanız filmin yapım sürecinde önemli bir etken mi? Kendinizi natüralist olarak mı tanımlarsınız?

Hayır, natüralist değilim. Gerçeğe veya gerçekliğe ulaşmaya çalışıyorum ama bu birçok farklı biçimde yapılabilir.

Filmleriniz görsel olarak çok güzel, müthiş bir sinematografiye ve özenle düzenlenmiş planlara sahip ama senaryoları da insancıl ve içgörü sahibi. Görsel yönleri duygusal yönlerle dengelemek sizin için kolay mı?

Çok kolay. Çünkü bunun için özel bir şey yapmıyorum... Görsel yönleri daha az çaba gerektiriyor ve daha içgüdüsel.

Tarkovski filmleri sayesinde sinemacı olmak istediğinizi söylemiştiniz. Kendinizi bir sinema geleneğine ait hissediyor musunuz? Sizi hem sinemada, hem de diğer sanat dallarında en çok etkileyen isimler kimler?

Tarkovski değil sadece tabii. Ozu ve Bresson'u, ve de Bergman'ı ekleyelim. Diğer sanat dallarında ise daha çok Rus edebiyatı, barok müzik ve birçok ressam.

Fotoğrafçılık alanındaki bakış açınızla sinemayı bir sanat biçimi olarak görüşünüz arasında örtüşen noktalar var mı?

Pek yok. Açıkçası bence sinema, bir anlamda fotoğrafçılığı da içeriyor zaten. Ve daha pek çok şeyi.

HD dijital videoyla çekiyorsunuz ve kısa süre önce "film öldü" dediniz. Gerçekten ciddi miydiniz ve eğer öyleyse filmin ölümünü iyi bir şey olarak mı görüyorsunuz?

Evet, benim için film öldü. Gereksiz yere hantal ve benim istediğim gerçekliği yakalamakta daha az başarılı. Filme ihtiyacım yok. "Pelikül"ün ölüyor olmasının benim için pek bir sakıncası yok.

Bunun sonucunda sinema gelecekte ne kadar değişecek?

Bilmiyorum. Belki özel efektli filmler artar. Ama gerçekçi filmler daha değerli olacak. Çünkü gerçekçi tavırlar zorunluluk değil, yaratıcının "özgür iradesiyle" seçtiği bir şey olacak.

Bazı filmlerinizde görüntü yönetmeni rolünü üstlendiniz ve bazılarında da montajcılık yaptınız ama on yıl önce Mayıs Sıkıntısı'nı ve Uzak'ı çektikten sonra iki işi birden yapmayı bıraktınız. İki işi aynı anda yapmak bir çelişki yaratıyor mu?

İklimler filmime kadar her şeyi ben yapıyordum. Sonra kamerayı kullanmayı bıraktım. Çünkü gerek yok. Kamerayı kullanmadığınız zaman her şeyi daha iyi kontrol edebiliyorsunuz. Ama bütün filmlerimi kendim kurguladım ve bunu yapmaya da devam edeceğim. Çünkü işin kalbi burada yatıyor.

Alaylı olmak sinemacılığa bakışınızı nasıl etkiliyor sizce?

En iyi dersler hatalardan alınır.

Yönetmen olmak için daha sıradışı bir yol seçtiğiniz için kendinizi dışlanmış hissediyor musunuz?

Artık değil. Ama belki de bu iyi bir şey değildir.

Londra'da bir süre yaşamış olmanız sinema ve Türkiye'deki yaşama bakışınızı ne kadar etkiledi?

Çok etkiledi. Çünkü hayatımda ilk kez Türkiye'de yaşamak istediğimden emin oldum.

İlk izlediğiniz film hangisiydi?

Denizde geçen siyah-beyaz bir macera filmi. O zamanlar güçlü duygular hissettiğimi hatırlıyorum.

Geleceğin sinemacılarına ne tavsiye edersiniz?

Doğru bildiğin yolda yalnız yürü.

Hayat felsefenizi en iyi tanımlayan söz nedir?

Bütün güvenilirlik, rahat bir vicdan ve gerçeğin bütün kanıtları sadece duyular aracılığıyla elde edilir. (Friedrich Nietzsche)

Son olarak, en son ne zaman sinemadan başka bir iş yapıyor olmayı dilemiştiniz?

Hiçbir zaman.

TAŞRADA BİR CİNAYET SORUŞTURMASI

Esin Küçüktepepınar

Sabah, 23 Mayıs 2011 (Cannes)

Taşrada bir cinayet soruşturması ve karanlık bozkırlarda ceset ararken kendi hal ve ahvallerine dalan insanlar... Cannes'da Altın Palmiye için yarışan Bir Zamanlar Anadolu'da için yönetmenin "en konuşkan, en pahalı, en geniş kadrolu" filmi gibi ansiklopedik bilgiler verebiliriz. Gelgelelim her "auteur" yönetmen gibi sanatçı kaygıları aynen baki. Nuri Bilge Ceylan için bu suç öyküsünün esasen önemi yok; maksat bıçak sırtı durumların açık ettiği insanlık hallerini tespit etmek. Katilin (Fırat Tanış) rehberliğindeki doktor (Muhammet Uzuner), komiser (Yılmaz Erdoğan) ve savcının (Taner Birsell) geceyi gündüze bağlayan uzun arayışlarında uçsuz bucaksız karanlık bozkırların ortasında "kaybolmaları" işten değil. Üç Maymun'dan sonra Ebru Ceylan ve Ercan Kesal ile ikinci kez işbirliği yapan Ceylan, günümüz Anadolu'sundan manzaralar eşliğinde kasaba bürokrasisindeki iktidar ilişkilerini de sızdırıyor. Gönümüzden kopan En İyi Erkek Oyuncu ödülü "toplu kadro" olarak onlara zaten. Ceylan ile ödül gecesine bir gün kala, gala akşamı koşuşturmasında sohbet ettik. Yorgundu ama bizi kırmadı. Gerçi Cannes'm "gediklisi" olarak ödül beklentilerini sorduğumuzda "bu konular üzerine konuşmayalım, beni utandırıyor" sözleriyle bahsi kapattı. Herkesin merakla beklediği filmi Cannes'daki dünya prömiyerinde izlemek bir ayrıcalıktı elbet. Henüz izlemeyenler için mevzuyu ele vermemek gerekliliğiyle azıcık zorlansak da Anadolu'nun zamansızlığı, erkekler âleminin raconları, bürokrasinin cilveleri ve daha çok şey üzerinden bahis açtık.

Oyunculuklardan başlarsak; Taner Birsell gibi önemli aktörler bir yana Yılmaz Erdoğan misali komedyen olarak çok tanınan, mimikleri çok oturmuş oyuncularla kendi üslubunuzla çalışmak nasıldı? Bu oturmuş mimikleri kendi paydanızda biraraya getirmek zor olmadı mı?

Doğrusu oyuncuların hemen hepsi bu konuyu sete gelmeden zaten kendileri de düşünüp belli bir hazırlık yapıp gelmişlerdi. Ama gene de birbirinden çok farklı tarzlara ve alışkanlıklara sahip bir sürü oyuncuyu ortak bir paydada buluşturmak kolay oldu diyemem. Ama sonuç olarak hepsinin olağanüstü bir çaba gösterdiğini ve performanslarından son derece memnun olduğumu söyleyebilirim.

Bu oyuncular baştan yani senaryo aşamasından bu yana kafanızda mıydı?

Hayır. Senaryo aşamasında aklımda olan tek oyuncu zanlı Kenan rolündeki Fırat Tanış idi. Diğerleri uzun süren bir kasting çalışmasıyla ve deneme çekimleri yapılarak seçildi.

Filmin adından başlarsak Bir Zamanlar Anadolu'da çok masalsı bir şeyleri çağrıştırıyor değil mi?

Sergio Leone'ye küçük bir selam olarak düşünelim, çok severim. Bana sinema sanatında çok şey öğretmiştir. Onun filmlerinden sonra *Bir Zamanlar Çin'de* ya da *Bir Zamanlar Meksika'da* gibi birbirine hiç benzemeyen çeşitli filmler çekildi. Zaten filmin içinde bir karakterin repliğinde *Bir Zamanlar Anadolu'da* sözü geçtiği için bunun filmin ismi olarak da düşünülebileceğini, sevdiğim bir yönetmenin başlattığı bu “gelenegin” içinde kendi topraklarımızın adıyla ve tabii kendi tarzımızla yer almanın hiç de fena olmayabileceğini düşündük.

Film isminin çağrıştırdığı gibi geçmişte geçmiyor. Aslında bir zamansızlık hissiyatı alıyoruz, yanlış mı?

Evet. Geçmişte geçmiyor. Ama deyim yerindeyse bir bakıma “geleceğin geçmişi”nde geçtiği söylenebilir. Zamansızlık hissiyatı dediğiniz şey belki ordan geliyor olabilir.

Açılış bir Nuri Bilge Ceylan filmi imzası. Derken araba içindeki karakterlerin gayet mevzu dışı “yoğurt muhabbetine” geçiyoruz. Sinemanızda sessizliğe alıştığımız için şaşırttı bizi açıkçası.

Bu sahnede biraz önce rakı içerken gördüğümüz Kenan karakterinin, arabanın içindeki konuşmalardan kopuk, sessiz ve karanlık bir şekilde oturduğunu göstererek işe başlamak önemliydi bizim için. Kenan'ı kuşatan mavra, yani “manda yoğurdu” muhabbeti, bir öğleden sonra hemen “hallediverip döneceğiz” düşüncesiyle yola çıkmış ekipte cesedi bulamamanın yaratacağı endişenin henüz başlamadığını göstermesi açısından da gerekli idi.



Film suçtan ziyade suçun onlar üzerindeki etkisini anlatıyor. Bıçak sırtı durumlarda insanlık hallerini göstermeyi önemsiyorsunuz değil mi?

Bıçak sırtı durumlar insan ruhunun birtakım saklı niteliklerini ortaya çıkarabilecek bir potansiyel içerdiği için manzarayı biraz zenginleştirebiliyor. Ama sıradan insanlık durumları da önemli benim için.

Şoför Arap Ali'nin "bindik bir alamete gidiyoruz kıyamete" sözü de uzayan tekinsiz gecenin habercisi sanki. Kıyamet misali kendileriyle hesaplaşma yoluna düştüler değil mi?

Filmin ilk bölümünde, bir bozkırın sonsuz karanlığı içinde devam eden ve sanki hiç bitmeyecekmiş gibi görünen, seyirciyi de bu duyguya ortak eden biraz boğucu bir atmosfer içinde devam eden bir yolculuk yaratmak istedik. Bu nedenle bu bölümü günümüzün film izleme alışkanlıkları ile kıyaslandığında seyirciyi epey zorlayabilecek bir uzunlukta tuttuk.

Bu karanlık erkekler dünyasında aslında kadın yok ortalarda. Ve aniden bir "şerap" gibi beliriveriyor. Neden? O bölüm gayet gerçeküstü, mucize gibi bir etkisi var.

Senaryo yazım aşamasında, Anadolu'da görev yapmakta olan bazı komiser, savcı ve hakim gibi bürokratlara akıl danıştığımız oldu. Bir gün bir emniyet amiri bize şöyle bir şey anlattı: "Bazen bir suçluya suçunu itiraf ettirmek için 3 gün dayak atarsın tek kelime söylemez ama sonra ordan mesela bir kadın görür ya da bir çocuk sesi duyar ve birden ağlayarak suçunu itiraf eder." Hayat, çok daha küçük ayrıntıların büyük roller üstlenebileceği şaşırtıcı ayrıntılarla doludur. Karanlık, boğucu ve toz toprak



içinde geçen karamsar bir yolculuğun ardından ortaya çıkan masum küçük bir kızın varlığı insanın ruhunda şaşırtıcı dönüşümlere neden olabilir.

Çocuğun topa vurduğu sahne hayatın her şeye rağmen devam ettiğine dair önemli bir ipucu değil mi? Ama doktorun yüzündeki ifade karamsardı yine.

Doktorun yüzündeki ifade karamsardı diyemem. Ama her şeye rağmen hayatın devam ediyor olmasının da trajik bir boyutu var biraz.

Ölüm ve morg filmde tekrarlanan temalar. Taşrada ölüm farklı mı algılanıyor sizce?
Tabii ki.

Çok konuşkan bir film diyoruz ama dön dolaş aynı yönetmen olarak aynı tasaları görüyorum. Yine de farklı bir kulvarda zorlandınız mı?

Hayır.

Filmde hep bir tekinsiz hava var; sanki her köşeden kirli bir sır, bir kötülük çıkacakmış gibi.

Karanlıkta öyle olur.

Son yıllarda nadiren söyleşi veren Nuri Bilge Ceylan, son filmi Bir Zamanlar Anadolu'da'nın vizyona girmesinin hemen ardından, 6 Ekim'de Merkez'e konuk oldu. Mithat Alam Film Merkezi salonu tıka basa dolarken, pek çok izleyici de dışarıda kaldı. Moderatörlüğünü Mithat Alam'ın üstlendiği söyleşi boyunca Ceylan, çalışma yönteminden, sinema anlayışından, dünya sinemasının günümüzde geldiği noktayla ilgili görüşlerinden bahsetti. Yönetmene tüm filmografisiyle ilgili sorular sorulsa da, söyleşinin ana eksenini doğal olarak Bir Zamanlar Anadolu'da belirledi.

Mithat Alam: Bugün sadece çok önemli bir yönetmenimizi değil, aynı zamanda bir okulaşımızı ağırlıyoruz burada; Nuri Bilge sekiz sene Boğaziçi Üniversitesi'nde okudu. Ben Üç Maymun'dan başlamak istiyorum söze. Sinemaya kendi hikâyelerinizi anlatarak başladınız. Ekte hep akrabalarınıza, dostlarınıza yer verdiniz, hatta kendiniz de oynadınız. Üç Maymun'dan itibaren gerek içerik olarak gerekse prodüksiyon anlamında bazı değişimler oldu. Bu kırılma noktasına nasıl gelindi? Veya var mı böyle bir kırılma noktası?

Bir kere şu "siz"i bırakalım Allah aşkına Mithat, tuhaf geliyor... Çünkü Mithat aynı zamanda çok samimi bir arkadaşımıdır...

Doğrusu başlangıçta her şeyi kendim yapmamın sebebi korkuydu biraz. Ben yalnız bir adamdım. Yalnız derken yırtık, dışa dönük, çevresi geniş bir insan değildim. Boğaziçi'nde okurken de geniş bir çevrem yoktu, kütüphanede çok zaman geçirirdim. O yüzden kendi yapıma uygun bir üretim şekli yaratmak istedim her şeyden önce. Ekibi küçük tutmak istiyordum. Kendime güvenmediğim için de çekimde uzun zamanlar harcayabilmek istiyordum. *Koza'yı* ve *Kasaba'yı* çekerken tanınmamış oyuncularla, rezil olmadan, yüzüme gözüme bulaştırmadan işi gözden

uzak halledivermek, denemeler yapmak istiyordum. Fakat tabii filmler arttıkça kendime güvenim arttı. *Mayıs Sıkıntısı* sesli çektiğim ilk filmidir, onu yapabilmek için sesli çekebilen bir kamera satın aldım. O zamanlar tanıtım fotoğrafçılığı yapıyordum, biraz para da kazanıyordum yani, o kamerayı satın alabilmişim. Ama yaptığım her şey kendime özgü bir üretim mekanizması kurmak adınaydı... Fakat *Kasaba'yı* ve özellikle *Mayıs Sıkıntısı'nı* çektikten sonra amatör oyuncularla çalışmayı sevdim. Başka bir süreç başladı orada. Onların sinemada görmeye alışmadığımız zengin nüanslar, birtakım mimikler, jestler, ifadeler, bazen de diyaloglar üretebileceklerini gördüm. Biraz onun üzerinde çalışmak istedim, orada yeni bir şeyler yapabilirim gibi geldi... Kendime güvenim arttıkça biraz daha derin sulara açılma cesareti kendiliğinden geldi. Daha yetkin hissettikçe benim için belki daha başat, daha zor, daha karmaşık, tam tanımlayamadığım, anlamlandıramadığım, bir yere oturtamadığım ve tam olarak da bilmediğim alanlara girmeye başladım. Sanatta, muğlak olanı muğlak olarak bırakma cesaretini bulmak benim için önemli. En azından hayattaki kadar. Tabii bu, belli bir birikimin ve düşüncenin arkasından gelebilecek hassas bir şekilde ayarlanması gereken bir konu. Sanatın belirli bir muğlaklık içermesi gerektiğine inanıyorum. Özellikle de sinemanın; çünkü birtakım eksikliklerini bu yolla kapatabiliyor. Uzatmayalım, ben böyle konularla birdenbire ilgilenmeye başlamadım, bunlar benim için hep başattı. Çehov, Dostoyevski hep sevdiğim yazarlardı, bu yirmi yaşımdan beri böyleydi.

İklimler'le birlikte sinemanda hikâye ve diyaloglar daha ağır basmaya başlıyor, öne çıkıyor. Bu değişim nasıl oldu?

Aslında senaryosuna bakacak olursanız, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak'ta* da uzun, sayfalar süren diyaloglar vardır. Ama çeşitli nedenlerle ya çekimde ya da kurguda atılmışlardır. *İklimler'de* eğer varsa bir değişim, bu her şeyden önce ilk kez dijital bir kamerayla çekim yapmamız yüzünden olmuştur. Çünkü artık daha çok çekebiliyor, korkmadan farklı denemeler yapabiliyorduk. Yine de *Üç Maymun* ve *İklimler'de* fazla diyalog var denemez. Ama *Anadolu* farklı tabii. Bu filmde bir diyalog artışından söz edilebilir.

Ercan Kesal'la tanışmanızın bunda bir rolü var mı?

Hayır. Ercan'la da Ebru'yla da iyi anlaşıyoruz, o başka. Ama onlar olmasaydı da bu film daha diyaloglu bir film olmak durumundaydı. Genel yapı, öykünün temeli diyaloga yaslanacak şekilde kurulmuştu çünkü. Özellikle savcının hikâyesi için söylenebilir bu. Sadece diyalog üzerinden yürüyen bir hikâye. Diğer taraflarda da –

aslında çoğu zaman hayatta da olduğu gibi – asıl gerçek, biraz “mavra” kıvamında ilintisiz konuşmalar ya da kasaba insanlarında sık görülen, yaşanmışlıktan gelen bir samimiyet içerse de, genellikle “ucuz” denebilecek bir felsefe içeren gevezeliklerin ardına saklanacaktı. Ama burada önemli olan filmin anlatmak istediklerinin, asıl meselelerinin, diyalogların içerikleri aracılığıyla değil, nüanslarla ya da en fazla konuşmanın genel havasıyla verilmeye çalışılmış oluşudur. Eski filmlerimde de olduğu gibi. Yani diyalog olayına genel yaklaşım aynıdır. O nedenle diyalog sayısı artmış ya da azalmış, o kadar da önemli değil.

Bir Zamanlar Anadolu’da’nın senaryosunun yazılış sürecinden biraz bahsedelim. Bir tarafta Ercan Kesal’ın anıları var, bir tarafta Çehov’dan alıntılar var, bir tarafta senin, Ebru Ceylan’ın yazdığı diyaloglar var... Bütün bunlar bir potada nasıl eriyor? Farklı tercihleriniz çatışmıyor mu?

Çatışmalar oluyor ama fazla uzamıyor. Çünkü son kararı ben veriyorum. Son kararı veren biri olmasa tabii ki tartışmalar sonsuza gidebilir. Üçümüz de sonuçta kendi görüşleri olan, yaşları kemale ermiş, fikirleri ve beğenileri epey spesifikleşmiş denebilecek insanlarız. Her konuda aynı görüşleri paylaşmamız imkânsız. Ama sonuçta bu benim filmim olduğu için onların fikirleri içinden sadece aklıma yatanları almam doğal. Üçümüzün ortaya serdiği binlerce fikrin içinden kendi tercihime göre biraraya getirdiğim bütünün içinde tabii ki onların aklına yatmayan bölümler varolabilir. Ama böyle bu iş... Sinema yapmak, eninde sonunda biraz kolaj. Binlerce etkiye maruz kalıyorsunuz; yaşadıklarınız, gözlemledikleriniz, binlerce detay kafanızda uçuşuyor. Tüm bunlar bir şekilde biraraya gelmek zorunda. Zaten yönetmenliğin yarısı da bu: Oradan buradan aldığınız bütün detayları eklektik olmayacak şekilde biraraya getirebilme sanatı. Doğrusu burada bizi zorlayan, daha çok Çehov’dan aldığımız bölümleri filme yedirebilmek oldu. Rus duygusu ile Türk duygusu arasındaki farklılık ve tabii daha önemlisi edebiyatın anlatımı ile sinema arasındaki uyumsuzluk uğraştırdı bizi biraz. Biz filmin son derece gerçekçi olmasını istiyorduk. Edebiyat ister istemez artık hepimizin zaman içinde benimsediği ve garipsemediği ama sinemaya aynen aktarıldığında hiç de inandırıcı durmayan bir gerçeklik kuruyor. Filmdeki gerçeklik duygusunun, ilhamını ve havasını gerçek hayattan almasını istiyorduk.

Senaryoya üç kişinin katkısının olduğunu ilk duyduğumda, benim aklıma auteur konseptiyle ilgili sorular geldi. Malum, belirli bir fikirden başlar auteur sinemacı; fikir, hikâye, diyalog, her şey ona aittir. Bu filmde o anlamda bir çatışma oldu mu, diye düşündüm.

Auteur dendiği zaman her şey kendisine ait olmayabilir. Ama o, her şeyi kendi dünyasına ait kılar. *Auteur* olduklarından en kuşku duyulmayacak isimlere bile baktığımızda, Tarkovski, Antonioni, Tsai Ming-liang, Angelopoulos gibi, birçok kez senaryoyu başkaları ile birlikte yazdıklarını görürüz. *Ayna* Tarkovski'nin en kişisel, en otobiyografik filmi ama yine de senaryoyu Alexander Misharin ile birlikte yazmayı tercih etmiştir. Görüntü yönetmeni de değişmiştir bu filmde. Ama diğer filmleriyle aynı görüntü anlayışı aynen sürer. Dünyasına tutkulu bağlarla bağlı bir yönetmen için senaryoda ya da kamerada şurda burda kiminle çalıştığının o kadar da önemi yoktur. O, öyle ya da böyle peşinde olduğu dünyanın ruhunu arar bulur bir şekilde. Birlikte çalıştığı elemanları, peşinde olduğu dünyanın ortaya çıkarılabilmesi için hizmetine koşmayı bilir... Dediğim gibi ben onların bana sunduğu binlerce fikir içinden tabii ki hayalimde canlandırıdığım dünyaya uygun olanları çekip alıyorum. Zaten yaptığımız bütün konuşmalar ve tartışmalar sonunda onlar da ister istemez, kendi beğendiklerinden çok benim beğenebileceğim fikirler bulmaya çalışıyorlar doğal olarak... Daha önce söylediğim gibi son karar bana ait olduğu için çatışma olsa da fazla uzamıyor ama ben onları, Ercan ve Ebru'yu, tatlı bir rekabet ortamı yaratarak çatıştırmaya, bu yolla bir motivasyon yaratmaya çalışıyorum galiba arada bir. Tabii üç kişi çalışmak biraz tembelleştiriyor da insanı. *Uzak*'ta senaryo üzerinde çok daha yoğun çalışırdım sanki. İşin eninde sonunda benim elime baktığını bilmek! Şimdi "onlar bir çalışsın da bakalım" havasına giriyorum sanki bazen. Ama yine de süreç bir şekilde hızlanıyor. Eğer bir fikir, bir kişi tarafından yürütülebiliyorsa onu hemen unutuyorsunuz, aklınızı meşgul etmiyor en azından. Bir fikir bütün yürütmelere dayanabiliyorsa, daha kalıcı oluyor... Biz genellikle her gün biraraya gelip konuşuyoruz. Sonra ben onlara ödevler veriyorum, kendime de ödev alıyorum. Çatışsınlar diye onlara aynı sahneyi veriyorum. Ertesi gün üçümüz de okuyoruz yazdıklarımızı. İyi fikirler bulanı ödüllendiriyorum çaktırmadan. Beğenmediğim fikirler karşısında daha sessiz kalıyorum. Onlar da bana karşı çeşitli yöntemler uyguluyorlar tabii, beni kısıp alıyorlar bazen. Böyle kendimize göre, insan psikolojisinin tüm zayıflıklarını da seferber ederek bir çalışma yöntemi tutturuyoruz.

Üç eşit kişi yok yani; bir kişi ipleri çekiyor.

Bu tabii benim filmim için çalıştığımız için böyle. Ebru'nun filmi için çalışıyor olsak o zaman ipleri o çekecek. Birinin manzaraya genel bakışı kollaması da gerekiyor sürekli. Parçanın bütün içindeki görünüşünü tartması gerekiyor... Ben enerjimin



önemli bir kısmını bu genel bakışa harcarken, bir yandan onların benim istediğim yönde fikir üretmelerini sağlamaya çalışıyorum doğal olarak. Ancak beni başka bir şeye ikna ederlerse bu beni daha da mutlu eder...

Bundan sonra yine böyle mi devam edecek?

Bilemem. Bu biraz da projeye bağlı ama ikisinin de müthiş olduğunu ve kolay vazgeçilemeyecek insanlar olduğunu söylemeliyim.

Biraz senaryo-çekim-kurgu dinamiklerinden bahsetmek istiyorum. Gerek Üç Maymun'un gerekse Bir Zamanlar Anadolu'da'nın kurgu günlüklerinden çok ilginç misaller geliyor aklıma. Son filmde bir sürü misal var, mesela muhtarın evinde elektrikler kesilecek mi, kesilmeyecek mi konusundaki kararsızlık; kızın yüzünün ne kadar gösterileceği konusundaki gidip gelmeler... Kurgu esnasında senaryonun ne kadarı değişiyor?

Keşke o da mümkün olabilse ama temel şeyler değişmiyor kurgu esnasında, sadece çektiklerinizle oynamak durumundasınız sonuçta. Çektiklerinizin kölesi durumundasınız artık. Bu nedenle olabildiğince esnek ve varyasyonlu çekmeye çalışıyorum. Bir sahnede farklı bir şeyin daha iyi olabileceğine dair en küçük bir kuşku bile varsa, onu da çekmeyi tercih ederim. Çünkü kurguda mucizeler yaratılabileceğini çok gördüm. Bu bilgiyi, kurguyu da kendim yapmak öğretti bana... Esasen benim hayatta en nefret ettiğim şey karar vermek zorunda kalmaktır. Bir şeyi netleştirmeden bırakma, flu olanı flu bırakma eğilimim vardır hayatta. Ama film yapmak her anında binlerce, milyonlarca küçük hızlı kararlar

vermeyi gerektirmesiyle yapıma uygun olmayan bir durumda bırakıyor beni ve büyük acılar çektiriyor. Ama ne yapalım, böyle bir iş seçmişim. En azından kurgunun iyi tarafı, bu kararların çok hızlı verilmek zorunda olmayışı. Çekimde bu kararların altmış-yetmiş kişi beklerken süratle verilmek zorunda oluşu sinir bozucu olabilir. Sınırlı zamanda ve stres altında alınan bir yığın kararda belli bir isabet sağlayabilmek için bekleyenleri umursamayan bir otorite, tecrübeyle oluşabilecek refleksler ve meselene hakim olmanın sağlayabileceği bir tür kendine güven gerekiyor. Tecrübe önemli: İlk filmimi çekerken diğer insanların bekliyor oluşları bana belli bir gerginlik veriyordu, şimdi 70 kişi bekliyor, hiç umurunda olmuyor.

Kurguya bol alternatif yaratmak için bol çekim yapıyorsun. Tüm alternatifleri önceden planlıyor musun, yoksa bazı çekim kararları sette mi veriliyor?

İşte, zamanla gelen bu kendine güven sonucu, baştan pek düşünmüyorum. Gidiyorum sete, ışığı falan kurarken bir yandan açılara bakıyorum. Oyuncuları bir salıyorum şöyle mekâna... (*Gülüsmeler*) Sahneye bakıyorum. Ama dediğim gibi işin anahtarı “kendine güven”. Onun da bana geleceğini hiç sanmıyordum ama birkaç filmden sonra geldi neyse ki. Eskiden setteki insanların psikolojileri beni rahatsız ederdi. Birisi suratını assa aklım oraya giderdi. Şimdi sette kim var, farkında bile değilim, işime daha çok odaklanabiliyorum. Ama bu böyle olmak zorunda; filmin selameti için yönetmen gerektiğinde epey acımasız olmak zorunda. Neyse ki şimdi Zeynep var (*ön sırada oturan Zeynep Özbatur Atakan’ı işaret ediyor*), beni harika bir şekilde diğer bazı işlerden arındırıyor.

Bir Zamanlar Anadolu’da’nın kurgusu bir seneye yakın sürdü, değil mi?

Kurgu altı ay sürdü. Arkasından gelen diğer post-produksiyon işlemleriyle birlikte bir yıl, hatta birbuçuk yıl denebilir.

Sinemanın en önemli kısmı kurgu mu sence?

Her yiğidin bir yoğurt yiyişi var, yönetmenine göre değişir. Mesela Yasujiro Ozu için kurgu didaktik bir işlemdi, çünkü o her şeyi çekimde, hatta daha senaryoda bitiren bir insandı. Senaryoda yazdığının aynısını çeker, kurguda fazla yaratıcılık ummadan çekilenleri bağlardı. Hatta belki de başkası kurguluyordu, bilmiyorum. Ama benim tarzımda çalışan bir yönetmen için kurgu önemli. Çünkü ben senaryonun belirli bir derinliğin ötesine geçebileceğini düşünmüyorum. Masa başında insanın zihni bir yere kadar çalışabiliyor ama her şey biraradayken, oyuncu mekândayken her

nesne, her durum, oyuncunun yaptığı her hata, her değişiklik, aklınıza yeni bir fikir getiriyor. Daha derine inmek adına bundan niye yararlanmayayım? Her şey her an oluşmaya devam ediyor. Senaryoyu bitmiş kabul etmiyorum ve devamlı daha iyisini arıyorum.

Kurguda tıkanıp kaldığınız zaman çıkar yolu nasıl buluyorsunuz?

Aramaktan, denemekten başka ne yapabiliriz. Günlerce ilgili ilgisiz bir sürü çekimi seyredip duruyorum aklımda yeni bir kıvılcım çakar belki diye. Gerekirse başkalarına gösterip onların fikirlerine bir göz atıyorum.

Kurgu günlüğünde çözemediğiniz bir sahneden bahsediyorsunuz, sonra başka bir sahnenin kurgusunu yaparken bu çözüm bulamadığınız bölüme dair bir şey buluyorsunuz, onu oradan alıyorsunuz.

Tabii, zihnim açık oluyor hep. Çektiğiniz şey sadece çektiğiniz şey değildir. Bazen başka yerde kullanıldığında olağanüstü bir mucize yaratabilir. İki görüntü birbiriyle çarpıştığında her zaman öngörülmeleyen bir büyü oluşabilir. Zihnim de böyle çalışmaya alıştı herhalde zaman içinde.

Şimdi izleyicilerin Bir Zamanlar Anadolu'da ile ilgili sorularını alalım.

İzleyici: Bir Zamanlar Anadolu'da hem cinayet öyküsü açısından hem de taşradaki insan ilişkilerine bakışı açısından, Kore filmi Cinayet Günlüğü'nü [Salinui chueok] getirdi aklımıza. Sizin kafanızda da böyle bir bağlantı var mı? Güney Kore sinemasıyla ilişkiniz nasıl?

Şimdi doğru söylemiyorum gibi gelecek ama ben seyretmedim o filmi. Bir-iki yerde yazıldığını da gördüm hatta "o minvalde bir film" falan diye. Kore sinemasıyla ilişkim de çok güçlü sayılmaz. Kim Ki-duk var sadece bir filmi gördüm, en son Cannes'da *Arirang* adlı yeni filmi de gördüm gerçi ve çok sevdim; tuhaf bir film. "Belirli Bir Bakış" ödülünü aldı. Kendisiyle ilgili bir film, sadece kendisi konuşuyor. Hatta sonradan arkadaşlarına da sordum, Kim Ki-duk bu durumda mı, falan diye... Sonra kendisiyle de konuştuk Cannes'da. Dil engeli nedeniyle pek derinleşemesek de. Sinemada neler yapılabileceği konusunda insanı kamçılayan, değişik bir film. Onur, gurur, ego vs. gibi konularda insanı düşündürüyor. Bazen onun yerine utanarak, zaman zaman gülerек ve şaşırarak, bazen de üzülerek seyrettim filmi. Ama o günden beri bir şekilde aklımdan da çıkmadı. Bir de Hong Sang-soo var tabii, son filmi çok sevdim. Ve tabii yakın dostum Lee Chang-dong.



FOTOGRAF EBRU CEYLAN

Bozkırda ses kaydı, 2010

İzleyici: Bir Zamanlar Anadolu'da'yı Türkiye sineması bağlamında düşünürken, benim aklıma Vavien geldi. Son yıllarda çok konuşulan "taşra" meselesinde iki farklı yaklaşım var. Taşraya ya bir çeşit mahrumiyet bölgesi olarak bakılıyor ya da geçmişe özlem, kendine dönüş, nostalji mekânı olarak. Ama Vavien'de ve Bir Zamanlar Anadolu'da'da başka türlü bir taşra portresi var. Biraz daha kara mizahla sunulan, içinde suç unsurunu da taşıyan...

Bilemiyorum. "Taşra" derken ben hiç "öteki" yeri anlatıyormuşum gibi hissettiğimi söyleyemem. Kendimi, arkadaşlarımı ve tanıdığım insanları anlatıyorum gibi hissettim. Öyle hissetmesem zaten yapamam. Ama öte yandan taşra karakterlerinde "merkezin dışındaki insan" psikolojisi muhakkak ki biraz vardır. Ben 10 yaşına kadar taşrada yaşadım, ondan sonra da yıllarca okul tatil olur olmaz yazları oraya gidip bütün yazı orada geçirdim, bir kıza âşık olmuştum çünkü. Benim referansım, kendi hatırladığım taşraydı, ondan bir an bile kopmadım. Babamın çalıştığı hükümet binasına sürekli giderdim, insanlar arasındaki çekişme, didişme gün gibi aklımda. Vüs'at O. Bener'in *Buzul Çağının Virüsü* kitabındaki atmosfer, aynen öyledir. Sanki herkes birbirini aşağılamak için fırsat kolluyor gibi. Kasaba bürokratları arasında hiyerarşinin belirgin olduğu durumlar olduğu gibi, bunun belirsiz olduğu durumlar da vardır. O zaman da kişilik savaşları başlar.

Babam ziraat mühendisiydi, "ziraatçı" derlerdi ona. O günler sanki kimse bir diğerinden fazla zengin değildi, genel bir yoksulluk vardı. Çoraplar yamanır, ayakkabılar pençelenirdi. Bir ayakkabı iyice parçalanmadan yenisinin alındığını pek hatırlamam. Elektrik kasabadaki gürültülü jeneratörden belirli zamanlarda verilirdi.

Babam çok para gitmesin diye saç tıraşını için elle çalıştırılan bir tıraş makinesi almıştı. Erkek çocukların hepsi için kısacık “alabros” denen basit bir saç modeli neredeyse standarttı. Her taraf kısa, ama sadece önde biraz daha uzun bırakılan bir saç. Kısa saçtan ön taraftaki uzunca saç bırakılan bölüme geçişin biraz yumuşak olması gerekiyordu, berberler onu daha iyi yapardı. Esasen berberlerin maharetlerini gösterebilecekleri tek yer de zaten bu geçişti. Babam bu geçişi biraz sert yapıyor olmalı ki, bir gün mahallede oynarken savcıyla hakim geldi yanıma. O detaydan anlamış olmalılar, “oğlum, gel bakayım buraya, seni kim tıraş ediyor?” dediler. “Babam” dedim. Babamın cimriliğini kanıtlamış olmanın sevinciyle birbirlerine bakıp gülümseyerek, alaylı bir şekilde kafa salladılar. Biraz da konuştular galiba “demedim mi ben sana” falan gibi. Sonra ben bunu evde anlattım ve annemle babam arasında bu küçük olayın ciddi bir duygu yarattığını görerek ürktüm. “Vay eşşoleşsekler” falan diye küfür ettiklerini hatırlıyorum... Bu hikâyede beni heyecanlandıran, tüm çıplaklığıyla insan doğasının bu tarz yönlerini ele alabilecek oluşumuzdu daha çok. Ercan’ın anlattığı sabaha kadar süren ceset arama hikâyesi, böyle bir yolculuğun oluşturacağı iskeletin etrafına insanın bu tuhaf hallerine dair birçok detay eklenilebilmesine olanak verdiği için bu denli bizi motive etti. Bir arkadaşın vardır, yıllardır kafede şurda burda muhabbet ediyorsundur. Ama bir gün onunla kısa bir yolculuğa çıkarsın ya da ortak bir iş yaparsın. Üç günde yıllardır tanıyabildiğinden daha fazla tanırırsın kendisini. Aynı şekilde bir cesedin peşinde geçirilen bir gece, karakterlerimizin türlü hallerini hızla ortaya dökebilmemizi sağlayacaktı.

İzleyici: Filmlerinizde giderek artan mizahi bir boyut var. Özellikle son filminizde, diyaloglarda ve ikili ilişkilerdeki iktidar mücadelelerine hizmet eder şekilde ortaya çıkıyor. Mesela şoförler arasındaki itişme kakışma, ceset torbasının unutulması hikâyesi... Bu kara mizah, bütün bu dünyanın tasvirini sağlayan temel araç, oradaki her karakterin aczini tasvir etmenin en güçlü yolu gibi geliyor bana, katılır mısınız?

Bir şeyi karşıtıyla birlikte gösterirseniz iki taraf da kendini daha iyi gösterebiliyor. Mizah da trajediyi daha görünür kılıyor. Ama mizah benim “şu dozda koyayım, bu dozda koyayım” tuz karabiber gibi düşündüğüm bir şey değil; sadece gerçekçi olmaya çalışıyorum. Esasen eski filmlerimde de bana, filmlerimdeki kara ve kuru mizah ile ilgili sorular epey sorulurdu. Bilemiyorum. Sonra sanki onlar unutuluyor, filmlerimde mizahi öğeler yeni ortaya çıkmış gibi tekrar soruluyor. Belki yanılıyorum ama eski filmlerime göre daha çok mizah var gibi gelmiyor bana pek. Belki diyaloga dayalı mizah daha fazla olduğu için daha kolay algılanıyor olabilir. Seyirci ister mizah

olsun ister başka şey, diyaloglar aracılığıyla iletilen şeyle daha kolay ilişki kuruyor. Kolay çünkü. Ama tekrar edeyim biz daha çok gerçekçi olmaya çaba gösterdik. Öte yandan gerçek hayatta gülünmeyen bazı ayrıntılar sinemada karşımıza geldiğinde daha mizahi görünüyor. Hayat aslında bunlarla dolu. Onları hayattan çekip çıkarmak duygusal katılım olmadan biraz geri çekilip dışardan bakabilme yetisi gerektiriyor.

İzleyici: Aslında ben o tip sahneleri mizah unsuru ya da gülünecek şeyler olarak görmüyorum, acıyı onlarla tarif etmenin daha uygun olduğunu düşünüyorum. İkincisi; Bir Zamanlar Anadolu'da'nın bir taşra filmi olduğunu düşünmüyorum. Oradaki ilişkilerin aynısını bir üniversite ortamında da bulabilirsiniz. Dolayısıyla orada cesetten ya da otopside çok, insan ortaya çıkıyor. İnsanların birbirlerine karşı oynadıkları oyunlar önemli değil; kendi gerçekliklerinde her zaman itiraf edemedikleri personaları karşısında yenik düştükleri anlara dikkat çekiliyor. O anlamda da sanıyorum film bir bilgelik eseri, insanlığın temel kuralı var burada; yenilgi bilgeliği getirir. Dolayısıyla idealleri karşısında yenilen bir topluluk olarak da değil, insanın kendi değerleri karşısında yenilmesi o acının getirdiği bir şey. O acıyla yüzleşme insanda bir mizah duygusu yaratabilir ama onun mizah olarak görülebileceğini düşünmüyorum. Filmi seyrederken şunu düşündüm: Bunları anlatırken acaba Dostoyevski'ye mi yoksa Nietzsche'ye mi daha yakın hissettiniz kendinizi? Dostoyevski'de Hristiyan ahlaki yüzünden yakınsama duygusu varken, Nietzsche'nin söyleminde daha ayrıştırıcı bir ruh var.

Filmin hangisine yakın olduğunu bilemem ama şahsen ben kendimi ikisine de yakın hissederim. Nietzsche ile Dostoyevski arasındaki farkları bazen ben de düşünürüm. Dostoyevski'nin inançlı olduğu iddia ediliyor, ben buna pek katılmıyorum. Dostoyevski'nin inançsız ama inanmaya çalışan bir insan olduğunu, bunu başaramadığı için de acı çektiğini düşünüyorum. Fırtınalı doğasının onu inancın güvenli ve sıcak kollarına özlem duymak zorunda bıraktığını düşünüyorum. Ama inanç insanın sadece istemesiyle ulaşabileceği bir şey değil. Akıl kalbe ayak direyebiliyor. Dostoyevski'nin inanmaya çalışan bir inançsız olduğunu, kendisine en benzeyen karakterlerinden biri olan Şatov'un, tanrıya inanıp inanmadığı sorulduğunda, "inanacağım" diye cevap vermesinde bile hissedilebiliyor. Ya da aynı şey, Dostoyevski'nin, İvan, Stavrogin gibi inançsız karakterlerini son derece inandırıcı, derin ve karmaşık, Alyoşa gibi inançlı karakterlerini ise çok daha yüzeysel ve neredeyse sembolik kurmasından da anlaşılabilir. Dolayısıyla inanç konusunda bir bakıma Nietzsche'yle aynı yerde durdukları söylenebilir. Tabii



birinin merhameti yüceltirken, diğerinin onu aşağılaması gibi – belki aynı kapıya da çıkabilecek – farklar var ama bu o kadar da hakim olduğum bir konu değil. Ama ikisi de haklı geliyor; merhametin yüceltilebileceği durumlar da var, içinde soysuz bir şeylerin hissedildiği durumlar da. Okuyunca Nasreddin Hoca gibi ikisini de haklı bulabiliyor insan... Dediğim gibi ikisi de beni derinden etkilemiştir. Dinsel bir inancı olmadığını bilinçli olarak hisseden pek çok insan, kendilerine bu yolda rehberlik ettiğinden Nietzsche'ye minnettar olmuştur. Nietzsche dinî inançları olmayanlar için tutunacak bir dal, yeni bir anlam yaratarak, onları karanlık bir yalnızlık duygusundan kurtarmıştır. Nietzsche'nin Dostoyevski'yi ne kadar bildiği tam bilinmiyor ama en azından *Yeraltından Notlar**ı okuyup çok etkilendiği biliniyor. “Bana psikolojide bir şeyler öğretmiş tek insan Dostoyevski'dir” diye de bir lafı var Nietzsche'nin bilindiği gibi.

İzleyici: Filmde uzun süre hiçbir kadın görmüyoruz. Bunu bir eleştiri olarak söylemiyorum. Çünkü Anadolu'da gerçekten de kadın görünmüyor, belki genel olarak Türkiye'de de kadın görünmüyor. Fakat erkeklik hallerini başarıyla gösteriyor ve eril egemenliğe bir eleştiri getiriyorsunuz. Bir Zamanlar Anadolu'da'da ve genel olarak Nuri Bilge Ceylan sinemasında kadının yeri nedir?

Genel olarak NBC sinemasında kadının şablon bir yeri olduğuna inanmak istemem. Nasıl erkeğin böyle “sınırları belli” bir yeri yoksa benim için, kadının da yoktur diye umuyorum. Hikâyedeki konumu neyse, karakteri nasılsa, kendine ona göre bir yer edinmesi gerekir. Filmine göre değişir yani. Ancak genel olarak erkek karakterlerime daha acımasız davrandığıma bakılacak olursa, onlara, yani

erkek karakterlerime biraz daha önem verdiğim belki düşünülebilir. Erkeklerin kişiliği birçok parçaya bölünmüştür, dolayısıyla daha sorunludur. Bu onları hayatın kompleks durumlarını anlatmak için daha olanaklı kılar. Kadın ruhu gene de daha dengelidir. Ama bu orada da fırtınalar kopmayacağı anlamına gelmez. Ben “verili” gerçekler ya da “kabullenilmiş” doğrular üzerinden film yapabilecek biri değilim. Her seferinde yeniden sorgulayarak, sürekli sıfır noktasından yola çıkarak hayatı kendine göre yeniden yorumlamaya çalışan biriyim. Mehter takımı gibi “iki ileri bir geri” debelenip dursam da. Ancak Türkiye’de bir “kadın hakları” sorunu vardır, ya da kadınlar bu ülkede “mağdur” durumdadır, gibi gerekçelerle kadınlara torpil yapacak da değilim.

İzleyici: Üç Maymun’da ses perspektifiyle oynuyor, senkron kaymasına başvuruyordunuz. Son filminizde de doktorla Arap Ali’nin konuştuqları sahnede, Arap Ali bir şeyler anlatırken Arap Ali’nin sesi bir dış ses gibi değil de bir iç ses gibi oluyor ve burada iç ses daha sonra karakterler arasında diyaloga dönüşüyor. Üstelik filmin adı da tam burada geçiyor. Bu sahneyi kurgularken nasıl bir şey düşünüyordunuz? Yine bununla ilgili olarak, Üç Maymun’da iktidarın elden ele geçmesi vardı, burada da ikili ilişkiler içinde bir iktidar mücadelesi görüyoruz. Bana bu iç ses ve dış sesler karakterler arasındaki mizansen geçişlerin bir parçasıymış gibi geliyor. Siz ne düşünüyorsunuz?

Ne kadar çalışıyor bilemem ama ses ve görüntüde bu tarz kaymalar benim için, kurguda bir ekonomi, bir hız kazandırdığı kadar, aynı karakterde birbirinden farklı birkaç ruh halinin aynı anda varolabileceğini gösterebilmeyi de umuyor. Bu yolla karakterlerin o sıradaki ruh durumlarına, belli bir derinlik ve boyut kazandırmaya çalıştığım söylenebilir. Çünkü her şeyden önce kendimden biliyorum ki, hiçbir ruh hali, sadece tek bir sestən oluşmuyor. Bunu aynen hissettiğimiz zenginlikte ve karmaşıklıkta sinemada yansıtmak herhalde pek mümkün değil ama deniyoruz işte bir şeyler... Esasında bütün diyalogu Arap Ali’nin ağzından da çekmiştik tabii ama o şekilde kullansaydık, sahne ister istemez biraz monoton, biraz boyutsuz hale geliyordu. Bu şekilde bir kurguyla, söyledikleri devam ederken iç dünyasının derinlerinde yatan şiddeti de aynı anda gösterebileceğimizi düşündük. Yine aynı sahnede doktorun söyledikleri, okuduğu şiir – iç düşünceleri mi, yoksa onları Arap’a mı söylüyor – tam olarak anlaşılmasın istedik. Öyle bir ton tutturmak için sesini biraz yavaşlattık ve kirlettik. Doktorun iç düşünceleri gibi ama tam da emin olamıyoruz, ta ki Arap Ali ona cevap verene kadar. Ses tonu, ağzının sözler devam ederken kıpırdamaması, hatta söylediği sözlerin içeriği, tüm bunlar, söylediklerinin doktorun iç düşünceleri olduğu duygusunu güçlendiriyor. Ama ardından Arap

cevap verince, hatta savcının ilgiyle baktığını da gördüğümüzde bir şekilde bunların Arap Ali'ye söylendiğini de anlıyoruz. Biraz hayattaki gibi, yaşananlar daha önce yaşananlara bir mânâ kazandırıyor. Yaşanma anında olduğu gibi, seyretme anma da belli bir muğlaklık vermek. Netlik için daha sonraki sahneye ihtiyaç duymak. Her sahneyi birbiriyle daha sıkı bir şekilde kenetlemenin, aralarındaki ilişkiyi zorunlu kılmanın bir başka yolu belki.

Izleyici: Kurgu günlüğünde cesedin arabanın bagajına kaldırıldığı sahne için “Türkiye panoraması” ifadesini kullanıyorsunuz. Filmin ismi olan Bir Zamanlar Anadolu’da da “panoramik” bir isim aslında. Bu “Türkiye panoraması” tanımını biraz açar mısınız?

İşlerin halledilmesinde iyi niyetli bir pratiklik, ama yine de genel görünüm itibarıyla bir çapaçulluk, bir sakillik, aklımdaki belli bir Türkiye imajına denk düştüğü için öyle yazmış olmalıyım. Ama yine de aceleci bir benzetme olmuş olabilir... Tabii burada benim öncelikli meselem Anadolu’yu iyi anlatmak değil; insanı anlamaya çalışmak. Anadolu da yan etki olarak iyi anlatılmak zorunda, o başka. Ama bu hikâyeyi başka bir yerde de geçebilecek bir şekilde, öyle bir hisle kavrayarak anlata-mazsam amacıma ulaşmam pek mümkün değil. Anadolu’yu, Anadolu insanını diğer ülkelerin insanlarından ayıran kendine has özelliklerini ortaya çıkarmak, hele hele bir güzelleme yapmak gibi bir niyetim yoktu benim. Benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak.

Izleyici: Taşrada üç insan yan yana geldiği zaman şöyle ya da böyle gündelik politikadan mutlaka bahsederler. Filmde manda yoğurdu muhabbeti bile yapılıyor ancak gündelik siyasetten hiç söz edilmiyor. Bunu özellikle mi tercih ettiniz?

Evet. Gündelik politikanın on sene sonra pek anlamı kalmayabilir ama manda yoğurdunun elli sene sonra da sohbette yeri varolabilir. Onun için güncel olandan biraz kaçınmaya çalışıyorum açıkçası.

Izleyici: Bir Zamanlar Anadolu’da filminde yer alan birtakım anlar, bir çeşit spiritüelliğe bir kapı aralıyor gibi geliyor bana. Üç Maymun’daki çocuk hayaletiyle beraber düşündüğümde, bir tür metafizik görüyorum; Dostoyevski’de andığınız inanç arayışını görüyorum. Daha önceki filmlerinizde bunu doğayla ilgili olarak görüyordum, doğanın kendini belli ettiği anlar gibiydi, şimdi artık onlar doğanın kendisi değil de aslında başka bir yere kapı açan şeyler mi diye düşündüm, siz ne düşünüyorsunuz?

Sorunuza tam olarak nasıl cevap vereceğimi bilmiyorum ama Nietzsche ta o zaman “Akıldışının artık akıldışı olarak bırakılmasının, o şekilde değer kazanmasının zamanı geldi” derken onu ussallaştırarak ya da yorumlayarak evcilleştirmememiz gerektiğini söylemek istiyordu.

Hayatın aklın dışı geçiremeyeceği bir boyutunun varolduğuna her zaman inandım. Dolayısıyla filmlerimdeki metafizik ya da spiritüel olarak nitelendirilebilecek ayrıntılar, “gerçek” olarak algıladığım ne idüğü belirsiz genel sezginin içinde zaten varolan şeyler. Belki yalnızca sezgilerimle ya da duygularımla ilinti kurabildiğim, ama yine de öyle ya da böyle bir tür ilişkimin varolduğundan emin olduğum sisli bölgeler bunlar. Yani benim için onlar da gerçeğin bir parçası. Esasen ben zihnimi tüm karışıklığıyla, olduğu gibi perdeye aktarabilmeyi isterdim. Bunu denemeye kalktığım da oluyor işte böyle... Ama yine de bir filmde her şey tarifi zor bir ruhsallık ile birbirine bağlı değilse, eklektik bir keyfiyet duygusu da ortaya çıkabilir. Bu nedenle filmlerim üzerinde, en küçük ayrıntının bile bir şekilde hesabını verebilecek bir hakimiyet kurmaya çalıştığım söylenebilir.

İzleyici: Fatih Özgüven, filmde Taner Birsel’in suratındaki yara izine dair bir şeyler yazdı en son. Ben, Taner Birsel’in suratı diğer oyuncularınkine göre temiz kaldığı için öyle bir yara izi kullandınız diye düşündüm. Tartışabilir miyiz bu konuyu?

Evet, fazla steril geldi Taner’in yüzü, onu biraz kirletmek istedik. Çeşitli gerçek “şark çıbanı” resimleri bulundu. Bir tanesi seçildi, uygulandı. Dediğiniz gibi bu makyajdaki devamsızlıktan söz eden bazı yazılar ben de gördüm. Ama bu teknik olarak pek mümkün değil. Çünkü iki makyöz her sabah aynı makyajı tık tık yapıyorlar. Hatta bir yanak birine, diğeri ötekine ait. Her gün resimleri çekiliyor, tekrar uygulanıyor. Ama belki şöyle bir şey: Renkten ziyade kabarıklığa ve pürüze dayalı bir makyaj yapıldığı için, ışığın geldiği yöne göre görünüşü biraz değişiyor olabilir. Işık yandan geldiğinde, hele gece lambası ışığı gibi noktasal kaynaklı bir ışıktan geliyorsa, kabarıklıkların gölgeleri de oluştuğu için yara kendini daha fazla ya da farklı gösteriyor olabilir. Ben eskiden seramik fotoğrafları çekerdim, bazı seramiklerin yüzeyinde çok hafif pürüzler vardır, ışığı yandan verirsiniz ki o pürüzleri göresiniz. Karşıdan verdiğiniz anda hiçbir şey görünmez... Hayatta da farklı görürüz böyle şeyleri ama farklı diye kodlamayız. Bu ayna güzel göstermiyor diye düşünürüz mesela. Halbuki iş aynada değildir, ışıktadır.

İzleyici: Muhammet Uzuner’i nereden buldunuz? Bir de en çok hangi oyuncunuzun performansından memnun olduğunuzu merak ediyorum.



O konuda konuşmak doğru olmaz ama hepsinden memnunum, onu söyleyeyim. Kimi daha çok uğraştırmıştır, kimi daha az uğraştırmıştır, o başka bir konu ama sonuca baktığımda beni rahatsız eden biri yok... Muhammet Uzuner'i nereden buldum? Aslında Muhammet piyasada olan biriymiş, ben tanı mıyordum. Galiba onu ilk "oyuncuadresi.com" sitesinde farketmiş, siteye yüklenmiş bir videosunu izlemiştim. Kast ajansı aracılığıyla onu da çağır dık bir test çekimi için.

İzleyici: Otopsi sahnesinde görüntü vermediniz, biz seslerle izledik otopsiyi, onu çok başarılı buldum. Hatta anatomi derslerinde, evet böyle oluyor gerçekten de denecek kadar iyi buldum o sahneyi, çok gerçekçiydi. Nereden kaburga kesiliyor, nerede kalple alakalı bir durum var... Ben ışık kullanımıyla ilgili bir soru sormak istiyorum. Filmlerinizde genellikle ışık politikanızı, mevcut ışığı kullanma ve onu güçlendirme olarak görüyorum ben. Bu filmde de arabaların ışıklarını kullanma fikrini ve elektrik kesintisinde kullanılan ışıkları çok başarılı buldum. Fakat bu filmde diğer filmlere nazaran daha fazla yapay ışığa ihtiyaç duyulduğunu tahmin ediyorum, en azından dış sahnelerde, gece sahnelerinde. Bu durum aynı zamanda fotoğrafçı olan sizi nasıl bir ışık kullanımına yöneltti? Yapay ışık kullandığınız sahneyle doğal ışık kullandığınız sahne arasında bir duygu farkı var mı? Işık kullanımına filmde ne kadar müdahale ediyorsunuz, ışık şefleriyle diyalogunuz nasıl oluyor?

İklimler filmime kadar kamerayı kendim kullandım, ışığı kendim yaptım. Şimdi de iyi bildiğim böyle hayati bir konuya müdahale etmemem mümkün değil. Muhakkak Gökhan'la (Tiryaki) konuşa konuşa, birlikte yapıyoruz ışığı. Bir kere bu filmde doğal ışık kullanmak zaten pek mümkün değildi. Gece bozkırdasınız;

tamamen karanlık bir ortam. Bir de doğal ışık doğal görünür diye de bir şey yok. Yani daha doğal göstermek için ışık kullanmanız gerekir genelde. Mesela pencereye karşı çekim yaptığınızda içerisi görünsün diye içeriye göre pozladığınızda pencere dışı uçar, dağılır gider; ama gerçek hayatta baktığınızda öyle görmezsiniz. Hem içeriyi hem dışarıyı görebilirsiniz. Hayatta gördüğümüzü perdeye yansıtabilmek için ışık kullanmak zorunludur o yüzden çoğu kez. Tabii ışık pahalı bir şey, biz de olabildiğince minimum ışık kullanmaya çalışıyoruz herkes gibi. Ama bu filmin yarısı bozkır gibi kapkaranlık bir yerde geçtiği için, bozkırın silsilelerinin hafifçe kendini belli etmesi adına epey ışık kullanmamız gerekti. Kullanmasaydık fazla boğucu olurdu, karanlığın içinde birtakım kafalar görürdük sadece – ki bu, yarısı karanlıkta geçen bir filmde pek doğru gelmedi bize. Onun için bir ayışığı yaratmamız gerektiğini düşündük... Otopsi konusuna değinecek olursak, her şeyden önce tam da o kasabada onlarca otopsi yapmış biri yanımızdaydı her zaman; senaristlerden Ercan Kesal bu konudaki doğrulamayı sağladı bize. Hatta unutmuş olabileceği detayları da yeniden araştırdı.

İzleyici: Filmleriniz çok uzun olmasına rağmen hiç müzik kullanmıyorsunuz. Bir Zamanlar Anadolu'da filminde köyden dönerlerken arabada çalan müziği duyunca, sanki yıllardır hiç müzik dinlememişim gibi bir hisse kapıldım. Müzik kullanmamanızın sebebi nedir acaba?

Biraz da bu bahsettiğiniz hisse kapılmanızı sağlamaya çalışmak herhalde. Çölde vaha nasıl bir mucize etkisi yapıyorsa, müziksiz geçen günlerin ardından bir yerlerde çalan bir radyodan kulağınıza çalan beklenmedik bir müziğin etkisi de sarsıcı olabilir. Tıpkı bitmeyecekmiş gibi gelen tozlu, karanlık bir gecenin sonunda, beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan masum güzel bir kızın kahramanlarımız üzerinde mucizevi bir etki yaratmış olması gibi. Bazı filmlerimde biraz müzik kullandığım da oldu, çok da katı değilim o konuda. Çünkü fazla müzik kullanılan, sevdiğim filmler de yok değil. Öte yandan gerçeklik duygusu diyebileceğim bir havaya tutku derecesinde bağlıyım. Doğanın sesleri ve diğer doğal sesler müzik gibi geliyor bana. Ona zarar vermek ya da müziğin yaratabileceği bir tür yapaylık korkutuyor beni. Sanki bir sahnenin anlamını sinemasal olarak çıkaramıyoruz da onu ancak müzikle destekleyerek ortaya çıkarabiliyormuşuz gibi bir duyguya kapılıyorum.

İzleyici: İstisnai olarak, "müzik bu filmde mükemmel kullanılmış" dediğiniz örnekler var mı? Benim aklıma Wong Kar-wai'nin filmleri geliyor mesela, onları da bazı duyguları anlatamadığı için koymuş diye mi düşünüyorsunuz?



Wong Kar-wai o işi iyi yapan biri, tıka basa müzik kullanmasına rağmen sakil durmuyor. Kendine has bir özellik olarak onu kabul ettirdi. Mithat'ın da çok sevdiği bir yönetmendir, onun için bir şey söylemiyorum.

Izleyici: Siz o kadar sevmiyor musunuz?

Yo, severim de... Benim için biraz fazla romantik olsa da... Esasen müziğin az ya da fazla kullanılması, miktar meselesi o kadar da önemli değil. Kullanılma şekli önemli daha çok. Bazen çok az kullanılmış bile olsa sinir olabilirsiniz.

Izleyici: Ben filmin adını beğenmedim. Neden Bir Zamanlar Anadolu'da koyduğunuzu sorabilir miyim?

Ne diyebilirim, ben seviyorum. Aslında bu isimde bir film çekmeyi baştan beri istiyordum, uygun bir film olsa da adını *Bir Zamanlar Anadolu'da* koysam diyordum. Bu film başlangıçta uygun gelmedi, daha sonra Arap'ın diyaloguna yedirme fikriyle birlikte, senaryonun bir aşamasında uygun gelmeye başladı. Sergio Leone'yi severim ve ona bir selam göndermek de fena olmazdı. Ama onun başlattığı bu "Bir Zamanlar..." geleneğinin içinde yer almak önceliğim değildi. Sergio Leone'nin iki filmi var biliyorsunuz bu isimde. Başka ülkelerde de yapıldı: Çin'de, Meksika'da... Ben sevdiğim için ismini böyle koydum, çok da önemli sebepleri yok.

Şu an yurtdışında olan Fırat Yücel de üç tane soru yolladı, şimdi onları soracağım.
Birincisi: İlk uzun metrajımız Kasaba'da, tıpkı Üç Maymun ve Bir Zamanlar



Bir Zamanlar Anadolu'da filminin çekiminde, 2009

Anadolu'da'dı olduğu gibi daha genel bir dünya tasviri kurma çabanız vardı. Bu iki filmle kıyaslayarak baktığınızda Kasaba sizin için bugün nerede duruyor?

Kasaba filmi de hayatı, üzerinde konuşması zor duygular üzerinden geniş bir perspektiften hissetmeye çalışan bir film, o açıdan bana çok da farklı gelmiyor diğerlerinden. Fakat *Kasaba*'da teknik olarak beceremediğim şeyler vardı. En önemlisi, sesli çekemedik onu, tiyatrocular dublaj yaptı. Ama yine de ruh olarak severim ben *Kasaba*'yı; pişman olduğum bir film değildir. Hatta bugünkü sinemamda çeşitli sebeplerle artık varolmayan, ama pek sevdiğim belli bir ruh hali de barındırır bazı yerlerinde.

İkinci sorusuna geçeyim, bu daha zor. Sürrealist kolajlardan panoramik fotoğraflara uzanan, oldukça değişken bir fotoğraf külliyatınız var. Zaman içinde değişen fotoğraf anlayışınızla sinemaya bakışınız arasında bir ilişki olduğunu söyleyebilir miyiz? Örneğin son dönemde çektiğiniz panoramik fotoğrafların benzer bir hissiyat taşıyan Bir Zamanlar Anadolu'da üzerinde bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?

Yok, benim "Sinemaskop Türkiye" fotoğraflarım, gelip geçerken çok hızlı reflekslerle çektiğim şeyler; benimle derin bağları olan, üzerinde çok düşündüğüm şeyler sayılmaz. Ayrıca fotoğrafın insan ruhunun derinliğini anlatmakta çok yetkin olduğunu düşünmüyorum. O yüzden, ona göre takılıyorum orada. Fotoğraf bana daha çok üretme eylemi sırasında beni soktuğu ruh durumları ile fayda sağlayan

bir şey, beni dinlendiriyor. Çektiğim fotoğrafları hiç ortaya çıkarmasam da olur, sinema maceramla bir alakası yok. Tabii, insanların çerçeveleme alışkanlıkları vardır, birtakım bağlar bulunabilir, onu bilemem. Sinemada da fotoğrafta da, reflekslerimle yaptığım bir sürü şey var. Biri çıkıp bir bağ kurabilir elbette ama bağ kurulması gereken yerin orası olduğunu, ya da kurulabilecek bağların önemli olduğunu düşünmüyorum. Ayrıca sürrealist kolajlar yaptığımı da çok düşünmüyorum. Gerçi ilk dönem çalışmaları kastediyor olabilir.

Üç Maymun'daki karelere de yer yer "sürrealist kolaj" denmişti.

Bir sahneyi seyrederken içselleştiremezseniz sürrealist gelebilir. Benim için öyle değil.

Üçüncü soru şöyle: Uzak ve İklimler'i yapmanızın ruhunuzun karanlığıyla yüzleştiğiniz bir tür terapi gibi olduğunu söylemişsiniz. Dinî açıdan itirafın işlevi, suçluluk duygusuyla yalnızlaşan bireyi tekrardan toplum denen bütünü bir parçası kılmak. Peki itiraf edilen kişinin de, suçun da belirsizleştiği sinemada itirafın bu tür sağaltıcı bir etkisi olduğunu düşünüyor musunuz? Bugün tekrar Uzak ve İklimler'e baktığınızda hâlâ sizin için bir tür terapi işlevi gördüklerini söyleyebilir misiniz?

Söyleyebilirim. İtiraf, ister dinî bir sistematik içinde yer alsın ister bireyin ruhunda beliren bir ihtiyaç olarak başka şekillerde ortaya çıksın, sağaltıcı bir potansiyel taşır. İtiraf edilen kişinin belirsizliği sağaltıcı etkiyi azaltıyor olsaydı, herhalde Sonya'nın Raskolnikov'a şehir meydanında bağırarak suçunu itiraf etmesini söylemesinin fazla anlamı kalmazdı. Zaten Sonya böylesinin daha etkili olacağını düşündüğü için bunu öneriyor. Suçun belirsizleşmesinin, bir roman ya da sinema eserinin içerisine icabında reddedilebilecek şekilde korunaklı bir şekilde yerleştirilmesinin bir faydası olmasaydı, tüm eserleri aynı zamanda bir tür itiraf başyapıtları da olduğu söylenen Dostoyevski'nin eserlerinin de fazla anlamı kalmazdı. Oysa bu romanların sadece Dostoyevski için değil aynı zamanda tüm dünyadaki milyonlarca okuyucu için de müthiş sağaltıcı etkileri olduğunu biliyoruz... Toplumsal ilişkiler, daha önce bahsettiğimiz memurlar arası ilişkiler gibi, kendi eksikliklerimizi saklayıp başkalarınınkini yakalamaya çalışmak üzerine kurulmuştur. İtiraf eden insan, önce belki "yabancı" ya da "alay nesnesi" durumuna düşebilir. Ama bu, daha derin gerçek bir ilişkinin kapılarını da aralayabilir. İlişki kurulabilecek insanı seçme yöntemidir bir bakıma itiraf, siz itirafı yaparsınız, kimisi alay eder, kimisi de gelir size, peşinize düşer... *Karamazov Kardeşler*'de Zosima düelloda havaya ateş ettiğinde ya da genel yargılara göre kendini küçük düşürecek şeyler yaptığında, bir sürü insan onunla dalga geçiyor.

Ama birkaç gün sonra içlerinden bir kişi bir süre etrafında dolandıktan sonra gelip ona bir şey anlatmak istediğini söylüyor. Çünkü Zosima'yı ilişki kurabileceği tek insan olarak görüyor. Sonradan ortaya çıkıyor ki meğer o gelen kişi çok sevdiği bir kadını öldürmüş, kimse bilmiyormuş ve yıllardır bunu içinde taşıyormuş. Üstelik toplum içinde saygın da bir kişi kendisi. Zosima'yı bu olayı anlatabileceği tek kişi olarak kodluyor. Adam günlerce gelip gidiyor, ağzındaki baklayı bir türlü çıkarmıyor, bir türlü söyleyemiyor, sonra birden cesaret edip söylüyor. O noktada kucaklaşıyorlar, ağlaşıyorlar, tipik Dostoyevski sahneleri oluyor, "artık senin için çok güzel yeni bir hayat başlayacak" filan deniyor. Son derece coşkulu ve mutlu ayrılıyorlar. Ertesi gün, ya da birkaç gün sonra adam tekrar geliyor, ama bir gariplik var. Adam susuyor; çok tuhaf bir şekilde orada oturuyor ve gidiyor bir süre sonra. Çünkü o gece itirafından pişman olmuş, kaldıramayacağını hissetmiş ve tek tanıdığı, yani Zosima'yı öldürmeye gelmiş. Ama onu da yapamayıp gidiyor... Tabii Dostoyevski bu sahneyi çeşitli detaylarla iyice derinleştirmiş. İtirafı yüzleşmeyen insan, insan ilişkilerinde de, kendiyile olan ilişkisinde de belirli bir noktadan öteye geçemez. İtirafkâr insanlara müthiş ilgim vardır. Filmdeki doktorun da biraz öyle bir karakter olması gerekiyordu. Ya Zosima gibi eylemlerinde belli bir farklılık ya da kişiliğinin bazı yönlerinde savcının hikâyesini kendisine anlatmak istemesine neden olacak birtakım nitelikler barındırması gerekiyordu. Yoksa savcı durup dururken neden gelip doktora anlatsın ki hikâyesini? Aslında bildiği ama kendini kandırarak aksine inandırmaya çalıştığı acı verici bir gerçeğe, acısını dindirecek, öyle ya da böyle yeni bir formülasyon getirebilecek birine ihtiyacı var savcının. Bir mucize umuyor. Daha doğrusu iş biraz mucizeye kalmış. Doktorun kişiliğini açık eden üçüncü çeşme sahnesindeki Arap Ali ile konuşmaları, bunların bir kısmına savcının kulak misafiri olması fikirleri buralardan çıktı biraz. Çünkü bizim savcımız da, Zosima'nın peşindeki adam gibi kendi celladını aramakta biraz. Doktorun soğuk nihilizminin kaynağı biraz da bu gereklilikte aranabilir belki.

"Slow" (yavaş) sinemadan bahsedelim biraz. "Sanat sineması" dedikleri nasıl bir şey, bilmiyorum ben. "Slow" sinema daha iyi ifade ediyor, sen de seviyorsun sanırım bu kavramı. "Yavaş sinema"yı sevmem, biraz da hayattaki tercihlerinle mi ilgili?

"Sanat sineması" yerine "slow sinema" ifadesini daha uygun bulduğumu söyleyemem. "Yavaşlık" denen şey fazla göreceli çünkü. Doğruyu söylemem gerekirse bir filmimi yeni bitirdiğim günlerde biri bana filmimin kurgusunun nasıl olduğunu soracak olsa "bu sefer bayağı tempolu oldu" bile diyebilirim. Yaptığım kurgu bana "yavaş" gelmiyor aslında. Sonra bakıyorum, "yavaş" olarak tanımlanıyor gene. Öyle yazılar



çıkıyor. Demek ki benim kendi ritmim öyle. Bana göre sinema bu tempoda olmalı, “yavaş” demek istemiyorum buna da, öbürlerine “hızlı” demek istiyorum daha çok. Hayatı böyle algılıyorum ve bu tempoda anlatılması gerektiğini düşünüyorum. Sezgisel olarak karar verilen, sanki kendi kendine olan şeyler bunlar.

“Yavaş sinema”yla zaman-mekân duygusunun girift bir ilişkisi var mı? Zaman-mekân duygusu tabii ki her zaman çok önemli ama “yavaş sinema”da daha da mı önemli? “Yavaş” olmayan bir sinema, kuvvetli bir zaman-mekân duygusu yaratabilir mi?

Yaratabileceğine inanmayı tercih ederim. Tamam, belli bir yavaşlık şu anda benim yapmak istediğim sinema için elzem görünüyor. O başka. Ama yine de kendimiz görece yavaş film yapıyoruz diye “yavaşlık” denen şeye gereğinden fazla değer atfetmek de istemiyorum. Belli bir gerçekliğe sadece tek bir yoldan ulaşılabileceğini düşünmek istemem. Bir konuda tam emin olmaya başladığımı düşündüğüm sırada birinin çıkıp tam tersinin mümkün olabileceğini gösterdiğini çok gördüm. Bu konularda geri adım atmak zorunda kaldığım çok olmuştur. Tabii ki hızlı bir film de gerçekliğin başka bir boyutunu belki daha iyi yakalayabilir, başka bir montaj şekli farklı bir boyuta ulaşmanın yolu olabilir. Bir filmi iyi yapan nedenler arasında “yavaşlık” denen şey, o kadar da kutsallaştırılacak bir şey olmamalı... Sonuçta filmin ruhumuzda uyandırdığı etkiye bakmak lazım. Ki o bile birçok değişkene göre o kadar değişebiliyor ki. Bir filmi sabah seyrettiğimde sevebilir, akşam seyrettiğimde sinir olabilirim mesela. Ya da yalnız seyrettiğimde etkilenebilir, eniştemle seyrettiğimde hiç beğenmeyebilirim.

Filmlerinde bir taraftan on dakikalık kesintisiz planlar var, bir taraftan da zaman atlamaları. Son iki filminde de cinayetler bu zaman atlamalarında gerçekleşiyor, yani gösterilmiyor. Pek çok film tamamen cinayet üzerine kuruluyor ama sen cinayeti hiç göstermiyorsun. Acaba bunu, seyircinin ilgisini olaya değil de başka şeylere çekmek için mi yapıyorsun?

Muhakkak bir şeyler söyleyebilirim ama bunları çok da teorize etmek istemiyorum. Ben, bana ne önemli geliyorsa onu gösteriyorum. Demek ki önemli gelmemiş cinayet sahnesi. Çok da derin düşünmüyorum bunları, sezgilerimle yapıyorum. Ama genel olarak söyleyebileceğim şey şu: Hayatın, konvansiyonel sinemanın anlatmaya fazla değer bulmadığı ayrıntıları bana her zaman daha önemli gelmiştir.

Jia Zhang Ke sevdiğin bir yönetmen, aynı zamanda dostun. Şöyle bir cümle yazıyor. "Benim için bir filmin başarısındaki belirleyici etken daima atmosferidir." Bunu da geçen sene Berlinalé'nin 60. yılı için Kasaba'yı seçtiğinde yazıyor. Kasaba'yı beğenme sebebi olarak filmin ruh halini ve atmosferini ön plana çıkarıyor. Senin için de bir filmde en önemli şey ruh hali ve atmosfer mi?

Galiba öyle. Çünkü en çok enerjiyi atmosfer yaratmaya harcıyorum. Jia Zhang Ke sevdiğim bir yönetmen. Benden çok genç olsa da aynı zamanda başladık sinemaya. İlk filmlerimizle ikimiz de Berlin Film Festivali'nin Forum bölümündeydik. Benim filmimi farketmiş olması hoşuma gitti çünkü ben de en çok onun filmini beğenmiştim orada; kendime göre birtakım benzerlikler de kurmuştum. O da ilk filmini kendi büyüdüğü kasabada küçük bütçeyle çekmişti.

Biraz oyunculuk konusuna geelim istiyorum. Üç Maymun'dan itibaren profesyonel oyuncularla çalışmaya başladın. Bunun hikâyenin sinemanda daha önemli bir yer tutmaya başlamasıyla ilgisi var mı?

Amatör oyuncuyla çalışırken diyaloglarınızı oyuncuya uydurmanız lazım. Ama eğer oyuncunun kendini yazılmış diyaloglara uydurabilmesini istiyorsanız profesyoneller daha iyi. Amatör oyuncu pek yapamıyor onu. Son filmde senaryoyu çok detaylı yazdık. Diyalogları da. Doğaçlama hissi veren hemen her şey aslında önceden yazılmıştı. Öyle sahneler vardı ki, bir tek kelimenin değişmesine bile tahammül edemiyordum. O yüzden profesyonel oyuncuyla çalışmak daha doğru olacaktı.

Mesela Uzak'ın başrolündeki Muzaffer Özdemir, çok az diyalöğü var ya da tipi uyuyor diye mi seçildi?

Evet. Muzaffer'in seçilmesi enteresan oldu. Mahmut karakterinin eski eşiyle konuşma sahnesi vardır, deneme çekimlerini o sahne üzerinden yapıyordum. Bir sürü insan denedim ve bariz şekilde en kötüsü Muzaffer'di. Başka birini seçtim. Fakat son anda içime bir kuşku geldi, "bu filmde konuşma az" diye düşündüm. Seçtiğim oyuncuyu çağırdım, diyalogsuz sahneler üzerinden yeni denemeler çektim ve uygun olmadığını gördüm. İçindeki yaşam sevinci ne kadar gizlerse gizlesin bir yerden fırlıyordu. Muzaffer'in kendisinde zaten varolan o sıkıntılı, melankolik hali, o bezgin duruşu hiçbir şey yapmasa da zaten karaktere uygun düşüyordu. Testlerde ve diyalog sahnelerinde iyi olmasa da, tekrar Muzaffer'e döndüm. Diyaloglu sahneleri de hallederiz bir şekilde diye düşündüm... Ama son filmde oyuncular diyaloglarımıza boyun eğsinler, konuşmaları ağızlarına uydurabilsinler istedik.

Peki Yavuz Bingöl, Yılmaz Erdoğan gibi oyuncuların baskın star personaları korkutmadı mı seni?

Hayır. Öyle olmuyor çünkü, bu insanlar zeki insanlar. Daha ön konuşmada hissediyorsun öyle olmayacağını. Ayrıca bu insanlar benim filmime geldiğinde, piyasada eleştirmek için daha büyük bir iştah oluşuyor. Bu tehdit, belki de onlar için, filmin bir tür "oyunculuk sınavı" niteliğini arttırıyor olabilir. Bu da belki sorumluluk duygularının ve disiplinlerinin ikiye katlanmasına bile sebep olabilir.

Bu, oyuncunun başarısı mı yoksa yönetmenin başarısı mı?

İkisinin ortak başarısı muhakkak... Yılmaz benim filmime gelirken nereye geldiğini biliyor. Filmlerimi ve nasıl bir oyunculuk isteyebileceğimi baştan bildiği için hazırlıklı geliyor bir bakıma. Ayrıca hem tiyatrosunda hem yönetmenlik hayatında yıllardır bir sürü farklı oyuncuyla türlü şekillerde didişmiş de bir insan. Doğrusu kısa sürede aramızda leb demeden leblebiyi anlayabileceğimiz bir dil oluştu. Bu rolü oynayacak oyuncunun, hem filmin hikâyesi içinde hem de çekim dışında sette, diğer oyuncuları arkasından sürükleyebilecek, duygusal bir merkez oluşturabilecek belli bir karizmasının olmasını da istiyorduk. O yüzden orada renkli, zeki ve kıvrak, etrafında kolaylıkla bir aura oluşturabilecek bir insan olsun istedik.

Sahneleri çekerken kronolojiye ne kadar bağlı kalıyorsunuz?

Olabildiğince bağlı kalıyorum çünkü böylesi, fikir değiştirme şansı sunuyor. Bir sahnede bir şeyi değiştirdiğinde bu, ondan sonraki sahnelere de sirayet edebiliyor. Bir sonraki sahneyi önceden çekmiş olmak seni kısıtlayabiliyor. Nasıl ki bir romancı



yazarken yön değiştirebilir, bu da sana o şansı sunuyor. Ama tabii böyle çalışmak çoğu zaman mümkün olamıyor.

Yer yer dublaj da kullanıyorsun. Bu tercihin sebebi nedir?

Tercih etmiyorum, mecbur kalıyorum. Mesela kurguda aklıma yeni bir fikir geliyor ya da bazen ses kötü çekilmiş olabiliyor.

Dublaj doğallığı zedelemiyor mu?

Hayır. Kaldı ki artık o tip bir doğallığa eskisi kadar önem vermiyorum. Doğallık değil, inandırıcılık istiyorum. Ama dublajda her oyuncunun başarısı aynı değil, bazıları iyi yapıyor, bazıları yapamıyor. Yapamayınca kullanmıyorsun. Sonuçta yapılan dublajı mutlaka orijinal sesle karşılaştırıyorsun. Hangisi daha iyiye onu kullanıyorsun. Mesela *Üç Maymun*'da, hapisten çıkmış eve dönerken Eyüp oğlunu azarlıyor, o sahnenin sesi teknik olarak iyi değildi, araba sesi istediğim düzeyin üstündeydi, saatlerce dublaj yaptım ama ne yaptıysam o sahnenin enerjisini taşımadı. Ben de bozuk olsa da, kullandım orijinal sesi. Çekim sesi iyi olsa bile, ya dublaj bir tık daha iyi sonuç verirse? Bu kuşku beni epey dublaj denemelerine itiyor... Ayrıca dublajı o kadar küçümsemeyin, Fellini filmleri baştan aşağıya dublajdır ama beğeniyoruz işte. İtalya'da bütün filmler dublajlı oynar, altıyazı diye bir şey yoktur. Benim filmlerime de dublaj yapıyorlar. Bazen de güzel oluyor. Dublaj da bir beceri, bir yetenek ve İtalyanlar da ustası bu işin. Eski Türk filmlerini sesli çek, hiçbir değerleri kalmaz belki de. O sesler, o melodram yapısına daha çok uyuyor.

Ses tasarımının dublajla ilişkisi nedir, bir tercih sebebi olabilir mi? Ses tasarımını önemsiyorsun, dublajın bir katkısı oluyor mu doğru ses tasarımına?

Tabii her şey bir bütün, hepsine ayrı zaman harcanıyor. Önce dublajı yapıp koyuyorsun. Bir yandan diğer sesleri. Bu filmde sadece dublajları yerine yerleştirmekle evde kendim 15 gün uğraştım. O kelimeyi oradan buraya koy, o kelimeyi diğer tarafa... Bir cümlemin yarısı gerçek ses, yarısı dublaj, öyle şeyler de var. Çok güzel söylemiş ama bir yerdeki vurgu yanlış, ne yapacaksın? Dublaj yapacaksın. O ses, o vurgu uyum sağlayana kadar kalınlaştırıyorsun, inceltiyorsun, sinema böyle bir şey. Kulağınızı ya da gözünüzü tırmalayan her bir detayı halletmek zorundasınız bir bakıma. Üşenir yapmazsanız, 20 sene de geçse o ses kulağınızı tırmalamaktan vazgeçmez, emin olun... Her şeye müdahale eder düzeltirsiniz. Sonra biri çıkar, ben bunu beğenmedim, bu ses olmamış, mikraj yanlış olmuş, şu bu der. O ayrı konu. Doğal olarak biz onu kendi beğendiğimiz hale getiriyoruz, bizi ikna eden şey tabii ki başkasına ikna edici gelmeyebilir. Başkaları dediğimiz şey homojen bir yapı olmadığına göre, kendimizi ikna etmekten başka da yapacak bir şey yok.

Mayıs Sıkıntısı ve Kasaba'da, oyunculuga yaklaşımın Robert Bresson'un oyuncularına yaklaşımı gibi geliyor bana. Halbuki Üç Maymun'la birlikte oyunculuk daha çok ön plana çıktı. Buradan düşünerek, senin için o zamanlar oyunculuk o kadar da önemli değilmiş diyebilir miyiz?

Diymeyiz, çünkü hep önemliydi. İnandırıcılık meselesiyle sıkı sıkıya bağlı bir mesele nasıl önemsiz olsun. İlk filmlerimden beri sette enerjimin çoğu kesinlikle oyuncu yönetimine gider. Oyuncular istediğim gibi tıkr tıkr oynayıverseler, film çekmek ne kolay olurdu diye düşünürüm bazen. Bunları oyuncuların yetersizliği anlamında söylemiyorum tabii. Sadece hayalde canlandırılanın ete kemiğe bürünmesi, ortak bir hissedişe ulaşmanın kendine has zor doğasından bahsediyorum. Sonuçta yapmacık ve yapay bir şeyin içinden hayata ait sahici bir anlam arayıp duruyorsun... Tabii ki Bresson için de oyunculuk meselesi çok önemliydi. Sadece oyunculuk anlayışı farklıydı. O biraz müsamere havasını severdi, son filmlerine doğru daha da sevdi. O havayı elde etmek için çok uğraşırdı. *L'argent*'ı düşünün! Bildiğimiz anlamda inandırıcılıkla uğraşmıyor. Onun meselesi farklı. Çok severim sinemasını o ayrı, ama benim yapmaya çalıştığım şey biraz farklı.

İzleyici: İklimler'de başlayan bir dijital sinema maceranız var. Kurgu günlüğünde okuduğumuz üzere son filminizde de epey bir şey çekmişsiniz aslında. Bazen "ben filmlerimi bir fotoğraf makinesiyle de çekebilirim, hatta tekrar 35 mm'ye de geri

dönebilirim” diyorsunuz. Bu iş neden bir türlü çözülemiyor Türkiye’de, neden yerleşmiyor teknoloji?

Dünyada da aynı, sebebi şu: 35 mm oturmuş bir teknolojiydi, sürpriz yaratmıyordu. Ama günümüzde bir filmde diğerine geldiğinizde dijital teknoloji o kadar değişmiş ve gelişmiş oluyor ki bir önceki filmde edindiğiniz deneyimler pek işinize yaramıyor. Yeni olan da daha oturmadığı için sürekli sorunlar çıkıyor. Düşünsenize bütün dijital maceralar 1950’lerde transistörün bulunmasıyla başladı ve şimdi bu hale geldi; dünya tarihinde şu zamana dek 50-60 yıl içine sıkışmış bu kadar hızlı bir değişim yok. Belki dünyanın normalde bin yılında oluşabilecek bir değişim 50 yıla sıkışmış durumda. Bir kızılderili reisinin ölene dek halkına öğretebileceği bir şeyler olurdu. Çünkü daha çok yaşayan daha çok bilirdi. Şimdinin dedeleri torunlarının gözünde ancak maskara olabiliyorlar. Yedi yaşındaki çocuk bile yeni hayatın pratikleri hakkında dedesinden daha çok şey biliyor... Stüdyolar da haklı, o kadar yatırım yapmak kolay değil. Milyon dolar verip aletler alıyorsun, bir yıl sonra hepsi neredeyse antika haline geliyor... 35 mm’ye de dönülebilir dedim çünkü arada çok da fark kalmadı bir açıdan. Çünkü 35 mm çekilen filmler de, daha çekilir çekilmez hemen dijital platforma aktarılıyor ve iş akışının geri kalanını onlar da dijital platformda geçiriyorlar. Ve orada iş akışı hiç değilse bayağı oturmuş durumda.

İzleyici: Kurgu günlüğünüzde Isabelle Huppert, Picasso’ya da atıfta bulunarak sizin için, “gördüklerinden çok düşündüklerinin filmini yapan insanlardan biri” demiş. Bu tanım hakkında siz ne düşünüyorsunuz? Zaman içinde bu konuda durduğunuz yerde bir değişim oldu mu?

Vallahi bilmiyorum, insanın yetkinliği arttıkça düşünsel olan daha çok devreye girebiliyor galiba, çünkü aklınızdakini sinema diline tercüme edecek refleksleriniz de geliyor bir bakıma.

İzleyici: Bir Zamanlar Anadolu’da filminin son sahnesinde, otopside, kalp sökülürken doktorun yüzüne kan fışkırıyor. Doktor kanın hepsini temizlemiyor ve sol yanağında biraz kan kalıyor. Son sahnede candan oynayan çocuklara bakarken yüzünün kanlı tarafını da gösteriyorsunuz. Onun sebebini soracaktım.

Bunu hiç açıklamayayım, o da seyirciye kalsın. Doktor özellikle bırakmıyor bir lekeyi; sadece daha büyük olanı diğerini unutturuyor, küçüğünü hissetmemesine neden oluyor.

İzleyici: Aldığınız bir ödülü Yılmaz Güney'e armağan ettiniz, Yılmaz Güney sineması hakkında ne düşünüyorsunuz? Bir de bu bağlamda, toplumsal olayları sinema aracılığıyla aktarmaya çalışan yönetmenlerle ve politik sinemayla ilgili ne düşünüyorsunuz?

Yılmaz Güney'i severim ben, hakikaten severim. Birtakım fikirlerine bugünden baktığımızda, "şurası şöyle olsaydı, böyle olsaydı" dediğimiz olmaz mı, olur. Ama öyle güçlü bir şey var ki, onları görünmez kılıyor, affettiriyor bence. Eskiden "Yılmaz Güney sineması acaba sadece Türk toplumu üzerinde mi bu kadar etkili?" diye düşünürdüm. Ama değil.. Alejandro González İñárritu'nun bir röportajını okudum, *FilmMaker* dergisiydi galiba, "Ben öyle ne yapacağını bilmez şekilde serseri dolaşırken *Yol* diye bir filmle karşılaştım, o kadar etkilendim ki, sinemacı olmaya karar verdim" diyordu. Yılmaz Güney'in adını bilmiyor muhtemelen ama filmi unutmamış, çıkmamış aklından. Bunun gibi başka örneklerle de rastladım. Demek sadece bu kültürle sınırlı değil etkisi; Güney evrensel olanı, insanın mücadelesini çok etkili, çok güçlü bir şekilde, inanılmaz sahneler kurarak anlatmayı başarabilmiş bir sanatçı.

İzleyici: Filmlerinizi ulusal ve uluslararası festivallerde birçok ödül alsa da gişede aynı başarıyı yakalayamıyor, neden acaba?

Alışkanlıkların dışında, kolay ya da eğlencelik bir seyir sunmadığı gibi tersine izleyiciyi zorlayan filmler için her zaman böyledir bu. Normal bir şey.. Ancak bazen bu filmler arka planda sessiz sessiz çalışmayı sürdürürler. Sözelimi *Uzak* filmimin tüm dünyadaki izlenme sayısı, en fazla iş yapmış Türk filmlerinin ötesine geçmiş de olabilir belki zaman içinde.

İzleyici: Ceset torbası getirilmediği için savcının kızdığı sahne vardı. Onun yerine battaniye kullanılıyordu. Arabadan battaniye çıkması biraz komik değil mi? Ceset torbası yok ama battaniye var.

Kasabalarda çoğu arabanın bagajında genellikle bir battaniye olur. Bunda şaşılacak bir şey yok. Onu binbir türlü işte kullanırlar. Görsel olarak belli bir mezbeleliğin ve sakilliğin oluşması için battaniye amacımıza daha uygun düşüyordu. Üstelik gerçek olay da battaniyeyle olmuştu. Ancak günümüz realitesinde ceset torbasının kullanılmasının daha normal olduğunu biliyorduk. Ceset torbasını istemediğimiz için de, bir diyalogla bu meseleyi halletme yoluna gittik. Bu diyalog, karakterler arasındaki çekişme anlamında da işimize yaradı. Senaryo yazarken böyle bir taşla iki kuş vurmaya çalışırsınız.

İzleyici: Can Dündar'ın Bir Zamanlar Anadolu'da ile ilgili çok güzel bir yazısı vardı. Yazısını "taşra zihniyeti şu an iktidarda" diye bitiriyordu. Filminizin, karakterler arasındaki çekişmelerin günümüzde iktidardaki zihniyeti yansıttığını düşünüyor musunuz?

Bence öyle bakmamak lazım. İnsan ruhu orda burda o kadar değişmiyor. O tipte bir insana burada da rastlayabilirsin, karakter meselesi bu. Ben taşrayı iyi bilirim, yığınla akrabam var orada, hepsi birbirinden o kadar farklı ki. Bazıları var, buradaki en entelektüel insandan çok daha iyi tanıyor "insan"ı. Ama bu hepsi de böyle demek değil. Ben insanın biricikliğine, kendi öznel niteliklerine inanıyorum. Ahmet Uluçay ne şartlarda yaşadı ama sinema sevgisiyle ne filmler çıkardı ortaya. Hiçbir formülü yok bu işlerin, genellemek lazım.

İzleyici: Kimileri sizin 35 yaşınıza kadar pişmeyi, olgunlaşmayı beklediğinizi, sinemaya bu yüzden geç başladığınızı söylüyor. Bu doğru mu?

Yok canım, beklemek ne demek? Tam tersine ben de Çağan (Irmak) gibi bu işe genç yaşlarda, enerjimin dorukta olduğu zamanlarda başlamayı çok isterdim. Sinema çok enerji gerektiren bir iş ve ben enerjimin her filmde giderek azaldığını hissediyorum. Her yeni film daha zor geliyor, sen hiçbir şey söylemesen de beden bunu söylüyor sana. Milyonlarca beyin hücresi ölüyor her gün... Tabii ki genç yaşta başlasam daha iyiydi. Ama o günlerde video kameralar yoktu, kolay değildi bu işler.

İzleyici: Siz ve Zeynep Özbatur Atakan, belki de dünya sinemasının şu andaki en başarılı yönetmen-yapımcı işbirliklerinden biri içindesiniz. Siz Koza'dan Uzak'a kadar filmlerinizde kendiniz yapımcısınız, sonrasında kurguda da, başka alanlarda da kendinizi geliştiriyorsunuz ve yapımı bırakıyorsunuz. Bu süreç nasıl gelişti?

Zeynep'e rastlamasaydım belki yönetmenlikle birlikte yapımcılığa devam ediyordum. Zeynep'in karakterindeki belli özellikler olmasaydı bu kadar uyum olmazdı. Birbirimize benzemiyoruz ama bir şekilde birbirimizi hiç rahatsız etmeden bir çalışma yöntemi yaratabildik. Ben kolay bir insan değilim aslında, bazen çekilmez de olabilirim. Zeynep benim zaafıma, eksikliklerime gayet iyi reaksiyon verebilen, onları manipüle edebilen, kendine göre hızlı formüller bulabilen bir insan. Bir şekilde bir uyum oluştu gitti aramızda. İlk başladığımız günden beri ciddi bir sorun yaşamadık diyebilirim.

İzleyici: Şimdiye kadar bütün filmlerinizde doğa ya da çevrenin bir unsuru protagonist, hatta antagonist olarak yer aldı. Orman vardı, deniz kıyısı vardı, bazen kar vardı. Bu



Bir Zamanlar Anadolu'da filmnin çekiminde, 2009

filmdede bozkırı görüyoruz esas olarak. Bundan sonraki filmlerinizde farklı bir çevresel unsuru alıp filminize koymak için bir şey seçtiniz mi? İkinci sorum, Uç Maymun'da ve son filminizde çok yoğun bir ölüm kokusu alıyoruz; morg sahneleri, ölünün sıradanlaşması, bagajda cesedin yanına kavunların konması... Ölüm temasını işlemeye devam edecek misiniz?

Bazı yönetmenler “ne güzel bir deniz feneri, ne güzel kayalıklar, burada bir film çekmeliyim” der. Ben öyle biri değilim. Benim motivasyonum insanlık durumlarıyla başlıyor, mekân en son sırada. Mekânla ilgili bir takıntım ya da enteresan mekân arayışım yok. *Uç Maymun*'daki evin deniz görüyor olması bile rahatsız etmiştir beni, deniz görmeyen bir ev bulsam tercih ederdim. Daha hayatın içinden, daha inandırıcı bir mekânda çalışmak, gerekiyorsa buradan güçlü resimler çıkarmak daha önemli gelir... İkinci sorunuza gelirse, muhakkak ki hayatın olduğu yerde ölüm de var. Birisi olmadan diğeri de olmaz. Ama kent kültürü içinde biz ölümü olabildiğince izole etmeye çalışıyoruz; onu saklayarak, görünmez kılmaya çalışarak, unutmaya çalışarak, tanık olmayarak. Kırsal kesimde ölüm hayatın içindedir. Dün çocuğunun oynadığı hayvanı, bugün kendin kesersin, hep beraber yersin. *Uzak*taki başrol oyuncum, kuzenim Mehmet Emin öldüğünde, cenaze törenlerinin ve yüzyıllar içinde oluşmuş bütün o ritüellerin ne kadar önemli olduğunu anladım. Cenazeye kentten gelenler ortalıkta şaşkın şaşkın dolanırken, tüm kasabalılar hatta en fazla acı çeken yakınları

bile, bu acı olay karşısında bir tevekkül geliştirebilmiş gibi, ne yapılacağını, hatta ne hissedileceğini, tüm bunlarla nasıl başa çıkılacağını adeta biliyor gibi görünüyorlardı. Sanki içlerinde bu beklenmedik olayı yerleştirebilecekleri hazır bir bölge var gibiydi. Çünkü ölüm orada hayattan kentte olduğu kadar kopuk değil. Ölüm karşısında ister istemez birtakım refleksler, acıyı bir nebze de olsa dindirebilecek, sağaltabilecek ritüeller oluşmuş. Bu ölümle iç içe yaşamaktan gelen bir şey. Orada kurban çoğu zaman, çocukların gözünün önünde kesiliyor. Biz çok sevdiğimiz koyun kesilirken sırtarak seyredirdik, hatırlıyorum. Panayırda çevirme yaparak yenen kuzular açıkta herkesin gözü önünde kesiliyor. Et yediğin zaman o etin nasıl bir süreçten geçip önüne geldiğini bilerek yiyorsun. En azından yüzleşerek, vicdan muhasebeni, hesaplaşmanı yaparak, sorumluluğunu üstlenerek yiyorsun. Hayvan kapalı kapılar ardında kesilip şık bir tabakta yumuşatılmış olarak önüne geldiğinde, belki yüzleşmekten yırtıyorsun, ama sonra ölümle bir şekilde yüzleştiğinde sudan çıkmış balığa dönüyorsun. Ölüm hayattan bu kadar koparılmalı... Ölüm karşısında gösterilen reaksiyonlar hem insan hem de kültür hakkında çok bilgi taşır ve sonsuz bir çeşitlilik içerir. Filmimizin ekseninde bir cesedin yer alması, bize bu çeşitlilikten faydalanma fırsatı sundu. Buradan yola çıkarak insan doğası, giderek bir kültür üzerine ilğimizi çeken konuları tartışmaya çalıştık.

İzleyici: Sizin yönetmen olarak değil de belki izleyici olarak avangard diyebileceğimiz, biçim ötesi şeylere bir düşkünlüğünüz var. Ama konuştuğumuz şeyler de biçimselliğin dışında kalan, insanın iç dünyasıyla ilgili elle tutulur temaları olan şeylerdi. Bir izleyici olarak Türkiye’de hiçbir kalıba uymayan, deneysel filmlerin eksikliğini hissediyor musunuz? Özellikle Uzakdoğu’dan, Singapur’dan, Filipinler’den, Tayland’dan gelen, insanların bağ kuramadığı tuhaf filmler gibi... Çünkü aslında kendi sinemanızla ilgili anlattığınız şeyler biçimsizlik, deneysellik kalıbına yakın değil ama bir sinema izleyicisi olarak bir düşkünlüğünüz var neredeyse.

Dediğiniz doğru. Bir düşkünlüğüm var. Ama bu üzerinde konuşulması daha zor sofistike bir konu olduğu için, bu tip şeyler üzerinde konuşma eylemini, aramızdaki ilişki belli seviyelere gelmiş çok az sayıdaki dostumla sınırlı tutuyorumdur belki. Böyle filmlere çok şans tanırım. Ama mayanın tuttuğunu düşündüğüm zamanlar da o kadar sık olmaz. Esasen değişik bir anlatım biçimi ile karşılaştığımda, filmin o biçimi kullanarak sinemanın henüz ulaşamadığı bakir bir bölgeye ulaşabildiğini hissedersen hayranlık duyarım. Sinemanın daha yapabileceği çok şey var diye düşünür, umut ve heyecan içinde yoğun bir çalışma arzusu duyarım. Ruhumda bu tür bir heyecan yaratmazsa, o zaman da bu filmlere genellikle sinir olurum.

Yapılanlar snob, özentî ve zorlama gelir. Aradaki çizgiyi tanımlamak kolay değildir. Ama yine de üzerinde konuşmak insanın zihnini açar, bakışını değiştirebilir, zenginleştirebilir ve iyi bir arkadaşla yapılırsa sabaha kadar da sürebilir. Ne de olsa üzerinde konuştuğunuz şey yeni bir şeydir. Bünyenin kabul etmesi zaman alabilir... Apichatpong Weerasethakul'un *Tropical Malady*'sinin ikinci yarısı mesela. Cannes'da yönetmeni tanımadan tesadüfen seyrettiğimde ilk yarıda çıkıp çıkmamak arası tereddüt geçirmekleyken ikinci yarî beni tam anlamıyla yerime çiviledi diyebilirim.

İzleyici: Cannes'da Yekta Kopan'la yaptığınız söyleşide, genel olarak filmleri nasıl bulduğunuz sorulduğu zaman dünya sinemasının gidişatının sizi kaygılandırıldığını söylemiştiniz. Ben de bu röportajı izlediğimde şunu düşünmüştüm: Dünya sinemasında son on senede hakikaten gerçekliğe sadakatten ve yaşanmış, duyumsanmış olandan bir uzaklaşma var. Hesabı verilemeyen şeyler üzerine zihinsel kurmacalarla ahkam kesmeye yol açan bir söylem ortaya çıkıyor. Film seyrettiğinizi fazla hissettiren söylem, insanın kendi karanlık gerçeğiyle yüzleşmesini erteleyen durum mudur sizi kaygılandıran?

Dünya sinemasında rekabet arttıkça dayatmalar, insanı belli tarz film yapmaya zorlayan etmenler de artıyor. Böyle bir ortamda insanın masumiyetini koruması giderek zorlaşıyor. Sinemacıların yoğun bir şekilde biraraya geldiği festival ortamlarında hissettiğim şey, "sinema camiası" denen şeyin kuru bir gürültüden ibaret olduğu ve ilgi çekebilmek için sinemacıların yola çıktıkları ilkeleri unutup esnemeye fazla hazır oldukları yönünde. Ama Cannes'da Yekta ile söyleşi sırasında ifade etmekte zorlandığım asıl keyifsizlik sinemacıların kendilerinden çok, ki onlarla fazla da görüştüğüm yok, Cannes'da seyrettiğim filmlerin kendilerinden geliyordu. Bence dünya sinemasında bir yaratıcılık krizinin varolduğu bariz bir şekilde hissediliyor. Aslında epey uzun süredir hissettiğim bir şey bu. Bir tür sanatsal yorgunluk, bir amaçsızlık, mânâsızlık. Bir tür yeni gelişen tekniklere, eğilimlere, modalara ayak uydurma telaşı. Bir çeşit oyunun dışında kalmamaya çalışma gayreti. Bir çırpınış. Cannes'da bile gerçek anlamda samimi, iyi bir filme rastlama olasılığı giderek azalmaya başladı... Ozu stüdyo filmi yaptığı halde, gerçekçi filmler çekiyordu. Bugün böyle bir şey var mı? Bu durum kaygılandırıcı gelmemeli mi? O zamanlar stüdyo sisteminden bile kişisel filmler çıkabiliyorken, bugün bağımsız sinema denen şey bile gösteriş peşinde – çoğunluktan bahsediyorum. Hakikaten hüznün verici bir durum var, zaman çok değişti, kimse derinlikle ilgilenmiyor. Sinema yazarları, çoğu yetersiz, futbol yazar gibi sinema yazıyorlar. Özgünlüğün, samimiyetin, değîrmenlere kafa tutmanın, eserin karmaşık çok anlamlılığının en önemli avukatlarının, koruyucularının onlar olması gerekmez mi? Onlar da

yazılarına tutamaklar sağlıyor diye netliğe, hikâyeye, umut verici final reçetelerine, derinliği katleden ideolojik bakış açılarına fazla prim veriyorlar. Varoluş sebeplerini her şeyden önce “yaratıcı” ve “cüretkâr” filmlerin varlığına borçlu olması gereken, başta Cannes Film Festivali, sonra Berlin, Venedik. Onların olması gerekmez mi bu filmlerin huzurevi. Biraz daha cesur olmaları çok mu zor? Gerçi her şey biraz birbirine bağlı tabii de...

İzleyici: Daha mı az cesurlar eskisine göre?

Bilemiyorum. Belki bu onların suçu değil. Onlar da eninde sonunda o yıl üretilen filmlerin bir hasadını yapmak durumunda. Hasat yaparken organik ya da hormonsuz bir ürün fazla gelmezse onların da yapacak fazla şeyi yok... Öte yandan bu festivallerin üzerinde de büyük baskı var. Kendi aralarında da kıyasıya bir yarış. Yarışma bölümünde çok risk almamaları anlaşılabilir. Bu nedenle daha çok risk alabilecekleri yan bölümleri geliştirmişler... Bu yıl “Belirli bir Bakış” bölümünde gösterilen *Arirang* mesela. Bu filmi programa almış olmaları yine de önemli. Normalde Antalya Film Festivali’ne başvursa almazlardı bu filmi, eminim bundan. Cannes yine de almış o filmi... Bilemiyorum, bazen böyle umutsuzluğa kapıldığım oluyor. İnsan etrafta biraz samimi, tribünlere göz kırpmayan, sahici işler görmek istiyor. Bazen de iyi bir şey görüyorsun, yeniden umutlanıyorsun. Karışık duygular bunlar... Andrey Tarkovski *Andrey Rublev*’i serbest piyasa koşullarında yapabilir miydi, mümkün değil. Bu sadece o zamanki Sovyetler Birliği’nin kâr-zarar hesabı yapmadan her şeyi seferber etmesiyle yapılabilmesi mümkün bir film. Daha sonra *Kurban*’ı (*Offret*) destekleyen “entelektüel” İsveç Film Enstitüsü bile, “film kısıltı” diye baskı yapıyor. İsveç Film Enstitüsü Tarkovski’ye bunu söylerse, Batı’daki serbest piyasa koşullarının neyine güvenileceksin? O zaman kendi masumiyetini koruma görevi kişinin kendine kalıyor. Esasen benim piyasadan artık fazla beklentim yok. Yalnızlığı bir kader gibi kabullenmiş durumdayım. Uluslararası film camiası denen şeye de hiçbir inancım kalmadı... Fransa’da, Amerika’da orda burda dağıtımcılarım var, onlarla akşam yemekleri yiyoruz bazen. Bunlar en cüretkâr, en ayrıksı filmleri satın alan, geçimlerini, hatta varoluşlarını bunların üzerinden elde eden insanlar. Satın aldıkları filmler övüldükçe, kendi yaptıkları film övülmüş kadar da gururlanıyorlar. Ama bunlar bile zaman zaman yakınlık arttıkça, konuşmaların arasına, “daha kolay” filmler çekmem için ince mesajlar sıkıştırmadan edemiyorlar. Onlar da eleştirel saygınlık istedikleri kadar, ya da bunu elde ettikten sonra, ticari başarı da istemeye başlamadan edemiyorlar. Hepsi için konuşmuyorum tabii. Çok idealist olanlarını da görmedim desem yalan olur.



Ticari sinemanın antitezi olarak Nuri Bilge Ceylan sineması gösteriliyor. Sen ticari sinema hakkında ne düşünüyorsun?

Bu filmler de sinema salonlarının sağlığını koruyor en azından. Sinema salonları, laboratuvarlar, stüdyolar, büyük paralar, şunlar bunlardan oluşan geniş bir sanayi, seyri kolay, eğlencelik filmler olmadan kendini döndüremez. Formüllerin dışında kendi gerçeğini dayatmaya çalışan sanat filmlerinin, kurulu sistemin içinde sürekli başka bir âleme çağrı yapan yarı deli bir “misyoner” gibi varolmaları zorunlu gözüküyor. Ne de olsa, “doğruyu söyleyen dokuz köyden kovulur!” Öte yandan belki de her şeyin böyle olması daha iyidir bilemiyorum. Sonuç itibarıyla ticari filmlerin varlığının asıl sebebi bunları seyretmek isteyen insanların varlığının oran olarak çok daha fazla olmasıdır. Bu kabullenilmesi gereken bir realite. İnsanoğlu genelde kolay ve kendisini kandırmaya yardımcı olanı hemen bağrına basıp onaylamaya hazır bir yaratık. Kendisinden çok fazlasını da beklememek lazım. Bir tür “eşyanın tabiatı”. Su her zaman kolay bulduğu yerden akacaktır. Niye akıyor diye suçlayacak da değiliz. Yeni çağın değerleri giderek daha fazla insanı kendine bağlıyor ve içsel olandan uzaklaştırıyor. Ticari sinemanın sanatsal ya da ahlaki kriterleri olmadığından, olsa da bu kriterler her zaman ticari kriterlerin arkasından gelmek durumunda olduğundan, gerçek anlamda samimi ve dürüst bir iş çıkarması düşünülemez. Sözüm ona “gri bölge” diye bir yer hayal edip oraya oynayan, hem ödünsüz kişisel bir film yapıp hem de çok izlenmesi hayaliyle yola çıkan sinemacıları da hiç samimi bulmadığımı söylemeliyim. Böyle bir hesap olsa olsa “ne yardan ne serden vazgeçmek” istemeyen bir niyeti açık ediyor ve bana “açıkça ticari film yapan” zihniyetten daha aşağılık geliyor.

Bugüne kadar sinema tarihindeki akımlar hakkında ne düşündüğüne dair bir şey okumadım hiçbir yerde, o yüzden sormak istiyorum. Mesela Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Dogma gibi akımlar içinde, beğendiklerin var mı?

İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni ve Yeni Dalga'yı pek sevdiğimi söyleyemem, içlerinde sevdiğim filmler olsa da bir akım olarak beni etkilemiş değiller. Zamanında olumlu etkileri olmuş olabilir. O başka... İtalyan Yeni Gerçekçiliği çok şematik geliyor bana. *Milano Mucizesi* mesela. *Bisiklet Hırsızları*'nı yapmış biri bunu nasıl yapabilir diyorsun. "Gerçekçilik" meselesi benim için "sosyal gerçekçilik"ten farklı anlamlar taşıyor... Ayrıca aynılaştırma yeteneğim zayıf, bana farklı geliyor aynı akımdan insanlar. Jean-Luc Godard ile François Truffaut'yu aynı kefeye koymak istemiyorum... Dogma da zorlama bir akım. Tamam, belki bir ihtiyaç onları oraya götürmüştür ama koydukları kurallar mânâsız, didaktik ve zorlama. Zaten kendileri de uymuyor koydukları kurallara.

İzleyici: Yönetmen kimliğinizi bir kenara bırakarak, bir sinema seyircisi olarak mı daha iyisiniz yoksa bir okur olarak mı? Bunlardan hangisi günlük hayatta size daha fazla zevk veriyor, kendinizi bulmak açısından? Bir de, sevdiğiniz bir yazarın romanını ya da öyküsünü sinemaya aktarmak ister misiniz?

Kitap okumayı daha çok severim... Uyarlama yapmaya niyetlendiğim olur, ama tam düşünürken hatta üzerinde çalışırken, başka bir şey, özgün bir fikir, ya da hayattan çıkıp gelen başka bir şey beni daha çok tahrik etmeye başlar. Benliğimi ele geçirir gider. Böylece uyarlama işi gene yarıda kalır. Ama filmlerimde bölümler, anekdotlar, ayrıntılar düzeyinde edebiyattan faydalanmalar hep varolmuştur.

İzleyici: Çok tanınmış, sevilmiş, beğenilmiş bir yönetmen olduğunuz için salon bulamamak gibi bir sıkıntınız hiç olmayacaktır ama yeni çıkan yönetmenlerin kendilerini izletecek salon bulamaması konusunda ne düşünüyorsunuz?

Bu bir problem ama insanlar gitmiyorsa yapacak bir şey yok. Sinema sahipleri zarar etmek için açmıyorlar salonlarını; esnaf adamlar bunlar, fedakârlık yapmalarını bekleyemeyiz. Bunu ya devlet koruyacak ya da birtakım kurum ve kuruluşlar destekleyecek. Sanat sineması için devletin belli bir politikası olması gerekir. Nasıl baraj yapıyor, suyu istediği yerden aksın diye bırakmıyor; kültür de böyle bir şey. Fazla serbest kalınca yozlaşmaya meyilli bir şey. Tektipleşmesine, kişiliksizleşmesine, yozlaşmasına karşı bir şeyler yapmak gerekir. Aklı başında hemen her ülke "yaratıcı" sinemasını korumak için bir şeyler yapıyor. Yapıma olduğu kadar dağıtıma da destek verilmeli belki. Ama sonuçta her filmin gösterime girmesi yine de mümkün

olmayabilir. Bu filmlerin çoğunun sonu biraz DVD ve internete kayacakmış gibi görünüyor ister istemez. Ben ilk filmim *Kasaba*'yı çekerken böyle şeyleri çok düşünmemiştim. Ne olursa olur, o kadar da farketmez diye düşünüyordum. Zaten kişisel sinema yapmakla uğraşan insanların bu konulara fazla kafa yormalarını çok da doğru bulmuyorum. Yoksa şiirlerini sadece kayalara ve ağaç kabuklarına kazıyarak yazan Hanshan gibi Çin şairlerinin de bir anlamı olmadığını kabul etmemiz gerekecek. Öte yandan, öyle ya da böyle, iyi bir filmin kolay kolay gizli kalabileceğine de çok inanmıyorum bu devirde.



Nuri Bilge Ceylan, 2009

Perşembe günü Nuri Bilge Ceylan'ın İKSV Salon'da verdiği "masterclass", yani sinema dersi haftanın kaçırılmaması gereken olaylarından biriydi benim için. Sağolsun Ayşe Bulutgil'in de çabalarıyla daha ilan edildiği gün dolan ders için sabahdan yer ayırttım ve yaklaşık 20 dakika önce gidip yerime oturdum. Gerçi üst katta ve sahneyi köşeden görececek bir yerdeydim ama konumum eşyalarımı yerleştirecek ve notlarımı alacak kadar alan sağlıyordu bana ve benim asıl istediğim de buydu. Ders tam da başlıkta söylediğim gibi bir futbol maçı süresindeydi ve hakem (yani moderatör Esin Küçüktepepınar) uzatmalara bile mahal vermeden tam vaktinde düdüğü çaldı. Ama tabii ki ilk düdüğü saat 16.00'da çalacaktı.

Dakika 3 – "Filme benzemiş mi, bir baksana"

Ağızına kadar dolu Salon'a tam vaktinde ve alkışlarla giren Nuri Bilge Ceylan, ya da NBC, kendisini sunan Esin Küçüktepepınar'ın yaklaşık 3 dakika süren kısa konuşmasının ardından ilk kez ağızını açtı ve "Geldiğiniz için teşekkürler" dedi. "Söyleyecek hiçbir şeyim yokmuş gibi geliyor, sinema benim için de bir muamma" diyerek sohbetin salonda oturanların sorularıyla ilerlemesini tercih ettiğini söyledi. İlk soruyu, birçok talip olsa da, "oturduğu yerin avantajını" kullanan Küçüktepepınar sordu ve ders tam anlamıyla başlamış oldu. NBC "Film çekmek de, seyretmek de bir anlamda aynı şey benim için, kendim ve insanoğlu hakkında bir şeyler öğreniyorum her ikisinde de" diyerek konuya girdi ve kendi sinemasında "hayatın bilinmeyen taraflarında, muğlak kalan yanlarında dolaşmaya çalıştığını" söyledi. "Kendimde zayıf bulduğum şeyler üzerine filmler yapmaya çalışıyorum" dedi.

Bir soru üzerine "Filmlerimi hep korkuyla yaptım. Özellikle de ilk filmlerimi. Hele *Uzak* filmimin temel hikâyesini kime anlatacak olsam, bundan nasıl uzun metraj

bir film olacak diye söylenmeye başlıyordum” diyen NBC ilk dönem filmlerinde çektiği zorluklardan dem vurdu. “*Uzak* zaten çok otobiyografik bir hikâye. Hayatla organik bir bağ kurmakta zorlanıyordum. Ama tuhaf bir şekilde varoluşumu belirleyen bu sisli durumu anlatılması gereken en önemli şey olarak görüyordum. Ama nasıl yapılacağını da tam bilemiyordum. Sahneler kuruyordum, zaten o evde yaşıyordum, açılar belirliyor, fotoğraflar çekiyor, anekdotlar yazıp duruyordum. Bir de henüz 35 mm dönemi olduğu için deneme falan yapamıyordum. Bir şekilde film çekildi, kurgu bitti ama içimdeki kuşkular bir türlü bitmedi. Ortaya çıkan şeyin neye benzediğini anlamakta zorlanıyordum. Ebru ile yemeğe gidiyorduk örneğin, sofrada Ebru’ya ‘Ya şu filme gidip bir baksana, filme benzemiş mi?’ falan diye soruyordum.”

Dakika 15 – “Cannes’da endüstriyi öğrendim”

İlk filmlerinde yalnız çalıştığını, sinema camiasından uzak yaşadığını, destek almadığını ve topu topu dört-beş kişilik ekiplerle film çektiğini söyleyen NBC, konu filmlerinin yurtdışı satışına geldiğinde Cannes’da yaşadığı deneyimleri anlatıyor: “Cannes’da yarışırken satış çok da zor değil” diyor. “Bu tarz filmleri satın alan, dağıtan da çok değil zaten dünyada. Bir süre sonra çoğunu tanıyorsunuz. İlk filmlerimi hep kendim sattım ve bu sayede endüstrinin işleyişi hakkında çok şey öğrendim.”

Dakika 17 – “Happy and not happy”

En ön sırada oturan kızıl saçlı bir kadın ayağa kalkıyor ve bir yandan elindeki i-phone ile çekim yapmaya çalışarak kırık dökük bir İngilizceyle konuşuyor. İtalyan televizyonu için çekim yaptığını söyleyen kızıl saçlı kadının ricasıyla İngilizce konuşan NBC aldığı ödüllerle ilgili ne hissettiği sorusuna “Happy and not happy at the same time” diye cevap veriyor.

Dakika 20 – “Hayat dediğimiz şey...”

Bu sefer sıra Tunuslu bir gazetecide. Onun da bir hayli aksanlı bir İngilizcesi var ama en azından yanıtı İngilizce istemiyor ve NBC’yi Antonioni ile benzeştirenlere (filmlerindeki sessizlik olgusunu örnekliyor) ne diyeceğini soruyor. İkinci bir sorusu daha var: “Entelektüel ve filozofça film çekiyorsunuz, anlaşılmasından korkmuyor musunuz?”

Önce ikinci soruyla başlıyor Ceylan: “Bir yönetmen seyirciyi hesaba katarak film çekmemeli, zaten seyirci de homojen bir topluluk değil... Bence seyirci gerçeğin sadece bir yanıyla yetinmeyi bilmeli. Flu bölge bırakmayan bir sinemaya fazla

alışıldığını düşünüyorum. Oysa sinema derinleşebilmek için izleyicinin hayalgücü ile doldurabileceği boşluklara ihtiyaç duyar. Bunu muğlaklık sağlar. Romanda bu daha kolay, okur okuduklarını zihninde canlandırmak zorunda zaten. Sinemada öyle değil. Hayat dediğimiz şey en yakınımızın bile tam olarak ne düşündüğünden emin olamadığımız bir muğlaklıkta geçiyor. En gerçek, en tehlikeli, en gizli duygularımızı çoğu zaman saklamak zorundayız. Asıl gerçek, sürekli bir şeylerin ardına saklanmış durumda. Sinemada da biraz böyle olmalı.”

İlk soruyu hatırlayamıyor NBC ve yanındaki Küçüktepepınar’dan yardım alıyor. Antonioni meselesi. “Onu ben bilemem tabii” diye söze başlıyor. “Antonioni benim çok sevdiğim bir yönetmen. Her dönemini sevmesem de. Ama *Macera*’yı, *Eclipse*’i, *Çılgılık*’ı ve *Gece*’yi severim. Orta dönemidir benim sevdiğim. *Blow Up*’ı, *Yolcu*’yu tekrar izlediğimde sevmedim mesela ve eskiden nasıl beğendiğime şaşırdım. Ama orta dönemi önemlidir bence. Çığır açmıştır o zamanın sinemasında. Hayatın bakir bir alanına, sinema için söylüyorum tabii, sinemanın pek dokunmadığı bir alanına girmeyi başarmıştır. Zamanına göre çok cesur filmlerdir. *Macera* sanıyorum, Cannes Film Festivali’nde gösterildiğinde ısıklanmış. Çehov’un *Martı*’sının ilk gösteriminde olduğu gibi. Fakat yine de o festivaldeki yönetmenler aralarında imza toplayıp o filmin bir başyapıt olduğunu söylemişler. Sanat tarihi böyle olaylarla doludur. Bir sanatçı dünyanın yeni bir görünüşünü dünyaya sunduğu zaman önce yabancı gelmesi doğaldır. Çehov’un *Martı*’sı Petersburg’da ilk kez sahnelendiğinde insanlar kahkahalarla alay edip gülüyorlarmış. Fakat daha sonra Stanislavski sahneye koyduğunda değeri anlaşılmış. Büyük sanatçıların kaderi bazen böyle olur.”

Dakika 27 – “Çehov’un öykülerini daha çok severim”

Esin Küçüktepepınar hemen araya giriyor ve çok sevdiğini herkesin bildiği Çehov üzerine başka ne söylemek isteyeceğini soruyor. “Oyunlarından çok hikâyelerini severim” diyor Ceylan ve bir süre önce Rusya’ya gittiğinde Çehov’un hem Moskova hem de Melikovo’da yaşadığı evini ziyaret ettiğini söylüyor. “Bence Çehov epey yalnız bir adamdı. O dönem yazarlar daha çok tiyatro ile uğraştığında biraz sosyalleşebiliyormuş sanki. Çehov da yalnızlıktan kurtulmak, insanlarla birarada olmak için tiyatroyla uğraşmış gibi hissettim.” “Öyküleri bana insanüstü geliyor. Anlatılması çok zor şeyleri büyük bir rahatlıkla ifade edebiliyor. İlk dönem hikâyelerinden *Avcı*’yı Tolstoy okumuş ve çok beğenmiş mesela ve ‘Siz çok büyük bir yazar olacaksınız’ demiş Çehov’a. Bakışımızı zenginleştiren bir yazar.”

Dakika 30 – “Sabaha kadar konuşabilirim bu konuyu”

Bir başka soru üzerine söz oyuncu yönetimine geliyor. “Oyuncu yönetimi benim için de büyük bir sır. İstedğimiz oyunu almak için sette atmadığımız takla kalmıyor” diyen NBC salondan toplu bir kahkaha alıyor. “Ne olduğunu tam olarak bilmediğimiz belli bir gerçekliğe ulaşmaya çalışıyoruz birlikte... Her oyuncu için farklı bir yöntem gerekiyor. Yani şöyle yaparım, oyunumu alırım gibi bir şey keşke olsaydı, ama yok. Benim için hâlâ bir muammadır yani. Onun için yönetmenlerle biraraya geldiğimizde sorarız birbirimize ‘sen nasıl yapıyorsun’ falan diye. Ön çalışma bende işe yaramıyor mesela. Toplanıyoruz masa başına, her şey çok yapay geliyor. Neyse sette yaparız deyip vazgeçiyorum hemen. Setin atmosferine girmeden, yapay geliyor her şey. Filmde soğuyup gidiyorum, yani o masa başında repliğini söylemeye çalışan aktörü görünce ‘ya bu iş olmayacak galiba’ duygusu uyanıyor bir şekilde” diyor NBC ve amatör oyunculardan profesyonellere neden geçtiğini anlatıyor. “Amatörler çok nazlı oluyor. Tutku olmuyor. Oysa profesyonel 50 tekrar yapıyor gık demiyor. Seviyor işini” diyen NBC son noktayı koyuyor: “Sabaha kadar konuşabilirim bu konuyu.”

Dakika 35 – “Teknik adam terörü diye bir şey vardır”

Bir sinema öğrencisi alıyor mikrofonu ve uzun bir konuşma yapıyor. Film çekerken kimseye güvenemediğini, her şeyi kendisinin yapmaya yeltendiğini, hatta erkek rolünü bile kendi oynamak istediğini, başkalarıyla çalışmaya alışamadığını anlatıyor. “Alışsınız, alışsınız” diyor NBC ve herkes kahkahayı basıyor. “Bende de vardı bu tip obsesif şeyler. Kamera başkasına nasıl bırakılır dedim. Sonra *İklimler*’de oynadığım için mecburen başkasına bıraktım kamerayı. Gökhan’la (Tiryaki) çalıştım ve tabii ki ona güvenmiyordum. Ama sonra önerdiği bazı açılara falan baktım ve ‘Ulan fena değilmiş, ben bu açıyı düşünmemiştim’ dedim bir-iki kere. Sonra giderek güvenmeye başladım. Gökhan olunca bu sefer oyuncuya daha iyi dikkat eder oldum. Bence yönetmenin her konuda fikri olmalı ve birlikte çalıştığı insanları hizmetine koşmayı bilmeli. Set bir iktidar alanıdır. Bilmek zorundasın. Teknik adam terörü diye bir şey vardır. Sen bir soru sor, inadına senin anlayamayacağın bir şekilde cevap verir. Ben özellikle sesçilerle çok yaşadım bunu. Ama ben de gece girip internete çalışırım, ertesi gün de sette kafasına çakarım. ‘Bak o öyle değilmiş, neden o mikrofonu değil de bunu kullandın’ diye sorarım. Ama aradaki çatışma da doğal biraz. Teknik adam standartların peşindedir, yaratıcı bir yönetmen ise standartların dışına çıkmak ister.”



FOTOGRAF: BARIŞ ÇETİN

Dakika 45 – “Sezgilerimle çalışırım”

“Sinemanıza rehberlik eden bir felsefeniz var mı?” sorusuna çok net bir “Hayır” yanıtı veriyor Ceylan. “Sezgilerimle çalışırım. Belli bir felsefeyle olmaz bu. İdeolojik bakmanın karşısındayım. Çıplak, sıfır noktasında, ön koşullar olmadan yola çıkmaktan yanayım. Fazla peşin hesaplarla yola çıkarsanız film çekmiş olmazsınız, film çekme görevini yerine getirmiş olursunuz.”

Dakika 50 – “Doğal bir sahneydi, çünkü doğal”

Kiarostami’nin “amatör oyuncularla çalışırken yönetmen de amatör olmalı” şiarından hareketle çalıştığını hatırlatan bir genç kendisinin de böyle mi çalıştığını soruyor. NBC bu soru üzerine ilk filmlerinde, özellikle babasıyla nasıl çalıştığını anlatıyor. “Babam ezber yapamadığı için bazen gizli çekim yapardım. Evde bir köşeye kamerayı koyardım ve uzaktan kumandayla çekerdim, o anlamadan. Ama bunun gibi beş-altı sahne vardır en fazla. Bir taksici sahnesi vardı mesela...” (Tam bu noktada soruyu soran genç araya giriyor ve “Çok doğal bir sahneydi” diyor.) “Doğal bir sahneydi çünkü doğal” diyen NBC salondan yine kahkaha alıyor. “O sahnede babamın haberi vardı çekimden ama taksiciye söylemedim. Babam gitti

adama ‘Kadastrocuları gördün mü’ diye sordu, adam da başladı anlatmaya ‘Evet işte şuradan geldiler, şöyle gittiler’ falan diye. Yalan söylüyor düpedüz. Ama güzel oldu. Bir yandan da 35 çekiyoruz, endişe içindeyim, kutusu 200 dolar. Korku içindeyim yani, ama o ilk çekim en iyisi oldu. Sonra haberli çıktıklarımız hiç iyi olmadı.”

Dakika 53 – “Gerçeği arayış her şeyden önemli”

Sanatçı sorumluluğuna dair bir soruya “Sorumluluk meselesini abartmamalı, yoksa siyaseten doğruculuğa götürür insanı” diyerek cevap veriyor Ceylan. “Sanatçı için özgürlük, gerçeği arayış her şeyden daha önemlidir” diye de ekliyor.

Bir diğer soru üzerine de form ve içerik konusuna giriyor: “Form benim için çok önemli tabii. İçeriği de direkt etkiliyor. Ama film çekerken bunları düşünmem. Ama form önemli.”

Dakika 57 – “Sinemaskopu seviyorum”

Ön sıralarda oturan Erdoğan abiye veriyor sözü NBC. Yukarıda oturduğum için kim olduğunu çıkaramadığım Erdoğan bey “Neden sinemaskop çekiyorsun? Bu formatı en iyi kullanan bence Visconti’dir, sen de onun kadar iyisin ama çok da zor ve zahmetli” diyerek topu NBC’ye atıyor.

“35 mm çektiğim yıllarda sinemaskop çok pahalıydı, ağırdı ve zordu. Ama dijitalle birlikte kolaylaştı, ucuzladı. Dijitalde tam aynı his olmuyor belki, perspektifi farklı çünkü, ama ona yakın bir etki oluyor. Seviyorum sinemaskopu. Sinemaya uygun buluyorum, portrelerde bile” diyor NBC ve Erdoğan beyin ikinci sorusu olan kurguya geçiyor.

“Her sinemacı için ayrı anlam taşır kurgu. Béla Tarr için fazla önemi yok mesela. 2,5 saatte bitiriyormuş kurguyu, zaten 15 plan falan çektiği için. Ozu’da da çok önemli değildi mesela, çünkü o da aynen yazdığı gibi çekerdi, hiç değiştirmeden. Kurguyu da başkasına bile emanet edebilirdi bu yüzden. Benim içinse önemli. Çünkü ben senaryo aşamasından itibaren bir tür arayışa giriyorum. Sette de devam eder bu. Ama sette süratli olmak lazım. Neyseki kurguda zaman çok. O yüzden birçok şeyden emin olabileceğiniz bir yer orası. Ama orada artık geri dönüş mümkün olmadığı için bol alternatif çekmeyi severim. Oyuncuları da maymun ederim bu nedenle bazen.”

Kurgudan oyunculuğa geçince yine profesyonel oyuncularla çalışma deneyimlerini anlatıyor ve özellikle Taner Birsell’e hayran olduğundan dem vuruyor. “Ne kadar çok tekrar yaparsak o kadar zevki artıyordu” diyor onun için.

Dakika 65 – “Elma insanlığın metaforu oldu”

Arkalardan bir genç *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin çok konuşulan elma sahnesini nasıl çektiğini soruyor. Hemen araya girip bu sahneyi kısaca anlatmam gerekirse, gecenin bir vakti dalından düşüp bayır aşağı yuvarlanan bir elmayı takip eder kamera. Elma bir dereye kadar yuvarlanır ve oradaki taşların arasına sıkışıp kalır. Söz yeniden NBC’de.

“Senaryoda yoktu o sahne. Dizi çalışmaları için oyuncularını haftada iki gün İstanbul’la yolladığımız için boş vaktim çok oluyordu. Ben de mekânlarda geziniyor, nasıl çekeriz diye sahneleri gözden geçiriyordum. Bir gün dolaşırken bir elma düştü gerçekten, gitti dereye yuvarlandı önümde. O zaman aklıma geldi. Sonra çürük elmalar, düzenekler vesaireler ayarlandı. Elmanın macerası bütün filmin, hatta insanlığın metaforu oldu gitti benim için. Aslında devamında o elmanın kurtulduğu anı da çektim. Elma kurtulup uzaklaşıp gidiyordu özgürlüğüne ama sonra kestim o kısmını.”

Dakika 70 – “Önümüzdeki kış setteyim”

Balkondan söz alan yabancı bir gazeteci bir sonraki filmi hakkında bilgi istiyor ama alamıyor. Gizli kalmasını istediğini söyleyen NBC sadece önümüzdeki kış çekmeyi planladığı bilgisini veriyor.

Dakika 72 – “Kısa metrajı sevmiyorum”

Kısa metraj filmler hakkındaki fikirleri sorulduğunda önce “Ne desem acaba?” diyor NBC. “Gerçeği mi söyleyeyim, siyaseten doğrucu mu davranayım? Gerçeği söyleyeyim, kısa metrajı çok sevmiyorum. Belki de beni çok etkileyen kısa metrajlı film fazla görmediğim içindir. Ama bence uzun filmler izleyiciyi günlük hayatın bilincinden koparma şansına daha çok sahip. Ben uzun filmin de uzununu severim. Hatta biraz sıkılmayı da severim.”

Dakika 78 – “Benden sonra Cannes’da kurallar değişti”

Bir soru üzerine Cannes’da *Uzak* ile aldığı ödüllerden bahsediyor. “Cannes’da hem Grand Prix hem de erkek oyuncu ödüllerini alınca festival yönetimi kuralları değiştirmiş. Artık Altın Palmiye, Grand Prix ve En İyi Yönetmen ödüllerinden birini alan bir film başka ödül alamıyor. Ben jüriyle yapınca öğrendim bu durumu. O yıl biz *Peygamber*’in oyuncusu Tahar Rahim’e vermek istedik ödülü ama olmadı, film Grand Prix almıştı çünkü. Herkes de soruyordu niye ona vermediniz diye. İşte bu yüzden.”

Dakika 80 – “Taşrayı iyi bilirim”

Taşra meselesine geliyor laf. “Taşrayı iyi bilirim. 2 yaşımdayken taşındık, ilkokul dördüncü sınıfı bitirene kadar da orda yaşadık. İstanbul’a geri döndükten sonra da çoğu yaz aylarımı gene orda geçirdim, bir kıza aşık olmuştum çünkü. Neden taşrada geçen filmler çıktım dersiniz, ilk filmlerimde iyi bildiğim şeyleri anlatmak istediğim için. Yoksa şehir de ilgimi çekmiyor değil.”

Dakika 85 – “Set Las Vegas gibiydi”

Bir soru üzerine gitgide kalabalıklaşan film ekiplerinden bahsediyor Ceylan. “Bu beni de endişelendiriyor. İlk zamanlar beş-altı kişilik ekiplerle çalışırken son filmlerimde setlerim epey kalabalık olmaya başladı. Senaryoları mı daha pervasız yazıyorum acaba? Bütçeler arttı diye mi böyle oluyor? Eskiden olsa BZA’daki arabalardan hiç olmazsa birkaçını azaltırdım herhalde. Tabii orda gece çekiyor olmak çok fazla insana muhtaç etti bizi. Bir bakıyordum sete bazen, Las Vegas gibi kuruluyorduk gecenin ortasında. Tırlar, karavanlar, arabalar. Ucuz da değil tabii. Düşünsenize o kadar kişiye her gün sırf yemek ısmarlasan?” Salon’dan bir kahkaha tufanı daha.

Dakika 88 – “İyi filmin kriteri olmaz”

Son soru geliyor: “Sizin için iyi film ne demek ve filmlerinizi arasında en az sevdiğiniz hangisi?” NBC her iki soruyu da yanıtsız bırakıyor ve “Bilmiyorum” diyor. “İyi filmin bir formülü, kriteri olmaz bence.”

Kalabalıktan yükselen sağlam bir alkışla sona eriyor ders ve 90 dakikanın sonunda kendimizi güneşli bir akşamüstüne atıyoruz, Haliç’e karşı. Kimi sigarasını yakıyor, kimi birlikte geldiği arkadaşıyla sohbetে dalmış, kimiyse hızlı adımlarla metroya yürüyor. Bu sonuncusu benim işte. Elmayı düşünüyorum bir yandan da.

Nuri Bilge Ceylan'ın 3 saat 16 dakikalık son filmi Kış Uykusu 67. Cannes Film Festivali'nde 'Altın Palmiye'nin favorilerinden. Soma faciasının yaşandığı sırada büyük final için yola çıkmak üzere olan Ceylan ve ekibinin karmaşık duygular içinde geldiği galada yaşadığı duygu seline, kıyısından da olsa ortak oldum. Ardından da Ceylan'ın zar zor verdiği türden detaylı bir röportaj fırsatı yakaladım. Bütün direncine rağmen içinden siyaset bile geçen bir sohbet oldu. Filmlerindeki muğlaklığın izdüşümünü bu satırlarda da bulacaksınız. Dokuz kat zarın altına zarafetle gömse de, güncele dair fikirleri aslında epey tartışma başlatacak cinsten. Özellikle de, filmde Haluk Bilginer'in canlandırdığı Aydın karakterinde buluşturduğu "Türk aydını" ipliğinin defolarına dair söyledikleri.

Kış Uykusu siyasi mesaj kaygılı bir film değil ama yaşadığımız topluma ve ülkeye siyasi referansları çok. Ben de dahil pek çok kimse "Acaba Nuri Bilge Ceylan bu kez siyasi bir şey mi söylüyor" diye düşündü. Böyle bir derdiniz var mıydı?

Bu galiba biraz da seyreden insanın boşlukları nasıl doldurduğuyla ilgili bir şey. Ama ben bir filmi kurarken şu politik olay ya da şu sosyal mesele için bir şey yapayım diye düşündüğümü söyleyemem. Hatta daha da ileri giderek söyleyecek olursam, ben yaptığım filmin tam olarak ne üzerine olduğunun bile fazla anlaşılmasını istemem. Karmaşık, iç içe, bir konuyu açıklığa kavuşturmaktan çok, meseleyi tersine daha da bulandırmayı seven biriyim. Varsa bile böyle bir şey, bunun dokuz kat zar altına saklanmasını tercih ederim. Ancak filmlerimde tabii ki sosyal bir fon, siyasi diye nitelenebilecek benzetmeler ya da metaforlar olabilir. Bunlar genelde filmi yeterince gerçekçi kılabilmek için oluşturulması gerekli arka planlar. Ben kendimin de anlamakta zorlandığım, kendisini üzerime dayatan, benim için biraz anlamlandırması zor, muğlak bir yapısı olan meseleler üzerine film yaptığımı sanıyorum.

Bizim ülkemiz de pek çok anlamda biraz muğlak değil mi?

Muğlaklığı o anlamda kullanmadım. Bizde insanların davranışlarının temelinde çözülmesi zor kompleks dürtülerden ziyade, nedeni belli, daha kolay anlaşılabilir dürtüler var. Bir de özellikle bizim kültürde insanlar kendilerini kandırmaya biraz fazla meyilli. Kimse suçu üstlenmiyor. Twitter bile başkalarını suçlamanın bir arenası haline geldi gitti. Başkalarının hatalarını, yanlışlarını yakalayıp deşifre ettikleri bir yer. Bu meziyet değil. Kimse bir şey üstlenmiyor. Asıl ihtiyacımız olan sorumluluğu üstlenecek birileri.

Basın toplantısında Japonya örneğini bunun için mi verdiniz?

Japonya'da ya da İngiltere'de belli bir olayın sorumluluğunu üstlenip istifa eden adam direkt olarak suçlanabilecek durumda değildir belki ama sorumluluğun kendisine ait paydası bunu yapmasına yetiyor. Öğrenmemiz gereken bu.

Bunu Soma'ya referansla söylediniz değil mi?

Hem Soma'ya hem diğer şeylere.

Hiç bakıyor musunuz Twitter'a? Sizin adınıza bir hesap var.

Sahte hesapları önlemek için açtığımız bir hesap o, pek kullandığım yok.

Filmdeki "Türk aydını" tipolojisini kendi çevrenizdeki bazı insanlardan esinlenerek yazdığınızı söylediniz. Hatta "benden de bir parça var" demeye getirdiniz.

Evet.

O aydın tipine ve kendi içindeki sınırlarına bir eleştiri getiriyorsunuz.

Eleştiri getirmek demeyeyim de, beni sinir eden bazı özelliklerine değinmeden edemedim diyeyim.

Bugün Türk aydınının en büyük sorunu nedir? Siz onu filmde çok iyi tarif etmişsiniz ama şu an kelimelere dökseniz nasıl tanımlarsınız?

Ne diyeyim şimdi? Zaten Türk aydını dediğimiz şeyin tümüyle genellenebilecek homojen bir yapısı olduğunu da söyleyemem. Ama yakın çevremde sık rastladığım ve filme de bir şekilde girmeyi başarmış özelliklerden bazıları olarak söyleyecek olursam, başkaları hakkında epey gelişmiş sezgileri ve bilgileri olmasına rağmen, kendilerini tanımak konusunda şaşırtıcı derecede kara cahil olduklarını, bıçak kemiğe dayandığında kendini kandırma yeteneklerinin son derece gelişmiş ve kıvrak



olduğunu, yaptıkları hemen her şeyi birtakım erdemlerle süsleme eğilimlerini söyleyebilirim. Vicdan, ahlak gibi temel kavramları çok fazla kullanmaları ve bunu sürekli kendilerini temize çıkarmak için yapmaları. Kendini korumak için harcanan enerjinin yarısı kendini tanımak ve gerektiğinde gerçekle yüzleşmek için harcansa aslında çok daha büyük yüklerden kurtulunacak.

Filme nasıl karşılığını buluyor bu söyledikleriniz?

Filme de birbirini iyi tanıyan üç karakter, birbirlerinin kendini aldatmasına sürekli sinir oluyor ve kendince oyunu bozup buna izin vermemeye çalışıyor. Necla, Aydın'ın kendini kandırmasına tahammül edemiyor. Bunu onun yüzüne vurma eğilimi hissediyor devamlı. Oysa kendisi de, dizginleyemediği kocasına geri dönme arzusunu bir kitapta rastladığı “kötülüğe karşı koymama” gibi değerden düşmüş bir felsefeye bel bağlayarak rasyonalize etmeye çalışıyor. Nihal bunu hissedip, o da Necla'ya sinir oluyor. Bunun gibi şeyler.

Ben filmde bizim toplumda bir süredir yaşadığımız bölünmüşlüğü izlerini gördüm. Aydın'la imam arasındaki ilişkide yok mu bu izler? Yoksa benim bir gazeteci olarak duyargalarım mı o tarafa çekiyor?

Biraz öyle galiba. Çünkü zaten eğer özellikle onu kastediyorsanız, Gezi'den sonra yaşanan ya da ortaya çıkan hızlı kutuplaşmadan önce çekildi film. Ve çok önce yazıldı.

Ama bu konuştuğumuz aslında Cumhuriyet tarihinde çok uzun süredir varolan bir kutuplaşma.

Aydın'la imam arasındaki ilişkinin böyle bir kutuplaşmanın ürünü olduğunu sanmıyorum. Ama Hamdi'nin imam olması, Aydın'ın en azından önemli olduğunu düşündüğü ve bu nedenle önemli bulunacağını umduğu birtakım kavramlar üzerine yazılar yazmasını sağlıyor. Ama laik-antilaik gibi üzerinde tümüyle özgür, doğrudan bir şekilde tartışılması zor, hassas konularda bir kutuplaşma söz konusu olduğunda, tartışmanın, başka kavramların üzerine yapıştırılarak sürdürülmeye çalışılması alışmadığımız bir şey değil. Belki de Aydın'ın yaptığı öyle bir şeydir. Aydın, din gibi hassas bir konuda iki laf edip kendince bir kahramanlık yapmak istiyor, ama öte yandan bunu yaptığı için, fazla korunaklı yaşamaktan iyice hımbıllaşmış yüreğinde sürekli korkular oluşmasına engel olamıyor. Ben aydın kavramı ya da Türk aydını kimdir gibi konulara kafayı takmış, bu konularda araştırmalar yapmış biri değilim. Biz, yani Ebru ve ben, sadece çevremizde gördüğümüz, kendimizde yakaladığımız veya bizi bir şekilde rahatsız eden birtakım değer yargılarını irdeleyen bir film yapmak istedik. Kendimizin ve başkalarının zayıflıklarına, karakterlerimizin de filmde yaptığı gibi belki, dayanamayıp bir iğne batırmak istedik.

Kendi zayıflığınız nedir?

Kendi güçlülüğünüz nedir diye sorsanız belki yanıtlamak daha kolay olurdu. İnsan tabii ki son derece zayıf bir yaratık. Ama bunda sorun yok. Sorun bu zayıflığı bir suçmuş gibi algılatıp, içinde yaşayan herkesin hayatını bunları gizleme refleksleriyle donatmış olan bir kültürün içinde yaşıyor olmakta. İnsanları biraraya getirmeyi sağlayan nedenler genellikle bir ideoloji, bir eylem ya da bir inanç gibi dışsal nedenler olduğu için, içte yakalanan gerçeklikler hayata geçecek, derinleşecek ya da kişiyi dönüştürecek bir kıvama ulaşamıyor.

Siz böyle bir kampa ait olmayı ret mi ediyorsunuz?

Sürekli birtakım grupların, ideolojilerin içinde bir sürüyle birlikte korunaklı bir şekilde yaşamının insan özgürlüğüyle bağdaşmadığını düşünüyorum belki. Bilemiyorum. Bünyemde bu tarz bir varoluşu kararlılıkla reddeden, ne olduğunu tam olarak bilmediğim bir şey var. Belki de Çehov ve Sait Faik'i bu kadar seviyor olmamın nedeni, onlarda da sanki benzer bir ruh hali olduğunu hissediyor oluşum bile olabilir. Elbette uğruna savaşacak idealler, insanları biraraya getirecek düşünceler olmasın demiyorum.

Aydın, imamı eleştiren bir köşe yazısını "İslamiyet bir yüksek kültür dinidir" diye bitiriyor filmde. Bu bir kaçış cümlesi gibi değil mi?

Korku. Daha önce yazdıklarından korktuğu için öyle bir cümleyle bitirerek durumu yumuşatmaya çalışıyor. Başıma bir şey gelir mi korkusuyla yumuşatıcı bir son cümle yazıyor. Benim meselem dinle değil, onu uygulayanlarla demek istediğinin altını çiziyor.

Siz de bununla ilgili bir korku yaşıyor musunuz? Film yaparken “din meselesine pek girmeyeyim, zaten bu iş çok hassas” gibi bir kaygınız oluyor mu?

Bu konuya derinlemesine girmek gibi bir düşüncemiz olmadı. Olsaydı muhtemelen yaşırdık.

Mesela Onur Ünlü yaşadı bunu.

Yaşadı mı bilemem. Ama yaşadıysa bile çok normal bu.

Basın toplantısında söylediklerinizden, senaryo yazarken eşinizle yaşadığınız tartışmaların senaryolarınızı epey beslediğini anlıyoruz.

Evet. Kendi başınıza bulduğunuz fikirler, çoğu zaman, başlangıçta bir süre gururla ve gözüpeklikle bir sazan gibi önden ilerlese de, bir karşı çıkan olmadıkça gerçek bir sınavdan geçmiyor. Ebru dışında birileriyle senaryo çalışmaya kalktığımda genellikle şöyle bir sorun çıkıyor. Sinema dünyası içindeki tecrübem ve belki biraz da kimliğim yüzünden, söyledığım şeyler bir kanun gibi doğru kabul ediliyor ve yeterince sorgulanmadan kabul ediliveriyor. Ama Ebru, hem inatçı kişiliği, tabii biraz da aramızdaki hukuk yüzünden, fikirlerini sonuna kadar savunmakta en ufak bir tereddüt bile göstermiyor. Böyle acımasız bir tartışma ortamında, akla gelen her fikir ciddi sınavlardan geçiyor ve giderek derinleşme şansı buluyor. Biz bir sahneyi bir fikir ayrılığı yüzünden tartışmaya bir başlarsak, genellikle sabahı bulur gideriz. Ama o sahne için söylenebilecek her şey de söylenmiş olur sanki. *Kış Uykusu, Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Üç Maymun* filmlerinin en önemli fikirleri de hep sabaha kadar süren bu uzun, sert tartışmaların ürünü olmuştur.

Niye sizce herkes hep son sözü söyleyen taraf olmak istiyor? Neden sizin peşinde olduğunuz muğlaklıktan hoşlanmıyor, “Biraz dağınık kalsın” diyemiyor çoğu kimse?

Meşhur bir söz var biliyorsunuz; eğer bir tartışmada son sözü söylemek istiyorsanız “Kanımcı siz haklısınız” demeniz lazım. Eğer onu cevapsız bırakırsam, karşı taraf haklı olduğunu düşünür ve bu bütün hayatımızı etkiler diye düşünülüyor herhalde. Biz de öyle karakterleriz. Ebru da, ben de biraz uzatıcı tipleriz. Ama tartışmalarda zihin çok daha hızlı ve kıvrak çalışıyor. Bir senaryo yazarken asla bulunmayacak



şeyler bulunuyor. Bir tartışmanın ardından her zaman, hem onun hem kendi ağzımdan çıkan sözlerin parlaklığına şaşıyorum, “Yav keşke kaydetseydim şunu” diye hayıflanmadan edemiyorum.

Son sözü söyleme meselesinde siyasetçi ile Türk halkı arasında da benzer bir ilişki var mı? Bizim halk zayıflığı sevmiyor. Zayıflığın ne şekilde olursa olsun sergilenmesini bir erdem olarak görebilecek bir gelenek yok. Biraz da bu nedenle Erdoğan bu kadar oy alıyor. Tevazu falan hiçbir zaman gerçek bir üst değer olamamıştır bizde. Bir ortamda mütevazı olmaya kalkarsanız saygı hemen azalmaya başlar, hissedersiniz. Kültürün bütün elemanları insanları şişinmeye, öğünmeye, defolarını gizlemeye itiyor. Bu da çok ağır bir yük taşımamıza neden oluyor. Gizlenecek şeyler devamlı birikiyor. İtiraf kültürü gelişse, bunları söylediğimiz zaman takdir görebileceğimizi düşünsek bunları açığa çıkaracağız ve yükten kurtulacağız. O zaman politikacı da özür dilemek için adeta fırsat kollayacak belki. Takdir göreceğini düşünecek. Ama bugün düşünmüyor, çünkü özür dilediği anda işinin bitirileceğini düşünüyor.

Bu siyasetçileri yaratan bu toplum en nihayetinde diyorsunuz.

Sanatçının varsa bir görevi bu, bir gazeteci gibi sosyal meselelere dikkat çekmeye çalışmaktan çok (ki bu, ülkemizde birçokları tarafından sanatçının asli görevi olarak düşünülüyor), yaşadığı kültürün içinde eksikliğini duyduğu birtakım temel insani dürtülere işlerlik kazandıracak bir manevi iklim oluşturmaktır. İtirafı bir üst değer haline getirmeye çalışması, gizlemek ve bir suç olarak saklamak zorunda hissettiğimiz duygularımızla yüzleşmemize neden olması ve bizim ülkemiz için en önemlilerinden

biri olarak belki, utanma eřiřimizi dűřűrmeye çalıřması gerekir. Yani bunları sanatın gűrevi olarak sűylemeyeyim de, bűyle yapması, dikkat çekmek için filme çekilmesi istenen sosyal problemlere daha çok yarar saęlar anlamında bunu sűylűyorum. Yani bir řekilde belli bir ihmâl ya da sorumsuzluk karřısında istifa eden bir bakanı űdűllendirecek ya da etmeyi utandıracak bir mekanizma oluřturamazsak bu meseleler bitmez. Kűltűrűn içine insanların ruhlarına sızabilecek, yeni deęer yargıları enjekte edebilecek en űnemli araçlardan biri de sanattır bugűn. Sinemadır, edebiyattır, tiyatrodur...

Bu iřlevi itibarıyla Tűrk sinemasının geldięi noktayı umut verici buluyor musunuz? Sűyledięiniz yere doęru mu gidiyor, yoksa popűlarite mi űn planda?

Valla o yűne doęru giden de var, bu yűne giden de. Gazetecilik yapan da. Tűrkiye tabii çok karmařık bir űlke. Sosyal meseleler çok fazla olduęu için sinemacılar bunların űzerine film yapma beklentisi dięer űlkelere gűre daha fazla. Bu bazı sinemacılar űzerinde bir tűr yűk oluřturuyor. Sosyal veya siyasi meseleler űzerine film yapmadıęınız zaman toplumsal olaylara karřı duyarsız, halkına uzak gibi suçlamalarla karřılařıyorsunuz hemen.

Siz de karşılaşıyorsunuz.

Tabii ki.

Mesela son dűnemde genç sinemacılar arasında Kűrt meselesine çok bűyűk bir yűnelim var. Bahsettięiniz kaygılarla mı çıktı bu? Yoksa yıllardır konuřulamayanlar bugűn űzgűrce konuřulabildięi için mi patlama yařanıyor?

O kaygıyla yapan da vardır, yapmayan da vardır. Ama bu aslında bűtűn dűnyada var. űzellikle azınlık denebilecek bir gruba aitseniz, sizden bu daha da fazla beklenmeye bařlıyor. Sűzgelimi Atom Egoyan'ın Ermeni sorunu űzerine, Spielberg'in Yahudi soykırımı űzerine bir film yapması bekleniyor. Ya da kadın yűnetmen iseniz kadın sorunlarını merkeze alan bir film ya da Kűrt kűkenli iseniz o konuda bir film yapmanız bekleniyor gibi. Peki ama ya sanatçı kendisi için hayati olanın bu olduęunu hissetmiyorsa? Biraz Hamlet'vari bir problem tabii. Bireyin kendisinden beklenen ile kendi içinde yakaladıęı bařat dűrtűler arasında sıkıřıp kalması. Bana kalırsa sanatçının asıl sahip olması gereken řey űzgűrlűktűr. űnkű űzgűrlűk onun en iyi eserini ortaya ıkarabilmesini saęlar. İyi eser, onu en çok zorlayan meseleler űzerine çalıřtıęında ortaya çıkabilir. űnkű ancak o zaman kanının son damlasına kadar tűm yeteneęini ortaya dűkmek zorunda kalır. űnkű bu iřin iyisi, ısmarlamayla pek olmuyor.

“Türk yönetmen olduğum için benden şöyle bir film beklemesinler hayatta yapmam” dediğiniz konu var mı?

Ben bu konuları kafamda çok önceden formüle ettiğim için hiçbir zaman beklentilere prim vermedim. Bana en çok acı veren, en trajik bulduğum, bir şekilde kendisini üzerime dayatan şeyler üzerine çalıştım hep. Belki de film yapma gücünü ancak böyle bulabiliyorumdur.

Size en çok acı veren şey nedir peki?

Onu da söylemeyeyim izin verirsiniz.

2008’de yine Cannes’da Üç Maymun filminizle En İyi Yönetmen Ödülü’nü aldığınızda “Ödülü tutkuyla sevdiğim yalnız ve güzel ülkeme adıyorum” demiştiniz. Bu cümle Türkiye’de resmen literatüre geçti. Bu sefer ödül alırsanız ne diyeceğiniz konusunda bir hazırlığınız var mı?

Valla bu konuları düşünmeye daha hiç sıra gelmedi.

Biri kısa filmi Koza olmak üzere altıncı kez Cannes Film Festivali'nde yarışan Nuri Bilge Ceylan, yeni filmi Kış Uykusu ile Altın Palmiye'nin en güçlü adaylarından biri. Başrollerini Haluk Bilginer, Melisa Sözen ve Demet Akbağ'ın paylaştığı film, Kapadokya'da bir otel işleten ve yerel gazetelere köşe yazıları yazan emekli aktör Aydın karakterinin etrafındakilerle ama en önemlisi de kendisiyle hesaplaşmasını konu alıyor. Cannes'da biraraya geldiğimiz Nuri Bilge Ceylan ile filmini konuştuk.

Basın toplantısında Haluk Bilginer filmin 200 saatlik çekimi olduğunu söylemişti. Bu kadar uzun çekim yapabilmek dijital iklimler'le erken geçmeniz bir sonucu mu?

Hayır. Senaryonun çok uzun, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın yaklaşık iki misli olması ve her bir sahnesinin fazla alternatif çekmeyi zorunlu kılan ikircikli bir yapısının olması denebilir. Filmi 14 haftada çektik. Türkiye şartları için epey uzun bir süre sayılır. Bu nedenle kamera arkasındaki ekip *Bir Zamanlar Anadolu'da* kadar kalabalık olmamasına rağmen, yine de en pahalı filmim oldu bu.

Bir Zamanlar Anadolu'da'da ışık kullanımı özeldi. Bu filmde teknik açıdan yenilik olarak nitelendireceğiniz bir alan var mıydı?

Kendi kişisel tarihim açısından yenilik diyebileceğim unsur belki bazı odaların çekimlerinde stüdyo kullanmak oldu. Ve bunu çok sevdim. Tamamen meselenize ve oyunculara odaklanabiliyorsunuz. O duvarın şu köşesi karanlık kalsın, ya da şurada yoğunlaşsın ışık gibi estetik kararları da kontrollü şekilde verebiliyorsunuz. Eskiden filmler gerçek mekânlarda, fazla ışık kullanmadan çekilmeli gibi aslında filmin gerçekçiliği ile hiç ilgisi olmayan yöntemleri biraz fazla şişiriyordum galiba. Artık bunlara hiç önem vermiyorum. Filmin sahiciliği meselesi hiç oralarda yatmıyormuş



meğer. Sonuçta sinema bir yığın yapay birleşeni biraraya getirerek sahici bir durum yaratabilme mevzusu imiş meğer. Bir sürü aktörün zaten “-mış gibi” yaptığı bir ortamda diğer birleşenler gerçek olsa ne olur? Gerçekliği, samimiyeti ortaya çıkan eserde aramak lazım.

Kış Uykusu’nda sizin diyalogu çok sevdiğinizi öğrendik. Filmde kullandığınız diyaloglar konusunu biraz genişletebilir miyiz?

Bu filmde evet tüm diğer filmlerimden çok daha fazla diyalog olduğu, hatta bu diyalogların bazılarının zaman zaman, sinema için riskli addedilebilecek bir düzeyde, sokak dilinden, gündelik dilden biraz uzaklaştığı söylenebilir. Sinemaya başladığım yıllarda Türk sinemasında doğal diyalog yaratabilme konusunda biraz sıkıntı vardı. Herkesin konuştuğu sokak dilini sinemada pek göremiyorduk. O yüzden o konu benim ve muhtemelen diğer arkadaşlarım için çok önemli hale gelmişti. O yıllar diyaloglarımı doğallaştırmak, sokak diline benzetmek için epey çaba harcıyordum; hatta bunun için gerektiğinde gizli çekimler yaptığım bile oluyordu. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminin çekimleri sırasında bile, yazdığımız diyalogların yeterince doğal olup olmadığından sürekli kuşkulaniyor, oynayan oyuncuyla ortaklaşa bir çabayla, bunları kabul edilebilir bir düzeye getirecek bir çözüm bulmak için bin türlü takla atıp duruyordum. Ama yine de bugün geldiğimiz noktada Türk sinemasının diyalog konusunda fazla bir sıkıntısı olduğu pek söylenemez. Dizilerde, hatta reklamlarda bile doğal diyaloglarla karşılaşmak artık bizi şaşırtmıyor. Onun için artık yavaş yavaş, bazı karakterlerimizin aktör, çevirmen gibi entelektüel kimliklerine de güvenerek, belli sahnelerde kendilerini daha iyi ifade edebilmeleri adına acaba biraz daha yüklü,

biraz daha edebi ya da felsefi diyalog kullanabilir miyiz diye bir deneme yapmak istedim. Aslında bu tarz diyaloglar romanlarda veya tiyatroda çok var. Oralarda bizi rahatsız etmiyor, normal geliyor, ama sinemada alışkanlıklar yüzünden öyle değil. Ama bazen insan bir romancının bu özgürlüğünü kıskanmadan da edemiyor işte. Söylemem gerekir ki Ebru (Ceylan), özellikle bazı kısımlarda biraz daha gündelik dile dönmemiz gerektiği konusunda ısrarlıydı. Ama ben oraların şiirsel dokularını, ya da kelimelerin ahengini, tınısını falan sevdiğim için böyle kalmasında özellikle ısrar ettim.

Filmde uzun diyaloglu sahnelerde, mesela o uzun Aydın ile ablası Necla arasındaki konuşmada yükselen tansiyonu nasıl ayarladınız?

Aslında daha da uzundu ama kurguda biraz kısalttım. Şu an yaklaşık 20 dakika sürüyor. Bu konuşmanın bir kere sanki sonsuza gidiyor gibi bir duygusu olsun istedik. Çünkü ne zaman bazı yakınlarımla bu tip uzun süren tartışmalara girişsem sabaha kadar sürüp gidiyor. Birbirlerine yakın insanlar birbirlerinin zayıf taraflarını tabii ki iyi biliyorlar. Bıçak kemiğe dayandığında da, o en zayıf taraftan hançerlemekten geri durmuyorlar. Bu durum bir çığ gibi birbirini tetikleyerek büyüyor, ve sonunda insan karşı tarafa kapanması zor yaralar açabilecek ağır darbeler indirmeye başlıyor.

Aydın karakteri gibi izleyen herkese tanıdık gelen bir Türk entelektüeli portresi nasıl ortaya çıktı?

Tanıdığımız veya tanımış olduğumuz bazı insanlar, çevremizde olup bitenler, kendimizde de olan şeyler, hepsinin biraraya gelişi. Onu tüm karmaşıklığıyla, herhangi bir hüküm vermeden, olduğu gibi ortaya koymak istedik. Film uzun olduğu için de, onu genel anlamda entelektüel denebilecek bir karakterde varolabilecek, yıllar içinde zihnimizde iyi veya kötü anlamda birikmiş birtakım niteliklerle donatmak için yeterince zamanımız vardı.

İnsandan yola çıktığınızı söylüyorsunuz ama filmlerinizi politik veya sosyal yorumlara açık her zaman. İnsanı işlediğinizde sizce bu anlamlar kendiliğinden mi oluşuyor?

Bireyi anlamadan toplumsal meseleleri de iyi anlayamayız tabii ama gene de kendiliğinden oluşma diye bir şey de pek yok. Filmde görünen her ayrıntı muhakkak ki olası tüm anlamları düşünülerek konuyor oraya. Bir yönetmen filmindeki en küçük ayrıntının bile hesabını verebilmek durumundadır. Ama toplumsal veya politik detaylar, bireyin iç dünyasıyla ilgili ayrıntıların yanında, daha net ve çerçevesi belli durumlar olduğu için, onları filme yedirmek o kadar zor değil. Eninde sonunda

açıklanabilir şeyler. Ön planda yer alan insan malzemesiyle ilgili kararlar çok daha zor veriliyor. Hiçbir ön kabul ya da formülasyona gelmiyor çünkü. Onun için işin o tarafı daha zor. Kierkegaard'ın dediği gibi yani: "Hiçbir düşünce sistemi bireyin benzersiz deneyimlerini açıklayamaz."

Anton Çehov, Kış Uykusu'nun sonunda referans verdiğiniz, sizi etkilediğini çok iyi bildiğimiz bir yazar. Türkiye'den sizi Çehov kadar etkileyen bir yazar var mı?

Sait Faik'i çok severim. Her zaman onun eserlerinden de film yapma düşüncesi kafamdadır hep ama bir şekilde henüz sıra gelmedi.

Uzak zamanında filmin gösterime gireceği salonlarda en iyi görüntü verecek kopyayı bastırmak için ışık ölçümü yaptığınız anlatılır. Doğru mudur?

Vardı galiba öyle şeyler. Çıkıp Beyoğlu'nda sinemaların perdelerindeki ışık değerlerini ölçüyorduk falan. *Uzak* sadece 5 kopya dağıtılmıştı. Oynayacağı sinemaları kontrol etmek görece kolaydı o yüzden. Artık geldiğim durumda böyle şeyler pek mümkün değil. Onun için de ipin ucunu koyverdik biraz. Ama güzel günlerdi. O küçük dünya güzeldi.

Sinemanın teknik yönlerinin hepsine çok hakimsiniz.

Biraz öyle. Eskiden hem her şeyi kendim yaptığım için, hem de teknik adamların sinema anlayışlarının kölesi olmamak için her şeyi öğrenmek zorunda kaldım. Biraz da seviyordum bu işleri herhalde. Ama yine de artık eskisi kadar saplantılı değilim. Güvenebileceğim bazı insanlara da rastladım. Gökhan Tiryaki ve Bora Gökşingöl gibi. Ya da ses editörü Thomas Robert gibi.

Mesela özellikle bu filmde profesyonel oyuncularla çalışmanız şarttı değil mi?

Kesinlikle. Diyalogları değiştirmeden ağzına oturtabilecek olan çok iyi oyuncularla çalışmak istiyorduk. Haluk Bilginer, daha senaryoyu yazarken düşündüğümüz isimdi. Başta programına uymadı ve başka arayışlara da girdik ama sonra Haluk'un programına kendimizi uydurarak çalışmanın daha iyi olacağını düşündük.

67. Cannes Film Festivali'ni yerinde takip eden Beyazperde.com, yeniden Altın Palmiye için yarışan ödüllü yönetmenimiz Nuri Bilge Ceylan ile keyifli bir söyleşi gerçekleştirdi!

Son filminiz Bir Zamanlar Anadolu'da için de Cannes'daydık, o zaman da söyleştik. Ondan sonra Kış Uykusu'nun tohumları ne zaman düştü içinize?

Ben aslında bu filmin ortaya çıkmasına neden olan Çehov kısa hikâyelerinden birini yaklaşık 15 yıldır kafamda taşıyorum. Ama o zamanlar kendimi bunu sinemaya aktarabilecek kadar yetkin hissetmiyordum galiba. Ya da sıra gelmedi bilmiyorum. Aktarılması çok zor, neredeyse hiçbir şey olmuyor ama her şey var gibi, tuhaf bir hikâye. Bir de öyküde, anlatım bölümleri tüm duyguları açığa çıkarabiliyor ama sinemasal olarak nasıl bir karşılık bulunacak pek bilemiyordum. Ama kendimi biraz daha yetkin hissetmeye başlamış olmalıyım ki artık bu işe girişebilirim duygusu geldi. Zaten yıllardır Ebru ile arada bu öykü üzerine konuştuğumuz olur. Bir gün haydi girişelim dedik. Her zamanki gibi, giriştikten sonra bambaşka şeyler girdi işin içine. Değişti, uzadı, eklendi. Yepyeni bir şey oldu aslında.

Zaten normalde Nuri Bilge Ceylan sineması dediğimizde Çehov etkileri de hep konuşulur, siz de röportajlarınızda dile getirirsiniz, izleyenler de söyler ama bu Çehov etkilerini en çok gördüğümüz filminiz mi sizce?

Aslında *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmimde de en az bu filmdeki kadar Çehov vardır. Zaten eğer birtakım Çehov öyküleriyle hikâyeyi zenginleştirme düşüncesi aklıma gelmeseydi, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine hiç girişmezdim. Çünkü eldeki malzemeden yarım saatlik bir belgesel ancak çıkardı. Film yapma arzumu kamçılayacak yeterli malzeme yoktu ve eldeki malzeme kuru ve renksizdi. Sonuçta



filmin temel direkleri diyebileceğimiz doktor, savcı ve muhtarın kızı gibi karakterler hep Çehov öykülerinin aklıma getirdiği fikirlerle ortaya çıkmış ya da donatılmış karakterler oldular.

Bir Zamanlar Anadolu'da *filminizde, diğer filmlerinize kıyasla diyaloglar arttı diye konuşulmuştu, özellikle bürokrasi üzerine söylenenler fazlaydı. Şimdiki filmde ise neredeyse en dikkat çekici şey diyalogların fazlalığı ve uzunluğu...*

Evet. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde karakterler daha kasabalı olduğu için diyalogları kasabalıların konuşabileceği bir kıvama getirmek çok önemliydi. Bu nedenle çekim sırasında, senaryoda diyalogların yeterince hallolmamış olduğunu sık sık farkediyor, diyalogları sürekli değiştirip duruyordum. Oyuncularla birlikte sürekli daha iyi bir söyleme şekli, daha doğru kelimeler arayıp duruyordum. Kahramanlarımız kasabalı olduğu için de o insanların konuşabileceği bir sokak diline çevirmeye özellikle gayret gösteriyordum. Bu filmin ise havasının ondan tamamen farklı olmasını istiyordum. Burda çok daha yoğun bir diyalog çalışması vardı. Hatta bu diyaloglar yoluyla karakterler kendilerini bayağı iyi ifade edebilen şeyler söyleyeceklerdi. Gerektiğinde okudukları kitaplardan, oynadıkları oyunlardan pasajlara sığınacaklardı. Karanlık iç mekânlarda uzun zamanlar geçirecek, birbirlerini didikleyeceklerdi. Bu nedenle zaman zaman sinema için riskli olabilecek bazı ağır laflar, edebi bir kıvama kaçabilecek sözler sarfedeceklerdi.

Karakterler de buna uygun bu filmde ama.

Zaten Aydın karakterinin mesleğinin aktör olmasına biraz da bu yüzden karar

verdik. Hatta böyle konuşması ona daha bile yakışabilirdi artık. Kız kardeşi Necla da çevirmen olduğu için onda da sakil durmaz herhalde diye düşündük.

Filmde diyaloglar gerçekten çok uzun, senaryo olarak yazımı ne kadar sürdü? Ebru Hanımla birlikte yazdınız.

Evet, altı ay sürdü. Altı ay boyunca gece gündüz epey yoğun çalıştık. Aralık 2012'ye geldiğimizde senaryo neredeyse bitmişti. Artık kışa geldiğimiz için de bir sonraki kışa ancak çekime girebiliriz diye düşünüyorduk. Ama bir gün, acaba bu sene çeksek beceremez miyiz diye bir düşünce geldi. Zeynep'i aradım bakalım ne diyecek diye. Baktım her şeye hazır. Hatta bu sıkışık zamanlara meydan okuyacak olmaktan sanki özel bir zevk, tuhaf bir heyecan duyuyor gibiydi. Hemen çalışmaya giriştik ve kış geçmeden çekimlere başlamaya karar verdik. Çekimler ancak Şubat 2013'te başlayabildi. Bu hızlı karar hepimizi epey sıkıntıya soktu aslında. Ama koskoca bir yıl da kazandırdı.

Çekimler ne kadar sürdü?

Çekimler 3,5 ay sürdü. Yine de bu kadar uzun bir film için kısa bir süre olduğu söylenebilir.

Filmin Kapadokya'da geçmiş olması beni etkileyen bir faktör oldu aslında, çünkü, belki benim filmi böyle okumam ama, nasıl ki insanların ruhlarının oyuklarına, belki mağaralarına giriyorsunuz, Kapadokya da bunu temsil ediyor gibiydi. Fakat basın toplantısında ilk seçeneğinizin Kapadokya olmadığını öğrendim. Sonradan içinize sindi mi burada çekmiş olmanız?

Evet, ilk fikrim değildi, hatta çeşitli sebeplerle istemeyerek mecbur kaldım diyebilirim ama sonuçta hangi sebeple olursa olsun bir kere mekâna karar verdikten sonra, artık orayı hikâyeye en uygun olacak şekilde kullanmaya, hikâyenizi de oraya uygun hale getirmeye başlıyorsunuz. Yeni fikirler eklenebiliyor. Kapadokya "Güzel atlar ülkesi" demek, biliyorsunuz. Halen de atçılık yaygın. Yılkı atları da hayatın parçası. Yılkı atları ile ilgili bölümler, Kapadokya kararından sonra senaryoya eklediğimiz bölümler oldu mesela.

Evet turistik Kapadokya yok filmde zaten, Cannes'da izleyen yabancı basın da plato olarak hayran kaldı ve çoğu nerede çekildiğini anlamadan izledi, gözlemlediğim kadarıyla. Cannes'da tepkiler şimdilik çok iyi, siz nasıl soluyorsunuz Cannes havasını, tepkileri görebildiniz mi?

Tepkiler fena değil galiba. Filmin uzunluğuna bu kadar az tepki gelmesi de bizim için hoş. Az zamanda çok iş halletmesi gereken insanlarla dolu olduğu için genelde uzunluk Cannes'da pek iyi karşılanmaz. Bu nedenle bu kadar uzun bir film nasıl karşılanır diye biraz kaygımız vardı. Gala sonrasında ise yorumları okumaya henüz vaktim olmadı ama yıldızlardan anladığım kadarıyla durum fena değil.

Uzun olmasına alıştılar bence, sizin filminiz olduğunu duyunca. Bir Zamanlar Anadolu'da filmi de uzundu ve uzunluğu epey konuşulmuştu. Bence alışıldı.

Özellikle Fransız ortağımız filmin adını değiştirmem için bayağı uğraştı. Tabii haklı olarak, bu kadar uzun bir NBC filminin adındaki “uyku” kelimesinin seyirciyi korkutacağını söyledi durdu. Sonuçta ben kabul etmeyince de, Fransa dağıtımı için filmin adını Fransızca olarak kullanmamaya, “uyku” kelimesinin gene de daha az etki yapacağına inandığı İngilizce halinde bırakmaya karar verdi. Kararı şimdilik böyle tabii sonra değişebilir bilemem. O nedenle fragmanda da filmin adını İngilizce bırakmış... Tabii o kendi açısından haklı olabilir, insanların filme gidip gitmeme kararları üzerinde etkili olabilecek stratejilerle ilgileniyor. Ben ise bir şekilde, hangi süreçten geçerse geçsin, bir kere filme gelmiş durumda olan insanın psikolojisi ile ilgiliyim daha çok. Yani onları hayal kırıklığına uğratmaktan korkuyorum. Bu nedenle onları olabilecekler konusunda uyarmak istiyorum bir yerde. Böyle bir isimle filmin son derece yavaş ve sıkıcı olduğu izlenimini arttırıp, beklentileri iyice düşürdükten sonra, film seyredildiğinde o kadar da boğucu değilmiş dedirtmek istiyorum belki. Yani başka deyişle bir dağıtımıcının öncelikli hedefinin bilet aldirtmak olması, yönetmenin ise bilet almış olanın duygularıyla öncelikli olarak ilgilenmesi anlaşılmayacak bir şey değildir herhalde.

Oyuncu seçimlerinize gelirsek, Nuri Bilge Ceylan filmografisine baktığımızda, kendi ailesinin fertleriyle, hiç isim olmayan, oyuncu olmayan veya amatör isimlerle çalışmalarından bu noktaya gelindi, Kış Uykusu'nda her bir isim hem çok ünlü, hem deneyimli, hem de başarılı ve sevilen isimler. Filmin teatral yapısına da uygun olarak tiyatro kökenli sanatçılar da var. Bu kararı neden aldınız?

Amatörlerin nazından usandım (kabkakahalar). Bu filmde sadece üç amatör oyuncu vardı, çocuk, Fatma ve atçı. Fatma'nın nazlarına inanamazsınız, “bir daha mı çekeceğiz, e olmadı mı, nesi olmadı”, profesyonel oyuncular 35 kere de çeksek, bir daha çekelim isterler, doymazlar (gülüşmeler). Şaka bir yana, bu senaryo çok iyi oyuncular gerektiriyordu çünkü diyaloglar zor ve uzundu ve biz bunları hiç değiştirmeden ağızına oturtabilecek usta oyuncular istiyorduk.

Bazı eski kelimeleri kullanmanız özellikle dikkatimi çekti, bunları gündelik dilimizde pek kullanmıyoruz artık ama evet, belli ki bir düzeltmeye de özellikle gidilmemiş.

Artık daha az kullanılan bazı eski kelimeleri kullandığımız doğru ama eski kuşak bunları hâlâ kullanıyor. Her kuşağın kelimeleri farklı. Filmde her yaşta insan olduğuna göre, üstelik bunların meslekleri bu tarz kelimeleri özellikle kullanabilecekleri meslekler olduğuna göre, üstelik bu kahramanlar uzun bir süredir dış dünyadan epey izole bir yaşam sürdürdüklerine göre sorun olmaz diye düşündüm. Bazen de bir kelime, sesi, tınısı, uzunluğu, kendinden önceki ve sonraki kelimelerle uyumu gibi bir sürü gerekçeyle kendisini vazgeçilmez kılabiliyor. Bir film yaparken alacağınız binlerce kararda, güzellik ile doğruluk arasında sürekli bir çatışma vardır. Bunu genellikle doğruluk kazanır ve kazanmalıdır da. Ama güzelliğin, uyumun, ahengin, doğruluğa tercih edilebileceği özel zamanlar da vardır. Türk Dil Kurumu'nun kelimeleri Türkçeleştirme çabasını anlıyorum. Ama yazı yazan insanların da eski veya yeni bütün kelimelerin clinin altında kullanılabilir halde hazır olmasını istemelerini de anlıyorum. Aslında aynı anlama gelen iki kelime zamanla kastettikleri şeyin farklı nüanslarını üstlenmeye başlıyorlar. Daha ince durumları daha kolay ifade edebilir duruma geliyoruz böylelikle. Elimizin altında ne kadar çok kelime varsa o kadar iyi. Ebru (Ceylan) ile görüş ayrılığı yaşadığımız konulardan biri de bazen bu kelime seçimleri oluyor. Ebru haklı olarak günümüz Türkçesine meylediyor ve her durumda “fakat” yerine “ama” kullanmak istiyor. Benim için ise, yaşım gereği herhalde, “fakat” kelimesini “ama”dan farklı ve zorunlu hissettiğim yerler hâlâ var.

Ebru hanımla senaryoyu yazarken yaşadığınız bazı tartışmaları ve bunun senaryoyu beslediğini söylediniz basın konferansında, bunu açabilir misiniz? Nasıl yazıyorsunuz birlikte?

O tartışmalar yazdığınız şeyleri ciddi bir sınavdan geçiriyor. Uçmamızı engelliyor. Daha sağlam bir zeminde yazmış oluyoruz. Diyaloglarda oluyor bu genelde. Aynı sahneyi ayrı ayrı yazıyoruz. Sonra biraraya getiriyoruz. Herkes kendine göre yazıyor, sonra çarpıştırıyoruz.

Zevkli de olsa gerek. Hep böyle mi çalışıyorsunuz?

Bir Zamanlar Anadolu'da'da bunu çok yaptık, çocukları yatırdıktan sonra senaryonun belli bölgelerini ele alıyorduk. Orda da senaryonun en önemli açmazları, en önemli kararları hep bu gece tartışmalarında çıkmıştır. Tabii bir türlü anlaşılamadığımız bölümleri de oluyor senaryonun. O durumlarda anlaşmazlık fazla uzarsa, ben

kestirip atıyorum, kendi bildiğim gibi yazıp geçiyorum. Ama bunlar unutulmuyor. Yıllar sonra bir eleştirmen tam da anlaşılamadığımız o konuyu eleştirdiği zaman, “bak gördün mü ben sana demiştim” diyor Ebru, fırsatı kaçırmıyor. “Ama bak bu da böyle demiş” diyorum ben de (*gölüşmeler*). Bir film üzerine o kadar çok yazılıyor ki, birbirinin zıddı her görüş bir şekilde mevcut oluyor. Neyse bu dediklerim tabii gülerken eğlenerek yaptığımız tartışmalar. Sadece bu detayları akla getiren bir tesadüf olduğunda falan gündeme gelen. Yoksa evde fazla da sinema konuştuğumuz yok.

Nuri Bilge Ceylan sineması deyince akla minimal sinema, az diyalog, doğanın kullanımı, durağan kameraya sessizliğin eşlik edişleri vardı, bu bağlamda anlamı biraz da seyirciye bırakıyordunuz, bu filmde sanki neredeyse hiçbir şey seyirciye bırakılmıyor, iyi takip eden bir seyirci için her şey çok net gibi? Sembolik anlatımlar yok değil ama diğer filmlerinize kıyasla çok daha anlaşılabilir?

Doğru. Ama diyaloglar anlam yüklü ve açıklayıcı olsa da, yalan söyledikleri ve kendilerini kandırdıkları çok fazla şey de var. Karakterlerin söylediklerine inanmak zorunda değiliz. Nasıl gerçek hayatta bize söylenen her şeye inanmıyor ve altında bit yenikleri arıyorsak, sinemada da seyircinin bu yönde düşünmeye alıştırılması lazım diye düşünüyorum. Necla mesela bir yerde rastladığı bir felsefeden bahsediyor, seyirci neden olduğunu bir süre tahmin etmek durumunda. Sonra ortaya çıkıyor ki, kendi arzularını rasyonalize etmek için inanacak, tutunacak bir dal aranıyormuş meğer. Yani yine bazı bağları kendi kurmak zorunda seyirci ya da kendi dünyasını yine katmak zorunda. Görünenin daha fazla olması bilinmeyenin daha az olduğu anlamına gelmeyebilir yani.

Nuri Bilge Ceylan, beşinci kez Altın Palmiye için yarıştığı Cannes Film Festivali'nin bu yıl da favorisi. Ceylan, eleştirmenlerin övgüye boğduğu filmini anlattı.

Beşinci kez Cannes'da yarışıyorsunuz. "Sahne almayı" sevmediğinizi biliyoruz ama sonuçta burası gösteri yeri, göz önünde olmaya alışıyor mu insan?

Alışmak değil ama duygusuzlaşıyor biraz. Burada işi olan insanlar için, öyle bir hız var ki, zaten bir şey hissetmeye vaktiniz kalmıyor. Kendini olayların akışına bırakıyorsun bir yerde. Ama bazı konularda alışmak diye bir şey söz konusu değil. Yalnız benim için işin tatsız tarafı, zihninin en karmaşık olduğu ve en kötü çalıştığı bir dönemde sayısız söyleşi vermek ve bir şeyleri ifade etmek zorunda kalmak. Normalde çok daha iyi ifade edebileceğin şeyler hakkında burada üstünkörü şeyler söylemek durumunda kalıyorsun çoğu kez.

Kış Uykusu'nda ortasında Aydın (Haluk Bilginer) olan bir Türkiye panoraması var. Bir nevi kral gibi, genç karısı ve kız kardeşiyle olan ilişkilerini tamir etmeye çalışırken benmerkezci, şoförü veya kiracısına gayet mesafeli bir adam. Peki, eleştirdiğiniz Aydın'ın bu panoramadaki yeri nedir?

Aydın aslında iyi bir insan. O da hepimiz gibi isteği dışında fırlatıldığı bu dünyada bir şekilde hayatta kalmaya çalışıyor. Bu karakteri tabii ki eleştirdiğimiz birtakım özelliklerle donattık, ama direkt olarak suçladığımız söylenemez. Aslında tüm karmaşasıyla hepimiz gibi bir insan yaratmak istedik. Aydın'ın marjinal bulunup ötekileştirilmesi isteyeceğimiz bir şey değil. Onu hepimizde varolabilecek ama ancak yeterince dürüst ve açık olabilirsek ve aynısını belli durumlarda ben de yapabilirdim diyebileceğimiz davranışlarla donatmaya çalıştık.

İyilik ilişkilerde yeterli olmuyor ama değil mi?

E tabii, “cehenneme giden yollar da iyi niyet taşlarıyla döşenmiştir” diyelim karakterlerimizden birinin dediği gibi. Hayat dediğimiz şey herkes iyi olsa, iyi niyetli olsa bile yine de problemler, büyük trajediler üretebilecek şekilde dizayn edilmiştir. Neden böyle olması istenmiş bilemem. Evrendeki her şeyin nihayetinde daha dengeli bir konuma ulaşabilmek için devinmekte olduğu söylenir. Belki de bütün bunlar dünyanın daha dengeli bir yer olabilmesi için gerekli görülmüş sürtünmelerdir, ne bileyim. İnsanoğlu denilen varlığın bir miktar mutsuzluğa galiba hep ihtiyacı var. Her şey yolunda bile olsa bu defa da daha küçük detaylardan mutsuzluk üretmeye başlıyor, çıtayı gittikçe düşürüyor. Elbette karakterlerimizin hepsine sorgulamamız, yüzleşmemiz veya anlamaya çalışmamız gerektiğini düşündüğümüz birtakım özellikleri dikkatle yedirmeye çalıştık.

Filmden kız kardeşten eşe, imamdan şoföre geniş bir karakter galerisi var. Her birine eşit yaklaşmayı nasıl başardınız?

Bilmem. Senaryo yazarları olarak, Ebru da, ben de, kolay hüküm verebilen, her türlü olumsuzluk ve kötülüğün dış kaynaklı olduğuna kendini kolaylıkla inandırabilen insanlar değiliz. Bu özelliğimiz karakter yaratırken de işimize yarıyordur herhalde.

Hamdi karakteri biraz daha fedakâr gibi sanki...

Güvence arttıkça insanların fedakârlık potansiyellerinin azaldığını düşünüyorum. Verecek daha fazla şeyiniz olduğunda vermeme hakkı da geliyor.

Bunda mecburiyet ilişkisinin de rolü var mıdır?

Evet. Hamdi'nin gururunu düşünecek zamanı ve hatta neredeyse hakkı bile yok. Oysa Aydında gurur işin içine daha çok giriyor. Gururunu korumak ve kurtarmak için girişilen stratejiler de daha dolaylı ve çetrefilli. Ama öte yandan filmde en fazla gururu da İsmail'de (Nejat İşler) görüyoruz. Ama bu durumda da gurur arttığında yine fedakârlık azalıyor. Bütün aileye İsmail değil Hamdi bakıyor. Gerçi karmaşık şeyler bunlar tam anlamak kolay değil. Biz de yazarken bir yandan anlamaya ve inandırıcı bir düzlemde kalmaya çalışıyoruz tabii. Artık ne kadar anlayabiliyorsak. Bu konularda Ebru'yla çok tartıştık ettik. Anlaşamadığımız epey nokta da oldu tabii ama yine de ikimizin de kabullenebileceği ortak birtakım noktalara varmayı başardık denebilir. Rahatlıkla söyleyebilirim ki, Ebru çok acımasız, gerçekçi ve inatçı, ama tam da bu özellikleri yüzünden belki birlikte çalışmak konusunda vazgeçemeyeceğim tek senaryo yazarı oldu gitti.



Asla geri adım atmıyor mu?

Aklına yatarsa atabilir tabii de, bir kere beni bir otorite olarak kabul ederek işe başlamıyor. Bu önemli çünkü genelde başkaları (kendi kişisel tarihim için söylüyorum) belki kimliğim ve tecrübem nedeniyle söylediklerimi fazla sorgulamıyor. Direkt olarak doğru kabul ediyor. O zaman da görüşlerimi çetin sınavlardan geçirecek mahkemeler oluşmuyor bir türlü. Oysa gerekli olan bu, senaryo işinde. Yazdığım fikirlerin en çetin mahkemelerde masaya yatırılmasını istiyorum doğal olarak. Dediklerimi hemen doğru kabul edip onun üzerine bir yapı kurmaya yeltenen bir çalışma şekli pek işime yaramıyor.

Peki, siz tartışma sırasında yönetmen egosu yaşamıyor musunuz?

Belki oluyordur, bilmiyorum. Kavgalar, sert tartışmalar belki biraz da bundan çıkıyordur. Ama sonuçta bunlar çok faydalı oluyor senaryonun selameti için. Parlak sandığım bir fikre Ebru itiraz edince, “her şeye de karşı çıkıyor” diye önce öfkeleniyorum belki biraz ama sahiden de o fikir enine boyuna sınanmış oluyor. Bazen de o parlak zannettiğiniz bir fikir küçük bir eleştiri karşısında birden çöküverdiği zaman yazarlık gururunuz belki biraz incinebiliyor. Tıpkı Aydın’ın iyi olduğundan hiç kuşku duymadığı “Bozkırda Açan Çiçekler” adlı pek güvendiği ve gurur duyduğu bir makalesinin, kız kardeşi Necla tarafından eleştirildiğinde yazarlık gururunun ummadığı ölçüde incinmesi ve kırılması gibi. Yani Necla gibi gerektiğinde acımasız ve gerçekçi olabilen bir karaktere senaryo yazımında gerçekten ihtiyaç var.

Yani duruma uyandırıcı bir figür olarak Necla karakteri bir nevi Ebru Ceylan mı?



Hayır, ama bazen o role büründüğü oluyor dediğim gibi. Tıpkı bazen Aydın'ın arkasındaki kanepede onunla hemfikir olmayan Necla'nın oturduğu düşüncesinin rahatsız edici tedirginliğinden kurtulamaması gibi, ben de senaryonun belli bir kısmı için benimle aynı fikirde olmayan birinin varlığının tedirginliğini kolay unutamıyorum. Kestirip atmış olsam bile onu da memnun edecek yeni bir çözüm bulunabilir mi diye kollamayı sürdürüyorum yine de aklımın bir köşesiyle.

Filmin muhtelif temaları arasındaki hayırseverlik meselesine gelirsek; Nejat İşler'in karakteri parayla ilgili davranışıyla sizin sinema üslubunuzdan beklenmeyecek denli büyük bir jest yapıyor. Genellikle incelikli ve imalı mânâlar yönetmeni iken, bu sizi korkuttu mu?

Evet. Hayatta sık rastlanan bir şey olmadığından, ütöpik de kaçabilirdi. Belki de kaçmıştır da. Ama İsmail karakterinin abartılı gururu ona bu jesti yaptırabilir diye düşündük. Bu sahne biraz zorladı bizi, çünkü sanki daha çok romanlarda rastlanabilecek belli bir jesti inandırıcı kılmak ve filmin içinde sırtıtmamasını sağlamak meselesi vardı. Nihal'in alacağı ders açısından da böyle bir jest ihtiyacımız vardı. Ama Nihal'in (Melisa Sözen) buna vereceği tepkiye karar vermek de kolay olmadı.

Aydın karısına bir hoşluk yapmak, Nihal de varoluşunu anlamlandırmak için, yani herkes bir şekilde kendine derman olmak için birilerine yardım ediyor. Hayırseverlik denilen iç muhasebe böyle bir şey midir?

Evet, hayırseverlik meselesinin içinde her zaman başka kokular da mevcuttur. Ama yine de yan etkileri iyidir. Yani hangi güdülerle yapılırsa yapılsın sonuçta yardım

edilenlere bir faydası olur. Dolayısıyla hayırseverlik dediğimiz şey çok da eşlemek istediğimiz bir şey sayılmaz. Ama filmin öyküsü içinde, karakterimizin varoluşunu anlayabilmek için onun da biraz didiklenmesi zorunluydu.

Filmlerinizdeki erkekler ne taşrayla ne de şehirle tam bir bağ kurabiliyorlar. Anadolu kökenli entelektüel Aydın da İstanbul'dan memleketi Uçhisar'a dönüyor. Hayatta böyle hep arada kalma, bir yere ait olamama durumunu önemsiyorsunuz değil mi?

Bu tamamen kendimle ilgili bir ruh hali olabilir. Kendini her yerde yabancı hissetme duygusu. Ama bu kendimi bildim bileli hissettiğim bir şey. Yapacak bir şey yok. Babamdan miras belki biraz. İnsan nereye giderse gitsin kendi ruhunu da oraya götürüyor. Ama İstanbul'da 25 yıl tiyatro yaptıktan sonra Aydın memleketine aynı insan olarak dönmüyor tabii. Değişmiş, entelektüel bir birikimle bezenmiş. Arada biraz mesafe oluşmuş olmasını doğal karşılamak lazım.

Bir insanı gerçek anlamda tanıyamıyoruz yani...

Aydın'ı anlıyorum, suçlamıyorum. Yaşla birlikte insan ilişkilerinin aynı keyfi vermesi ve anlamsız gelmeye başlaması insanda bir çeşit inziva ya da izolasyon arzusu yaratabilir. Sadece en yakınında olan ve alıştığı, her şeye rağmen sıcaklığını hissettiği ve hatta kavgı etmeyi bile özlediği karısının yakınında olmak istemesini çok iyi anlıyorum. İstanbul'a gidemeyip "orda da her şey yabancı bana" demesini anlıyorum.

Filmin basın toplantısında "suçu üstlenmeyen bir kültürdeniz" dediniz, açar mısınız?

Bizde, alçakgönüllülük, sadelik, itiraf, kendinle alay edebilmek gibi özellikler hiçbir zaman bir üst değer olamamıştır. Öğünmek, kurnazlık, yüksekte uçmak, alaycılık her zaman daha çok onay görmüştür. Kültürümüzde harikulade şeyler yok demiyorum, var tabii ki. Ama çok temel bazı eksikler de var. Daha kökten, daha temel bir şeylerin değişmesi gerekiyor sanki. İşte sanatın, sinemanın önemi de burada ortaya çıkıyor. İnsanı kendi zaaflarıyla, zayıflıklarıyla yüzleştirmek, bunları elle tutulur ve tartışılabilir hale getirmek.

Masa başında dünyayı kurtarmaya meyilli bir milletiz, sizce neden suçu üstlenmekten kaçıyoruz?

Zamanında Ingmar Bergman vergi kaçırmakla suçlandığı için intihar etmeyi düşünmüştü. Bizde ise vergi kaçırma yöntemleri bir zekâ belirtisi olarak, gözler parlayarak birbirine anlatılır. Kültürden kültüre değer yargıları çok değişiyor. *Kurbağa Yağı Satıcısı* kitabında Kurosawa, İkinci Dünya Savaşı kaybedilince Japonya'da gördüğü bir

sokak manzarasını anlatır. Herkes evinin önüne çıkmış, harakiri yapmak için kılıçlarını biliyor. Bir sokak boyunca herkes. Bunlar buradan bakılınca kolay anlaşılabilirler şeyler değil. Ben de anlamıyorum. Ama anlamaya çalışmak gerek. Sanat iyi bir katalizör olabilir. Başka kültürleri merak etmemiz lazım. Tıpkı kendimizi tanımak için başka insanlara baktığımız gibi. En çok kendi filmlerini seyreden ülkelerden biri olduğumuz için öğrenüyoruz. Tamam. Bu gerçekten de sinema endüstrimizin ekonomik sağlığı için iyi bir şey olabilir. Ama bu aynı zamanda başka kültürleri fazla merak etmediğimizi de göstermiyor mu? Yabancı film deyince, Hollywood dışında ne seyrederiz, dünya sineması ne kadar gösterime giriyor. Hemen hemen hiç.

Artık Cannes'in gediklisi oldunuz, bu başarı size belli bir rahatlık ve güven veriyor mu?

Başta dediğim gibi bazı konularda alışmak diye bir şey yok. İnsanlar artık rahat olduğumu sanabilir ama öyle değilim. Her seferinde aynı gerginlikler yeniden yaşanıyor. Bir kere filmin ilk gösterimi nerde olursa olsun insanı epey geriyor. Tuhaf bir başarısızlık, ya da her şey kötü gidecek endişesi peşinizi bırakmıyor. Doğrusu bu kez filmimin buraya seçileceğini de pek sanmıyordum. Bu kadar uzun bir filmi almakta zorlanırlar diye düşünüyordum. Akşam yemekte Dardenne Kardeşlerle de bu tarz şeyler konuştuk biraz. Her seferinde sanki ilk kez gelmişler gibi aynı gerginlikleri yaşadıklarını onlar da söylediler. Galiba biz film yapanlar hepimiz, filmlerimiz söz konusu olduğunda çocuk gibi hassas oluyoruz. Ya da belki filmlerimizi çocuklarımız gibi görmekten vazgeçemiyoruz. Çocuklarımız iyi de olsa kötü de farketmiyor, doğal olarak onların iyiliğini istiyoruz, onları bizden başka koruyacak kimsenin olmadığını biliyoruz. Ve bazen de onlarla biz de çocuk olup hassaslaşıyoruz. Ama yine de insanları, filmlerimi beğenenler ve beğenmeyenler diye ikiye ayırdığım günlerin çok gerilerde kaldığını ifade edecek kadar olgunlaştığımı da söyleyebilirim herhalde.

İNSAN RUHU HAKKINDA MARS'TAN DAHA AZ ŞEY BİLİYORUZ

Ayşegül Dinçkök
İstanbul Art News, Haziran 2014

Film bitti, jenerik aktı. Ağzına kadar dolu salonda çıt çıkmıyor. Hepimizin karnında bir yumruk, kalakalıyoruz. Derken ön sıralardan birileri ayağa kalkıyor, "Bravo". Onu arka sıralardan kalkanlar takip ediyor ve kendimi ayakta buluyorum. Üç saat on altı dakika arkama yaslanmamış olduğumu farkediyorum. Karnımda yumruk, belim tutuk, "Bravo" diye bağırırmaya başlıyorum, "Bravo"...

Nuri Bilge alkışlar devam ettiği için ayağa kalkmak zorunda kalıyor. Oyuncuların yüzlerinde heyecanla karışık bir sevinç, Nuri Bilge'nin yüzünde bir tatmin, ama yine de tatlı bir çekingenlikle el sallıyorlar tüm salona oldukları yerden. Balkondakileri, en öndekileri, en arkadakileri, sağda oturanları, solda oturanları, adeta kimseyi kaçırmadan selamlamak istiyor Nuri Bilge Ceylan. Herkesi büyüledi, şimdi de dokunmak istiyor, belli.

Sinemadan çıktıktan sonra bir müddet peşlerinden gidiyoruz. Onları bekleyen arabanın önünde imza isteyenler, birlikte fotoğraf çektirmek isteyenler toplanmış. Genç oyuncu Melisa Sözen'in yüzü mutluluktan kızarmış, koca gözleri pırıl pırıl bakıyor. Demet Akbağ, Haluk Bilginer saygı ve sevgiyle el sallayarak biniyorlar arabalarına; yolları sonuçlar açıklanıncaya kadar uzun...

Filmi birlikte izlediğim eşimle gece boyu ve hatta ertesi sabah kahvaltıda bile Kış Uykusu'nu konuşuyoruz. Bu onun ilk Nuri Bilge Ceylan filmi, ilk deneyim. "Farklı bir yerdesin" diyorum. Diğer filmleriyle neredeyse alakası yok Kış Uykusu'nun. Aslına bakarsanız biraz çekinmişim başta, ama o da çok etkilendi filminden, karakterlerden. Uzun uzun konuşuyoruz, tekrar içine giriyoruz filmin. Farkediyorum ki o da kopamamış henüz tam. Filmdeki diyalogları birbirimize tekrarlıyoruz. Ne, neden, nasıl gibi sorular soruyoruz birbirimize. Bayağı bir film eleştirmenliğine soyunuyoruz kendimizce.

Basın toplantısına katılmak üzere festival alanına gittiğimde yapımcı, yönetmen ve oyuncular Türkiye pavyonunda buluyorum. Makyajsız, günlük giysileri içinde; artık kendileri olmuşlar. Kış Uykusu dünde kalmış. Filmin atmosferinden çıkmış, bugünü, zamanı oynamıyorlar artık. Ülkeden haberler maalesef çok acı. Dün filmin gala heyecanıyla bastırılan duygular bugün kahve çay ve sigara eşliğinde herkesin dilinde. Banu Zeytinoglu “Gel seni Nuri Bilge’yle tanıştırayım” diye elimden çekiyor. Türkiye pavyonu deniz kıyısında. Kumun üzerinde bir masada yüzü denize dönük, elinde plastik bir bardak, içinde çay, oturuyor Bilge (eşi ve dostları ona Bilge diyorlar). Fotoğraflarında ve söyleşilerinde gördüğüm – asık değil ama – ciddi yüz...

Elimi sıkamak için bana dönüp ayağa kalkmaya çalışıyor. Heyecanla omzundan tutup “Tebrikler, muhteşemdi” diyorum ve ekliyorum “Acaba ben size bizi anlatmış mıydım?” Gülüyor. Banu bizi tanıştırıyor. “Söyleşimiz ne zaman?” diye soruyor.

Biliyorum ki İstanbul’da olsak saatler sürecektir bir sohbet yaparız. Burada zaman gerçekten karaborsada satılıyor. Binbir zorlukla yirmi dakikalık bir söyleşi sözü almışım, şanslıyım. Hep birlikte basın toplantısı için bizi pavyondan almalarını bekliyoruz. Oyuncular tebrikleri kabul ediyorlar, son derece sıcak ve samimi bir ortam hakim içeriye.

Cannes hiçbir yere benzemiyor. Sinema dünyasının asıl kalbi burada atıyor diyor bilenler, meslekten olanlar. Gösterimden sonra kısaca selamlaştığım Belçim Erdoğan, “O dakikalarca süren alkışı bile hesaplar burada jüri” demişti.

Tek sıra halinde basın toplantısına doğru yola çıkıyoruz. Herkesin boynunda giriş kartları, kimlikler. Görevliler kuş uçurtmuyor. Her şey hakikaten dakikası dakikasına hesaplanmış. Labirent gibi bir yerlerden geçip festivalin bambaşka bir tarafına geliyoruz. Bir binanın kenarında bekliyoruz, içeriden Türkçe sesler geliyor. Aramızdan biri “Filmin ikinci gösterimi şimdi” diyor. Tüm biletler günler öncesinden satılmış, ne mutlu bize!

Az ileride ancak yarısını görebildiğimiz bir alandan bağışmalar duyuyoruz. Orası özel fotoğraf çekim alanıymış, Salma Hayek fotoğrafçılara poz veriyor. Çekimi bittikten sonra bizim grubun yanına geliyor. Nuri Bilge’nin ve basın toplantısına katılacakların yakalarında Soma’da yaşananlar için siyah kurdele var. Salma bana dönüp kurdelenin ne ifade ettiğini soruyor. Kısaca, ülkede yaşadığımız acıyı anlatmaya çalışıyorum. “Benim de bir Türk arkadaşım var” diyor, “Akın, Fatih Akın”. Sonra da “Bol şans Türkiye” diyerek yanımızdan ayrılıyor.

Bizim ekiptekiler bir gün önce de #soma yazılı plakalar ile orada poz vermişlerdi, dünyanın dikkatini ülkemizde olup bitene çekmek için. Bu nasıl bir dünya? Boyalı bir hayal dünyası yaratırken bir yandan insana insanlığını hatırlatmak. İşte aslanan



da bu olmalı. Nuri Bilge'nin söylediği gibi, sanat insanların içine bazı duyguları enjekte etmeli. Sanatçının görevi de bu şıngırının içindeki ilacın dozunu ayarlamak olsa gerek.

Kış Uykusu ekibi basın toplantısı öncesi festivalin TV kanalı için çekime katılıyorlar. Biz yerlerimize oturup onların salona girişini bekliyoruz.

Dünyanın çeşitli ülkelerinden gelmiş bir salon dolusu basın mensubuyuz. Onlar da kırk dakika boyunca karşımıza geçip sorularımızı yanıtlıyorlar. Basın toplantısı sırasında insanın insana ne kadar yabancı olduğunu "İnsan ruhu hakkında Marş'tan daha az şey biliyoruz" sözleriyle dile getiriyor Nuri Bilge. Böylesine bir çeşitliliği düşününce gayet yerinde bir saptama.

Daha sonraki iki gün için ekiple beraber olma fırsatı elde ediyorum. Filmde emeği geçenlerden, filmi izleyenlerden söyleşim için tüyo almaya çalışıyorum. Buraya gelmeden çalışma odamın kapısına "İtinayla Nuri Bilge Ceylan filmleri izlenir" yazmıştım bölünmeden iyice konsantre olabilmek için. Oturmuş tüm yazılarını okumuş, tüm söyleşilerini seyretmişim. Gözümden kaçan bir nokta kalmasın, söyleşiyi öyle yapayım

diye. Fakat bütün çalışmam, tüm hazırlığım çöpe gitti filmi izledikten sonra. İzlediklerim yanıma kâr kaldı, o başka...

Kış Uykusu bambaşka bir Nuri Bilge Ceylan filmi, adeta bir milat. Belki bundan sonra kendisi de Kış Uykusu öncesi ve sonrası olarak ayıracak filmlerini.

Bir Nuri Bilge Ceylan filmi gibi başladı film. Elimizden tutup bir tiyatroya itti sanki ve sonrasında iki saat orda öylece kaldık. Dışarı çıktığımızda klasik Nuri Bilge Ceylan filmlerinden görüntülerle nerede olduğumuzu şaşırmış bizlere yerimizi hatırlattı.

Filmin içeriği hakkında epey çok şey yazıldı çizildi. En can alıcı sahnelere fazla değinmeden bahsetmem gerekirse, filmin üç baş karakteri öylesine gerçek hayattan kişiler ki, izleyiciyi kolayca konunun içine alıyorlar.

Filmi birlikte izlediğimiz benden yaşça küçük bir dostum “Belki ben de bir on sene sonra kendimle özdeşleştirebilirim, şimdi uzak olan bu karakterleri” diyor. Evet, filmde hayat var, yaşanmışlık var, sorgulanan ilişkiler ve kendi kendiyile yüzleşmeler var. Çok samimi, acaba mı dedirtmeyen, yalın yüzleşmeler... “Seyirci kendine tanıdık gelen şeyleri hikâyenin içinden kendi cimbızlasın” diyor ve ekliyor: “Eğer bazı sahnelerde istemeden duygularda yönlendirme yaptıysam, bu hoşuma gütmez. Yorum izleyene kalsın, ucu açık olsun.”

Severim ucu açık hikâyeleri. Film izledikten iki gün sonra Zeynep Özbatur Atakan ve Ebru Ceylan ile konuşurken, “Acaba Aydın n’apıyordur şimdi, yazabilmiş midir iki satır daha” dedim, gülüştük.

Belli ki hepimiz içindeyiz filmin, içimizdeki Aydın’lar, Nihal’ler, Necla’lar yüzleşmelerini sürdürüyorlar, sessiz ve derinden.

Filmin – istenirse – siyasi noktalara çekilebilecek sahneleri, diyalogları da var. Basın toplantısında buna dair sorular sorulduğunda Nuri Bilge Ceylan konu hakkındaki düşüncelerine açıklık getiriyor; kendi görevinin veya bir sanatçının işinin gazetecilik yaparak gündem kovalamak olmaması gerektiğini söylüyor.

Tabii ki film herkesin kendi süzgecinden geçecek. Herkes farklı yorumlayacak, buna şüphe yok. Ama gönderme yapmak gibi bir niyetinin olmadığını üzerine basa basa vurguluyor yönetmen.

Ben filmde Nuri Bilge Ceylan’ın filmciliğinin fotoğrafçılığının yanı sıra filozof ve psikolog kimliklerini de çok sık gözlemledim. Böylesine teatral ve Çehovien bir hikâyede tabii ki en profesyonel oyunculara gereksinim duymuş. Kendi ifadesiyle “Ancak gerçek profesyoneller o lafları ağızlarına oturtabilirlerdi” diyor. Haluk Bilginer’e sorarsanız, o da Nuri Bilge Ceylan’ın bir oyuncudan daha fazla oyun gücü olduğunu vurguluyor ve ekliyor: “Ne istediğini bu kadar iyi bilen ve onun kadar iyi ifade edip komünike eden bir yönetmenle çalışmak müthişti, ona bana bu imkânı verdiği için teşekkür ederim.”

Demet Akbağ ise tiyatroculuktan prova ve ezbere alışıktı oldukları için neredeyse 20 dakikaları bulan diyalogları hiç kesintisiz yapabildiklerini söylüyor. Yönetmenin kendisine, karakterini çeşitli şekilde yorumlamasını söylediğini, bunların her birini çektiklerini ve sonradan filme eklenecek bölümlere Nuri Bilge Ceylan'ın karar verdiğini söylüyor. "Uzun uzun zevkle oynadık da oynadık" diyor. Şaka değil tam 200 saat çekim yapmış Nuri Bilge ve bunun sadece 3 saat 16 dakikasını kullanmış. Verilen emeği bir düşünün!

Ebru Ceylan festival komitesinin önce bu uzunlukta bir filmi kabul etmek istemediğini, kendilerinin de filmi kısaltmaya hiç niyetlerinin olmadığını belirttiklerini söylüyor. "Bir yerinden azıcık bile kesmek, bizim için filmin bütünlüğünü bozmak demektir, hiç yanaşmadık kısaltma fikrine", diye devam ediyor Ebru. Ben de farketmedik bile geçen zamanın uzunluğunu diye düşünüyorum.

Normalde bir film çekilirken yönetmen "X bölüme kadar tamam, şimdi ondan sonrasını çekeceğiz" dermiş. Kış Uykusu'nda durum böyle olmamış. Yönetmeni tatmin etmeyen sahneler tümüyle baştan çekilmiş. Görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki, "Oyuncular karakterlerini o kadar sevdiler ve içine girdiler ki, kesmek istemeden oynadılar, bıkmadan, dinlenmeden. Tuvalet molasını bile çekim öncesi yapıyorlardı oyunun, sahnenin bütünsünü bozmamak için" diye anlatıyor.

Durup düşünüyorum Gökhan bunları anlatırken, "Neresindeyim filmin?" Necla kocasına mı dönsün? Nihal susup otursun mu? İsmail içmeye devam mı etsin? Ya o Hidayet, ah ya o Hidayet! Herkesin omzu başında sandığı o yağcı ama işe yaramaz Hidayet... Onlar ki küçük kasabaların hakimi, onlar ki kraldan çok kralcılar. İşte bu alt-üst sınıflanmasında pastanın kremasını yiye görünmez kişiler. Nasıl da güzel gözümüze soktu Nuri Bilge Ceylan onları. O zengin-fakir arasındaki sözde helalleşmelerin ardından okunan belalar; Al sana imam! Ne çabuk seğirdi yüzü... Maalesef hayatın gerçeği bu, bu sistem bütün dünyada böyle, aşağıdakiler ve yukarıdakiler... Biraraya gelmeye çalışsalar da birliktelikleri aslında hiç de inandırıcı değil.

Belki Nuri Bilge Ceylan bunları hiç böyle düşünmedi filmi kurgularken, ben bu şekilde okuyorum. Şu da bir gerçek ki bazen manevi yaralarımızı ve boşluklarımızı başkalarına destek olarak kapayabileceğimizi düşünürüz. Nihal'in de yanılgısı buydu.

Öğretmen Levent; küçücük girdin sahneye ve bir dev olarak damganı vurdun o geceki içki masasına. Hepimiz gibi konuştun, kekelediğin için uzun yıllar konuşamamışsın ya, sat anasını, aldın öcünü hayattan ve Aydın'dan o akşam. Ama Aydın bu yönetmen gibi, Nuri Bilge Ceylan gibi nuh diyor peygamber demiyor, son söz mutlaka onun olacak!!!

Filme bir Aydın olup giriyorum derken Necla'laştığımı farkediyorum, ama sanırım Nihal'e yakınım en çok. Aramızdaki yaş farkına rağmen Nihal'in ne hissettiğini çok iyi anlayabiliyorum.

Söyleşi günü erkenden Türkiye pavyonundayım. Burada işler çok ciddi, ara veren yanıyor. Görevliler arasında bir Vanessa var ki onu geçmek imkânsız Nuri Bilge Ceylan'a ulaşmak için.

Ben erken geldim, olsun sıramı beklerim. Söyleşi için herkesin yirmi dakikası var. Benden önce ve sonra hep yabancı basın var sırada. TV çekimi, toplu söyleşiler vs. derken kahvaltılık bile etmeden başlamış güne Nuri Bilge Ceylan, hiç yakınmıyor. Konsantre olmaya çalışıyorum. Etrafımdakiler benden çok deneyimli. "Hazır mısın?" diyor Yekta Kopan.

"Çalıştım mı Ayşegül bu sınava?" diyorlar gibi geliyor bana. Evet hazırım, içime sindirdim, içselleştirdim ve hazırım. Hadi gelin dışarıya diyor Nuri Bilge Ceylan sıram geldiğinde. Bir gün önce süt liman olan deniz alabora, meşhur mistral başlamış, olsun ne çıkar. Rüzgâr saçlarımı dağıtıyor.

Ebru Ceylan söyleşi karemizi çekecek, "Hadi bakın bana, gülümseyin" diyor ve saat tıklamaya başlıyor.

Oylesine gerçek ki Nuri Bilge Ceylan, mekanize olmuş bir şekilde sorularımı yanıtlasa da içten içe aslında tüm bunları tekrar tekrar yaşamaktan haz duyduğunu hissediyorum. Bu, sesine de yansıyor...

Üç saatlik film boyunca bizi önce bir Nuri Bilge filmiyle karşıladınız, sonra bir tiyatroya soktunuz ve en sonunda da tekrar kendi filminizle bitirdiniz. Neden tiyatro değil de sinema?

Evet (gülerek), aslında o kadar da farketmez. Kader beni sinemaya sürükledi diyelim. Zaten bu filmde biraz tiyatro-sinema karışık yapmak istedim. Birkaç Çehov kısa öyküsünden yola çıktık, senaryo sürecinde dallanıp budaklandı, birbirinden farklı yaş ve konumlarda, çeşitli sosyal statülerde karakterlerin birarada olduğu bir senaryoya dönüştü gitti. Böylelikle biz de birçok konuya ve duyguya girme fırsatı bulduk. Sadece diyalogların çok olması değil, zaman zaman biraz edebi oluşu konusunda da kaygılarımız yoktu diyemem, bunun sinemada çalışmayabileceği düşüncesi vardı biraz ama ben yine de bir şekilde bunu denemek istedim. Baştan beri bu filmin havasının biraz öyle olmasını istiyordum. Bu kadar fazla diyalogun olduğu bir filmde biraz teatral bir havanın, edebi bir hazzın monotonluğu kırabileceğini düşündüm belki. Bu yolla filmin kendine has bir dünyası olabileceğini düşündüm belki.

Genelde romanlar ve tiyatro oyunları sonradan film haline getirilir. Bence Kış Uykusu çok iyi bir tiyatro eseri olarak sahnelenebilir. Ne düşünüyorsunuz bununla ilgili?



Bu zaman zaman bizim de aklımızdan geçmiyor değil. Filmin gerçekten de kolaylıkla tiyatroya uyarlanabilecek bir konusu ve yapısı var. Hatta akşam oyuncularla aramızda bunun şaka yollu bir sohbeti de oldu, aynı oyuncularla böyle bir şey yapsak nasıl olur falan diye. Bu kadar diyaloglu bir film çekmek benim için de çok hazırlık gerektiren farklı bir deneyim oldu. Özellikle kasting çalışmasının tamamen buna göre yapılması gerekiyordu. Diyalogların fazla değişmesini istemiyorduk. Bu yüzden yazılmış diyalogları tümüyle ağızlarına oturtabilecek çok yetenekli oyunculara ihtiyacımız vardı. Kış mevsimi olduğu için oyuncuların çoğunun dizileri veya başka meşguliyetleri vardı. Biraz zorlu bir süreç olduysa da, büyük ölçüde istediğimiz oyuncularla çalışmayı başardık diyebilirim.

Bu filmde sanıyorum ilk defa hareketli kamera kullanıldı. Bunun filme nasıl bir etkisi oldu?

Aslında *Bir Zamanlar Anadolu'da* da hareketli kamera kullandım ama hareketleri çok belirgin değildi. Bunda da gerçi çok belirgin değil. Kamera hareketini belirli bir ahlak içerisinde kalmak şartıyla sevmeye başladım, kafam da yavaş yavaş o şekilde çalışmaya başladı. Kamerayı bir ray üzerinde hareket ettirebilmek için ekibin biraz kalabalıklaşması ve çekim sürelerinin yine de biraz artması gerekiyor. Bütçenin epay küçük olduğu ilk dönem filmlerimde o nedenle bu zaten bir seçenek bile olamıyordu. Şimdi bütçelerimiz büyüüp bu imkânlar ortaya çıkınca zihnim o yönde de çalışmaya, fikirler üretmeye başladı. İç mekânlarda duyguyu biraz daha iyi verebilmek için, bazen hissedilmeyecek kadar yavaş, küçük kamera hareketlerine başvurdum. Bu filmimde sanki filmin stili denebilecek niteliklerini biraz daha



görünmez kılmaya, onun yerine duyguyu ortaya çıkarmaya odaklandığımı, bunun için de sinemanın anlatım araçları yelpazesini biraz daha genişletmeye yeltendiğimi zannediyorum. Çünkü bu kez duygu yeterince ortaya çıkarılamazsa, hele de bu kadar uzun haliyle filmin hiçbir seviyede çalışmayacağını düşünüyordum.

Teknik olarak sizi özellikle zorlayan bir şey oldu mu bu filmde?

Hayır olmadı. Çok deneyimli, iyi bir ekiple çalıştığımı söyleyebilirim. Bazı odalar için stüdyo kullandık, ki bu da bizi çok rahatlattı. Bu noktada sanat yönetmenimiz Gamze Kuş'un harika bir iş çıkardığını söyleyebilirim. İlk defa stüdyo kullandım. Benim çalışma tarzıma çok uygun bir şeymiş. Işığı istediğiniz gibi kontrol edebiliyor, istediğiniz gibi gölgeler yaratabiliyorsunuz. Eski günlerimde şimdi gereksiz olduğunu anladığım takıntılarım vardı, mekânlar doğal olacak, ışık doğal olacak, oyuncular amatör olacak vs. Şimdi ise meselenin ortaya çıkarılabilmesi için her şeyin hizmete koşulabileceği ve hatta belli bir hayat duygusuna veya hayalde canlanan belli bir gerçeğe ulaşmak için gerekirse bu hayata ait olmayan başka bir dünya yaratılabileceğini düşünüyorum. Yalnız söylemeliyim ki, ahlaki kriterlerim azalmış değil, tam tersine giderek artıyor belki. Ama bunlar daha çok ortaya çıkan sonuçla ilgili, yöntemle ilgili değil.

Ve müziğin duygulara koltuk değneği olduğu sözü geliyor aklıma. Kış Uykusu'nda bu etkili öğeden de destek almış. Onu da soruyorum: Bir de müzik girdi işin içine. Müzik sanki o karakterlerin hareketlerini ve kişilik özelliklerini vurgulamak için seçilmişti. Ben seyirci olarak böyle algıladım. Siz nasıl kullandınız müziği?

Daha çok yeni bir karakter tanıtırken, tema değişimlerinde, ya da sahne değişimlerinde kullanmaya çalıştık müziği. Bu tarz müzik kullanımı daha önce de yapmadığım bir şey değil. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Kasaba* filmimde de benzer bir müzik kullanımı var. Schubert'in sonatını vazgeçilmez kılan, bütün sonat boyunca aynı tema tekrarlanıyor ama her seferinde birtakım küçük varyasyonlarla. Böylece film boyunca sadece tek bir müzik, tek bir tema kullanmış olduk. Ama aynı zamanda kullandığımız aynı şey değildi. Bir de müzik kısa sürelerle girip çıktığı için kendisini çok kısa sürede hissettiren bir müzik olması gerekiyordu. Özellikle Brendel yorumunu almak için de epey uğraştık.

Filmlerinizde hep karamsar, başarısız insanlar ve sonbahar/kış efektleri kullandınız. Bizleri hayatın gerçekleriyle mi yüzleştirmeye çalışıyorsunuz?

Hayatın gerçeği dediğimiz şey herkese göre farklıdır. Herkes hayatı başka şekilde görür. Bunlar benim gözüme görünenler. Burada kış mevsimine özellikle izolasyon açısından ihtiyacım vardı. Daha çok turistin olduğu, çok çalışacakları ve yoğun olacakları yaz mevsiminde bu hesaplaşmaları yaşatmak daha zor olacaktı. Oysa insanın yapacak şeyi azaldığında kendi kendine kalır, iç dünyası ayaklanır. İç konuşmaların artıp, onların dile döküldüğü bir dönem gerekiyordu bu karakterleri hesaplaşmaya sokmak için. Bir de tabii karın başlamasının vs. hep bir önemi var karakterlerin belirli dönemlerine denk gelmesi bakımından. Ben mevsimleri Tanrı'nın en güzel buluşlarından biri olarak görüyorum. Dört mevsimi doya doya yaşayan bir ülkede yaşamaktan da büyük bir mutluluk duyuyorum, çünkü insan hangi düşüncenin altında ezilirse ezilsin, yine de mevsimlerin değişimi insanı hep yeni bir hayat başlıyormuşçasına hayata bağlıyor. Kar yağışını Aydın'ın gidişine denk getirmek başından beri benim için önemliydi. Evinden ayrılıp gitmeye karar veren bir insana ne olursa olsun yine de dünya eskisinden farklı görünür. Bu hissediş seyirci için de belirginleştirecek bir görsellik iyi olur diye düşündük.

Vanessa "Son beş dakika" diye eliyle işaret ettiği zaman daha öğrenmek istediğim ne çok şey vardı aslında. Ama yarış zamana karşı, son soruları yöneltiyorum sabırlı "Bilge"ye: Filmin en hareketli sahneleri atlı sahnelerdi. Benim için hiç unutulamayacak sahnelerden biri atın kementle suyun dışına çıkarıldığı ve bunu tam kadraj olarak sahneye yansıttığınız planlardı. Sanki Melisa'nın gözleriyle atınkiler aynıydı. At bir şeyin simgesi mi?

Değil ama böyle sahnelerin öyle okunabilecek sahneler olmasını da anlıyorum. Kapadokya bildiğiniz gibi aslında "güzel atlar ülkesi" demek. Atçılık yaygın. Bunlar bazen yaşlanınca doğaya salınıyor, doğada vahşi yaşarken yeniden ürüyorlar falan.

Hiç insan eli değmemiş bir nesil oluşuyor. Bunlar hiç insan eli değmemiş, kırlarda özgür yaşayan atlar. Bunları yakalayıp yular geçirmeye kalktığınızda doğal olarak kurtulmak için ölesiye çırpınıyorlar. Tıpkı benzer bir durum başına geldiğinde insanoğlunun da çırpınması gibi.

Her zaman diyorsunuz ki “Filmlerim, izleyicilerime mektuplardır”. Bu filmi de öyle görüyor musunuz? Bize bir mektup mu yolladınız?

Ben seyircilerden çok karanlığa yazılmış mektuplar olduğunu söylemiştim. Denize bırakılmış bir şişe gibi bir şey. Artık ordan onu kim, nasıl çekip çıkarıp alırsa. Az önce Fransız bir gazeteciyle röportaj yaptım. Bundan önceki filmlerimden nefret ederdi, hep bir yıldız, iki yıldız verirdi. Ama bu kez “çok etkilendim” diyor. “Neden böyle oldu” diye de bana soruyor? “Ne bileyim ben” dedim. Kimin neyi neden beğeneceği, neden sinir olacağı o kadar muğlak ve küçük nedenlere bağlı ki. Onun için bunların hesabını hiç yapmadan, bunları düşünmeden yapacağını yapmak lazım. Belki de sinema yapmanın en güzel tarafı bu. Bu bilinmezlik, bu muğlaklık, bu belirsizlik. Yapılan işi daha dış geçirilmez, daha boyutlu ve daha heyecanlı kılıyor.

Bazı öyküler sizi kanırtır, size uzaktır ama orada o kişiymişçesine yaşarsınız okuduk-larınızı, izlediklerinizi. Benim Nuri Bilge Ceylan filmleriyle ilişkim böyle olmuştur. Belki doğru bir sıralamayla izlemedim tüm filmlerini, ama tüm filmleri defalarca izledim. Kasaba’da seslendirmeye takmıştım mesela; ki bu kez basın toplantısında kendisi de bu seslendirmenin nedenlerini anlattı, ona da dertmiş meğer. Eldeki imkânlar buna izin vermiş. Daha sonraları tabii ki kasabalı birinin yerine kendimi koymam yapay kalırdı. “Neyi içselleştirdin?” diyecek olursanız, o kişiler ve yaşanan olaylar aslında evrenseldi. Köyü, kasabası, şehri, zamanı olmayan, insanın tabiatında varolan duygulardı. Nuri Bilge Ceylan da öyle diyor Kış Uykusu’nun bazı siyasi zamanlamalarla çakışması için. “Ben bunları yazarken, çekerken, politik gönderme veya mesaj hesaplamaları yapmadım, ama maalesef dünya döndükçe ve bazı gerçekler değişmedikçe, kuvvete tapıldıkça, özür dileyen ‘zayıf’ addedildikçe devran böyle dönecek” diyor. Aydın kendi küçük dünyasında, yönetmen tarafından tıklandığı ininde dönüp dolaştıkça, çarpacağı gerçekleri bunlar hayatın. İnsan nerede yaşıyor olursa olsun, hayatın gerçekleriyle farklı boyutlarda kaçınılmaz bir şekilde yüzleşecek.

Kendini kral sanan Aydın’ın dünyada hiçbir şeyden haberi olmadığı gerçeği, kendi-sinden yaşça büyük ama paralı ve eğitilmiş biriyle evlenmiş mutsuz Nihal’in gerçeği ve kendi gerçeklerinden kaçıp baba evine sığınmış Necla’nın umutsuzlukları... Hepimizin yakınında bir gerçeği var bütün bunların.

Derken o atlar, ah o atlar, benim için özgürlüğün timsali, canım atlar. Onlara sallanan kementler ve yakalandıklarındaki acılı bakışları...

"Ben sizlerde neler gördüm, bir bilseniz..."

Seyretmeye doymadığımız Kapadokya manzarasından neler kaldı aklımda... Filmin Kapadokya'da çekildiğini duyduğumda meşhur Nuri Bilge Ceylan karelerini bol bol görürüz sanmıştım. Sakınmış Nuri Bilge Ceylan, istememiş o güzellikleri seyrederken asıl meseleyi kaçırırım. Ama bir sahne var ki, Aydın'ın ana-babasının mezarını ziyaret ettiğinde arkadan görüldüğü, işte yalnız o kareye değmiş zaten filme verilen onca emek. Yazsam daha sayfalarca yazarım da, ben ne jüriyim, ne film eleştirmeni. Kış Uykusu'ndan bana kalanlar, yani aslında ezberlediklerim bunlar.

Ayrılmadan Ebru'ya, "İsmail'in evinde duvarda asılı havlu" diyorum, hani o Nihal'le aynı karede tam kadraj gördüğümüz kirli, renkli havlu; onunla benim anladığım "şeyi" mi vurgulamak istedi usta? Gülerek "Siz de çok dikkatlisiniz" diyor.

Acaba?

Dipnot: Ve dergide son hazırlıklar yapılırken haber geliyor: "Kazandık!" O kadar hasretiz ki iyi haberlere, hemen çoğullaştırarak "Kazandık!" diye zıplıyoruz olduğumuz yerde. Ben evde, onlar Cannes'da, dergi ekibi ofiste. Arkadaşlar telefon üstüne telefon yağıdırıyor. Söyleşiden dolayı olsa gerek, burada şimdilik tebrikleri ben kabul ediyorum. Şaka bir yana, yüreklerimizi dişlerimizle çiğnediğimiz günler geçiriyoruz ve bu ödül, Nuri Bilge'nin Cannes'da kazandığı büyük ödül, onun yüzünü, bizim kalplerimizi aydınlatıyor. Bilge adam ödülünü geçen yıl kaybettiğimiz gençlere adıyor. Bu ülke senin gibi "adam" adamları kolay yetiştirmiyor Nuri Bilge... Tanrı seni korusun ve sağ omzunu dayadığın Ebru'ya da tebrikler... Dayanışmanın hayretle izlendiği günümüz ülkesinde, bravo Ceylan çiftine!

Nuri Bilge Ceylan'la Altın Palmiyeli Kış Uykusu'nun tüm evrelerini masaya yatırdık. Çekim sürecinden son sahneye kadar uzanan, neredeyse filmin süresiyle yarışan özel bir sohbet çıktı ortaya. Cannes'dan sonra verdiği bu ilk söyleşide Ceylan, Çehov'dan nasıl beslendiğini, filmin ana karakteri Aydın'a bakışını, bol diyaloglu bir anlatımı sinemasıyla nasıl örtüştürdüğünü ve çekim sırasında ortaya çıkıveren sahneleri anlattı.

Kış Uykusu'nun senaryosunda Çehov'un “Karım” ve “İyi İnsanlar” adlı öykülerinden parçalar var. Çıkış noktanız bu öyküler miydi?

Evet. “Karım” öyküsü 10-15 yıldır kafamda dolanıp duran bir öyküydü. Bol miktarda iç düşünce ve betimleme barındırdığı için sinemaya uyarlaması pek kolay görünmüyordu. Bunlar çıkınca elinizde kuru bir olaylar dizisi kalıveriyordu. Ama hikâyenin, ondan vazgeçmeyi bir şekilde benim için olanaksız kılan tarifi zor bir ruhu vardı ve bu ruhu sinemada canlandırmanın mümkün olup olmadığı düşüncesi, korkuyla karışık tuhaf bir çekicilik yaratıyordu. Belki *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de Çehov öyküleriyle yoğun bir şekilde hemhal olmuş olmamız, hem Ebru'ya hem bana bir tür güven vermiş olabilir. Orada da Çehov'dan aldığım bölümleri ve diyalogları öykümüze ve karakterlerimizin ağzına oturtabilmek için Ebru ile sabahlara kadar epey uğraşmıştık. Sonuçta işe girdiğimizde iç düşünceler ve tasvirlerden arda kalan öykünün çatısı bize yeterli gelmeyince *Kış Uykusu'nun* senaryosu giderek dallanıp budaklanmaya başladı. Yeni olaylar, başka karakterler ve hatta başka bazı Çehov öyküleri işe karışmaya başladı. Bir noktada “İyi İnsanlar”ın Vera Semyonovna'sının kız kardeş karakterimize harika bir şekilde hayat verebileceğini, öyküde geçen “kötülüğe karşı koymama” felsefesinin de, Necla'nın kocasına dönebilmek için umutsuzca kendini kandırma ve inandırma çabasına girişmesine

neden olabilecek son derece uygun bir felsefe olabileceğini düşündük. Öyküde ayrıca bu konuda harikulade iyi yazılmış diyaloglar vardı. Hem bunları hem de “Karım” öyküsündeki birtakım sözleri ve saptamaları diğerlerinin içinde sırtımayacak şekilde senaryoya yedirmeye çalıştık. İç düşünce ve tasvirlerde yer alan ama kullanamadığımız bazı önemli ayrıntıları da diyaloglara dönüştürüp hikâyeye dahil etmeyi denedik. Ama başlangıçta bizi asıl motive eden, hikâyenin ruhu diyeceğim tarif edilmesi zor şey filme gerçekten geçebildi mi, onu tam bilemiyorum şimdi. Umarım bu bir nebze de olsa başarılılabilmiştir.

Senaryonun çatısı ve öykünün yapısı tamamen değiştiği, öyküler filmin sadece bazı bölümleriyle ilgili kaldıkları için “Çehov öykülerinden esinlenilmiştir” ibaresini kullanmıştık. Ama bu yeterli gelmediği için ve birtakım diyaloglar öykülerden aynen alındığı için, jenerikte “Alıntılar” ibaresi altında ekstra bir kalem daha açtık. Çehov adını burada bir kez daha zikrettik. Alıntı yaptığımız diğer yazarların adlarını da buraya ilave ettik. Gerçi Çehov ne yazarsak yazalım yeterli hissedeceğimiz bir yazar değil bizim için, o hemen hemen bütün filmlerime katkılarda bulunmuş, hatta bunun ötesinde bana nasıl yaşamam gerektiğini öğretmiştir. *Kasaba*’da, *Mayıs Sıkıntısı*’nda, ama özellikle de *Bir Zamanlar Anadolu*’da filminde en az bu filmdeki kadar yararlandığımız ve alıntılar yaptığımız bir yazardır.

Cannes’deki basın toplantısında sokak dilinin artık sinemada çok kolay yeniden üretilbildiğini, kitabı bir dili sinemaya aktarmanın daha zor olduğunu belirttiniz. Senaryo aşamasında ve oyuncularla çalışırken nasıl bir yöntem izlediniz?

İnsanın her yeni filmde birtakım meydan okumalara, aşılması zor görünen engellere ihtiyacı oluyor motive olabilmek için. Bunun yarattığı endişe insanı çalışmaya sevk ediyor. Bu filmin de benim için en meydan okuyan tarafı, senaryonun zaman zaman edebi, hatta felsefi denebilecek konuşmalarla yüklü olmasıydı. Aslında baştan beri bu filmin edebi bir tadının olmasını istiyordum. Edebi eserlerden, felsefi metinlerden ve tiyatrodan aldığım hazı bir şekilde bu filme taşımak istiyordum. Bunun daha önce yapılmamış olmasından değil de, böyle bir şey benim tarzımla, yöntemlerimle biraraya gelirse ne olur gibi bir merak vardı daha çok. Bir kere, en ağır diyaloglara sahip iki karakterden birini aktör emekli, diğerini çevirmen yapmak suretiyle işimizi kolaylaştırmaya çalıştık. İkincisi, oyuncu seçimleri hayati önem taşıyordu. Basit okumalar yaparak bazı oyuncuların diyaloglarla ne derece bütünlük sağlayabileceklerini hissetmeye çalıştık. Bir oyuncu çok iyi olabiliyor ama bazen ses tonu, vurguları veya konuşma sürati gibi nedenlerle belli diyaloglara uyum sağlayamayabiliyor... Çekimde ise artık eldeki elemanlar ile bir çorba pişirmek

zorunda olduğunuzun bilinciyle hep birlikte yapabileceğinizin en iyisini yapmaya çalışmaktan başka çareniz yok. Edebiyatın dili sinema için kolay değil. Çehov'un ve hele de Dostoyevski'nin dili ise çok daha zor. *Ecinniler*'deki Fedka bile son derece akılcıca felsefi sözler sarf eder. Çehov genellikle Dostoyevski'ye göre daha sade, daha hayata yakın, daha gerçekçi bir zemine otursa da onda bile sık sık bir köylü karakterin bir anda üç-beş sayfalık bir tirat attığı çok olur. Aklıma hemen "Yolda" hikâyesi geliyor mesela. Liharev, bir handa karşılaştığı bir kadına gece yarısı birdenbire o şartlarda pek mümkün olmayacak kadar organize bir şekilde düşüncelerini aktarmaya başlar. Sekiz-dokuz sayfa sürer. Ama ne kadar etkileyicidir! Artık orada "yav bu adam böyle konuşamaz, kendini bu kadar iyi ifade edemez" falan demek ya da "orada konuşan Liharev falan değil Çehov'un ta kendisidir" demek kendi önümüze gereksiz bir set çekmekten başka bir şey değil. Gerçi böyle şeyleri edebiyatta kabul edebiliyoruz da alışkanlıklar nedeniyle sinemada çok daha zor kabulleniyoruz. "Bu karakter böyle bir şey söylemez" ya da "bu sosyal sınıftan biri böyle konuşmaz" dediğimiz anda hemen keyfimiz kaçıyor ve neredeyse bütün filminden anında soğuyuveriyoruz. Böyle olunca bu ağır diyalogları inandırıcı, hayata ait kılabilecek oyuncularla çalışmak iyice önemli hale geliyor.

Bu oyunculuk tarzı provalarda mı netleşti yoksa Haluk Bilginer, Demet Akbağ, Tamer Levent gibi tiyatrodan gelen oyuncuları seçerken de aklınızda mıydı?

Bir kere dediğim gibi senaryodaki uzun diyalogları çatır çatır, inandırıcı bir şekilde söyleyebilecek oyuncular istiyorduk. Biraz okuma yapar yapmaz da diyalogların ağızlarına yakışıp yakışmayacağı hemen hissediliyordu. Ben her çeşit oyuncuyla çalışmış bir insanım. En amatörüyle, hatta bazen kandırarak, gizli çekimler yaparak çalıştığım da oldu. En profesyonel olanlarla da çalıştım. Bu filmde profesyonellerin en iyileriyle çalışmam gerektiğini baştan biliyordum o yüzden. Yazdığınız diyalogu amatör oyuncu ağızına oturtamaz. Muhakkak onun kendi diyalogunu yaratmasını sağlamanız gerekir. Onun için bin takla atarsınız, kandırırsınız. Diyalogları eskiz olarak yazmanız ve sürekli değiştirmeniz gerekir amatörle çalışırken. Ama yazdığınız şey hiç değişmeden inandırıcı hale gelsin istiyorsanız onu hakikaten çok iyi oyuncular becerebiliyor. Senaryoyu yazarken Aydın için Haluk Bilginer tek seçenek olarak hep aklımızdaydı. Ama Haluk başta meşguldü, kabul edemedi. Programı çok önceden yapılmış oyunları vardı. Başka oyuncu arayışlarına da girdik ama sonuçta biz Haluk'un programına uyarak çalışma kararı aldık.

Haluk Bilginer'in alternatifi kimdi peki?



Çok fazla oyuncuyla görüştük ama isim vermeyeyim. Ama başkası olsaydı muhakkak senaryoyu ona göre değiştirmemiz gerekcekti. Örneğin görüştüğümüz bazı oyuncular daha gençti, o durumda Nihal’le aralarındaki yaş farkı az olacaktı ve bu da senaryodaki birçok şeyin değişmesi anlamına gelecekti. Haluk anti-kahramanı da canlandırabilen ender oyuncularından biri. Kendini ya da imajını korumuyor, kollamıyor. O yüzden lastik gibi her kıvama hesap kitap yapmadan girebiliyor. Bir de, karakteri çok hızlı anlayabiliyor. Ben genelde oyuncularla karakter analizleri yapmam, ne demek istediğimi söylemem. Yanlış şeylere sebep oluyor bazen; oyuncu söylediğiniz bir şeyi yanlış anlıyor ve orada kemikleşebiliyor. Ama Haluk’la entelektüel olarak da çok hızlı anlaşabildiğimi gördüm. O yüzden hemen taktik değiştirdim ve niyetlerimi doğrudan söylemeye başladım. Bu konularda kafası iyi çalışan, çok zeki bir oyuncu olduğunu gördüm. İşimi çok kolaylaştırdı. Çekimler boyunca sürekli “Haluk olmasa ne yapardık” düşüncesinin hep bizimle birlikte olduğunu söyleyebilirim. “Artık bunun da altından kalkamaz” dediğim, şimdi filmin son halinde olmayan çok daha karmaşık diyaloglar vardı; onları bile son derece inandırıcı bir şekilde söylemenin yolunu hemen buluyordu. İyi oyuncunun şöyle bir tehlikesi var yalnız: Yazdığınız diyalogların iyi olup olmadığını onların üzerinde duruşundan anlayamıyorsunuz. Oyuncu her şeyi çalıştırdığı için bazen kötü bir diyalog da iyiymiş gibi görünüp araya kaynayabiliyor. Dikkatli olmak gerekiyor.

Atı yakalayan adamın sahnesinde olduğu gibi, natüralist oyunculuk tarzının araya girdiği örnekler de var...

Atçı Ekrem bana hayatta çok şey öğretmiş bir adam oldu. Çok nev-i şahsına münhasır bir insan. Sürekli hayret ederek bakıyordum ona. Zaten taşrayla ilişkimde – buna kendi memleketim de dahil – en önemli duygularımdan biri hayret duygusudur. Sürekli hayret ederim insan doğasının şaşırtıcı zenginliğine... Ekrem'in rol yapamayabileceği olasılığına karşı baştan gizli bir çekim yapayım istedim. Kamerayı yerleştirdik ama çekime başlamamışız gibi davranıyoruz. Ben kalktım biraz uzaklaştım oradan, kameranın başında kimse yok falan, gizlice kayda girdik. Haluk ve Ayberk (Pekcan) ile de özellikle hiç tanıştırmadık onu, ilk defa geliyorlar gibi olsun diye. Sonra işaret verdim, Haluklar benim komutlarım doğrultusunda geldiler, oturup ona sorular sormaya başladılar. Oh dedim, gayet doğal oldu; iyi ki gizli çekmişim, bir sonraki denemede o doğallığı yakalayamayız, diye düşünüp sevindim. Sonra haberli çekmeye başladık, ama hayret, hiçbir şey değişmedi! Adam gizli çekimde neyse yine aynısı, en ufak bir değişiklik yok. İnanamadım. Genellikle amatör oyuncularla gizli çekim yaptığım zamanlarda, “tamam şimdi çekime giriyoruz” dediğimde kaskatı kesilirler, hiçbir şey alamazsın, “iyi ki önceden habersiz çekim yapmışım” dersin. Burada da öyle olacak sandım. Yakınlara giriyorum, açığı değiştiriyorum, adam zırnık değişmiyor, tümüyle aynı performansı veriyor; bu kadarını ne profesyonel ne amatör, kimsede görmedim doğrusu.

Daha teatral başlayan filme sanki eski filmlerinizin, mesela Mayıs Sıkıntısı'nın ruhu geliyordu bu sahnede. Bu oyunculuk farkları sizi kaygılandırıyor muydu?

Hayır. Halktan biraz kopuk bir entelektüelin halktan biriyle konuştuğu zaman, konuşma tarzlarında ortaya çıkabilecek bir farklılık tam tersine işime bile gelebilir.

Tunca Arslan Radikal Kitap'taki yazısında, filmde Çehov'dan çok Sabahattin Ali etkisi gördüğünü söylüyor. 19. yüzyıl Rus yazarlarının metinlerini, diyaloglarını bugüne ve Türkiye'ye uyarlarken yaklaşımınız nasıldı? Türkiye'de bu temalara eğilen – sizin de ilişki kurduğunuzu belirttiğiniz – pek çok yazar var. Taşra, aydın vb. meselelerin Türkiye'ye özgü boyutları açısından onların metinlerinden yararlandınız mı?

Çok yararlandığımızı söyleyemem. Çehov'un “Karım” hikâyesini ilk okuduğumda, karakterin çevremdeki bazı insanlara şaşırtıcı derecede benzediğini düşünmüştüm. Ebru'nun da benim kuşağımdan insanları anlama, betimleme ve hicvetme konusunda inanılmaz bir yetisi vardır. Evde epey konuştuğumuz bir konudur. Biz daha çok öyküdeki o karakteri ele alıp kendi bildiklerimiz ve yaşadıklarımızla harmanlamak istedik. Birtakım alıntılar dışında, başka kaynaklara fazla da ihtiyaç duymadık. Çehov'un hikâyelerinin üzerine kendi deneyimlerimizi ve yakından veya uzaktan

tanıdığımız bazı insanların iyi bildiğimiz özelliklerini ekleme düşüncesi vardı, işin pratiği daha çok oradan ilerledi.

Tunca'nın yazısını okudum. Bir eserin herkesin dünyasında farklı çağrışımlar yapması kaçınılmazdır. Herkes kendi açısından istediği gibi görebilir ve haklıdır da. Bu iyi de bir şeydir. Birtakım yazarlar, sanatçılar arasında kan bağından ya da toprak birliğinden çok daha güçlü bir akrabalık, bir ruh birliği olabilir. Ve bu, bana göre, kültür birliğinden daha önemli bir akrabalıktır. O nedenle Tunca'nın böyle hissedebilmesi son derece doğal bir şey. Aynı sebeple 100-150 yıl öncesinden, başka kültürlerden olayları ve diyalogları bugüne ve bu topraklara uyarlamak belki o kadar da zor olmuyor. Eğer ruh birliği yoksa, anlatılan şeyleri ruhunun derinliklerinde hissedemiyorsan, bırak kendi ülkenden bir yazarı, kardeşinden bile uyarlasan kendini yabancı topraklarda hissedebilirsin. Ama ruh birliği varsa, sezgiler idareyi ele alır, her şey reflekslerle, adeta kendiliğinden gelişir gider.

Çehov ya da etkilendiğinizi söylediğiniz bir başka yazar olan Sait Faik, karakterlerine yaklaşımlarında size göre daha şefkatliler aslında. Kış Uykusu'nda karakterlere yaklaşım keskinleştirilmiş gibi. Daha sert, acımasız bir bakış var.

Dediğiniz doğru mu bilmiyorum ama karakterlerime sevgi ya da şefkat göstermem gerektiğini düşünmüyorum. İnsan kendinden zayıf, kendinden güçsüz gördüğü canlılara karşı sevgi ya da şefkat duyar daha çok. Çehov ya da Sait Faik'te de dediğiniz gibi olduğuna emin değilim. Eğer bir eser üretmek, gerçekten insan ruhunu anlamaya çalışan bir yolculuk olacaksa, tabii ki kendimize ve karakterlerimize karşı son derece acımasız olmak zorundayız diye düşünüyorum. Ama gerçek bir anlama çabası kolay hüküm vermemek gerekliliğini de beraberinde getiriyor. Yola çıktığımız Çehov hikâyesi daha çok iç sesler ve betimlemeler üzerinden ilerliyordu. İç sesler sinemada kullanılabilen bir şey olsa da kullanmak istemedik. Biraz kolaycılık olacak diye düşündük. Betimleme kullanma şansınız zaten yok. Bu durumda elinizde bir tek öykünün aslında pek de ilginç olmayan olayları ve tabii bir de bazı diyalogları kalıyor. Oysa edebiyatta o adama boyut katabilecek çok fazla yardımcı anlatım aracı var. Okuyucunun hayal gücünü işe katabilmesini söylemiyorum bile. İç düşünceden bir şey söylüyor karakter mesela, hemen akabinde tam tersini yaptığını görüyorsun. Bunu sinemada nasıl göstereceksin? Sinemanın kendine has zorlukları var. Tabii ki filmime sizin gözünüzle bakamam ama şu kadarını söyleyebilirim: Ben filmle ilgili çıkan yazılardaki kadar acımasız bakmıyorum Aydın karakterine, hatta onu anlıyorum. Kendimi dışta tutarak bakmıyorum ona. Biraz fazla ötekileştirmeye yönelik bir bakış görüyorum genellikle filmle ilgili yazılarda. Filmde Aydın'ı anlamayı zorlaştıran



bir bakış geliştirdiğimizi de düşünmüyorum nedense. Aydın'ı tümüyle negatif görmüyorum, hepimizden izler taşıdığını düşünüyorum. Kendimden taşıdığı izleri de inkâr etmiyorum. *İklimler*'de de benzer bir şey olmuştu, İsa bence hak ettiğinden fazla ötekileştirilmişti. Herkesin yapabileceği şeyler bunlar ama insanlar kendi hayatlarında böyle şeyler yaptıkları zaman yeterince gerçekçi değerdendirmiyorlar olan biteni. Fazla korunaklı davranıyorlar. Aydın'la ilgili gerçekten kötü olan şey nedir, söylerseniz, ben o konuda muhtemelen Aydın'ı savunabilir, onun avukatlığını yapabilirim. Yaptığı çoğu şeyi, uygun şartlar oluştuğunda benim de, sizin de yapabileceğinizi savunabilir, hatta kanıtlayabilirim belki... Henüz hayatında öyle bir durumda kalmamış olman bunu yapmayacağın anlamına gelmez. Bir kere kız kardeşine karşı oldukça anlayışlı; bıçak kemiğe dayanana kadar çok sert tepkiler göstermediğini, ağır eleştirilere karşın onu idare etmeye çalıştığını görüyoruz. Ona mesafeli davranan, onu düzenlediği toplantıdan bile açıkça kovan karısına karşı, yine de anlayışlı, fazla sert değil; yine de mantıklı görünen çözümler üretmeye çalışıyor... Ya da sen sanki bir kiracın var da kirasını ödemeyince "durumun uygun değil, önemli değil, ne zaman istersen o zaman ödersin" deme fedakârlığını gösterdin de mi hemen Aydın'ın bu tavrını acımasızlığının ve bencilliğinin bir kanıtı gibi görüyorsun? İster bir karakteri değerdendirirken, ister yaratırken, kendi ruhumuzun gerçek potansiyellerini doğru değerdendirmeden, zayıflıklarımızla güçlü bir ilişki kurmadan yeterince adil olabileceğimizi sanmıyorum... Şefkatli, sevgi dolu ya da hoşgörölü olmak değildir gerekli olan burada. Samimi, dürüst, gerçekçi ve acımasız olmaktır. Nietzsche'den bir alıntı yaparsak, "kendini bilgiye adayan kişi için yalnızca *düşmanını* sevmek *yetmez*, dostuna da kin duyabilmelidir" icabında.

Aydın karakterine bir “aydın” olarak da bakmak istemiyorum aslında. İsmi Aydın koyduğuma da pişman oldum biraz. O zaman “o karakter üzerinden aydın meselesine bakıyoruz”a indirgeniyor film. Öyle değil. O bir karakter; hepimiz gibi iyi ve kötü tarafları olan bir insan. Sonuçta aydınlar da bir kalıptan çıkmış, birbirine benzeyen homojen yaratıklar değiller. Birisine bir özelliği yüzünden sinir olursun, bir başka özelliği yüzünden de hayranlık duyarsın. Biz tüm karmaşıklığıyla bir insan yaratmak istedik. Ebru da ben de, hiçbir zaman, karakterin her söylediği ya da yapıp ettikleri, belli bir aydın tipolojisini desteklesin, bu şablona hizmet etsin gibi bir düşünce içinde olmadık. Hatta bu teoriyi desteklemeyecek bir özelliği aklıma geldiğinde, onu senaryoya katmaktan daha büyük bir haz duyarım. Peki bu durumda bir karakteri keyiflikten ve rastgelelikten ne kurtaracak, denebilir. Yaratıcının sezgileri kurtaracak. Öyle olmak zorunda. Ama kesinlikle bilgi değil. Bilginin bir karakterin detaylarını oluşturmada çaresiz kalacağına, sezgilerine yeterince güvenmeyen bir yaratıcının çuvallayacağına ve biraz didaktizme kayabileceğine inanıyorum. Bir insanda belli bir edimi yapabilecek bir potansiyelin olup olmadığı konusunda, insan ruhunun gizil güçleri konusunda kendi ruhundan hissettiği önsezileri pusula olarak benimsemeyen birinin karakter yaratımında belli bir çizginin ötesinde derinleşebileceğini sanmıyorum. Çünkü insan ruhu söz konusu olunca hiçbir şey formüllere bağlı değil. Ben Aydın’ı temelde iyi bir insan olarak görüyorum ve öyle çektim. Ama yanlış anlaşılmasın. Bu bizim onu, sinir olduğumuz veya eleştirdiğimiz bir yığın özelliklerle donatmadığımız anlamına gelmiyor. Sadece bu negatif özelliklerden kendimizin muaf olduğunu düşünmemize neden olacak formülasyonlara bu kadar kolay girişmeyelim. Dediğim gibi ona sevgi göstermediğim gibi, onun için sevgi ya da şefkat de talep ediyor değilim. Artık bundan sonrası seyircinin elinde tabii. Herkes kendi ihtiyaçlarına ya da kendini koruma miktarlarına göre onu bir yere oturtacak. Bu konuda da bir şey yapamam.

Aslında bütün karakterlerin zaafı ve birbirlerine yaptıkları haksızlıklar ortaya çıkıyor filmde. Aydın kadar karısı ya da kız kardeşi için de geçerli bu. Aynı şekilde imamın da ikiyüzlülüğünü görüyoruz örneğin. Nihal’in parayı vermeye gittiğinde ağzının payını alması, Necla’nın Aydın’la tartışmasının sonunda durduğu yer... Film, karakterlerin zaaflarını yüzlerine çarparak bitiriyor öykülerini...

Bir film yaparken, bir roman yazarken karakterlerin zayıf tarafları sizin en büyük yardımcınız. Onları kimseyi kayırmadan göstermek zorundasınız. Onların zayıflıklarını gösterme fırsatı yakaladığımda kaçırmam. Ama tabii şu da var: Hayatta bir insanı birtakım nitelikleriyle değerlendirir, bir yere koyarsınız, ama sonra öyle bir durumla

karşılaşırsınız ki utanırsınız. Biraz bu durumu da hissettirmeye çalıştık bazı yerlerde. Gururu, onuru, bu kavramların gerçek anlamlarını kurcalamak istedik. İsmail (çocukla beraber) filmin en gururlu insanı ama bu yüzden aynı zamanda en sorumsuz ve bencil insanı belki de. İmam belki gururunu en ayaklar altına alan insan ama öte yandan en sorumluluk sahibi olan. Bu kavramları başka şeylerle birarada ele almak gerekiyor. “Ne gururlu adam, helal olsun!” diye bakabilecek bir insan değilim. Hangisine daha çok saygı duyarsın? Birinin paraları ateşe atabilme kahramanlığı göstermesine mi yoksa Hamdi’nin gururunu hiçe sayıp annesine, ailesine bakıyor olmasına mı? Gerçek fedakârlık hangisi? Gerçekten değerli olan hangisi? Hayat her ayrıntısıyla insanı şaşırtıyor, peşin hüküm vermek kolay değil. Peşin hüküm verebileceğimiz durumların içinde insanı şaşırtacak ayrıntılar olabileceği kuşkusunu sürekli taşımamız gerektiğini düşünüyorum. Hayat beni devamlı böyle durumlarla karşı karşıya bırakıyor. Taşradaki insanlar beni daha çok şaşırtıyor. Burada (İstanbul’da) çok yakın arkadaşlarım oldu, beş sene boyunca masada konuşuyorsun. Sonra bir gün beraber bir iş yapmaya kalkıyorsun, bir anda küsüyorsun. O kadar pratikten kopuk bir ilişki biçimi var ki. Oysa taşrada bütün düşünceler birtakım gerçek pratik olaylara bağlı. Hemen ortaya çıkıyor her şey, hızla. Burada çıkmıyor. Hakikaten bir sürü arkadaşım – bunların içinde sinema dünyasından insanlar da var – bir tek ortak iş yapmaya kalktığımızda beceremedik. Ama yıllarca dünyanın en iyi anlaşılan insanları gibi dolandık ortalıkta. Duyguların, fedakârlığın ortaya çıkması gereken ilk anda sözlerin başka, eylemlerin, edimlerin başka olduğunu anlıyorsun. Onun için belki taşra insanından bahsetme eğilimim daha fazla. Ya da onları katmadan buradakileri de bir yere oturtamıyorum. Benim taşrayla olan bağlarım güçlüdür. Orada büyüdüm. Devamlı gidip gelirim hâlâ. Akrobalarım uçarım, eski arkadaşlarıma... Ve oradaki insani değerlerin bu kadar çıplak bir biçimde görünür olması benim için inanılmaz bir besin kaynağı. İnsanın ne olduğunu orada anlıyorum, bu kadar zenginliği orada görüyorum.

Kış Uykusu *insanlara güncel siyaseti en fazla çağrıştıran filminiz oldu*. Bir Zamanlar Anadolu’da *filminde de vardı belki ama oradaki daha genel anlamda “memleket meselesi”ydi*. Buradayla yorumlar çok daha somut bir hal aldı. Aydın’ı Kemalistlerle bağdaştıranlar ya da tersine “çapulcu” kelimesini kullandığı için onda siyasi iktidarın otoriterliğini görenler oldu. Sizin niyetinizden bağımsız olarak, referansını reel siyasetten alan birçok farklı yorum yapıldı.

Türkiye’de yaşayıp da, özellikle Cihangir’de, hele bir de taşra tarafınız varsa, bazı şeyleri görmemek imkânsız oluyor. Mesela, 1999 seçimleri miydi, sokağa bakan balkonda sigara içiyorum, gençler sokağa afiş falan asmaya geliyorlar. Beş altı tane ÖDP’li

genç geldi, boyunlarında fularlar var filan, karşı duvara afiş asmaya çalışıyorlar. Hepsi birden uğraşıyorlar ama bir türlü olmuyor, afiş düşüyor, yeniden uğraşıyorlar bu sefer afiş kırılıyor, düzeltmeye çalışıyorlar, yırtılıyor. En sonunda yamuk yumuk olsa da asmayı başardılar. Arkadan bir MHP'li genç geldi, tek başına, “şrak” diye asıp geçti elindeki afiş. Alakası yok tabii ama insan o an elinde olmadan bunlar iktidara gelse “koca ülkeyi nasıl yönetecekler” falan diye düşünmeden edemiyor. Bugün CHP'nin de halkın gözünde biraz böyle bir duygu uyandırıyor olabileceğini düşünüyorum. Ama ideolojiden çok bugünkü kadrolarla ilgili bir durum bu belki.

Uyarlama konusuna geri dönelim. Çehov'un “Karım” öyküsünde Aydın'ın muadili olan karakter halka yardım etmeyi görev bilen idealist bir figür. Hayata geçirmeye çalıştığı ilkeleri var. Aydın'ınsa böyle bir derdi olduğu tam olarak söylenemez.

Ama öyküde de karakterin düşüncelerinde samimi olduğuna inanmak zorunda değiliz. Birinci tekilde bile karakterin kendini kandırdığını düşünebilmeliyiz. Sonradan ortaya çıkıyor zaten, karakterin düşüncelerinden kuşku duyduğunu görüyoruz. Öyküdeki karakteri hiçbir zaman idealist, yardımsever biri olarak görmedim ben. Kaldı ki, buğdayını çalan köylülerden şikayetçi olduğu için karısı onu eleştiriyor hatırlarsanız...

İdealist derken, bu ideallere uygun yaşayıp yaşamaması ayrı bir konu ama Aydından farklı olarak hayata geçirmeye çalıştığı ilkeleri var.

İlkeleri sözde var, zaten karısı bunu ifade ediyor. Zaten sözde ilkeyle gerçek duygu arasındaki farkla ilgileniyor öykü. Filmin de bununla biraz ilgilendiğini umuyorum. Birtakım ilkeler Aydın'da da var, herkeste olduğu gibi. Zaman zaman dile geldiğini de görüyoruz. Sadece Aydın'da değil diğer karakterlerde de var. Aslında ilke haline getirdiğimiz şeyler, genellikle birtakım erdemlerle süslenerek topluma gösterilebilecek hale getirilmiş, artık üzerinde düşünülmesi ve tartışılması sona erdirilmiş birtakım risksiz ön fikirlerden oluşur. Yani kimse, risksiz ve kimsenin itiraz etmeyeceği genel doğrulardan kendine bir ilke oluşturmakta sakınca görmez. Ayrıca artık sorgulanmayan bu doğrular, dış dünyanın belli bir düzen içinde algılanmasına zemin hazırlar ki, bireysel bütünlük bu karmaşık gerçeklik karşısında korunabilsin.

Öyküdeki karakter sadece hayır işine giren biri değil, aynı zamanda yardımın sahiden ihtiyacı olanlara ulaşması için bu işi daha organize bir şekilde yapmanın yolunu arayan biri. Tek amacı vicdanını temizlemek değil. Aydın ise genç bir kadından aldığı, gururunu okşayan bir mektupla bu işe niyetleniyor.

Muhakkak ki öyküde bize inandırıcı gelmeyen ya da sinema için daha sağlam temellere dayandırmak gerektiğini düşündüğümüz yerler olmuştur. Ama zaten, yanlış hatırlamıyorsam, Çehov da okuyucuyu ters köşeye yatırabilmek için başta özellikle farklı bir izlenim yaratır, adamın idealist amaçlarla birtakım eylemler yaptığına inandırarak okuyucuyu kasten yanıltır. Karısı odaya geldikten sonra bu izlenimin giderek çatlamaya başladığını görüyoruz. Ama zaten öyküye bağlı kalmak diye bir düşüncemiz olmadı. Öyküde daha birçok şey tamamen farklı olabilir. Ama yine de iki başkarakterin çok farklı insanlar olduklarını sanmıyorum... Filmde o mektubu, daha kuşkulu nedenlerle Aydın'a okutmak zorunda hissettik. Nedenleri belirsiz bir "okula yardım etme" motivasyonu tek başına yeterli görünmedi. Mektuptaki övgüleri duyurmak, belki karısının gözünde yitirdiği saygıyı geri kazanmak istiyor. Belki baştan aklına gelmedi karısını çağırmak, belki de planlıydı, tam bilemeyiz. Ama böyle bir genç kızın varlığı görüngüyü daha da karmaşıktırabilecek iyi bir parametre olarak göründü gözümüze. Hayatın bir son tren gibi de olsa hâlâ bir şeyler vaat etmesi, ama derinlerde hem bedeninin hem zihninin artık birtakım çılgınlıklara girecek o gücü ve enerjiyi hissedemeyeceğinin trajik algılanışı. Bundan üreyen melankoli. O yaştaki erkeklerin çok yaşadığı bir durum. Bir kabulleniş. O zaman bu mektup hiç olmazsa başka bir işe yarasın diye düşünülebilir. O mektupta ortaya çıkan genç kızın hayali, gerçekten bir olasılık olarak algılansaydı, karısına hiç okunmazdı diye düşünüyorum. Tersine itinayla gizlenirdi.

Bir bakıma Nihal'e de "bak, bana hayran bir genç kadın var" demek istiyor Aydın.

Tabii. Şimdi, o yaşıta, genç karısıyla arası ister iyi olsun ister kötü, uzun bir evlilik sürecinden sonra her erkeğin, başlangıçta yakaladığı saygının giderek kaybolmasıyla duyduğu bir hayal kırıklığı vardır. Özellikle yaş farkının söz konusu olduğu öyle bir durumda, adamın pırıltılı mesleğini de düşünürsek, Nihal'in belirli bir hayranlıkla, gerçeği fazla görmeden onunla ilişkiye girdiği ve evlendiği öngörülebilir. Ama daha sonra gerçekler ortaya çıkıyor tabii, tanrı düzeyinden insan düzeyine pat diye düşüveriyorsun, o zaman bu saygının azalması ve kızın saygının yerine daha sağlam bir şey oturtmakta zorlanması normal; adam gerçekten iyi bir insan olsa bile. Kadın bir gün bakıyor, yanında bir tanrı değil, tüm zaaflarıyla yaşlı bir adam duruyor. Kızıyor ona bu defa, suçluymuş gibi. Aydın bu durumu bir diyalogunda dile getiriyor zaten. Erkek de tanrı olarak kalmanın imkânsızlığının, zaten böyle bir konumu korumaya enerjisinin de yetmeyeceğinin bilincinde olarak farklı bir şey istiyor. İnsan olarak tüm zayıflıklarıyla benimseniversin istiyor. Ama temeller yanlış atılmış. Zor. Böyle bir adamın da kaybolan saygının yerine bir şeyler koymaya çalışmasını ben



çok doğal karşılıyorum. İyi niyetli demeyeyim de, çok masum bir ihtiyaç. O kızın mektubunun adamın içinde birtakım duygular uyandırmasını ya da bu mektubu yitirilmiş birtakım saygıları geri kazanmak için kullanmaya çalışmasını son derece masum buluyorum.

Filmin mizah tonu da önemli bu noktada. Ötekileştirme mekanizması biraz da öyle çalışıyor ya; küçümseyerek güldüğümüzde o özellikleri kendimizden atmış mı oluyoruz? O konuda nasıl bir denge gözettiniz?

Bir denge gözettiğim falan yok. Sadece hayatın içinden şeyler olarak karşıma çıkarlarsa filme de giriyorlar. Hesap kitap yapıyor değilim bu konuda. Hepimizin düşebileceği durumlarla ilgiliyim daha çok. İnsanlar Cem Yılmaz a gülerken, kendilerinin de aslında öyle olduklarını biliyorlar. İfşa etmeden, risk almadan tanık olduklarında buna, daha çok gülüyorlar. Güldüğün şeyin kendinde de olduğunu güvenli bir mesafeden hissettiğin zaman daha derinden gülüyorsun. Cem Yılmaz çoğu zaman hepimizin yaşadığı şeyleri dile getiriyor. Kendimizle alay etme özelliğimiz ne kadar gelişkinse, o kadar kendimizi ayrı tutmadan bakabiliyoruz.

Önceki filmlerinize göre çok daha teatral olan bir anlatım biçiminde bu mizahı kurmak nasıl mümkün oldu?

Bilmiyorum. Gerçekten bilmiyorum. Refleks bunlar. Kendiliğinden oluşan şeyler. Hayat böyle geliyor. Mizahi öğeler çoğu zaman çekimde aklıma geliyor. Ben de bir seyirciyim aslında; çekerken seyrediyorum sahneyi bir yandan. “Burada aslında şöyle bir şey olur” diye geliveriyor aklıma. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki

ikinci zanlının sofrada kola istemesi veya Clark Gable esprisi gibi sonradan seyircinin güldüğünü gördüğüm şeyler tamamen çekim anında gelmişti aklıma. Tutanak uzadıkça uzuyordu, bir anda “Clark Gable görünüşlü” deyiverdim çekimi durdurmadan. Taner (Birsell) de hemen hiç bozmadan adapte oldu, öyle söyledi, o cümleyi tutanağın içine yedirdi, “Clark Gable görünüşlü” diye araya girdi, sonra o repliği ekstra çekimlerle çeşitlendirdim, öyküsünü tamamladım ek çekimlerle. Üniversitede Clark Gable’a benzetildiği filan... Kurguda bir dener bakarım, çalışmazsa atarım, diye düşündüm. Bu fikir senaryoda aklıma gelse, belki de saçma bir şey der geçerim, kimbilir. Karşında cereyan eden sahnenin aklına getirdiği bir mizah türü var sanki. Ya da bende işlem böyle deviniyor, bilmiyorum. *Bir Zamanlar Anadolu’da* çekimde aklıma gelen bu tür yüzlerce ayrıntıyla dolu.

Kış Uykusu’nda da mizahi öğelerin çoğu böyle. Mesela tren garındaki kapıdan soğuk gelmesi meselesi. O da çekimde aklıma geliveren detaylardan bir tanesi. O adamın yüzü o ilhamı veriyor belki. Önce birkaç tane, adam yana kayıp Hidayet’in Aydın’ın yanına oturmasına izin verir şekilde çekmiştik. Aklıma bu gelince Hidayet’e söylemedim. Sadece oturan adama “yana kayma” dedim. “Ne yaparsa yapsın, ne söylerse söylesin yana kayma, soğuk geliyor de” falan dedim. Böylelikle Hidayet’in ne yapacağını da merak ettim. Hidayet şaşırdı, biraz uğraştı, ama sonunda kös kös öbür yana oturdu. Ama yüzündeki tuhaf şaşkınlık doğal oldu, sahneye yakıştı. Böyle şeyler dener dururum sette. Bir sahneyi çekerken zihnimde bir sürü başka film oynamaya başlıyor. Engel olamıyorum. Çekmeye değer görünenleri çekiyorum, kurguda bir şans tanımak için.

Burada ayarlaması daha zor sanki; tüm karakterler kitabı konuşurlarken bir anda öyle gündelik bir diyalog giriyor araya.

Belki öylesi daha iyi oluyor. Edebi dokunun arada bir kırılması. Ama hayat da öyle. Mizahi öğeler inadına en ciddi anlarda araya giriyor. Belki de böyle bir kontrast yüzünden o detaylar daha mizahi görünüyor.

Filmin senaryosunda yer alıp da kurguda çıkarılan sahnelerde neler vardı?

Hidayet ve Aydın arasında bazılarının filme girememesine üzüldüğüm çok sahne vardı. Hidayet ve Fatma’nın beş yaşında bir çocukları vardı. O gitti. Arada bir absürd bir şekilde ortaya çıkıp bir şeyler söylüyordu.

Peki, kız kardeşiyle Aydın’ın arasında geçen bir şeyler var mıydı sonrasında? Kız kardeş bir noktada ortadan kayboluyor gibi oluyor çünkü.

Vardı, vardı. Biraz öyle oluyor, evet. Biraz fazla sentimental geldi kurguda, çıkardım. Senaryo yayınlanırsa sonra görülecektir.

Biraz Cannes'dan da bahsedelim... Ödülü bekliyor muydunuz, özellikle de filmin uzunluğunu göz önünde bulundurunca?

Bırakın ödülü, ben filmin Cannes'a seçileceğini bile sanmıyordum. Çünkü Cannes hiç sevmez uzun filmleri, hele de benim çektiğim tarzda. Abdellatif Kechiche'in (2013'te Altın Palmiye kazanan) *Mavi En Sıcak Renktir*'i de uzundu, ama hızlıydı yine de. Bir de "yeter artık bu adam" derler diye düşünüyordum (*gülüyor*). Festival içinde programlamak bile kolay değildir uzun filmi. O nedenle zaten ayrı bir basın gösterimi bile yapılamadı filme... Ama festivale film seçen komite ayrı, jüri ayrı bir şey tabii. Bir kere seçildikten sonra film artık Fransız seçicilerle hiç alakası olmayan, tümüyle uluslararası niteliği olan bir jürinin eline kalır. Onlar için ise genelde filmin uzunluğunun artık hiçbir önemi yoktur. Ben de jüri'lik yaptım Cannes'da. O zaman da en uzun filme gitmişti ödül. *Beyaz Bant*'a vermiştik. Ama benim için festivalin en kısa filmiydi. Çünkü jüri için filmin gerçek süresi değil, duygusal süresi önemlidir. Bir filmi sevmezsen 90 dakika bile bir asır gibi gelebilir. Ama seversen zaten biraz daha sürsün istersin. Onun için bir kere seçildikten sonra, artık filmin süresiyle ilgili bir kaygım yoktu. Tabii jürinin filmi sevip sevmeyeceğini bilemezsin. O ayrı bir konu.

Filmin uzunluğu ve diyalogların çokluğu da göz önüne alındığında, özellikle yurtdışında izleyenler için takip etmesi zor bir film olmalı...

Evet, o yüzden altyazıyla özel olarak uğraştık. Çeviriyi burada yaptırдық, çok uzundu, önce ben biraz kısalttım İngilizcesini. Sonra Fransızlar bir çeviri yaptı. Onlar da biraz fazla kısaltmışlar rahat okunsun diye ama o zaman da özü değişmiş filmin. Oturduk, Fransızcaya çeviren kişiyle birlikte, İngilizcesini kısalttık, Fransızcasını uzattık, ikisini de kabul edebileceğim ortak bir uzunluğa getirdik. Cannes gösteriminde Fransızca ve İngilizce altyazıların tümüyle senkron olması gerekiyor. Sonuçta seyircilerin filmi aynı şekilde algıladıklarını hissettim yine de. Daha yorucu oluyordur muhakkak ama çok da uzak gelmedi verdikleri tepkiler. Bir kere kendi dilindeyse altyazı yine de rahat okunabiliyor. Woody Allen filmleri mesela, baştan sona konuşma var ama altyazı Türkçe olduğunda o kadar da yorulmuyoruz sanki.

Peki yurtdışındaki izleyiciyle Türkiye'deki izleyici arasında bir algı farkı oldu mu sizce?

Bunu o kadar da tartabilecek bir durumum olmadı henüz ama söyleşilerde sorulan sorulardan yola çıkacak olursam çok da farkettiğini düşünmüyorum. Filmde sadece bu



ülkede yaşayanların anlayabileceği yığınla detay var muhakkak ama bu her filmimde öyleydi zaten. Muhtemelen diğer filmler için de geçerlidir. Onun dışında şunu söyleyebilirim belki, eski filmlerimi sevmeyen, hepsine bir yıldız veren bir Fransız eleştirmen vardı, bu filme dört yıldız vermiş. Hatta sordu bir de söyleşi sırasında, “ben hiç beğenmezdim senin filmlerini, bu sefer çok beğendim acaba neden” diye. “Ben de sana soracaktım” dedim (*gülüyor*). Evet, eski filmlerimi sevmeyen bir grubun bu filme ısındıklarını farkettim. Öte yandan eskilerini seven başka bir grup insan da bunu beğenmedi. Belki bu şundan olabilir: Bazı izleyici tipi diyalog aracılığıyla bağlantı kurmayı seviyor. Yani bir filmin anlamını diyaloglar yoluyla alıyor, ona alışmış durumda oluyor ya da onu seviyor. Bu tip izleyici için en korkunç şey sessizlik, konuşmasız bölümler. Tabii diyaloglar yoluyla bağlantı nispeten daha kolay, aktif olmanızı gerektirmeyebiliyor. Anlatılan bir hap gibi kulağınıza düşüyor. Bazıları da az diyalog seviyor, onu daha “sinema” sayıyor, anlamı kendi çıkardığı, bulduğu ya da yarattığı bir sinemayı seviyor. İki türü de duruma göre sevebilenler de var öte yandan.

Diyalog meselesi “yavaşlık” algısını da çok etkileyen bir şey. Diyalog olunca film genel seyirciye daha akıcı geliyor belki.

Tabii, benim filmlerim, doğrudan diyalog aracılığıyla filmle ilişki kurmaya alışmış seyirciye şöyle de bir zorluk getiriyor belki: Benim karakterlerim sürekli yalan söylüyor, yani doğru söylediklerinden emin olmamız kolay değil. Genellikle

Hollywood sineması o karakterlerin kendilerini doğru ifade ettikleri varsayımıyla ilerler, ben bu durumdan da kaçınmaya çalışıyorum. Karakter yalan söylüyor olabilir, kendini kandırıyor olabilir... Bir de tabii bu filmin uzunluğunu daha az hissettirmesi, beklentiyle de ilgili olabilir, o kadar ağır bir film bekliyorlar ki benden, “aa o kadar da ağır değilmiş” diyorlar. Belki biraz da o yüzden ben, o kadar itiraza rağmen “Kış Uykusu” isminde böylesine ısrar etmişimdir. Seyirciyi uyarmak, beklentiyi düşürmek gibi bir şey. Nuri Bilge Ceylan filmi, üç saatin üzerinde, uyku vaat ediyor filan derken beklentiler o kadar korkutmaya başlıyor ki, seyredilince “o kadar da değilmiş” rahatlaması yaşanıyor.

Fransız ortak Memento, çok karşı çıktı mesela filmin ismine. Hatta filmin Fransa’daki vizyonunda sırf bu yüzden adını Fransızca koymamaya karar verdi. *Winter Sleep* diye girmeye karar verdiler vizyona, uyku kelimesi İngilizce kalınca, o kadar da algılanmaz Fransa’da diye düşünüyorlar... Tabii o bir dağıtımcı olarak her parametrenin henüz filme gitmemiş insan üzerindeki etkisini tartıyor. Filme gidip gitmeme kararları üzerinde etkili olmaya çalışıyor. Bense filmin yönetmeni olarak bir şekilde filme girmiş insanın üzerindeki etkisiyle ilgiliyim. Filme gidenler kendilerini kandırılmış hissetmesinler, olabilecekler konusunda onları baştan uyarayım gibi hissediyorum.

Uzunluktan bahsetmişken, filmde çok uzun “sahne”ler var. Filmin ritmini, sahneleme mantığını nasıl tasarladığınızı konuşalım mı biraz da?

Tasarım falan yok. İçten geldiği gibi yapılıyor çoğu şey. Ama senaryo üzerinde yedi sayfa oluşuna bakınca Aydın-Necla konuşmasının uzun bir konuşma sahnesi olacağı belliydi. Nasıl olacak bakalım, çalışacak mı falan diye tedirgin olduğumuz oluyordu. Sonuçta çekimiyle günlerce uğraştık ettik. Malzemeye kurguda baktım, yirmi dakikalık bir sahne çıktı ortaya. Oturdıkları yerden konuşan iki kişiye odaklanan bir sahne için sinemada epey uzun bir süre tabii. Bazen evde küçük bir meseleden başlayan bir atışma bir bakıyorum dört-beş saat sürmüş gitmiş, nasıl olduğunu da anlamazsın, o konuşmanın ateşi diğer her şeyi yok eder çünkü. Hayatta bu kadar sık başımıza gelen ve sadece oturduğumuz yerde dört-beş saat süren bir konuşma seansı için bir yirmi dakika harcamışız çok mu diye düşünüyorum bazen, ama sinemada bu süreler çok uzun süreler tabii. Kurguda bu sahneyle epey uğraştım. Kısa versiyonlar da yaptım. Ama sonuçta bir süre sonra sanki bu sahne kimi özgün niteliklerine ancak belli bir uzunluk içinde kavuşabiliyor gibi gelmeye başladı. Sanki kısaltınca, ancak belli bir uzunluk içinde ortaya çıkabilen bir ruh hali yokoluyor ve sıradanlaşıyor, sahnenin aynı yerlerde dönüp duran helezonik yapısı kaybolunca biteviyeliğin yarattığı umutsuzluk duygusu yokoluyor gibi geldi. Bir-iki küçük kısaltmayla uzun

halini korumaya karar verdim. Yani filmin ritminin baştan tasarlanması kolay değil benim için. Ancak kurguda. Çünkü sinema, evdeki hesabın çarşıya uymayabileceği realitesinin en acımasız ölçülerde yaşandığı bir sanat. Bu nedenle, baştan tasarladığın şeylerin çalışmayabileceğinin acı tecrübelerle idrak edilmesi, insanı sürekli bu durumlara karşı uyanık olmaya zorluyor ve daha az ön tasarım, alternatifli senaryolar, varyasyonlu çekimler gibi seçenekleri öne çıkarmanıza neden oluyor.

Ama yine de film, önceki filmlerinize göre biraz daha tempolu kurgulanmış gibi...

Doğrudur. Filmle doğrudan ilgili olmayan her şeyi atmaya başladım bir süre sonra, filmde yürüme sahnesi kalmadı neredeyse. Bir odadan diğerine, bir sahneden diğerinin ortasına “tak” diye geçiveriyoruz. Eskiden daha fazla zaman ayırdığım şeyleri bu kez daha ince kırmak zorunda kaldım. Ama iyi de oldu bence; bu, yan yolların filmi değil pek. Öte yandan bu tip zorluklar insana kurguyu da öğretiyor. Yani kurguda, filmin uzunluğundan mütevellit yoruculuğunu azaltmak için epey çaba sarf ettiğim söylenebilir, kurguda ekonomi için elimden geleni yaptım. Bu yüzden diğer filmlerimde görülebilecek “espas”lar mı diyeyim, biraz azaldı bu filmde. Filmin stille ilgili kaygıları da geri plana kaydırı biraz. Bu, çekimlerde de böyle oldu, kurguda da. Çünkü bu kadar uzun ve diyaloglu bir filmde konuşma sahneleri çalıştırılmazsa, diyaloglar bizi içine çekemezse, filmin hiçbir düzlemde çalışmayacağını düşünüyordum. Bu yüzden enerjimi stilden çok sahnenin çalışması mantığına harcadım. Mesela aç-karşı aç’yı fazla kullanmaktan çekinen bir yönetmenken bu konuda fazla kısıtlama getirmedim kendime.

İlk kurgusu kaç saatti filmin?

Dört buçuk saatti ama onda bile ata ata gitmiştim.

Kış Uykusu’nun sanat yönetiminin daha fazla öne çıktığı bir film olduğunu söyleyebilir miyiz? Nihal’in odası, Aydın’ın yazı yazdığı oda... Onların tasarım süreci nasıl oldu?

Aslında başlangıçta gerçek mekânlarda çekmek istiyorduk filmi, bir sürü odalar aradık bulduk, bir sürü hesaplar kitaplar yaptık ama sonra o oda sahnelerinin çoğunu stüdyoda çekmeye karar verdik. Bir kere lojistik olarak çok zor oluyordu. Haluk oyunlari ile çekimler arasında mekik dokuyordu. Oyuncuların bazılarının bir yandan dizileri vardı, gelip gitmeleri zor oluyordu. O uzun iç çekimleri, dikkatle ayarlanması gereken uzun diyalog çekimlerini düzensiz, karmaşık ve parça parça çekmek istemiyordum. O uzun sahneleri oralarda çekmek, sahnenin kendisinden epey fedakârlık etmek zorunda bırakacaktı beni. Yeteri kadar zaman





harcayamayacağım, tam havaya girmişken birinin çekimi olacak gidecek falan diye düşündüm ve bazı iç mekânları stüdyoda çekmeye karar verdik. O odalar dışında kalan her şeyi çekip temizleyip İstanbul'a döndük. Rahat rahat odaları hazırladık, biraz dinlendik, güç topladık. Ve yeniden altı haftalık stüdyo çekimlerine girdik. Bu noktada sanat yönetmenimiz Gamze Kuş ve ekibinin harika bir iş çıkardığını söylemem gerekir. Daha önce stüdyoda çalışmamıştım ama çok sevdim. Anlamsız bir ısrarmış doğal mekân, doğal ışık arayışı. Kendi tarihim açısından biraz gençlik takıntıları olarak görüyorum şimdi bunları. Gerçekçilik gerçek mekân kullanmakla elde edilecek bir şey değil. Sen meseleni anlatırken, yani hayat hakkında söylediğin fikirlerinle, samimiyetinle, söyleme şeklinle yaratacaksın onu. Kaldı ki sinema en yapay ortamlarda en yapay enstrümanlarla üretilen sanatlardan biri, yani oyuncuların “-mış gibi” yaptığı bir ortamda gerçek yağmur yağmasını beklesen ya da gerçek odada çeksen ne olur? Bunlar gerçekliği yanlış yerlerde aramak anlamına gelen toy takıntılar gibi geliyor artık bana. Stüdyo her şeyi çok iyi kontrol edebildiğin, ışıklandırmada istediğin bölgeleri gölgede bırakabildiğin, oyuncuyla çok uzun ve rahat zaman harcayabildiğin ve ses çalışmasında da oyuncuları daha alçak sesle konuşturabildiğin bir ortam. Bu sonuncusu da önemli, çünkü gürültü varsa oyuncu ister istemez daha yüksek konuşuyor. O gürültüyü siliyorsun sonra ama oyuncu yüksek kalıyor.

Kapadokya seçiminden de bahsedelim mi?

Kapadokya olmasını istemiyordum. Fazla güzel, fazla ilginç olabilir diye düşünüyordum ama mecbur kaldık bir anlamda. Bir sürü yere gittim, bir otel olsun, biraz kasabanın dışında olsun ama turistlerin de gelebileceği bir mekân olsun diye

düşünüyordum. Böyle olunca deniz kenarına mahkûm oluyorsun, o da en istemediğim şeydi, “deniz kenarında yalnız bir otel” filan. Az da olsa kışın da turistlerin geldiği ve kasabanın biraz dışında izole bir otelin olduğu bir yer olarak Kapadokya’dan başka bir seçenek bulamadık.

Kapadokya seçiminden sonra değiştirdiğiniz şeyler oldu mu senaryoda?

Tabii, her zaman en ufak bir değişiklik her şeyi değiştirir. Domino taşları gibi. At konusu Kapadokya kararından sonra girdi senaryoya mesela.

Müzik bu filminizde biraz daha baskın. Schubert’i yoğun olarak kullanıyorsunuz. Bu tercih de kurguda mı şekillendi?

Müzik konusunu baştan hiç düşünmem, çekerken de, kurguda bile emin olmam. Yüzlerce şey deneniyor, sonuçta ikna eden bir şey olursa konuyor. Tabii uzunluğu, filmi biraz rahatlatma arzumu kamçıladı diyebilirim. Filmde müzik kullanımına karşı biri olmadığımı her zaman belirtmişimdir; çok sevmem ama karşı da değilim. Müzik kullanan, sevdiğim birçok film var. Sadece kullanma şeklime dikkat etmeye çalıştım, sahneden sahneye geçişlerde kullandım daha çok. Schubert hep aynı temayı kullanıyor gibi ama her tekrarlayışında bir farklılık getirmiş. Her tekrarda aynı müziği kullanıyorsunuz gibi ama aynı müzik değil gibi de... Bir çeşitlemesi var içinde.

Final sahnesine gelelim. Müziğin kullanımı, iç sesle de birlikte filmin sonundaki duyguyu belirleyen bir şey. Eminiz o konuda birçok endişe de yaşamışsınızdır, müzik sahnenin duygusunu çok mu belirliyor diye...

Bir kere zaten final konusu, o iç seslerin girip girmemesi konusu bizi senaryo aşamasından beri epey tartıştırdı. Sonra hadi yazalım ve çekelim de, kurguda karar veririz dedik. Kurguda hâlâ tartışmalı yapısını sürdürdü ve epey de uğraştırdı bizi. Ama ne olursa olsun muğlak yapısını koruması bizim için önemliydi. O iç düşüncelerin, gerçekten Nihal’e söylenip söylenmediği anlaşılmamalıydı. Onlar sadece iç düşünceler mi, niyetler mi, anki duygular mı, yoksa Nihal’e bir şekilde söylendiler mi, yoksa söylenecekler mi? Yoksa telepatik bir sözsüz anlaşma mı söz konusu? Fakat söylenenlerin net olmasını ve duygusunu fazla belli etmiş olabileceği tehlikesini, Aydın son sözcüğü söylerken, “beni affet” derken, yüz ifadesinde sözlerinin samimiyetini sorgulatan bir belirsizlik koymuş olmakla dengelediğimi düşünüyorum. Bazen başka hiçbir çare kalmadığında, bükemediğin eli öpersin ya. Översin mesela karşındakini, çünkü kendini rahatlatmak için başka çare bulamazsın, sana utanç veren şeyi ancak bu şekilde yok edebilirsin. Son sözcüğü söylediğinde Aydın’ın

yüzünde büyük bir rahatlama görmüş olmamız ve işe yönelme motivasyonunu da bulduğunu görmemiz, omuzlarındaki ağır yükten bir şekilde kurtulduğunu gösteriyor olabilir. Çünkü insanı bu tür bir itirafa getiren nokta, bazen gururunu artık iyice ayaklar altında hissettiği ve sanki artık kaybedecek bundan başka şeyinin kalmadığını sandığı nokta olabilir.

Öte yandan Aydın gibi hayatı anlamlı bulmakta zorlanan karakterler, istedikleri kadar korunaklı yaşasınlar, başlarına aşağılık bir duruma düşecekleri bir olay geldiğinde ya da gururları ellerinde olmadan ayaklar altına alındığında bundan gizli bir zevk, tuhaf bir hoşnutluk duyduklarını görerek şaşırırlar. Çünkü bu, sebebi ve bedeli ne olursa olsun yine de belli bir anlamın doğuşu demektir. Bu anlam onlara enerji verir, yeniden hayata tutunma arzusu verir. Yazacağı kitaba başlama eylemi daha çok, bir süre için de olsa bu kitabın yazılmaya değer bir şey olduğu duygusunun yeniden doğmasıyla ilgili olabilir... Böyle bir itiraf karşı tarafı şaşırtmak, hatta bazen hayran bırakmak amacıyla da yapılabilir. “Beni aşağılıyorsun ha, ben şimdi kendimi daha da aşağılayayım da hayran ol bakayım” diyen *Delikanlı* romanının kahramanı gibi... Tabii Aydın’ın orada söylenenleri sadece düşünmüş olması ya da gerçekten söylemiş olması o kadar da farketmez; bir taktik ya da bir niyet olarak varolması yukarıdaki çıkarımları yapabilmek için yeterli. Biz Nihal’in, köpek sesleri eşliğinde, odasında omuzları çökük, yalnız kalakalmasından ve Aydın’ın bir yükü üzerinden boşaltıp özgüvenine yeniden kavuşmuş olmasından ve her şeyin ötesinde işe sarılabilmek gücü bulmuş olmasından, Aydın’ın bu ağırlığı, bu yükü bir şekilde kadına yüklemeyi başardığını düşünebiliriz. Tüm bunlar bana göre sahnenin sentimental boyutunu azaltan şeyler olarak düşünülebilir.

Biz kendi aramızda filmin sonunu çok tartıştık. Herkes farklı şekilde algılamış.

Ebru ile ben de farklı şekillerde anladık çoğu zaman. Tabii benim bir avantajım var, ben montajda hâlâ farklı şekillerde yorumlayıp anlamını değiştirebiliyorum sahnenin, istediğim tarafa doğru dengeleyebiliyorum.

Son sahnenin tamamen ironik olduğunu düşünenler de, hiç ironi içermediğini söyleyenler de oldu. Siz özellikle o iç sesi kullanırken sahnenin ironik bir tonu olmasını amaçladınız mı? Karakter kendi içerisinde samimi mi değil mi?

Ben şöyle düşünüyorum: Böyle eylemler aslında hem samimi hem değil. Çünkü insan böyle eylemleri yaparken samimi hislerinden de faydalanan ama kendini korumaktan da vazgeçmiyor. İnsan böyle bir yaratık. Bence bunların hepsini birlikte düşünmek gerekir. Yani sevgilimizin dizine kapandığımızda samimi olmadığımızı

düşünmüyorum ama bunun içinde aynı zamanda birtakım hesaplar da olabileceğini kabul ediyorum. Beyin tüm bunları aynı anda hesaba katabilecek kadar kıvrak bir organ. Yani hepsi iç içe diye düşünmek lazım. Bu da bana çok insani geliyor. Aydın'ın sözlerini de öyle değerlendirmek gerekir.

Filmin sonuyla ilgili soru işaretimiz daha çok şöyle aslında: Diğer karakterlerin bir anlamda "hadlerini bildirerek" geliniyor son sahneye. Ama o iç sesle film, diğer karakterlerden farklı muamele ediyor sanki Aydın'a. Diğerlerinin hiçbirine tanımadığı bir alan tanıyor. Müzikle birlikte duygunun yükselmesiyle de, o muğlaklığı kaybediyor sanki bu sekans.

Ben hâlâ farklı okunabileceğini düşünüyorum. Özellikle arkasından gelen görüntülerle birlikte düşünüldüğünde. Şimdi bu adam geri dönüyor. Büyük bir utanç duyardım ben olsam, gururum zedelenirdi. Yani ben kararlı bir şekilde gidiyorum demişim, ama gidemeyip dönmüşüm kös kös. Burada adamı hiçbir eylem yapmadan, hiçbir risk almadan bırakmak bana kaçak güreşmek gibi geliyor. Geliyor, tamam gülümsemesinden hafif utancını gördük diyelim, girdi, çalışmaya başladı. Bana yetmez bu. Burada daha büyük bir eyleme ihtiyaç var. Sorar bir şekilde bakıyor kadın, hani gidiyordun diye. Daha büyük bir risk almak zorunda artık bu adam. Yani öyle kös kös gelip, geçip daktilosunun başına oturamaz, iç dünyasını dinginleştiremez. Bir risk almak, bir şeyler söylemek zorunda. O şekilde muğlak bıraktığımız zaman sinemanın gizemli bırakma numaralarına fazla yatarız gibi geliyor.

Ama tam eylem de değil bir yandan; eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini de bilmiyoruz. Ama o daha iyi. Niyet yeterli, o söylenmiş olsun ya da olmasın, onun biz hesabını görelim, nasıl bir formülasyonla kendini ikna etti, onu anlayalım, yeter.

Aslında İklimler'de de benzer bir diyalog vardı; İsa'nın Bahar'a "ben çok değiştim, geri döndüm" dediği sahnede. Orada adamın söylediklerine inanmamamız için belirli ipuçları vardı, buradaysa Aydın'dan şüphe duymamızı sağlayacak soru işaretleri daha az sanki.

Seyirci olarak, kadının durumuyla, adamın "affet" derkenki ifadesiyle, sahnedeki diğer her şeyle başka türlü bir sentez yapmak gerektiği görüşündeyim. Sadece sözlerin içeriği, tavşan avı gibi belirgin tutamakları birbiriyle ilintilendirerek bir yorum yaparsak sahne bizi fazla belirgin bir noktaya götürebilir. Ama sezgilerimizi, kendi deneyimlerimizi, kendi itiraflarımızın içindeki aşağılık dürtüleri de hesaba katmayı başarabilirsek manzaranın yeterince bulanacağını düşünüyorum. Köpek



sesleri ve Aydın'ın yazacağı şeyin başına oturup gönül rahatlığıyla şakır şakır yazmaya başlamasıyla bile sahnenin tonunun tamamen değişebileceğini zannediyorum. Küçük başka bir formülasyonun ya da parametrenin hesaba katılmasıyla sahnenin bambaşka anlamlara bürünebileceğini umuyorum.

Aydın'ın eve elinde tuttuğu tavşanla gelmesi ve oradaki çocuksu bakışı, bu konudaki en belirgin işaret belki de...

Evet ama tavşan, yakalaması ve yorumlaması daha kolay bir ayrıntı. Filmleri daha çok ruhlarımızla izlemeliyiz. Tavşan yazılara tercüme edebileceğin, tarihte örneklerini bulabileceğin kolay bir tutamak. Eleştirmenin de tutamağa ihtiyacı var, bunu yadsımıyorum. Yazı "böyle hissettim" diye yazamayacağın bir şey olduğu için onu anlıyorum. Ama yine de "böyle hissettim" parametresinin sinema yazısına daha çok girmesini isterdim. Hayatta bir insanı değerlendirirken basit, küçük, ifade edilmesi mümkün olmayan veriler değerlendirmemizde nasıl daha çok güvendiğimiz ölçütler olabiliyorsa, filmleri de böyle seyredebilsek... Bunun için bu şekilde seyretmeye olanak veren filmler de olmalı ortalıkta tabii. Ama var böyle filmler, yok değil. Antonioni mesela...

Aydın'ı böyle sözler söyleme noktasına getiren şey nedir? Televizyonda birkaç sene önce bir tartışma programı vardı. Tanıdığımız, kimliği olan karakterler, bir forum gibi bir şey var, tartışıyorlar. Belli egolar var, ağır laflar ediliyor. Fakat bir tanesi çok kötü duruma düştü. Ama o kadar kötü bir duruma düştü ki kaybedecek bir şeyi kalmadı artık. Kalmadığı zaman aslında o kadar özgürleşti ki birdenbire. Koyverdi kendini. Esprilere gülüyor artık, özgür konuşuyor, rahatladı. Zihni de daha iyi

çalışmaya başladı... Aydın da geri dönmekle aslında çok kötü duruma düştü kendi gözünde. Gururunu ayaklar altında hissettiği için hem daha samimi olabilecek, hem de daha büyük riskler alabilecek ya da daha cüretkâr taktiklere girişebilecek potansiyeli hissetmesi olası.

Para yakma sahnesine geçelim. O sahnede sanki film Nihal karakterini fazlaca harcıyor. İsmail'in bir gururu olduğunu, parayı yakacağını tahmin ediyor olması lazım. O kadar da saf bir karakter değil gibi Nihal. Hem sadaka verir gibi oraya gelecek...
Ama İsmail'in odaya gireceği belli değildi ki, imama vermeyi planlamıştı parayı...

Para yakıldığında o kadar şaşırması onu çok saf gösteriyor. Oysa önceden çizilen Nihal, birçok şeyin farkında gibiydi.

Ama şunu unutmamak lazım: Hepimizin birtakım kör noktaları vardır. Etrafımızdaki insanlara da baktığımızda, bir sürü konuda inanılmaz zeki, becerikli, külyutmaz olan bir insanın bazı noktalarda ne kadar budala ve saf olduğunu şaşkınlıkla görebiliyoruz. Hepimiz için geçerli bu. Pekâlâ hepimiz bazı konularda son derece akıllı ve kıvrak olabilirken, diğerlerinde şaşırtıcı miktarda saf olabiliyoruz. Bir kere bu durumda Nihal'in hiç bilmediği parametreler var. Etrafında hiç öyle insanlar olmamış. Ayrıca bir kere para yakmak denen şeyi, hayatta hiç kimsenin tahmin edebileceğini düşünmüyorum. Filmlerde tahmin ederiz, o başka, orada sinema realitesi denebilecek başka bir yerden bakarız, “bu adam bu parayı atar” deriz. Ama hayatta başına gelse kimse öyle düşünmez. Bu da onun saf olduğunu falan göstermez. Hangimiz hayatta para yakma olayına tanık olduğunu söyleyebilir? Ama Nihal'in gösterdiği tepki konusunda doğrusu ben de emin değildim. Birtakım sebeplerle, aklımdaki her şeyi deneyebilecek kadar çekim yapma fırsatım da olmadı. Çektiklerim arasında en uygun düşeni de bu oldu. Öte yandan, sahnenin zaten genel olarak biraz ütöpik, biraz masalsı bir boyutu olsun istiyorduk. Film baştan böyle sahneler ve karakterlere hazır bir şekilde yola çıkmıştı. Yani karakterler hayattan daha edebi konuşacaklar, böyle durumlar oluşabilecek... Çehov'da, Dostoyevski'de ve genel olarak Rus edebiyatında, bundan çok daha fantastik sahneler vardır. Para yakma *Budala'da* vardır. Nastasya Filipovna, Rogojin'in getirdiği parayı ateşe atar. Bir de aslında daha fazla esinlendiğim bir Çehov öyküsünde rastladığımı hatırlıyorum. Fakat o öyküyü bulamadım sonra. Nerede diye bakındım durdum. Talan ettim evimdeki Çehov'ları, ama bulamadım. Belki de başka bir yazardı. Bir handa, İsmail karakterine benzeyen asabi bir genç birden paraları sobaya atıyordu. Niye atıyordu, hangi parayı atıyordu tam hatırlamıyorum ama sahne görsel olarak gözümün önünde. Önünü arkasını

unutmuşum, ama orası aklımda kalmış. Çehov olması lazım, belki bir gün karşıma çıkar.

Filmin sınıfsal boyutuyla ilgili çok farklı yaklaşımlar oldu. Bir taraftan en sınıf temelli hikâyeniz olduğu söylendi. Ama mesela Fatih Özgüven alt sınıftan karakterleri inandırıcı bulmadığını yazdı. Tam tersine, alt sınıftan karakterleri iyi çizdiğinizi ama kendinize yakın olan karakterlerin o kadar güçlü olmadığını söyleyenler de oldu...

Olabilir. Ama zaten bu filmde otantik bir doğruluk peşinde koşmak birincil amaçlarımızdan değildi. Ama bu konuyu tümüyle boşladığımızı da söyleyemem. Zaten ben istemesem de bu konuda sezgilerim devreye girer ve asgari bir seviye tutturur diye düşünüyorum. Kendi kişisel tarihim nedeniyle iki tarafı da az çok bilen biri olduğum söylenebilir. Bu insanların hemen hepsi, kişilik olarak demeyeyim ama sosyal konum itibarıyla iyi tanıdığım insanlar. Sadece reflekslerimle bile belli bir doğruluk sağlayabileceğimi düşünüyorum. Ama dediğim gibi biz bu filmde başka bir amaçla yola çıktık. Otantik bir doğruluk önceliğimiz değildi. Gerekirse Shakespeare'in mezarcısı ya da Dostoyevski'nin Fedka'sı gibi biraz ütöpik karakterlere, gerektiğinde hafif fantastik, masalsı ya da gerçeküstü sahnelere yer vermeyi planladık. İsmail karakterinin, zaman zaman Hamdi'nin ya da öğretmenin böyle bir özelliği olsun istedik. İsmail'in evindeki sahnenin biraz sürreel bir boyutu olabilir diye hayal ettik. İmamın evi sanki bu dünyadan bir yer değilmiş gibi, onun Nihal'in gözüne görünebileceği şekilde algılanmasını hedefledik. Aradaki mesafeyi biraz da böyle hissettirmeyi denedik.

Kış Uykusu yedinci uzun metrajınız ve bir bütün olarak baktığımızda filmografinizi birarada tutan mesele, çevre-merkez, taşra-şehir arasındaki ilişki olarak görünüyor. İlk başlarda daha kişisel hikâyeler üzerinden çevreyle merkez arasında gidip gelme teması ağır basarken Üç Maymun'la beraber bu daha geniş bir düzlemde devam ediyor.

Cannes'da röportaj yaptığım bazı sinema yazarları, *Kış Uykusu*'nun aslında bütün filmlerimin bir çeşit özeti olduğunu, hepsini bir şekilde içinde barındırdığını söylediler. Belki de öyledir. Hayat hakkında hepimizin soruları var, bu soruları daha özgürce tartışabildiğimiz bir film oldu *Kış Uykusu*. Diyalog da çok yardımcı tabii bu konuda. Daha kısa sürede, hızla bir şeylere değinme şansı veriyor.



“Filmleri hakkında çok konuşmayı sevmeyen dostumun orda burda çeşitli zamanlarda verdiği söyleşilerden kendimce önemli olduğunu düşündüğüm bir seçkiyi biraraya getirerek, bir bakıma ona olan borcumu ödemek istedim. Böylece onun ilk filminden son filmine kadar geçen bunca yıl boyunca aslında hiç değişmediği, baştan beri belli bir melankoliyle cebelleşen kendi ruhuna karşı her zaman ne kadar sadık kaldığı kolayca görülebilsin istedim.

Söyleşileri ilk filmi *Kasaba*’dan başlayarak şu an için son filmi olan *Kış Uykusu* filmine kadar tarih sırasına göre kitaba koydum. Böylelikle filmleri takiben, onları yapanın ruh hali, hayata bakışı ve hayatla ilgili tavır alışının nüansları, bununla birlikte sanatçıyı kuşatan dünyanın ve sinema teknolojisindeki değişimlerin sanatçı üzerindeki olası etkileri kronolojik bir sırayla deneyimlenebilsin istedim.”

Mehmet Eryılmaz’ın “Sunuş” yazısından

