

Semih Kaplanoğlu:
“Derdim görsel ve işitsel alanda yeni bir
yol açmak.”

Son dönem Türk sinemasının dikkat çeken yönetmelerinden Semih Kaplanoğlu 14 Aralık 2006 Perşembe günü Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oldu. Herkes Kendi Evinde ve Meleğin Düşüşü filmlerinin gösteriminden sonra Yamaç Okur'un moderatörlüğünde gerçekleşen söyleşide Kaplanoğlu, kendi filmleri üzerinden sinemaya bakışını anlattı ve çalışmalarını halen devam eden üçlemesiyle ilgili bilgiler verdi.

Semih Kaplanoğlu: Bu iki filmin arasındaki ele alış ve yaklaşım farkını görmüş olmalısınız. Hem senaryo aşamasında, hem yapım aşamasında, hem montaj aşamasında Filmlerimi giderek sadeleştirmeye çalışıyorum. Filmlerimin bir yandan yapımcısıyım. Filmlerimin yapımcısı olma ihtiyacım anlatmak istediğim şeyler ve yapmak istediğim sinema anlamında bir dönüşüm geçirdiğimin göstergesi diyebilirim.

İlk filmim *Herkes Kendi Evinde*, aslında benim de ortağı olduğum bir film. Bu filmin oluşma aşamasında yaşadığım sıkıntılardan sonra kendi filmimim yapımcısı olmak istedim. İlk film genellikle şöyle oluyor: Filmin kafanızda oluşma aşamasından yapım sürecine kadar geçen süre çok uzun oluyor. Bu ilk filmlerin kendi içinde handikapı aslında. Benim için öyle oldu en azından. Filmi düşünmeye başladığımız noktayla filmi çekmeye başladığımız nokta arasında çok uzun zaman geçmesinden dolayı

bir kopukluk söz konusu. Mesela ben 30'lu yaşlarımda düşünsel anlamda çok hızlı bir değişim geçirdim ve bu filmi kurmaya başladığım zamanla, çekmeye başladığım zaman arasındaki değişim yüzünden aslında istediğim şeyi tam da elde edemedim. *Meleğin Düşüşü*'nde de o değişim devam ediyordu. Orada da iki parçalı bir yapı göreceksiniz. Orada da benzer bir mesela var aslında.

Belli bir zamandan sonra filmlere baktığım zaman sonra, bir mesafe kazandıktan sonra bunu fark ediyorum. Şimdiki durumu sorarsanız, daha keskinleşmiş ve daha köşeleri oluşmuş bir film çektim. Bana öyle geliyor daha doğrusu ve bu arayışın sonucunu yavaş yavaş görmeye başladığımı düşünüyorum.

Köşeleri oluşmaktan kastınız biçimle mi ilgili? Çünkü sonuçta çok minimalist bir tarzınız var?

S emih Kaplanoğlu: Biçimle de ilgili. Ama daha belirgin olan şey, üslup değil anlatma biçimindeki geçirgenlik benim için. Sonuçta çok kolay ve rahat anlaşılır bir film olup olmadığını bilmiyorum. O konuda sizin adınıza kuşkuvarım var tabii. Geldiğim durum bu şu anda.

Sizi bu noktaya getiren ön koşulları merak ediyorum. Sizi sinemaya ilk iten şey neydi?

1980'de Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sinema eğitimi aldım. 1984'de 16 mm bir kısa film çektim *Mobapp* (Meşru Olmayan Bir Aşkın Parçalanmış Portreleri). Film ilk kez 1984 yazında burada Boğaziçi Üniversitesi'nde gösterildi. Film sessizdi. Özellikle o dönemde Alman ekspresyonist sinemasıyla ilgiliydim ve sessiz film çekmenin, filmde sesi kullanmamanın önemli olduğunu düşünüyordum, hâlâ da öyle düşünüyorum. O nedenle film sessiz, 16 mm ve siyah beyaz yapıldı. Ama filmin akıbeti meçhul şu an, okulda duruyor ama istediğimde alamadım, gidip bakmam lazım.

O filminden sonra İstanbul'a geldim, burada yaşamının imkânlarını oluşturmaya çalıştım. O dönemden birçok iş

girip çıktım. Reklam yazarlığı yaptım. TRT'de bazı dizilerde fotoğrafçılık yaptım. Takma adlarla senaryolar yazdım. Televizyon programı yaptım. Yazarlık yaptım. Beslendiğim alanlar, edebiyat ve şiir benim için çok önemli. Yazıyla böyle bir bağım var. Bayağı da bir zaman yazının hâkimiyetinden kurtulmaya çalıştım. Görsellikten çalan bir şeye sebep oluyor. Mesela yazıyla olan ilişkinin örnekleri *Herkes Kendi Evinde*'de daha iyi görülür diyaloglarda ve karakterlerde. Sonra da ilk yönetmenlik deneyimim dizide oldu. *Şehnaz Tango*'yu (1996) yazıp yönettim. Orada bu işin pratiğini öğrendim. Bir senaryo nasıl yazılır, klasik anlamda bir anlatım nasıl olur, yazılan şey nasıl sonuçlanır? Bunun da tabii belli alışkanlıkları var. O dönemin televizyonu daha esnekti. Yönetmenin kendince küçük bir şeyler araya koyma ihtimali vardı. Şu anda çok zor görünüyor o. Orada aslında işin bir tür gramerini öğrendim. Daha önce hiç asistanlık yapmamıştım. Kısa film çekmişim ama öyle uzun süreli bir prodüksiyonda yer almamıştım. Orada o birikimi elde etmiş oldum. Sonra da *Herkes Kendi Evinde* meydana çıktı. İnsanın ilk filmde yaşadığı en büyük problemlerden biri, her şeyi o filme koymak istiyorsunuz. O güne kadar yaşamış olduğunuz her şey orada yer almalı diye düşünüyorsunuz.

Meleğin Düşüşü daha sadeleşmiş bir film. Giderek daha sinematografik bir alanda, film düşüncesinin ve film yapmanın barındırdığı meseleleri takip etmeye çalışıyorum. Derdim sadece senaryo yazmak ve hikâye anlatmak değil. Daha çok görsel ve işitsel alanda yeni bir yol açmak, yeni bir şeyler yapmak, yapabildiğim kadarıyla...

İlk filminizde senaryoda iki kişiyle çalıştınız, *Meleğin Düşüşü*'nde ise yalnızdınız. Anlatıya giderek daha fazla hâkim olduğunuzu söyleyebilir miyiz?

Hâkim olmak değil de, ilk filminden sonra o süreyi biraz da yalnız geçirmek istiyorsunuz. O yalnızlık sürecinde de tek başına hareket etmek daha doğru gözüküyor. Senaryoları bir kişiyle beraber çalışıyorum ama yalnız daha rahat

çalıştığımı düşünüyorum. Zamanımı daha rahat kullanabildiğimi, bazı riskleri kendi başıma göze alabildiğimi düşünüyorum.

Görüntü yönetmenliği konusunda da bu böyle mi? Sizin fotoğraf geçmişinizin olduğunu bilmiyordum.

Semih Kaplanoğlu: Fotoğrafçılık da yaptım. Aslında kamera asistanlığı da yapmıştım. Süha Arın'ın belgesellerinde 35 mm kamera asistanlığı, 'focus puller'lık yaptım. Orada görsellikle ilgili iyi bir pişme dönemi yaşadım. Uğur Eruzun'la çalıştım, kendisi *A Ay*'ın (Yön: Reha Erdem, 1988) görüntü yönetmeni. Onunla beraber belgesellerde çalıştık.

Filmlerinize baktığımızda, senaryonun, yapımın, yönetimin size ait olduğunu görüyoruz. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan gibi tüm alanlara hâkim olmaya başlıyorsunuz sanırım. Gerçi profesyonel görüntü yönetmenleriyle de çalışıyorsunuz değil mi?

İlk filmimde Hayk Kirkosyan'la çalıştım. İkinci filmim *Meleğin Düşüşü*'nde Eyüp Boz'la çalıştım. *Şehnaz Tango*'dan (1996) beri bana asistanlık yapan Özgür Eken bu filmde *Yumurta*'da görüntü yönetmeni oldu. Zamanla ne istediğimi daha iyi anladıkça bu hırçınlılarım azalmaya başladı. Ama kamerayı kullanmak konusunda o kadar da hevesli değilim. Bir şekilde bir ilişki kurdum şu anda devam ediyor ve fena da olmadı. Sanıyorum Özgür Eken'le daha rahat bir çalışma gerçekleşti. Ama Bilge'yle Zeki'nin neden kamerayı kendilerinin kullanmak istediklerini anlıyorum ve onlara katılıyorum aslında. Çünkü bu tür bir sinemada üretim sürecinin tıpkı bir ressam ya da yazar gibi çok bireysel bir alanı var. O bireyselliği başkalarıyla paylaşmaya başladığınızda onun en az zararı görmesi, en az zararlı bitirilmesi gerekiyor. Bu tür sinemada Zeki'nin ve özellikle diyeyim Bilge'nin yürüttüğü sinemada görüntü çok önemli bir mesele. Bunun kamera-man ve görüntü yönetmeni tarafından çok iyi anlaşılması lazım. Aynı dil konuşulmuyorsa bu çok ciddi bir mesele.

Senaryonun olaylarla, sözle ya da bir mantıkla anlatmadığı yerde görüntü çok önemli. Maalesef bizim Şu anda var olan görüntü yönetmenleriyle o iliŐkiyi kurmamız çok kolay değil. Çünkü sektörel alışkanlıklar var. Sinemanın ticari, te- cimsel sinemanın alışkanlıkları var. O alışkanlıklarla her filme, her yönetmene benzer reçetelerle yaklaşıyorlar.

Bir de şöyle bir Şey var. Çalışma süresi profesyonelle- tikçe o tarz görüntü yönetmenleriyle çok iyi bir hazırlık sü- reci yaşayamıyorsunuz. Mesela iki ay normal bir filmin ha- zırlık süresi var ve bu iki ayda o görüntü yönetmeniyle, sanat yönetmeniyle, neyse o filmde çalışanlar dolu dolu yaşamanız lazım. Ama bu pek mümkün olmuyor. Herkesin dizi çekimi oluyor, reklam filmi oluyor vs. O yoğunlaşmayı elde edemiyorsunuz. O zaman da ortaya çıkan Şey köŐele- ri oluşmamış, o filmin atmosferine has, o filme özgü bir ça- lışma haline gelemiyor. Bilge'nin ve Zeki'nin neden böyle çektiklerini bu sebeple anlayabiliyorum.

Pelikül kullanan bir yönetmensiniz. Aynı zamanda fil- minizin yapımcısısınız. Bir yandan film harcarken bir yandan da oyunu düşünüyorsunuz. Castingde ve oyun- cu yönetimde nelere dikkat ediyorsunuz, ne gibi özellikler arıyorsunuz?

Benim için castingin şöyle bir anlamı var. Senaryo ilk kafamda oluşmaya başladığında o karakterle ilişkili kafamda ona uygun bir yüz de oluşuyor. Senaryo sırasında hep bakarım, fotoğraflara, insanlara, yüzlere. Yani kim olabilir? Buradan birisi olacak, ama kim o? Yavaş yavaş bazı Şeyler şekillenmeye başlar ve çok bilerek ararım. Tabii ilk filmde bunun o kadar da farkında değildim, yani bunun filmde ne kadar önemli olduğunun farkındaydım ama çok da farkında değildim. Çünkü o filmin kastında da oyunculuk yönetimde de bir takım hatalar yaptım. Zaten yapmadan bilemezsiniz bunu, yaptığınız zaman bunu görüyorsunuz. Ama bu konuda çok

keskin ve sert davrandım. Tülin Özen¹ burada isterseniz bu konuyu ona da sorabilirsiniz...

(Tülin Özen'e dönerek) Siz Semih Kaplıanoğlu'nun setteki iletişimini ve oyuncuyla ilişkisini nasıl buluyorsunuz?

Tülin Özen: Semih Bey'in oyuncu yönetimini mükemmel buluyorum. Çalışmaktan çok keyif aldım. Çok acı çektim çünkü ve acı çekmek iyi bir şey herhalde. Evet, zor bir yönetmen. Yabancı ve yalancı bir şey olduğunda deliriyor ve tabii bu da oyuncuya çok yardım eden bir şey. Ben daha önce hiç çalışmamıştım ve çok zor bir şey olduğunu o ilk bir haftada anladım. Bayağı acılı geçti benim için. Bana çerçeve verdi, neredeyse her şeyimi söyledi. Sonra o çerçeve içinde hareket edebileceğimi anladım.

Ne istediğini çok iyi bilen ve onu da çok zorlayan bir yönetmen. İlk etapta her oyuncuya ritmini, duygusunu çok yoğun veren ve sonrasında da ondan faydalanan biri. Ama oyuncu olarak direktifsiz ve yorumsuz çalışmak çok korkunç bir şey. Çalışırken belki Semih Bey'in stili daha zor gibi gelebiliyor ama sonrasında baktığınızda öteki çok daha kötü geliyor. Korkunç bir şey.

Semih Kaplıanoğlu: Bir filmde oyuncularla çalışmaya başladığım zaman oyuncuların kendi karakterlerini de çok önemsiyorum. Onu yapacak ama nasıl yapacak? Onda malzeme nedir, onun ruhu nedir, onun ruhunu karakterle nasıl buluşturabilirim, oradan nelere ekleyebilirim, nasıl yapabiliriz? Bu konuda bana en fazla olanak sağlayan ve kendini bu şekilde açan Tülin oldu. O anlamda da bana çok iyi bir destek oldu.

Oyuncular da dâhil olmak üzere hepimiz insanız. Herkesin egoları, belli duvarları var. Genellikle şöyle bir durum oluyor. Her filmde şunu anlıyorum ki ilk bir hafta boşa geçiyor. Oyuncuların, yönetmenin ve ekibin filmin

¹ *Meleğin Düşüşü* filminin başrol oyuncusu

ritmini, duygusunu ve ruhunu ele alması ilk bir haftanın ardından ancak m¼mk¼n oluyor. Geçen g¼n Nuri Bilge Ceylan'la konuşuyorduk. Benzer bir şeyi o da yaşıyormuş. ekimlere baktığımızda ilk bir hafta hemen anlaşılıyor mesela. Keşke b¼t¼emiz olsa da o ilk bir haftayı yeniden ekebilsek. Mesela *S¼t*'te bunu yapacağım, ilk bir haftayı tekrar çekeceğim. ¼nk¼ sıralı çekmeyi ¼nemsiyorum.

Oyuncularla hik¼ye konusunda, akış konusunda, filmin b¼t¼nselliđi konusunda çok fazla konuşmamaya çalışıyorum. Aşama aşama hik¼ye oluştukça bir şeyleri anlatınlar ve devam edebilsinler istiyorum. Ama ilk haftalar hakikaten o kadar da iyi geçmiyor.

Bahsettiğiniz şey normal hayatın gerçekliğinden sinemasal hayatın gerçekliğine geçiş aslında...

Tam da ¼yle. Bu o kadar belirgin ki. *Yumurta*'da Nejat İşler'le çalıştık. İlk bir hafta bir y¼r¼y¼ř¼ vardı mesela, ¼yle y¼r¼memesi lazım. Aslında ondan çok zor bir şey istiyorum. Tamamen g¼vdesine aykırı bir şey istiyorum. Altıncı, yedinci g¼nde yapabildi. Tamamen başka birine d¼n¼řt¼, başka biri oldu. Ne kadar prova yapsak da konuşsak da olmuyor. Bunun sadece y¼netmenle ilgili olduğunu d¼ř¼nm¼yorum. Mek¼nla, dekorla, kost¼mle, ışıkla, sesle, bir s¼r¼ şeyle alakalı bir şey. O y¼zden dışarıdaki hayatın, g¼ndelik hayatın oraya n¼fuz etmemesi, o n¼fuzun kesilmesi lazım. O rabita kopmuşsa giderek sınırlar bozuluyor, moraller ¼k¼yor. Aslında depresif bir hayat başlıyor. O zaman anlıyorum ki dışarıdaki hayatla filmin hayatı kopmaya başlıyor. ¼nk¼ orada bir yere giriyorlar ve orada başka bir hayat başlıyor.

Bu anlamda filmin şehir dışında, taşrada çekilmesi avantaj oluyor.

Benim için avantaj oluyor ama ekip için aynı şey s¼z konusu olmuyor. ¼z¼yorlar, gitmek istiyorlar. Hele ki k¼¼k bir yerdeyseniz! Sabah 6'da hayatın başlayıp akşam 9'da bittiği bir yerde yabancı biri olarak yaşamak zor.

Bütün bu anlattıklarınız Türkiye’de genelde atlanan bir aşamayı önyapımın önemini anlatıyor. Bu konudan bahseder misiniz biraz?

Semih Kaplanoğlu: Bir filmdeki yapımıcının en önemli meselesi parayı nereye harcayacağıdır. Bu her filme göre değişir. Mesela bir filmde mekâna çok para harcamanız gerekir, bir filmde oyuncuya. Bizim tür sinemada bu konuda karar verecek kişinin işin yaratıcısı yani yönetmen olması gerektiğini düşünüyorum. Bir yapımıcı asla aynı mekânda 10 defa çekim yapılmışken oraya 11. defa girmenizi anlayamaz. Hâlbuki o filmde öyle gerekiyordur ve oraya para harcamak lazımdır. Eğer bütçeniz düşükse çok zamana ihtiyacınız var. Çok uzun süre hazırlanmak ve zaman harcamak gerek. Mekânlarda uzun süre vakit geçirmek gerek.

Bir film aslında fiziki çekimden evvel kafaya düştüğü andan itibaren burada çekilmeye başlanıyor. Sınırlara hâkim olmaya başlıyorsunuz. O yüzden belki bütün ekiple olmasa da oyuncularla, görüntü yönetmeniyle, sanat yönetmeniyle uzun süre vakit geçirmek gerekiyor.

Mekânla nasıl bir ilişkiniz var?

Mekân yazım aşamasında neyse onu aramaya devam ediyorum. Mesela *Yumurta*’da çekeceğim yerin nerede olduğunu çok ayrıntılı olarak biliyordum. Bir mezarlık var filmde. Buranın dışını başka bir mezarlıkta, içini başka bir mezarlıkta çektik. Buraya kadar biliyordum. Mekânlarda ışığın, hava durumunun nasıl olduğu, bütün bunlar not edilmiş bir halde bende duruyordu. Görüntü yönetmeniyle mekânı ikinci, üçüncü kez dolaşmaya başladığımızda o da artık kameranın nerede, hangi seviyede duracağını biliyordu. Düşük bütçeli filmler için olmazsa olmaz bu. Büyük bütçeli filmler aslında paralarını bu hazırlıklara ve çekim anındakilere harcıyorlar.

Fırat Yücel: Yüz ifadelerine ve beden diline önem veren bir sinemanız var ve uzun planlar sizin sinemanızda önemli. Özellikle *Meleğın Düşüşü* kronolojik hikâye dizgisinden ayrılan, zamansal oynamalara yer veren bir film. Kurgu nasıl bir yerde duruyor sizin için?

Kurguyu yeni yeni öğrenmeye başladım. Senaryoda da en zorlandığım yer kurgu. Bu hep bir türlü tam emin olamadığım bir şey. Filmi çekerken de emin olamadığım bir şey. Planların nerede başlayıp, nerede biteceğine nasıl karar vereceksiniz? Bunları istediğiniz kadar senaryoda yazın, çekim aşamasına gelince hiçbir zaman emin olamıyorsunuz. Sanıyorum planların bu kadar uzamasının da nedeni bu. Bir provadan sonra bunu nerede bitireceğimi nerede keseceğimi bulamıyorum, bir türlü hissedemiyorum. Bu şekilde plan sekanslar oluşuyor. Masa başındaki kurguda ise her ne kadar elimizde filmin senaryosu ve çekimleri olsa da, orada bir ritim bir tempo yakalamak gerekiyor. Filmin ruhuna dokunmamız gerekiyor. Özellikle senaryonun, hikâyenin, aksiyonun olmadığı, böyle bir anlatımda, ayıklanması ve elenmesi çok zor bir durum. Bu nedenle normal bir filmin kurgusu 1 ay sürerken *Meleğın Düşüşü*'ndeki kurgu çalışması neredeyse 6 ay sürdü. Bir türlü bitmiyor, bir türlü bitmiyor.

Profesyonel bir kurgucuyla mı çalıştınız?

Ayhan Ergürsel var, asistanım olan Hande Güneri vardı. Üçümüz beraber yürüttük. Planların baş ve sonları kestiremiyorsunuz. Bir planı tekrar çekmek istiyorsunuz ama çekemiyorsunuz. Acayip acı veren, ızdırap veren bir şey. *Meleğın Düşüşü*'nde böyle bir problem yaşadım. Bunda sanırım şunun da etkisi oldu. Filmin çekimi sırasında, yaklaşık 20-30 kutu kadar film harcadıktan sonra bir oyuncudan ayrılmak zorunda kaldım. İlk defa böyle bir şeyle karşılaştım. Provalarda en beğendiğim sonuçları almama karşın o oyuncudan ayrılmak zorunda kaldım. Yeni bir cast ve yeni bir oyuncu geldi. Yeni gelen oyuncuyla beraber filmin gidişatı değişmeye başladı. O

değişim filmin ikinci bölümüne ve finale sirayet etti. Sanırım kurgudan uzaklaştım. Ama hâlâ öğrenmekte olduğum bir şey. Son filmim *Yumurta*'nın kurgusuna başladık. Bu, daha sakin bir film. Sonu başı daha belli. *Yumurta*'da o sorunu *Meleğin Düşüşü*'ndeki kadar yaşadığımı söyleyemem.

Fırat Yücel: Antalya'da *İklimler*'in "En İyi Kurgu" ödülünü alması "kurgusuz filme kurgu ödülü verildi" şeklinde tartışmalara neden oldu. Ama uzun planların yer aldığı böylesi bir sinemada, kesme anlarının bu derece muallâk olduğu bir durumda, kurgu zor olsa gerek.

Semih Kaplanoğlu: *Meleğin Düşüşü*'nde sanırım 157 plan var ve bu çok az bir şey. Sanıyorum jenerikten önceki kısım sadece 27 plan,. Geriye ise sadece 130 planlık bir film kalıyor ki durum çok kritik. Eldeki bütün bu eldeki malzemededen çıkacak şey hiçbir zaman o kadar az plana bağlanamıyor. Bilge'den de biliyorum *İklimler*'in kurgusu 3-4 ay sürdü. Benzer bir durum orada da söz konusu.

Fırat Yücel: Yurtdışında aldığınız tepkiler nasıl?

Seyirciler açısından çok da farklı bir şey almadım. Çok sıkılan oluyor filminden, zor zaman geçiriyorlar. O anlamda benzer. Ama yönetmenlerle konuştuğumda, bu işi yapanlarla konuştuğumda, onlardan iyi ve bana güç veren şeyler alıyorum. Belki daha çok sinemanın kendi alanına dair kapalı bir alanda konuşuyoruz. Filmdeki ışsızlıktan tutun da baskı aşamasında kullandığımız bir takım özel tekniklere kadar. Bu tür kendi içimizdeki teknikleri konuştuğumuzda iyi şeyler aldım. Önemseydiğim bazı eleştirmenlerden iyi tepkiler aldım. İyi birkaç yazı çıktı. Daha önemlisi hala dolaşiyor film. Mesela şu anda

Kerala'da² yarışmada. Üç sene oldu hala vizyonda. İspanya'da, Almanya'da, Avusturya'da vizyon gördü. Brezilya'da aldılar, orada vizyon görecek. Bunlar küçük şeyler belki ama benim için önemli şeyler. En azından devam etmemi sağlıyor.

Bağımsız bir sinemacı olarak, özellikle ekonomik açıdan Türkiye'de yaşamak zor. Pek çok yönetmen bu şartlarda reklam filmi ya da dizi çekmeye yöneliyor. Siz bu şartlar altında nasıl devam etmeyi düşünüyorsunuz?

Bir tür ekonomi öğrendim. Böyle nasıl yaşanır, böyle nasıl devam edebilir, böyle nasıl film yapmayı sürdürebiliriz? Ama bunun çok uzun vadeli olacağını düşünmüyorum. Fark ettiniz mi bilmiyorum ama *Meleğin Düşüşü* Hubert Balls Fund'dan, Eurimages'dan, Greek Film Center'dan destekler aldı. Bunlar çok önemli destekler. Filmin post-prodüksiyonu tamamen onlara aitti. Yine Eurimages'dan aldığım destek filmin çekimlerin tamamına yakınına tamamlama imkânı verdi.

Zaman ilerledikçe, film üretmeye devam ettikçe bu fonlar ve oradaki seçiciler nezdinde eskiyorsunuz. Bu doğal bir şey çünkü ilk filmi yapacak olanlar, gençler geliyor. *Süt'e* Berlin Film Festivali'nin "World Cinema Fund"ın bir desteği oldu. Ama tekrar *Bal* için başvursam biliyorum ki reddedecekler. Filmlere gelen insan sayısı belli, 5-10 bin kişi. Ben de merak ediyorum. Nasıl götüreceğiz, nasıl yapacağız, nasıl sürdüreceğiz? Kültür Bakanlığı'nın desteği var, tabii o ne kadar devam eder bilemiyorum. Yine olmadı dijital kamerayla bir şeylerle yapmayı deneyeceğiz belki.

Siz filminizi 35 mm çektiniz. Dünya'da ve Türkiye'de artık dijitale, HD'ye bir yönelim var. Sizin bu konudaki tercihiniz ne yönde?

² Söyleşiden birkaç gün sonra film, Hindistan'daki 11. Kerala Film Festivali'nde Bengal yapımı Ebu Said'in *Forever Flows* (2006) adlı filmiyle beraber En İyi Film Ödülü'nü kazandı.

Semih Kaplanoğlu: Bilge'nin yaşadığı HD serüvenini çok yakından takip ettim. Bütçeyi yaptım o anlamda. Bizim Türkiye şartlarında “tape to film”den alacağımız sonuç, eğer Avrupa’da bir süreçten geçmeyecekse mümkün değil, o süreç de zaten dünya’nın parası, benim onu karşılamama imkân yok. O yüzden 35 mm gayet uygun ve herkes HD’ye yöneldiği için kameralar boşalıyor. 35 mm fiyatları da ucuzluyor bir yandan. Denemeler yaptım aslında, HD ile bir şeyler çektim. Küçük kameralarla, büyük kameralarla çektim. Bunları 35 mm’ye bastım. Tatmin etmedi beni. Bu üçleme doğada, kırdada, kasabada geçiyor. Geniş espaslarda bir takım sorunlar var, hala tam olarak çözemedikleri. Reha Erdem’in filminde gözle görülebilen bazı fluluklar var mesela, o benim hiç işime gelmeyen bir şeydi. Bu beni korkuttu açıkçası.

Müzik kullanımıyla aranız nasıl?

Belki işin içinde biraz da tepkisellik var. Müziğin sinemadaki kullanım biçimine tepkisellik var aslında. Bir yandan da tabii “müziğe ihtiyaç duymadan anlatabiliyor muyum?” hesaplaşması var. Filmlerde bir duygu alanı olduğunu ve o duygunun geçmesi gerektiğini düşünüyorum. Müziğe başvurulmasının en büyük sebebinin de aslında o duyguları bir nevi paketlemek ve kolaycılığa kaçmak olduğunu düşünüyorum. Bu böyle devam edecek herhalde. Bu filmde de öyle. Sadece doğal ortamda var, mesela arabanın teybi açıksa, ya da plak çalıyor... Tabii maddi açıdan da iyi bir şey. *Meleğin Düşüşü*’nde mesela Edvard Grieg’in³ müziğini kullandım. Ona da telif ödüyorsunuz sonuçta. Şunu da açıkça söyleyeyim. Şöyle bir hayat sürüyorsunuz. Ofisinizdesiniz, evinizdesiniz ve giderek dış dünyadan kopmaya başlıyorsunuz. Müzikçilerle, yan insanlarla anlaşmanız

³ Daha çok lirik türde eserleriyle tanınan Norveçli klasik müzik bestecisi

giderek zorlaşıyor. Sizin filminiz için m¼zik yapılıyor ve siz onu beğenmezseniz k¼t¼ bir şeyler yaşanıyor. B¼t¼n bunların bir kısmıyla baş edebiliyorum ama hepsiyle birden baş edemiyorum. Neden hep azaltmak, neden hep minimal şeyler? Sadece minimal sinema yapayım diye değil. Daha fazla yalnız kalmak, daha rahat karar verebilmek, daha az taviz vermek için... Tabii içinizdeki iddia da, yapma isteği de s¼r¼yor. Hiç bir şeye eyvallah demeden yapmak. Yoksa zorla yapamayız bu işi.

T¼rk sinemasını yurtdişında festivallerde adımızı durmuş pek çok y¼netmen var. Yeni kuşak sinemacılar olarak aranızda nasıl bir dayanışma mevcut?

Çok yakın ilişkimin olduğu iki kişi var. Birisi Zeki Demirkubuz, biri de Nuri Bilge Ceylan. Ortak aletlerimiz var. Bir ses teybimiz var mesela. Üç¼m¼z ortak aldık. DVD'ye kaydediyor, çok yeni bir şey bu. En yeni cihazı gittik aldık. T¼rkiye'de belki sesilerde bile olmayan çok özel mikrofonlarımız var. Işıklarımız var birbirimizin hep kullandığı. Hep onları birbirimizle paylaşıyoruz. Sinemayla ilgili fikirlerimiz birbirleriyle bazen hiç uyuşmayabiliyor. Konuşabildiğim, bir takım meseleleri tartışabildiğim, filmimin kurgusunu g¼sterebildiğim, fikir alabildiğim, onların filmlerini de konuşabildiğim bir s¼re bu. Ama diğer arkadaşlarla bu anlamda çok fazla bir alışverişim yok.

Mesela Zeki'nin *Kader*'de çalışan ekibiyle, onun genel koordinat¼r¼yle ve asistanıyla bu filmde çalıştım. O da çok iyi bir şey bence, aynı tarzda çalışan, istediğinize aşına olan bir ekiple çalışmak. Mesela Ayhan Erg¼l Bilge'nin montajında çalıştı, kurguda beraber çalıştık onunla.

Daha b¼y¼k b¼teli, başkalarına ait senaryolarda çalışmak sizi korkutuyor mu? Bu tarz projelerde h¼kimiyet alanınız azalıyor ¼nk¼...

Bu filmlere min¼r filmler diyorum ben. Bizim yaptığımız filmler maj¼r filmler değil. Bizim örg¼tlenmemiz çok daha minimal ve k¼¼k bir örg¼tlenme, o y¼zden çok daha öz¼r hareket edebiliyoruz. Aklımda mesela bir proje var. Bir

toplu paranoya üzerine. Türkiye’de korkularımız üzerine bir şey. Onda bir senaryocuya ihtiyacım var. Tek başıma altından kalkabileceğim bir yapım değil. Öyle bir senaryoyu benim kendi yapımçı alışkanlıklarım ile yapabilmem, ufukumu görebilmem mümkün değil. Belki bir gün olur.

Her zaman kafamda, çantamda, kütüphanenin bir köşesinde yazılmış fikirler var. Ama hepsini yapabilmek mümkün değil. Bu konuda biraz akılcı davranmak gerekiyor. Bu da bizi aynı filmleri yapmaya, bir süre sonra patinaj yapmaya mı sürükler diye düşünüyorum açıkçası. Bazı filmler var mesela on sene önce görüp hayran kalmışım, on sene sonra tekrar seyrettiğimde küfür gibi geliyor. İleride bazen bizim de başımıza gelecek mi diye düşünüyorum. İnsanın kendisini, düşüncelerini, yapmak istediklerini yenilemesi lazım. Aynı noktada kalmamak lazım. Ama bu sadece bizim elimizde olan bir şey değil.

Beslendiğiniz kaynaklar neler?

Semih Kaplanoğlu: Son iki-üç yıldır yoğun olarak dini metinlerle ilgileniyorum ve dinden ciddi manada beslenmeye başladım. Bunun bana büyük ufuklar açtığını düşünüyorum. İnsan karakteri, insan hali üzerine yeni şeyler göstermeye başladı bana. Bu konuda giderek yoğunlaşıyorum. Okuyorum ve öğreniyorum.

Kieslowski sever misiniz?

Kieslowski severdim aslında ama bazı filmlerini sevmemeye başladım. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki bu üçlemede çok metafizik bir alana bakmaya çalışıyorum. Oraya inmeye çalışıyorum, oradaki iç bağlantıları, durumları, görmeye çalışıyorum. Sinemayla çok yoğun, öz olarak alakası olduğunu düşünüyorum. Sinemanın gerçek hayata benzerliğini, gaybı düşünürseniz, paralel evrenleri düşünürseniz, bu anlamda aslında yapılabilecek çok şey olduğunu görüyorum, hissediyorum. Dünya’da bu işe en yaklaşmış yönetmen olarak Tarkovsky’i düşünebilirsiniz. Satyajit Ray’i durmadan seyrediyorum ve

inanılmaz etkileniyorum. Bresson, anlamaya çalıştığım, aslında tam da olarak anlayamadığım, ama her seferinde seyrettiğimde yeni bir şeyler katan bir isim. İnan'dan Abbas Kiarostami var. Yaşayan en büyük yönetmenlerden biri. Sinemanın damarını tutan bir adam. Kubrick'den çok zevk alıyorum. Onun çok büyük bir sinemacı olduğunu her defasında yeniden fark ediyorum. Edebiyatla ilişkim de bu anlamda benim için çok önemli. Benim için büyük bir yazar yok Zeki Demirkubuz gibi⁴. Bazı metinler ve yazarlar var ama böyle çok da alıp beslendiğim şeyler yok.

Yazmaya devam ediyor musunuz?

Kk şeyler yazıyorum, filme yönelik şeyler. Ama yakın bir zamanda, vakit bulursam Radikal'deki yazılarımı bir derleme kitap olarak çıkarmayı düşünüyorum.

Dinleyici Soruları

İlk filminizi 2000'de ekmiştiniz ve o dönemde yabancı filmlerin hkimiyeti şimdiye nazaran daha da kuvvetliydi. O dönemde nasıl bir çalışma yaptınız filminiz için? Dağıtım sürecini anlatabilir misiniz?

Aslında giderek Türk sineması için iyi bir ivme var dağıtım süreci açısından. Hemen her film dağıtılıyor birkaç örnek dışında. Belli tarz sinemanın yeniden ele alınacak bir dağıtım ağına kavuşması lazım, bu çok elzem bir şey. Belli ki 15–20 bin seyirci içinde dolaşacak bu filmler. Maalesef bizim sinemamızı seyirci finanse etmiyor. Hâlbuki 60 bin 70 bin seyirci gelse ben her sene film yapmayı garantilemiş olurum. Bu, bu kadar net. Ama gelmiyor, 5 bin kişi geliyor. Yeni bir dağıtım ağı oluşturulabilir, tüm illerde, kk salonlarda, üniversitelerde bu yapılabilir. Çok film geliyor ve eskisi kadar uzun süre vizyonda kalma şansımız yok artık. Avrupa'da böyle şeyler var mesela, filminiz

⁴ Dostoyevski'yi kastediyor.

gösterime giriyor, üç gece kalıyor. Sonra başka bir yere, ardından başka bir yere... Bu tür bir dağıtım ağına ihtiyaç var. *Meleğin Düşüşü*'nde Bir Film'le çalıştım. Bana göre iyi bir çalışma oldu. Türkiye'de dönen dört kopyam vardı, ama şu an yurtdışında dokuz kopyam var.

Yamaç Okur: Bir yabancılaşma yaşıyor musunuz seyirciye ve ortama? Nasıl motive edebiliyorsunuz kendinizi?

Semih Kaplanoğlu: Bir kere o düşüncelerle yaşamayarak, o fikirlerle hiç ilgilenmeyerek. Mesela, *Kader* gibi bir filmin Türkiye'de izlenmemesine çok üzüldüm. Zeki Demirkubuz'un *Kader*'i kırk kopya girdi ve daha 20 bine bile varamadı. Film aslında bizi anlatıyor ve çok da net anlatıyor. Uzun planlar var, sıkıldık diyemezler yani. Öyle bir şey de yok.

Oyuncuların kendi yorumlarını katmaları sizin için önemli mi?

Oyuncunun kendi ruhunun dışına çıkmasını sağlayabilirsem, bu belirli bir andan itibaren büyük bir katkıda bulunmaya başlayabiliyor. Bazen bir insan yüzü, bir ifade, bir bakış bile sizin için her şey olabiliyor. Daha fazla bir şey gerekemeyebiliyor yani. Bunun için oyuncunun da bizim filmde yaptığımız gibi bir şeyleri atması gerekiyor, eksilmesi gerekiyor. Ama tabii bir sürü şeyden etkileniyoruz, bir sürü kaynak bizi etkiliyor. Bir takım davranış kalıpları var. Yönetmen olarak bir sürü filmden etkileniyorum ve onları filme koymak istiyorum. Bunları bilinçli olarak azaltmamız gerekiyor. Oyuncular için de en önemli şey bu eksiltmeyi yapıp yapamamak.

Benim iki sorum var. İlki ilk filminiz *Herkes Kendi Evinde*'nin toplumsal arka planı hakkında. Filmde yardımcı karakterlerden biri İstanbul'a gelip babasını arayan bir Rus kız. 90'lı yıllarda Doğu Bloku ve Sovyetler'in çöküşünün ardından Türkiye'ye çalışmaya gelen böyle pek çok genç kız oldu. Sizin filmde böyle bir ka-

raktere yer verişinizin sebebini merak ediyorum. İkinci sorum ise *Meleğin Düşüşü*'ndeki baba karakterinin yapılanması üzerine. O karakter çok sıradan, günlük hayatın içinden ve çok gerçek bir karakter olmasına karşın enstest gibi çok mahrem, çok gizli, hep bir sır bir günah olarak saklanan bir fiil içerisinde. Bu iki unsur nasıl buluştu acaba bu karakterde?

Saniyorum 1993 ya da 1994'tü, bir süre Almanya'da Batı Berlin'de kaldım. O zaman şunu fark ettim. Pazar sabahları çok erken saatlerde Doğu Berlinliler Batı Berlin'e geçiyorlardı. Duvar yıkılmıştı ama henüz yerleşimlerinde problemler vardı. Doğu Berlinlilerin Batı Berlin'de dolaşmalarını seyrediyordum. Kıyafetleri, tavırları, davranışları tamamen yabancıydı. Bu insanlar o kız karakterini oluşturmakta bir başlangıç noktası oldu. Sonra da bozulmanın demeyeceğim ama bir tür masumiyetin yitirilişinin en etkili şekilde kadınların hayatına bakarak verilebileceğini düşündüm. Kadının o dönemde kapalı olduğu düşünölen bir dünyadan yeni bir hayat düzenine gelmesi ve o yeni hayatta hayal kırıklığına uğramasını, bocalamasını ele almak istedim o karakterde. Aynı zamanda o sistemin değişmesi, o insanların yeni dünyada, yeni hayatta ne yapabilecekleri üzerine bir şeydi.

İkinci soruya gelince, o rolü oynayan arkadaşın adı Musa Karagöz. Musa'ya gelene kadar birçok oyuncuyla deneme çekimi yaptım. Bunların arasında profesyoneller de vardı. Çünkü kızına tacizde bulunan ve bir tür enstest yaşıyan bir babanın ne menem bir adam olacağını oyuncularından bir türlü alamadık. Musa aslında çok fazla ne olduğunu bilmeyen bir insandı, set işçisiydi. Senaryonun ne olduğunu, buradaki durumun ne kadar vahim, önemli, önemsiz olduğuna hiç bakmadan, tamamen bana teslim olarak, bir sonraki aşamayı bilmeyerek, öğrenmeyi de çok talep etmeyerek aşama aşama ilerledi. Kendini bıraktı ve oynadı. Tölin çok iyi bilir mesela, bir taciz sahnesi var, çok karanlık bir sahne. Ben orada mevzuyu çok göstermek ni-

yetinde değildim. Geride duran ve mesafeli bir bakış açısı tercih ediyordum.

Tülin Özen: Buna rağmen Musa hep özür diliyordu. “Kızım, kızım, çok özür dilerim kızım”. Hâlâ da telefon ettikçe özür diler.

Ama tüm filmde var o galiba. Göstermemek, hissettirmek. Tam olarak hiçbir şekilde görmüyoruz ama bir his uyanıyor ve devam ediyor. Can alıcı olayları hiçbir şekilde görmüyoruz. İstedığınız göstermeden hissettirmek mi?

Semih Kaplanoğlu: Evet tam da bu. Çünkü çok fazla şey gördüğümüzü, bize çok fazla şey gösterildiğini ve her şeyi gördüğümüzü, bildiğimizi düşünüyorum. Ancak görmenin engellendiği bir noktada daha fazla hissedebileceğimizi düşünüyorum. O nedenle göstermemenin daha önemli olduğunu, sadece zihinlerimizi çalıştıracak bir ajitasyona ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Ama bu tabii çok da sevilen ve seyirci tarafından çok da benimsenen bir şey değil.

Semih Kaplanoğlu: Kimdir?

Ege Üniveritesi Sinema Televizyon Bölümü mezun olan Semih Kaplanoğlu, bir süre ajanslarda reklam yönetmeni olarak çalıştı. Bu süreçte çeşitli belgeselerde yönetmen asistanlığı yaparken, bir yandan da takma isimlerle senaryolar yazdı. 1995'te *Şehnaz Tango* dizisi ile yazarlığını yönetmenliğine dönüştürme fırsatı buldu. Uzun metrajlı filmleri *Herkes Kendi Evinde* ve *Meleğin Düşüşü* yurtiçi ve dışında festivallerde büyük ilgi gördü ve ödüller kazandı. Yönetmen halen *Bal*, *Süt* ve *Yumurta* isimlerini alacak olan üçlemesiyle ilgili çalışıyor.

Filmleri

Meleğin Düşüşü (2004)

Herkes Kendi Evinde (2001)

Başlıca Ödülleri

2006 Kerala Uluslararası Film Festivali

En İyi Film (Meleğin Düşüşü)

2005 İstanbul Film Festivali FIPRESCI Ödülü

(Meleğin Düşüşü)

2004 Antalya Altın Portakal Film Festivali

En İyi Film (Meleğin Düşüşü)