

## Ali Özgentürk ile Söyleşi

**Ali Özgentürk**  
ile Söyleşi \*

**Moderatör: Adnan Tönel**

29 Şubat 2012

Çarşamba Saat 18:00

\* Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile ortaklaşa gerçekleştirilmektedir.



**OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
İSTANBUL

## “En iyi filmim, hayatım olmalı!”

1945 doğumlu olan Ali Özgentürk, İstanbul Üniversitesi’ndeki eğitiminden sonra 1970’lerden itibaren tiyatrolarda oyunculuk yaptı; sonrasında kısa film ve belgeseller çekerek başladı, kamera asistanlığıyla devam eden sinema uğraşı senaryo yazarlığı ve yönetmenlikle devam ediyor. 1974-75 yıllarındaki *Ferhat* ve *Yasak* isimli iki kısa filminden sonra, 1977’de Atıf Yılmaz’ın çektiği, Cengiz Aytmatov’un romanından uyarlanan, *Selvi Boylum Al Yazmalım*’ın senaryosunu yazdı. İlerleyen dönemde Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney filmlerinde yönetmen yardımcılığı görevleriyle bulundu. Zeki Ökten’in, 1979 yapımı *Sürü* filminde ikinci yönetmenlik yaptı. Aynı yıl, *Hazal* (1979) adlı ilk uzun metrajını çeken yönetmen, dönemdaşlarından ayrılan özgün sinema anlayışının da ilk örneğini sunuyordu. Toplumsal gerçekçiliğe yakın duran, dönemin sosyal-ekonomik kodlarını sıkı sıkıya barındıran, kadını baskılayan mekanizmaları yalın biçimde somutlayan, yer yer komedi unsurlarıyla birleşen cinsellik unsurlarına yer veren, toplumdaki güç, otorite ve hiyerarşi ilişkilerini derinlemesine ve çok boyutlu irdeleyen; dahası anlatım ve biçimde deneysellikten korkmayan bir sinemanın ipuçlarını veriyordu *Hazal* (1979). 1979’da başlayan filmografisine, 2011’de *Görünmeyen* ile devam eden Özgentürk; eleştirmenler tarafından popülerize edilmeden; Türkiye sinemasının ‘ölü’ kabul edildiği yıllarda çektiği filmlerle, ulusal ve uluslararası çok fazla ödül(1) aldı. Ayrıca Özgentürk’e; arkadaşları Aki Kaurismaki ve Bernardo Bertolucci’nin filmlerinde göndermeler var. Kaurismaki’nin *I Hired a Contract Killer* (1990) ve Bertolucci’nin *Stealing Beauty* (1996) filmlerinde ‘Ali Özgentürk’ adı geçmesine rağmen yönetmen ekranda görünmüyor. Aki Kaurismaki’nin abisi Mika’nın, 1991’de çektiği *Zombie and the Ghost Train* adlı yapımında ise Özgentürk’ün küçük bir rolü var; ayrıca filmin ortak yapımcısı. Bunun dışında; filmlerinin senaryolarını yazan(2) Işıl Özgentürk’ün *Seni Seviyorum Rosa* (1992)’sının da yapımcısı Ali Özgentürk. Yönetmenin sinemasında her film kendi başına derinlikli ve deneysel denebilecek düzeyde; fakat filmografisini takip ettikçe, Özgentürk, izleyici için heyecan verici bir harita sunuyor.

## 80 sonrasının ayırksı filmleri.

“Başlık parası ödenen gelin ölenin kardeşine helaldir.”; fakat yine de üzüyorlar, Türkan Şoray’ın canlandığı, genç Hazal’ın ‘kaderine’. “Düşünme, feran ağandır.” diyor, mağarada hasır dokuyan kör dervişlerden biri. Mardin’in köylerinde geçen *Hazal* (1979), bu kemikleşmiş yapıya çok katmanlı bir sorgulama niteliğinde. Feodal sistemin güç odakları, şeyh-ağa-muhtar üçlüsü, egemenliklerini kaybetmekten korkuyorlar. Evliliğin caiz olup olmadığının kararı, çocukların eğitimi şeyhten soruluyor. Şeyh ise ağanın buyruğu altında. Köye ulaşmaya çalışan devlet, yolu ağanın arazisinden geçireceğini bildiriyor. Köyün ağası da, bu ‘yeni ağanın’ kendi hakimiyet alanına ulaşmasını engellemek için insanları kışkırtıyor: “Yol gelir, devlet gelir, jandarma gelir, tahsildar gelir, hem canınızı alır, hem malınızı.”. Köylülerin yolda çalışmasını yasaklıyor şeyh. Muhtar da, hiçbir işlevi olmayan makamını ve ağasının gözünde yerini kaybetmemek için yolda çalışanların evlerini yakıtıyor galeyana gelen topluluğa. Hikaye böyle ilerlerken asıl telaşı hissettiriyor; bütün mesele, oradakileri -legal ya da illegal- hangi ‘ağa’ sömürecek meselesi aslında. Buna ek olarak, topluluktaki kadınların varoluşları da ataerkil düzenin şifrelerini sunuyor. Erkek olduğu için kadını ezme hakkını kendinde bulan ‘damat’ çocuk, oğlunda bu hakkı gören ve gelini döven anne, gelin bir başkasıyla kaçtığında ellerinde meşalelerde “köyün namus meselesini” çözmeye, “kutsal cezayı” vermeye giden cenah... Toplumdaki güç ilişkileri, çok kademeli ve kırılmayan hiyerarşi, devlete ve onun yapılarıyla halkın ilişkileri, geleneksel ve cinsel dar kafalılık, kadın meseleleri, yönetmenin tüm filmlerinde farklı yönleriyle, farklı topluluklarda ve farklı mekanlarda işlenmeye devam ediyor. Küçük çocuğun kadınla birlikte olma çabası ve köyün çocuklarıyla aralarında geçen sohbet ise Özgentürk’ün ilerleyen filmlerinde de hissedilen, gerçekçi biçimde verilen ‘çocuk ve

cinsellik' temasını doğuruyor. Mağaradaki dervişler sonunda köy meydanına indiklerinde, daha önceki şiirsel sözlerini besleyen, ayın yapar gibi, ritmik hareketlerle ve asalarıyla dolaşıyorlar. Özgentürk'ün nerdeyse her filminde var olan mistisizm ile delilik arasındaki karakterlerin ilk örneğini oluşturuyorlar. Görüntülere eşlik eden müzikler Arif Sağ imzalı Kürtçe türkülerden oluşuyor; filmin yapım yılı (1979) göz önüne alındığında bunun değeri artıyor. Bu filmle başlayan yoğun müzik kullanımı, yönetmenin diğer filmlerinde de sürüyor. Ali Özgentürk filmografisinde daha sonra da devam edecek edebiyat uyarlamaları da böylece ilk oluyor; yönetmen senaryoyu Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* eserinden, Onat Kutlar'la uyarlıyor. Filmin, sinema dili açısından en çarpıcı sahnesiyse sonda. Dağda makinelerin dinamit patlatmasıyla başlayan kaçışma sahnesi, Sergei Eisenstein'in Battleship Potemkin (*Potemkin Zirhlisi*, 1925)'nin *Odessa Steps* sekansını hatırlatıyor; zira yönetmen sahnede uzak çekimlere çok yer vermiyor, kaçışanların ayaklarına-yüzlerine yakın planlar kesiyor, kaçışanların koştuğu yön art arda gelen planlarda zıt yönler oluveriyor. Bunu yaparak kaçışma sırasında izleyicinin o an orada olanların yaşadığı kaosu daha derinden hissetmesini sağlıyor, izleyiciye yön algısını kaybettiriyor; böylece ekranda yeni bir algı yaratıyor, zamanı uzatıyor(3)...

1981'e gelindiğinde *At* filmiyle çıkıyor Özgentürk. Köydeki güç dengelerinden, şehirdeki ağalık sistemine uzanıyor. Başrolde fedakâr baba rolünde Genco Erkal var bu sefer: "çetelerini kurup seyyarlara nefes aldırmanın" zabıtalara, şehri parselleyen ağababaları arasında evini ipotek ettirip aldığı seyyar arabasıyla oğlunu okutma gayesindeki adam. Okuyacak çocuğu; sonra da onu küçümseyen devlet memurları gibi, onu tartaklayan zengin işadamı gibi 'büyük adam' olacak. Özgentürk'ün rüya sahneleriyle beslenen anlatımıyla bu çelişkiler keskinleştiriliyor. İzleyicinin aklına, "okumak/adam olmak" la ilgili sorular takıyor. Tek umut yolu olan seyyar arabasını zabıtalara aldığında ise, Vittorio De Sica'nın *Bicycle Thieves* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948)'ye benzeyen uzun bir sekans başlıyor. Ç/alınan arabasının izinden giden baba-oğlun sıcak ilişkisi, sessiz dayanışması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kült filmini hatırlatıyor. O yıllarda değişmekte olan kent bileşenlerine, ekonomik nedenlerle göçlerin artmasına ve insanların tutunma çabalarına, gettoların ritmine, şehirlerde günlük temas halinde olan kesimlerin arasındaki ekonomik uçurumlara, insan odaklı bakan bir film olarak Özgentürk sinematografisine yerini alıyor *At* (1981). Ayrıca, çocukların geneleve gitmeleriyle 'çocuk ve cinsellik' temasını sürdürüyor yönetmen. Film boyunca İstanbul sokaklarında gezen, tuhaf sözler söyleyen 'deli' kadın rolündeki Güler Ökten, artık Özgentürk'ün değişmez oyuncusudur ve aynı kıyafetlerle, aynı 'deli' kadın, *Su Da Yanar* (1987) filminde de İstanbul sokaklarındadır.

1986'da ise Orhan Kemal uyarlamasıyla edebiyatla ilişkisini sağlamlaştırıyor yönetmen. Murtaza'yı anlatan *Bekçi* filminde Müjdat Gezen, disiplin takıntılı ve vazife aşkını milliyetçi duygularla pekiştiren sorunlu bir bekçi oynuyor. Yönetmen, kamerasını ilk kez bu kadar belirgin olarak deney aracına çeviriyor. Filmin başındaki sahnede, hareketli kullanılan kameraya konuşan farklı insanlar, "Nasıl bilirdiniz?" gibi bir sorunun cevabını veriyorlar izleyiciye. Dahası, Murtaza'nın hayalle rüya arasındaki sahnelerinde büyük spot ışıkların kameraya tutulması da o dönem sineması için yenilikçi bir çalışma(4). Bu filmle birlikte Özgentürk uzun eğlence sahnelerine de bolca yer vermeye başlıyor. Murtaza'yla dalga geçilen uzun düğün sahnesinin türevleri, yönetmenin sonraki filmlerinde de görülüyor. O sahnenin anlatıdaki önemiye, Özgentürk'ün kentin uçurumlu sosyal yapısının ve kendini şehrin eliti sayanların aşağılayıcı tarzının altını çizmesi. Murtaza, kahraman saydığı kolağası dedesini heyecanla ve inanarak anlatırken; davetliler üzerinden yaratılan 'zengin' prototipi topluluk onunla dalga geçiyor. Üstelik, eleştiri tek yönlü ilerlemiyor. Murtaza'nın 'kraldan çok kralcı' tavı ve müdüre söylediği "Yularımızı gevşetmeye gelmez." sözleri, itaat kültürüne eleştiri olarak algılanabilir. Dahası ailenin ekonomik zorlukları ve sürüp giden namus tanımlaması toplumun ahlaki parametrelerini de gözler

önüne seriyor. Unutmadan; Özgentürk'ün kamerası bir kez daha geneleve giriyor; bu sefer çıplaklığı sıradanlaştırarak ve hatta komedi unsuru yaparak.

Bir yıl sonra, otobiyografik öğeler taşıdığı söyleyebilen *Su Da Yanar* (1987) filmini çekiyor yönetmen. Özgentürk; yasaklarla boğuşan, istediği filmi çekmek için uğraş veren, içeri alınıp sorgulanan bir yönetmeni alıyor kadraja. “Şair’in, çınarın filmini” çekmek isteyen yönetmen karakterini Tarık Akan oynuyor. Tiyatrocuların, “Komünistlik yapıyorsunuz.” diye yıllarca cezaevinde kaldığı, işkenceyle, silahlı saldırılarla arkadaşların öldürüldüğü sert zamanlarda, “inançlar ve hayaller için” çekmek istemektedir filmi. O şair ise, “Su başında durmuşuz/ Çınarla ben.” dizeleriyle anlaşılıyor ilkin. Nazım Hikmet’i filme almanın zorluğuna, bir de politik baskılar, ailevi sorunlar eklenince; “büyük láciverdi bahçe” oluveriyor yönetmenin hayatı. “Gözlerinden belli diyemem/ Başları yok ki gözleri olsun.” dizelerine istasyon ararken de, gözaltına alınıyor. Anlatı ilerledikçe, bir yandan da, sanat/sanatçı sorgulamasına dönüşüyor; o kendini sorgularken, umutsuz geleceğini içten içe görürken, çevresindekiler de onun kendini önemseyen ve “önemli adam olmak isteyen” kişiliğini eleştiriyorlar. Sahnelere Nazım’ın dizeleri eşlik ediyor. Filmde çıplaklık ögesi de, yine günlük hayatın ritüeli olarak, gerçekçi ve abartıya kaçmadan veriliyor. Bu filmle birlikte Özgentürk’ün kamerası ‘sanat ortamlarına’ giriyor ilk defa.

1992 yapımı *Çıplak* filminde de, kamera ‘sanatçıların’ arasında. Fakültenin resim sınıfında çıplak modeller yapan kadınları var ekranda. Filmin başında, hareketli kamerayla oyunlara dış sesle komutlar veriyor, karşılıklı diyaloga giriyor. Sahneler ilerledikçe dış ses ve oyunculara komut verme/onlardan tepki alma durumu artarak devam ediyor. Bu biçim denemesi Türkiye sinemasında ilk olsa gerek. Dahası; plan devam ederken ışığın değişmesi, resimlerden modellerin canlanıp yürümesi, aynada rujla çizilen adam figürünün arkada belirmesi gibi ‘tuhaf’ tercihlerle, filmin dünyası mistiğe yaklaşan bir hava kazanıyor. Bunu rüya-hayal arası sahnelerle besliyor yine yönetmen. *Çıplak* (1992)’ta yoğunluklu olarak kadın ve erkek çıplaklığı var; fakat bu erotik olmaktan ziyade donuk; zira kadınlar birer tanrıça edasıyla duruyorlar öğrencilere model olup “sanat yaparken”. Özellikle sınıf sahnelerinde, uzun eğlence ve parti sekansları yine devam ediyor. Bunlar, kadın-erkek hiyerarşisi ve ataerkillikle beslenen kıskançlık kavramlarını sorgulayıcı araçlar oluyorlar hikayenin içinde. Evin büyükannesine ise Bekçi Murtaza’ya ya da *At* (1981)’ta yollarda dolaşan ‘deli’ kadına benziyor bir yönüyle. Geçmişinde saraylarda yaşayan (ya da buna inanan), hala paşayı bekleyen, halüsinasyonlar gören, herkesi paşa babası sanan ‘deli’ kadın film boyu izleyiciyi rahatsız edecek şekilde bağırarak ve tuhaf sözler söyleyerek dolanıyor.

1997’deki *Mektup*’ta yine Tarık Akan başrolde. Amerika’da önemli pozisyonda çalışan bir bilim adamı, babasının izini bulmak için ülkesine döner ve bu bir kendini bulma hikayesine dönüşür. Klasik görünen öyküyü özgünleştiren, babanın tuhaf yaşantısıdır. Öldü sanılan baba, aslında hayattadır. Büyük hatıralar çıkar aradıkça, yapılan ulvi işler; peşine takılan polisi bile kendine hayran bırakan ve hiçbir yerde kök salamayan, “yalnız ve didaktik” bir adamın öyküsü anlatılır izleyiciye. İlk dakikada anlatmaya başlayan dış ses filmin sonunda tekrar belirir, anlamlanır. Yine görünürde mutsuz sonla biter hikaye; zihinlerde “Sakın bu asıl mutlu son olmasın?” sorusunu bırakarak. Bertolucci’nin 1996’da *Stealing Beauty*’deki selamına karşılık veriyor Özgentürk bir diyalogla: “Babasına takmış bir film yönetmeni vardı. Kimdi? Galiba Bertolucci.”!

2000’e gelindiğinde Özgentürk, Türkiye sinemasında bir kült daha kazandırır: *Balalayka*. Yine çok anlamlandıramadığımız bozuk lehçeli bir dış ses başlatır öyküyü; sonunda anlaşılır her şey. Otoriter baba nedeniyle parçalanmış ailenin, birbirine zıt üç oğlu, ölen babanın vasiyeti için Rusya’ya giderler. Otobüsle dönüş yolu uzadıkça uzar onlar için; hayatları değişir o yolda. O otobüs, aslen balerin, doktor, oyuncu vs. olan kadınlar için ‘Aksaray ekspresi’ konumundadır; hepsi fahişelik yapıp para kazanmak için kopyalar anavatanlarından. Rusya’da hepsinin teker teker ailelerinden ayrılışlarından başlayarak,

ajitasyona kaçmadan, hüzünlü sahneler kuruyor yönetmen. Otobüste balalayka çalarak eğlendikleri anlarda geçen sıcaklık, özenli kurulmuş sahnenin eseri olsa gerek. Uğur Yücel, Cem Davran ve Ozan Güven'in canlandırdığı üç kardeşin hesaplaşmaları, genç kadınların satıcı için giyinip hazırlanmaları, suratlarda patlayan tokatlar, ülkeye kaçırılan ikonlar, "patates çuvalı gibi" taşınan bir tabut, açık edilemeyen duygular ve nihayetinde aşklar... Ama yine mutlu sondan kaçınıyor Özgentürk. Filmin sıcaklığı, yalınlığı dışındaki en büyük başarısı, klasik bir 'fahişeliğe gelen zavallı kızlar' olma tuzağına düşmemesi; geniş açıdan, insana dair panoramik/evrensel bir bakış tutturması.

2004'teki *Kalbin Zamanı*, Özgentürk'ün, Alfred Hitchcock ve Agatha Christie'ye selam yolladığı çalışması. Çizgi filmle başlayan hikaye yine öyle bitiyor. Filmin zamanı 1958, birkaç yıl öncesi ve bugün arasında gidip geliyor ve yine dış ses hakim anlatıya. Yıllar önce intihar diye kapanan bir vakanın peşinden gelen emekli bir komiser anlatıyor cinayete giden süreci. Böylece yine eski zamanlara kafayı takmış, orda saplanıp kalmış bir karakter yaratıyor yönetmen. O anlatırken, biz de o yıllara gidiyoruz. Pera Palas'ta yıllar önce yaşanan karmaşık aşk ve ihanet hikayelerini izliyoruz. Hikayenin sürükleyiciliğinde bunun bir cinayet hikayesi olduğunu unutturuyor yönetmen; birkaç hayatın bir otelde kesişmesinin tuhaf ve akıcı durumları var kadrajda. Halil Ergün, Hülya Avşar, Güler Ökten'in dışında otel; "tüm sırları içine gömen" başrol oyuncusu aslında. Filmde Birol Ünel'in kısa ama etkileyici performansı da görülmeye değer!

2008'deki *Yengeç Oyunu*'nu ise, Türkiye'de yargı sisteminin kadına bakışındaki kronik hastalığı irdeliyor. Her ne kadar yaklaşık 100 yıl öncesinde öldürülen bir kadının davası üzerinden gelişse de, kadını "mahalle namusu için öldürmeyi" haklı gören zihniyet (belki de 100 yıl öncesinden daha etkin olarak) hala sosyal hayata, ikiyüzlü toplum ahlakına ve doğal olarak yargı sistemine hakim. Bu düzlemde yine toplumun günlük hayatını direkt etkileyen sosyal meselelere bakmayı sürdürüyor yönetmen.

2011'e çektiği *Görünmeyen* ve *Beni Sev* filmleriyle ilgili ise Özgentürk şöyle diyor: "Aslında *Görünmeyen* filmi çatısı altında iki film yaptım. Aynı hikayeyi iki ayrı yapıda yorumlamak istedim. İki ayrı yorum, iki ayrı montaj, farklı dramaturji, farklı sahneler ve farklı bir sinema diliyle ortaya iki ayrı film çıktı. Aynı oyuncular ve aynı mekanlarla iki ayrı film ortaya koydum. *Görünmeyen* (2011) filminde Bela Bartok'un 1936 yılında Anadolu'da yaptığı gezi üzerine kurduğum hikayede Bartok'u çevresindeki karakterlerle birlikte işledim. *Beni Sev* (2011) filminde ise ise bugünün iki genç insanının, tutkunun yaraları içinde sıkışmışlığını anlatmaya çalıştım. Araştırmadım ama dünya sinema tarihinde ilk defa aynı hikayenin iki farklı yorumuyla yapılmıştır.(5)".

Tüm bunlarda, Ali Özgentürk sinemasının ilk dönem filmleri, 1980 darbesinden sonraki Türkiye sinemasının en özgün örnekleri arasında. Dönemde yükselen sosyal gerçekçilik içinde, konuya yaklaşımı ve özgün sinema diliyle 'yönetmen sineması' kavramını gerçekleştiriyor Özgentürk. *Hazal* (1975), *At* (1981), *Su Da Yanar* (1987) gibi yakın tarihe ait filmlerin hala güncelliğini koruması da onları daha izlenir kılıyor. *Çıplak* (1992) ve *Kalbin Zamanı* (2004) da Türkiye sinemasının, içerikle bütünleşen deneysel biçim ve özgün anlatım tekniği adına nasıl örnekler verdiğini görmek açısından izlenmeye değer. İsmi popüler olup sinema adına pek bir şey yapmayan dönemdaşlarının yanında Ali Özgentürk filmleri, sinemanın o dönemleri için nadir bulunan örnekler barındırıyor.

Can Sever

- (1) Tokyo, Venedik, Manheim, San Sebastian, Lahey, Antalya, Sao Paolo Film Festivalleri, yönetmenin ödül aldıklarından birkaçı.
- (2) *At* (1981), *Bekçi* (1986), *Su Da Yanar* (1987), *Balalayka* (2000) filmlerinin senaristi Işıl Özgentürk'tür.
- (3) Odessa Steps sekansında 120 basamaklı yerden insanların koşarak kaçışı gerçekte yaklaşık 1 dakika sürecekken; Eisenstein, kamera ve montaj tekniğiyle gerçek yön duygusunu zayıflatır, sahnenin kaosunu ve dramatik etkisini artırır; sonuçta sekans 6 dakika civarındadır. 'Öznel zaman algısı' yaratılmaktadır ekranda; 'o an orada olanlar için geçmek bilmedi' demeye çalışır.
- (4) Semih Kaplanoğlu, *Süt* (2009) filminde madenci şapkası ışığını; Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2001)'da araba farlarını kameraya tutmuştu.
- (5) [hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18802702.asp](http://hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18802702.asp).