

YEŞİM USTAOĞLU

Su, Ölüm ve Yolculuk

Mizgîn Müjde Arslan



MİZGÎN MÜJDE ARSLAN

1981, Mardin doğumlu. 2002 yılında Dicle Haber Ajansı'nın Diyarbakır şubesinde öğrencilik yıllarında gazeteciliğe başladı. 2003 yılında kültür-sanat muhabiri olarak ajansın İstanbul şubesine geçti. *Gündem* gazetesinde sinema yazıları yazdı, kültür sanat editörlüğü yaptı. Aralarında *Virgül, Varlık, Edebiyat Eleştiri, Cumhuriyet Pazar, Yeni Film* dergisi, *Newsweek Türkiye* ve *Mesele*'nin de bulunduğu çok sayıda yayında sinema ve edebiyat yazıları yayınlandı. 2006 yılında *Son Oyun* adlı ilk kısa filmini çekti. Film yurtiçinde ve yurtdışında çeşitli ödüller aldı. Daha sonra *Nora* ve *Tov/Tohum* adında iki kısa film çektikten sonra ilk belgesel filmi *Kirasê Mirinê: Hewîtî*'i (Ölüm Elbisesi: Kumalık) yönetti. Dicle Üniversitesi Biyoloji Bölümü'nde başladığı eğitim hayatını Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü'nde devam ettirdi. Halen *Kayıp Mezar* adlı ilk uzun metraj filmi üzerinde çalışıyor. Agora Kitaplığı'ndan çıkan *Rejisör Atıf Yılmaz* (2007) ve *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* (2009) adında iki derleme kitabı bulunmaktadır.

Mizgîn Müjde Arslan

YEŞİM USTAOĞLU

Su, Ölüm ve Yolculuk

a
agorakitaplığı

Sinema 41

Yeşim Ustaoğlu
Su, Ölüm ve Yolculuk
Mizgîn Müjde Arslan

Görsel kavram: Mithat Çınar
Mizanpaj: Sibel Yurt

© 2010, Müjde Arslan
© 2010; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2010
ISBN: 978-605-103-093-7

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No: 123, Kat: 1 (Vakıfbank üstü)
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Önsöz vii

1) Giriş 1

2) *Auteur* Kuramına Bakış 6

3) Yeşim Ustaoğlu'nun Özyaşam Öyküsü ve Filmlerine Bakış 25

4) *Auteur* Kuramı Açısından Yeşim Ustaoğlu Filmlerinin İncelenmesi 96

5) Sonuç 124

Ek: Aksini Suda ya da Sinemada Görmek *(Yeşim Ustaoğlu'yla Söyleşi)* 127

Filmografi 155

Kaynakça 161

ÖNSÖZ

Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* (1999) filmi benim hayatımda en çok etkilendiğim filmlerden biridir. Filmi sıkılmadan tekrar tekrar izlemiş ve her defasında yeni şeyler bulmuşumdur. Her şeyden önce Türkiye sinema tarihinde Kürdü anlatan en dürüst, en açık sözlü filmdir. İlk defa sempati/empati duyulan Kürtler vardır anlatılan. Sırf içeriğinden, cesaretinden ötürü değil, aynı zamanda film estetiğindeki başarısı da takdire değerdir.

İstanbul'da suyun maviliğiyle başlayan görüntüler, güneşin kızıllığıyla son bulur. Bu öyle ustaca yapılır ki, film adım adım renk değiştirir. Hayattaki bütün renklerin sıcaklıkları kırmızı ile mavi arasında tanımlanır; mavi gökyüzü/su, kırmızı güneş/topraktır... Türkiye'deki Kürtleri güneş ve toprakla, Türkleri gökyüzü ve suyla özdeşleştirebiliriz, bu iki halkın yaşadıkları coğrafyaları da öyle...

Kitapta genişçe yer vereceğimiz film bugün hâlâ güncelliğini koruyan Kürt meselesi üzerine şimdiye dek yapılmış en iyi filmdir. Kürt,

ölür ve Türk, onun ölüsünü sırtlayıp Kürdün boşaltılan, sular altında kalan yerine götürmek için köyünü arar.

Bütün ateşkes çağrılarının tek taraflı kaldığı, Türkiye'nin öldürmekte ısrar ettiği bir zamanda, "Bir Kürt olarak yoruldum," dedim arkadaşıma, "Bir Türk olarak da yoruldum," oldu onun cevabı... Bu savaş iki halkı da çok yordu... *Güneşe Yolculuk* filminde Kürdü öldürenin Türkiye olduğu açık olduğu gibi, bu savaşın devamının ısrarında da sebep Türkiye'dir.

Hayat ise kırmızı ile mavi arasında bütün olağanlığıyla renklerini yaşıyor.

Yeşim Ustaoğlu *Bir An'ı Yakalamak* adlı kısa filmini çektiği 1984 yılında bu yana film yapmaya devam ediyor. Filmlerinde ele aldığı temalar, sadece onun sinemasında gördüğümüz kavramları, sinema dili ve cesareti, onu *auteur* kuramı açısından değerlendirmemiz fikrine yol açtı. Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasını en iyi bu kuramla açıklayabilirdik. Bu çalışma süresince Ustaoğlu'nun zihnine filmleri üzerinden bir yolculuk yaptık diyebiliriz.

Yüksek lisans tezi olarak başladığım bu çalışma iki yıl sürdü. Bu sürede Yeşim Ustaoğlu son çektiği *Pandora'nın Kutusu* filmi dolayısıyla festivalleri dolaşıyor, bir yandan yeni çekeceği filmi *Araf*'ın senaryosunu yazıp yapım imkânlarını oluşturuyordu. Yine de bize hem söyleşi dolayısıyla hem de telefon görüşmelerimizde yardımcı olmayı ihmal etmedi. Ayrıca, Ustaoğlu'na söyleşi sırasında bizi düşünce dünyasının en karanlık taraflarına kabul ettiği için müteşekkiriz.

Bu çalışma boyunca görüşleri, eleştirileri ve düzeltmeleriyle bana hep yardımcı olan ve büyük emek veren Doç. Zeynep Çetin Erus özellikle teşekkür hak ediyor. Bu tez çalışması sırasında Prof. Dr. Şükran Kuyucak Esen'in *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur* kitabını model aldım. Hocamızın kitabı bu çalışmanın yol haritasının belirlenmesinde büyük kolaylıklar sağladı. Kendisinin hazırladığı yapısal şemalar Ustaoğlu'nun filmlerine uyarlandı. Eğitim sırasında da sürekli beni desteklediği, cesaretlendirdiği için ayrıca kendisine teşekkür etmek istiyorum.

Şimdi beni hatırlamasa da, hayatım boyunca dualarıyla hep yanımda olan sevgili nenem Halime Arslan'a, anneme, kardeşlerime ve Mardin'deki ailemize teşekkürlerimi sunarım.

Bu kitap çalışmasının bütün sinema öğrencisi ve sinema meraklılarına, yönetmen sinemasını okuma zevkini yaşatmasını dilerim.

Müjde Arslan
2010

YEŞİM USTAOĞLU

Su, Ölüm ve Yolculuk

1
GİRİŞ



"Her film gerçekten sanat mıdır?", "Sinema, edebiyat gibi bir dil sahibi midir?", "Her film bir anlamlar sistemine sahip midir?" gibi sorular sinemayı bir sanat olarak daha iyi tanımlamaya dönüktür. Bu tür sorularla sinemayı daha iyi irdelemeye, okumaya imkân veren kuramlardan biri *auteur* kuramıdır. Her gördüğümüz film sanat olmadığı gibi, her yönetmen de *auteur* (yaratıcı/yazar) değildir ve bunu ayırt etmenin yollarını bu kuram sağlamaktadır.

Bir filmin yaratıcısı kimdir? Senarist mi, yapımcı mı, oyuncu mu, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni mi, yoksa tek başına yönetmen midir? Yönetmeni hangi yönleri *auteur* yapar? Filmlerinde hangi özellikleri taşıması gerekir? Bu kuram bu sorula-



Yeşim Ustaoğlu.

ra cevap ararken, yönetmenin film sanatı üzerindeki etkisini tartışmaktadır.

İlk kez tartışılmaya başladığı yıllardaki adıyla *Politique des Auteurs* (Yaratıcı Yönetmenler Politikası[1]), *Cahiers du Cinéma*'da yazan eleştirmenlerce İkinci Dünya Savaşı sonrasında toplu izleme imkânı buldukları Hollywood filmleri üzerine geliştirildi.[2] Kuramın asıl uygulayıcılarıysa, kuramın şekillenmesinde büyük rol sahibi olan Fransız Yeni Dalga yönetmenleri oldular. Bugün *auteur* kuramı bütün dünyada her ülke için öne çıkmış bir ya da birkaç yönetmenin adıyla telaffuz edilmektedir: Yunan sineması için Angelopoulos, Fransız sineması için Godard ve Truffaut, Amerikan sineması için Chaplin, Japon sineması için Kurosawa, İran sineması için Kiarostami'nin filmleri bu kavramlarla anılmakta ve incelenmektedir.

Bu kuramın bize sunduğu imkânlarla Türkiye sinemasında Yeşim Ustaoğlu filmelerine bakıp, yönetmenin *auteur* olup olmadığını araştıracağız. J. Dudley Andrew, *auteur* için 'kuram' yerine 'özgün eleştiricilik' demeyi doğru bulmaktadır.[3] Andrew'un ifade ettiği şekilde 'özgün eleştiricilik' anlayışıyla yönetmenin sinemasına bakılacaktır. Bu, aynı zamanda yönetmenin sinemasına bu zeminle bakıldığında bir filmin ya da yönetmenin sanatı üzerindeki sınırının nereye ulaşacağının merakıdır. *Auteur* kuramı, film okumaya sağladığı geniş ufuk sebebiyle seçilmiştir. Bu çalışmada, kuramın sağladığı imkânla birlikte bir bakıma yönetmenin zihninde bir yolculuğa çıkılacaktır.

Yönetmenin *auteur* olarak nitelenebilmesi için, öncelikle sinemanın bir dil sahibi olduğu kabul edilmelidir. Astruc'un sinema-

1) Ertan Yılmaz, çevirdiği James Monaco'nun *Yeni Dalga* (+1 Kitap, 2006) kitabında bu ifadeyi kullanıyor. Zeynep Çetin Erus, *Politique des Auteurs*'ü 'Yönetmenler Politikası', *auteur* kuramı ise 'yaratıcı kuram' olarak çevirmektedir. Şükran Esen ve Seçil Büker Fransızca olduğu gibi, Türkçe karşılığına yer vermeden kullanmayı tercih etmektedirler. Sungu Çapan ise 'yazar teorisi' ifadesini kullanmaktadır. Bkz. Çetin, Zeynep, "Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga", *Marmara İletişim*, sayı: 11, 2001, s. 143-166; Esen, Şükran Kuyucak, *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur*, Alfa Yayınları, 1. baskı, 2002; Büker, Seçil, *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları, 1. baskı, 1989; Sungu Çapan, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, sayı: 3, Eylül 1986. Metin boyunca 'Yaratıcı Yönetmenler Politikası' olarak kullanılacaktır.

2) Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, 3. basım, 2008, s. 68.

3) J. Dudley Andrew, *Sinema Kuramları*, İzdüşüm Yayınları, 1. basım, 2000, s. 9.

da 'alıcı-kalem dönemi'ni tanımladıktan on yıl sonra Yaratıcı Yönetmenler Politikası'nın tartışılmaya başlanması tesadüf değildir. Bu çalışmada kuramın ortaya çıktığı dönem olan 1950'ler Fransız sineması değerlendirilerek, kuramın Truffaut, Sarris, Wollen ve Smith tarafından nasıl yorumlanıp, evirildiğine bakılacaktır. İlk bölümde *auteur* kuramın Türkiye sinemasındaki tartışmalarına da göz atılacaktır.

Çalışmanın ikinci bölümünde Yeşim Ustaoğlu'nun hayat öyküsü ve sinemacı kimliğinin oluşumu, Türkiye sinemasındaki yeri üzerinde durulacaktır. Bu bölümde ayrıca yönetmenin kısa ve uzun metraj filmlerinin geniş öyküleri ve değerlendirmelerine yer verilecektir.

Üçüncü bölümde yönetmen, *auteur* kuram açısından değerlendirilecektir. Sarris'in ifade ettiği üç halka modeli (teknik, biçem ve iç anlam)[4] ve bütün kuramın ışığında çıkarılan kriterlerin toplamından yönetmenin sinemasına bakılacaktır. Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde kendini gösteren yönetmene has kavramlar, özellikler tespit edilecek ve başlıklar halinde değerlendirilecektir. Yönetmenin sinemasında sıklıkla tekrarladığı olgular kadar, hiç gözükmeyen kimi kayıp unsurlar da incelenecektir.

Smith, *auteur* kuramını yüzeysel karşıtlar ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inerek, bu motiflerin bir desen oluşturup oluşturmadığıyla açıklamaktadır.[5] Smith'e göre bir desen oluşuyorsa o yönetmen *auteur*'dür... Biz de Yeşim Ustaoğlu'nun dört kısa film, bir belgesel ve dört uzun metraj filmi olmak üzere toplam dokuz filmindeki motifleri araştırarak, bunların bir desen oluşturup oluşturmadığına bakacağız. Bütün filmlerinin geniş özetleri yazılarak, dört uzun metraj filmin yapısal şemaları (mekân, kişi, zaman ve tema) oluşturulacaktır. Dolayısıyla, bu çalışmada Şükran Esen'in *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur* kitabındaki şema ve izlediği yöntem örnek alınmış-

4) Sarris, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Theory and Film Criticism* içinde. ed. Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford University Press, 5. basım, 1999, s. 517.

5) Smith'den akt. (dipnot, kaynakça yok) Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, 3. basım, 2008, s. 72.

tır. Bu motiflerin yönetmenin kişisel sinema yolculuğu, kişisel hayat hikâyesiyle paralellikleri kurulacaktır.

Kitabın sonunda Ustaoğlu'yla yapılmış geniş bir röportaj bulunmaktadır. Bu röportajda, elinizdeki çalışma süresince tespit edilen ve açımlanan kavramlar etrafında sorular yöneltilerek, yönetmenin kendi dilinde tamamlayıcı olmasına dikkat edilmiştir. Yönetmenin söylemleri filmlerinde görülen ama henüz paylaşılmayan tespitleri güçlendirmektedir... Ustaoğlu, bu röportajda bizi zihninin en karanlık taraflarına kabul etmekte ve kimi yerlerde filmlerin bize açtığı boyuttan rahatsızlık duymaktadır. Bu durum *auteur* bir yönetmenin filmlerine bakılarak yaratıcısına/yönetmenine ne kadar yaklaşılabileceğini de gözler önüne sermektedir.

Auteur kuramı ilk kez ortaya atan *Cahiers du Cinéma* dergisi eleştirmenleri gibi dünya sinema klasiklerini izleyerek, film eleştirisiyle sinemaya giriş yapan Yeşim Ustaoğlu'nun yer yer bu eleştirmenlerle benzerliklerine de değinilecektir. Türkiye'nin önemli yönetmenlerinden biri olan Yeşim Ustaoğlu'nun filmleri üzerine şimdiye değin çok fazla çalışılmaması ve filmlerinin hak ettiği ölçüde akademisyenlerce incelenmemesi, bu konunun özel bir çalışmada irdelenmesine ihtiyaç doğurmuştur.[6]

İlk olarak *auteur* kuramının tartışılması ve gelişimi üzerinde durulacaktır.

6) Yesim Ustaoglu sinemasi üzerine ayrıca Ankara Üniversitesi'nden Pınar Yıldız'ın "Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik" (2008) adlı tezi bulunmaktadır.

2
AUTEUR KURAMINA BAKIŞ



Sinema, her daim üzerinde konuşulmaya, yazılmaya devam edilecek genç bir sanat. Sinema üzerine üretilen bütün kuramların kimi zaman eksik kaldığı, hepsinin ters yüz edildiği ya da hepsinin iç içe geçtiği yeni söylemler her daim olacaktır. Hâlâ güncelliğini koruyan ve tartışılmaya devam eden kuramlardan biri de *auteur* kuramıdır.

Katz'e göre *auteur* kuramı, yönetmenin *'author'* (yazar) olarak tanımlanmasıyla açıklanmaktadır. Bu tanımda *auteur*, bir filmin bir sanat çalışması olması ve bir sanat çalışmasının da yaratıcısının damgasını taşımasından dolayı, filme yönetmeninin diğer bütün film çalışanlarından daha çok kendine özgü niteliğini vermesiyle izah edilmektedir.[7]

7) Ephraim Katz, *The Macmillan International Film Encyclopedia*, Macmillan, 2. baskı, 1996, s. 64.

Auteur kuramının tanımlanmasından önce, Alexander Astruc alıcı-kalem *(camera-stylo)* dönemini tanımlıyor sinemada.[8] Rekin Teksoy'dan öğrendiğimiz kadarıyla Astruc, *L'Ecran Français* dergisinde 1948 yılında yayınlanan "Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera-Stylo" (Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı-Kalem) başlıklı yazısında, sinemanın da resim ve roman gibi özerk bir anlatım aracı olduğunu ve Bresson, Renoir, Rosselini, Welles gibi büyük yönetmenlerin alıcıyı bir yazarın kalemi kullandığı gibi kullandıklarını vurgulamaktadır.[9] Şükran Kuyucak Esen *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur* kitabında hem Yeni Dalga'ya hem de *auteur* kuramına öncülük edecek Astruc'un şu sözlerini aktarmaktadır:

> Sinema yavaş yavaş bir dil halini almıştır. Öyle bir dil ki bu biçimle ya da bu biçim içinde sanatçı en soyut düşüncelerini yansıtabilir, bugün romanda ve denemede olduğu gibi saplantılarını ortaya koyabilir. Bundan dolayı sinemanın bu yeniçağına kalem-kamera çağı diyorum. Bu deyimin kesin bir anlamı vardır. Bunun anlamı, sinema sadece fotoğrafların seçim alanı haline getirilmediği zaman, yavaş yavaş görüntünün tiranlığından, görüntü için görüntüden, ani buluşlardan, somutluktan kurtulacak, yazılı dil kadar derin ve ince bir anlatım aracı olarak, her çeşit olanakları bulunan ama önyargıların esiri olan bu sanat, artık sonsuz olarak gerçekçiliğin ya da toplumsal fantezinin, halk romanlarının sınırları içinde ona uygun görülen küçük alanın dışına çıkacak demektir. En derin anlamlar, üretim üzerine bir görüş, ruhbilim, metafizik düşünceler, tutkular sinemanın gerçek alanıdır.[10]

Savaştan sonra sinema alanında yayınlanan *L'Ecran Français*, *La Revue du Cinema*, *Objectif*, *Positif* gibi uzun ya da kısa ömürlü sinema dergilerine *Cahiers du Cinéma*'nın katılması bu kuramın gelişmesi açısından önemli bir dönemeç kabul edilebilir.[11] Joseph-Marie Lo Duca, Jacques Doniol-Valcroze ve André Bazin tarafından kurulan ve ilk sayısı 1951 yılı Nisan ayında çıkan dergi,

---

8) Seçil Büker, *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları, 1. basım, 1989, s. 37.
9) Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, 1. basım, 2005, s. 399-400.
10) *Türk Dili Dergisi Sinema Özel Sayısı*, 1 Ocak 1968, s. 350. Astruc'tan akt. Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur*, Alfa Yayınları, 1. basım, 2002, s. 8.
11) Rekin Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, 1. basım, 2005, s. 399.

sayfalarını François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette gibi, geleceğin yönetmenleri olacak genç yazarlara da açtı. Bu yazarların sinema kültürünün gelişmesinde Henri Langlois'nın yönetimindeki Sinematek'in de önemli bir işlevi olduğunu belirtmek gerekir.[12]

AUTEUR KURAMI'NIN ORTAYA ÇIKIŞI

Astruc'un kaleme aldığı makalenin basılmasından on yıl sonra 1950'li yıllarda Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer ve Rivette *Cahiers du Cinéma*'nın sayfalarında yeni bir sinema kuramını tartıştılar.[13] "Politique des Auteurs" dedikleri Yaratıcı Yönetmenler Politikası böylece ortaya çıktı. Sungu Çapan'a göre o yıllarda *Cahiers du Cinéma* dergisi yazarlarının iki temel ilkesi vardı:

> Birincisi Bazin'in söylediği sahneye koyma (*mise en scène*) ve kompozisyon lehine, montaj estetiklerini reddetme. Sahneye koyma, içe dönüklüğün ve çevrenin yaratımında en iyi yol olarak tanımlanabilir. Daha edebi bir anlatımla filmi, kamera yerleşimine ve hareketlerine, oyuncuların yönlerine, hareketin sabitleştirilmesine bağlı olarak hazırlamaktır bu. Sahneye koyma kavramı filmin rasyonel ve akla dayanan bir deneme olmadığını, fakat duyguya ve psikolojiye dayanan bir kavram olduğunu gösterir.[14]

İkinci ilkeleriyse François Truffaut'nun 1954 yılında yazdığı "Fransız Sinemasında Bazı Eğilimler" başlıklı yazısında belirttiği Yaratıcı Yönetmenler Politikası'ydı.[15] Bu eleştiri anlayışında, her yönetmenin kendi biçemine önem verilmekte, asıl anlamın bu şekilde yakalanacağına inanılmaktadır.[16] Kuram şu sözlerle ifade edilmektedir: "Film tamamıyla kişisel sanat anlatımına dayalı olmalıdır ve bu nedenle de en büyük filmler yönetmenlerinin imzalarıyla tanınır."[17]

---

12) Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, s. 399.
13) James Monaco, *Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, Artı 1 Kitap, 1. basım, 2006, s. 14.
14) Sungu Çapan, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, sayı: 3, Eylül 1986, s. 340.
15) Çapan, s. 34.
16) Zeynep Çetin, "Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga", *Marmara İletişim*, sayı: 11, 2001, s. 149.
17) Çapan, s. 34.

1950'ler Fransa'sı

İkinci Dünya Savaşı (1939-1945) yıllarında Nazi ordusu, Hollanda ve Belçika'ya saldırdıktan sonra, 1940 yılının 14 Haziran günü Fransa'yı işgal etti. Sadece ülkeyi değil, sinemasını da işgal anlamına geliyordu bu. Fransa'da bu dönemde 1940 ile 1944 yılları arasında iktidarda kalan Vichy hükümeti yönetimdeydi.[18] Vichy hükümeti, Amerikan filmlerinin gösterimini yasaklamıştı.

> Seyircinin Alman filmlerine ilgi göstermediği Fransa'da, Amerikan filmlerinin boşluğunu doldurmak için, Almanlar Fransızların film çekmesini engellemeyip, sıkı bir denetim uygulamakla yetindiler. Çalışanların büyük bir bölümü yönetimle uyum içine girse de, aralarında Jean Gremillon, Jacques Becker, Jean Panleve gibi yönetmenlerle Pierre Blanchar gibi oyuncuların da bulunduğu sanatçılar sinemanın ulusal kimliğini yitirmemesi için 'Fransız Sineması Kurtuluş Komitesi' adlı gizli bir örgüt kurdular. İşgal güldürü, casusluk, gerilim gibi oyalayıcı konuların öne çıkmasına yol açtı.[19]

Oğuz Makal, o dönemde Fransa'da yapılan filmleri üç başlık altında toplamaktadır; işbirlikçi filmler, kaçış filmleri ve Vichy-Nazi baskısına karşın yapılan filmler.[20] Makal, işbirlikçi filmlere *Les Corrupteurs* (Bozguncular, 1942), *Forces Ocultes* (Şer Güçler, 1943); Vichy baskısına karşın filmlere Marcel Carne'nin *Les Visiteurs du Soir* (Gece Ziyaretçileri, 1942) ve *Les Enfants du Paradis* (Cennetteki Çocuklar, 1943'te yapımına başlanıp işgalden sonra tamamlandı) filmlerini örnek göstermektedir. Bir diğer türde, Louis Daquin ve Jacques Berker'in yönetmen olarak öne çıktığı 'gerçekçi filmler' çekilmektedir. Örgütlü halkın her şeyi yapabileceğini anlatmaya çalışan bu filmler, işgal altında Parislilerin hayatını anlatmaktadır.[21]

Alman işgalinin sona ermesinden hemen sonra, ABD ordusunun psikolojik savaş bölümü, yeni gösterime girmiş 400'den fazla Amerikan filmini, Fransa'da dağıtılması için Amerikan dağıtım şir-

18) James Joll, *Europe Since 1870*, Penguin Books, 1990, s. 108.
19) Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, s. 239.
20) Oğuz Makal, *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, 1. baskı, 1996, s. 70.
21) Makal, s. 70-71.

ketlerine teslim etti.[22] Esra Biryıldız 1950'leri, Fransızların ülkelerini özgürleştirenlere karşı duyduğu minnettarlığın sonucu olarak Fransa'daki Amerikan şeylere tutku dolu yıllar olarak kaydetmektedir.[23] Kurtuluştan sonra eski Amerikan filmleri Paris Sinematek'inin[24] de katkılarıyla seyirci ve eleştirmenlerle buluşmuştur.

Savaş sonrasında Fransız sinemasında iki eğilim öne çıktı: 'kara filmler' ve 'edebi uyarlamalar'.[25] Makal'a göre edebi uyarlamalar sinemanın tiyatroya ve söze dayanmasına yol açacak ve bu 'olumsuz' durum 'Yeni Dalga'nın ortaya çıkmasındaki etkenlerden biri olacaktır.[26]

Truffaut'nun, "Eser değil sadece yazarlar vardır,"[27] dediği bir ortamda *auteur* kuramı şekillendi. Yeni Dalga'nın babası kabul edilen André Bazin, 1957 yılında kaleme aldığı "La Politique des Auteurs" isimli makalesinde *auteur* kuramının hedeflerini, "(Bu kuram) kısaca sanatsal yaratımda bir referans standardı olarak kişisel faktörü tercih etmekten ve daha sonra da bunun bir filmden diğerine sürdüğünü, hatta geliştiğini varsaymaktan oluşur," şeklinde ifade etmektedir.[28]

Yeni Dalga ve Auteur *Kuramı*

Yeni Dalga akımına yol açacak yönetmen ve eleştirmenler, bu kuramı geliştirdiği gibi uyguladılar da. Yaratıcı Yönetmenler Politikası, Amerikan filmleri üzerine şekillense de, sonraki yıllarda etkileri Fransız Yeni Dalgası'nda görüldü. Yeni Dalga yönetmen-

22) Murat Bayramoğlu bu yazısında, ABD'nin Marshall Planı çerçevesinde savaş borçlarının silinmesi ve 650 milyon dolarlık maddi yardım hak etmesi için Fransız Hükümeti'ne dayattığı koşulların başında, kilit sanayi kollarında kendisine ayrıcalık tanınmasını istediğini yazar. Blum-Byrnes adıyla anılan antlaşma 28 Mayıs 1946'da imzalandığında, ayrıcalık istenen kilit sanayi kolları listesinde sinema endüstrisi de bulunur. Murat Bayramoğlu, "Marshall Planından Bahar Devrimine Hollywood Sinema Endüstrisi", *Evrensel Kültür*, 1999.

23) Esra Biryıldız, *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, 3. baskı, 2002. s. 90.

24) Paris Sinematek'i İzmir doğumlu Henri Langlois, Jean Mitry ve Georges Franju tarafından 9 Eylül 1936 yılında kuruldu. Teksoy, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, s. 856.

25) Makal, s. 77.

26) Kara film ve edebi uyarlamalar eğiliminin öne çıkan isimleri şunlardır: Claude Autant-Lara, Jean Cocteau, Rene Clement, Jacques Becker, Robert Bresson, Jean Pierre Melville, Marcel Camus, Jacques Tati, Max Ophuls, Georges Franju. Bkz. Makal, s. 77-96.

27) Kitap bilgisi yok. Truffaut'dan akt. Biryıldız, s. 90.

28) "La Politique des Auteurs", *The New Wave* içinde, der. Peter Graham, *Cahiers du Cinéma*, sayı 70, 1957, Bazin'den akt. James Monaco, s. 14.

leri, film yapımım okulda öğrenmeyip, Fransız Sinematek'inin de etkisiyle çok fazla film seyredip, geçmişin büyük yönetmenlerini çalışarak öğrendiler.[29] Sesli sinemanın ortaya çıkışından sonra doğan bu yönetmenler bir sinema kültürü ve mirasına sahiptiler.

James Monaco'ya göre, 1930'lu, 1940'lı yılların önemli Hollywood filmlerinin stüdyo filmleri olması ve her zaman bir filmin baş yaratıcısı yerine üreten stüdyolarla (Warners, Paramount, MGM) tanınması, *Cahiers* yazarlarının Amerikan sinemasıyla daha çok meşgul olmasını sağlamıştı.[30]

> Bu gençler Fransa'daki egemen film yapımını reddetmek ile açık bir şekilde ticari Hollywood'u sevmek arasında bir çelişki görmediler. *Cahiers*'nin genç isyancıları Amerikan sinemasındaki belirli yönetmenlerin -belirli *auteur*'lerin- sinemalarında sanatsal niteliğin var olduğunu iddia ettiler. Bir *auteur* genellikle edebi olarak senaryo yazmıyordu, ancak yine de Hollywood'un standartlaşmış sisteminin sınırlarını aşarak stüdyo yapımlarına kendi kişiliğinin damgasını vurmayı başarıyordu. Howard Hawks, Otto Preminger, Samuel Fuller, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Alfred Hitchcock –bunlar usta yönetmen olmaktan fazlasıydılar.[31]

Monaco, 'kişisel faktör'ün, *auteur*'un yaptığını bir bağlam içinde tartışmak için filmin kendi türünden (western, gangster, kara film) filmlerle paylaştığı uylaşımlar ve beklentiler dizisi içinde değerlendirildiğini belirtmektedir.[32] Monaco kitabın dipnotunda Alain Resnais ve onun için senaryolar yazan romancıların yeni roman *(nouveau roman)* sinemasını geliştirmelerinin, Cahiers eleştirmenlerinin tür ve *auteur* ile ilgili düşünceleriyle paralellik gösterdiğini, hatta örtüştüğünü yazmaktadır.[33]

Yeni Dalga, Yeni Gerçekçilik'ten etkilenmesine rağmen, içerik ve biçem olarak benzerlik göstermez. Yeni Dalga, Yeni Gerçekçiliğin aksine siyasal ve toplumsal olaylardan uzak durur. Rekin Teksoy, bu söylemi güçlendirecek şu sözleri ifade etmektedir:

---

29) Biryıldız, s. 94.
30) Monaco, s. 15.
31) David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, 1. baskı, Ocak 2009, s. 461.
32) Monaco, s. 15.
33) A.g.y.

> Çinhindi ve Cezayir savaşları gibi ülkeyi sarsan olaylar, General de Gaulle'ün iktidara gelmesine yol açan kurumsal bunalımlar ya da toplumsal çelişkiler, göçmenlerin, emekçilerin sorunları, genellikle bu sinemanın ilgi alanı dışındadır. Çinhindi ve Cezayir konusunda ülke ölçeğinde benimsenen sömürgeci bakışın körüklediği aşırı milliyetçilik, yeni yönetmenlerce de, en azından bu konulara değinmemek yoluyla benimsenmiştir.[34]

Truffaut, Yeni Dalga'yı, "Ne bir akım, ne bir okul ne de bir gruptur, o öyle bir niceliktir ki, her yıl yeni yönetmenlerden ancak üç ya da dördüne kapısını açan bu mesleğe, son iki yılda ortaya çıkmış elli yeni adın dahil edilmesi için basın tarafından konmuş kolektif bir slogandır," sözleriyle anlatmaktadır.[35]

Cahiers eleştirmenlerinin 1950'li yıllarda kendilerini *auteur kuramı* terimleriyle ifade etmediklerini ifade eden Monaco, Yeni Dalga yönetmenlerini şöyle anlatmaktadır:

> Ironik bir biçimde onların en önemli özelliği aşırı film meraklısı olmaları değil, kendi dönemlerinin edebiyat ve felsefe kültürüne iyice dalmış olmalarıydı. Bu durum, filmleri Fransa'nın üç yüz yıldan bu yana oluşan entelektüel geleneklerini iyi bildiğini gösteren Rohmer'de çok açıktır. Bu aynı zamanda sineması paradoksal bir biçimde tiyatroya tutkulu bir ilgiyi gösteren Rivette için de geçerlidir. Bu arada her film 'denemecisi' Godard hem de film 'romancısı' Truffaut, Astruc'un edebiyat kadar esnek ve etkili bir sinema umudunu gerçekleştirmişlerdir. Eğer Jean Renoir, Truffaut için kaynaksa, Balzac da öyledir. Godard da basılı malzemeye yönelik olarak sinema tutkusuna denk olan ve bazen bu tutkuyu aşan bir büyülenme yaşar. Beş yönetmen de görsel sanatların geleneklerini iyi bilirler.[36]

AUTEUR KURAMININ GELİŞİMİ

Yaratıcı Yönetmenler Politikası, *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerince geliştirildikten sonra farklı ülkelerde farklı yansımalar buldu. Ancak teori ve uygulama bakımından *auteur* kuramı Fran-

34) Rekin Teksoy, s. 400.
35) Makal, s. 97.
36) Monaco, s. 17.

sız Yeni Dalga'sı üzerinden gelişti. James Monaco, kuramın uygulanmasında sinema teknolojisindeki eşzamanlı devrimin büyük payı olduğunu düşünmektedir.

> Hızlı ham filmler, hafif kameralar, yeni ışık teçhizatı, bunların akla getirdiği Hollywood setinden kurtulma, 'kamera-kalem'i 1950'li yılların sonu ile 1960'lı yılların başında yalnızca Fransa'da değil, başka yerlerde de bir gerçeklik haline getirmiştir.[37]

Yaratıcı Yönetmenler Politikası'nı, *Auteur Kuramı* adıyla Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris[38] yorumlamaktadır.[39] Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962" adlı makalesini 1962 yılında kaleme almıştır. Peter Wollen ise bu yaklaşımı *Auteur Kuramı, Sinemada Göstergeler ve Anlam* adlı kitabında 1969 yılında yorumlamıştır. Sarris ve Wollen'in *auteur*'ü yorumlayışları bu kurama yön vermiştir denebilir.

Sarris'in Yorumuyla Auteur *Kuramı*

Sarris "Notes on the Auteur Theory in 1962" adlı makalesinde *auteur* kuramının teknik açıdan yeterlilik, kişisel üslûp ve iç anlam sahibi yönetmenleri kapsadığını belirtmektedir.[40] Sarris bunu üç önemli, üç eşmerkezli halka olarak gözümüzde canlandırmaktadır. Sarris'e göre, "Dıştaki daire teknik olarak görülebilir, ortadaki kişisel üslûp, odaktaki çevre içsel anlamdır".[41]

Sarris'e göre Ophuls, Renoir, Mizoguchi, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rosselini, Marnau, Griffith, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo üçüncü halkaya ulaşmıştır.[42]

Şükran Esen, Sarris'in bu makalesiyle *auteur* kuramı biraz daha geliştirip, netleştirdiğini ifade etmektedir.[43] Üç halka mo-

---

37) Monaco, s. 17.
38) Sarris, kendisi bir kuram oluşturmamasına rağmen Amerika'daki film kuramı üzerinde çok büyük etkiye sahiptir. Ayrıca *Cahiers du Cinema in English*'in Amerika'da İngilizce basımını sağlamıştır. Bkz. J. Dudley Andrew, *Sinema Kuramları*, İzdüşüm Yayınları, 2000, s. 208.
39) Sungu Çapan, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, Sayı: 3, Eylül 1986, s. 34.
40) Sarris, s. 517.
41) A.g.y.
42) A.g.y.
43) Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur*, s. 14.

deli bir yönetmeni incelerken başlangıç için önemlidir, ancak tek başına bir yönetmenin *auteur* olup olmadığını söylemek için yeterli değildir.

Wollen'a Göre Auteur *Kuramı*

İngiliz kuramcı Peter Wollen'a[44] göre *auteur* kuramı, Amerikan sinemasının derinlemesine incelenmeye değer olduğu; üstün yapıtların yalnızca ticari pastanın üstünde bir krema tabakası oluşturan kültürlü bir elit, yani küçük bir grup yönetmen tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutuluşa bırakılmış bir *auteur*'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından doğmuştur.[45] Wollen, yönetmenin film üzerindeki işlevine yapısalcı bir yaklaşım getirmektedir. Bu bağlamda yönetmenin bilinçli olarak yapmadığı, planlamadığı anlamlara işaret etmektedir.[46]

Wollen, Howard Hawks'ın filmlerinin *auteur* kuramı için iyi bir malzeme olduğunu savunmaktadır.[47] Hawks yıllarca Hollywood sisteminde çalışan her türde film çeken bir isim. Sadece *Sergeant York* (Çavuş York) adlı filmi eleştirmenlerin övgüsünü kazanmış. Wollen, bu filmin Hawks filmlerinin genel çizgisinden ayrı bir yeri olduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir:

> Bütün filmlerinde (Hawks'ın kendisinin de memnun kalmadığı *Land of the Pharaohs* dışında belki) aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo tekrar tekrar karşımıza çıkar. ... Hawks bunu bütün filmlerini iki temel tipe indirgeyerek başarmıştır: macera ve çılgın komedi. Bu iki karşıt tür yönetmenin bakış açısının artı ve eksi kutuplarını ifade eder.[48]

---

44) 1938'de Londra'da doğan Wollen, Oxford'daki Christchurch College'da İngiliz Filolojisi eğitimi gördü. Antonioni'nin *Yolcu* adlı filminin senaryosuna katkıda bulundu. Laura Mulvey ile *Penthesilea* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977), *Crystal Gazing* (1982) adlı filmler yaptı. Tek başına *Friendship Death* (1987) adlı filmi yönetti. ABD ve Avrupa'daki birçok üniversitede film kuramı üstüne dersler veriyor. Los Angeles'taki California Üniversitesi'nde Film, Televizyon ve Yeni Medya bölümü başkanlığını yürütüyor. Peter Wollen'ın *auteur* kuramının tanımlanmasında kaynak olarak kullandığımız *Sinemada Göstergeler ve Anlam* kitabı ilk olarak 1969 yılında yayınlandı.

45) Wollen, s. 68.

46) Seçil Büker, s. 40.

47) Wollen, s. 73.

48) *A.g.y.*

Wollen, bir ticari sinema modeli olarak Amerikan sinemasını eleştirel açıdan incelemeye ve değerlendirmeye yönelik kuramsal bir temelin çatısını oluşturmaya çalışıyor ve kendini Amerikan örnekleriyle -Ford ve Hawks- kısıtlıyor, fakat *auteur* kuramının Avrupa sinemasına uygulanmamasına da hiçbir sebep görmüyor.[49] Wollen, yazının devamında *auteur* olmanın yalnızca popüler sinemada olabileceğini söylemek istemediğinin altını çizerek, "*Auteur* kuramının sürekli vurgulanmasının nedeni, sanat filmlerinin değer ve önemini büyütmeye karşı kendiliğinden gelişen bir eğilimde yatar,"[50] demektedir.

Wollen, kitabın sonunda kendisiyle yapılan söyleşide *auteur* kuramı üzerine düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir:

> *Auteur*'cü panteon, temelde Hollywood stüdyo yönetmenlerini derecelendirmenin bir yoluydu. Klasik stüdyo sistemi yıllarının sonlarında geliştirildi. Ama formüle edilir edilmez mutasyon geçirmeye başladı; bu da stüdyo sisteminin çatırdamaya başladığı döneme denk gelir. Hawks ve Hitchcock üzerindeki vurgu Sam Fuller ve Nicholas Ray'e kaydı. Ki ikisi de bağımsız yönetmenler haline gelmiş ve stüdyolar ayaklarının altında ufalanırken kendilerini Paris'e atmışlardı. *Auteur*'cü 60'lı yıllara girerken durum buydu ve Fransa'da da Yeni Dalga yükselişe geçmişti bile...[51]

Wollen, *auteur* kuramı temel ilkelerinin bazı kendine özgü başarılarının dışında henüz kurulmamış ve kısıtlı bir çevre dışına taşmamış olmasıyla eleştirmektedir.[52]

Smith, Bordwell ve Thompson

Wollen, kuramı bugün bilinen biçimine Geoffrey Nowell-Smith'in[53] getirdiğini ifade etmektedir.[54] Nowell-Smith'e göre, ku-

49) Wollen, s. 15-16.
50) Wollen, s. 16.
51) Wollen, s. 198.
52) Wollen, s. 16.
53) İngiliz kuramcı Geoffrey Nowell-Smith'in, İtalyan yönetmen Luchino Visconti (1968) ve Antonioni'nin *L'Avventura* (1997) filmleri üzerine kitapları bulunmaktadır. Avrupa'da 1960'lar sineması üzerine çalışmakta, İngiltere'de Luton Üniversitesi'nde sinema kültürü üzerine dersler vermektedir: http://www.history.qmul.ac.uk/staff/nowell-smithg.html, 28 Ocak 2010.
54) Wollen, s. 72.

ramın gelişimi sırasında beliren can damarlarından biri, yüzeysel karşıtlar ardında yatan temel ve anlaşılması güç motiflerin çekirdeğine inerek, bu motiflerin oluşturduğu desene bakmaktır. Bu desenle kastedilen, yönetmenin yapıtına o özgün yapıyı veren yapıdır; eseri hem içsel olarak tanımlar, hem de bir eseri ötekinden ayırt etmeye yarar.[55]

David Bordwell ve Kristin Thompson, *Film Sanatı* adlı kitaplarında *auteur* yaklaşıma farklı bir yorum getirmektedir: "Kolektif film yapımı kolektif *auteur*'lüğü yaratır; *auteur* bütün gruptur."[56] *Auteur*'lüğün stüdyo tarzında büyük ölçekli yapımlarda, cevaplanması zor bir soru olduğunu kaydeden Bordwell ve Thompson, "*Auteur* yapımcı mıdır? Hollywood'un ilk yıllarında yapımcının çekimlerle hiçbir ilişkisi yoktu. Yazar mı? Yazarın senaryosu çekimlerde ve kurguda tamamen dönüştürülebilir. Kolektif yapım gibi bir durumda grup *auteur*'lüğü mü söz konusudur?" diye sormaktadırlar.[57] Yazarlar, bu soruları sorduktan sonra, bir bakıma cevabını da vererek, yönetmenin genellikle 'anahtar faktör' olarak kabul edildiğini ve çoğunlukla filmin biçim ve üslûbunu veren kişinin yönetmen olduğunu kaydetmektedirler.[58]

Kuram Üzerine Tartışmalar

Bazı yönetmenlerin *auteur* (yaratıcı/yazar) mü yoksa *metteur en scène* (sahneye koyan) mı oldukları tartışmanın önemli bir parçasıdır. Seçil Büker'in tanımıyla *auteur* kendi düşünce ve duygularını anlatır, *metteur en scène* ise başkasının tasarladığını görselleştirir.[59] *Auteur*'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir; öte yandan *metteur en scène*'in yapıtı bir sahne gösteriminden, daha önce var olan bir metni, senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni, sinemasal kod ve kanallar bireşimine sokmaktadır.[60] Bu

55) Smith'den akt. Peter Wollen, s. 72.
56) David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, 1. baskı, Ocak 2009, s. 33.
57) A.g.y.
58) A.g.y.
59) Seçil Büker, *Film ve Gerçek*, Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları, 1. baskı, 1989, s. 37.
60) Wollen, s. 70.

durumda yönetmenin yarattığı biçim ve anlattığı kavramlar büyük önem arz etmektedir; neyin filmini yaptığı ve bunu nasıl yaptığı esas soru olarak sorulabilir.

James Monaco'ya göre, *auteur* kuramı, "soğuk ve mantıksal değil, daha ziyade tutkulu, organik, bazen de şiddetli bir çalışmaydı."[61] Monaco, kuramın erken hayata geçtiğini ve ilk başta becerilemediğini kaydederek, olumlu-olumsuz düşüncelerini iç içe şöyle sıralar:

> Çoğu kez ilelebet önemsiz kalacak yönetmenler lehine absürd sonuçlara varıldı. Dürüst bir kuramdı. Aynı zamanda da çok sınırlı yararları vardı. Sinema sanatı denkleminde yalnızca bir faktöre önem verdi, eşit derecede önemli olan diğer faktörleri dışladı. Buna rağmen *auteur* kuramı bu sinemacıların düşüncelerinin gelişiminde gerekli bir aşamaydı. Kuram Yeni Dalga eleştirmenleri/yönetmenleri için hissedilen bir gereklilikti. Eğer tek bir karakteristik bu farklı yönetmenleri birleştirdiyse, o da onların filmin (ve diğer sanatların) kendi 'ham malzemesi' olan yaşamla nasıl ilişki kurduğunu, filmi nasıl kullandığımızı, onun bizi nasıl değiştirdiğini, varlığımızı açıklamaya nasıl yardım ettiğini ve bir dil olarak nasıl işlev gördüğünü anlayarak sinema tarihinden anlam çıkarmaya yönelik ilgileriydi.[62]

Sarris'e göre, "*Auteur* kuramının kendisi sürekli bir akış içerisinde olan bir kalıp teorisidir".[63]

Auteur kuramı hakkında hiçbir zaman programlı manifestolar ya da kolektif bildiriler yayınlamaya yönelik çalışmalar yapılmamıştır. Birkaç makale dışında yayınlanmış toplu bir eser ya da manifesto yayınlanmamış olması bu kuramın muğlâk, belirsiz ve yorumlanabilir kalmasına yol açmıştır. Bu bağlamda *auteur* kuramı, sinema dilinin çözümlenmesine yönelik bir çabanın ürünü olarak ortaya çıkmış, seyirciyi sinemanın edebiyat gibi bir tek yaratıcı tarafından yaratıldığı düşüncesine ve dolayısıyla 'yönetmen sineması'na alıştırmıştır.

Auteur kuramıyla ilgili bir diğer farklı düşünceyse J. Dudley Andrew'e aittir. J. Dudley Andrew, *Sinema Kuramları* adlı kita-

61) Monaco, s. 14.
62) Monaco, s. 16.
63) Sarris, s. 517.

bında film kuramının Amerika'da *auteur* kuramı olarak bilindiğini belirtiyor.[64] Andrew'e göre bu, bir kuramdan çok eleştirel bir yöntemdir ve bütün eleştirel yöntemlerde olduğu gibi teorik prensipler üzerine oturmaktadır.[65] Bu durumda oluşan şeyin bireysel film veya bireysel yönetmen çalışması olduğuna dikkat çekmektedir.[66]

Timothy Corrigan ise *Film Eleştirisi* kitabında *auteur* kuramının film eleştirisinde farkında olunmadan en çok kullanılan eleştiri türlerinden biri olduğunu ifade etmektedir.[67] Corrigan, bu eleştiri türünün bazen bir filmi yönetmenle, kimi zaman da yıldız oyuncuyla ilişkilendirerek incelediğini belirterek, *auteur* eleştirisinin tarihsel kökenlerinin belirli yönetmenlerce sağlanan ve onlara tanınan yazınsal bağımsızlık ve yaratıcılık iddiasına dayandığını kaydetmektedir.[68] Corrigan, bu kuramın bazı sebepten dolayı kuşkuyla kullanılması gerektiğini belirtmektedir.

> Yönetmenin film üzerindeki denetiminin en büyük göstergesi nedir? Kurgu mu? Öykünün kendisi mi? Temalar mı? Dekor mu? Bir film hakkındaki beklentileriniz, yönetmeni hakkında bildikleriniz aracılığıyla mı belirleniyor?[69]

Corrigan'ın sorularından bazıları bunlardı; kuşkusuz bu soruları sormakta haklıdır. Ancak bütün soruların cevaplarından mutlak bir sonuç çıkması beklenemez; sorular karanlık bir yolda yürümemizi sağlayan bir fener gibidir. *Auteur* kuramıyla bir yönetmenin filmlerini incelemek, bir fenerle yönetmenin karanlık zihnine yaklaşmakla neredeyse eştir...

Yeşim Ustaoğlu'nun *auteur* olup olmadığının onaylanmasından ziyade, ona *auteur* kuramının sorularıyla bakmayı ve filmlerini anlamayı sağlamaktadır.

---

64) J. Dudley Andrew, *Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 1. basım, 2000, s. 8.
65) *A.g.y.*
66) *A.g.y.*
67) Timothy Corrigan, *Film Eleştirisi*, çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, 1. basım, 2008, s. 117.
68) *A.g.y.*
69) *A.g.y.*

1990'lı Yıllar Türk Sineması

1990'lı yıllarda Türkiye'de film üretimi oldukça azalmıştır. Atilla Dorsay bu dönemi bu yılları anlattığı kitabının da ismiyle, "çöküş ve Rönesans yılları" olarak niteler.[70] Bu sürece getiren dönemeçler, Zeynep Çetin Erus'a göre, Doğu bloğunun çökmesiyle yeni dünya düzeni söyleminin ortaya çıkması, üniversitedeki hareketlilik, Güneydoğu Anadolu bölgesindeki çatışmalardır.[71] Erus, Türk sinemasını 'çöküş yılları'na götürecek süreci, "Sinema açısından çok olumsuz bir gelişme 1987'de Yabancı Sermaye Kanunu'nda yapılan değişiklikle gelmiştir. Bu değişiklikle Türk sinemasını koruyan duvarlar ortadan kaldırılmış, yabancı şirketlere doğrudan doğruya şirket kurma, dağıtım ve gösterme olanakları tanınmıştır," sözleriyle aktarmaktadır.[72] Warner Bros 1987'de ve UIP (United International Pictures) 1989'da film dağıtımı pazarına girdikten sonra büyük kentlerde hiç Türk filmi gösterilmemesi tehlikesi yaşanmıştır.[73] Şükran Esen de bu yıllardaki en büyük darbenin uluslararası film tekelini elinde bulunduran yabancı film şirketlerinin, Türkiye'de faaliyet göstermesine izin verilmesi olarak yazmakta, "Devletin, Türk sinemasını koruyucu düzenlenmeleri yapmadan bu şirketlerin çalışmalarına izin vermesi, kanımızca yapılan en büyük yanlıştır," demektedir.[74]

Sinemaya devlet sermayesinin desteği ilk kez bu yıllarda olmuştur. 1991 yılında Türk sinemasına altyapı hazırlamak amacıyla 1990 yılı bütçesi için onaylanan 14 milyar liradan, bir dizi filme 500'er milyon liralık düşük faizli ve uzun vadeli verilmesi kararlaştırılmıştır.[75] Bu yıllarda TRT de sinemaya destek vermiş-

---

70) Atilla Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları*, Remzi Kitabevi, 1. basım, 2004.
71) Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar, Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Es Yayınları, 1. basım, 2005, s. 47.
72) A.g.y.
73) A.g.y.
74) Şükran Esen, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema*, Beta Yayınları, 2. baskı, 2000, s. 226.
75) Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar, Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 48.

tir. Zeynep Çetin Erus, TRT'nin Tomris Giritlioğlu'nun 1991 yapımı *Suyun Öte Yanı*'yla başlayarak, yılda en az bir filme yapımcılık desteği sunduğunu belirtmektedir. Üretimin azalmasında 1990'lı yıllarda doların yükselişi, Türk parasının enflasyon dolayısıyla değer yitirmesi, bu sebeple dışarıdan ithal edilen araç ve gereçlerin gereğinden fazla değerlenmesi, stüdyo harcamaları ile oyuncu ve teknisyenlere ödenen ücretlerin aşırı boyutlarda artması, o zamanın parasıyla 8-10 milyara üretilen bir filmin 100-150 milyara mal olması da önemli sebepler arasında sayılabilir.[76]

1994 yılından itibaren 2000'lere değin üretim gittikçe azalırken, üretilenlerin büyük çoğunluğunun sanat bakımından ikinci ve üçüncü sınıf melodram, serüven ya da güldürü filmlerinin bir kısmı kaset haline getirilerek, daha çok Türklerin göç ettikleri dış ülkelerde satışa sunulmuştur.[77] 1994 yılında üretilen 82 filmden 16'sı, 1995 yılında üretilen 37 filmden 10'u, 1996 yılında üretilen 37 filmden 10'u, 1997 yılında üretilen 23 filmden 13'ü, 1998 yılında üretilen 22 filmden 10'u ve 1999 yılında üretilen 20 filmden 14'ü vizyona girmiştir.[78]

Eurimages'ın takviyesiyle Fransa, İtalya ve İspanya gibi ülkelerle ortak yapım faaliyetleri ve Kültür Bakanlığı'nın verdiği sinema destek fonları ve Antalya, Adana gibi büyük festivallerin para ödülleriyle sinema sektörü ayakta kalmıştır.[79]

Bir yandan üretimin gittikçe azalması sinemaya henüz başlayan, ilk filmlerini çeken genç yönetmenleri bağımsız olmaya, kendi imkânlarıyla film yapmaya sürüklemiştir. Büyük yapımcılardan ziyade kişisel olarak yapılan bu filmlerle beraber filmlerin tarzları da değişmiştir.

1990'lı Yıllar ve Auteur *Anlayışı*

İsimleri 'yeni sinemacılar', 'genç sinemacılar', 'bağımsız sinemacılar' olarak değişen 1990'lı yılların sinemacıları için *auteur yö-*

76) Alim Şerif Onaran, Bülent Vardar, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması*, Beta Yayınları, 2005, s. 1.
77) Onaran, Vardar, s. 2.
78) Onaran, Vardar, s. 5.
79) Onaran, Vardar, s. 2.

netmen'likten söz edilebilir. Ancak genel olarak Türkiye'de *auteur* kuramı üzerine çokça tartışma yapıldığını söylemek zordur.[80] Genç kuşak eleştirmenlerden, *Altyazı* dergisinin genel yayın yönetmeni Fırat Yücel, *auteurizm*'in Türkiye'de 1990'lı yılların sonlarında etkili olduğunu belirterek, öncesinde etkili olmamasını 1960'lı ve 1970'li yılların Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Yılmaz Güney, Ömer Lütfi Akad ve Halit Refiğ gibi yönetmenlerin Yeşilçam film sektörüne bağımlı oluşlarına bağlamaktadır.[81] Yücel, bu yönetmenlerin sinema sektöründe tutunabilmek için Türk film sektörünün ihtiyaçlarına cevap vermek zorunda olduklarını ifade ederek, şöyle bir analizde bulunmaktadır:

> Bireysel vizyonlarını yansıtan filmlerin yanı sıra ağırlıkla melodram olmak üzere izleyicilerin isteklerini karşılayan çeşitli türlerde filmler yaptılar. 1980'lerde film sektörü geriledikten sonra Ömer Kavur, Yavuz Özkan ve Erden Kıral'ın aralarında olduğu birkaç isim *auteur* filmcilikte yeni bir tarz geliştirmeye çalıştı. Sanat sinemasına meyilli olan çoğu yönetmen neo-realizmden etkilense de, genel olarak Fransız Yeni Dalga'sı ve modernist sinema ile *auteur* kuramı Türk sinemacılığında ve film eleştirmenliğinde hiçbir zaman kök salamadı. Bu, sinemanın kolektif algısı peşinde olan entelektüeller için problematik bir bakış açısıydı. Bir nevi burjuva kimliklerinin tatmini gibiydi. Bu burjuva kimlikleri siyasi bilince karşılık gelmiyordu. Kuramsal sorgulama ve sektöre bağlı olduklarından kendi eserlerinde bakış açılarını sergilemeye çalışan yönetmenlerin durumu Türkiye'de her zaman sofistike bir şey olageldi.[82]

Yücel'in söylediklerinin haklılığı kabul edilmekle birlikte, tümüne katılmak söz konusu değildir. Çünkü *auteur* kuramı, ilk olarak stüdyo ve her türden filmler yapan yönetmenler etrafında şekillenmiştir. Şükran Esen ise *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur* kitabında Ömer Kavur'u bütün filmlerini inceleyerek onu

80) Seçil Büker'in ilk olarak *Ve Sinema* dergisinde yayımlanan, ardından *Film ve Gerçek* kitabında yer verdiği "*Auteur* Kuram Üzerine" başlıklı makalesi dışında, Fırat Yücel'in *Turkish Cinema Now* dergisi içinde yer alan "Auteur Theory on the Edge" başlıklı makalesine ve Şükran Esen'in *Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur* kitabına rastladım.
81) Fırat Yücel, "Auteur Theory on the Edge", *Turkish Cinema Now*, 2007, s. 11.
82) Fırat Yücel, s. 11.

auteur olarak niteliyor.[83] Sadece 1990'lı yıllardaki yönetmenler değil, Lütfi Akad, Metin Erksan, Halit Refiğ gibi Yeşilçam şartlarında film yapan yönetmenler de *auteur* yönetmen olarak incelenebilir/incelenmelidir.

1990'lı yıllarda Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu, Reha Erdem ve Derviş Zaim gibi yeni isimlerin her biri hem yapım tarzı, hem üslûp, hem de iç anlam olarak farklı birer yolculuğu simgeliyordu. Bu da günümüzde Genç Türkiye Sineması'nın neden 1995'ten bu yana festivallerde ilgi gördüğünün ve 2000'lerle birlikte artık çok yönlü tartışıldığının da cevabını oluşturuyor. Bu durum, Türkiye'de bir *auteur* yönetmenlik tartışması olduğunun/olacağının bir işaretidir.

Nigar Pösteki, yeni bir kulvar açan o dönemin genç sinemacılarını şöyle değerlendiriyor:

> 1994 sonrasındaki Türk sineması kırılmasında sinemaya adım atan yönetmenlerin birtakım özellikleri benzerlik göstermektedir: kendi düşüncelerini ticari kaygıdan uzak olarak ortaya koymak, aynı dönemlerde sinemaya başlamak, minimalist olmak (bütçe, konu, mekân ve oyuncu kullanımı açısından, vs.), TV, reklam vs. sektörlerinden kazandıkları ile sinema yapmak, geleneksel sinemanın dışına çıkmak ve ödül almalarına, yurtdışında tanınmalarına rağmen Türkiye'de tanınmamak.[84]

1990'lı yıllarda başlayıp günümüzde olgunluk eserlerini veren ve Türkiye'de 'yönetmen sineması'nı gündeme getiren isimler Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Tayfun Pirselimoğlu ve Reha Erdem'dir. Yeşim Ustaoğlu, internet haber sitesi olan bianet'te kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu isimlerin o dönemden gelen, ayrı biçimleri, ayrı dünyaları olan, birbirine çok benzemeyen sinemacılar olarak yetiştiklerini söyleyerek, bir yandan bunun sağlıklı bir şey olmadığını ifade etmektedir.

"Ben bir ekol içinde olmayı çok sağlıklı bulmuyorum. Bir ülke sineması, birbirine benzeyen filmleri üreten sinemacılar ya da Tür-

83) Şükran Kuyucak Esen, *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur*, Alfa Yayınları, 2002.
84) Nigar Pösteki, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması*, Es Yayınları, 2005, s. 11.

kiye sineması deyince benzer filmler yapan bir şey olmamalı. Türkiye romanı dediğimiz zaman nasıl yazarların birbirine benzemesi söz konusu değilse, nasıl her yazarın kendi üslûbu, biçimi olması gerekiyorsa bu sinemada da böyle,"[85] görüşünü savunan yönetmen, yaratılan her sanat dalının kendine özgün bir dil oluşturduğunu ekliyor.[86] Bu durumu *auteur* sinemasına bağlayan Ustaoğlu, düşüncelerini, "Biz aslında, 90'lı yıllarda *auteur* sinema kavramını Türkiye'ye gösterdik. Bizden sonra gelen kuşaklar içinde, mesela benim yolumdan gelen, takip eden yönetmenler yetişmeye başladı. Bu hoş bir şey ve hepsi kendi yolunda bir anlam yaratacak. Özcan Alper gibi, Kazım Öz gibi mesela,"[87] diyerek devam ettirmektedir.

Auteur *Kuramına Yaklaşımımız*

Auteur kuramı hakkında farklı yaklaşımlar bulmak mümkündür. Mutlak sağlamasının her zaman yapılabileceği bir eleştiri denemesi olmasa da şu açıktır ki, *auteur* kuramı filme yüklenen anlamı yüceltir.

Bugüne kadar kuramı geliştiren kuramcıların ortaya koyduğu kriterler, bir yönetmenin *auteur* olup olmadığını öğrenmek için yeterli olmayabilir. Bir yönetmene '*auteur*' mü değil mi diye sormaktan ziyade, filmlerinin bu kuramın imkânlarıyla bakıldığında nasıl bir sonuçla karşılaşılacağı önemlidir. Yönetmenin filmleri bu kuramla bakmaya imkân vermeyebilir; teknik olarak yeterli ve başarılı olsa bile bütün filmlerinde yönetmenin sıraladığımız kriterler bağlamında varlığı hissedilmeyebilir. Çok az yönetmenin filmleri bu kuramla okunabilir. Yeşim Ustaoğlu filmlerinin bu imkânı sağlayacağı ilk başta öngörülmekle birlikte, bu çalışma süresince bundan daha da emin olunmuştur.

Yeşim Ustaoğlu filmlerinin *auteur* kuramıyla okunması adım adım önce hayatında, sonra da bütün filmlerinin incelemelerinde takip edilecektir.

---

85) Hayati Çıtaklar, "Yeşim Ustaoğlu'yla Söyleşi: Sanatçı Dediğin Buram Buram Muhalefet Kokmalı", www.bianet.org, 7 Mart 2009, http://bianet.org/kadin/kultur/112993-yesim-ustaoglu-sanatci-dedigin-buram-buram-muhalefet-kokmali.
86) Bkz. Hayati Çıtaklar.
87) Bkz. Hayati Çıtaklar.



Yeşim Ustaoğlu, 1984 yılından bu yana film çekiyor.

3
YEŞİM USTAOĞLU'NUN ÖZYAŞAM ÖYKÜSÜ VE FİLMLERİNE BAKIŞ



1990'larda sinema yapmaya başlayan genç yönetmenlerden Yeşim Ustaoğlu, bugün artık olgun dönem filmleriyle sinema yolculuğuna devam ediyor. İlk olarak *Otel* (1991) adlı kısa filminin elde ettiği uluslararası başarıyla dikkatleri üzerine çeken Ustaoğlu, ilk uzun metraj filmi *İz*'le (1994) İstanbul Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü aldı. Yönetmen asıl ününü 1999 yılında çektiği *Güneşe Yolculuk*'la yakaladı. *Güneşe Yolculuk* Türkiye'yle beraber neredeyse bütün ülkelerde vizyona girdi ve festivallerin gözdesi oldu. Berlin Film Festivali'nde Altın Melek dâhil olmak üzere üç ödül aldı. Film, yönetmenini de uluslararası eleştirmen-yazar festival yöneticilerinin en çok takip ettiği, bir sonraki filmini merakla bekledikleri isimlerin arasına kattı.

Yaşadığı zamanın önünde filmler çeken Ustaoğlu, ustalığını yine çok titiz bir çalışma olarak festivalleri dolaşan Rum'ların Karadeniz'den göçünü anlattığı *Bulutları Beklerken*'le (2003) sürdürdü. Ustaoğlu *Pandora'nın Kutusu* filmiyle siyasal, toplumsal filmlerden daha kişisel, aileye, bireye dönük konulara geçti, ancak özünde çokça benzerlik taşıyan sinemasında kavramları daha da güçlendirdi.

Onun bütün filmleri duyarlı, gerçekçi, yalın ve şiirsel olarak nitelenebilir. Yönetmenin bütün filmleri peş peşe izlendiğinde tespit edilen ve son bölümde incelenecek olan sinemasına has özellikler şu şekilde sıralanabilir: içe dönen yolculuklar; kişisel hikâyeler, filmlerinde kullandığı özel mekânlar; bütün filmlerinde ölümün gerçeği ve sorunsal olarak ağırlığının olması; belge, hatırlama ve bellek üzerinde durması; baba faktörünün gizli bir özne olarak yer alması ya da varlığının hiç kabul edilmemesi; filmlerinin birbirine benzeyen, açık uçlu finalleri; özgün senaryo yazma yöntemi; bütün filmlerinin hikâyelerinin sorgulama ve yüzleşme üzerine oturtulması; filmlerinde etnisite, kimlikler ve kültürler üzerine kafa yorması; azınlıkları ele alması ve filmlerinde suyun kullanılmasına özel anlam biçmesi. Bütün bunlar elinizdeki çalışmada başlıklar halinde ele alınacaktır.

YEŞİM USTAOĞLU'NUN YAŞAM ÖYKÜSÜ

Bir yönetmenin *auteur* yaklaşımını belirlemek için, filmlerine bakmadan önce yaşam öyküsüne bakmak önemlidir. Yönetmenin sinemasındaki geçişleri, sanatsal çağrışımları, ruhunun yankısını bulmak için yaşam öyküsü tamamlayıcı, anlamlandırıcı bir sebep teşkil edebilir. Andrew Sarris'in sözünü ettiği üç halkadan biri olan 'içsel anlam'[88] bununla açıklanabilir; yönetmenin meselesinin oluşu, hangi kavramların hayatının hangi dönemiyle ilişkili olduğu, filmi okumaya çalışan kişi için önemlidir.

88) Yeniden hatırlatmak gerekirse, Andrew Sarris, *auteur* kuramını üç halka olarak tanımlıyor; teknik, kişisel üslûbun yanı sıra her yönetmenin ulaşamayacağı üçüncü halka olarak da içsel anlam'ı koyuyor (Sarris, s. 517).

18 Kasım 1960 Kars, Sarıkamış doğumlu olan Yeşim Ustaoğlu, göz doktoru bir baba Mehmet Cenap Ustaoğlu[89] ile edebiyat mezunu olduğu halde ev hanımı olan Aysel Ustaoğlu'nun en büyük çocuğudur. Kendisinden küçük iki kız kardeşi vardır. Dedesi felsefe, anneannesi tarih, teyzesi de annesi gibi edebiyat öğretmenidir. Babasının babası olan dedesi Mirat Ustaoğlu kendi kuşağında tanınmış bir bestekârdır. Kuzeni ve kız kardeşi de ailedeki müzik geleneğini sürdürür.[90]

Kars, Sarıkamış doğumlu olsa da Trabzon'da büyümüş Ustaoğlu'nun, Karadeniz'de çektiği *Bulutları Beklerken* için, "Benim eve dönüş filmim,"[91] demesi bundandır. Karadeniz'e bakarak ve hep gitme isteğiyle çocukluğunu geçirmiş. Karadeniz'in, sineması ve kişiliği üzerinde büyük etkisi var. "Bir yandan gitme arzusu duyardım, bir yandan çok severdim," demektedir Trabzon için.[92] İçe kapanık, çok konuşmayan, çok küçük yaşta ölümü sorgulayan bir çocuk olduğunu söylüyor Ustaoğlu.[93] Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü bitirdikten sonra yüksek lisansını İstanbul'da Yıldız Teknik Üniversitesi, Restorasyon bölümünde tamamladı. Yönetmenin eğitimini aldığı mimarlık, sanat tarihi, restorasyon, Türkiye'nin mekânlar ve kültürler tarihinin izleri filmlerinde önemli bir işlev görür.

Ustaoğlu yüksek lisansını yaptığı restorasyon eğitimi sırasında kültürler, alt kültürler ve kimlik ekseninde çalışmış, tezinin konusunu da bu alandan seçmiştir. Tezini, şimdiki adı Güzelyurt, daha önceki adı Gelveri ya da Kalvari olan bir Rum köyündeki bir hastane-manastır özelliği taşıyan yarı kaya yarı oyma manastırın restorasyonu üzerine yazdı. Kendisiyle gerçekleştirilen görüşmede çok küçük yaşlarda sinema yapmaya karar verdiğini söyleyen

89) *Güneşe Yolculuk*, *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu* filmlerinde ana karakterlerin adı Mehmet'tir. Ünlü Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un da filmlerinin büyük çoğunluğunda ana karakterin adı, aynı zamanda babasının adı olan Spyro'dur. Müjde Arslan, "Bir Yönetmen ve Bir Müzisyen: Kiteraya Yolculuk", *Yeni Film*, Sayı: 15, 2008, s. 76.
90) Bkz. EK 1, Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 117.
91) Ertekin Akpınar (haz.), *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Agora Kitaplığı, 2004, s. 231.
92) Berat Günçıkan, "Mehmet, Berzan ve Yeşim", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Cumhuriyet Dergi*, 6 Haziran 1999, s. 8.
93) Bkz. Ek bölümü.

Ustaoğlu, küçükken televizyonda izlediği ve dilini bilmediği Rus filmlerine senaryo yazdığını ifade etmektedir.[94] Hep gitme isteğiyle yaşayan Ustaoğlu, lisans eğitimini tamamlamasıyla birlikte, yüksek lisans eğitimi almak üzere İstanbul'a gelir, ancak o İstanbul'a geldiğinde kafasında yönetmen olmak düşü vardır. Ressam, yazar, yönetmen olan Tayfun Pirselimoğlu'yla 1985-1995 yılları arasında on yıl evli kalmışlardır. İlk uzun metraj filmi *İz*'in senaryosunu yazan Pirselimoğlu'yla yönetmenin yolları bu filmden sonra ayrılmıştır.[95]

Ustaoğlu'nun Sinemacı Kimliğinin Oluşumu

Yeşim Ustaoğlu sinema yapmaya çok küçük yaşlarda karar vermiştir. Küçükken sorgulamaya başladığı ölüm kavramı, gitme arzusu, dilini bilmediği Sovyet kanalında izlediği filmler, annesinin de katkısıyla küçük yaşta tanıdığı edebiyat mı vesile olmuştur bilinmez, ancak henüz Trabzon'da sinema yapmaya karar vermiştir Ustaoğlu.[96] Bu amaçla İstanbul'a gelir.[97] Bergman'ın *Sessizlik* filmi çok etkilendiği filmlerden biridir.[98] Ustaoğlu'nun sinemada serüveni İFSAK'a (İstanbul Fotoğraf ve Sinema Amatörleri Derneği) gitmesiyle hızlanır. Burada aldığı fotoğraf ve sinema eğitimiyle kısa filmler çekmeye başlar. Yüksek lisans eğitimini sürdürdüğü sırada aynı zamanda bir büroda mimar olarak çalışır. İlk filmini çekmesi öyle kolay olmaz. Bütün yapım imkânlarını kendisi hazırlar. O dönem mimarlıktan kazandığı parasıyla 5 kutu (16 milimetre) film satın alır; bu son parasıdır, eve de yürüyerek döner ama mutlu ve inançlıdır.

İlk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'ı böylece çeker. Bu film 1984 yılında İFSAK Kısa Film Yarışması'nda Başarı ve Filma ödüllerini alır. Ustaoğlu, ikinci kısa filmi *Magnafantagna*'yla Oberhausen ve

94) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 130.
95) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 118.
96) A.g.y.
97) A.g.y.
98) Ruken Öztürk, *Sinemanın 'Dişil' Yüzü (Türkiye'de Kadın Yönetmenler)*, Om Yayınları, 2004, s. 334.

Chicago Film Festivalleri'ne katılır. *Düet* 1991 yılında Yunus Nadi Kısa Film Yarışması'nda birincilik ödülü alır. 1992 yılında yönettiği *Otel* isimli kısa filmi, 14. Akdeniz Montpellier Festivali Büyük Ödülü'nü alarak aynı yıl birçok uluslararası film festivalinde gösterilmiş ve büyük ilgi toplamıştır. Bu süreçte yönetmenin bir de ekibi olmuştur: bugünlerde ünlü bir görüntü yönetmeni olan Uğur İçbak ve İncesaz müzik grubunun kurucusu müzisyen Cengiz Onural. Ustaoğlu bir süre sinema gazeteciliği de yapmış, kitap halinde yayınlanan *Ve Sinema* dergisi, *Sanat Olayı* ve İFSAK'ta çıkardıkları dergide yazı ve röportajları yayınlanmıştır.[99] Yine, *Sanat Olayı* dergisinde 1985 Mart ayı sayısında "Sinema ve Yazın İlişkisi" başlıklı yazısı yayınlanmıştır.[100]

Ustaoğlu bu yazısında sinema-yazın ilişkisi üzerine, "Sinemanın ana öğesinin görüntü, yazının ise söylem olmasının temel bir farklılık yarattığı şüphe götürmez. Ancak bu iki farklı aracın sanat ürünü ortaya çıkarması garip bir ortaklık sonucu oluşur," diyerek görüşlerini ifade etmektedir.[101] Ustaoğlu yine aynı makalesinin devamında, sinemacının duyularla algılanabilen her şeyden elde ettiği izlenimleri imgelerle tekrar görüntüye kavuşturduğunu, yazarınsa kâğıt üzerinde bunları sözcüklere dönüştürdüğünü belirterek,[102] yazar ile yönetmen arasındaki benzer ilişkiye değinir. Bu yazıdan da görüldüğü üzere, düşlediği filmleri çekmeden önce sinema kuramı ve eleştirisi üzerine yoğunlaşmıştır.

Fransız Yeni Dalga sinemacılarının yetişmesini sağlayan *Cahiers du Cinéma* dergisini ve *auteur* kuramının ilk geliştiği zamanlardaki düşünme, sinemayı öğrenme biçimlerini akla getirir bu durum; onlar sinemayı film izleyerek ve diğer sanatlarla karşılaştırarak öğrenmişlerdir. Yeşim Ustaoğlu'nun da aynı süreci işlediğini görebiliriz.

---

99) *Ve Sinema* dergisinin 1987 yılında çıkan 5. sayısı için kısa filmci Alexander İliç'le yaptığı röportaj dikkat çekici röportajlarından biridir.
100) Zeynep Çetin, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması* (yayınlanmamış doktora tezi), 1999, s. 64. Yeşim Ustaoğlu, "Sinema ve Yazın İlişkisi", *Sanat Olayı*, Mart 1985, sayı: 34, s. 69-71.
101) Yeşim Ustaoğlu, "Sinema ve Yazın İlişkisi", s. 71.
102) *A.g.y.*

Önce izleyerek, ardından yazarak zihninde yapacağı sinemayı netleştirmiştir. Uzun metraj filmleri öncesi çektiği kısa filmleriyle de arzu ettiği sinemayı uygular ve günden güne pekiştirir. Son kısa filmi *Otel*'in başarısından sonra ilk uzun metraj film için kolları sıvar. 1994 yılında ilk uzun metraj filmi *İz*'i çeken yönetmen, *İz*'in (1994) çekim hazırlığı sürecinde mimarlığı bırakır. Bu filmde ilk kez bir yapımcıyla çalışır; filmin yapımcısı Mine Film'dir. Sonraki bütün filmlerinin yapımcılığını kendisi üstlenecek, ortak yapımcılarla çalışacaktır. *İz* ile 14. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Filmi Ödülü'nü ve 1995 yılında Nürnberg Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü alır. Ustaoğlu aynı yıl *İz* filmiyle 18. Göteborg Film Festivali'nde 'Local Hero' (Yerel Kahraman) seçilir.

Ustaoğlu, 1999 yılında ikinci uzun metraj filmi *Güneşe Yolculuk*'u çeker. *Güneşe Yolculuk* filmi çok sayıda festivalde gösterilerek, 1999 Berlin Film Festivali'nde Mavi Melek ve Barış ödülleri dâhil olmak üzere çok sayıda ödül kazanmıştır. Ustaoğlu'nun Sundance Film Festivali'nden En İyi Senaryo Ödülü'nü alan *Bulutları Beklerken* filmi, İstanbul Film Festivali En İyi Kadın Oyuncu Ödülü'ne uzanır.[103]

Bulutları Beklerken filminin mekân arayışı ve hazırlığı sırasında, bir de Karadeniz coğrafyasındaki kadının zorlu hayat şartlarını anlattığı *Sırtlarındaki Hayat* adlı belgesele imza atar. Yeşim Ustaoğlu son olarak senaryosunu öykücü Sema Kaygusuz'la birlikte yazdığı, Eurimages ve Kültür Bakanlığı destekli *Pandora'nın Kutusu* adlı filmin yönetmenliğini yapmıştır. Ustaoğlu bu filmiyle Altın İstiridye Ödülü'nü kazanarak kariyerindeki en önemli ödüllerinden birini almıştır. Şu anda senaryosunu yazdığı *Araf* adlı filminin hazırlığını yapmakta olan Ustaoğlu, filmi 2010 yılı sonlarında çekmeyi planlamaktadır.[104]

Yeşim Ustaoğlu şimdiye değin 59. Uluslararası Venedik Film Festivali'nin uluslararası yarışma bölümünde, 9. Uluslararası Tallinn Black Night-Siyah Gece Film Festivali, Uluslararası Eu-

103) Kaynak: Yeşim Ustaoğlu.
104) Kaynak: Yeşim Ustaoğlu.

rAsia resmi yarışma bölümünde, Selanik Film Festivali, uluslararası yarışmasında, İstanbul Film Festivali ulusal film yarışmasında, Rotterdam Film Festivali'nin yarışmasında jüri üyeliğinin yanı sıra onlarca yurtiçi ve yurtdışı festival jüri üyeliği ve başkanlığı yaptı.[105]

YEŞİM USTAOĞLU'NUN TÜRK SİNEMASI İÇİNDEKİ YERİ

Yeşim Ustaoğlu kısa filmlerine 1984 yılı itibariyle, uzun metraj filmlereyse 1994 yılı itibariyle başlamıştır. Türk Sineması için 1980'li yıllar, 1970'lerin sonlarında başlayan krizin derinleştiği yıllardır. 1970 yılında Yılmaz Güney'in *Umut* filmini çekmesinin ardından Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk, Erden Kıral, Yusuf Kurçenli gibi o dönemin genç yönetmenleri toplumsal gerçekçi filmler üretmeye başlamışlardır. Ancak 12 Eylül 1980 darbesiyle birlikte sansür her zamankinden daha da yıkıcı olmuştur. "Darbeyi izleyen dönemde yaşayan resmi ve gayri resmi yasaklama, engelleme ve sansüre ilaveten, toplumda yaşanan depolitizasyon süreci, toplumcu gerçekçi filmlerin üretim koşullarını büyük oranda baltalamıştır."[106]

1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye sineması yenileşme sürecini yaşamaktadır.[107] 1990'lı yıllarla birlikte kimlik ve aidiyet kurma üzerine filmler göze çarpmaktadır. Asuman Suner'in de belirttiği gibi, son dönem Türk sinemasını tartışacağımız ya da değerlendirebileceğimiz toplumsal/tarihsel bağlam, Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşanan aidiyet ve kimlik krizidir.[108] Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde* filmi buna iyi bir örnektir; filmin adı bile o yılların sinemasını özetler mahiyettedir.

Nigar Pösteki'nin 1990'lı yıllar sinemasını anlatırken, alıntıladığım gibi bu grup sinemacıların yaptıkları filmler ne kadar çeşit-

105) Bu bilgiler için www.kameraarkasi.org, www.ustaoglufilm.com ve yönetmenin verdiği bilgilerden yararlanılmıştır.
106) Asumen Suner, s. 32.
107) Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*, s. 50.
108) Suner, s. 28.

li ve farklı olsa da, kendi içlerinde de birbirlerine çok benzemektedirler.[109] Reklam, TV sektöründen ya da başka işlerden kazandıkları paralarla kendi imkânlarıyla film çekimine başlamışlardır. Yeşim Ustaoğlu da ilk kısa filmlerinde mimarlıktan kazandığı paralarla filmlerinin yapımcılığını üstlenmiştir. Bu durum bu kuşak yönetmenlere, bağımsız düşünme ve bağımsız film yapma imkânı vermiştir. Çünkü bu yıllarda sinemaya yatırım gözüyle bakan yapımcıların sayısı giderek azalmış, olan yapımcılar da televizyona yönelmiştir. Bu onları minimalist yapmıştır, ancak bu, filmin anlatısında bir başarıyı beraberinde getirmiştir ve iyi filmler peş peşe, az ama öz seyirciyi yakalamıştır. Zeki Demirkubuz sinefillerin gönlünü fetheden ilk isim olmuştur. 1990-2000 yılları arasında Mustafa Altıoklar, filmografisinin en iyi iki filmine bu dönem imza atmıştır: *İstanbul Kanatlarımın Altında* ve *Ağır Roman*.

Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, 2000'li yılların Türk Sineması için, "Kendi olanaklarını oluşturan bir 'yeni kuşak sineması' olma yolunda ilerlemektedir," diye yazmaktadır.[110] Buna kendi imkânlarıyla film çeken, aralarında Yeşim Ustaoğlu'nun da bulunduğu kuşağı işaret eden Scognamillo, ürünleri her geçen yıl artan Yeni Kuşak Sineması'na üniversitelerin sinema-televizyon bölümlerinden mezun olan yüzlerce genci de dâhil etmektedir.

Bu yönetmenler filmlerinin kalitesiyle çıtayı yükseltmişlerdir ve bu da yurtdışındaki festivallerde fark edilip, ödüllendirilmelerine yol açmıştır. Berlin, Cannes, Venedik gibi büyük festivallerde Türk filmleri görünür olmuş ve bu yönetmenler dünya prömiyerlerini bu festivallerde yapmışlardır. Nuri Bilge Ceylan'ın 2003 yılında *Uzak* filmiyle Cannes film Festivali'nde En İyi Oyuncu ve Jüri Özel ödüllerini, 2007 yılında *İklimler* ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödüllerini ve 2010 yılında da Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* filmiyle Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanması bu yılların önemli olayları olarak göze çarpmaktadır.

Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk* filmi esas çıkış filmi olarak yorumlanırsa, 2000'li yıllarla birlikte kadın yönetmenlerin de

109) Nigar Pösteki, s. 11.
110) Scognamillo, s. 451.

öne çıktığı bir yıl olarak görülebilir. Aynı dönemde Handan İpekçi yine çok cesur ve siyasal bir film olan *Büyük Adam Küçük Aşk*'ı çekmiştir. Tomrit Giritlioğlu da *Salkım Hanımın Taneleri*'yle hem popüler hem de siyasal olanı iç içe geçirmiştir ve tarihsel filmler anlayışını başlatmıştır.

Yeşim Ustaoğlu Türk sineması içinde önemli bir yer tutar; çünkü özgün bir kavram ve üslûp sahibidir. Bütün filmleri ince bir işçiliğin ve düşüncenin ürünüdür. Türk sinemasında Ömer Kavur'dan sonraki ölüm-hayat üzerine filmler çizgisini aynı tutarlılıkla sürdürdüğü belirtilebilir.

YEŞİM USTAOĞLU'NUN KISA FİLMLERİ

Bir An'ı Yakalamak (1984)
Senaryo, Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Oyuncular: Yeşim Ustaoğlu, Ara Güler, Dilek Ongan
Yapım: 1984
Süre: 15 dakika

Bir An'ı Yakalamak[111] bir yol filmidir. Geçmişiyle hesaplaşmak için bir yolculuğa çıkan genç bir kadın, bugünü ve geçmişiyle buluşur. Filmin sonunda aslında gitmediği, bütün bunları sadece tahayyül ettiği anlaşılır.

Magnafantagna (1987)
Öykü: Wendy Lichtman'ın *Magnafantagna'nın Ölümü*[112] adlı öyküsünden
Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Oyuncular: Eser Arsan, Rana Özbal
Müzik: Cengiz Onural, "A Song for Mag"
Kamera: Uğur İçbak, Somer Özer, Osman Çalık
Süre: 13 dakika

111) Filmin kopyası yönetmende bile mevcut değildir. Hikâye özeti yönetmenin anlatımlarına dayanmaktadır.
112) Wendy Lichtman, *Magnafantagna'nın Ölümü* (çevirenin adı yazılmamış), Ece Yayınları, 1980.

İki kız çocuğu bir su birikintisi yanındaki ağacın yana yatmış bir dalı üzerine oturmuşlardır. Küçük kız çocuklarından biri, Mag adındaki hayali arkadaşını anlatır, onunlayken uçmak üzere olduğunu söyler. Bir sonraki sahnede ayna başında kendi kendine konuşmaktadır, "Bütün duygularının gözlerinden okunduğunu" söyler ve bunu gösterir; ağladığında, güldüğünde endişe ettiğinde yüzünün aldığı ifadeyi gösterir. Sonra buna itiraz eder, herkesin gözlerine bakarak duygularını anlamasını istememektedir. Küçük kız aslında birçok duyguyu ilk kez sorgulamakta ve öğrenmektedir. Hayali arkadaşı Mag için bir yorgan dikmektedir; aşağı iner ve üzerini örter, biz bunu görmeyiz, "Bak senin için yaptım," der. Bir kaldırıma tek başına oturur, yanından arabalar geçer; sanki iki farklı dünyadadırlar. Küçük kız, "Seni götürecekler mi, bir gün dedemi götürdüler, bir daha geri gelmedi," "Ölmemize kim karar verir?" gibi cümleler sarf eder. Filmde siyah fon üzerine şu yazı yazar: *"Sonra bir gün sessizce Mag öldü."*

Sonraki sahnede filmin başında gördüğümüz iki çocuk konuşmaktadır: "Onu çok özledim," der arkadaşına, sonra da ekler: "Sadece sen beni dinliyorsun, benim hikâyem seni üzmüyor mu?" Uçmak isteyen arkadaşına armağan olarak bir tüy verir, avcunun içine koyar. Filmin final sahnesinde bir kapı açılır (kapı belki de ölüme açılır), tüy uçar. Filmin sonunda şu yazı belirir: *"Ölümün gerçek olduğunu bilmekle yaşam her nasılsa daha değişik görünüyordu."*

Düet (1990)
Senaryo, yönetmen, yapım: Yeşim Ustaoğlu
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Oyuncular: Ahmet Erintan, Müge Akyamaç, Alican Gebeş
Müzik: Cengiz Onural
Süre: 15 dakika

Eski bir çerçevede siyah beyaz bir kadın portresi üzerine filmin jeneriği akar. Kadın portresinden, kadın şarkıcıya geçilir. Kadın, "Etme Beyhude Figan" adlı Türk sanat müziği şarkısını söyler. Kamera odada dolaşır. İki adam gözükür; biri kanepede sırt

üstü yatmakta, diğeri oturduğu koltukta bir şeyler okumaktadır. Genç adam, yaşlı adamın evinde misafirdir. Uyandığında şaşkınlıkla, "Sen de kimsin?" diye sorar, ardından kusma isteğiyle banyoya koşar. Aynaya bakar, bu esnada boş bir odada olayı anlatırken görülür. Filmde bu sahne bilinçaltını anlatmaktadır. Dün gece bu eve nasıl geldiğini, nasıl sarhoş olduğunu, dayak yediğini kendisiyle konuşmaktadır belki de. Plan sekans olarak çekilen bu sahnede oyuncu başarılıdır. Genç adam, yaşlı adama, "Saat kaç?" diye sorar. İhtiyar, "12'ye 20 var," diye cevaplar. Yaşlı adam saatini çıkarır; saatin akrep ve yelkovanı yoktur. Genç adama acıkıp acıkmadığını sorar ve yemeğe geçerler. Yemekte sohbet ederler. Sohbet konusu kadınlardır. Bir kadından konuşurlar, yaşlı adam, "Rıza pasajda bir Rus kızına âşıktı," der. Genç adam kendini anlatır, Nürnberg'de doğmuştur, babasıyla geçinememektedir, evden kaçmıştır. Yaşlı adam, "Yağmur yağacak yine, romatizmalarım azdı," der.

Genç adam eğitimsizdir; bunu yaşlı adamın bir kitabını okumaya çalışırken anlarız, Yaşlı adam da onun bu zayıflığını fark edip laf atar. Yaşlı adam, "Musikiden anlar mısın?" diye sorar, genç adam, "Müzik mi diyorsun?" der; yaşlı adam onaylar, "Pekâlâ müzik olsun," der. Yaşlı adam tek başına kalınca gencin yanında kibar tavırlarını bırakıp onu eleştirerek, "Deli saçması bunlar," der, gencin çaldığı müzikler için. Yağmur yağar. Sarhoşlar dışarıdan geçer, onları izlerler. Yaşlı adam onları izlemeyi sevdiğini, 'sinema gibi' olduğunu söyler. Genç adam dükkândan para çalmıştır; onu da dün gece çaldırmış, üzerine bir de dayak yemiştir, parayı çaldırdığı için evine de geri dönemez. Babasından korkmaktadır. Yaşlı adam her defasında babasını savunur. Yağmur yağınca elektrikler kesilir, onlar karanlıkta konuşmayı sürdürürlerken de yanar.

Yaşlı adam üşümüştür, üzerine bir şey almak için odadan çıkar. Yaşlı adam, "İhsan bey," diye kendine hitap ederek tek başına söylenir. "Bu konakta hep böyle sürünecek misin? Bu çocuğun cesaretinden bile yoksunsun," der. Yaşlı adam genç adamın yanına gider ve bu kez ona, "İlk misafirim sen değilsin, bir kedi geldi

birkaç gün önce ama o da terk etti," karşılığını verir. Genç adam bir albüm çıkarıp, "Bunu çalar mısın?" der; adam plağı yerleştirirken genç adam ceketini alır, sigarasını yakar ve merdivenlerden aşağı inmeye başlar. Dış kapıyı açarken, içeriye kapıda bekleyen bir kedi girer. Adam uzaklaşır. Bir sonraki sahnede onu, bir tarafı cami, bir tarafı harabe bir yapı olan Ortaköy meydanında görürüz, bir sigara yakar, tam bu sırada bir kadın girer kadraja ve kamera gökyüzüne doğru manzarayı da içine alarak yükselir.

Otel (1991)
Yapımcı: TRT, Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Öykü: Tayfun Pirselimoğlu
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Müzik: Cengiz Onural
Oyuncular: Neşe Şen, Şeref Türkmenoğlu, Şerif Erol, Emre Baykal, Emir Ali Timurlenk, Agâh Karaburçak, Ahmet Arpacıoğlu, Ahmet Karagöz ve Dilmen Muradoğlu
Süre: 13 dakika

Bir cüce han gibi bir otelin kapısını kapatır. Bir otel odası görülür, içeride pervane dönmektedir. Mevsim yazdır. Otelin karşı odasında bir çift kavga etmektedir. Adam pencere önünde karşı pencerede onları izler. Adam kadını bıçaklar, kadın yere yığılır, onu vuran adam pencereden gören adamı izler. İki polis adamın kapısını çalar, onu cinayetten suçlamaktadır. Adam bir şey bilmediğini, bir ilgisinin olmadığını söyler. Polis, "Her zamankinden, hep bir şey bilmiyorlardır," der. Polis sorar, "Ceset nerede?" Valizindeki eşyaları kurcalarlar. Bir fotoğraf vardır valizde, sorarlar, "Kim bu, anneniz mi?" Adam, "Hayır, o benim değil," der. "Benim cesetle bir ilgim yok." "Sizden şüpheleniyorum, sakın oteli terk etmeyin," diyen polisler çıkarlar. Adam çantasını hazırlar, oteli terk etmek ister. Resepsiyondaki görevliye ayrılmak istediğini söyler; görevli ona adını sorar, sonra da, "Pek az kalmışsınız, memnun kalmadınız mı?" der. "Hayır, gitmem gerek," diye ce-

vaplar adam. Parayı uzatır, "Bozuk paranız yok mu?" diye sorar, "yoksa sabahı bekleyeceksiniz," diye ekler. Adam resepsiyondan ayrılır. Yağmur yağar, suyun damlalarının düştüğü yere akvaryumu koyar. Temizlikçi kadın ortalığı süpürmektedir. Bir odaya girer, orada kumar oynamaktadırlar; iki adam bir kadındır. "Para bozabilir misiniz?" diye sorarken, onu masaya davet ederler, oyun başlar.

Adam karşısında oturan adamın, kadını öldüren adam olduğunu fark eder, elinde kâğıtlarla masayı terk eder. Balığın akvaryumu yağmur suyu dolmuştur. "Havlunuz efendim, temizlendi," der resepsiyon görevlisi, adam, "Benim değil," der. Adam elinde havluyla çıkar. Pencerede bir kedi vardır. Kumar oynayan kadın, koltukta oturmaktadır, bitkin ve yaşlıdır. Telefon çalmaya başlar. Alttan telefon sesi devam ederken, cüce su dolu akvaryumu kucağına alır. En üst kattan aşağı doğru bırakır, akvaryum yere çakılır, tuzla buz olur. Adam telefonu açar ama konuşan kimse yoktur. Merdivenlerden aşağı inerken, bir kadın çığlığı duyulur. Bir odanın önünde durur ve içeri bakar, kadını öldüren adam tıraş olmaktadır; birinin gözetlediğini hissedip o da kapı deliğine yaklaşıp gözünü deliğe dayar. Ürkerek oradan uzaklaşır. Resepsiyona gider. "Beni kim aradı," diye sorar, "Sizi kimse aramadı," cevabını alır.

Kavga sesleri duyar bu kez, yukarı doğru çıkar. Cüce hanın kapısını açar. Adam odasına girer, havlu yerdedir. Bir sigara yakar. Karşıdaki adam elini havluyla siler. Elinde valiz, bir adam otele girer. "Bir oda istiyorum," sesi duyulur. Otel görevlisi 445 numaralı adamın kaldığı odayı verir.

Kısa Filmlerinin Değerlendirmesi

Yeşim Ustaoğlu'nun kısa filmleri uzun filmlerine giden yolculuğun basamaklarıdır; bu sebeple ayrı bir başlıkla incelenmesi önemlidir. Yönetmen nasıl bir sinema ortaya koyacağının işaretlerini bu kısa filmlerinde vermektedir. Yönetmen sinemayı öncelikle iyi bir film izleyicisi olarak öğrenmiştir; bu faktörü neredeyse her röportajında dile getirir. İlk kısa filminden itibaren, o za-

manlar henüz sinema öğrencisi olan Uğur İçbak'la işbirliği yapmışlardır. *Bir An'ı Yakalamak*'tan sonraki kısa filmlerinin müziklerini Cengiz Onural yapmıştır. *Magnafantagna*'yla birlikte Tayfun Pirselimoğlu bazen sanat yönetmeni, bazen yardımcı yönetmen, bazen ortak senarist olarak ekipteki yerini almıştır.

Bir An'ı Yakalamak yönetmenin ilk yönetmenlik, ilk kurgu, ilk sinema deneyimidir. Bu film bize, filmlerinin iç anlamını bulmak, diğer filmleriyle bağlantılar kurmak ve yönetmenin iç dünyasına ulaşmak için önemli bir anahtar sağlar. Bu film bütün sinemasında geçerli olan bir yolculuk filmidir. Genç bir kadının[113] gitme hayali ve geçmişiyle hesaplaşmasının hikâyesidir. Filmin yönetmenin anlatımlarına dayanarak farklı bir kurgusunun olduğu söylenebilir; genç bir kadın yolculukta geçmişinden hatırladığı hayatından parçalarla karşılaşır, bir hesaplaşmaya döner; sonunda bu yolculuğu hiç yapmadığı görülür. Bütün anlatılanlar sadece tahayyül edilmiştir. Bu hikâyenin senaryosunu bir gecede yazmış Ustaoğlu.[114] Zaten onun bütün filmlerindeki ortak düşü belki de o 'Bir an'ı yakalamak'tır.

Magnafantagna yönetmenin ikinci kısa filmidir. Wendy Lichtman'ın çocuklara yönelik öykü kitabına dayanan bu filmin adı, Latince 'büyük fantezi' demektir.[115] Küçük bir kız çocuğunun ölümü sorgularken, ölümü ve hayatı tanımlamaya çalışmasını anlatır. Kitabın girişinde, "Bu öykü ölüm hakkındadır... Magnafantagna'nın ölümü..." yazmaktadır.[116] Bu cümle Yeşim Ustaoğlu'nun neden bu filmi seçtiğini anlatmaktadır. Filmde küçük kız hayali bir arkadaşını öldürür ve onun ölümünü tanımlamaya çalışır. Bu filminde de ölüm kavramsal olarak öne çıkar; yönetmenin bütün filmleri hesaplaşmalar, yüzleşmeler ve ölüm üzerinedir. Ve hep-

113) Yeşim Ustaoğlu bu filmde ilk kez kamera karşısına oyuncu olarak geçmiştir. Aslında filmlerinde gözükmekten hoşlanır; *Güneşe Yolculuk*'ta simit yerken görülür. *Pandora'nın Kutusu* filminde oynamayı düşündüğünü ancak sonradan vazgeçtiğini söylemektedir. Bkz. Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi: "Filmlerimde Hep Aynı Sona Ulaşıyorum", *Yeni Film*, sayı: 17, Mart 2009, s. 54.

114) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 124.

115) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 126.

116) Wendy Lichtman, *Magnafantagna'nın Ölümü*, Ece Yayınları, 1. baskı, 1980, s. 3.

sinde mutlaka bir yolculuk vardır; bu bazen yaşarken, bazen ölürken[117] olur. *Magnafantagna* yönetmenin zihninin, düşünme sisteminin aynasıdır. Küçüklüğünden izler taşır; nitekim yönetmenin kendisiyle yaptığım röportajda da henüz çok küçük yaşlarda ölümü sorgulamaya başladığını söylemiştir.[118] Küçük oyuncunun bile yönetmene benzerliği tesadüf değildir.

Film her ne kadar bir öyküden esinlenme olsa da, aynı sorular ekseninde aslında o küçük kızın beyninin içindedir. Bu şekliyle de bu filmdeki sorularının bütün filmografisi boyunca devam ettiği söylenebilir. Ustaoğlu sadece bu filminde, filmin içerisinde iki cümle yazmaktadır; bunlardan ilki, "Sonra bir gün sessizce Mag öldü," diğeriyse, "Ölümün gerçek olduğunu bilmekle yaşam her nasılsa daha değişik görünüyordu" şeklindedir. İlk kez bir filminde bu anlatımı uygulamış, ancak sonrasında bu yola başvurmamıştır. Bu anlatım dili Fransız Yeni Dalgacıları hatırlatır; bu yönetmenlerden özellikle Godard filmin anlatımında yazılı metinlere başvurmaktadır.

Düet filmi, "Etme Beyhude Figan" adlı şarkının söylenmesiyle başlar; bu şarkı Cumhuriyet kuşağını temsil eden yaşlı adamın müziğidir... Film karşıtlıklar/zıtlıklar üzerine kuruludur. Biri Almanya'dan dönüş yapmış bir genç ve izdivaca çekilmiş, yalnızlığı yaşayan bir yaşlı adam. *Düet* filminde Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* filmindeki yaşlı adamın kâbusunu akla getiren bir sahne vardır. Genç adam saati sorar, yaşlı adam da saatini çıkarır, ancak akrep ve yelkovanı yoktur. Bu, yaşlı adamın zamanının artık gerçek zamanla uyuşmadığına işarettir... Ustaoğlu'nun, Ingmar Bergman'dan etkilendiği söylenebilir.

Filmin iki karakteri genç adam ve yaşlı adam; biri eskiyi, diğeri yeniyi temsil eder. Tıpkı Turgenyev'in *Babalar ve Oğulları* kitabındaki gibidirler. Bu filmde *Magnafantagna*'daki kız çocuğunun ayna karşısındaki monologu gibi genç adamın ayna karşısında monologu vardır.

---

117) *Güneşe Yolculuk* filminde Berzan'ın ölü cesedi tabut içerisinde geldiği yere doğru yolculuğa çıkar.

118) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde, s. 118, 120.

Yeşim Ustaoğlu, bu kısa filmlerinin dışında her ne kadar bir yerde göstermese de 2 dakikalık *Brazil* adında bir kısa film daha çekmiştir.[119] Bu filmi pek bilinmez; ancak son derece başarılı kurgusuyla Sâo Paolo üzerine bir filmdir. 12 günlük bir gezintiden 8 mm. kamerayla çekilmiş görüntülerinden yine kendisi kurgulamıştır. Filmde Sao Paolo insanının günlük hayatından, müziğinden, kültüründen çokça şeyi bu kısa sürede yakalamak mümkündür.

Yönetmenin en son çektiği ve kuşkusuz en iyi kısa filmi *Otel*'dir; yönetmen bu filmi annesine ve babasına adamıştır. *Otel*, çekim açıları, oyuncu yönetimi ve atmosfer yaratımıyla başarılıdır. Filmin karanlık bir atmosferi vardır. Bu, filme gizem ve gerilim duygusu vermektedir. Yönetmenin diğer filmlerinde de devam edecek tutarlı bir sinema dili ve titizlik yakaladığı söylenebilir. Bu filmden sonra *Iz*'i çekmiştir. Hikâye olarak *Iz*'in bir antrenmanı gibidir. *Otel*'le birlikte yarattığı Kafkavari hava, *Iz* filmiyle iyice vurgulanır. Kameranın kullanımı açısından sonraki filmleriyle benzerlikler taşısa da hikâyeleri ve yarattığı atmosferiyle (belirsiz, karanlık, kimliksiz mekânlar, belirsiz zaman, rüya ile gerçek arası bir boyut) bütün filmografisi içinde en çok birbirine benzeyen ve diğerlerinden ayrıksı duran iki filmidir.

USTAOĞLU'NUN UZUN METRAJ FİLMLERİ

İZ (1994)
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Senaryo: Tayfun Pirselimoğlu
Yapımcı: Kadri Yurdatap
Oyuncular: Aytaç Arman (Komiser Kemal), Nur Sürer (Sedef), Derya Alabora (Leyla), Meral Çetinkaya, Kutay Köktürk, Erdinç Akbaş, Serra Yılmaz, Taner Barlas, Ara Güler, Giovanni Scognamillo, Selçuk Uluergüven
Sanat yönetmeni: Tayfun Pirselimoğlu
Ses: Thomas Balkenhol, Christian M. Götz

119) *Brazil* adındaki kısa filmini yönetmenin ofisinde seyrettim.

Kurgu: Thomas Balkenhol
Müzik: Aydın Esen
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Süre: 115 dakika

Eski bir bina görülür. Bir silah sesi duyulur, odanın ışığı yanar. Jenerik akmaya başlar. Bilgisayar başında Komisel Kemal'i görürüz. Bir polis arabası eski bir apartmanın önünde durur. Polisler içeri girerler. Mahalle sakinleri pencereden meraklı bakışlarla olayı izlemektedir. Komiser Kemal cesedin yanında durur ve yüzük parmağının kesik olduğunu fark eder. Bu kişinin silahı yüzüne doğru ateşleyerek intihar ettiği varsayılmaktadır. Hilmi komiserin yüzüne bakmama ikazlarına rağmen Komiser Kemal yüzüne bakar ve kusma isteğiyle banyoya koşar. Lavabo aynasında bir kadının fotoğrafı vardır. Ölen adam pavyonda çalgıcılık yapmaktadır. Olay yerindeki diğer komiser, evine gidip yatmasını tavsiye eder. Komiser Kemal bu aralar uyuyamadığını söyler. Diğer polis, "Yaklaşan emekliliğindendir," diye cevap verir. Diğer polis çıkar. Komiser Cezmi Kara'nın ölü bedeniyle baş başa kalır. Evinin içinde dolaşmaya başlar. Yatak odasında üç kişilik bir fotoğraf vardır ancak Cezmi Kara'nın yüzü kazınarak silinmiştir. Komiser, ölenin enstrümanını yerinden çıkarır. Sigara yakmak üzere etrafına bakınır, üzerinde Hotel Berlin yazan bir kibrit bulur. Çekmeceden buruş buruş olmuş bir fotoğraf çıkarır. Sonra defteri çıkarır ve şu notu okur: "Kayboluyorum... Birinin peşinden kaybolacaksın. Bul beni." Komiser Kemal ölen adamın evinden çıkar, kendi evine gider. Telesekreterden Leyla adında bir kadının notu vardır. Görüşmek istemektedir. Yatak odasına gider, ışığı kapatır ve yatağa girer. Adamın kafasındaki görüntüler yansır; bir yüksek binanın çatısı gözükür.

Bir sonraki sahnede Kemal zihninde gördüğü bu görüntüleri bir kâğıt üzerine çizmeye çalışır. Adamın evindeki kibriti yanına almıştır; aynı kibritle yine sigarasını yakar. Telefonla bir yeri arar ama konuşmaz. Morga gider; orada cesedin gömüldüğünü öğrenir. Görevli olan arkadaşına, "Bu normal mi sence," di-

ye sorar. Pek konuşkan olmaz arkadaşı. "Yüzünü gördün mü?" diye sorar bu defa, o da tamamen parçalanmış olduğunu söyler. "İntihar olduğuna nasıl emin oluyorsun?" diye üstelemeye devam eder, görevli elinde barut izi olduğunu söyler sonra da çıkışır, "sana ne bunlardan"...

Görevli kendi kendine söylenmeye başlar, ona göre ölümünün sebebi 'insanların giderek manyaklaşması'dır. "Eli dikkatini çekti mi?" diye sorar komiser, morg görevlisi arkadaşı bu soru üzerine sinirlenir. Bir sonraki sahnede bir kadınla (Derya Alabora) aynı yataktadır, düşünceli düşünceli sigara içer, sonra kalkıp giyinir. "Bir daha ne zaman geleceksin?" diye sorar kadın. Kadın cilveleşir; adam, "Bıktım bu yapmacık davranışlarından, beni diğerlerine benzetme," der ve "Neysem oyum," diye vurgular. Diyaloglardan anlaşılır ki fahişe kadınla aynı zamanda sevgilidirler; beraber dışarıda da vakit geçirirler. Kadın onu tekrardan göle götürmesini ister. Adam kaba konuşmasını sürdürür, "Pazar günleri boş mu bırakıyorsun?" der ve evden ayrılır.

Yine polis merkezinde masa başındadır. Dışarıdan Türkçe tango müziği duyulur. Tangonun sesine doğru ilerler. Ses bir odadan gelmektedir. O sesin olduğu odaya girer, ancak içeride üç polis memuru vardır sadece, toparlanıp, "Buyrun komiserim," derler. "Nerden geliyor müzik sesi?" diye sorar, "Ne müziği komiserim," diye cevaplarlar, "Duydum, tango çalıyordu," diye vurgular. "Tango mu, çalmadı vallahi, yanlışınız var komiserim," derler. Odadan çıkar. Cezmi Kara'nın evine gelir; cesedinin bulunduğu yeri kontrol eder. Pencereden bakar, çocuklar dışarıda oyun oynamaktadır. Çalışma odasındaki yüzü olmayan adamın bulunduğu fotoğrafı çantasına koyar. Dosyalar arasında bir fotoğraf çıkarır, onu da bir köşeye ayırır. Siyah kaplı bir defter arasında kadın ayaklarının olduğu birkaç fotoğraf çıkar, onları da alır. Defterini de alır. Binadan çıkarken, komşusunun zilini çalar. Komşu kadına kendini tanıtır ve Cezmi Kara'yla ilgili birkaç soru sormak istediğini söyler. Aslında bir soru değildir, Cezmi Kara'yı tarif etmesini ister. Kadın şaşırır: "Ne biliyim, sizin boylarınızda, esmer öyle birisi işte... Ama bana hiç böyle intihar



Iz (1994) filminde Aytaç Arman, Komiser Kemal rolünde.

edecek birine benzemiyor gibi geliyor." Komiser, "Sizde bir resmi var mıydı?" diye sorar, kadın şaşırıp, "El adamın resminin ne işi var bende," diye cevaplar. Komiser sormaya devam eder: "Bıyıklı mıydı ya da sakalları var mıydı?" Kadın cevaplar: "Yoo sizin gibi birisiydi..." Sonra birden hatırlar, "Galiba bir ara bıyığı vardı". Sonra onu, kocasının da Cezmi Kara'yla birlikte çalıştığı Şanzelize pavyonuna yönlendirir. Oraya gitmeden önce nüfus müdürlüğüne gidip Cezmi Kara'mn kayıtlarını sorar. Görevli memur (Giovanni Scognamillo) böyle bir kayıt olmadığını söyler. Kendisi de kontrol eder, bir şey bulamaz.

Polis merkezinde Komiser Hilmi'yle merdivenlerde karşılaşırlar; neden ölen adamı soruşturduğunu sorar. "Bu adam neden ilgini çekti?" diye sorar, komiser, "Merak," diye cevaplar. "Böyle meraklar için fazla geç kaldın," diye sorunca, Komiser Kemal, "Belki de haklısın, çok geç kaldım," cevabını verir. "Sende bir resmi yok mu bu adamın?" diye sorar polise, o da, "Yok," diye hiddetli karşılık verir. Arkasından da nasihatleri sıralar, bu davadan uzak durmasını söyler. Biri üst kata çıkarken, diğeri aşağı doğru iner.

Bir sorguyu izler; bir genci konuşturmaya çalışır polisler. Sorgusu yapılan genç, onu camın diğer yanından görüyormuş gibi



Iz (1994) filminde Giovanni Scognamillo da rol alıyor.

yaklaşır ve cama kafasını çarpar. Cam kırılır, adamı tutarlar, adam, "Bulamayacaksınız," diye bağırır.

Komiser Kemal, Cezmi Kara'nm evinde bir film izlemektedir. Filmde adamın evindeki fotoğraflarda gördüğümüz sarışın kadınla, adam bir piknik yerindedir; dans ediyorlardır. Adamın yüzü seçilmez. Sonra kadın salıncakta sallanır, adam onu sallar. Sonra görüntü bozulur. Kamerayı kullanan bir adam daha vardır; diğer adam gelip ondan kamerayı alır ve çeken adamın ayaklarını görürüz önce. Sonra da film bozulur. Adam çıkarken aynadan kendine bakar. Bir bara gider. Bir köstebekle buluşur; "Bir tuhaflık var üzerimde," der komiser. Cesetlerle uğraştığını duyduğunu söyler köstebek. "Kim bu adam," diye merak ettiğini yineler. Köstebek ona bir dost nasihati verir; ona 'efendi efendi' emekli olmasını önerir. Köstebek başını daha fazla belaya sokmak istemediğini söyler ve korktuğunu ekler. İçkisini bitirir komiser ve gider... Oradan çıkıp Şanzelize Pavyonu'na gider. Pavyonda müdürün odasına girip, Cezmi Kara'nın belgelerini görmek ister. İçeride olan bir kadınla (Nur Sürer) bakışırlar. Patron, "Çok değerli bir sanatçıydı," diyerek belgeleri uzatır. Komiser, "Fotoğraf yok bunlarda," der. Patron şaşırır, "Nasıl

olur, düşmüş olacak". Çıkar. Üç müzisyenle sohbet eder, Cezmi'nin fotoğrafını sorar.

Komiser emniyetin tuvaletinde diğer komiserle karşılaşır, "Seni uyarmıştım," diye tehdit eder. "İstediğim sadece bir fotoğraf," der komiser. Sebebini sorar, cevap sadece 'merak'tandır. Diğer komiser, "Tuhaflaştın sen," diye karşılık verir ve "Dosya kapandı," diye arkasından bağırır.

Filmin başında birlikte görüldükleri fahişe sevgilisiyle, fotoğraftaki üç kişinin olduğu videonun geçtiği piknik yerindedirler. Kadın, "Sanki bu anı daha önce yaşamışım gibi," der. Komiserin dizlerinde yatmaktadır; komiser düşüncelidir. Adam kadına karşı kibar değildir; sanki hem sevip, hem nefret etmektedir. Bacaklarından başını kaldırıp yere koyar ve oradan uzaklaşır bir süre. Ormanın içinde yürürken yine filmin başlarında duyduğumuz müziği duyar. Hatıra filminde izlediği sahneyi görmektedir; kadın salıncakta, adam onu sallamaktadır. Müzik de orada çalan plaktan gelmektedir. Oraya doğru koşar. Ama vardığında kimse yoktur, salıncak boş sallanmaktadır.

Gecenin bir yarısı boş sokaklar görürüz. Yatakta uzanmaktadır dedektif. Defterinden ilk başta duyduğu cümleyi ve devamını tekrar okur: "Kayboluyorum, birinin peşinden kaybolacaksın. Beni arıyorsun, bul beni... Geçmiş beni terk etmiyor..." Gecenin bir vakti uyandığında başında iki adam vardır, "Kimsiniz," diye sorar; adamlardan biri bağırarak, "Ne yapacaksın kim olduğumuzu," der. Sonra diğeri, "İş görüşmesi diyelim," diye ekler. Biri elindeki stres toplarını çevirmektedir, diğeri radyoda bir kanal arar. Diğeri, "Belki o bize bir şarkı söylemek ister," der. Tekrar kim olduklarını sorunca bu kez, "Senin için endişeleniyoruz," der biri. "Artık güvenilir insan bulmak iyice zorlaştı." Adam iyice şaşakalmıştır.

Bir arbede çıkar, Kemal'e bir darbe vururlar, yere serilir; bir sonraki sahnede uyandığında etrafta kimse yoktur. Banyoya gider, lavaboya kan damlar, o esnada yüzük parmağının ortasından kesilmiş olduğunu fark eder. Panik halinde telefona sarılır. Diğer komiseri arar, "Saldırıya uğradım, elimi kestiler," der. Diğer komiser de telefonda, "Güvenebilecek kimse kalmadı," dediği sırada şaşa-

kalır ve telefonu kapatır. Çantasını tek elle hazırlar, Cezmi Kara'nın eşyalarını da alır. Gece vakti dışarı çıkar. Bir otele gider, Berlin Oteli'ne. Otelde resepsiyon görevlisi kayıt için adını sorar; Komiser Kemal, "Cezmi Kara," der. Bir telefon numarası bırakır ve bu numarayı bağlamalarını ister. Odaya girer girmez telefon çalar. Celal isimli köstebekle konuşur. Ertesi gün bir gökdelenin tepesinde buluşurlar. Şefle görüşmek ister komiser. Bunun imkânsız olduğunu söyler köstebek. "Bu kadar zaman bana katlanmalarının tek nedeni sensin, seni gözden çıkardılarsa beni..." Elini silah gibi yaparak şakağına dayar. Komiser ondan bir silah ister.

Otel odasında sabahlar, sabah tıraş olur. Cezmi Kara'nın odasından aldığı fotoğrafı çıkarır, üç kişinin olduğu fotoğrafta bir adamın yüzü yoktur. Resepsiyondan rehber ister, rehberden bir adres not alır. Bu fotoğrafın çekildiği Nazar Foto'ya gider. Fotoğrafçı (Ara Güler) filmi çıkarır ama negatifte de Cezmi Kara'nın olduğu yer yoktur. Fotoğrafçı, "Ben gördüğüm hiçbir yüzü unutmam," der vurgulayarak.

Otel odasında yan odadan gelen bir tartışmaya kulak verir. Yan odanın kapısına gidip dinlemeye çalışırken, yaşlı bir adam ona seslenir, "Cezmi bey, çekinmeyin lütfen," diyerek onu odasına davet eder; burası bir otel odasından çok bir evin salonu gibidir. Mesut Ziya Bey burada yaşamaktadır. Komiser Kemal'le ilgili her türlü bilgiyi resepsiyondan almıştır. Meraklı ve dedikoducudur. "Komşularınız hep kavga ederler," der ve ardından ekler: "Biliyor musunuz, adam kadının ayaklarını yalıyor." Mesut Ziya Bey çok yalnızdır ve konuşacağı birini aramaktadır sadece.

Kurallara aykırı olarak Şef'le görüşür. Parmağını gösterip, "Bu ne," diye sorar, o da, "Sence ne," diye soruya soruyla karşılık verir. Tuhaf şeyler döndüğünü, gerçeği öğrenmek istediğini söyler; şefin cevabı, "tuhaf davrandığı" şeklinde olur. Açıklama istedikçe şef kızar: "Bir ölünün peşine takılmışsın." Şef, bir daha onu görmek istemediğini, projeye zarar vermemesini söyler. Işıklar açılır, tepelerinde onları izleyen onlarca insan gözükür.

Ertesi gün bir kadını görmeye gider. Kapıda fal için mi geldiniz, randevunuz var mı diye sorunca, adam da, "Yok ama çok



İz'de (1994) Aytaç Arman ve Derya Alabora.

acelem var," diye ekler. Madam denen yaşlı kör kadının yanına götürülür; kadın ona, "Kader aceleye gelmez," der. Sağ elini uzatmasını söyler. "Hayat çizginiz," der kadın ve irkilir ardından. "O sensin, Cezmi," der kadın, ardından sorar, "Neden geldin?" Yaşlı kadın: "Hâlâ Berlin Otel'de tohumlarını kadınlara saçmaya devam ediyor musun? Onların ayaklarını yalayıp, öpüyor musun? Zavallı Cezmi Kara." Kemal odanın içinde dolanırken Madam ona Sedef'i sorar. Bu esnada pavyonda bakıştığı kadının yüzü gözükür.

"Yüzün yaşlandı mı?" diye sorup yaklaşınca yüzüne dokunur, ardından, "Sen Cezmi değilsin, kimsin sen," diye bağırır. Komiser çıkar. Şanzelize Pavyon'a gider ve Sedef'in çıkışını bekler. Onu takip eder. Kadın dönüp, ona, "Benden ne istiyorsun," der, adam korkmamasını söyler. "Bir şey öğrenmek istiyorum," der Kemal, Sedef, "Senin neyin peşinde olduğunu biliyorum," der. "Pavyondakilerden babamın resmini istemişsin." Komiser şaşırır. Yürüyüp atışırlar. Kadını yolda boğmaya kalkışır, resmi istemektedir. Kadın resmi alması için eve gelmesini söyler. Bu esnada yanlarından bir araba geçer ve üzerlerine ateş açar. Yara almadan kurtulurlar. Onu çekiştirerek arabaya bindirir. Arabayla kovalama başlar. Bir yerde

atlatırlar. Sedef patronunun onu vurdurduğunu düşünmektedir. Komiser sorar, "Fikret kim?" "Zamanında anamın kocasıymış, anam olacak orospu, onunla evliyken babamla, anlarsın ya... Ben doğunca da Fikret Bey tası tarağı toplayıp pırr..."

Annesinin bir fenerden söz ettiğini anlatır, "Nerede bu fener?" diye sorar, bilmediğini söyleyince komiser silah çıkarır. Sedef, Bozcaada'da olduğunu söyler. Arabayı Çanakkale'ye doğru sürerler, gece bir motelde kalırlar. Tartışırlar. Kadına tecavüz eder. Ertesi gün yola çıkarlar, kadın dağılmış vaziyettedir. Arabayı sağa çekerler. Adam işemeye gider, döndüğünde kadın yoktur. Etrafta koşuşturmaya başlar, kadın yok olmuştur. Bozcaada'ya ulaşır. Fotoğrafta gördüğü yere gelir. Fotoğrafta olduğu gibi önünde bir adam durmaktadır, adamın yüzü seçilmez. Adam yapının içine girer, peşinden dolaşır, kuleye çıkar ama adam kaybolmuştur. Dönüş yolunda feribot limanında polis arabası beklemektedir. Otobüse biner. Otobüste kimlik kontrolü yapılır. Kimlik kontrolünde iki kişi kaçışır, polisler onları kovalamaya başlar.

Tekrardan İstanbul'daki otel odasındadır. Kapı çalar. Kapıdaki Yusuf Ziya beydir. Merakından sorular sorar. Bir dans salonuna gider, masanın arkasında oturan kişiye, "Fikret, değil mi?" diye sorunca, adam, "Fikret yıllar önce ayrıldı," diye cevaplar. "Aradığım Cezmi Kara," der bunun üzerine. "Başka bir şeyin peşindesin sen," der diğer adam. "Biraz bilgi, tek aradığım bu," der Kemal. Adam, bu dans salonunu Fikret'ten devraldığını anlatır. "Cezmi ne yapardı burada?" diye sorar, "Piyano çalardı. Sonradan klarnet çalmaya başlamış."

Çıkarken dışarıda takip edildiğini düşünüp bir boş binaya girer; bir çocuk topuyla oynamaktadır. Yüzünü kapatmış, otel odasında yatmaktadır. Yan odadaki çiftten cilveli sesler gelir, delikten onları izler, adam kadının bacaklarını yalamaktadır. Başka bir odada biri öldürülmektedir. Kapıyı açar içeri girer, kimse yoktur. Yine bir çatıda köstebekle buluşurlar. Pasaport ister ondan, bunun için para ve fotoğraf gerekmektedir. Ertesi gün buluşmak üzere ayrılırlar. Otomatik fotoğraf çeker. Kart basılır ama fotoğraf boştur. Başka bir makineyle dener, Köstebek'e götürdüğünde,

"Ne tuhaf çıkmışsın, bu sen misin sahi," diye sorar. Pasaport aynı gün akşam eline geçecektir. Evinin önünde polis arabası vardır. Oradan fahişe sevgilisinin evine gider. Acil paraya ihtiyacı vardır. Bulabildiği kadarını vermesini ister. Kadın parayı ararken, evine gelen adamın elindeki stres topları sehpanın üstünden düşer. Hemen oradan kaçarak uzaklaşır. Otel odasında biraz dolanır, sonra çıkar, yaşlı adamın odasına gider. Kimse yoktur. Ortalığı karıştırır. Tam bu sırada yaşlı adam içeri girer, adamı boğar ve parayı alıp kaçar...

Şehirde insan görüntüler ardından bir ameliyat masası görürüz. Yüz değiştirme operasyonu görüntüleri bulanık olarak ekrana yansır. Kemal bir doktor ofisine dalar, bekleyen birkaç kişi vardır, sekretere hemen doktoru görmek istediğini söyler ve yakasına yapışır. İçeride hasta olduğunu söylese de Kemal içeri girer. Doktor sakinleştirir onu, hemşireye çıkmasını söyler. "Oyun oynamaya gerek yok, kim olduğumu biliyorsun," der, doktor ondan ne istediğini sorar. Kemal, "Eski yüzümü," der. Bu imkânsızdır. Parayı masaya vurup, "Eski yüzümü istiyorum," der. "Buraya gelmen bile büyük hata," der, "Programa aykırı, senin buraya geldiğini duyarlarsa gebertirler."

İçeri geçerek, yatmasını söyler. Bu esnada hep gördüğü hayali görüntülerin ameliyat masasında gördüğü ameliyat masasının lambaları olduğu anlaşılır. Doktor bir dakika deyip içeri girer, bu esnada telefonla karşıdakine durumu anlatmaktadır. Bunu fark edince adamın boğazına sarılır, dolaba çarpar, yüzlerce insanın vesikalık fotoğrafı yere düşer. Masadan aldığı bir kesici aletle doktorun kafasını parçalar. Deli gibi kaçmaya başlar. Bir duvara yaslanır, elini bağlar. Bir bara girer. Ayaküstü masalarda bir içki ister. Herkes ona bakmaktadır. İşkencede gözleri bağlı görüntülerini görürüz. Sonra oradan çıkar. Sokakta gördüğü bir fahişe kadınla anlaşıp, kadının evine giderler. Kolundan tutup, "Senle bir anlaşma yapalım," der, kadın bağırır. İstediği sadece uyumaktır. Para uzatır, kadın kabul eder.

Telefon sesiyle uyanır. Telefondaki ses, "Bul beni, bırakma beni, ara. Her şey başına döner, unutma..." Telefon kesilir... Sokağa

atar kendini tekrar. Cezmi Kara'mn evine gider, "Sen," der ama karşısında ne olduğu gösterilmez, bina dışarıdan görülürken bir silah sesi duyulur. Komşuları pencereleri açıp merakla etrafa bakınırlar. Film başladığı yerde biter.

Filmin Yapısal Şeması[120] *ve Kısa Değerlendirmesi*

Mekân

Karakol, Londra Otel, Pavyon, Madam'ın Evi, Yol, Ada'daki Fener

Kisiler

Komiser Kemal, Cezmi Kara, Sedef, Madam, komiser Kemal'in fahişe sevgilisi

Zaman

Cezmi Kara'nın ölümü, Komiser Kemal'in ölümünü, yüzünü araştırırken kendi kimliğini araması, Cezmi Kara'yla aynı ölümle hayatını kaybetmesi.

Tema

Benlik bölünmesi, gerçeğin sorgusu, kimlik bunalımı

Yönetmenin ilk filmi, Tayfun Pirselimoğlu'nun senaryosunu yazdığı *İz*, son kısa filmi *Otel*'den çokça izler taşıyan bir filmdir.[121] Ustaoğlu, alt ve üst açıları sıklıkla kullandığı, karanlık atmosferi ve bilinçaltına işleyen imgelerle polisiye bir hikâye, Kafkaesk bir kara film ortaya koymuştur.

Giovanni Scognamillo, aynı zamanda küçük bir rol üstlendiği *İz* filminde Ustaoğlu'nun gerilimi, belirsizliği, bir nebze doğaüstücülüğü ve gizemi büyük bir ustalıkla kullandığını belirtmektedir.[122]

Bu film, konusu, anlatım tarzı ve atmosferiyle Ömer Kavur'un *Gizli Yüz* ve *Anayurt Oteli* filmleriyle benzerlikler taşımaktadır.

120) Şükran Esen'in *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur* kitabındaki şema model alınmıştır.

121) Film Yaman Okay'a adanmıştır. *Sürü* filminin en iyi performans sergileyen oyuncularından Yaman Okay, 1993 yılında kırk iki yaşındayken pankreas kanserinden hayatını yitirdi.

122) Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, 3. baskı, 2010, s. 429.



Ustaoğlu'nun *İz* (1994) filminde sıklıkla kullandığı alt-üst açılar ve filmin karanlık atmosferini gösteren filmden kareler.

Film boyunca parçalı ışıklandırma yapılmıştır. Aydınlık ve karanlık, metafor olarak çok güçlüdür; yönetmen bu ışığı diğer filmlerinde de kullanmaktadır. Dramatik ışıklandırma bütün filmlerinde başarılıdır; *Bulutları Beklerken* filminde de aynı etkiyi yakalamak mümkündür. Bu, filmlerin değerlendirilmesinde genişçe işlenecektir. Özellikle bu filmin çok etkileyici bir sahnesinde Aytaç Arman yoğun bir ışığın içinden geçer; o sahnede parçalı ışıklandırma yapılmıştır, bir tarafı karanlık diğer tarafı aydınlıktır. Tıpkı *Güneşe Yolculuk* filminde gözaltından çıktıktan sonra ışık içinde yürüyen Mehmet (Newroz Baz) gibi...

İz filmi, içeriği, karakterleri ve anlatış tarzıyla Ustaoğlu'nun diğer filmlerinden oldukça farklı bir yerde durur; yönetmen de aynı yorumu destekler. Bu filmin karakterlerine değemediğini, karton bulduğunu söyler.[123] Bunlar filmin yönetiminden ziyade senaryosuyla ilgili sorunlardır.

Sorgusu yapılan gencin kafasıyla vurarak kırdığı cam, *Otel* adlı kısa filmindeki akvaryumun cüce tarafından üst kattan yere çakılması sırasındaki kırılışını hatırlatır. Akvaryumun kırıldığı sahne, Orson Welles'in *Yurttaş Kane* filminde, içinde ev ve kar bulunan camdan süsün elinden düşerek kırıldığı sahneyi akla getirir.

Filmdeki gerilim duygusu baştan sona çok başarılı işlenmiştir. *İz* filmindeki iki ana kadın karakterin de fahişe olması senaristin erkek dünyasından kadını algılayışına bağlanabilir. Bu filmde fotoğrafçı rolünde Ara Güler karşımıza çıkar; Güler, Ustaoğlu'nun ilk filmi *Bir An'ı Yakalamak* ve *Güneşe Yolculuk* filmlerinde de rol almasıyla ve başka bir filmde gözükmediği hesaba katıldığında kendisi için Ustaoğlu'nun oyuncusu denebilir.

Bu filmin en büyük başarısı, başarılı mekân seçimlerindedir. Yaratılan Kafkavari havada mekânların önemi büyüktür. Cezaevini hatırlatan bir otel, çekimleriyle de vurgulanan yüksek binalar arasında kaybolmuş insanlar, inşaat halindeki gökdelenler filmin mekânlarını oluşturur. Yeşim Ustaoğlu'nun başarılı bir yönetmen olduğunu gösteren bir ilk film olabilir, ancak sinema dilini bul-

123) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde, s. 130.

ması açısından yeterli ve başarılı bir örnek değildir: *Güneşe Yolculuk* bu dilin pekişmesinde daha iyi bir örnektir.

GÜNEŞE YOLCULUK (1999)
Yönetmen/senaryo: Yeşim Ustaoğlu
Yapımcılar: İstisnai Filmler ve Reklâmlar, Medias Res Berlin Film und Fernsehproductions, Filmcompany Amsterdam
Oyuncular: Newroz Baz (Mehmet), Nazmi Kırık (Berzan), Mizgin Kapazan (Arzu), Ara Güler (Süleyman Bey)
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Kurgu: Nicolas Gaster
Özgün müzik: Vlatko Stefanovski
Sanat yönetmeni: Natali Yeres
Süre: 104 dakika

Film, bir su birikintisinden bir tabutun evden çıkarılmasıyla başlar. Suyun yansımasından görüntü aksinden görülür. Önce bir tabut, sora kapağı bir arabaya yüklenir. Film daha ilk plandan alışılmışın dışında bir hikâye anlatacağının sinyalini verir. Filmin adı yazar. Henüz güneş doğmadan Berzan (Nazmi Kırık) Eminönü'ne kaset sattığı el arabasıyla gelir. Arabasının üzerinde Kürtçe kasetler vardır. Üzerinde Şirvan yazan bir plakayı ve bir kadının fotoğrafını çıkarır, tablasının üstüne yerleştirir. Kürtçe bir kaseti alıp teybe takar ve İstanbul Kürtçe bir müziğe uyanır bir bakıma. Midye satan tablacı Şeyhmus gelir yanına. Kürtçe hal hatırlaşırlar.

Mehmet ise kulağında yeri dinlerken görülür ilk kez. Yaşlı bir belediye görevlisi de (Ara Güler) elinde aletle yeri dinlemektedir. "İşte buldum, bir de sen dinle," der Mehmet, "Kocaman bir gemi geçecek, 10 bin ton ağırlığında". Yaşlı adam o esnada, "İşte burası," der ve iş makineleri çalışmaya başlar. Su bulunur; Mehmet'in belediyede böyle tuhaf bir işi vardır. "Mehmet sana burada demiştim, değil mi," der yaşlı adama. Mehmet elindeki aletle, bir durakta Arzu'yla (Mizgin Kapazan) buluşur. Selamlaşırlar, "Çekirdek ister misin," diye sorar kıza. Elindeki dinleme aletini raylara tutar ve "Tramvay iki dakika içerisinde burada olacak," der. "Nerden biliyorsun," diye sorar kız, o da, "Dinle bak," der, kız bir

şey duymadığını söyler. Tramvay gelir. Yabancı bir çift vardır yanlarında, kadın ince çorap giymiştir, boydan boya tek çizgisi vardır çorabının. Arzu, çorabı göstererek, "Sence güzel mi çorapları," diye sorar. "Güzel, yakışmış ona," der Mehmet, sonra da çekinerek, "Sen giyersen sana da yakışır," der. "Gömleklerini nasıl yıkıyorsun," diye sorar Arzu, sonra da isterse ertesi gün iş çıkışı çamaşırhaneye getirebileceğini söyler. Mehmet onaylar ama bir şartı vardır; ondan sonra da sinemaya gideceklerdir.

Mehmet akşam kahveye, maç seyretmeye gider. Etraftaki herkes bağırmaktadır. El kol hareketleriyle tepkilerini dile getirirler. Mehmet de hafiften bağırmaya başlar. Ve gol atılır. Milli maçtır bu. Herkes "Türkiye, Türkiye" diye bağırmaktadır. Ardından ellerinde Türk bayraklarıyla sokaklara çıkarlar. Onlar gibi sevinmeyen bir arabanın önüne geçilerek durdurulur ve üzerine çıkıp tepinmeye başlarlar. Arabanın camlarını kırar, şoförünü dışarı çıkarıp dövmeye çalışırlar. Mehmet müdahale edip buna izin vermez. Berzan da ona yardıma gelir, sonra beraber kaçarlar. Birkaç kişi peşlerinden koşar. Bir binada saklanırlar.

Böylece arkadaş olurlar. Bir bara gidip sohbet etmeye koyulurlar, kimdirler, neredendirler, ne zamandır İstanbul'dadırlar... Mehmet Tire'lidir. Tire'yi duyunca şaşırır Berzan, orayı hiç duymamıştır.

Mehmet kaldığı bekâr evindedir; etrafındakilerin bir kısmı Kürt'tür, Kürtçe şarkı mırıldanırlar; Mehmet televizyonu ayarlamaya çalışır. Televizyonda cezaevi görüntüleri, açlık yapan tutuklular, dışarıda bekleyen eylem yapan aileleri, eylem ve eyleme müdahale görüntüleri cızırdayan televizyonda gider gelir. Televizyondaki görüntülerde eylem yapanlar arasında Berzan da vardır. Mehmet onu tanır. Oda arkadaşları, "Kim o diye?" merakla sorarlar. O da kavgada tanıştığı kişi olduğunu söyler.

Mehmet telefon kulübesinde birisiyle konuşmaya çalışır. Fonda yine Kürtçe müzik vardır ve Kürtçe konuşur memleketinden birisiyle, köyü sorar, Şirvan'ı sorar. Ona bir paket göndermiştir, onu almış mı diye merak etmektedir. Şirvan'ın bir fotoğrafını ister. Döndüğünde Mehmet'i tablanın yanında onu beklerken görür. Mehmet, onu televizyonda gördüğünü söyler, o da önemli ol-



Güneşe Yolculuk (1999) filminde Mehmet'i Newroz Baz, Berzan'ı Nazmi Kırık canlandırıyor.

madığını söyleyip geçiştirir. Beraber ayrılırlar oradan. Sonra tablayı birlikte sürerler.

Denize karşı otururlar. Mehmet ona, "Niye geldin İstanbul'a?" diye sorar. İkisinin ilk göze çarpan ortaklığı budur çünkü, ikisi de İstanbul'a gelmek zorunda kalmışlardır. Berzan, "Martıları saymaya geldim," diye cevap verir. Nerden geldiğini sorar bu defa, Mehmet, "Eminim hayatında hiç duymamışsın, Zorduç'tan geldim," der. Mehmet bilmediğini söyler, sonra sorar: "Peki nerede bu Zorduç?" Cevap, "Irak sınırına yakın bir yerde," olur. Hâlâ İstanbul'a neden geldiğini söylememiştir; Berzan anlatır: "Babamı vurdular Mehmet". "Kim vurdu babanı?" diye sorar Mehmet, Berzan, "Bir gece eve baskın yapıldı, onu alıp götürdüler, bir daha da geri getirmediler," der. Mehmet, "Peki geri gelmediyse vurulduğunu nereden biliyorsunuz?", Berzan, "Biliyorum Mehmet, biliyorum, çünkü bizim oralarda bir sürü insan böyle gitti," der. Sonra konuyu değiştirerek sorar, "Resmini görmek ister misin?" ve Şirvan'ın resmini gösterir... Ardından sorar, "Senin davan var mı, yani sevgilin var mı?" Mehmet onaylar, yarın buluşacaklardır.

Arzu kupon toplamaktadır; iki günü eksiktir. İşyerinin kadın patronu onları aşağılayarak kupon toplamalarıyla alay eder, o da toplamaktadır, ama başkalarına satmak için. Arzu'nun eksik kuponu onda vardır, verir, ama karşılığında mesaiye kalmasını ister. Mehmet Arzu'yu almaya gelir. Arzu dışarı çıkmadan beraber çalıştığı diğer kadını çağırır ve onun yardımıyla bacağına kalemle bir şerit çizer boydan boya; tramvayda gördüğü kadında gördüğü gibi.

Bir yerde otururlar, bira içerler. Sohbet ederler. Arzu Almanya'da doğmuştur, ona Almanca, "Seni seviyorum," der. Ayrılmadan kuponlarını verir, yarın postalamasını ister. O esnada el ele tutuşurlar. Kız onu öper ve dolmuştan iner. İndiği yerde bir adam biner ve Mehmet'in yanına oturur. Aramanın olduğunu fark eden adam, arama noktasına varmadan iner, çantasını yerinde bırakır. Koşarak uzaklaşır. Kimlik kontrolünde Mehmet'i gözaltına alırlar. Gözaltında sorgulanır; polis dinledikleri aleti gösterir ve "Bu ne?" diye sorar, "O da flüt," diye cevaplar, "yeraltındaki su kaçaklarını bulmak için". Sular idaresinde çalıştığını, kaçakları tespit ettiğini söyler. Polis, "Biz de öyle," der. Zarfı gösterir ve bu ne der; kuponların sahibini sorarlar. "Silahı nereden aldın, hangi partiye üyesin," diye sorarlar. Kürtçe kaseti gösterip, bu ne diye sorarlar. "Yemin ediyorum terörist falan değilim," der Mehmet. Silahın onun olmadığını söyler, dayak yer. Nerelisin diye sorar polis, Tireli olduğunu söyler. "Nerede bu Tire?" diye sorarlar. Berzan'ın olduğu yere polisler gelir, midyeci arkadaşı onu uyarır ve gitmesini sağlar. Kaçış sahnesi yine Kürtçe müzik üzerine olur.

Midyeci arkadaşı tablasını Berzan'ın yanına götürür, Kürtçe, "Senin arkadaşın Mehmet var ya, onu sordular," der, Berzan şaşırır, "Hem onu hem seni sordular," diye yineler. "O zaman başı belada," der Berzan. "Sen ortalıkta olmazsan iyi olur," der arkadaşı. Teybi alır içinden ve anahtarı arkadaşına uzatır: "Bu tablayı sana veriyorum, ister çalıştır, ister sat," der. Mehmet gözaltındadır hâlâ. Berzan çamaşırhaneye gidip Arzu'yu sorar.

Arzu'yla Mehmet üzerine konuşurlar. Nerede olduğunu o da bilmemektedir. Arzu işyerinden izin alır, Emniyet'e gider. Bir Kürt kadını da onun gibi birini sormaktadır. Kadın bozuk Türkçe'siyle,



Mehmet'in bekâr hanlarından çıkarken tek eşyası bozuk televizyonudur.

"Kızım kaç haftadır buradayım, çocuğumu arıyorum, hâlâ cevap alamıyorum," der; o esnada polis memuru Mehmet Kara'nın silahlı yakalandığını ve sorgusu tamamlanınca durumunun belli olacağını söyler. Berzan'la buluşurlar, ona durumu anlatır. "Bütün bunlar senin yüzünden başına gelmiş olmasın," diye onu suçlar Arzu. "Mehmet çıkınca beni otogardan bulsun," der Arzu'ya.

Mehmet gözaltından çıkmıştır, perişan haldedir. Bekâr odalarının olduğu hana girer. Elinde flütü vardır. İçeride kor ateşler yanmaktadır. Karanlıktan üzerine ışık düşen bir koridordan geçer. İş makinelerinin sesi yükselir. Yüzü gözü yaralıdır. Yatağa uzanır. Bir süre siyaha düşer görüntü, açılır. Kalkar, yüzünü yıkar. Kapılarının üzerinde kırmızı boyayla çizilmiş bir X işareti vardır. Odaya girer; herkes uyanmış, ona bakmaktadır. Diğer gençler kendilerinden endişe etmektedirler. Gitmesini isterler. Televizyonunu, flütünü alır ve çıkar. Arzuyla görüştükleri durakta onu bekler. Görüşürler.

Berzan otobüs muavinliği yapmaktadır. Bir militan çalıştığı otobüse biner. Gece kimlik kontrolü olduğunda onun kimliğini saklar. Belediye Mehmet'in işine son verir. Otobüste radyo haberlerinden ölüm orucundakilerin hâlâ eylemi sürdürdükleri-



Güneşe Yolculuk (1999), Kürt ve Türk gencinin dostluğu kadar, Mehmet ve Arzu'nun saf aşklarının öyküsüdür.

nin haberi vardır. Gerillaya katılmak isteyen genç kadın Urfa'da kalır, Berzan otobüsle İstanbul'a döner. Mehmet otogarda onu aramaktadır.

Mehmet Berzan'ı bulamaz, o gece dışarıda kalır. Ertesi gün Berzan gelir; otogarda onu beklemektedir; evinde kalmasını söyler; iş de arayacaklardır beraber. Şehrin dışındaki gecekondu semtlerindeki Berzan'ın evine giderler...

Berzan ona yatağını verir. Gece uyumadan önce konuşurlar, gülerler. Berzan memleketini anlatır, toprağını, dağlarını... Mehmet takılarak, "O zaman oraya dön de ben yatayım," der; Berzan da, "Döneceğim, Şirvan'ı da alacağım, büyük bir ev yapacağım," diyerek hayalini anlatır.

Ertesi gün Berzan Kürt bir arkadaşının yanında, bir araba otoparkında ona iş bulur. Yatıp kalkacağı yer de oradadır. Gece otoparkta bir arabanın içinde müzik dinlerken Arzu gelir yanına. Düğünden gelmektedir, düğün pastası getirmiştir. Beraber kaldığı odaya çıkarlar. Mehmet ona aldığı hediyeyi verir. İnce çorap almıştır ona. Çorabı giyer, nasıl diye sorarken, elektrikler kesilir.

Mehmet'le Arzu uzanmış sarılmışlardır; Mehmet utana sıkıla ona Almanca, "Seni seviyorum," der. Gece yarısı uyanır Mehmet, ışığı açar, kapıda işaretlenmiş X işareti görür, irkilir. Ertesi gün işyerinde çamaşırhanenin patronu, Arzu'ya fırça atmaktadır; gece babası aramış ve o da arkadaşına yönlendirmiştir. Mehmet işten atılmıştır; şimdi de bir çöpçüyle beraber çöp ayıklama işine başlar. Çöplüğü görürüz, oradan geçinen insanlarla birlikte.

Mehmet ona su ısıtır ve yıkanmasına yardımcı olur. Su döker üzerine. Çöp kokusu böyle ancak geçecektir. Sonra midyeci arkadaşıyla beraber def eşliğinde halay çekerler... Yorgun düştüklerinde yere atarlar kendilerini. Radyoda kadın erkek ilişkileri üzerine diyaloglar geçer, kondom üzerine konuşurlar. Kanalı değiştirirler, ölüm oruçlarından söz etmektedir bu defa. Sabah Berzan bir yürüyüşe gider; Mehmet için biraz para bırakır masaya. Ona Urfa'ya gideceğini söyler. Şeyhmus'la birlikte çıkarlar. Mehmet peşinden koşar ama dolmuşa yetişmez. Eylemin sonuna yetişir Mehmet, "Şehit namirin" (Şehitler Ölmez) sesleri yükselmekte, insanlar kaçışmaktadır. Gerçek eylem görüntüleri karışır bu sahneye. Berzan yakalanmıştır. Burada yine gerçek gözaltı, ölüm görüntüleri girer. Eylemi televizyondan izler Mehmet. Aynada kendine bakar. Spreyle saçını sarıya boyatır. Adli Tıp morgunda Mehmet'i tespit ederler. Otopsiye göre beyin kanamasından ölmüştür. Ailesi çıkmazsa kimsesizler mezarlığına gömülecektir. Mehmet, onu Zorduç'a götürmek ister. Cesedini almaları için Arzu altın bileziğini morg görevlisine teklif eder. Görevli bileziği almaz ama cesedi vermeye ikna olur.

Arzu'nun ailesi gelip onu yaka paça götürürler. İki altın bileziğini Mehmet'e bırakır. Mehmet cesedi alıp Berzan'ın evine gider. Ortalıkta dolaşır, ne yapacağını şaşırmış, delirmiş haldedir. Gece otoparka gidip, bir anahtarı alarak arabalardan birini gizlice kaçırır. Filmin açılış sahnesi tekrar eder; suyun yansımasında tabut evin içinden çıkarılır. Arabaya bindirir. Arzu ona yetişmeye çalışmaktadır.

Arzu dolmuştan iner, Mehmet gitmeye hazırdır; sarılırlar. Mehmet arabaya biner ve İstanbul'dan Zorduç'a doğru yolculuğuna başlar. Araba uzunca yol gider. Mehmet arabada uyumaktadır;

tren sesiyle irkilir. Yük treni geçer. Arabası bir yolun dönemecinde durmuştur. Filmin bu bölümünde ışık değişir; sarı tonlar ağır basar. Dağların eteklerindeki geniş arazilerin renkleri müthiş bir peyzaj oluşturur.

Bir istasyonda durur. Bir polis yaklaşıp 'minibüs'ün kimin olduğunu sorar. Sonra onu şehre bırakmasını ister. Hasankeyf'te durur. Bir aile suya karşı oturmaktadır. "Dayı, nereye böyle?" diye sorar Mehmet. kızı, "babamın Türkçe'si yok," diye cevaplar. "İstanbul'a gidilecek." Bir kamyona bütün eşyaları, hayvanları yüklenmiştir. Mehmet yoluna devam eder. Şirvan'ın fotoğrafına bakar.

Şimşekler çakar, yolda üç gazete dağıtımcısı çocuk arabasını durdurur. Bunlar siyasi gazete dağıtan çocuklardır. Mehmet onları arabaya alır. Biri arkada, ikisi öndedir. Gazetenin üzerinde Öcalan'ın resmi vardır. Çocuklar saçının neden sarı olduğunu sorarlar. O da senin saçın neden siyah diye sorar. Allah yaratmış olur çocukların cevabı. "Allah benim saçımı da böyle yaratmış". "Ne biçim yaratmış". Mehmet, "Gazete mi satıyorsunuz?"; Çocuklar, "Evet"; Mehmet, "Nereye gidiyorsunuz,"; Çocuklar, "Şehre," diye aralarında diyaloglar geçer. Yolda polis araması vardır, arama noktasına ulaşmadan çocuklar arabayı durdurup fırlarlar. Çünkü ellerindeki gazeteler yasaklıdır.

Askerler arabasını durdurur. Önce nereli olduğunu sorar, sonra da neden alıyorsun bunları diye fırça atar. Gitmesine izin verirler. Boşalmış köyler, yıkılmış evler arasında yola devam eder. Bir köyde durur, bir evin kapısını açar. İçerisi boştur. Köyden yola devam ederken, arabası bozulur. Yol boştur, bir arabanın geçmesini bekler. Bir dolmuşu durdurur. Şoför istemez tabutu, bir yaşlı kadın onu Kürtçe azarlar ve böylece tabutu dolmuşun üstüne alırlar. Bir otele gelir. Tabutu dolmuştan indirirler. Para olarak Arzu'nun altın bileziğini bırakır. Resepsiyon görevlisi, "Boş odam yok," der. Askeri araba geçer; o esnada aceleyle tabutu içeri alır. Sabah uyandığında dışarı bakar, dışarıda panzerler vardır, tek bir insan bile dışarıda yoktur. Kafasını suya batırır, sarı boyalar suyla geçer. Siyah saçları ortaya çıkar. Trene biner. Sınır boyu geçer tren. Bir gençle karşı karşıya otururlar.

Genç komando asker onunla konuşmak istemektedir; nereli olduğunu sorar, "Zorduçluyum," der, gençse "Tireliyim, duydun mu," diye sorar. Mehmet duyduğunu, bir arkadaşının oralı olduğunu söyler. Trenin içinde de kimlik kontrolü yapılır. "Beraber misiniz" diye sorar asker, "Evet," der Mehmet.

Trenden sonra at arabasıyla devam eder. Zorduç'un tabelası kırılmıştır. Köy sular altında kalmıştır. Bütün evlerin kapılarında X işareti vardır. Araba durur, tabutu suyun kenarına koyar ve ayrılır. Tabutun yanı başında oturur ve düşünür. Tabutu suya doğru çeker. Suya bırakır, üzerinden kuşlar geçer, güneş batar, film biter. Mehmet bir damla gözyaşı döker. Berzan'ın martıları sayan sesi duyulur. Güneş gerçek zamanda batarken jenerik akar.

Filmin Yapısal Şeması ve Kısa Değerlendirmesi

Mekân

Mehmet'in kaldığı bekâr hanları, Berzan'ın kaldığı gecekondu evi, Arzu'nun çalıştığı çamaşırhane, İstanbul sokakları, İstanbul'dan Zorduç'a yol güzergâhı, Irak sınırındaki yerleşim yerindeki otel, sular altında kalan Zorduç köyü.

Kişiler

Berzan, Mehmet, Arzu, Arzu'nun iş arkadaşı, patronu, Mehmet'in handa aynı odada birlikte kaldığı gençler, beraber çalıştığı yaşlı adam, Berzan'ın Kürt arkadaşları, Şirvan (gizli karakter)

Zaman

Berzan ve Mehmet'in tanışması, Mehmet'in gözaltına alınması, çıkışında fişlendiği için işini ve kaldığı odayı kaybetmesi, Berzan'ın ona evini açması, iş bulması, Berzan'ın ölümü, Mehmet'in Berzan'ın cesedini doğduğu köye götürüş yolculuğu, Mehmet'in Berzan'ın cesedini sular altında kalmış köyünün sularına bırakması, güneşin batması

Tema

Ötekilik, kimlik, Kürt sorunu, yoksulluk, aidiyet, bellek, aşk, dostluk

Güneşe Yolculuk öncelikle çokuluslu bir yapım: Yeşim Ustaoğlu çok iyi bir ekiple işbirliği yapmıştır. Görüntü yönetmeni, Kieslowski'nin belgesellerinin ve çok sayıda ödüllü filmin görüntülerine imza atan Polonyalı Jacek Petriycki'dir; filmin müzikleri Makedonyalı Vlatko Stefanovski'ye attir; kurgusu, Makedonya filmi *Yağmurdan Önce* filminin kurgucusu Nicolas Gaster imzasını taşımaktadır. Üç isim filmin üç önemli parçasında önemli roller üstlenmektedirler. Yönetmen, Nicolas Gaster ve Jacek Petriycki'yle *Bulutları Beklerken* filminde de çalışmayı sürdürmüştür.[124] Buradan yola çıkarak *auteur* bir yönetmen, iyi bir teknik ekibe sahip olmalıdır argümanı öne sürülebilir.

Ezel Akay'ın sahibi olduğu İstisnai Filmler, Medias Res Berlin Film ve Fernsehproductions ile Filmcompany Amsterdam'ın ortaklığında film gerçekleşmiştir. Yönetmen de aynı zamanda ortak yapımcılardan biridir. Yönetmen *İz* filminden sonraki bütün filmlerini ortak yapım imkânları ve çeşitli fonlarlarla gerçekleştirebilmiştir. Bir yapımcıyla çalışmaması kuşkusuz ona hikâyelerini seçmesinde ve anlatım dilinin özgürce açığa çıkmasında önemli rol oynamıştır.

Güneşe Yolculuk tersten, sudan yansımayla tabutun evden dışarı çıkarılmasıyla başlar. Bu görüntü Mehmet, Berzan'ın tabutunu evden çıkardığında tekrarlanır. Sudaki ters görüntü bir bakıma ters yüz olma imgesidir. Dünyada savaşların, öteki olmanın, yoksulluğun şiddetli yaşandığı zamanlardır, kimse güvende değildir.

Filmin Eminönü'nde kalabalık halk görüntüsü üzerinde Kürtçe bir müzik duyulur. Kürtçe müzik 1990'lı yılların sonlarında hâlâ yasaklıdır ve o dönem müzik alanında çokça Kürtçe müzik grubunun ortaya çıktığı bilinmektedir. Berzan'ın teybe taktığı müzik Koma Amed'e aittir.

Yeşim Ustaoğlu filmlerinin tümünde hatırlama, hatırlatma, bellekle yüzleşme vardır; Mehmet, Irak sınırındaki yerleşim yerindeki otel odasından dışarı baktığında arşiv görüntülerden sokaklardaki panzer görüntüleri yansıtılır; bu, yönetmenin hatırlattığı, hatırlatmak istediğidir. Aynı şekilde Ayşe dağlara uzun uzun bakar; filmin başında ve sonunda gösterilen arşiv görüntüler yine 'unutmamayı' söyler. *Pandora'nın Kutusu*'ndaysa unutmak bir

124) Filmlerin jenerikleri üzerinden bu tespit yapılmıştır.



Güneşe Yolculuk (1999) filminin setinden. Film ekibi arasında Kürt yönetmenler Kazım Öz ve Özkan Küçük de görülüyor.

başka şekilde işlenir; babaanne unutma hastalığı olan Alzheimer hastalığına yakalanmıştır; etrafındaki çocuklarıysa ondan daha unutkandır; o bildiği bir şeyi ister; dağlarını...

Güneşe Yolculuk için yönetmen, filmin resmi internet sitesinde kendi eserini, "Bir transformasyon hikâyesi; sadece uzağımızdakine değil, yanı başımızda olan bitene karşı bile görmezlikten gelme halini sorgulayan bir dostluk filmi. Tireli Mehmet'in, Zorduçlu Berzan'ın hayatının realitesini uzun ve sancılı bir yolculukla kavrayışının ve sonunda naif bir gençten, olgun bir adama dönüşmesinin hikâyesi..." sözleriyle tanımlamaktadır. Filmde yönetmenin sözünü ettiği dostluk, tersten okumalar, resmi tarihe alternatif bakış, yüzleşme sorgulama önemlidir, ama film başlı başına bir aşk filmi olarak da okunabilir. Arzu ve Mehmet'in sahneleri akılda kalacak aşk sahnelerindendir.

Filmi üç bölüme ayırabiliriz; ilk bölümde Mehmet ve Berzan tanışır ve yankılaşırlar, ikinci bölüm Mehmet'in gözaltına alınmasıyla başlar, üçüncü bölümde Berzan öldürülür, Mehmet'in Doğu'ya yolculuğu başlar. Bu yolculuğun başlangıcı, filmin 74. dakikasına tekabül etmektedir.

Film yönetmenin en güçlü ve ölüm, yüzleşme, sorgulama, kimlik, yolculuk gibi bütün kavramlarını oturttuğu esas filmidir. Bu olgu ve kavramlar "*Auteur* Kuramı Açısından Yeşim Ustaoğlu Filmleri" bölümünde tartışılacaktır.

Âlim Şerif Onaran ve Bülent Vardar, *Güneşe Yolculuk*'u belirgin bir öykü anlatmamasıyla eleştirerek, "*Güneşe Yolculuk*, ülkemizin kanayan sorunlarından biri üzerine, çok belirgin bir öykü anlatmadan, salt belli insanların yaşamları üzerine yoğunlaşmalarla genel saptamalardan sonuca gitmeye çalışan bir film," diye belirtmektedirler.[125] Yazının devamında filmin cesur olduğu, ancak daha çok dışarıya dönük ve şablonlara dayalı bir yapım olduğuna değinilmektedir.[126]

Atilla Dorsay, Âlim Şerif Onaran ve Bülent Vardar'la hemfikir değildir. Dorsay'a göre film, Türkiye tarihinin unutulmazları arasındadır.[127] *Güneşe Yolculuk* filmini, başarısı ve etkisiyle Yılmaz Güney'in *Yol* filmine benzeten Dorsay, "*Güneşe Yolculuk*, tıpkı bir rastlantı sonucu üst üste izlediğimiz *Yol* filmi gibi, seyircisinin yüzüne bir şamar gibi çarpan ülke gerçeklerini içeriyordu. Süregiden bir savaşın sillesini yiyen aslında sıradan insanlar, farklılıkları yüzlerine çarpılan şüphesi damgası yemiş bir ırk, bu ülkede yüzyıllarca birlikte yaşamış insanları düşman haline getiren basiretsiz politikaların ve gündelik uygulamaların acı sonuçları..." diyerek devam eden yazısında, film için 'çağdaş ve sanatsal bir çığlık' ifadesini kullanmaktadır.[128] Filmin en önemli tarafının 'sinema sanatı ve onun özgü tadı' olduğunu vurgulayan Dorsay, "Bunlardan yoksun olan hangi film başarılı olabilir? Ustaoğlu da filminin tümüne sinmiş sinema duygusuyla, asıl burada başarısını kanıtlıyor. Yine de, açılış bölümü ve finalde, Angelopoulos'un filmlerindeki o unutulmaz görselliği çağrıştıran sular altındaki köy bölümlerine özel birer bravo!..." demektedir.[129]

---

125) Alim Serif Onaran, Bülent Vardar, s. 189.
126) Alim Serif Onaran, Bülent Vardar, s. 190.
127) Atilla Dorsay, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları* (1990-2004), Remzi Kitabevi, 2004, s. 8.
128) Atilla Dorsay, *a.g.y.*, s. 81.
129) Atilla Dorsay, *a.g.y.*, s. 82.

Filme yurtdışındaki basın da övgüler yağdırır. Mansel Stimpson, filmi bir başyapıt olarak değerlendirmektedir.[130] Bu arada *Financial Times*'dan[131] *The Independent*[132] gazetesine kadar yurtdışındaki birçok gazete-dergi filmi sayfalarına taşımıştır.

SIRTLARINDAKİ HAYAT (2004)
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Yapım: Ustaoğlu Film Yapım, Silkroad Production
Kurgu: Yeşim Ustaoğlu, Thomas Balkenhol, Emmanuella Mimran
Müzik: Ozan Aksoy, Grup Helesa.
Kamera: Ali Rıza Movahed, Yeşim Ustaoğlu, Özcan Alper
Süre: 38 dakika

Bu film küçük bir Laz köyü olan Topluca'nın yaylalara yürüyüşü öncesi başlar. Bulutlu dağların görüntüsüyle açılır film, ardından sırtında yükleriyle kadınlar gözükür. Kadın yüzleri, elleri gözükür. Yaşlı bir kadın konuşur: "Bütün hayatım boyunca çalıştım. Ağır yükler taşıyordum pazara, yaylaya. Çay toplamaya gidiyordum." Başka bir kadın şöyle der: "Gelecek yıl yaylalara gideceğiz. Bu yıl artık bacaklarımız yürümüyor yaylalara. Artık yaşımız küçülüyor." Bir başkası, "Ben on sekiz yıl boyunca gitmedim, geçen sene gittim. Ağabeyim öldükten sonra hep ağlıyordum," der. Yağmur yağar. Sobada ekmek yapılır. Çok yaşlı bir adam, "Bu sene de gitmek istiyorum," der. Yaylaya çok küçük yaşlardan itibaren gittiklerinden söz ederler. Yaşlı bir adam: "Doğduktan sonra hep yayladayız zaten."

Bir kadın yine yaylayla ilişkisini şöyle anlatır: "On iki-on üç yıl önce gittim, eşyalarımı odunlarımı yerleştirdim, verdim ve ağlayarak geri döndüm. Millet o tarafa gidiyor, ben bu tarafa dönüyorum. Kemik erimesi, romatizma... Artık yürüyemiyorum. Yalnız kalıyorum, bazı ihtiyarlar da burada. Bir iki tane inek var, onlarla meşgul oluyorum. Yine taşıyorum, bu ağrılar ile odun taşıyo-

130) Mansel Stimpson, "Journey to the Sun", *What's on in London*, 13 Ekim 1999.
131) *Financial Times*, (yazarının adı yok), 14 Ekim 1999.
132) *The Independent*, (yazarının adı yok), 15 Ekim 1999.



Sırtlarındaki Hayat, 2004. Bu belgeselde Ustaoğlu yaylalara yürüyen çilekeş Karadenizli kadının hikâyesini anlatıyor.

rum. Böyle işte uğraşıyorum. Tek başıma buralarda yaşıyorum." Mum ışığında "Dido" adlı halk ninnisi söylenir.

Ertesi gün hazırlanırlar ve yürümeye başlarlar. İnekler, yaşlılar, çocuklar, çamurlu, kaygan tehlikeli yollarda yürürler. Kadınların sırtlarında sepetler, yükler vardır. Yaşlı bir kadın zor bir geçitten geçerken film ekibinden yardım ister. Kameraman el uzatır. Korkuyla orayı geçmeye çalışırlar. Ellerinde şemsiyeleri vardır. İnekleri yolda kayar, onları tekrardan kaldırmaya uğraşırlar.

Lazca şarkılar eşlik eder bu yolculuğa. Gidişte yapılan ilk iş elbiselerden çamurlar yıkanır. Bir adam pencereden sigara tüttürür. Dışarıda top oynayan kızları seyreder. Bir şarkı mırıldanır. Sonra da ekler: "Eski insanlar daha güzel söylüyorlardı. Öyle bir şey kalmadı. Eskiden çok güzel türkü söylüyorlardı." Bir kadın bu esnada mısır unuyla ekmek hamuru yapmaya başlamıştır. Adam devam eder konuşmaya: "Ama biz daha bilmiyoruz bu işleri." Sonra genç bir kız şarkı söyler pencerenin yanında, dışarıya bakarak.

Bir kadın, "Burası açık havadır, şehirler gibi değildir. Gençler geliyorlar yazın. Horon tepiyorlar," der. Bir başka kadın, "Kadınlar genelde düğünlerde oynuyorlar," der, sonra da genç bir kızı göstererek, "Hatice'nin düğününde oynayacağız," diye sözlerini sürdürür. Kız süzülür. Onun evlenmeye hazır olduğunu söylerler. "Var mı gönlünden geçen biri," diye sorarlar, genç kız, "Olsaydı evlenirdim," diye cevap verir. Kadınlar evlilik hakkında konuşurlar. Köyün erkekleri gözükür. Kadınlara yükleri iyice bağlanır; bunu da erkekler yaparlar. Doğal hayat içinde kadınla erkeğin farklı rolleri vardır yaylalarda. "Biz alıştık buralara," der bir kadın. "Şimdi oturuyoruz, delileniyoruz biz." Bir başka kadın: "Burada kadın erkekten çok çalışır. Bebek olsa da iş yapıyoruz. On altı yaşında benim oğlum oldu." Başka biri: "Benim yirmi yaşında oğlum var, ben kırk yaşındayım," der, sonra da bir başkasını göstererek, "Aha, bunun on tane çocuğu var," diye sözlerini tamamlar. Kadın ısrarla beş tane olduğunu söyler; öbürü onu yalanlar. Çocuk sayısını gizlemeye çalışır nazar değmesin diye. "Bir erkek, dokuz kızı var." Yağmur yağar, nehirler çağlar. Daha da yükseğe çıkmaya hazırlanırlar. Kadınlar hem yükleri hem de çocukları sırtlarlar. 3500 metredeki Kaçkar'lardaki yaylalara ulaşırlar. "Seviyor musun burayı," diye sorar film ekibi. "İdare eder," olur cevap. Başka bir kadın söze girer: "Bu kadar yük taşımasa daha çok sevecek."

Film kadınların zorlu hayatı nasıl sırtladıklarını gösterir. Kadınların taşıdıkları bu yüklerden dolayı sıklıkla bel fıtığı olduğunu öğreniriz. Ayrıca, başka hastalıklar da onları genç yaşta yaşlı göstermektedir. Film süresince sadece kadınların durumu anlatılmaz, aynı zamanda yayla geleneğine, yayla hayatına da bakılır. Mesela, eğer yaylada biri ölürse onu oraya gömülür. Gece olunca horon tepilir.

Belgeselin Kısa Değerlendirmesi

Yönetmenin *Bulutları Beklerken* filminin hazırlığı, mekân araştırması sırasında çekmeye karar verdiği *Sırtlarındaki Hayat* adlı belgeseli, Karadeniz kadınına bir armağanıdır. Zira çalışkanlıkla-



Yeşim Ustaoğlu, Karadeniz'de çektiği *Sırtlarındaki Hayat*, *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu* filmlerinin hazırlık ve çekimleri sürecinde pek çok kez bu yaylara çıktı.

rıyla görenleri kendilerine hayran bırakan bu kadınlar gösterilmeyi ve anlatılmayı hak ederler. Film Karadeniz kadınının ne kadar becerikli ve güçlü olduğunu vurgularken, aslında ataerkil sistemin kadınları ikinci cins olarak gördüğüne de değinir. Bu filmde Ustaoğlu'nun bütün sinemasıyla bütünlük taşıyan en önemli unsur filmin bir yolculuğu anlatmasıdır. Film, yine bir geçiş ve hareketi anlatır. Yönetmen bunu sinemasında her defasında uygular. Hareket yönetmenin düşün, eylem tarafıdır.

Yönetmenin en bilinen özelliği filmleri öncesi mekân ve oyuncularıyla çok uzun süre araştırma, hazırlık, prova yapmasıdır. Bu da yönetmenin birçok yönetmenin aksine her dört yılda bir film yapmasına yol açmıştır. *Sırtlarındaki Hayat* filminde görülen bir şey vardır; o da yönetmenin bir filmi çekerken orada geçirdiği zamanların etkisiyle oradaki insanlara yaklaşması ve bir süre sonra onlardan biri olmasıdır. *Sırtlarındaki Hayat* filmi de köylülerle ne kadar iç içe olduğunun bir göstergesidir.

Ayrıca, o kadınlarla yine sırtında yükle yaylaya çıkan bir kadın, filmin yönetmeni Yeşim Ustaoğlu'dur.

BULUTLARI BEKLERKEN (2004)

Yapım: Ustaoğlu Film, Silkroad Production, Flying Moon Film Production – İdeefixe Films LTD. – Arte France Cinema – ZDF/ ARTE Production.

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu – Petros Markaris (Yorgos Andreadis'in *Tamama, Pontusun Yitik Kızı* adlı eserinden esinlenme)

Oyuncular: Rüçhan Çalışkur (Ayşe), Rıdvan Yağcı (Mehmet), İsmail Baysan (Cengiz)

Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki, P.S.C

Kurgu: Timo Linnasalo, Nicolas Gaster

Süre: 92 dakika

Filmin jeneriği Rumların toplu göç edişlerinin arşiv görüntüleri üzerine olur. Bulutların ardındaki bir Karadeniz köyünde açılır. Tirebolu, 1975 yılı yazar. Ayşe (Rüçhan Çalışkur) dışarıyı seyretmektedir. Yatakta olan Selma öksürür. Ayşe yanına gider. Selma'yı sırtına alır, tuvalete götürür. Islak bir bezle boynunu siler. O sırada pencere camına küçük bir çocuk olan Mehmet dayanır, onları izler. "Battal Gazi başladı mı?" diye sorar. Haberlerden sonra başlayacağını söyler Ayşe. Televizyonu açar, haberlerde o yıl genel sayımın yapıldığı söylenmektedir. O yıl ki nüfus sayımı, dil, din, ırk sayımını da kapsayacaktır. İki nüfus sayım memuru evlerine girer.

Mehmet bu esnada somyanın altına bakar ve Ayşe'ye yatağının altında Karakoncoloslar olduğunu söyler. Onların yatağını ıslattığında geleceklerini söyler. Ayşe ona şu hikâyeyi anlatır: "Eskiden burada da karakoncoloslar vardı. Karakoncoloslar inlerinden kalkıp, geceleri herkesin kulağına üflemeye başladılar. Karakoncoloslardan kaçan köylüler o dağ senin bu dağ benim yürüdüler. Ama bir türlü Karakoncolosların bedduasından kurtulamadılar. İçlerinde küçük bir kız vardı. Kızın bütün ailesini Karakoncoloslar karlarda yitirmişti. Kızcağız karlarda yapayalnız kaldı. Bir gün bir peri kızı geldi. Ona ısınması için bir ışık verdi. Sonra da dedi

ki ben yokken kaybolmaman için sana bir göz daha veririm, bir daha hiç kaybolmazsın. Ama bana yeni gözün için doğru yeri göstermen lazım. Sence kayıp kız neresinde gözü olsun istemiş?"

Ayşe oyalanması için Selma'ya örgü şişlerini uzatır; bu esnada Selma elini tutar ve öper. Nüfus memurları kapıyı çalar ve içeri girerler. Kimlikleri isterler. Memur sorulara başlar, "adı?", "Ayşe Gökçe", "baba adı", "Süleyman", "ana adı", "Aysel", "evli, bekâr", "bekâr", "doğum yeri", "Mersin". Memur, "Buraya niye geldiniz?" diye sorar, "Ben," diye başlar Ayşe, o esnada Selma bayılır. Bir kamyona zor bela bindirirler. Hastanede sedyeye konur, bu esnada elindeki turuncu ipli yumak düşer. İp uzar. Ayşe soğukkanlıdır, dışarıda oturur. Kedi kapı önünde yumakla oynamaktadır. Selma'nın durumu ağırdır.

Mehmet deniz kenarındaki kayalıklarda İsmail'le buluşur. İsmail karşı kıyıyı dürbünle gözlemektedir. Cengiz'in babası Rusya'ya kaçmıştır. Köylü kadınlar evlerinin önünde oturmuş, sohbet etmektedirler. Yaylada yapılacak düğünü konuşurlar. Selma ölünce nereye gömülecek diye sorar biri, kocası ve babası Mersin'e gömülmüştür. Ayşe Selma'yı eve geri getirmiştir. Yine sırtında görürüz, yatağına yatırır. Gök gürler, Ayşe yerinden kalkar. Selma ölmüştür.

Bir balıkçı teknesinde Cengiz ve yaşlı bir adam balık tutmaktadır. Yaşlı adam bir hikâye anlatır: Hıdır ile İlyas yıldızları buluşunca dilekleri tutarmış; yaşlı adam yalnız biri olduğu için dileği olmadığını söyler; İsmail de yalnızdır ama bir dileği vardır, babasıyla buluşmak. "Neden herkes ona karşı," diye sorar Cengiz, "O bir komünist," diye cevaplar yaşlı balıkçı ve ekler: "O gün yıldızları gördüğünde kırk bir tane dilek tut ve kırk bir tane taş at denize."

Yağmur yağmaktadır, çocuklar deniz içinde kendi yöntemleriyle balık yakalamaya çalışırlar; elleriyle, poşetle, sepetle... Oradan okula giderler. O hafta yerli malı haftasıdır, "yerli malı yurdun malı" diye bağırırlar. Öğretmenleri herkese getirdiklerini çıkarmalarını ister; bütün öğrenciler mendilinin içinden balık çıkarıp sıralarına koyarlar. Selma'nın cesedi kadınlarca yıkanır. Ayşe bir köşeye oturmuş, sessizce ağlamaktadır.



Bulutları Beklerken (2004) filminde Ayşe/Eleni'yi Rüçhan Çalışkur oynuyor.

Okulda öğretmen Türklüğü yücelten bir şarkı söyletir çocuklara; şarkıda "Türk yılmaz" dendiği sırada Mehmet altına işer ve bundan utanıp başını sıraya koyar. Çocuklar gülüşürler, öğretmeni yanına gelir. Mehmet arkası yüzü duvara dönük, ayakta durarak cezalandırılır. Bu esnada parmağıyla işaretler yapar ve arkasına tutar.

Koşarak Ayşe'nin evine girer, "Buldum, gözümü nereye koyacağımı buldum," der. "Nereye?" diye sorar Ayşe, Mehmet cevaplar: "Parmağımın ucuna." Suyun yansımasından Selma'nın tabutu geçer. Komşuları onu teselli ederler, Ayşe'nin artık üzülmemesini söylerler. Dışarıda gençler afişleme yapmaktadır. Peşlerinden polis otosu gelir... Ayşe oturduğu yerde sabahlar. Okula koşuşan çocuklar ve uzaktan, "Türküm doğruyum, çalışkanım," sesleri duyulur. Cengiz kapıdan onlara bakar. Mehmet arkadan sıvışır ve Cengiz'in yanına kaçar. Yine deniz kenarındaki kayalıklara giderler; Battal Gazi fotoromanlarını okurlar. Mehmet fotoromanları ister, karşılığında da 11 parmağı olduğunu ispatlayacağını söyler ve bir söz hilesiyle gösterir. Cengiz'le birlikte yıldızları beklemeye başlarlar; 41 dilek tutacaklardır. Döndüğünde annesi ona kı-

zar, o da Ayşe'ye kaçar. Ayşe eski sandıkları açmıştır. Fotoğrafları gören Mehmet sorar, "bu eskiler de kim?" "Karakoncoloslar," diye cevap verir Ayşe. "Niye bakıyorsun..." "Ya benim kulağıma üflerlerse..." diye sorar Mehmet, "Üflemezler," der Ayşe. Eski fotoğrafları çıkarırlar. "Bunlar da kim?" diye sorar Mehmet. Ayşe birer birer göstererek, "Selma Teyze, anne ile baba," diye cevaplar. "Senin niye kocanla oğlun yok," diye sorar. O da, "Sen varsın ya," diye cevaplar ve öper onu. "Bu garip adamlar da kim diye sorar?" bu kez Mehmet, Ayşe cevap veremez... Ertesi gün kadınlar çapa yaparlar. Ayşe'ye ne olduğunu konuşurlar, ablası öldü öleli kimseyle konuşmamaktadır. Her biri yüklerini sırtlarına yükler ve köye dönerler.

Mehmet kulaklarını bantlamıştır, karakoncoloslar içine kaçmasın diye. Annesi karnesini ister, Mehmet kaçar. Mehmet, Cengiz'in yanında karnesini düzeltmektedir. "Sen bu karneyle yaylaya da gidersin artık," der Cengiz. Bir yandan da yaylada düğünü yapılacak gelinin hazırlıkları yapılmaktadır. Bütün köy halkı toparlanır ve yola çıkarlar. Yaylaya gideceklerdir. Ayşe yaylaya varınca tuhaflaşır: etraftaki yüksek dağlar, bulutlar ona bir şeylcri hatırlatır. Bir müzik sesi duyulur; bu müzik Ayşe'nin geçmişinin temasıdır.

Yayladaki eve varılır; ev hazırlanır. Ayşe de evinin kapısını açar. Gidip sırtına odunları yükler getirir. Kadınlar Ayşe'ye kurşun dökmekten söz ederler. Ayşe kapının önünde oturmaktadır; Mehmet ona yaklaşır; o esnada Mehmet değil de bir başkasını görür gibidir; yüz ifadesi donuktur; bayılır. Komşu kadın söylenir: "Ateşin çıkmış, oturulur mu kapının önünde sabaha kadar." Ayşe içeriyi odun doldurmuştur. Yatağında uzanmaktadır; Mehmet yanına gidip oturur; Mehmet'e, "Niko, gitme," der ve sarılır. Mehmet annesine, "Niko kim," diye sorar. Annesi de gidip Ayşe'ye sorar, Ayşe hiçbir şey demeden kalkar, başını kapatıp evden dışarı çıkar. Yine aynı yere gidip bulutları izler.

Tepeden tam iki elini açıp düşecekken, Mehmet tutar onu, sarılırlar. "Niye artık konuşmuyorsun," diye sorar. Ayşe sessizdir. İlk kez Rumca konuşur; Ayşe, "Allah'ım beni affet, yalvarırım ba-



Filmde Ayşe/Eleni, yalnızlığını küçük Mehmet'le paylaşır.

na yardım et," der. Ayşe'nin üzerine kurşun döktürürler. Bu esnada Ayşe onları kovar. Düğün dernek kurulur. Horon tepilir. Mehmet düğünden kaçar. Ayşe bir çeşit tören yapar; mumlar yakar. Beyaz bir beze sardığı fotoğrafı çıkarır, bakar. Ayşe dışındakiler evlerinin kapısını bir odun parçasıyla kapatıp, yaylalardan aşağı inerler. Ayşe evinde kalır. Mehmet'in annesi de evinin kapısını kapatır, o esnada Mehmet kaçar, annesi de peşinden. Ayşe'nin evine gider. "Ayşe teyze sen de bizimle gel." Ayşe'den ses çıkmaz. Annesi bu kez çalar kapısını. Yine ses gelmez.

Köyde yalnız kalır, sessizlik, kurt sesleri... Cengiz ile Mehmet deniz kenarındadır. Cengiz, Ayşe teyzenin neden sustuğunu bildiğini söyler. Bu esnada arkada gençler afişleme yaparlar. O esnada bir dolmuş durur ve içinden yabancı görünümlü bir adam iner. Bir köşede saklanan Mehmet ve Cengiz, "Bu adam Niko olmasın," diye kendi aralarında konuşurlar. Etrafı şaşkınlıkla izler; hangi yöne gideceğini şaşırır, sonra bir yönde yürür. Onu takip ederler. Resepsiyona bakan adam onları kovar. Resepsiyon görevlisi onu sorgular sorularıyla. Otelin girişindeki berber de arkasından kötü kötü bakar. Elinde sigarasıyla dışarıyı seyretmektedir.

Ayşe evin içini odun doldurmaya devam eder. Ertesi gün yabancı şehri dolaşır. Mehmet ve Cengiz de onu takip ederler.

Bir takanın yanında durur ve Rumca, "Allahım, takanın ismini değiştirmedin," der. Yaşlı balıkçı şaşkın bakışlarla onu seyreder. Sarılırlar. Gece denizde takayla açılırlar. Rumca bir şarkı söylerler atışarak. İçerler. Yabancı adam: "Hiçbir yere kök salmadım, sen 16'da beni Rusya'ya öbür yetimlerle kaçırdıktan iki yıl sonra, Yunanistan'a gittim. Sonra da 47'de Yunanistan'ı emperyalistlerden temizlemek için partizanlara katıldım. Bu kez de emperyalistler sürdü. Yine Rusya. Sonunda Rusya benim sürgün evim oldu." Arkadaşı: "47'den bu yana Rusya'dasın ha?" der, arkadaşı, "Evet, tam 27 yıl. Şimdi de Yunanistan'da hükümet kapıyı açmış, eve dönebileceğimizi söylüyor. Hangi eve? Ben de kendi kendime dedim ki, bari 59 yıl önce ilk kovulduğum eve, bir uğrayıp da gideyim," diye cevap verir. Sabaha doğru sahile dönerler.

Çocuklar da onları beklemektedir. Onun Niko olduğunu düşünmektedirler. Tanasis, yıkılmış olan evini ziyaret eder. Onu takip eden çocukları bir yerde yakalar, adlarını sorar. Mehmet, "Senin adın Niko mu," der. "Yok," diye cevaplar. Adı Tanasis'tir. Mehmet, "Ayşe Teyze gibi konuşuyorsun," der, o da, "Ayşe teyze kim?" diye sorar. Onu yayladaki eve götürürler. Evinde yoktur. "Onun nerede olduğunu biliyorum," der Mehmet ve oraya götürür. Topladığı odunları sırtında yine bulutların gözüktüğü yerdedir. Köyden uzaklaşmıştır. Mehmet'i görünce, "Niko," der. "Geri döndün." Sonra monologa başlar: "Bak Marika, Sofia'yı sırtında taşıyor hâlâ. Sofia'nın başı neden öyle bir öne bir arkaya sallanıyor? Ölü mü, yoksa anlayamıyorum, bir türlü... Prodromos da koruyamaz artık onları. Dağlarda o, çoktan vuruldu. Bak Marika, bıraktı sonunda Sofia'yı karlara. En zor olanı, gecelerdi değil mi? Sanki herkes bütün gücünü gündüze saklıyordu. Sırf geceleri ölmek için... Neden yaptılar bunu Niko? Söz vermişlerdi, sadece birkaç gün yürüyecektik. Sonra geri dönecektik. Sonra ne oldu? Ölülerimizi Mersin'e kadar karlara göme göme yürüdük. Niko, ona kim olduğunu söyleyelim mi? Niko benim kardeşim. Ben Eleni Terzidis. Prodromos ve Marika Terzidis'in kızı.

Babam Niko'yu bana emanet etti. Ölmeden önce vasiyet etti. Niko'yu koru dedi."

Odunlarla Mehmet ve Tanasis birlikte eve dönerler. Mehmet su almaya çıkar. Annesinin sesi gelir; onu aramaktadırlar. Mehmet annesiyle gider.

Eleni/Ayşe, Tanasis'e anlatır: "Süleyman baba beni ve Niko'yu karlar arasında bulmadan önce vahşi bir hayvana dönmüştüm korkudan. Süleyman baba bizi Selma ablama ve anama götürdü. Onlar kurtardı beni bu vahşetten. Ama Niko kaçıp öteki yetimlerin yanına kışlaya giderdi. Sonra bütün yetimleri toplamaya başladılar. Bizi takalara bindirip uzaklara göndereceklerini söylerlerdi. Ne bir daha takaya binmek ne de yürümek istiyordum. Süleyman baba bana ismimi verdi. Elli yıl boyunca kimse kim olduğumu bilmedi. Elli yıl boyunca kendi dilimde tek kelime etmedim. Babam ölünce vasiyet etti, sırrımızı tutmamızı istedi. Biz de kimseye söylemedik. Selma'nın kocası bile kim olduğumu bilmedi. Sonra Selma beni buraya getirdi. Doğduğum evi aldık. Vicdanımın rahat edeceğini söyledi. Ama ben hep bu suçla yaşadım. Şimdi Selma da bıraktı gitti beni."

Tanasis, Rumca, "Benimle gel," der, Eleni, "Niko gitti. Benim de burada ölmekten başka bir isteğim yok," diyerek cevaplar. Tanasis ayrılır. Eleni'nin sesi kulağındadır: "İhanetim yakamı hiç bırakmadı." Köyün kadınları yine çalışırken bir yandan laflarlar Ayşe hakkında. Bir kadın, "Onca kurşun döktük, şeytan mı girdi içine," der, sonra ekler: "Ömründe besmele çekmemiş birine kurşun ne kadar fayda eder."

Meyhanede iki sarhoş konuşmaktadır. Adamın biri, "Moskofları ne güzel kovduk," der, yaşlı balıkçı, "sen onları kovdun san, onlar devrimlerini yapıp gittiler..." diye cevap verir, sarhoşlar zar zor ayakta duruyorlardır, dışarı çıkarlar. "Moskofun uşağı," diye Cengiz'i ve Mehmet'i tutarlar. O esnada Mehmet'in annesi geçer, çocukları ellerinden kurtarır. Cengiz adamın birini bıçaklar ve kaçar. Cengiz tutuklanır, yine suyun yansımasından görülür bu. Çocuk hapishanesine götürülür. Gözü hep pencerede ve karşı kıyıdadır.



Tanasis, Sovyetler'den doğduğu topraklara döner.

Annesi Mehmet'e ekmek verip Cengiz'e götürmesini söyler, o giderken bir postacı evlerine yaklaşır. Ayşe'ye mektup gelmiştir. Ayşe'ye mektubunu götürürler. Mektupla Ayşe geri döner yayladan. "Bilseydim bir mektup seni aşağı indirecek, çoktan okuma yazmayı sökerdim," der Mehmet'in annesi. Mehmet'le Cengiz çocuk hapishanesinde montları değişirler Cengiz böylece kaçar. Cengiz 41. taşı denize atar ve takaya binerek denize açılır.

Tanasis'in mektubu okunur: "Sevgili Eleni, bu mektubun elinize geçeceği umuduyla, sizi unutmadığımı, ama yazacaklarımın da kolay olmadığını bilmenizi isterim. Yaptığım araştırmaya göre," diye mektup devam ederken, Ayşe küçük bir valiz hazırlar. Mehmet uyanır, "Yine mi yaylaya gidiyorsun", "Hayır," der Eleni. Bu kez, "Yoksa Cengiz gibi Rusya'ya mı gidiyorsun", yine, "Hayır," der. Mehmet bu kez, "Gitmeni istemiyorum," der. Ayşe/Eleni mırıldanarak, "Keşke daha önce gidebilseydim," der. "Gitmeni istemiyorum," deyip sarılır bu kez Mehmet. Otobüse biner ve Yunanistan'a gider.

Ayşe Selanik'tedir. "Bu adrese nasıl gidebilirim?" diye sorar bir adama, adam da, "Ne dedin?" diye tekrarlar. Onu anlamaz, ileri-

de bir noktayı gösterir. Bir bara girer; oradaki müzikle Karadeniz müziğinin benzerliği dikkat çeker.

Bir kapının zilini çalar, evde kimse yoktur. Kapının önünde oturur, gece olur. Bir araba evin önünde durur. İçeri girerler. "Niko," der Eleni, "Evet, adım Niko, siz kimsiniz?" diye sorar; Eleni, "Benim, ablan, Eleni," der. Kapıyı yüzüne kapatır. Karısı gelir kapıyı açar, gülümser, "Üşümüş olmalısınız," der. "Gelin, biraz dinlenin." Kadın ona, "Hiçbir şey düşünmeden biraz uyuyun. Sabah her şey yoluna girer," der. Kadın kocasına, "Bu kadar yıl evliyiz, sen neden bu sırrı sakladın. Nasıl yaptın bunu?" diye sorar, Niko da, "Sır falan yok, ben bütün ailemi sürgünde kaybettim," diye cevap verir ve şöyle devam eder: "Ben elli yıldır Sofia'nın anısıyla yaşıyorum. Başı anamın sırtında, şuursuzca sallanırken ölüp ölmediğini bile anlamamıştım. En sonunda anamın ölüsünü de o yıkıntının dibinde bıraktım, yürüdüm gittim." Karısı, "Bu kadın kim?" diye sorar. Niko, "Bilmiyorum, bilmek de istemiyorum," diye karşılık verir. Kadının ısrarıyla konuşmak üzere kapıya doğru ilerler. Kapının diğer tarafında Eleni vardır, ikisinin de eli kapı kolundadır, ayrı taraflarda, ancak kardeşi camdan elini çeker. Ertesi gün konuşmadan dışarı çıkar kardeşi. Eleni başını bağlar ve dışarı çıkar. Rumca, "Tanasis'i tanıyor musun?" diye sorar. "Tanasis Edassa'ya gitti yavrum," diye cevaplar. "İş buldu, gece bekçiliği, dönmez artık." "Gel bir kahve içelim." Yolda sohbet ederler, "Karadeniz'den misin sen?" Eleni onaylar, Tirebolu'dan olduğunu söyler.

Bu defa Türkçe devam ederler. "Sen nerelisin," diye sorar Eleni, "Ben Havzalıyım," diye cevap verir. Yaşlı kadın şöyle devam eder: "Allah canımı alaydı, o kiraz ağacının altına gömeydiler beni." Eleni kiliseye gider. Bir ilahi okunur. Bir mum diker. Eve döndüğünde kardeşi bütün fotoğrafları masaya çıkarmıştır. Onlara bakar. Elini elinin üstüne koyar, iterek, "Gel otur yanıma," der Niko. Sonra teker teker fotoğrafları gösterip onların kim olduğunu söyler, çoğunluğu kimsesizler yurdunda ve eşinin akrabalarıdır. "Eğer kardeşim olsaydın bu fotoğraflarda olurdun," der. Eleni kendisindeki tek fotoğrafı çıkarır ve ona

uzatır. Filmin başında gördüğümüz belgesel görüntüler içerisindeki bir küçük kızın kardeşiyle görüntüsü tekrar düşer ve filmin kapanış jeneriği akar.

Filmin Yapısal Şeması ve Kısa Değerlendirmesi

Mekân

Ayşe'nin Evi, Yayla'daki Ev, Tanasis'in kaldığı otel, meyhane, okul

Kişiler

Ayşe/Eleni, Mehmet, Mehmet'in annesi, Tanasis, Niko

Zaman

Selma'nın ölümü, Ayşe'nin içe kapanması (çıkardığı tozlu fotoğraflarla geçmişini hatırlaması), Yayla'ya gitmeleri, Tanasis'in gelişi, Tanasis ve Mehmet'in karşılaşması, Tanasis'le Ayşe'nin tanışması, Ayşe'nin Yunanistan'a gidip Niko'yu bulması

Tema

Kimlik, bellek, gerçeğin sorgusu, kökler, aidiyet, Rumların göçü

Bulutları Beklerken Yeşim Ustaoğlu'nun, yine azınlıklar, kimlik ve bu ülkenin çok dillendirilmeyen, bilinmeyen tarihi üzerine bir filmidir. Kürt sorunundan sonra bu kez Rumların Karadeniz'den göçü gibi yine kimlik, alternatif tarih, azınlıklar eksenli bir konuyu sinemasında işlemiştir. Bu filmin senaryosu Yorgo Andreadis'in *Tamama, Pontusun Yitik Kızı* kitabından esinlenilmiştir.[133] Ustaoğlu bu filmin senaryosunu yönetmen Petros Markaris'le birlikte yazmıştır. Petros Markaris, ünlü Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un *Leyleğin Geciken Adımı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün*, *Ağlayan Çayır*, *Zamanın Tozu* gibi filmlerinin ortak senaristi, aynı zamanda tanınmış bir yazardır. Film, sert slogancı bir söy-

133) Yorgo Andreadis, *Tamama/Pontusun Yitik Kızı*, Belge Yayınları, 1996. Kitap ayrıca İngilizce, Almanca, Rusça ve Fransızca'ya çevrilmiştir. Andreadis'in Türkçe'de yayınlanmış *Pontus Kültürü* (1960), *Mitostan Eksodüse Pontus Rumlarının Tarihi* (1994), *Neden Kardeşim Hüsnü* (Belge Yayınları, 1996) ve *Gizli Din Taşıyanlar* (Belge Yayınları, 1997) adlı kitapları mevcuttur.

lemin aksine son derece insani ve şiirsel bir üslûpla anlatılmıştır; sevgi, suçluluk, korku gibi evrensel insani duygular etrafında döner. Yönetmenin bu filminde de yolculuk, ölüm önemli yer tutar. Selma'nın ölümüyle Ayşe/Eleni kendisiyle yüzleşir ve tarihini, geçmişini sorgulamaya başlar. Bu sorgulama onu yolculuğa taşır. İkili karakterler kurulmuştur; bu bir çocuk ve olgun yaşlarında bir kadının dostluğudur. Yeşim Ustaoğlu sinemasında bazen bir çocuk (*Bulutları Beklerken*), bazen bir yaşlı kadın (*Pandora'nın Kutusu*), bazen genç bir adam (*Güneşe Yolculuk, Düet*) filmdeki diğer karakterin kendini tanımlayıp, dönüştürüp, sorgulamalarında güçlü bir etki bırakır.

Filmde Yeşim Ustaoğlu'nun ilkgençlik yıllarına tekabül eden 1975-1980 yıllarının siyasal atmosferine dair de fikir verilir. Selma öldükten sonra pencere önünde Ayşe sabahladığında dışarıda afişleme yapıldığı görülür, peşlerinden polis otosu gelir.

Sovyetler söylemlerde önemli bir yer tutar: İlk olarak eve sayım için gelen memurlar, televizyonda Rus televizyonunun açık olduğunu görünce kapatmalarını isterler. Yeşim Ustaoğlu'nun kendisiyle yaptığımız söyleşide de belirttiği gibi, Trabzon'da Rus filmleri izleyerek büyümenin sineması üzerine önemli etkileri vardır. Bu, *Bulutları Beklerken* filminde de evin içinde Rus kanalının açık olmasıyla kendini gösterir.

Filmde Mehmet'in en yakın arkadaşı Cengiz'in babası komünisttir ve Sovyetler'e gitmiştir. Cengiz'in de hayali oraya gitmektir. Meyhanede iki sarhoş konuşurken, adam, "Moskofları ne güzel kovduk," der, Komünist balıkçı, "Sen onları kovdun san, onlar devrimlerini yapıp gittiler..." diye karşılık verir. Sarhoşların sözleri toplumun bakış açısını yansıtır. Sarhoş adamlar daha sonra Cengiz'i "Moskofun uşağı" diye dövmeye çalışırlar.

Film yapısal olarak üç bölüme ayrılabilir: Filmin ilk bölümünde Selma'nm ölmesiyle Ayşe kendi içinde bir yolculuğa çıkar ve hayatıyla, geçmişiyle yüzleşir. Yayla evinde ayin düzenler gibi yaktığı mumlar, topladığı ağaç çalıları, bulutları izlemesi bunu anlatır. Filmin ikinci bölümü Tanasis'in gelmesiyle başlar. Bu bölümde Tanasis ve Ayşe'nin karşılaşmasıyla Ayşe'nin küçükken bı-

rakmak zorunda kaldığı kardeşi Niko'yu bulabileceği inancı doğar. Tanasis, Ayşe gibi kalan değil, gidenlerden biridir ve o da evini ve geçmişini görmeye gelmiştir. O sürede Sovyetler'e geçmiş, şimdi de Yunanistan'a çağrılmıştır ve oraya gidecektir. Filmin son bölümünde Ayşe, Eleni olarak filmde bu kez gerçek bir yolculuk yapar ve Atina'ya gider. Bu bölümde Niko'yla karşılaşır; Niko onu kabul etmez. Sonra bir sorgulama sürecine girerler ama cebinde yıllardır sakladığı bir fotoğraf ona belge olarak güçlü bir kanıt sağlayacaktır.

Filmin Geniş Özeti

Yapım: Ustaoğlu Film, Silkroad Production – Lest Petites lumieres – The Match Factory - Stromboli Pictures – ZDF/ARTE Production.

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Sema Kaygusuz, Yeşim Ustaoğlu

Oyuncular: Tsilla Chelton (Nusret), Derya Alabora (Nesrin), Övül Avkıran (Güzin), Onur Ünsal (Murat), Osman Sonant (Mehmet), Tayfun Bademsoy (Faruk), Nazmi Kırık (hırsız)

Görüntü yönetmeni: Jacques Besse

Kurgu: Franck Nakache

Özgün müzik: Jean-Pierrre Mas

Sanat yönetmeni: Elif Taşçıoğlu – Serdar Yılmaz

Süre: 112 dakika

Siyah fon üzerine jenerik akar. Karadeniz coğrafyasında dağların görüntüsüyle başlar. Kamera evler arasında dolaşır ve iki katlı bir evde durur. Yaşlı bir kadın (Tsilla Chelton) balkona çıkar, elindeki sepette kuşburnu vardır... Yüzü mutludur, kalktığında etrafa bakar; bu kez yüzü endişelidir, sepetindeki kuşburnu yere dökülür.

İstanbul'da sahilde beton üstünde bir genç, Murat (Onur Ünsal) yatmaktadır. Uyanır, sigarasını çıkarır ve bir sigara yakar. Telefonu çalar. Arayan kadını görürüz, annesidir (Derya Alabora). Kocası sırtını dönmüş, huzursuz bir şekilde yatağın içinde yer değiştirir;

kadın pencere önünde dışarıya bakmaktadır. Bulutlu bir havada bir taksi içerisinde otuzlu yaşlarında bir kadın, Güzin'i (Övül Avkıran) görürüz. Murat'ın telefonu yine çalar, açmaz. Annesiyle sıkıntıyla kapatır; babası tıraş olmaktadır. Tam o esnada Nesrin'in telefonu çalar. "Ne zaman oldu?" der. Kocası, "Nesrin," diye içeri girer ve ne olduğunu sorar. "Murat değil, annem kaybolmuş," der.

Diğer kardeşini arar, arabada olan Güzin'le konuşur. Güzin Tarlabaşı'nda bir eve girer. Güzin iki kardeş arasında bir köprü gibidir. Mehmet'in kapısını çalar, Mehmet uyanır ama kapıyı açmaz, bir sigara yakar. Kapı daha hızlı çalar. "Geliyorum," der bu kez. Üstünü giyinir, kapı çalmaya devam eder. Uzun don vardır üstünde. "Toparlan, gidiyoruz, annem kaybolmuş," der Güzin.

Üç kardeş yola çıkarlar. Mehmet sorar: "Jandarmanın nasıl haberi olmuş?" Nesrin, "Köylüler haber vermiş". Ve yol görüntüleri başlar. Bir kış günü... Herkes kendi dünyasında dalgındır... Hava sisli ve yağmurludur. Nesrin yolda kocasını arayıp, "Geldi mi," diye sorar. Mehmet, "Çocuğu rahat bıraksana," der. Nesrin: "Hem kendine eziyet ediyor hem bana." Güzin, "Gerçekten kaybolduğuna inanmıyorum, dikkat çekmeye çalışıyor," der, Mehmet, "Sen kimden bahsediyorsun," diye çıkışır, Nesrin, "Ne acımasızsın," diye katılır konuşmaya. Güzin, "Bana neler yaptığını ne çabuk unuttun?" Nesrin, "Sen de çok inatçıydın..." diye karşılık verir. Güzin bu kez, "Bacak kadar çocuktum o zaman?" der, Nesrin, "Söz dinleseydin o zaman," diyerek karşılık verir. Güzin, "Ben sen değilim," diyerek Nesrin'e karşılık verir bu kez. Sonraki konuşmalarda Nesrin, annelerinin neler çektiğini hatırlatır, Güzin ise bunlara inanmayarak, babalarının bile onun yüzünden gittiğini söyler. Mehmet, bu sözünü üzerine, "Saçmalama, babam dağda kayboldu," der, ancak Güzin, söylediği şeyle alay ederek, "Annemin hışmından kaçtı," der. Sessizlik olur.

Bir yere gelirler; yol kapalıdır. Mehmet selam verir. İleride kamyoncu barınağı vardır, orada kalırlar. Kamyoncular kendi aralarında konuşurlar; bir de kadın vardır. Rakı içerler. Yemek gelir; Nesrin Güzin'i uyarır, "Yiyecek misin, hastalanırsın..." Güzin, "Tabii ki yiyeceğim, çok acıktım". "Sen yemeyecek misin?"

Nesrin: "Yok, krakerim var," der. "Bir lokmacık," diyerek onu yemek yemeye ikna etmeye çalışır Güzin, Nesrin yok anlamında kafasını yukarı kaldırır. Kamyoncular barınağındaki kadının rahat tavırlarından rahatsızdırlar; Güzin Nesrin'e, "Babam böyle bir kadına kaçtı işte," der.

Kamyoncularla Mehmet beraber şarkı söylerler. Yola devam ederler. Güzin'in telefonu çalar, Nesrin elinden almaya çalışır; biraz didişirler. "Bırak artık bu adamı," der Nesrin, Güzin de, "Karışmayın sevgilime," der, Mehmet alaylı gülerek, "Ne sevgilisi Allah aşkına, herif seninle taşşak geçiyor," der. Güzin, "Sıktınız ama"... "Çekmiyor zaten", "Şu arabayı sağa alsana," diye sesini yükseltir. Araba sağda durur. "Sigara içelim bari," der Mehmet. Nesrin, belinin ağrıdığını söyleyip biraz gerinir. Mehmet'in sigara içmesine laf söyler, sonra da gözündeki çapağı zorla siler. Ardından, "Üşüyorum," deyip arabaya biner ama arabayı bir türlü çalıştıramaz. Benzin bitmiştir. Mehmet elinde bir bidonla en yakın istasyona yürümeye koyulur. İki kardeş orada dururlar. Mehmet gelir ama elinde bidon yoktur. Bir traktör görmüştür yolda, ona vermiştir. Onları yalnız bırakmamak için de geri dönmüştür. Bütün parayı da vermiştir. Kız kardeşlerine göre 'salak'tır, çünkü kamyon geri dönmeyecektir. Mehmet arabanın kapısını açmaya çalışır, kapı kilitlenmiştir, camı tıklatır ve içeri girer. Bir süre sonra traktör gelir; hepsi arabadan çıkıp kamyonu izlerler. Yola devam ederler. Mehmet: "Sen herkesi kendin gibi sanıyorsun değil mi?" Güzin, "Mehmet sus," diye azarlar. Mehmet, "Herif parayı alıp kaçacak dedin, ne oldu?" diye üstüne gider Güzin'in. Güzin de bu defa, "Kendi kiranı ödemekten bile acizsin. Şimdi burada ahkâm kesip durma," diye terslenir. Mehmet: "Bana bak, ben en azından senin gibi ona buna yalakalık yapmıyorum canım." Güzin bu kez kızarak, "Kime yalakalık yapıyormuşum," diye sorar. Mehmet: "Düne kadar kafa tuttuğun pezevenklerin götünü yalıyorsun şimdi." Güzin, "Terbiyesizlik etme, ne biçim konuşuyorsun benimle," der. Nesrin söze girerek bu tartışmayı kesmelerini ister. Mehmet Nesrin'e, "Sen de emir vermeyi kes," diye bağırır. Nesrin, "Kimseye emir verdiğim yok," derken, Mehmet, "Veri-

yorsun, Murat'a, bana, herkese emir veriyorsun. Murat'ın bana benzemesinden korkuyorsun değil mi?" der, bunun üzerine Nesrin, "Murat'ın senin gibi parazit olduğunu görmektense öleyim daha iyi," der. Mehmet arabayı durdurmasını isteyerek, arabanın direksiyonuna uzanır. Kavga gürültü araba durur. Mehmet iner ve yolun tersi yönünde yürür. Güzin, "Nereye gidiyorsun," diye arkasından bağırır. Mehmet ile arabada oturan Nesrin'in ortasında durur. Hangi tarafa gideceğini şaşırır.

Yola iki kız kardeş devam ederler. Dağ köyündeki evlerine gelirler. Nesrin kapıyı açar. "Anahtarı bırakmış," der. "Anne, anne," diye evin içinde seslenir. Nesrin evin içinde dolaşır. Annelerini ilk kez gördüğümüz balkona çıkarlar. Nesrin balkonda, diğer kardeş dışarıdadır. O esnada Mehmet gelir. Güzin'le sarılırlar. Gece ormanda lambalarla Nusret teyzeyi ararlar. Çocuklar, jandarmalar, kadınlar vardır. Güzin, "Şu evden bir türlü kurtulamıyoruz," der. İki kız kardeş el ele tutuşurlar. Bir sedye üzerinden Nusret ambulansa bindirilir. Hastaneye giderler. Patolojik bir sorunu yoktur ancak nörolojik bir kaybı vardır. Güzin dışarıda bekler, dinlemez. Nusret'i de alıp, İstanbul'a dönerler.

İstanbul'a dönüş fotoğrafı, iş makinelerinin sesinde gökdelenlerin olduğu bir manzaradır. Annelerini indirirler arabadan. "İyi misin," diye sorar Nesrin. Asansörde yukarı çıkarlar üç kardeş ve anneleri. Üç çocuğu da onunla ilgilenmektedir. Nusret dediklerini pek anlamamaktadır. Güzin telefonda sevgilisiyle konuşur. Mehmet burnundan sümük çıkarır ve koltuğa yapıştırır. Nesrin kocasıyla Murat üzerine tartışırlar. Kocası çıkar. Bu esnada Nusret bütün çocuklarının ortasında halının üstüne işer. Güzin ve Mehmet birbirlerine bakıp gülerler, Nesrin ise çıldırır. "Ne yaptın anne, gülmeyin siz de," der ve ağlamaya başlar.

Gecenin bir saati Nusret pencerenin karşısında oturmaktadır. Nesrin de annesinin yanma oturur, "Uyuyamadın mı?" diye sorar. "Hadi yatalım anne." Eliyle göstererek, "Böyle mi," der, o da, "Böyle," der. Elinde hep bir mendili vardır. Onu almak ister, vermez. Çıkar, yaşlı kadın tek başına kalır odada.



Yönetmen Yeşim Ustaoğlu *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminin setinde.

Nesrin mutfağa gider, orada Güzin vardır, "Sende mi uyuyamadın," der. Güzin, "Annem çok garip olmuş de mi?.." Anneleri üzerine konuşurlar. Güzin eşiyle aralarının nasıl olduğunu sorar, Nesrin, "Aynı, değişen bir şey yok," der. "Sorunları halletmediniz mi?" der Güzin, "Hayır, biri bana dokunduğunda kaskatı kesiliyorum," der Nesrin. Nesrin doktora gittiğini, "Sevişmek dokunmakla olurmuş, dokunmasını bilmediğim için, dokunmasını öğrenmem gerekiyormuş. ... Bu saatten sonra ne yapacağız, kardeş kardeş..." der.

Ertesi gün Güzin gazetedeki ofisine gider. Telefonu çalar. Bir mesaj gelir: "Beni arama, akşama müsait olunca seni arayacağım." Mesaja bozulur. Nesrin annesini yedirir, ellerini siler. Murat'ın fotoğrafına bakar Nusret, "Kim bu?" diye sorar. Murat der, torunun. Elini öpme hareketi yaparak, niye gelmedi der, Nesrin, "Elini öpmeye niye gelmedi?" diye tekrarlar ve geleceğini söyler. Nesrin annesine, "Ben şimdi okula gideceğim, Murat'ı alacam geleceğim, sen sakın kalkma bir yere," der. Telefonu göstererek, numarayı yazar. O da gitmesini söyler. Nesrin televizyonu açar; cumhuriyet coşkusu üzerine bir haber vardır, Türk bayrakları gö-



Pandora'nın Kutusu'nda (2008) Murat'ı Onur Ünsal, hırsızı ise *Güneşe Yolculuk* filminin başrol oyuncusu Nazmi Kırık canlandırıyor.

rülür. Türkiye'nin milliyetçiliğini gösteren bir haberdir bu. Önce, telefon numarasının olduğu kâğıdı buruşturup atar.

Murat bir köşede telefonunu ucuza satar. Para cüzdanını cebine koyarken, yanına bir adam (Nazmi Kırık) yaklaşır, cüzdanı alıp uzaklaşır, adamın peşinden koşar. Hırsız onu bir köşede tutar. Bıçağı çıkarıp boynuna dayar. "Zaten saçıma kepek girmiş bak, madem korkuyordun, ne diye peşimden geldin?" ... "Çıkar lan şu ayakkabıları"...

Nesrin, Murat'ın okulunda, onu sormaktadır. Arkadaşını görür, sorar ama bir şey öğrenemez. Yalınayak Murat, bir çöpün yanından giderken birden çöpleri tekmelemeye başlar, uzaktan köpek sesleri gelir. Nusret evin içinde dolanmaktadır. Televizyonun sesi açıktır. Dışarıyı görmeye çalışır, bir türlü başaramaz, panjurlar vardır. Dışarıdan sadece binalar gözükmektedir. Geç saatler olmasına rağmen Güzin gazetededir; hizmetliler yerleri siler. Murat, dayısı Mehmet'in evindedir. Mehmet'e, "Neredesin, kaç gündür yoksun," diye sorar Murat. Annesinin kaybolduğunu söyler. "Nerede şimdi?" der, o da annesinde olduğunu söyler. Halıya işe-

diğini söyler, o da, "Helal olsun, ben de işeyecem," der. "Ben sıçacam amına koyum," der sonra. Kafasına tavandan bir parça düşer. Geçmiş olsun der Mehmet, gülerler. Başından geçen hırsızlık olayını anlatır. Ölüm korkusu yaşamıştır. Bu korkuyu ilk kez o an yaşadığını hissettiğini söyler.

Nesrin bilgisayar başında internet konuşmalarını araştırır Murat'ın. Nesrin annesiyle Tarlabaşı'ndadır. Annesini çekiştirerek Murat'ı aramaktadır. Elinde bir adres vardır. Annesine girişte bir yere ayrılmamasını söyleyip binaya girer. Nusret bir grup çocuğun yanına gider. Nesrin'in girdiği bina çöp doludur, bir kedi ölmüştür, kusarak dışarı çıkar. Annesi bir grup çocukla oynar.

Eve geri dönerler; televizyon açıktır. Televizyonda bir kadın programı vardır. Sucu gelir, su getirir. Çocukla hal hatırlaşırlar. Bu esnada açık kalan kapıdan Nusret dışarı çıkar. Asansöre biner; kendini aynada görünce irkilir. Asansörde bir an ışık kesilir; ürkerek, "Çıkarın beni buradan," diye bağırır. Kaçar adımlarla uzaklaşır sitelerin içinden. Arkasından Nesrin gelir çığlıklarla, "Anne nereye gidiyorsun," diye sarılır. Nesrin ağlar. Doktora götürürler. Doktor Nusret'e birtakım testler yapar. Nesrin ve Güzin kapı önünde konuşur. Nesrin yakınır: "Murat'la mı uğraşacağım, annemle mi?"

Nusret soruların çoğuna gülerek cevap verir. Nesrin Güzin'den annesiyle bir süre ilgilenmesini ister. Doktor Alzheimer teşhisi koyar. Epey ilerlemiştir. Her türlü zorluğa kendilerini hazırlamaları gerekmektedir. Doktor, hiç yalnız kalmaması gerektiğini de ekler.

Nesrin, annesinin üstünü değiştirmeye çalışır banyoda. Nusret, Nesrin'i itmektedir. Güzin'e göre boşuna çabadır; hastaneye yatırmalarını söyler. Nesrin karşı çıkar. Bu kavganın içinde Nusret bağırır, "Eve gideceğim," Nesrin, "Hiçbir yere gitmiyorsun". Bunun üzerine Nesrin'e bir tokat atar.

Güzin ile Nusret arabadadırlar. Güzin'le bakışırlar, ona gülümser zoraki. Telefonu çalar, mesafeli bir şekilde sevgilisiyle konuşur. Bu akşam iş çıkışı buluşmalarını söyler. Annesine bakar ve şoföre yeni bir istikamet tarif eder. Mehmet'in evine gelirler, kapıyı çalar, Murat açar kapıyı. "Ne işin var burada?" diye sorar.



Pandora'nın Kutusu (2008), günümüzdeki aile ilişkilerini ele alıyor.

"Kim bu," der, "Anneannen," diye cevaplar. Ertesi gün gelip alacağını söyler. Ona biraz para verir. Değişik bir mahalledir, Nusret dışarıyı izler.

Gazetede pencereden dışarıya bakar Güzin. Nesrin arar, ona annesiyle beraber olduklarını söyler. Sevgilisinin lüks arabasına biner gazete binası önünde. "Annemi emanet gibi bıraktım geldim," der. Sevgilisi hemen eve gitmek istemektedir. "Bu gece kalmayacak mısın?" diye sorar, o da, "Çok işim var," der; bunun üzerine, "Benim de çok işim var ama sana zaman ayırıyorum," der, "Ben de sana ayırıyorum," demesi üzerine, "Artık bana zaman ayırmanı istemiyorum," der ve arabadan iner. İşlek caddede arabalar arasında yolda tek başına yürür.

Mehmet gitarla, "Manası yoktu bu âlemin" şarkısını çalar ve söyler. Nusret, "Senin adın ne?" diye sorar, o da, "Murat," der. "Adını sen koydun," der Mehmet, babasının adıdır. "Murat," diye tekrarlar Nusret. "Ben gideceğim," der. "Yol kapanır sonra," diye cevap verir Murat ve ekler: "Yarın ben götüreceğim seni." Murat: "Nasıl öldü dedem?", Mehmet "Dağda öldü," der. Nusret, "Dağda ölmedi, seni bıraktı gitti. Hep bildiğini yaşadı, sen

de," der, Mehmet de, "Ben kimseyi bırakıp gitmedim anne," diye karşılık verir.

Bardağı sehpadan düşürür. Mehmet'in evinde herkes bir köşede uyumuştur, Nusret uyanır, Murat'ı da uyandırır. Murat kalkar. Ayakkabılarını giymesine yardımcı olur. Güneş henüz doğmadan dışarı çıkarlar. "Senin adın ne?" diye sorar yeniden Nusret. Eteğini kaldırıp dışarıda insanlar arasında işemeye çalışır; Murat engeller onu. Etrafta dolaşırlar. Nusret, "Senin kimsen yok mu?" diye sorar. Murat da, "Yok," der. Nusret, "Beni kim getirdi buraya," der, Murat, "Çocukların," der, sonra "hatırlamıyorum," diye ekler. "Hatırlama boş ver, daha iyi," der Murat. Nesrin Güzin'in evine gelir. Kapıyı çalar, açmayınca anahtarıyla açar. Güzin içeride dağıtmış vaziyette uzanmaktadır. Hemen toparlanır Güzin, oturur. Nesrin merak eder, "Anneme bir şey mi oldu?" diye sorar. "Onu Murat'a bıraktım," der. "Nerde gördün Murat'ı?" Güzin, "Mehmet'in evinde," der. Nesrin bu kez, "Niye bana söylemedin?" diye çıkışır, Güzin, "Herkese karışmayı bırak," der. Bağrışırlar ve susarlar. Murat'la Nusret Mehmet'in evine geri dönerler. Mehmet içeride elektrikle uğraşmaktadır. "Nereye kayboldunuz," diye sorar. Elektriği 'özelleştirmek'tedir, çünkü kesilmiştir. Nesrin, "Murat," diye içeri fırlar. Arkasından eşi içeri girer.

Nesrin, "Beni üzmekten zevk mi alıyorsun?" diye kızar Murat'a, babası, "Derdin ne senin oğlum?" diye çıkışır. Murat, "Ne derdi ya," diyerek babasına karşı çıkar. Nesrin, Güzin'e kızarak, "Sana da inanamıyorum, bu pisliğin içine annemi neden getirdin," der. Mehmet, "Annemin durumu gayet iyi de sen konuşuyorsun oradan," diye sertleşir Nesrin'e. Babası Murat'a, "Eve gidiyoruz," der, Murat, "Ne evi baba? Bir kere bana sordunuz mu?" diyerek sesini yükseltir. "Baba, ben sana benzemek istemiyorum," der ve koşaradım merdivenlerden iner. Herkes teker teker merdivenlerden iner. Güzin'in evindedir Nusret. Birbirlerine bakar, gülüşürler. Güzin ve annesi güler, bir süre sonra susarlar. Bu defa Güzin ağlamaya başlar. Eliyle göstererek, "Beni şu kadar sevdin mi merak ettim," der annesine. "Şu haline bak, bomboşsun...

Ha şu cam ha sen, işin tuhaf tarafı şimdi ben de öyleyim, şimdi ikimiz de aynıyız," der ardından. Güzin sandalyede uyuyakalır. Telefon sesiyle uyanır. "Niye arıyorsun beni, özür dilemene gerek yok, arama bir daha beni," der. Bu esnada etrafına bakınıp, annesine seslenir. Annesi yoktur. Eve yakın bir yerde dışarıda, tek başına bir bankta oturmaktadır.

Güzin yanına gider, Nusret, "Güzin," der ve iki elini açıp ona sarılır. Öpüp koklar onu annesi. Nesrin ve annesi yan yana oturur, elini tutmaya çalışır, izin vermez Nusret. "Sana yapışsın istiyorsun herkes," der. Hastanede yatan diğer kadınlar görülür. Aynı sözü tekrar eden bir kadın sürekli, "Lakin oyuncularım kimin olacak, beş vakit tuttuğum anneciğimin, parmaklarım kollarım kimin olacak," der. Kimilerinin altı bağlanmaktadır. Güzin de diğer tarafına oturur annelerinin.

Köprü altında bir kavşakta arabayı durdurmuşlardır, Nesrin düşüncelidir. Güzin arkasında durur.

Murat evinin balkonunda dışarıyı izlemektedir; dönüp Mehmet'e, "Neden oraya kapatıyorlar onu?" diye sorar. Mehmet, "Sonunda bir şekilde teslim oluyorsun usta," diye cevaplar onu. Balkonda bira içerler. Nesrin mutfak dolabını silmektedir, küçücük bir noktayı takıntılı bir şekilde temizler. Uzun bir süre aynı yeri temizler. Kocası eve gelir; ona sarılır. "Sen de mi bırakacaksın beni?" der kocasına. "Korkma, istesen de bırakamam seni," der ve ekler, "Sensiz yaşamak nasıl, bilmiyorum ki." "Bu daha kötü," der Nesrin ve ağlamaya başlar.

Güzin'i hareket halindeki bir araç içinde görürüz. Murat hastanenin bahçesindeki annesini izler. Bahçeye geçer, bir banka oturur. Onu alıp çıkar, o önde, Murat arkada yürürler. Kamera onları yürürken bırakıp, yükselir. Arkasında tren garında görülürler.

Ardından Karadeniz görüntüleri görürüz. Nusret hanım evinin balkonunda oturmaktadır, gözleri kapalıdır. Tekerleği olan bir tahta çıkarır Murat. Onunla oynamaya başlar. Sevinç çığlıkları atar. Sobayı yakmaya çalışır. Anneannesi battaniye altındadır. Murat tek başına yakamaz, yardım ister. Anneannesi kalkıp,



Pandora'nın Kutusu (2008) filminin mekânları karakter analizlerinde önemli yer tutuyor.

"Ne yapacam ben şimdi?" deyince, "Boş ver anneanne, sen otur," der. O da battaniyenin altına girer ve göğsüne yatar. Çişli, boklu elbiselerine bakmadan yıkar. Nusret evin içinde dolanır; sonra da kapı sesi duyulur. Murat peşinden çıkar. Nusret dağlara doğru yürür. Murat, anneannesine yetişir: "Ne oldu?" diye sorar. "Yürü diyor," der Nusret, Murat, "Şimdi de otur diyor," diye cevap verir.

Mendili elinde, evirip çevirir. Başını omzuna koyar, gözlerini kapatır. Uyandığında anneannesi yoktur. Dışarı çıkar, onu arar. Çok uzaktan dağa doğru giden anneannesini görür. Arkasından bakar. Kamera dağ görüntüsü üzerinden yükselir. Müzik başlar ve jenerik akar.

Filmin Yapısal Şeması ve Kısa Değerlendirmesi

Mekân

Güzin'in evi, Nesrin'in evi, Nusret'in evi, Mehmet'in evi, İstanbul - Karadeniz yolu, kamyon barınağı, İstanbul liman, sokaklar

Kişiler

Güzin, Nesrin, Nusret, Mehmet, Murat, Nesrin'in kocası

Zaman

Nusret'in kaybolması, üç çocuğunun onu bulmak için Karadeniz'deki köye dönmesi, Nusret'i bulup onunla İstanbul'a dönmeleri, Murat'ın hırsızla karşılaşması, kardeşlerin annenin hastalığıyla tanışmaları, kardeşlerin kendi içlerinde çatışmaları, anneyi (Nusret) hastaneye yatırmaları, Murat'ın anneannesini Karadeniz'e köyde evine geri götürmesi.

Tema

Bir ailenin iç hesaplaşması, bellek, orta sınıftan küçük insan halleri, kökler, aidiyet, değersizleştirme, bireysellik

Yönetmen *Pandora'nın Kutusu*'yla bireyin iç yolculuğuna odaklı, sistem ve zaman eleştirisi yapan bir hikâye anlatmaktadır. Hikâyede bütün karakterler başarıyla ele alınmakta ve hepsinin içinde bulunduğu girdap tarif edilmektedir; bu, kapitalizmin yarattığı insanın ve çağın çıkışsızlığıdır. Yeşim Ustaoğlu'nun en başarılı filmlerinden biridir *Pandora'nın Kutusu*. Bu filmde *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde birlikte çalıştığı Jacek Petrycki yerine Abderrahmane Sissako'nun *Heremakono* filminin görüntü yönetmenliğini yapan Jacques Besse'yle çalışmıştır.[134] Ustaoğlu filmin başrolündeki anne (Nusret) karakteri için Türkiye'den yaşlı oyuncu arayışında istediği sonuca ulaşamayınca, Fransız oyuncu Tsilla Chelton'da karar kılmış. Chelton doksan yaşında Türkiye'ye gelerek film için Türkçe çalıştı. Filmde de çok iyi performans sergiledi. Bu performansı ona San Sebastian, Fajr, Amiens, Cinemanila, Valecieses festivallerinde "En İyi Kadın Oyuncu" ödüllerini kazandırdı.

Ustaoğlu'nun filmindeki kavramlar filmlerinin incelendiği bir sonraki bölümünde değerlendirilecektir.

Film yapısal olarak üç bölüme ayrılabilir: İlk bölümde annenin kayıp haberiyle kardeşler Karadeniz'in bir dağ köyündeki evlerine doğru yola çıkarlar. Bu yolculukta üç karakteri tanımış

134) Bkz. www.imdb.com.



Fransız oyuncu Tsilla Chelton, *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminde canlandırdığı Nusret karakteriyle pek çok festivalden ödüller aldı.

oluruz. Anne bulunur ve İstanbul'a dönülür. İstanbul, filmin ikinci bölümüdür. Annenin üç kardeşin evlerindeki yolculuğuyla hayatlarında bir gezintiye çıkılır. Üçüncü bölüm nenenin Murat'la karşılaşmasıyla başlar. Bu bölümde Murat nenesiyle İstanbul'u gezer. Anne ve teyzesinin onu huzurevine yatırmasına karşı onu köyüne geri götürür ve burada nihai sonu yaşar. *Yeni Film* dergisinden Yusuf Güven, filmin gücünün vardığı sondan ziyade analizinin derinliğinde yatmakta olduğunu belirterek, "İkiye ayırabiliriz bunu; yatay kesitte üç kardeşi, dikey kesitte ise üç kuşağı konumlandırarak," demektedir.[135]

Filmin senaryosunu Sema Kaygusuz'la[136] birlikte yazan Ustaoğlu, karakterlerini titizlikle şekillendirmektedir. Üç kardeşin en büyüğü Nesrin (Derya Alabora) bloklarda, şehirden izole ve korunaklı bir hayat sürmektedir; ortanca kardeş Güzin (Övül Avkıran) ise ablasından farklı olarak tekinsiz, yalnız, sabit olmayan

135) Yusuf Güven, "*Pandora'nın Kutusu*: Orta Sınıfa Bakmak", *Yeni Film*, sayı: 17, Mart 2009, s. 45.

136) Sema Kaygusuz'un *Ortadan Yarısından* (1997), *Sandık Lekesi* (2000), *Doyma Noktası* (2002) adlı öykü kitapları ve *Yere Düşen Dualar* (2006), *Yüzünde Bir Yer* (2009) adlı romanları bulunmaktadır.

bir hayat sürmekte, ancak bağlanma ve kendini tanımlama ihtiyacı duymaktadır. Üç kardeşin en sıradışı olanıysa, onlara göre bir parazit ya da *loser* (kaybeden) olan Mehmet'tir. Mehmet, sistemin dışında kendine rol biçmiş, bu şekliyle nasıl yaşayacağına dair yöntemler ararken, (elektriği kesildiğinden 'kamulaştırma' adı altında kaçak elektrik çekmesi gibi) aslında o da bir başka çıkışsızlığın içindedir. Yeşim Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde karakterler üzerine uzun uzun yazılabilir, hepsi filmin ana karakterleridir, filmin bitiminde seyirci için ölmez, yaşayan ve seyircinin belleğinde yaşayacak birer karaktere dönüşürler.

Ustaoğlu, *Pandora'nın Kutusu* filmindeki karakterleri için bir röportajda şunları kaydetmektedir:

> Orta sınıf mensubu olarak hepsi köşeye sıkışmış olduklarının farkında değiller. Görüntüler de bir çeşit bürokrasiyi ve yalnızlığı yansıtıyor. Hiçbir şeyi dillendirmiyorlar, iletişimsizler ve etkileşimsizler. Kendi hayatlarında akıp gitmeyen şeylerin farkına varamayan insanlar. Hepsi kendi hayatlarının içinde sıkışmış insanlar.[137]

Ustaoğlu, bir söyleşisinde filmin bir bütün olarak, duygusu, anlatımı, ritmi, oyunculuğu, rengi ve senaryosuyla incelenmesi gerektiğini kaydetmektedir.[138] Bütün bu özelliklerle bakıldığında, hepsinin tutarlılıkla bütün sinemasında karşılık bulduğu görülmektedir. *Empire* dergisinden Ceyda Aşar, filmin döngüsel bir sonla *Bulutları Beklerken* filmine selam gönderdiğini belirterek, "Genç çocuk-yaşlı kadın sevgisinin altını çizerek bittiğinde ise, açılış sahnesindeki yitik gencin de yitik yaşlının da, kendilerini bulduklarını ve yolculuklarına, daha huzurla devam ettiklerini görüyoruz. İşin tuhafı, birarada olamazmış gibi görünen iki kişinin birlikteliği hiç de tuhaf bir son değil kanımca," demektedir.[139]

Filmle ilgili olumlu eleştiriler ağırlıkta iken, sinema yazarı Cüneyt Cebenoyan filmin ne ele aldığı dönemi ne de kuşakları anlamada bir derinliğe sahip olduğunu, aynı zamanda olay örgüsünün bir inandırıcılığının bulunmadığı görüşünü dillendir-

137) Kerem Akça, "Herkesin Bir Pandora'sı Var", *Radikal*, 29 Eylül 2008, s. 19.
138) Kaftan, s. 3.
139) Ceyda Aşar, "Pandoranın Kutusu, Başlar Dumanlı", *Empire*, Sayı: 26, Ocak 2009, s. 30.

mektedir.[140] Cebenoyan ayrıca, yukarıda başarılı bulduğumu yazdığım karakterler için de, "Akılda kalıcı değiller," yorumunu yapmaktadır.[141]

Eleştirmenlerin bu film ve genel olarak Yeşim Ustaoğlu filmleri üzerine çok çeşitli görüşleri olmuştur; yukarıda verdiğimiz örnekte de görüldüğü gibi kimisi şiddetle yermiş, kimisi ısrarla beğenmiştir.

Pandora'nın Kutusu filminin bir diğer özelliği orta sınıfa bakmasıdır. Ali Şimşek, orta sınıfı daha çok alt-orta sınıf çocuklarından eğitim yoluyla oluşan yeni sınıf ağırlıklı, beyaz yakalı çalışanlar olarak tanımlamaktadır.[142] Filmde bunun bir karşılığı sitelerde, korunaklı bir hayat süren Nesrin olur. Doğdukları dağ köyünden sonra geldikleri İstanbul'da annelerini, Nesrin'in oturduğu bu siteye yerleştirirler. Orta sınıfa göre biçimlenmiş 'uydu kentler' olarak siteleri tanımlayan Şimşek, "Şehir dışında ve şehrin alt-orta sınıflarından uzakta kurulmuş lüks mimarili, golf sahası dâhil bol yeşil alanlı, her türlü sosyal tesisin eksiksiz yer aldığı bu siteler 90'lı yılların ve yeni orta sınıfın en 'parıltılı' yönünü oluşturmaktadır," demektedir.[143]

> Yeni orta sınıfın içinde olduğu yaşam çevresini algılama biçimi, kirlilikten, sokak yaşamından ve toplumsal heterojenlikten kaçmaya yönelik güçlü bir arzunun yanı sıra, aile mahremiyeti ile kurallara bağlı ve düzenli bir topluma yapılan vurguyu içermektedir.[144]

Orta sınıfın bir diğer temsili, bağımsız bir çalışan kadın olarak karşımıza çıkan gazeteci Güzin üzerinden olur. Güzin mutsuz, kızgın ve yitiktir. Orta sınıfta aydının rolüne karşılık gelen Güzin'in mutsuzluğu sadece evli sevgilisiyle tekinsiz bir hayat sürmesinden kaynaklanmaz. Yine Şimşek'e göre, 12 Eylül'ün yarattığı politikasızlaşma ile aydın kavramı itibarsızlaşmıştır.[145] Gü-

140) Cüneyt Cebenoyan, "Kuşaklar, Cumhuriyetçiler, Liberaller ve Alzheimer", *Birgün*, 24 Ocak 2009, s. 15.
141) Cebenoyan, *a.g.y.*
142) Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf*, L&M Yayınları, 1. baskı, 2005, s. 13.
143) Şimşek, s. 51.
144) Şimşek, s. 56.
145) Şimşek, s. 102.



Pandora'nın Kutusu (2008) filminin iki kız kardeşi Nesrin (Derya Alabora) ve Güzin (Övül Avkıran).

zin'e ne kardeşlerinin ne de toplumun bir saygısı vardır, Mehmet Güzin'i 'yalakalık'la suçlar. Bir diğer önemli bilgi, orta sınıfta aydının yaşadığı 'sol kötümserlik' ve kinizmdir (kayıtsızlık). Güzin'i anlamak açısından bir diğer önemli bilgiyi Şimşek'ten aktarmaya devam edelim:

> 1989 Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla simgeselliğe kavuşan ve hemen arkasında SCCB'nin dağılmasıyla doruğuna ulaşan (Tarihin Sonu!), 'yükselen piyasaların' iyimserliğiyle de pekişen alternatifsizlik düşüncesi; dünyayı değiştirmeye dönük umutların gereksizliği ve başarısızlığı yönündeki fikirdir."[146]

Şimşek'in sözünü ettiği bu çabasızlığı, umutsuzluğu Güzin karakteri üzerinden okuyabiliriz.

146) Şimşek, s. 104.

4
AUTEUR KURAMI AÇISINDAN YEŞİM USTAOĞLU FİLMLERİNİN İNCELENMESİ

Yönetmenin filmlerinin iç anlamı bütün filmlerinde kendini gösteren benzer temalara, kavramlara da yansımıştır. Ustaoğlu'nun filmleri arasında rahatlıkla bağlantı kurulabilir; bütün filmlerinin henüz küçük yaşta yola, Karadeniz'e bakıp düşler kuran hayal gücü zengin küçük kızın kafasından çıktığı söylenebilir. Bütün filmlerinden çıkarılan ve yukarıda yazılı olan filmlerinin genel özelliklerine bakıldığında, eserleri arasında rahatlıkla bağlantı kurulabileceği görülür. Onun filmlerini okumaya çalışmak hiç bitmeyen bir yolculuk gibidir. Filmleri arasında incelikli bağlantılar ve devamlılıklar söz konusudur. Matem, yas, kayıp, yolculuk, ölümü anlatması, hayatı sorgulayışı, ötekilik, kimlik, bellek, tarih gibi konular etrafında düşündürtür. Bütün filmlerin-

de gittikçe daha fazla görülen bir başka özellik, her şeyin çok önceden planlandığıdır. Hiçbir şey tesadüf değildir.

Bulutları Beklerken'in çalışkan ve girişken kadınlarında, *Sırtlarındaki Hayat*'ta hikâyesi anlatılan kadınlarda, Berzan'ın cesedini sırtlayıp yolculuğa çıkan Mehmet'te, geçmişini arayan Ayşe/Eleni'nin hikâyesinde, unutmayan ama yeniyi kaydetmeyen Nusret'in hastalığında, Komiser Kemal'in geçmiş ile bugün arasında gidip gelen parçalı hayatında hep bugüne dair bir sözü vardır Yeşim Ustaoğlu'nun... Ve bütün bildiklerimizi, öğrendiklerimizi yeniden sorgulamamızı sağlar: Bildiğimiz hakikaten bildiğimiz gibi midir?

Sarris'in kriterleriyle bakacak olursak, ilk olarak anlatının tekniği açıdan bakmak gerekmektedir. Yeşim Ustaoğlu ilk filmlerini 16 mm., uzun metraj filmleriniyse 35 mm.'yle çekmiştir. Yönetmen bütün filmlerinde alanlarında en iyi teknisyen, ekiple çalışır; kameramanından sanat yönetmenine ve oyuncusuna çok titiz çalışmaktadır. Bu, filmlerine görüntü ve ses kalitesi sağlamaktadır. Kimi yerlerde iki kamerayla çalışmayı ihmal etmez.[147] Bu sebeple genellikle en az iki ülkeden ortak yapımcılarla çalışır. Filmlerinin yapım imkânı T.C Kültür Bakanlığı, Eurimages, Arte/ZDF gibi yurtiçi ve yurt dışındaki sinema fonlarından sağlanmaktadır. Yeşim Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde teknik olarak zamanının en iyi imkânlarını kullandığı görülür. İlk kısa filmlerinde bile durum böyledir.

Üslûp açısından yönetmenin her planı özgün bir işçilik ve bakışın ürünüdür. Yönetmen plan, ölçek seçimleriyle bir biçim sahibidir; plan-sekans çalışmayı sever, ancak yönetmenin de kişisel röportajımızda ifade ettiği gibi bunu sırf plan-sekans çalışmak adına değil, oyuncuya o özgürlüğü vermek için uygulamaktadır.[148] Çünkü yönetmen için her şeyden önce oyuncunun konforu ve kendini rahat göstermesi, karakteri ortaya çıkarması gelmektedir. Bu yüzden ara planlar kullanmaktan kaçınır, bunu

147) *Bulutları Beklerken* filminin yaylaya çıkış sahnesi iki kamerayla çekilmiştir (kaynak: Yeşim Ustaoğlu).

148) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 127.

oyuncunun performansını bölmek istememesiyle açıklamaktadır.[149] Filmlerinde mekân duygusunu karakterle birlikte işlemektedir. Örneğin filmlerinde her bir oyuncunun mekânı vardır ve mekânla aynı dile, karaktere sahiptirler.

Ustaoğlu'nun filmlerindeki bu ilişki mimarlık eğitimi almasına bağlanabilir. Kimi özel çekimlerini tekrarlamaktan kaçınmaz; örneğin suda tabutun yansımasını *Güneşe Yolculuk*'ta ve *Bulutları Beklerken* filmlerinin ikisinde de kullanır. Bu bir şekilde yönetmenin imzası ve kendi filmlerine gönderme yapması olarak yorumlanabilir. Genellikle sabit kamerayı kullansa da, belli yerlerde kamera hareketlerine başvurur; kameranın objeyi bırakıp, yükselmesi hareketi birkaç filminde görülmektedir. Örneğin, *Düet* filminin finalinde karakterin Ortaköy meydanında bırakılıp, kameranın yükseldiğini görürüz. *Pandora'nın Kutusu* filminde de nene ve torunu sokakta yürürken bırakan kamera, yükselerek önce binaları, sonra şehri üstten görür. Biçim açısından kimi yerlerde belgesel kamerasını kullanmayı, filmin içine belgesel-arşiv görüntü kullanmayı tercih eder. Filmin doğal ve gerçekçi olmasına dikkat eden yönetmen, güneş ışığından faydalanmayı tercih etmektedir.

Yeşim Ustaoğlu kendini Rus sinemasına yakın hissetmektedir.[150] Filmlerinde de bu his yakalanmaktadır; bunun filmin atmosferiyle ilintili bir durum olduğu söylenebilir. Öte yandan bu durum, küçük yaşlarda Trabzon'dayken izlediği ve anlamadığı Rus filmlerine bağlanabilir. Bir röportajında, "Çocukken siyah beyaz Rus filmleri izler, üzerine senaryo yazardım," demektedir.[151] Bütün filmlerinin uzun bir ön hazırlığı olduğundan dolayı yönetmen nicelik açısından fazla sayıda film ortaya koymamaktadır; hem kısa hem uzun filmlerinde, genelde her film arasında ortalama dört yıllık bir ara bulunmaktadır. 1984 yılında *Bir An'ı Yakalamak*'ı milat kabul edersek, yirmi altı yıldır film çeken yönetmenin dört kısa, dört uzun, bir belgesel olmak üzere toplam 9 filmi vardır.

149) A.g.y.
150) Necati Sönmez, "Çokuluslu Bir Yapım", *Radikal*, 28 Ocak 1999, s. 22.
151) Eylem Kaftan, *Gazete Vatan*, Bizim Kahve, 18 Ekim 2008, s. 3.



Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminin setinde filmin oyuncusu Mizgin Kapazan'la birlikte.

Bütün filmleri arasında paralellikler, birbirine yakın sonlar, karakterler, ele aldığı konuyu işleyişi ve elbette üslûp olarak benzerlikler, birbirini tamamlama halinde görülmektedir. Yeşim Ustaoğlu kendisiyle gerçekleştirilen söyleşide *auteur* kuramı için şu düşünceleri dile getirmektedir:

> *Auteur* sinema bir yaratıcının, *auteur* olanın, sadece ve sadece ona ait, ona özgü, onun dili, üslûbu, bir tek o söyleyebilir o sözü, bir tek onun dilidir, onun imzasıdır'dan başka bir şey değildir. Haneke *auteur* bir yönetmendir, ama özel hayatını mı anlatır, hayır. Tarkovski filmlerini kendisiyle öyle ya da böyle içselleştirir. Haneke dediğin son derecede politik filmler yapar, sert eleştiren filmler. Benim anladığım *auteur* sinema böyledir. Ne anlatırsam anlatayım bende kişisel bir karşılığı mutlaka vardır.[152]

Ustaoğlu'nun filmlerinde edebiyattan ve resim sanatından çokça beslendiği çok derinlerde gizlidir. Bu, *Bulutları Beklerken* filminde Selma'nın ölüm sahnesinde kendini gösterir. Bu sahne,

152) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, s. 142.

çok ünlü bir resim olan Jacques-Louis David'in *Marat'ın Ölümü* (1793) eserine göndermedir.[153]

Ustaoğlu filmlerinde hem edebiyattan, hem sinemadan, hem de müzikten çokça faydalanmıştır. Fotoğrafçılığı sinemadan önce öğrenir ve benimser. Edebiyatla küçük yaşlardan itibaren haşır neşir olmuştur. Resim sanatıyla çok küçük yaşlardan itibaren ilgilenir, mimarlığın da etkisiyle resim sanatını yakından tanıma imkânı bulur.[154]

Ustaoğlu'nun her filminin kendine özgü, hikâyenin içeriği ve dönemine uygun bir rengi vardır ve sinema tarihinin önemli eserlerine göndermeler yapar. En akılda kalır etki *Güneşe Yolculuk*'ta görülür; yönetmen bu filmine suyun maviliğinde başlıyor. Mavi tonların ağır bastığı ilk bölümde, renk halka halka sarıya dönüyor. Filmin finaline doğru iyice güneşin kızıllığına boyanıyor. Sadece filmin rengi değil, kostümler de bu renklere göre seçilmiştir. Filmin başından itibaren maviden, kırmızı-kızıllığa dönmesi şaşırtıcı ve etkileyicidir. Film İstanbul'da başlar, İstanbul bir su şehridir. Yönetmenin ilk bölümde maviyi kullanmasında bunun etkisi olabilir, aynı şekilde yolculukla maviden kızıla dönen coğrafyada güneş ve kızıl, bozkır topraklarla özdeşleşmiştir. Yönetmen filminde bu tür peyzaj görüntüler kullanır. Bu sebeple hem güneşin hem toprağın kırmızı-kızıl olmasından, yönetmenin finale doğru bu renkleri tercih etmesinde belirleyici olmuştur denebilir. Bunun bir tesadüf olmadığı da açıktır; yönetmenin çok önceden buna karar verdiği söylenebilir. Bu tercihinde resim ve fotoğraf bilgisinin önemi büyüktür.

Ustaoğlu, *Bulutları Beklerken* filminde Rembrandt, Caravaggio, El Greco'dan ışık ve renk, kontrast olarak çok etkilendiğini, *Pandora'nın Kutusu* filminde ton ve tat olarak, Komet ve Chagall'i incelediğini ifade etmektedir.[155] Godard da filmlerinde filozoflar kadar ressamlardan da alıntı yapar.[156]

153) Yönetmenle telefon konuşmasında bu bilgiyi teyit ettim (22 Nisan 2010).
154) Yönetmenle telefon görüşmesi (23 Nisan 2010).
155) Aynı yer.
156) James Monaco, s. 17.

Filmleri arasında iki filmi kitaplardan esinlenmedir: *Magnafantagna* ve *Bulutları Beklerken*. İkisi de uyarlama değil, esinlenmedir, çünkü kitap ile film tamamen farklıdır. Yönetmen, *Tamama, Pontusun Yitik Kızı* kitabının bir cümlesinin, bir kadının ölmeden önce etrafındaki hiç kimsenin bilmediği bir dilde, yıllardır sakladığı anadilinde (Pontusça) konuşmasından esinlenmiştir. Senaryo kitaptan oldukça farklıdır. Kitapta kızın adı Tamama, filmde Eleni'dir. Tamama'nın en küçük erkek kardeşi Aleko (filmde Niko diye geçiyor), annesi ve babası yolda salgın hastalıktan ölür. Sivas'ta annesi ölmüştür; yalnız bir asker ailesinin kızı tarafından eve alınır ve orada yaşar. Kız kardeşlerinin gidişini izler ancak ölüm korkusuyla kendini kafileye göstermez. İsmi Raife olur, filmde Ayşe diye geçer. Asker babadan ötürü Türkiye'nin her tarafını gezer ve son olarak ölmeden önce Ankara'ya yerleşirler. Tamama'nın yaşlılığında sağlığı bozulur ve Pontusça konuşmaya başlar, bu durumla birlikte onu yanına alan kadının çocukları gerçeği öğrenirler ve Tamama'nın gerçek kız kardeşlerini ararlar. Uzun arayışlardan sonra Yunanistan'la bağlantı kurulur ve kız kardeşleriyle görüşür. Filmde Ayşe/Eleni'nin 'ablası' Selma, Tirebolu'da doğduğu evi satın almıştır. Kocası öldükten sonra burada yaşıyorlardır. Ayşe/Eleni, erkek kardeşi Niko'yu bırakmıştır, filmin sonunda Yunanistan'a, Niko'yu bulmaya gider. Yönetmen, çocukluğunun geçtiği ve belki de bütün tarihin yaşandığı Tirebolu'da filmi çekmeyi uygun görmüştür.

Yönetmen, senaryonun yazımında Andreadis'in *Tamama, Pontusun Yitik Kızı* kitabından ziyade (kitabın yayın hakları satın alınmıştır), hikâyenin geliştirilmesinde Japon yazar Osamu Dazai'nin *Batan Güneş*[157] adlı kitabından daha çok etkilendiğini ifade etmektedir. Ustaoğlu'na göre, "O (Batan Güneş) kitabın en hoş yanı, bir kadının sır saklamayla güçlenme meselesini anlatması"dır.[158]

157) Osamu Dazai, *Batan Güneş*, çev: Esin Talu Çelikan, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
158) Yeşim Ustaoğlu'yla telefon görüşmesi (23 Nisan 2010).

YEŞİM USTAOĞLU FİLMLERİNE HAS ÖZELLİKLER

İçe Dönen Yolculuklar

Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde belirgin bir yolculuk hali vardır. Ve yolculuk hep başa döner. Yol hiç bitmez aslında. Film bittiğinde yolun en başına dönülmüştür. Filmlerinde gözle görülür bir geçiş görülür; bütün karakterler fiziksel ya da ruhsal bir yerden bir yere taşınırlar. İlk kısa filmi *Bir An'ı Yakalamak*'tan son vizyona giren *Pandora'nın Kutusu*'na dek neredeyse hepsi bir yol hikâyesidir, başa döner, değiştirir, arar, sorar... Peki, kim, nereye ve niçin gitmektedir? *Bir Anı Yakalamak*'ta genç kadın nereye gittiği belli olmayan bir yolculuktadır; ancak bunun, içe dönen geçmişini sorgulayan bir yolculuk olduğu anlaşılır. *İz*'de de kimlik bunalımına aşmaya dönük bir yolculuk görülür. Komiser Kemal'i kendinin ve Cezmi Kara'nın kim olduğunu bulmak için fotoğrafta gördüğü rüzgârgüllerinin olduğu Çanakkale'ye bir yolculuk yapar.

Yolculuklar hep fiziksel değildir; Ayşe *Bulutları Beklerken*'de önce kendi içinde geçmişte bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuğu yönetmen bir ibadet, bir tören havasında yaşatmaktadır. Daha sonra kardeşini aramak üzere Yunanistan'a gidecektir. *Sırtlarındaki Hayat* adlı belgesel filminde de kadınların yaylaya gidişi anlatılır. Bu film de bir yolculuk filmidir. *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet sırtında Berzan'ın ölüsüyle tersine bir yolculuğa çıkar. Bu tersine yolculuk yönetmenin vicdanıyla yaptığı bir yolculuktur. Ölü bir Kürdü sırtlayan ve onu evine götüren, bir bakıma yönetmendir. Mehmet'in Berzan'ın cesedini ulaştırdığı mekân, sular altında kalmış köyüdür. Belirsizlik yolculuk bittiğinde de devam eder. Filmlerinde hiçbir yol gerçek manada bir sona ulaşmaz; muğlâklığını sürdürmeye devam eder, 'yolun sonu' gözükmez.

Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde aynı kişisel yolculuğu karakterleriyle yaptığını söyleyebiliriz; zira yönetmen kendisiyle yapılan görüşmede karakterlerini yazarken onları yaşadığını ve onlara kendisinin ikna olmadığı bir şeyi yaptırmadığını ifade etmektedir.[159]

159) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, s. 121.



Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde yolculuk kavramsal olarak geniş yer tutmaktadır.

Yönetmen 'gitmek' halini önemsemektedir; bu aslında onun devrimci tarafını ifade eder. Her şeyi sorguluyor ve dikte edileni kabul etmiyor, anlatılan kadar anlatılmayanı da önemsiyor. Bu sebeple yolda olmayı seviyor. Tez konusu için bile özellikle Kapadokya'yı seçtiğini, bu sebeple daha çok yolda kaldığını ifade etmektedir.[160]

Kişisel Hikâyeler

Yeşim Ustaoğlu, bütün filmlerinde kişisel bir meraktan, sorgudan ve sorudan yola çıkmaktadır. Hepsinde o küçükken sorduğu ölüm-hayat, varoluş, kimlik, tarih üzerine sorularına cevap aramaktadır. Bu sebeple son derece kişisel hikâyeler yazmakta ya da başka yazarların aynı soruları taşıyan hikâyeleriyle ilgilenmektedir; *Magnafantagna* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde olduğu gibi. Yeşim Ustaoğlu 'kişisellik' üzerine, "Hemen tüm filmlerim kendi tanıklıklarıma ya da gözlemlerime dayanıyor. Mesela *Bulutları Beklerken*'de çocukluk dönemim var, dinledi-

160) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, s. 128.

ğim hikâyeler var," demektedir.[161] Aynı şekilde *Güneşe Yolculuk* filminin içeriği de yönetmen için önce ders verdiği MKM aracılığıyla Kürtleri tanıdığı, vakit geçirdikçe de senaryonun şekillendiği bir konudur...

Yönetmenin ilk kısa filmleri *Bir An'ı Yakalamak* ve *Magnafantagna* da çocukluk deneyimlerine dayanmaktadır. Bütün filmleri arasında kişisel bağların en zor kurulduğu filmi *İz*'dir. Bu filminde senarist Tayfun Pirselimoğlu'nun etkisi vardır. Yönetmenin de röportajlarında söylediği ve daha önce ifade ettiğimiz gibi karakterleriyle ve konuyla kişisel ilişki kurmakta zorlanmıştır.

Güneşe Yolculuk'ta bir Türk ile Kürt gencinin hikâyesini anlatmaktadır; Türk'ün Kürdün cenazesini taşıması yönetmenin Türkiye'nin en önemli meselelerinden birine olan bakışıdır. Yönetmen vicdanıyla baş başadır, tıpkı Mehmet'in Berzan'ın cesediyle baş başa kalması gibi.

Bulutları Beklerken filminde nüfus memurları Ayşe'nin evine girdiklerinde Sovyet televizyonu açıktır; memurlar bundan rahatsız olup televizyonu kapatmasını isterler. Yeşim Ustaoğlu da kendisiyle yaptığımız söyleşide, çocukluğunda dilini bilmediği Sovyet televizyonundan etkilendiğini söyler.[162] Bu esnada küçük Mehmet'in televizyonu izlediğini görürüz. Yönetmenin çocukluk anılarına dayandığını söylediği bir hikâye olduğunu varsayarsak, Mehmet ile yönetmenin çocukluğu arasında özdeşlik kurabiliriz.

Pandora'nın Kutusu filminde yönetmen ailesinde (annesi) ve çevresinde (komşusu olan Fethi Naci[163]) yaşadığı Alzheimer'dan yola çıkmıştır. Aynı zamanda bu filminde yine mensubu olduğu Orta Sınıf'tan bakar. Özellikle filmdeki ortanca kız kardeş, gazeteci Güzin'le özdeşlik kurduğu söylenebilir.

Ustaoğlu bütün filmlerinde önemli bir karakterle özdeşlik kurar; *Bir An'ı Yakalamak*'ta kendisinin oynadığı karakter ve hikâyenin kişiselliği yeterince açıktır. *Düet*'de genç adamla, *Magnafan-*

161) Eylem Kaftan, aynı yer.
162) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, s. 110.
163) Eleştirmen, yazar. Fethi Naci'nin ölümüne dek Cihangir'de aynı binada oturmaktaydılar.

tagna'da ölümü soran küçük kızla, *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet'le, *Bulutları Beklerken*'de küçük Mehmet'le, *Pandora'nın Kutusu* filminde Güzin'le farklı bir ilişkisi söz konusudur. Yönetmenin kendisi bu karakterlerle bir bakıma filmin içindedir.

Ölümün Ağırlığı

Berat Günçıkan'ın, *Güneşe Yolculuk* filmi üzerine yönelttiği, "İlk sorularınız nelerdi?" sorusuna Ustaoğlu, "Yaşam ve ölüm arasındaki ilişki," diye cevap veriyor.[164] Bu cümleyi bütün filmleri için özetleyebiliriz. Ustaoğlu, sinemasında ölümü arayan, hayatı bulan filmler yapıyor. Şöyle diyor Ustaoğlu, yine aynı röportajda: "Ölümden, ölümün gerçekliğinden hem kaçtım hem de hep onun içine attım kendimi. Hep onu sorguladım, yaşamın anlamını yakalamaya çalıştım. Bütün ilişkilerdeki tutulamayan, hep elimizden kaçan, ıskaladığımız tarafın ölümle ilişkisi kafamı en çok kurcalayan sorulardı."[165]

Berat Günçıkan bunun üzerine yönetmene, dört kısa iki uzun metrajlı filmden sonra ölüme kaç adım attığını düşündüğünü sorar: "Özellikle *Magnafantagna* bu soruyu çok sordu. Film, 'Ölümün gerçek olduğunu bilmekle, yaşamın ne olduğunu anladı' diye bitiyor. Sanırım ben de anladım, hayatım şimdi çok daha gerçek geliyor, bu anı yaşamak, bu ana değer vermek. Şimdi çok daha içerden bakmayı, her şeyi yakalamayı ve anlamayı istiyorum."[166]

Peki, neden ölüm üzerine filmler yapıyor Ustaoğlu? Yönetmen bu soruyu şu sözlerle cevaplamaktadır:

> Çok genç yaşta ölümü gördüm, arkadaşlarımın ölümünü. Çok ağır geliyor insana, hiç unutamadığım fotoğraflar var gözümün önünde. Arkadaşlarımın cenazelerini kaldırırken çok metin olmaya çalışan anne ve babaları gördüm. Anlamaya çalıştım, insan nasıl bu kadar metin olabilir diye... Ayrıca, çocukluğumdan beri babamın gi-

164) Berat Günçıkan, "Mehmet, Berzan ve Yeşim", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Cumhuriyet Dergi*, 6 Haziran 1999, s. 8.
165) Günçıkan, s. 8.
166) Günçıkan, s. 8.

debileceği korkusunu yaşadım hep, çünkü ölümün bendeki karşılığı gitmekti. Sonunda da öyle oldu...[167]

Yeşim Ustaoğlu'nun babası, o henüz yirmi yedi yaşındayken vefat eder. *Magnafantagna*'yı bitirdiği yıl. Küçükken aldığı ölüm haberlerinden farklıdır babasının ölümü.

Güneşe Yolculuk ve *Bulutları Beklerken*'de karakterler ölümle birlikte iç yolculuğa çıkarlar. Bir bakıma ölüm, hayata dair bir söz olur. *Güneşe Yolculuk*'ta Berzan'ın ölümü, *Bulutları Beklerken* filminde Eleni/Ayşe'nin ablası olarak nitelediği Selma'nın ölümü, filmin önemli birer parçasıdır; iki cenazenin de suya yansıması bir tesadüften çok, daha bir ustalığın sinyallerini verir. Küçük yaşta ölüm üzerine düşünmeye, ölümü anlamaya çalışan Ustaoğlu henüz genç yaşta kaybettiği babasının ölümünden sonra, bu çabasını diğer filmlerinde de sürdürür.

Kayıp ve Matem

Yeşim Ustaoğlu'nun bütün filmlerinde yas tutan karakterler ve kayıplar vardır. *İz* filminde komiser Kemal, kaybettiği kimliğinin ve yüzünün matemindedir. Filmin başında ölen müzisyen Cavit Kara'nın kim olduğunu araştırırken, kendi hayatını ve belki de ölümünü araştırır. Komiser Kemal'in, Cavit Kara'nın ölü bedeniyle bütün hayatı yas havasına bürünür, yaptığı hiçbir şeyden zevk almaz. Belki de kendi ölümünün yasındadır.

Ayşe, *Bulutları Beklerken* filminin başında Selma'yı kaybeder ve aslında bu kayıpla birlikte hem Selma'nın hem de kaybettiği bütün ailesinin yasını tutmaya başlar. Sadece ailesinin değil, yaşadığını düşündüğü kardeşi Niko'nun matemini tutar. Ayşe bir bakıma daha önce gömmediği ölülerini 'unutmuş' ve bununla birlikte hayattan haz almamıştır. Evlenmemiş, aile kurmamış, çocuk doğurmamıştır. *Bulutları Beklerken* filminde Tanasis, kaybettiği 'ev'inin yasındadır. Arkadaşı Muharrem kopuşlarının yasındadır. Tanasis'in dönmesiyle Ayşe'nin tuttuğu yas kendini sağaltır. Bu dönüş bir bakıma Ayşe'nin Niko'yu bulması için bir moti-

167) Günçıkan, s. 8.

vasyon olur. Küçük Mehmet'in arkadaşı Cengiz başına ne geldiğini bilmediği babasının yasındadır. O da filmin sonunda babasının peşinden Rusya'ya gider, 'belirsiz' bir geleceğe.

Güneşe Yolculuk filminde ölen Berzan'dır. Mehmet, onun matemiyle yolculuğa çıkar ve onun son dileğini gerçekleştirmek ister. Filmin açılış sekansında çıkan tabutla bu duygu daha en başta verilir ve aslında Berzan'ın öldüğü sahneye kadar olan bölümde de bu duygu hakimdir.

Pandora'nın Kutusu filminde kayıp olan 'baba'dır. Babanın fiziksel değil ancak ruhsal olarak 'ölüm'ü, bütün çocuklar ve anneleri üzerinde bir ömre yayılan mateme yol açmıştır. Filmin içinde aslında bütün olanların 'kayıp' olan babanın matemi üzerine şekillendiğini görürüz.

Kaydetmemek mi, Unutmak mı?

Cumhuriyet'le başlayan ve 1980 askeri darbesiyle daha da artan toplumsal bellek kaybı/unutma gibi konular günümüzde oldukça ilgi çekmektedir.[168] Suner, 12 Eylül 1980 askeri darbesi, Güneydoğu'daki savaş ve bu olayların milyonlarca kişinin hayatları üzerinde bıraktığı izlere ilişkin gerçek bir toplumsal hesaplaşma yaşanmadığını belirterek, bunun görece daha uzak bir geçmiş olan 1915 Ermeni tehcirinde de yaşandığını kaydetmektedir.[169]

Belge, bellek ve hatırlama arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde bir bellek oluşturma amacı olduğu belirtilebilir. Bütün filmografisinde en ayrıksı duran *İz* filminin olay örgüsünde Komiser Kemal hatıralarıyla baş başadır. Parçalı bir bellekle Cezmi Kara, yüzünü ve eşzamanlı bir yolculukta kimliğini aramaktadır. Yönetmenin neredeyse bütün filmlerinde 'hatırlamak ve bellek' sorgulanır.[170] Kimi filmlerinde gerçek, belgelerle sunulur. Bu belge bazen gerçek görüntüler olur, bazen fotoğraf, bazen ses. *Güneşe Yolculuk* filminde gerçek eylem görüntüleri vardır. Mehmet'in, Irak sınırındaki yerleşim yerindeki

168) Asuman Suner, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, 2006, 1. baskı, s. 26.
169) Suner, s. 26-27.
170) Pınar Yıldız "Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik" adlı tezinde bu konuyu genişçe incelemektedir (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008).

otelin camından baktığında gördüğü panzerlerin sokakta geçişleri de yine arşiv görüntüdür. Berzan, sevdiği kadın olan Şirvan'ın fotoğrafını 'ev'inin belgesi, belleği olarak yanından hiç ayırmaz, oraları hatırladığında Şirvan'ın fotoğrafına bakar. *Bulutları Beklerken* filminde iki farklı arşiv görüntü kullanılır; filmin başında Pontus Rumları'nın göçünü anlatan görüntüler gösterilir. Trabzon'daki evlerinden Mersin'e yapılan bu yürüyüşün fotoğrafları da filmde kullanılır. İkincisindeyse filmin ilk sahnesinde memurlar sayım için gelmeden önce televizyonda 1975 Türkiye'sine, nüfusa dair haberin yer aldığı arşiv görüntü gösterilir. Filmin sayımla başlaması bu açıdan bakılınca oldukça anlamlıdır. Memurların sayım için işlem yaptıkları sırada Selma bayılıp, acile kaldırılır; bu da aslında resmiyete, statükoya karşı yönetmenin yorumudur. Selma bayıldığı halde memurlar soru sormaya devam ederler.

Pınar Yıldız "Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik" adlı yüksek lisans tezinde, "Ses, göç sırasında yaşanan acıyı duyumsatır. İç çeken, acı veren bir sestir. Sesler de belleğe yansır," ifadesini kullanmaktadır.[171] *İz* filminde Komiser Kemal geçmişini hatırlamaya başladığında önce birtakım sesler duyar. Aynısını Ayşe-Eleni, *Bulutları Beklerken* filminde yaşar. Ailesinin halkıyla göçünü hatırladığında seslerini duyar. Yıldız, *Güneşe Yolculuk* filminde sesin bu tür işlevini şöyle analiz etmektedir:

> Mehmet Berzan'ın cenazesini alıp eve getirdiğinde, daha önce Berzan'la evde geçirdiği bir zamanı hatırlar. Yüksek ritimli bir müzik eşliğinde ikisi dans etmektedir. Sahne ilerledikçe müziğin ritmi de iki arkadaşının yöresel dansları da hızlanır. Müzik adeta bedenlerini ele geçirir. Seyirciyi de içine alır. Mehmet cenazeyi eve getirdiğinde o akşamı hatırlar, arkadaşını kaybetmenin acısı ve öfkesi ile sağı solu tekmelemeye başlar. Bir anda fonda o akşam duyduğumuz müziğin sesi duyulur. Müzikle birlikte Mehmet de hızlanır, daha sert şekilde sağı solu tekmelemeye başlar. Berzan'ın, "Hadi Mehmet, hadi Mehmet" diyen sesi duyulur. Ses burada belleği harekete geçirmekte, aynı zamanda Mehmet'in yaşadığı acıyı, kızgınlığı görünür kılmaktadır.[172]

171) Pınar Yıldız, "Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik", (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s. 67.
172) Pınar Yıldız, aynı yer.

Pandora'nın Kutusu filminde 'hatırlamayan/unutan', anneleri Nusret değil, belleksiz kalan çocukları Mehmet, Güzin ve Nesrin'dir. *Geçmiş*'i, *tarih*'i simgeleyense Nusret'tir. Çocukları belleksiz-tarihsiz kalmışlardır. *Pandora'nın Kutusu* bugünkü Türkiye'ye ayna tutar; günümüzün belleksiz toplumunu görürüz.

Bu anlatı *Güneşe Yolculuk*'un sinema diline kimi zaman belgesel ile kurmaca arasında gidip gelen özgün bir dil katar; gerçek ve film iç içe gibidir. Bu bize göre yönetmenin filmlerini gerçekçi ve şiirsel kılar.

Arşiv görüntü kullanma, belge, bellek yönetmenin sinemasına has bir üslûptur. Onun bir dönem asistanlığını yapan Özcan Alper'in *Sonbahar* filminde de bu durum tekrarlanır, Ustaoğlu'ndan etkilendiği gözle görülür derecede açıktır.

Filmlerinde Olmayan Baba

Yönetmenin filmlerinde olan şeyler kadar olmayan şeyler de önemlidir. Bütün filmleri peş peşe izlendiğinde varılan bir sonuç oldukça ilginçtir. Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde baba hiç gözükmez neredeyse... Hiçbir filminin ana karakteri babalık vasfına sahip değildir, hiçbir karakterin gözüken bir babası yoktur. *Magnafantagna* iki kız çocuğunun hikâyesidir, dededen söz edilir ancak bir baba yoktur; *Düet*'te gizli kahraman babadır, şikâyet edilir; serttir, korkulandır, ancak yine de gözükmez. Ne yaşlı adam babadır, ne de genç. *Otel*'deki karakterin de baba olduğuna ya da babası olduğuna dair bir iz yoktur. *İz* de ilginç bir yere tekabül eder; filmin başında ölen Cezmi Kara babadır ancak ölü bir babadır ve filmin içerisinde gözükmez; aranır ama varlığına dair hiçbir ipucu yoktur. Filmdeki Nur Sürer'in canlandırdığı Sedef karakterinin sadece biyolojik babasıdır, Sedef babasından nefret eder. Filmde aslında olmasa da bütün olumsuzlukların da kaynağıdır. *Bulutları Beklerken* filminde Mehmet'in annesi çok ön planda iken babasını görmeyiz, tanımayız. *Pandora'nın Kutusu* filmindeyse bir gizli kahraman olarak yer alır, ancak yine *Düet* filmindeki gibi bırakıp gidendir; kızılandır, bütün hayatları alt üst edendir... Dağ'da ölmüştür en küçük kardeş Mehmet'e göre, diğer kardeşlerse annelerini ve onları terk

edip gittiğini bilirler, kamyon barınağında garson olarak çalışan, rahat hareket eden kadına, "Babam böyle bir kadınla kaçtı," derken, yılların öfkesinin hiç geçmediğini hatırlatır...

Peki, neye dayanmaktadır Yeşim Ustaoğlu'nun babayı hiç göstermeyişinin ya da kimi filmlerinde gizli bir karakter olarak gösterişinin sebebi? Yeşim Ustaoğlu ilk kısa filmi *Bir An'ı Yakalamak*'ı bitirdikten, ikinci kısa filmi *Magnafantagna*'nın çekimlerinin henüz bitiminde babasını kaybeder. Babasının yokluğunu müthiş bir eksilmeyle açıklayan yönetmen aslında onun ölümünü kabul etmemekte ve bu konuyu konuşmak bile istememektedir.[173] Bu da sinemasında, varlığını ve ölümünü kabul etmediği, bu sebeple sessizliğe büründüğü bir baba figürü olarak karşımıza çıkar.

Babasıyla sinema duygusu arasında da ilginç bir bağlantı söz konusudur. Kendisiyle yapılan röportajda babasının hayatını kurtardığını tekrarlar iki kez; Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde okurken iki defa gözünden ağır yaralanır; birisinde gözü patlar ve iris dışarı fırlar. Göz doktoru olan babası Mehmet Cenap Ustaoğlu kızına gözünü geri verir bir bakıma. Yeşim Ustaoğlu için bu son derece manidardır, o da bugün gözüyle yaptığı sinemayla bir anlamda babasına minnet borcunu ödemektedir. Babasının verdiği gözle sinema yapması, bugün aslında babasını sinemayla bir tutmasına yol açmaktadır. *Güneşe Yolculuk*'ta, *Bulutları Beklerken*'de ve *Pandora'nın Kutusu* filminin ana karakterinin adlarının Mehmet olması tesadüf değildir; yönetmen aslında babasını yine karakterlerine adını vererek yaşatmaktadır. Tıpkı Angelopoulos'un bütün filmlerindeki bütün ana karakterlerinin adının babasının adı Spyro olması gibi...

Filmlerinde babaya duyulan öfkenin sebebi 'baba-iktidar', 'baba-Tanrı' düşünceleriyle açıklanabilir. Baba bilendir, dikte edendir ve aslında bir ülkenin tarihinin, geçmişinin de esas sorumlusudur. Yönetmenin dikte edilenle kavga halinde olduğunu anlayabiliriz filmlerinde. Bu düşünceden yola çıkarak yönetmenin filmlerinde gizli olarak bulunan, karşı çıkılan baba figürünün, bütün bu öğretiler ve iktidarlar olduğu sonucuna varılabilir.

---

173) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 139.

Sorgulama ve Yüzleşme

Yönetmen filmlerinde gerçekliği sorgular ve bu onu her defasında bir yüzleşmeye götürürnr. İlk filmi *Bir An'ı Yakalamak*'ta genç kadın kendini sorgular,[174] *Magnafantagna*'da küçük kız ölümü ve hayatı sorgular, *Düet*'te zaman sorgulanır, *Otel* ve *İz* filminde ana karakterler kendi kimliklerini, gerçeği, kurguyu sorgularlar, kim olduklarını araştırırlar ve bu onları yüzleşmeye götürür. *Güneşe Yolculuk*, bizi Türkiye'de yaşayan Kürtlerle yüzleştirir. "Kürt fobisinin altında ne yatar?" sorusunu sorar ve ötekiyi sorgulatır. *Bulutları Beklerken* bizi göç etmek zorunda kalan Rumlarla yüzleştirir ve yine burada da Türklük ve tarih sorgulanır. Mehmet okulda Türk marşı okunurken al'ına işer, çocuklar hep bir ağızdan o esnada "Türk ölmez" demektedirler. *Pandora'nın Kutusu* aileyle, geçmiş bağları sorgulatıp, bireyi kendisiyle yüzleştirir, film hepimizden bir parça taşır. Kent içinde, 21. yüzyılda bu tablodan kaçmak imkânsızdır, ancak yönetmen yine de filmde genç, asi karakter Murat üzerinden bir alternatif kapı aralar. Yönetmen filmlerindeki 'sorgulamalar' üzerine bir röportajında şunları ifade etmektedir:

> Şimdiye kadar *İz*'i de kattığımız zaman, hatta kısa filmim *Otel* de dâhil olmak üzere hepsinin içerisinde bir sorgulama vardır. Bir şey mutlaka sorgulanır. *Otel* bir şeye tanık olup da o cesareti, sorumluluğu yerine getiremeyen insanı anlatır, sıkışıp kalır sonra otel binasına. Türkiye'de yaşayıp da ne anlatırsanız anlatın kendi yaşadığımız gerçekliğin zaten ötesine gidemiyorsunuz. Onun içinde kotarıyorsunuz aşkı da sevgiyi de. Her şeyi, her şeyi anlatabilirsiniz ama sonuç olarak beslendiğiniz kaynağınız, yaşadığınız yer. Ben genelde bunun dışında durmadım zaten. Bir şeyler yapma ihtiyacı insanların hep bir yerlerinde boğazında düğümlenir kalır.[175]

Yönetmen neden bu soruları sorup, bu yüzleştirmeleri yapar? Kuşkusuz kişisel birikimi, dünya görüşü bunu sağlamaktadır, ancak asıl meselesi kiminledir? Filmlerinden yola çıkarak iktidarlar

174) Filmin kopyası mevcut olmadığı için izlenemediğinden, filmin hikâyesi üzerinden yazılmaktadır.
175) Gülsen Yüksel, "Görmeden Geçemezdim", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Bakış*, 6 Mayıs 1999, s. 11.

ve resmi söylemler olduğu söylenebilir. Sorumluluk duyduğu kesimiyse şöyle anlatmaktadır:

> Sokaktaki insana karşı daha sorumlu hissediyorum kendimi. Otoritenin bize öğrettiğinin ötesinde sorular sordukça daha fazla sorumluluk duymaya başlıyorsunuz. Sanatın önermesi de soruları sormakla başlıyor, önerilerini de çoktan yapmış bulunuyor. Benim sorumluluğum soru sorup, cevapları insanların düşünerek bulmasını sağlamak. Gerçekten insanı yakaladığınız zaman, tek cevap insanın kendisi...[176]

Etnisite, Kimlikler, Kültürler

"Ulus kavramı, devletler ve resmi bakış açısından, genellikle bir etnik grupla özdeşleştiriliyor. Oysa dünyadaki tüm etnik gruplardan sadece yüzde 4'ü bir ulus-devlete sahip,"[177] diyerek ulus-devlet ile etnik grup arasındaki ilişkiye değinen Semra Somersan, 21. yüzyıla, ön planda yer alan etnisite ve ırkçılığın, hafif çatışmalardan ziyade ciddi katliamlara, büyük boy savaşlara dönüştüğü bir ortamda girildiğini ifade etmektedir.[178] Asumen Suner, günümüz Türkiyesi'nde aidiyet meselesi etrafında yaşanan gerilimin bir boyutunu, alt ve üst sınıflar arasında derinleşen ekonomik ve toplumsal uçuruma bağlarken, gerilimin en fazla görünürlük kazandığı ve tartışıldığı alanın doğrudan sınıfsal farklılıklardan ziyade, bunların 'kimlik' sorunsalıyla eklemlenme biçimleri olacağını belirtir.[179] Suner, 1990'lar Türkiyesi'nde 'kimlik' söyleminin sık telaffuz edildiğini, çoğu kere kültürel, etnik ve dinsel farklılıklara işaret etmek üzere kullanılan bir kavram olduğunu ifade ederek, "Özellikle 1990'lı yıllardan bu yana, farklılıkları nedeniyle kamusal alanda en fazla tartışılan kültürel kimlikler Kürt, Alevi, Ermeni ve 'İslamcı' kimlikleridir" demektedir.[180] Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde de Suner'in ifade ettiği 'kimlik' tartışmaları söz konusudur.

---

176) Günçıkan, s. 8.
177) Semra Somersan, *Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2004, s. 4.
178) Somersan, s. 6.
179) Asumen Suner, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, 2006, s. 22.
180) Suner, s. 23.

Yeşim Ustaoğlu, sinemasal deneyimlerini özellikle *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde kavramsal olarak 'kimlik' üzerine oturtur. Diğer filmlerinde de kişisel bir kimlik arayışı vardır, ancak bu iki film de daha ziyade etnik kimlik üzerinedir. *Güneşe Yolculuk*'ta 'Kürtlük', 'azınlık', 'öteki'lik üzerine düşündürtür, *Bulutları Beklerken* ise Türkiye'deki gizli etnik gruplara, kimliklere dikkat çeker; bu filmdeki Ayşe/Eleni elli yıl boyunca Rum olduğunu gizlemiş, Ayşe olarak 'hayatta kalmaya' çalışmıştır. Bu aynı zamanda gizlenen, dönüşen, kimliğini yok etmek zorunda kalan binlerce başka insanın da hayatıdır, sadece Rum'un değil, Ermeni, Yahudi, Süryani, Kürt olanın da sıklıkla yaşadığıdır. İsimleri Türkçeleştirilen çok sayıda Kürt ve Ermeni çocuğa rastlanabilir. Asimilasyon politikası sebebiyle günümüzde etnik grupları ayırt etmek bile güçtür.

Yeşim Ustaoğlu, *İz*'de kayıp bir yüzün peşinden giden ve sonuçta kimliği kaybolan bir komiseri; *Güneşe Yolculuk*'taysa, vefa borcunu öderken, kendi kimliğiyle yüzleşen bir gencin çıktığı yolculuğu anlatır. *Bulutları Beklerken*'de bu yolculuk gizlenen kimlik üzerinden içe dönüş olarak yansır.

Güneşe Yolculuk'ta Kürt ölendir, tabutu ortada kalandır, 'toprağına dönme düşü' gerçekleşmeyendir, köyünde ailesi öldürüldüğü için hayatta kalmaya çalışmak üzere İstanbul'a göçen, İstanbul'daysa kapısına çarpı konarak mimlenendir.

Güneşe Yolculuk, gerek işleniş ve gerek toplumsal yapı itibariyle oldukça gergin ve baskı altında tutulan bir konuya, Kürtlere, Kürt sorununa dikkat çeker. Mekân olarak film, İstanbul'u betimlemek için sıkça kullanılan Eminönü'nden başlar; burası yoksulların alışveriş merkezi olmanın yanı sıra, kozmopolit bir halklar grubunun 'yoksulluk'la buluştuğu yer gibidir.

Berzan, seyyar kaset satıcısıdır; güneşin ilk ışıklarıyla henüz o yıllarda yasaklı olan Kürtçe bir albüm teybe koyar.[181] Bu şarkıyla bir bakıma İstanbul hareketlenir, güne başlar. Yönetmen, bu mü-

181) Teybe konan kaset Koma Amed'e aittir. Koma Amed (Amed Diyarbakır'ın Kürtçe'sidir) o yıllarda hem yasaklı, hem de özgür bir dilin sembolüdür. Kürtçe müziğe görülen rağbet büyük müzik şirketlerinin de bu alana yönelmesine sebep olmuştur. Sony 2005 yılında Rojin'in albümünü kendi etiketiyle piyasaya sunmuştur. "Klasik Şarkılara Rojin Yorumu", *Radikal*, 25 Ocak 2005.

zikle İstanbul'u birarada vererek, İstanbul'un 'klişeleşmiş' kent yüzünü kırar bir bakıma. Mehmet ise yeraltı kanallarını dinler; suyu tespit eder; Sular İdaresi'nde çalışmaktadır, Tire'lidir, ancak esmer olduğu için Kürt zannedilmektedir. Mehmet'in Arzu adında bir sevgilisi vardır. Arzu çamaşırhanede çalışır, eşya almak için kupon toplar. Üçü de zor şartlarda yaşarlar, geçim dertleri vardır. Mehmet ile Berzan'ın dostluğu bir milli takım maçı sonrası kutlamaya katılmayan bir adama milliyetçilerin linç girişimi esnasında olur: Mehmet ona yardım etmeye çalışır, Berzan'la yolları bu noktada kesişir.

Berzan'ın 'babası' kayıptır, öldüğünü düşünmektedir: yüzünde bir burukluk olsa da hâlâ hayalleri vardır; Zorduç'a dönmek ve köydeki sevdiğine kavuşmak vardır hayallerinde. Mehmet ise hayata daha tozpembe gözlüklerle bakar; gençtir, henüz yaşadığı coğrafyanın, zamanın, sistemin farkında değildir. Mehmet'in dönüşümünde polislerce tesadüfî bir şekilde gözaltına alınması ilk adım olur. Bindiği minibüste kimlik kontrolünden önce inen kişi tabancasını bırakmıştır, yapılan kimlik kontrolünde tabancanın sahibi olduğu şüphesiyle karakola götürülür. Bir hafta sonra 'tokat' yemiş, yüzü gözü şiş haliyle serbest bırakılır; o gözaltındayken Arzu ve Berzan onu ararlar.

Mehmet de artık bir 'öteki'dir. Önce kaldığı handaki arkadaşları artık 'mimlendiklerinden' televizyonuyla kapı dışarı ederler onu. Sonra da işini kaybeder. Mehmet ve Berzan'ın dostluğu böylece örülür. Berzan, bir kitlesel eylemde gözaltına alınır, sonrasında ölüm haberi ulaşır. Mehmet, Berzan'ın son isteğini yerine getirmek için tabutunu alıp Güneş'e doğru bir yolculuğa çıkar.

Mehmet uzlaşmanın adıdır, yönetmenin yorumudur aynı zamanda.

Filmde bir diğer altı çizilmesi gereken nokta, filmin açılış sahnesidir; bu sahnede tabutun evden çıkarılışı, sudaki yansıması, görüntünün ters yüz edilmesiyle verilir; zaman tersine dönmüştür, artık hiçbir şey görüldüğü gibi değildir, dünya tersine dönmüştür.[182]

182) Tersine dünya metaforu, aynadan (ya sudan) yansıma, görüntünün tersine çevrilmesi ilk başta Angelopoulos'un özellikle *Kitara'ya Yolculuk* ve Fernando Solanas'ın *Güney* filmlerini akla getirir. İki yönetmen de yaşadığı çağla problemi olan, sinemayla tarihi yüzleştiren siyasal filmlerin yönetmenleridir.

Güneşe Yolculuk filmiyle ilgili bir tespit Kevin Robins ve Asu Aksoy'a aittir. Robins ve Aksoy, şuna dikkat çekmektedirler:

> *Güneşe Yolculuk,* Türk olmaktan kendini serbestleştiren bir insanın öyküsü haline gelir (milliyet ötesi ve milliyet karşıtı bir film). Milli bir cemaatin (ve milli bir sinemanın) asla soramayacağı bir soruyu sorar: Değişimin ve değişimin olanaklarının koşulları nelerdir? Bu, Maurice Dayan'ın (1990) 'kendinden kurtulmak', 'kimlik tutkusu'ndan 'öteki olma' olanağına geçmek biçiminde dile getirdiği temel sorudur. Güneşe yolculuğunda Mehmet bir sınırı -simgesel bir sınırı- geçer. Artık, daha önce hayal bile edemediği şeyler düşünebildiğini fark eder. Yolculuğunun sonuna doğru Mehmet'i, trende, Güneydoğu'da görev yapan bir askerin karşısında otururken görürüz.[183]

Yazının devamında sahnenin diyalogları verilirken, Mehmet'in artık Tireli değil, Zorduçlu olduğuna vurgu yapılır.[184]

Pandoranın Kutusu filmindeyse, Karadeniz'in bir dağ köyünde doğan ancak İstanbul'da kimlik arayışında olan orta sınıf karakterlere bakar Ustaoğlu. Bu filminde aile üyeleri (üç kardeş, anne ve torun) birbirlerine görünmez bağlarla bağlıdır ve kapanmamış hesaplaşmalar içindedir. Bu bir yandan aile üyelerinin kimliklerinin şekillenmesine yardımcı olurken, bir yandan da onların bu kimliklerden özgürleşmelerinin önünde ayak bağı olur. Hepsi bir kimlik içinde ve o kimliğin acısını yaşamaktadır bir bakıma. Filmde Nesrin'in annesiyle beraber Murat'ı ararken Tarlabaşı'nda dolaşması tesadüf değildir; yönetmen burada aynı şehirde yaşayan alt-kimlikleri dâhil eder filme. Şehrin ritmini, ötekiliğini oluşturan önemli bir parçasıdır çünkü. İstanbul'un çok kimlikli, çok kişilikli yapısını mekânlar üzerinden anlatmaktadır.

Yeşim Ustaoğlu filmlerinde, kimliklerin acıtan ve ayıran tarafına odaklanır.

---

183) Robins ve Aksoy'dan akt. Ruken Öztürk, *Sinemanın Dişil Yüzü*, Om Yayınları, 2004, s. 345. Yazının orijinali için bkz. Kevin Robins ve Asu Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, No: 82, 1999, s. 194.
184) Robins ve Aksoy'dan akt. Öztürk, s. 435.

Azınlıklar

Gordon Marshall'a göre, azınlık grubu terimi 1930'lardan itibaren, ırksal, etnik, biyolojik ya da diğer özellikler temelinde baskıya uğramış veya damgalanmış toplumsal grupları ifade etmek amacıyla kullanılmıştır.[185]

1916 yılında Rus işgalinden sonra iç bölgelere göç ettirilen Karadeniz Rumlarının yaşadıklarını arka planda işleyen *Bulutları Beklerken*, göç esnasında Müslüman bir aile tarafından saklanan ve bundan sonraki hayatını Ayşe olarak sürdüren Eleni'nin hayatını anlatır. Film, elli yıl boyunca içine gömdüğü sırların, sözlerin ve bir daha haber alamadığı kardeşi Niko'nun son bakışlarının yüküyle yaşamak zorunda kalmış bir kadının iç hesaplaşmasını ve suçluluk duygusunu irdeler.

Eleni, bir ömür birlikte yaşadığı, felç geçirdikten sonra da baktığı Selma'yı kaybettikten sonra, Rum göçüyle birlikte geride kalan ve hayatta kalabilmek için unuttuğu geçmişiyle yüzleşir. Eleni, bu yüzleşmenin sonucunda kardeşi Niko'nun yaşadığını öğrendiği Yunanistan'a bir yolculuğa çıkar.

Filmin hikâyesinden sonra tarih kitaplarının verdiği bilgilere göz atmakta fayda vardır: Fikret Adanır'ın "Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye Üçgeninde Ulus İnşası ve Nüfus Değişimi" adlı makalesi bu konuda aydınlatıcıdır. Adanır, Jön Türklerin önceleri çoketnikli imparatorluğu korumak yönündeki çabalarının, 20. yüzyılın ilk yıllarında etnik milliyetçiliğin yükselişini önleyemediğini belirtir.[186] 1912-1913 yıllarındaki Balkan Savaşları'nın da etkisiyle 1914 yılının ilk yarısında 50 binden fazla Rum, bölgeyi (Karadeniz) terk etmeye zorlandı. Bulgaristan-Osmanlı ve Yunanistan-Osmanlı arasında birer yıl arayla antlaşmalar imzalansa da Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle Ege'deki Rumlar, bu sefer bölgenin iç kısımlarına göç ettirildi.[187] Adanır'ın ifadesiyle daha kapsamlı ve radi-

185) Gordon Marshall, *Sosyoloji Sözlüğü*, çev: Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 1999, s. 53.
186) Fikret Adanır, "Bulgaristan, Yunanistan ve Türkiye Üçgeninde Ulus İnşası ve Nüfus Değişimi", Erik Jan Zürcher (der.), *Türkiye'de Etnik Çatışma* içinde, İletişim Yayınları, 2007, s. 22.
187) Adanır, s. 23.

kal önlemler doğudaki vilayetlerde yaşayan Ermenilere karşı alındı: "1915 yılında gerçekleşen Ermeni tehciri sırasında katliamlar yaşandı, bu süreçte Anadolu Ermeni nüfusunun nerdeyse tamamı yok edildi."[188] Bu bilgiler Eleni'nin kimliğini gizlemesinde ve sonradan çıktığı yolda neyi aradığına dair ipuçları verir. Yeşim Ustaoğlu'nun film olarak seçtiği bu konu, kuşkusuz bugün bile kolay konuşulmayan bir konudur. Bu durum yönetmenin zamanına göre önde ve cesur olduğunu göstermektedir.

Suyun Kullanımı

Yeşim Ustaoğlu filmlerinin bir diğer vazgeçilmezi, sudur. Suyun neredeyse bütün filmlerinde olması tesadüf değildir. *Güneşe Yolculuk* filmi suyla başlar ve suyla biter. Filmin ana karakterinden biri olan Mehmet'in işi yeraltında su aramaktır. Arzu, suyla ilgili bir iş olan çamaşır yıkamaktadır. Berzan'ın ise haberi olmasa da köyü sular altındadır. *Magnafantagna*'da su kenarında oturan çocuklar ölüm üzerine konuşurlar. *Otel*'de akvaryum, akıtan tavan yüzünden sürekli dolar ve cüce filmin final sahnesinde su dolu akvaryumu içindeki balıkla birlikte otelin üst katlarından yere bırakır, akvaryum paramparça olurken, su etrafa saçılır. *Bulutları Beklerken* filminde yönetmen Selma'nın cesedini taşıyan küçük kalabalığı yine bir su birikintisinin önünden geçirir. Yönetmene göre, aslında su hem hayatı hem de ölümü temsil etmektedir.

Güneşe Yolculuk sonrası kendisiyle yapılan bir röportajda, "Bütün filmin alt temalarında da su var. Su hayat ve ölüm ilişkisini gösteriyor. Girdiğimiz bütün mekânlarda suya rastlıyoruz. Su büyük bir kültürü, bir köyün parçasını kaplıyor, alıp götürüyoruz," demektedir.[189] Kendisiyle bu kitap çalışması dolayısıyla yaptığımız röportajda da, kapkara bir denize bakarak büyüdüğünü ve denizin karanlığının ölüme bakmak gibi olduğunu dile getirmektedir.[190]

---

188) Adanır burada, "Armenian Deportaions and Massacres in 1915" başlıklı bir başka makalesini referans gösteriyor: Fikret Adanır, s. 23.
189) Gamze Deniz, "Türkiye'nin Yeniden Keşfedilmesi Gerek", *Pazartesi*, Sayı: 51, Haziran 1999, s. 29.
190) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, s. 139.

Pandora'nın Kutusu da *Güneşe Yolculuk* gibi su kenarında başlar. Mehmet limanda beton üzerine uzanmış görülür. Ailesinin kurduğu düzenden kaçarken suya sığınmış gibidir. Bütün bunlar, Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde suya özel bir anlam biçtiğini doğrulamaktadır.

Kişiye Özel Mekânlar

Yönetmenin bütün filmlerindeki mekân kullanımı karaktere özel olarak yazılmış ve tasarlanmıştır. Filmlerinde mekân seçimi ve kullanımı başarılıdır. Bu durum, belki de yönetmenin mimar yönüyle de açıklanabilir. Zira mekânın sosyolojisi, ruhu, zamanı üzerine seyirciyi düşündürmektedir; belki eğitimini aldığı ve tez konusu olarak seçtiği restorasyon alanının da bu duruma bir etkisi bulunmaktadır.

Yönetmen *Otel* filminde han gibi dört tarafı çevrelenmiş ve geceleri kapısı kilitlenen bir oteli kullanmaktadır. Bu aynı zamanda cezaevini hatırlatır. Hikâyenin tekrar başa döndüğü ve çember şeklinde döndüğü varsayıldığında, bir avluyu çevreleyen binalardan oluşan bu otelin yapısıyla çokça benzerlikler taşımaktadır; belki de filmin ana karakteri Komiser Kemal'in sadece kafasının içindeki girdapla özdeşleştirilebilir bu mekân. Otel kullanımı Yeşim Ustaoğlu filmlerinde görülen bir mekân; *İz* ve *Otel* filmlerinin esas mekânları olmasının yanı sıra *Güneşe Yolculuk* ve *Bulutları Beklerken* filmlerinde de geçiş yerleridir. Mehmet, Berzan'ın cenazesinin bulunduğu tabutla birlikte Güneydoğu'da bir otelde kalır. *Bulutları Beklerken* filminde Tanasis, bir zamanlar doğduğu topraklara turist olarak döner, evi olmadığı için otelde konaklar. *Pandora'nın Kutusu* filmindeyse annelerini bulmaya Karadeniz'deki köylerine giden kardeşler, yol kapandığı için bir kamyon barınağında sabahlarlar. Yeşim Ustaoğlu filmlerindeki yolculuk ve geçiş hali bu mekânlarda iyice hissedilir.

Güneşe Yolculuk'ta iki ana karakterin iki mekânı vardır: Berzan'ın kaldığı gecekondu semti ile Mehmet'in kaldığı bekâr hanları... İkisi de sosyolojik olarak son derece manidar ve fikir açıcıdırlar. Filmde sadece mekânlar bile hikâyeyi anlatmaya yeter.



Bulutları Beklerken (2004) filminden bir kare. Ustaoğlu bu filminde Rumların göçünü anlatır.

Bulutları Beklerken'de Eleni'nin yüzleşmesini yaşayacağı yayla evinin karanlık, kiliseyi andıran atmosferi ile 'turist' olarak dönen Tanasis'in kaldığı otel odası, Mehmet ve Cengiz'in buluştuğu tarihi kale ve okul gibi mekânlar da dikkat çekicidir. *Pandora'nın Kutusu* filminde dört ana karakterin (üç çocuk ve anneleri) dört ayrı evi vardır, söz konusu evler/mekânlar dört ayrı Türkiye, dört ayrı zaman gibi yorumlanabilir. Mehmet'in evi harabe, izbe ama eğlenceli ve yaratıcı; Nesrin'in evi orta sınıf bir ailenin beton binalardaki bir apartman dairesi, pahalı eşyalar, halılarla boğucu; Güzin'in evi daha sıcak ama yalnızlığını koruduğu bir sığmak gibi; Nusret'in eviyse Karadeniz'de bir şato gibi; bütün izlerin, geçmişin hâlâ üzerinde kaldığı sindiği yüksek, ulaşılmaz bir ev... Yusuf Güven'e göre: "*Pandora'nın Kutusu* filminde İstanbul'da geçen sahneler için mekânları iç ve dış olarak ikiye ayırdığımızda; iç mekânların karakterlerle bütünleştiğini, dış mekânların ise şehrin devinimini yansıtan, yaşatan ortamlar olduğunu gözlemliyoruz."[191]

191) Yusuf Güven, "*Pandora'nın Kutusu*: Orta Sınıfa Bakmak", *Yeni Film*, Sayı: 17, Mart 2009, s. 48.

Senaryo Yazımı

Yeşim Ustaoğlu ilk kısa filmlerinden bu yana *İz* filmi dışında bütün filmlerinin senaryo yazımını kimi zaman tek başına, kimi zaman ortak senaristlerle üstleniyor. *İz* filminde Tayfun Pirselimoğlu'nun senaryosunu çekti. *Bulutları Beklerken* ve *Pandora'nın Kutusu* filmlerinde ortak senaristlerle çalıştı. Ustaoğlu, senaryoların ilk versiyonları, bazen ikinci versiyonları bittikten sonra ortak senaristle çalışmaya başladığını vurguluyor. Yönetmen aynı zamanda filmin senaristi olmasını önemsiyor, belki bu yüzden *İz*'i tam anlamıyla kendi filmi gibi hissetmiyor.[192] *Güneşe Yolculuk* filminin senaryosunu yazdığı zamanları, "Hiçbir sınır koymadım kendime, ne düşündüysem, ne hissettiysem, ne biliyorsam, bende ne fırtınalar olup bittiyse hepsini döktüm kâğıda. Kâğıtla yani kompitürümle çok kavga ettim, yazdım bozdum, tekrar tekrar. Tüm duygularımı dışarı çıkartmak istedim ve çıktı. Zaman zaman ben kendim bile okurken çok duygusal anlar yaşadım,"[193] sözleriyle ifade etmektedir. Bu aslında bütün senaryo yazım süreçleri için geçerlidir, çünkü kendisiyle yaptığım röportajda senaryo yazım sürecini ne kadar içselleştirdiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

> Benim yazarken en önemli yazma edimim, oynarım ben. Onu oynayabilmem lazım, karakteri yaşarım, oynarım, ondan sonra sahnemi yazarım. Bu kadar hissetmem lazım, bu içselliği yaşayamazsam onu yaratamam. Ister erkek karakter olsun, ister kadın. O ilişkiyi, teması, o içselliği kuramazsam kendim oynamayacak kadar hissetmezsem çok yaratıcı hissetmem. Benim bildiğim bir konuyu yönetmem çok daha kolay olur.[194]

Açık Uçlu Finaller

Güneşe Yolculuk filminde Mehmet filmin sonunda Zorduç'u bulur, köy sular altında kalmıştır, güneş batmak üzeredir. Meh-

192) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 130.
193) Nilgün Toptaş, "Her Film Yeni Bir Hayal", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Radikal İki*, 9 Mayıs 1999, s. 19.
194) Yeşim Ustaoğlu, tez kapsamında görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010, Tez içinde s. 133.

met, Berzan'ın cesedinin içinde bulunduğu tabutu suya bırakır. *Güneşe Yolculuk* filminin jeneriği güneşin batışı üzerine gerçek zamanda yaşanır. Batan güneş gittikçe kaybolur. Jenerik bitince siyaha düşer.

Yeşim Ustaoğlu bir söyleşisinde finali şöyle değerlendiriyor: "Bir uğurlama var. Ulaşmak istediği yere ulaşmış, ama kayıp bir hayal bu artık. Yine de yüzünde bir umut var."[195] *Pandora'nın Kutusu* filminde benzer bir son vardır: Nusret torunu tarafından ölüme gönderilir. Murat onu izler ama müdahale etmez, belki de Mehmet nasıl Berzan'ın düşünü yerine getirmişse, Murat da nenesinin düşünü yerine getirmiştir. Yönetmen bununla ilgili şu sözleri dile getirmektedir:

> En son Rotterdam'da *Güneşe Yolculuk* ve *Pandora'nın Kutusu*'nu arka arkaya seyrettim. Bir şekilde birilerini ölüme uğurluyorum, onu fark ettim. Hep aynı finale ulaştığımı, ölümden feyz aldığımı gördüm. Ölümle beraber de bir hesaplaşma yarattığımı fark ettim. Çok kişisel bir şey sanırım; tamamen benle, benim sinemamla ilgili.[196]

Diğer filmlerindeki finallere bakarsak, *Magnafantagna* adlı kısa filmi, şu yazıyla biter: "Ölümün gerçek olduğunu bilmekle yaşam her nasılsa daha değişik görünüyordu." *Düet*'de, genç adam ayrılırken, yaşlı adam yalnızlığıyla kalır; genç adamı deniz kenarında bırakırız, kadraja bir kadın girer ve kamera yükselir. Genç adama dair bir umutla biter film. *Bulutları Beklerken*'de Eleni fotoğrafı çıkarır ve Niko ve kendi için yeni bir tarih başlatır... Filmlerinin umutsuz finaller olduğunu söyleyemeyiz; belki Hollywood sinemasının yaşattığı *katharsis* (arınma) yaşanmaz, ama aksine yeni bir söz, yeni bir yol, yeni bir başlangıç hep vardır; hiçbir filmi bitmez aslında; hayatta karşılığının devam ettiğini işaret eder.

---

195) "Ustaoğlunun Umudu", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Radikal Cumartesi*, 27 Şubat 1999, s. 1.

196) "Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi: Filmlerimde Hep Aynı Sona Ulaşıyorum", Film Ekibi, *Yeni Film*, Sayı: 17, Mart-2009, s. 52.

Diğerleri...

Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde dikkat çekenler bu başlıklarla sınırlı değildir. Örneğin, filmlerinde karakterlerinin monologlarına yer verir yönetmen. Bu, kafa sesi ya da iç ses olarak duyulur filmde. *Magnafantagna* adlı kısa filminde küçük kız ayna karşısında kendi duygularını tarif etmesini 'kendi kendiyle konuşur gibi' anlatır. *Düet* filminde genç adam yine ayna karşısında önceki gece neler yaşadığını, neden yaşlı adamın evinde olduğunu hatırlamaktadır. Bu iç ses görüntünün üzerine düşerek seyirciyle aktarılır. Bu da bir monologtur. Aynı monologu *Bulutları Beklerken* filminde Ayşe dağlara bakarken duyarız. Yine bir monolog gerçekleşir. Bu kez Ayşe, Tanasis ve Mehmet olmasına rağmen kendisiyle konuşmaktadır. Duyulan sadece iç sesi değil, dışa vuran sesidir.

Filmlerinde görülen bir diğer ortaklık, televizyonun kullanımıdır. Özellikle sinemanın dilini daha da pekiştirdiği son üç uzun metraj filminde Yeşim Ustaoğlu televizyon üzerinden filmin anlatı yapısını güçlendirmektedir. Televizyonun kullanımı filmin temasını ve alt-metnini güçlendirir. Örneğin, *Güneşe Yolculuk*'ta televizyonda önce cezaevi önündeki eylem görüntülerine yer verilir. Bu, filmin nasıl bir Türkiye'de ne zaman geçtiğine dair bilgi vermekle birlikte, aynı zamanda filmin gerçekçi anlatı yapısını pekiştirmektedir. Mehmet, Berzan'la yeniden görüşmesini sağlayacak eylem görüntüsünü de, ölümünü yaşayacağı görüntüleri de televizyonda görür. *Bulutları Beklerken* filminde de Sovyet televizyonu üzerinden 1978 yılının Tirebolu'suna dair fikir verilir. *Pandora'nın Kutusu* filminde televizyon çok kısa ama çok etkili bir şekilde kullanılır. Nusret evin içinde yalnız kaldığında büyük kızı oyalanması için televizyonu açar. Orta sınıf bir ailenin eğlence kaynağı olan televizyonda, sabahları yayınlanan evlilik ve eğlence programları vardır. Nusret televizyondan pek bir şey anlamaz, onun yerine evin içinde dolanır. Televizyonun yüksek ve rahatsız edici sesi duyulur. Bu arada televizyonda milliyetçilik vurgusu yapan haberlerin sesi gelir. Cumhuriyet mitinglerinde gerçekleşen bayrak eylemlerinin görüntüleri gösterilir.

Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinde zamanı kullanımı dikkate değerdir. Filmlerinde zaman doğrusal değildir. Yönetmenin anlatı-



Yeşim Ustaoğlu'nun en son çektiği *Pandora'nın Kutusu* (2008) filminden bir kare.

mına dayanarak öğrendiğimiz *Bir An'ı Yakalamak*'ta filmin içinde geçen bütün zaman, dönülen ana aittir. Kadının otobüs yolculuğunda kafasından geçenlerin filme yansıdığı filmin sonunda gösterilir. *Güneşe Yolculuk*'ta filmin önemli zamanını filmin başında, tabutun evden çıkmasıyla görürüz. Filmin başında gördüğümüz 'o zaman' filmin içinde tekrarlanır.

Yönetmen filmlerinin kimi sahnelerinde sinemasal zamandan ziyade gerçek zaman kullanımına başvurmaktadır. Plan-sekans çalıştığı sahnelerde bunu uygulayan yönetmen, bunun en iyi örneğini *Güneşe Yolculuk* filminin jeneriğinin güneşin gerçek zamandaki batışıyla eş zamanlı akmasında uygular.

Yeşim Ustaoğlu'nun filmleri aktif seyirciye dönüktür. Karakter ve kavramları zaman içinde anlaşılır. Ustaoğlu filmlerinde seyircinin film içindeki karakteri kavradıktan sonra çıkarması gereken tartışmayı yaptığını belirterek, "Ben aktif seyirciyi severim," demektedir.[197] Sorgulayan, soran sinema dili, ilk kısa filmlerinden son olarak çektiği *Pandora'nın Kutusu* adlı uzun metraj filmine değin devam etmektedir.

195) "Ustaoğlunun Umudu", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Radikal Cumartesi*, 27 Şubat 1999, s. 1.
196) "Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi: Filmlerimde Hep Aynı Sona Ulaşıyorum", Film Ekibi, *Yeni Film*, Sayı: 17, Mart-2009, s. 52.

5
SONUÇ

Bu çalışmada Yeşim Ustaoğlu'nun bütün filmleri *auteur* kuramı açısından incelenmiştir. *Auteur* kuramının sunduğu bağlam kapsamında Yeşim Ustaoğlu'nun yaşam öyküsü, filmlerindeki ortaklıklar, kavramlar tartışılmıştır. Öncelikle *auteur* kuramının ortaya çıkışı ve gelişimi tanımlanmaya çalışılmıştır. 1950'ler Fransız sineması ve Yeni Dalga yönetmen/eleştirmenlerinin görüşleri aktarılmıştır. Yeşim Ustaoğlu her ne kadar 1980'lerin ortalarında kısa film çekmeye başlamışsa da, ilk uzun metraj filmini 1990'ların ortalarında çekmiştir. Bu sebeple 1990'h yıllar Türk sineması, yapım imkânları ve ülke sineması içinde Yeşim Ustaoğlu'nun yeri üzerinde durulmuştur. Yeşim Ustaoğlu'nun kısa ve uzun filmlerinin incelenmesine dayalı bu

kitap çalışmasının son bölümünde, yönetmenin bütün filmlerinde görülen iç anlamın ve düşünce dünyasının kapılarını açan, yönetmenin filmlerine has özellikler tespit edilmiş ve alt başlıklar halinde incelenmiştir.

Ustaoğlu kimi zaman ortak senaristlerle çalışsa da dilini bildiği hikâyeleri beyazperdeye aktarmakta ve sinemada 'kişisel' bir dünya yaratmaktadır. Yönetmenin tutarlı, her geçen gün kendini geliştiren, belli kavramlar ekseninde derinleşen anlatı yeteneği onu *auteur* yapmıştır. Yönetmen içsel anlamında yaptığı yolculukta hep aynı filmi çekmektedir. Yolculuk, sorgulama, yüzleşme, ölüm arayışı ve bütün bu kavramların sorularla tanımlanmasına odaklanır. *Magnafantagna*'daki küçük kızın ölümünü tanımlamaya çalışması ile Mehmet'in, Berzan'ın ölümü karşısındaki, Murat'ın nenesinin ölüme gidişini seyretmesi birbiriyle alakalı bir düşünce zinciri oluşturur. Yönetmen başka senaristlerle ortak senaryolar yazsa da, neyin filmini yapacağı, hangi kavram etrafında filmin şekilleneceği ve anlatış tarzı yönetmenin kontrolündedir. Bu sebeple tam da *'auteur'* kuramının esasını oluşturduğu gibi etrafındaki herkes, bütün çalışanlar birer teknisyen, alanlarında uzman kişilerdir, ancak filmin tek yönetmeni, yaratıcısı ve *'auteur'*ü Yeşim Ustaoğlu'dur. Bu da yönetmeni *metteur en scène*'den ziyade, *auteur* olarak nitelemeye götürür.

Yeşim Ustaoğlu filmlerine *auteur* kuramıyla bakıldığında varılan sonuçlar şunlardır:

- Yönetmenin de ifade ettiği üzere, bütün filmleri birbirinin devamı gibi okunabilir.[198]
- Ustaoğlu etkin seyirciye inanmaktadır. *Auteur* yönetmenler, etkin seyirciye dönük filmler yapmışlardır. Filmleri izleyiciyi yönetmenin zihninde bir yolculuğa davet eder.
- Ustaoğlu filmlerinde edebiyattan, fotoğraftan ve resimden faydalanmaktadır. Kimi zaman filmlerinde ressamların ışık, kontrast kullanımlarına ya da bazen *Bulutları Beklerken* filminde olduğu gibi bir resme göndermelerde bulunur.

198) Ertekin Akpınar (haz.), s. 231.

- Yeşim Ustaoğlu sinemayı okuldan değil, film izleyerek öğrenmiştir. Bu sebeple tıpkı Yeni Dalga yönetmenleri gibi sinema tarihini bir miras olarak kullanmayı başarmıştır.
- Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinin konusu yönetmenin hayatıyla paraleldir. Yönetmenin ele aldığı konular son derece bireysel ve birbiriyle ilişkilidir.
- İlk filmi *Iz* dışında kendi filmlerinin yapımcılığını yürüterek bağımsızlığını sağlamıştır. Bu, Ustaoğlu'na özgürce konu seçme ve sinematografi geliştirme imkânı sunmuştur. Yönetmen bir yapımcının talep ettiği bir filmi çekmemiştir.
- Yeşim Ustaoğlu sinemasında mekân kullanımı özeldir. Mekânları insanlarla özdeşleştiren Ustaoğlu'nun, özellikle iç çekimlerdeki başarısı, seçtiği mekânlara ve her mekân için özel olarak tasarladığı ışığa bağlıdır.
- Yeşim Ustaoğlu, fimlerinde karakterler yaratır. Film içinde ve film bittikten sonra devam eden karakterlerdir bunlar. Yönetmen karakterlerini senaryo aşamasında titizlikle yazdığından ötürü Komiser Kemal, Mehmet, Berzan, Ayşe/Eleni, Tanasis, Nusret, Güzin ve Nesrin yıllar geçse bile geriye dönüp referans verilebilecek birer sinemasal karakterdirler.
- Son bölümde filmleri üzerinden çıkardığımız bütün özellikler Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasına hastır. Smith'in dediği gibi hepsi tek başına bir motif olabilen bu dinamikler, yan yana gelince de bir desen oluştururlar. Ölüm, hayat sorgusu, kimlik, yolculuk, su, yas, matem; hepsi dönüşümü ve değişimi, gerçeğin sorgusunu yapar. Mutlak olandan ziyade, hayata soru sorarak yaklaşır. Ve aslında hayatımızdaki en zor soruları sorar, en korktuğumuzu hatırlatır. Hayata, dikte edilene, basmakalıp bilgilere, dogmalara kafa tutar. Yönetmenin sinemasını bu şekilde özetleyebiliriz...

EK:
AKSİNİ SUDA YA DA SİNEMADA GÖRMEK
Yeşim Ustaoğlu'yla Söyleşi*

Hayat hikâyenizi sizden dinleyebilir miyiz?

Sarıkamış doğumluyum ama hayatımın büyük bir kısmı Trabzon'da geçti, ilköğretimden üniversite bitimine kadar. Trabzon Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü'nü bitirdim. Karadeniz'in denizine, dağlarına bakarak, biraz da yola bakarak büyüdüm, kendimi hep o yol üzerinde görmek, ne zaman gideceğimi düşünerek... Beni hem Karadeniz'e bağlayan güçlü bağlar vardı, hem de orada kalmamam gerektiğini sorgulatan başka bir şey daha, kabına sığmama hali.

*) Yönetmen Yeşim Ustaoğlu'yla bu söyleşi, 10 Şubat 2010'da Beyoğlu, Tünel'deki Ustaoğlu Filmcilik Ofisi'nde yapılmıştır.

Çocukluğum aslında yola bakarak geçti. Bir anayol üstünde oturduk yıllarca, arkası simsiyah bir denizdi. Ne zaman buradan gideceğim diye düşünüyordum. Bu gitme duygusu yıllarca sürdü ve ilk fırsatta, üniversiteyi bitirdiğim anda da bavulumu toplayıp kendimi İstanbul'da buldum. Biraz böyle bir çocukluk dönemi yaşadım.

Biraz gizemleri olan, hayal dünyası, soruları çok, bize öğretilenle öğretilmeyenin arkasını daha çocukken sormaya başlayan bir çocuktum. Çok kozmopolit bir yerde, Karadeniz'de büyüdüm. Yaşım ilerlemeye başladıkça, esas arkasında başka bir hayatın, kültürel birikimin ve mirasın olduğunu ufak ufak çocuksu sorularla keşfetmeye başladım. Türkiye'nin o 1970'li yıllar döneminde birçok şeyi çocuk ve genç olarak yaşayan biriyim ben de. Sınırda yaşamak mesela, bende çok etkili oldu. Sovyetler sınırında yaşamak, sınıra çok yakın bir yerde yaşamak ve o sınırın arkasındaki gizemi merak etmek...

Sadece politik bir dünyadan söylemiyorum, sıradan hayatın içinde bize öğretilen ya da halk içinde o sınırın arkasındaki her şey çok şeytani, çok korku dolu bir dünyayı hayal edip, sonra özellikle 1989'dan sonra en korktuğumuzun aciz bir şekilde geldiğini görmek gibi... Çok etkileyici bir yerdir Karadeniz, Trabzon.

Yine çocukluğumdan hatırladığım ve etkilendiğim bir şey, Sovyet televizyonu izlemek. Dilini bilmeden bir şeyi izlemek ve onu hayal etmek. Onun senaryosunu yazmak gibi. Benim çocukluğumu bunlar çok etkilemiştir. Bunlar mı yoksa yazma eğilimi mi, bakma görme arzusu mu, aynı zamanda müzik, bütün bunların toplamı mı, başka bir dünyayı hayal etme, gitme arzusu mu bilmiyorum ama, sinema yapmaya çok erken yaşta karar verdim, Trabzon'da.

İstanbul'a geldiğim zaman ilk işim bu sinema denen büyüyü tanımaktı. Sınırın ötesine bakmak gibi bir şeydi benim için, yani Sovyetler'i görmek gibi, çok korkunç olan dünyayı algılamaya çalışırken onun içine nasıl girileceği merakı... Sinema da öyle bir şeydi, büyülü bir şeydi, onun içine nasıl girebilirim diye çok küçük yaşlarda düşünüyordum. Bu arada mimarlık ve restorasyon

eğitimim sürdü, yani buraya gelir gelmez hemen restorasyona başladım, bir büroda çalıştım, ama sinemaya da atladım kendimi eğiterek, hiçbir film setinde çalışmadan, film izleyerek, okuyarak. Kısa bir süre içinde de filmlerimi yapmaya başladım.

Çok fazla film izlerdim, fotoğraf tekniğini biliyordum; sinemanın tekniğini öğrenmek için de çaba harcadım... Senaryomu oluşturdum ve ilk kısa filmimi 16 mm. olarak çektim. *Bir An'ı Yakalamak* böyle çıktı.

Kaç yılında İstanbul'a geldiniz?

1982'ydi sanırım. İki yıl sonra ilk filmimi çekmeye başlamıştım.

Çocukluğunuzda içe kapanık bir duygu hali sezdim anlatımlarınızda... Bunun sebepleri var mıydı?

Aslında ilk çocukluk dönemimde çok yaramazdım, ele avuca sığmaz bir yaramazlığım vardı. Duvarların üzerinde yürürdüm, yedi-sekiz yaşlarındayken, beş-altı katlı kocaman bir blokta otururduk; o bloğun terasının parapetine çıkar ve yürürdüm, ölümle ilgili bir kafa tutma halim vardı, neden bilmiyorum. Hiperaktif bir hal gibi neredeyse; düz duvara tırmanmak...

Sınırları zorladığım bir çocukluk yaşadım, çok çok yaramazdım, sonrasında sanırım, bunu ben bazen kendime sorarım; aynı şeyi *Güneşe Yolculuk* ya da *Bulutları Beklerken*'de de yaptım, sınırları zorlayan bir serüvene atıldım. Ölüm korkusunu iplememek gibi, ya da o sınırları zorlama halini çocukluğumda çok yaşadım.

Benim de senin şimdi sorduğun gibi kendime sorduğumda fark ettiğim analizler bunlar, ama sonrasında buluğ çağında, liseye doğru geçiyorken, çok içe kapalıydım, kendi başına bir çocuktum. Üniversite yıllarında da içe kapanıktım, bir yandan içe kapanık değildim, hem zaten içe kapanamayacak kadar sert bir dönemde yaşıyorduk.* Çok kendi başınaydım. Kendi dediğimi her zaman yaptım, o yaşlarda bile. Bana bir şey yaptırmak çok zordur, aile içinde de öyle...

*) 1970'li yılların örgütlü yapısını kast ediyor.

Annem geçen gün bunu söylüyordu, geçende de ağzımdan çıkmış, "Hiçbir Allah'ın kulu bana bunu yaptıramaz," demişsem eğer -ki bunu çok sık kullanırım-, onu yapmazdım, bana dışarıdan bir şey yaptırmak, dikte etmek zordur ailede. Ama çok iyi bir anne baba ilişkisi yaşadım, çok sevdiğim, erken kaybettiğim için de hâlâ çok hayıflandığım, hayatımda birinci derecede rol oynayan, hayatımı neredeyse kurtarmış ölçüde bir babaya sahip oldum.

Babanızı kaç yaşında kaybettiniz?

Babamı yirmi beş yaşından sonra kaybettim, ama benim için genç bir ölümdü, o da gençti, elli sekiz yaşındaydı, hâlâ eksikliğini hissederim.

Ölümü nasıl bir etki yarattı üzerinizde?

Kendimi hâlâ çok, çok eksik hissederim. Babam demin de dediğim gibi, benim hayatımı kurtardı.

Ölümüne nasıl ikna oldunuz?

Bunlar biraz zor sorular. Sanıyorum hâlâ ikna olmadım, Müjde. Hâlâ beni ona ikna etmek zor. Ani bir şeydi, birdenbire, beklemediğimiz bir kalp krizi yaşadık. Duyup, öğrendiğim...

Ben bir hafta önce hissettim mesela, bu benim için çok tuhaf bir şeydi. Yurt dışındaydım ve bir hafta önce başımıza geleni rüyamda gördüm. Oradaki her şeyi bırakıp ilk aldığım biletle döndüm. Bir hafta sonra da babam öldü. Benim bunu hâlâ şey yapmam... Ölümü ve gidişini kabul ettiğimi söyleyemem.

Film çekmeye başlamıştınız, değil mi?

Evet, ilk filmimi çekmiştim. İkinci filmime başladığım dönemde öldü, ben o dönemde ölümle ilgili, ölümü keşfediş üzerine bir film yaptım ve babamı kaybettim.

Yaşadığınız ilk yakın ölüm, babanızın ölümü müydü?

Hayır, ilkokul dönemlerinde tuhaf bir yaz yaşadım; bir yıl içinde iki dedem (dedelerimi de çok severdim, bir tanesi müzisyen, babamın babası, diğeri felsefe öğretmeniydi) ve dayım arka arkaya öldüler ve bize sürekli telefonlar gelirdi, çocuk olarak düşün bunu. Annem babam giderdi, üç kız kardeş kalırdık, ama ölüme gidişi uğurlamak çocuklar için kolay değil, cenazelerini görmedim doğal olarak.

Bir cenazeyi ilk kez babamla gördüm, ölümün çağrısının ne olduğunu iyi biliyorum; o yaz, kış sert bir şekilde yaşadım. Bunun üzerine okulda bir yazı yazmışım, komposizyon istenmişti. "En Güzel Yazım" başlıklı, aslında en kötü zamanlarımı yazdığım bir kompozisyondu. Benim için böyle kayıplar dönemi başlamıştı; ondan sonra üniversite döneminde, 1980 öncesi dönemde arkadaşlarımın ölümlerine tanık olmak gibi başka ağır şeyler yaşadım. Doğal olarak ben de yaşadım, ama aile içinde kayıp o yaz başladı. Babam başka bir şeydi tabii.

Anneniz babanız ne iş yaparlardı? Nasıl bir kültürel mirastan geliyorlardı?

Çok orta sınıf bir aileydi, kendi emeğiyle çalışan. Babam göz doktoruydu, Trabzon'daki hastanenin göz doktoruydu, annem edebiyat öğretmeniydi, bizlere baktığı için çok çalışmamıştı. Ankara Dil Tarih'ten mezundur. İyi bir edebiyatçıdır, annemden çok şey öğrendim, dedelerim de öğretmendi, öğretmen bir aileden geliyorum. Dedem, anneannem, teyzem onlar hep öğretmendir, tarih, felsefe, dedemin (annemin babası) özellikle büyük etkisi vardır üzerimde.

Edebiyat okunan bir evdi bizim ev, kitabı olan. Kitapla çok erken haşır neşir oldum, babam tarafı müzikle ilgilenir daha çok, soy isim de oradan geliyor. Kuşaklar boyunca müzisyen yetiştirmiş, Osmanlı'daki ilk orkestrayı kurmuş bir aileden geliyorum. Dedem tarafından kuzenim, kardeşim bir şekilde müzik ağırlığı olan müzisyen yetiştirmiş bir aile. Çok da kendi halinde bir ailedir.

Babanızla neleri paylaşırdınız, küçükken ya da daha yetişkin zamanlarınızda?

Ben biraz babamın kopyasıyım. Benim çok hissettiğim bir şey. Çok benzerim babama, karakter olarak çok benzerim. Bendeki her şeyin onda olduğunu, ondaki her şeyin bende olduğunu, onun biraz mirası gibi hissettim sonrasında, karakter olarak. O da benim gibi içlidir, şimdi insanın kendi hakkında içli demesi de tuhaf, onunla -tabii başkalarının söylemesi lazım ama- birbirimize çok benzediğimizi biliyorum. Sözle açıklanamayacak bir benzerlik bu, eğilimlerimizin, tutkularımızın benzerliği...

Biz çok az konuşmamıza rağmen, çok konuşmayan baba-kız ilişkisine rağmen çok benziyorduk; ben ondaki bütün kırılganlıkları (kırılgan da bir insandır) biliyordum, hissederdim. Birkaç tane çok zor göz ameliyatı geçirdim, bir tanesinde bayağı bir gözümü kaybediyordum, göz patladı, iris falan dışarı çıktı, babam sayesinde diyorum ya hayata döndüm... Birkaç kere göz kapağım yırtıldı, böyle hani yaralamalar hep gözümden olan, bir tanesi çok ciddi göz patlatma. Hep gözümü bana geri vermiştir babam, hediye etmiştir, göz de bakan bir şeydir, biraz da yemin gibi, görmeyle ilgili bir şey yapmak...

Babanızın size gözünü vermesi; gözle sinema yapıyor olmanız, babanı sinemayla eş tutmanıza yol açıyor sanki...

Bunu bana on yıl önce sorsaydın asla söyleyemeyeceğim şeylerdi. Yani, bunu insan biraz yaşı ilerledikçe fark ediyor. Bütün bu bağları, mirasları...

Gözünüz neden bu kadar çok yaralandı? Küçüklükteki yaramazlıklardan mı?

Üniversite olayları sırasında oldu. Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde.

Bunu biraz açabilir miyiz? 1980 öncesi zamanları...

Bundan çok fazla bahsetmek istemiyorum, hatırlamak bile yoruyor beni.

Magnafantagna'*dan konuşalım biraz Orada küçük kızın sorularının sizin küçüklüğünüzün, bütün filmlerinizde cevabını aradığınız sorularınız olması gibi... Bir dönem içe kapanık olduğunuzu söylüyorsunuz ya, sanki o dönem siz bu soruları sorduğunuzda, yaşıtlarınız başka şeylerle ilgileniyorlardı. Bütün insanlar benzer yaşlarda aşağı yukarı benzer şeyler düşünür, benzer dönemleri yaşarlar. Diğer çocuklardan farklı duygular hisseder miydiniz?*

Olabilir, zaten o soruları sorma hali daha çok kendi başıma kalarak, neden bilmem bir farklılık hissederek geliyordu; kardeşlerimle olan ilişkilerimde hâlâ bir parça hissederim onu. O yüzden yalnız kalmayı tercih ederdim ve yazmayla kapatırdım yalnızlığımı. Yaşadığımı hissettiğim ya da ifade etmek istediğim her şeyi yazdığım için, bunlar daha çok hissettiğim şeyler olurdu, gözlediğim şeyleri pek yazmazdım.

Annemle iyi bir ilişkimiz vardı, ama kendisi bugün bile söyler, sen kendini bana anlatmazdın diye, hâlâ kendimi anlatmayı çok sevmem mesela, festivalden dönerim, nasıl geçti kızım diye sorar, çok fazla anlatmam, anlatmak beni yorar, anlatmayı çok sevmem evin içinde. Hâlbuki ben kendimle paylaşırım, yazarım daha çok. Kendimle kurduğum bir ilişkidir. Biraz çocukluğum böyle geçti. Zor sorular tabii, ölümle ilgili sorular, mana-anlam, ihtimalle ilgili çok küçük yaşlarda sormaya başladım.

Peki, gitmek duygusunun altında ne yatıyor? Kaçma isteği mi?

Kabına sığamama hali. Trabzon biraz böyle bir yerdi benim için; çok büyüleyici, çok kuvvetli, çok baskın bir kültür vardır ama aynı zamanda çok muhafazakâr. Oraya, o kaba sığamama, orada var olamama hali, çok küçük yaşta bunu hissetmiştim; evet, çok büyüleyici doğası, ama o sınırlarda kalamayacağımı daha lisede bile biliyordum. Gitmem lazım diyordum, 'gitmek' duygusu çeker seni; giderken korkutur da. Aslında şimdi Anadolu'da yaşanan (benzer projelerle uğraşıyorken görüyorum), gençlerin hayatına bakarken korkutucu bir şehirdir başka şehir, İstanbul mesela. Bir yandan küçük bir yerde büyümenin avantajlı olduğunu da düşünürüm, bir apartmanın, mahallenin içine sıkışmış ol-

manın daha büyük tehlike olduğunu görüyorum, şimdiki gençlerin hayatına baktığımda.

Küçük bir yerde büyümek, çocuk için özgürleştirici bir şey. Öbür yandan çok küçültücü, çok dar bir alan da... Onu yırtıp, çıkıp gitmeyi çok küçük yaşta istedim. Doğal bir istekti. Organize, hemen programlanmış bir hayat da kurmadım kendime, kardeşlerim benden önce geldiler İstanbul'a. Ben onların arkasından geldim, biri teknik üniversite, diğeri konservatuar okumak için geldi, böyle bir şey de olmuştu; en çok ben istediğim halde en son ben geldim. Karadeniz Teknik'te mimarlık okumak da bana çok eğitici, öğretici geldi o dönemde. İlk filmim *Bir An'ı Yakalamak* da tam bir yol filmidir.

Bir An'ı Yakalamak *filminin izleme kopyası mevcut değildi; bu yüzden bana filmi anlatacağınızı söylemiştiniz, neyi anlatır bu film?*

Bir An'ı Yakalamak bir yol filmidir, kurgusu da çok ilginçtir, ilk sinema, ilk senaryo, ilk kurgu deneyimim, ama çok enteresan bir kurgusu vardır. Geçmişiyle hesaplaşmak için bir yolculuğa çıkan bir hikâyeyi anlatır; bugün ve geçmişiyle hesaplaşır. Biraz da kendimden yola çıktığım bir hikâyeydi o. Gitmek isteyip gitmiş, geride bir şey bırakmış, sonunda bu yolculuğu hiç yapmadığını anladığımız çok enteresan bir film. Onun sadece tahayyül edilmiş olduğunu, hiç yapılmamış olduğunu... Benim ilk ve son rolüm. Dilek Ongan, Ara Güler'le üçümüz oynamıştık. Hem ergeni hem genç kadını oynadım. Zamanlarla iç içe geçiyor film.

Zihinde yapılmış bir yolculuk gibi.

Ve o an hiç yakalanmaz. Geriye dönüp hesaplaşmak, o anı yeniden yakalamak arzusuyla kalır.

Bunun ilk filminiz olmasına nasıl karar verdiniz, başka senaryolarınız da var mıydı?

İFSAK'ta çalışırken bir yerde bir doygunluğa ulaşıyorsun; ben de bir film yapma gereksinimi yaşıyordum, o filmin senaryosunu bir gecede yazmıştım. Çok kısa bir zamanda yazdım, vahiy gibi,

içimden geldi ve hiç kimseye senaryo nasıl yazılır diye sormadan. Tezimi yazıyordum o dönemde, onun için de uzak bir yeri seçmiştim. Kapadokya'ya gidip gelerek yazıyordum. Oralarda yaşayarak yazdığım bir tezdi. Tezimi yazarken, daktiloyla yazıyorduk o zaman, bilgisayar yoktu, kâğıdı çıkarıp başka bir kâğıt koyup *Bir An'ı Yakalamak*'ın senaryosunu yazdım, ertesi gün de İFSAK'ta Uğur'u ensesinden yakalayıp, onun da neredeyse ilk filmlerinden biridir herhalde, o da sinema-televizyonda öğrenciydi, bunu çekeceğiz dedim, organize olduk, iki kuruş parayla çektik.

Önce Uğur İçbak vardı, sonra Magnafantagna*'yla Cengiz Onural'la çalışmaya başladın. Bir bakıma film çekerek, film sanatını öğrendiğiniz zamanlar diyebilir miyiz?*

Teknik olarak evet, ama bazı şeyler var ki onlar hiç öğrenilmiyor. Yazmayla görmeyle, bakmayla ilgili, onu anlatmak mümkün değil; tamamen insanın doğasıyla ilgili, meşrebinde olmayla ilgili. Diğer tarafıysa deneye yanıla öğreniyorum, kendi şaryomuzu kendimiz yaptık, kırdık döktük, iki tane motosiklet aküsü bağlayıp... Bir sürü şeyi deneyerek öğrendik, sesli çekmek gibi. Hâlâ öğreniyoruz.

Sinema inanılmaz bir alan hakikaten. Teknik her gün gelişiyor. Öğrenmeyi sürdürüyoruz. Teknik olarak baktığında evet, ama kendinden koyduğun bir şey var zaten, onu da nasıl bir dille anlatacağın, kendini en çok nasıl sorgulayacağın ve kendinden yola çıkarak nasıl bir dille var olacağın önemli. Bütün bunlar iç içe gidiyor.

Filmin kurgusunu kim yaptı?

Geceleri çalışmamıza izin veren bir şirket vardı, Uğur'la ikimiz yaptık. Ben çok uzun süre *Otel* bitene kadar masada kurgu yaptım. Negatif montajı da birlikte yaptık, bazen Uğur'la biraraya geldiğimizde bana bunları hatırlatır, çok enteresan gelir. Bazı komik şeyler de yaşadık, mesela şaryo için bir parça gerekiyordu, yatağımın bir parçasını alıp götürdüm, ya da negatif montaj için kadifemsi yumuşak bir bez lazımsa eteğimi keser getirirdim. Bir

sürü şeyi kıra döke yaptık, çok şey öğrendik, mesela şimdiki öğrenciler negatif montaj nedir pek bilmezler, hakiki sinemayı öğrenmeden yaşadıkları süreç bizimkinden çok farklı tabii.

Kurgusu bittiğinde film ile senaryosunu yazdığınız film ne kadar benziyordu? İlk filmdeki duygunuzu hatırlıyor musun?

Her zaman çok şaşırtıcı şeylerle karşılaşabilir, hay Allah dediği şeyler de olur, ama genelde sürprizler yaşarım.

İlk filmi izlediğinizde ne hissettiniz?

Tahayyül edip, yazıp, kâğıda döktükten sonra onun esas üç boyutlu olarak bittiğini görmek çok inanılmaz bir şey. En son halini gördüğümde, başlangıçta Trabzon'dan İstanbul'a geldiğimde sinemanın içine gireceğim sorunun cevabını bulmuş oldum. Böyle bir şekilde, balıklama atlıyorsun içine, o kadar da ürkütücü bir şey değilmiş, cevabı kendimde buldum, tamamı sende başlayıp biten bir şey bu.

Film bittikten sonra ilk nereye gönderdiniz, tepki nasıldı?

İlk olarak İFSAK'ın yarışmasına gönderdik, Süha Arın jürideydi, "Bu kızdan acayip bir sinemacı geliyor," demiş, ilk ödülü oradan almıştım. Bir kamera ve ışık kullanma ödülüydü, Uğur'la hemen *Magnafantagna*'yı yapmaya başladık. Her filmden sonra yeniden bir şey yapma isteği bir şekilde kanca atıyor. Kamera ve ışık kullanma hakkını vermişti bir firma, biz onları kaptık, bir sene içinde diğerini çektik.

Unutmadan, tezinizin konusu neydi?

Şimdiki adı Güzelyurt, daha önceki adı Gelveri ya da Kalvari olan bir Rum köyündeki bir manastırın, hastane-manastır özelliği taşıyan bir manastırın hikâyesi; yarı kaya oyma yarı dışarıda bir hastane-manastır vurgusu üzerinde durmuştum, geçmişten günümüze... Kökeninin Hint'teki manastıra kadar uzanmış olduğunu gördüm. Ona restorasyon projesi hazırlamıştım. Anadolu'da-

ki erken Bizans dönemi, aynı zamanda restorasyon projesini hazırlamıştım.

Tez konunuz da çok ilginç; filmlerinizde işlediğiniz konular bir bakıma...

Tarih, çevre bilinci ve tarihi kimlikler sinemamda tartıştığım konular, Trabzon'da yaşadığım meseleler... Çok kozmopolit bir yerde büyüdüm. Belki Trabzon'da yaşamanın getirdiği bir şey restorasyonla ilgilenmem, belki farklılıklar konularına eğilim duymuş olmam. Tezde de öyle bir konuyu seçmiş olmam, sanırım hepsi birbiriyle ilintili.

Magnafantagna'*yla devam edelim. Öncelikle ne demek Magnafantagna?*

Latince kökenli bir kelime, 'büyük fantezi' demek.

İlk filminden üç yıl sonra bu filmi çektin, neden bu kadar uzun sürdü?

Hayat devam ediyor bir yandan; kendi başımıza prodüksiyonları yapıyorduk. Yaşama kaygısı, mimarlık yapıyordum, parasını bulmak gerekiyordu, şimdiki gibi 'al bir kamera git' benzeri bir durumu değildi, 16 mm., onun ışığı, ıvır zıvır bir para bulmak gerekiyordu, sponsorluk hâlâ bile çok zor bir şey. Çalışırdım sürekli, çalışırken de hem öğrenir hem paramı biriktirirdim. Prodüksiyonu ben yapardım.

Son paranızı üç kutu filme verip yürüyerek eve döndüğünüzü söylüyorsunuz. Hangi filmdi bu?

Bir An'ı Yakalamak'tı.

Magnafantagna'nın yapım imkânı nasıldı?

Orada sese çok dikkat ettim, özgün müzik yapmak, yaratmak, sesli çekmek, Türkiye'de hiçbir yerde sesli çekilmezdi, oyuncuyu bulmak, yetiştirmek, her filmimde bir şey denemişimdir.

İlk filmlerinizden bu yana biçim olarak plan-sekans çalışıyorsunuz, akan kamerayı seviyorsunuz... Bunu tercih etmenizi neyle açıklarsınız?

Evet, çünkü benim için oyunculuk, ta o zamandan kafa patlattığım bir şey. .Oyuncuyla haşır neşir olmak, onun psikolojisi, konsantrasyonuyla ilgili, ne kadar parçalasan biraz da yazdığım hikâyelerdeki ifade biçimimde de vardır, yazma üslûbum da, tasvirim de öyledir. Görselliğim de aynıdır. Bu benim dilim.

Uzun ya da kesintisiz planlar kaygısı değil bu sadece, bende her zaman en büyük konsantrasyon oyuncunun kendisi olmuştur, ona en büyük imkânı sağlamak, onun duygu durumuna, psikolojisine bakmak çok daha önemli olmuştur. Fotoğraf da her zaman önemlidir tabii, ama birinci sırada karakterim gelir, onun arkasındaki ambiyans gelir sonra.

Magnafantagna'*daki mekânlar neresiydi? Neden böyle sofistike, nereye ait olduğu belli olmayan mekânlar tercih ettiniz?*

Bir masal, bin fanteziyi anlatıyor çünkü. Ölümle hayat arasındaki ince çizgiyi ve bir çocuğun bunu nasıl algıladığını anlatır. Gerçekten bir fantezi dünyasıdır. Bir küçük esinlenmedir ama kitapta böyle bir dünya çok geçmez, daha çok küçük bir evde geçer; ben onu ormana taşımıştım, hiçbir zaman uyarlama ve esinlemelerim aynı olmaz, okuduğumdan çok bağımsız olur. Orman dünyasına, çocukların küçücük kaldığı devasa bir ağaç mesela. Bir rüyada olabilecek bir dünya, ama bütününde rüya ile gerçek birarada gidip, öyle bir dünyada yaşarmış gibi, ölümü anlama, kavrama, hakiki dostluğu kavrama anlatırken, devasa bir ağaç aradım hakikaten de Uğur'la.

Her filmimizde çok güleriz, o zaman da çok gülmüştük. Bir ağaç bulduk, ama onu bulurken ormanda kaybolduk -Belgrat ormanları Fatih'e kadar uzanır-, arabayı bir yerde bırakıp yürüdük ve orada kaybolduk. O ağacın bir çiftlik içinde olduğunu öğrendik, özel bir arazi. Para verip izin alamayacağımızı fark ettik, gizli gizli çektik. Sonra baktık filmler çıkmamış, çok bayat film kul-

lanmışız, sonra yine gizlice girdik ve gizlice çektik. Film dünyası biraz böyledir. O kadar sevmiştim ki o ağacı, o ağaç olmalıydı. Gittik bir daha çektik.

Bu filme nasıl karar verdiniz? Bildiğiniz bir yazar mıydı?

Yok, çok bilinen bir yazar değil. Küçücük bir çocuk kitabıdır aslında. O dürtünün nereden geldiğini kimse bilemez. Dönüp yıllar sonra, ne zaman etkilediğini bile bilemeyeceğin, cevabını bulup söylemeyeceğin bir küçücük çocuk kitabını alıp bir film yaptığımı söyleyebilmem, o gün benim kendi başıma da ölümle bir yetişkin olarak hesaplaşmamla ilgili. Her şeyin de çok hazır cevabı yok. Birebir uyarlamadan, kendi fantezilerimle, kendi hesaplaşmamla bambaşka bir şey çıkardım senaryoda, atmosfer olarak da.

Tüyün filmin sonunda uçması... Ölümü, uçmakla, hafiflemekle mi tanımlıyorsunuz?

Uçmak, gitmek, onun gözünden yaşadıklarını yeniden hissetmek, eksilme duygusuyla ilgili bir şey. Ölen için başka bir şey, kalan için başka bir şey. Aslında en çok hayıflanmamızı arkada kalan olarak yaşarız. Öldüğün zaman her şeyin bittiği an olduğunu bilirsin, acısını taşırız, biliriz. En çok yüzleştiğimiz böyle bir şey.

Bu filminde küçük kız ayna karşısında ruh hallerini tanıyor; bir monolog var.

O kız doktor oldu şimdi, bir ilkokuldan bulmuştum: Bir süre takip ettim ama sonra koptu. Yıllar sonra *Bulutları Beklerken* filminin galasına çok az bir süre kala aradı buldu beni, galaya geldi, herkesten çok gözüm onu aradı. Annesiyle gelirdi sete, benim kardeşim zannederlerdi, bana benzerdi. Kapıdan içeri girer girmez tanıdım, onu da annesini de.

Ayna karşısındaki monolog, Düet*'teki adamın aynı karşısındaki monologu gibi...*

Ya da *Bulutları Beklerken*'deki kadının kendiyle hesaplaşması, her zaman bağlantılı bir şeyler bulursun.

Kendi kendiyle konuşmak meselesi; bu sizin kişisel deneyiminizden mi kaynaklanıyor?

Evet, olabilir...

Tayfun Pirselimoğlu'yla hangi yıl evlendiniz?

1986 sonuydu. Ama artık geçmişte kalan ilişkilerle ilgili konuşmak istemiyorum.

Kısa filmlerde birlikte çalışıyordunuz... Nasıl bir çalışma tarzınız vardı?

Daha çok, o zamanlar resimle ilgilendiği için sanat yönetmeni olarak; senaryo katkısı üzerinde gerektiği zaman yer alırdı, ama daha çok sanat yönetmenliği yürütmek isterdi.

Kafaca anlaşır mıydınız?

Otel'den sonra *İz* ve *Güneşe Yolculuk*'la beraber benim için bir daha çalışmama kararı netleşmişti. Esas artık yapmak istediğim, söylemek istediğim yerde ciddi bir üslûp olarak farklılığımız vardı. Şimdi onun yaptıkları ile benim yaptıklarımı karşılaştırırsan sen de görürsün. *İz*'in dünyası ile *Güneşe Yolculuk* çok farklıdır. *Güneşe Yolculuk* benim ilk yaptığım filmlerimle benzeşir. Tayfun'la *İz* dönemi benim çok da benimsediğim bir dönemim değildir, estetik olarak evet, yönetim olarak evet, ama hikâye kurma açısından çok uzak ve soğuk bulurum.

İz'i Tayfun yazmıştı, benim biraz da karton bulduğum, karakterleri hiçbir zaman özümseme, derinleşme halinin olmadığı, benim dünyama ait olmadığı, çok eklektik bulduğum bir senaryoydu; yazma açısından da apayrı bir dünya. Zaten evlilik de bitti. O dönem benim için bitmiştir. Estetik bir atmosfer kurma, bir film yönetme, bir filme bakma, görsel olarak bunu hayata geçirme noktasında baktığımda başka bir şey tabii. Fakat senaryo olarak analiz ettiğimde kendim bile, o karakterlerin hiçbirine inanmam aslında. İnanmadığım bir karakteri de anlatmak istemem.



Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk* (1999) filminin setinde.

Magnafantagna*'dan sonra* Düet*'i çektin, yine üç yıl geçtikten sonra, neden?*

Hayat devam ediyor, ayrıca kimseyle çalışmak istemedim, her şeyi kendim öğrendim, sinema alanında çalışmak istemedim, başka birine asistanlık yapmadım. Birinden bir şey öğrenebileceğimi düşünmüyordum, hâlâ da düşünmek istemem. Hayat kavgası kolay değil. Doğru düzgün bir proje gerçekleştirmek, 16 mm. çekmek o kadar kolay şeyler değildi, sıfır kaynak, hiçbir kaynak bulamazdınız. Bir de başka setlerde kirlenme ihtimalini çok çabuk gördüm ve buna izin vermedim. Yaşamak için mimarlık yapmayı tercih ettim.

Düet*'te iki karakter var; bütün filmlerinde, hatta* İz*'de bile Komiser Kemal'in yaşadığı kişilik bölünmesi ile ikinci bir karakter var...*

Doğru, var. *Düet*'de, *Magnafantagna*'da da olan, *Güneşe Yolculuk*'ta iyice belirginleşmiş olan, bütün filmlerimde kendini hissettiren, birbirinden etkileşim ya da transformasyon hikâyeleri, birinin başkasından bir şeyler öğrenmesi, bir değişime uğrama ya da hiç değişime uğramama hali gibi hikâyeler, ilişkilerimizde temas ya da temassızlık... Çok sorduğum sorulardan biri de olabilir

bunlar, ama bütün filmlerde hikâye kurmada bir etkendir bu. Berzan-Mehmet, Mehmet-Ayşe, Arzu-Mehmet ilişkisi, Pandora'da kardeşlerin ilişkileri... Biraz da yüzleşmeler; kendisiyle, birbiriyle yüzleşme hikâyeleri...

Düet de bir şekilde yüzleşme hikâyesidir. *Magnafantagna* ölümle yüzleşme... *Düet*'de iki karakter ayrılıklarıyla, kendileriyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Aslında *Otel*'de de var o, gördüğümüz şeyi inkâr etme hali, görmezden gelme halinin kendisine bir suç olarak geri dönmesini anlatır, ama *Güneşe Yolculuk* görmezden gelmek ve yüzleşmek hali üzerine bunun içindeki değişimi anlatır.

Otel *çok olgun bir kısa film.*

Hepsinde bir sürü şey denemiştim, adım adım teknikle uğraştım, mesela *Düet*'de helikopterle uğraştım. Helikopter çekimi yaptık.

Evet ve aynı kamera hareketini, kameranın objeyi bırakıp havalanmasını, Tüy'ün havalanması gibi, Pandora'nın Kutusu*'nda Nene ve Torun'u bırakıp yolda binalar üzerinde yükselmesinde görüyoruz.*

Aynı duygu vardır orada. Kendini dünyanın merkezinde, sıfır noktasında hissetmek gibi bir şey o. Bütün o merkezin içinde o kadar küçük bir noktasın ki, bütün o sıkıntı acıya rağmen...

Nasıl oluşturuyorsunuz filmlerinizin ekibini?

Bu olmazsa olmaz bir yandır. Kendi dilin oluşmaya başladığında, dilinde yetkinleşmeye başladığında, *Güneşe Yolculuk*'la birlikte benim yetkinleşme sürecim başlamıştır, bunu oluşturabilecek bu dili teknik olarak seninle paylaşabilecek insanları etrafında görmeye başlıyorsun, onları kuvvetle tutmaya da başlıyorsun, ne olursa olsun, hep tamamlayarak ekip oluşturmaya, kurumsallaşmaya başlıyorsun.

Otel, *izlenmesi ve anlatılması bile zor bir film... Akvaryumun düştüğü sahne olağanüstü.*

Mesela, *Otel*'in senaryosunu ben özellikle tıpkı... O senaryoyla başka film çekebilir başkası, senaryoyu yeniden yazmak gibi aslında... Tıpkı *Magnafantagna*'da o devasa ağacı aramak, bulmak gibi, çünkü film o var ediyor, bütün atmosferi... Burada da bir küçük sokağa bakan bir küçük otel olarak da algılanabilirdi bir başkasının elinde, ben nedense, bir şekilde benim de bir dünyam var, bir hapishane gibi gördüm, kapıların kapanıp içeride kalınan... o zaman bütün algı değişiyor, anlatım değişiyor. Suriye Pasajı'yla birlikte bütün senaryoyu yeniden yarattığım bir çekim... Yaratım biraz böyle bir şey... O çalışma inanılmaz keyifliydi kendi payıma. Bütün dünyayı onun içine kurma. Pasajda bir otel yaratma. Çok zordu, üstelik çok kolay değildi.

İz *ve* Otel*'in hikâyesi benzerlik taşıyor...*

Kafkaesk bir atmosferi var ikisinin de, ama çok benzemiyorlar bence. *Otel* çok daha komplike, içselleştirebileceğim, daha doygun, daha rafinedir. Az önce yaptığım eleştiriyi, kendi kendime de yapıyorum. *İz* bütün karakterlerin açılımı açısından bana çok karton gelir, ben onlara değemem. Klişe gelir, madam, diğerleri... Hiçbirine değemem. Atmosfer olarak ortaklıklar kurduğum doğru, ama senaryodan kaynaklı olarak eklektik bulurum o senaryoyu. Yaşamayan bir dünya görürüm onun içinde. Atmosferini severim sadece. *Otel* çok daha kompakt, çok daha rafine bir film.

Karakterlerin geçişi, çok geçişli olması –bütün filmlerinizde olan bir şey bu...

Metnin anlatımı, bağlaçlar çok çok başarılı ama. Benim hikâyeyle kurduğum temas bende hâlâ zayıf, o da karakterlerle kurduğum temassızlık. Bugün sokağa çıktığınızda... daha asembolik bir anlatım, sembolik anlatımlardan, referanslardan uzak duran biriyim, *Güneşe Yolculuk*'la birlikte. Sokağa çıkmak...

Çok büyük mesafelerle bir hikâye anlatmayı, göndermelerle anlatmayı çok sevmiyorum, anlatmaya çalıştığım şey bu. Kontağımı kurmadığım, kendim gibi ağlamadığım... Son zamanlarda *Güneşe Yolculuk*'la birlikte, *Bir An*'ı *Yakalamak*'ta kâğıdı daktiloya

koyduğumda neredeyse kusarcasına, ağlarcasına yazdığım bir hikâyeydi o. Senaryoydu.

Bunu yazmak en önemli yazma edimim, oynarım ben. Onu oynayabilmem lazım, karakteri yaşarım, oynarım, ondan sonra sahnemi yazarım. Bu kadar hissetmem lazım, bu içselliği yaşayamazsam onu yaratamam. İster erkek karakter olsun, ister kadın. O ilişkiyi, teması, o içselliği kuramazsam, kendim oynamayacak kadar hissetmezsem çok yaratıcı hissetmem. Benim bildiğim bir konuyu yönetmem çok daha kolay olur.

Erkek karakterleri yazarken zorlanıyor musunuz?

Hayır, hiçbir şekilde zorlanmıyorum. Hatta bana tam tersini söylerler, filmlerimdeki erkekleri iyi yazdığımı söylerler. Osman Sonant (*Pandora'nın Kutusu* filminin oyuncusu) geçen yeni senaryomu okudu, senin dilin iyice bozulmuş dedi. Hâlbuki benim için o gündelik hayatın, oradaki karakterle yaşamaya başlıyorsan, sokaktaki çocuk gibi olurum hemen. Ağlaması gerekiyorsa karakterimin, ağlarım...

İki kadının birbiriyle hesaplaşacağı bir sahne mesela; milyonlarca ihtimali olabilir, birbirlerine küfrederler, birbirlerini döverler, benim onu hissederek o karakterin ne yapacağını bilmem lazım. Bütünüyle baktığımda belki inanılmaz bir suskunluk olur, o suskunluktan sonraki bir kelime bile yeter, ama bunun sebebini bilmem lazım. Bütün o suskunluğun içinde karakterim ağlama noktasına geliyor ve ağlıyorsa ben onu gerçekten hissetmişimdir.

Senaryo yazma kısmı için işin en zor kısmı diyebilir miyiz?

Çok çok zor bir şeyden söz ediyorum. Ben yazarken çok yorulurum ama hızlı yazarım. Son filmim altı ayda çıktı. Artık çok hızlı gelişiyor. Çok yoğun bir konsantrasyon yaşıyorum.

Güneşe Yolculuk*'tan sonraki filmlerinin senaryolarında ortak senaristler var. Neden?*

Tamamen yaşadıklarımla ilgili. Ben genellikle ikisinde de bitirmiş oluyorum senaryoyu. İlk taslak (versiyon) bitmiş oluyor,

bir hikâyem var, gelin başlayalım, asla böyle bir şey demiyorum. Oturup filmi çıkardıktan sonra, senaryo oluştuktan sonra, hatta *Araf*'ta başından beri Çiğdem mesela, konsantrasyon olarak yazıma girdi, ben belli bir süreçten sonra beni dinleyecek, benim ağlamalarımı, dünyamı paylaşacak birine ihtiyacım oluyor, *co-writer* (ortak yazar) bunu yapıyor, psikodrama gibi, bazı söyleşilerde de adlandırdığım, o rollere bürünürüm, zorladığım, rol aldırttığım, Güzin gibi hissediyorsam, Nesrin diye tepki almak istediğim birisini isterim karşımda, konsantrasoyunu, motivasyonu sağlayacak biri isterim, *co-writer* bunu sağlar benim için daha çok. Sonra oturup kendim yazarım. Biraz aşk gibidir, aşk şahitsiz bir şeye benzemez. En âşık olduğumuz zamanlarda hemen onu itiraf etmek isteriz. Duygu boşalımı biraz böyle bir şey.

Petros Markaris'le nasıl çalıştınız?

Biraz matematiği, çatışmayı paylaştı. Belirli aralıklarla buluşuyorduk. O geldi, ben gittim Yunanistan'a.

Arşiv görüntü kullanıyorsun filmlerinde. Tam da sözünü ettiğimiz anımsama, hatırlatma... Bellek oluşturmayla ilgili şeyler... Bunu mu amaçlıyorsun? İz'de de yine hatırlanan görüntü parçaları var... Bunların bağlantılı olduğunu düşünüyorum... Neden kullanıyorsun?

Bazı şeylerin sebebini bilmek çok zor, bilmiyorum ben de.

Bulutları Beklerken *filminin başında ve sonunda kullandığın görüntüyü nasıl buldun?*

Göçü anlatıyor. Yunanistan Savaş Müzesi'nden bulmuştuk yanlış hatırlamıyorsam. O sıradaki misyonerlerin mevcut göç ve sürgünlerle ilgili çektiği görüntüler onlar.

Abla-kardeş görüntüsünü nasıl buldunuz?

Kız çocuğu arayayım diye yola çıkmadım ben; hakikaten arşivden neler bulabileceğime dair, gerçekten belgelemek istedim yaşananı... Bir sürü fotoğrafı taradım, akan görüntü değil, fotoğraf

arşivlerine de girdim. Başlamadan insan bir doygunluğa ulaşmak istiyor. Benim ilk gidişimde sürgünü nispeten anlattığım başka sahneler de vardı, ama arşivde o kız çocuğu ve ihtimalen kardeşini gördükten sonra o kadar kuvvetli ki, hakikat, gerçeklik nedir, sabaha kadar oturup tartışırız şimdi, onu elime geçirdikten sonra yapmak istediğimden çok daha güçlü olduğunu, üzerine geçtiğini anladım, kullanmak istedim.

O çarpıştırmaları severim, kendi yaptığımın gücüyle, var olanın gücünü, bazen de söylerim onu zaman zaman. Söyleşilerde, ya da karşılaştığım gençlerle konuştuğumuzda sokağa çıkalım, sokağın gücü, imajinazyonu bizim tahayyül ettiklerimizden, tasarladıklarımızdan daha güçlüdür diye. Bu böyle bir şey... Çarpıştırmayı da severim bir yandan.

Bir eleştiri. Güneşe Yolculuk*'ta amatör oyuncular çok iyi sonuçlar veriyor...* Bulutları Beklerken*'de o derece başarılı bir sonuca ulaşamıyor...* Bulutları Beklerken*'de bölge kadınlarının kamera karşısında biraz oynamaları... Çapa yaptıkları ve ev önünde toplu oturdukları sahnelerde özellikle...*

Ben tam tersini düşünüyorum, köylüler daha iyi gelir, profesyonel oyuncuyu o kalıplara sokmak... Ben yine de o kadınları daha severim.

Konuşturulmuşlar hissi var.

Onlar iyi oynuyorlar aslında, sorun onları alıp başka bir zamana taşımakta; onlar kendi kimliklerinde kendi var oldukları mekândalar ama sen onu alıp başka bir zamana götürmeye çalışıyorsun. 1970'li yıllarda bir hikâyeye sokuyorsun, söylediğin şey biraz bununla ilgili. Bulutlar zor bir hikâyedir, dönemsel olarak da çok zor bir hikâyeyi anlatır. Bir yandan çok rafine anlatmaya çalışır. İçselleştirerek anlatır, epik olmaz.

Filmin içindeki şiiri, Mehmet ve Cengiz'in ilişkisini, Tanasis'in gelmesini, evin içinde bulunduğu zamanları, Yunanistan'a gidişini, filmin birçok yerini beğenirim...

Çok güzel bir senaryodur aslında...

Ama zordur ikna etmek, filme dair çokça düşündüm ve ikna olmakta, Ayşe'nin Eleni'ye dönüşümünde ikna olmakta zorlandım.

Bu empatiyi kurmak çok kolay değil. Ben filmi çok severim ve çok güçlü olduğunu da düşünürüm; hele böyle bir dönemde anlatmak, sinemamızda anlatmak önemliydi benim için. Ama şunu da hissettim. Yaratım; bugünümle, geçmişimle hesaplaşırken bugün ona temas etmem lazım, tarihteki bir şeyi tarihte anlatmak o kadar kolay bir şey değil. Oraya onun yerine yerleştirmen lazım. Bugünün hikâyesini, bugünden itibaren bir temas oluşturmasını daha çok seviyorum. Günümü takip etmeyi daha çok sevdim, ben de kendi kendime fark ettim.

Ölümün suya yansıması... Hem Selma'nın hem Berzan'ın cenazeleri sudaki yansımalarından çekiliyor... Suyla ölüm arasında nasıl bir ilişki var? (Solanas'ın sinemasında ters yüz olarak, Kieslowski sinemasında da var yansımalar.)

Su acayip bir şey, suya bakmak, aynaya bakmak ya da bakamamak. Kendi aksini bir yansımada görmek. Kendiyle yüzleşmek, Bergman'da da çok var, kendiyle yüzleşmek böyle bir şey. Su böyle bir metafor aynı zamanda; ölüm ile hayat arasındaki en önemli şey. Hayat verirken hep ölümü içine alır su, bir şeyi gömememe, uzaklaşamama, ölümle hâlâ hesaplaşma konusunda... Berzan'ın cenazesini gömemezsin, su hayat demek iken bende ölüm gibi kalır biraz.

Ben kapkara bir denize bakarak büyüdüm. Geçen Sinop yolundan dönerken böyle kapkara bir deniz, yılbaşını öyle geçirdim, incecik sahil yolundan, dört-beş gün içinde geldim, bir yandan çocukluğuma döndüm, tarumar olmuş Karadeniz sahilinden, geçmişte kalmış gibi, hiçbir şey değişmemiş, yaprak kımıldamıyor gibi hissettim kapkaranlık içinde. Yani şu anda yaprak kıpırdamıyor, buradan bir şey ilerlemez artık, ama ilerlemesini de istemiyorum, feci olmuş çünkü. Fakat baktığım deniz onu yeniden hatırlattı, çünkü baktığım denizde hiçbir ışık olmaz, çok ürkütücü, çok güç-

lü, çok etkileyici bir şeydir. Tek ışık, bir takayı görmek bile nefes almışsın gibi gelir, denizin karanlığı ölüme bakmak gibidir. Seni içine çeker. Biraz böyle büyüdüm. Su biraz öyle bir şey, karanlığın, ölümün... Su teması bende biraz bu şekilde...

Sinema öyle enteresan ki, yıllar sonra siz de kendi filmlerinize baktığınızda yeni şeyler fark ediyorsunuz...

Kesinlikle öyle. Her şeyi bilerek yapmıyoruz, bazen sezgilerimizle, korkularımızla, acılarımızla... Aslında acılarımızla baş etmeye çalışıyoruz. Ölüm teması biraz böyle bir şey. Mesela bir çocuğun ölümü algılayışı çok farklı. Bir çocuk ölümle kendinin cezalandırıldığını bile düşünebilir. Dedesini nenesini kaybettiğinde, o gün kötü bir şey yapmışsa, o yüzden Allahın onu cezalandırdığını bile düşünebilir, ölüm inanılmaz komplike bir sır bizim için. Yetişkinin, çocuğun ölümü anlaması açından...

Ben *Güneşe Yolculuk*'u bitirdikten on yıl sonra *Pandora'nın Kutusu*'nu yaptığımda, böyle bir paralellik kuracağımı bilemezdim. Bunu bir bilgiyle yapmazsın, ikisini arka arkaya izlediğinde, bittikten sonra, *Pandora'nın Kutusu*'nu yazdıktan sonra, geri dönüp *Güneşe Yolculuk*'u hatırlamam da mümkün değil, başka bir sezgisellik bu. Bütün bunlar bitti, aradan yıllar geçti, Rotterdam'da, ikisini arka arkaya seyircisiyle seyrettim, kendi kendimi yakalamış oldum, ölümle ilgili, aaa ben hep aynı finali yapıyorum sorusunu kendime sordum, neden acaba diye. İlk defa o soru o kadar sert biçimde çıktı ki ağzımdan, kendi kendime merak ettim, seyirciye sordum, niye acaba? Onların bana sormasına vakit tanımadan. Ama böyle bir şey sinema. Biraz da kendimizle hesaplaşmamız galiba, buna bir cevap bile bulup bulamayacağımızı da bilmiyoruz. Yaratmak böyle bir şey, buna cevap bulmak mümkün değil. On yıl sonra başka bir şey konuşuyor olabiliriz.

Senin ölümü ve suyu birbiriyle çağrıştırman, bana şu an Mehmet'in yerin altında suyu aramasını hatırlattı.

Belki de şöyle bir şey; sen babamdan başladın ve ben hâlâ onu gömemedim dedim.

Babanın sinemasına yansıması üzerine sorularım var, oraya döneceğiz.

Dönmeyelim artık.

Üç uzun metraj filminde de ana karakterlerden birinin adı Mehmet. Bunun bir sebebi olabilir mi?

Mehmet, babamın adı. Mehmet Cenap. *(sessizlik)*

Mehmet neden okuldan kaçar sürekli?

(Bu soruya cevap vermiyor, bir süre ara veriyoruz.)

Türklük meselesini sordum...

En başından beri hiçbir Allahın kulu bana bunu yaptıramaz diyen kız, çok kolay dikte edilmeyi sevmeyen biriyim, hâlâ bile eleştirirem çocukların eğitim sistemlerini. Bir şey kafana sokulmaya çalışılır, öğren ya da öğrenme. Soran bir çocuktum, ezberlemezdim. Türkiye bu açıdan sıkıntılı bir toprak. Sadece üretilenle yetinilmesi istenen, paranoyalar şırıngalanan bir toprakta yaşadık uzun zamandır, soru sormayı, analiz etmeyi, kendi kendimizi anlamayı, keşfetmeyi çok kavrayamadık; bu çok ciddi bir paranoya ve şizofreni yarattı toplumsal olarak. Bu bizi idare etti, idare edilmeyi de öğrendik maalesef. Ben onun dışında durmuşum bir şekilde, illaki dışında duran çokça insan olmuştur. Hep sorguladım bunları, çok erken yaşlarda başladım. Bireysel olarak da şizofrenimizi çok erken yaşta tanıdığım için bütün o farklılıkları algılamada çok erken... Ben bunu kitaptan öğrenmedim, ben bunu yaşarken öğrendim. Orada büyürken de öğrendim, sezgilerimle fark etmeye çalıştım. Oldu, ister istemez oldu.

Türkiye'de en tehlikeli konu Türklük üzerine konuşmak. Güneşe Yolculuk *çekildiğinde zamanın çok önündeydi, bugün için bile hâlâ çok cesur ve önde bir film. O gün o film vizyona girdiğinde insanlar dokunamadılar bile...*

Kolay bir film değildir, *Güneşe Yolculuk*. Benim, hakikaten çok sancılı bir doğumu olmasına rağmen, has evladımdır. Yapma sürecini de çok sevdim, mücadelesini de. Çok inanılmaz bağlar, dostluklar, bana çok fazla şey öğretti. Sonrasında da öğretti. Sadece anlattığı meselelerle ilgili değil, içsel meselelerde de...

Sinema yapmak biraz böyle bir şey, bireysel yansımasını görmek; sendeki ölümle ilgili yansımasını görmeden, başka insanları görmeden, değme değmeme noktalarını anlamadan, Arzu'ları, Mehmet'leri, Berzan'ları, Murat'ları algılamak mümkün değil.

Otobiyografik değil ama kişisel filmler diyorsun...

Kendinle bir şekilde içselleştirme hali, bizde çok yanlış bir algı var; eleştirmenlerin cehaleti biraz. *Auteur* sinemasını algılama açısından. Hani böyle kendi hikâyeni anlattığında, bireysel sinema gibi algılanan, eşittir *auteur* sineması. *Güneşe Yolculuk*'u biraz da görmezden gelerek başlayan bir tavırdı bu. Hâlbuki *auteur* sineması bir yaratıcının, *auteur* olanın, sadece ve sadece ona ait, ona özgün dili, üslûbu, bir tek o söyleyebilir o sözü, bir tek onun dilidir, onun imzasıdır'dan başka bir şey değildir. Haneke *auteur* bir yönetmendir, ama özel hayatını mı anlatır, hayır. Tarkovski kendisiyle öyle ya da böyle içselleştirir. Haneke dediğin son derecede siyasal filmler yapar, sert eleştiren filmler. Benim anladığım *auteur* sineması böyledir. Ne anlatırsam anlatayım, bendeki kişisel bir karşılığı mutlaka vardır.

Hem İz*'de hem* Güneşe Yolculuk*'ta karanlıkta geçen, üzerine ışık düşen sahneler çok etkileyici; biraz iyilik ile kötülük arasında gibi...*

Çok ekonomik bir anlatımdır o üstelik. Bütün filmleri kırılıp döküldüğünde birbirine paralellikler görürsün. Bütününü var eden, dağa denize bakan, kendi başına kalan çocuğun kurduğu dünyanın bugüne gelmesidir...

Filminin hikâyeleri değişiyor; biraz da sen değişiyorsun ve sineman değişiyor diyebilir miyiz?

Bugün çok farklı yaşıyorum, belki de hep aynı yaşıyoruz, bilemezsin. Bugünü takip etmeyi seviyorum, kendi kendimle de yüzleşiyorum, mesela bugün neden *Pandora'nın Kutusu*'nu yapıyorum, yarın neden başka bir film yapacağım?..

Pandora'nın Kutusu*'na geçersek, film hatırlamak ile unutmak arasında; yaşlı kadın balkona çıktığında elindekiler düşüyor...*

Atak geliyor aslında, o sınır ötesine geçtiği, bir bilinç kaybı yaşadığı, ilk ataklardan bir tanesi... Hayatın ellerinden sapır sapır dökülebileceğini anlatıyor...

Bugün neden unutmak?..

Orada başka bir şey anlatıyor, hatıra ya da unutmayla. Alzheimer unutma hastalığı değil, bunu çok yanlış tanımlıyoruz. Alzheimer unutamama hastalığı, kayıt yapamama biraz da... Gelen ataklarla bellek boşalıyor, ama yaşadığın anı kayıt yapamıyorsun. Şimdi biz bunu kayıt yapıyoruz ama kayıt olmuyor ve konuştuklarımız kayboluyor. Sonra yavaş yavaş beyin komut veriyor, nasıl yaşadığının komutunu da veremiyor. Beyin kalbine komut vermezse, çok yorulmuşsan, yorulduğunu anlamıyorsun ve ölebilirsin. Alzheimer hastaları eski hatıraları, travmaları unutmuyorlar. Onlar gelip yokladığı zaman travmatik, agresif şeyler yaşıyorlar. Eski hatıralar gelip yokluyor.

Filmlerinizde neden hiç baba yok?

Bu çok benle alakalı bir şey. Ama bunlar bir çırpıda ağızdan alınacak şeyler değil. Etkisini hâlâ yaşadığım, ölümünü kabullenemediğim bir baba var, belki de hesaplaşmayı yapmadığım, yapamadığım bir baba.

Suskun kaldığınız kısmınız gibi...

Olabilir... Annemle ilişkim dâhil olmak üzere, anne baba figürü, ergenlik çağımızda onların orta yaş bunalımını yaşadığı çağ olduğunu, hakikaten yapmamız gereken yüzleşmeleri ıskalamış

olmak. Bizim aslında bütün hikâyelerimizin temel konuları. Bütün yazanlar, biraz kendi kendimizi psikanalizden geçiriyoruz aslında. Yaptığımız sorgulamalar, hesaplaşmalar bir boyutuyla, hangi hikâye olursa olsun, ister *Güneşe Yolculuk*, ister *Pandora'nın Kutusu*, hangi meselenin içinde olursa olsun orada bir şekilde tartışıyor kendini. Kendisiyle yüzleşiyor, kişisel bir cevap veriyor ya da cevap veremez bir halde buluyor. Bizim kendimizle olan hesaplaşmamız, kendimizi yetişkin olma acılarımızla sorgulanan her şey, kendi acısından kaynaklanıyor, kendi hesaplaşamamasından kaynaklanıyor.

Baktığım, yaşadığım gerçeklik, var olma halim, hayata sokağa da bakarım, onunla ilişki kurarım. Sokak ve ben iç içeyim. Onun içinde benim var olma halim var. Bu haliyle bile o kadar Türkiye'de yaşarken, o kadar acı ve öfke dolu ki, o kadar sert ki, birey olarak var olmak çok zor bir şey, bir de sokakta böyle bir acı gerçek içinde yaşarken... Benim denklemim biraz böyle olmuş.

İnsan olarak var olmak, yaşadığım bütün acılarla, hesaplaşmalarla, zaten çok acı bir şey. Bütün varlığımız bir sürü travmayla, ölümle hesaplaşacağım diye, gerçeğin dışında bir şeyin gerçek olmadığı bir dünyada hayat çok dramatik zaten. Böyle bir halim var yazarken, benim bir de sokaktaki acı gerçekle olan halim var.

Baba, iktidar, devlet açısından değerlendirilebilir mi?

Benim kendi hayatımdan çok, dışarıdaki gerçeklikle kurduğum hayatımdan. Bizim yaşadığımız coğrafyada böyle bir baba figürü, dikte eden, çatışma figürü, babayı öldürmezse çocuk kendi yetişkin olmaz. Ergenlikten kurtulamaz. Türkiye'deki toplum zaten çok ergen bir toplum, çünkü hiçbir zaman ona dikte eden, baskı uygulayan babayı öldüremez. Baba kutsaldır onun için.

Yeni filminin hikâyesini çok uzun zaman açıklamıyorsunuz, neden?

Yaratım süreci devam ediyor; filmin hesaplaşması devam ediyor, değiştirebilirim çünkü. Süreç devam ediyor, bir sır elimden çıkacağı için değil, hâlâ yaşanan bir süreç olduğu için, hâlâ yürüyor.

Daha iyi filmler çekmek için neler yapıyorsun?

Hayat çok şey öğretiyor. Çok yolculuk da yapıyorum, çok rafine, çok duru bir hayat yaşamıyorum, çok korunaklı bir hayatım yok, bunu da seviyorum; sevgiyse sevgi, aşksa aşk, biraz dolu dolu yaşıyorum. Okuyorum da tabii, ama okumanın verdiği şey başka, hayatın kendisi başka. Var olmayı anlatabilmenin temel prensiplerinden biri bu; balığı yakalayabilmek için balık gibi düşünebilmek lazım. Bir üçkâğıda geldikten sonra ben bunu hiç anlamadım der, üçkâğıtçıyı yakalayabilmek için üçkâğıtçı gibi düşünmek lazım. Berzan gibi olmak için, Berzan gibi yaşamak, görmek lazım...

FİLMOGRAFİ*

BİR ANI YAKALAMAK (1984)
16 mm., kısa film, renkli, 15 dakika
Senaryo, yönetmen, yapım: Yeşim Ustaoğlu,
Oyuncular: Yeşim Ustaoğlu, Ara Güler, Dilek Ongan
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak

6. İFSAK Ulusal Kısa Film Festivali, Başarı Ödülü (1985)
6. İFSAK Ulusal Kısa Film Festivali, Filma Ödülü (1985)

MAGNAFANTAGNA (1987)
16 mm., kısa film, renkli, 13 dakika
Öykü: Wendy Lichtman (*Magnafantagna'nın Ölümü* adlı öyküsü)
Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Özgün müzik: Cengiz Onural, "A Song for Mag"
Kamera: Uğur İçbak, Somer Özer, Osman Çalık
Oyuncular: Eser Arsan, Rana Özbal

*) Yönetmenin resmi websitesi www.ustaoglufilm.com, ww.imdb.com, yönetmenle kişisel görüşme ve filmlerinin jenerik yazılarından faydalanılmış, künyenin altında filmin katıldığı festivaller ya da aldığı ödüller belirtilmiştir.

Oberhausen Film Festival (1987)
Chicago Film Festival (1987)

DÜET (1990)
16 mm., kısa film, renkli, 15 dakika
Senaryo, yönetmen, yapım: Yeşim Ustaoğlu
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Oyuncular: Ahmet Erintan, Müge Akyamaç, Alican Gebeş
Müzik: Cengiz Onural

Yunus Nadi Kısa Film Yarışması'nda En İyi Kısa Film Ödülü (1991)

OTEL (1991)
16 mm., kısa film, renkli, 13 dakika
Yapımcı: TRT, Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Öykü: Tayfun Pirselimoğlu
Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, Tayfun Pirselimoğlu
Müzik: Cengiz Onural
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Oyuncular: Neşe Şen, Şeref Türkmenoğlu, Şerif Erol, Emre Baykal, Emir Ali Timurlenk, Agah Karaburçak, Ahmet Arpacıoğlu, Ahmet Karagöz ve Dilmen Muradoğlu

14. Montpelier Akdeniz Kısa Film Festivali, Büyük Ödül (1992)

İZ (1994)
35 mm., renkli, 115 dakika
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Öykü ve senaryo: Tayfun Pirselimoğlu
Yapımcı: Kadri Yurdatap
Sanat yönetmeni: Tayfun Pirselimoğlu
Ses: Thomas Balkenhol, Christian M. Götz
Kurgu: Thomas Balkenhol
Müzik: Aydın Esen
Görüntü yönetmeni: Uğur İçbak
Oyuncular: Aytaç Arman (Komiser Kemal), Nur Sürer (Sedef), Derya Alabora (Leyla), Meral Çetinkaya, Kutay Köktürk, Erdinç Akbaş, Serra Yılmaz, Taner Barlas, Ara Güler, Giovanni Scognamillo, Selçuk Uluergüven

14. Uluslararası İstanbul Film Festivali, En İyi Film Ödülü (1995)
4. Köln Türk Filmleri Festivali, En İyi Film Ödülü (1994)

GÜNEŞE YOLCULUK (1999)
35 mm., 1:1,85, renkli, Dolby Digital 5,1, 104 dakika
Yönetmen/senaryo: Yeşim Ustaoğlu
Yapım: Istisnai Filmler ve Reklâmlar, Medias Res Berlin Film und Fernsehproductions, Filmcompany Amsterdam
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Kurgu: Nicolas Gaster
Özgün müzik: Vlatko Stefanovski
Sanat yönetmeni: Natali Yeres
Oyuncular: Newroz Baz (Mehmet), Nazmi Kırık (Berzan), Mizgin Kapazan (Arzu), Ara Güler (Süleyman Bey), Berceste Akgün (Semra), Kazım Ekinci (Şeh-

muz), Nigar Aktar (Hülya), Reyhan Yılmaz (Şirvan)
Dünya satış hakları: Celluloid Dreams
Türkiye-Almanya-Hollanda ortak yapımı

Berlin Film Festivali (1999), Blue Angel (Mavi Melek)-En İyi Avrupa Filmi Ödülü, Heinrich Böll Barış Ödülü, John Templeton Ödülü
İstanbul Film Festivali (1999), En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, Onat Kutlar Fibresci Ödülü, Halk Ödülü
Ankara Film Festivali (1999), En İyi Film Ödülü, En İyi Yönetmen Ödülü, En İyi Senaryo Ödülü, En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü
Orhan Arıburnu (1999), En İyi Erkek Oyuncu Ödülü,
Uluslararası Troya Film Festivali (1999), Jüri Özel Ödülü, Ocic Ödülü
Uluslararası Benodet Film Festivali (1999), Jüri Özel Ödülü
Uluslararası Valladoid Film Festivali (1999), Jüri Özel Ödülü
Uluslararası Sao Paolo Film Festivali (2000), Jüri Özel Ödülü
Uluslararasi Manoki Brothers (2000), Altın Kamera Ödülü
Uluslararası Montpellier Film Festivali (1995), Senaryo Geliştirme Bursu

Toronto Film Festivali (1999)
Montreal Film Festivali (1999)
Pusan Film Festivali (1999)
New York Film Festivali (1999)
Telluraide Film Festivali (1999)
Oslo Film Festivali (1999)
Chicago Film Festivali (1999)
Los Angeles Film Festivali (1999)
Seattle Film Festivali (1999)
Karlovy Vary Film Festivali (1999)
Aichi Film Festivali (1999)
Hong Kong Film Festivali (1999)
Farj Film Festivali (1999)
Mar del Plata Film Festivali (1999)
Vanchouver Film Festivali (1999)

SIRTLARINDAKİ HAYAT (2004)
Dijital, belgesel, renkli, 39 dakika
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Kamera: Ali Rıza Movahed, Yeşim Ustaoğlu, Özcan Alper
Kurgu: Thomas Balkenhol, Yeşim Ustaoğlu, Emmanuelle Mimran
Müzik: Ozan Aksoy, Grup Helesa
Ses operatörü: Nicolas Dambroise
Şarkı: Havva Xela, "Lazeburi"

Leipzig Uluslararası Belgesel Film Festivali (2004)
Filmmor Festivali (2004)
Selanik Uluslararası Film Festivali (2004)
Bochum Uluslararası Film Festivali (2004)
New York Film Festivali (2004)
İstanbul Film Festivali (2004)
İstanbul Belgesel Film Festivali (2004)
Ankara Film Festivali (2004)
Uçan Süpürge Film Festivali (2004)
Haifa Film Festivali (2004)

Angers Uluslararası Film Festivali (2004)
Seul Uluslararası Kadın Filmleri Festivali (2004)

BULUTLARI BEKLERKEN (2004)
35 mm./1:1,85/renkli/Dolby Digital/92 dakika
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Senaryo: Yeşim Ustaoğlu – Petros Markaris (Yorgos Andreadis'in *Tamama* adlı eserinden)
Yapım: Ustaoğlu Film Production - Silkroad Production - Flying Moon Film Production - Ideefixe Films LTD. - Arte France Cinema - ZDF/ARTE Production
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki, P.S.C
Kurgu: Timo Linnasalo, Nicolas Gaster
Özgün Müzik: Michael Galasso
Ses operatörü: Bernd Von Bassewitz
Miksaj: Bruno Tarrière
Ses tasarımı: Christophe Winding
Sanat yönetmeni: Selda Ülkenciler
Kostüm tasarımı: Canan Cayır
Makyaj: Mina Ghoreishi Plenker
Oyuncular: Rüçhan Çalışkur (Ayşe/Eleni), Rıdvan Yağcı (Mehmet), İsmail Baysan (Cengiz), Dimitris Kaberidis (Tanasis), Feride Karaman (Feride), Suna Selen (Selma), Oktar Durukan (Muharrem), Jannis Georgiadis (Nikos), Irene Tachmatzidou (Zoe)
Türkiye-Fransa-Almanya-Yunanistan ortak yapımı
Dünya Satış Hakları: Celluloid Dreams

Haifa Uluslararası Film Festivali (2005), En İyi Film Ödülü
Erivan Uluslararası Film Festivali (2005), FIBRESCI Ödülü
İstanbul Film Festivali (2004), Jüri Özel Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
Orhan Arıburnu (2004), En İyi Kadın Oyuncu Ödülü
Sundance Film Festivali (2003), NHK Uluslararası Film Yapımcıları Ödülü
DAAD (2001), Senaryo Geliştirme Bursu

Berlin Film Festivali (2005)
Montreal Film Festivali (2005)
Pusan Film Festivali (2005)
Tallinn Film Festivali (2005)
Oslo Film Festivali (2005)
Warsaw Film Festivali (2005)
Los Angeles Film Festivali (2005)
Seattle Film Festivali (2005)
Sodankyla Film Festivali (2005)
Gallway Film Festivali (2005)
Karlovy Vary Film Festivali (2005)
Aichi Film Festivali (2005)
Fajr Film Festivali (2005)
Mar del Plata Film Festivali (2005)
Sofya Film Festivali (2005)
Creteil Kadın Filmleri Festivali (2005)
UNESCO Uluslararası Film Festivali (2005)
Chicago Film Festivali (2005)
Selanik Film Festivali (2005)
İsrail Kadın Film Festivali (2005)

PANDORA'NIN KUTUSU (2008)

35 mm./1:1,85/renkli/Dolby Digital/112 dakika

Yapımcı: Ustaoğlu Film Production - Silkroad Production - Les Petites Lumières - The Match Factory - Stromboli Pictures - ZDF/ARTE Production

Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu

Senaryo: Yeşim Ustaoğlu, Sema Kaygusuz

Görüntü yönetmeni: Jacques Besse

Kurgu: Franck Nakache

Özgün müzik: Jean-Pierre Mas

Sanat yönetmeni: Elif Taşçıoğlu, Serdar Yılmaz

Oyuncular: Tsilla Chelton (Nusret), Derya Alabora (Nesrin), Övül Avkıran (Güzin), Onur Ünsal (Murat), Osman Sonant (Mehmet), Tayfun Bademsoy (Faruk), Nazmi Kırık (Hırsız)

Türkiye-Fransa-Belçika-Almanya ortak yapımı

MedFilm Festivali, 2009, Eurimages Italy Ödülü

Castellinaria Uluslararası Film Festivali, 2009, The 3rd Castles

Cinemanila Uluslararası Film Festivali, 2009, Vic Silayan Ödülü - En İyi Kadın Oyuncu, Tsilla Chelton

San Sebastian Uluslararası Film Festivali, 2008, En İyi Film "Altın İstiridye", En İyi Kadın Oyuncu "Gümüş İstiridye" - Tsilla Chelton

Fajr Uluslararası Film Festivali, 2009, Christal Simorgh - Jüri Özel Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu; Tsilla Chelton, Derya Alabora, Övül Avkıran

Amiens Uluslararası Film Festivali, 2008, En İyi Kadın Oyuncu; Tsilla Chelton

Valecieses Uluslararası Film Festivali, 2009, En İyi Kadın Oyuncu - Tsilla Chelton

İstanbul Film Festivali, 2009, En İyi Kadın Oyuncu - Derya Alabora

Antalya Altın Portakal Film Festivali, 2008, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, Övül Avkıran

Thessaloniki Uluslararası Film Festivali, 2006, Crossroad En İyi Avrupa Filmi Projesi

Tribeca Uluslararası Film Festivali (2009)

Crossing Europe Uluslararası Film Festivali (2009)

Lumiere, Maastricht (2009)

Vilnius Uluslararası Film Festivali (2009)

Kosmorama Uluslararası Film Festivali (2009)

Sofya Uluslararası Film Festivali (2009)

Cartagena Uluslararası Film Festivali (2009)

0090 Film Festivali (2009)

Göteborg Uluslararası Film Festivali (2009)

Rotterdam Uluslararası Film Festivali (2009)

Palm Springs Uluslararası Film Festivali (2009)
Rotterdam Uluslararası Film Festivali (2009)
Gijon Uluslararası Film Festivali (2009)
Ale Kino (2009)
Gezici Festival, Kars-Türkiye (2009)
NHK Asya Film Festival (2009)
Selanik Uluslararası Film Festivali (2009)
Tallinn Siyah Geceler Uluslararası Film Festivali (2009)
Rome Business Street (2009)
Sao Paolo Uluslararası Film Festivali (2009)
Pusan Uluslararası Film Festivali (2009)
Reykjavik Uluslararası Film Festivali (2009)
Toronto Film Festivali (2009)

KAYNAKÇA

Kitaplar

Andreadis, Yorgo, *Gizli Din Taşıyanlar*, çev. Atilla Tuygan, Belge Yayınları, 1. basım, 1997.

Andreadis, Yorgo, *Tamama, Pontus'un Yitik Kızı*, çev. Ragıp Zarakolu, Belge Yayınları, 1. basım, 1996.

Andrew, J. Dudley, *Sinema Kuramları*, çev. İbrahim Şener, İzdüşüm Yayınları, 1. basım, 2000.

Akpınar, Ertekin (haz.), *10 Yönetmen ve Türk Sineması*, Agora Kitaplığı, 1. basım, 2005.

Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 2. basım, 1966.

Bazin, André, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, genişletilmiş 2. basım, 1995.

Bordwell, David; Thompon, Kristin, *Film Sanatı*, çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat, De Ki Yayınları, 1. basım, Ocak 2009.

Biryıldız, Esra, *Sinemada Akımlar*, Beta Yayınları, 2002.

Büker, Seçil, *Film ve Gerçek,* Anadolu Üniversitesi Merkez Kütüphane Yayınları, 1. basım, 1989.

Corrigan, Timothy, *Film Eleştirisi,* çev. Ahmet Gürata, Dipnot Yayınları, 1. basım, 2008.

Dempsey, Amy, *Modern Çağda Sanat / Üsluplar, Ekoller, Hareketler,* çev. Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Yayınları, 1. basım, 2007.

Dorsay, Atilla, *Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları,* Remzi Kitabevi, 1. basım, 2004.

Esen, Şükran Kuyucak, *Sinemamızda Bir 'Auteur' - Ömer Kavur,* Alfa Yayınları, 1. basım, 2002.

Esen, Şükran. *Türk Sinemasının Kilometre Taşları,* Agora Kitaplığı, 1. basım, 2010.

Esen, Şükran. *80'ler Türkiyesi'nde Sinema,* Beta Yayınları, 2. basım, 2000.

Erus, Zeynep Çetin, *Amerikan ve Türk Sinemasında Uyarlamalar, Karşılaştırmalı Bir Bakış,* Es Yayınları, 1. basım, 2005.

Evren, Burçak, *Değişim Döneminde Türk Sineması,* Antrakt Sinema Kitapları, Leya Yayıncılık, 1. basım, 1997.

Joll, James, *Europe Since 1870,* Penguin Books, 1990.

Kadıoğlu, Ayşe, *Cumhuriyet İradesi Demokrasi Muhakemesi,* Metis Yayınları, 1. basım, 1999.

Katz, Ephraim, *The Macmillan International Film Encyclopedia,* Macmillan Yayınları, 2. basım, 1996.

Lichtman, Wendy, *Magnafantagna'nın Ölümü,* (çevirenin adı yazılmamış), Ece Yayınları, 1. basım, 1980.

Makal, Oğuz, *Fransız Sineması,* Kitle Yayınları, 1. basım, 1996.

Marshall, Gordon, *Sosyoloji Sözlüğü,* çev. Osman Akınhay-Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, 2. basım, 1999.

Monaco, James, *Yeni Dalga,* çev. Ertan Yılmaz, Artı 1 Kitap, 1. basım, 2006.

Onaran, Âlim Şerif; Vardar, Bülent, *20. Yüzyılın Son Beş Yılında Türk Sineması,* Beta Yayınları, 1. basım, 2005.

Özgüç, Agâh, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü,* Agora Kitaplığı, genişletilmiş 2. basım, 2003.

Öztürk, Ruken, *Sinemanın 'Dişil' Yüzü (Türkiye'de Kadın Yönetmenler),* Om Yayınları, 1. basım, 2004.

Pösteki, Nigar, *Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması,* Es Yayınları, 1. basım, 2005.

Sarris, Andrew, "Notes on the Auteur Theory in 1962", *Film Theory and Film Criticism* içinde, editör: Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford University Press, 5. basım, 1999, s. 515-519.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinema Tarihi*, Kabalcı Yayınları, 3. basım, 2010.
Somersan, Semra, *Sosyal Bilimlerde Etnisite ve Irk*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 1. basım, 2004.
Suner, Asumen, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, 1. basım, 2006.
Şimşek, Ali, *Yeni Orta Sınıf*, L&M Yayınları, 1. basım, 2005.
Teksoy, Rekin, *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*, Oğlak Yayınları, 1. basım, 2005.
Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, Metis Yayınları, 3. basım, 2008.
Zürcher, Erik Jan (der.), *Türkiye'de Etnik Çatışma* içinde, İletişim Yayınları, 4. basım, 2007.

Dergiler ve kitapçıklar

Arslan, Müjde, "Bir Yönetmen ve Bir Müzisyen: Kiteraya Yolculuk", *Yeni Film*, Sayı: 15, 2008.
Aşar, Ceyda, "Pandoranın Kutusu, Başlar Dumanlı", *Empire*, Sayı: 26, Ocak 2009, s. 30.
Bayramoğlu, Murat, "Marshall Planından Bahar Devrimine Hollywood Sinema Endüstrisi", *Evrensel Kültür*, 1999, s. 17.
Büker, Seçil, "Auteur Kuram Üzerine", *Ve Sinema*, Kitap 2, 1986, s. 68-73.
Çapan, Sungu, "Fransız Yeni Dalgası", *Ve Sinema*, Sayı: 3, Eylül 1986, s. 24-57.
Çetin, Zeynep, "Sinema-Roman Etkileşimi: Yeni Roman, Yeni Dalga", *Marmara İletişim*, Sayı: 11, 2001, s. 143-166.
Deniz, Gamze, "Türkiye'nin Yeniden Keşfedilmesi Gerek", *Pazartesi*, Sayı: 51, Haziran 1999, s. 29.
Güven, Yusuf, "Kalanların Öyküsü: Bulutları Beklerken", *Yeni Film*, Ocak-Mart 2005, Sayı: 8, s. 56-60.
Güven, Yusuf, "Pandora'nın Kutusu: Orta Sınıfa Bakmak", *Yeni Film*, Sayı: 17, Mart 2009.
"Kısa Bir Buluşma: *Bulutları Beklerken*'i Biz Beklerken, Yeşim Ustaoğlu Çekerken", Film ekibi, *Yeni Film*, Ocak, Mart 2005, Sayı: 8, s. 61-63.
Kural, Nil, "Filmin Yapılma Nedeni, Sorduğu Sorular...", *Milliyet Sanat*, Sayı: 598, Ocak 2009, s. 22.
Yeşim Ustaoğlu, Alexander İliç'le röportaj, *Ve Sinema*, Sayı: 5, 1987.
"Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi: Filmlerimde Hep Aynı Sona Ulaşıyorum", Film Ekibi, *Yeni Film*, Sayı: 17, Mart-2009, s. 49-61.
Young Turkish Cinema, editör: Senem Aytaç, Gözde Onaran, Uluslararası Rotterdam Film Festivali için hazırladıkları İngilizce kitapçık, 2009.

Yücel, Fırat, "Auteur Theory on the Edge", *Turkish Cinema Now* (*Altyazı* dergisinin Arteeast için hazırladığı İngilizce özel sayısı), 2007.
Wollen, Peter, "Godard ve Karşı Sinema: 'Doğu Rüzgârı'", *Sinemasal*, Sayı: 7, Güz 2002, s. 13-20.

Gazeteler ve İnternet siteleri

Akça, Kerem, "Herkesin Bir Pandora'sı Var", *Radikal*, 29 Eylül 2008, s. 19.
Cebenoyan, Cüneyt, "Kuşaklar, Cumhuriyetçiler, Liberaller ve Alzheimer", *Birgün*, 24 Ocak 2009, s. 15.
Günçıkan, Berat, "Mehmet, Berzan ve Yeşim", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Cumhuriyet Dergi*, 6 Haziran 1999, s. 8.
Kaftan, Eylem, *Gazete Vatan, Bizim Kahve* (haftasonu eki), 18 Ekim 2008, s. 3.
Kehr, Dave, "A Journey Into Directing", *The New York Times*, 9 Şubat 2001, s. 1.
Stimpson, Mansel, "Journey to the Sun", *What's on in London*, 13 Ekim 1999 (yönetmenin kişisel arşivinden, sayfa sayısı görülmüyor).
Sönmez, Necati, "Çokuluslu Bir Yapım", *Radikal*, 28 Ocak 1999, s. 22.
"Ustaoğlunun Umudu", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi (kişi adı yok), *Radikal Cumartesi*, 27 Şubat 1999, s. 1.
Toptaş, Nilgün, "Her Film Yeni Bir Hayal", Yeşim Ustaoğlu'yla söyleşi, *Radikal İki*, 9 Mayıs1999, s. 1.
Hayati Çıtaklar, "Yeşim Ustaoğlu'yla Söyleşi: Sanatçı Dediğin Buram Buram Muhalefet Kokmalı", *www.bianet.org*, 7 Mart 2009, http://bianet.org/kadin/kultur/112993-yesim-ustaoglu-sanatci-dedigin-buram-buram-muhalefet-kokmali.
Yaşartürk, Gül (2007), "*Iz*'den *Bulutları Beklerken*'e Marjinal Bir Yolculuk", 13 Ağustos 2007, www.ucansupurge.org.

Tez çalışmaları

Yıldız, Pınar, *Yeşim Ustaoğlu Sinemasında Kimlik*, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, 2008.
Zeynep, Çetin, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi, yayınlanmamış doktora tezi, 1999.

Kişisel görüşme

Yeşim Ustaoğlu, yüz yüze görüşme, İstanbul, 10 Şubat 2010.
Yeşim Ustaoğlu, telefon görüşmesi, 22-23 Nisan 2010.



YEŞİM USTAOĞLU
Su, Ölüm ve Yolculuk

Yeşim Ustaoğlu'nun filmlerinin hiçbirinde neden 'baba' yoktur? Bütün filmlerinde çok özel anlamlar yüklenen su, yolculuk ve ölüm seyirciye neyi anlatır? Yönetmenin kişisel yaşam öyküsü ile sineması arasında nasıl bir bağlantı vardır? Yönetmen neden bizi Türkiye tarihiyle, ötekiyle, karakterin kendisiyle yüzleştirir? Bütün filmlerinde neyi sorgular? Neden bu kadar çok soru sorarız bir Yeşim Ustaoğlu filmi izlediğimizde?

Filmleri peş peşe izlendiğinde bir yönetmenin en gizli yanıyla, en çıplak kuytu köşesiyle yüzleşiliyorsa o yönetmen '*auteur*'dür... *Auteur* kuramı, karanlık bir yolda bir yönetmeni tanımamıza dönük bir fener gibidir. *Auteur* yönetmen, bir filmi çeken değil, ilk fikrin doğuşundan beyazperdede izlediğimiz ana değin geçen bütün sürede o filmi 'yazan'dır. Bu kitap, Yeşim Ustaoğlu'nun sinemasına '*auteur* sineması'nın ışığında bir bakış sunmaktadır...



agora kitaplığı • 296
ISBN 978-605-103-093-7
sinema • 41
www.agorakitapligi.com