Sinemanın "Dişil" Yüzü
Türkiye'de Kadın Yönetmenler

Semire Ruken Öztürk





om SİNEMA

1969 Adana doğumlu olan yazar, Adana Kız Lisesi'nden mezun olduktan sonra AÜ Eğitim Bilimleri Fakültesi'nde lisans ve AÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde lisans üstü eğitimini tamamladı. Öztürk'ün **Postmodernizm ve Sinema** (S. Buyukdüvenci ile ortak, derleme ve çeviri, Bilim ve Sanat Yay., 1997) ve **Sinemada Kadın Olmak** (Alan Yay., 2000) adlı iki kitabı bulunmaktadır. ODTÜ'de Güzel Sanatlar ve Müzik Bölümü'nde de ders veren Öztürk, AÜ İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir.



Sinemanın "Dişil" Yüzü
Semire Ruken Öztürk

© Semire Ruken Öztürk, 2003
© Om Yayınevi, 2003
1. Baskı: Om Yayınevi, İstanbul, 2004

Yayına hazırlayan: Feride Evren Sezer - Sidal Tiryakioğlu
Kapak ve iç tasarım: Emre Ekinci
Düzelti: İdil Dündar
Baskı ve cilt: Melisa Matbaacılık Yayıncılık San. ve Dış Tic. Ltd. Şti.
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sitesi No: 4
Davutpaşa - İstanbul
Tel: (0212) 501 97 57
ISBN 975-6530-59-6

Om Yayınevi
Merkez Mahallesi Kocamansur Sok.
No: 120 Kat: 2 Daire:3
Şişli 80260 İstanbul
İletişim için:
Tel: (0212) 280 95 85 - 280 95 38
Faks: (0212) 280 93 40
e-mail: info@omyayinevi.com

www.omyayinevi.com

Semire Ruken Öztürk

SİNEMANIN "DİŞİL" YÜZÜ

Türkiye'de Kadın Yönetmenler

OM SİNEMA

İÇİNDEKİLER

Giriş 11

I. "Erkek-Olmayan" İlk Kadın Yönetmenler (1951-1980) 41

1. Cahide Sonku 47

2. Nuran Şener 63

3. Feyturiye Esen 67

4. Bilge Olgaç 75

5. Birsen Kaya 89

6. Lale Oraloğlu 109

7. Türkan Şoray 125

Özel Bir Örnek: Ayten Ürkmez-Kuyululu 141

Genel Çekim I 156

II. "Kadın Sineması"nın Kadın Yönetmenleri (1980-1990) 163
8. Nisan Akman 167
9. Mahinur Ergun 183
Genel Çekim II 197
III. Siyasallaşmaya Doğru Kadın Yönetmenler (1990-2002) 198
10/11. Füruzan/Gülsün Karamustafa 203
12. Canan Gerede 219
13. Tomris Giritlioğlu 235
14. Işıl Özgentürk 249
15. Biket İlhan 263
16. Seçkin Yasar 277
17. Handan İpekçi 295
18. Canan Evcimen-Obay 313
19. Fide Motan 325
20. Yeşim Ustaoğlu 333
21. Sunar Kural-Aytuna 347
22/23. Jülide Övür / Necef Uğurlu 357
Genel Çekim III 371

Son 379
Notlar 387

EK 1. Kadın Yönetmenlerin Filmografisi 401
EK 2. Görüşmelerden Özetler 405
Kaynakça 449

TEŞEKKÜR...

Her şey, 2000 yılının Kasım ayında Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali adına genel koordinatör Sevna Akpınar'ın görüşme istemiyle başladı. Bu görüşme sonucunda, Sabri Büyükdüvenci ile birlikte 1980 öncesi kadın yönetmenleri araştırmaya başladık ve birkaç ay sonra *Ötekinin Sesi: Yeşilçam'ın Görünmeyen Kadınları* konulu belgesel metnini yazdık. Söz konusu belgesel, Kadın Filmleri Festivali'nin (2001) açılışında gösterildi. Bu kitaba, araştırmalar sırasındaki notlarım kaynaklık etmiş ve önemli bir çıkış noktası sağlamıştır. Bu nedenle *Ötekinin Sesi* (2001, TRT, yön: Nuran Bayer) belgeselinin oluşturulmasında KSSGM'den destek alarak bana araştırma ve inceleme yapma olanağı sağlayan Uçan Süpürge yöneticilerine ve 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali çalışanlarına teşekkür ederim.

Ötekinin Sesi belgeselinin araştırmasını birlikte yapıp metnini ortak yazdığımız, desteğini hep yanımda

hissettiğim, DTCF Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Sabri Büyükdüvenci'ye, kitabın oluşumu sırasında metin üzerindeki değerli katkılarından dolayı çok teşekkür ediyorum. Bir festival sırasında tanıştığım dostum, yazar Şükran Yücel'e desteğinden dolayı ve metnin bütününü okuyup önerileriyle katkı getirdiği için, ayrıca Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Sinema Anabilim Dalı Başkanı olan hocam Prof. Dr. Nilgün Abisel'e, "Giriş" kısmına yaptığı değerli katkıları nedeniyle çok teşekkür ediyorum.

Bu kitaba aktarılan dijital fotoğraflar, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde Fotoğraf ve Grafik Anabilim Dalı atölyelerinde çekilmiştir. Bu konudaki içten yardımlarından dolayı başta Fotoğraf ve Grafik Anabilim Dalı Başkanı Öğretim Görevlisi Atila Cangır olmak üzere, Arş. Gör. Tolga Hepdinçler ve uzman Hatice Kurt'a, yardım eden öğrencilerimizden Burcu Şahinyavuz, Engin Gelibolu ve Fatih İşçi'ye, ayrıca farklı bir proje için çektiği dört fotoğrafı (Mahinur Ergun, Handan İpekçi, Yeşim Ustaoğlu, Tomris Giritlioğlu; bu fotoğraflar alk-bölümlerin başında kullanılmıştır) kullanma izni verdiği için de fotoğraf sanatçısı Muammer Yanmaz'a ve Altyazı dergisinden arkadaşlara teşekkür ederim.

Gönüllü ve somut olarak bana destek veren sevgili arkadaşlarım Semra Akkaya'ya (çok sayıda kaseti deşifre etmesi nedeniyle), Araştırma Görevlisi Elif Ekin Akşit'e (metnin ilk halinin ilk bölümünü okuduğu ve önerilerini sunduğu için); kardeşim Ümit Metin'e (metni okuduğu ve katkı getirdiği için); yoğun dersleri arasında, yönetmenlerle yapılan görüşmelerin kasetlerini deşifre eden ya da bilgisayara aktaran sevgili yüksek lisans öğrencilerim Aslı Bozcaadalı, Esin Büyükyıldırım, Elif Gürel, Çağla Karabağ ve Fatma Külük'e; lisans öğrencilerim Ödül Akyapı, Hilal Gürler, Gamze Karademir, Akın Özhan ve Öznur Turalıoğlu'ya çok teşekkür ediyorum.

Öğr. Gör. Ali Karadoğan'a bilgisayar ve filmler konusundaki her türlü yardımı için, Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi Müdürü Şuayip Kanaat ile yapımcı Kadri Yurdatap'a film bulma ve çoğaltma konusundaki yardımlarından dolayı ve araştırmacı Agâh Özgüç'e de *Cahide* ile *Türkan Şoray* kitaplarındaki fotoğrafları kullanma izmi vermesi nedeniyle teşekkür ederim.

Kitabın yayınlanması sırasında verdiği destek ve yardımlarından ötürü sevgili Özgür Kalyoncu'ya ve onun kişiliğinde kitaba emeği geçen tüm yayınevi çalışanlarına da teşekkür ederim.

Todo Sobre mi Madre (Annem Hakkında Her Şey, 1999) filmiyle bütün dişillik biçimlerini kutsayan ve filmini özetle bütün oyuncu kadınlara ve annesine adayan Pedro Almodóvar'dan aldığım cesaretle kitabımı "Yönetmenlik mesleğini seçen tüm kadınlara, yöneten tüm kadınlara, kadın duyarlılığı ve kadın bilinci taşıyan tüm kadınlara, tüm oyuncu/yönetmen ve yazan kadınlara ve anneme" armağan ediyorum.

Teşekkür etmem gereken önemli bir grubu da sona bıraktım. Çünkü Mahinur'un Seçkin'e şakayla karışık "Bu kitabı biz yazdık aslında," dediği kadar vardı. Bana yoğun çalışmaları arasında zaman ayıran, kimisini iki yıl önce, kimisini yeni tanımış olduğum "kadın yönetmenler"e yardımlarından dolayı bir kez daha teşekkür ederim: (Alfabetik sırayla) Nisan Akman, Sunar Kural-Aytuna, Mahinur Ergun, Feyturiye Esen, Füruzan, Canan Gerede, Tomris Giritlioğlu, Biket İlhan, Handan İpekçi, Gülsün Karamustafa, Birsen Kaya, Ayten Ürkmez-Kuyululu, Fide Motan, Canan Evcimen-Obay, Lale Oraloğlu, Jülide Övür, Işıl Özgentürk, Türkan Şoray, Necef Uğurlu, Yeşim Ustaoğlu ve Seçkin Yasar...

GİRİŞ

Kadınların sineması, terim olarak, Alison Butler'a göre üç noktaya işaret eder: 1) Kadınlar tarafından yapılan, 2) kadınlara seslenen, 3) kadınlarla ilgili olan filmler; ya da en geniş anlamıyla üçü birden.[1] Dolayısıyla sinema ve kadın ilişkisi, "kadın yönetmen", "kadın izleyici" ve "kadın temsilleri" üzerine kuruludur. Bu kitabın konusu, Türkiye'de, filmlerdeki kadın temsilleri ya da kadın izleyiciyi hedefleyen filmler değil, yalnızca film yapan kadınlar ve bu kadınların yaptığı filmlerdir.

Kavramsal açıdan *kadın yönetmen* tanımlamasının, ilki cinsiyete, ikincisi filmlerin niteliğine dayalı iki yönelimi vardır. Sinemada cinsiyeti kadın olan yönetmenler, isteseler

de istemeseler de "kadın yönetmen"dir. Nitekim, bu kitapta sözü edilen yönetmenler için kullanılan "kadın yönetmen" terimi, cinsiyete dayalı bir belirlemeye işaret eder.

Oysa başka bir taraftan aynı olguya bakıldığında, "kadın yönetmen" tanımlamasının, hiç de öyle yönetmen olan her kadın için kullanılacak bir terim olmadığı, kadın olmak dışında başka özellikleri de talep ettiği görülür. Tıpkı "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözünün, sinema bağlamında *kadın yönetmen* "olunur" biçiminde üretilebileceği gibi. Olgunun bu boyutu, "kadın yönetmen" belirlemesini, verilen ürünle, filmlerin niteliğiyle ilişkilendirir. O halde "kadın filmi" çeken kadınlara "kadın yönetmen" demek daha doğru olacaktır.

Kadın yönetmenlerle yapılan görüşmelerden birinde, "kadın yönetmen" olduğunu kabul etmeyen bir yönetmen, "kadın filmi" terimini kendi filminden yola çıkarak şöyle betimliyordu; "Eğer bu bir *kadın filmi* olsaydı daha *yumuşak* olurdu". Yumuşak, duygusal, belki hafif... Bunlar "kadın filmi" denince ilk akla gelen betimlemeler oluyor. Peki erkek şiddetini en sert şekliyle yansıtan, insanın içini acıtan ve dişil duyarlılıklarla eril söylemi bozguna uğratan filmlere ne demeli? Öyleyse *kadın filmi* nedir? Bu filmlerin belirgin ortak özellikleri bulunmasa da geniş bir biçimde belli bir çerçeveyle sınırlanması mümkün: Kadın deneyiminden çıkan, kadın karakterin ya da kadın sorunsalının (nitekim "kadınsız feminizm" de olabilir) odakta olduğu, eril söylemi az ya da çok kıran, hatta yapıbozumuna uğratan ya da dişil söylemi bir biçimde öne çıkaran filmler kadın filmleridir. Kadınlığa, kadın olmaya dair özel bir bilgiyi ve deneyimi ya da eril kültürün eleştirisini içeren bu tür filmleri kadınlar çekmişse, onlar da "kadın yönetmen"dir. Bu kitapta, Türkiye'de az ya da çok, kadın yönetmenlerin var olduğu, ama gerçek anlamda bütünlüklü bir kadın sinemasının olmadığı, bir kategori oluşturacak biçimde kadın

filmlerinin bulunmadığı iddia edilmekte; dolayısıyla Türkiye'de kural dışı örnekleri olsa da, film yöneten kadınların genellikle "erkek-olmayan" yönetmenler olduğu ileri sürülmektedir. Ama yukarıda da değinildiği gibi kitapta geçen "kadın yönetmen" terimi, yönetmenlerin filmlerini, bu filmlerin niteliğini ya da onların kendilerini tanımlama biçimlerini, bakış açılarını, görüşlerini göz önüne almadan, sadece kadın oldukları için kullanılmaktadır.

Sorular, sorgulamalar...

Feminist sinema tarihiyle ilgili literatürde, yalnızca kadın filmi yapan kadın yönetmenlerden değil, cinsiyeti kadın olan ve sinema tarihi içinde bir şekilde iz bırakan ya da tümüyle görmezden gelinen kadın yönetmenlerden de söz edilir. En azından 1970'lere kadar dünya sinemasında eril bir tarihin (*his*tory) yaratılmış olduğu söylenebilir. Feminist hareketin gelişimine paralel olarak ve belirli bir tarihten sonra, kadın yazarlar hep aynı soruyu sordular: "Sinema tarihini kim yazıyor? İyi filmleri kim, neye göre belirliyor? Blaché ve Weber'in Griffith ve Méliès'den daha az değerli olduğunu kim söylüyor?..." Bu soruları soran Ally Acker, kitabının "Yönetmenliğin Dişilleşmesi" bölümünde, 1962'de önemli sanat tarihi kitaplarından birini yazan H. W. Janson'un, 1977'de yapılan bir söyleşide "Bildiğim kadarıyla kitabımda tek bir kadın sanatçı yok... 15. yüzyıldan beri yüzlerce kadın sanatçı var... Ama hiçbiri sanat tarihinde yeterli etkiye sahip değil," sözlerine gönderme yaparak, "Tarihte hiç büyük kadın sanatçı olmadı" mitini sorgulamakta ve sinema tarihi kitaplarına bakarak *All Quiet on the Western Front (Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, Lewis Milestone, 1930) ile *The Wild Party'yi (Çılgın Parti*, Dorothy Arzner, 1929) karşılaştırmaktadır. İlki bir erkeğin, ikincisi bir kadının filmidir.

İkincisi kadınlar arasındaki dostluğa ve sevgiye odaklanırken, ilki "savaş" gibi "büyük" bir konuyla ilgilenir. Acker, "Savaş, kişisel ve insani ilişkilerden daha önemli olduğu için mi Milestone'un filmi Arzner'inkinden daha önemlidir?" diye sorar. Göz ardı edilen hep kadın yönetmenlerin filmleridir. Oysa sinema tarihi içinde kadınlar da (Blaché, Weber, Dulac ya da von Trotta gibi) en az erkekler (Méliès, Griffith ya da Truffaut gibi) kadar sinema sanatını dönüştürmüştür. Buna karşın hikâyeleri, erkek yönetmenler kadar çok anlatılmaz. Acker, buna bağlı olarak, ABD'de 1920'den önce film yapan çok sayıda kadının varlığının tarih kitaplarından silindiğini vurgular ve sorar: "Tarih kitapları, bu hiç de küçük olmayan ayrıntıyı unuttuysa, bu olgunun daha az gerçek olduğu mu düşünülür? Bu durum, kadınların ürettiği yapıtları daha az mı anlamlı kılar? Tarihten dışlamakla yalan söylemek arasındaki fark nedir, merak ediyorum." Bu yüzden yazar, kitabının "tarihe müdahale edilmesi hakkında", dahası uydurma ve yalan olan bir tarih tasarımı hakkında olduğunu belirtir. Acker'ın kitabı kendi deyişiyle, "nesnel ve heyecansız" kaydediciler tarafından yaratılmış, değişmeyen verilerin toplamı olan tarih mitiyle ilgilidir.[2]

Gwendolyn Audrey Foster'ın öne sürdüğü gibi; dünya sinemasında kadın yönetmenlerin tarihi, anaakım sinema tarihçileri tarafından görmezden gelinen, zengin ve verimli bir bilgi yoğunluğuna sahiptir. Nitekim, Foster'a göre sanatsal biçimin ve çoğu akımın (gerçeküstücülükten Yeni Dalga'ya, belgeselden kişisel filme) gelişimine yaptıkları katkılara karşın, kadın yönetmenler, egemen söylemde kıyıya itilmeye devam ediliyor.[3] Ancak, özellikle kadın araştırmacılar, sinema tarihine kadınları kaydederek, geç de olsa sorumluluklarını yerine getirmekteler.

Birçok feminist gibi, Fransız feminist ve psikanalitik kuramcı Luce Irigaray'nın çıkış noktası da farklılıktır; aynı olmak ya da kaba bir biçimde "eşit olmak" değil! Ne de olsa "Cinsel farklılığı ortadan kaldırmaya çalışmak tarihteki yıkımlardan da büyük bir soykırıma davetiye çıkarmak" demektir.[4]

Yönetmenlik sanatının, tam da aracından ötürü (vizör, kamera) eril, gözetlemeci ve dikizci, fallus merkezci olduğunu ve kişisel alana saldırdığını, film çekme ediminin de bir çeşit tecavüze benzediğini öne süren klasik feminist iddiaları savunanlar,[5] *kadınların sineması* olgusunu kabul etmekte ve sinemadaki eril dili eleştirmektedir. Kadınlar tarafından diğer sanat alanlarında yaratılan farklılıkların, sinema alanında da görülmesinden daha doğal ne olabilir ki?

Lynn Fieldman Miller'ın da belirttiği gibi, çoğu insan, heykel ya da resimde kadının rolünün yalnızca nü model olabileceğini düşünür. Erkek hep "metresini" ya da ilham perisini nü olarak resmeder, onun kişisel alanına saldırır. Oysa kadınlar bu alana girdiklerinde deneyim farklılaşmaktadır.[6] Kadın edebiyatı üzerine çalışma yapan Elaine Showalter ve diğerleri, "eli kalem tutan" kadınların; yani roman, öykü, şiir ya da diğer edebi formlarla kendilerini ifade eden kadınların bu alanda bir fark yarattıklarını öne sürer. Miller, film ve video üretim teknolojisi farklı olduğu halde, farklılık kuramının bu alanlarda da geçerli olduğunu belirtir. Zira film yapımı ve video üretimi, bir yazma biçimi olarak düşünülebilir. Dolayısıyla sanatta, kadınların düşünceleri ve deneyimleri aracılığıyla oluşmuş bir "kadın kültürü" söz konusudur.[7]

Aynı durum sinema için de geçerlidir. Kadın bilinci taşıyan kadın yönetmenler, ellerine kamerayı geçirdiklerinde, genellikle filmlerindeki muhalif içerikle ya da anlatı

biçimiyle farklılaşır. Michael Ryan ve Douglas Kellner'a göre, kadınlar, temsil araçlarına erişim şansını ele geçirdiklerinde, yaşamlarını erkeklerin gösterdiğinden çok farklı biçimde yansıtır. Örneğin kadınların, filmleriyle ataerkil sınırları, özellikle de özel ve kamusal alan ayrımını aşmaya çalışmaları, erkekler için bir yasa ihlali anlamına gelir.[8]

Kadın yönetmenler, erkeklerden farklı olarak ikili şemaları aştıkları gibi, çıplaklığa da farklı bir biçimde yaklaşırlar. Sinemanın erkek yönetmenler eliyle genelde kadın çıplaklığını öne çıkardığını biliyoruz. Kadın yönetmenler de kadın çıplaklığını göstermekten kaçınmaz; ama onu başka biçimlerde, karşı cins için nesne haline getirmeden kullanırlar. Dolayısıyla erkeklerin yaptığını başka biçimlerde, başka anlamlar yükleyerek yaparlar. Üstelik kadın yönetmenler, çıplaklık konusunda erkeklerin yapmadığı kadar erkek çıplaklığını öne çıkarmaktadır. Örneğin, Jane Campion'ın *The Piano (Piyano,* 1993) filminde yumuşak bir ışık altında piyanonun arkasında çıplak gösterilen Baines, erkeğin çaresizliğini, aşkını ve arzusunu vurgular. Sandra Goldbacher'ın *The Governess (Mürebbiye,* 1998) adlı filminde ise kadın karakter / Rosina, Charles'ın uyurken çıplak bir fotoğrafını çeker; onu bakışının estetik nesnesi haline getirir. Charles'ın fotoğrafta görünür kılınan cinsel organı, erkeğin fallusunu yitirmesine neden olur. Aynı filmde Charles'ın oğlunun çıplak bir halde ağlayarak denizde koşması da, onun kırılganlığını ve Rosina'ya olan imkânsız aşkını gösterir. Bu filmler çıplaklık konusunda içerik ve biçim yönünden bir farklılığa işaret eder.[9]

ÖNCÜLER...

Her şeyden önce cinsiyete dayalı bir belirlemeyle, Türk kadın yönetmenleri ve varsa onların kadın olmaktan

kaynaklanan farklılıklarını inceleyen bu çalışmada, bir karşılaştırma zemini yaratabilmek için, önce kadın yönetmenlerin daha çok batıdaki serüvenini ve dünya sinemasındaki öncü kadın yönetmenleri ele almak gerekiyor.

Anthony Slide, sessiz dönemdeki Amerikalı ilk kadın yönetmenleri anlattığı kitabında "Okudukça daha çok şaşırdım. Neden elli-altmış yıl önce bu kadar çok kadın yönetmen varken, bugün bu kadar az? Niçin tarihçiler ve eleştirmenlerce bu çalışmalar göz ardı edilmiş?" diye sorar.[10] Sinema literatüründe kadınlara yönelik referansların Dorothy Arzner'le başladığını da ekler. Slide'a göre öncü kadın yönetmenler gerçeği, film endüstrisince kolayca kabul edilecek bir olgu değildir. Örneğin Richard Attenborough'un biyografik filmi *Chaplin* gösterildiğinde, ilk öncü kadın komedyen Mabel Normand'a neredeyse küçültücü ve yetersiz göndermeler yapılmıştır. Mabel Normand'ın, Keystone'da Chaplin'in ilk filmlerinden bazılarını yönettiğinden hiç söz edilmemiştir. Oysa Normand, bu durumdaki tek kadın da değildir. Kadınlar o dönemde komedi de, western de yönettiler.[11]

Kadınlar, sinematografın icadından itibaren film yaratmaya başladı. Kimi ülkelerde erken, kimi ülkelerde ise daha geç tarihlere rastlıyor bu ürünler. Dünyanın ilk kadın yönetmeni olma onuru 1896'da film yapan Alice Guy'e (1875-1968) ait; doğal olarak ülkesi Fransa da bu onurda pay sahibidir. İtalya'da 1906'da ilk filmini çeken ve çok sayıda filmi bulunan Elvira Notari ülkesinin ilk kadın yönetmenidir. Sessiz dönemin yönetmenlerinden Notari, ölümünden sonra başlayacak olan yeni gerçekçiliğin ardındaki sanatsal ilkelerin de temelini atar.[12] 1908'de Lois Weber (1882-1939) ABD'nin, 1913'te Olga Wohlbrück Almanya'nın ilk kadın yönetmenidir; her ikisi de filmlerini kendileri yazmıştır. 1916'da Rusya'da Olga Preobrazhenskaya, Türkiye'nin ilk kadın yönetmeni Cahide Sonku gibi, erkek meslektaşıyla birlikte film

yönetir. Avustralya'nın ilk yıldızı olan Lottie Lyell, ortağıyla film yaptığı halde, adı 1921'e kadar tanıtım yazılarında yer almaz; 1926'da ise film yapan/yazan/yöneten McDonagh kız kardeşlerden (Isabel, Paulette, Phyllis) söz edilir. İngiltere'de bilinen ilk kadın yönetmen ise 1927'de filmini çeken Dinah Shurey'dir. 1953'te Kinuyo Tanaka ilk Japon kadın yönetmendir ve Türkiye gibi Japonya'da da kadınlar 1950'den sonra film yönetmiştir.

Ally Acker, *Yönetmenler Sözlüğü*'nü yazan sinema tarihçisi Georges Sadoul'un (1968) Alice Guy-Blaché'yi kaydedişini alıntılarken, dünyadaki ilk kadın yönetmenin tarihe geçişiyle ilgili temel sorunu da ortaya koymaktadır:

> Guy-Blaché, Alice... Léon Gaumont'un film malzemeleri yaptığı sırada sekreteri. Müşterilere tanıtım gösterilerinde kullanılmak üzere kısa filmler çekti. İlk filmini *(La Fée aux Choux / Lahanalı Peri, 1896)* Méliès'den birkaç ay önce yaptı; böylece dünyadaki ilk kadın yönetmen oldu.

Acker, tanımlamadaki "birkaç ay önce" ve "ilk kadın" sözlerine dikkatimizi çeker. Çünkü aynı kitabın Méliès maddesinde onun "öykülü filmler çeken ilk yönetmen" olduğu yazılıdır. İlk *erkek* yönetmen değil, ilk yönetmen. Oysa Blaché'nin filmi de kesinlikle kurmacadır, ama onun için "kadın yönetmen" alt kategorisini kullanmayı seçen Sadoul, "ilk yönetmen" sıfatını bir erkeğe ayırır.[13] Böylece Blaché'nin kurmaca film çeken *ilk yönetmen* olduğunu gizler. Feministler tarafından cinsel kimliğin farklılığını vurgulamak için kullanılan *kadın yönetmen* kategorisi, bu kez kadınlar ve erkekler arasında öncü olan bir kadını öne çıkarmamak için özellikle tercih edilir. Sinema tarihi kitapları Méliès'den söz ettiği kadar Blaché'den söz etmez. Hatta sinema tarihi öğrencileri için Alice Guy-Blaché adı bile yabancıdır. Buna karşın Foster'ın da belirttiği gibi Alice Guy, her iki cins söz

konusu olduğunda bir olay örgüsüne sahip film yapan ilk kişilerden biridir.[14] Sinematografı bulanlar ya da ilk filmleri çekenler sinema tarihinde sağlam bir yer edindikleri halde, ilk kurmaca filmi çeken kişi kadın olduğu için görmezden gelinmiştir.

Slide'ın kitabından yararlanarak, Alice Guy-Blaché'nin, Lois Weber'in ve ABD'li diğer öncü yönetmenlerin serüvenlerini inceleyelim: Bir dakikalık *Lahanalı Peri*'yle, ilk kurmaca filmi çeken Alice Guy, 1907'ye kadar Fransa'da dört yüze yakın film yönetir. Evlenip Blaché soyadını alır ve eşiyle birlikte ABD'ye taşınır. Orada üç yüzün üzerinde film yapar; bunların bir kısmını yönetir, bir kısmının da yapımında yer alır. Alice Guy, 1912 yılında kendi stüdyosunu kuran ilk kadın yönetmendir. 1920'lerin başında işi bırakmak zorunda kalan Alice Guy, yalnızca yönetmen olan ilk kadın değil, aynı zamanda düzenli olarak filmler çeken ilk sinemacılardan biridir. Slide'ın yorumuyla, aşırı hırslı bir kocası ve bakıma muhtaç küçük kızı olmasaydı, yönetmenliği sonraki dönemlerde de sürdürebilirdi.

Alice Guy'in kocası tarafından işe alınan Lois Weber (1882-1939) ise, 1908'de Gaumont Şirketi'nde yazmaya ve yönetmeye başlar. Alice'e Fransa'da fırsat veren Gaumont şirketi, Lois'e de ABD'de bu olanağı tanır. Plak üzerine ses kaydedilen ilk yıllarda Alice Guy-Blaché sesli film yöneten ilk sinemacıyken, Lois Weber de ikincidir. İlk Amerikalı kadın yönetmen olan Lois Weber, aynı zamanda kendi filmlerinde oyunculuk yapar. Yapımın tüm aşamalarında yer alan Lois Weber, Griffith'le birlikte Amerikan sinemasının ilk gerçek *auteur*'ü kabul edilir. Oysa bugün *auteur*'ün cinsiyetinin bile erkek olarak düşünüldüğünün altını çizmemiz gerekiyor. Görüşlerini aktarmada sinemayı bir araç olarak kullanan Weber, doğum kontrol hareketinin ateşli savunucusudur. Orta sınıftan olduğu ve *Where Are My Children* (*Çocuklarım Nerede?*,

1916) adlı filmi kürtaj karşıtı bir film olduğu için, feministler Weber'i öncü kadın yönetmen olarak kucaklamakta güçlük çekerler. Alice Guy gibi o da kendi stüdyosunu kurar. Filmlerinde, idam cezasının kaldırılması, Amerikan yaşamında ve toplumundaki ikiyüzlülüğün sona ermesi, öğretmenlerin değerinin kabul edilmesi ve her şeyden öte kadınların doğum kontrol süreçlerine girme hakkıyla ilgili düşüncelerini savunur. Lois Weber, Amerikan film tarihinde, Slide'a göre eşsiz bir yönetmendir. O dönemde kadınların evlendikleri zaman çalışmayı bırakmaları bir gelenektir. Lois Weber ise bu konuda bir istisnadır. Weber'in yaşamında tersi olur; uzun yıllar evli kaldığı kocasından boşandığında hem yaşamı hem de kariyeri parçalanır. Weber sinema alanında ve kişisel yaşamında nasıl bir deneyime sahiptir ki, 1927'de yönetmen olmak isteyen kadınlara ne söyleyeceği sorulduğunda, "Sakın denemesinler," yanıtını vermiştir.

1919'da Lillian Gish, Griffith'in önerisiyle kardeşi Dorothy'yi oynattığı uzun bir film yönetir: *Remodeling Her Husband (Kocayı Şekillendirmek)*. Çoğu kadın yıldızın kendi yapım şirketi vardır, oysa aynı dönemde erkek oyuncuların film şirketi sayısı daha azdır. 1912-20 yılları arasında yirmiden fazla yapım şirketi, kadın yıldızların kontrolündedir. O dönemde Mary Pickford'un kendi filmlerinin yapımında yer aldığı kesin olmasına karşın, adı filmlerde hiç geçmemiştir. Pickford, kocası Douglas Fairbanks'le birlikte *United Artists*'i kurarak Amerika'nın en güçlü işkadını olur.

1916'da ABD'de feminist bir film şirketi girişimiyle karşılaşıyoruz: *The Moving Picture World*'ün (27 Mayıs 1916) yazdığına göre "Yüksek ahlaki ve artistik nitelikte filmler üretmek" amacıyla 1916'da kadınların finanse ettiği *American Women Film Company* kurulmuştur; ama Slide'ın aktardığına göre şirketin kaydı bulunamamıştır. Kadınlar etnik film üretiminde de öndedir. Örneğin,

Mandarin Film Şirketi'nin başında bir kadın vardır ve *The Moving Picture World*'ün (7 Temmuz 1917) haberine göre, "bu ülkede tek Çinli film üreten" şirketin en azından bir filmi (*The Curse of Quon Qwon / Quon Qwon'un Laneti*) gösterilmiştir.[15]

Sessiz dönemde Universal stüdyolarında çalışan çok sayıda kadın yönetmenin varlığı bilinmektedir. Acker, sessiz sinema döneminde en yüksek ücret ödenen yönetmenin bir kadın olduğunu belirtir ve kadınların bu dönemde fiilen film endüstrisini kontrol ettiklerini yazar.[16] Amy Unterburger, Lois Weber'in Universal stüdyolarında en yüksek ücret ödenen yönetmen olduğunu belirtir.[17] Foster, bütün bu olgulara karşın sessiz sinema dönemindeki çoğu kadın yönetmenin bugün unutulmuş olduğunu anımsatmaktadır.[18]

YÖNETMENLİK DIŞINDA...

Yönetmenler dışında film yapımında çalışan kadınlara da değinmeden geçmeyelim. İlk yıllarda oyuncu seçiminden film eleştirmenliğine, stüdyo portre fotoğrafçılığına kadar her alanda kadınlar vardır. Amerika Birleşik Devletleri, sinema sektöründe başka işlerde çalışan kadınlar açısından da şanslı bir ülkedir. Burada 1915 yılına kadar sinema tarihiine kayıtlı en az üç kadın görüntü yönetmeni (Dorothy Dunn, Grace Davison ve Margaret Ordway) bulunmaktadır.

Hollywood'da kurgucuların çoğu kadındır. Örneğin *A Birth of a Nation* (*Bir Ulusun Doğuşu*, 1915) ve daha birçok Griffith filminin kurgusunda Rose Smith çalışmıştır. Kurgunun dışında senaryo alanına da kadınlar egemendir. Yalnızca 1918'de kırk dört kadın senarist vardır. Acker'ın verdiği bilgiye göre yüzyılın başından 1920'lerin ortasına kadar senaryo işinde sayı ve önem açısından

kadınlar erkeklere eşittir.[19] Aynı zamanda en önemli senaristlerden olan Frances Marion üç film yönetir.

SES GELİR VE...

Ally Acker'a göre 1913-23 yılları arasında Hollywood'da en az yirmi altı kadın yönetmen bulunmaktadır.[20] Sinema endüstrisine ses gelmeden önce kadınların sayısının daha çok olduğu, sesten sonra sayının azaldığı görülüyor; sessiz dönemin sonuyla birlikte kadın yönetmenleri bulmak da giderek güçleşiyor. Slide'a göre Amerikan toplumunda kadının rolü büyümekte, ama film endüstrisinde yıldızlar hariç kadınların önemi azalmaktadır. Amerika'da bütün alanlarda kadınlara iş fırsatı açılırken, film yönetmenliği meslek olarak kadınlardan uzaklaşır. Endüstri bir kez çok başarılı olunca artık saygınlık aramaya gerek yoktur: Ne kadar yetenekli olurlarsa olsunlar kadın çalışanlar ihraç edilebilir ve o alan erkek egemen bir alana dönüşebilir. Acker da Slide'la aynı görüştedir: İlk yıllarda kadınlara yönetme şansının verilmiş olmasının nedenlerinden biri, Acker'a göre, yönetmenliğin cazip bir meslek olarak düşünülmemesidir.

1920'lerde öne çıkan Dorothy Arzner (1900-1979) ABD'de sesli döneme geçebilen *tek kadın yönetmen* olma özelliğini taşır. Kadınların birdenbire endüstrinin dışında kalmasının nedeni, aslında teknolojik gelişmenin faturasının kadınlara çıkarılmasıdır. Pahalı sistem, alanın ve mesleğin (sinemanın ve yönetmenliğin) de önemli hale gelmesi demektir; önemli işler erkeğe ayrılır, gereksiz eleman olarak en kolay kadınlar kurban edilir. Meslek önemli hale geldikçe, önemsiz işler kadınlara düşer. Örneğin İngilizce'de "devamlılık yazmanı" için kullanılan *script girl*, cinsiyetçi bir meslek adıdır. Oysa başlarda Players-Lasky, stenografların-dan bazılarını yeni bir pozisyona yükseltmiş ve onlara *script clerk* demiştir. Bir başka deyişle ilk çıktığında mesleği işaret

eden terim cinsiyetsizdir; sonradan, değersiz olduğu düşünülen işin adı açıkça cinsiyetçi olmuştur.

SORUNLAR...

ABD'de kadın yönetmenlerin niçin ortadan kaybolduğu sorusu kadar gizemli bir diğer soru da, kadın tarihinde bu öncü kadınlara niçin bu kadar az ilgi gösterildiğidir. Slide, yanıtın belki de bu kadınların feminist olmamasında ve kadın sorunlarıyla ilgilenmemesinde yattığını belirtir.

Amerikalı ilk kadın yönetmenleri keşfetmeye kalkışıldığında en önemli sorun, söz konusu kadınların filmlerinin kayıp olmasıdır. Kuşkusuz, bu sorun birçok ülke için geçerlidir. Günümüzde ABD'de Alice Guy'ın bir avuç kısa filmi ve bir uzun filmi, Frances Marion'ın üç filminden biri, Lois Weber'in (kırk uzun film yönetmesine karşılık) ancak bir düzine filmi arşivlerde bulunmaktadır.

ARZNER...

Sinema tarihi, ancak 1970'lerden sonra ABD'li Dorothy Arzner'den Fransız Germaine Dulac'a, Alman Leni Riefenstahl'dan Margarethe von Trotta'ya kadar geniş bir yelpazede yer alan kadın yönetmenleri öne çıkardı. Örneğin Arzner'in filmlerine dikkat çekenler, 1970'lerin feminist film eleştirmenleri oldu. Paramount'un ilk sesli filmini (*Çılgın Parti*) çeken Dorothy Arzner, 1927-43 yılları arasında dört sessiz, on üç sesli film yönetmiştir. Hollywood'un "Altın Çağ"ındaki tek kadın yönetmen olan Arzner, genellikle alışılmış stüdyo komedileri ve melodramlara imza atar. 1920'lerde devamlılık yazmanı, kurgucu ve yönetmen yardımcısı olarak sinemaya giren Arzner'e Paramount şirketi nihayet 1927'de bir şans verir, o da bu şansı

Fashions for Women (Kadınlara Moda) ile başarıya çevirir. Dorothy Arzner, 1943'te mesleğini bırakana dek pek çok stüdyoda çalışır. Erkek yönetmenlerin arasında, kısacık saçları ve erkeksi giysileriyle bir lezbiyen olarak tanınır. Ataerkil ve beyaz-erkek ağırlıklı Hollywood stüdyo sisteminde çalışan Arzner'in filmlerindeki kadınlar özgür ruhlu, kariyerine düşkün, serüvenci ve çekicidir. *Dance Girl Dance* (*Dansçı Kızlar Dans Eder*, 1940) Arzner'in açıkça en feminist filmi olarak değerlendirilir. Daha erken tarihli *Christopher Strong* (1933) ise, "feminist sinema tarihi" açısından özel bir yere sahiptir. Bu filmde Katharine Hepburn (Lady Cynthia Darrington rolünde) bağımsız, işini seven bir pilotu canlandırır. Cynthia, evli bir erkekle (Sir Christopher Strong) yaşadığı aşkı ile kariyeri arasında seçim yapmaya zorlanan güçlü bir kadın karakterdir. 1990'larda bile Hollywood'da açıkça gay ve lezbiyen olduğunu gösteren/söyleyen yönetmen çok azken, Arzner, yetmiş yıl önce bu kimliğini cesurca öne çıkarmıştır.

1950'LER VE SONRASI...

Hollywood'da 1950'ler boyunca neredeyse tek kadın yönetmen, başarılı bir oyuncuyken kendi yapım şirketini kurup düşük bütçeli filmler yapan Ida Lupino'dur. ABD'de sinemaya sesin gelmesiyle kadınlara yönetmen olarak yavaş yavaş kapıların kapandığını yazan Slide'ın daha da ileri giderek belirttiği gibi, Amerikan film endüstrisi, 1960'lar boyunca ve hatta 1990'larda da kadın yönetmenlere kapalı kalır.[21]

Dünya nüfusunun yarısı kadın olduğu için, kabaca bütün filmlerin de yarısının kadınlar tarafından yapılması beklenirdi. Bilindiği gibi gerçek rakamlar, sarsıcı derecede farklıdır.[22] 1950'lerden sonra Hollywood'da kadın çalışanlar için Irene Wolt'un verdiği oranlar şaşırtıcıdır:

1949-79 yılları arasında yapılan yedi binden fazla konulu filmin sadece on dört tanesi kadınlar tarafından yönetilmiştir. 1983'te konulu filmlerde çalışılan gün toplamının sadece % 2'sinde kadın yönetmenlerin görev yaptığı saptanmıştır. Nisan 1982-Nisan 1983 tarihleri arasında yapılan konulu filmlerin % 15'inden azı kadınlar tarafından yazılmıştır. Film Yapımcıları Birliği'nin 683 üyesinin yüzden azı ve film stüdyoları ile televizyon kanalları yöneticilerinin % 10'undan daha azı kadındır.[23] *Filming Desire* adlı belgesel, şu sözlerle başlar:

"Yirmi bin erkek yönetmenin olduğu bir gezegende biz sadece altı yüz kadın yönetmeniz. Eşitlik fikrinin kendi yolunu çizdiği, Fransızca konuşulan Belçika, Fransa gibi ülkeler ve Quebec bölgesini hesaba katmazsak, bu oran, dünya sinema endüstrisinin toplam yüzde üçünden daha az...".[24]

Hollywood'da erkek yönetmenlere oranla çok az sayıdaki kadın yönetmenin, konumlarını kaybetmemek için fazla riske girmedikleri, daha standart yapıtlara imza attıkları ileri sürülebilir. Çoğu zaman stüdyolar onlara daha sıradan yapımlar için fırsat vermektedir. Yönetmen Penelope Spheeris "Sorun, kadınlara teklif edilen bu işlerin niteliğinde. Genellikle gençlik, aşk ve romantik komediler gibi hiç ilgilenmediğim konularda teklif geliyor. Ben hareket ağırlıklı veya sosyal konuları işleyen filmler yapmak istiyorum. Hâlâ bu konularda erkeklerin daha bilgili olduğunu düşünüyorlar," der.[25] Miller ise kadın ve erkek yönetmenler arasındaki bakış farkını, "Kamera tutan bir kadın elinin ve vizörden bakan bir kadın gözünün farkını görebileceğiniz yer, Hollywood yapımları ya da ticari televizyonlar değildir," sözleriyle belirtir. Miller'a göre kadın yönetmenler, Hollywood'un ticari filmlerinden çok, deneysel ve bağımsız üretilen feminist belgesellerde başarılıdır.[26] Ancak Hollywood'da da tecimsel ve eleştirel başarılar kazanmış kadınların varlığı yadsınamaz. Wolt'un

aktardığı gibi, ABD sinema endüstrisinde yönetmenlik yapma şansını yakalayan Barbra Streisand, Kadın Filmleri Kristal Ödülleri töreninde bir gözlemini dile getirir: "Kadının hatası kapıyı sonuna kadar kapatırken, başarısı aynı kapıyı sadece bir parça aralar."

Film endüstrisinde kadınların yüreklendirilmediği bir gerçektir. Örneğin altmışlı yıllarda Martha Coolidge'e, sinema okulunda girdiği bir mülakatta "Bize film yöneten beş tane kadın adı sayamazsın, sen de yönetmen olamazsın," derler. Hakları vardır; Martha Coolidge, sadece bir tane kadın yönetmen adı sayabilir, ama sonuçta yönetmen olur.

İNGİLTERE...

İngiltere, yönetmen kadınlara fazla cesaret vermeyen bir ülkedir. Film yönettiği bilinen ilk kadın Dinah Shurey'dir; ama onun hakkında da 1927 ve 1929'da yönettiği iki film dışında fazla bir şey bilinmemektedir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar İngiltere'de hiç kadın yönetmen yoktur, ama Hitchcock'un eşi Alma Reville gibi erkek yönetmenlere asistanlık yapan ya da senaryo yazarak geri planda kalan kadınlar vardır. İngiltere'deki durumu Jill Nelmes şöyle yazar: "1920'lerin sonunda sessiz dönemin de sonuna gelindiğinde, dolaylı yoldan film işinde çalışan birçok kadın da sinemadan ayrılmıştı. Büyük stüdyolar, sese geçerken gerekli olan pahalı teknolojiyi karşılayabildiler; ama özellikle kadınları çalıştıran bağımsız küçük şirketlerin çoğu kapanmak zorunda kaldı."[27] Tıpkı ABD'de olduğu gibi.

İngiltere'de önceleri devamlılık yazmanı olarak çalışırken, savaşın kadınlara tanıdığı fırsatlardan yararlanıp yönetmen olan Kay Mander örneği ilginçtir. Belgesellerde, konulu filmlerde çalışan ve 1949'da İngiliz Film

Akademisi'nin ödülünü alan Mander, bir film yapımcısının "Kadınlar film ekibini kontrol edemez," sözleri üzerine yönetme arzusunu yitirdiğini ve yeniden devamlılık yazmanlığı işine döndüğünü söyler; yönetmenlik işi de "doğal olarak" bir erkeğe verilir. Kay Mander, Martha Coolidge gibi "başaramaz" ve yarı yolda kalır. Mander, o dönemlerde film işindeki kadın sayısının çok az olduğunu fark etmiştir. Nelmes'le yaptığı görüşmede, film işinde çalışan; kocalarına, erkek kardeşlerine ya da babalarına asistanlık yapan kadınlar hakkında şunları söyler: "Bu işi yapmak için umutsuz olunmalıydı, o günlerde özel bir dürtünüz olmalıydı."[28]

Bu koşullarda, İngiltere'de çok az kadın kurmaca film yönetir; ama 1940'larda ve 1950'lerde film yöneten iki kadın, Muriel Box ve Wendy Toye, uluslararası ün kazanır. Muriel Box da film işine devamlılık yazmanı olarak başlamış ve eşiyle birlikte film işinde çalışmayı uzun yıllar sürdürmüştür. *British Film Guide* (1979) onun için "İngiliz sinemasında düzenli çalışabilen iki kadından biri... Onun filmleri 'kadın filmleri'nin önemli bir parçasıdır," diye yazar.[29]

İngiltere'de 1990'lara gelindiğinde, erkek egemenliğinde olan yönetmenlik, görüntü yönetmenliği, ışık ve ses gibi alanlarda çalışan kadın sayısında bir artış görülür (sözgelimi İngiltere'de görüntü yönetmeni olarak Tammes, Gibson ve Parsons'ın adı geçer). Kadın yönetmenler şimdilerde bağımsız alandan ve *workshop* sektöründen gelerek anaakım sinemayı kırmaya başlamışlardır.[30]

DULAC...

Fransa, yalnızca dünyadaki ilk kadın yönetmenin ortaya çıktığı ülke değil, aynı zamanda ilk önemli akımların öncülerinin de kadın olduğu ülkedir. *Avant-garde*'ın

önemli isimlerinden olan Germaine Dulac (1882-1942), ününü gerçeküstücü kabul edilen *La Coquille et le Clergyman* (*Deniz Kabuğu ve Din Adamı*,1928) ve feminist bir film olan *La Souriante Madame Beudet*'den (*Gülümseyen Bayan Beudet*, 1923) alır. Sözü edilen ilk film, şiirsel ve psikanalitik bir film olarak gerçeküstücü akımın ilk önemli örneği kabul edilir.[31] Bu film İngiltere'de yasaklanmıştır. *Gülümseyen Bayan Beudet*'de, taşrada tüccar kocasıyla yaşayan bir kadının sınırlı ve renksiz hayatı içindeki düşleri, yavaşlatılmış ve öznel çekimlerle, çekim hileleriyle anlatılır. Her iki filmiyle de Dulac, teknik açıdan yenilikçi biçimler dener. Nilgün Abisel'in de aktardığı gibi, kavramsal olarak "eksiksiz sinema"dan ve "saf sinema"dan söz eden, kuramsal yazılar yazan ve olay örgüsünden ne kadar uzaklaşılırsa sinema için o kadar fazla çalışılacağını savunan, biçimsel denemeleriyle dönemine öncü olan Dulac, (erkek) eleştirmenlerce eleştirildiğinde, filmlerinin farklı bir ilgi görmesi gerektiğine inandığını ve bu ilgiyi görememesinin, sinema çevresinde "eğitim görmüş bir kadının, hatta yalnızca bir kadının varlığını kabul edemeyen insanlardan kaynaklandığını" ileri sürmüştü.[32] Otuza yakın filmiyle Germaine Dulac, biyografisini yazan Ford'a göre hâlâ tehlikeli görülmektedir.[33] Fransa'da yıllar sonra Yeni Dalga'nın başını çekecek olan tehlikeli başka bir kadın, Agnès Varda ortaya çıkacaktır. Varda da, "kadın gibi film yapma" bilincini taşıyan ve kadın hareketinin etkilerini filmlerine yansıtan yönetmenlerdendir.[34]

DEREN...

ABD'de *avant-garde* ve bağımsız sinema denince ilk akla gelen yönetmen Maya Deren'dir. Rusya'da doğup ABD'de yaşayan ve Amerikan *avant-garde* sinemasının

ilk örneği olan *Meshes of the Afternoon* (*Akşamın Ağları*, 1943) filmiyle 1947'de Cannes Film Festivali'nde deneysel 16 mm'lik film kategorisinde Büyük Ödül'ü kazanan ilk ABD'li ve ilk kadın yönetmen olan Maya Deren (1917-1961), deneysel filmleriyle olduğu kadar sıra dışı ve renkli yaşamıyla da gerçek bir feministtir. Üniversitede Fransız sembolistleri ve imgecileri üzerine yüksek lisans tezini verir. Deneysel şiir ve modern dans çalışmaları yapar, Afrika ve Haiti kabile dansları, mitoloji ve ritüellerle ilgilenir, gerçeküstücülüğe yönelir. Babasından kalan küçük mirasla 16 mm'lik bir kamera satın alan Deren, ilk filmi *Akşamın Ağları*'nı çeker. Eleştirmenler, filmi "karmaşık olarak yapılanmış döngüsel bir rüya" olarak tanımlar. Maya Deren, filminin "hayali gerçek ile nesnel gerçek arasındaki ilişkiyi irdelediğini" belirtir. Marcel Duchamp ve Pajarito Matta gibi sanatta devrim yapmış ünlü sanatçıları oyuncu olarak oynattığı *The Witch's Cradle*'da (*Cadının Beşiği*, 1943) gerçeküstücü sanat eserlerini yirminci yüzyılın mistik simgeleri olarak ele alır ve ressamları, zamanın ve uzamın akılcı bir biçimde ele alınmasına meydan okuyan modern sihirbazlar olarak gösterir. 1944'te çektiği *At Land* (*Kumsalda*) adlı filminde gerçek zaman ve mekân bozulur; bu filmle yirminci yüzyıl kadınının mitolojik yolculuğunu anlatır: Sudan gelen kadın suya döner. *Ritual in Transfigured Time*'da (*Değişen Zamanda Ritüel*, 1946) "yoruma açık bir değişimi, bir dulun bir geline dönüşmesini" gösterir. O yıllarda, üniversite ve sanat okullarında "kişisel film" kavramı üzerine konferanslar verir. Amacının "film zamanı ve mekânıyla oynamak ve bu yeni zaman ve mekânla duyguları ve tinsel âlemi rahatsız ederek harekete geçirmek ve uyandırmak" olduğunu söyler. Anais Nin gibi yazarlar, onu "güçlü, buyurgan, baştan çıkarıcı, hipnotik, dogmatik, inatçı, huzursuz, tatminsiz ve vahşi derecede enerjik" gibi sıfatlarla tanımlar.[35]

Dulac ve Deren kadar önemli olan, ama kadın yönetmenler arasında en tartışmalı ve "lanetli" konuma sahip tek yönetmen kuşkusuz Leni Riefenstahl'dır (1902-2003). 1926'dan itibaren Arnold Fanck'ın "dağ filmleri"nde oynayan ve doğanın gücüne karşı dağlara tırmanan cesur kız olan Riefenstahl, 1933'te oynadığı bir filmde bu kez de cesur bir pilotu canlandırır; tıpkı Katharine Hepburn'ün aynı yıl Arzner'in filminde pilot olması gibi. Dönemine göre (hatta bugün için de) perdede az rastlanan olumlu kadın imgeleridir bunlar. *Das Blaue Licht* (*Mavi Işık, 1932*) yönetip oynadığı ilk filmidir. Yönetmen von Sternberg ABD'ye giderken onu da yanında götürmek ister, ama Leni'nin bir sevgilisi vardır ve bu nedenle gitmek istemez, ülkesinde kalır; yıllar sonra bu seçiminden dolayı pişman olduğunu söyleyecektir. Oysa ABD'ye gitseydi, muhtemelen Marlene Dietrich gibi yıldızı parlayacaktı ve bugün "Hitler'in yönetmeni" olarak anılmayacaktı. Leni Riefenstahl, ne kadar "kandırıldığını", "göremediğini", "olayın içinde olduğu için anlayamadığını" ileri sürse de "faşist" ününü hak edecek belgeseller çeker: *Triumph des Willens* (*İnancın Zaferi*, 1933) ve *Olympia* (*Olimpiyat*, 1938). Feministler tarafından şiddetle suçlanan ve dışlanan Riefenstahl'in son filmi *Tiefland* (*Ova*, 1954), 1980'lerden sonra farklı açılardan incelenmiştir. *Ova*'da yönetmen, kendisinin canlandırdığı bir çingene kadının, bir tiranın boyunduruğundan kurtulup bir çobanla aşkı ve özgürlüğü seçişini anlatır. Bu nedenle film, bazı feminist eleştirmenlerce "Hitler'in sinemasal reddi" ve "bir isyanın hikâyesi" olarak yorumlanır. 2002 yılında yüz yaşındayken sualtı belgeseli çeken, çoğu yazar tarafından döneminin yaratıcı ve yetenekli sanatçılarından sayılan ve bir propagandist olarak nitelendirilen Riefenstahl üzerine tartışmalar kuşkusuz sürecektir. Yaşadıklarında kadın

olmasının olumlu ya da olumsuz payı nedir? Riefenstahl, "Film çeken bir sürü sinemacı vardı. Ama hiçbiri benim kadar suçlanmadı? Niye? Kadınım diye mi? Filmler çok başarılı diye mi? Bilmiyorum," der.[36]

TARİHİ GECİKME...

Kadın tarihine iz bırakmış çok sayıda kadın yönetmenden söz etmek mümkündür. Ancak, Foster kendisi gibi, sinema alanında çalışan birçok bilim kadınının düştüğü yanılgıya işaret ederek, 1970'lere kadar kadınların hiç film yönetmediğine inanıldığını ve tarih kitaplarından kadın yönetmenlerin dışlandığını yazar.[37] Kuşkusuz, kadın hareketinden aldıkları güçle, feminist akademisyenler 1970'lere giden yolu açar. Bir yanda sayıları giderek artan feminist dergiler ve festivaller, öte yanda Laura Mulvey ve Claire Johnston gibi feminist film kuramcıları bu döneme damgasını vurur. Ağırlıklı olarak erkek egemen bir dünya olan sinema alanında kadınlar, genellikle sanatçı ya da yönetmen olarak algılanmaz. Bu nedenle feminist sanat, ataerkil topluma olası bir meydan okuma olarak görülür. Film endüstrisi içinde anahtar rollerde çalışan kadın sayısı hâlâ çok az olsa da, özellikle 1980'lerin sonundan itibaren, film okullarında eğitim gördükten ya da atölyelerde deneyim kazandıktan sonra sinema alanına giren kadınların sayısı artmıştır ve hâlâ artmaktadır.

Bilim kadınları ve bilim adamları, 1970'lerden sonra kadın yönetmenlerin sayısındaki artış oranını gördüler ve bu yönetmenleri görünür kıldılar. Kadın yönetmenlerin sayısı da giderek arttı. Ama bütün bu olumlu gelişmelere karşın, René Prédal'in, diğer ülkelere oranla sayıca çok olan Fransız kadın yönetmenler için sarf ettiği sözler, her ülke için geçerli: "Kadınlar çoğu zaman en iyi sinemacılar arasında sayıldıkları halde, niceliksel açıdan

arayı kapatmaları gereken adaletsiz bir tarihsel gecikmeye daima mar ;dur."[38]

SİYAHLAR...

Bu adaletsiz tarihsel gecikme, siyah kadın yönetmenler için de söz konusudur. Siyah kadınlar, erkek olan sinema dünyasındaki 'Öteki' beyaz kadın yönetmenlere oranla, iki kat 'Öteki'dirler ve katedecekleri yol, doğal olarak, daha uzun ve zorludur. Bu nedenle Hollywood'a girmeleri de çok yenidir. Batı Hindistan kökenli Fransız yönetmen, yazar, yapımcı Euzhan Palcy'nin Hollywood'da film yöneten ilk siyah kadın yönetmen olmasının tarihi (1989) ne kadar geçse; yönetmen, yazar, yapımcı Leslie Harris'in film yapan ilk Afro-Amerikalı kadın yönetmen olmasının tarihi de (1992) o derece geçtir. Foster, incelediği altı siyah kadın yönetmenin, ağırlıklı olarak beyaz, Avrupa-merkezci ve eril kimliği olan egemen sinemaya meydan okuduğunu, dünya sinemasının çoğunda bulunan ırkçılığa, cinsiyetçiliğe direndiğini ve eşcinselliğe ilişkin korkuyu kırdığını yazar. Siyah kuramcı bell hooks, "Feminist kuramın, filmlerdeki siyah kadınlığın silinmesini yansıtarak ve yasalaştırarak ırkın tanınmasını etkin bir biçimde bastıran cinsel farklılığa ayrıcalık tanıyan ve tarihsel olmayan bir psikanalitik çerçevede kaynağını bulduğunu" yazar. hooks'un da belirttiği gibi feminist kuramcılar izleyici olarak siyah kadını silerken, film eleştirmenleri de Afro-Amerikalı ve Asya-Amerikalı kadınların bağımsız filmlerini yok sayar; oysa aynı kökenli siyah erkeklerin filmleri yüceltilir.[39]

Feminist sinemayla ilgili literatürde *siyah* kadınların görece yok sayıldıkları, alana siyah eleştirmenler tarafından yöneltilen güçlü bir eleştiridir. Foster'a göre,[40] Hollywood'daki tanıtma mekanizmalarının, her yeni siyah

kadın yönetmeni *ilk siyah kadın yönetmen* olarak göstermekte ısrar etmesine karşın; siyah kadınlar, hem Hollywood'da hem de bağımsız film yönetmede, özellikle de son yirmi yıl içinde etkinler. Sayıları az da olsa yüzyılın ilk yarısında da siyah kadın yönetmenler vardır. Sözgelimi Afro-Amerikalı kadın yönetmenlerden olan Eslanda Goode Robeson ve Alice B. Russell gibi isimlere, 1927'de *Motherhood: Life's Greatest Miracle* (*Annelik: Yaşamın En Büyük Mucizesi*) filmini çeken Lita Lawrence da eklenir.

TÜRKİYE...

Peki Türkiye'de ilk kadın yönetmenler neden her defasında tıpkı siyahlar gibi ilk olmasa da "ilk kadın yönetmen" sıfatıyla anılır? Türkiye'de kadın yönetmenlerin serüveni nasıldır; kimdir onlar, ne yaptılar, ne yaşadılar ve ne yapıyorlar?

Türkiye'de sinema tarihi kitapları, geleneksel bir biçimde 14 Kasım 1914'te Fuat Uzkınay'ın çektiği, ancak bugüne dek izine rastlanmamış *Ayastefanos'da Rus Abidesi'nin Yıkılışı* adlı filmi sinemamızın başlangıç filmi olarak kabul eder. Ama zamanla bu konuda da çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Sözgelimi Burçak Evren, çeşitli tanıklıklara, fotoğraflara, filmin kendisine ya da gazete haberine dayanarak, kanıtlarla Osmanlı sınırları içinde 1905, 1909, 1911 ve 1913 tarihlerinde de film çekildiğini öne sürmektedir.[41] Osmanlı sınırları içinde çekilen ilk filmin tarihini ister 1905, ister 1914 olarak kabul edelim; bir kadının film çektiği tarih, Türkiye Cumhuriyeti'ne ve 1951 yılına denk düşmektedir. 1896'dan beri kadınların yönetmen olduğu Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında, bunun geç bir tarih olduğu kesin.

Türkiye, kadın yönetmenlerin varlığı açısından özgül bir konuma sahiptir. ABD'nin tersine ilk yönetmenler

Türkiye'de erken tarihlerde ortaya çıkmadığı gibi, toplam sayıları da çok azdır. Filmler zaten çok daha geç dönemlerde yapılmaya başlanmış, düzenli olarak film yönetme işi ancak 1950'lerden sonra olanaklı hale gelmiştir. Üretimin çok düşük olduğu, buna karşın filmlerin çekilebildiği 1950 öncesinde hiç kadın yönetmen yoktur. Yıldız olan Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul baskısından kurtularak 1949'da film yapımcısı olur ve 1951'de film yönetmeye başlar.

Önce Türk sinemasında kadın yönetmenlerin ve onların filmlerinin sayısını toplam sayılara oranlayalım ve yıllar içindeki dağılımlarını görelim:

Yıl	Toplam Film Sayısı	Kadınların Yönettiği Filmlerin Sayısı	Kadın Yönetmen Sayısı	Yönetmeni Kadın Olan Filmlerin Toplam Filmlere Oranı
1914-1949	116	-	-	% 0
1950-1959	545	3	1	% 0.55
1960-1969	1710	14	3'ü yeni (3 kadın)	% 0.82
1970-1979	2019	35	3'ü yeni (4 kadın)	% 1.73
1980-1989	1124	14	2'si yeni (4 kadın)	% 1.25
1990-2002	521	30	14'ü yeni (16 kadın)	% 5.76
Toplam	**6035**	**96**	**23**	**% 1.6**

Yukarıdaki tabloda Agâh Özgüç'ün sözlüklerindeki veriler kullanılmıştır.[42]

Özgüç, 1995 yılına kadar toplam 376 yönetmenden söz eder.[43] O halde bugüne dek Türk sinemasından dört yüze yakın yönetmen geçmiştir. Kadın yönetmenlerin sayısı ise yirmi üçü geçmez. Türk sinemasında 6000 dolayındaki film arasında kadınların yönettiği filmlerin sayısı ise yüzü geçmez. Dağılıma bakıldığında, 1990'lardan sonra kadın yönetmenlerin sayısının az da olsa hızlı bir şekilde

arttığı görülmektedir.

Türkiye'de kadın yönetmenlerle ilgili literatürün yok denecek kadar az olduğu söylenebilir. Akademide kadın çalışmaları, sinemayla gerçek anlamda buluşup verimli çalışmalar çıkaramadığı için söz konusu yirmi üç kadın yönetmenle ilgili basılı yayın bulmak da neredeyse olanaksızdır.[44]

Genel olarak sinemadaki araştırmaların yetersizliğinin nedeni, ülkemizdeki diğer sorunlardan bağımsız değildir kuşkusuz. Abisel, yerinde bir saptamayla, geçmişe yönelik araştırmaların noksanlığının nedenleri konusunda bir çırpıda şunları sıralar: Bilimsel araştırma geleneğinin, ondan da önce belge saklama, gelişmeleri izleme alışkanlığının yetersizliği, akademik anlamda sinemanın yeterince ciddiye alınmayışı, sinema alanındaki çalışanların (şirketler gibi) hiçbir araştırmaya girmemiş olmaları, siyasi iktidarların ilgisinin de siyasi sistem ve ahlak açısından doğacak "tehlikelerden" dolayı, film yapımı ile gösteriminin denetlenmesinden öteye geçememesi.[45]

Bütün bu olumsuzluklara karşın, kişisel olarak biriktirdikleriyle ve yazdıklarıyla sinema kültürüne katkı sağlayan bütün sinema tarihçilerine ve yazarlarına bu alanda ciddi bir teşekkür borçlu olduğumuz açık. Onlar olmasaydı, bugünkü bilgi birikimimizden daha geri bir durumda olacağımız bir gerçektir. Yine de bu, sinema tarihçilerinin ve yazarlarının, bilgi eksikliğinden kaynaklanan çelişkileri olmadığı anlamına gelmez. İlgili bölümlerde söz konusu çelişkiler gösterilmektedir. Ayrıca bu işin titiz bir çalışmayı gerektirdiğini; arkasında duramayacağınız, öylesine yazılmış en küçük sözcüğün bile tarihe yapılmış bir müdahale olduğunu, Atilla Dorsay'ın 2000 yılında basılmış *Sinema ve Kadın* kitabı örnekler. Dorsay kitabında neredeyse tüm kadın yönetmenleri sayar, ancak fazladan bir tane de kendisi ekler. Zamanında sadece yapımcılık yapmış Fahriye Tamkan'ı (kızı Evrim Fer yaşamaktadır ve birinci

elden tanıktır), küçük ama önemli bir yanlış bilgi vererek yapımcı-yönetmen olarak sunar. Özetle, kadın yönetmenler konusundaki özensizlik, ilk kadın yönetmenle birlikte sinema tarihi kitaplarında yerini almış, daha sonra da saygın sinema yazarlarından yeni yüksek lisans öğrencilerine kadar geniş bir kesim ısrarla bu özensizliği sürdürmüştür.

Buradan hareketle "kadın yönetmenler"i kendisine araştırma konusu olarak seçmiş bir araştırmacının süreç içindeki deneyimlerini şöyle özetlemek mümkündür: Her şeyden önce kültürü sözlü geleneğe dayalı; yazılı ve görsel bilgi, film biriktirme alışkanlığı gelişmemiş bir ülkede hangi yönetmen üzerine çalışma yapmak isterseniz isteyin, gerekli ve yeterli bilgiye ulaşmak zor olacaktır. Ancak kadın yönetmenler söz konusu olunca, farklı sorunlar da varsayılan sorunlar listesine eklenir (kadınların ciddiye alınmayıp küçümsenmeleri gibi). 1980 öncesinde yönetmen olarak çalışmış Bilge Olgaç ve Türkan Şoray dışındaki kadınlara ulaşabilmek, onlar hakkında bilgi edinebilmek, bunu da bir belgesele dönüştürebilmek (*Ötekinin Sesi*) amacıyla, 2000 yılının sonunda birçok yazara, tarihçiye, yönetmene ulaşılmaya çalışıldı.[46] Ancak, kadınların isimleri belli olmasına karşın gerekli bilgilere ulaşılamadı. Hatta güvenilir kaynaklar, yaşayan iki kadın yönetmenin büyük olasılıkla ölmüş olacağını söylediler. Bir yapımcı, kendi filmlerinin kendisinde de olmadığını söyledi. Bir yönetmen de, yıllar önce ekibinde emek vermiş bir kadın asistanı hakkında soru sorulduğunda "uğraşacak başka şey mi bulamadınız, bir sürü konu var çalışacağınız," diye yanıtladı. Araştırma sürecinin en heyecanlı ânı, kuşkusuz, hiçbir beklenti taşımadan gidilen Atıf Yılmaz'dan (belleğinin zayıf olduğunu birçok yerde kendisi söylemiştir), Avustralya'da olduğu konusunda bilgiler bulunan Ayten Kuyululu'nun Bodrum'da yaşadığının öğrenilmesiydi. Tahmin edileceği gibi bu anlar, kural dışı örneklerdi.

Söz konusu araştırma sırasında kadın yönetmenlerin

adları belliydi, ancak 2000 yılının sonundan 2001 yılındaki 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nin hazırlığına kadar, çalışma sırasında ne yönetmen Feyturiye Esen'e, ne de yönetmen Birsen Kaya'ya ulaşılabildi. Otuz beş yaşında ölen yönetmen Nuran Şener'in bir tek resmi bile bulunamadı. *Ötekinin Sesi* belgeselinin gösterilmesine yakın bir zamanda Birsen Kaya'ya tesadüfen de olsa ulaşıldı, ama söz konusu festivalin açılışına yönetmenin hastalığı nedeniyle ancak kardeşi gelebildi. Feyturiye Esen ise, bir yıl sonra yine tesadüfen, söz konusu belgesel sayesinde ortaya çıktı. Esen, *Ötekinin Sesi* televizyonda tekrar gösterildiğinde kendisini görünce şaşırmış, ne olduğunu tam olarak anlayamamış ve bir süre sonra Agâh Özgüç'ü aramıştı. Festivalle ve dolaylı olarak araştırmacıyla bağlantı kurulması bir yılı geçen bir süreyi aldı. Böylece izi bulunamayan iki kadın yönetmen de bulunmuş oldu.[47]

Sinemanın "Dişil" Yüzü (Türkiye'de Kadın Yönetmenler)'nün hazırlığı sırasında yaşayan bütün kadın yönetmenlere ulaşıldığı, ama özellikle 1980 öncesi filmlerin çoğunun bulunamadığı belirtilmelidir. Türkiye'de kadın yönetmenlerin filmleri, daha geç tarihli olmasına karşın batıdaki yazgıdan (kaybolma) paylarını almıştır. Araştırma sırasında, çok sayıda filmin kaybolduğu, kaybolmasa bile yerinin bilinemediği saptanmıştır. Ayrıca 1980 sonrası bazı filmlere ulaşılamamasının nedeni de çektikleri filmlerin yönetmenlerin kendilerinde bile bulunmamasıdır; bazı yönetmenler, kendi ilk filmlerinin dahi bir video kopyasını ellerinde bulundurmadıklarını ifade etmişlerdir.[48]

Bu kitapta, unutulan kadın yönetmenlere dikkat çekilmesi amaçlandığı gibi tanınmış yönetmenlerin de "kadın sineması tarihi" içinde nerede konumlandırılabileceği sorusu yanıtlanmaya çalışılmıştır.

Kitap üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türkiye'de ilk kadın yönetmenler araştırılmış ve 1980'lere kadar varlığını sürdüren sinema sistemi ve Yeşilçam geleneği

içinde varolan kadın yönetmenler incelenmiştir. Kitapta "Türkiye'de" çalışmayan bir tek kadın yönetmen bulunmaktadır: O da 1980 öncesinde filmlerini İsveç'te ve Avustralya'da yapan Ayten Ürkmez-Kuyululu'nun özgül hikâyesidir. Kitapta yer almasının en önemli nedeni ise, yetmişli yıllarda bir yazar, tiyatro oyuncusu, operacı, senarist ve yönetmen olan Ayten Kuyululu'nun öneminin göz ardı edilmemesini sağlamaktır. 1980'e kadar Türkiye'de çalışan yedi kadın yönetmen bulunmaktadır. Sinemayı bırakmalarından ve farklı bir hayata başlamalarından sonra şimdiye dek hiç görüşme yapılmamış ve araştırma konusu olmamış Feyturiye Esen ve Birsen Kaya ile yapılan görüşmeler, kadın yönetmenler konusundaki ilk sözlü tarih çalışmalarıdır. Esen'le, Kaya'yla ve Kuyululu'yla yapılan görüşmelerin çok küçük bir bölümü metnin arkasına eklenmiştir. İkinci bölümde, 1980-1990 arasında bu yedi kadına eklenen iki kadın yönetmenden söz edilmektedir. Son bölümde 1990'dan bu yana sayıca artan kadın yönetmenler incelenmektedir. Yönetmenlerin büyük çoğunluğuyla yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiş, birkaçıyla ise farklı araçlarla görüşülmüştür.[49]

Her bir kadın yönetmen için bir alt başlık atılarak hem onların görüşlerine hem de filmlerine yer ayrılmış; her bölümdeki kısa *Genel Çekim*'lerle de genel değerlendirme yapılmıştır. Kitabın alt bölüm başlıklarına her bir ismin yerleştirilmesine yol açan bu seçimin, bu isimlerin belleklere olmasa bile bir kitaba kazınmasıyla ilgili olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Yönetmenler, film çekme tarihlerindeki sıraya göre bölümlerde yer almış; aynı yıl film çeken yönetmenler soyadı sırasıyla bölümlere yerleştirilmiştir.

Araştırma, Türkiye'de uzun film yöneten kadın yönetmenlerle sınırlıdır. Sayıları giderek artan, çalışmalarını Almanya'da sürdüren ve filmleriyle dikkat çeken Ayşe Polat, Aslı Özge ya da Sülbiye Günar gibi Türkiyeli genç

kadın yönetmenler kitaba dahil edilmemiştir. Onların ayrı bir kategori olduğu düşünülmektedir. Aynı şekilde yapımcısı Türk olduğu için filmi ulusal film festivallerinde yarıştığı halde kendisi Danimarkalı olan Elisabeth Rygard da çalışma dışında tutulmuştur.

Kitaptaki görüşmeler, araştırmacının görüştüğü kişilerle paylaştığı uzun süreli deneyimlerle değil, kısa süreli (bir-dört saat arası) özgür etkileşimlerle gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerdeki ana başlıklar şöyle sayılabilir: Yönetmenin çocukluğu, yetiştiği ortam, kadın olmanın ve kadın yönetmen olmanın ne anlama geldiği (bir anlama gelip gelmediği), sinema alanında yaşadığı zorluklar ve sorunlar, evlilik, anne olmak ve kendi filmlerini algılayışı. Bu çalışma, feminist bir bakış açısıyla yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğine[50] ve feminist analize dayanmaktadır. Bu nedenle kadınlara ait fikirlerin ve anıların araştırmacıdan çok kadınların kendi sözleriyle verilmesi son derece önemlidir; yine de görüşmelerde kullanılan dil üzerinde, okumayı kolaylaştıracak bazı küçük düzeltmeler yapılmıştır. Feminist araştırmanın temel ilkeleri arasında; üretilen bilginin kadın özgürlüğüne katkıda bulunması, bu bilgiyle ulaşılan yöntemin baskıcı olmaması ve egemen zihinsel gelenekleri sorgulayan, feminist eleştirel perspektifin sürekli geliştirilmesi yer alır.[51] Yazar, bu amaca da sıkı sıkıya bağlı kalmaya çalışmıştır.

Bu kitapta, Türk sinema çalışmaları alanında kadın bilincine yer açmaya ve feminist eleştirel bakış açısının kapısını aralamaya çalıştık. Kitabın yayınlanması aynı zamanda Milas'ta yaşayan Feyturiye Esen'e, Adana'da yaşayan Birsen Kaya'ya ve Bodrum'da halen bir tiyatro topluluğu çalıştıran Ayten Kuyululu'ya geç de olsa bir gönül borcunun ödenmesi anlamına geliyor.

I.
"ERKEK-OLMAYAN" İLK KADIN YÖNETMENLER
(1951-1980)

Kadınlar Türkiye'de film yönetmeye başladığında, dünya sineması çoktan yarım yüzyılı geride bırakmış, yerli sinema da en azından ilk denemelerle belli bir yaşa gelmişti. Agâh Özgüç'ün sözlüğüne dayanarak[52] film ve yönetmen sayıları toplandığında, 1950 öncesinde uzunlu kısalı ve konulu 116 filmi otuz üç *erkek* yönetmenin, 1951'e kadar ise 138 filmi toplam kırk bir *erkek* yönetmenin çektiği söylenebilir. Söz konusu filmlerin bir kısmına ulaşmak asla mümkün olmasa da en azından bir şekilde kayıtlara geçmiş kırk yönetmenden ve yüzden fazla filmden net bir şekilde söz edebiliriz; tabii bir de yönetmenlerin cinsiyetinden. Sayılar, 1950 yılında film üretiminin hız kazandığını göstermektedir. Yine

de 1951 yılına değin, bir tek kadın yönetmene rastlanmamıştır. Sineması ordu eliyle geliştirilmeye çalışılmış, bu anlamda başlangıcında erkek olduğu varsayılan, endüstrisi oluşmamış bir alana, kadınların erken tarihlerde dahil olmaları pek de beklenebilecek bir şey değildir.

Yerli sinema içinde kadınların izleyici olma hakkını nasıl kazandıklarına ve ne zaman oyuncu olduklarına dair kaynaklar bulmak mümkündür. Bu kaynaklar, doğrudan olmasa da dolaylı olarak bu konudan söz eder. Cemil Filmer, anılarında, Fuat (Uzkınay) Bey'in başkanlığındaki Ordu Sinema-Film Merkezi'nde (Merkez Ordu Sinema Dairesi) çalışırken, bir gün Fuat Bey'i arayan iki kızın geldiğini yazar: "Üzerlerinde pelerin, aynı kumaştan birer etek, peçeleri var fakat, geriye atmışlar, yüzleri açık. Birinin adı Sabahat ötekinin Cazibedâr." Fuat Uzkınay, Cemil Filmer'i çağırır ve "Hanımlar Dârülfünûn'dan geliyorlar. Burada sinema olayını öğrenmek, staj yapmak isterler, ara sıra gelecekler, kendilerine yardımcı olunuz," der.[53] Filmer, anılarında Halide Edip'in sekreteri olan iyi eğitimli Sabahat Hanım'la ilgilendiğini, sonraları onunla evlendiğini anlatmasına karşın, Ordu Sinema-Film Merkezi'nde Sabahat Hanım'ın *ne yaptığını, film "olayını" nereye kadar ilerlettiğini* yazmaz. Filmer için önemli olan, belli ki saygı duyduğu, ilgili, görgülü olan Sabahat Hanım'la evlenmesidir. Yine de bu ifadeler, sinematografın ülkemize gelişiyle birlikte sinemaya meraklı genç kadınların da bulunduğunu gösterir. Bir taraftan da kadınların yaptıklarının, iyi niyetle de olsa, ister bilinçli ister bilinçsizce, bir peçeyle örtüldüğüne, görünmez kılındığına işaret eder.

Cemil Filmer, film öğrenmek isteyen Sabahat Hanım'ın Ordu Sinema-Film Merkezi'ne hangi tarihte geldiğini tam olarak yazmaz, ama bu olaydan hemen önce *Binnaz*'ın (1919) çekim öyküsünden söz eder ki, büyük olasılıkla Sabahat Hanım'ın merkeze gelişi de bu tarihe rastlamaktadır.

Filmer'in tanıklığına göre kadınlar, ilk defa erkeklerle birlikte film izleyebilme hakkına Mustafa Kemal'in "sayesinde" İzmir'deki bir sinemada kavuşmuşlardır. Mustafa Kemal, balkonda film izlerken aşağıda kadınların niçin bulunmadığını sorar; kadınlar için ayrı bir gün düzenlendiğini öğrenince de dışarıda biriken kalabalıktan kadınların içeri alınmasını ister. Salona giren kadınlar, önce Mustafa Kemal'i alkışlar.[54] Filmer, kadınların izleyici olma öyküsünün tarihini satır arasında verir: O sırada İzmir İktisat Kongresi (1923) yapılmaktadır.

Kadınlar "izleyici" olma hakkını "oyunculuk" hakkından tam olarak önce mi sonra mı elde ettiler, bilmiyoruz, çünkü kadınların oyunculuğa başlaması konusunda sinema tarihinde tartışmalar bulunmaktadır. Tiyatroda olduğu gibi sinemada da oynama aşkıyla tutuşan kadınlar vardır. Dönemin dergilerine dayanan Ali Özuyar'a göre, 1922'de bir Fransız mühendisin İstanbul'da çektiği *Esrarengiz Şark* adlı filmde oynayan Nermin Hanım, bilinen ilk Türk kadın oyuncudur.[55] Böylece Özuyar'a göre, şimdiye dek Bedia Muvahhit ile Neyyire Neyir, sinemadaki "ilk Türk kadın oyuncular" olarak kaynaklara "yanlış" geçmiştir. Buna bağlı olarak, 1923'te Muhsin Ertuğrul'un yönetiminde Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ilk Türk filmi *Ateşten Gömlek*'in bu iki kadın oyuncusu ilk değil, dönemin öncü sanatçı kadınlarındandır. *Ateşten Gömlek*, önemli bir kadın yazardan, Halide Edip'in romanından uyarlanmıştır. Dolayısıyla Türk sinemasına kadınlar, "oyuncu" ya da (senarist denmese de) "yazar" olarak 1920'lerde dahil oldular. Aynı yıllarda erkeklerle birlikte izleyici olarak da sinemalara girebildiler.

Ancak Türkiye'de sinema alanında sayıları yirmi üçü geçmeyen kadın yönetmen ve onların yüzü geçmeyen filmini, tek başına yüzden fazla film çeken birçok erkek yönetmenle yan yana düşününce paradoks açıkça kendisini gösteriyor. Soru açıktır: Neden kadınlar yönetmen olarak

sinemada çok az? Sinemada yönetmen olan az sayıdaki kadını ve onların filmlerini (özellikle öncü kadınları) neden tanımıyoruz?[56] Neden yönetmenliğe başlayıp da mesleklerine devam etmeyen çok sayıda kadın yönetmen var? Kadınlar sinemada neler yaşadı? Neden kadın yönetmenler denince ayırt edici özellikleri aklımıza gelmiyor, yoksa geliyor mu? Kamera ellerine geçtiğinde neleri çekmeyi tercih ediyorlar? Bu çalışmada, bu tür soruları üretmeye ve bu sorulara belirli düzeylerde yanıt aramaya çalışacağız.

1950'lerde Yeşilçam'da çekilen film sayısının giderek artması, kadınların da kolayca sektöre girebileceklerini gösterir, oysa gerçek böyle değildir. Özelde 1951-1956 yılları arasında üç film yöneten ilk kadın yönetmen Cahide Sonku'dan sonra yeni bir kadın yönetmenin gelmesi için neden sekiz yılın geçtiği, genelde de Türkiye'de kadın yönetmen sayısının neden bu kadar az olduğu sorgulandığında; ülkenin genel sosyal, kültürel ve ekonomik yapısı ilk akla gelen açıklama yollarından biri olur; geniş bir bakış açısına sahip, doğal ve genel kabul gören bir açıklamadır bu.[57] Dolayısıyla, "Kadın sayısı parlamentoda neden azsa, sinemada da o yüzden azdır" açıklamasında gerçeklik payı vardır; hatta örnek o kadar doğrudur ki, Türk sinemasındaki toplam yönetmenler içinde kadınların oranı ile parlamentodaki kadın/erkek oranları neredeyse aynıdır.

Agâh Özgüç'ün verilerine göre Yeşilçam'da başlangıcından 1980 yılına kadar 4390 filmin yapıldığını görürüz. Kadınlar, bunların ancak elli ikisine yönetmen olarak imza atabildi. Bu filmlerin yirmi beşi, bir başka deyişle yaklaşık yarısı Bilge Olgaç'a aittir. Türkan Şoray da bu dönemde üç film yönetir. Kamuoyunda, 1980 öncesi yönetmenlerden en çok Olgaç ve Şoray tanınmaktadır. İkisini bir yana bıraktığımızda geriye, 1980 yılına kadar altmış beş yıl boyunca çekilen 4390 film arasında kadınların yönettiği yalnızca yirmi dört film kalıyor. Bilge Olgaç ve

Türkan Şoray dışında da yalnızca beş kadın yönetmen.

Bu bölümün alt başlıklarını, 1980 yılına kadar sayıları yediyi geçmeyen kadın yönetmenler ve kuraldışı bir örnek olarak Ayten Kuyululu oluşturmaktadır. 1950-1980 yılları arasında yönetmenlik yapmış yedi kadının isimleri aşağıda verilmiştir:

- Cahide Sonku (1916-1981)
- Nuran Şener (1935-1970)
- Feyturiye Esen (1928)
- Bilge Olgaç (1940-1994)
- Lale Oraloğlu (1924)
- Birsen Kaya (1943)
- Türkan Şoray (1945)

Günümüze kadar yirmi üç kadın yönetmen arasında yaşamayanlar, ölüm tarihlerine göre sırasıyla, yine 1980 öncesi yönetmenler arasında yer alan Nuran Şener, Cahide Sonku ve Bilge Olgaç'tır. Bu bölümde, her üç yönetmenle ilgili kısımlar, yazılı ve görsel malzemeye, ayrıca bazı tanıklıklara dayanarak hazırlanmış; yaşayan dört kadın yönetmene de ulaşılmıştır.



Cahide Sonku

1. Cahide Sonku

Filmleri

(Yönetmen, senarist ve yapımcı olarak)

1949	*Fedakâr Ana*	(Yön: Seyfi Havaeri) Ortak Yapımcı (Sırrı Talpar'la)
1950	Sonku Film Şirketi'ni kurdu.	
1951	*Güldağlı Cemile*	(Yön: Mümtaz Ener) Yapımcı
	Vatan ve Namık Kemal	Ortak Yönetmen (T. Artemel ve S. Ayanoğlu'yla), Ortak Senarist (T. Artemel ve M. Hayri Egeli'yle), Yapımcı
1952	*Günahını Ödeyen Adam*	(Yön: C. Y. Kastanof) Yapımcı
	Kahpenin Kızı	(Yön: Kani Kıpçak) (Gösterim tarihi 1953) Yapımcı
1953	*Beklenen Şarkı*	Ortak Yönetmen (O. M. Arıburnu ve S. Ayanoğlu'yla), Yapımcı
1954	*Bozkurt Obası*	(Yön: S. Ayanoğlu) Yapımcı
1955	*İlk ve Son*	(Yön: A. Yılmaz) Yapımcı
1956	*Büyük Sır*	Ortak Yönetmen ve Ortak Senarist (T. Artemel'le), Yapımcı
	Kara Çalı	(Yön: S. Ayanoğlu) Yapımcı

Cahide Sonku, Türk sinemasının ilk yıldız oyuncusu, aynı zamanda ilk kadın yönetmeni ve yapımcısı sıfatıyla tarihe geçmesine karşın, "Türk Sinema Tarihi" kitapları içinde gizlenen bir kadın tarihinin de ilk örneğidir.

Kaynaklar, onun 1916'da Yemen'de doğduğunu, 1950'de Sonku Film Şirketi'ni kurduğunu, 1951'de Türk sinemasının ilk kadın yönetmeni olarak kamera arkasına geçtiğini, 1956'ya kadar on filmin yapımcısı olduğunu ve 18 Mart 1981'de İstanbul'da öldüğünü yazmaktadır.

Burçak Evren'e ve Agâh Özgüç'e dayanarak yaşamı şöyle özetlenebilir:[58] Gerçek adı Cahide Serap olan Cahide Sonku, Cumhuriyet Özel Okulu'ndan sonra İstanbul Belediyesi Konservatuarı'na devam eder. 1932'de Şehir Tiyatroları'nda (Darülbedayi) oyuncu olur, 1933'te Muhsin Ertuğrul'un *Söz Bir Allah Bir* adlı filmiyle sinemaya başlar. 1948'de tiyatrodan ayrılır, 1963'te yine tiyatroya döner, 1970'e doğru tiyatroyu ve sinemayı bırakır.

1932'de girdiği Şehir Tiyatroları ile ilişkisi gelgitler içerir. 1963 tarihli *Ses* dergisinde "Sonku Şehir Tiyatrosu'na dönüyor" haberi yayınlanır. 1967 tarihli *Ses*'te ise "Cahide Sonku yine sahnede... Bu kaçıncı sahneye dönüş... Rejisörler (tiyatro) artık ona rol vermiyor. Şimdi Kani Kıpçak'ın *Şatoda Kovalamaca* oyununda oynuyor" ifadesi yer alır. Fakat oyundaki rolü başkasına verilir. Erman Şener'in yazdığına göre 13 Mart 1972'de Şehir Tiyatroları'ndan atılmıştır.[59] Bu haberlerden de anlaşıldığına göre, 1960'ların ikinci yarısında Sonku'nun yaşamında bir şeyler değişmiş, kariyerinin sonuna gelmiştir.

Sinemadaki oyunculuğu, yıldızlığın oluşumu açısından da önemlidir. Oyunculuğa başladığı dönem, çoğu sinema kitabında da yazdığı gibi Muhsin Ertuğrul'un "tek adam" olarak anıldığı dönemdir (Ertuğrul'un egemenliği 1920'lerden kırklara kadar uzanır). 1933'te Mümtaz Osman takma adıyla Nazım Hikmet'in yazıp Muhsin Ertuğrul'un yönettiği *Söz Bir Allah Bir*'in oyuncu kadrosunda

(Hazım Körmükçü, Vasfi Rıza Zobu, Muammer Karaca, Semiha Berksoy, Necdet Mahfi Ayral) Cahide Sonku da yer alır; Giovanni Scognamillo'ya göre film bir hayli yabancı kalır, "Kadın düşkünü avukat Şaban, feminist kadın, garsoniyer baskınları, klasik karı-koca-aşık üçlüsü, Arnavut taklitleri vb. ile aşırı bir şekilde Batı'ya dönüktür."[60]

Muhsin Ertuğrul, 1934-1935 yılları arasında Selma Lagerlöf'ün bir öyküsünden uyarlanan ve senaryosu Nazım Hikmet'e, konusu Hasan Cemil Çambeli'ne ait ilk köy filmi olarak Türk sinema tarihine geçen *Bataklı Damın Kızı Aysel* filmini yapar. Filmde Cahide Sonku'nun taktığı eşarp, 'Aysel' adıyla folklorik bir moda başlatır ve film, seyirci tarafından tutulur. Bu filmde oyuncular arasında Talat Artemel, Feriha Tevfik, Hadi Hün, Sami Ayanoğlu, Hazım Körmükçü de yer alır. "Konu, en bilinen durumları kullanan, suçsuz delikanlı, iğfal edilmiş genç kız edebiyatını sürdüren, en ağdalı türden, gerçekle ilgisi olmayan bir melodramdır."[61] Sonku, bu filmden sonra kendinden sonraki kuşağa yıldızlık yolunu açar; o, Türkiye'nin ilk kadın yıldızıdır.[62]

Cahide Sonku, 1940'ta *Şehvet Kurbanı*'nda ve *Akasya Palas*'ta oynar; her iki filmin de yönetmeni yine Muhsin Ertuğrul'dur. 1939'da çekimine başlanan ve 1942'de gösterilen *Kıskanç*, Nazım Hikmet'in senaryosundan çıkan yine tipik bir Ertuğrul melodramıdır. Cahide Sonku, o dönemdeki çoğu filmin oyuncusudur. Yerli Film Yapanlar Cemiyeti 1948'de bir yerli film yarışması düzenler. Bu yarışmada en başarılı kadın / erkek oyuncu ödülünden ayrı olarak verilen en başarılı kadın / erkek "karakter" oyuncusu ödülünü Cahide Sonku ile Talat Artemel alır.

Çeşitli kaynaklarda 1950 ya da 1951'de Sonku'nun kendi yapım şirketini kurduğu yazmaktadır.[63] Yapımcılığa 1951'de kendi filmiyle başlar. 1953 yılında Cahide Sonku, Kâni Kıpçak'ın Suavi Tedü'nün bir senaryosundan

çektiği *Kahpenin Kızı* filminin yapımcısı olur. Kadrosunu tiyatro oyuncularının oluşturduğu filmde köy, Scognamillo'ya göre, yine bir dekor olarak kullanılmış, film klişe karakterlerle donatılmıştır. "Köy gerçeği diye bir sorun yoktur, önemli olan köy evrenine uygun görülen şematik melodramdır."[64]

Sonku, Ayşecik Sokak Kızı'nda (1964, Erakalın) oynadıktan sonra *Çalıkuşu*'nda (1966) da rol alır. Osman Seden, bu filmi bir üstünyapım yaklaşımı ve o güne kadar bir araya getirilen en geniş oyuncu kadrosuyla (Türkan Şoray, Zeynep Değirmencioğlu, Kerim Avşar, Bedia Muvahhit...) iki devre olarak beyazperdeye aktarmıştır.[65] Cahide Sonku, uzun yıllar sonra, son kez 1977'de *Yeşilçam Sokağı*'nda (Ülkü Erakalın) perdede görünür. 1933'ten 1977 yılına kadar yirmi filmin oyuncusu olmuştur.

Masum genç kız, *femme fatale*, kendini kurban eden cesur kadın, hayırsever kadın rolleriyle Sonku, Türk Marlene Dietrich'i olur ve Cumhuriyet tarihinin ilk sinemasal ikonu haline gelir.[66]

Yönetmenliğine geçmeden önce Cahide Sonku'nun genel algılanışıyla ilgili olarak bir metne gönderme yapalım. Aşağıdaki metin, Büyükdüvenci ve Öztürk tarafından yazılan yazıdan kısaltılarak alınmıştır:[67]

> Evet, Türk sinema tarihi henüz yazılmadı! En azından 20. ölüm yıldönümünde (18 Mart 1981) Cahide Sonku'nun sinema serüvenine dönüp baktığımızda, durumun aynen böyle olduğu görülüyor... Yönettiği üç film de kitaplara çelişkilerle geçti, yönetmenliğinin tartışmalı olduğu söylendi, hep efsane bir oyuncu olarak anıldı... Onu hep eleştirdiler. Kendi kendisini nasıl yok ettiğini, şöhretini nasıl taşıyamadığını anlatarak. Bütün bu anlatılan anılar ve yazılanlar gerçekten doğru olabilir. Ama şu açık ki, bir erkeğin iktidarını kullanması göze batmazken, Cahide'nin ele geçirdiği bu iktidarı 'bir erkek gibi' kullanması göze battı. Cahide, 'iktidarın' cinsiyetine bürünüverdi. Bir kadın olarak ayakta kalabilmek

için yapacağı başka bir şey de yoktu belki. Cahide, Yeşilçam'a, yapımcılığın ve yönetmenliğin erkeğe özgü bir iş olmadığını gösterdi. Erkeklerin egemenliğinde olan Yeşilçam'ın Cahide gibi önce yıldız yaptığı, mitleştirdiği bir kadını daha sonra yutması zor olmadı. Cahide, hırslarını ve tutkularını sinema üzerinden kullanırken sinema dışından alanlarla vurulmak istendi. Hep o güzel bedeni üzerinden yargılandı, değerlendirildi. Yaşadığı yılları ve ortamları göz önünde bulundurursak, evlenip boşanmış bir kadının, onun gibi güç sahibi de olursa nelere maruz kalacağını düşünmek hiç de zor olmayacaktır. Yıllar sonra pek çok kişi tarafından dillendirilen "aslında benimle birlikte olmak istiyordu, ama ben istemedim" hikayeleri 'erkek' dilinin ve kültürünün eseriydi... Ne yapsa hep 'tuhaf' ve 'düzeysiz' kaldı. Belki de kişiliğinde var olması muhtemel sorunlar hep kadınlığıyla bitiştirildi. 'Özgür kadın' imgesinin taşıdığı bütün olumsuzlukları üzerinde taşıdı. Bu yüzden dudak bükülerek anlatıldı hep Taşıdığı imgeyi, döneminin erkekleri de, kadınları da kabullenemedi. O kendisini koruyamadı belki. Ama döneminde onunla dayanışma içine giren ya da onu anlayan kimse de bulamadı. Hayatını kendi deyişiyle 'seçerek', yani bilerek ve isteyerek yaşadı. O kadar 'görünür' bir kadındı ki onu yok saymak olanaksızdı; ama aşağılamak ya da küçümsemek zor olmadı, yardım etmek yerine... Bu en uzak, en güzel, en yıldız kadın bile yakınlaştıkça düşlerde kalmaya mahkum oldu. Cahide, sonunda uyanıp bir düş gördüğünü anladı. Yeşilçam'ın vefasızlığı karşısında kendini geri çekti; yazgısının peşinden sürüklenmek yerine o yazgının peşinden gitmeyi yeğledi. Seçtiği yaşamla Yeşilçam'ın yaldızlarını döktü.

Ötekinin Sesi belgeseli için araştırma yaparken slogan olarak yukarıdaki yazının da başlığı olan "Türk Sinema Tarihi Henüz Yazılmadı" sözü benimsenmişti. Çünkü hem Türk sinema tarihi içinde ilk kadın yönetmenlere hiç

değer verilmediği ortadaydı, yönetmen olarak bile kabul edilmiyorlardı, hem de kısacık bir araştırma sonucunda bile, sinema tarihi kitaplarındaki birtakım yanlış bilgileri düzeltmek mümkün olmuştu. "Yanlış bir bilginin düzeltilmesi" hiç de sanıldığı kadar zor değildi aslında. Hâlâ yaşayan sanatçılarla konuşmak bu iş için yeterliydi.

Cahide Sonku'nun, büyük oranda göz ardı edilen yapımcılık ve yönetmenlik serüveni söyle gelişti: Muhsin Ertuğrul filmlerinde oyuncu olarak kariyerine başlayan Sonku'ya, belli ki, oynamak bir süre sonra yeterli gelmemiştir. "Muhsin Ertuğrul ona başkalarının filmlerinde oynama izni vermeyince" o da Sırrı Talpar'la birlikte kurdukları Güneş Film yapımevi adına, 1949'da Seyfi Havaeri'ne *Fedakâr Ana*'yı yaptırıp bu filmde oynar.[68] Ama bu önemli bilgi, sinema tarihi kitaplarında yer almaz. Tek film yapan yapımevinin (Güneş Film) sahibi sadece Sırrı Talpar olarak gösterilir. Oysa Sonku'nun yapımcılığa olan niyeti öyle açıktır ki, o yıllarda Muhsin Ertuğrul'la çalışmayı bırakır ve Güneş Film'den bir yıl sonra kendi yapım şirketini kurar.[69] Cahide Sonku, ayrıca Özgüç'e, yönetmen hastalanıp sete gelmeyince kameranın arkasına ilk kez geçtiğini ve bu filmde asistanlık yaptığını da söylemiştir.[70]

1949'da bir dergideki söyleşide "Film işleriyle meşgul oluyorum. Bir müddetten beri Muazzez Tahsin Berkant'ın romanını filme çekmek için senaryosuyla meşgulüm. Filmin rejisörlüğünü de kendim yapmak istiyorum," der; ama bu filmi değil, iki yıl sonra *Vatan ve Namık Kemal*'i yönetecektir.[71]

Cahide Sonku 1951, 1953 ve 1956 yıllarında erkek meslektaşlarıyla birlikte üç film yönetir, bu filmlerin ikisinin senaryosuna katılır, ayrıca filmlerinin yapımcısı olur. 1951'de Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu ile birlikte yönettiği ve yapımcısı olduğu *Vatan ve Namık Kemal*, *Yıldız* dergisinin sıralamalarında en iyi film, Cahide Sonku ise en iyi kadın oyuncu seçilir. Dorsay, *Vatan ve Namık*

Kemal'in Duygu Sağıroğlu tarafından yeniden çevrilmesi üzerine yazdığı bir yazıda "Cahide Sonku-Sami Ayanoğlu-Talat Artemel üçlüsünün yönettiği ilk *Vatan ve Namık Kemal* filminin, sinema değeri nedir, bilmiyorum ama, o çocukluk yıllarımda büyük bir etkisi olmuştu üzerimde... Sanırım, o kuşak için, bu etki unutulamaz," der.[72] Özgüç, Türk sinema tarihindeki ilk galanın bu film için yapıldığını anımsatır.[73]

Cahide Sonku, ardından, Orhon Murat Arıburnu ve yine Sami Ayanoğlu ile birlikte "Zeki Müren'i takdim ettikleri" *Beklenen Şarkı*'yı (1953-1954) yapar. Filmin senaryosu Sadık Şendil'e aittir. 13 Haziran 1953 tarihli *Yıldız* dergisi *Beklenen Şarkı*'nın bitmek üzere olduğunu duyurur; 1 Ocak 1954 tarihli *Yıldızlar Alemi* ise "*Beklenen Şarkı* bu hafta oynamaya başladı," diye yazar. Dolayısıyla biri çekim, biri de gösterim tarihi olduğu için, kitaplarda 1953 ya da 54 olarak farklı geçen iki tarih de doğrudur. Zeki Müren'li *Beklenen Şarkı* ile dönemin hasılat rekoru kırılır; Sonku Film, 1.5 milyon lira kâra geçer ama bir yangın, şirketin hemen hemen bütün negatiflerini ve pozitiflerin yarıdan fazlasını yakıp kül eder.[74] Yeşilçam'da yangının çıkışıyla ilgili çeşitli söylentiler dolaşır. Bu filmin gösterimi sırasında sinema salonlarında kapıların kırıldığı da anlatılmaktadır.

Cahide Sonku, filmi aslında eşi İhsan Doruk'un isteği üzerine Zeki Müren'i öne çıkarmak için yaptığını söylemiştir. Film süresince ve daha sonra Sonku ile Müren arasında sorunlar yaşanır.[75]

Beklenen Şarkı'da Cahide Sonku, kızıyla aynı kaderi paylaşan yardımsever Seniha rolündedir; ana-kızın sevdikleriyle evlenmeleri sınıfsal gerekçelerle engellenmiştir. Seniha, iyiliksever bir kadındır; sahip olduğu yarım bestenin de trajik bir hikâyesi vardır.

Erkek meslektaşlarıyla birlikte ortak yönetmenlik yaptığı ilk iki filmi sinema tarihi kitaplarına kaydedildiği

halde, 1956'da yönettiği *Büyük Sır* kaynaklara geçmemiştir. İlhan Arakon, filmi Talat Artemel'le birlikte Cahide Sonku'nun yazdığını ve yönettiğini söylemektedir.[76] Arakon, birinci elden önemli bir tanıktır, çünkü bu filmin görüntü yönetmenidir. Sinema tarihi, Sonku'nun 1949'daki yapımcılığını atladığı gibi, yazıp yönettiği son filmini de kaydetmez. Bu filmin karşısına hep Talat Artemel'in adı düşülür.

Yaşamayan bir yönetmen üzerine daha derinlikli bir çalışma yapılması durumunda, İlhan Arakon örneğinde de görüldüğü gibi, filmin bütün çalışanlarıyla görüşme yapmanın ne denli önemli olduğu ortadadır.

Cahide Sonku, tarih kitaplarına yanlış bilgilerle şöyle geçmiştir: Nijat Özön, Cahide Sonku'nun "bir melodram olan" *Fedakâr Ana*'yı da yönettiğini;[77] Burçak Evren ise, üç film yönettiğini ve bunların *Fedakâr Ana*, *Beklenen Şarkı* ve *İlk ve Son* olduğunu kaydeder;[78] dolayısıyla iki film fazladan yazarken iki filmini de göz ardı eder. Agâh Özgüç, *Fedakâr Ana* konusunda daha ayrıntılı ve daha doğru bilgiler verir.[79] Yaptığı görüşmelere dayanarak, Sonku'nun 1949'da Seyfi Havaeri'nin yönettiği *Fedakâr Ana*'da asistanlık yaptığını ve filmin bazı sahnelerini de çektiğini yazar. Buna karşın, *Vatan ve Namık Kemal*'den söz ederken yönetmenlerin isimlerini karıştırır; filmi, Orhon M. Arıburnu ve Sami Ayanoğlu ile birlikte yönettiğini kaydeder.[80] Üç yazar da (Özön, Evren ve Özgüç) *Büyük Sır*'dan söz etmez. Yazarlara, *Fedakâr Ana* (Seyfi Havaeri) ve *İlk ve Son* (Atıf Yılmaz) filmlerini "Cahide Sonku'nun yönettiği" bilgisi konusunda haksızlık yapılmaması gerekir. Çünkü kaynakları, filmlerin afişlerindeki (ve belki de filmin tanıtım yazılarındaki) bilgilere dayanır. Oysa iki filmin de yönetmeni bunun doğru olmadığını, Sonku'nun kendisinin afişlerde yönetmen olarak yer almak istediğini çeşitli bağlamlarda (konuşma, kitap...) dile getirmiştir.

Çelişkili metinler *Vatan ve Namık Kemal* filmi için de

geçerlidir. Giovanni Scognamillo'ya göre, bir tiyatrocu olan Münir Hayri Egeli (aslında öykünün sahibidir), *Vatan ve Namık Kemal* (1951) ile tarihsel filmler çekmeye başlar.[81] Oysa aynı kitabın 140 ve 149. sayfalarında, aynı tarihte bu filmi, Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu'nun yönettiği kaydedilir; Cahide Sonku'dan hiç söz edilmez. Scognamillo kendi kitabında çelişkili bilgiler sunar, öyle ki bu ifadeden, 1951'de ismi aynı olan iki filmin farklı kişilerce yapılmış olduğu sonucu çıkarılabilir. A. Şerif Onaran'a göre, *Vatan ve Namık Kemal*'i Ayanoğlu, Sonku ve Artemel, *Beklenen Şarkı*'yı da Ayanoğlu, Sonku ve Arıburnu yönetmiştir.[82] Oysa 86. sayfada Onaran bu kez, Arıburnu'nun "1953-1954'te Cahide Sonku adına Sami Ayanoğlu ile ortaklaşa bir reji çalışmasıyla..." *Beklenen Şarkı*'yı çektiğini yazar; bu ifade, Sonku'yu burada filmin yalnızca yapımcısı olarak gösterir. Yukarıda örnekleri verilen çelişkili bilgiler, sinema tarihçilerinin ve yazarlarının karar veremedikleri konular arasındadır.

Şu ifadeden de açıkça görüleceği gibi Cahide Sonku, filmin kaçta kaçını yönettiğinin hesabını yapmaz, ortaklığı ve birlikteliği öne çıkarır: "Hiçbir zaman bu sahneleri ben, şu sahneleri diğer arkadaşım yaptı diyemem, hep birlikte ve bir masa başında çalıştık. O gün kimin rolü ve işi azsa, o makinenin başına geçti."[83] Ancak, *Beklenen Şarkı*'nın diğer yönetmenlerinden Orhon M. Arıburnu, 1988'de yetmiş yaşındayken yaptığı bir görüşmede Agâh Özgüç'e şöyle der: "Sonku filmin sadece yapımcısı ve oyuncusudur. Ben ise yönetmeniyim. Afişlere yönetmen olarak kendi istediği için ismi yazılmıştır." Arıburnu, bir çırpıda Sonku gibi birlikte çalıştığı Sami Ayanoğlu'nu da siler.[84] Burada önemli olan, bu önemli bilgiyi neden yetmiş yaşına kadar sakladığıdır; ayrıca yönetmenin yaşarken hesaplaşmadığı bu sorunu (doğru ya da yanlış) muhatabının ölümünden sonra ortaya atmasının da mesleki etik açısından sorgulanması gerekir.

Cahide Sonku'dan (ya bizzat deneyimleme ya da aktarma yoluyla) Ülkü Erakalın'ın ve Atıf Yılmaz'ın anılarında yeri geldiğinde söz edilir.[85] Agâh Özgüç ise Cahide Sonku'yla üç aya yakın bir süre meyhanelerde görüşmüş ve bunun sonucunda bir kitap yazmıştır.[86] Özgüç, bu görüşmelerde genel olarak, Sonku'nun "anılarından kaçtığını" ve "rahatsız olduğunu" fark etmiştir.

Yönetmen Lale Oraloğlu'nun görüşmede anlattığı bir olayı, Ülkü Erakalın da seyircilerle yaptığı bir söyleşide aynen anlatır:[87] Haldun Dormen'in tiyatrosunda çalışan Cahide Sonku, salon doluyken oyuna gelmez. Oyun sürerken rol arkadaşı Cahit Irgat'la birlikte turneye çıkarlar, gittikleri otelde de kavga ederler; Oraloğlu, bu olayı (Dormen Tiyatrosu'ndan uygunsuz bir şekilde ayrılmasını) Cahide'nin ilk düşüşü olarak yorumlar. Oysa Erakalın'ın Dormen'den dinleyip "yazdığı" anılarında bir fark vardır. Haldun Dormen, kötü oynadığı ve her akşam içerek geldiği için Cahide Sonku'dan ve Cahit Irgat'tan zaten oyunu bırakmalarını istemiştir. "Oyunu bırakmaları için; özür dileyerek, nazik bir mektup gönderdim onlara... Bıraktılar oyunu," der.[88] Yaptıkları davranışa mazeret olmasa da yazılı ifadeden, Sonku'nun ve Irgat'ın söz konusu isteğe uydukları anlaşılmaktadır.

Erakalın'ın aktardığı bir başka anı da, verdiği ipuçları açısından ilginçtir. İsmet Ay, bir tiyatro oyunundan sonra bir grup arkadaşla birlikte Cahide'nin evinde oturup yorgunluk atmak için içki içmektedir. İçeriye birden İhsan Doruk'un devrin başbakanı Adnan Menderes'le birlikte geldiğini, bunun üzerine Sonku'nun "İhsan, ben işimden sonra evime gelip iki arkadaşımla iki kadeh rakı içemeyecek miyim," diyerek odayı terk ettiğini anlatır. İsmet Ay, Ülkü Erakalın'ın sorusu üzerine bunu "kapris" olarak değil, "başbakanı uygun bir giysiyle karşılayamamasının getirdiği heyecan" olarak yorumlar.[89]

Ülkü Erakalın, 1964'te *Ayşecik Sokak Kızı*'nı çekerlerken

Cahide Sonku'nun alkole yeni başladığını söylemiştir.[90] Ölmeden önce Sonku'nun belgeselini yapan Erakalın, Sonku'ya "düşüşünü kastederek 'Neden böyle oldu,'" diye sorduğunu, Sonku'nun da tepki göstererek, "Ne demek yani neden, nasıl yani neden," diye karşılık verdiğini ve "Düştüğümü söylüyorsun sen, ben düşmedim. Cahide düşmedi. Ben bu yolu seçtim," dediğini anlatır.

Özgüç, Sonku'nun cinselliğini hedef alan hızını alamamış eleştiriler konusunda Cahide'nin yanında yer alır ve söz konusu eleştirileri eleştirir. Vasfi Rıza Zobu'nun ilerleyen yaşlarında Cahide'nin yeteneksiz olduğuna dair ve cinselliğiyle ilgili ağır sözlerini aktaran Özgüç, bunun üzerine yönetmen/yıldızı koruma duygusuyla "Üstat, o işlek diliyle bütün bunları Sonku'nun en parlak dönemlerinde söylemiş olsaydı, 'cesaretine hayran kalır' ve de 'saygı' duyardık," diye yazmıştır. Aynı biçimde Özgüç, farklı eleştiri ve hakaretleri de 'saygısızlık' olarak yorumlamıştır.[91]

Yeşilçam, kendi yarattığı Cahide mitini yine kendi yıkmıştır. Sonku, kitaplara, anılara ve sözlü aktarımlara yeteneksizliği (kötü tonlaması, kötü oyunculuğu),[92] eğitimsizliği, "cinselliğini kullanışı",[93] alkolik oluşuyla yansır. Buna "ruh hastası" gibi sıfatlar da eklenir zaman zaman. Sorun kuşkusuz, olumsuz özelliklerinin onun kadınlığıyla bitiştirilmesi, kişisel alanına saldırılması, söz söyleyemeyecek durumda olan bir kadına simgesel olarak tecavüz edilmesidir. Söyleyeni erkek ya da kadın olsun eril söylemler, Cahide'nin tarihe önemsiz bir not olarak düşüşünün de nedenidir.

Ölmeden önce basında erkenden çıkan "öldü" haberleri de ayrı ve acı bir anlam taşır: "Cahide'yi ölmeden öldürüyorlardı, sanki ölümünü bekliyorlardı," diye yazar Özgüç.[94]

Sinema çevreleri, çeşitli tarihlerde Sonku'yla barışma yollarını aramıştır. SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) 1979'da Sonku'ya özel ödül vermek ister. Ancak, törene

Cahide Sonku gelmez ve bir meyhanede Atilla Dorsay'ın elinden ödülünü alır. Dorsay, ödülü meyhanede alan ilk sanatçı olan Sonku'nun özenle hazırlanmış olduğunu ve duygulanarak ağladığını söyler.[95] SİYAD'ın verdiği ve Cahide'nin yıllar önce aldığı ilk ödül, 2003 yılındaki törende Burçak Evren'in elinde basının karşısına çıkar. Evren, plaketi bir paket sigara karşılığında bitpazarından aldığını belirtmiş ve olay gazetelerde yer almıştır. Aynı törende SİYAD Başkanı Atilla Dorsay, bundan böyle En İyi Kadın Oyuncu ödülünün "Cahide Sonku adına" verileceğini açıklamıştır.

Özgüç, *Türk Sinemasında On Kadın* adlı kitabında Cahide'yi "Doruktaki Kadının Bataktaki Ölümü" başlığıyla anlatır ve kısa yazısını "Bir özdeyişe göre 'gurur felaketin önünde gider, kibirli insan fena düşer'di. Sanki bu cümle Cahide için söylenmişti," diye bitirir. Peki Cahide'yi "gururu" neden "bitirmişti"?

Özgüç'ün *Cahide* kitabına dayanarak özel yaşamına, eldeki verilerle bakmalı: Cahide Sonku Talat Artemel'le evlenip ayrıldıktan sonra DP'nin kolladığı işadamlarından olan, önce tütün eksperliği, sonra tütün ticareti yapan ve "tütün kralı" olarak tanınan İhsan Doruk'la 1943'te evlenir. 1953'te kızı Ender Doruk doğar. Özgüç, alkolik oluşuyla anılan Cahide'nin kızına düşkünlüğünün ve özleminin (basında) hep geri planda kaldığını yazar. Bir ara Muhsin Ertuğrul (eşi Neyyire Neyir'i kaybedince), Doruk'tan boşanan Sonku ile evlenmek ister; ama Cahide bu teklifi reddeder. Özgüç'le görüşmelerinde, yirmi iki yaşındayken kendisini içkiye kocası Talat Artemel'in alıştırdığını söylemiş, onun hakkında "insanlığımı da o istismar etti," demiştir. İhsan Doruk'a ilişkin şöyle der: "Beni kocam İhsan Doruk yıktı... Adnan Menderes'le aynı günde tevkif edilmişti. Onu ben tevkif ettirdim, biliyor musunuz? Bana neler yapmadı ki?... Kış kıyamet günü oturduğum evin kaloriferlerini mahsus yaktırmıyordu. Nasıl

unuturum bunları?" Doruk'la temel sorunu, kuşkusuz, evlilikleri sürerken İhsan Doruk'un ses sanatçısı Şükran Özer'le ilişkiye girmesinden kaynaklanır. Boşandığı halde Sonku, bunu gururuna yedirememiştir (İhsan Doruk, sonra Özer'le evlenir).[96] Aynı ifadeleri Özgüç gibi Oraloğlu da kullanır: "Gururuna yedirememiş aldatılmayı." Ayrıca Özgüç'ün anılarını dinlediği sırada Cahide'nin konuşmaktan "kaçtığını", "rahatsız" olduğunu gözlemesi de bu bilgiyle birleşir. Genellikle kadınlar için "aşk" ve "varoluş" birbirine sıkı sıkıya bağlıdır.[97] Öyle anlaşılıyor ki, Cahide Sonku'nun yaşadığı birliktelikleri ve aşkları, hayatındaki iniş çıkışları göstermesi açısından gerçek anlamda kitaplara yansımamış, yeterince doğru değerlendirilmemiş, buna karşılık sömürülmüştür.

Sonku, Mina Urgan'ın eski eşi, sanatçı Cahit Irgat'la bir süre birlikte olur. Hayatı hakkındaki en önemli eleştiriler de bu dönemiyle ilgilidir; alkolik olarak anılmaktadır. Yoksul ve perişan bir haldedir. Örneğin, Atıf Yılmaz anılarında, bir barda, Cahide Sonku'yu (ve Cahit Irgat'ı) gördüğünü yazar; ikisinin de sarhoş ve parasız olduğunu,



Cahide Sonku, *Şehvet Kurbanı*'nda

gidecek yerleri olmadığını fark etmiştir.

Özgüç'le görüşmelerinde Sonku, hayatında iki kez âşık olduğunu, "biri dinimiz dışında bir adam, biri de evli" diyerek açıklar. Evli dediği adamın o sıralarda büyük bir işadamı olduğunu söyler.

Vatan ve Namık Kemal'de, Zekiye'yi oynayan Sonku, sevgilisinin yanında olmak için kılık değiştirir; Adem adını alarak savaşa girer ve cesur işler yapar. Oysa Sonku, kaynaklardan ve anılardan anlaşıldığı kadarıyla dişil kimliğini hiç bırakmaz, eleştiriler de bu yöndedir, ama bir taraftan da iktidarını kullanan bir erkek gibi kılık değiştirmiştir.

Erakalın "sert, kararlı, hırçın", Dormen'se "emreden" Sonku'dan söz eder. İsmet Ay, "Cahide kendisine güvenmenin, parayı hiçe saymanın ve de çevresiyle uyuşamamanın kurbanı olmuştur," der.[98] Görünen o ki Sonku, hem dişilliğinden vazgeçmemiş, hem de yarı-erkek gibi davranarak kendisine güvendiği için tepki çekmiştir. Bunu, *Ötekinin Sesi* belgeselinde, en güzel İlhan Arakon ifade eder: "Cahide Hanım hakikaten çok zor bir insandır. Çünkü koyduğu mesafeler çok değiştiği için, insanlar şu anda hangi mesafede olduğunu bilmiyordu. Cahide Hanım'ın bu tarz mesafe koyuşu herhalde onlarda bir antipati ve arkasından da bir dedikodu yaratmış olabilir."[99]

Cahide Sonku, "Ama eski dostlar da bazen insanı unutuyor, vefasız oluyorlar,"[100] gibi sözlerinin satır aralarında yalnızlığına ve kendisine dayanışma içinde sahip çıkılmadığına gönderme yapar.

Bataklı Damın Kızı Aysel filminde kendisine tecavüz eden adam Aysel'e "kahpe" deyince Aysel'in yanıtı çift anlamlıdır aslında. Hem komiktir, geri bir namus anlayışının göstergesidir, hem de bir yanıyla gerçektir ve sanki Yeşilçam'da Cahide Sonku'nun yaşayacaklarının bir özetidir: "Kahpeyim ama, sana gelmeden önce böyle değildim, senin yanında böyle oldum."

Bütün olumsuz özelliklerin aktarılmasına karşın, kimse

dönüp de sistemi sorgulayan, farklı türden yorumlar yapmamıştır. Cahide Sonku üzerine görece çok sayıda belgesel, kitap ve yazı çıkmış olmasına karşın, bugün Sonku ile ilgili bir çalışma yapmak isteyenlerin mutlaka onun çevresinde yer alan çok sayıda kişiyle konuşmaları, ciddi bir kazı yapmaları, olayları çok yönlü dinlemeleri gerekmektedir. Yönetmen Necef Uğurlu, "çok özel bir kadın" dediği Cahide Sonku hakkında çok çalışma yapıldığı halde bugüne dek tek doğru çözümleme bile yapılmadığını, yapılanları samimi bulmadığını, örneğin hiçbir çalışmada siyasi tarihe bakılmadığını belirtir. Ona göre "Sonuçta Cahide Hanım kazanmıştır, ama daha bunu algılayamamıştır onu anlatmak isteyenler."[101]

Araştırmacı Rıdvan Akar'ın, "Varlık Vergisi" borcu nedeniyle Erzurum ve Sivrihisar çalışma kamplarına gönderilen Parseh Gevrekyan'la yaptığı görüşmede, Gevrekyan şu açıklamayı yapar: "Yani benim dostlarım olduğu kadar düşmanlarım da vardı. Örneğin, Cahide Sonku ile birlikte yaşardım. Ona hoca tuttum. Yazlık ve kışlık ev aldım. Araba aldım. Onunla ilişkimizi kıskananların Varlık Vergisi'ni fırsat bilip bana yüklendiklerini biliyorum. Ancak benim böyle gönül maceralarım çoktur. Benli Belkıs ve kız kardeşi ile de birlikte olmuşumdur ama neden Cahide Sonku ile afişe olduğumu hâlâ anlayabilmiş değilim." Gevrekyan'ın Sonku'yla ilişkisinin yaşamını böylesine etkilemiş olmasının ardında nelerin yattığı ya da ilişkisi yüzünden kimlerin tepkisini çektiği kendisi için de bir sırdır. "Erzurum'a sevk edileceğimi anlayınca 'bizim sonumuz belirsiz' diyerek, Cahide'yi memleketin en büyük tütün tüccarlarından İhsan Doruk ile evlendirdim. Beni Erzurum'dayken hiç aramadı ama döndükten sonra ara sıra görüştük," der Gevrekyan.[102]

Cahide Sonku, sırlarıyla ve ilişkileriyle birlikte gitti. Geride onu tanıyan bir avuç insan bırakarak...

2. NURAN ŞENER

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE SENARİST OLARAK)

1964	*Aydedeye Gidiyoruz*	Yönetmen, Senarist
1965	*Suçlu Çocuklar*	Yönetmen, Senarist
1966	*Oduncunun Çocukları*	Yönetmen, Senarist

1935 yılında doğan ikinci kadın yönetmen Nuran Şener, Özgüç'ün aktarımıyla, Edebiyat Fakültesi Pedagoji Bölümü'nü ve Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirir, ardından da Sorbonne Üniversitesi'nde doktora yapar. Özellikle çocuk eğitimi konusundaki araştırmalarıyla tanınır. Türk sinemasının ilk kadın yönetmenlerinden olan Dr. Nuran Şener, 1964'te yönetmenliğe başlar.[103]

Yönetmen ve senarist olarak üç filme imza atan Nuran Şener, 1964'te bilimkurgusal bir çocuk masalı olan *Aydedeye Gidiyoruz*'u bir banka adına çeker. Bu filmde, günümüzde yazar kimliğiyle tanınan Tarık Dursun K., yönetmen Nuran Şener'in asistanlığını yapmıştır.[104] Ancak çeşitli kaynaklarda Tarık Dursun'un Nuran Şener'le birlikte bu filmi çektiği, yanlış bir bilgi olarak yer almaktadır.[105]

Aydedeye Gidiyoruz, çocuk kahramanlı bir filmdir[106] ve *Aliş Fezada* adlı tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. 1965'te *Suçlu Çocuklar*'ı, 1966 tarihinde de, aynı zamanda tiyatro oyunu olarak kaleme aldığı *Oduncunun Çocukları*'nı yöneten Şener, çocuklar konusundaki duyarlığını üç filmle sinemaya taşıdıktan sonra, bir daha film yapmaz. Şener, 1970 yılında otuz beş yaşındayken aramızdan ayrılmıştır. Dr. Nuran Şener, Yeşilçam gündemine uygun düşmeyen, günümüzün temel bir sorunu olan sokak çocukları konusunu 1960'larda fark edip öne çıkararak, Yeşilçam'da bir ilke imza atmıştır. *Suçlu Çocuklar* filmi, yapımcısı Ümit Utku'nun söylediğine göre, bir taşınma sırasında kaybolmuştur.[107]

Özgüç, sözlüğünde üç filmin bilgilerini ve film öykülerini şöyle verir:

Aydedeye Gidiyoruz: Yön. ve sen.: N. Şener, Gör. Yön.: Orhan Kapkı, Oyn: Sadi Mutlu, Nilgün Utku, Funda Postacı ve Şehir Tiyatrosu çocuk oyuncuları. Yapımevi: Türk Ticaret Bankası. Rüyasında uzaya giden bir çocuğun öyküsü.

Suçlu Çocuklar: Yön. ve sen.: N. Şener, Gör. Yön.: Yılmaz Gürbüz, Oyn: Nilgün Utku, Sadi Mutlu, Meral Sayın, Suna Selen, Dinmez Er, Avni Dilligil, Asım Nipton, Orhan Erdamar, Üstün Asutay. Yapımevi: Kervan Film (Ümit Utku). Sıcak yuvalardan yoksun, ana-baba kurbanı çocukların öyküsü.

Oduncunun Çocukları: Yön. ve sen.: N. Şener, Gör. Yön.: Orhan Kapkı, Oyn: Üstün Asutay, Kadir Taymaz, Sadi Mutlu, Tamer Erhal, Ülkü Akbaba, Oya Başar. Yapımevi: Kürşat Film (Burhan Şener). Bir krallıkta geçen çocuk güldürüsü.

Dönemin dergileri *Suçlu Çocuklar*'ı "Film, çocuk sorunlarıyla ilgili. Ana-babanın çocuğa yaklaşımı, çocuğu suça iten gerçek sebepler" diyerek tanıtır ve Nuran Şener'i de Pedagog Dr. sıfatıyla tanımlar. Ayrıca bu dergilerin birinde "(rahmetli) Şener'in yazdığı *Kadının Fendi* adlı tiyatro oyunu" tanıtılır: "Nuran D. Şener'in Türk tarihinde çocuk kahramanlarla, çocuk tiyatrosuyla ilgili kitapları

var. Çocuk Eğitimi Rehberi çıkardı. Tiyatroda *Bazıları Kız Sever* adlı komediyi yönetti; *Kadının Fendi* adlı oyunu yazıp yönetti."[108]

Aydedeye Gidiyoruz ve *Oduncunun Çocukları* 2001 yılında yapılan araştırmada TRT arşivinde görünmesine karşın, 2003 yılında bu iki filmin kayıtlarına rastlanmamıştır.



Feyturiye Esen

3. Feyturiye Esen

Filmleri

(YÖNETMEN, SENARİST VE YAPIMCI OLARAK)

1957	Hilal Film'i kurdu.	
1962	*Gönül Ferman Dinlemez*	(Yön: Kemal Kan) Yapımcı
1963	*İkisi de Cesurdu*	(Yön: Ferit Ceylan) Ortak Yapımcı ve Senarist
1963	*Çiçeksiz Bahçe*	(Yön: Ümit Utku) Yapımcı
1964	*Şafak Yıldızı*	(Yön: Rahmi Kafadar) Yapımcı
1965	*Canım Benim*	Yönetmen, Yapımcı, Senarist

"Ahmet Vefik Paşa'nın torunlarından" olduğunu söyleyen 1928 doğumlu Feyturiye Esen, 1950'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun olur. Fakültede okuduğu sıralarda evlendiği İsmail Esen, kendisinden yirmi dört yaş büyüktür. 1966'da kocasını kaybeden Esen'in biri ABD'de, diğeri Milas'ta yaşayan iki kızı bulunmaktadır. ABD'deki kızı Hilal Esen, 1950'li yılların çocuk yıldızlarındandır. Feyturiye Esen, sinema dışında bir süre Kalkan ve Didim'de otelcilik yapmış, çeşitli dönemlerde de yurtdışında yaşamıştır.[109]

Feyturiye Esen'in sinema çevresinden arkadaşları, dostları vardır (Nuri Akıncı, Okçugil kardeşler gibi). Esen, kızına tekliflerin gelmesi, onun da oyuncu olmak istemesi üzerine Hilal Film Şirketi'ni kurar.[110] İlk teklif geldiğinde Feyturiye Esen eşine, kızları için kendilerinin bir yapımevi kurmalarının daha mantıklı olduğunu söylemiştir.[111] Çeşitli kaynaklarda şirketin kuruluş tarihi 1962 olarak geçse de Esen şirketi 1957'de kurduğunu, ilk filmin yapımının da çok uzadığını söylemektedir. Feyturiye Esen, beş filmin yapımcısı olur, bunlardan birini 1965'te kendi yönetir. Hilal Esen, *Gönül Ferman Dinlemez*'de Muzaffer Tema'yla, *Çiçeksiz Bahçe*'de Orhan Günşiray'la, *Şafak Yıldızı*'nda Fikret Hakan'la ve *Canım Benim*'de Ahmet Mekin'le oynar. Hilal Esen, yalnızca annesinin değil, başka yapımcıların ve yönetmenlerin filmlerinde de oynamıştır.

Burçak Evren, Esen'in yapımcılık yaptığı filmler arasında *Şafak Yıldızı*'nı yazmazken, Agâh Özgüç ise *İkisi de Cesurdu* adlı filmi kaydetmez. Feyturiye Esen, *İkisi de Cesurdu* filminde Samim Meriç, Ferit Ceylan ve Yılmaz Güney'le birlikte yapımcı olduğunu, Ceylan ve Güney'le birlikte senaryo yazımına katıldığını söylemektedir.

Şafak Yıldızı'nda yönetmen Rahmi Kafadar'la yaşadığı sorunlar nedeniyle, Feyturiye Esen filmin çekimlerini durdurmuş ve stüdyodaki işlemleri (kurgu, jenerik...) kendisi tamamlamıştır. Zaten film yapma güveni ve fikrinin de bu filmden sonra geldiğini belirtmektedir.

Esen'in yönettiği tek film olan *Canım Benim* filminin künyesi Özgüç'ün sözlüğüne göre şöyledir:

> Yönetmen ve Yapımcı: Feyturiye Esen, Sen.: Vecdi Uygun, Gör. yön.: Turgut Ören, Oyn.: Ahmet Mekin, Hilal Esen, Atıf Kaptan, Mine Soley. Haksız yere cinayet suçuyla yargılanırken hapishanede intihar eden bir babayla, gerçek katili arayan kızının öyküsü.

Feyturiye Esen, kaynaklarda Vecdi Uygun tarafından

yazıldığı belirtilen senaryonun kendisine ait olduğunu söylemektedir.

Bir dergide hem *Canım Benim*'in setiyle ilgili haber verilir, hem de Feyturiye Esen'in yönetmen olarak imgesi parçalanmaya çalışılır:[112] (Bir gece kulübünde dans eden ve öpüşen bir çiftin gösterildiği fotoğraf altı yazısından) "*Lolita* filminin yerli kopyası Esen ailesinin elbirliği ile beyazperdeye aktarılıyor. Anne rejisör, 13 yaşındaki Hilal Lolita, baba ve 2,5 yaşındaki İclal Esen de (Lolita'nın küçüklüğünü oynuyor) figüran oldular. 13 yaşındaki Hilal Esen, 7. filmi olan *Canım Benim*'in bir sahnesinde Ahmet Mekin'le görülüyor. İlk defa bu filmde öpüşen yerli Lolita 'öpüşmek hoşuma gitmedi' diyor. Hilal Dame de Sion Lisesi'nin 2. hazırlık sınıfında öğrenci."

Türk sinemasının ilk kadın rejisörü Feyturiye Esen, kızı Hilal Esen ile partneri Ahmet Mekin'e ne şekilde sevişecekleri hakkında izahat veriyor. Kamera sandalyelerin önünden geriye doğru 'travelling' yaparken asistan, kadın rejisöre sesleniyor: — Abla 'stop' deyiniz lütfen! — Stop. Türk sinemasının kadın rejisörü Feyturiye Esen, zamanında 'stop' ve 'motor' demeye bir türlü alışamamış. Bunu çoğunlukla ona asistanı hatırlatıyor.



Hilal Esen

Derginin Feyturiye Esen'i "ilk kadın yönetmen" olarak tanıtması, daha önce batıda siyah yönetmenler bağlamında söz ettiğimiz olguyla aynıdır. Yerli sinemada 1980 öncesi çıkan bu "ilk kadın yönetmen" vurgusu nedense Sonku'yla değil de başka yönetmenlerle anılır. Feyturiye Esen'den önce Cahide Sonku'nun ve Nuran Şener'in

varlığı unutturulmaya çalışılmaktadır.

Aktarılan yazıda geçtiği gibi *Canım Benim*'in Kubrick'in *Lolita*'sıyla hiçbir benzerliği bulunmamaktadır. Bu da tamamen dikkatleri çekmeye yönelik bir unsurdur. Ayrıca yazıdaki söylemden de çıkarılacağı gibi, asistanının "kadın rejisöre" sürekli nerede durması gerektiğini anımsatması, sahnenin ayrıntılı betimlenmesi ve "Türk sinemasının kadın rejisörü Feyturiye Esen, zamanında 'stop' ve 'motor' demeye bir türlü alışamamış" sözleri bir yandan küçümseme ifadesi taşır, öte yandan sahneye tuhaf bir mizah duygusu katar. Her iki durumun (küçümseme ve alay etme) yöneldiği nesne, üçüncü kadın yönetmen Feyturiye Esen'dir.

Aynı kaynakta kızına Ahmet Mekin'le öpüşme sahnelerini tarif etmesini "En zoru da buydu. Bir ana olarak tarif yapamayacağım garip, bambaşka hisler duydum içimde... Yıllar önce Zonguldak maden ocaklarının yüzlerce metre derinliğinde, 18 saat durmamacasına çalıştığım halde, böylesine yorgun ve yıkılmış hissetmedim kendimi," der. Bu ifadeden yönetmenin sanki gerçekten madende işçi gibi çalıştığı anlamı çıkmaktaysa da, Esen görüşmede *Canım Benim*'in çekimleri için madenlere indiğini söylemiştir. Hilal Esen hakkında şunlar yazılıdır: "Rejisör-prodüktör annenin yerli sinemada özellikle yaşından büyük erkeklerin sevgilisi olarak lanse etmeye çalıştığı Hilal Esen, Türk sinemasında Lolita olma yolunda ilerliyor." Yazıda Hilal Esen'in Fransızca, İngilizce, İtalyanca ve Rumcayı rahatlıkla konuşup yazabildiğinden, filmin hikâyesinin ona ait olduğundan ve altmış üç yaşındaki babası İsmail Esen'in de figüranlık yaptığından söz edilir: "Büyükdere'deki vapur acentasının işi yetmiyormuş gibi, bir de bu filmcilik çıktı başımıza. Üstelik bizim hanım elinin hamuruna bakmadan erkek işlerine de burnunu soktu, rejisörlüğe kalkıştı. Ne yaparsınız, bütün bunlar kızımın hatırı için... Yoksa bu yaştan sonra filmde oynayacağımı mı

sanıyorsunuz," dediğini yazmaktadır. Eşinin "erkek işi" yapmasıyla ilgili sözleri, dikkat edileceği gibi, ailenin erkeği tarafından söylendiğinde daha gerçekçi ve samimi bir etki uyandırmaktadır.

Dönemin dergilerinde Hilal Esen'in "Lolita rolü için okuldan çıkarıldığı", 4. Antalya Film Festivali'nde (FF) "açık" ve "şeffaf" giysileriyle basın kokteyline gelmesinin "olay olduğu" haberleri bulunmaktadır. Ancak bir yalan (ya da en azından sonuçta gerçek olmamış) haber de yer alır: Aksel Film sunar başlığıyla küçük bir dikdörtgen içinde "*Kadınlardan Bıktım* 20 Nisan'da Ankara'da çekimine başlıyor. Senaryo: Yılmaz Esen. Reji: Hilal Esen. Eser: Şeref Gedik. Oyn: Fikret Hakan, Güzin Özipek... ve Lolita Hilal Esen" sunumuyla bir reklam-haberdir bu.[113] Hilal Esen, böyle bir filmin söz konusu olmadığını belirtmiştir. Bu haber, bu tür dergilerin, çoğu zaman güvenilir kaynaklar olmadığının da bir örneğidir.

Yukarıda aktarılan uzun alıntıda alaylı bir dille açığa çıkarıldığı gibi Yeşilçam'da, başka bir film yönetmediği, hiçbir şey bilmeden bu filmi yaptığı, filmi de ciddiye alınmadığı için Feyturiye Esen'e yönetmenlik imgesi yakıştırılmaz.

Feyturiye Esen, sinemaya ekonomik olarak iyi bir dönemdeyken ve arkasına bir erkeği almadan girer; eşi ölünce ekonomik sıkıntılar nedeniyle sinemayı bırakır. Esen, sinemayı kocasının ölümünden sonra koşullar değiştiği ve kızı Hilal o sıralarda on dört yaşında olduğu için onu korumak amacıyla bıraktığını söylemektedir. Ayrıca görüşme sırasında kendi filminin bulunamayacağını, filme ait bir kısım parçaları damadının topladığını, kendisinde çok az kalan parçaların da işe yaramaz hale geldiğini söylemiştir.

Çocukken iki yıl Ferih Egemen'le çalıştıktan sonra filmlerde oynayan, basında çıkan haberler yüzünden Dame de Sion'dan atılan Hilal Esen, o günün ortamında hocaların kendisine bağnazlıkla yaklaştıklarını belirtmiş ve



Feyturiye Esen

bugün böyle bir yaklaşımın söz konusu olamayacağını söylemiştir. Feyturiye Esen'in film işine girmesinden, "annemin çok büyük bir cesaretiydi," diye bahseder.

Vedat Türkali'nin *Sokakta Kan Vardı* filminde provalar sırasında her şey normal gitmesine karşın Hilal Esen, çekimlerde rol arkadaşı Esen Püsküllü'den gerçek ve şiddetli bir dayak yediğini ve bunu annesine söylediğini anlatır. Çekimleri ve kızını titizlikle izleyen Feyturiye Esen "kıyametler" kopartır. Yine bu filmde Hilal Esen'in oynadığı bir banyo sahnesini de annesi çekmiştir: "Ben çekerim o sahneyi, set işçisi istemiyorum içeride, dedi. O banyo sahnesini annem çekti. Sadece o banyo sahnesini."

Feyturiye Esen ve Bilge Olgaç aynı yıl içinde (1965) ilk filmlerini çektiler. Ancak Feyturiye Esen, çok net bir biçimde Olgaç'la aralarında bir yıl olduğunu ve kendisinin daha önce film yaptığını belirtmiş, aynı bilgiyi Hilal Esen de vermiştir. Feyturiye Esen, Bilge Olgaç'la birlikte film yapmak istediklerini, ama bunun gerçekleşmediğini de söylemiştir.[114]

Feyturiye Esen'e ev işlerinde bir yıldır yardım eden ve ona arkadaş olan genç İnciser İçer ve İçer'in küçük kızı, Esen'e bembeyaz saçlarından dolayı "pamukanne" adını takmışlar. Görüşme bitimi evlerinden ayrılırken pamukanne'leri hakkında İnciser İçer şunları söyledi: "İyi ki hayatta pamukanne gibi insanlar var. Bir sorunum olduğunda, bu dar hayatta sıkıştığımda pamukanne hep yanımda oluyor, hep bana güç veriyor, destek veriyor, başka türlü çözümler buluyor." Esen seksen yaşına yaklaşırken, başkalarının dünyasını da aydınlatıyor.

Feyturiye Esen, şu anda Milas'ta kızı İclal Esen'le birlikte yaşıyor.



Bilge Olgaç

4. Bilge Olgaç

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1965	*Üçünüzü de Mıhlarım*	Yönetmen
	Babasız Yaşayamam	Yönetmen
	Sokaklar Yanıyor	Yönetmen, Senarist
	Krallar Kralı	Yönetmen
1966	*Nikahsızlar*	Yönetmen, Senarist
1967	*Garibanız Abiler*	Yönetmen
	Kanunsuz Toprak	Yönetmen, Senarist
	Silahsız Dövüşelim	Yönetmen, Senarist
1968	*Dertli Gönlüm*	Yönetmen, Senarist
	Öksüz	Yönetmen, Senarist
1969	*Kanlı Şafak*	Yönetmen, Senarist
1970	*İki Aşk Arasında*	Yönetmen, Senarist
	Linç	Yönetmen
	Merhamet	Yönetmen, Senarist
1971	*Kara Gün*	Yönetmen
	Üçünüze Bir Mezar	Yönetmen, Senarist
	Yaban Ali	Yönetmen, Senarist
1972	*Kaderin Pençesi-Piç*	Yönetmen
	Kanlı Öç	Yönetmen, Senarist
	Savulun Geliyorum	Yönetmen, Senarist
1974	*Açlık*	Yönetmen, Senarist

	Bacım	Yönetmen, Senarist
	Tanrı Sevenleri Korur	Yönetmen
1975	*Bir Gün Mutlaka*	Yönetmen
	Şöhret Budalası	Yönetmen
1984	*Kaşık Düşmanı*	Yönetmen, Senarist
	Yavrularım	Yönetmen
1985	*Gülüşan*	Yönetmen, Senarist
1986	*3 Halka 25*	Yönetmen, Senarist
1987	*İpekçe*	Yönetmen, Senarist
1988	*Gömlek*	Yönetmen, Senarist
	Kızın Adı Fatma	Yönetmen, Senarist
	Yarın Cumartesi	Yönetmen, Senarist
1990	*Aşkın Kesişme Noktası*	Yönetmen, Senarist
1991	*Umut Hep Vardı*	Yönetmen, Senarist
1992	*Kurşun Adres Sormaz*	Yönetmen, Ortak Senarist (O. Şahin'le)
1994	*Bir Yanımız Bahar Bahçe*	Yönetmen, Senarist

Beşer yıl arayla doğan Bilge Olgaç ve Türkan Şoray, "Orta Kuşak" yönetmenler olarak sınıflandırılmaktadır.[115]

Bilge Olgaç, yerli sinemada dördüncü kadın yönetmendir. 1994'te evinde yanarak öldüğü son güne kadar filmler yapan, ülkemizde "en çok film yöneten kadın yönetmen" sıfatını alan Olgaç'ı belki de uzun soluklu sinema serüveni yüzünden birçok insan "ilk kadın yönetmen" olarak tanır. Oysa bu bilgi, bilinçli olmadan yapılan ve geçmişi unutturmaya çalışan eril tarihin bilgisidir. Bilge Olgaç ilk değil, en uzun süreli çalışan, yönetmenliği meslek edinen ve kadın yönetmenler arasında uzun bir dönem rekoru aşılacak gibi görünmeyen yönetmendir. 2003 yılına kadar kadınların yönettiği doksan altı filmin otuz yedisi Bilge Olgaç tarafından yönetilmiştir.

1940 Vize (Kırklareli) doğumlu Bilge Olgaç, altı

çocuklu yoksul bir ailenin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelir. Annesi ile babası ayrılınca, evli olan büyük ablasının yanında yaşamaya başlar. Çok okuyan bir çocuktur. Feriha Eriş-Özgül'ün yüksek lisans tezi için yönetmenle yaptığı görüşmede,[116] Olgaç, o yaşlarda toplumdaki dengesizliği, bir yanda zenginlerin, öte yanda yoksulların bulunduğunu fark ettiğini vurgulamıştır. Evliliği bir kaçış yolu olarak gören Olgaç, on altı yaşındayken Vecdi Bender-li'yle evlenir. Sekiz yıl süren evliliğinden bir oğlu olur. Sürekli yazan, eli kalem tuttuğu için çevresinden saygı gören Olgaç'a evlilik hayatı yeterli gelmez. Memduh Ün'e yaptığı asistanlık, ona yönetmenliğin de yolunu açar. Daha erken boşanabileceği halde ekonomik açıdan güçsüz olduğu için evliliğini bir süre daha sürdürür. Olgaç, üç kez evlenip iki kez boşanmıştır.

1962'de *Kısmetin En Güzeli* adlı öyküsü, kocası aracılığıyla Memduh Ün'e ulaştığında Ün, öykünün sahibini de çağırır ve asistanlık teklif eder; böylece Bilge Olgaç, Memduh Ün'ün asistanı olur.[117] Aslında Olgaç, çocuğuna bakması gerektiği için önce asistanlık teklifini kabul etmemiştir. Ama filmin bitmesine iki gün kala yönetmen onu tekrar çağırır. Asistanlığı sekreterlik gibi algılayan Olgaç, o gece kendisine beyaz bir etek ve gömlek diktirir. Ustasına "Neden ben?" diye sorduğunda "Kafan işliyor, elin kalem tutuyor," yanıtını almıştır.[118]

Memduh Ün'den sonra Halit Refiğ'e de asistanlık yapan Bilge Olgaç, 1965'te ilk filmi *Üçünüzü de Mıhlarım* başta olmak üzere üç film daha yönetir (*Babasız Yaşayamam*, *Sokaklar Yanıyor* ve *Krallar Kralı*). Tam on yıl aralıksız çalışır ve çoğu avantür olan, isimlerinden de rahatlıkla anlaşılabileceği gibi "erkek kahramanlar"ın öne çıktığı "erkek filmleri" çeker. Bilge Olgaç, "Biz işimizi yapıyorduk. Sinemanın sanat olması diye bir fikrimiz hiç yoktu. Sinema o zaman sadece bizim ekmek kapımızdı. Onun için de filmlerdeki kadınları, erkekleri filan düşünemezdik.

Avantür filmde elbette ki kadın soyunacaktır. Hiçbir zaman ben niye bu kadını soyuyorum, diye düşünmedim. Filmin gereği neyse onu yaptık," demiştir.[119]

Bir filmiyle ilgili Özgüç'ün kitaplarında farklı bilgiler bulunmaktadır:

> Gerçek yaşamdan sinemaya aktarılan bir 'ırza geçme filmi' de 1965 yıllarında Bilge Olgaç'ın yönetmenliğini yaptığı *Tehlikeli Adam*'dır. O yıllarda gazete sütunlarına geçen 'İlyas Şoris cinayeti' bu filme konu olur. Ve filmin bir sahnesinde Gülsün Kamu duş alırken aynı apartmanda oturan seksomanyak bir genç banyoya girip kadına tecavüz eder. Sonra da evli kadını bıçak darbeleriyle banyoda öldürür.[120]

Ancak Özgüç'ün bu kaynaktan on yıl sonra yayınlanan *Türk Filmleri Sözlüğü*'nde yukarıda anılan filmin senaryosunun Olgaç'a, yönetmenliğinin Olgaç'ın filmlerinde ona yapımcı olmuş Hasan Kazankaya'ya ait olduğu yazılıdır.[121] Dayanak noktası olarak söz konusu sözlük alındığından, ikinci bilginin doğru olduğu kabul edilmiştir. Ancak yeterli araştırma ve görüşme yapılmadığı için, bu konuda bir soru işareti bulunduğu da göz ardı edilmemelidir.

İlk kadın yönetmen olduğu yanlışını tekrarlamasa da, dönemin dergileri, tıpkı daha önce de yaptığı gibi ona "ikinci kadın yönetmenimiz" der.[122] Burada da sorun, ondan önce gelen üç kadın yönetmen içinden hangisini "ilk kadın" saydıklarıdır. Belli ki bir "kadın tarihi"nin kayıtları kamuoyunda kabul görmemiş, zihinlere yazılmamıştır. Dergi, kan davasıyla ilgili *Üçünüzü de Mıhlarım* filmi için "Böyle bir konuyu bir de kadın rejisörün ele aldığını düşünün," gibi kışkırtıcı bir tümce kullanır. Söylem baştan bunun "normal" olmadığını, "doğal" olmadığını varsaydığı gibi, olguyu da erkek izleyici için bir fantezi olarak sunar.

Yönetmenin 1980 öncesi adını büyük ölçüde duyurduğu filmi, Kerim Korcan'ın eserinden uyarlanan *Linç* (1970); en tartışmalı filmi ise kuşkusuz Güney Film adına çektiği ve

Yılmaz Güney'in yazdığı *Bir Gün Mutlaka*'dır (1975). Faruk Kalkan, *Bir Gün Mutlaka*'nın "burjuva eleştirisi" taşıdığını belirtir. Filmde üç işçi anlatılır. Akif, eşini ve evini politik mücadelesi nedeniyle ihmal eder. Sarhoş ve işsiz bir baba ile gündelikçi bir annenin oğlu Binali, afiş asarken kavgaya karışan ve polise yakalanan bir devrimcidir. Bir de babası gardiyan olan genç bir çocuk vardır.

> Olgaç; karısı ile doğru ve sağlam ilişkiler kuramayan ve onu sürekli politik mücadeleden soyutlayan Akif, toplumun ahlak kurallarıyla şartlanmış ve toplumun kendisini belli bir davranışa zorladığı bir durumda, kızkardeşinin fahişe olduğunu öğrendiğinde, ne yapması gerektiğine karar veremeyen Binali ve daha az belirgin bir biçimde de, ana babasıyla dahi ilişki kuramayan, onlarla hiçbir şeyini paylaşmayan genç çocuğun eylem ve davranışlarında, küçük burjuva kaypaklık ve duygusallığını eleştirmeye çalışmaktadır.[123]

Ancak filmi değerlendiren yazarlar, genelde burjuvaziye yöneltilen bu eleştirinin başarılı olmadığını belirtir. Burçak Evren, *Bir Gün Mutlaka*'nın eleştirisine, Yeşilçam'da bir şeylerin değiştiğini öne sürerek başlar. Artık yapay, inandırıcı olmayan konular yerine ayakları yere basan, gerçekçi filmler yapılmaktadır. Yeşilçam'daki değişimin somut bir örneği olarak *Bir Gün Mutlaka*'yı gösterir. Film, sansürle çatışmasından Danıştay kararıyla galip çıkmış, bazı sahnelerin kesilmesi koşuluyla gösterim izni alabilmiş, ama uzun süre gösterilecek sinema bulamamış, ancak mevsim sonunda izleyici karşısına çıkabilmiştir. Evren, filmin belgesel niteliğe sahip bir film ve (yanılma payı da bırakarak) sinemamızdaki siyasal sinemanın da ilk örneği olduğunu belirtir. Ancak, bütün bu özelliklere karşın filmde siyasal gösterilerin akıştan kopuk olarak yanlış biçimlerde verilmesini, seyirciye ders veren havasını, uzun monologlarını, Yeşilçam'ın beylik kalıplarından vazgeçilememesini, finalini ve bunun gibi birçok özelliği

uyumsuz bulur ve sonuçta başarısız bir film olarak değerlendirir; yine de "eksikleri, yanlışları olan bir film, sadece bir başlangıç," diye yazısını bitirir.[124]

Dorsay, "*Öksüz*'le ilgi çekici bir çıkış yapan" Olgaç'ın, Zweig'ın aynı adlı öyküsünden uyarlanan *Merhamet*'le (1970) gerçekçilikten melodrama döndüğünü ve filmin son yıllardaki en iyi ağlatan film olduğunu belirtir. Dorsay'a göre *Açlık* (1974), o güne dek Olgaç'ın yönettiği en iyi filmdir. Yazar, Olgaç'ın iddialı bir yönetmen olduğunu ileri sürerken; baştan sona hiç aksamayan, yalın bir sinema diliyle yaptığı filmin de kadınca bir duyarlık taşıdığını belirtir. *Bacım*'da (1974) *Açlık*'taki gibi bir tecavüz hikâyesi bulunur; ancak Dorsay, *Bacım* için, kısaca kötü yazılmış, kötü oynanmış ve kötü yönetilmiş bir film hakkında fazla bir şey söyleyemeyeceğini yazmaktadır.[125]

Açlık, Olgaç'ın çoğu filminde rastlanacak ve kendisini de en iyi anlatan iki yönü içerir: Hem sınıfsaldır; feodal düzende ağanın zenginliği ve kötülüğüyle köylünün açlık sınırına varan yoksulluğu karşı karşıya getirilir. Hem de taciz, tecavüz gibi doğrudan kadınların sorunlarını içerir. Ama söz konusu kadın sorunları da kadının yoksulluğundan kaynaklanır. *Açlık*, kendisinden önce yapılmış *Dönüş*'e (Şoray, 1972) benzemektedir.

1975'te yönettiği iki filmden sonra, Yeşilçam'da seks filmlerinin kabul görmesi üzerine "seks filmi çekip çekemeyeceğini" düşünür; Zeynep Oral'la yaptığı söyleşide dediği gibi, çok düşünmesine karşın bir türlü bu "işin mantığını kavrayamaz."[126] Bilge Olgaç, sektörün içine girdiği kriz nedeniyle ve seks filmi çekmek istememesi yüzünden, 1975-1984 yılları arasındaki uzun süreyi, Yeşilçam dışında televizyona reklam filmleri çekerek geçirir.

1984'te trajik bir olayı güldürüyle anlattığı ve gerçek bir olaydan etkilenerek yazdığı *Kaşık Düşmanı* ile sinemaya döner. Bu dönüş filmi, bundan sonra ne tür filmler çekeceğinin de habercisidir. 1984'te 21. Antalya FF'de *Kaşık*

Düşmanı en iyi üçüncü film seçilir, ayrıca en iyi senaryo ödülü Bilge Olgaç'a verilir. Aynı film, Fransa'da, Créteil'de 7. Kadın FF'de birçok kaynağa göre Büyük Ödül'ü alır ve seyirci tarafından ödüllendirilir. Özgüç, basına, filmin "sanki en iyi film ödülü almış gibi yansıdığını" ve ansiklopedilere de bu şekilde yanlış bir bilginin geçtiğini yazar. Aktardığına göre Créteil'deki festival yöneticisi 1989'da SESAM'a, filmin sadece "seyirci ödülü" aldığını bildiren bir yazı göndermiştir.[127] Buna karşın uluslararası bir sinema sitesinde (*international movie data base*) Créteil'deki Kadın Filmleri Festivali'nde ödül alanların listesi bulunmaktadır ve bu listede, Bilge Olgaç'a ait *La Chambre de Mariage* (Evlilik Odası) adlı filmin, 1985'te *Grand Prix*'yi (Büyük Ödül) kazandığı yazılıdır. Sonuçta, söz konusu festivalin bu tür festivaller arasında saygın bir yeri olduğu unutulmamalıdır. Bu bağlamda her iki ödülün de bir anlamı vardır.

Kaşık Düşmanı'nda, tüp patlamasıyla kadınlarının çoğunu kaybeden köyün erkekleri, kendilerine bile bakamazlar, hizmetçi olarak kendilerine kadın ararlar, ama hem komik hem de acınası durumlara düşerler. Kadınların nasıl mal yerine konulduğu birçok sahnede gösterilir. Çarpıcı sahnelerden biri, başlık parası hesaplanırken radyodan döviz kurlarının duyulması; diğeri de, tarlada çalışacak kadın kalmayınca erkeğin korkulukları kadın olarak hayal etmesidir. Film, neredeyse erkeksiz bir feminizm örneğidir. Bu filmden sonra Olgaç, artık kadın karakterlerin egemen olduğu, onların sorunlarını öne çıkaran filmler yapar. Yine de dünya görüşünde olduğu gibi, filmlerinde de "sınıfsal duyarlılığı" kadın sorununun önüne geçer.

Bilge Olgaç, kadına kadın gibi bakmak istemediğini, ona çözüm önermediğini, çözümün toplumsal değişmede yattığını belirtirken "Beni en çok rahatsız eden de yarım bilinçli kadınlar, araya sıkışmış aydın kesimi kadınlardır... Filmlerimde kadınlara kurtuluş için mutlaka bir erkek

önerildiğine de katılmıyorum, belki tesadüftür. Ama ben kendimi erkeklere daha yakın hissediyorum," der.[128]

İlk yıllarında sinema dünyasında ne işi olduğunu soranlar, "git evine bulaşıklarını yıka!" diyenler olur,[129] ama kısa sürede Olgaç, kadınlığını silerek kendini kabul ettirir. Birlikte çalıştığı erkekler için "Ben kadın olduğumu unutmaya ve onlara unutturmaya çalıştım. Benim yanımda dövüştüler, küfürleştiler, her şeyi yapma özgürlüğünü kazandılar. Bu gerçekten çok önemliydi ve sonunda beni kendilerinden biri olarak gördüler," diye belirtir.[130]

Bilge Olgaç, kız çocuklarının erkek gibi yetiştirilmesi gerektiğini düşünmektedir; yoksa kızlar, güzellikleriyle, cinsiyetlerini kullanarak ve beyinlerini geliştirmeden yetişmek zorunda kalır. Feminist kadının, güzel kadını kurtaramayacağını belirtir. Ona göre kadınların, kadınsı yönleri törpülenmelidir. Olgaç, kadın sorunlarını "sistem sorunu" olarak ortaya koyar.[131]

Esra Gözübüyük, yüksek lisans tezi için Halil Ergün'le yaptığı görüşmede oyuncunun şu sözlerine yer verir:

> O, erkek gibi olmak yerine, kadınlığını hissettirmeden var olmanın yolunu seçmiş biridir... Sistemin değişmesinin feminist hareketten geçmediğine inanıyordu... Onun için film çekmek aşk gibiydi. Çünkü film çekmek dışında Bilge, kendine bakmayan, saçını boyamayan, makyaj yapmayan bir kadındı... Film çekim aşamasında bir iki gün ortadan kaybolurdu. Geri geldiğinde yeni kıyafetler almış, makyaj yapmış ve saçını boyamış olurdu.[132]

Bu tanımlar, Olgaç'ın kadın sorununa bakışıyla uyumludur, ayrıca bu sözler, Olgaç'ın yeni bir filme başlarken duyduğu heyecanı göstermesi açısından da önemlidir.

Fetay Soykan, kadın sorunlarını öne çıkaran kadın yönetmenlerin filmleri arasında *Açlık*, *Kaşık Düşmanı* ve *Gülüşan*'ı da (1986) sayar. *Gülüşan* için Olgaç şöyle demiştir:

> Dört kişiyle bir evde geçer bütün film. Dört kişiden biri de

kör... Bu hikâyenin çekilişinin bir tek nedeni var: Kumalık, kısırlık, kadın ve erkek ilişkileri. Ayrıca farklı bir yanı vardı. Biraz fantastik biraz masalımsı ama çıkış nedeni gerçek bir masal. İnsan yaşam koşulları içinde değişebiliyor. Bir insanın gizli duygularına, büyüteç altında bakmaya çalışıyoruz.[133]

Burada anahtar tümce kuşkusuz insanın yaşam koşulları içinde değişebileceği gerçeğidir. *Gülüşan*'da yeni kumaya karşı iki kadın birlikte hareket eder; kadın dayanışması, gözleri görmeyen kadını ezmek için, olumsuz yönüyle kullanılır.

Hayri Caner, *Gömlek* (1988) filminin bir başkaldırı öyküsünü ustaca anlattığını söyler ve şöyle yazar: "Bilge Olgaç, değişik, çarpıcı bir öyküyü nefis bir sinema diliyle ortaya koyarken kadın yönetmenlerimiz arasındaki iddiasını da sürdürüyor."[134] Film, temelde ağalık sorununu anlatır; yan bir sorun olarak da "başlık parası" nedeniyle sevenlerin birleşememesi öne çıkar. Ama başlık parasının yüksek olmasının nedeni, ağanın çalışanlara yeterli parayı vermemesidir. Yine de filmdeki genç kadın, çamaşırları hırsla tokaçlarken "ağayı da tekmelerim, başlık denen kahpe kanunu da," diye söylenir.

Aile Sağlığı ve Planlaması Vakfı tarafından yaptırılan *Umut Hep Vardı*'da (1991) idealist Kiraz Ebe'nin hikâyesi aracılığıyla Doğu'daki kırsal bir bölgede insanların eğitimsiz olduğu, çocukların okuyamadığı, evlenme yaşının küçük olduğu, özellikle küçük kız çocukların başlık parası karşılığı yaşlı erkeklerle evlendirildiği, çocuk denecek yaşta doğum yaptıkları, ana sağlığının tehlikeye atıldığı ve erkeklerin çok kadınla evlendikleri (kuma sorunu) gösterilir. Yönetmen bu filmi, bütçeyi karşılayan vakfın amaçları doğrultusunda, eğitim amacıyla gerçekleştirmiş, kelimenin tam anlamıyla öğretici bir film yapmıştır. *Umut Hep Vardı* için sinema filminden çok, bir televizyon filmi demek daha doğrudur.

Bilge Olgaç, *Aşkın Kesişme Noktası*'nı (1990) ticari amaçla yaptıklarını, ama *Kurşun Adres Sormaz*'ın (1992) farklı olduğunu söyler. O dönemde öne çıkan ve "birkaç cüce ile travestiler" gibi "marjinal tiplerle" yapılan yeni sinemadan iyice farklılaştığını düşünmektedir.[135] Sözünü ettiği *Kurşun Adres Sormaz* filmi, aslında çok eski bir konuyu, kan davasını, biraz uzunca, yalın bir dille işler. Farklı nedenlerle öldürmek için aynı adamın peşine düşen iki kişi, sonunda öldürmemeyi seçer. *Aşkın Kesişme Noktası*, nehrin bulunduğu ormanlık, cennet gibi bir mekânda geçen bir köy güzellemesi ve bu güzelleme içindeki erotik aşk öyküsüdür. Böyle bir öyküde bile ormana sığınan adamın siyasi kimliği satır aralarında sezdirilir.

Halil Ergün, *Bir Yanımız Bahar Bahçe*'nin (1994) iddialı bir film olmadığını söyler.[136] Genel eleştiriler, Olgaç'ın, 1990'dan sonra yaptığı filmlerle başarısız olduğu yönündedir.

Hilmi Maktav, Olgaç'ın son filmi *Bir Yanımız Bahar Bahçe*'de Yeşilçam melodramlarını aratmayan bir dram yaşandığını, 12 Eylül döneminin bir fon olmaktan kurtulamadığını ve devrimci tiplemesinin de klişelerle yaratıldığını yazar.[137] Bu hikâye, yıllar sonra hapisten çıktığında Ayşe'ye âşık olan ve bazı ipuçlarından hareketle Ayşe'nin gerçek kız kardeşi olduğundan şüphelenen Melih'in "ensest korkusunu" anlatır; ancak filmin sonlarına doğru seyirciyi rahatlatmak amacıyla gerçek kız kardeş gösterilir. Gerçekten de film aslında bir aşk öyküsüyken, tümüyle ilgisiz biçimde araya Melih'in anımsadığı 1 Mayıs yürüyüşüyle ilgili anılar (belgesel görüntüler, fotoğraflar) girer.

Gömlek ve *Yarın Cumartesi*'nin tanıtım yazılarında asistan olarak Belmin Söylemez'in adı geçer. Söylemez, yakın zamanda kısa filmleriyle adını duyuran genç kadın sinemacılardandır. *Aşkın Kesişme Noktası*'nda 1980 öncesi Yeşilçam'da uzun yıllar asistan olarak çalışan Zühal Üstüntaş da oynamaktadır.

Bilge Olgaç, otuz yedi filmini de kendi film şirketini kurmadan çeker. Yapımcıları arasında Kazankaya, Roket, Sarıkaya, Sezin, Ark, Gaye, Mete, Çağ, Şahin, Bozkurt, Birlik, Star, Funda, Tek, Gülşah, Şeref, Hakan, Varlık, Pınar, Elif, Emek Film gibi çok sayıda yapımevinin adı sayılabilir. 1980 öncesi farklı teknik ekiplerle ve oyuncularla film yapan Olgaç, 1980 sonrası bazı yardımcı oyuncularla (Ülkü Ülker, Erdal Özyağcılar, Güzin Özipek gibi) ve başrol oyuncularıyla (Perihan Savaş, Halil Ergün, Berhan Şimşek gibi) birden fazla filmde çalışır. Olgaç'ın filmlerinin öyküsü çoğu kez başkalarına aittir, ama senaryoları kendisi yazar. *3 Halka 25* Muzaffer İzgü'nün, *Yarın Cumartesi* Güner Sümer'indir. *Kızın Adı Fatma*'nın öyküsü Vural Pakel'e aittir. Öyküsü Osman Şahin'e ait olan filmlerinin arasında *Gülüşan*, *İpekçe*, *Gömlek* ve *Aşkın Kesişme Noktası* sayılabilir. Öyküsü yine Şahin'e ait olan *Kurşun Adres Sormaz*'ın senaryosu, yönetmen ve eser sahibi tarafından birlikte yazılmıştır. *Kaşık Düşmanı* gibi kendi yazdığı senaryolar da vardır. Bazı filmlerinin kurgusu da kendisine aittir (*Yarın Cumartesi*, *Umut Hep Vardı*, *Aşkın Kesişme Noktası* gibi).

1980 sonrası filmlerinde ortak özellikler bulmak mümkündür: Filmlerin çoğu kentten uzakta geçer, kentte başlasa bile bir süre sonra yönetmen, karakterlerini kasabaya ya da köye götürür. Çoğu karakter gündüz düşleri görür, aklına takılan bir şeyi hayal eder, geçmişi anımsar ya da kâbus görür. Bu nedenle akıp giden filmsel zaman ve mekân, geriye dönüşlerle ya da düşlerle kesintiye uğrar. Çoğu karakteri, öykünün anlaşılamayan yönlerini ya da ruhsal durumunu ya sesli düşünerek ya da iç sesiyle duyurur. Bazı filmlerinde de doğrudan hikâyeyi anlatan üst ses bulunur. Filmleri, çoğu Yeşilçam filmi gibi diyalog ağırlıklıdır. Bilge Olgaç'ın, 1980'den 1994'e kadar Yeşilçam geleneğini sürdürdüğünü söylemek mümkündür.

Özetle söylenebilir ki, Olgaç'ın en önemli derdi feodal

yapıyı, ağalık düzenini ve ataerkilliği sorgulamaktır. Filmlerinde yaşlı erkeklerle yapılan evlilikler ya delirmeyle ya da ölümle sonuçlanır. Kadına yönelik şiddet (taciz, tecavüz ve dayak gibi somut olanlar) gösterilir ve eleştirilir. Namus önemli bir değerdir, ama erkeklerin elinde bir iktidar aracına dönüşür. Yer yer kadın dayanışmasından da söz edilebilir. Buna karşın erkek-egemen düzenin sürdürülmesinde bilinçsiz ve eğitimsiz kadınların da payı vardır. Başlık parası, kumalık, kız çocukların erken evlendirilmesi, özetle *Umut Hep Vardı*'da didaktik bir biçimde sözünü ettiği sorunların çoğu, birçok filmine yayılmıştır.

Kadın sorunlarının farkında olmasına ve bunları filmlerinin konusu yapmasına karşın, Olgaç'ın asıl ilgisini çeken konular, düzenin değişmesi, devrimciler üzerindeki baskılar, ekonomik eşitsizlik ve toplumsal sömürüdür. Zenginlere, parası olanlara, ağalara karşı, bilinçsiz de olsalar yoksullardan yana tavır alan Olgaç'ın filmlerinde ekonomik düzen belirleyicidir. Filmin sonunda sınıf bilinci olmayan yoksulların düştüğü durum gösterilir. Böyle bir düzen içinde kadınlar hem zengin hem de yoksul erkekler için cinsel nesne konumundadır, iki kat daha çok ezilirler, onlar için çıkış neredeyse yoktur; tek yol bilinçsiz kadınların ve erkeklerin eğitilmesi ve sömürülmemek için düzeni değiştirmeleridir.

Yarın Cumartesi filminde kocası hapisteyken kayınbiraderiyle ilişkiye giren ve hamile kalan Nurten, sonuçta Olgaç'ın en bağımsız kadın karakteridir. Bu filmde kocanın hem kardeşine hem de eşine aşırı anlayışlı oluşu da dikkat çekicidir. Sonuçta, kocasına âşık olduğunu anladığı halde Nurten, kendi ayakları üzerinde durmak ve bir süre yalnız yaşamak için evini terk eden tek kadındır. Bize Nurten'in bu bilince ulaşmasının nedenleri olarak birkaç kitap okuduğunu gösterse de, film, pek inandırıcı değildir.

Bununla birlikte kadın karakterlerin dayanamayıp

patladığı anlar vardır; *3 Halka 25*'te Gülçiçek'in meyhanede kasabanın ağasını rezil etmesi ve kasabanın erkekleri hakkındaki sözleri ya da *İpekçe*'de, kendisine yaşam hakkı tanınmayan "Benli" Aylin'in genelevi havaya uçurması gibi.

İpekçe'nin sonunda "İnsanlar karakterleri ile doğmazlar. Onların karakterlerini belirleyen dünya yüzündeki şartlardır," diye yazar. Bu söz hem bu filmde Aylin'in isteyerek fahişelik yapmadığını anlatır, hem *Kızın Adı Fatma*'da yoksul babanın çıkış yolu olarak kızıyla mühendisi baş göz etme isteğini hem de diğer filmlerindeki birçok karakterin davranışlarını açıklar.

Bilge Olgaç, avantür/arabesk/erkek filmlerinden toplumsal sorunlara ve kadın sorunlarına doğru duyarlı bir noktaya gelmiş, özellikle Doğu'da ya da köylerde/kasabalarda yaşayan yoksul ya da emeğiyle, "namusu"yla çalışan kadınların sorunlarını anlatmıştır. Kadın sorunlarını kendi başına ele almak yerine, sınıfsal sorunlarla ve ekonomik altyapıyla ilişkisi bağlamında, genelde "öğretici" bir tarzda işlemiştir. Sinemasındaki her bir filmi ayrı ayrı incelenmeyi beklemektedir.



Birsen Kaya

5. BİRSEN KAYA

FİLMLERİ

(YÖNETMEN, SENARİST VE YAPIMCI OLARAK)

1970	Ufuk Film'i kurdu.	
1970	*İntikam Derler Adına*	Yönetmen, Senarist
	Kanlı Kader	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
	Sana Allah Acısın	Yönetmen, Senarist
1971	*Kahreden Arzular (Aşk Olsun)*	Yönetmen, Senarist
	Kanunsuz Yaşayanlar	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
	Killing Ölüm Saçıyor	Yönetmen, Senarist
	Kirli Eller	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
1972	*Bitirim Kemal*	Yönetmen, Senarist
	Hedefte Beş Adam	Yönetmen, Senarist
	Vur Kır Geç	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
	İntikam Yumruğu (İki Kadın İki Erkek)	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
1974	*Dadaş Rıfat*	Yönetmen, Senarist
1975	*Dadaş Rıfat Geliyor*	Yönetmen, Senarist
	Şeftalisi Ala Benziyor	Yönetmen, Senarist

Orman Kanunu (tarih bilinmiyor) Yönetmen, Senarist, Yapımcı

Kaynaklarda doğum tarihi 1948 olarak geçmesine karşın Birsen Kaya 1943 doğumludur.[138]

Özgüç'e göre Birsen Kaya:

> Bir süre asistanlık yaptı, senaryolar yazdı. 1970'te yönetmenliğe başladı. Kendi adına Ufuk Film'i kurdu. Kısa bir sürede çok film çeken, hızlı çalışan kadın yönetmenlerden biri oldu. Kadın bakış açısı içinde vurdulu kırdılı maço erkek filmleri çekti. Killing gibi çizgi roman kahramanlarını sinemaya uyarladı. Film sayısı 13.[139]

Özgüç'ün "kadın bakış açısı içinde vurdulu kırdılı maço erkek filmleri çekti" yargısına, filmlerdeki kadın temsillerini inceleyerek mi yoksa sadece yönetmenin cinsiyetinden dolayı mı vardığı, bilinmez; ancak Birsen Kaya, açıkça filmlerinin herhangi bir erkek yönetmenin filminden farklı olmadığını belirtmektedir.

Gurbet Kuşları (Halit Refiğ, 1964) asistanlık yaptığı ilk filmdir. Birsen Kaya, önce *Artist* dergisine muhabir olarak girdiğini, Artist Film kurulduktan sonra da söyleşi için gittiği *Gurbet Kuşları*'nın setinde Halit Refiğ'in kendisine asistanlık önerdiğini ve böylece muhabirlikten yönetmen yardımcılığına geçtiğini söylemiştir.

Birsen Kaya, çoğu avantür olan iki yüze yakın filmde asistanlık yaptığını belirtir; bu filmlerden biri de Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ıdır (1974). Asistan olarak çalıştığı bu dönemde, oğlu Ufuk Kaya'yı da bir filmde oynatır (*Namus Belası*, 1967, yön: Kemal Kan). Genellikle asistanlık yaptığı yönetmenler Türker İnanoğlu, Nazmi Özer ve Mehmet Aslan'dır; yönetmenlik yaptığı filmlerde yapımcıları ise birden fazla filmde birlikte çalıştığı Mehmet Karahafız (Osmanlı Film) ve Alaattin Perveroğlu'dur (Şafak Film); ayrıca Aktül, Şahin, Işıklar ve Ege Film'le çalışır.

Birsen Kaya'nın yönetmenliğe başlama serüveni de ilginçtir. Zaten asistan olarak filmin bütün yükünü taşıyan Birsen Kaya'ya bir gün Nazmi Özer filmi tamamen teslim

eder. Birsen Kaya ilk filmini tam anlamıyla yönetir, ama film kaynaklara Nazmi Özer'in adıyla yansır; Birsen Kaya, bu olayı anlatırken Nazmi Özer'e minnet duyduğunu ve ilk filmini onun sayesinde çektiğini, ancak filmin adını ve tarihini anımsamadığını söylemiştir. Bu olayın 1968 yılında geçtiğini düşünmektedir.

Yönettiği film sayısı Kaya'ya göre kesinlikle on üçten fazladır; ancak, evinde hiçbir belgeyi saklamadığını ve filmlerinin isimlerini de anımsamadığını belirtmiştir. Bununla birlikte Birsen Kaya'dan alınan dönemin dergi ve gazete yazılarına dayanarak, yönetmenin hiçbir kaynakta adına rastlanmayan üç filminin (*İntikam Yumruğu*, *İki Kadın İki Erkek* ve *Orman Kanunu*), çekim aşamasında basına haber olduğu saptanmıştır. Ancak, basındaki yazılardan da anlaşıldığı kadarıyla *İntikam Yumruğu* ve *İki Kadın İki Erkek* aslında aynı filmdir. Ancak Birsen Kaya ayrıntılı anımsayamadığı, filmlerin gerçekten bitip bitmediği ya da başka isimlerle gösterilip gösterilmediği bilinmediği için eklerde bu filmlere yer verilmemiştir.

Birsen Kaya, hep "reel" hikâyelerin ilgisini çektiğini, aşk filmlerinden çok avantür filmler çekmeyi sevdiğini belirtir. Ayrıca özellikle o dönemde "kendimi rezil durumlara düşürmedim," diyerek "namusuyla" çalıştığının, "düzgün" bir hayatı olduğunun da altını çizer. Bu aşırı vurgunun, kuşkusuz, yeniden gündeme gelmesinin şu anda yaşadığı mütevazı yaşamı etkilemesini istememesiyle ilgisi vardır. Ancak, hiç kuşkusuz bu vurgu, aslında yönetmenin kadın olmasından kaynaklanır. Çünkü, hiçbir kötü şöhreti olmasa bile, *durup dururken* "namuslu, dürüstçe" çalıştığını söylemek zorunda kalanlar, toplumsal cinsiyetleri gereği kadınlardır. Bu çerçevede (başka bir konuda konuşurken o konuyu atlayıp, durup dururken, kurduğu hayatla ilgili ve namusuyla çalıştığına dair sözler söylemesine) görüşmeden örnekler verilebilir:

S.R.Ö.: — *Peki sizin keşfettiğiniz birileri oldu mu sonradan?*

B.K.: — Tabii canım Engin Tara'yı ben çıkardım. Engin

İnal vardı, Engin Tara vardı.

S.R.Ö.: — *Oyuncu olarak.*

B.K.: — Çok güzel mütevazı bir hayatım var.

S.R.Ö.: — *Şu anda mutlusunuz önemli olan o.*

B.K.: — Çok şükür, tabii canım, tabii, tabii.

Bu bağlamda söyleşiden dikkat çekici birkaç alıntı daha yapmak yararlı olacak:

B.K.: — Tabii kendi isteğimle bıraktım. Mesleğimi severek yaptım. Ondan sonra kaderimmiş, güzel bir, belki hani çok şaşaalı, böyle milyoner, milyarder evlilik (olmadı)... Mütevazı bir hayatım var ama çok memnunum, mutluyum... Çok iyi bir kocam var, hani hastalığımı kocam bana yendirdi... Ve şunu söyleyeyim yavrum kaç sene Yeşilçam'da çalıştım, hiç ismimi aşağı düşürmedim. Çalıştığım jönler hep kardeşim, arkadaşımdı. Patronlarım ağabeyimdi. Gezdim... Gece kulübüne de gittim, ne bileyim hani bir sosyal hayatım oldu; belki flörtüm oldu ama hiçbir zaman Yeşilçam'da (başımı) eğmedim...

S.R.Ö.: — *Neden kadınlığınızı bırakmak zorundasınız orada?*

B.K.: — Dile düşmemek için; elden ele gezmemek için. N'apayım yavrum. Yeşilçam bitti, rezil mi olayım, en güzelini yaptım, evlendim, çoluğumla, çocuğumla...

Kaynaklara göre Birsen Kaya, 1970-1975 yılları arasında toplam on üç film yönetti; bunların on birinin senaryosunu yazdı, dördününse Ufuk Film adıyla yapımcılığını üstlendi. Filmlerinin künyesi Özgüç'ün kitaplarında ayrıntılı geçer.[140] Bu kaynaklarda, senaryoları başkalarına ait görülen iki filmin de senaryosunu kendisinin yazdığını, yönetmen özellikle vurgulamıştır. *Sana Allah Acısın*'ın senaristi, kitapta anıldığı gibi Şahin Koçak değildir, Koçak filmin yapımcısıdır. Ayrıca *Dadaş Rıfat Geliyor*'un senaristi de kitaplarda belirtildiği gibi Kaya'nın oyuncusu Aytekin Akkaya değil, kendisidir.

Bütün filmlerinin senaryosunu Birsen Kaya yazmıştır.

Eksikliklere karşın, Özgüç'ün kitaplarında kaydedilmiş bilgiler, bu filmler bulunamadığı ve izlenemediği için ayrı bir önem taşımaktadır. Söz konusu on üç filmde çalışan ekiple ilgili ortak özellikler şunlardır: Kaya, genellikle farklı görüntü yönetmenleriyle çalışır. Üç filmde Mükremin Şumlu, üç filmde de Yılmaz Ceylan'la çalışmıştır. Diğer altı kameraman farklıdır. Birden fazla filmde çalıştığı oyuncularından bazıları şunlardır: Aytekin Akkaya, Engin Çağlar, Yıldırım Gencer, Hülya Darcan, Meltem Mete, Piraye Uzun, Enver Dönmez, Baki Tamer, Yeşim Yükselen, Hayati Hamzaoğlu, Turgut Özatay, Faik Coşkun, Hakkı Kıvanç...

Kaya'nın, bir filmi hariç on iki filminin konusunu Özgüç'ün sözlükleri, aşağıda yazıldığı gibi verir:

İntikam Derler Adıma: Bir kan davasının öyküsü.

Kanlı Kader: Bir oto tamircisiyle zengin bir kızın aşk öyküsü.

Sana Allah Acısın: Köyleri dolaşıp çeşitli maceralar yaşayan bir adamın öyküsü.

Kahreden Arzular/Aşk Olsun: Yakın arkadaşının kendisine emanet ettiği nişanlısıyla evlenen bir gencin öyküsü.



Aşk Olsun filminin çekimlerinde Birsen Kaya (sağda) çalışma arkadaşlarıyla

ÇEKİMDEN — Rejisör Birsen Kaya (soyda) «Kirli Eller» filminin başlarında Cevdet Erdem Nazan Sonuş Engin Tezel'le bir sahnenin izah ediyor



"Kirli Eller" Mahkemede!

Bir Filmin Yönetmeni ve Beş Oyuncusu Yargılanıyor.

«Kirli Eller» isimli film, «Halkın ar ve haya duygularını rencide ediyor» gerekçesiyle mahkemeye verildi...

● DAVANIN KONUSU

● SORGU BAŞLIYOR

● İŞİN HUKUKİ YÖNÜ

Kanunsuz Yaşayanlar: Öldürülen polis şefi babasının intikamını alan bir gencin öyküsü.

Killing Ölüm Saçıyor: Ölüm saçan Killing'in büyük kentteki öyküsü.

Bitirim Kemal: Bir kabadayı öyküsü.

Hedefte Beş Adam: (Hiçbir kaynakta konusuna rastlanmadı ve İzzet Günay da hatırlayamıyor.)

Vur Kır Geç: Mafyayla başı derde giren bir semt kabadayısının öyküsü.

Dadaş Rıfat: Yıllar sonra karşılaşan bir baba ile kabadayı oğlunun öyküsü.

Dadaş Rıfat Geliyor: Milyoner bir adam ile onun kızına para karşılığında fedailik yapan bir kabadayının öyküsü.

Şeftalisi Ala Benziyor (*Yirmi Dört Ayardayım*): (renkli) Mutsuz bir kadının öyküsü.

Aynı dönemde, örneğin 1969-1972 yılları arasında Bilge Olgaç'ın filmlerin adının (*Kanlı Şafak*, *Kara Gün*, *Üçünüze Bir Mezar*, *Kaderin Pençesi*, *Kanlı Öç*, *Savulun Geliyorum*) Kaya'nın filmlerinin adıyla ne kadar benzer olduğu görülecektir. Her iki yönetmen de zaten o dönemin koşulları gereği, para kazanmak için o tür filmleri çektiklerini belirtmektedir.

Kaya'nın dava konusu olan bir filmiyle ilgili 1973 tarihli bir dergide çıkan "'Kirli Eller' Mahkemede" başlıklı haber şöyledir:

> Bir prodüktör-rejisörle 5 artisti mahkemeye düşüren davanın konusu 1971 yılında çevrilen "Kirli Eller" adlı filmle ilgiliydi. İddianameye göre filmde 'halkın ar ve haya duygularını rencide edecek şekilde müstehcen nitelikte...' sahneler yer alıyordu. Durum, filmi seyreden bilirkişi raporunda da belirtilmişti... Birsen Kaya filmde 'müstehcen nitelikte' sahneler olduğunu kabul etmiyordu: 'Bu tür sex-avantür filmler yapmasak işletmeciler almıyor, yaptığımız filmi satamıyoruz. Mecburen bu tür film yapıyoruz. Bu filmlerden çok daha açık saçıkları dışardan ithal ediliyor ve her yerde serbestçe oynuyor...' Nazan

Şoray'la Deniz Çimenli mahkemeye gelmedikleri için onların sorgusu yapılamadı... Üstelik Şoray, filmin 'masum kızıydı' yani açık saçık sahnelerde oynaması düşünülemezdi. Peki, öyleyse niçin o da çağrılmıştı?... İddianame bu konuda aynen şöyle diyordu: 'Film yapımcısı Birsen Beyazkaya'nın müstehcen nitelikte bir filmi yapmak ve satmak sorumluluğuna diğer sanıklar bu vasıftaki bir filmin oynatılacağını bilerek rol almak ve bizzat müstehcen sahnelerinde oynamak suretiyle iştirak etmişlerdir'. Öte yandan Telif ve Sanat Eserleri Kanununa göre bir film imal edenin yani yapımcısınındı. Birsen Kaya filmi stüdyodayken Osmanlı Filme satmıştı, yani film kendisinin değildi. Osmanlı Filmin sahiplerinden Mehmet Karahafız 'Filmin sansürü vardır. Sonucu saygıyla bekliyoruz' dedi.[141]

Film sansürden çıkınca dava da düşer.

Scognamillo ve Demirhan, bir İtalyan sado-erotik fotoromanından yola çıkan ve Türkiye'de bir ara çok popüler olan *Killing* ya da *Kilink*'in bir dizi oluşturduğunu yazar. Yılmaz Atadeniz *Kilink İstanbul*'da filmini 1967'de çeker, bu filmler Anadolu'da büyük hasılat yapmıştır. Atadeniz'den başka Kilink çeken yönetmenler Çetin İnanç (*Killing Caniler Kralı*, 1967), Yavuz Figenli (*Ölüler Konuşmaz*, 1967), Aram Gülyüz (*Dişi Kilink*, 1967), Birsen Kaya (*Killing Ölüm Saçıyor*, 1971) ve Müjdat Saylav'dır (*Killing Kolsuz Kahramana Karşı*, 1974). Killing'in cinsiyeti bir kez Gülyüz'ün filminde değişir. Kaya'nın filminde ise saçtığı dehşet artar.[142]

Birsen Kaya'nın farklılığı kadın olmasından kaynaklanır. Çünkü o dönemde Bilge Olgaç dışında avantür filmler çeken tek kadın odur ve ayrıca seks filmi çeken ilk ve tek kadın yönetmendir.[143]

Görüşme sırasında yönetmenin fotoğraf albümü alınmıştır. İçinde hem fotoğrafların hem de gazete kupürlerinin bulunduğu bu albümün üzerinde mor, sarı ve kırmızı laleler var; yıpranmış, eskimiş bir albüm... sadece zamanın izleri

değil, sahibinin de izleri kalmış her sayfada. İlk sayfalar yırtılmış, resimler kesilmiş ya da yırtılmış, istenmeyen görüntüler atılmış, yapıştırılmış gazete kupürlerinden bazılarının yapışma izleri kalmış. Yırtık ya da kesik fotoğraf, ister istemez sahibini ve sahibinin geçmişle ilişkisini düşündürüyor.

Gazetelerde hakkında çıkan yazılar, hem yönetmeni o dönem içinden tanıyabilmek, hem de dönemin dergi ve gazetelerindeki "kadın rejisör"e ilişkin söylemi yakalayabilmek için önemli. Kupürlerin üzerinde (bir ikisi hariç) tarih ve kaynak bulunmamaktadır. Söz konusu gazete/dergi haberlerinden on ikisi aşağıda aktarılmıştır:

1- "Kadın rejisör Birsen Kaya eşinden ayrılıyor" başlığıyla yapılan habere ait fotoğrafta Kaya, kocaman siyah gözlükleriyle yer alır.

Kadın rejisör Birsen Kaya eşinden ayrılıyor

İSTANBUL —

Yeşilçam'ın ikinci kadın rejisörü Birsen Kaya, kuyumculuk yapan eşinden ayrılmıştır.

Rejisörlüğünün yanı sıra, kurduğu film şirketiyle, prodüktörlüğe de başlayan Birsen Kaya'nın bu ayrılığa sebep olarak, Yeşilçam'da yeni parlayan jönlerden biri gösterilmektedir.

Hakkında çıkarılan aşk dedikodularını kesin olarak yalanlayan ve ayrılığı konusunda konuşmak istemeyen Birsen Kaya "Evliliğimden de, aşk dedikodularından da pişmanım. şirketimin geleceği ve Türk sinemasına neler katabileceğimdir" diye konuşmuştur.



Birsen Kaya'nın albümünden

Metin:

Yeşilçam'ın ikinci kadın rejisörü Birsen Kaya, kuyumculuk yapan eşinden ayrılmıştır. Rejisörlüğünün yanı sıra, kurduğu film şirketiyle, prodüktörlüğe de başlayan Birsen Kaya'nın bu ayrılığa sebep olarak, Yeşilçam'da yeni parlayan jönlerden biri gösterilmektedir. Hakkında çıkarılan aşk dedikodularını kesin olarak yalanlayan ve ayrılığı konusunda konuşmak

istemeyen Birsen Kaya 'Evliliğimden de, aşk dedikodularından da mühim olanı, şirketimin geleceği ve Türk sinemasına neler katabileceğimdir' diye konuşmuştur.

Haberde bir dedikodudan söz edilir ve isim verilmez. Birsen Kaya "ikinci kadın yönetmen" olarak anılır, peki ilki kimdir?

2- Bir fotoğraf altı yazısı: "Kadın rejisör Birsen Kaya olay çıkardı." Birsen Kaya adının önüne, neredeyse bütün haberlerde "kadın rejisör" tamlaması gelir. Bunun, bağlamdan dolayı feminist bir söyleme ait olduğu düşünülemez; daha çok eril-olmayan'a yapılan vurgudur. *Kadın rejisör*, *biz*den değil, *onlar*dandır; *erkek yönetmen*in karşıtı değil, *yönetmen*in karşıtıdır.

Anasına bak oğlunu al !



Kadın rejisör oğlu ile birlikte

Birsen Kaya'nın 8 yaşındaki oğlu da rejisörlüğe merak sardı

Birsen Kaya'nın albümünden

Kaya bütün fotoğraflarda o dönemlerde çok kullanılan geniş çerçeveli gözlüğüyle çıkar, bu haberde fotoğraf altındaki yazı şöyledir: "Birsen Kaya, boşandıktan sonra olaylar kadını oldu..." Yazının devamı kopmuştur.

3- "Anasına bak oğlunu al!" üst başlığı. Fotoğrafta Ufuk Kaya'nın arkasında Birsen Kaya görülüyor, Ufuk ise kameradan bakıyor. Başlık: "Birsen Kaya'nın 8 yaşındaki oğlu da rejisörlüğe merak sardı."

Metin:

Yerli sinemanın kadın rejisörlerinden Birsen Kaya'nın 8 yaşındaki oğlu da annesinin mesleğine heves etmiş ve bütün çekimlerde annesinin yanından ayrılmayarak ondan teknik bilgi almaya başlamıştır. Oğlunun rejisörlüğe meraklı olduğunu gören Birsen

Kaya her film çekimine onu da yanında götürmekte ve çalışmalar sırasında kendisine mesleğin ince noktalarını öğretmektedir. Oğlu Ufuk'un bu konuda çok kabiliyetli olduğunu söyleyen Birsen Kaya, 'Oğlum bir an önce rejisörlüğü öğrenip film çevirmek istiyor. Bu gidişle gelecek yıl bir film yönetirse şaşmamak lazım' demiştir.

4- Başlık: "Türkiye'nin en küçük işvereni 11 yaşında." Üst (küçük) başlık: "Doğum gününde ikramiye verdi." Fotoğraf altı yazısı: "Türkiye'nin en küçük patronu 'Ufuk Film Şirketi Sahibi' Ufuk Kaya, on birinci yaş gününü kutluyor." Fotoğrafta Ufuk, arkasında annesi Birsen Kaya ve çalışanlar pasta yerken.

Metin:

Türkiye'nin en küçük işvereni, on birinci yaş gününü, sahibi bulunduğu Ufuk Film Şirketi adına çevirttiği filmin setinde artistlerle birlikte kutlamıştır. Film şirketi sahibi Ufuk Kaya, annesi kadın rejisör Birsen Kaya'nın rejisörlüğünü yaptığı 'İntikam Yumruğu' isimli filmin ilk set gününde, on bir yıl önceki doğum saati gelince 'Paydos' demiştir. Seti saat 14.00'de paydos eden Ufuk Kaya, mumlarını söndürdükten sonra kestiği doğum günü pastasını, rol verdiği Gülgün Erdem, Diclehan Baban,



Türkiye'nin en küçük patronu "Ufuk Film Şirketi sahibi" Ufuk Kaya, onbirinci yaş gününü kutluyor...

Türkiyenin enküçük işvereni 11 yaşında

Birsen Kaya'nın albümünden

Yalçın Ateş, Adnan Mersinli gibi artistlerle rejisör annesi Birsen Kaya ile diğer set ilgililerine dağıtmıştır. İlk gün işi olmayan Yıldırım Gencer'e de bir dilim pasta saklayan Ufuk Kaya, yarım gün çalışılmasına rağmen, herkesin parasının tam gün olarak ödeneceğini söylemiştir.

Görüldüğü gibi yazının söylemi on bir yaşındaki Ufuk Kaya'yı patron, söz veren, iş veren, "rol veren", güç sahibi, iktidar sahibi özne kılmakta; Birsen Kaya ise onun annesi- "rejisör" olma sıfatıyla haberde yer almaktadır. "Kadın rejisör" ifadesiyle kadınlık bir kez daha öne çıkarılmakta, ancak iktidarı on bir yaşında da olsa *erkeklik* almaktadır.

Bu haberde önemli bir bilgi gizlidir. Kaynaklarda geçmeyen *İntikam Yumruğu* adlı filmin tarihinin 1972 olduğu ortaya çıkmaktadır (Ufuk Kaya 1961 doğumludur).

5- "Meğer yakışıklıymışım" üst başlığı ve "Orkestra Şefi Yalçın Ateş Artist Oldu" başlığını taşıyan haberin fotoğrafında Birsen Kaya ve Yalçın Ateş var. Fotoğraf altı: "Yalçın Ateş ilk film anlaşmasını Rejisör Birsen Kaya ile imzaladıktan sonra senaryoyu inceledi."

Metin:

Hafif Batı Müziği Dünyasının yakından tanıdığı orkestra şefi Yalçın Ateş, aldığı cazip teklifler karşısında dayanamayarak beyazperdeye transfer olmuştur. Kadın rejisör Birsen Kaya'nın yönettiği 'İki Kadın, İki Erkek' adlı filmde Gülgün Erdem, Diclehan Baban, Yıldırım Gencer ve Yalçın Ateş oynamaktadır. Kamera karşısında hiç yabancılık çekmeyen Yalçın Ateş, 'Biz müzisyenler show adamı olduğumuz için her tip kompozisyonu yabancılık çekmeden canlandırabiliriz' demiştir. (Haber ajansı olarak GHA imzası var.)

Böylece yönetmenin filmografisine yapımcı-yönetmen olarak bir film daha eklenir: *İki Kadın İki Erkek*. Ama dördüncü metinle birlikte okunduğunda oyuncularından

• dolayı aslında *İntikam Yumruğu*'nun *İki Kadın İki Erkek* olduğu anlaşılır. Muhtemelen filmin son adı *İntikam Yumruğu* olmuş. Bunu destekleyen bir haber daha var.

6- Başlık: "Yeşilçam Orkestralara El Attı". Fotoğraf altı: "Yalçın Ateş film çevirirken". Fotoğrafta Birsen Kaya ve üç oyuncusu var.

Metin:

Yeşilçam'daki filmciler, şarkıcı, türkücü, manken ve tiyatro sanatçılarından sonra orkestralara da el uzatmışlardır. Orkestra şefi Yalçın Ateş de Yeşilçam'a transfer olmuş, ilk filmini Ufuk Film şirketi hesabına çevirmeye başlamıştır. Birsen Kaya'nın rejisörlüğünü yaptığı "İntikam Yumruğu" filminde Yıldırım Gencer, Gülgün Erdem ve Diclehan Baban ile birlikte oynayan Yalçın Ateş 'Film çevirmek müzisyenlikten çok daha kolaymış. İn...." ("devamı 7. sayfada" diyor ancak o sayfa albümde yok.)

Metinde tiyatro oyuncularının "şarkıcı, türkücü, manken" oyuncularla birlikte anılması da dikkate değer başka bir noktadır.

7- Başlık: "Kadınlar matinesi gibi filim seti". Fotoğrafta sekiz kadın var. Ortada siyah gözlükleriyle Birsen Kaya oturuyor. Fotoğraf altı yazısı: "6 Oyuncu, Bir Rejisör ve Yardımcısı. Kadınları bir araya getiren filmin on kişilik oyuncu kadrosunun altısı da kadındır. Fotoğrafta kadın oyuncular ve rejisör ile reji asistanı görülüyorlar. Soldan sağa Ayten Aycan, Gülgün Erdem, Berrin Baran, Birsen Kaya (rejisör), Nazan Şoray, Ayşin Atav, Deniz Çimenli ile önde oturan reji asistanı Suzan..." (Suzan'ın soyadına yer kalmamış ve yazılmamış).

Metin:

Yeni çevrilmekte olan 'Kirli Eller' isimli filmin seti, kadınlar matinesini andırmaktadır. Filmin patronu, rejisörü, rejisör asistanı ile 10 oyuncusunun 6'sını güzel kadınlar teşkil etmektedir. Filmin patronu ve rejisörü, Yeşilçam'ın iki kadın



Kadınlar matinesi gibi filim seti

Birsen Kaya'nın albümünden

rejisöründen biri olan Birsen Kaya'dır. Rejisör asistanı 19 yaşında Suzan isimli güzel bir genç kadın, 10 oyuncusundan altısı ise Nazan Şoray, Gülgün Erdem, tiyatro oyuncusu Ayşin Atav, şantöz Berrin Baran ile Yeşilçam'ın iki yeni vamp kadını Deniz Çimenli ve Ayten Aycan'dır. Bu kadar kadın arasında erkek olarak çalışanlar sadece kameraman Nedim, ışık şefi Mehmet ve prodüksiyon amiri Yılmaz'dır. Bu 3 erkek, kadınlar matinesini andıran filim setindeki çalışmaları hakkında, 'Dedikodu ve kadın kavgasından işe zaman kalmıyor. Ceddimiz harem kurup, o kadar kadınla birlikte nasıl yaşamışlar? Hayret... Sağlam adamlarmış' demektedirler.

Haberin doğru olmadığı çok açık; özellikle de film setinde çalışanların sözleri, Yeşilçam filmlerinden fırlamış yapay bir replik gibi duruyor. Ama belli ki yazan, okuyucunun dikkatini "genç" ve "güzel" kadınlara çekmek istiyor. "Kadınlar matinesi gibi" başlığı ister istemez her kafadan bir sesin çıktığı "kadınlar hamamını" çağrıştırıyor. Erkeklerin ağzından verilen "dedikodu ve kadın kavgasından işe zaman kalmıyor" sözü, kadınlar hakkında okuyucuya önemli bir bilgi olarak veriliyor.

8- Bir fotoğraf: Hamamda havlulara sarınmış kadınlar; aralarında bir erkek (giysili), bir de Birsen Kaya giyinik. Fotoğraf altı yazısı: "Arife tarif ne gerek. Rejisör Birsen Kaya, kadınlar hamamında kadın figüranlara Yıldırım Gencer'i nasıl döveceklerini tarif ediyor. Hepsinin ellerinde

takunyalar Yıldırım Gencer'i dövmek üzere hazır vaziyette bekliyorlar. Şimdi iş rejisörün vereceği hazır komutunda."

9- Başlık yok. Birsen Kaya'nın fotoğrafının altındaki yazı: "Birsen Kaya'dan Kuştepe Güzeline mesaj var..."

Metin:

Bundan bir süre önce, Almanya'dan geldiği gün, Şişli'de ortadan kaybolan, 'Kuştepe güzeli' 14 yaşındaki Fatma Gökdemir'in resimlerini gören Ufuk Film'in sahibi Birsen Kaya, 'Madem ki, artist olmak istiyordu. Ortadan kaybolmaya, macera aramaya ne lüzum var. Buyursun gelsin. Kendisi, Yeşilçam'daki genç kız boşluğunu dolduracak bir fiziğe sahip diyerek, film çevirmek istediği takdirde 'Kuştepe güzeli'nin kendisine başvurması için haber göndermiştir. 'Türk sinemasının her zaman için, yeni yeni tiplere, yeni yeni kabiliyetlere ihtiyacı var' diye sözlerine devam eden Birsen Kaya, bundan böyle yapacağı filmlerde yenilere şans tanıyacağını açıklamıştır.

10- Metnin ortasında grup fotoğrafının yer aldığı bu haber başlıksız.

Metin:

O gün İstanbul, baharın ilk günlerinden birini yaşıyordu. Çiçek açmış ağaçlar ortalığa bir bahar havası getirmişti. Herkeste bir neşe ve bir canlılık göze çarpıyordu. Günlerdir devam eden puslu ve karanlık havalar, hemen bütün filmcilerin harici çalışmalarını aksatmış ve geri bırakmıştı. Şimdi ise böylesine güzel bir havayı bulanlar da kendilerini çalışmaya vermişlerdi.

Ufuk Film ekibi de bunlardan bir tanesiydi ve Boğaz'daki Mesut Bey'in köşkü adıyla bilinen yerde rejisör Birsen Kaya yönetiminde çalışıyorlardı. Filmin başoyuncuları Yıldırım Gencer, Nazan Şoray ve Gülgün Erdem'di. Gülgün Erdem, uzun yıllar önce, daha çocuk denilebilecek yaşta sinemaya gelmiş ve bugüne kadar elinden gelen her çabayı harcamıştı.

Önceleri vamp kadın olarak oynamış, daha sonra bu janrı değiştirerek, masum kız rollerini deneme yolunu tutmuştu. Şimdi de "Kirli Eller" isimli bir kordelada, masum bir genç kızı canlandırıyordu. Masum genç kız deyince mutlaka feraceli, yaşmaklı, şalvarlı, poturlu bir köylü kızı olması da şart değildi. Gene de senaryo gereğince soyunması ve Yıldırım Gencer'le sevişmesi gerekiyordu. PAZAR objektifi de oradaydı. Bir yatak odası dekoru hazırdı. Beyaz ve pembe renklerin hakim olduğu odada, geniş bir yatak gene pembeye kaçan renklerle bezenmişti. Kocaman kocaman spotların aydınlattığı odada, sevişmek pek o kadar dışardan görüldüğü kadar kolay ve zevkli bir iş değildi. Otuz-kırk çift gözün dikkatle izlediği sevişme sahnesinde, artistler ister istemez ter döküyorlardı. Ve gerçekten de sahnenin çekimi bittiği zaman Gülgün Erdem ve Yıldırım Gencer, terden sırılsıklam olmuşlardı.

Haberin söyleminin iştah açıcı oluşu ve başlardaki öykülemesi dikkat çekici. "Pembe dizi" dili kullanılmış, okuyucunun cinsel iştahını kabartan, gözetlemeci yanını azdıran bir dil söz konusu ve bu dil, hiç kuşku yok, eril bir dil.

11- İki fotoğraf var: İzzet Günay birine tokat atarken. Fotoğraf altı: "Orman Kanunu filminde önüne geleni döven İzzet Günay... bu sahnede bileğini kırdı." Alttaki küçük fotoğrafta Günay hastanede, yanında iki kişi var. Fotoğraf altı: "Vurdulu-kırdılı filmin setinde eli kırılan İzzet Günay kaldırıldığı hastanede görülüyor..." Üst başlıklar iki tane "Bu sahneyi çeviriyordu" ve "Rol icabı dayak yemesi yetmezmiş gibi." Metnin ana başlığı: "İzzet Günay'ın kavga sahnesinde bileği çıktı."

Metin:

Hastane'de Günay'ı ilk Piraye Uzun ziyaret etti. Rejisör Birsen Kaya'nın yönettiği 'Orman Kanunu' isimli filmin bir sahnesinde, figüranlarla kavga eden İzzet Günay'ın sağ elinin bileği çıkmıştır. Çekilen sahneyi bozmamak için çıkık bileğiyle kavgaya devam eden İzzet Günay, çekim bittikten

sonra, şişmiş bileğine ilk tedavi yapılmış ve daha sonra hastaneye kaldırılmıştır. Hastanede, kendisini ziyarete gelen rol arkadaşları Piraye Uzun'la Hüseyin Çakmak'ın ziyaretlerinden son derece memnun olduğunu açıklayan ünlü jön, hastanede iki gün kalıp, bileğinin röntgenini çektirdikten sonra alçıya aldırmış daha sonra is-" (Haberin devamı bulunmuyor.)

Bu haberde bir kez daha kaynaklara geçmeyen bir filmin bilgisine ulaşıyoruz. Birsen Kaya yönetmiş, İzzet Günay oynamış: *Orman Kanunu*. Tarihi bilinmiyor.

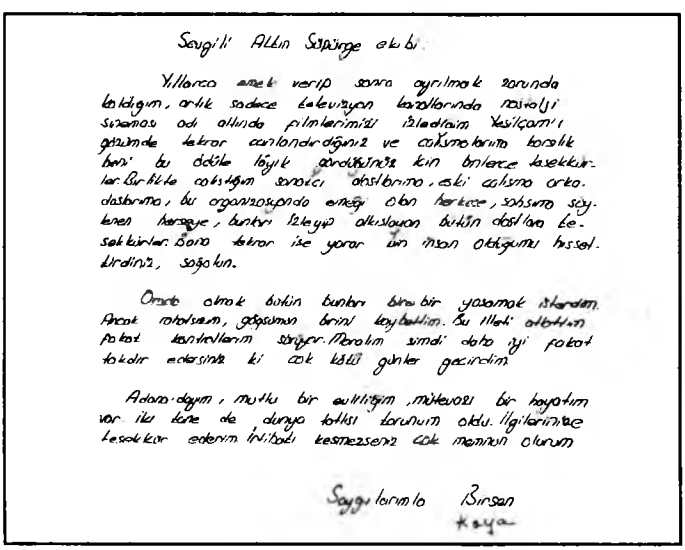
12- Küçük bir metin, büyük harflerle yazılmış mavi fon üzerine, dikkat çekici:

Birsen Kaya'nın yönettiği 'İntikam Derler Adıma' adlı filmde baş rolleri Engin Çağlar, Hülya Aşan ve Meltem Mete oynuyordu. Ve 'İntikam Derler Adıma' sadist eğilimli bir filmdi. Tabancalar patlıyor, yumruklar konuşuyor ve çeşitli işkencelerle film sürüp gidiyordu. Filmin bir sahnesinde Hülya Aşan'ı ellerinden bağlıyorlar, Engin Çağlar sevgilisini kurtarmak için haydutlarla ölesiye boğuşuyordu. Gene filmin bir aşk sahnesinde Meltem Mete soyunup Engin Çağlar'la yatağa giriyor ve kendilerini uzun bir sevişmenin içine atıyorlardı. Meltem Mete sinema oyunculuğunun yanı sıra sahnede de başarısını aynı hızla sürdürüyordu.

Özetle ve genel olarak, söz konusu haberlerdeki söylem, tipik bir merak, dedikodu (bazen yalan haber) ve pornografik dil içeriyor.

Kaya'nın filmleriyle ilgili sakladığı afişlerin, kendisiyle ilgili dergilerin büyük kısmı evlendiği sırada taşınırken "muhafazakâr" olan anne ve babası tarafından atılmıştır. Birsen Kaya'ya yalnızca yukarıda bir kısmını alıntılarla aktardığımız basın haberlerinin yer aldığı albüm kalmıştır.

Yönetmen, Yeşilçam'da ismini vermediği bir "jön" tarafından (çalıştığı dönemde) taciz edildiğini ve "o kişiden",



Sevgili Allın Süpürge ekibi

Yıllarca emek verip sonra ayrılmak zorunda kaldığım, artık sadece izleyiciyken kendilerini rahatça sinemanın adı altında filmlerimizi izlediğimiz Yeşilçam'ı gördüğümde tekrar canlandırdığınız ve canlandırma konusunda cesaretli hani bu dizide kişiyle görüştüğünüz için binlerce teşekkürler. Burukta oturduğum sandalye, ahşaplarına, eski sahsına arkadaşlarına, bir organizasyonda emeği olan herkese, sahsının söylenen herşeye, bunları izleyip alkışlayan bütün dostlara teşekkürler. Bana tekrar ise yoran bir insan olduğumu hissettirdiniz, soğuk.

Ama olmak bütün bunları bana bir yaşamak istemedim. Ancak rahatsam, gösteriş beni kaybettim. Bu ilişki ettiğim fotoğrafı kendilerim söyler. Neyse şimdi daha iyi fotoğraf çekebilir ederim ki çok kötü günler geçirdim.

Adana'dayım, mutlu bir ailem, müthiş bir hayatım var ikisi kime de dünyaya getirdi. İlgilerinize teşekkür ederim. İnternet kesmezseniz çok memnun olurum

Saygılarımla Birsen Kaya

Birsen Kaya'nın Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nden aldığı davet üzerine yazdığı mektup

yardım istediği Türker İnanoğlu sayesinde kurtulduğunu söyler.

Ötekinin Sesi belgeseliyle açılan Uçan Süpürge Kadın FF'nin açılışına son dakikada bulunduğu için davet edilen, ama hasta olduğu için gelemeyen Birsen Kaya'nın yerine kardeşi açılışa gelmiş ve yönetmenin hastalığıyla ilgili bilgileri izleyiciye ulaştırdığında, kadın yıldızlar da bu bilgiyi seyirciyle birlikte öğrenmiştir. Birsen Kaya, kanser olduğunu bildikleri halde kendisini aramayan, bir zamanlar birlikte çalıştığı yıldızlara, özellikle Filiz Akın'a ve Hülya Koçyiğit'e çok kırgındır. Ayrıca satır aralarında, yalnızca yıldızlara değil, telefonlarını aldığı ve aradığı eski arkadaşlarına da, kendisini hiç aramadıkları için sitem eder.

Yine söyleşi sırasında Kaya'ya gösterilmeyen vefanın, Kaya tarafından başkalarına gösterildiği gözlenmiştir. Birsen Kaya, birkaç kez eskiden asistanı olan Emel Işık ve annesi oyuncu Sabahat Işık'tan acıyla söz eder ve onları

ziyaret ettiğini anlatır: "Mesela yardımcı hanımlar var, mesela Sabahat Işık, hep anne rollerine çıkardı. Ayağı kesik, kızının da gözü görmüyor, kocasından aldığı maaşla geçiniyor." Onlar için de bir şeyler yapılmasını ister.



Birsen Kaya

Kaya, hasta olmasına ve gördüğü tedavinin yan etkilerinin sıkıntılarını yaşamasına karşın, en azından bir evinin ve mutlu, huzurlu bir evliliğinin bulunduğunu söylemekte, bununla avunmaktadır. Ama yapılan çeşitli görüşmelerde Birsen Kaya, "İstanbul'daki Kanser Derneği'ne" gitmek istediğini, fakat "ekonomik sorunları nedeniyle bir türlü gidemediğini" satır aralarında, sıkılarak söylemiştir. Son görüşmede Kaya "Benimle birlikte giren herkes emekli oldu, bir beni yapmadılar," demiştir.[144] Kaya'nın kendisi gibi eşinin de herhangi bir güvencesi yoktur.

Türk sinemasına asistan ve yönetmen olarak hizmet etmiş Birsen Kaya'nın, emekliliğiyle ilgili haklı isteğinin gecikmiş de olsa karşılanması gerekmektedir. Bu konuda, başta Kültür (ve Turizm) Bakanlığı'nın ve ilgili meslek örgütlerinin de sorumluluğu vardır.

Şu anda Adana'da eşiyle birlikte yaşayan Birsen Kaya, Zorel soyadını taşımaktadır.



Lale Oraloğlu

6. Lale Oraloğlu

Filmleri

(YÖNETMEN, SENARİST VE YAPIMCI OLARAK)

1954	Alev Film'i kurdu.	
1955	*Sevdiğim Sendin*	(Yön: Agâh Hün) Senarist, Yapımcı
1960	*Kırık Çanaklar*	(Yön: Memduh Ün) Senarist
1961	*Hatırla Sevgilim*	(Yön: Arşavir Alyanak) Senarist
1971	Oraloğlu Film'i kurdu.	
1971	*Bir Kadın Tuzağı*	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
	Hüdaverdi Pırtık- Bizimkiler	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
1972	*Hızlı Hızır*	Yönetmen, Senarist, Yapımcı
	Ölüm Bebekleri	Yönetmen, Senarist, Ortak Yapımcı (Kıvanç Film'le)

Tiyatro ve sinema alanında oyuncu, yapımcı, senarist ve yönetmen olan Lale Oraloğlu 1924 İzmir doğumludur. İngilizce, Almanca, Fransızca ve İtalyanca bilen Oraloğlu, 1971-1972 yıllarında dört filme yapımcı, yönetmen ve senarist olarak imzasını atmıştır. Dolayısıyla Cahide Sonku gibi erkek meslektaşlarıyla birlikte çalışmamıştır, Birsen Kaya gibi yazım, yapım ve yönetim aşamasının üçünü birden, tek başına gerçekleştiren ilk kadınlardandır.

Oraloğlu'nun ilk yapımcılığı Cahide Sonku'nun yapımcılığından (1949) beş yıl sonraya rastlar. 1954'te, aynı yıl doğan kızının adını verdiği Alev Film'i kuran Oraloğlu, önce yapımcı ve senarist olarak çalışır, 1971'de ise yönetmenliğe başlar. Kızı, küçük yaştan bu yana kendi tiyatrosunda yetiştirdiği, tiyatro ve sinema oyuncusu Alev Oraloğlu'dur.

Lale Oraloğlu, Alman Lisesi'ni bitirir. Hukuk Fakültesi'nde bir yıl okur, ardından Almanca bildiği için iki buçuk yıl Ön Asya Filolojisi'nde çalışır. Aynı zamanda Konservatuar'a devam etmektedir. Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi'ni bitirir. On dokuz yaşındayken üç aylık kursla jimnastik hocası olur, 1951'den 1960'a kadar gazetecilik yapar. Gazetecilik yaptığı dönem, gazeteci Ali Oraloğlu'yla evli kaldığı döneme denk düşer. *Akşam*, *Ekspres* ve *Yeni Sabah*'ta köşe yazarlığı yapar. 1951-1956 yılları arasında Küçük Sahne'de çalışır ve *Yarış* adlı oyunla sahneye çıkar. 1951'de Sami Ayanoğlu'nun yönettiği *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* adlı filmde oynayarak sinemaya başlar; film, gösterime 1952'de girer. "Her zaman çok şey öğrendiği" Muhsin Ertuğrul'la çalıştıktan sonra, 1960-1961'de Ertuğrul'un önerisi üzerine kendi tiyatrosunu kurar (Oraloğlu Tiyatrosu). Bunların dışında şarkı sözleri yazıp besteler yapar.

Sanatçıyla yapılan görüşmelerde 1951-1960 arası filmlerde otuz beş başrol oynadığını söylemiştir.[145] En iyi filmleri arasında *Leylaklar Altında*, *Kırık Çanaklar* ve *Kötü Tohum*'u saymaktadır.

Beklenen Şarkı'daki Jeyan Mahfi'nin oynadığı rol, Cahide Sonku tarafından Oraloğlu'na önerilir. Lale Oraloğlu, ücreti çok düşük bulduğu için öneriyi kabul etmediğini; Cahide'yi yıllar sonra Balık Pazarı'nda gördüğünde, Sonku'nun kendisini tanımazlıktan gelerek başını çevirip hemen uzaklaştığını söylemiştir.

Tiyatrocu olduğu için Lale Oraloğlu, bütün filmlerinde

kendi seslendirmesini kendisi yapar; "Bir tek *Leylaklar Altında*'da ameliyat olduğum için, sezaryen ameliyatı olduğum için Jeyan konuşmuştur," der.

Türk Film Festivali'nde *Leylaklar Altında* (1954), *Sevdiğim Sendin* (1955) ve *Kırık Çanaklar* (1960) filmlerindeki oyunuyla en başarılı kadın oyuncu ödüllerini alır. André Gide'in *Pastoral Senfoni* adlı eserinden esinlenerek yazdığı *Sevdiğim Sendin* ona en başarılı senarist ödülünü de getirir.

Artist dergisi *Kırık Çanaklar*'ın "toplumsal gerçekçiliği başlatan filmlerden" olduğunu yazar.[146] 1960-1965 yılları arasında varsayılan toplumsal gerçekçi filmler arasında genellikle *Kırık Çanaklar*'ın adı anılmadığı için, bu yorum ilginçtir.

Bir dergide bu filmin senaryosunu Lale Oraloğlu'yla birlikte Halit Refiğ'in yazdığı belirtilmiştir.[147] Aynı zamanda filmin VCD'sinde de aynı bilgiler yer alır; Oraloğlu ise bu iddiaya şiddetle karşı çıkar, senarist olarak ikinci isim yazılmasını anlayamadığını söyler. Filmin senaryosunun kendisine ait olduğunu ve Halit Refiğ'in de yalnızca bir tek sahne eklediğini belirtir. Aynı VCD üzerinde bütün ödüller yazılıyken Oraloğlu'nun en iyi kadın oyuncu ödülünden söz edilmemiştir. Lale Oraloğlu, *Kırık Çanaklar*'ın, Morris'in *Tahta Çanaklar* adlı eserinden bir uyarlama olduğu konusunda ise, *filmin o eserden* çok farklı olduğunu ileri sürmektedir. Eserine hem uyarlama olmayışı hem de senaryosu açısından sahip çıkar:

> Sadece benimdir. Maalesef filmin senaristleri olarak Lale Oraloğlu yazılmış, arkasına da Halit Refiğ yazılmış. Halit Refiğ bundan sonra hiç senaryo yazmadı. Yani o yüzden bu bir. İkincisi, Halit Refiğ o filmde bir tek sahne ilave etmiştir. Bir kamyon kazası sahnesi. Kamyon, bir çocuğa çarpmak üzeredir, kısacık bir sahnedir. Benim yapmadığım. Diğer bütün replikleri, sahneleri, her şeyi bana ait. Üstelik Memduh Ün de, 'Böyle bir senaryoyu ancak bir kadın yazabilir,' demiştir. Bir de orada 'Tahta Çanaklar' diye bir oyun oynadım ben bütün sene. Ve

bütün sene düşündüm. Yani o kadar değişik bir senaryo oldu ki. İsmine benzettim. Esinlendim belki ama esinlendiğim ne? Replikler uymuyor. Çünkü bütün kişilikler, karakterler bambaşka. Mesela benim piyeste oynadığım karakter, kocasını aldatan, yaşlı kayınbabayı evde istemeyen, onu huzurevine göndermek isteyen, kızıyla pek geçinemeyen bir karakterdir. (Filmin Morris'in oyunuyla) İlgisi yok. Hiç ilgisi yok. Tamamen benim senaryomdur. İsmi benzer. 'Tahta Çanaklar', 'Kırık Çanaklar'. Bir de 'Tahta Çanaklar' İstanbul'da çok büyük sükse yaptığı için, film ilgi çeksin diye o ismi koydum. Yoksa senaryo olarak mesela Gulyabani'yi oyun yaptım. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanı. Tabii ki uyarladım onu. Oyuna uyarladım. Tiyatro oyunu olarak yaptım. Bir iki tane daha vardır böyle, ama her zaman, aslını söylerim şu şu diye... Hep bir yanlış anlama. Düşünün yardımcı kadın oyuncu ödülü kazanmış Zuhal Er, Mualla Kaynak da kazandı yardımcı olarak; ama baş kadın olarak ben kazandım. Senarist olarak ben kazandım.

Kırık Çanaklar'da canlandırdığı kadın karakter önemlidir: "Kanımızca *Kırık Çanaklar*'daki anne pasif kalmayan, mücadelesini salt kendi gücüyle sürdüren ve direnen bir kadının portresidir."[148] Film 1962 Berlin Film Şenliği'nde de gösterilir.[149] *Kırık Çanaklar*'da kendisine verilen ödülü, tiyatroda çalışıyor olduğu için kendisi alamamıştır.[150]

En son 2000 yılında Avni Dilligil Tiyatro Jüri Özel Ödülü'nü alan Lale Oraloğlu'nun çok sayıda ödülü bulunmaktadır. Örneğin 20 Ocak 1968 tarihli *Ses* dergisinde yazıldığına göre "Türk Kadınlar Birliği, kadınlığa yaptığı hizmetlerden, sanatta gösterdiği çabadan ötürü Lale Oraloğlu'nu yılın sanatçısı seçmiştir."

Yıldız dergisi Oraloğlu'nu "Küçükken mühendis olmak istedi, ama o yıl mühendis okuluna öğrenci alınmayınca mimar olmak istedi. Mimarlık Fakültesi de kız diye Lale'yi istemedi (sınavda erkeklere kopya vermişti). Bunun üzerine

laf olsun diye Edebiyat Fakültesi'ne girdi. Oldukça inatçı, derbeder ve biraz dağınıktır," diye tanımlar.[151]

Artist dergisi daha ayrıntılı bilgiler verir: Lale Oraloğlu'nun babası doktor, annesi, eğitimini İsviçre'de görmüş bir Fransızca öğretmenidir. Üç aylıkken İstanbul'a taşınırlar. 1951-1957 arasında İstanbul ve Türkiye kürek şampiyonu olur.[152] 1951'de Türkiye 400 metre yüzme şampiyonudur. Dört yıl Galatasaray'ın kadınlar kürek, yüzme, atletizm kaptanlığını yapar. 1951-1959 yılları arasında yirmi bir tiyatro oyununda ve yirmi iki filmde oynar. Dört yabancı dil bilen Oraloğlu, 1957 Cannes ve Venedik FF'ye gazeteci kimliğiyle katılır. Oraloğlu haberin yazıldığı tarih olan 1960'ta üç senaryo yazıp satmıştır. Her üç filmin başrolünde de kendisi oynayacaktır. Memduh Ün'ün yöneteceği *İncir Çekirdikleri*'nden başka *Yavrumun Şarkısı* ve adı henüz konmamış olan bir başka senaryodan söz edilir; ama bu isimleri taşıyan filmler bulunamamıştır. Aynı dergide "Hiçbir kadın sanatçı (bilhassa perde ve sahnede) yazı yazma sanatını onun gibi armağanlar, filme çekilme mazhariyetleri gibi 'ölçü' ve 'seviye'de meydana koyamadı," denilerek, Oraloğlu'nun farkı ortaya konur.[153] Dönemin dergileri Oraloğlu'nun tiyatro çalışmalarına ayrıntılı yer ayırır. Kızıyla ilgili olarak, "yedi yaşında harika çocuk" denilen Alev Oraloğlu'nun, *Kötü Tohum* oyununda çok başarılı bulunduğu, bu nedenle daha sonra oyunun sinemaya uyarlandığı yazılır. Lale Oraloğlu'nun 1965'te aynı günde dört farklı oyuna birden çıktığı da verilen bilgiler arasındadır. Bir başka haberde Kulüp 12'de İlhan Feyman Orkestrası ile birlikte şarkı söyleyeceği duyurulur. Arkadaşlarının ısrarı üzerine şarkı söyleyince sesi çok beğenilmiştir. Tiyatroda eşi Ali Oraloğlu'yla ortaktır, anlaşmazlık nedeniyle boşanırlar... Daha sonra Gürdal Onur ile evlenir. *Kadınlar Savaşı* adlı oyunu müstehcen bulunduğu için Oraloğlu'nun açlık grevi yapması da basına yansır.[154]

Scognamillo, tiyatro ve sinema oyuncusu Lale Oraloğlu'nun üç film (*Bir Kadın Uğruna*, 1971; *Hızlı Hızır*,

1972; *Ölüm Bebekleri*, 1972) yönettikten sonra sahnelere (tiyatroya) döndüğünü yazar,[155] ama filmleri arasında *Hüdaverdi-Pırtık'ı (Bizimkiler)* saymaz. Lale Oraloğlu, yapılan görüşmede yönettiği iki filmi önemsediğini belirtmiştir: *Bir Kadın Tuzağı* ve Sezgin Burak'ın çizgi bandından yaptığı *Bizimkiler*. Kaynaklarda yanlışlıkla *Bir Kadın Uğruna* adıyla geçen film aslında *Bir Kadın Tuzağı*'dır.

Özgüç, sözlüklerinde Oraloğlu'nun filmlerinin künyesini şöyle aktarır:

> *Bir Kadın Uğruna*- 1971 Yön. ve sen.: Lale Oraloğlu, Gör. Yön.: Ali Uğur, Oyn: Fikret Hakan, Lale Oraloğlu, Alev Oraloğlu, Avni Dilligil, Orçun Sonat, Güzin Özipek. Yapımevi: Kıvanç F (Gürdal Onur). Aynı erkeği seven bir anakızın yasak aşk öyküsü.
>
> *Hüdaverdi-Pırtık (Bizimkiler)*-1971 Yön. ve sen: Lale Oraloğlu (Sezgin Burak'ın çizgi romanından), Gör. Yön: Mass Difala, Oyn: Önder Tekin, Ercan Yazgan, Haldun Dormen, Can Dirim, İhsan Yüce, Pekcan Koşar, Suna Pekuysal, Yüksel Gözen, Benan Öz, Öcal San, Mehmet Yıldırım. Yapımevi: Oraloğlu F. Bir çizgi roman kahramanının öyküsü.
>
> *Hızlı Hızır*- 1972 Yön. ve sen: Lale Oraloğlu, Gör. Yön: Paşa Gündoğdu, Oyn: Yılmaz Köksal, Fatma Belgen, Sevinç Pekin, Atilla Ergün, Kayhan Yıldızoğlu. Yapımevi: Oraloğlu F. Çabuk iş bitiren bir kabadayının öyküsü.
>
> *Ölüm Bebekleri*- 1972 Yön. ve sen: Lale Oraloğlu, Gör. Yön: Feyzi Eryılmaz, Oyn:Lale Oraloğlu, Yıldırım Gencer, Orçun Sonat, Kayhan Yıldızoğlu, Maritza Zanatini, Mümtaz Ener, Gülşen Gürsoy, Funda Ege. Yapımevi: Oraloğlu F. Bir fotoğrafçıyla çıplak modellik yapan kızların öyküsü.

Lale Oraloğlu'nun 1957'de yazdığı, sonra da oynadığı, And Film adına Mehmet Muhtar'ın yönettiği *Bir Kadın Tuzağı* (1958), yıllar sonra Oraloğlu'nun yönetmenliğinde yeniden çekilir. Bu kez Lale Oraloğlu filmin yapımcısı ve yönetmenidir. İlk filmde oynadığı rol, artık

kızı Alev Oraloğlu'na verilmiştir; Lale Oraloğlu daha yaşlı olan anneyi oynar. Alev Oraloğlu bu rolü 1971'de oynadığında on yedi yaşındadır. İlk çekilen *Bir Kadın Tuzağı*'nı, oyuncuları nedeniyle başarısız bulan Oraloğlu, kendi filminde her oyuncuyu özenle tiyatrodan seçtiğini, filmde herkesin kendi sesiyle konuştuğunu belirtir. Bu



Lale Oraloğlu kızı Alev'le birlikte

filmde oynayan Fikret Hakan'ın, daha önce kendi tiyatrosunda oynadığını da vurgular. Film çekerken "kadın olduğu için kendisine güvensizlik gösterilip gösterilmediği" sorusuna, herhangi bir sorunla karşılaşmadığı yanıtını verir; çünkü zaten tiyatroda yönetmendir, tanınmaktadır, saygı duyulmaktadır ve oyuncuları da arkadaşlarıdır.

Bir Kadın Tuzağı için Erman Şener, montaj hatalarından, gereksiz bindirmelerden, finalinin birdenbire bitişi gibi birçok olumsuz özellikten söz edilebileceğini belirtir; ancak son söz olarak şunu söyler: "*Bir Kadın Tuzağı* bütün noksanları, hataları, ilkellikleri, zorlamaları ile günümüzün Yeşilçam standardına pek uygun bir filmdir."[156]



Bir Kadın Tuzağı

Bir Kadın Tuzağı için Özgüç'ün yukarıda da aktarılan "Aynı erkeği seven bir ana-kızın yasak aşk öyküsü" tanımlaması doğru değildir. Film, Yeşilçam filmlerinin bütün zaaflarını taşıyan bir melodramdır. Tam anlamıyla iki sevgilinin aşkı ve kavuşamaması üzerinden bir hikâyesi olmasa da, olay örgüsü tipik bir melodramı aratmaz: Genç bir kadının (Alev Oraloğlu) iftiraya uğraması ve sevdiğiyle evlenememesi, daha sonra sevdiği adamı bir kazada kaybetmesi, bunu duyunca düşmesi, yere düştüğünde hamile olduğu için erken doğum yapması, ölmek üzereyken çocuklarını kaybetmiş başka bir ailenin de tesadüfen orada olması ve çocuğun onlara evlatlık verilmesi, fakat yine mucize eseri genç kadının yaşaması ve kendi çocuğunun evine dadı olarak gitmesi, burada ruhsal rahatsızlığı olan evin hanımıyla (Lale Oraloğlu) çatışmaları, daha doğrusu evin hanımının zulmetmesi ve çocuğun kendine değil de genç kadına ait olduğunu öğrenince bir komplo hazırlayıp kendisini öldürürken genç kadının suçlanmasına neden olması... Film tesadüfler zinciriyle olayların trajik boyutlara varmasını, genç kadının darağacına kadar gitmesini,



Bir Kadın Tuzağı

fakat yine son dakikada tesadüfen gerçeğin öğrenilerek kurtarılmasını içerir. Özetle filmde masum genç kadına başta iftira atan bir başka kadın ve sonlarda yine ona komplo kuran evin hanımı olmak üzere iki düşman kadın karakter vardır.

"Kadınlar arası düşmanlık var filmde, değil mi?" sorusu üzerine Oraloğlu, "Evet, ama mecburen çocuk olduğu için" yanıtını vermiştir. Film, söz ağırlıklıdır ve bu yönüyle tipik bir Yeşilçam filmidir. Filmin, tanıtım yazılarında "Oraloğlu Film" tarafından yapıldığı, yapımcısının Gürdal Onur olduğu yazılıdır. Oraloğlu'nun verdiği bilgiye göre *Ölüm Bebekleri*'nin yapımcısı Gürdal Onur'dur (Kıvanç Film).

Tiyatro ve sinemada elli yıl boyunca her alanda yaratıcılık göstermiş, sanat alanında alışık olunmayan bir yetenek ve donanıma sahip olan Lale Oraloğlu, dönemin iyi filmlerinde oyuncu olmasına karşın Gürdal Onur'la evliliği sırasında yönettiği filmlerde yeteneklerini yansıtamaz.

Lale Oraloğlu, belli ki tiyatroda haklı bir ün elde etmiş, ama yeteneğinden ve donanımından Yeşilçam'ın da içinde bulunduğu koşullar gereği yeterince yararlanılamamıştır.

Reşat Nuri Güntekin'in kendisi için "Çok güçlü bir kaynaksın fakat ne yazık ki çölde fışkırıyorsun," dediğini aktaran Oraloğlu, tercihini sinemadan çok tiyatrodan yana kullanır; televizyona da senaryolar (*Alman Gelin*, *Anneme Koca Arıyorum* ve *Kime Niyet Kime Kısmet*) yazmıştır.

Lale Oraloğlu'nun hayatında bir açlık grevi, bir de hapishane deneyimi bulunur. Her ne kadar bütün siyasi görüşler ona uzak gelse de, Oraloğlu'nun eylemci yanı vardır. Örneğin bir dergiden fotoğraf altı: "27 Nisan nümayişlerinde üniversite gençliği ile birlikte Taksim meydanında sabık iktidarın tutumunu protesto edenler arasında Lale Oraloğlu ve Yıldız Kenter de vardı. Bilhassa Lale Oraloğlu o gün üniversiteli gençlerin arasında en ateşli, en heyecanlı bir Türk kadını idi. 27 Mayıs gecesi sabık iktidarın devrilmesiyle Lale Oraloğlu, nümayişlerde yaralanan gençleri hastanede ilk ziyaret edenlerden biriydi."[157]

Bir oyunu müstehcen bulunduğu için on altı gün su dışında hiçbir şey almadan açlık grevi yapabilecek kadar güçlü, Ağrı'da tiyatro oyunu için aldığı fincan takımları nedeniyle altı ay suçsuz yere hapse girdiğinde (9 Şubat-25 Ağustos 1976) özel af için ayrıcalık istemeyecek kadar onurlu bir kadın Oraloğlu. Hapishane deneyimi üzerine yazdığı *Karılar Koğuşu*'nu sinemada görmek, sanatçının en büyük hayalidir.

Sanatçı, "Belli bir hayat görüşünüz var mı?" sorusuna yıllar önce şu yanıtı verir: "Hiçbir sanatkârın belli bir hayat görüşü olamaz bence. Biz sanatkârların hayat görüşleri dar veya sınırlı değil hayatın akımına uygun olmalıdır. Siz ne dersiniz?"[158]

Lale Oraloğlu, sinemada kendisinin yeterince değerlendirilmediği yorumu üzerine şu açıklamayı yapar:

> Şimdi ben bir tarafta, bir gruba hiçbir zaman girmemişimdir... Sağcılar beni solcu bilir, solcular sağcı bilir. Ne sağcıyım ne solcu, ben Atatürkçüyüm. Onlar, diyorum işte, sinemacılar

tiyatrocu olarak kabul ettiler, tiyatrocular sinemacı olarak kabul ettiler. Medyada hiçbir zaman bir ahbaplığı, menfaatim için kullanmadım. Bu bakımdan hiçbir zaman yapımcı bir aile ahbabım olmadı. Hani herkesle tanıştım o sıralarda, ama yani menfaatim için o tanışıklıkları, samimiyete çevirmedim. Düşünmedim böyle bir şey. Yani bunu yapan çok kişi var... Böyle bir şey yapmadım hayatta. Ama yapmamamın neticesine hata demiyorum, çünkü hata olarak kabul etmiyorum... Yapmamamın neticesini çekiyorum, hep unutuldum çünkü. Hep bir takım şeylere kabul edilmedim. (Nedeni) her şey olabilir, kıskançlık olabilir, unutulmak olabilir.

Lale Oraloğlu, tiyatrosunu, annesi doksan yaşına geldiği ve onun yanında olması gerektiğini düşündüğü için 1987'de kapatır. Birkaç yıl sonra annesini kaybeder. Piyano ve keman çalan annesinin çok muhafazakâr olduğunu belirtir. Ali Oraloğlu'yla evlendiği zaman, tiyatroda çalışması söz konusuyken annesinin kendisine "Eğer afişte resmin çıkarsa benim evimde yerin yok," dediğini ve kendisinin oyuncu olmasını istemediğini anlatır. Lale Oraloğlu, belki de bu yanlışlığı erkenden gördüğü için kızı Alev'i küçük yaşta tiyatroda oynatmıştır. Oraloğlu, sanatçı Bedia Muvahit'le de anne tarafından akrabadır.

Kadın olmakla ilgili sorulara, Lale Oraloğlu net bir biçimde bu tür bir ayrımdan yana olmadığı yanıtını verir. "Kadın-erkek diye bir şey ayırmamak lazım," der; "Kendimi bir insan olarak düşündüm. Ne kadın olarak, ne erkek olarak, ben ancak eşimin karşısında dişi olurum... Yoksa hayatta, hiçbir zaman dişiliğimi kullanmadım."

"Kadın yönetmen sayısı niye az?" sorusuna verdiği yanıt, "patronlar yüzünden"dir: "Yapımcılar erkek. Kadına da güvenemiyorlar." Bilge Olgaç'ın dışında bütün kadın yönetmenlerin kendi şirketi olduğunu söyleyerek kendisini de örnek gösterir. Yapım şirketlerine çok senaryo götürdüğünü, ama bu senaryoların hep erkekler tarafından

çekildiğini belirtirken, sektörde erkekler ile kadınların şanslarının bu nedenle eşit olduğuna inanmaz. Yine de film dünyasına fazla girmediği için bu alanı pek bilemediğini ekler.

Bir komedi filmi olan *Bizimkiler*'in başına gelen talihsizliği ve yönettiği son iki filmden duyduğu rahatsızlığı göstermesi açısından görüşmeden bir bölüm aşağıda aktarılmıştır:

L.O.: — Alev Film battı. Orada iki film çevirdik. Maalesef Yeşilçam'da korkunç şeyler, çelmeler takıyorlar.

S.R.Ö.: — *Şimdi dört tane filminiz var Lale Hanım.* Bir Kadın Tuzağı, Bizimkiler, Hızlı Hızır *ve* Ölüm Bebekleri.

L.O.: — *Ölüm Bebekleri.* Evet o siyah-beyazdır.

S.R.Ö.: — Hızlı Hızır *ve* Ölüm Bebekleri *piyasa filmleri gibi. Para kazanmak için mi çekildi onlar?*

L.O.: — Evet, evet. Şimdi evet, zaten o zaman evliydim ikinci eşimle.

S.R.Ö.: — *Gürdal Bey'le mi?*

L.O.: — Gürdal'la. O Kıvanç Film diye bir şirket kurdu. Co-prodüksiyon gibi yaptık. Yani iki şirketti. Sonra vefat etti.

S.R.Ö.: — *Oraloğlu'yla Kıvanç'ı birleştirdiniz yani.*

L.O.: — Oraloğlu ve Kıvanç Film diye.

S.R.Ö.: — *Bu dört filmi de böyle mi yaptınız?*

L.O.: — Hayır. Bu *Ölüm Bebekleri* onunla (Kıvanç'la)....

S.R.Ö.: — Bizimkiler*'i?...*

L.O.: — ...*Bizimkiler* diye çıktı, fakat herkes *Pırtık* der o filme. En iyi çocuğu seçmek için müracaat edildi. Pırtık rolü için bir yarışma yaptık... Korkunç bir çelme takıldı filme.

S.R.Ö.: — *Neden?*

L.O.: — İşte, Yeşilçam. Çünkü o film çok büyük bir iş yapacaktı. Bir kopya çıkardılar, simsiyah ve dublajdan bir şey anlaşılamıyor. Sinemalarda o kopya oynatıldı.

S.R.Ö.: — *En kötü kopyası.*

L.O.: — Şimdi geliyor, televizyonda seyrediyorum pırıl pırıl. İki, üç defa televizyonda seyrettim.

S.R.Ö.: — *Yani bir iki kopyası mı vardı bunun?*

L.O.. — Bir tane kopyayı mahvetmişler ve sinemalara o kopyayı vermişler.

S.R.Ö.: — *Kim yapıyor bunu?*

L.O.: — Yeşilçam. Kim...

S.R.Ö.: — *Yapımcısı sizsiniz ama.*

L.O.: — Tabii, tabii. Benim, ama ondan sonra bilmiyorsunuz ki kimin ne yaptığını.

S.R.Ö.: — *Sinemalara gönderirken mi?*

L.O.: — Haldun Dormen konuşuyor (filmde), bir tek lafı anlaşılmıyor.

S.R.Ö.: — *Gişede yattı tabii ki...*

L.O.: — Hem de nasıl, hem de nasıl! Yattı... Kimlerin yaptığı belli değildir. Ben kameramanı Fransa'dan getirtmiştim. Ama evvela müracaat ettim buradaki bütün kameramanlara. O kadar büyük bir olayla başladık ki. O işte, yarışma açmamız, çocuğun kazanması, Ercan Yazgan'ın kazanması, Sezgin Burak o zaman böyle her gün okunuyor, bayılıyorlar ona. Çok büyük bir şeyle girdik ve anlatılamayacak, ne derler ona, çelme diyorum ben.

S.R.Ö.: — *Şimdi o film gişe başarısı elde etse sizin sinema kariyeriniz bambaşka olacaktı belki, yönetmen olarak.*

L.O.: — Tabii, tabii.

S.R.Ö.: — *Değil mi? Üst üste film çevirecektiniz belki, bir sürü şey yapacaktınız.*

L.O.: — Filmin yönetmenliğinde bir sorun yok. Simsiyah bir film ve anlaşılamıyor. Yani dublajı ve montajını ben yaptım.

S.R.Ö.: — *Dublajda da başında mıydınız?*

L.O.: — Tabii, tabii... O çocuk aklını falan oynatıyordu. Ben iş kopyalarını gördüm diyor. Ben de gördüm iş

kopyalarını, pırıl pırıl.

S.R.Ö.: — *Peki* Bir Kadın Tuzağı'*nın gişesi nasıldı?*

L.O.: — Maalesef o da, hep battım, hep battım. Ondan sonra da bitti artık. Bir daha film çevirmedim.

S.R.Ö.: — *Son iki filminiz yani* Hızlı Hızır *ve* Ölüm Bebekleri, *özel olarak birileri mi istedi yoksa o dönemde zaten çekiyor muydunuz?*

L.O.: — Yok. Şey, rahmetli Gürdal istemişti... Hani para vermeyeyim diye. Ben onun üzerinde bile durmuyorum...

S.R.Ö.: — *Sadece yönettiğiniz filmler bağlamında konuşuyorum. Son iki film hakkında bir şey söylemek ister misiniz? Yani o dönemde niçin yaptınız? Filmleri izlemediğim için bilmiyorum. Ben Agâh Özgüç'ün sözlüğünden okuduğum kadarıyla filmleri biliyorum. Bazı seks sahneleri varmış. Var mı, bilmiyorum?*

L.O.: — Hangisinde?

S.R.Ö.: — Ölüm Bebekleri *ya da diğerinde.*

L.O.: — Valla o filmlerin ben ismini bile unuttum.

S.R.Ö.: — *Anladım.* Hızlı Hızır?

L.O.: — Efendim?

S.R.Ö.: — Hızlı Hızır *ve* Ölüm Bebekleri.

L.O.: — *Hızlı Hızır*'da olabilir. Yani onun rejisini de ben yaptım sayılmaz. Daha doğrusu kavga sahneleri falan vardı. Ne o? Kasap oyunu? Oyuncuydu... Meşhur bir sanatçıdır. O yardım etti. Kavga, dövüş sahnelerine yani.

S.R.Ö.: — *Hiç tarzınız olmayan bir şey yaptınız. Yani sizin tarzınız değil bunlar?*

L.O.: — Hayır, hayır. Hiç, hiç benim tarzım değil bunlar... *Hızlı Hızır*'ın da ve *Ölüm Bebekleri*'nin de konuşulmasını dahi istemem. Çünkü tamamen o zaman sırf para gitmesin diye yani eşimin ısrarıyla ismimi koydum.

S.R.Ö.: — *Anladım.*

L.O.: — Yani bir sahnede beni çağırmadılar bile. Benim haberim olmadan çekildi.

S.R.Ö.: — *Çekilen sahneler var, anladım. Nerede bulunur o filmler?...*

L.O.: — Onun için hiç ortaya çıksın istemiyorum yani zaten.

Üç kez evlenen Lale Oraloğlu, eşleri arasında on yıl evli kaldığı Ali Oraloğlu'nu ayrı tutmaktadır. Deneyimlerinden yola çıkarak "Keşke o gazeteciliğe devam etseydi, ben tiyatro yapsaydım. Hiç bir zaman evliliğimiz bozulmazdı. Çünkü hep onu söylerim, karı-koca aynı meslekte bir kere yanlış," der. Önce gazeteci olarak sonra da tiyatrocu olarak aynı meslekte çalışmanın zorluklarını yaşar. Dostluğunu Oraloğlu'yla hep sürdürür. Ama Ali Oraloğlu konusunda bir olumsuz özellik aktarır: "Olumsuz yönü, benim kocam çok kıskançtı. Mesela hiçbir oyunda olsun, hiçbir filmde olsun. Hani derler ya Türkan Şoray kanunudur, hayır benim kanunumdur." *Kırık Çanaklar* sırasında onunla yaşamadığı için bu filmde öpüşür. Ali Oraloğlu'yla evli kaldığı 1952-1962 yılları arasındaki hiçbir filminde açık sahne ya da öpüşme sahnesi yoktur.

Sinema deneyimi için "Bütün filmlerim para bakımından başarısız oldu. Ondan sonra da pes dedim... Kazanmak ne demek korkunç borca girdim. Tiyatroyla sonra ödedim," demektedir.

Geçen yıla kadar Selçuk Üniversitesi'nde tiyatro hocalığı da yapan Oraloğlu bilgi ve birikimlerini gençlere aktarmaktan mutluluk duyduğunu söyler. Görüşmede, kızının sinemada ve televizyonda yeterince değerlendirilmediğine ilişkin kaygılarını paylaşır ve genellikle ona ikincil roller verilmesine üzüldüğünü belirtir. Sanatçı, aslında kirada evleri ve babasından geliri olmasa, İstanbul'da ekonomik olarak çok zor durumda kalacaklarını söylemektedir.



Türkan Şoray

7. TÜRKAN ŞORAY

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE SENARİST OLARAK)

1972	*Dönüş*	Yönetmen
1973	*Azap*	Yönetmen
1976	*Bodrum Hâkimi*	Yönetmen
1981	*Yılanı Öldürseler*	Yönetmen, Ortak Senarist (Yaşar Kemal, Arif Keskiner, Işıl Özgentürk'le)

Türkan Şoray, 1945 İstanbul doğumludur. Annesi Meliha Hanım ve polis memuru olan babası ayrıldıkları zaman, kendisine ve kız kardeşi Nazan Şoray'a annesi bakmıştır. Türkan Şoray, 1960'ta on beş yaşındayken oyuncu olarak sinemaya girer. Küçük yaşta sinemaya başladığı için okulunu bitiremez.

Çoğu kaynakta da aktarıldığı gibi sinemaya başlamasının hikâyesi ilginçtir. Komşusunun kızı Emel Yıldız, Türker İnanoğlu'nun yönettiği *Köyde Bir Kız Sevdim* filminde oyuncudur. Şoray, sete giderek Yıldız'ı izler, setten ayrıldığında yönetmen, Yıldız'ın yerine Şoray'ın oyuncu olması konusunda kararını vermiştir bile. Böylelikle sarışın yıldız-yönetmen

Cahide Sonku'nun yerini alacak olan, yeni yıldız (sultan)-yönetmen Türkan Şoray, 1960'lardan itibaren sinemada sesini duyurmaya başlar. Şoray'ın oynadığı çok sayıda filmin arasında ilk akla gelenler, *Otobüs Yolcuları*, *Acı Hayat*, *Vesikalı Yarim*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*, *Mine*, *Körebe* ve *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'dir. Oyuncu, 1972-1981 yılları arasında dört film yönetmiştir. Oynadığı çok sayıdaki filmin yanı sıra yönettiği filmlerde de başroldedir.

Özel yaşamında, 1963 tarihinde Rüçhan Adlı'yla tanışır ve uzun sürecek bu birlikteliği ancak 1983'te bitirir. Aynı yıl Cihan Ünal'la evlenir. Kızı Yağmur 1984'te doğar, Şoray 1987'de Ünal'dan ayrılır.[159]

Yönettiği ilk üç filmin (*Dönüş*, *Azap* ve *Bodrum Hâkimi*) senaristi Safa Önal'dır, ama *Dönüş*'ün hikâyesi Şoray'a aittir. *Yılanı Öldürseler*'in senaryosunu da Yaşar Kemal, Işıl Özgentürk ve Arif Keskiner'le birlikte yazar. İlk üç filminin yapımcısı İrfan Ünal'dır (Akün Film); son filmine Abdurrahman Keskiner (Umut Film) yapımcı olur. *Dönüş*'ün görüntü yönetmeni Kaya Ererez, *Azap*'ın Mustafa Yılmaz, *Bodrum Hâkimi*'nin Çetin Tunca ve *Yılanı Öldürseler*'in Güneş Karabuda'dır. İlk filmi *Dönüş*'te Şerif Gören, hem asistanı hem de kurgucusu olmuştur.

Oyunculuğa küçük yaşlarda başlayınca, Türkan Şoray ve annesi, ana-kız dayanışmasının bir örneğini yaşarlar. Andaç'ın yaptığı söyleşide Şoray şöyle anlatır:

> Beyoğlu'nda film yazıhaneleri... Ve oralarda erkek egemenliği var. Kadınlar çalışmıyor, daha çok erkekler. Yapımcısı erkek, yönetmeni erkek, senaristi erkek, kameramanı erkek... Annem hem kendini hem de beni koruyordu. O yazıhanelere gidip film, iş konuşması görevini annem yapıyordu. Korumacıydı, evet. Ama benim uçarılığımdan değil... Yan yana, el ele, kol kolaydık annemle.[160]

Korumacılığının kendi *uçarılığından* kaynaklanmadığını söyleyerek (tıpkı Birsen Kaya gibi) kendini "savunma"

gereğini duymasının nedeni, kadın olmasıdır.

Şoray, *Güllü*'nün çekimleri sırasında "İleride yönetmenlik yapmayı kafaya takmış ki," Atıf Yılmaz'a asistan olmak ister. Yılmaz'ın asistanı Zeki Ökten bu durumdan pek memnun kalmaz, bir süre sonra asistan Şoray'ı azarlar, Şoray asistanlığı bırakır, bu macera da böyle biter.[161] Dorsay, *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*'nda "Eski bir heves" başlığıyla Atıf Yılmaz'ın yukarıdaki anısını da aktarır ve oyuncunun ilk yönetmenlik deneyimini şöyle anlatır: Şoray, 1970'lerde bir hikâyesini yapımcılara anlatır. İrfan Ünal konuyla ilgilenir. Filmi yapmak için senaryoyu Safa Önal'a yazdırır ve filmi Şoray'ın çekmesini ister. Şoray, önce korkar, itiraz eder, ama sonra kabul eder. Daha sonraki konuşmalarında Şoray, filmi Atıf Yılmaz'ın çekeceğini, ama o beğenmediği için yönetmenliğin kendisine önerildiğini söylemiştir. Yapımcı Ünal da Şoray'a destek olur ve eğer film iyi olmazsa piyasaya çıkarmayacağını ve filmi yakacağını söyler. Dorsay'ın ifadeleriyle "En maço, en ataerkil çevrelerden birini oluşturan lümpen kökenli Yeşilçam'da bir kadının, hem de bir starın ilk yönetmenlik deneyimi tam bir çetin ceviz olmuştur. Daha haberi bile ortalığı ayağa kaldırmış, çeşitli çevrelerden alaydan eleştiriye değişik ve hepsi de olumsuz tepkiler gelmiştir." Nitekim Türkan Şoray yöneteceği için, Zeki Ökten asistanlık teklifini, Fikret Hakan, Ahmet Mekin ve Orçun Sonat oyunculuk teklifini reddeder ve bu haberlerin yalanlanmadığı da basına yansır. Şoray'ın yönetmenliğine duyulan bu tepkiyi Dorsay, "açıkça veya bilinçaltı bir maço tavır" olarak yorumlamıştır.[162]

Sette kendisine gösterilen ilk tepkileri anlatırken, Şoray'ın satır aralarında verdiği bilgi, yıldızlığın kendisine inanmaları için yeterli olmadığı, tersine setlerde efsaneleşen bir yıldız olarak yönetmenliğe başlamasının aslında bir dezavantaj olduğu yönündedir. Kameranın önünde hayranlıkla izlediğimiz Türkan Şoray, artık kameranın


TÜRKAN
TÜRKAN
TÜRKAN
ŞORAY
ŞORAY
ŞORAY
KADİR İNANIR
RENKLİ

arkasında başka bir (yönetmen) Türkan Şoray'dır. Bu işi her ne kadar ikincil bir iş olarak algılansa da.

Yönetmenlerden farklı tepkiler gelir,[163] oyuncunun başarısız olacağını söyleyen yönetmenlerden biri de Bilge Olgaç'tır. Şoray, Dorsay'la söyleşisinde başlarda işin teknik boyutundan anlamadığını, teknik terim kullanamadığını ama sonra giderek alıştığını ve sette otoriteyi kurduğunu belirtmiştir. Zor sahnelerinde asistanı Şerif Gören'e danışınca, bir süre sonra filmi asistanının çektiği yolunda dedikodular çıkar, ama yapımcısı yönetmenin arkasındadır. Bütün zorluklar aşılır, hatta film büyük başarı kazanır ve olumlu eleştiriler alır. Dorsay da kitabına, önemli bir sinemacının doğuşunu müjdelediği yazısını ekler. *Dönüş*, Almanya'daki video pazarında büyük ilgi gördüğü gibi, 1972'de Moskova FF'ye de katılır. Film, Tahran Şenliği Asya Filmleri Panoraması Özel Ödülü (1975) ve Brüksel Kadın Yönetmenler Festivali Özel Ödülü'nü (1977) alır.

Türkan Şoray'ın, *Dönüş* hakkında söylediği bazı sözler dönemin dergilerine şöyle yansımıştır:[164]

> Bazen gecenin ikisinde uykudan kalkıyor, senaryonun başına oturuyordum. Bir ara sahneleri plan plan yazmaya başladım. İşte o zaman aklıma geldi yönetmenlik... Bütün hocalarıma, bana yıllar boyu yön veren ve beraber başarıya ulaştığımız rejisörlerime saygım sonsuz. Birçokları tenkit ediyor beni, rejisörlük de ne oluyormuş diye. 'Af buyursunlar' dedim hürmetim büyük diye. Yalnız şu var. Dönüş benim hikâyem. Her şeyim. Söyledim size, filmi olduğu gibi görüyorum, yaşıyorum. Onun için ben yönetmek istedim. Tek temennim, bunu hocalarım bir saygısızlık olarak adlandırmasınlar.

Yıldız, söylemiyle, yönetmenlikteki kararlılığını, alçakgönüllülüğünü ve ustalarına saygısını öne çıkarır.

Yönetmenlik için çok heyecan duyduğunu belirtir. "*Dönüş* benim hikâyemdir. Bunca yıldır sinemadayım, bu yüzden hikâyeleri ister istemez resimlenmiş şekilde hayalimde

canlandırıyorum. Teklif yapılınca uzun süre tereddüt ettikten sonra kabul ettim. Sonra hayalimde resimlediğimden, mizansen konusunda hiçbir zorluk çekmedim... Galiba biraz da aceleye geldi. Tek avantajlı taraf hikâyeyle çok içli dışlı olmam, bir yıldan fazla üzerinde çalışmam oldu. İnanın filme başladığım zaman bana vaat edilenden çok daha başka şartlarla karşılaştım. 'Siz sadece yönetmen iskemlesinde oturacak, motor ve stop diyeceksiniz. Üzüntünüz olmayacak, her şey önünüze hazır gelecek' (dediler)." Ama böyle olmaz işin doğası gereği, "Aslında bu kaçınılmaz bir şeydi," der Şoray. "İşin açıkçası terslik hemen başladı. Beraber çalıştığımız arkadaşların çoğu yaptığım işe hafif dudak büküyor, alay edercesine gülüyordu. Önce sabrettim. Huzursuz bir şekilde çalışmalarımız devam etti. Ama bir yere kadar. Baktım bu şekilde iş yürümeyecek. Bir gün hepsini bir araya topladım. Hatırladığım kadarıyla şöyle konuştum. 'Beyler ben bir kadınım. Ama erkek olsaydım size söyleyeceğim kelimeleri çok iyi biliyorsunuz. Paydos'..." Dergilerde ayrıca, film gösterildikten sonra aşağı yukarı bütün ünlü yönetmenlerin tebrik edip başarısından dolayı Şoray'ı kutladıkları, Şoray'ın da yılda bir kez yönetmenlik yapmak istediği bilgisi yer alır. Şoray, bir başka söyleşisinde "Yönetmenlik ateşten gömlek," der. Şoray'ın yönetmenliğine yöneltilmiş ilk tepkilerden, başka yazarlar da söz ederler:

> Türkan Şoray, Türkiye'nin en popüler yıldızı iken, yönetmenliği de denemek isteyen bir kişi olarak, gerçekten ilgi çekici bir durumun sahibidir. Şoray'ın önceleri bıyık altından gülmelerle karşılanan davranışı, *Dönüş* gibi birçok başarılı yanı bulunan bir filmin ortaya çıkmasından sonra ciddiye alınmaya başlamıştır. Şoray ikinci denemesi olan *Azap*'ta aynı başarıya erişememiştir gerçi... Ama belli bir yönetmenlik hamuru, belli bir sinema duygusu olduğunu göstermiştir. Şoray'ın öylesine sevdiği sinemada, varlığını ileriki yıllarda yönetmen olarak sürdürmemesi için hiçbir neden yoktur.

Atilla Dorsay'ın 1974'te yazdığı yukarıdaki yazıda, yönetmen olarak Şoray sınıfı geçer; yazar, yönetmene destek vermektedir.

Dorsay, *Dönüş*'te güncel olan, Almanya'ya göç, Almanya'dan dönen işçinin yabancılaşması konusunun edebiyattan sonra ilk kez sinemaya yansıtıldığını ve bu filmde ilk kez bu kadar çok yakın planın başarıyla kullanıldığını; filmin kurgu ve teknik açıdan da başarılı olduğunu, üçüncü dünya sinemacılarının kendine özgü ilkel, ama sarsıcı şiirinden, vahşetinden izler taşıdığını yazar.[165]

Feridun Andaç'ın Şoray'la yaptığı söyleşilerde yönetmen, ilk filmi için "Anlatımı biraz eskimiş. O zaman zumlar modaydı. Duygusu çok yerinde bir film diye düşünüyorum," der. Bu söyleşide de, teknik açıdan acemiliği konusunda söylediklerini yineler.[166] Andaç'ın söyleşisinde *Dönüş* için, Atıf Yılmaz'dan sonra başka bir yönetmenin de öneriyi reddettiğini, bunun üzerine yapımcı İrfan Ünal'ın kendisine "Madem hikâye sizin, siz niye çekmiyorsunuz," dediğini anlatır. "Sette yönetmen hakimiyeti şart. Bunu hissettim ilkten. O hakimiyeti bir kadın olarak kuracaksınız. Size başta, kuşkulu bakanlar var. Onları gidermek, kendinizi de ispat etmek zorundasınız... Herkes 'bu işi bu kadın yapamaz,' bakışında. Oyuncular, 'bu filmde oynamam,' diyor." Sette giderek hakimiyeti kurduğunu, settekilerin de zamanla ona inandıklarını belirten Şoray, "Ama film bittikten sonra, iki kaşımın arasında bir çizgi oluştu; böyle çatık kaşlı durmaktan... Otoriteyi kurmak için başka yol yoktu, gayet ciddi olmak gerekiyordu," der. Film için her ne kadar kendine özgü bir dili olmasa da, yeterli bir anlatım dili kurulamasa da yüreğinde hissettiklerini, duygularını aktarmaya çalıştığını, aktarabildiğini ve filminin çok samimi bulunduğunu, seyircisine ulaştığını belirtmektedir.[167]

Kadın, çocuk ve kuma sorunları başlığı altında *Dönüş*'ten söz eden Faruk Kalkan, filmin "Köy yerinde sahipsiz kalan kadının erkek topluma direnişini" anlattığını


TÜRKAN ŞORAY
AZAP
TÜRKAN ŞORAY

belirtir ve Şoray'ın bir konuşmasını aktarır: "Türk kadınının, her şeye göğüs gerip, her ıstıraba katlanışını, dayanışını ve affetme yüceliğini vermek istedim. Onun içindir ki, milliyet farkı gözetmeden yabancı çocuğunu kendi çocuğu gibi bağrına basarak ve kocasını affederek (filmi) bitirdim." Ama Kalkan da "Köy yerinde sahipsiz kalan kadının tek başına direnişini, tüm acılara göğüs gerip katlanışını anlatmaktadır,"[168] derken bunun *direniş mi* yoksa *katlanma mı* olduğundan tam emin değildir.

Dönüş'ün sonunda, kocasının sevgilisiyle geçirdiği trafik kazasının ardından Gülcan, onların çocuklarını kucağına alır. Kendi çocuğunu kaybetmiş ama yeni bir çocuk kazanmıştır. Bu sahne, hem anneliğinin süreceğini gösterir hem de Gülcan'ın Öteki'ni kabul ettiğini, onu bağrına bastığını. Bu, hem Gülcan'ın katlanmasıdır, kendisini aldatan kocasının gayri meşru çocuğuna bile bakacağını göstererek hem her şeye katlandığının ve özverisinin altını çizer, hem de her şeye karşın Öteki'ne duyduğu sevgiyi gösterir. Kuşkusuz burada hem yabancı hem de kocasının dünyasına ait çocuğu, Öteki'ni kabullenişi önemlidir.

Şoray, bir söyleşisinde *Dönüş*'te Almanya'dan dönen adamın yabancılaşmasına ağırlık vermek istediğini ama yapımcının bir Türkan Şoray filmi olduğu için ağırlığı Gülcan karakterine verdiğini yazar.[169]

Fetay Soykan'a göre, "*Açlık*'taki Meryem ile *Dönüş*'teki Gülcan, *Sürü*'nün, *Bedrana*'nın, *Kara Çarşaflı Gelin*'in kadınlarından farklıdır. İkisi de ağalığa, feodalizme (karşı) bir yere kadar susarlar ve sonra yaşamları pahasına harekete geçerler."[170] *Dönüş*, *Açlık*'ı önceler. Her iki filmde de ağanın/beyin, kadını cinsel nesne olarak görmesi ve ikisinde de Türkan Şoray'ın oynaması benzerliği artırır. Soykan, Şoray'ın yönetmenliğinde *Dönüş*'ten sonra bir düşüş görür.[171]

Dorsay, diğer filmlerle ilgili şu bilgileri verir: Öyküsü Tamer Yiğit'e ait olan *Azap* (1973), tüm kötülüklerin arka arkaya gelmesi nedeniyle inandırıcılığını yitirmiş bir


KADİR İNANIR
BODRUM HÂKİMİ
TÜRKAN ŞORAY
RENKLİ

melodramdır. Yine de tam anlamıyla başarısız sayılmaz; "Çekimleri, duyarlı, düşünülmüş, yer yer özgün, vurucu buluşlar içeriyor," fakat savruk bir teknik çalışmadan söz edilebilir. *Bodrum Hâkimi*'yle (1976) ilgili eleştiri yazısında Dorsay, filmin olanaksız aşkı anlatan çok iyi bir film olduğunu, ancak aynı zamanda siyasi yönüyle zenginleşecek malzemeyi de kaçırdığını yazar.[172]

Şoray'ın, yönettiği dört film arasında, kuşkusuz içine sinmeden, hatta sevmeden yaptığı tek film *Azap*'tır. Bu filmdeki yaşantısı için Şoray "Kâbus gibi bir şeydi," der. Yapımcı, *Dönüş*'ün başarısı üzerine yine bir kırsal kesim öyküsü çekmesini ister; Türkan Şoray, *Azap*'ta birlikte çalıştığı asistanını bile hatırlamaz; çünkü asistanıyla uyumlu çalışamamış ve hikâyeye de inanmamıştır. Üçüncü filmin projesini ise uzun süre arar. Erdoğan Tokmakçıoğlu'nun hikâyesi önce Vedat Türkali'nin elinde siyasi yanı güçlü, iyi bir senaryoya dönüşür; ama yapımcı, o ortamda bu siyasi içerikten dolayı çekinir ve hikâye Safa Önal'a teslim edilir. Sonunda, çoğu sahnesi Bodrum'da çekilen *Bodrum Hâkimi* ortaya çıkar.[173]

Yılanı Öldürseler (1981) için önce Atıf Yılmaz, Ali Özgentürk ve Ömer Kavur gibi isimler yönetmen olarak düşünülmüştür. Leyla Özalp'e göre "Görüşülen bu yönetmenler başka projeler üzerinde çalıştıkları ve biraz da bu projeyi gerçekleştirmeye çekindikleri için kabul (etmezler)."[174] Şoray da önce çekinir, ama sonuçta kabul eder. Özalp, bu filmde Şoray'ın asistanıdır.

Yaşar Kemal'in eserinden uyarlanan film; güzeller güzeli Esme'nin ölen kocasının ailesine direnişini ve oğlunun da, babasının ölümüyle ilgili anlatılanların etkisi altına girerek efsaneye inanışını anlatır. Masalsı etki yaratan dış sesler, geri dönüşler ve kararmalarla, seslerin üst üste binmesi filmin dikkat çeken anlatı özellikleridir. Kocası, sevgilisi tarafından öldürüldüğü için, kocasının ailesiyle sorunlar yaşayan Esme, onlara direnir ve onlardan


türkan şoray
umut film
yaşar kemal
YILANI ÖLDÜRSELER

kaçmaya çalışır. Ancak, sonunda köylünün, ailenin ve oğlunun öç alma duygusunun kurbanı olur.

Çekimlerin yapıldığı Adana'nın köyünde başlarına her türlü aksilik gelir; Şoray fazlasıyla tedirgin olmuştur. Ancak Özalp'le filmi izlediklerinde filmin kötü de olmadığını fark eder. Kurgu için Stockholm'e giderler.[175] *Yılanı Öldürseler*'in çekimleri sırasında yönetmen, Yaşar Kemal'in adının ağırlığından dolayı büyük bir sorumluluk yüklendiğini ve zaman zaman "Dünyanın en kötü filmini çektim, intihar edeceğim, Türkiye'yi terk edeceğim" kâbusuyla yaşadığını, filmin çok zor koşullarda çekildiğini, çok acı çektiğini söyler. Buna karşın onu film yönetmeye iten şey, kendisini en iyi orada ifade edebilmesi ve kendine ait bir dünya kurmak istemesidir.[176]

Yönetmen, oyuncu Şoray'ı yönetmek üzerine şunları söyler: "İnsan kendi kendisini yönetemiyor. En zorlandığım şeylerden biri bu oldu. Benim olmadığım sahnelerde mizansen çok daha iyi oluyordu. Ben oynuyorsam, hem mizanseni istediğim gibi kuramıyordum hem de oyunumu denetleyemiyordum. Bunu bizim sinemamızda bir tek kişi başarabildi herhalde: Yılmaz Güney. Bundan sonra bir daha yönetmek fırsatı geçerse elime bir gün benim oynamadığım bir filmi yöneteceğim."[177]

Türkan Şoray'ın kadın olmasıyla ve bununla bağlantılı deneyimiyle ilgili çeşitli kaynaklardan ipucu yakalamak mümkündür:

Dorsay, Rüçhan Adlı'nın Şoray üzerindeki belirleyiciliği ve egemenliğine ilişkin ilginç bir anısını anlatır: Yazar, 1970'li yıllarda Şoray'ı telefonla arar "Karşıma Rüçhan Bey çıkıyor. 'Türkan Şoray'la konuşmak istiyorum,' diyorum. 'Buyrun konuşun,' diyor. Yani neredeyse 'Buyrun, ben Türkan Şoray,' diyecek." Benzer bir sözü Şoray, başka bir biçimde, satır arasında söyler. Adlı'nın kendisine sürekli destek olduğunu, en zor gününde yanında olduğunu anlatır ve doğal bir biçimde "Mesela onunla tanıştıktan

sonra benim yapımcılarla direkt temasım hiç olmadı. O hep aradaydı ve *benim düşüncelerimi, görüşlerimi o nakliyordu*," der.[178]

Rüçhan Adlı'yla birlikte yaşarken öpüşmesi dahi yasaklanmış yıldız oyuncu, magazin basınında Şoray kanunlarıyla yer almaktadır. Dorsay, Adlı'nın pişmanlık içeren bir sözünü aktarır: "Türkan'a ben belki de çok kötülük yaptım. Ben olmasaydım, belki bugün dünya çapında bir yıldızdı o. Avrupa'dan bazı teklifler almıştı. Benim yüzümden kabul etmedi, gitmedi."[179]

Şoray, Dorsay'a, kendisine gösterilen aşırı ilgiden yıllar sonra evlendiği Cihan Ünal'ın rahatsız olduğunu söylemiştir. Bir süre sonra yıldız oyuncu, evde oturup temizlik yapan, çocuk bakan bir eş-anne, Ünal ise çekimlere, oyunlara koşturan bir sanatçı rolünü oynamaya başlar.[180] Yıldız da olsa Türkan Şoray, uzun bir süre birlikte olduğu erkeklerin egemenliği altında yaşar. Daha sonra özgür, tek başına yaşayan bekâr bir anne olarak Şoray, kızı Yağmur'u büyütür.

Bugün her ne kadar sinemada ve medyada büyük bir oyuncu, yıldız, *sultan* olarak anılsa da Türkan Şoray aynı zamanda yönetmendir. 2003 yılında Mannheim Kadın FF yöneticileri, onu filmleriyle Almanya'da 2005 yılında yapılacak festivale davet etmiştir.

Haskell'in üstünkadın-üstündişi ayrımından yola çıkan Seçil Büker ve Canan Uluyağcı'ya göre Türkan Şoray üstündişidir. Çünkü erkeğe özgü olduğu düşünülen otoriteyi sette kullanırken erkekler gibi küfür etmez, erkek gibi giyinmez, erkek gibi davranmaz.[181] Dişiliğini gizlemeyen ve bastırmayan kadın yönetmenlerdendir.

Türkan Şoray, genel olarak sinemaya bakışını ve yönettiği dört film üzerine düşündüklerini, yakın zamanda şöyle yansıtır:[182]

> Yönetmen bir filmin her şeyi, yüreğinde ve beyninde kurduğu dünyayı kamera aracılığıyla yansıtan kişidir. Hayatı doğru

algılaması gereken, insan ilişkilerini ayrıntılarıyla gözlemlemiş, yaşamda yaşanan her durumda fikri ve birikimi olan kişidir. İnsan yaşadıkça yaşama dair her gün yeni bir şey öğreniyor, düşünceleri günden güne değişiyor. Yıllar geçtikçe, kendisiyle hesaplaştıkça hayata bakışı değişebiliyor. Bütün bunlar yönetmenin yaptığı filme yansır. Geçmiş yıllarda yönetmenliğini yaptığım filmlerde öncelikle yüreğimde hissettiklerimi aksettirmeye çalıştım. Belki bugün bu filmleri tekrar çeksem, değişen bugünkü dünya görüşümle, farklı dünyalar kurabilirdim.

Yıllardır yapmak istediği projeler arasında yazar Erendiz Atasu'nun *Kadınlar da Vardır* öyküsünün bulunduğunu belirtir. "Hem oynayıp hem yönetince, başarı azalıyor gibi geliyor bana," diyen sanatçı, yöneteceği filmde "filme tam hâkim olmak" istemektedir.

Film yap(a)maması konusunda Türkan Şoray gerekçe olarak hem ekonomik sorunları hem de iyi senaryo eksikliğini gösterir: "İlk neden, sinemada yaşanan ekonomik kriz, senarist bulma zorluğu ve tatmin etmeyen senaryolar... Oysa bende birikmiş, anlatmak istediğim yaşanan öyle gerçekler var ki..."

Son olarak, Türkan Şoray, "Duyarlı bir kişiliğiniz varsa, içinde yaşadığınız toplumun sorunlarına duyarlıysanız, özellikle de kadın olduğunuz zaman, 'kadın sorunları' daha çok içinizi acıtıyor. Kadın yönetmenlerimizin sinemada daha çok filmler yapmasını isterim," sözleriyle arzusunu yansıtmaktadır.

Bu dileği sanatçının kendisini de içine alarak genişletelim. Daha çok ve daha iyi filmler...



Ayten Ürkmez-Kuyululu

Özel Bir Örnek: Ayten Ürkmez-Kuyululu

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1961	*Küçük Dünya*	(Yön: Vedat Akdikmen) Senarist
1971	*Utanför* (*Dışarıdakiler*, 50')	Yönetmen, Senarist
1974	*A Handful of Dust* (*Bir Avuç Toz*, 42')	Yönetmen, Senarist
1975	*The Golden Cage* (*Altın Kafes*)	Yönetmen, Senarist
1975	*Haşhaş*	(Yön: Ertem Göreç) Senarist
1976	*Örgüt*	(Yön: Ayhan Işık) Senarist

"Ayten Ürkmez. Devlet Konservatuarı mezunu. İlk kez 'Sahte Nikah' filminde oynadı. Daha sonra İsveç ve Avustralya'ya yerleşti, kısa konulu filmler yaptı: *Dışarısı*, *Bir Avuç Toz*, *Altın Kafes*. 1955'te Devlet Opera ve Balesi'nde opera sanatçısı oldu, bu arada tiyatro yaptı." Burçak Evren, Ayten Kuyululu'yu böyle tanıtıyor. Filmlerinin kısa olduğu, yönettiği ilk ikisi için doğrudur ama üçüncüsü, uzun film kategorisinde değerlendirilmesi gereken yetmiş beş dakikalık bir filmdir.

Secret role of an opera singer

By SUSIE EISENHUTH

IF you had to guess Ayten Kuyululu's profession, the flashing eyes, theatrical gestures, heaving bosom and Supenda-plus proportions would probably suggest opera singer right away.

And you'd be right. Ayten's earthy contralto is one of the strengths of the Australian Opera chorus.

Opera buffs would recognise her as one of the hefty peasant ladies in the current productions of Tosca and Jenufa, or one of the voluptuous courtesans lurking about behind Sutherland in Tales of Hoffmann.

But inside the opera singer is a film director struggling to get out — and a crusading director at that.

In Sydney tonight the Filmmakers Co-op will screen the public premiere of her film A Handful Of Dust.

The film was awarded a certificate of merit in the recent Sydney Filmfestival's Greater Union Awards for Australian short films.

Ayten — a Turkish migrant who longs to be regarded "just as an Australian" — describes it as her most treasured possession — more valuable than any of the praise her long career in theatre and opera has brought her.

The film is a moving drama about a Turkish migrant woman living in Sydney.

It includes a blood vendetta which, says Ayten, "is not so unusual in migrant communities — even if it doesn't always lead to actual bloodshed."

"But the vendetta itself is not really the important thing the film says," she explains.

"What I really want to do in the film is show the difficulties of



Ayten Kuyululu

people coming to a new country — their problems with the language and the terrible loneliness of people like the woman in the film — that forces her to open her arms and her heart to a man who is going to trick her."

Main aim

In 1971, while living in Stockholm, Ayten made The Outsiders, a documentised documentary about the difficulties of migrants in Scandinavia.

It was shown widely on Scandinavian television and highly praised for its insight.

Now Ayten's pet project is a big feature film (already written), The Golden Cage, which tells the story from both sides — why they leave their own country and why it is so hard for them in their new country."

"But for this I need a big budget — so my next film will be a suspense-thriller that I hope makes enough money to pay for the important things I want to do," she said.

Ayten, who is 44, is a veteran of stage and grand opera productions in her own country and in Scandinavia, but her first love is film.

"Singing with the opera company is a good job — but if I wanted to make a big career as a singer I would have worked harder at it from the start," she said.

When she arrived in Australia three years ago she began work as an actress, "but always I have to play the migrant."

"I made a Homicide, a Matlock, and an episode of Ryan — and I played a Polish migrant and Jewish migrant — not even a Turk."

She plays the lead in A Hand [illegible] and scored some critical praise, but says "I think I learned my lesson that I should stick to directing."

Sunday Telegraph, 4 Ağustos 1974

Sanatçı, 1930 İstanbul doğumludur. Dönemin dergileri, Ayten Kuyululu'nun çalışmalarını ve başarılarını zamanında kaydetmiştir:

"Ayten Ürkmez Devlet Tiyatrosu'ndan İstanbul'a gelen değerli karakter oyuncusu, Dormen Tiyatrosu'nda *Oyuncakçı Dükkanı* ve *Pasifik Şarkısı*'nda iyi not almıştı. Ürkmez sonradan Sururi-Cezzar'ların Küçük Sahne'sine girdi ve *Tütün Yolu*'nda başarılı bir oyun çıkardı."

Bir haber daha;

"Ankara Devlet Operası'ndan İstanbul sahnelerine gelen, uzun süre Dormen tiyatrosu ile Arena tiyatrosunda başarılı oyunlar çıkaran Ayten Ürkmez –sonra kocasının

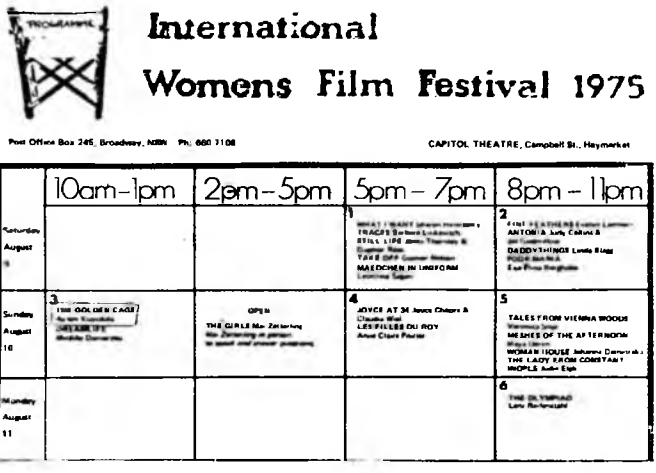
soyadı Kuyululu'yu aldı– İsveç'te bulunan eski eşi ile barışıp yeniden evlenince onunla İsveç'e gitti. Alto bir sesi olan Ürkmez, Stockholm operasına girdi. Bir buçuk yıldan beri orada çalışıyor. Bugünlerde de solist olacak."[183]

Aşağıdaki yazıda, 1960'ların sonunda Kuyululu'nun yaşadığı bir deneyim aktarılmaktadır:

> İsveç'e yerleşen Ayten Kuyululu bir iki İsveç şirketine Türkiye'de film çevirtmeye kalkışıyor. Hatta Metin Erksan bu iş için çabalıyor, Stockholm'e mi gidiyor yoksa uzun mektuplaşmalar sonucunda mı, ama iş yatıyor. Ama Ayten yılmıyor. Kendi yazdığı Ateş Dansı adlı senaryosunu İskandinavya'daki filmcilere okutuyor, onlar film çekilirse buradaki sinemalarda oynar diyorlar. Ayten Türkiye'ye geliyor ve Haldun Dormen'le çalışmak istiyor. Dormen para bulacak ve yönetecek, Ayten de İsveç'ten bir kadın artist getirecek. Eşi İlhan Kuyululu'nun, Fikret Hakan'la Selda Alkor'un da oynamasını istiyor. Haldun ise Ekrem Bora, Sema Özcan ve Salih Güney'de ısrar ediyor. Ama para bulunamayınca Turgut Demirağ'la görüşülüyor. Sema Özcan yerine Türkan Şoray düşünülüyor. Derken işe yine Dormen el atıyor. Bu arada Sara Stephen Türkiye'ye geliyor. Sonra filmi Kuyululu Memduh Ün'le çevirecek diye haber çıkıyor. Ekrem Bora, Sara'yı, Sema'yı ve Ayten'i evine davet ediyor. Memduh Ün "Bu senaryo entelektüel Avrupa seyircisi için. Türk halkı bundan anlamaz" iddiasıyla filmi çevirmeyi reddetmişti. Sonunda o film çekilemiyor ama Sara'ya Şeyh Ahmet filmi için Ak-ün film sözleşme imzalatıyor. Ayten Kuyululu bir taraftan 'Ateş Dansı'nı bir gün mutlaka çevireceğim' deyip durmaktadır.[184]

Ayten Kuyululu, söz konusu senaryosunu çekmemiştir. Kuyululu'nun oynadığı ve yönettiği filmlerin künyesi internette şöyle yer alır (bu listede *Dışarıdakiler* filmi eksiktir):

> *A Handful of Dust* (1974); kısa/drama; yazan-yöneten: Ayten Kuyululu, Avustralya yapımı, 42 dakika, İngilizce/Türkçe. Oyn: İlhan ve Ayten Kuyululu.



International
Womens Film Festival 1975

Post Office Box 245, Broadway, NSW Ph: 660 7108

CAPITOL THEATRE, Campbell St., Haymarket

	10am–1pm	2pm–5pm	5pm–7pm	8pm–11pm
Saturday August 9			1 TRACES ... STILL LIFE ... THE GIFT ... MAEDCHEN IN UNIFORM	2 ANTONIA ... DADDY THINGS ...
Sunday August 10	3 THE GOLDEN CAGE ...	OPEN THE GIRLS ...	4 JOYCE AT 34 ... LES FILLES DU ROY	5 TALES FROM VIENNA WOODS ... MEMES OF THE AFTERNOON ... WOMAN HOUSE ... THE LADY FROM CONSTANTINOPLE ...
Monday August 11				6 THE OLYMPIAD ...

Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde (1975)
Ayten Kuyululu'nun filmi *Golden Cage* de gösterimdeydi.

The Golden Cage (1975); drama; yazan-yöneten: Ayten Kuyululu, Avustralya yapımı, 90 dakika, renkli, İngilizce. Oynayanlar: Ron Haddrick, İlhan Kuyululu, Sait Memisoflu, Anne Scott, Kate Sheil.
Kalabalık (1983). İsveç, 97 dakika (Kalabaliken i Bender). Yön: Mats Arehn. Oyn: Ayten Kuyululu, Ayşe Emel Mesci.

Kuyululu, 1961 tarihinde renkli çekilen *Küçük Dünya*'nın senaryosunu yazmıştır, ancak filmin çekimi bittikten sonra bir kaza sonucu negatifleri yanar. 1962'de *Battı Balık*'ta oynar. Özgüç, 1963'te *İki Kocalı Kadın*'ı Ülkü Erakalın'ın yönettiğini ve senaryosunu Atilla Oğuz'un yazdığını kaydetmiştir.[185] Oysa Ayten Kuyululu, Türkan Şoray ve Tanju Gürsu'nun oynadığı bu filmin senaryosunu yazdığını ve filmin tarzı yüzünden pek iş yapmadığını, bu yüzden kendisine de uzun süre senaryo yazdırılmadığını söylemiştir.[186]

Senaryosunu yazdığı ve Ertem Göreç'in yönettiği *Haşhaş*'ta (1975), uyuşturucu madde kaçakçıları arasına düşen



THE AUSTRALIAN

the arts

Turkish delight on the shelf

By LYNDALL

impressed

The Australian, 22 Ağustos 1975

bir şoförün öyküsü anlatılır. Filmin yapımcısı ve oyuncusu Ayhan Işık'tır. Senarist Kuyululu, *Haşhaş*'a haberi olmadan bazı seks sahnelerinin eklenmesinden rahatsızdır. Özgüç, genel havasıyla polisiye bir film olan *Haşhaş*'a, ticari kaygılarla toplu seks sahnelerinin ve lezbiyen bir sevişme sahnesinin eklendiğini yazmaktadır.[187]

Kuyululu, 1976'da Ayhan Işık'ın yönettiği, yapımcısı olduğu ve oynadığı *Örgüt* filminin hem senaristi, hem de oyuncusudur. Özgüç'ün sözlüğünde yazdığı gibi, uluslararası bir toplantıyı engellemeye çalışan bir örgüte karşı savaşan bir pilotun öyküsünü anlatır bu film. Ayten Kuyululu'nun bu yıllarda Ayhan Işık'la ortak çalışmaları ve dostluğu sürer.

Ötekinin Sesi belgeseli için nerede yaşadığı araştırılırken Yeşilçam filmlerine yaraşır bir tesadüfle Bodrum'da bulunan Ayten Kuyululu, her görüşmemizde "Yeniden dünyaya geldim sanki, beni siz doğurdunuz," diyecek kadar alçakgönüllü bir sanatçı. Küçük bir bölümü ekte bulunan görüşmede özetle şunları anlatmıştır:

İlk filmini beş yaşında izlemiştir; halasının eşi Cemil İpekçi'den dolayı İpekçilerle akraba sayıldığı için, bütün



Film-maker, TV actress, writer, and opera singer

The remarkable Mrs K

Although it is hard for non-Turks to pronounce, the name Kuyululu is fast becoming a household word among Australia's 17,000 or so Turkish migrants

The Australian Women's Weekly, 15 Ocak 1975

filmlere ücretsiz girer ve o dönemde çok sayıda film izler. Bir şanssızlık nedeniyle lise eğitimini tamamlayamayınca gazeteci olur. Sonra tesadüfen söyleşi yaptığı opera sanatçılarının yanında parçaları mırıldanırken dikkati çeker. Bir sanatçı ona, konservatuvara gitmesi gerektiğini söyler. Konservatuvarı da üçüncü yılından sonra bırakması gerekince havayollarında bir süre hosteslik yapar. Sonra opera ve tiyatro çalışmaları, radyo oyunları, çeviriler, senaryolar

gibi işlerinin yanı sıra bir de evlilik deneyimi yaşar. İlhan Kuyululu ile evlenir ve üç oğlu olur. Bir süre sonra geri planda kaldığını hisseden İlhan Kuyululu eşine "ya ben, ya işin" der. Ayten Kuyululu işini seçer ve boşanır. Ama kısa bir süre sonra Stockholm'de yaşayan eski eşinin çağrısına uyarak yeniden evlenir. Çocukluğunda babasının işi nedeniyle sürekli şehir değiştirmiştir. Kuyululu'nun göçle başlayan yaşamı, yine göçle sürer. Göçmenlik, yaşamı üzerinde o derece etkilidir ki, yine tesadüfler sonucu film yönetmeye başladığında göç hikâyeleri yazıp çeker.

İsveç'te, 42 dakikalık *Dışarıdakiler*'i 1970'te yönetmeye başlar. Filmin çekimi aralıklarla bir yılı bulur, filmde eşini de oynatır.

> Bakın ilk defa, biliyorsunuz, beni tehdit etti. "Ya ben ya işin." Şimdi ben ona benim işimin ne kadar vazgeçilemeyecek bir şey olduğunu ancak bu yolla anlatabileceğimi hissettim. Ve ilk defa onu *Dışarıdakiler* filminde oynattığım zaman o kadar büyük zevk ve keyif aldı ki, "haklıymışsın" dedi bana. Haklıymışsın. Zaten bir daha o soruyu yaşadığı sürece bana sormadı. Kesin sormadı. Ondan sonra bildiğiniz gibi her filmimde İlhan vardı, tiyatro çalışmalarıma İlhan katıldı, hatta Avustralya'da kurduğumuz tiyatro topluluğunda *Duvarların Ötesi*'ni oynadık, Turgut Özakman'ın. İlhan oradaki kolsuzu oynadı.

Ayten Kuyululu başarılı bir taktik izler ve eşini kendi dünyasına katarak yazıp yönettiği filmlerde oynatır. Böylece Kuyululu ailesinde "kadının işi" nedeniyle bir daha sorun yaşanmaz.

Görüşmede yer almayan ve bu kısımda değerlendirilen filmleriyle ilgili ayrıntılar aşağıdadır:

Dışarıdakiler'de İsveç'teki Türk göçmeni Seçkin'in ruhsal durumu yansıtılır; karakterin yaşadığı dil ve uyum sorunları anlatılır. İlk film başarılıdır ve İskandinav ülkelerinde televizyonlara satılır. Yönetmene göre *Dışarıdakiler*, İsveç'teki

ilk göç filmidir. Çöpçü Seçkin'i oynayan Seçkin Bozkaya, gerçek yaşamda da çöpçüdür.

A.K.: — Çok öfkeli bir adamdı değil mi?

S.R.Ö.: — *Kimdi oyuncu?*

A.K.: — Orada, bizim orada yaşayan Türklerden biri.

S.R.Ö.: — *Oyuncu değil yani?*

A.K.: — Yok canım. Haldun Dormen tiyatrosunun ışıkçısıydı o.

S.R.Ö.: — *Öyle mi? O da yurtdışına gidenlerden.*

A.K.: — Tabii yaptığı iş şu anda, orada emekli oldu çöpçülükten.

S.R.Ö.: — *Zaten o işi yapıyordu.*

A.K.: — Kendi işiydi. Onun için bütün makineleri rahatlıkla kullandık biz. Bütün o gördüğünüz makineler hepsi onun işyerinden aldığı şeylerdi. Çöpçü. Hep öyle diyor. "Ben çöplükten emekli oldum Ayten abla," diyor.

S.R.Ö.: — *Bir daha başka filmde oynamadı değil mi?*

A.K.: — Ama çok güzel oynadı bu filmde. Ben çok sevdim onu çok... Kocam da çok iyiydi...

Filmin sonuna doğru Seçkin, Vietnam Savaşı'nı protesto eden bir gruptaki kadının yardımıyla dil öğrenir ve bu süreçte bilinçlenir. Filmin siyasi çağrışımları da finale doğru netleşir:

A.K.: — O benim çok önemli filmim, ilk filmimdir. Ama çok iyidir. Orada çok iyi şeyler var hakikaten.

S.R.Ö.: — *Sonu da iyiydi. Konsolosa gidip, konsolosun yanıtının gösterilmeyişi, o konuşmanın gösterilmeyişi. Belli ki ülkeden atıyor, izin vermiyor değil mi? Komünist olduğu, en azından öyle laflar edildiği için. Sonuçta bir yürüyüşle bitiyor. Orada Seçkin yok ama...*

A.K.: — Seçkin vardı aslında ama biz dokümanter bir filmden koyduk. Ve Seçkin de vardı orada ama

koymadık onu araya biz...

S.R.Ö.: — *Mücadele sürüyor. Orada bir hareket var.*

A.K.: — Onun için koyduk. O miting, bir yerde Seçkin'in hayatının devamı. Son donuk bir kare var, orada kocaman bir afiş var. Onun çevirisi (İsveççe'den) "Amerika, Yunanistan'dan ve Türkiye'den Defol" yazıyor.

Türkiye'ye karşı yapılan bir yürüyüşü gösteren bu son karede, İngilizce yazılmış faşizmin kınandığı pankartlar taşınırken, Türkçe yazılan bir slogan da yer alır: "Katil hükümet istifa etmelidir".

Ayten Kuyululu, İsveç'e alışamayınca ailesiyle birlikte, 1971'de Avustralya'ya göç eder. Avustralya Film Komisyonu'na elindeki filmiyle (*Dışarıdakiler*) gider, onun için referanstır bu çalışma. Avustralya'da film çekmek istediğini söyler. Yetkililer, önce şaşkınlıkla karşılar; çünkü hem kadın hem de göçmendir. Avustralya Sanat Konseyi, 1974'te 40 dakikalık *A Handful of Dust*'ın, 1975'te ise ilk ve tek uzun filmi olan *The Golden Cage*'in yapımına katkıda bulunur; kalan bütçe açığını yönetmen kendisi tamamlar.

Bir Avuç Toz'u (*A Handful of Dust*) bir gazete haberinden esinlenerek yazmıştır. Filmdeki kadın karakter (Ayşe) güçlüdür. Kan davası nedeniyle ailesini kaybeden Ayşe, henüz doğmamış çocuğunu kurtarmak için ülkesini terk eder ve Avustralya'ya çalışmaya gelir. Çocuğunu doğurur, ona bakabilmek için gece gündüz çalışır ve oğlunu bir ailenin yanında gizler. Lübnanlıymış gibi davranan Cemil ona yaklaşmaya çalışır ve sonuçta evlenirler. Cemil aslında kan davasını sürdürenlerin tuttuğu kiralık katildir, ama bu bilgi, filmin sonunda açığa çıkar. Cemil çocuğun yerini öğrenir. Bir süre sonra çocuk öldürülür. Ayşe, oyuna getirildiğini anlar ve Cemil'le parkta birlikte olduktan sonra onu öldürür; soğukkanlı bir biçimde parktan çıkar.

Bu film bağlamında, Kuyululu şöyle der:

A.K.: — (Ayşe) Parkta önce iğfal ediyor, ondan sonra vuruyor. Benim sahnem vardı, onlar hepsi atlanmış ben tek tek böyle düğmelerimi çözüyordum.

S.R.Ö.: — *Nasıl atlanmış?*

A.K.: — Yok yok, parçalar gitmiş filmden. Çok eksik var. Bayağı eksik, çok üzüldüm. Çünkü o sahne çok hoştu. İnsan kendi kocasının karşısında soyunur tabii.

S.R.Ö.: — *Peki (kocanızı) başkalarıyla öpüşürken filan nasıl çektiniz?*

A.K.: — Onlar başka. Bakmadık. Her filmde sevişti kerata, bakmadık. Eee, ona katlanacağız, gülü seven...

S.R.Ö.: — *Genelde tersi olur. Erkek yönetir, karısı oynar, soyunur. Siz tam tersine çevirdiniz her şeyi.*

A.K.: — Ben son derece doğal karşıladım. Çünkü biz nihayet film çekiyorduk.

Ayten Kuyululu, eşini en çok *Altın Kafes*'te (*The Golden* Cage) başarılı bulur. *Altın Kafes*'in teknik ekibinde emeği geçen iki kişi, sonradan mesleklerinde parlak bir kariyer edinmişlerdir: Filmin görüntü yönetmeni, yıllar sonra *Gelibolu* da dahil çok sayıda filmde çalışan Russell Boyd'dur. Kuyululu'nun birinci asistanı, şu anda yine önemli yönetmenlerden biri, Türkiye'de de gösterilen *Rabbit-Proof Fence/Çit*'in yönetmeni Phillip Noyce'dur. *Altın Kafes*'te Avustralya'ya çalışmak için gelmiş iki Türk'ten birinin özlemleri, diğerinin yabancı bir kadınla birlikte olma hayalleri öne çıkar; kültürlerarası farklılıklar kendini hissettirir. Küçük bir tartışmada Türk erkeğinin Avustralyalı sevgilisine tokat atması, yolların da ayrılmasına neden olur. Kadın hamile olduğu halde evlenmek istemez, din değiştirmeyi de düşünmez. Tartışmaları üzerine adam intihar eder. Filmde kilise üzerine ezan sesi,

cami üzerine çan sesi konularak "Öteki" yakınlaştırılır.

Altın Kafes'te küçük bir rolü olan Vietnamlı tip, oraya "daha iyi yaşamak için" geldiğini söyler. Ayten Kuyululu'nun bütün insanlar için duyduğu kişisel özlemidir bu. Nitekim film bittiğinde, "Bu film, insanlığın mutluluğuna, eşitliğine ve özgürlüğüne adanmıştır" diye yazar.

Kuyululu'nun filmleri yabancı bir ülkede göçmen olmanın ve Türkiye'de bırakılan ilkel sorunların (kan davası) izlerini sürerken, filmlerindeki kadın karakterler bağımsız, ayakları üzerinde duran ve direnen kadınlar olarak çizilir.

S.R.Ö.: — *Filmlerinizdeki kadın karakterlerden kısaca söz edelim. Örneğin* Altın Kafes'*i ilk defa izledim dün. Yani güçlü bir kadın var orada. Yabancı bir kadın, güçlü bir kadın, çok güzel feminist esinler var aslında orada. Ayaklarının üstünde duran, reddeden bir kadın çizmişsiniz.* Bir Avuç Toz'*da da öyle aslında. Çok güçlü Ayşe. Kaçıyor, çocuğu için mücadele ediyor, öldürüyor.* Dışarıdakiler'*de ne vardı? Vietnam Savaşı için çalışan hippiler, militan bir kadın vardı.*

A.K.: — Oydu, evet. İşte o. Seçkin onun sayesinde bilinçlendi, İsveççe öğrenmeye karar verdi. Başta itiraz ediyordu. 'Ne yapacağım öğrenip de,' diyordu. O (kadın), onu (Seçkin'i) değiştirdi.

S.R.Ö.: — *Aslında siz ve eşiniz gibi.*

A.K.: — Gibi.

Kuyululu'nun filmleri Avustralya'da televizyonlarda gösterilmiştir. Ayrıca *Bir Avuç Toz*, Sydney FF'de (1974) kısa film dalında Büyük Birlik Ödülü almış, *Altın Kafes* Avustralya'da Uluslararası Kadın FF'de (1975) gösterilmiştir. Ayrıca çok sayıda gazete ve dergide film hakkında haberler çıkmıştır. Örneğin bazı başlıklar: "Bir opera şarkıcısının gizli rolü", "Olağanüstü Bayan K", "Türk lokumu yorgun ve hüzünlüyse", "Altın kafesin dışındaki bülbül".[188]

Turkish Filmmaker

by Robbie Lloyd

Ayşe Kuyululu, Film Producer, Writer and Actress - Photo Peter Bertelle

"You Too", Sonbahar, Sayı: 8

Kuyululu, göçmenlerin sorunlarını ve iki tarafın da birbirini anlaması gerektiğini vurgular. Yönetmen, Lyndall Crisp'e "Avustralya'da yaklaşık on iki bin Türk ailesi ve onların söyleyecek bir mesajları var. Pek çok insanın böyle sorunları olduğunu biliyorum. Bu filmler okullarda, merkezlerde, salonlarda gösterilirse onlara yardımcı olacağını

biliyorum. İki tarafta da biraz anlayış ve hoşgörü gelişse intihar oranının düşeceğine inanıyorum," der.[189]

Yıllar sonra Avustralya'daki cezaevlerinde yaşayan Türklerle görüşmeler yaparak bir belgesel hazırlar: *Is He Guilty or Is He a Pawn?* (*Suçlu mu Piyon mu?*, 1989). Suçun gerçek nedenleri üzerine bir araştırmadır bu. Ancak Avustralya'ya yönelik eleştiriler barındırdığı için belgesel, anlaşması yapıldığı halde televizyonlarda gösterilmez. Bu belgesel 2002 yılında 14. Ankara FF'de gösterilmiştir.

Yönetmenin tek hayali yıllardır umutla yapmayı beklediği *Battle of Broken Hill* (*Broken Hill Savaşı*) projesidir. Gerçek bir olaydan yola çıkarak yazdığı bu çalışmada, Avustralya'da kendi hallerinde yaşayan iki Türk'ün, Molla Abdullah ile Gül Muhammed'in başlarından geçen komik ve trajik olaylar anlatılır. Birinci Dünya Savaşı sırasında ülkelerinin savaşması nedeniyle Avustralya'da zorluklar yaşayan, aşağılanan, Türkiye'ye de gönderilmeyen iki Türk, sonunda askeri hazırlık yaparak, birlikte Avustralya'ya karşı savaş açmaya karar verirler. Avustralya topraklarındaki tek kanlı savaş da budur. Broken Hill'de bir tepede askeri trene ateş açacaklardır. Yanlışlıkla halkı pikniğe götüren bir trene ateş açar ve iki masum insanı öldürürler.

Kuyululu uzun çabalar sonucu kurbanlardan birinin kardeşiyle konuşarak ve dönemin basınını araştırarak film senaryosunu yazar. 1976'da Avustralya'dan filmine destek aldığında, koşul olarak oyuncunun ünlü olması ve filmin başka bir yönetmen tarafından çekilmesi ileri sürülmüştür. Büyük bütçeli olduğu için, senaryosunu yazmış dahi olsa filmi henüz tanınmamış bir kadına teslim etmek istemezler.

Oyuncu olarak Anthony Quinn'le görüşülür, ama aktör kendisini öne çıkaran filmlerde oynamak istediğini söyleyerek reddeder. Yönetmen olarak Donald Crombie ile anlaşılır. Oyuncu bulunamadığı için zaman geçer ve bir süre sonra bütçe yeterli gelmez, proje bir kenara bırakılır; ama Kuyululu bu senaryoyu hiç unutmaz.



● Birinci Dünya Savaşı yıllarında Avustralya'ya savaş ilân etmiş 2 Türk'ün öyküsü, 68 bin dolar bulunabilirse filme alınacak Filmin çevrilmesi için Avustralya hükümeti 625 bin dolar verdi

Molla Abdullah ile Gül Muhammed'in filmi için 68 bin dolar gerek

● Ayten Kuyululu tüm hazırlıklarını tamamladığı «Broken Hill Savaşı» adlı filmde Molla Abdullah ve Gül Muhammed adlı Türk göçmenlerinin Avustralya'daki ilginç serüvenlerini anlatacak.



Milliyet, 7 Mayıs 1978

Bu olaylar Avustralya'da yaşanmasına karşın, Türkiye'de de dönemin dergilerinde oyuncu arayışlarından söz edilmiş, Hakan Balamir'le anlaşma yapıldığı yazılmıştır.[190] Yurtiçinde ve yurtdışında dergi ve gazetelerde bütçeyle ilgili sorunlar ortaya dökülmesine, haberler yazılmasına karşın bu rüya-proje gerçekleşmez. Kuyululu, 2001 ve 2002 yıllarında katıldığı Uçan Süpürge Kadın FF'de ve 2002'deki Ankara FF'de çeşitli ortamlarda, o dönemin Kültür Bakanı (İstemihan Talay) ve milletvekili/oyuncu



Ayten Kuyululu'nun, Semire Ruken Öztürk ile Sabri Büyükdüvenci'ye yazdığı mektup

da (Ediz Hun) dahil olmak üzere birçok kişiye projesini açtı, kendisine sözler verildi, ama bir türlü gereken destek bulunamadı.

Hâlâ yılın bir bölümünde Bodrum'da gönüllü olarak belediyeye ait amatör bir tiyatro grubunu çalıştıran Ayten Kuyululu, yılın diğer bölümünde de iki oğlunun bulunduğu Avustralya'da yaşıyor. Kuyululu, biraz kırgın olsa da, hâlâ *Broken Hill*'le ilgili umutlarını saklı tutuyor.

GENEL ÇEKİM I:

1980 öncesi her yeni kadın yönetmenle birlikte basında yeniden üretilen "ilk kadın yönetmen" sıfatının, bilinçli ya da bilinçsizce, bir öncekileri unutturmaya yönelik ideolojik bir seçim olduğu belirtilmişti. Dönemin dergileri, kısa süreli bellekleriyle *ilk kadın yönetmen* sıfatını birçok kadının adıyla birlikte anar. Feyturiye Esen (üçüncü kadın yönetmen) ve Birsen Kaya (beşinci kadın yönetmen) dışında bu sıfat şimdiye dek en çok Bilge Olgaç'a (dördüncü kadın yönetmen) yakıştırıldı. Öyle güçlü bir çarpıtma ki bu, bugün bile internet sitelerinde ya da başka yazılar içinde bu yanlış bilgiye rastlamak mümkün. İlk kadın yönetmen tartışmasıyla birlikte sözlü gelenekte, Bilge Olgaç dışındaki yönetmenlerin "gerçekten yönetmen olup olmadıkları" tartışmalıdır; çoğunlukla onların yönetmen sayılmadıkları gözlenmiştir. Bunun da nedeni, bu yönetmenlerin sinemada uzun soluklu olamamaları ve kalıcı ürünler verememeleridir.

Yedi kadın yönetmen arasında farklı bir örnek olan Cahide Sonku üzerine yazılıp çizilenlerin gerçek anlamda onu yansıtmadığı, çoğu zaman yaşadığı dönem ve koşullar düşünülmeden, bağlamından koparılarak tekil ve genelde "hoş olmayan" anılarla anımsanıyor olduğu bir gerçektir.

Batı'da *ilk kadın yönetmenler* denince akla 1950 öncesi gelmektedir. Türkiye'de ise 1980 öncesi. Batı'da olduğu gibi Türkiye'deki (1980 öncesi bazı) ilk kadın yönetmenler hakkında da çok az bilgi bulunmaktadır (Nuran Şener gibi), aynı zamanda çoğunun filmlerine ulaşmak çok zordur.

Batı'da ilk kadın yönetmenler üzerine yapılan bir araştırmanın sonuçları, onların ortak özelliklerini şöyle belirliyor: "Çoğu çekici, dinamik, enerjik. Çoğunun sanat alanında bir eğitimi var. Çoğu evli ve erkeklerle işbirliği yaparak çalışıyor."[191] Ally Acker ise, ilk kadın yönetmen,

senarist, kurgucu ve yapımcılarla ilgili çalışmasında, bu özelliklere ek yapar: İlk kadın sinemacıların çoğu, kendilerini "dışarıdaki" olarak algılıyor. Genelde orta-üst ekonomik sınıftan ailelerde doğmuşlar ve üst düzeyde eğitim görmüşler. Onlara geniş ilgi alanlarını izleme şansı verilmiş. İşlerine tutkuyla bağlılar, bu uğurda çok çaba harcamışlar, film yapma gerekliliğini bir "görev" gibi düşünüyorlar. Alice Guy-Blaché ve Nell Shipman hariç yönetmen kadınların çoğunun çocuğu yok. Yine çoğunun yaşamında üzücü ya da trajik olaylar var. Boşanma ve ayrılıklar yaygın. İlk kadın sinemacıların çoğu kendilerini mesleklerinde "kadın" olarak düşünme eğiliminde değiller. Kadın olarak toplumsal cinsiyetleri asla bilinçlerinde yer etmemiş. Örnek olarak kurgucu Margaret Booth verilebilir. MGM'de 1930-1960 yılları arasında çalışan Booth'a "Yalnız mıydın," diye sorulduğunda yanıtı "Hayır, çevremde hep erkekler vardı," olmuş. Bu yanıtı Acker, çocuksu bir masumiyet olarak yorumluyor. Bütün bir eril Stüdyo Sistemi'nde tek kadın olmasıyla ilgili soru sorulduğunda Booth, "Erkek çocuklardan biriydim," diyor.[192] Bilge Olgaç gibi.

1980 öncesi yedi kadın yönetmen arasında şu anki bilgilerimiz, üçünün (Nuran Şener, Lale Oraloğlu, Feyturiye Esen) üniversite eğitimini bitirdiklerini gösteriyor. Ekonomik açıdan, genellikle orta-üst düzeyde oldukları söylenebilir. Yönetmen oldukları sırada en azından Cahide Sonku, Feyturiye Esen, Lale Oraloğlu ve Türkan Şoray ekonomik olarak iyi durumdadır.

Bir bilgi bulunmadığı için Nuran Şener'i dışarıda tutarsak, bütün kadın yönetmenlerin çocuklarının olduğu, hepsinin başından bir ya da daha çok evlilik/birliktelik geçtiği ve sonuçta yaşamlarında bir şekilde ayrılık/boşanma olduğu görülecektir.

Dünyadaki öncü kadın yönetmenlerin deneyimleriyle karşılaştırıldığında yabancı kadınların başlangıçta

devamlılık yazmanı, makyajcı ya da asistan olarak çalıştıkları ve genellikle bir baba, koca ya da sevgili bağlantısıyla, onun asistanlığını yaparak sinemaya başladıkları görülür. Türkiye'deki ilk kadın yönetmenler ise bu anlamda farklılık gösterir. Cahide Sonku'nun ilk eşi de kendisi gibi oyuncudur, onunla birlikte film de yönetmiştir; ama Sonku, yönetmenliği sırasında tüccar İhsan Doruk'la evlidir. Sonku'nun yönetmenliğinin, sinema alanında çalışan herhangi bir erkekle bağlantısı görünürde yoktur; söylentiler, Doruk'un parasıyla film yapabildiğine işaret etse de.

Feyturiye Esen ve Birsen Kaya'nın da sinemaya girerken herhangi bir sinemacı erkekle bağlantıları yoktur. Bu konuda Nuran Şener'in deneyimi bilinmemektedir; ama onun da bu tür bir bağlantısı görünürde bulunmuyor. Lale Oraloğlu, zaten tiyatroda kendisini kanıtlamış bir sanatçıdır. Onun sinema deneyiminde olumsuz bir nokta vardır. Konuşulmasını dahi istemediği türden filmleri, kendi ifadesiyle, o dönemdeki eşinin isteğiyle çekmiştir. Herhangi bir erkek sinemacıyla bağlantısızlık durumu Türkan Şoray için de geçerlidir. Özel örneğimiz Ayten Kuyululu, bu konuda gerçek bir örnek sunar bize: Kuyululu, sinemacı bir erkekle ilişkisi olmadığı gibi, ilişkisi olan erkeği sinemacı yaptığını söylemektedir. "Kocasının engel olmaması için" onu kendi işinin içine çekmeyi başarmış, kendi dünyasına katmış ve üç filminde de oynatmış bir yönetmendir Kuyululu.

Aynı zamanda hem yöneten hem de oynayanlar, ilk işleri oyunculuk olan kadınlardır: Cahide Sonku, Lale Oraloğlu ve Türkan Şoray. Cahide Sonku aynı zamanda eski eşini (Talat Artemel) de yönetir ve onunla birlikte oynar.

1980 öncesi kadın yönetmenlerden Nuran Şener, Bilge Olgaç ve Türkan Şoray dışında kalan dört yönetmen (Cahide Sonku, Feyturiye Esen, Birsen Kaya ve Lale Oraloğlu) film yapabilmek için kendi yapım şirketlerini kurar.

Onlar arasında Lale Oraloğlu başkaları için senaryo yazdığı, başarılı olduğu halde kendisinden hiçbir zaman film yönetmesinin istenmediğini, bu nedenle kendi çabalarıyla film yönetebildiğini söylemiştir. Başka yapımcılarla çalışıp ayakta kalabilen tek yönetmen Bilge Olgaç'tır. Çoğunun bir yapım şirketi kurmuş olması, yapım şirketlerin filmlerini kadın yönetmenlere teslim etmediklerini de gösterir.

Bazen de kadınların özel ilişkilerindeki seçimleri, film yapmalarının ve yönetmen olmalarının önünde bir engeldir.[193]

Cahide Sonku'nun sinemayı bırakması, yaygın deyişle "onun çöküş dönemine" rastlar. Feyturiye Esen eşinin ölümünden sonra borçları nedeniyle sinemayı bırakır. İşini severek yaptığını söyleyen Birsen Kaya ise Yeşilçam'da yetmişlerin ortalarında sistem çökerken sinemayı bırakır ve evlenir.

Kadına alışkın olmayan bir sistem içinde erkek gibi iktidarlarını kullanarak (Sonku) var olmuşlar ve tepki çekmişler ya da dişilliklerini tamamen silerek erkeklerden biri gibi davranıp onlarla aynı tarzda filmler yapmışlar ve bu sayede çok sayıda film yönetebilmişlerdir (Olgaç ve Kaya). Bu tür filmleri ikinci sınıf filmler olarak sınıflamak yanlış olmaz; tamamen ticari amaçla yapılan bu filmler, sinemanın sanat değil, para kazanılacak bir meslek alanı olarak düşünüldüğünü de gösterir. Ancak, bu dönemde çalışmalarını hiç bilmediğimiz (Esen ve Şener), melodram kalıplarında bir filme imza atan (Oraloğlu) ve dönemine göre başarılı sayılan filmler yöneten (Şoray) kadınlar da vardır.

Kadın yönetmenlerin elinden çıkan, 1980 öncesi dönemin ayırt edici filmlerini sayacak olursak; yapıldığı döneme göre belli bir sinema duygusu taşıdıklarından dolayı Sonku'nun filmleri, Bilge Olgaç'ın *Linç* gibi önemli filmleriyle, 1980 sonrası dönemin de ipuçlarını veren *Açlık*'ı ve

Şoray'ın bazı filmlerine (özellikle *Dönüş* ve *Yılanı Öldürseler*) değinmek gerekir. Zira bu dönemdeki filmlerin yarısından çoğu (Olgaç ve Kaya'nın filmleri) *erkek filmleri*dir. Söz konusu yönetmenlerin avantür filmleri çekmelerinin nedeni kadınlıklarını silerek, erkek yönetmenlerden bir farklarının olmadığını göstermek ve sistem içerisinde tutunabilmektir. Olgaç'ın "kadınlığın silinmesi"ne ilişkin görüşleri de bu dönemdeki filmleriyle tutarlıdır. Yedi kadın yönetmenin filmlerinde, kadın olmaları bağlamında ayırt edici bir özellikleri bulunmadığı için, kısmen Türkan Şoray hariç, diğer yönetmenlere (hakkında bilgi olmadığından Şener bir yana, Sonku, Esen, Olgaç, Kaya ve Oraloğlu için) "erkek-olmayan" yönetmenler demek, çok da yanlış olmayacaktır.

Ayten Kuyululu, 1970'lerde Türkiye'de kalmış olsaydı, bugün Yıldız Kenter ya da Gülriz Sururi gibi bu alanda tanınmış bir sanatçı olacaktı. Oysa İsveç ve Avustralya'da film yönetti; "göçmen" ve "kadın" olmasının izlerini filmlerine yansıtarak farklı bir yol seçti.

Batı'da ilk kadınların çoğu gibi Türkiye'dekiler de fırsat verilse yeniden bu işin içine girebilecek kadar işlerini sevmektedir. Görüşülen kadın yönetmenler arasında Feyturiye Esen ve Birsen Kaya'nın "içlerinde kalan" film yapma isteği, farklı diyaloglarda satır aralarında okunmaktadır. Her ikisi de senaryo yazdıklarını belirtir. Bu konuda Ayten Kuyululu yine özel bir örnektir. 1970'lerde sinemanın aktif biçimde içindeyken hayalini kurduğu projesini hâlâ yanında taşıması, Ankara'daki festivallere davet edildiğinde çeşitli ortamlarda bunun yapılabilirliğini araştırması, buna karşın hiçbir destek bulamaması da hazindir. Lale Oraloğlu, kendisini bir tiyatrocu olarak düşündüğü halde sinema için de hayaller beslemekte ve hapishane deneyimlerini yazdığı senaryosunun çekilmesini umut etmektedir. 1980 öncesi yönetmenler içinde aktif olarak sinema dünyasının içinde bulunan tek kişi Türkan

Şoray'dır. Şimdilik oynamakla yetinen Şoray, film yapmak istediği halde önündeki en büyük engelin ekonomik sorunlar ve yaratıcı bir senaryo olduğunu belirtmekte; oysa yaşam deneyimine dayanarak içinde çok sayıda öykünün de bir anlamda kilitli kaldığını satır arasında söylemektedir.

II.
"KADIN SİNEMASI"NIN KADIN YÖNETMENLERİ
(1980-1990)

1960'lar Türk sinemasının en parlak dönemidir; altmışlar ve yetmişlerde işletmeci ve yapımcı ilişkilerini anlatan Nilgün Abisel, yetmişlerin sonunda işletmecilerin verdiği avansların azalmasıyla birlikte farklı bir döneme girildiğini, seksenlerin başında video izleyicisinin artmasıyla video yapımlarına yönelen sektörün yeniden canlandığını belirtir.[194]

1980-1990 yılları arasında Türkiye'de sinema alanında değişimler görülür. Artık avantür filmlerin dönemi geçmiştir, seks filmlerinin de. Siyasi ortamda 1980'deki askeri darbe, birçok açıdan belirleyici olmuştur. Sol kesim üzerinde aşırı baskı uygulanır; bir süre sonra başa geçen

ANAP iktidarı eliyle liberalizm gelişir; ekonomik krizler, bugüne kadar taşınarak bitmeyen sorunların bir parçası olur. Aynı dönemde Güneydoğu'da Kürt sorununun da ortaya çıkması, önemli siyasi olaylardandır.

1980'lerle birlikte, kültürel ve siyasi alanda gelişen bir kadın hareketinin varlığı söz konusudur. Bir görüşe göre sol hareket içinde seslerini pek de çıkaramayan, bastırılmış kadınlar, askeri darbe olmasa da bir süre sonra doğal olarak seslerini çıkaracaklardı. Başka bir görüşe göre ise bu dönemde askeri darbe solu bastırmasa kadın hareketi ortaya çıkamayacaktı.[195] Sistem, belki de bu hareketin kendisini tehdit etmediğini düşünür; yine de giderek büyüyen kadın özgürlüğü hareketi, sinemada yansımasını bulur.

Yeşilçam'ın bir dönem en verimli senaristi olan Ayşe Şasa, 1990'larda kaliteli Türk filmleri arayan seyircinin feminizm, toplumculuk ya da kent filmi yapma iddiası taşıyan "yenilik" kültürüne ya da yeni sahtekârlığa kanmayacağını belirtir.[196] Aslında kitabının basım yılı göz önüne alınırsa kastettiği, 1980 sonrası sinemadır ve Şasa, bu sinemanın "feminist" film yapma iddiası taşıyan filmlerine izleyicinin itibar etmeyeceğinden emindir. Şasa'nın olumsuz açıdan baktığı "kadın filmleri" terimi, 1980 sonrası sinemada Atıf Yılmaz ve Şerif Gören gibi bazı yönetmenlerin filmleri için kullanılır. Atıf Yılmaz'ın "kadın filmleri" çeken yönetmen kimliği, kuşkusuz, hem farklı türlerde ürünler vermesi, yenilikçi ve cesur tavrı hem de eşi Deniz Türkali'nin feminist kimliğinden, düşüncelerinden etkilenmesi sonucu ortaya çıkar. Ama kadın odaklı film yapanlar yalnızca erkekler değildir.

1980 öncesi film yöneten iki kadın yönetmen, bu dönemde de çalışmıştır. Biri, tek film yöneten Türkan Şoray, diğeri, değişerek ve gelişerek filmlerinde ağırlıklı olarak kadın sorunlarını ve kadın karakterleri öne çıkaran Bilge Olgaç'tır. Yeni gelen Nisan Akman ve Mahinur

Ergun da, kadın karakterlerin ya da kadın-erkek ilişkilerinin egemen olduğu filmler yapar. Şoray ve Olgaç, I. Bölüm'de ele alındığı için, bu bölümün alt başlıklarında, Türk sinemasının sekizinci ve dokuzuncu kadın yönetmeni olan Nisan Akman ve Mahinur Ergun incelenmektedir.



Nisan Akman

8. Nisan Akman

Filmleri
(Yönetmen olarak)

1986	*Beyaz Bisiklet*	Yönetmen
1987	*Bir Kırık Bebek*	Yönetmen
	Dünden Sonra Yarından Önce	Yönetmen

1958 Ankara doğumlu olan Nisan Akman'ın gazeteci babası ve ev hanımı annesi, henüz bir yaşındayken ayrılır. Önce anneannesiyle sonra babası ve halasıyla yaşar; yedi yaşındayken annesi AST'tan Tunca Yönder'le evlenince annesiyle birlikte yaşamaya başlar. Çocukluğu tiyatroda geçen Akman, tesadüfen çocuk oyuncu gelmeyince sahneye de çıkar. Televizyon yayınlarının başlamasıyla çeşitli programlarda rol alır. Lise döneminde Ankara'dan İstanbul'a taşınırlar. Tunca Yönder reklamcılığa başladığında ve televizyon için belgeseller çekerken, Akman da onunla birlikte gidip gelir ve bir süre sonra Yeşilçam'a girer. "Alaylı" olan Akman fotoğrafçılıkla da ilgilenir ve lisedeyken yaz tatillerinde asistanlık yapar. Dergilerde fotoğrafçı olarak

görev alır.

Nisan Akman, film yönetmeden önce hem yönetmen yardımcılığı hem de görüntü yönetmeni yardımcılığı yapar. "1974-1975 yıllarında, ben hem televizyonda hem de Yeşilçam'da reji asistanlığı yaptım. Feyzi Tuna ile Aziz Nesin'le ilgili bir belgeselde çalıştım. Ardından Atıf Yılmaz'la bir televizyon serisinde çalıştım. Daha sonra yine Feyzi Tuna ve Çetin İnanç'la uzun metrajda reji asistanı oldum. Kamera asistanı olarak Kenan Ormanlar ve İzzet Akay'la çalıştım." Sinemadaki deneyiminin ayrıntılarını yönetmen, şöyle anlatır:[197]

> Kamera asistanı oldum. Çetin Tunca geldi sete. Çok sıcaktı, yanıyordu Cunda Adası, Ayvalık. İşte ben orada kameraya koşuyorum, şunu bunu değiştiriyorum, akşamları İzzet bana film değiştirmeyi öğretiyordu. Diyordu ki 'çok çabuk yapacaksın,' o karanlıkta, filmi değiştiriyorsun ve ben, filmi koparıyorum geçmiyor bir türlü. Ben onu el yordamıyla yapamıyorum. O görmeden balkondan atıyorum film parçalarını, çünkü çok kıymetli ya film, harcayamazsın. Sonra bir gün balkondan bir baktı ki ağacın üstünde film parçaları. Karanlık, oraya atıyordum görmesin diye. 'Bu ne' filan dedi. Sonra Çetin Tunca geldi, baktı ki oluyor iş, tamam dedi, benden onay çıktı yapabilirsin dedi. Sonra Kenan Ormanlar'la, onun da asistanına bir şey oldu, beni o almadı aslında, Kıbrıs'ta film çekerken asistanı geri mi döndü, öyle bir şey oldu. 'Ben sana asistanlık yaparım,' dedim. O bana çok şey öğretti, hoca da olduğu için. Berlin'de görüntü yönetmeniydi. Üniversitede hocalık yapıyordu. Çok titiz bir adamdı. Onun da böyle sekiz yüz tane çantası, her gün onlar temizlenecek filan. Sonra, o filmin başına gelmedik kalmadı, Feyzi Tuna da vazgeçti o filmi bitirmekten. Çektik, montajını bitiremedik, neyse, ben o filmde yönetmen yardımcısı olarak başlamıştım, kamera asistanı olarak devam ettim sonra yine yönetmen yardımcılığı yaparak filmi bitirdim.

Yönetmenin sözünü ettiği film, *Seninle Son Defa*'dır (1978). Yönetmen şöyle anlatır: "O zaman Kadri (Yurdatap), çok müteşekkir kaldım ona, dedi ki 'bu film senin sayende çekildi onun için ne zaman bir şey yapmak istersen, sana para vereceğim...' Ama Kadri sonra bu kadar film, işte böyle tek tek filmler kalmış elinde. İki kutu oradan beş kutu buradan filan çok az bir film verdi."[198]

Beyaz Bisiklet (1986), bir oyuncu dışında hiçbir profesyonel oyuncunun yer almadığı bir filmdir: "O yokluklar içinde çekilen bir film. Bütçesi, filmi çok azdı. O film 1'e 1 çekildi, 1'e 2 bile çekilemedi. Bana söyledikleri yirmi iki tane Agfa film var, bunların hepsini kullanabilirsin... Sonra biz çekime başladık üç gün sonra iş kopyalarını seyrettik. Eriş'le Kadri seyretti, telefon ettiler, dediler ki çok çok beğendik, bunu Antalya'ya sokacağız... O herkesin biraz inancıyla oldu. Onun mesela sinema dili de çok zayıftır. Biraz böyle fotoğrafların birleşmesi gibidir. Ama yine de, bütün bunlardan sonra bile insanlara bir duygu geçti." Festivale yetiştirmek için çok hızlı ve yoğun çalışılır. Hatta yönetmen, Derya Arbaş'ı bu çalışmalarda zorladığını ve sık sık ağladığını anımsamaktadır.

Nisan Akman ilk filmini açıkyüreklilikle eleştirir: "Bir de orada mesela her şey çok ilkeldi. Böyle bir deneme filmi. Hani öğrenci filmi gibi filandı... Işığı çok temiz ve sade bir ışıktı, o reklamcılıktan kaynaklanıyor... Filmin renkleri çok yumuşaktır... *Beyaz Bisiklet*'e duygusal bağım var. Çünkü onu hakikaten yokluktan kurdum." Filmin görüntü yönetmeni, reklam filmleri çekerken birlikte çalıştığı, daha önce sinema deneyimi olmayan Erol Sayıbaşı'dır. Müzik Mehmet Teoman'ındır; senaryosu, tıpkı son filmi *Dünden Sonra Yarından Önce* gibi eşi Eriş Akman'a aittir.

Film, çoğu oyuncu gibi Songül Ülkü'nün de ilk filmidir.

Ülkü'den kaynaklanan bir sorunu yönetmen şöyle anlatır: "Sonra Songül 'ben soyunamam' dedi, böyle bir bluzunu çıkaracaktı filan. Tabii, ağladı, rezalet oldu." O nedenle çıplak sahneler sorunludur. Manken Yaşar Alptekin'i "yakışıklı diye" yapımcı bulmuştur. Alptekin için "Hayatta da var. Yakışıklı bir çocuktu. Derya (Arbaş) tam anlamıyla kurduğumuz tipe uygun. Belki biraz da benim suçum, ben Yaşar'ı biraz daha oynatabilirdim belki. Ama benim bu ilk yönetmenlik denememdi," der.

Beyaz Bisiklet'te alt sınıflardan olan, manikürcülük yaparak geçinen iki arkadaş Sedef ve Gözde ilk kez tatile çıkar. Gözde'nin evli bir erkekle ilişkisi vardır. Sedef ise ailesini terk eden babasından dolayı güvensizdir, ama zengin bir çocuğa âşık olur ve evlenirler. Sınıfsal ve kültürel farklılık, evliliğin bitmesiyle ve genç kadının aklını yitirmesiyle sonuçlanır. Film, 23. Antalya FF'de (1986) Jüri Özendirme Ödülü alır.

Beyaz Bisiklet'te aceleye getirilmişlik ve oturmamışlık, birçok noktada kendini hissettirir: Karakterlerin olayları çabucak kabullenmeleri ya da hayatında tatil yapmayan Sedef'in denize ilk girdiğinde yüzebilmesi gibi.

N.A.: — Mesela, anneye gidiyorlar, 'evlenmeye karar verdik' diyorlar, 'e, hadi öyle olsun' diyor o da.

S.R.Ö.: — *Evet, güler yüzle karşılaması garip. Gecenin bir vakti bir erkekle geliyor ve annesi gülüyor... Bir de en çok takıldığım şey, yüzmesiydi Sedef'in.*

N.A.: — Nerede yüzüyordu?

S.R.Ö.: — *Denizde, Yaşar Alptekin'le girdiğinde.*

N.A.: — Nasıl biliyor?

S.R.Ö.: — *Evet nasıl biliyor?*

N.A.: — Onu hiç düşünmemiştim.

S.R.Ö.: — *İlk izleyen insan da yakalayamaz herhalde... Nerede yüzmeyi öğrendi? Bu kadın ilk defa tatile gidiyor ve muhtemelen hiç deniz kenarında büyümemiş, çünkü ilk defa tatile gittiği geçiyor*

diyaloglarda. Ama girince hemen yüzmesi, orada sorun var.

N.A.: — Hadi İstanbul'da büyüdüğünden belki. Onu hiç düşünmedim. Bana çok normal geldiği için.

S.R.Ö.: — *Orada çekilirken de fark edilmemiş. Kimsenin aklına gelmemiş, çünkü anında birisinin aklına gelse belki yüzmeyi öğretebilir orada Yaşar Alptekin ona.*

N.A.: — İlginç evet.

Evli bir erkekle yaşayan Gözde'nin konumu, hem kadın hem de alt sınıftan olan Sedef'in sorunlarıyla başa çıkamaması, geçmişinde de babasından kaynaklanan sorunlar yaşaması; dolayısıyla kadınların (Sedef'in annesi, Sedef ve Gözde) erkeklerden kaynaklanan sorunları filmin içeriğini oluşturur. Annenin kızını tatile gönderirken, bu durumdan memnun olmayan komşusuna "İşe gönderiyoruz da tatile mi gönderemeyeceğiz," demesi de anlamlıdır. Sorunları yansıtışı anlamında, iyiliği kötülüğü dışında filmi bir *kadın filmi* olarak tanımlamak yanlış olmaz. Öyle ki bu konuda bir erkek eleştirmen, kendi bakış açısıyla her şeyi ortaya koyar. Burçak Evren'e göre filmde bir tek olumlu erkek karakterin bile olmaması, erkeklerin tüm üzüntülerin kaynağı olarak gösterilmesi, fazla kötümser bir erkek dünyasının yaratılmasına neden olmuştur.[199]

Filmde çoğu zaman bir kadın dayanışmasının olmasına karşın, aralarına bir erkek girince bu birlikteliğin de bozulacağı gösterilir. Gözde, erkek arkadaş bulduktan sonra hemen değişir ve Sedef'ten uzaklaşır. Kuşkusuz, Gözde'nin erkek avcısı, fettan kişiliği Sedef'in saf, temiz kişiliğiyle yan yana gelince gereksiz derecede aşırı zıt tiplerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu açıdan filmde, bir yanda "namuslu", öte yanda "hafif" bir kadın karakterin yan yana getirildiği söylenebilir.

Beyaz bisikletin bir *leitmotiv* gibi sahnelerin arasına girmesi iyi bir fikir olduğu halde, kurguda gereksiz sahnelerin arasında yer alması, filmi zedeleyen noktalardan biridir. Buna karşın, filmin sonu, bütünündeki acemilikleri kısmen olumluya çevirir. Yönetmen de, filmin sonunda seyircinin ağladığını görünce başardığını hissettiğini söylemiştir.

Beyaz Bisiklet'in Claude Goretta'nın *La Dentellière* (*Dantelacı Kız*, 1977) filmiyle olan benzerliği konusunda Akman, bu filmi kesinlikle izlemediğini söylemektedir: "Ben o filmi bilmiyordum, seyretmedim. Bana Atilla Dorsay söyledi ve hatta kızarak 'Sen bu filmi taklit ettin,' dedi. Ben onu taklit etmedim, çünkü bu benim manikürcümün hikâyesiydi, oradan çıktı hikâye. Ama bu da gösteriyor ki dünyada bir sürü şey aynı. İnsanlar hemen hemen aynı şeyleri yaşıyorlar. Aklın yolu birdir. Ama bana ateş püskürdü Atilla Dorsay. Başkaları da. Ben biraz kırıldım, inanmadılar çünkü. Sonra ben o filmi seyrettim." Hikâye manikürcüsüne ait olduğu gibi, filmde çalıştıkları işyeri de manikürcünün gerçek işyeridir.

Beyaz Bisiklet'in, söz konusu Fransız filmiyle benzerliği konusundaki iddialara canı sıkılan Akman'ın yüzünü güldüren bir gelişme vardır; filmin gişe başarısı iyidir. Yönetmen, "En çok Adana'da iş yaptı. Sonra galiba dışarıya sattı, Kadri bu filmden çok memnun kaldı. Rusya'da çok beğendiler bu filmi, neden bilmiyorum. Bir de Romanya'da çok beğendiler. Çok ilginç halbuki, Romenler çok entelektüeller, müthiş bir sinema kültürleri var," demiştir.

Filmin yapımcısı Yurdatap da *Beyaz Bisiklet*'ten çok kazandığını belirtir. Bu sayede yönetmene bir fırsat daha verilir. İkinci film olan *Bir Kırık Bebek* (1987) Akman'ın belirttiğine göre iş yapmaz, ama zarar da etmez.

Nisan Akman, *Bir Kırık Bebek*'in oyuncu seçiminde özgür değildir. "(Yurdatap'ın) Onunla bir anlaşması vardı

ve bana 'Hülya Avşar'a uyan bir hikâye bul' dedi. Hülya Avşar da o rol için kötü olmadı. Ben hikâyeyi daha bulmamıştım, Hülya Avşar geldi, Hülya Avşar'ın üzerine bir hikâye buldum... Mesela Hülya Avşar olursa, bölge bölge satılıyordu filmler. Şimdi hâlâ öyle midir bilmiyorum... Adana bölgesi, Karadeniz bölgesi. Karadeniz bölgesi diyordu ki mesela işte Türkan Şoray filmi şu kadar, içerik hiçbir şekilde önemli değil. Yani isme göre..."

Nisan Akman, ilk filminin tersine, *Bir Kırık Bebek*'te artık çoğu profesyonel olan oyuncularla çalışır. "Erdal, Güzin'i (Özyağcılar) getirdi. Sonra tiyatrocularla çalışmak istedim. Derya'nın (Alabora) ilk filmiydi, ödül aldı. Çok keyifli bir çalışmaydı. Erdal, Güzin ve Derya tam bir takımdı. Hülya'yı da aralarına aldılar."

Hülya Avşar'a uygun projeyi, reklam sektöründe birlikte çalıştıkları arkadaşı Ayşe Kulin'in *Gülizar* adlı hikâyesinde bulur. Hikâye Avşar'a o kadar uygundur ki, tıpkı filmdeki gibi Avşar da reklam sektöründen gelmektedir. Ayrıca bu dünyayı yönetmen de yakından tanır: "İlk öykü kitabını bana getirmişti. 'Ne düşünüyorsun,' diye. Çünkü güzel hikâyeleri vardı. Sonra da iyi bir yazar oldu, çok akıcı bir dili var," dediği Ayşe Kulin'le birlikte çalışır. Filmin senaristi Kulin, görüntü yönetmeni Colin Mounier'dir.

Burçak Evren, *Bir Kırık Bebek* için "Gülizar'ın sonuçta ailesi, sevgilisi ve arkadaşları arasında kalması, onlardan hiçbirine ulaşamaması Akman'ın mesajını bizlere gerektiği gibi ulaştırmaya yetiyor," yorumunu yapar.[200]

Filmin yapımcısı Yurdatap, *Bir Kırık Bebek*'te uzun yemek sahnelerini Nisan Akman Moskova'dayken eşi Eriş Akman'ın çektiğini ve bu sahnelerin iyi olmadığını belirtmiştir. Nisan Akman'a göre bu filmdeki sorun, hikâyenin çok kısa olması ve çabuk bitmesidir. Sorun senaryodan kaynaklanır. Bu nedenle filmi uzatırlar, sahneler uzadığı için de bir türlü bitiremezler ve "film sarkar."

"Senaryoda bir sorun vardı. Yemek sahnesinde konuşuyorlar. Çok uzun, ders haline dönüşüyor," diye belirtir yönetmen. *Beyaz Bisiklet*'te koşullardan dolayı, çok az ham filmle çalışmışlar, filmi çabucak bitirmişlerdi. *Bir Kırık Bebek*'te ise ham filmleri var, ama hikâyeleri yoktur.

Nisan Akman "*Beyaz Bisiklet*'i sinema dili olarak çok zayıf buluyorum, duygu olarak güzel. Benim için *Bir Kırık Bebek* yarısında bitiyor. Daha iyi olabilirdi," diyerek özeleştirisini vermektedir.

Filmdeki Gülizar, üzerinde aile/baba baskısı olduğu için reklamlarda gizlice oynar. Para kazanınca baba baskısı biraz yumuşar. Özgürce işini yapması gerekirken, babası önünde bir engeldir. Babadan kurtulduktan sonra engel olarak önüne sevgilisi çıkar. *Beyaz Bisiklet*'te alt sınıftaki kadın, evlenerek üst sınıfa geçince sorunlar, çatışmalar başlamıştı; *Bir Kırık Bebek*'te ise Gülizar yaşadığı ortamdan kurtulmak için sınıf atlamak ister. Gülizar'ın Güli'ye dönüşmesi sancılı bir süreçtir. Yönetmen de reklam dünyasından geldiği için böyle hikâyelerin olduğunu, yoksul olarak gelenlerin yıldız olduktan sonra değiştiğini gözlemlemiştir.

Bir Kırık Bebek, 1988'de 1. Ankara FF'de Derya Yücel'e (Alabora) ve Orhan Çağman'a yardımcı oyuncu ödülü getirir.

Dünden Sonra Yarından Önce'de (1987), tıpkı *Bir Kırık Bebek*'te olduğu gibi kadının çalışmasının önündeki engeller anlatılır. Bu kez sınıfsal olarak aynı, üst sınıftan evli çiftin arasında çatışma çıkar. *Bir Kırık Bebek*'teki (erkek) doktor sevgili gibi, son filmindeki reklam yönetmeni de eşinin çalışmasını istemez. Oysa erkekler için işleri her şeyden önemlidir. Bu sorunları göstermesi açısından üç film, ama özellikle son film, cinsel politikada önemli bir noktaya işaret eder. Artık sınıfsal ya da kültürel çatışma noktaları ortadan kalkmış olsa da biri kadın biri de erkektir; bu yüzden farklıdırlar, farklı istekleri, beklentileri

vardır. Bülent, Gül'den işini bırakmasını isteyip de Gül buna uyunca çelişkiler başlar. Bülent, kendisi için "işinin çok önemli olduğunu" söyleyince, Gül kendi konumunu sorgular. Artık Gül, hem işine geri dönecek hem de kadın sorunlarını anlatan bir belgesel çekecektir.

Genellikle bu tür bir konu Türk sinemasına yabancıdır. Atıf Yılmaz'ın filmlerinde bile ağırlıklı olarak kadınların cinselliklerini özgürce kullanabilmeleri savunulur. Onların mesleklerine yeterince özen gösterilmez. İş - evlilik çatışması ilk kez bu kadar net ve doğru bir biçimde sinemaya yansır.

N.A.: — Ben bunu hep savundum. Kadın her zaman ekonomik özgürlüğünü kazanmalı ve şartlar eşit olmalı erkekle. Erkek bilmeli ki işini kadın seçer. O zaman erkek de gücünü kaybeder. Kime karşı konuşacağını bilir. Özgürlük ile güçlü olmak çok önemli... Mesela senaryoya biraz daha fazla eğilsem belki daha güzel olacaktı son gördüğüm yanlışlıklardan sonra.

Filmde kocasının genç asistanı da Gül için bir tehdittir.

S.R.Ö.: — *Pelin entelektüel, eğitimli bir kadın. O da erkek için savaşıyor, olabilir, ama sonra "kazandım mı," diyor. Gül "kazandın ama ne kazandın," diyor. O da "senden üstün olduğumu kanıtladım," diyor. "Benden üstün müsün," deyince Pelin bozuluyor. Ama Pelin gibi birisinden bu lafların çıkmaması gerekiyor diye düşünüyorum.*

N.A.: — Sonra da biraz kadınla rekabete dönüştü. Ama içgüdüsel bir şey yani. Yakışmadı, olabilir. Bir başkası da söyledi bunu. Belki bu Yeşilçam'dan gelen bir şey.

S.R.Ö.: — *Tabii* Bir Kırık Bebek'*le bağlantı kuruyorum. Örneğin doktor sevgilisi, kadının nasıl evde kalmasını*

istiyorsa burada da yönetmen aynı şeyi istiyor.

N.A.: — Ama bu değişmiyor. Kültürlü, okumuş olması fark etmiyor. Nedense onlarda kadın çalışmasa diye bir saplantı var. Bu genel olarak erkeklerin kafasında var.

S.R.Ö.: — *Böyle bir çatışma yaşadınız mı?*

N.A.: — Ben yaşamadım.

S.R.Ö.: — *Bilinçli olmayabilir, ama hoş bir kadın Gül. Üzülüyor ama hiçbir şey söylemiyor ilk yemekte. Bir şey söylese. İçine kapandı, kabul etti, çok zaman sonra sorgulamaya başladı. İlk başta hiç böyle bir çatışma yaşamadı mı acaba? Çok çabuk geçti orası.*

N.A.: — O biraz benim reaksiyonum. Hemen tepki vermem... O kadın biraz tepkilerini hemen veren bir kadın değil. İlk defa kendini kaybetti ve o uzun yemekten sonra kavga ettiler. Yoksa hep o, içine kapanık bir kadın... Ama ben Kiraz'a da (yönetmenin büyük kızı) söylerim. Paranı kazan. O zaman karşılıklı eşitsiniz. Eşin bilmeli ki sen güçlüsün ve onu istediğin zaman bırakabilirsin. Güç olsun ki herkes ayağını denk alsın. Ben bunu bütün hayatım boyunca... Bu ortadan kalkmalı. Tabii âşık olmak, paylaşmak çok güzel. Her zaman kadın fedakârlık yapıyor nedense.

Bu filmde de aksayan sahneler vardır. Şükran Esen'in söz ettiği ahkâm kesen yemek sahneleri ("kirli yaşıyoruz, temizmiş gibi yapıyoruz") böyle sahnelerden biridir.[201]

Filme özel müzik yapma fikri, yönetmenin aklına Moskova FF'de gelir. "Zuhal piyanoyla Samanyolu'nu söyledi. O zamana kadar müzik çalışması yok. Oraya *Beyaz Bisiklet*'le gittim. Zuhal dedim, şarkı mı söylüyorsun. Buna (*Dünden Sonra Yarından Önce*) CD yapalım dedim. O da yolunu açtı." Eriş Akman'ın rolü için "Önce Rutkay'ı



Nisan Akman film çekiminde

(Aziz) düşündük. Ben hiçbir filmde star olmasını istemiyorum aslında," diyen Akman, filmde eşini idare etmenin zor olduğunu da eklemiştir. Bu filmle, 1989'da 2. Ankara FF'de Zuhal Olcay en iyi kadın oyuncu ödülünü alır. Böylece son iki filmiyle Nisan Akman'ın oyuncuları ödüllendirilir.

Yönetmen senaryo yazamadığını, yalnızca hikâye anlatabildiğini; Eriş Akman'ın iki senaryosu ve Ayşe Kulin'in de bir senaryo çalışması sırasında yorumlarıyla çalışmaya katıldığını söylemektedir.

Nisan Akman, sinemanın, çalıştığı dönemde bir kadın için ürkütücü bir alan olduğunu belirtmiştir: "Ailelerin karşı çıkacağı bir iş alanıydı. Korkarlardı. Niye filmci oluyorsun diye korkarlardı benim zamanımda. Başka bir dünyaydı."

Buna karşın, çalıştığı dönemdeki koşullar ve çalışma güçlükleri için, "Benim kadın olarak hiçbir şekilde zorlanmam olmadı. Ben sinemacı olarak hiçbir kadının zorlukla karşılaşacağını zannetmiyorum. Her ne kadar

sinema sektörü erkeklerin elinde gibi gözükse de, kadının inanılmaz bir gücü var bu alanda. Benim çalıştığım dönemde sanırım Seçkin Yasar, Halit Refiğ'le reji asistanı olarak çalışıyordu. Ve yanılmıyorsam Metin Erksan'ın eski eşi Gül Hanım reji asistanıydı," diyen Nisan Akman, kadın yönetmenler konusunda "1980'e kadar çok az kadın çalışan vardı sinemada... Mahinur daha sonra girdi. Daha o zaman sinema okulları mezunlarını yeni yeni veriyordu. Bilge zaten Yeşilçam'da film yapıyordu. Bana öyle bir şans geldi ve bu arada da Türk Sineması zaten değişmeye başladı. Yeni konular, yeni insanlar ve eski Yeşilçam yönetmenleri durulmaya başladı... Sinema okulları, mezun vermemişti ben başladığım zaman. Dışarıdan gelenler vardı. Ama onlarda da kadın yoktu," diye belirtir.

Nisan Akman hep reklam yönetmenliği, asistanlık gibi işlerde çalıştığı için herhangi bir güçlük çekmediğini söyler: "Ama ben özel bir örneğim, çünkü ben hep oralardaydım. Onun için, ama, bana yeni yönetmenler burun kıvırdılar. Hatta ilk yönetmenler derneği kurulduğunda ben başkanı oldum. Ama o zamanki yeni yönetmenler, genç yönetmenler benden ağır bastı," der. "Burun kıvırmalarının" ya da küçümsemelerinin nedeni, Nisan Akman'ın kadın filmleri mi çekmesidir, yoksa kadın olması mı? Yönetmen ayrıntıya girmez bu noktada.

Nisan Akman, kadın olmanın getirdiği farklılıkları ya da sorunları öne çıkarmayı seven bir yönetmen değil. İlk yönetmenlik deneyimiyle ilgili bir kaygıyı şöyle anlatıyor:

> Şimdi Yeşilçam'da bir şey var. Eğer senin bir şeyden anlamadığını hissederlerse sana çok fena davranırlar. Yani bana mesela Eriş çok komik bir şey söylemişti. 'Sabahleyin sete gidince, böyle sağa sola tekme filan at, bir şeyleri devir, gürültü yap' dedi. 'Sesin çıksın' dedi. 'Saçmalama' dedim...

Yani otorite. Otoritenin olmadığını hissederlerse herkes bir laf eder, işte ışıkçı oradan gelir şöyle yap der filan, böyle bir otorite sarsıntısı olmasın dedi. Neyse, ben zaten kendi ekibimle çalışmak istiyordum, çünkü biz onlarla yıllarca reklam filmi çekiyorduk. Dedim öyle bir şey yapmaya gerek yok, zaten onlar da şaşırırlar 'sabah sabah ne oluyor, aklını mı oynattı' diye!

Nisan Akman, otorite kuramama sorununun, kadın yönetmen olmakla bir ilgisi olmadığını, acemi bir erkek yönetmenin başına da bu tür bir sorunun gelebileceğini düşünmektedir. "Çok küfür vardı Yeşilçam'da. Çok rahatsız ediciydi... Sert değilim ama gerektiğinde küfür ederim. Ama kibar götürmeye çalışırım," der ve satır arasında çalışma tarzındaki farklılığa ilişkin ipuçları verir.

Film işine bir süre ara verdiğini söyleyen Nisan Akman, "Zaten durmak zorunda kaldım çünkü para yoktu. Ama bu giderek uzadı, üst üste bir sürü şey bindi. Ama uzun bir geçmişim var sinemada, onun için hiçbir zaman kopmam," demektedir.

Ne kadar uzak kalsa da, yönetmenin düşündüğü projeler var:

S.R.Ö.: — *Daha sonraki projeniz ne?*

N.A.: — Film. Bir anne kız arasında. Feride Çiçekoğlu'nun yazmasını istiyorum. Gelebilirse Hollanda'ya. Küçük bir prodüksiyon. Para var Londra'da. İlk parayı bulunca arkası kolay gelir. Belki öbür festivale yetiştirebiliriz.

Yönetmenin dileği, şimdilik gerçekleşmedi ve görüşmenin yapıldığı tarihten sonraki festivale (Uçan Süpürge Kadın FF'ye) bir film yetiştiremedi. Ama bu arada basında da yer aldığı gibi eşi Eriş Akman bir film yönetti. Eriş Akman, iki filminin senaristi, bir filminin oyuncusu ve



Nisan Akman film çekiminde

bir filminin de yapımcısıydı.

Kadının haremde de ailede de her şeyi organize eden kişi olduğuna ve her şeyi idare edebilecek güçte olduğuna inanan Nisan Akman, ikinci projesini anlatırken mutlaka kadın sorunlarıyla ilgili bir çalışma olmayabileceğini de belirtmiştir.

> Bu yeni hikâye de çok iyi bir film. Burada da tabii kadın problemleri. İlla tabii kadın yönetmen kadın filmleri çekecek diye bir şey yok. Bende başka bir proje daha var. Çok pahalı bir proje. Osmanlı döneminde geçen... bir katliam. Çok güzel bir proje. Öyle bir şey çekmek isterim. İlla kadın problemi değil... En iyi bildiğim sorunlar. Yönetmene tabii ilk başta hep bildiği şeyleri anlatmak daha kolay geliyor. Bütün yönetmenlere bakarsanız filmleri hep bildiklerine, paraya bağlı. Ona çok büyük bir para gerekiyor.

Nisan Akman, ilk çocuğuna fazla vakit ayıramayışının acısını çıkarmaktadır artık: "Yönetmenlik hakikaten insanın yirmi dört saatini alıyor. Bunu benim kızım Kiraz

çok iyi bilir. Çok yalnız kaldı çünkü. Çok zor. İnsan sinemada da hep düşünüyor ne yapıyor, hasta mı diye. Ben biraz anne olmayı seçtim şimdi. Biraz büyüsünler, tekrar film yapmaya döneyim diye karar verdim."

Kadın seyirci için özellikle son filminin anlamı büyüktür: Akman'ın AÜ İletişim Fakültesi'nde öğrencilerle yaptığı bir söyleşi sırasında "*Dünden Sonra Yarından Önce*'yi izledikten sonra gazeteci olmaya karar verdim ve İletişim Fakültesi'ne girdim. Sizin sayenizde," diyen ve teşekkür eden kız öğrenci gibi, filmi izledikten sonra, aynı sorunların kendi evinde de yaşandığını söyleyen öğrenciler çıkar.

İlk evliliğini on dokuz yaşında yapan Akman, bir yıl dolmadan boşanır; ikinci evliliğini Eriş Akman'la yapar. Yönetmenin ilk evliliğinden olan kızı da televizyonda çalışmaktadır. Akman uzun süredir eşinden ayrı, Londra'da çocuklarıyla yaşıyor.



Mahinur Ergun

9. Mahinur Ergun

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1988	*Gece Dansı Tutsakları*	Yönetmen, Senarist
1989	*Ölü Bir Deniz*	(Yön: Atıf Yılmaz) Senarist
1989	*Medcezir Manzaraları*	Yönetmen, Senarist
1993	*Ay Vakti*	Yönetmen, Senarist
2003	*Asmalı Konak*	(Yön: Abdullah Oğuz) Senarist

1956 Bursa doğumlu olan Mahinur Ergun çocukluğunu, okumaya düşkün bankacı babası, ev hanımı annesi, anneannesi ve kendisinden beş yaş küçük erkek kardeşiyle geçirmiştir. Ailesi, orta hallidir. Ayrıntıları Ergun şöyle anlatır:[202]

> Yaşamımda hep kitaplar ve seyahat vardı. Bir de anneannemin Bursa'daki büyük bir meyve bahçesinin ortasındaki evinde geçirdiğim altın zamanlar. Oraya gittiğimde hep resim yapardım. Çok ilginç bir mahallenin kenarındaydı ev ve çok renkli komşularımız vardı. Bir çocuk ordusuna kumanda eder, onlara gittiğim filmleri anlatır ve oynardım.

Onceleri babam müfettiş olduğu için yılın altı ayı kısa sürelerle çok fazla şehir değiştirilirdi, bu çok heyecan verici olurdu. Bütün Anadolu'yu görme fırsatım oldu. Annem nerede olursak olalım bize bir ev ortamı ne yapar eder yaratırdı. Çok ilginç konaklarda da kaldığımız olurdu, kötü otellerde de. Ortaokulda yerleşik düzene geçtim. Sanat, Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'nde çok ciddiye alınan bir şeydi. Heykeliniz bitmediyse ve bırakamayacak bir havadaysanız matematik dersine girmeden bahçede çalışmaya devam etmenize izin verilirdi mesela. İngiliz Edebiyatı derslerine giren müthiş kültürlü, maceracı ve muhalif hocalarımız vardı. Bir tanesi bana 'yazma' durumunu öğretti, bir başkası tiyatro okumayı. Okul, kimyayı ve fiziği bile ilginç kılmayı başaran bir eğitim sistemine sahipti. O yıllar çok verimli yıllardı. Ailenin kendi içine kapalı, tutucu yapısı ile okulun getirdiği liberal yapı epey kafamı karıştırsa da on sekiz yaşımda okul biter bitmez evlenmek suretiyle kendi düzenime kısa yoldan geçiş yaptım.

Mahinur Ergun, lise son sınıfta tiyatro oyunu oynarken tanıştığı bir gençle evlenir. Birlikte Ankara'da üniversiteye başlarlar. Dört yılın sonunda sınavlara girerken kızları olur. 1978 yılında, sonradan Ankara Üniversitesi'ne bağlı İletişim Fakültesi'ne dönüşen Basın Yayın Yüksekokulu'nda Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olurlar. Okul bittikten sonra İstanbul'a giderler.

Ergun, okul bitince önce 'reklam prodüktörü' olarak işe başlar. Ama sinema düşüncesi son sınıfta oluşmuştur: Film yapmak ister. İstanbul'a gider gitmez amatör sinema kulübü gibi bir grup oluşturarak küçük Kodak makinelerle 8 mm'lik filmler yapmaya başlarlar. Bir yandan da profesyonel olarak para kazanırlar; herkes farklı yerlerde çalışır. Hafta içi bir senaryo yazıp, hafta sonları onu çekerler ve bir sene böyle geçer. Filmleri bir hafta sonra montajlayıp, evlerde gala yaparlar. Ergun'un ifadesiyle,

bu beş altı kişilik gruptan ileriki yıllarda önemli kişiler, ünlü görüntü yönetmeni (Uğur İçbak), reklam ajansı sahibi, özel efekt uzmanı ya da prodüktör çıkmıştır. Aynı zamanda, o yıl sürekli kasetten film izleyerek kendi kendilerini eğitirler. Sonra Ergun senaryo yazmaya başlar, ama ilk filmini yapması on yılını alır. O arada reklam yönetmenliği yapar, reklam şirketi kurar, kısa filmler çeker. Bazı ticari Rally filmleri yaparak onları satar. "Hatta yeter ki film olsun diye," bir ara düğün bile çeker.

"Ama ısrarla o işte kaldığımı biliyorum, o sektörde, o işi yaparak, görüntülerle uğraştığımı biliyorum. On yıl sonra bu iş böyle gitmez deyip herkese yalan atıp, gidip bir film çektim. Paramız varmış gibi davrandım. Kimsenin parası yoktu. Oyuncuları, herkesi kandırdım." Sinan Çetin'e çok kısa bir asistanlığı olur: "Setten kaçıp ilk filmimi çektiğim ilk ve son asistanlığım oydu işte." O sırada on on beş gün asistanlığını yaptığı Sinan Çetin, bazı oyuncuları, ilk filmini yapan Ergun'la çalışmaya ikna eder ve böylece filme başlanır. Ergun, kamerayı hocası Güner Sarıoğlu'nun şirketinden alır ve ceplerindeki paraları birleştirerek bir video filmi çeker. Çok kısa bir sürede, 1987 yılında küçük bir bütçeyle çekilen *Yabancı Bir Sevgi* adlı bu video filmi sayesinde bir sonraki filmi için yapımcı bulabilir. İlk sinema filmini 1988 yılında yapar ve devamı gelir. Yönetmenin deyişiyle "Bir film yapınca onu görenler para yatırırlar ve biraz daha film yapabilirsiniz". Sonrası, üç film ve televizyon sektörü... Sinema dışında televizyon için çalışan Ergun, *Çatısız Kadınlar, Dedelerimi Evlendirirken, Sıdıka, Şaşıfelek Çıkmazı, Nasıl Evde Kaldım* ve *Asmalı Konak* (öyküsü Meral Okay'ın) gibi popüler televizyon yapımlarına bazen yönetmen bazen senarist olarak, bazen de iki işi birden üstlenerek imza atmıştır.

Yukarıda da belirtildiği gibi, her filmi, bir sonraki filmi için referans olmuştur. İlk filmi *Gece Dansı Tutsakları*'nı



Mahinur Ergun *Sıdıka*'nın çekimlerinde

(1988) montajdayken gören Kadir İnanır, yeni bir film için yönetmene yapımcı bulur. Yapımcı da filmde Kadir İnanır'ın oynaması koşuluyla filmi yapabileceğini söyler. Bunun üzerine Ergun, önüne gelen bu fırsatı kaçırmak istemez ve İnanır'a uygun düşecek bir proje üzerinde çalışır. *Medcezir Manzaraları*'nın *tretmanı* (uzun öyküsü) zaten hazırdır ve bu projenin daha uygun olacağını düşünür.

İlk filminin kendisinde bile olmadığını belirten ve bu filmi hakkında "Çocukça geliyor. Müzik çok fazla. Oyuncu yönetimi çok kötü. Reji fena değil," diyen Ergun'un ikinci filmi bu kez yönetmene ödüller getirir. *Medcezir Manzaraları*, 3. Ankara FF'de (1990) en iyi film ve en iyi yönetmen ödüllerinin yanı sıra en iyi oyuncu ödüllerini de (Zuhal Olcay ve Kadir İnanır) alır.

Medcezir Manzaraları'nda (1989) Zeynep (Zuhal Olcay), patronu Erol (Kadir İnanır) ve psikolog arkadaşı Ümit (Yılmaz Zafer) arasındaki ilişki anlatılır. Zeynep'in işe girdiği ilk gün Erol ona ilgisini belli eder. Erol'un giderek dengesiz kişiliği (kıskançlığı, başka bir kadınla ilişkisi, keskin tepkileri) ve Ümit'in saygılı, akılcı kişiliği ve

Batılı tarzı, iki erkek arasındaki karşıtlığı oluşturur. Filmin adı, Zeynep'le Erol'un ilişkilerindeki daha çok erkeğin neden olduğu gelgitleri betimler. Filmin kilit sahnelerinden biri, Zeynep'in Ümit'e babasını anlattığı sahnedir; bu sahne, aynı zamanda, bize Zeynep'in neden Erol gibi dengesiz birini seçtiğini de açıklar. Ayrıca filmde, otoriter aile ilişkilerinin Erol'un kişiliğini (güvensizlik, tedirginlik, kıskançlık, aşırı tepki) temellendirdiği saptamasına da yer verilir. Bilerek işinde başarısız olan Zeynep, bu nedenle Erol tarafından işten atılır ve başka bir işe yerleştirilir. Zeynep, Erol'u zayıf noktasıyla (işiyle) vurmaya çalışır. Yakın arkadaşı Ümit'e ilişkisini anlatırken kendisini bir çakıl taşına benzetir, sular yükselir ve alçalır; sürüklenen Zeynep olur. İki insanı da tüketen ilişki Zeynep'in kendinden geçerek Erol'a saldırmasını gösteren kareyle biter.

Ergun, *Medcezir Manzaraları*'yla ödül aldığında, bir söyleşide filmle ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

> Kadınlar erkeğe yenik değil, adamları bir süre seviyorlar, kendilerine uygun olmadıklarını anladıklarında ilişki bitiyor... *Medcezir*'de iş iyice çığırından çıkıyor, çünkü kadının karşısında hasta bir adam var. Sevgi çok karışık bir şey; öldürme duygusunu da taşıyabilir bazen... Kadın, *Medcezir*'de adama cinsel bir nedenle tutuluyor. Kafası hayır derken gövdesi evet diyor. Biraz da arının deliğine değnek dürtmeyi seven bir kadın tiplemesi, adamın iç dünyasını kavramak hevesiyle sokuldukça örümcek ağına iyice dolaşıyor.[203]

Medcezir Manzaraları, bu yönüyle, kendilerine layık olmayan otoriter/faşist/dengesiz erkeklerin cazibesine kapılan ve yaşadığı tutkulu aşkla gözleri kör olan kadınların zaaflarını işler. Yönetmenin sözleriyle "duygusal gelişiminde arızalar ve eksiklikler taşıyan bir kadının" çaresizliğini anlatır. Bu anlamda *Medcezir Manzaraları*'nı, bir "kadın filmi" olarak değerlendirmek de mümkündür.



Mahinur Ergun

Mahinur Ergun, psikiyatriyle özel olarak ilgilendiğini ve *Medcezir Manzaraları*'ndaki Erol karakterini bir bütünlük içinde, tutarlı bir biçimde yaratmak için bu alandaki yayınları ciddi biçimde okuduğunu belirtmektedir. Film için bir psikiyatra danıştığını, ayrıca gündelik yaşamında da çok fazla gözlem yaptığını, hatta sokaktaki konuşmaları kaydettiğini, bir süre sonra bir kayıt cihazı gibi çevreyle ilgilendiğini ve bu birikimi malzeme olarak senaryolarında kullanabildiğini de ekler.

Ergun'un ikinci filmiyle kazandığı başarı ona belli bir güç verir ve Kadri Yurdatap'ın yapımcılığında *Ay Vakti*'nı yapar. Bu film için Kültür Bakanlığı'ndan, biri geri ödemeli, biri ödemesiz iki destek alırlar. Kadri Yurdatap "İyi bir film yapmak için önünü açmak lazım," dediği Ergun'a ne isterse yapabileceğini söyler. Ancak Yurdatap, bu filmde senaryonun başarılı olmadığını, Ergun'un senaryo yazmayı çok sonra televizyonda öğrendiğini düşünmektedir. Bu filmin Creteil Kadın FF'ye kabul edilmediğini söyleyen yapımcısı, "iş yapmayacağını" düşündüğü için *Ay Vakti*'nin kopyasını çıkartmadığını, ama iki gösterimlik hakkını özel



Mahinur Ergun

bir kanala (ATV) sattığını, ancak televizyon kanalının filmi beğenmediği için göstermediğini belirtir; Yurdatap, yine de satışlardan para kazandığını söylemiştir.

Görüntüsü Uğur İçbak'a, kurgusu Nevzat Dişiaçık'a ait olan ve Finike'de çekilen *Ay Vakti*'nde yönetmen yardımcısı Serdar Akar'dır. Yönetmen üçüncü filminin oyuncu seçiminde artık özgürdür. Yıldız sineması bitmiştir ve iyi oyuncunun gerçekten iyi bir eğitimden geçmiş olması gerektiğini düşünmektedir. Bu nedenle Zuhal Olcay, Müşfik Kenter ve Füsun Demirel'in oynadığı *Ay Vakti*, İstanbul'dan güneye taşınan Agâh'ın, birlikte yaşadığı sevgilisi Yıldız'la ve boşanamadığı eşiyle ilişkileri üzerine kuruludur. Filmde Agâh'ın anımsadığı çocukluğuyla ilgili geri dönüşler ve kurduğu hayaller yer alır. Yıldız'ın çocuğu Ay'a babalık eden Agâh, (üvey) kızına masal anlatma saati geçince "ay vaktini kaçırdık," der. Filmin adı masal anlatma saatine ve masum kız çocuğuna işaret eder.

6. Ankara FF'de (1994) Füsun Demirel'e en iyi yardımcı kadın oyuncu ve 30. Antalya FF'de (1993) Can Hakgüder'e en iyi özgün müzik ödülünü getiren *Ay Vakti*

üzerine yönetmenle yapılan görüşmeden bir bölüm aşağıda aktarılmıştır:

S.R.Ö.: — Ay Vakti'*ndeki temel sorun Agâh'ın çaresizliği mi yoksa kadınların içine düştüğü durum mu? Yoksa ne?*

M.E.: — Yaşamını artık bir köşeye çekilip sevdiği şeyleri yaparak geçirmek isteyen, yaşlanmayı kabullenmek ve son yolculuğuna hazırlanmak isteyen bir erkekle, yaşamın, şehrin, kalabalığın tutkuların çağrısına açık genç bir kadının ıssız bir eve sıkışmasının hikâyesi. Kadınınki geçici bir yorgunlukken adamınki bir ömrün yükünü taşıyan bir yorgunluk ve bu çatışmadan çıkıyor hikâyemiz. Kadın, adamın onu hep kuşatmış olan tutkusunun yok oluşunu panikle fark ediyor ve onu tekrar uyandırmaya, ilgisini çekmeye çalışıyor ama başka bir kavrayış ve olgunluk Agâh'ı teslim almıştır ve bunun dönüşü yoktur.

S.R.Ö.: — *Filmde gönlüm hep Yıldız'dan yanaydı. Tuhaf ya da aşırı tepkiler verse de! Aslında Agâh'a çok âşık ve "Öteki Kadın" olduğu için kıskançlığı ve inatçılığı ağır basıyor. Doğru mu algıladım bunu?*

M.E.: — Yıldız; içindeki çalkantıları, bir yerlere ait olmayı, anneliği, hiçbir şeyi bir yere oturtamamış, sadece Agâh'ın verdiği huzurla ve babaca otoritesiyle hizada kalabilmiş bir kadın. Onu da Agâh babaocağına dönünce yan yana olmalarına rağmen kaybediyor ve Agâh daha geleneksel sistemine ve kendi içine geri dönüyor. Bu da Yıldız'ı delirtiyor. Onunki klasik kıskançlıktan çok "kendimi kime emanet edeceğim artık" korkusu. Onun çalkantılarının da, huzurunun da bir halatı var ve bir ucu hep Agâh'a bağlı. O halat salınınca ürküyor.

S.R.Ö.: — *Filmin sonu sanki bitmemiş gibi, örneğin söylendiği halde Agâh'ın kardeşlerinin geldiğini görmüyoruz.*

Yıldız her şeyi bırakmak mı istiyor? Bu filmle ilgili temel duygularını ve çıkış noktanı öğrenmek isterim.

M.E.: — Filmin sonuna doğru Agâh'ın tüm eski ailesiyle küçük kız çocuğunun da dahil edildiği, eski karısının da olduğu bir yemek sonunda masa toplanırken, çocuk uykuya götürülürken, Yıldız'ın onları pencereden gördüğü sahne vardır. Yıldız artık orada hiçbir yeri olmadığını ve büyümesi ve kendi yaşamına yürümesi gerektiğini fark eder; asfaltta güneş doğarken bir mitolojik hikâye eşliğinde uzaklaşır ve maket uçağına binmiş deneme yapan köylüye rastlar. Birden gülmesi tutar. İnsan evini ve çocuğunu terk edip giderken bomboş asfaltta uçağa binmiş koşan adam görürse güler. Yıldız da geleneksel gülme krizlerinden birisine yakalanır ve film fonda adamın uçakla denemeler yapması ve önde Yıldız'ın gülerek yürümesiyle biter. Büyük bir kayıp duygusu ile uzaklaşan insanın kendine, beceriksizce ve korkusuzca kurbanı olduğu kaderine, dünyanın güzelliğine ve bundan sonra başına gelecek-lere gülmesidir bu. Zuhal bunu harika oynadı, yabancı bir eleştirmen bu sahnenin olağanüstü yorumlandığını, gülerek uzaklaşmasının acı duygusunu çok güçlendirdiğini, ama acıya karşı da bu karakterin çok insanca ve hınzırca bir panzehir taşıdığını sergilediğini söyledi.

S.R.Ö.: — *Bir de neden ara yazılar var?*

M.E.: — Sadece filme sindirilmiş edebiyat duygusunun pekiştirilmesi için Adnan Özer'in harika şiirlerini kullandık. Her epizod –filmde yeni bir aşama– bir şiirle açıldı.

Mahinur Ergun, sadece *Medcezir Manzaraları*'yla gişede başarı yakalamıştır:

İlk filmimi yedi kişi izledi. Vizyona girdi *Gece Dansı Tutsakları*. Yedi kişiden biri bendim zaten. İki üç seans daha gitti. Akşama doğru iyice azaldı. Dörde düştük, üçe düştük falan. Sonra kaldırdılar zaten. O yıl Korhan'ın filmini de kaldırdılar. Hatta Korhan, 'gel filmlerimizi yakalım,' dedi, vizyondan bir hafta içinde kaldırdıkları için. 'Yok ben yakmayayım,' dedim. Korhan yaktı. Bir haftayı bile tamamlamayan ilk defa ikimizin filmi vardır herhalde dünyada. Sonra *Medcezir*'de 'Bilet yok' yazan tabelaları çok gördüm, çok dolu gitti. Çünkü film o yıl çok ödül almıştı. Beş altı hafta kapalı gişe oynadı. *Ay Vakti* hiç iş yapmadı. Vizyona bile girmedi galiba, ama iki sene *Ay Vakti* Türkiye'ye gelmedi. Yani ben hep kendi filmimi başka ülkelerde izledim. On altı, on yedi ülkeye falan gitti festivallere. Sonra da bitti, vizyona girmedi. Benim gişe hayatım böyle gitti.

Ergun, sinemaya uzun süre ara vermesini ve televizyonda çalışmasını ekonomik gerekçelerle açıklar. Yönetmen, televizyonun, yalnız ekonomik anlamda değil, "kendini dinleme, rahat bir çalışma düzeni kurma" gibi avantajlar da sunduğundan söz etmektedir:

Parasını bulduğum bir projem var, bekliyor. Fakat peş peşe geldi bütün bu işler, bir de geçinmek zorundasın. Sinemayla uğraşacağın zaman iki üç yıl kesinlikle başka bir şey yapılamıyor. Ben böyle bir birikim yapayım diye başlarken kaptırdım paçayı. Son üç yılım çok saçma sapan bir şekilde gitti. Peş peşe yüklendi her şey. Biraz yazarlığı seçmemin nedeni o. Çünkü yönetmenlik günün tüm saatlerini alırken haftada altı gün –yani perişan bir şekilde sadece uyumaya gidiyorsun eve– yazarlıkla daha dengeli bir hayat sağladım. Mesela bu yıl senaryomu yazabilmeye başladım ve sinemayla ilişkilerimi tekrar diriltebildim. Gelecek yıl çekmeyi düşündüğüm ve adı 'Öldüğüm Ülkeden Mektuplar' olan bir proje. Ama, o zaman televizyonu sürdüremeyeceğim.

Mahinur Ergun, küçüklüğünden beri çok okuduğunu ve bu alışkanlığı sayesinde, gerek televizyonda gerekse sinemada kendini besleyebildiğini belirtir.

Ben çok tutkulu bir insanım. Yaptığım bir işte, o iş nasıl olacak, sonuna kadar görmek istiyorum. Bir dizi tutmuyorsa nasıl tutar taktım mesela, oturup yirmi tane kitap okudum. Şimdi bunu biliyorum ben, bir diziyle daha denedim yine oldu, tuttu o dizi de. Benim her zaman hedefim uygun zamanı bulup filmimi yapmak oldu. Hep filmle iç içe oldum. On sene bir şey değil film yapmak için. Film yapmıştan beter geçirebiliyorsunuz o seneleri. Şimdi tek hedefim çok iyi bir film senaryosu yazmak. Ay *Vakti*'ni bitirince böyle bir karar almıştım. Baktım filme ve çok iyi senaryo yazmayı öğrenmem gerekiyor dedim. Şimdi, bu yeni bilgilerimin ışığında sinema senaryomu yazıyorum ve çok farklı oluyor tabii, geçirilen televizyon deneyimlerinden sonra. Bu, o kadar önemli bir eğitim ki insan için. Görüyorsun hemen, neyin işlediğini neyin işlemediğini görüyorsun. Bir hafta sonra yayında çünkü. Bunun, tabii ki sinemaya çok büyük bir katkısı olduğunu düşünüyorum. Şimdi tek derdim sinema senaryomun çok iyi olması. Onu çekince, belki çekemedim bir daha çalışayım diyeceğim, bilemiyorum. İnsanın hedefi değişiyor zaten.

Yukarıdaki sözlerine ek olarak, televizyonla ilişkisi üzerine "Kelimelerle ve görüntülerle uğraşmak açısından çok yardımı var tabii. Ama ikisi çok ayrı tasarımlardır, çok farklıdır. Şunun gibi düşünebiliriz; koca bir meydan için yaptığın heykel farklı bir heykel olur, küçük bir standın üzerine yapacağın heykelin tasarımı çok farklı olur. O heykeli orada büyütürsen çok çirkin durabilir. Sinema ile televizyon aynı şeyden yola çıksalar bile böyle önemli bir farkı var. Büyük ekran için tasarlamak, insanların karanlıkta algılayacağı şeylerle, evin içinde algılayacağı şeyler, onların tasarımı çok farklı, müzik bile çok farklı,"

yorumunda bulunur. Herhangi bir senaryo yazdığında ona damgasını vurduğunu ve Türkiye'nin en "özgür" senaristlerinden biri olduğunu ileri süren Ergun, televizyonda çalıştığı zaman da sinema tekniği kullandığını belirtir.

Bir zamanlar sinema projesi olarak *Yeni Hayat*'ı çekmeyi çok istediğini, ama başkalarının Orhan Pamuk'tan telif hakkını aldığını söyleyen Ergun, edebiyat ürünlerimiz sinemadan daha ileri olduğu halde, aslında uyarlamanın zor geldiğini, genelde özgün eserler üretmeyi tercih ettiğini belirtir.

"Kadın yönetmen" kavramının kimi çevrelerce yadırgandığını, hatta ne yazık ki şaşkınlıkla karşılandığını belirten Ergun, bir "kadın" olarak yönetmenlik yapmanın belirli bir farkı da beraberinde getirdiğine inanır:

> Ben, ayrımcılıktan yanayım. Yani, insan nasılsa öyle davranır, maymunsa maymun gibi davranır. Kadınsa kadın gibi, erkekse erkek gibi. Öyle bir şey var. Başlarda biz çok az kişiydik kadın olarak. Çok şaşkınlıkla karşılanıyorduk. Büyük bir medya ilgisi, Allah Allah nasıl olur havası vardı. Ama tabii işten güçten sen o ayrımı çok anlamıyorsun. Ama, bizim setlerimiz çok zarif olmuştur, çok uygar olmuştur. Bu, tabii, kadın olmanın getirdiği bir şeydir. Daha vahşi ilişkiler var piyasada, ben duyduğum şeylere inanamıyorum... Herhalde kadın olmak öyle bir şey. Öyle bir farkı getiriyor. Ama, düşünce planında kendi öykülerini anlatıyorsun tabii. O da kaçınılmaz bir şey. Ama, mesela şimdi başka bir konu var: Bir kadın, bir erkek karakteri nasıl bu kadar iyi anlatır? *Asmalı Konak*'ta ben Seymen'i nasıl anlatıyorum yani? Hatta bir sürü insan erkek zannetmiş; 'senaryo yazarı Mahinur Bey' diye arıyor basın beni.

Kadınların yalnız kadınları değil, erkek karakterleri de çok iyi anlatabileceğini söyleyen yönetmen, "kadın yönetmen" sıfatı konusundaki tepkilerinin değiştiğini de açıkyüreklilikle ifade eder:

Ben çoğu zaman kadın festivallerine çağırıldım dünyada, ama kabul etmedim. Çok saçma olduğunu düşünüyorum, böyle bir ayrım yapmanın. İlk kez ben, herhalde geçen yıl Uçan Süpürge'ye katıldım. Onda da epey tartıştık ve beni ikna ettiler. Katılmamın nedeni de şuydu: Festivali desteklemek. Çünkü festivallerin olması gerektiğine inanıyorum. Yaşatmak için yapabileceğim bir şey varsa yapmak isterim. Bir de bu ayrımların benim için çok sert olduğu yıllar geçti artık. Belki de kendini kabul ettirmekle ilgili bir şeydi ya da sadece kadın olduğum için bir yerde olmak istemiyordum eskiden; şimdi o kadar takmıyorum. Önemli değil yani. Ama kişisel düşüncem, böyle bir ayrımın olmaması gerektiği yönünde... Biz başlarken 'Sen ne yapacaksın, Yeşilçam'da kadınsın, olmaz, etmez,' (diyorlardı). Ama bu şimdi bitti. Hatta kadınlar tercih ediliyor. Daha titiz çalıştıkları düşünülüyor... Kadın yönetmen olduğu zaman hakikaten başka bir disiplin de hissediliyor; bu biliniyor İstanbul'da. Daha çok kadın olmaktan ziyade, bir kimlik olmak, kendine has şeyler yapmak insanlara örnek olur. Yarattığın kadın karakter başka kadınları etkileyebilir. Oradaki sanatsal biçim insanları etkileyebilir. İçeriden çok iyi göremiyorsun zaten ne yaptığını ne ettiğini. İnsanlar sana söylüyorlar, yarısına da inanmıyorsun. Onun için ben kendi varlığımı hep biraz kendi gözümde karanlık görmüşümdür... Doğrusunu istersen dışarıya karşı nedir, ne yapıyorum, insanlara nasıl görünüyor, ne oluyor bilmiyorum. Sadece böyle bir şeyler okuduğum zaman hoşuma gidiyor. Ama, özel olarak kadın olmanın artık bu çağda kimsenin yolunu özellikle açacağını da sanmıyorum.

Arka arkaya aktarılan iki alıntıdan da görüldüğü gibi Ergun, bir yandan kadın ve erkek yönetmen ayrımına ve farklılığa inandığını söylemekte, öte yandan bu ayrımı geçmişte daha sert yaşadığını, artık böyle düşünmediğini ve böyle bir ayrım olmadığını belirtmektedir. Birbirine

zıtmış gibi gelen bu iki görüşten sonuncusu, aslında "Sadece kadın olduğum için bir yerde olmak istemiyordum," diyen Ergun'un kaygısını yansıtır. Mesleğini, erkek olan diğer meslektaşları gibi icra etmek isteyen bir kadının icrasındaki temel fark, kadının kadın, erkeğin de erkek oluşuyla ilgilidir Ergun'a göre – diğer bir deyişle, söz konusu olan, doğal bir ayrımdır. Bu bakımdan Mahinur Ergun, gerçekten de "meslekte kadınlığını kullanma" anlamında kadın ya da erkek yönetmen ayrımına inanmadığını, daha doğrusu bunu yaşamadığını söylemektedir. Kadın-erkek ayrımını doğallıkla kabul edip bu ayrıma herhangi bir öncelik yüklemeyen Mahinur Ergun'un evlilik yaşamı da, bahsedilen bakış açısıyla paraleldir. Eşinin hiçbir zaman "standart eş tepkileri" vermediğini belirten yönetmen, hem kendi gelişimini engelleyici bir tavırla karşılaşmadığını hem de eşine boyun eğmediğini ifade ederek, "insanın kendi yaşama alanlarını kendisinin yarattığını" vurgulamıştır.

Medcezir Manzaraları bağlamında Mahinur Ergun "Ben kendi bünyesel zaafları ve ruhsal arızaları yüzünden, dalgalarla boğuşmak zorunda kalan karakterleri anlatmayı seviyorum. Çaresizce sürüklenmeleri, bir belanın başka bir bela doğurmasını yazmayı seviyorum," diyerek, sinemada neyi anlatmayı tercih ettiğini de açıklar.

İlk filmini bir kenara bırakırsak yönetmen, iki filmiyle de kadın-erkek ilişkileri içinden kadın sorunlarına bakar, "kadınlık durumlarına" duyarlı filmler yapar. Temel erkek karakterlerinin sorunlarıyla birlikte kadınların (Zeynep'in, Yıldız'ın ve Mahide'nin) düştüğü durum, Ergun'u ilgilendirir.

Televizyon dizisinden sonra *Asmalı Konak* filminin senaryosunu da yazan Mahinur Ergun, uzun yıllar ara verdiği sinemaya dönmek için artık yeni filminin senaryosu üzerinde çalışıyor.

GENEL ÇEKİM II:

Tematik olarak, sinemada 1980'lerin karakteristik özelliklerinden birisi "aydın bunalımı", bir diğeri, yönetmeni erkek olsun kadın olsun, dönemle ilgili olarak kadın karakterlerin odağa alındığı *kadın filmleri*dir.

Bu dönemde, "kadın filmleri" denince ilk akla gelen, kadının cinselliğini keşfedişi ve kimliğini yeniden kurması sürecini temele alan öyküleri anlatan, bir başka deyişle kadın karakterlere odaklanan ve *kadınlarla ilgili* filmler yöneten erkek yönetmenlerdir. Kadın filmleri denince akla erkeklerin gelmesinin en önemli nedeni, kuşkusuz erkek yönetmenlerin sayıca çok olması, yaptıkları filmlerin dolaşıma rahat girmesi, bu konuları bu biçimiyle ele alan ilk yönetmen olmaları ve "kadın özgürlüğü" çerçevesinde sinemada varolan boşluğu zamanında görüp hızla doldurmaya çalışmalarıdır. Bununla birlikte, aynı dönemde çalışan, farklı biçimlerde ve farklı açılardan da olsa kadın sorunlarını işleyen, kadınlarla ilgili filmler yapan kadın yönetmenler de vardır.

İlk bölümde söz edildiği gibi, 1980'lerin başında Yaşar Kemal'den *Yılanı Öldürseler*'i uyarlayan Şoray, yine belli bir düzeyi tutturur. Seksenlerden ölümüne kadar sürecek dönemde Bilge Olgaç; ağırlıklı olarak feodal düzene karşı çıkan, kıyısından köşesinden de olsa devrimcileri ana karakter yapan filmlerin yanı sıra, aralarında *Kaşık Düşmanı*, *Gülüşan*, *İpekçe* ve *Umut Hep Vardı* gibi doğrudan kadın sorununa (sağlık sorunları, kumalık, kadının cinsel yönden 'mal' ve 'fahişe' gibi algılanışı) yönelen filmlere de imza atmıştır.

Gerek Nisan Akman'ın sınıfsal ve kültürel değişkenleriyle birlikte ele aldığı kadın sorunları üzerine yaptığı filmler (evlilikte kültürel farklılıklar, kadının çalışması, iş/evlilik çatışması), gerekse Mahinur Ergun'un kadın-erkek ilişkileri bağlamında yaptığı filmler kadın sorunsalına yönelik

ipuçlarıyla doludur. *Beyaz Bisiklet*'te (Nisan Akman) sınıfsal ve kültürel farklılıklar nedeniyle saf bir kızın, yaşadıklarının altında ezilerek gerçek dünyadan kopması; *Bir Kırık Bebek*'te (Nisan Akman) reklamlarda oynayan genç kadının iki farklı kültür içinde ve yoğun bir erkek baskısı altında yaşaması; *Dünden Sonra Yarından Önce*'de (Nisan Akman) eşi gibi çalışmak isteyen kentli bir kadının yaşadıkları, eşini (başka bir kadınla birlikte olduğu için) kaybetmesi ve bu kaybı kazanca çevirerek mesleğine yeniden kavuşmasının hikâyesi; *Medcezir Manzaraları*'nda (Mahinur Ergun) bir erkeğe ölümcül bir tutkuyla bağlanan kadının zaafları; *Ay Vakti*'nde (Mahinur Ergun) ilişkilerin bitişi, kıskançlıklar, erkeğini *öteki* kadına "kaptırmak" istemeyen bir eş ve öteki kadının yaşananlara kendini bırakıvermesi; bunların hepsi bahsedilen filmlerdeki kadın karakterlerin deneyimleridir.

İki yönetmenin de alanda uzun süreli deneyimleri vardır. Her iki yönetmen de çocuklu ve eşlerinden boşanmış/ayrı yaşayan kadınlardır.

Akman'ın söyleminden çok filmleri dişil özellikler içerir. Bu filmler, doğrudan kadın karakterleri anlatır. Kadın-erkek ilişkilerini işleyen Ergun'un ise, daha çok söylemi –konuya yaklaşımı– dişildir.

Her iki yönetmenin de ilk filmleri belli zayıflıklar taşır. Her iki yönetmen de üçer film yaptıktan sonra, tam olgunluk dönemlerine girecekken sinemadan uzak kaldılar. Uzun bir aradan sonra yeni filmleri için hazırlık yapıyorlar.

III.
SİYASALLAŞMAYA DOĞRU KADIN YÖNETMENLER
(1990-2002)

1990'dan 2003 yılına kadar Türk sinemasında toplam 521 film yapıldığına göre, yılda yapılan film sayısının kırkın üzerine çıkmadığı görülür. 521 filmin yalnızca otuzunu kadınların yönetmesine karşın, ilk defa bu dönemde sinemaya giren kadın sayısında bir artış olmuştur. Ne de olsa yeni bir yüzyıla geçilmektedir. Bu dönem içerisinde, ikisi 1990 öncesinden gelen, toplam on altı kadın yönetmenden söz edilebilir. 1960'lardan beri film yapmayı sürdüren Bilge Olgaç, 1994 yılına kadar film yaptığı için bu döneme de imzasını atan kadın yönetmenlerdendir. Ayrıca 1980'lerde film yapmaya başlayan Mahinur Ergun son filmini bu dönemde, 1993'te yapar. Yeni gelen kadın

SARI TEBESSÜM

YAZAN-YÖNETEN: SEÇKİN YASAR



ŞAHİKA TEKAND•MAHİR GÜNŞİRAY•LEVENT ÖZDILEK

ZUHAL GEN ER. GUNER OZKUL. KUTAY KÖKTURK. SUNA SELEN. ORHAN ALKAYA. AYŞEN SAVAŞKAN
ECE USLU. NILGUN USTUN. GÖVEN TURAN. TARIK GUNERSEL

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ : UMİT ARDABAK **SENARYO :** SEÇKİN YASAR **DİYALOG :** İZZET YASAR
SANAT YÖNETMENLERİ: METE ÖZGENCİL ESAT TEKAND. ALİ DİRİER **KURGU :** MEVLUT KOÇAK
YAPIM SORUMLUSU : AHMET SONER **YAPIMCILAR :** UNAL KUPELI. SEÇKİN YASAR - **FİLM DOKU**

1993 / 5. ANKARA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ'NDE 4 ÖDÜL BİRDEN !

16

yönetmenlerin bir kısmı farklı işler yapmaktadır. Bu dönemde tek film yöneten kadınların sayısı altıdır. Bir kısmı TRT'nin desteğiyle bu alana girer (Tomris Giritlioğlu, Canan Evcimen-Obay, Fide Motan ve Sunar Kural-Aytuna), bir kısmı da kendi çabalarıyla ekonomik destek bulup film yapmaya çalışarak bu alanda var olma savaşı verir. Bazı yönetmenler de uluslararası alanda büyük başarılar kazanır.

Bu bölümde, ilk filmlerini yönetme sırasıyla Füruzan ve Gülsün Karamustafa (1990), Canan Gerede (1991), Tomris Giritlioğlu (1991), Işıl Özgentürk (1991), Seçkin Yasar (1992), Biket İlhan (1993), Canan Evcimen-Obay (1993), Handan İpekçi (1994), Fide Motan (1994), Yeşim Ustaoğlu (1994), Sunar Kural-Aytuna (1996), Jülide Övür ve Necef Uğurlu'dan (1998) söz edilecektir. Görüldüğü gibi filmler genelde 1990'ların ilk yarısına yığılmıştır ve 1998 yılından bu yana sinema sektörüne hiçbir yeni kadın yönetmen girmemiştir.



Füruzan



Gülsün Karamustafa

10/11. FÜRUZAN/GÜLSÜN KARAMUSTAFA

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE SENARİST OLARAK)

1990	*Benim Sinemalarım*	Füruzan Yönetmen, Senarist Gülsün Karamustafa Yönetmen

Füruzan ve Gülsün Karamustafa, yönettikleri tek filmin yapımına 1990'dan önce başladıkları halde, yapım sürecindeki sorunlar nedeniyle filmlerini 1990 yılında bitirebilirler.[204] Türk sinemasındaki ilk kadın ortaklığı olan *Benim Sinemalarım*'ın yaratıcılarından biri yazın alanından, diğeri görsel sanatlar alanından gelen iki sanatçıdır.[205]

Bütün kitaplarının da kapağında yazdığı gibi, Füruzan ilk kitabı *Parasız Yatılı* ile 1972 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı kazandı. İlk kitaplarında kötü yola düşmüş kadın ve kızların, çöken burjuva ailelerinin, yoksulluk ve yalnızlıkla boğuşan kadın ve çocukların, yeni ortamlarda bunalan ve yurt özlemi çeken göçmenlerin dramlarına sevecenlikle yaklaştı. Kişileri derinlemesine inceledi ve anlatımını ayrıntılarla besledi. 12 Mart dönemini anlattığı ilk romanı *47'liler* ile 1975 Türk Dil Kurumu Roman Ödülü'nü

kazandı. Daha sonra bir sanatçılar programıyla (DAAD) 1975'te Batı Berlin'e çağrıldı ve orada bir yıl kalarak işçilerle ve sanatçılarla röportajlar yaptı. Eserleri birçok yabancı dile çevrildi. *Dokuz Çağdaş Türk Öykücüsü* (1982, Volk und Welt Verlag) adlı antolojisini ve *Die Kinder der Turkei* (1979, Kinderbuch Verlag) adlı çocuk kitabını ise Doğu Berlin'de konuk kaldığı süre içerisinde hazırladı. 1994'te, Bosna-Hersek, Yunanistan ve Bulgaristan gezilerini *İşte Bizim Rumeli* adlı kitabında topladı.

Yapıtları:

Öykü: *Parasız Yatılı* (1971), *Kuşatma* (1972), *Benim Sinemalarım* (1973), *Gül Mevsimidir* (uzun öykü, 1973), *Gecenin Öteki Yüzü* (1982), *Sevda Dolu Bir Yaz* (1999); Roman: *47'liler* (1974), *Berlin'in Nar Çiçeği* (1988); Röportaj: *Yeni Konuklar* (1977); Gezi: *Ev Sahipleri* (1981), *İşte Bizim Rumeli* (Balkan Yolcusu) (1994); Oyun: *Redife'ye Güzelleme* (1981); Çocuk Kitabı: *Die Kinder der Turkei* (1979, Türkiye Çocukları), Şiir: *Lodoslar Kenti.*

Yazarın *Sevda Dolu Bir Yaz* adlı oyunu, Devlet Tiyatrosu'nda 2002 yılında sahnelenmeye başlamıştır.

1946 Ankara doğumlu olan Gülsün Karamustafa ise, yapılan görüşmede kendisini şöyle anlatıyor: "Ressamım diye tanımlıyorum kendimi. Güzel Sanatlar Akademisi'nin (şimdiki Mimar Sinan) akademi olduğu yıllarda 1969'da resim bölümünden, Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinden mezun oldum. O gün bugündür mesleğimi sürdürüyorum. Türkiye'de görsel sanatlar alanında ender olarak başka bir işle uğraşmayan ve sadece mesleği ile varolan sanatçılardan biriyim." Batıdaki "artist" kavramının genişliğine dikkati çeken ve o anlamda çalışmalarında farklı anlatım biçimleri kullandığını belirten sanatçı, konuşmasını şöyle sürdürüyor: "Çeşitli *mediumları* kullanarak görsel ifademi oluşturuyorum... Öte yandan ne olduğumu açıklayabilmek için, 'ressam', kullandığım bir

tanım çünkü sadece 'sanatçı' dediğinizde başka yorumlara açık bir ifade kullanmış oluyorsunuz... Üç boyutlu işler, çevre düzenlemeleri, *enstalasyonlar*, video projeleri yapıyorum, bir yandan da resim çalışmalarımı sürdürüyorum. Şu anda bu çalışmalarımın çoğu yurtdışında uluslararası bir platformda sergilenmeye devam ediyor." Yakın zamanda, 56. Locarno FF'nin (2003) *video-enstalasyon* bölümünde sanatçının iki video çalışması gösterildi. Gülsün Karamustafa, grafik tasarımcısı sanatçı Sadık Karamustafa'yla evli; kızları da babasıyla aynı işi yapıyor.

Her ikisi de sanatın farklı disiplinlerinde seçkin sanatçılar olan yönetmenlerin sinemayla tanışmaları farklı dönemlere rastlar.

Füruzan'ın sinemayla tanışmasının klasik bir hikâyesi vardır; her çocuk gibi sinemayı sevmiş, kitle eğlencesi olarak sinema, herkes gibi yaşamına erken girmiştir. Yazar, yalnızca sinemayla değil, müzik, resim, bale gibi bütün sanat dallarıyla yakından ilgili olduğunu; yazarlığı bağlamında Fethi Naci gibi edebiyat eleştirmenlerinin yazdığı öykülerde mekânın ve zamanın çok hissedildiği, onların neredeyse bir film izler gibi düşünülebileceği ve bütün her şeyin gözümüzün önüne geldiği yönünde değerlendirmeleri bulunduğunu söyler. Füruzan, kendisine gelen senaryo yazma önerilerini uzun süre geri çevirir. 1980'lerin başında çok saygı duyduğu ve beğendiği Ömer Kavur'dan gelen öneri üzerine, 1981'de aynı adlı öyküsünden Ömer Kavur'la birlikte senaryolaştırdığı ve Kavur'un yönettiği *Ah Güzel İstanbul*'la sinemaya girer. Film, o dönemde çok kısa sürede çekildiği için başarılı değildir Füruzan'a göre. Sonraki öneriler televizyondan, duyarlı bir yönetmen olduğunu düşündüğü Okan Uysaler'den gelir. Böylece *Gecenin Öteki Yüzü*'nde birlikte çalışırlar. Ancak Füruzan "Senaryoyu sürekli denetlemek isterim. Bir de filmin başlayıp bitme süresi içinde sette olacağım," diyerek koşullarını ortaya koyar. Uysaler bir

MINE FİLM presents
a film by **FÜRUZAN** and **GÜLSÜN KARAMUSTAFA**

MY CINEMAS/MES CINEMAS

BENİM SİNEMALARIM



süre sonra yazara "Sabah altı, gece bir buçuk, iki, Füruzan cayar gelmez," diye düşündüğünü söyler. Altı yedi ay gibi uzun bir süre çalışıp senaryoyu birlikte yazarlar, ancak bazı itirazları olduğu için Füruzan tanıtım yazılarına adını koymaz. Yine de, tıpkı Gülsün Karamustafa gibi, bu dizide çok severek çalıştığını ve bunun bir okul gibi, yoğun bir kurs dönemi gibi olduğunu söyler. Dizinin mekân düzenlemesi için Uysaler'e Karamustafa'yı önerir.

Gülsün Karamustafa'nın, yönetmenliğinden önce, "çok güzel bir zamanda çok güzel bir ilişki" yaşadığını söylediği ve altı yıl boyunca sürdürdüğü sanat yönetmenliği dönemi vardır. "Görünmeyen bir emek galiba?" sorusu üzerine Karamustafa şöyle yanıt vererek sinema yolculuğunu anlatır:

> Yok, benim emeğim ciddi bir şekilde göründü, çünkü çok enteresan bir zamana rastladı; sanat yönetmenliği kavramının yeniden değerlendirildiği bir zamana. Daha önceleri Duygu Sağıroğlu'nun yaptığı sanat yönetmenlikleri var, Metin Deniz'le birlikte *Cemo* filminde sanat yönetmenliği gündeme geliyor, fakat çoğunlukla Yeşilçam filmlerindeki hâkim anlayış sanat yönetmenleri seti düzenler, giysileri seçer vs. anlayışı. Ben ilk defa Atıf Yılmaz'ın çağrısıyla bir filmde çalıştım. Bu ilginç bir zamanın filmiydi. *Bir Yudum Sevgi*. Senaryoyu Latife Tekin yazmak üzere çağrılmıştı. O sırada ben de toplumdaki yeni değişimler, köyden kente göç meselesiyle ilgileniyorum ve o konuda resimler yapıyordum. Atıf Yılmaz beni de sanat yönetmeni olarak bu filme dahil etti.

Bu da setin düzenlenmesinden daha çok, "hep birlikte düşünmenin, birlikte ortaya çıkarmanın, yaşamanın ürünü"dür ve bu birliktelik, "Atıf Yılmaz'ın olağanüstü mucizevi çalışma sisteminden kaynaklanır." Sanat yönetmenliğine *Bir Yudum Sevgi*'yle (1984) başlayan sanatçı, Başar Sabuncu'yla *Asılacak Kadın* (1986) ve *Kupa Kızı*'nda (1986) birlikte çalışır. Ardından dört bölümlük televizyon dizisi için Okan Uysaler kendisini çağırır. Sinemayla asıl

yoğun ilişkisinin bu filmle gerçekleştiğini belirten Karamustafa, "Bu diziye Füruzan'la birlikte çok ciddi bir katkımız vardır," der.

Yapımcı Kadri Yurdatap, çalıştıkları sette Füruzan'a, "Senin hikâyelerinden birini film yapabilir miyim?" diye sorduğunu, bunun üzerine Füruzan'ın ve Gülsün Karamustafa'nın *Benim Sinemalarım* kitabını düşünüp filmi ortak yönetme istemleriyle kendisine başvurduklarını söylemiştir.[206] Füruzan, filmi Karamustafa'yla ortak yönetme kararlarına ilişkin olarak şunu ifade eder: "İkimiz de ayrı ayrı yönetebilirdik, ama cesaretlenmek için bir araya geldik ve o bir deneyimdi."

Gülsün Karamustafa Füruzan'la birlikte *Gecenin Öteki Yüzü*'nden *Benim Sinemalarım*'a geçişlerini şöyle anlatır: "Onun arkasından da biz bu dostluğu Füruzan'ın sinemaya senaryo yazarı olarak katılımından benim de sanat yönetmeni olarak katılımım ve birikimimden faydalanarak birlikte böyle bir şeye cesaret gösterebileceğimiz duygusunu aldık. İyi de yaptık bence. Bu fikri Kadri Yurdatap'a da açtığımız zaman o, dehşetli heyecanlandı."

Füruzan'ın aynı adlı öyküsünden kendisi tarafından senaryolaştırılan *Benim Sinemalarım* filminde, 1960'larda, yaşıtı gençler gibi dışarıda gezmeyi, sinemalara gitmeyi seven, yoksul bir ailede yaşayan ve bir mağazada çalışan Nesibe ana karakterdir. Çıkış bulamadığı için, son çare olarak kendinden yaşlı erkeklerle para karşılığında bilinçli bir şekilde çıkmaya başlar ve bu sayede istediği gibi giyinir, gezer. Ancak bir gün eve geç geldiği için annesinin şikâyeti üzerine babasından çok şiddetli bir dayak yer, sonra da evden kaçar.

Filmin başında, bir film reklam panosunun peşinden koşan çocuklar gösterilir önce; ardından verilen sokak görüntüsünün üzerine bir marka gibi, üstte "Füruzan", altta *Benim Sinemalarım* yazısı biner. Bir kadın yürür. Jenerik başlar. Film, annenin çaresizliğini gösteren çekimlerle ve

Nesibe'nin kaçmış olduğu bilgisiyle açılır. Film boyunca, geri dönüşlerle bazen beş-altı, bazen de on-on bir yaşlarındaki Nesibe'ye geçilir. Bu geri dönüşler nedeniyle, filmin anlatımı labirente benzer. Geri dönüşlerin içinde başka geri dönüşler açılır, ileri dönüşler yapılır. Filmde on beş-on altı yaşlarında gösterilen Nesibe, sık sık küçüklüğünü anımsar. Bazen Nesibe'nin bakış açısı, kendisinin olmaktan çıkıp filmi yaratanların bakış açısına dönüşür. Film, anlatılan hikâyenin sonundan içeri doğru açılır, ama izleyiciye yeni bir bilgi verilmez. Filmsel anlatı derinleştikçe öğrenilen tek bilgi, bilinçli olarak seçimini yapmış Nesibe'nin sonunun ne olabileceğidir. Sinematografik açıdan, genellikle karakterlere yaklaşan ve uzaklaşan kamera çekimleri hâkimdir. Filmin içinde başka filmlere doğrudan gönderme yapılır. Çünkü Nesibe kutsal bir mekânmış gibi sinemalara gider, filmler izler, bir tek o mekânda mutludur. Sinemada olduğu an, büyülendiği, düş kurabildiği tek zamandır. Bir de genç bir denizciyle gezerken mutludur, ama mutluluğu sık sık geleceğin Nesibe'siyle ya da yapmak zorunda olduklarının bilinciyle kesintiye



Benim Sinemalarım filminde çocukların peşinden koştuğu reklam panosu

uğrar. Nesibe, yoksul olmanın acısını içinde taşır. Kasımpaşa'da yaşadıkları halde denizci sevgilisine, sınıfsal olarak daha üst bir konuma işaret eden Tepebaşı'nda oturduklarını söyler. Film, yoksul sınıftan genç bir kadının hikâyesidir. Başka sınıftan bir kız belki de 'rüyalarını' gerçekleştirme şansına daha fazla sahipken, yoksul Nesibe'nin neredeyse bu hayalleri beslemesine bile izin yoktur. 'Kadın olma'nın bütün sorunlarıyla (erkek şiddetine maruz kalmak, baskı altında tutulmak), yoksul sınıfın sorunları (bedenini satmak zorunda kalmak) iç içe geçer.



Benim Sinemalarım

Filmde belli sahneler, Nesibe'nin içinde yaşadığı boşluk duygusunu verir: Nesibe'nin banyo yaptıktan sonra pencereden karşı duvara öylesine uzun uzun bakması ve dayaktan sonra çıplak, soğuk ampule bakışı bu sahnelerdendir. Oysa Nesibe'nin yaşına uygun çocuksuluğunu gösteren sahneler de vardır; banyoda köpüklerden baloncuk yapması, plajda bir çocuğa gülümsemesi ya da plajdan çıkarken yaptığı mimikler gibi. Ayrıca filmde karakterin kendi kendisiyle (farklı yaş dilimlerinde ya da farklı durumlarda) karşılaştığı iki sahne yer alır. Bu sahnelerin birinde evden kaçan Nesibe, pastanede sevgilisiyle oturduğu yere bakar, orada kendisini görür ve gülümser.

Senaryoda Füruzan'ın farklı zaman geçişlerini yansıtmak istemesi nedeniyle yazım süreci dokuz ay sürer. Çekimler 1988'de başlar; verilen aralarla birlikte film, toplam iki aya yaklaşan çekim süresiyle 1990 yılında biter.

Çok ayrıntılı bir senaryo yazan yönetmene, çekimlere ara verilmeden önceki ilk dönemde yönetmen yardımcısı olan Zeki Demirkubuz (filmin yönetmen yardımcısı Aslı Selçuk o dönemde Paris'tedir), şaka yollu şunları söyler: "Füruzan Hanım, sizin bu senaryoyu birisi yolda bulsa çeker." Füruzan, sağlam bir senaryoyla yola çıkmanın önemli olduğunu ve filmi çekerken daha özgür olabildiğini; senaryonun bazı bölümlerini rahatlıkla değiştirebildiğini söylüyor.





Baba dayağı
(Sema Aybars-Hülya Avşar-Yaman Okay)

Benim Sinemalarım, bir yaz filmidir, ama sonbahar ve kış aylarında çekilmiştir. Füruzan plaj sahneleri başta olmak üzere, bazı sahnelerde oyuncuların çok üşüdüğünü anlatır. Zaman zaman görüntüde soğukluğun hissedilmesi nedeniyle çekimler tekrarlanır.

Kurgusu Mevlüt Koçak'a, müzikleri Selim Atakan'a ait filmin oyuncuları arasında Sema Aybars, Yaman Okay, Ayşegül Uygurer ve Güzin Çorağan yer alır. Füruzan, Nesibe rolü için Hülya Avşar'ın seçilme nedenini ve

sonucu şöyle anlatır:

> Başrolde hiç tanınmamış biri olsun istedim. Yani yeni bir yüz... Kadri Yurdatap, 'Tabii nasıl isterseniz öyle olsun,' dedi. Nesibe'nin yüzünü birine vermekte zaten zorlanıyordum. Bir de bilinen bir yüzün olması benim istediğim bir şey değildi. Fakat ne yazık ki konservatuvar dahil, bir sürü yerde birkaç genç kız bulduk. Açık yerler var, çıkamam, babam şunu der, annem bunu der, kocam şunu der, haline geldi ve bir baktık Hülya Avşar bekliyormuş; ben oynarım, dedi. Sporcu, hoş bir kız... Geldi, ben dedim ki, teniniz yanık, saçınız kısa, nasıl yapacağız? Yok, dedi; ben denize girmem saçlarımı da kaynak yaptırırım. Hayretler içinde kaldım; son derece başarılı bir oyun oynadı. Ve inanın, ben Hülya'nın zeki, yaptığı işin çok farkında olan bir insan olduğunu o yıl fark ettim.



Benim Sinemalarım'da Hülya Avşar (Nesibe)

Avşar'ın rolünü çok hissederek oynadığını belirten Füruzan, Cannes'da eleştirmenlerin, onun bir öğrenci, bir amatör olduğunu düşündüklerini; profesyonel oyuncu olduğunu öğrenince çok şaşırdıklarını belirtir. Filmde oynayan tiyatro sanatçıları zaten iyidir; Hülya Avşar da onlara ayak uydurur, hiç hata yapmaz. Bu uyumun sonucunda filmde denge kurulmuştur. Gülsün Karamustafa, Hülya Avşar'ın bir kanalda "Ben sanatçı olarak ciddiye alınmıyorum, kabul edilmiyorum," demesinin ilgisini çektiğini, aslında Avşar'ın büyük ve iyi bir sanatçı olduğunu belirtir ve Avşar'ın yaptığı filmleri sık sık hatırlamasının ve hatırlatmasının da yerinde olacağını düşünür. Karamustafa'ya göre, öncelikle oyuncunun kendi algısını değiştirmesi gerekmektedir.

Hülya Avşar filmde hiç makyaj yapmaz. İlk geldiğinde sette makyaj yapan Avşar'ı Füruzan uyarır: "Hülya indi aşağı. Hülya olmaz böyle dedim. Niye? Çünkü bu on beş on altı yaşında bir kız. Yüzünü yıkadı. Set boyunca makyaj yoktu."

Film sürerken Kadri Yurdatap'ın parası biter. Çok az çekim yapılmıştır, para bitince çalışmalar durur. İki kez görüntü yönetmeni değişir; ikinci kez başladıklarında görüntü yönetmeni olarak Ertunç Şenkay gelir. Füruzan, Şenkay'ın çok başarılı olduğunu ve filmin başındaki "bütün rengi aldığını" belirtir. Çekimlere ikinci kez başladıklarında senaryonun da kısaltılması gerekir.

Yapıtları arasında niçin *Benim Sinemalarım*'ı film yaptığı sorusuna Füruzan'ın yanıtı şöyledir:

> Anlatımı İstanbul olan bir mekân, diğerlerinde, bu kadar yüklü bir şeye girmek zordur; mesela *Gül Mevsimi*'nin filmini yapmak zordur, tarihsel süreci kapsayan bir şey... *Benim Sinemalarım* Beyoğlu'nda geçmişti. Gene de mekânlar oldukça elverişliydi. Çok fazla şeyle uğraşmaya gerek kalmadı. Bir tek Atlas sinemasının girişini değiştirdik epeyce. Bu bir tercihti. Bir de kızın serüveni bir tercihti. Çünkü neden? Hatta Atıf Ağabey'le konuşmaya gittiğimizde demişti ki o,

çok ilginç bir eleştiri yaptı. 'Bunu çekmeyin, Füruzan, bunun senaryosunu bence yapma. Çünkü bir sürü Yeşilçam filmi böyledir.' Doğru söyledi. Çünkü Yeşilçam'ın filmlerinde kızlar sokağa çıkar ve düşer. Ben de 'bence anlayış doğru çıkarsa ortaya, bu düşmüyor, bu inatçı bir kız. Yani başını dikip yürüyor. Bana bu hayat bırakıldıysa ben de buna devam ederim diyor,' dedim. Onun eleştirisinin doğru yanı var. Çünkü şunu eleştiriyor. Bu, evet bir kalıptır neredeyse, bu kalıbın tekrarı gerekmez. Halbuki ben kalıp olmayan bir şeyi yazdım.

Film bittikten sonra gösterime girer; İstanbul FF sırasında Cannes'dan gelen yetkililer filmi beğenir. Bununla ilgili olarak Füruzan, "Hemen Cannes'a davet ettiler ve film orada gerçekten güzel değerlendirmeler aldı. Burada az kişi beğendi. Mesela İbrahim Altınsay çok beğendi," diye belirtir. Çok değer verdiği yazar-şair Ahmet Oktay'ın, Nesibe'nin kendini acındırmadığı ve bir karar verdiği yönündeki eleştirisine gönderme yapan Füruzan, "Kızın yaşadığı şeyler acıklı değil, acıdır, arada fark var" der. Terimler konusunda edebiyatçı olmanın getirdiği duyarlılığıyla, Nesibe'nin duygusal değil, 'duygulu' bir kız olduğunu, "anarşist bir tavrı olduğunu", üstüne gelen her şeye karşın çıkış bulamadığı halde isteyerek, başı dik bir şekilde bu yolu seçtiğini belirtir. Kötü bir çıkıştır ama hiç değilse bir çıkıştır sonuçta.

Agâh Özgüç, heyecan, umut ve beklentiyle gittiği filmden düş kırıklığıyla çıktığını yazar; 1960'ların atmosferini bulamamıştır, örneğin o yıllarda sinema salonlarının boş gösterilemeyeceği eleştirisini yöneltir.[207] "(Nesibe'nin, filmleri) Sinemalarda yalnız seyretmesini anlamadılar. Ben buna çok şaştım," diyen Füruzan'ın bu eleştiriye yanıtı nettir: "Benim o yalnızlığı seçme nedenim farklı, kız hep kendisini yalnız hissediyor. Orada ben simgesel bir tavır koymaya çalıştım... O yalnızlık duygusunu seviyorum ben."

Füruzan'ın en sevdiği sahne, babayla küçük Nesibe'nin

Eyüp Sultan'da dolaşmasıdır; o sahnede hiç konuşma yoktur. Filmin içindeki filmlerin farklı dönemlerden olmasıyla ilgili olarak, bunu özellikle yaptığını, onları karıştırarak kullandığını, zamanı kırmak amacıyla eski ve yeni filmleri birleştirdiklerini belirtir. Gerekçesi, yıllar önce Türkiye'ye filmlerin hep on-on beş yıl geç gelmesidir.

Füruzan filmin anlatısında bir noktaya dikkati çeker: "Düşünün dediler, öyle bir film ki bu, zaten her şey olmuş bitmiş, biz olmuş bitmişi seyrediyoruz. Çünkü olaylar sonla başlar." Filmdeki zaman geçişlerinin zor olmasına karşın insanların bunları anladığını da belirtir.

Filme emeği geçen Aslı Selçuk, Füruzan'ın Turhan Selçuk'la evliliğinden olan tek çocuğudur. Aslı Selçuk, Paris I Panthéon Sorbonne Üniversitesi'ne giderken bir yandan da *Benim Sinemalarım*'ın tek yönetmen(ler) yardımcısıdır. Füruzan bu konuda Aslı Selçuk'un "çok büyük bir yardımı olduğunu, neredeyse üçüncü yönetmen gibi çalıştığını" ve çok titiz davrandığını belirtir. Yönetmenlerin kadın olmalarından kaynaklanan bir dayanışma dışında bir de anne-kız dayanışmasından da söz edilebilir; Füruzan bu noktada, anne-kız olarak sette ilişkinin çok zor olduğunu, bu nedenle Aslı'nın kendisine "Füruzan Hanım" dediğini ve belli bir mesafeyi koruyarak profesyonelce çalıştığını belirtir.

Yönetmenlikte özel bir işbölümü yoktur, iki yönetmen de aynı mekândadır; bazı sahneleri Füruzan, bazılarını Gülsün Karamustafa çeker; setteki çalışma çok dostça geçer. Füruzan, hem kendisinin hem de Gülsün'ün kendi disiplinleri içinde çok tatmin oldukları için ilişkilerinin sorunsuz geçtiğini, başka türlüsünün de beklenemeyeceğini belirtir: "Gülsün de istese tek başına film çekerdi, ben de... Belki birbirimize omuz vermek için bir arada çalıştık, cesaretlenmek için birlikte yaptık. Çok da dostça ve çok keyifli bir çalışma oldu. Çok üzüldük ama çok da güldük ve eğlendik biz aslında," der. Uluslararası festivaller nedeniyle

yaptıkları yolculuklar eğlenceli geçmiştir.

Film ulusal festivaller dışında 1990'dan 1993'e kadar Fransa, Kanada, Mısır, İran, Amerika, Japonya, Almanya, Belçika ve Hindistan'da çok sayıda festivale katılır. Bu festivallerde filmin elde ettiği en önemli başarılar, kuşkusuz, filmin 43. Cannes FF'de (1990) ilk filmlerin katıldığı Eleştirmenlerin Haftası'nda yarışması, İran'da 9. Uluslararası Fecr FF'de (1991) en iyi ilk film için Jüri Özel Ödülü (Kristal Simurg) alması ve 4. Uluslararası Tokyo FF'de (1991) en iyi 10 Asya filminden biri seçilmesidir. Füruzan'ın aktarımıyla Cannes'da da aynı konuyu işleyen bir Hong Kong filmiyle *Benim Sinemalarım* karşılaştırılmış ve Türk filmi başarılı bulunmuştur. Gülsün Karamustafa ise İran'da festivale katıldıkları dönemde, orada şimdi olduğu kadar özgürlükçü bir atmosferin olmadığına, katı bir ortamın bulunduğuna dikkati çeker; buna karşın uluslararası jüri Türk filmini ödüllendirir.

Televizyonlarda filmin başına gelen sansür, doğal olarak en çok yaratıcılarını rahatsız etmektedir. Füruzan TRT'de gösterildiğinde filmdeki plaj sahnelerinin kesildiğini belirtiyor: "Adamla çıkar. Yürürken iki tane acayip kadın vardır, dar mayolar giymiş, onlara böyle dönüp bakar. Yani hep geleceğinin nasıl olacağı hakkında bir fikir. 'Ben de sonunda bunlar gibi olacağım'. Ama olaylara öfkeyle, gözü yaşlı bir şekilde bakmıyor." Anımsayamadığı bir kanalda gösterilen filmde baba dayağı sahnesinin çıkarıldığını gören Karamustafa ise, çıplak sahnelerden çok bu sansüre şaşırdığını, "hangi ahlaki gerekçelerle bir baba dayağı sahnesinin eksik" olduğunu anlayamadığını belirtmektedir. Televizyon kanallarındaki bu yoğun sansür dışında daha da tehlikeli, ticari açıdan etik olmayan bir durum, Boyut Yayın Grubu'ndan çıkan VCD Video Kitap'ın içindeki filmin son on beş dakikasının olmaması ve buna karşın satışların hâlâ sürmesidir. Kitabın kapağında Gülsün Karamustafa'nın adının "Gülsüm" olarak yazılması bile

bunun yanında hafif kalmaktadır.

"Yeşilçam, bir geleneğin sinemasıydı ve o gelenekte erkek egemen bir sistem söz konusu," diyen Karamustafa, film çekerken bunu fazla hissetmediklerini, kendilerini de en çok yaralayanın maddi sorunlar olduğunu ve yokluk içinde çalıştıklarını vurguluyor. Uzun ve sancılı bir çekim süreci olduğu için her iki sanatçının da sinemaya uzak durmaları ya da küsmeleri beklenebilirdi, ama Füruzan'ın sinema için yeni bir projesi var ve yazmakta olduğu kitapları bitirip yeni bir film için hazırlanmak istiyor. Ancak yapım aşamasında birtakım sorunlar çıktığı ve televizyonlarda da filmleri kesildiği için bundan sonra hem yapımda söz sahibi olmanın gereğinden söz ediyor, hem de telif yasalarından yararlanarak anlaşmalar yoluyla filmlerini sansürden korumak için gereken adımların atılması gerektiğini belirtiyor. Aynı şekilde Gülsün Karamustafa da ne zaman sinemaya döneceğini bilmemekle birlikte, bunun hiç olmayacağı anlamına gelmediğini vurguluyor. Bu filmin varoluşunu güven verici bulan Gülsün Karamustafa, film çektikleri dönemde Başar Sabuncu, Zülfü Livaneli, Şahin Kaygun gibi başka mesleklere sahip olan kişilerin de sinemaya girdiklerini, öyle canlı bir dönemde, pek çok kişinin bu anlamda ürün verdiğini, ama mesleklerinden sıyrılıp tamamen bu alanda çalışmalarının söz konusu olmadığını belirtiyor. Bugün video projelerini üretirken sinema deneyimlerinin ona büyük katkısı olduğunu söyleyen sanatçı, daha önceleri tam anlamıyla gelişmediği için video *medium*'una hiç ilgi duymadığı halde 2000 yılından bu yana bugünün gelişmiş teknikleriyle video filmler çekiyor. "Ayrıca şu anda benim mesleğim ile sinema arasında son derece geçişken durumlar var," derken bu iki alan arasında gidip gelen isimlerden ilk aklına gelenler Kutluğ Ataman, Atom Egoyan ve Abbas Kiarostami oluyor. Karamustafa da bir gün yeniden "sinema yapmak" istiyor.



Canan Gerede

12. Canan Gerede

Filmleri
(Yönetmen, senarist ve yapımcı olarak)

1991	*Robert's Movie* *(Robert'ın Filmi)*	Yönetmen, Senarist
1995	*B. L'amour est Plus Froid que la Mort* *(Aşk Ölümden Soğuktur)*	Yönetmen, Senarist
1999	*Split* *(Parçalanma)*	Yönetmen, Senarist, Yapımcı

Canan Gerede, annesi Reşiha Vafi'nin piyes çevirileri yaptığı, babası Cemil Vafi'nin başkonsolos olduğu New York'ta 1948 yılında doğar. Ailesinin olumlu ve destekleyici yaklaşımını Gerede bugün sevgiyle anmaktadır.[208]

Gerede, ailesiyle birlikte ABD'den sırasıyla Türkiye, Yunanistan, İngiltere, Güney Amerika ve Uzakdoğu'ya giderek her ülkede yaklaşık iki yıl yaşar. Babası büyükelçi olur. Canan Gerede liseyi küçük yaşta bitirince babası, henüz küçük olduğu gerekçesiyle onu New York'a göndermez. Bir sene Caracas'da (Venezuela) tiyatro okuluna gider, hem klasik dersler hem de doğaçlama üstüne dersler

alır. Bir yandan da akşamları bir meslek sahibi olmak için sekreterlik okuluna devam eder. On yedi yaşını doldurunca ailesi tarafından doğduğu kente, New York'a gönderilir. Orada *American Academy of Dramatic Arts*'ı bitirir. Gerede, hem oyunculuk hem de yönetmenlik eğitimi aldığını belirtmiştir.

Yaşar Kemal aracılığıyla Elia Kazan'la tanışan Gerede, Kazan'dan oyuncu yönetimiyle ilgili çok şey öğrenir. Dışarıdan *Actor's Studio*'ya devam eder. Bu arada başından boşanmayla sonuçlanan hızlı bir evlilik geçer. Sonra kendi ifadesiyle büyük ideallerle ülkesine, Türkiye'ye döner. Canan Gerede, sinemanın farklı alanlarında; dekorasyon, kostüm gibi işlerde çalışır ve özellikle yabancı yapımlar söz konusu olduğunda asistanlık yapar. Atıf Yılmaz'ın yaptığı *Seyahatname* adlı dizide başrol oynar. Bu dönemde Dr. Selçuk Gerede'yle evlidir; eşi, Birleşmiş Milletler'e başhekim yardımcısı olarak atanır.

Canan Gerede yurtdışında yaşarken de ülkesiyle bağlarını koparmaz. Fransa'dayken *Afrique Asie* dergisi için Topkapı Cezaevi'ndeki Yılmaz Güney'le röportaj yapmaya gider. "Türkiye'yi gerçekten onun sayesinde tanıdım," dediği Yılmaz Güney'le tanışır. "Fakat röportajdan vazgeçtim. Yapmam gereken daha önemli işler olduğunu anladım." Gerede, röportaj için geldiği bu görüşmede, kendi isteğiyle, Güney tarafından işlerini dışarıdan birlikte yürütmeleri için Nihat Behram'a gönderilir. Dört yıl Yılmaz Güney'le bu işbirliğini sürdürür. Onun adına çalışmaya başladığında *Sürü* bitmektedir; *Düşman* çekilir, sonra da *Yol*. *Yol*'un (1982) yapılma sürecindeki yapım sorumlusu Canan Gerede'dir. Güney'le çalışması bittikten sonra Thomas Harlan'ın filminin (*Wundkanal*, 1983) yapımcısı olur. *Yol*, Cannes FF'de büyük ödülü kazanınca New York'ta yaşayan Gerede'ye bir Alman yapımcıdan senaryo yazması için teklif gelir. Böylece *Germany Under Thorns*'un senaryosunu yazar. "O senaryo çok keskin oldu.

Biraz Alman aleyhtarı oldu, durdurdular," dediği film, Almanya'daki birinci ve ikinci kuşak Türklerin sorunları üzerinedir.

İlk kısa filmi olan *The Other Side*'ı (1987) ABD'den ayrılmak üzereyken Global Village için New York'ta çeker. Kendisine başka bir belgesel için de destek verilir. Video filmlerinin (*Pass the Bludwurst Please*, 1987; *Abidin, Can You Paint Happiness*, 1988) ardından Türkiye'ye gelir ve 1991'de yazıp yönettiği *Robert's Movie* ortaya çıkar. Bu film, 1990'da Eurimages'den Türkiye adına destek alan ilk filmdir.

Filmin adı, yönetmenin oynatmayı düşündüğü Amerikalı bağımsız yönetmen arkadaşı Robert Kramer'dan gelir. Belgesel film yapan Kramer'ın ölmeden önce iz bırakması için, onun "hayatının son günlerini belgelemek" ister. Ama yapım süreci uzayınca Robert Kramer, çalışmalarından dolayı filmde oynayamaz.

İngiltere, Fransa, Almanya ve Türkiye ortak yapımı olan *Robert's Movie*'nin çekimlerine 1990 yılında başlanır. Film 1991'de tamamlanır. Gerede, bu film için seçtiği Aslı Altan'ı Şahin Kaygun'un filminde izleyip beğenmiştir. Onu, filmin öncesinde iki yıl kendi evlerinde konuk eden Gerede, Altan'ın zayıflaması, yürüyüşü ve İngilizcesi üzerinde Altan'la birlikte çalışır. Erkek oyuncu, İngilizcesi çok iyi olan bir Fransız'dır (Patrick Bauchau). Ayrıca New Yorklu tanınmış bir performans sanatçısı John Kelly de filmde yer alır. Almanya'nın da yapımda söz sahibi olabilmesi için, filmin tanıtım yazılarında, bir uyarlama olmamasına karşın "adaptasyon Jurgen Jurges" yazılır.

Robert'ın Filmi, temelde bir yol filmidir. Savaş fotoğrafçısı Robert ile Gogo/Altan'ın yolları, İstanbul'a doğru yolculuk ederken kesişir. Erkeklerin mekânı olan tipik bir Anadolu kahvesinde karşılaşıp, Robert'ın isteği üzerine dans ederler. Robert'ın yanında taşıdığı kasetteki şarkının (*No Future*) sözleri Canan Gerede'ye, müziği Fuat Güner'e

aittir; şarkıyı söyleyen ise yönetmenin kızı Shiva Gerede'dir. Yönetmen, bu sahnede iki karakterin de isyânkarlığının gösterildiğini belirtir. İstanbul'a Altan'ın arabasıyla giderler. Birbirlerinin ismini bile bilmeyen çift İstanbul'da ayrılır. Robert, ülkesine dönecekken tren istasyonunda soyulunca arkadaşı John'dan yardım ister. John onu, İngilizce şarkılar söyleyen ve takma adı Gogo olan Altan'a götürür ve böylece yolları yeniden kesişir. Birlikte olmaya başlarlar. Robert kadına "Amaçsızsın, nereye gittiğini bilmiyorsun," der. Filmin sonlarına doğru Altan'ın söylediği "Arkadaş" şarkısı, bu yüzden anlamlıdır. Robert'la Altan'ın ilişkisi gelgitlidir. Altan, eski bir arkadaşıyla Robert'ın isteği üzerine sevişir, sonra kıskançlık nedeniyle kavga ederler. Bir sahnede Altan, Robert'a, onun sorusu üzerine "Seni yabancı gibi görmüyorum. Asıl ben kendimi yabancı görüyorum," der. Altan değişmiştir. Bir barda *Arkadaş*'ı söyler; Robert'ı sınıra götürmek üzere güneydoğuya yolculuk ederler, ama şarkıdaki gibi yolları yine ayrılacaktır. Kadın adamın gitmesini istemez. Sevişirler. Altan kazayla Robert'ı vurur, arabasıyla oradan uzaklaşır.

Yönetmen, ilk filmindeki temel derdinin "ölüm" olduğunu söylemektedir. Aslı Altan'ın oynadığı Gogo/Altan kişiliğinde kimlik sorunu öne çıkarılır. Örneğin Altan, Che Guevara'nın resmini yakışıklı olduğu için, ABD bayrağını da dekor olarak duvarına asar; dolayısıyla karakterin hem siyasi açıdan bilinçsiz olduğu hem de kimlik sorununun bulunduğu gösterilmiş olur. Yönetmene göre Robert, birlikte oldukları beş altı gün içinde Altan'ın varlığını ve kimliğini bulması için ona yardım eder. Finalde Altan, arabaların arasında bulunan ABD bayrağını dikmek isteyen Robert'a kendiliğinden tepki gösterecektir.

Gerede'ye göre *Robert'ın Filmi* bir yol filmdir, hem içsel hem dışsal bir yolculuktur bu. Filmi gösteren televizyon kanallarında kesilen sevişme sahneleri bu film için

önemlidir, çünkü yönetmenin tanımıyla "çok serttir" ve bu sahneler "kızın allak bullak olmasına" neden olur. Gerede'ye göre, eşcinsel olmasına karşın John aslında Altan'ı sever: İkisi de biseksüeldir. John için, "Cinsel kimliğini tam bulamamış. Yani çok yakın hissediyor kendini," der. Altan da tam bulamamıştır cinsel kimliğini. O nedenle stüdyoda seviştikten sonra aynanın önünde Robert, Altan'ın yüzünü çevirerek "part boy, part girl" (yarı oğlan, yarı kız) ifadesini kullanır.

Robert'ın Filmi, Türkiye'de Ramazan ayında gösterime girdiği için Gerede'nin verdiği bilgiye göre, Türkiye'deki kopyalarından, sevişme sahnesine eşlik eden ezan sesi Onat Kutlar tarafından silinir. Filmin Ankara FF'deki gösterimi sırasında sinemaya bomba konulur. Cannes FF'ye katılan *Robert'ın Filmi*, kendinden önceki *Benim Sinemalarım* gibi ilk film olduğu için Eleştirmenlerin Haftası'nda yarışır ve iyi eleştiriler alır. Festivalde Gerede, "kendi Türk kimliğini kaybetmeden tamamiyle Batılı bir film yapan yönetmen olarak" tanımlanır.

Yönetmen, ikinci uzun filminden önce 1993'te *Women Behind the Veil* (*Peçenin Ardındaki Kadınlar*) adlı belgeseli yapar. Bu belgesel, Pakistan'daki kadınların hayatları üzerine bir Fransız yapımıdır.

Aşk Ölümden Soğuktur'un ya da diğer adıyla *B. L'amour est plus Froid que la Mort*'un jeneriği, işlemler Fransa'da yapıldığı için, tamamen Fransızca'dır. Film Fransa, İsviçre, Türkiye ortak yapımıdır. Eurimages'den aldığı desteğe bu kez Kültür Bakanlığı'ndan aldığı destek de eklenir. *Robert'ın Filmi*'ne göre bu film, yine de çok düşük bir bütçeyle yapılır. Gerede, Alman yapımcı Klaus Hellwig öldüğü, çekimler sırasında da Onat Kutlar öldürüldüğü için filmi, başta onlara, sonda ise kendisine iki filminde de ses teknisyeni olarak hizmet eden arkadaşı Jean-François'ya adar. Müzikleri Fuat Güner'e ait olan filmde Bennu Gerede'yle birlikte Kadir İnanır ve Ayşegül Ünsal oynar. Yönetmen

yardımcısı, ilk filminin oyuncusu olan Aslı Altan'dır.

Aşk Ölümden Soğuktur, arabesk şarkıcısı Bergen'in arabesk şarkıcısının trajik hikâyesini Belgin karakteriyle anlatır. Filmin kısa adı olan "*B.*", Belgin'e ve onun imzasına işaret eder. Canan Gerede, hazırlıklarını Fransa'da tamamlar. Ön araştırmayı yapan Aslı Altan, bütün gazete haberlerini toplar, özetler ve Gerede'ye gönderir. Böylece Gerede sahneleri yazmaya başlar. Gerçek hikâyenin öznesi/kurbanı olan Bergen için, "Beni çok etkilemiş bir sanatçıdır hayatıyla," der. Gerede bir anekdotu anımsar: Bergen, Sıraselviler'de bir gece kulübünde çalışırken birden durup milli marşı arabesk biçimde söyler; bunun üzerine bir komiser alıp onu götürür. "Anarşist bir kadın. Hayatı çok acı," diye belirtir yönetmen.

Belgin'i oynaması düşünülen ilk kişi Hülya Avşar'dır. Ekonomik kriz nedeniyle film bir yıl gecikir. Bergen'in kocası Hülya Avşar'ı oynamaması için tehdit eder, Avşar da korkar. Bunun üzerine rolü Bennu Gerede oynar.[209] Ancak, Bennu Gerede, bu filmdeki aksanı nedeniyle eleştirilir ve Canan Gerede'ye göre bu yüzden ona, Antalya FF'de en iyi oyuncu ödülü verilmez. Bu gerekçeyi ve basındaki eleştirileri yönetmen haklı bulmamakta; filmi Sulukule'de çektiklerini ve orada kimsenin Türkçe'yi zaten düzgün konuşmadığını belirtmektedir. Ana roller dışında sıradan halkı,



Aşk Ölümden Soğuktur'da Bennu Gerede (Belgin)

Sulukule'deki Romenler oynar; travestiler Cihangir'den bulunur. Filmde Belgin, estetik operasyonlar geçirir. Gerçek yaşamda Bergen, yönetmene göre ya estetik olmamış ya da olsa bile kötü bir operasyon geçirmiştir. Gerçeğe uymamasının ve Belgin'i estetik olmuş haliyle göstermesinin gerekçesinin, seyircinin deforme olmuş bir yüzü izlemekte zorlanacağı düşüncesi olduğunu da ifade eden yönetmen, "Zaten bire bir Bergen'in gerçek yaşantısı değildir. Bergen hiçbir zaman rock şarkıcısı da olmadı, ama yaşasaydı olabilirdi," diyerek, bunların kendi yorumu olduğunu belirtmiştir.

B.'nin başında Fatma Şaşa, göbek dansı yapan kızı Belgin'le birlikte polis karakoluna götürülür. Hayatının başında polis kayıtlarına geçen Belgin, okuma yazma bilmediğinden dolayı ismini yazarak imza atar. Daha başlarda hareketli kamerasıyla dikkati çeken filmde, polise giderken Belgin'in çarpıştığı Ali, onları karakoldan çıkarır. Belgin, minnet duygusunu belirtmek için evde onun ayaklarını yıkar; gece onun gitmesini istemez. Filmin başındaki teslimiyet, sonuna kadar sürecek; bu koşulsuz, sorgusuz kendini verme ölümle sonuçlanacaktır. Bu kaçınılmaz son, falcı kadının falında da çıkar. Belgin, Ali'nin kulübünde dansöz olarak çalışmaya başlar. Aynı gece, Ali Belgin'i rahatsız eden bir müşteriden kurtarır ve onun şarkı söylemesini ister. Belgin ilk şarkısını söyler: "Sen Ağlama." Gece birlikte olurlar, Ali "seni yıldız yapacağım" derken birçok Yeşilçam melodramının da repliğini ödünç almıştır. Evlenirler. Belgin'in söz istemesi üzerine Ali, onu sevip koruyacağına dair söz verir. Gece kulübünde Belgin "Sen bir ömre bedelsin" şarkısını söyler. Filmdeki şarkılar Belgin'den Ali'ye yöneltilmiş sözler/mesajlardır. Bir işadamı, daha iyi bir kulüpte iş önerdiğinde Belgin "patronum kocam, onunla görüşün" der. İlk çatışma, Ali'den kızı olan bir kadının gelip Belgin'e gerçeği açıklamasıyla ve hamile olan Belgin'in sokaklarda "Ali Çakmak" diye bağırıp

onun arabasını yakmasıyla başlar. Bunun üzerine Ali çok kızar, ona saldırır ve tecavüz eder. Buna karşın Belgin, Ali'nin arkasından "bırakma" diye bağırır. Belgin çocuğunu düşürür; Ali hastanede Belgin'e "uğursuz" diye bağırır. Belgin'in annesi Ali'yi bırakması konusunda kızını uyarır. Daha önce Belgin'e iş teklif eden kişi, onu hazırlayarak Maksim'e çıkarır (bu sahnede filmin üçüncü şarkısı "Ararım Seni Her Yerde"dir). Ali Belgin'i izlemeye gelir. Belgin "Ali'm"i söyler ("Ecelim Sen Oldun Ali'm"). Yeniden birlikte olurlar. Annesi bir kez daha Ali'yi istemediğini söyler, kızına tokat atar. Bir tartışmada Belgin "beni aşağılıyorsun" deyince, Ali "sevgini ispat et, şarkıcılığı bırak" diye meydan okur. Belgin bu mantıksız isteği kabul etmediğini televizyona çıkarak kanıtlar. Bunun üzerine Ali stüdyoyu basar ve Belgin'e şiddetli bir dayak atar. Belgin sonunda Ali'den ayrılarak işadamı Osman'la birlikte olur. Osman'ın annesi, Belgin'in düşük toplumsal konumu ve kültürel düzeyi nedeniyle oğlunun onunla evlenmesine karşıdır. Belgin bunu duyunca kızar ve (Osman'ın evinde verilen partide) göbek atar. İsyankâr olduğunun bir işaretidir bu. Belgin o kızgınlıkla eve döner ve apartmanın ağzında bekleyen Ali'nin kezzaplı saldırısına uğrar. Belgin ameliyat geçirirken "Ali'm" kaseti bir numaradır. Boşanmak ister, şiddete karşı yeni bir şarkı yapar ("Kadınım, Vurmayın"). Belgin hapisteki Ali'ye "yollarımız asla birleşmeyecek" der. Arabayla eski mahallesine gelir, dans eden küçük kıza (bir anlamda kendi geçmişine) bakar, ağlar. İntihara kalkışır, travesti arkadaşlarına çok korktuğunu söyler; uyuşturucu alıp konsere çıkar. Bir şarkıda "Geri dönmeyi düşünmem. Bir daha ezilmem" der. Şarkısını bitiremeyince dinleyiciler tarafından yuhalanır. Belgin saldırganlaşır. Tepkileri giderek Ali'ye benzemektedir. Dinleyiciler arasında bulunan Ali, Belgin'i bıçaklar.

Aşk Ölümden Soğuktur, 32. Antalya FF'de (1995) en iyi yönetmen, en iyi görüntü yönetmeni (Jurgen Jurges)

ve Kültür Bakanlığı özel ödülü alır; İstanbul'da tek kopyayla gösterime girer. Locarno FF'de Altın Leopar'a, Selanik FF'de de Altın İskender'e aday olur. Angers'de ve Sochi'de (Rusya) en iyi kadın oyuncu ödülü de Bennu Gerede'ye verilir. Locarno FF'de çok büyük bir salonda gösterilen *B.*'nin ayakta alkışlandığını anlatırken Gerede'nin sesi titremiş, gözleri dolmuştur. Törende yoğun alkış üzerine Canan Gerede "Susun... Bu alkışı Bergen için kabul ediyorum," dediğini anlatır. Yönetmenin en sevdiği çiçek olan ayçiçekleriyle İtalya'dan gelen kadınlar, onu coşkuyla kucaklar. Jürisi halktan kurulan ve oylaması bilgisayardan izlenebilen Angers'de birinciliği bir oyla kaçırır. Yönetmen, İsviçre'de Belgin'in her seferinde şiddet görmesine karşın Ali'ye dönmesini insanların bir türlü anlayamadıklarını da belirtir.

Aşk Ölümden Soğuktur'un sonunda senaryoda başkalarının ismi bulunmasına karşın filmin senaryosu, açılış jeneriğinde de yazdığı gibi yönetmene aittir.

Split/Parçalanma da gerçek bir hikâyeden yola çıkar.[210] Türk, İzlanda, Fransız ve Hollanda ortak yapımı olan film Eurimages desteklidir ve Türkiye'deki yapımcısı da Alfa Film adına Canan Gerede'dir. Film, anlaşmazlık nedeniyle İzlandalı anne ve Türk baba arasında kalan, paylaşılamayan iki kız çocuğunun bir savaşım alanı haline gelmesini anlatır. Diğer filmlerin tersine çıkış noktası bu kez yönetmenden kaynaklanmamaktadır. "Hamburg FF'de İzlandalı bir yönetmenle tanıştım. Fridrik Thor Fridriksson ve o bana hemen bu filmi teklif etti. 'Bunu çeker misin?' dedi." Gerede, filmi önce birlikte çekmeyi düşünür, hemen ardından böyle bir şeyin olamayacağını anlar. İlk gelen sinopsisi, erkek karakter tamamen eleştirildiği, "kadın da göklere çıkarıldığı" için beğenmeyen yönetmen, senaryoyu ancak kendisi yazarsa çekebileceğini söyler. Kendi ifadesiyle, aslında başlangıçta hikâyenin hiçbir ilginç yanı yoktur; filmi ilginç kılmak için din konusuna

girmeye karar verir. Araştırmalar yapar. Hikâyenin gerçek kadın kahramanı Gerede'yle konuşmak istemez, bunun üzerine çiftin kızlarıyla yapılan görüşmeler televizyonlardan toplanır. Yönetmen, gerçek erkek kahramanla iki kez çok uzun konuşur, kadın hakkında İzlanda'da araştırmalar yapar. Senaryoyu yazarken çok zorlandığını söyleyen yönetmen, "filmi ilginç kılabilmek, doğruları sergilemek" için çok çabaladığını vurgular. Çok uzun olan senaryodan, tamamen ekonomik nedenlerle bazı sahnelerin sonradan çıkarılmasının film için iyi olmadığını belirtmiştir. Daha önce B.'yi izlemiş olan yapımcı Fridriksson, filmde Bennu Gerede'nin oynamasını, ister. Gerede'ye filmde Mahir Günşiray ve Baltasar Kormákur eşlik eder. Görüntüler Peter Steuger'e, kurgu ise Suzanna Koch ve Bennu Gerede'ye aittir. Gerede, filmi yakın dostu Fransız yapımcı Anatole Dauman'a adar. Çekimleri sırasında parasız kaldıkları için filmi altı ay durdururlar. Bu konudaki deneyimi, Füruzan'ın ve Gülsün Karamustafa'nın yaşadıklarına benzemektedir. Amerikalı bir yapımcının koşullarını kabul ederek, çok dar bir zamanda çok hızlı bir şekilde çalışırlar. Gerede, bu yapımcının sonradan ciddi anlamda kendilerini dolandırdığını söylemiştir. Amerikalı yapımcı, filmin televizyon haklarını Finlandiya dahil olmak üzere otuz ülkeye satar.

Parçalanma'da jenerikle birlikte siyah fon üzerine ses kuşağından sözler biner. İmam nikâhı kıyılmaktadır. Görüntüde yere çökmüş bir erkek ve gelinlik giymiş bir kadın görülür. Gelin, imamın sorusunu yanındaki erkeğe baktıktan sonra olumlu anlamda onaylar onaylamaz çocukça güler. Bu gülüş, törene uygun düşmeyen bir uyumsuzluğa işaret ederken, bir kırılmayı da gösterir. Hemen sonraki çekimde İzlanda'nın buzlu dağları üzerine *Split* yazısının binmesi de bu aykırı gülüşün uğursuzluğunu imler. Filmin jeneriğiyle izleyiciye gerekli ipuçları verilmiştir. İzlanda'da babanın çocuklarına yemek yedirdiği, annenin

eve geç geldiği ilk sahnede adam önce sorularıyla sonra da tokatlarıyla eşine şiddet uygular. Nerede olduğunu ve kendisini aldatıp aldatmadığını sorar. Bu şiddetin ardından polis tarafından evden uzaklaştırılır; kızlarıyla bir süre görüşemez. Sol (anne), çocukların babalarını özlemesi üzerine ve biraz rahatlama isteğiyle Halil'in kızları tatilde Türkiye'ye götürebileceğini söyler. Ancak havaalanında tuhaf bir hisle ondan geri döneceklerine dair Kuran'a el bastırarak söz alır. İzlanda'dayken kızlarına kavuşunca "hem onları hem de kendisini Allah'a adayacağı" üzerine yemin etmiş olan Halil, Türkiye'ye gidince sözünü tutmaz, eşine dönmeyeceğini bildirir ve kızları İmam Hatip'e göndererek başlarını kapatır. Halil, ticarete atılırken bir yandan da dini politikanın göbeğinde yer alır. Sol, Türkiye'ye gelerek sevgilisinin de yardımıyla çocuklarını kaçırmaya çalışır, ancak Halil tarafından engellenir. Kaçırma girişimi nedeniyle sınır dışı edilerek ülkeye girişi üç yıllığına yasaklanır. Üç yıl sonra döndüğünde bir görüşme sırasında bir kez daha çocukları kaçırmaya çalışır, yine başaramaz. Bu arada Halil'in eski iş arkadaşlarından Lale, Sol'e yardım ederken ona "Bir adamla savaşabilirsin ama



Parçalanma'da Bennu Gerede (Sol) ve Mahir Günşiray (Halil)

bir inançla değil," der ve İslam'ın birçok yüzü olduğunu söyler. Ayrıca yüzü Batı'ya dönük olan Lale'nin de bazen namaz kıldığını söylemesi, bir kez de bunun özellikle gösterilmesi, her dini ödevini yerine getirenin köktendinci olmayacağına yönelik bir mesaj gibidir. Sol, zorlu bir hukuk mücadelesi verir, ancak karşısındaki dinci-milliyetçi siyaset ve mafya yüzünden başarılı olamaz. Film, tanınmamak için kızların türbanlı ve siyah gözlüklü bir grup kız çocukla birlikte mahkeme salonundan çıkıp otobüse binmeleri ve oturdukları yerde görüntülenmeleriyle biter. Son çekim, tanıtım yazılarının kız kardeşler üzerine binmesi için uzun tutulmuştur. Bu çekimde otobüste arkada oturan başı kapalı, gözlüklü kızların önünde oturan iki kardeş, gözlüklerini çıkarır; bu görüntüye İzlandaca bir ninni eşlik eder. Böylece çocukların geri planında İzlanda'yı, bir başka deyişle kendi geçmişlerini taşıdıkları gösterilir.

Bu filmiyle yönetmen, parçalanan aileyi, kimlikleri, dini anlatır. İzlanda Türkiye'den çok farklı kültürel yapıya sahiptir ve filmde bu iki kültür çatışmaktadır.

Parçalanma, Türkiye'de gösterime giremez. Dağıtımcı Şükrü Avşar, bu konuda çok uğraşır ama film, "dine dokunduğu" için dağıtım şansı bulamaz. Televizyon kanallarında gösterildiğinde ise dinle ilgili konuşmalar kesilir. Katıldığı Antalya FF'deki tepkiler ise yönetmenin ifadesiyle "korkunçtur." Gerçekten de Gönül Dönmez-Colin, filmin kısa yoldan bir *"Midnight Express"* olarak tanımlanabileceğini yazar. Ona göre, "Sansasyon üzerine kurulu, abuk sabuk detaylar ve teknik yanlışlarla dolu, oyuncuların yapay bir performans çıkardığı" bir filmdir bu. Aynı gazetede birkaç gün sonra çıkan söyleşide Gerede, filmin kesinlikle ırkçı olmadığını belirtir.[211]

Canan Gerede, ilginçtir, her filminde ya yönetmenleri ya da geleceğin yönetmenlerini oyuncu olarak kullanmıştır. Ya da farklı bir yorumla, oyuncularına film yönetmeyi aşılar. İlk filminde Sinan Çetin, ikinci filminde sonradan film

yönetecek olan Umur Turagay ve son filminde yine sonradan başarılı bir yönetmen olan Baltasar Kormákur, oyuncuları arasındadır. Ayrıca son filmindeki yapımcısı da (Fridriksson) tanınmış bir yönetmendir.

İlk filmi (*Robert'ın Filmi*), genel teması ve üslubu açısından diğer iki filminden (*Aşk Ölümden Soğuktur* ve *Parçalanma*) daha farklı bir yerde durur. Buna karşılık Gerede'nin filmlerinde ortak özellikler bulmak da mümkündür. Özellikle son iki filminin girişindeki araba çekimi sahneleri birbirine benzer. Altan da (*Robert'ın Filmi*), Belgin de (*Aşk Ölümden Soğuktur*) eşcinsel ya da travesti arkadaşlarıyla, dostlarıyla dayanışma içindedir. Her iki filmin de ortak bir şarkısı vardır. İlk filmde Altan'ın kulüpte seslendirdiği *Shooting Up*, ikinci filminde Belgin'in radyodan dinlediği bir şarkıdır artık. Üçüncü filme ise ikinci filmin çıkış noktası olan Bergen'in şarkıları eşlik eder. Belgin (*Aşk Ölümden Soğuktur*) basına saldırdığında "Ölüyüm ben" der. Bunu daha önce Robert da söylemiştir (*Robert'ın Filmi*). Altan Robert'tan bir şeyler alırken, Belgin'in de tepkileri istemeden, yaşadığı kırıklıklar nedeniyle öfkeye dönüşerek Ali'ye benzemeye başlar. Ancak, Altan Robert'ı kazayla öldürdüğü halde, Belgin Ali tarafından bilinçli bir şekilde öldürülür. Kadına yönelik "içeriden" (kocadan) gelen şiddet, *Aşk Ölümden Soğuktur*'da ve *Parçalanma*'da öne çıkar. Her iki filmde de kadınlar, önem verdikleri bir şey için erkeğin yemin etmesini, söz vermesini isterler, ama erkekler bu sözleri tutmaz. Her iki filmdeki şiddet hem psikolojik hem de fizikseldir. Sol'un yukarıya seslenerek "Halil" diye bağırması, Belgin'in "Ali Çakmak" diye bağırmasıyla benzer kızgın tonu paylaşır.

Bir kadının bir erkekle karşılaşıp savrulması ve kendini bulması aslında Yılmaz Güney'in *Arkadaş*'ına (1974) (filmin şarkısına yapıldığı gibi kendisine de) yapılmış bir gönderme gibidir. Bu açıdan bakıldığında *Robert'ın Filmi*,

bu temanın, 1990'lara uyarlanmış, farklı ve çağdaş bir çeşitlemesidir. Yılmaz Güney'i anımsatan bir başka sahne de *Parçalanma*'da bulunur: Kurban bayramı sırasında hayvanın kesilişi, Güney'in yazdığı ve yönettiği filmlerinde olduğu gibi gerçekten gösterilir.

Üç filmde de aynalar önemli yer tutar. Aynaların karşısında ya karakterler sorgulanır, ya tepkilerini yansıtırlar ya da *Robert'ın Filmi*'nin başlarındaki gibi, oyuncuları başka bir açıdan göstermeye yarayan bir araç işlevi görür.



Canan Gerede

Gerede'nin filmlerinde geri dönüşler yok denecek kadar azdır; olsa bile kısa sürer: Filmin başlarında, Halil'in Sol'le sevişirken kadının boynundaki haçı kopardığını anımsaması gibi. Üç filmde de sevişme sahneleri vardır. Yönetmen, *Aşk Ölümden Soğuktur*'da Ali'nin Belgin'in evinde kaldığı ilk gece, "sevişip sevişmedikleri" sorusuna gülerek "Yatsaydı gösterirdim," diye yanıt vermiştir. Üç film de sesli çekilmiş, kurgu aşaması yurtdışında gerçekleştirilmiştir. Doğrudan politik göndermeleri olan tek filmi

Parçalanma'dır. Eğitim yoluyla çocukların çabuk uyum sağladıklarını gösteren sahneler (küçük kızın hevesle namaza başlaması) önemlidir. Ancak filmin sonu, her zaman ilk alınan eğitimin daha etkili olacağının da altını çizer. Üstelik dava sonucunu bilmesek de, gidişattan muhtemelen babanın kazandığını düşünürüz; buna karşın, son sahnedeki İzlandaca ninni, gerçek anlamda kazananın baba olduğu konusunda ciddi kuşkular bırakır.

Filmlerindeki tanıtım yazıları, *Split* ve *Robert's Movie*'de İngilizce, *B.*'de Fransızca'dır. Film dili, *Robert's Movie*'de İngilizce ve çok az Türkçe, *Split*'de İngilizce-Türkçe, *B.*'de ise bütünüyle Türkçedir.

Canan Gerede'nin kızlarından Bennu Gerede, annesinin yönettiği iki filmde, Shiva Gerede ise, içinde Makhmalbaf'ın *Nobat e Ashegi/Aşk Nöbeti*'nin de bulunduğu birkaç filmde oynamıştır.

Zaman zaman Paris'te de bulunan ve İstanbul'da yaşayan Canan Gerede, dört yıllık bir aradan sonra yeni senaryolar üzerinde çalışmaktadır.



Tomris Giritlioğlu

13. Tomris Giritlioğlu

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1991	*Suyun Öte Yanı*	Yönetmen, Ortak Senarist (Feride Çiçekoğlu'yla)
1994	*Yaz Yağmuru*	Yönetmen, Ortak Senarist (Ümit Ünal'la)
1996	*80. Adım*	Yönetmen, Ortak Senarist (Mehmet Eroğlu'yla)
1999	*Salkım Hanım'ın Taneleri*	Yönetmen

TRT'nin desteğiyle film çeken ilk yönetmendir. İlk üç filminin yapımcısı TRT'dir.

Kaynaklarda 1955'te Adana'da doğduğu yazdığı halde, yönetmen, görüşmede 1957 Kadınhanı (Konya) doğumlu olduğunu söylemiştir.[212] Yargıç ve Yargıtay 5. Hukuk Dairesi başkanı olmuş hukukçu babasının memleketi olan Antakya, onun da büyüdüğü ve yetiştiği şehirdir. Babası duygusal, içe dönük, duyarlıyken; ev hanımı olan annesi daha sosyal, atak, anarşist ruhlu, güçlü bir kadındır. "Biraz haşin yanlarımı annemden, duygusal yanlarımı da babamdan aldım. Ben, babamla annemin tam karışımı olduğumu düşünüyorum," diyen Giritlioğlu, hukukçu ve

aynı zamanda şair olan babasıyla ilişkisi için "Büyük bir aşk vardır babamla aramızda," der. Yönetmen kimliğinin oluşumundaki en önemli öğenin babası olduğunu düşünmektedir. Çocukluğunu Ceyhan'da (Adana) ve her yaz Antakya'daki babaannesinin yanında geçiren Giritlioğlu'nun, ticaretle uğraşan bir de erkek kardeşi vardır.

Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olan Giritlioğlu, aynı zamanda felsefe bölümünü de bitirir. Okuma alışkanlığının önemli bir zenginlik sunduğunu düşünen yönetmen, "Kafanızda Dostoyevskiler, Kafkalar, Çehovlar varken, onlar hiç gitmiyor, yani farkında olmadan, sizi kurduğunuz her sahnede etkileyebiliyor," der.

Genç yaşta âşık olduğu, o zamanki TRT Haber Dairesi Başkanı Aycan Giritlioğlu'yla evlenen yönetmenin yirmi iki yaşındayken oğlu Ilgaz doğar. "Fazla telaffuz etmiyorum, ama çok yetenekli buluyorum," dediği oğlu da ana mesleğini seçer ve sinema okur. Şu anda boşanmış olmalarına rağmen, hâlâ Tomris Giritlioğlu'nun çok yakın dostu olan Aycan Giritlioğlu, yönetmenle evlendikten sonra senaryo yazmaya başlamıştır.

Giritlioğlu'nun TRT'de yönettiği büyük bütçeli bir proje *olan İşte Beyoğlu*'nun yapımcısı Canan Obay'dır. Belgesel, Montpellier'de en iyi belgesel ödülünü alır. "*İşte Beyoğlu*'nu çekerken o dramatik sahnelerde, artık belgeselle işimin bittiğini hissettim. Yani artık belgesel beni tatmin etmeyecekti. Çünkü tamamen kendi kontrolümde, kendi irademdeki sahneleri çekmeyi daha çok sevdiğimi fark ettim ve dramaya ya da sinemaya geçiş böyle oldu." Ondan önce üç belgeseli daha olan Giritlioğlu, en çok ilk belgeseli *Tabletten Kasete*'yi sevdiğini belirtmiştir.

Yönetmen, filmografisini önce bir dizi olarak çektiği sonra kısaltarak sinema filmi haline getirdiği *Kantodan Tangoya* ile başlatır: "*Kantodan Tangoya* 35 mm çektiğim üç bölümlük çok uzun bir sinema filmi gibiydi; ama ben

daha fazla bütçe alabilmek için üç bölüm olarak sunmuştum onu TRT'ye. Çok iyi imkânlarla çalıştım. Türkiye'de, ilk işinde ve yirmi dört-yirmi beş yaşında, o maddi imkânlarla film çeken ilk yönetmen bendim herhalde." *Kantodan Tangoya*, yönetmenin belgeselden kurmacaya geçtiği filmidir. Filmde Aytaç Arman'ın yanı sıra, sonraki filmlerinde de oynatacağı Pıtırcık Akkerman ile Meral Çetinkaya oynar. Filmin senaryosu Ziya Öztan'la birlikte Giritlioğlu'na aittir. İstanbul FF, onlardan *Kantodan Tangoya* dizisini kısaltarak sinema filmi haline getirmelerini ister. Böylece dizi, yirmi dakika kısaltılarak 120 dakikalık bir film olur ve sadece festivalde gösterilir. *Kantodan Tangoya* dizisi için Giritlioğlu, "İstanbul FF'den böyle bir teklif gelmese, belki onun baskısını yaptırıp sinemada göstermek aklımızın ucundan bile geçmeyecekti," demektedir.

Suyun Öte Yanı, TRT'nin ve yönetmenin ilk sinema filmidir.[213] *Suyun Öte Yanı*, *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım* filmlerini *Suyun Öte Yanı*'nın montajını yaparken vefat eden Okan Uysaler'e adayan Tomris Giritlioğlu, bir tek *Salkım Hanım'ın Taneleri*'ni, yapımcısı istemediği için, Uysaler'e adayamaz. *Yaz Yağmuru*, "Okan Uysaler'in geride kalan düşleri için," diye başlar.

> Hayatta babam gibi, oğlum gibi sevdiğim çok önemli dostum vardır, Okan Uysaler. Okan'la benim en büyük çekişme konularımızdan biri de *Yaz Yağmuru*'ydu; sen çekeceksin ben çekeceğim diye. Bir daha öyle bir dostum olmayacak herhalde hayatta. Olmasını da zaten istemiyorum. Okan hep olduğu yerde kalsın istiyorum. *Yaz Yağmuru*'nu çekmeden çok kısa bir süre önce Okan'ı kaybettik. Tanpınar ise benim hayran olduğum bir yazar. Çok büyük bir cesaretti benim Tanpınar'ı uyarlamam. Ben, hem Okan'ın hem Tanpınar'ın çok sorumluluğunu hissederek çektim *Yaz Yağmuru*'nu. En saf yönetmen duygularımla çektim.

Tomris Giritlioğlu, senaryolarını başka yazarlarla ortak

yazar, yazım çalışmalarının içinde mutlaka yer alır. Feride Çiçekoğlu (*Suyun Öte Yanı*), Ümit Ünal (*Yaz Yağmuru*) ve kendi eseri olduğu için Mehmet Eroğlu (*Yarım Kalan Yürüyüş* romanından *80. Adım*) ile birlikte çalışır. Son filminin senaryosunu Yılmaz Karakoyunlu'nun eserinden Etyen Mahcupyan ve Tamer Baran uyarlamıştır. Üzerinde çalışmakta olduğu *Güz Sancısı*'nın uyarlandığı kitabın yazarı, yine Karakoyunlu'dur.

Teknik ekibinde yer alan görüntü yönetmeni Yavuz Türkeri'yle *İşte Beyoğlu*'ndan bu yana çalışmaktadır. Yalnızca, *Suyun Öte Yanı*'nda görüntüler Orhan Oğuz'a aittir. Dört filmindeki kurgu ise, sırasıyla Bilge Can, Halit Ödek, yine Bilge Can ve Mevlüt Koçak tarafından yapılmıştır. Münir Nurettin Beken, *Yaz Yağmuru* ve *80. Adım*'da müzikleri yapar, ilk filmin müziği Yeni Türkü'ye, son filmin ise Tamer Çıray'a aittir. Birden fazla filminde birlikte çalıştığı oyuncuları arasında Meral Çetinkaya, Selçuk Yöntem, Pıtırcık Akkerman, Zuhal Olcay, Derya Alabora ve Uğur Polat yer alır.

Ferzan Özpetek'in *Hamam* filmiyle 1998 Ankara FF'de umut veren oyuncu seçilen Mehmet Günsür ile Başak Köklükaya, 1991'de *Suyun Öte Yanı*'nda kısa rollerde yer almışlardır. Mehmet Günsür, aralarında beş altı yaş fark olmasına rağmen Giritlioğlu'nun oğlu Ilgaz'a çok benzemektedir. Böylece oğlu ile Günsür'ü, bir çocuğun beş yaş farklı halini oynatmak için kullanır.

Suyun Öte Yanı başlarken, müziğiyle ve kıvrak kamerasıyla dikkati çeker. Yurtlarından gitmek zorunda kalan insanlar görüntüye girer. Bir kadın gitmemek için kapıya yapışır, ama gitmek zorundadır. Jenerikte görüntüler donduruluur. Bir karede filmin adı yazıldığında, halk tek sıra halinde suyu ikiye ayıran bir yerden geçer, aynı zamanda bir tabut taşımaktadır. Filmdeki iki temel karakter (evli bir çift), 1924 mübadelesinde Cunda'ya Girit'ten gelmiş bir kadının evinde pansiyonda kalır. Oraya daha önce

gelmiş bir Yunanlının şiirleri okunur. Filmde parça parça çevrilerek okunan dizeler Feride Çiçekoğlu'na aittir:[214]

Modern Odysseuslar ki onlar
şarap rengi denize
gözyaşlarını kattılar
suyun öte yanına
yağmaya gitmediler
özgürlük, barış ve dostluk istediler
sevgiliden ayrı düştüler

Dizelerden de anlaşılacağı gibi ana temalardan biri mübadele nedeniyle yaşanan acıdır.

Filmde iki olay iç içe anlatılır. Bir tarafta, açıkça söz edilmese de, 12 Eylül nedeniyle kaçmak zorunda kalan evli bir çift, öte yanda yerlerinden (Girit, Midilli) sürülmüş Yunanlılar/Rumlar vardır. Diyaloglardan film zamanının 1983 olduğu anlaşılır. Pansiyon sahibi kadın, Girit'te çok zulüm gördüklerini söyler. Geldiklerinde Cunda'da da kan izleri vardır, "Mustafa Kemal olmasa hepimizi keserlerdi," der. Türk çiftten erkek olan, sık sık aynı kaderi paylaştıkları Yunanlıyı hayalinde görür. Türk çift, adada mübadelede göç ederken yanında Girit'in toprağını getirmiş bir nine ve hep Midilli'deki çiçeği arayan bir baba görür. Bir de pansiyon sahibi kadınla Arap Mustafa arasında yaşanmayan aşkı keşfeder. Filmde zaman ve mekân, düş ve gerçek iç içe geçmiştir. Geriye dönüşler ve ileriye kesmeler yoğundur; evli çiftten Makedonya kökenli olan kadın, pansiyon sahibine, 6-7 Eylül olayları sırasında arkadaşlarının gittiğini anlatır. Beş yıl sonra adaya dönen erkek karakter, eşinden ayrıldığını söyler, oysa bu doğru değildir; Arap Mustafa'nın yardımıyla yurtdışına kaçmak ister. Beş yıl önce çiçeği arayan çocukla konuşmasının ardından kamera adamdan hızla uzaklaşır. *Suyun Öte Yanı*'nda kullandığı "zoom" için yönetmen "Ben orada özellikle kullandım onu. Yani o uzaklaşma zoom'la



80. Adım'da Zuhal Olcay

daha etkili olacaktı," der. Türkiye'de ve Cunda'da birbirlerinden ayrı düşen karı-kocanın telefonları bir türlü çakışmaz. Erkek karakter, kendi sonunun da yaşlı ninenin sonu gibi olacağını hayal ederek son anda kaçmaktan vazgeçer. Bazı sahneleri biraz uzun ve bazı geçişleri de biraz karmaşık olmasına karşın film, ulusal festivallerde ödüllendirilir: 11. İstanbul FF'de (1992) Jüri Özel Ödülü, 4. Ankara FF'de (1992) En İyi İkinci Film ve En İyi Kadın Oyuncu (Meral Çetinkaya) ödüllerini alır.

Yönetmenin, "En kişisel filmim" dediği *Yaz Yağmuru* bir dönem filmidir. 1945'te yazma sancıları içindeki bir yazarın genç bir kadınla karşılaşmasını anlatan *Yaz Yağmuru*'nun açılışı, kameraya vuran yağmur nedeniyle belli belirsizdir. Yazar, evinin çevresinde dolaşan ve yağmurda ıslanan kadını eve davet eder, kambur bir erkek evin çevresinde dolaşmaktadır. Olay örgüsünün karmaşıklığı ve gizleri, hikâye ilerledikçe çözülür. Genç kadının geçmişindeki yangın onu etkilemiş, kalfanın kambur oğlu da yangından sonra kadının peşini bırakmamıştır. Yanan evleri yazarın şimdi oturduğu evdir. Yazar, kadınla birlikte olur, ama kadın "yaz yağmuru gibi" gider. Yazar, kitabının adını da belirlemiştir artık.

Tomris Giritlioğlu, *Suyun Öte Yanı*'nda asistanı olan Zeki Demirkubuz'a üçüncü filmi *80. Adım*'da da ihtiyaç

duyar. O zamana dek çok iyi asistanlarla çalıştığı halde *80. Adım*'da sorunlar çıkmıştır: "Bir gece yarısı, *C Blok*'la bütün ödülleri almış yönetmen Zeki Demirkubuz'u aradım. 'Zeki'ciğim çok kötüyüm,' dedim, 'yani çok yorgunum'. 'Neredesiniz,' dedi. 'Şile'deyim,' dedim. 'Yarın oradayım Tomris Hanım,' dedi. Geldi ve asistanlık yaptı, ama jenerikte yapım koordinatörü yazar." Giritlioğlu, bu davranışı hayatı boyunca unutamayacağını söyler.

80. Adım, Tayland'da 1978'de açılır, sonra İstanbul'a 1983'e atlar. Filmin bütün karakterleri, bir savcı tarafından solcu Korkut hakkında sorgulanır. Karakterlerin anımsamaları sonucu geri dönüşlerle olay anlatılır; ayrıca filmin kendi anlatısı, kendi geri dönüşleri de vardır. Yetimhanede büyüyen ve cesaretiyle arkadaşları arasında bir mit haline gelen Korkut, 1978'de kuduz olduğu için bir arkadaşını vurmak zorunda kalmış, bu nedenle başına dertler açmış, ayrıca geçmişte yakın arkadaşları Aslı ve Sedat'ın anneleriyle birlikte olmuştur. Savcının soruşturmasıyla iki kardeşin ve Aslı'nın eski eşinin Korkut'a duydukları nefretin nedeni anlaşılır. Karmaşık olay örgüsünü biraz çözebilmek için aslında başta bilmemiz gereken, ama filmin sonuna saklanan bir bilgiye ihtiyaç duyarız. Kişilerin neden sorgulandığı filmin başında verilmemiştir. Oysa finale doğru öğreneceğimiz üzere, Korkut yaralanmıştır ve hastanededir. Sonuçta Aslı, Hasan ve Sedat, Korkut'u öldürmek istemiştir. Filmin sonundaki Uzakdoğu şarkısında "Doğuştan ruhu bereli / kimsesizin tekiyim ben" dizeleri yer alır. "Rüyalarının çizdiği yolu ruhuyla adımlar" Korkut. Bir karakterin ruhsal durumu, başkalarının analizleriyle ve farklı bakış açılarıyla anlatılır. *80. Adım* 15. İstanbul FF'de (1996) ulusal yarışmada En İyi Film ve En İyi Yönetmen, 8. Ankara FF'de (1996) Jüri Özel Ödülü ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Hümeyra) Ödülü almıştır.

Salkım Hanım'ın Taneleri, "İstanbul 1943" yazısıyla açılır

ve görüntü üzerine tanıtım yazıları biner. Bir kargaşa içinde, uğurlayan ve giden yolculardan oluşan bir kalabalıktan "1 yıl öncesi"ne, bir evdeki davete geçiş yapılır. Davetteki konuşmalarda, devlet için "fedakârlık yapmak gerektiğinden" söz edilir; bazıları da "daha sert tedbirler gelmesinden" korkar. Durmuş-Nimet çifti, konakta çalışan Bekir, evin beyi Halit ve onun eşi Nora, Nora'nın kardeşi Levon ve Halit'in sevgilisi Nefise filmin ana karakterleridir. Nora, bakımevine gönderilirken "Salkım Hanım'ın tanelerini" sayıklar. Taşradan İstanbul'a çalışmak için gelen Durmuş açgözlü çıkar, Bekir ise dürüsttür. Durmuş'un hırsızlığı sayesinde bir dükkân açarlar, ama Durmuş'un tavırları hem eşi Nimet'i hem de ortağı Bekir'i rahatsız edecektir. Bu arada Varlık Vergisi ilan edilir ve Durmuş zengin olma hayaliyle listeleri gizlice ele geçirir. Halit 15 bin, Nora ise gayri Müslim olduğundan 75 bin lira ödemek zorundadır. Nora sürekli Mardin'deki olayları anımsar. Filmde geri dönüşle, Nora'ya Halit'in babasının tecavüz ettiği (aynaya yansıyan bacaklarla) gösterilir. Levon gibi Halit de, Üsküp'ten göç ettiği için, vergi borcu yüzünden Aşkale'ye sürülür. Halit'in dostu olan Nefise, yeni zengin Durmuş'la birlikte olur. Salkım Hanım'ın taneleri (mücevher) de bir "fahişeye" geçer. Aşkale'de bir gayri Müslim *Sarı Gelin*'i kendi dilinde söylerken, bir er ona Türkçe eşlik eder. Halit kamptan kaçar, karlı yolda Levon onu geri getirir. Konuşmaları sırasında, tecavüz olayını kendisinin de Salkım Hanım'ın da bildiğini, ama kimsenin ses çıkarmadığını öğreniriz. Levon, "Paşa'dan bir tek Nora korkmazdı," der. Halit ölür; bu arada vergi kararı iptal edilir, Levon Aşkale'den döner. Durmuş, Halit'i ihbar ederek zengin olmuştur. Bekir, Durmuş'u öldürmek için gider, ama kendisi öldürülür. Salkım Hanım'ın tanelerine kan bulaşır.

Filmin sonunda Durmuş'un Nefise'ye gerçekleri anlatmasının nedeni belirsiz kalır. Çünkü, daha sonra bununla

ilgili bir gelişme olmaz; beklentiler gerçekleşmez. Sözgelimi Nefise, Durmuş'u ihbar etmez. Durmuş'un itirafını göstermekteki amaç, seyirciye bilgi vermektir. Ayrıca filmdeki türkü (Sarı Gelin) duygusal yoğunluğu artırır, ama filmi de ikiye böler.

Salkım Hanım'ın Taneleri 36. Antalya FF'de (1999) En İyi Film, En İyi Müzik (Tamer Çıray), En İyi Erkek Oyuncu (Uğur Polat), En İyi Sanat Yönetmeni (Mustafa Ziya Ülkenciler) ödüllerini, 19. İstanbul FF'de (2000) En İyi Erkek Oyuncu (Güven Kıraç) ödülünü, 12. Ankara FF'de (2000) Mahmut Tali Öngören Özel Ödülü, en iyi erkek oyuncu (Kamran Usluer), Onat Kutlar En İyi Senaryo (Etyen Mahcupyan ve Tamer Baran), bir kez daha En İyi Sanat Yönetmeni ve Müzik ödüllerini alır. Sinema eleştirmenlerinden genel olarak çok iyi eleştiriler alan filme itirazlar da vardır. *Sinema Yıllığı*'nda da (1999/2000) aktarıldığı gibi Mehmet Açar, "Batı usulü çok katmanlı dramatik yapıya sahip" bir melodram olan bu filmi, özenli teknik işçiliği, iyi oyuncu yönetimi ve anlatım rahatlığından dolayı beğendiğini ifade ederken; Tuna Erdem, tecavüz sahnesiyle kötü adamın kişileşmeden simgeleştirilmesinden dolayı filmi şöyle eleştirir: "Filmi zayıflatan, bu kötü karakterlerin başrole oturması ve temsili kötü adamın sanrılara hapsedilmesi(dir)."

2001 ve 2002 yıllarında, filmin estetik ve sanatsal yönü bir kenara bırakılarak, medyaya siyasi yönüyle yansıdığını ve meslek örgütlerinin de belirttiği gibi, "cadı avının" başlatıldığını not düşmek gerekir. MHP'li Ahmet Çakar, filmin TRT'de yayınlanmasından sonra suç duyurusunda bulunur: "Ermeni soykırımı iddiaları karşısında devletin resmi tezini çürütecek kadar Türk düşmanlarına koz verenler, başta sayın Yücel Yener olmak üzere vatana ihanet etmişlerdir," sözleri, hem dönemin TRT Genel Müdürü Yücel Yener'in hem de eser sahibi ve ANAP'lı Yılmaz Karakoyunlu'nun tepkilerini çeker ve tartışma

mahkemeye kadar uzar. Çakar, aynı zamanda romandaki Yahudi karakterin filmde Ermeni'ye dönüştürülmesine ve Nora'ya tecavüz edenin de asker olmasına tepki gösterir. Ancak, filmle ilgili suçlamaları nedeniyle MHP'li Ahmet Çakar davayı kaybetmiştir.

Bu tartışmalara gecikmeli de olsa hem *Salkım Hanım'ın Taneleri* hem de *Büyük Adam Küçük Aşk* (Handan İpekçi) filmleriyle ilgili olarak, ÇASOD, SODER, SESAM, FİYAP gibi sinema meslek örgütlerinden "Son haftalarda başlatılan ve bir 'cadı kazanı' görünümü alan, sinema ürünleri ve sinema sanatçılarına yönelik saldırıları tepkiyle karşılıyoruz," açıklaması gelir.

Görüşmede Tomris Giritlioğlu, belki de kendisine yöneltilen haksız suçlamaların biriktirdiği rahatsızlığa dayanarak "Azınlıklara ilgi, *Suyun Öte Yanı*'yla mı başladı," sorusuna erken bir tepki gösteriyor:

> Azınlıklara ilgi diyemeyiz ona... Benim *Yaz Yağmuru* dışındaki bütün filmlerimin altında, dip metninde bir siyasi söylem vardır. *Kantodan Tangoya*'da bir Cumhuriyet aydınının kendisiyle hesaplaşmasını çekmeye çalıştım. *80. Adım*'da 12 Eylül'de, yani daha doğrusu, aslında 68 kuşağından üç arkadaşın 1980'li yıllardaki hesaplaşmasını ve savrulmalarını anlatan bir film çekmeye çalıştım. O kuşak benim için çok önemli bir kuşak. Ben 78 kuşağıyım ama 68 kuşağı, biliyorsunuz, daha büyülü, daha ideal, daha başka duyarlılıkların yaşandığı bir kuşak... *Yaz Yağmuru*, çok otobiyografik bir eserdir; evet aşk. Bir yazarın evine bir kadın gider, o gerçek midir hayal midir, sonuna kadar belli değildir.

Aşağıdaki karşılıklı konuşma, Giritlioğlu'nun hem azınlıklara hem de kadın sorununa bakışını açığa çıkardığı için, olduğu gibi alınmıştır:

T.G.: — ...Onun için ben 'azınlıklara sempatiyle, duyarlılıkla yaklaşıyor,' düşüncesini kesinlikle reddediyorum. Ben Türkiye'nin baskı dönemlerini

çekmeye çabalıyorum. Yani şimdi önümüzdeki filmde 6-7 Eylül olaylarına dair bir şeyler var. Orada gene bir azınlık meselesi var ama, ben azınlık olmak için ya da azınlık duygusunu yaşamak için illa bir azınlık grubuna, bildiğimiz bir azınlık grubuna dahil olmak gerektiğine inanmıyorum. Siz ideolojinizle, hayata karşı tavrınızla, ilkelerinizle de azınlıkta kalabiliyorsanız bu ülkede. Ben bu azınlık duygusunu çok yaşadım. Yani TRT'nin içinde de yaşadım. Sonra piyasaya girdim, şimdi piyasada da yaşıyorum.

S.R.Ö.: — *Mesela kadın olarak yaşıyor musunuz? Cinsiyet olarak...*

T.G.: — Yok hayır, ben her tür cinsiyet ayrımının da karşısındayım...

S.R.Ö.: — *Siz yapmazsınız da başkaları yapar...*

T.G.: — Hayır hayır, o konuda hiç azınlıkta kalmadım. Yani bir erkekten daha güçlü mücadele ettim hatta zaman zaman.

S.R.Ö.: — *Ama işte bunu yapmak için erkek gibi mi oldunuz?*

T.G.: — Hayır hayır, kadınlığımı hiç kaybetmedim. Ben kadınların iç gücünün erkeklerden çok daha yüksek olduğuna her zaman inanmışımdır. Aslında, Türkiye'deki özellikle bu topraklarda bütün aileleri ve erkekleri de kadınların yönettiğini düşünüyorum...

S.R.Ö.: — *Ama film yönetmiyorlar...*

T.G.: — ...Onun için de feminist tavra karşı biriyim yani. Bu bana çok soruluyor. Yani ben *Salkım Hanım'ın Taneleri*'ni çekerken oradaki insanların Rum, Ermeni ya da Yahudi olması beni hiç ilgilendirmiyordu. Ben sadece bir yönetimin yaptığı zorba bir uygulamayı anlatmaya çalıştım.

S.R.Ö.: — *İktidara karşı...*

T.G.: — Evet. Ve oradaki insanların gene savruluşunu, duyarlılıklarını anlatmaya çalıştım, tıpkı 80. *Adım*'da olduğu gibi. Benim için 80. *Adım*'a yaklaşımla, *Salkım Hanım*'a ya da *Suyun Öte Yanı*'na yaklaşım hiç farklı değil. Oradaki azınlık meselesi yoktur aslında *Suyun Öte Yanı*'nda. *Suyun Öte Yanı*'nın temel meselesi şudur: İki tane ülke. Yunanistan ve Türkiye. Bu iki ülke yıllar boyunca siyaseten birbiriyle boğuşmuş iki ülkedir. Ama altta o kadar ortak bir kültür var ki yani ortak kaderler yaşamış, müzikte ortaklıklar yaşamış iki ulus var ve bu iki ulusun insanları aslında dost, üstlerindeki siyaset nedeniyle karşı karşıya geliyorlar, mesajı vardı. Türkiye'deki cuntadan Cunda adasına kaçmış bir adamla Yunanistan'daki cuntadan gene aynı adaya kaçmış bir Yunanlının kaderinin buluşmasını anlatıyordu. Orada hiçbir azınlık meselesi yok. Sadece mübadeleye değinen birkaç cümle olduğu için oraya gitti o iş.

Salkım Hanım'ın Taneleri filminde çok büyük acılar yaşadığını söyleyen yönetmen, çekimleri "çok az bir parayla, kısır imkânlarla" yapar, ancak film bir buçuk yıl vizyonda kalarak ummadıkları oranda bir başarı getirir. 900 bin seyirci filmi izler:

Ondan iki yıl sonra son derece maksatlı, başka şeyleri hedefleyen bir tartışma yaratıldı. Bunda benim soyum sopuma kadar, ailem bile saldırıya uğradı. O zaman bir kere daha yaşadım ki, ben gerçekten Türk'üm, ne acı ve çok ağır bir şey (bunu söylemek), hiçbir etnik grupla ailemin hiçbir bağlantısı yok. Ama bağlantısı olsa ne olurdu; çok acıklı olan bu. Üstelik de, Antakya gibi, çok farklı kültürlerin bir arada yıllarca yaşadığı bir memleketten geliyorum. Bu nedenle de *Salkım Hanım*, benim için acı bir tecrübe, ama sinemacı kimliğimi daha çok bileyen bir şey oldu. Çünkü Türkiye'de insanlar

artık kendi geçmişleriyle hesaplaşmak istiyorlar; kendi geçmişleriyle en başta sanatçılar hesaplaşmak zorunda bence. Bütün bu filmlerin altında yatan da bu kadar önemli bir yurtsever düşüncedir. Yani ben milliyetçi duyguya inanmıyorum. Çok da karşısındayım ama gerçek ve sahici bir yurtseverliğe de sonuna kadar inanan biriyim ve kendimi de öyle gören biriyim. Yurtseverlik; insanın kendi başına gelmesini istemediği bir şeyi, başka birinin de başına gelmemesini talep etmesiyle başlar. Benim filmlerim böyle bir talebi amaçlıyor sadece.

Genelde geniş kadroyla çalışan ve az çok oturmuş bir ekibi bulunan Tomris Giritlioğlu, filmlerinde hareketli kamera ve iç içe geçmiş zaman ve mekânla, başlarda çok iyi anlaşılmayan hikâyesini geri dönüşlerle besleyerek ilerletir.

İlgisini azınlıklara (gayri Müslimlere) yapılan haksızlıklar çekiyor demek yanlış olmayacaktır. Fakat bunun yanı sıra, kendi ülkesinden de insanların acılarını (12 Eylül'ü kullanarak) yansıtır. Bahsi geçen bu konulardan hareketle, denilebilir ki, yönetmenin demokratik olmayan uygulamalara tepkisi vardır.

Genellikle uyarlamaları (Tanpınar, Eroğlu, Karakoyunlu) tercih eden yönetmenin filmleri arasında en farklı olanı kuşkusuz bir aşk filmi olan *Yaz Yağmuru*'dur.

Tomris Giritlioğlu, bir kez daha Yılmaz Karakoyunlu'dan uyarladığı bir çalışmanın içindedir: Yönetmen, şu sıralar 6-7 Eylül olaylarını anlatan *Güz Sancısı* için çalışmaktadır.



Işıl Özgentürk

14. IŞIL ÖZGENTÜRK

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE SENARİST OLARAK)

1981	*Yılanı Öldürseler*	(Yön: T. Şoray) Ortak Senarist (Yaşar Kemal, Arif Keskiner ve Türkan Şoray'la)
1982	*At*	(Yön: A. Özgentürk) Senarist
1986	*Bekçi*	(Yön: A. Özgentürk) Senarist
1987	*Su da Yanar*	(Yön: A. Özgentürk) Senarist
1991	*Seni Seviyorum Rosa*	Yönetmen, Senarist
2000	*Balalayka*	(Yön: A. Özgentürk) Senarist

Yazar-yönetmen Işıl Özgentürk, *Seni Seviyorum Rosa*'yı, Canan Gerede'nin ve Tomris Giritlioğlu'nun da ilk filmini yönettiği yıl olan 1991'de yapar.

Gaziantep'te 1948 yılında doğan Işıl Özgentürk, yapılan görüşmede kendisi için Gaziantep'in önemini şöyle vurgular: "On beş yaşıma kadar Antep'te büyümüş olmamın sanat yaşamımda, yaratıcılık açısından önemli bir etkisi var. Bu, tabii, sadece sinema için geçerli değil. Biliyorsunuz hem yazarım, hem yönetmenim; Gaziantep'in

etkisini bunun için önemsiyorum."[215] Işıl Özgentürk, sosyo-ekonomik açıdan üst düzeyde konumlanabilecek bir aileden gelir:

> Babam son derece özgürlükçü bir eğitimciydi. Üst düzey bürokrattı. Bir memur çocuğuyum. Dokuz yaşında beni kendisinin gittiği köylere, dağ köylerine, ıssız yerlere, Fırat kıyılarına götürürdü. Ben oralarda ilk kez ağıt duydum. Babam, beni yaşamın başka bir yüzüyle karşılaştırdı. Bu yüzden kendimi fazlasıyla Güneydoğu'ya ve Doğu'ya ait hissederim, çünkü o topraklarla temasım çok erken başladı... Fazla özgürlükle büyümüş bir tip olarak düşünüyorum kendimi... Annem çok iyi bir Cumhuriyet aydınıydı. Son derece güzel bir kadındı, çok güzel dans ederdi. Çok iyi bir özel öğretmendi ve özürlü çocuklarla ilgili çalışmalarından ötürü çok fazla başarı belgesi alan bir kadındı... İyi ki böyle bir çocukluk geçirmişim... O yüzden kızımı da fazla İstanbul'da büyütmek istemedim... Belli bir yaşa kadar her yıl babasının memleketi olan Adana'ya gitmesini, orada düğünlere katılmasını istedim. Çünkü bunlar şanstır. Yaşamın farklı yüzüyle tanışarak büyüyen insanlar ileride değişik düşünen, farklı insanlar olabilme şansına sahiptir."

Çocukluğu, kitaplar ve filmler dünyasında geçer. Işıl Özgentürk, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi mezunudur. 68'li olmasını önemseyen yönetmen, eğitimini son derece dinamik bir ortamda aldığını, tütün mitingleri ya da Amerikan karşıtı gösteriler gibi çok sayıda yürüyüşün döneme damgasını vurduğunu, kültürel ortamın da çok canlı olduğunu belirtir: "Sinematek kurulmuştu ve insanlar, gençler Türkiye'yi değiştirme umudunun peşinden gidiyorlardı." 68 kuşağı nedeniyle her şeyi sorguladıklarını, bu sorgulayan kuşağın 12 Mart darbesiyle sekteye uğradığını, yetenekli ve eğitimli, inanmış kadroların yitirildiğini belirten Özgentürk, daha sonra gelen hareketlerin de halktan kopuk olduğunu ekler.

"Hayatım boyunca yazı yazmak dışında hiçbir iş yapmadım," diyen Özgentürk, yazmaya üniversite yıllarında başlar. 1972 yılında "Biz birlikte büyüyen ikiz kardeşlere çok benzeriz," dediği Ali Özgentürk'le evlenir, 76'da kızları Dünya doğar (Ali Özgentürk'ten 1990'lı yıllarda boşanır). Ali Özgentürk'le ilişkisi bir çatışmayla başlamıştır, ikisi de fakültede oyun sahneye koymaktadır, yarışmayı Ali Özgentürk kazanır ve Işıl'a sokak tiyatrosunda çalışıp çalışamayacağını sorar:

> Benim için bir temeldir, bir okuldur. Çünkü orada hem çok disiplinli olduğumu, hem de bütün gün çalıştıktan sonra sabahlara kadar eğlenebilecek bir enerjiye sahip olduğumu gördüm. On üç oyun oynandı sokaklarda. İlk kez elime kâğıt kalem alıp diyalogları yazmaya başladım. Oyunları biz yazardık, daha sonra *Ant* dergisi ve *Maden-İş* gazetesinde, ki o zamanlar çok iyi bir gazeteydi, küçük röportajlar yapmaya başladım. Bir gün, Ali Özgentürk bana çok şık bir daktilo makinesi hediye etti. O günden beri de yani kaç yaşındayım bugün, hayatımda hiç başka iş yapmadım. Yazdım, film çektim, oyun yönettim, gazetecilik yaptım. Bunun dışında hiçbir şey yapmadım. Kendimi şanslı sayıyorum, çünkü çok enteresan, annem beni çok güzel ve çok yetenekli bulurdu, elçi karısı olmamı isterdi. İyi ki olmamışım... İyi ki bir bankaya girip genel müdür olmamışım. Ben memnunum hayatımdan.

Ali Özgentürk 1978'e kadar belgeseller dışında *Ferhat* ve *Yasak* adlı iki kısa film çeker. İlki uluslararası festivallerde ödül alır; ikincisi Ali Özgentürk'ün 12 Eylül askeri darbesinden sonra sekiz ay hapis yatmasına neden olur. *Ferhat*'ın parasını *Hürriyet*'te çalıştığı yıllarda Işıl Özgentürk bulmuştur. Radyoya ve televizyona programlar yapan Özgentürk, kızı Dünya doğduktan sonra çok yoksulluk çektiklerini anımsıyor. Yarı zamanlı *Cumhuriyet*'te çalışan Özgentürk, *Yılanı Öldürseler*'in (Şoray, 1981) senaryosunu yazar; ama bu senaryo aynı zamanda Yaşar Kemal'in, Arif

Keskiner'in ve Türkan Şoray'ın da imzasını taşır. Özgentürk'ün yazdığı senaryonun önemli bir bölümü filme alınır. Işıl Özgentürk "*Yılanı Öldürseler* çok zor bir çalışmaydı. Çünkü Yaşar Kemal'in en şiirsel kitaplarından bir tanesidir. Aynı şiirsellik görsel olarak anlatılamadığı takdirde çok zorlama bir hikâye olacaktır. Onun çekilmesi sırasında Türkan Şoray'ı ikna edenlerden biri olduğum için seviniyorum," demiştir.

Sonra tümüyle özgün bir senaryo gelir: *At* (A. Özgentürk, 1982). *At*, Ali Özgentürk'ün bir fikrinden doğar.

> Şöyle bir fikirdir bu: Kendi hayatını değiştirme şansına sahip olamayan bir babanın oğlunu okutarak onun hayatını değiştirebileceği fikridir. Babası oğlunun hayatını değiştirebileceğini zanneder, bir biçimde köyden büyük kente gelir ve trajik olaylar gelişir. *At*, Türk sinemasının en önemli filmlerinden biridir. Benim için ilk on film içindedir. Bunun senaryosunu ben yazmamış olsaydım ve böyle bir filmle karşılaşsaydım, aynı şeyleri söylerdim. Çünkü sınıfsal meseleyi bireyin volculuğuyla birleştirebilen ve trajik bir sona doğru götüren, karamsarlıkla birlikte umudu içinde barındıran, geleceğe dair umut işaretleri verebilen bir filmdir. Çok iyi çekilmiş bir filmdir... Yaklaşık on beş tane ödülü olduğunu sanıyorum... Filmdeki çocuğun bir okula girmesi gerekiyor, ama bir çözüm bulamıyordum. Sonuna gelmiş, feci tıkanmıştım, yani bir şey gerekiyor. Bir uç noktaya gidecek, çünkü adamı ölüme götürecek bir şey gerekiyor, ama ne olabilir? Bir gün açtım gazeteyi, babasız çocuklar için giriş sınavları diyor. Baba ölmüş olmalı... Bu olay *At*'ın çok iyi bir senaryo olmasına neden olmuştur. Çünkü ondan sonra babanın biraz da isteyerek kendini ölüme doğru sürüklemesinin yolunu açtım.

At'ın senaryosunu yazarken bir yandan da *Hançer* adlı kitabını bitirir. *Cumhuriyet* gazetesinde serbest röportajlar

yapar. Ardından Orhan Kemal'in *Murtaza*'sından uyarlayarak *Bekçi*'nin (A. Özgentürk, 1986) senaryosunu yazar. "12 Eylül sonrası Türkiye'yi anlatan bir filmdir... Murtazalık diye bir deyim vardır. Kraldan çok kralcı olma ve bunun insanın kendisine verdiği zararlar üzerine kurulan bir senaryoydu." Sağlam bir romandan üretilmiş sağlam bir senaryo olmasına karşın sonuçtan çok fazla memnun olmadığını da belirtir Özgentürk.

Ardından *Su da Yanar*'ın (A. Özgentürk, 1987) senaryosu gelir. "*Su da Yanar* bence yönetmenin biraz haksızlık ettiği bir senaryodur. Bu filmin her sürecinde çok büyük çatışmalarımız oldu Ali Özgentürk'le... Bu senaryo, çok fazla bana ait bir senaryodur. Filmin son on dakikasının çıkarılmasından yanaydım ben... Biz kurgucuyla aynı şeyi savunduk. Bu filmin iki tane değil üç tane sonu olduğunu ve bir film için bunun olmaması gerektiğini ileri sürdük; ikimiz de filmin aynı noktada bitmesini istiyorduk. Maalesef Ali Özgentürk o görüntüleri çok sevdiği için kısaltamadı." Ali Özgentürk'le işbirliğinin en kırık noktası olan *Su da Yanar*'ın her aşaması tartışmalı geçer. Işıl Özgentürk "(bu filmin) Daha fazla kadın filmi olmasını istiyordum," demiştir.

Işıl Özgentürk sinemada yalnızca senarist, yönetmen değil, kurgu aşamasında da emeği geçen bir sanatçıdır. "Şimdi bakın burada ben sadece senaryo yazarı değildim. Ne *At*'ta, ne *Su da Yanar*'da, ne de *Bekçi*'de. Özellikle *At*'ta Ali Özgentürk montaj yapılırken içeriye alındığı için Zeki Ökten'le ben, onun istekleri doğrultusunda bütün montajı tamamladık. İnce montajı yaptık. Aynı dayanışmayla dublajı yaptık. Fransa'da iki buçuk ay kalıp *Bekçi*'nin kurgu safhasına katıldım. Kurgu, sinemanın en sevdiğim bölümlerinden biridir."

Küçük Sevinçler Bulmalıyım adlı tiyatro eseri 12 Eylül sonrasının "iş yapan" oyunlarından biridir. *Seni Seviyorum Rosa*'yı yönettikten iki yıl sonra *İstanbul Annendir Çocuğum*

adlı belgeseli yönetir. Azınlık müziklerinden yola çıkan ve azınlıktan insanların oynadığı bir belgeseldir bu. Ali Özgentürk için son olarak *Balalayka*'nın (2000) senaryosunu yazar. Hikâye ona verilmiştir. Bu filmi, defalarca yazdığı için sıkıntıyla anan ve süreci "masabaşı sıkıntılar" diye özetleyen Özgentürk, filmin tanıtım yazılarında senarist olarak danışmanların adının da yazılması konusunda Ali Özgentürk'e kırıldığını belirtmeden geçemiyor. Çünkü emeği görünmez kılınmış.



Işıl Özgentürk, *Seni Seviyorum Rosa*'nın setinde Sumru Yavrucuk'la (Rosa)

Daha önce film çekmeyi düşünmeyen yönetmene "Niye *Seni Seviyorum Rosa*'yı kendiniz çektiniz?" diye sorulduğunda yanıtı çok nettir: "Ama o çok kadın hikâyesiydi. Bu benim, duygusunu en iyi bildiğim bir erkek yönetmene, Ali Özgentürk'e bile emanet edemeyeceğim kadar önemliydi. Çok fazla bendim daha doğrusu, yani bunu açıkça söylüyorum şimdi; o kadar bendim ki, beni bir başkasına veremezdim." Verseydi bile aynı Rosa olamayacağını, o duygunun aktarılamayacağını düşünmektedir:

"Çekemezlerdi. Açıkça söylemem gerekirse çekilemezdi. Başka Rosa olurdu. Ama onun öksüzlüğü ve örselenmişlik duygusu bütün film boyunca devam eder..."

Seni Seviyorum Rosa, Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sından yapılmış bir uyarlamadır; ama bir uyarlamadan çok bir esinlenme demek daha mümkündür. Işıl Özgentürk, roman için şunları söyler: "İlk okuduğumda bayıldığım, ortak yan bulduğum bir kitap bu. Çünkü kitaptaki temel izleği seviyorum, yani o kadını seviyorum, çok öksüz buluyorum, böyle devamlı paçaları kirleniyor, hayal kırıklıklarına uğruyor. Fakat çok inatçı aynı zamanda. İlla ki birileri onu sevecek. Bir şefkat arayışı, bir insan arayışı. Kitabı ilk okuduğumda o kadar etkilemişti ki beni..." Kitap savaş sonrası dönemde Almanya'da geçerken, filmde zaman ve mekânda önemli değişiklikler yapılmıştır. Rosa 1980'lerde Türkiye'de yaşayan azınlıklardan biridir. Kitaptaki "*Sizlerle Başbaşa* dergisi" gibi önemli motifler filmde yoktur. Film, epik bir yapı kurmak ister, aralara bir kahin/büyücü (Ayla Algan) girer. Kadının yaş dönemlerinden dolayı yönetmen, filmde bölümlü bir yapı oluşturulmasını sağlar. Rosa'yı film boyunca sürekli merdivenlerden inerken ya da yokuş aşağı yürürken görürüz. Gelinle damadın yürüyüşünü uzun uzun gösteren sahne bunlara örnektir.

Yönetmen, filmde en çok Rosa'nın çocuklara sarılıp "sevin beni" dediği kısmı sever. Işıl Özgentürk'ün kamerası, ağırlıklı olarak çevrinir ya da oyuncuları izlerken kaydırılır; yönetmen, "fazla kamera oyunu sevmediğini," belirtmiştir. Rosa'nın çocukluğundan ölümüne kadar ona eşlik eden bir prensi vardır. İzleyiciye anlam boşlukları bırakan, az diyaloglu bir film olan *Seni Seviyorum Rosa*'da ana karakter farklı bir çocuktur, soğuk ve duygusuz annesi tarafından yatılı, dini bir Rum okuluna gönderilir. Ama, hayal gücü rahibelerin anlayamayacağı kadar geniştir. Hamile kalınca evlenir, iki çocuk yapar, fakat dayanamaz, evini terk eder. Önce bir kemancıya âşık olur, sonra

bir adamın metresi olur, kendine bir pansiyon açar, para kazanamayınca şişe toplayarak geçimini sağlar, yoksuldur. Sonunda "seni seviyorum Rosa" demesini istediği bir papağan satın alır. Rosa öldükten sonra papağan "seni seviyorum Rosa" der. Filmin bitiminde önde koltukta uzanmış ölü Rosa, arkada ise Meryem'in kucağında İsa'yı gösteren bir Pietà yer alır. Rosa tıpkı arkada annesinin kucağına uzanmış İsa gibidir. Rosa'nın romandaki serüveniyle filmde yaptıkları her zaman örtüşmez, bu nedenle çok özgür bir uyarlamadır film. Kitapta papağanı alamadığı halde filmde papağanı alır, ama onu bir türlü konuşturamaz.

Özgentürk'e göre, bir filmin en zor aşaması para bulma kısmıdır. Film, Kültür Bakanlığı'nın on bir kişiden kurulu jürisinin biri dışında (Alim Şerif Onaran) hepsinden destek için onay alır. Eurimages'den de destek alan filmin Asya Film adına Ali Özgentürk dışında İsveçli, Fransız ve Yunanlı yapımcıları bulunur. "Zaten çok ekonomik bir film çektim. 100 kutu vermişlerdi, 98 kutuda bitirdim. Bazı sahneler hiç tekrarsız çekildi," der yönetmen.

Görüşme sırasında yönetmene karşı çevresinde önyargılar ya da olumsuz eleştiriler olup olmadığı sorulduğunda yanıtı düşündürücüdür: "Şöyle bir söz söylendiğini biliyorum: 'Aman canım, kadın çekmeyi başaramazsa kocası bitirir.'" Sete ilk geldiğinde, görüntü yönetmeni Ertunç Şenkay'ı önceden tanıdığı için sorun yaşamadığını, ancak çekimlere başladıktan on gün sonra asistanı Aydın Sayman'ın setten gitmesini istediğini belirtir: "Evet, yani uyuşamadık, o çok karamsar, hiçbir şeyin olamayacağını, her şeyin ters gittiğini sürekli söyleyen ve moral bozan biriydi." Bu nedenle Özgentürk, Sayman'dan işi bırakmasını ister. Ardından, Yeşim Çanlıoğulları doğal olarak birinci asistanı olur; böylece Özgentürk, Yeşim'le dost olduklarını söyler. Yapım şirketi, Sayman'ı deneyimli olduğu için özellikle seçmiştir. Yeşim ise daha önce Ali Özgentürk'ün asistanı olarak çalışmıştır. Ayrıca ilk çektikleri sahnede de sorun çıkar. Bir ada

sahnesidir ve bu sahne için seçilmiş konservatuvar öğrencileri, Müşfik Kenter izin vermeyince gelemez; yönetmen sahneyi çekmek zorunda oldukları için çevrede arkadaşlarının sevgililerini ve sette çalışanlardan birini kameranın önüne geçirir. Çekim aşamasında, bunun dışında bir sorun çıkmamıştır. Zaten oyuncular, aynı zamanda çevresindeki dostlarıdır. Meral Okay'ın ilk filmidir. Ayrıca Yaman Okay, Ali Sirmen, Selçuk Erez, Kemal Gürses vardır... Müjdat Gezen dahil hiçbir oyuncu para almaz. Baş oyuncu için yirmi beş deneme çekimi yapılmıştır. Sumru Yavrucuk'un kendi düşüncesine en yakın performansı verdiğini belirten Özgentürk, onun da çok cesur oynadığını söyler. Ama bugün çekseydi "filmi daha erotik yapmak istediğini" de ekler: "Şimdi çok farklı çekebilirim. Kemancıyla Sumru'nun bölümlerini büyük bir aşka, çılgın bir şeye çevirebilirim, ama o döneme göre film bayağı başarılı."

Filmini çekerken o sırada lise öğrencisi olan kızı anneannesinde kalır; Işıl Özgentürk, eşi tarafından rahat çalışabilmesi için bir otele yerleştirilir. Bir ay boyunca eve gitmez. Çekimler sorunsuz tamamlandıktan sonra montajda bir şanssızlık yaşanır. Film yıkanırken elektrik kesintisi nedeniyle bir bölüm film yanar ve yönetmen filmi bir türlü bağlayamaz. Yabancı şirkete rapor gönderilir, o kısımlar yeniden çekilir.

Özgentürk, filmin renklerine özel bir önem vermiştir:

> Bana bir Fuji bir de Kodak filmi gösterdiler. Bir masal gibi olması lazım, şimdi Kodak bunu çok sofistike bir hale getirecek. Fuji istedim. Fuji çok canlı renk veriyor. Sonra kadının dört dönemi var dedim. Genç kızlık, orta yaşlılık, yaşlılık ve ölüm. Her biri için bir renk düzeni kurdum, yani pembenin, kırmızıların, pastel renklerin ve giderek beyazın hâkim olduğu bir renk düzeni vardır filmimde. Kadının genç kadınlık bölümü çok kırmızıdır örneğin.

Düşündüğü renk düzenine uygun bir yıkama yaparlar.

"Tıpkı bir ressam gibi düşündüm. Çünkü ana kahraman bir kadındı. Dört yaş dönemi vardı. Ölümünde de, dikkat edersen, artık sarı ve beyaz vardır. Öyle biter zaten."

Özgentürk, "Ben en çok salaklığını seviyorum. İyi niyetten ölecek," dediği Rosa karakterini, yalnızca azınlık olarak düşünmemektedir: "Çünkü Rosa bence ne kadın ne erkek. Çocuk ve her ülkeden olabilir." Filmi özellikle masalsı bir dille çektiğini söyleyen yönetmen, çekim anlarında etkilenip ağladıklarını da söyler. Son çektikleri sahnede Rosa yaşlanmıştır ve düşlerindeki prensiyle konuşur: "Şimdi asistanım, kameramanın arkasında durmadan ağlıyor, ben ağlıyorum, fakat Sumru'nun ağlamaması lazım. Sumru duymasın diye sesimizi çıkarmıyoruz. Ertunç, ağlayacak neredeyse, engellemeye çalışıyor kendisini. Film bitti, o sahne bitti. Sumru bir ağlamaya başladı, yerlerde ağlıyor. Yeşim de yere oturmuş ağlıyor. Ertunç yerde ağlıyor. Lanet olsun. Yutkunmaktan öldüm, bir buçuk dakikada iki kişinin hiç ağlamaması gerekiyordu, biri Ertunç biri Sumru." Elinde malzemesi çok az kaldığı için çok kaygılı ve aynı zamanda duygulu geçen bir çekim olur bu.

Yönetmenin verdiği bilgiye göre *Seni Seviyorum Rosa*, gösterime girdiği yıl uzun süre gösterimde kalır ve gişe başarısında üçüncü Türk filmi olur. Yapıldığı günün koşullarına göre filmini başarılı bulan yönetmen, filmin sessiz çekildiğini ama iyi bir dublaj kalitesinin olduğunu belirtir. Filmden sonra çok sayıda olumlu eleştiri alır. Ödüller de bunun yansımasıdır: Film, 28. Antalya FF'de (1991) En İyi Görüntü Yönetmeni (bu filmin de dahil olduğu iki filmdeki çalışmasıyla Ertunç Şenkay) ve En İyi Kadın Oyuncu (Sumru Yavrucuk); 4. Ankara FF'de (1992) En İyi Üçüncü Film, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (İsmet Ay), En İyi Görüntü Yönetmeni (Ertunç Şenkay), En İyi Müzik (Thesia Panayiotou) ve En İyi Kurgu (bu filmin de dahil olduğu çalışmalarıyla Mevlüt Koçak) ödüllerini; 11. İstanbul FF'de ise (1992) Jüri Özel Ödülü'nü alır. Karlovy

Vary FF'de (1992) Kristal Küre'ye aday olur.

Seni Seviyorum Rosa'nın çekiminden üç yıl sonra eşinden ayrılan Işıl Özgentürk, "aşkla evlilik bir arada yürümüyor," demektedir. Eşinin daha çok öne çıktığı, kendisinin senaryolarıyla geride kaldığı anımsatılınca bu yoruma itiraz etmez ve "Ama bu benim için problem değil... Çünkü ben önde olmaktan çok, yaratma süreçlerini seven bir insanım," diye belirtir. Çatışmanın ve dayanışmanın aynı oranda içinde olduğu aşk dolu bir evlilik yaşadığını belirten Özgentürk, kızı Dünya'yla ilgili bir sıkıntı yaşamaz, ama özellikle ilkokuldan sonra bazı sorunlar başlamıştır: "Çünkü siz onu, sizin dışınızdaki bir düzenin içine atmaya başladığınızda, ilk etkilenmeler, biçimlenmeler başlıyor. Düzenle çok ciddi tartışmalar başlıyor. Siz de eğitimi sorguluyorsunuz." Yönetmen, annelik üzerine ise şunları söyler:

> Bu çok önemli. Çocuk zaten bütün hayatı düzenleyen bir şey. Çünkü örneğin size, çantayı alıp da Hindistan'a gidemezsin, burada da bir çocuk var deniyor... Disipline ediyor. Bir defa bunu bilmekte fayda var. Bir çocuğunuz varsa disipline olmak zorundasınız, bu her şeye yansır. Çalışma hayatına, çocukla geçireceğiniz vakte... Dünya bana çok imkân tanıdı, örneğin onun gittiği yuvada drama dersi veriyordum. O sırada Şehir Tiyatrosu'nda iki çocuk oyunu koydum. Bu arada Dünya doğduğunda okusun diye, biraz okumayı öğrendiğinde *Dünya'ya Masallar* adlı kitabımı yazdım. Fakat, aynı zamanda Dünya'yı alıp gecekondulara da götürdüm. Çünkü röportaja gidiyorum, onun da gelmesinde hiçbir sakınca yoktu... Çocuk engelleyici bir şey değil ki!

Işıl Özgentürk, kadın yönetmenlerle (anımsadıkları arasında Seçkin Yasar, Handan İpekçi, Tomris Giritlioğlu, Füruzan ve Biket İlhan var) bir araya gelip film çekmek için toplantılar yaptıklarını anlatıyor: "Bir buçuk yıl kadar senaryoları toparladık. Sinopsisten öte bir şeyler

yazıldı. Fakat para bulmak meselesi kadınlar için son derece güç. Ama bunu bir ikisi çok iyi beceriyor. Biri Biket'tir, biri Canan Gerede'dir. Biri de sonunda kendi prodüksiyon firmasını kuran Handan'dır, yani bir film çekmek için bir prodüksiyon firması kurmak gerekmektedir artık... On erkek yönetmen bir arada çekmişti, biz de beş kadın yönetmen çekelim dedik... Mesela o on yönetmen para buldu, ama biz beş kadın yönetmen para bulamadık."

Yapımcı bulmak konusunda kadınların ilişkilerinin pek de erkek yönetmenlerinki gibi olamayacağını ve bu ilişkinin, baştan sorunlu bir ilişki olduğunu düşünür. "Ben size çok net söyleyebilirim. Burası bir erkek toplumu olduğu için bütün ilişkiler de sübjektif olarak kuruluyor, objektif değil. Yani sizin muhteşem bir projeniz de olsa onu akşam yemeklerinde anlatmıyorsanız, bazı kişilerle sıkı dostluklar kurmuyorsanız, onları etkilemiyorsanız para bulmanız son derece zordur." Özgentürk bu konuda böyle düşünmekte yalnız değildir. Aynı soruna aynı vurguyu yapan başka kadınlar da vardır. "Ben şahsen, saat ikiye kadar, gece yarısı üçe kadar para bulacağım diye bir insanla oturamam," diye belirten Özgentürk, kadın yönetmenlerin para bulmaktaki sıkıntılarını şöyle ifade eder: "Tabii kadın için daha farklı anlamlara gelebilir. Bu önemli bir şeydir. Sonra para ilişkileri sert ilişkilerdir... Evet, iktidar duygusuyla ilgili bir ilişkidir ve kadın duyarlılığı demeyelim de ona kadın beyninin işleme şeklinden ve edindiği etik ya da geleneksel meselelerden ötürü çok yıpranır kadınlar para toplarken."

Ona göre erkek yönetmenlerde de mesleklerini yaparken dişil duygular ortaya çıkar: "Kadın yönetmenler ise sadece mesleklerini sürdürürken değil, aynı şekilde bütün yaşamları boyunca o özelliklerini sürdürüyorlar. Belki de bu yüzden yıpranıyorlar. Kadın yönetmenlerde de biraz erkeksi özellikler olmalıdır. Bu çok kötü bir şey değil. Bu da ne olabilir! Daha fazla hâkimiyet, konuya hâkim olmak,

konsantrasyon yüksekliği, fazlaca enerji ve güç gibi şeyler."

Işıl Özgentürk *Cumhuriyet*'te halen düzenli olarak köşe yazarlığı yapmakta ve yazılarında çeşitli nedenlerle haksızlığa uğramış kadın yönetmenlere sahip çıkmayı sürdürmektedir. Türkan Şoray'ın evi elinden alınmak istendiğinde Şoray'a, *Büyük Adam Küçük Aşk* nedeniyle yürütülen saldırılara karşı Handan İpekçi'ye ve filmine yapımcısı el koyduğu için de Seçkin Yasar'a yazılarıyla destek verir.

Kadıköy Belediyesi'nin gösterdiği bir mekânda, sinema alanında her yaştan insanın katıldığı *workshop*lar düzenlemektedir.



Işıl Özgentürk çalışma arkadaşlarıyla

"Artık cesaret ediyorum, her şeyi yapacağım. Bir de şiir kitabı çıkaracağım," diyen Işıl Özgentürk, geçmişte Çehov'un *Üç Kızkardeş*'ini Türkiye'ye uyarlayarak ülkedeki değişimi anlatan bir senaryo yazdığını, tekrar ona dönmek ve bu öyküyü çekmek istediğini söylüyor. Tek filmle kalmayı düşünmüyor.



Biket İlhan

15. BİKET İLHAN

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE YAPIMCI OLARAK)

1991	Sinevizyon Film Şirketi'ni kurdu.	
1993	*Bir Kadın Yüzü*	Yönetmen
	Senin İçin Bir Kadeh	Yönetmen
1995	*Sokaktaki Adam*	Yönetmen, Yapımcı
1999	*Kayıkçı*	Yönetmen, Yapımcı
2000	*Hayatının Tek Yolculuğu*	(Yön: Lakis Papastathis) Yapımcı

1945 İzmir doğumlu olan Biket İlhan, havacı babasının işleri nedeniyle doğuya taşınmaları gerekince, anneanne ve dedesi tarafından İzmir'de yetiştirilir ve evlenene kadar da onların yanında kalır. Daha sonra babasından ayrılan annesi de yanlarına yerleşir. Biket İlhan, Ankara Koleji'nde yatılı okur. Dedesinin öğretmen olmasını istemesi üzerine Ankara'da ev tutar, iş bulur ve sınavlara hazırlanır. Gazi Eğitim'in İngilizce Bölümü'nü dışarıdan bitirir. Öğretmenliğe İzmir'de başlar ve 1968'de şair-yazar Attila İlhan'la evlenir. 1973'te Attila İlhan'ın Bilgi Yayınevi'ndeki işi nedeniyle Ankara'ya taşınırlar; orada İngilizce öğretmeni olarak çalışır: "Çünkü öğrencileri çok seviyordum, insanlarla

ilişkilerim iyi olduğu için çocuklarla hep dost gibiydim. Fena gitmiyordu, ama beni tatmin etmiyordu. Hep eksik kalıyordu bir şey hayatımın içinde."[216] Sonra, 1979'da Çolpan İlhan'ın önerisiyle Çolpan Butik'in bir şubesini Ankara'da açarlar, ancak Biket İlhan, bu işi beceremediğini ve daha fazla sürdüremeyeceğini söyler, bunun üzerine butik kapanır.

> O işi de bıraktım. Ama o arada zaten İstanbul'a yerleşmemiz söz konusuydu... Buraya yerleştiğimiz sırada, daha yerleşirken hatta, eski dostumuz Selim İleri, 'Biket, sen de boş oturuyorsun, ne yapacaksın? Öğretmenlik mi yapacaksın,' dedi. 'Yok sanmıyorum,' dedim. 'Biz bir film çekiyoruz sinemaya. Senaryosunu ben yazdım. Çalışır mısın,' dedi. 'Ben pek bilmiyorum bu işi,' dedim. 'Olsun,' dedi.

Biket İlhan, böylece sinemadaki ilk işini yapar. Türkan Şoray ve Cihan Ünal'ın oynadığı, Feyzi Tuna'nın yönettiği *Seni Kalbime Gömdüm* filmiyle, 1981 Aralık ayında asistan olarak çalışmaya başlar. Türkan Şoray Biket İlhan'a "Ne yapacaksın, devam edecek misin," diye sorar. Sonra da "Bir kez bu tozu yuttun. Bence bırakamayacaksın, seninle daha çok karşılaşacağız," der. İlhan ne olacağını henüz bilememektedir; Şoray, haklı çıkar.

Seni Kalbime Gömdüm'deki asistanlıktan sonra TRT'de dizilerde ve yine sinema filmlerinde asistanlık yapar. Sinemada Feyzi Tuna, Biket İlhan'la birlikte çalışmayı *Tutku* (1984), *Bir Kadın Bir Hayat* (1985) ve *Kuyucaklı Yusuf* (1985) filmleriyle sürdürür. İlhan, *Üç İstanbul, Kartallar Yüksek Uçar* gibi uzun süren dizilerde çalışır. Diziler 35 mm'lik formatta çekilmektedir ve uzun filmlerden pek bir farkı yoktur. Bu anlamda İlhan, kırk-elli filmde çalıştığını düşünmektedir. Ferhan Şensoy'a *Parasız Yaşamak Pahalı* ve *Bir Bilen* adlı TV filmlerinde asistanlık yapar. O dönemin birçok bakımdan farklı olduğunu düşünen İlhan, bugün televizyonda çalışanların sinema için altyapı oluşturamadıklarını, hatta o duyguyu bozabildiklerini düşünmektedir. Memduh Ün, TRT için yaptığı *Gönül Dostları* dizisinde İlhan'la çalışmak

ister. 1988-1989'da TRT'ye çektiği bir dizide adı yönetmen olarak yazılmaz, ama o bunu önemsememektedir. İlhan, TRT 2'ye caz klipleri de çeker. Daha sonra Attila İlhan'ın şiirlerinden oluşan üç bölümlük öykü-klipler yapar; kısa film demek de mümkündür bu çalışmalara.

Bu anlamda beslenme kaynakları, Feyzi Tuna'nın filmlerinde asistan olarak çalışması ve TRT dizilerindeki asistanlığı ve yönetmenliğidir. Asistanlık döneminde film yapmayı düşünmediğini söylemektedir: "Bence bu o kadar da kolay bir şey değil. Sadece teknikle de olmuyor bu iş. Yönetmenlik bir birikim işi. Benim kökenimde 80 öncesinde sinema yok ama dünyayla ilgili, yaşamla ilgili, insanlarla ilgili belli bir birikimim vardı elbette. Belki bu, bunların getirdiği bir doğru ilişkiler yumağı oldu." Birliktelikleri 1966'dan beri süren Biket-Attila İlhan çifti 1986'da ayrılır. Biket İlhan, bir süre sonra tiyatro sanatçısı Metin Belgin'le evlenir. Otuz yedi yaşında kariyerine asistan olarak başlayan İlhan, uzun süredir çocuk yapmak istediği için kırk bir yaşında da anne olur. Hayatta hiçbir zaman "bu yaştan sonra bu olmaz" diye düşünmediğini söyleyen, her yaşta her şeyin severek yapılabileceğini düşünen yönetmen, öğretmenliği de severek yapmıştır. Kendi ifadesiyle "klasik bir öğretmen" olmamış, öğrencileriyle iletişim kurabilmiştir. Ama, yine de doyurucu değildir kendisi için. Daha farklı bir "yaratıcılık türüne" ihtiyaç duyar. Sinema tam da böyle bir alandır. Yaratıcılığının en uç noktası olan annelik gibi.

1992'de Sibel Turnagöl'ün oynadığı ve pek fazla yerde gösterilmeyen *Son Umut* adlı filmi önce üç bölümlük dizi olarak çeker. Film, video formatındadır ve yönetmene göre pembe dizidir, bu nedenle de çok önemli değildir. Zaten sinema filmi olarak ilk filminin *Sokaktaki Adam* olduğunu düşünmektedir. Çünkü ondan önce yönettiği iki filmi de sinemada gösterilsin diye değil, yapımcıların isteğiyle televizyonlara satmak amacıyla yapılmıştır. Bir ara Kanal 6'ya Tele Flaş'ı çeker. 1992'de Sezer İnanoğlu ondan bir film yapmasını ister. Yönetmen, "Daha iyi bir proje olabilirdi,"

dediği *Bir Kadın Yüzü*'nü (1993) çok kısıtlı olanaklarla kısa zamanda çektiğini belirtmiştir. Yapımcısı başkası olduğu için beliren olanaksızlar, yönetmenin istediği biçimde çalışmasını engeller ve bu çalışma onu pek de mutlu etmez. O dönemde neredeyse hiçbir Türk filmi gösterim olanağı bulamadığından, bu film de daha başlarken televizyon düşünülerek yapılmıştır. Kısa zamanda küçük bir bütçeyle film çektiğini gören Selim Soydan da ondan bir film yapmasını ister. İlhan, böylece 1993 yılında *Bir Kadın Yüzü*'nden hemen sonra *Senin İçin Bir Kadeh*'i yönetir. "İçime sinen bir film yaptım... Hâlâ da o filmi severim, naif bir filmdir," dediği *Senin İçin Bir Kadeh*'i de yine televizyonu amaçlayarak çekmiştir. Her iki filmin yapımcısı farklıdır, ama öyküyü senarist Ülkü Karaosmanoğlu'yla birlikte İlhan bulmuş, oyuncularını kendisi seçmiştir.

1991'de Kültür Bakanlığı'ndan filmlere parasal olarak önemli bir miktarda destek çıktığı bir dönemde bakanlıktan Attila İlhan'ı ararlar ve onun da bir çalışmasının film yapılmasını isterler. Attila İlhan, onları Biket İlhan'a yönlendirir. Sonuçta uzun zamandır hep konuşulan *Sokaktaki Adam*'ı yapmayı düşünürler. Birkaç yapımcıyla konuşulur, ama Biket İlhan herkesin farklı baktığını görür ve böyle olmayacağını anlar. Bakanlıktan Biket İlhan adına destek çıktığı halde İlhan, daha önce anlaştıkları yapımcıya da söyleyerek destekten vazgeçtiğini bildirir. İstedikleri gibi bir çalışmayı ancak kendilerinin yapabileceğini anlamıştır; böylece parasal desteğin reddedilmesinin getirdiği üzücü hava, olumlu bir sonuca yol açar. Biket İlhan ve Metin Belgin arabalarını satarak Sinevizyon'u kurar ve hiç kimseden yardım almadan, ama oynattıkları herkesin de desteğini alarak ev için biriktirdikleri parayı, bir film için küçük bir miktar da olsa, *Sokaktaki Adam* (1995) için harcarlar. Böylece 1991'de *Sokaktaki Adam*'ı bir türlü yapamamaları, İlhan ve Belgin'in yollarına Sinevizyon'la devam etmelerine neden olur. İlhan, sinema alanında ancak böyle mutlu olduklarını söylemektedir. *Sokaktaki Adam*, yazarını da memnun bırakan bir

çalışmadır. Film iki kopyayla gösterime girer, ama ne yazık ki fazla seyirciye ulaşamaz.

Sokaktaki Adam, uzun bir iç monologla başlar. Film boyunca iç sesler sürekli yer değiştirir; filmdeki bütün karakterleri, bir de iç sesleriyle tanırız. Filmde, sokaktan geçen farklı tipler sürekli duygularını, düşüncelerini izleyiciyle paylaşır, doğrudan bize seslenirler. Bu özellik epik filmlerde yer alır; başarılı örneklerinden biri de Atıf Yılmaz'ın *Aah Güzel İstanbul*'udur. *Sokaktaki Adam*, yüzeyindeki öykünün (kaçakçılık, serüven filmi) altında, yapıtın yazıldığı dönemle de ilişkili olarak varoluşçu ve "yabancı" bir karakterin öne çıktığı, siyasi olayların fazla göze batmadan hissettirildiği, dönemin boğucu, karanlık atmosferinin yansıtıldığı bir filmdir. Ana karakter Hasan (Metin Belgin), farklı yerlerde "değerli her şeyi çamura batırmak istiyorum,", "aşktan ve ölümden bahsetmek anlamsız ve budalaca," der. Filmde aralara giren ve öyküyü kesen sahnelerde, geçmiş bir aşk öyküsü anlatılır. Önce Ayhan'ın (Selda Özer) gözleri, sonra yüzü perdeye düşer. Giderek aralara giren sahneler daha çok bilgi vermeye başlar ve bu aşkın bitmediği anlaşılır. *Sokaktaki Adam*'da müzik az kullanılır, yalnızca Hasan-Ayhan ilişkisinin altını çizmek için kullanıldığı özel yerler vardır. Bir de kulüpteki müzik gibi filmin *diegetic* müziği yer alır. İlhan, filme özel müzik yaptırmaz, varolan bir müziği beğendiği için ondan yararlanır.

Filmin önemli yan karakterlerinden biri de Hasan'ın bağlandığı lezbiyen Meryem'dir. Bir sahnede Hasan Meryem'le sevişirken onları kıskanan Hrisula gelir ve Meryem çekinmeden onu öper, Hasan tepki duyar, "Sizin bu yaptığınız..." der ve kalkar.[217] Filmde kadına yönelik şiddet eylemi Hasan'ın Meryem'i tokatlamasıyla gerçekleşir. Meryem bunun üzerine sorgulayarak "Hayret, koskoca adamsın, aşktan korkuyorsun," diyerek Hasan'a kafa tutar. Meryem, aslında Hasan'a âşıktır.

Hasan, Türk sinemasında ender rastlanan 'varoluşçu' karakterlerden biridir. Fransızca bilen Hasan'a Meryem



Sokaktaki Adam

"feylesof" der. Film, Tevrat'ta kullanıldığı biçimiyle "Seni Babıl'den öte götüreceğim," yazısıyla açılır ve filmde Babil metaforu kullanılır. Ayhan, karaborsa, darbeler vb. nedeniyle yaşadıkları yeri Babil'e benzetir.[218] Hasan "Ama Babil'de sıkılıyorum," der; Ayhan Babil'de yaşamaktadır, oysa Hasan başka bir dünyada. Hasan filmin sonunda ölerek Babil'in ötesine gider. Filmin bir yerinde kendini Mohikanların sonuncusuna benzetir ve "neyi istediğini bilmeyen, neyi istemediğini bilen kamarot" olarak tanımlar. Camus'nün karakteri gibi "yabancı"dır. Yönetmen, Hasan'ın "probleminin kendisiyle" olduğunu söyler. Yönetmene göre Meryem, Hasan'la gidemeyeceğini zaten bilir.

Filmde sonradan giderek ünlenen Erkan Can ve Ali Sürmeli de oynar. *Sokaktaki Adam*, tiyatro oyuncusu-yönetmeni Mustafa Avkıran'ın da ilk filmidir. Ayrıca Suna Yıldızoğlu'nun (SİYAD'ın 1996'daki seçimlerinde) ödül aldığı ilk filmdir. Yönetmen, daha önce Suna Yıldızoğlu'yla tanışmadığını, ama "bu film için kafasına tip olarak oturduğunu," söyler. Hatta teklif götürürken, Yıldızoğlu'nun ne kadar para isteyeceğini bilmediği için kaygı duymuştur: "Ben Suna'ya, işte film bitti, zaman geçti, elime üç kuruş para geçmişti, para vermeye kalktım. Bana 'Biket komik olma.



Sokaktaki Adam'da Metin Belgin ve Mustafa Avkıran

Ben bu kadar senedir Yeşilçam'dayım, Türk sinemasındayım. Hiç kimse bana böyle bir rol teklif etmedi ve hiçbir filmden de ödül almadım. Sakın bir daha lafını duymamayım,' dedi." İlhan, bu örnekten yola çıkarak oyuncuların yerinde kullanıldıkları zaman doğru sonuçların alınacağını da ekler. İçine sinmeyen tek şeyin, o dönemle ve ekonomik olanaklarla sınırlı olan teknik, laboratuvar vb. işlemler olduğunu belirtir. İlhan'ın aktardığına göre, Gürcistan'da bir festivalde rastladığı önemli bir yönetmen kendisine, İstanbul'u çok farklı gösterdiği ve şimdiye kadar gördüğü filmlerdeki gibi turistik bir İstanbul betimlemesi yapmadığı için teşekkür eder.

Sokaktaki Adam, 32. Antalya FF'de (1995) En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Mustafa Avkıran); 9. Adana Altın Koza FF'de (1995) Çukurova Gazeteciler Cemiyeti Özel Ödülü'nü, 8. Ankara FF'de (1996) En İyi Sanat Yönetmeni (Yudum Yontan), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ali Sürmeli), Umut Veren En İyi Kadın Oyuncu (Süeda Can), umut veren Performans (Oytun Sert) ödüllerini alır. Ayrıca ÇASOD ve SİYAD gibi çeşitli meslek örgütlerinden de ödüller almıştır. *Sokaktaki Adam*'a 1950'lerin atmosferini yaratabildiği için olumlu eleştiriler gelir.

Biket İlhan, 1997'de yine Attila İlhan'ın romanından uyarlayarak *Kurtlar Sofrası*'nı TRT'ye dizi olarak çeker.

Tıpkı Mahinur Ergun gibi, her filminin sonraki filmine yol açtığını söylemektedir yönetmen. *Kayıkçı*'nın yolunu *Sokaktaki Adam* açar. *Sokaktaki Adam*'la yurtdışında festivallere katılmıştır. İskenderiye'de dost olduğu Yunanlı yönetmenlerle başka bir festivalde yolları kesişince Yunanistan'a davet edilir. Yunanlılar, *Sokaktaki Adam*'ın bu kadar küçük bir bütçeyle çekildiğine inanamazlar. Türkiye-Yunanistan ilişkilerinin kötü olduğu 1997'de Yunanlılar da Çeşme'ye davet edilir; burada Yunanlılardan birlikte çalışma önerisi gelir. O sırada, Çeşme'de dönemin belediye başkanı, *Kayıkçı*'nın hikâyesinden farklı, gerçek bir sağır dilsiz hikâyesini anlatır. Böylece fikri ve şarkıyı (*Kayıkçı*) bulurlar. İki Yunanlı ve bir Bulgar yapımcıyla birlikte Eurimages'e başvurulur. Bir gazetede "Sinemada Türk-Yunan İşbirliği" başlığıyla verilen haberde, İlhan'ın yaptığı basın toplantısında filmin tanıtıldığı ve barış mesajları verildiği yazılıdır: "1. Ege Sanat Festivali sırasında bu filmi çekmeye karar verdiklerini anlatıyor. Festivalin amacının Türk-Yunan sanatçılarının bir araya gelmesi olduğunu vurgulayan İlhan, Türk ve Yunan halkı arasındaki düşmanlığın aradan kalkması gerektiğini ve Türk ve Yunan halklarının birbirlerini sevdiklerine inandığını söyledi. İlhan, Türkiye ve Yunanistan'ın ortak sanatsal yapıtlar üretmesi amacıyla yola çıktıklarını da sözlerine ekledi." Filmin senaristi ve oyuncusu Metin Belgin, aynı toplantıda, filmle her iki ülkeye de mesaj vermek istediklerini vurgulamıştır.[219]

Ancak *Kayıkçı*'yı eleştirmenler beğenmez. 1999'daki depremden hemen sonra gösterilmesi, filmin gişe başarısını olumsuz etkilemiştir. Buna karşın Kıbrıs'ta gösterildiğinde aşırı bir ilgi olur ve yönetmene telefonla bağlanırlar. İlhan, o dönemde kendisi için bu ilginin de yeterli olduğunu ama eleştirmenlerin bunu bile görmediklerini söylemekte ve bu filmiyle biraz haksızlığa uğradığını düşünmektedir.

Sokaktaki Adam için "Müziğin filmi kapatmasını, örtmesini istemedim," diyen İlhan, ikinci filmi olarak kabul ettiği *Kayıkçı*'da tersine, o heyecanla müzikleri gereğinden fazla öne çıkardıklarını, Thesia Panayiotou'nun müziklerine kıyamadığını söylemekte ve bir anlamda özeleştiri yapmaktadır. Yunanlı yönetmen Costa Ferris'in eşi olan Panayiotou, daha önce Işıl Özgentürk'ün *Seni Seviyorum Rosa* (1991) filminin de müziklerini yapmıştır. Filmin kurgusu (Nikos Kanakis) ve işlemleri Yunanistan'da yapılır. Önceki filminde oynattığı Mustafa Avkıran'ın yanı sıra, bu filmin başrolünde Mehmet Ali Alabora ve Katerina Mautsatsos oynar.



Kayıkçı'da Katerina Mautsatsos

Sokaktaki Adam'ın tersine parlak, aydınlık bir film olan *Kayıkçı*, güneşli bir güne yapılan çevrinmeyle, gökyüzünde bir martıyla ve bir denizkızı heykeliyle açılır. Filmde genç kayıkçının sağır-dilsiz olduğu tam anlamıyla yirmi dakika sonra anlaşılır. Mafyayı temsil eden 'Reis', kayıkçıyı razı edip kendisiyle çalışmasını ister; bunun için de (Kürt) Urfalı'yı kullanır. Bir erkek dayanışması örneği olarak gösterilen Urfalı-Kayıkçı ilişkisi bir ara, Urfalı'nın ihanetiyle bozulur; ama tekrar eski biçimine kavuşur. Filmin içinde televizyon çekimleri, röportajlarla kayıkçı hakkında sokaktaki adamın ve Reis'in görüşleri aktarılır. Türk ve Yunan resmi makamları ile basın, aşkı nedeniyle Çeşme'den Sakız adasına Evdokia'yı görmek için yüzen kayıkçının casus olabileceğini

düşünmektedir. Kayıkçı, iki tarafta da polis tarafından sorgulanır. Filmin içinde doğrusal bir yapıyla kayıkçının Sakız'a ulaşmasını izlerken, geri dönüşlerle Evdokia'ya Çeşme'de âşık oluşunu da izleriz. Giderek Sakız'a yüzmesine neden olan mitolojik öyküye (Hero ile Leandros mitine) ulaşırız.[220] Aşk ve barış yanlısı bir finalde, Evdokia ve kayıkçı tepedeyken iki tarafın tekneleri onlara doğru gelir ve film biter.



Kayıkçı'nın çekimlerinde yönetmen Biket İlhan, oyuncuları Mehmet Ali Alabora ve Katerina Mautsatsos'la birlikte

Medya eleştirisi Yunan medyası üzerinden yapılır. Zaten seyirci gerçek yaşamda bire bir tanık olduğu için Türk medyasının da bu konuda sabıkalı olduğu bilgisine sahiptir. Aslında iki tarafın da bu anlamda birbirinden farkı yoktur. Kayıkçının aşkı için geldiği anlaşılınca Yunan basınında Evdokia'yı seven gazeteci arkadaşı tarafından "Türk Tohumu" başlıklı bir haber çıkar; Türkiye'de ise kayıkçıya davul-zurna eşliğinde tezahürat yapılır. Yöre halkı, kız Yunanlı olduğu için "Türkiye seninle gurur duyuyor" diye "damatlarını" bağırlarına basar. Filmdeki tek öznel çekim burada gerçekleşir: Kayıkçı alkış seslerini duyamaz.

Başta iki martının değil de tek martının gösterilmesi, finalde bu kez bağlamdan dolayı anlamına kavuşur. Kayıkçı ve Evdokia tektir, birleşmiştir, dolayısıyla Türkiye ve Yunanistan da tektir, barışla ve aşkla yüklenen bir martıyla iki ülkenin özlenen durumu metaforik biçimde anlatılır.

Aslında filmin içindeki Urfalı karakteriyle Türkiye'nin de kendi içinde uzun süre sorunsallaşmış bir zenginliğine, Kürtlere işaret edilir. Ancak, yönetmen bunu belli belirsiz yapmak istemiştir. Urfalı karakterindeki Kürtlüğü çok vurgulamak istemediğini, hatta o yüzden Avkıran'la sahneleri bir başka gün, içine sinmediği için iki defa çektiğini belirtir. Bu nedenle filmde, özellikle bir sahnede çok belirgin bir aksanla konuşan Urfalı'nın başka bir sahnede aksansız konuştuğu görülür. İlhan, Kürtlerin varlığını doğal olarak kabul ettiğini, "sanki o konu çok vurgulanırsa aramızdaki yabancılarmış gibi algılanacağını düşündüğünü ve bunun kendisine ters geldiğini," belirtmektedir.

Yönetmen filmi için, "Gerçeğe çok yakın masalsı bir anlatımı var," der. İlk kez sesli film çeker. Senaryo aşamasına yazarak olmasa da konuşarak, fikirlerini söyleyerek katıldığını belirten İlhan, başkası yazsa da hep projenin içinde, başından beri yer almıştır. O nedenle bildiği dünyaları çektiğini söyler. *Kayıkçı*'nın her aşamasında eşi Metin Belgin'le tartışarak görüş alışverişinde bulunmuştur. Biket İlhan, teknik olarak her şeyi çekebileceğini, ama ruh olarak örneğin bir köy filmini doğru aktaramayacağını belirtir. Konuları genellikle "aşk" olduğu için, her şeye aşkla bakabildiğini söyler yönetmen: "Aşkın daha çok kadınlar için varolduğunu kabul etmiyorum ben. Böyle bir şey yok tabii. Herkes için var olmalı ve var bana göre. Ama belki onu bir eksiklik mi kabul ediyor da erkekler daha uzak görünüyor?... Ve böyle bir aşk filmi yapınca mı küçümsendi acaba diye düşünüyorum doğrusu."

Filmdeki sevişme sahnesini çekerken çok titiz davranır: "İzleyiciye izlettirilecek bir sevişme sahnesi yapmadım ben orada," diyen yönetmen, aslında bu tip bir sahneyi, başkaları

gibi sömürü aracı olarak kullanmadığını da ifade etmektedir. Oyuncunun tipinin de böyle bir sahne için uygun olduğunu düşünmektedir: "Müstehcenliği anımsatacak hiçbir şey yoktu yapısında... Zaten filmde de yok öyle bir şey."

Yönetmen iki filminde de yalın bir sinema dili kullandığını belirtmektedir. Yakın dostları olan Ülkü Karaosmanoğlu dört filminin de senaristidir. Karaosmanoğlu, *Sokaktaki Adam*'ı Attila İlhan ile, *Kayıkçı*'yı da Metin Belgin'le yazmıştır. Üç filminde de görüntü yönetmeni olarak Colin Mounier ile çalışan (*Bir Kadın Yüzü*'nde Çetin Tunca ile çalışır) İlhan'ın bir anlamda ortak bir ekibinin olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Biri karanlık (*Sokaktaki Adam*), diğeri aydınlık (*Kayıkçı*) bir atmosferde geçen filmlerin yine de ortak özellikleri vardır: Sözgelimi iki film de deniz görüntüsüyle başlar. Her iki filmde de doğrudan izleyiciye seslenen sokaktaki adamlar yer alır. İlk filmde izleyiciyle dertleşen insanlar, ikinci filmde yerlerini TV kameralarına konuşan insanlara bırakır. Sokaktaki adamların görüşleri, dönemin de anlayışını yansıtır. Bu anlamda, siyasi görüşler satır aralarına yedirilmiştir.

Kayıkçı'nın muhtemelen, konuşma üzerine kurulu olan Türk sinemasında, başoyuncunun sessiz (dilsiz) bir karakter olarak yaratıldığı ve başından sonuna kadar konuşmayan bir "esas oğlan"ın bulunduğu tek film olduğu ileri sürülebilir.[221]

Biket İlhan, kadın yönetmenlerin niye az olduğu sorusunu şöyle yanıtlar:

> Nedeni biraz da kendimizde aramalı. Çünkü kendimden örnek vereyim; şimdi ben evimle ilgilenmeyi seviyorum. Kızımla ilgilenmeyi seviyorum. Onlara vakit ayıracağım. Bu da sinema kadar önemli bir şey benim hayatımda. Bu bir kadın olmanın dezavantajı diye de bakmıyorum. Benim seçimim diye bakıyorum; bu güzel ve önemli bir şey benim için... Bunları da kaçırmak istemiyorum hayatımın içinde. Zaten zor para buluyorsun. Hepsini bir araya getirmek zaman alıyor. Bu nedenle de az film yapılıyor. Ama benim durumumda olmayan belki daha farklı, film yapmaya hayatı daha uygun kadın yönetmenler de

vardır.

Kadın olarak çalıştığı süreçte hiçbir rahatsızlık duymadığını söyleyen İlhan içtenlikle, "Şimdi ben yapı olarak ve tavır olarak bulunduğum konumda feminist bir kadın değilim, yani böyle geçinmiyorum ama onu da yanlış görmüyorum, öyle bir şey yok. Bence zaten yıllardır yanlış yaşamanın getirdiği bir sonuç bu. Bana göre herkes eşittir. Eşit olmanın yollarını aramamız lazım. O da feministçe davranarak daha mı kolay oluyor, onu henüz ben bilmiyorum," demektedir.

Kadın yönetmenlerle ortak çalışma girişimiyle ilgili konuşurken, daha önce erkek yönetmenlerin yaptıkları işbirliğini, kendi içinde doğal olarak sorguladığını belirtir:

> (Erkek yönetmenler) Bir oluşum yaptılar. Adını hatırlamıyorum şu anda. Birtakım yapım şirketlerine ya da yönetmenlere yazı yazmışlar ya da söylemişler. Sonra duyduk ki on tane erkek yönetmen birleşip on tane kısa filmi tek film gibi sinemalarda gösterdiler. Sonucu başarılı olmadı, ama bu filmlerin kötü olduğu anlamına gelmiyor elbette ki. Çabaları da önemli bir şey. Fakat sonra düşündüm ki, niye sadece erkek vardı, yani niye kadınları çağırmamışlar. Onlar tabii kasıtlı yapmadıklarını söylediler. Belki de doğrudur. Ama bence kasten düşünmeleri gerekirdi böyle bir şeyi. Onun üzerine biz de karşı bir vuruş gibi değil, ama biz de birleşip bir şey yapalım diye oturduk. On, on iki yönetmendik.

İlk filmini Seçkin Yasar'la aynı yıl yapan Biket İlhan, Yasar gibi film yapmayı sürdürmektedir; ama yapımcılık yönüyle ondan ayrılır. SESAM Yönetim Kurulu üyesi olan İlhan'ın düşündüğü çok sayıda proje arasında Nazım Hikmet filmi de yer alır. Yönetmenin 2000 yılında ortak yapımcısı olduğu Yunan filmi *Hayatının Tek Yolculuğu*, ses getiren ve Selanik FF'de ödüller alan bir yapımdır.

Kızının da sinemayla ilgilendiğini, yaratıcı, düşünen bir çocuk olduğunu söyleyen İlhan, kızının düşündüğü yaşanmış komik bir hikâye ile eşi Metin Belgin'in üzerinde çalıştığı bir ada hikâyesini çekmek istemektedir.



Seçkin Yasar

16. Seçkin Yasar

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1993	*Sarı Tebessüm*	Yönetmen, Senarist
1999	*Sevgilim İstanbul*	Yönetmen, Ortak Senarist (Nedim Gürsel ve İzzet Yasar'la)

Babası Tekel Hukuk Müşaviri, annesi enstitüde dikiş hocası olan Seçkin Yasar, 1949 yılında Malatya'da doğar. On beş yaşına kadar Malatya'da büyüyen Yasar, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Grafik Sanatlar Bölümü'nü bitirir. Liseyi bitirdiğinde aslında sinema okumak ister, ama o sıralarda sinema okulu yoktur ve o tarihlerde ekonomik olarak yurtdışında sinema okuma imkânı da olmayınca, kendisine en yakın eğitim olarak güzel sanatlar alanını seçer. 1972-1978 yılları arasında Akademi'de okur.

Çocukluğundan beri kendisini bir sinema delisi olarak tanımlayan Yasar, "Evden ilk tek başıma bir yere gitme izni sinema için verildi... O tarihlerde bir de düşünün kız çocuğusunuz, Malatya'dasınız ve annem istiyor ki birlikte gidelim. İlk tek başıma bir yere gitme iznimi sinema için

kullandım," der.[222] Babasının erken ölümünden sonra (dokuz yaşındayken) annesinin onları her zaman büyük bir özgürlük içinde yetiştirdiğini ve kendilerine güven duyduğunu belirten Yasar, ekonomik nedenlerden ötürü Akademi'de okurken bir yandan da çalışır.

İTÜ Mimarlık Fakültesi'nin kütüphanesinde bulduğu iş üç yıl sürer. Kendisi gibi TİP üyesi olan ve Akademi'de mimarlık okuyan arkadaşı Oktay Ekinci, *Politika* gazetesinde çalışmaktadır ve gazete için sanat muhabiri arandığını arkadaşına söyler. Böylece Yasar, kütüphanedeki işini bırakarak *Politika*'da sanat muhabiri olur ve röportajlar yapar. O zamanki sanat sayfası yönetmeni Ankara Radyosu'ndaki işine dönünce sorumlulukları artar ve sayfa sorumlusu olur. *Politika* gazetesini DİSK satın alır; DİSK'le TİP arasındaki çatışmalar nedeniyle gazetedeki bütün TİP'liler işten çıkarılır, ama Seçkin Yasar'ın TİP'li olduğu fark edilmez. Ancak AST'ın DİSK'i yeren bir oyununu (*403. Kilometre*) öven bir yazıyı sayfaya koyunca, geç de olsa Yasar'ın TİP'li olduğu anlaşılır ve işten çıkarılır. O sırada ikinci sayfa editörü olan Haluk Şahin, Yasar'ın atılmaması için mücadele eder, ama sözünü geçiremez. Yasar bunun üzerine reklam ve haber ajansı olan Asa'ya girer. Asa'nın başında Onat Kutlar vardır. Ajansta ayrıca Işıl Kasapoğlu, Şahin Kaygun, Sungu Çapan, Sennur Sezer çalışmaktadır. Asa Haber Ajansı kapatıldığında aynı ekip, Onat Kutlar başkanlığında Antalya Film Şenliği'nde çalışır. Ardından Onat Kutlar, ekibini de alarak 1978'de Balkan FF'yi düzenler. Bu arada aynı yıl Yasar, Akademi'yi bitirir ve reklam sektöründe çalışan şair ve yazar İzzet Yasar'la evlenir.

Okuduğu yıllarda sinemayla ilgili her türlü etkinliğin içindedir. Akademi'de arkadaşlarıyla birlikte sinema kolu kurarlar. İstanbul Yüksek Öğrenci Kültür Derneği'nde de sinema kulüpleri vardır, ayrıca bir de Fatih Halkevi'nde filmler gösterip sinema seminerleri verirler. O yıllarda

Yasar, ticari sinemaya karşıdır ve Halkevi'nde kuramsal dersler vermektedir. Sami Şekeroğlu ve ekibi (Erksan, Akad, Refiğ, Arakon), Sinema-TV Enstitüsü'nü kurmadan önce deneme amaçlı bir kurs açar ve Akademi'den sınavla öğrenci alır. Yasar, altı ay bu kurslara devam eder. Daha sonra aynı kadro, Akademi'ye bağlı Sinema-TV Enstitüsü'nü açar, ama Seçkin Yasar bir dört yıl daha okuyamayacağı için buradaki eğitimini sürdürmez. Doğrudan ticari sinemada çalışmak ister. Kendi ifadesiyle Türkiye'de Yeni Dalga gibi dayanışma içeren sinemasal akımlar, hareketler de olmadığı için, sinemaya başlamak kolay değildir. Sinemada çalışma fırsatı bulamaz. Grafiker olarak bir reklam ajansında işe başlar; kısa bir süre sonra 1979'da Halit Refiğ *Yorgun Savaşçı*'yı çekmeye hazırlanırken Pakize Barışta, Seçkin Yasar'ı arar ve Refiğ'in asistan aradığını söyler. Böylece, Seçkin Yasar'ın *Yorgun Savaşçı*'yla birlikte asistanlığı başlar. O tarihlerde Yasar radikal solcudur, Refiğ'le siyasi görüşleri farklı olmasına karşın (ki bu farklılık hâlâ sürer) onu çok sevdiğini söylemektedir. 1979'dan 1990'a kadar uzun yıllar Refiğ'e asistan olur. *İhtiras Fırtınası*'nda ilk defa Zuhal Olcay'ı oynatırlar. Seçkin Yasar, televizyonda gösterilen bir tiyatro oyununda izleyip beğendiği Zuhal Olcay'ı Refiğ'e önerir. Böylece, Zuhal Olcay bu filmle sinemaya başlar ve bu rolüyle Antalya'da En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü alır. Seçkin Yasar, asistan olarak Halit Refiğ dışında Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Orhan Elmas, Orhan Aksoy, Kartal Tibet ve Temel Gürsu'yla çalışır. Ömer Kavur'un *Körebe*'sinde asistanlığın yanı sıra, kostüm, makyaj ve dekorla ilgilenerek sanat yönetmenliğini de üstlenir. *Ölü Bir Deniz*'in *tretmanını* Atıf Yılmaz ve Mahinur Ergun'la birlikte yazar, daha sonra Ergun senaryoyu yazacaktır. 1986-1987'de iki yıl sinemaya küser ve reklam sektöründe çalışır: "Sinemaya küstüm, çünkü artık öğreneceğimi öğrenmiştim ve film çekmek istiyordum, ama film çekme imkânları yoktu. Film

yapmak için ne yapmak gerektiğini de çok iyi bilmiyordum..." Sinema sektöründe "para bulan yapımcılar" olmadığı için, yönetmenler kendi paralarını kendileri bulmakta, bu sistem de Yasar'ı üzmektedir:

> Para bulmanın gerektirdiği her türlü eforu, bürokratik veya insani görüşmeler, kapıları zorlama eforunu yönetmenlerin kendisi harcıyor... Şimdi bir yaratıcının ticari riskler altına girmeme gibi bir fantezisi olsun yani, bir şansı olsun. Ben mesela para pul meselelerinden anlamıyorum; anlamıyorum ve sevmiyorum. Yaratıcı da böyledir zaten. Şimdi sizin öyle bir şansınız niye olmasın?... Ben niye şirket kurmadım, bu işlerle uğraşmak istemediğim için kurmadım, benim de şirketim olsa, tabii ki parayı ben bulacağım, bu eforu ben sarf edeceğim.

Parayı yapımcının bulması, yönetmenin çabasını filmi için harcaması gerektiğini belirten Yasar, aksi takdirde geriye yaratıcılık için çok fazla güç kalmayacağını vurgulamaktadır.

Seçkin Yasar, hem yapım koşulları, hem de böyle bir sistem içinde genelde kadın ya da erkek olmanın, özelde sinemada kadın olmanın farklılığı üzerine ayrıntılı bir çözümleme yapar:

> On üç yıl sinemada asistanlık yaptım. Ondan sonra da iki tane kendi filmimi çektim. Sinemada kadın olmakla, diğer sektörlerde kadın olmak eşdeğerde. Diğer sektörlerde kadın olmanın handikapları neyse, burada da kadın olmanın handikapları var. Ama buradaki asıl sorun kadın-erkek ayrımcılığından ortaya çıkmıyor. Buradaki asıl sorun sinema alanının çok vahşi olmasından ortaya çıkıyor. Yani vahşi ve zor bir alan. Şimdi, niye vahşi? Çünkü, sonuç olarak kapitalist ekonomi içinde bir üretim içindesiniz ve vahşi olmasının nedeni; kıyasıya bir rekabet var. Hemen en bilinen formülasyonu yapın. Pasta küçük, talep fazla ve sinema çok zor bir alan. Para bulma faslı insanı doğduğuna pişman ediyor. Çekim, bir filmi ortaya çıkarmanın en güç dönemidir. Para bulma faslı o

kadar güç hale geldi ki çekim dönemi sizin için bayram haline geliyor... Bu güçlükler kadını sinemada var olma konusunda geriye çekiyor. Kadın ve erkek arasındaki farkları hepimiz biliyoruz, kadın ve erkek farklı yetiştiriliyor. Yani kadın daha nazik, daha duyarlı, daha az kariyerist ve gündelik mutluluğu kariyerizmin getirdiği mutluluğa tercih ediyor. Sadece Türkiye'de değil, dünyada da kadın sayısı az. Niçin sinemada kadın sayısı az? Bu saydığım nedenler yüzünden. Kadınlar bu cenk alanından çabuk çekiliyor. Çabuk çekilmeyi tercih ediyor. Çocuk doğurmayı, daha sakin bir alanda çalışmayı, mutlu olmayı tercih ediyor. Çünkü erkekler bir iş sahibi olacak, kavgacı olacak, kariyer sahibi olacak ve bütün bunlar için savaşmaktan yılmayacak. Bütün bunları başarmak üzere büyütülüyor erkek, ama kadın böyle yetiştirilmiyor. Bunlara, kadın ve erkeğin yetiştirilme tarzının yanı sıra globalizmin getirdiği, başarının tek hedef olduğu, kariyer yapmanın tek amaç olduğu ve insani düşünen, duyarlı olanların tüylerini diken diken eden yeni değerleri de koyduğunuzda kadın o alandan çabuk çekiliyor. Bunun için kadın sayısı az. Bakın sinemada, erkek ya da kadın varolabilmeniz için -uzun metrajdan bahsediyorum- çok sağlam bir psikolojik yapınız olacak, çelik gibi bir fizyolojik yapınız olacak. Psikolojik zayıflığa, fizyolojik zayıflığa, mızmızlığa, hastalanmaya sinemanın tahammülü yok, çelik gibi olacaksınız, çok kariyerist olacaksınız, çok hırslı olacaksınız, çok sabırlı olacaksınız, bütün bunlar sizde varsa ve bütün bunlar yaşamanın anlamıysa sizin için, orada var olursunuz... Ünlenme diye bir meselem yok benim, kariyer sahibi olma diye bir meselem de, ben sadece mutlu olmak istiyorum, çiçeklere bakarak mutlu olmak istiyorum, çok sevdiğim sinemanın güzel ürünlerini seyrederek mutlu olmak istiyorum, sevgilimle, kocamla öpüşerek mutlu olmak istiyorum; bunları dediğiniz anda sinemayı bırakırsınız, onun için de kadınlar bırakıyor... Kadınlar çok daha duyarlı çünkü, tercihlerini hep mutlu ve yumuşak bir hayattan yana kullanıyorlar. Sinema çok yorucu ve çok yıpratıcı bir alan... Sinema benim aşkım,

ben film çekmek için deliriyorum.

Handan İpekçi, Seçkin Yasar'ın ifadesiyle "hem kadın dayanışması olsun hem de bir sinema filminde çalışsın" diye kendisine asistanlık yapmak ister ve oyuncu-yönetmen Mehmet Atak tarafından yönetmene önerilir. Böylece bir yıl sonra ilk filmini yönetecek olan Handan İpekçi 1993'te *Sarı Tebessüm*'de Seçkin Yasar'ın asistanı olur.

Görüntü yönetmenliğini Ümit Ardabak'ın yaptığı ilk filminin diyaloglarını Yasar, kocasıyla birlikte yazar. Filmde Şahika Tekand, Mahir Günşiray ve Levent Özdilek dışında bugün televizyon dizileriyle tanınan Ece Uslu da, Erdal'ın sevgilisini oynar. Yılların yönetmen yardımcısı, şair Nilgün Üstün'ün ise ilk ve son filmidir. Ayrıca Münir Özkul-Suna Selen'in kızları Güner Özkul'un da ilk filmidir. Filmde çıplaklığın Türk sineması düşünüldüğünde cesurca verildiği, buna karşın oyuncuların (Şahika Tekand) kendilerini çıplak göstermemek için özel bir çaba harcadıkları ve bunun da filmi zedelediği görülür.

Seçkin Yasar, erkeğin iktidarsız olması konusunda, Hemingway'in *Güneş de Doğar* adlı kitabını anımsatarak eseri özetler: Umarsız bir aşk vardır; herkesin âşık olduğu güzel bir kadın, bir de yakışıklı ama iktidarsız bir erkek. Kadın erkeğe âşıktır, ama başkasıyla evlenip gider, giderken "Ah Jake, birlikte öyle güzel vakit geçirebilirdik ki," der. Yasar için bu kitap önemlidir: "O roman beni çok etkilemiştir. O romanla, çok yakın bir arkadaşımın yaşadıkları ilham verdi bana. Biliyorsunuz kadınlar birbirine anlatır böyle şeyleri, bizzat neredeyse gözlerimin önünde cereyan etti, aynı bu hikâye."

Yönetmenin daha önce sözünü ettiği "para koyan prodüktör tipinin" sona erdiği, para bulan prodüktör tipinin de çıkmadığı bir ortamda, yönetmenler kendileri para bulmaktadır, ama Yasar, gidip kimsenin kapısını çalamadığı için objektif olarak koşulları belli olan bir sinema fonuna,

Kültür Bakanlığı'na başvurur. Filmin bütçesinin yarısı için bakanlıktan 400 milyon lira alır. Yasar, bu yardımın yanı sıra, o zamanlar Show TV'nin başında bulunan Faruk Bayhan'a da başvurmaya karar verir. Bayhan'la ilişki kurmak için Türker İnanoğlu'ndan aracılık yapmasını rica eder. Böylece Show TV ekonomik destekte bulunur ve iki gösterim karşılığı 500 milyon lira verir. Yasar, İnanoğlu'nun bu konudaki yardımlarını unutmadığını belirtmiştir.



İlk filmi *Sarı Tebessüm*'de Eda (Tekand), Erdal (Günşiray) ve İdris (Özdilek) karakterleri vardır. Film bir kazı mekânında, kadın ve erkeğin intihar üzerine konuşmasıyla başlar. Bir burjuva çift olan galeri sahibi Eda ile şair olan, alkolik ve iktidarsız kocası İdris ve entelektüel arkadaş grubu arasında geçen bu hikâye, bir kadın ve iki erkek arasındaki cinsel ilişkiyi ve aşkı konu edinir. Eda İdris'le beraberliği dışında kendisine yaşama sevinci veren bir şeyin kalmadığını söyler. Ozgürlük ve isyan konusunda kendi kuşağının başka olduğunu düşünür. Bir süre sonra yönetmenlerin, şairlerin ve ressamların bulunduğu arkadaş grubu içinde, İdris'in de Paris'e gitmesiyle Erdal ve

Eda yakınlaşır ve kendiliğinden birlikte olurlar. Erdal'la yaşadığı cinsel ilişkiden mutlu olmasına karşın, kocasına karşı duyduğu sorumluluk ve sevgi sonucu Eda ayrılmak ister, Erdal ise sürdürmek. Bir gece Erdal içkili gelir ve Eda'yla zorla sevişir. Bırakmak istemesine karşın Eda, onu terk edemez. Ertesi gün Eda işe gitmez, kahve içerken "İdris gelene kadar içindeki hayvanı" dışarı çıkarmaya karar verir. İlişkileri süresince Erdal hırçınlaşır, ısrarcı olur; Eda üstüne geldiği zaman onu bırakır. Erdal bir sahnede "kimi tercih edeceksin" diye sorar. Bu sırada kamera gidip gelir; Erdal, Eda'nın İdris'le ilişkisini "kusursuz bir beyin öpüşmesi" diye tanımlar. İdris döndükten sonra da ilişki sürer. Bir süre sonra Eda Erdal'a karşı koyamaz; onun isteklerine boyun eğer. Erdal onu tam sevişirken aşağılar, bırakır ve bunu finalde bir kez daha yapar, seçim yapmasını ister. Aşağılanan Eda sokağa çıkar ve filmin başında yer alan kocasının "benimle intihar eder misin?" sözlerine (iç sesine) "evet" yanıtını verir.

Filmde bir resim eleştirmeninin açıkladığı gibi sarı, hayatı, ışığı, ölümü, ihaneti anlatır; Fransızlar bu renge "ihanetin tebessümü" der.



Sarı Tebessüm'de Levent Özdilek ve Şahika Tekand

Sarı Tebessüm, Kültür Bakanlığı'nın verdiği Başarı Ödülü'nü (1993) alır; ayrıca 5. Ankara FF'de (1993) Seçkin Yasar umut veren senarist seçilir, Mevlüt Koçak En İyi Kurgu, Şahika Tekand ise Jüri Özel ödüllerini alır.

> Kadın ahlaki nedenlerle değil, çok sevdiği, başka anlamda bütünleştiği bir adamı kırmaktan korkuyor. Sevgili pis bir herif... Sado-mazoşist ilişkiden hoşlanıyor kadınlar. Adam ona kötü davrandıkça, dövdükçe, döven erkeğe âşık olanlar var.

Çoğu kadının yaşadığı, ama çoğu zaman anlatamadığı, dile gelmeden yaşanan bir hikâye olan *Sarı Tebessüm*'de yönetmene göre "tekrarın" ve "ısrarın" altı çizilir. Yönetmen, "Cinselliğin yaşanması gerektiğini göstermek istedim, cinselliğin sanat eserinde tabu olmasına bir meydan okuma bu... Benim asıl meydan okumam şuydu: Sinema, edebiyat, diğer dramatik sanatlar her şeyi gösterir, ancak cinselliğe hep sansür koyar, benim için önemli olan, cinselliği sansür koymadan göstermekti," diyerek filme yaklaşımını dile getirir.

Yönetmenin oyuncu seçiminde de bir anlam vardır. Filme hazırlanırken Mahir Günşiray üzerinde çoktan kararını vermiştir. Levent Özdilek ise Günşiray'a benzediği için özellikle seçilir. Genelleme yapamasa da "kadınlar dönüp dolaşıp birbirine benzer adamları buluyorlar" görüşünden hareketle eşin ve sevgilinin birbirine benzemesi gerektiğini düşünür yönetmen. Hatta İdris'in Paris dönüşünde, iki erkeğin birlikte oldukları sahnede özellikle onlara siyahlar giydirir ve benzerliğin altını çizer. Oyuncu seçimi konusunda basındaki eleştiriler genellikle Şahika Tekand'ın role uyduğu ama erkek oyuncuların uygun olmadığı yönündedir.

Filme hazırlanırken ve çekim yapılırken, yönetmeni şaşırtan ve üzen olaylar gelişir. Seçkin Yasar kadın oyuncu olarak Lale Mansur'u düşünmüş, onunla anlaşmıştır. Aylar önce kesin olan bu durum, filmin çekimlerine on

beş gün kala beklenmedik bir biçimde değişir. Yasar'ın aktardığına göre, Mansur'un son dakikada teklifi geri çevirmesinin ilk gerekçesi "Opera'dan izin alamamış" olmasıdır, yönetmen bu gerekçe üzerine Yekta Kara'yla görüşmeye gider; ancak Kara böyle bir yasağın söz konusu olmadığını, "Mansur'un başka bir meselesi olabileceğini" söyler. Bunun üzerine Seçkin Yasar, Lale Mansur'u arar ve sanatçı gerekçe olarak yakın zamanda *Düş Gezginleri*'nde, cinselliğini öne çıkaran bir rolde oynadığını, şimdi bu filmde de oynarsa böyle damgalanabileceği kaygısını taşıdığını söyler ve çalışmaktan vazgeçer. Bu davranışı ahlaki bulmadığını belirten Yasar, çekimlere kısa bir süre kaldığı halde Şahika Tekand'la anlaşır. Tekand, senaryodaki her şeyi oynamayı kabul eder. Tıpkı Işıl Özgentürk gibi, filmi için, "Şimdi o filmi çeksem çok daha cesur çekerdim," diyen yönetmen, filmdeki çoğu sahneyi Şahika Tekand'ın sansürü yüzünden istediği gibi çekemediğini öne sürmektedir. Tekand, senaryoyu kabul ettiği halde, yeteri kadar soyunduğu gerekçesiyle birçok sahnede istenilen çıplaklığı vermez. Bu sahnelerde (banyodan çıkışındaki tuhaflık ya da Erdal'ın ne kadar diri vücudu olduğuna dair sözüne karşılık vücudunu kapatışı gibi) açıkça bir oyuncu sansürü vardır. Mahir Günşiray bir sahnenin çekimi öncesinde "Burada çırılçıplağız değil mi," diye yönetmene sorar, Yasar ise "Hayır Mahir'ciğim, Şahika sansür koyuyor, sen de çıplak olamayacaksın maalesef," diye yanıt verir. Erkek oyuncu bu anlamda hiçbir sorun çıkarmamıştır.

Yönetmen, filme başlarken, oyunculara şunları söylemiştir: "Bu film benim için bir isyan filmi, siz de eğer bu isyan duygumu paylaşacaksanız oynayın... Benim için bu bir isyan filmi, bir kadın olarak isyan filmi, cinselliği sonuna kadar göstermek istiyorum." Bütün bunların bilinmesine karşın dublajda bile sorun çıkar. Finalde, banyo kapısında "orgazm olmak istiyorum" diye bağırması gerekirken Tekand, seslendirme sırasında "Sevişmek istiyorum," diye bağırır.

Film çekilmeye başlamadan önce ve başladıktan sonra, kadın oyuncularla yaşanan bu olaylar, hem Mansur hem de Tekand için söz konusu olan rahatsızlık, çekinme, damgalanma korkusu ve farklı kaygıları dile getirir.

"Eğer başoyuncumun sansürüyle karşılaşmasaydım Patrice Chereau'dan (*Intimacy*'nin yönetmeni) çok daha cesur bir film yapardım," diyen yönetmen, bazı kadın yönetmenlerle kendi tarzı arasında yakınlık kurar. "Sapına kadar cinsellik, hiç tabusuz, tavizsiz cinsellik daha çok



Sarı Tebessüm'de Şahika Tekand

kadın yönetmenlerin ilgisini çekiyor," gözleminden yola çıkan Yasar, dünya sinemasından Doris Dorrie'yi, Catherine Breillat'yı ve Brigitte Roüen'i örnek gösterir. "Cinsellik bütün dünyada da Türkiye'de de kadınlar için bir tabu, erkekler için değil... Cinselliklerini kadınlar asla özgürce yaşayamıyorlar... Her türlü arzu yasaklanmış... Hayatta size zevk veren şeylerden biri cinsellik ve bunu yaşayamıyorsunuz. Yani bu hazzı kadın yaşayamıyor," der Yasar.

Sarı Tebessüm, İstanbul'da sekiz hafta gösterimde kalır, gişe geliri iyidir,[223] ama eleştiriler çok serttir. Filmin "kadınlara ve aydınlara bir ihanet olduğunu" söyleyen Tamer Baran gibi eleştirmenler ve filmi *9,5 Hafta*, *Zandalee* gibi filmlerin bir benzeri olarak gören yazarlar dışında, az da olsa olumlu eleştiriler vardır. Sevin Okyay, Tekand dışında oyuncu seçimindeki hatalarına karşın "Sonuç olarak *Sarı Tebessüm*, bir ilk filmden beklenenden çok daha olgun bir sinema diline sahip," diye yazar.[224]

Connell'ın "Erkeklerin uçkuru gevşek cinselliğine izin veren ama bunu kadınlara yasaklayan 'çifte standardın', erkekler açısından daha fazla arzuyla hiçbir ilgisi yoktur; ama daha fazla iktidarla her tür ilgisi vardır"[225] sözüyle ilişki kurarcasına Erdal karakteri, ilişki süresince alanını genişletmek ister. Oysa Eda'nın tek istediği tensel arzusunu gerçekleştirmektir. Kültür, cinsel açıdan aktif olan kadını aşağıladığı gibi, Erdal da kadını sürekli aşağılar. *Sarı Tebessüm*, birkaç sahnede seçilen çekim ölçeğinden, bir iki fazla diyalogdan ve yine birkaç sahnedeki gereksiz uzunluktan dolayı zaaflar taşısa da, Yasar, bugüne dek erkeklere yakıştırılmış "cinsel aktifliği", eril duyarlılığı zedeleyecek şekilde bir kadına yükleyerek, cesur bir deneme yapmıştır.

İkinci filmi *Sevgilim İstanbul*'un senaryosunda ve diyalog yazımında Nedim Gürsel, Seçkin Yasar ve İzzet Yasar'ın imzası bulunur. Senaryo, Nedim Gürsel'in iki hikâyesinden yola çıkarak yazılır; ayrıca film, Gürsel'in sinemaya aktarılan ilk yapıtıdır. Filmin görüntü yönetmeni Ertunç Şenkay, kurgucusu Nevzat Dişiaçık'tır.

1999 tarihli ve Eurimages destekli ikinci filmin yapımcı ülkeleri Türkiye, Yunanistan ve Bulgaristan'dır. Seçkin Yasar, daha sonra Yunanlı yapımcısını Handan İpekçi'nin filmi (*Büyük Adam Küçük Aşk*) için önerdiğini belirtir. Filmin oyuncuları, biri Yunan Ulusal Tiyatrosu diğeri İstanbul Devlet Tiyatrosu sanatçıları olan Karyofyilla Karabeti

(İrini) ile Alptekin Serdengeçti'dir (Ali).

Sevgilim İstanbul, babası 1964'te İstanbul'dan göçe zorlanmış bir Rum olan kadın gazeteci ile Türk gazeteci arasındaki aşkı ve kadının İstanbul'a gelip bir yandan geçmişini, öte yandan kaybolan sevgilisini aramasını anlatır. Paris'te bir kongrede tanışan Ali ile İrini arasında bir aşk doğar ve İrini ilk kez İstanbul'a gelir. "Sevgili" artık İstanbul'dur. Seçkin Yasar, filmin ilk yarısını bir aşk filmi, ikinci yarısını bir arayış filmi olarak tanımlar. Kaçırılan sevgili, İslamcılar ve mafya üzerine araştırma yapıp yazılar yazan bir gazetecidir. Yunan cuntası döneminde götürülen ve bir daha geri dönmeyen babası nedeniyle, acı bir deneyime sahip İrini, sevgilisi kaçırılınca bir kez daha travma yaşar. Yönetmenin anlattığı biçimiyle bir süre sonra da gerçekle bağını koparan kadın, İstanbul'un kaotik ortamında sevgiliyi arama serüveninin içinde bulur kendini.

Bu filmin çekimleri 1999'da bitmesine karşın, yapım sonrası işlemler tam olarak bitirilememiş ve film henüz gösterime girememiştir. Filmin yapımcısı Ersin Pertan, Yasar'ın filminden


Ο έρωτας δυο δημοσιογράφων σε
Τούρκος αυτός
κι αυτή Ρωμιά

Sevgilim Istanbul hakkında bir Yunan dergisinde çıkan haber; haberde verilen ilk fotoğraf filmin meyhane sahnesinden.
Soldan sağa; K. Karabeti, A. Serdengeçti, N. Şirinyan ve G. Çehreli görülüyor.

sonra başladığı *Acı Gönül* ve *Şarkıcı* adlı iki filmi bitirmiş, ama Seçkin Yasar hâlâ yapıtına kavuşamamıştır. *Sevgilim İstanbul*'un yapımcısı tarafından gösterim ağına bilinçli bir şekilde sokulmadığını belirten yönetmen ve eser sahibi, yapımcıya (Pertan çiftine) dava açmıştır. Filmin yapım sürecindeki sorunları kısa da olsa özetlemekte yarar var:

Seçkin Yasar, iki yabancı yapımcı bulmak için uğraştığı sıralarda Canan Gerede'yle karşılaşır ve ona, kendisine önerebileceği bir yapımcı olup olmadığını sorar. Gerede hemen bir yapımcının adresini verir. Faruk Günaltay da ikinci bir yapımcıyla ilişki kurmasını sağlar. Türkiye'den Yasar'ın eski arkadaşı olan yönetmen Yavuz Özkan'ın Z1 Film şirketiyle anlaşılır. Ekonomik sorunlarla uğraşmak istemediği halde, Yasar, bu kez enerjisinin büyük kısmını yapımcıları bulmak ve Eurimages'e gerekli başvuru dosyasını hazırlamakla harcar. Film, sonunda gerekli desteği alır (1 milyon 100 bin Fransız Frangı). Yunanlı kadın oyuncunun ülkesindeki yoğun işleri nedeniyle Yasar, filmini 1999'un Nisan ayında çekmek ister. Ancak, Yavuz Özkan, ilk olarak kendi filmini yapmaya karar verir;[226] bunun üzerine Yasar, Türkiye'den başka bir yapımcı aramak zorunda kalır. En kolay yol olarak, filminin sanat yönetmeni Annie Pertan ve eşi yapımcı-yönetmen Ersin Pertan'la anlaşılır ve yapılan bir protokolle filmin hakları Pertanlar'a geçer; Eurimages'den gelen para onlara aktarılır.

Başta Yavuz Özkan'la yüz kutu film ve beş çalışma haftası için anlaşmasına karşın, Pertanlar'ın diretmesi üzerine seksen kutu film ve dört hafta için imza atar. Bunun gerekçesini "Bu benim ikinci çocuğum... Yaptım, çünkü film çekmeyi çok istiyordum," diye açıklar. Kendisi için film çekmek nasıl itici bir güçse, bir yapımcı için de bunun para olacağını düşünmektedir. Bu nedenle, Pertanlar'la yaptığı sözleşmede filmin haklarının yüzde seksenini onlara bırakır.

19 Nisan-19 Mayıs 1999 tarihleri arasında yetmiş yedi

kutu filmle çekimler biter. Son üç günlük çekim masraflarını yönetmen ödemiştir. Yapım sonrası aşamada (postprodüksiyon) yapımcıyla yönetmen arasında sorunlar çıkar. Seçkin Yasar, çekimler bittiği halde filmin yapım sonrası işlemlerinin başlatılmamasına tepki duyar, o yıl bütün sinema örgütlerini devreye koyar ve Pertanlar'la barışçıl yollardan anlaşmak ister. Araya Faruk Günaltay, Memduh Ün, Halit Refiğ, Yavuz Özkan girer. Pertanlar, sette gelişen bir olay nedeniyle yönetmenin yazılı olarak özür dilemesini istemiştir. Yasar sorunun, bir gündüz çekimini gece yapmak zorunda bırakılması ve istediği verimi alamaması nedeniyle Pertan çiftine "kendisini bu koşullar altında çalıştırdığı" için imalı bir biçimde "teşekkür" etmesinden kaynaklandığını söyler. Yasar sözlü olarak özür dileyeceğini söylediği halde, Pertanlar filmi "olaylı" bitirir; Ersin Pertan, yönetmene montaj yapma izni vermez. Aracı kişiler sayesinde çekimler bittikten ancak üç ay sonra kaba montajın yapılmasına izin verilir, sonra işlemler tekrar durdurulur.

"Bir Film Kimindir?" başlıklı yazısında Işıl Özgentürk, "Bu arada kaba montajı bitiren yönetmen, nihai kararı daha rahat çalışıp verebilmek için stüdyodan kaba montajlı bir kaset istedi. Ancak stüdyoya, bu kasetin yönetmene verilmemesi, bizzat yapımcı tarafından söylenmişti. Yönetmen, filminin kaba montajlı kasetine, ancak kaset, filmin müzik yapımı için Yunanistan'a yollandığında, Yunan ortağın bir kopya da yönetmene çıkarıp yollaması sonucu kavuştu," diye yazar.[227]

Antalya FF'nin 2000 yılındaki konusu "barış" olduğu ve *Sevgilim İstanbul* da bu konuya uygun düştüğü halde yapımcı filmi bitirmez. 1999'da çekimleri biten filmin tamamlanıp kopyasının festivale gönderilmesi ve vizyona girmesi için 2000 Eylül'üne kadar çözüm bulunamayınca yönetmen Yasar ve senarist Nedim Gürsel, son çare olarak filmin yapımcısı görünen sanat yönetmeni Anna

Maria Geelmuyden Pertan ve kendisi de yönetmen olan Ersin Pertan'a (Sanmal A.Ş.) dava açarlar. Dava nedeni, 29 Eylül 2000 tarihinde yapılan basın toplantısı nedeniyle dönemin basınında ayrıntılarıyla yer alır.

Yasar bir gazeteciye "Neredeyse kameranın ayakları havada film çektik. Tam bir cambazlık yaptık. Sonuçta dört haftayı üç gün geçince benden bu üç günlük 1 milyar 190 milyonluk parayı da istedi. Hem de bir cumartesi akşamüstü ben gemide çekimdeyken söyledi bunu... Bugüne dek durdum çünkü adalet çok yavaş işliyor ve karşılıklı halledebileceğimizi düşündüm. Daha önce bu nedenle bir tek dava bile açılmamış. Kendisi de yaratıcı olan bir insanın böyle davranması anlaşılır gibi değil," demiştir.[228] Gerçekten de dava İstanbul Fikri ve Sınai Haklar Mahkemesi'nde hâlâ sürmektedir.

Sarı Tebessüm ve *Sevgilim İstanbul* filmlerindeki ortak nokta sorulduğunda yönetmen "ısrar" yanıtını verir:

> Benim sinemamda... Sinemam diyemem, iki tane var... Ama benim dıştan baktığımda gördüğüm bir şey var: Bir şeyde ısrar etmek, mesela orada (ilkinde) bir kadının sıkıştırılmışlık hissini vermekteki ısrar, burada da yine bir kadının, ama bu sefer başka nedenler yüzünden sıkıştırılmış olan bir kadının, bu ruh halinin verilişindeki aynı ısrar. *Sevgilim İstanbul*'da kadın, sevgiliyi ararken ülkeye mahkûm, İstanbul'a mahkûm, çünkü Türkiye dışına çıkışı yasaklanmış, sevgilisi kayıp, yabancı olduğu bir ülkede delirmenin eşiğine geliyor.

Yasar, bir gazetecinin neden kadın öyküsü çektiği sorusu üzerine de şu yanıtı vermektedir: "Ben dünya yüzünde bir kadın olarak duruyorum... Dünya yüzünde kadın olarak var olmak, kişiye erkeklerden farklı özellikler de kazandırıyor. Ancak proje seçerken 'Ben bir kadınım. Bir kadının yapabileceği şeyleri yapmalıyım,' diye çaba göstermiyorum. İki filmimde de baş kahramanın kadınlardan seçilmesi benim de dikkatimi çekiyor. Sanıyorum

insan en iyi bildiği şeyi daha iyi anlatır." "Peki tutku temasına çeken ne sizi?" sorusunu ise Yasar, "Tutku, insanın duygu dünyasında çok önemsediğim bir şey. Sevdiğiniz her şeye tutkuluyum diyemezsiniz. Tutku sevdiğiniz bir şeye delicesine bağlanmaktır. Ondan kendinizi kurtaramamaktır. Onun sizi giderek sürüklemesidir. Bireyin tutkuyla bağlanan yanı beni çok etkiliyor," diyerek yanıtlar.[229]

Seçkin Yasar, 1996'da kadın yönetmenlerle birlikte düşündükleri ortak çalışmayı ise şöyle anlatır: "Handan ve ben başlattık, yani ikimizin aklına geldi ve biz örgütledik... O arada, birkaç yıl önce on erkek yönetmen bir araya gelmişti, yani onlar on erkek yönetmen koymadılar adlarını, on yönetmen, ama içlerinde hiç kadın yoktu. Biz de bari on kadın yönetmen bir araya gelelim ve kadın hikâyeleri anlatalım kısa kısa dedik. Fakat realize olamadı. Yani para bulamadık." Yasar, bu projenin hazırlığı sırasında o zamana dek film yapmış neredeyse bütün kadın yönetmenlere ulaşabildiklerini belirtir.

Seçkin Yasar'ın İzzet Yasar'la evliliği sürmektedir. Çocukları bulunmayan çift, en azından şimdilik İstanbul'daki evlerini kapatmadan Marmaris'in bir köyünde yaşama kararı almışlar. Yönetmen, bir yandan da, dava sonucunu ve dört yıl aradan sonra son filmine kavuşmayı bekliyor. Parasını bulup kendi elleriyle yapım şirketine teslim ettiği ve zorluklar içinde çektiği filmine kavuşmayı...



Handan İpekçi

17. Handan İpekçi

Filmleri
(Yönetmen, senarist ve yapımcı olarak)

1994 Yeni Yapım Film ve Reklamcılık Şirketi'ni kurdu.
1994 *Babam Askerde* Yönetmen, Senarist, Yapımcı
2001 *Büyük Adam Küçük Aşk* Yönetmen, Senarist, Yapımcı

Yeşim Ustaoğlu ve Fide Motan'la aynı yıl ilk filmini yapan Handan İpekçi, 1956 Ankara doğumludur.

Şu anda filmlerinin özgün senaryosu, yönetimi ve yapımı kendisine ait tek kadın yönetmendir.

Trabzonlu olan İpekçi, kendisini bir memur çocuğu olarak tanımlar. Ev kadını annesi ve iki kardeşi olan yönetmen, Ankara'da ilkokul ikinci sınıfta okurken, başka bir işte çalışan babasının Hukuk Fakültesi'ni bitirdiğini ve yargıç olarak Urfa'ya atanması nedeniyle, ailecek Hilvan ilçesine taşındıklarını anlatır.[230] Babasının işi nedeniyle önce Rize'ye gider, sonra tekrar Urfa'ya dönerler. Babası CHP'den senatör adayıdır, seçimleri kazanamayınca kendisi için de bir bahane olur ve çocukları üniversite çağına geldiği için bir kez daha Ankara'ya yerleşirler.

Böylece, Handan İpekçi babasının da etkisiyle Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'na (bugünkü İletişim Fakültesi) girer. İkinci sınıftayken 1976'da evlenip İstanbul'a gelir:

> Okulu bırakmak gibi bir niyetim yoktu aslında. Dışarıdan sınavlara girip bitiririm diye düşündüm. Fakat biz o dönem her şeyimizi ertelemiştik, biliyorsunuz, 80 öncesi gençlik nasıl bir ortam içerisindeydi. Biz de sol taraftan bakıyorduk ve sol taraf içerisindeydik. Bir şekilde Türkiye'nin kurtuluşundan sonraki döneme, özel hayatlarımız da dahil olmak üzere her şeyimizi ertelemiştik. Evlenip geldim. Fakat benim düşündüğüm gibi olmadığını gördüm. 1980'de askeri darbe oldu. Evlendikten sonra 80 öncesine kadar bir kadın örgütlenmesinde çalıştım, İlerici Kadınlar Derneği'nde. İlk yıl dışarıdan sınavlara girdim, o zaman devam mecburiyeti yoktu. Fakat daha sonra yürütemedim, bu arada bir çocuğum oldu. Bu arada okuldan kaydım silindi. Zaten onun sonrasında askeri darbe oldu. Biz olanlara şaşırdık. İki buçuk yıl eşimin tutukluluğundan dolayı tutukevi ziyaretleri oldu her hafta. Ve ben o tutukevi ziyaretlerinden, eşimin serbest kalışından sonra, kendimle yüz yüze geldiğimde, baştan hiç düşünmediğim bir konumda buldum kendimi. Her ne kadar bir kadın örgütlenmesi içinde olsanız da, politik mücadeleye kıyısından köşesinden bir şekilde bulaşsanız da, benim geldiğim nokta tipik bir ev kadını modeliydi. Çocuk bakıyordum, yemek pişiriyordum, çamaşır yıkıyordum. Ve bu benim olmak istediğim Handan değildi.

Handan İpekçi, 1985'te tekrar okulunu bitirmeye karar verir; bu nedenle çocuğuyla birlikte Ankara'ya gider. Üniversite öğrencileri için af çıktığında, kendi çocuğu ilkokul ikiye giderken, İpekçi de okuluna devam eder. Tıpkı babası gibi, çocuğu okurken kendisi de okulunu sürdürür ve mezun olur.

1986'da TRT İstanbul Televizyonu'nda stajını yaparken

Bülent Özdural'la tanışır. Özdural okulunu bitirince kendisini aramasını söylemiştir. Handan İpekçi mezun olduğunda artık evliliği de bitmiştir; Özdural'ı arayarak TRT'de işe başlar. Bir yıl boyunca *Hanımlar Sizin İçin* programında asistanlık yapar. Mesleğe TRT ile başlayan İpekçi'nin asistanlık süresi 1993'e kadar uzar. Çeşitli TV dizilerinde çalışır; dizilerin bir kısmını 35 mm çekerler. 1993'te bir gün, son dizisinde çalışırken (Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* uyarlaması) dönüm noktası olacak bir karar alır: "Orada kararımı verdim, artık asistanlık benim için bitti, yapmayacağım diye. Çünkü orada şöyle bir tehlike var: Asistanlık yaptığınız sürece, asistanlığı da iyi yapıyorsanız, yönetmen olma şansınız olamaz, bir yerde bitirmek zorundasınız. Yoksa kimse size 'gel sen bunu yönet' demeyecek. Onu anladım sonuçta ve onu anladığım anda da asistanlık yapmamaya karar verdim."

Bu kararının ardından önce ilk filmini çeken bir yönetmene asistanlık yapar. "Ben aradım Seçkin'i. Hatta o dönemde *İz* filmi de çekilmemişti. Yeşim'le de telefonda tanışmıştık. Eğer zamanımız denk gelseydi Yeşim'le de çalışmak istemiştim. Zaten *Sarı Tebessüm*'den sonra *Babam Askerde*'yi çektim." Kendisinden birkaç ay önce çekilmiş olabileceğini düşündüğü *İz*'le aynı yıl Antalya'da yarışırlar.

Tesadüfler onu kendisi gibi Trabzonlu olan şair Yaşar Miraç'la karşılaştırır. *Kemençenin Türküsü* için Kültür Bakanlığı'ndan ekonomik destek alan Miraç, yönetmenliği İpekçi'nin yapmasını ister. Böylece İpekçi, ilk kez sinemada asistanlık yaptığı yıl bir belgesel yönetir.

Zaten bu arada *Babam Askerde*'yi başka bir şirket adına bakanlığa proje olarak sunmuş ve sonuçta desteği almıştır. Ancak aracı firma, filmi çekemeyeceğini söyler. İpekçi tekrar yapımcı aramaya başlar:

H.İ.: — Birçok yapımcıya gittim ve kabul edilmedi. Projenin yapımcılığını üstlenmediler. Tabii ki

kendilerine göre haklı oldukları noktalar da olabilir.

S.R.Ö.: — *Nedir nedenleri?*

H.İ.: — Benim ilk filmim. Tanımıyorlar, hiçbir sinema yönetmeniyle o güne kadar çalışmışlığım yok. Ayrıca *Babam Askerde*, 12 Eylül'le ilgili politik bir filmdi. En belirgin neden güvensizlik tabii ki... *Babam Askerde*'ye yapımcı bulamadım. Düşünüyorum ne olacak diye. Çok önemli noktalarda babam vardır hayatımda. Yapımcı bulamıyorken de 'gel şirket kuralım' dedi. Ortak olarak şirket kurdum. O paranın yetmeyeceğini bile bile, Kültür Bakanlığı'ndan aldığım parayla çekimlere başladım. Ve gerçekten para bittiği anda çekimler de bitmişti. Filmin kaba montajını yapmıştım. Ama stüdyoda kaldı film. Çünkü para bitmişti.

O dönemde Tansu Çiller başbakandır ve ekonomik kriz olur. İpekçi, gülerek "Ben hep krizli dönemlere denk geliyorum," der.

Memur çocuğu olduğu halde ticarete de otuz beş yaşından sonra film çekme uğruna girmiştir. Arka arkaya çeklere imza atmak zorunda kalan yönetmen, ekonomik kriz sırasında çekleri karşılıksız çıkmaya başladığında çok zor günler yaşar. Bu arada filmi tamamlamak için çalmadık kapı da bırakmamıştır. Yine de gerekli parayı bulamamıştır daha.

Bir gün *Cumhuriyet*'te sanata katkı yapmakla ilgili bir panelin ilanını görür. Katılımcıları arar, ilk ikisinin sekreterini bile aşamaz: "Hiç ummadığım halde üçüncü aradığım yerde sekreter, gerekli kişiye birdenbire bağladı beni. 'Pekâlâ' dedi, 'madem yarım kalmış görelim filminizi'". İşadamı stüdyoya gelir ve kişisel bir borç verir; yönetmenin hayatındaki en önemli kişisel desteklerden biridir bu. Handan İpekçi, filmini bitirir ve fazla bir şey beklemeden

Antalya'ya katılır.

Babam Askerde'yi 12 Eylül döneminde, "seçmedikleri bir acıyı yaşayan" çocukların durumundan çok etkilendiği için çeker: "Sonuçta yetişkin insanlar bir yol seçiyorlar ve o yolda çeşitli zorluklarla karşılaşacaklarını bilerek o yola giriyorlar. Ama çocukların böyle bir seçme şansı yoktu. Arkadaşlarımın çocuklarını, kendi çocuğumu gözlediğim için onların ne kadar çok acı çektiklerini, kendi seçimleri olmadan birdenbire o acının içine düştüklerini ve ne kadar da çabuk kendilerini tamir ettiklerini gördüm. Hemen uyum sağlıyorlar o şartlara."



Babam Askerde

Kurgusu Nevzat Dişiaçık'a, görüntüleri Fırat Şenol'a, müziği ise Sinan Hatipoğlu'na ait olan *Babam Askerde* filminde Yunus Gencer gibi çocuklar ve Füsun Demirel, Zuhal Gencer, Yasemin Alkaya, Mehmet Atak, Ali Sürmeli oynar. Üç farklı ekonomik ve kültürel sınıftan aileyi bu filmde birleştiren, 12 Eylül ve onun çocuklar üzerindeki etkisidir. Filmin başında "çocuklar için" yazısı belirir. Orta sınıftan doktor bir aile ve kızları Ekin; alt sınıftan işçi

ailesi, Cengiz ve diğer çocukları; üst sınıftan ise zengin, ama kültürel nedenlerle anlaşamayan bir çift ve kızları Pelin anlatılır. Üst sınıftan kadın kocasını sürekli aşağılar ve sonunda onu ihbar eder. Alt sınıftan karı koca vardiyalı çalışırlar, yaşam onlar için çok zordur. Tipik orta sınıf duyarlılıklarıyla annesi ve anneannesi Ekin'e, "babasının askere gittiğini" söyler. Oysa, çocuklar her şeyin farkındadır. Üç sınıfı arka arkaya izleriz, genelde çekimler uzundur.

Alt sınıftan Cengiz, ailesiyle birlikte bir gece hapiste kaldığı ve gerçeğe tanık olduğu için tepkisizleşir, donuklaşır. Sistemi en iyi tanıyan ve o sistem içinde ana-babası gibi ezilen, en çok yaralanan, örselenen, olaylara tanık olan işçi sınıfının çocuğudur. İşçi sınıfından farklı olarak orta ve üst sınıftan anneler çocuklarına masal anlatırlar. Filmde, işçi kadının aşırı yorulduğu, ev ve iş arasında neredeyse uykusuz kaldığı da gösterilir.

Filmin başlarındaki mizahi ton giderek azalır. Ekin, kafesindeki kuşa imalı bir biçimde "Babam askerdeymiş," der. Filmin sonunda hapishaneye babalarını ziyarete giden çocuklar ve aileleri gösterilir. Çiçeğin içeri alınması yasaktır. Ekin'in attığı çiçeği Pelin alır.

Handan İpekçi, açıkyüreklilikle filmlerinin eksikliğini gören ve söyleyebilen yönetmenlerden biri:

"Film bitti. Çekimler bittiğinde bir hafta ağladım ben. Bu film olmadı, benim istediğim film olmadı, diye. Gözümün önünden geçti çektiklerim. Çok büyük bir hayal kırıklığıydı benim için." Bir hafta sonra gösterime, adını vermediği bir başka Türk filmi girer; İpekçi izlemeye gider ve o filmi çok kötü bulunca biraz rahatlar. *Babam Askerde* için "Yüzde altmış başarılı bir filmdir. Birçok zaafları olan bir film bence. Yine de duygusu sağlam olan bir filmdir. O benim için çok önemli zaten. Eğer bir film tüm teknik kalitesine rağmen duygusunu seyirciye aktaramamışsa o iyi bir film değildir bence," der.

Babam Askerde, Berlin FF'ye gider.

Büyük Adam Küçük Aşk'ı maddi olanaklar sayesinde sesli çeken Handan İpekçi, *Babam Askerde* filminde de tıpkı sesli çekiliyormuş gibi herkesin (çocuklar dahil) diyalogları ezberlediğini ve filmde sufle verilmediğini söylemiştir. Ayrıca yönetmen, "Çocuklarla çalışmak bence büyüklerle çalışmaktan daha kolay," demektedir.

Babam Askerde bittiğinde bir yanda da borçlar durmaktadır. Bir ara tanıtım katalogları yapar yönetmen. Ancak filmin gösterime girmesi çok zordur. Bir hafta ricayla gösterimde kalır, o dönem "Türk filmleri" izleyici çekmemektedir. Haftayı on dokuz izleyiciyle kapatır. Ve yönetmen Handan İpekçi'ye yeni bir iş düşer; artık kendi filminin dağıtımını üstlenecektir. Kişisel çabalarıyla şehir-ilçe demeden yaklaşık kırk beş yere *Babam Askerde*'yi götürür; daha çok demokratik kitle örgütlerine başvurarak filmini on bin seyirciye ulaştırır ve tek başına bir ilki gerçekleştirir. Sonunda para da kazanır ve borçlarını öder, tabii bu arada üç koca yıl geçmiştir; "Bu bitmeli artık," diye düşünmektedir yönetmen.

12 Eylül filmleri söz konusu olduğunda bu filmden söz edilmediği ya da bu filmin yeterince değerlendirilmediği söylendiği zaman İpekçi, "Biraz şanssız bir filmdir. Benim ilk filmim olmasından, gösterime girmediği için basında bir şey çıkmadı. Belki Berlin FF'ye gitmeseydi yazılanlar da yazılmayacaktı," der. Handan İpekçi bu filmiyle, 7. Ankara FF'de (1995) umut veren yönetmen ve senarist seçilir.

Filminin gösterimine giderken yollarda, "trenlerde, otobüslerde, arabalı vapurlarda" zihninde bir hikâye şekillenmeye başlamıştır: *Güvercin Karakterli Kadın*. Trajikomik bir öykü olarak tanımladığı bu çalışmasını, çok pahalı bir proje olduğundan bir kenara bırakır.

"1998'de Susurluk kazası olmuş, toplum dibe vurmuş, bir yandan Güneydoğu'daki çatışmalar, öte yandan da Türkiye Cumhuriyeti'nin 75. yıldönümü görkemli bir

şekilde kutlanıyor. Yani çok büyük çelişkiler iç içe yaşanıyor. Sanki bu öykü böyle birdenbire bir ay içinde çıkıverdi," dediği *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın senaryosu üzerinde çalışır.

"Ben bu yapımcılık işinden yakamı kurtarmak istiyorum aslında," diyen Handan İpekçi, Yeni Yapım Film ve Reklamcılık Şirketi'ne sahip olmasına karşın yeni çalışması için de yapımcı arar: "Biri ciddiye alıp okumadı bile. Bir tanesi okudu. Sinopsisi götürmüştüm. Onun söylediği şeyler kafama yatmadığı için bir daha aramadım bu kişiyi. Ve şunu anladım bir daha bir yere gitmemeliyim. Bir üçüncü yapımcı diye vakit kaybetmenin hiçbir anlamı yok. Bunu da kendin yapacaksın dedim ve harekete geçtim." O dönemde Seçkin Yasar'ın da başvurduğu Eurimages'e başvurma sürecini yönetmenden öğrenir. Büyük çabalar sonunda Türkiye, Yunanistan ve Macaristan ortaklığıyla *Büyük Adam Küçük Aşk* ortaya çıkar. Film 304 bin Euro destek, bakanlıktan da 20 milyar geri ödemeli, 25 milyar karşılıksız yardım alır.

Filme başlarken, bir gazeteciye verdiği mülakatta filminin bir aşk filmi olduğunu belirtmiştir: "*Babam Askerde*'de 12 Eylül döneminde aileleri gözaltına alınan üç çocuğun iç dünyalarına dokunmaya çalışıyordum. Burada daha farklı bir şeye uzanıyorum. İnsani ilişkilerin derinliklerinde aslında etnik farklılıkların hiç önemli olmadığını anlatmaya çalışıyorum. Önemli olan insani ilişkilerin derinliklerinde buluşabilmek."[231]

Büyük Adam Küçük Aşk'ın sanat yönetmeni M. Ziya Ülkenciler ile Natali Yeres, görüntü yönetmeni Erdal Kahraman, kurgucusu Nikos Kanakis'tir. Müzikler Serdar Yalçın ve Mazlum Çimen'e aittir. Filmin oyuncuları Dilan Erçetin, Şükran Güngör, Yıldız Kenter, Füsun Demirel ve İsmail Hakkı Şen'dir. Filmin başında Hejar, Kürtçe "nıxasım" (istemiyorum) der ve tanıtım yazıları yazar. Emekli yargıç Rıfat, karşı dairede yapılan yargısız infaza

kapı deliğinden bakar. Ev işlerine yardım eden Sakine'yle birlikte, evlerine sığınan küçük kızı içeri alırlar. Film boyunca Rıfat Bey'in gidiş gelişlerine, Hejar'ı polise teslim etmek isteyip vazgeçmesine tanık oluruz. Bu arada komşusu Müzeyyen Hanım'ın Rıfat Bey'e dair umutları hiç bitmez. Birbirlerinin dillerini bilmeyen yaşlı/yargıç/Türk/erkek Rıfat'la Kürt/kız çocuğu Hejar arasında sert (Rıfat'ın kullandığı "gir, çık, yürü" gibi emir tümceleriyle) ve sevgisiz başlayan ilişki giderek yumuşar. Rıfat Türkçe öğretmek için Kürtçe sözcükler öğrenir. Filmin so-



Büyük Adam Küçük Aşk'ta Dilan Erçetin ve Şükran Güngör

nunda Hejar, Rıfat'ın kendisine aldığı kırmızı paltoyu üzerine giyer, birlikte çektirdikleri fotoğrafları da yanına alır ve annesine gitme umuduyla Evdo'yla birlikte gider. Giderken dönüp Rıfat'a bakışı, yeni başlayan bu ilişkinin bitmeyeceğinin işaretidir.

Film, 75. yılını kutlayan Cumhuriyet'in bütün çelişkilerini yansıtır. Evdo'yu bulmak için İkitelli'ye giden Rıfat'ın önünde sınıfsal ve kültürel olarak yabancı,

yoksul bir dünya durur. Dolmuşta Rıfat Bey, arkasındaki başı kapalı kadınla çerçevelenir.

Büyük Adam Küçük Aşk'ın kaba montajı bittiğinde üç saatlik bir film ortaya çıkmıştır. Handan İpekçi "Hâlâ içimde kalan bazı planları atmak zorunda kaldım. Negatifleri elimde olsa, filmi yeniden montaj yapacak olanaklarım olsa o planları koyardım," der. "Belki birkaç planda oyunculara, küçük bir mimik gibi, daha fazla müdahale etmem gerekiyordu," diyerek filminde bir iki çekimdeki hoşnutsuzluğunu dile getirir. Yönetmen isim vermese de, Füsun Demirel'in bir-iki plandaki istemsiz hareketleri/mimikleri, sahneye uygun düşmüyor.

Aynı şekilde filmdeki Müzeyyen karakterinin de istediği gibi olmadığını söyler: "Daha kendi halinde, daha anaç olmalıydı, bu kadar aktif değildi. Yalnız bir insan. Dolayısıyla Rıfat Bey'in yalnızlığını pekiştiren bir karakter olarak düşünüyorum." İpekçi, filmindeki hataların kendisinden (yönetmenden) kaynaklandığını belirtir.

Film, gösterime girdiğinde tıpkı *Güneşe Yolculuk*'un coşkuyla karşılandığı gibi karşılanır. Olumlu, duygusal ve coşkulu tepkiler alır. Buna karşın filme sinematografik açıdan değil, başka açılardan bakanlar da vardır.

İstanbul FF'de yarışırken, Emniyet Genel Müdürlüğü'nden gelen yazı üzerine, filminin Kültür Bakanlığı Sinema Video ve Müzik Eserlerini Denetleme Kurulu tarafından eser işletme belgesi iptal edilir; yasaklanması nedeniyle festivalde yarışamaz. Basında da yer aldığı gibi Handan İpekçi, geçmişte festivalde "yabancı filmlerde sansür nasıl bir gecede kaldırıldıysa" aynı şeyin Türk filmleri için de gerçekleşebileceğini ileri sürer. Bu arzusu gerçekleşmez.

Filmin yasaklanması üzerine Işıl Özgentürk, köşesinde şunları yazar:

> ... Handan, inatçı bir film yönetmenidir. Tam dört yıl çok az paralarla yaşayıp, tutkuyla yazdığı bir senaryo için para

bulmaya çalıştı... Hiç yılmadı ve sonunda senaryosunu film yapmak için gereken parayı buldu. Bu arada senaryo öylesine iyiydi ki, Avrupa sinemasını desteklemek amacıyla kurulan Eurimages ve Türkiye Kültür Bakanlığı, projeyi hem para hem moral açıdan desteklediler. Sonuçta Handan filmini çekti ve gerekli işletme izinlerini alıp oynatmaya başladı. Filmin adını artık herkes biliyor: *Büyük Adam Küçük Aşk*. Gerçekten bir aşktı bu film ve Antalya Film Festivali'nde ilk kez gösterildiğinde salonda kopan alkışa bizzat ben tanığım. Zaten doğru bir seçimle bütün ödülleri götürdü. Ardından film İstanbul sinemalarında oynamaya başladı ve işte o zaman filmin hiç hak etmediği karalamalar birbiri ardından sökün etti. En çok da köşe yazarlarından. Bu karalamaların sahipleri filmin bütününü görmek istemediler. Küçük ayrıntılara takıldılar ve Türk halkını küçümseyerek, büyük çoğunluğun bu filmi görmesini engellemek istediler... Sonuç, filmi destekleyen ve oynaması için gerekli belgeleri veren Kültür Bakanlığı'nın bir başka üst kurulu, film gösterim yolculuğunu tamamlarken, filmi bölücülük ve emniyet güçlerine hakaretle suçlayıp yasakladı. Oysa aynı film gene Kültür Bakanlığı'nca oluşturulan bir kurul tarafından Oscar adayı olarak seçilmişti... Kültür Bakanı filmi görmediğini açıkça belirtiyor ve başka bir adla [*Hejar*] dış ülkelerde oynadığı için bakanlığın verdiği para desteğinin çekilebileceğini söylüyor. Oysa aynı destekleri alan, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* filmi yurtdışında *Ofsayt*, gene *O da Beni Seviyor* filmi *A Summer Love* (Bir Yaz Aşkı) adıyla oynuyor ve konu bile edilmiyor. İşte bir çifte standart daha... Beyler, İran sansürü kadar bile esnek olamıyorsunuz... Ve o zaman yıllarını sinemaya vermiş bir starın evini, eve tümüyle yabancı olanlardan kurtarmak için ve yıllarını tutkuyla bağlandığı projesine vermiş bir kadın yönetmenin filmini, yeniden hortlayan sansürün elinden almak için verdiği mücadele karşısında saygıyla eğilirsiniz.[232]

Yazıda da söz edildiği gibi, film yurtdışında *Hejar* adıyla oynamıştır. Yasaklama kararı üzerine Handan İpekçi, ekibiyle birlikte bir basın toplantısı düzenler ve kararı "kötü bir şaka," olarak niteleyerek, dönemin Kültür Bakanı'nı (İstemihan Talay) eleştirir ve olayı protesto eder.[233] Basında da yazıldığı gibi, filmi yasaklayan kurulun üyesi, sinema sanatçısı Selda Alkor, 28 Şubat 2002 tarihli yasaklama kararının alındığı toplantıya dizi çekimleri nedeniyle katılamadığını ve kararı basından öğrendiğini belirtir. Alkor, kararı kınayarak kurul üyeliğinden istifa eder.

Radikal'e yazdığı yazıda Handan İpekçi, SESAM Başkanı Kadri Yurdatap'a yasağa karşı durmaması, tersine yasağı desteklemesi nedeniyle tepki verir. ÇASOD Başkanı Rutkay Aziz'i Denetim Kurulu'na üye verdikleri için; yönetmenleri, bir yönetmenin senaryosunda değişiklik yapma hakkını savunmadıkları için eleştirir. Yılmaz Karakoyunlu'ya, bakanlık görevlilerine ve İstanbul FF'de ulusal yarışmada filmi bulunan yönetmenlere de eleştiriler yöneltir.[234]



Büyük Adam Küçük Aşk'ın Hejar'ı (Dilan Erçetin)

Filmin üzerindeki yasak, Danıştay kararıyla kalkar. Ama Handan İpekçi'ye filmde emniyet güçlerini küçük düşürdüğü gerekçesiyle 1-3 yıl arasında ağır hapis cezası istemiyle dava açılır. 2003 Türkiye'sinde Handan İpekçi aleyhine açılan bu dava, yönetmen beraat etmiş olsa da, demokrasi tarihinde olumsuz bir örnek olarak yerini alacak davalardan

sadece birisidir.

Film, 38. Antalya FF'de (2000) En İyi Film, En İyi Senaryo, Yardımcı Kadın Oyuncu (Füsun Demirel), Yardımcı Erkek Oyuncu (İsmail Hakkı Şen) ve Dilan Erçetin'e Jüri Özel ödüllerini getirir. 13. Ankara FF'de (2001) oyunculardan Şükran Güngör, Füsun Demirel ve Dilan Erçetin ödüllendirilir. Film, 22. İstanbul FF'de (2003) Radikal Halk Jürisi Ödülü'nü alır. 2003'de Kahire FF'de Gümüş Piramit, İsrail Jarusalem FF'de Onur Ödülü başta olmak üzere, çeşitli festivallerden toplam yirmi bir ödül alır.

Kürtçede "ezilen, mazlum" anlamına gelen Hejar'ın ne anlama geldiğini ilk başta bilmediğini, bunu sonradan öğrendiğini belirten İpekçi, erkek ismi olmasına karşın, tıpkı Türkçe'de de bazı isimlerin her iki cinsiyete konulduğu gibi, kız çocuğuna bu adı verdiğini söylemiştir. Hejar'ın cinsiyetini önce erkek olarak düşünen yönetmen, daha sonra cinsel politikaya dayanarak "Kadın kimliğiyle ezilmişliği daha örtüştürebildiğim için kız çocuğu yaptım," der. Rıfat Bey erkektir, iktidarı temsil eder. Oysa filmdeki iki kadın da (Hejar ve Rojbin / Sakine) Kürt kimliklerinden dolayı mazlumdur. Filmde *öteki* olan öncelikle Kürt kadınlardır.

Kadın olmak üzerine "kadın duyarlılığı olsun diye film yapmadığını" özellikle belirten Handan İpekçi'nin görüşleri de açık ve nettir: "Kadın duyarlılığı kisvesinin erkekler tarafından kadınlara dayatıldığını, 'kadın duyarlılığı' diyerek kadınları ayrı bir yere koyduklarını düşünüyorum." İpekçi açıkça, "kadın duyarlılığı diyerek beni ayrı bir yere koymanızı istemiyorum" da der. Bu nedenle yaptığı sanatın erkeklerden farklı olmadığına inanır. Her iki filmi için de annelik deneyimlerinin mutlaka katkı sağladığı ve yönetmenin kadın olmasının zenginliğini kullandığı yönünde yorum yapılınca, "Çok iyi bir gözlemciyse eğer, erkekler de bunu yapabilirler," diye yanıt verir. "Anne olmak çok farklı bir deneyim kazandırıyor kadınlara.

Bir yerlere, köşelere de sıkıştırıyor, ama o ayrı. O sıkışmışlığı artıya çevirmek gerekiyor. Sanatçı duyarlılığına sahip olmalı. Dolayısıyla kadın duyarlılığı demek bana çok sıcak gelmiyor. Erkek egemen bakış açısının 'kadının yeri evidir' diyen düşünce sistemine rağmen, kadınların giderek toplumun içine karışıp işler yapmaya başlamalarıyla, bu sefer de aynı düşünce sisteminin 'kadın duyarlılığı' diyerek onları farklı bir köşeye sıkıştırdığını düşünüyorum. Bu sıkıştırılmışlığı kabul etmek istemiyorum, bununla bir yere varabileceğimizi de düşünmüyorum."

Handan İpekçi, buna karşın piyasanın erkek egemen olduğunu da açıkça belirtir ve sektörü "Yıllardır erkeklerin egemen olduğu, erkek söyleminin geçerli olduğu bir piyasa," diyerek betimler. Bu bağlamda örnek verdiği Bilge Olgaç'ın erkek bakış açısıyla film çekerken orada var olabilmek için kendi kadınlığını geri plana ittiğini de haklı olarak öne sürer. "Onların tortuları hâlâ var piyasada. Bir kadın yönetmen yapımcının karşısına geldiğinde, mutlaka farklı şeyler düşünenler vardır. Ama bunlar sadece onların mı suçu? Bir yapımcının karşısına ya da bir yönetmenin karşısına geçen bir kadın, eğer kadınlığını kullanarak bir yerlere gelmek istiyorsa –bu oyuncu olmak için de olabilir, yönetmen olmak için de– zaten çift taraflı bir şey söz konusu demektir burada; bu süreçte kadınlar da sorumlu diye düşünüyorum." Piyasaya girdiğinde otuzunu geçmiş ve bilinçli olduğu için, farklı bir tepkiyle karşılaşmadığını söyleyen yönetmen, daha genç bir insanın bu piyasada "şaşırabileceğini" de ekler. Handan İpekçi, özellikle 1990'lardan sonra Türk sinemasında görülen değişikliklere ilişkin şunları söyler:

H.İ.: — Bir kabuk değişimi var Türk sinemasında. Bir dönemdeki Yeşilçam sineması dediğimiz yapılanmalar çoktan dağılmış durumda. Ben *Babam Askerde*'yle birtakım yapımcıların karşısına geçtiğim zaman, o yapımcılar hâlâ kendilerinden olur

alınmazsa bazı insanların sinema yapamayacağını düşünüyorlardı 1994 yılında. Ama bunun böyle olmadığını, artık 2003 yılında anlamış durumdalar. Birtakım insanlar onlara rağmen geldiler ve film yaptılar. Bunların içinde kadın yönetmenler de var, erkek yönetmenler de var.

S.R.Ö.: — *Siz de bunlardan biri misiniz?*

H.İ.: — Evet, o sisteme rağmen gelip kendi filmimi çektim. Sadece ben değilim. O sistem değişti. Gerçekten ticari başarı gösteren farklı yönetmenler de var.

Yönetmen TRT'den destek alınmasını "herkese nasip olmayacak bir şans ve farklı bir alan" olarak değerlendirir. Kendisi TRT'de çalışırken asistan olduğu için bu şansı yakalayanlardan değildir.

Handan İpekçi, bir kadın olarak yönetmen olmanın zorluklarını *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın çekimleri sırasında yaşadığını belirtmiştir:

Bir kadın olmanın zorlukları var tabii piyasada. Özellikle yönetmen olmaktan söz ediyorum. Yönetmen olmak, sette iktidar olmak demek. Orada sizin düşündüğünüz bir dünya var ve orada sizin düşündüğünüz dünyayı peliküle aktarmak için insanlar üzerinde iktidar kurmak zorundasınız. Oyuncusundan tutun da ekibine kadar. Bu, ekip tarafından kabul görmeyebilir. Çünkü kadınların da çalışmasına rağmen ekiplerde, hâlâ erkekler egemen ve o insanlarla aranızda sorunlar yaşanabilir. Son filmimde yaşadım diyebilirim. O bir iktidar kavgası. Bunu kabullenmiyorlar (oradaki gücü). Bunu bir erkek yönetmene ya da eski bir yönetmene yapamazlar diye düşünüyorum ama bana yapıldı. Düşündüğünüz zaman, derinlemesine düşündüğünüz zaman evet bu bana yapıldı, diye fark ediyorsunuz... Belki çok fazla filminiz yok, yenisiniz piyasada ve karşılarında bir kadın olarak duruyorsunuz, onun etkisi var tabii.

Yönetmen, ekiplere ne kadar çok kadın girerse, ilişkilerin de o oranda değiştiğini, değişeceğini düşünmektedir. İpekçi, "genellikle sette yapımcılık da üstünde olduğu için" stresli ve gergin olduğunu, yapımcılığın kendisine fazladan yük getirdiğini söylemektedir.

Kadın yönetmenlerin ortak film yapma fikrini ortaya atanlardan biri de İpekçi'dir: "Kadın yönetmenler olarak bir araya gelip ortak filmler yapabilir miyiz fikri, benim ve Seçkin'in fikriydi. İlk birkaç toplantıdan sonra çok da parlak bir fikir olmadığı ortaya çıkmıştı. Ortak filmler yapabilmek için ortak cinsiyetlerin olmasının değil, ortak dünyaların oluşmasının önemli olduğunu bir kez daha anlamış oldum. Hatırladığım kadarıyla katılanlar ben, Seçkin Yasar, Işıl Özgentürk, Füruzan, Gülsün Karamustafa, Canan Gerede, Mahinur Ergun, Biket İlhan, Yeşim Ustaoğlu, Tomris Giritlioğlu'ydu... Yıl 1996 olabilir."

İpekçi evliliğin bir kadın ve sanatçı olarak kendisini nasıl etkilediği sorusuna "Ben çok açık söylüyorum. Evliliğim devam etseydi yönetmen olamayacağımı düşünüyorum. Kendi başıma yola çıkmak, kendi başıma hareket etmek, ancak benim evliliğimden kurtulmam sayesinde oldu. Bu demek değil ki herkes evliliğini bitirsin ya da hiç evlenmesin. Ama benim özelimde böyle yaşandı," der.

Handan İpekçi, Almanya'dan Türkiye'ye sığınan bilim insanlarından ilk jeoloji kürsüsünü kuran kişiyle ilgili bir belgeselin 2002 yılında ortak yapımcısı olur. "Belki başka filmlere de yapımcı olursunuz," sorusuna "Belki bir film çeker çok para kazanır, ilk film çeken birisine yapımcılık yaparım," yanıtını verir. Çok inandığı bir projeye, kendi filmi gibi başkasının filmi için de enerji harcayabileceğini düşündüğü iyi bir çalışmaya, ileride belki yapımcı olabileceğini düşünmektedir.

İki filminin ortak yönleri sorulduğunda "Çocuklar var odak noktasında, politik filmler, bundan sonra yapacaklarıma nazaran" diye yanıt verir. Ayrıca iki filmde, çocukların

hayvanlarla (kuş ve kedi) ilişkileri ve polis baskını sırasında komşuların kapı deliğinden gözetlemesi yer alır. Oyuncu olarak Füsun Demirel ve İsmail Hakkı Şen ortaktır. Filmlerinin 12 Eylül'le ve Kürt sorunuyla ilgili oluşu da birbirini tamamlayan siyasi temalardır. Bu temaların içinde yoksulluk ve sınıfsal bakış açısı da yer alır.

Şu anda, *Babam Askerde*'nin dağıtımını yaparken yıllar önce yollarda yazdığı hikâyesine dönen İpekçi, *Güvercin Karakterli Kadın*'ın oyuncularını seçiyor, mekân araştırması yapıyor. Filmi 2004 yılının baharında çekecek olan İpekçi'nin elinde bir öyküsü daha sırasını bekliyor.



Canan Evcimen-Obay

18. Canan Evcimen-OBAY

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1994	*Hoşça kal Umut*	Yönetmen
1997	*Solgun Bir Sarı Gül*	Yönetmen, Ortak Senarist (Mehmet Eroğlu ile)

En genç kadın yönetmen olan Canan Evcimen, 1963 Ankara doğumludur. İlk ve orta öğrenimini Ankara'da tamamlayan Canan Evcimen, ilk evliliğinden İçöz, ikinci evliliğinden Obay soyadlarını almıştır. Filmlerinin tanıtım yazılarında yazdığı adıyla Canan Evcimen-İçöz, medeni durumundaki değişiklik nedeniyle bugün Canan Obay adını kullanmaktadır. Bu nedenle metin içinde, şu anda kullandığı yeni soyadıyla anılmaktadır. Yönetmenin çocuğu yoktur.[235]

1980'de Ankara Üniversitesi SBF Basın Yayın Yüksek Okulu (bugünkü İletişim Fakültesi), Radyo Televizyon Sinema Bölümü'ne giren Obay, 1984'te mezun olur ve 1986'da TRT belgesel programları müdürlüğünde yardımcı prodüktör olarak göreve başlar. TRT İstanbul TV Eğitim,

Kültür ve Drama Programları Müdürlüğü'nde yapımcı-yönetmen olarak çalışan Obay, şu anda Program Müdürü olarak görev yapmaktadır. 1987'den bu yana çok sayıda belgesel ve drama çeken yönetmenin iki de TRT yapımı olan sinema filmi vardır. Tomris Giritlioğlu gibi sinemada kimseye asistanlık yapmadan yönetmen olanlardan biri de Canan Obay'dır.

Yönetmen çocukluğunu şöyle anlatır:

> Üç çocuklu bir memur ailenin en küçük çocuğuyum. Yegâne önem verilen konunun eğitim olduğu ailelerden. Hani spor, folklor, sosyallik filan biraz geride. Bütün çocukluğum tek bir konuda hayal kurarak geçti. Tam teşekküllü bir karavanda dünyayı dolaşarak ve asla hiçbir yerde sabit kalmayarak yaşamak... Kendi hayallerim bu kadar renkliyken tabii ki sinema filan pek ehemmiyetli bir şey değildi... Çok sonra lise yıllarında iletişim okumaya karar verdim. Popüler işler reklamcılık, halkla ilişkiler ve gazetecilikti. En yakın arkadaşım ısrarla reklamcı olmak istiyor, bense sinemaya ilgi duyuyordum. Neresinden gireceğimi bilemediğim sinema. Sonra o yıllarda tek kanallı TRT'nin dramaları sanki bir yol gibi görünmeye başladı. Ama TRT'ye nasıl girilecek? Uzun yıllardır sınav açmayan TRT'nin sınav açmasını beklemeye karar verip, *Nokta* dergisi, Reklam Prodüksiyonu vs. kısa kısa işlerde çalıştım. 1986'da TRT sınav açtı, kazandım. Tabii hemen dramada başlamam mümkün değildi. Usta-çırak ilişkisi önemliydi. Önce belgeselde çalıştım. Arada bir buçuk yıl TRT-INT'de program ve canlı yayınlar, sonra 94'te *Hoşça kal Umut*.

Ayla Kutlu'nun romanı *Hoşça kal Umut* için "Romanı okumuştum ve roman bana çok sinematografik gelmişti. Hep bir kadın-erkek hikâyesi çekmek istiyordum," der. Senaryoyu Nuray Oğuz yazar, filmde Şerif Sezer ve Kürşat Alnıaçık oynar. Müzik Turgay Erdener'e, sanat yönetmenliği Deniz Özen'e, kurgu Hasan Bektaş'a, görüntüler

Tevfik Şenol'a aittir. Canan Obay'ın üç de kadın asistanı vardır.

Oyuncuları ben seçtim. Okan'ın filminde (Okan Uysaler'in *Yıldızlar Gece Büyür*'ü) oynamıştı Kürşat ve onu orada çok beğenmiştim. Oruç tipine de çok uygun düştü. Şerif de öyle. Şerif, yüzünün öyküsü olan oyunculardan. Bana çok anlamlı, derin ifadeli gelir ve zaten böyle bir yaş farkı olması gerekiyordu hikâyede. O nedenle seçilmiş bir kast. Roman 12 Mart hikâyesidir. Fakat dönemsel olarak birtakım şeyler uymuyordu. Telefon kulübeleri uymuyordu. Birtakım mekânsal problemler nedeniyle, bir 12 Eylül hikâyesine dönüştü. Hatta Berlin Duvarı'nın yıkılmasına göndermeler vardır.

Hoşça kal Umut'un başında genç bir adam askerler tarafından uçsuz bucaksız bir yerde bırakılır, otobüse biner, yolculardan birisi, su isteyince gözaltı günlerinde işkence sonrasını anımsar. Arkadaşlarının karşı komşusu Algüz'ü anımsar. İkinci kez hapse girme korkusuyla yaşayan ve hayata yeniden başlamak isteyen Oruç, Algüz'ü kitapçıda görür. Başlayan iletişimin sonucunda Algüz ondan telefon bekler; ancak Oruç'tan ses çıkmaz. Kadın Kırklareli'ne gidecekken Oruç gelir, birlikte olurlar ve birlikte yaşamaya başlarlar. Ama farklıdırlar. Kadın ilgi bekler. Oruç'un kaygıları, korkuları ağır basar. Algüz'ü barda taciz eden adam, "Hiçbir şey zamanında ve yerinde değil," derken, filmin de özünü verir. Kadın ile erkek arasındaki çelişkiler büyür. İstanbul'dan ayrılıp, Algüz'ün Kırklareli'ndeki evine giderler. Oruç, bir an önce yurtdışına kaçmak istemektedir. Algüz'ün evinin kapısı çalınır, Algüz kapıyı açarken, Oruç engellemeye çalışır. Kazayla Algüz düşer ve ölür, Oruç götürülür. Film başladığı yere döner. Dış sesle Oruç, Algüz'ü sevdiğini söyler.

Canan Obay, ilk filmine eleştirel bir gözle bakar:

Hoşça kal Umut'a baktığım zaman şimdi ciddi bir oyuncu yönetimi zaafları olduğunu görüyorum... Bakıyorum

mizansenlerde de biraz problemler var, ama duygumu mesela kurgu duygumu ve anlatım duygumu fena bulmuyorum, yani bir kumaş oluşmuş. Ama daha ham, daha toy, daha acemi...

Özetle bir 12 Eylül filmi olan ve mutsuz bir burjuva kadınla bir devrimcinin imkânsız ilişkisini anlatan film, yönetmenin de özeleştiri yaptığı gibi, ileri geri kesmelerle ilk filmin getirebileceği olumsuzlukları taşır, naif bir yapıttır. Bununla birlikte 1994'te 43. Mannheim FF'de finale



Hoşça kal Umut

kalan yirmi film arasında yer alır.

"Yazar Ayla Kutlu *Hoşça kal Umut*'u o gala gecesinde gördüğünde çok sevdi ve duygularını ifade etmek için 'O kadar sevdim ki, kafamda bir hikâye daha var, ama tam oluşmamış bir şey, hikâyecik denebilir. Sonra onu yazayım, eğer beğenirsen onu da çek. Bu filmin bir ödülü gibi, bir hediyesi gibi yapayım sana, ama beni sıkıştırmayacaksın,' dedi. *Solgun Bir Sarı Gül* böyle çıktı."

Hoşça kal Umut'tan üç yıl sonra yaptığı *Solgun Bir Sarı*

Gül, bu anlamda daha oturmuş ve daha özenli bir filmdir. Ayla Kutlu'nun bir öyküsünden yola çıkan yönetmen, senaryoyu Mehmet Eroğlu'yla birlikte yazar. Sanat yönetmeni Deniz Uras Soley, görüntü yönetmeni Ercan Yılmaz, kurgucu ilk filmindeki gibi Hasan Bektaş, müzisyen Ertuğrul Bayraktar'dır. Oyuncular arasında Ege Aydan, Sermin Hürmeriç, Meral Çetinkaya, Zuhal Gencer, Yeşim Alıç ve Yunus Gencer yer alır. Yönetmen yardımcıları yine kadındır. Yönetmen, kadın asistanlarla çalışması konusunda özel bir tercih yapmadığını belirtir.



Hoşça kal Umut

Filmin başında aksayarak yürüyen yaşlı kadın, aynanın önünde kurumuş bir sarı gül görür ve bağırır. Filmin sonu da böyle bitecektir. Buradan genç rehbere (Tuğrul) ve sevgilisine (Binnaz) geçeriz. Gezi sırasında tanrıça Zoe'yle ilgili bir hikâye anlatılır. Hem bu sahne hem de Binnaz'ın Tuğrul'la aşk/tutku üzerine konuşması filmin gidişini belirler. Tuğrul-Binnaz ilişkisi, bağlanmaktan korkan bir adam ile sürekli adamın peşinden gelen bir kadının ilişkisidir. Geri dönüşlerle Tuğrul, çocukluğunda

kendisini çok etkileyen bir sevgi nesnesini, babasının güzel sevgilisini (Gülgün) anımsar (Filmde Tuğrul'un çocukluğunu oynayan ve Zuhal Gencer'in oğlu olan Yunus Gencer, daha önce *Babam Askerde* filminde de oynamıştır). Tuğrul, eşya satışı için komşusu Şen'in eski bir tanıdığı olan Nevit'in evini Araplara gezdirir. Bu sayede Şen'in Nevit'i sevdiğini fark eder. Ama asıl keşfi, bir süre sonra Nevit'in eşi Aliye'nin aslında Gülgün olduğunu anlamasıyla gerçekleşir. Karmaşık olan anlatı ilerledikçe, bilinmeyenler de çözülür. Nevit hafızasını yitirmiştir. Tuğrul ilk karşılaştıklarında bir yerlerden Aliye'yi tanıdığını sanır ve ona sorular sorar. Aliye oralı olmaz, konuyu kapatır. Geçmişte küçük Tuğrul ile Gülgün arasında Zoe'nin seçimi konuşulmuştur. Gülgün, Zoe'nin sevdiği köylüyü seçmesini örnek vererek küçük Tuğrul'a "Sevdiğini seç," der. Filmin başında gezide anlatılan hikâye de budur zaten. Gülgün hiç ayrılmayacaklarına dair söz vermesine karşın Tuğrul'un babasını ve çocuğu bırakmıştır. Nevit ölünce Tuğrul, Aliye'ye imalı bir biçimde "Yine ayrılıyoruz öyle değil mi," der. Gülgün'ün eve sarı bir gülle geldiğini hatırlar. Tuğrul tekrar Aliye'nin evine gider. Ev boştur, orada kimsenin oturmadığını söylerler. Şaşırır. Düş mü görmüştür? Bu arada Binnaz Tuğrul'a tutkudan yana olduğunu ve geçmiş zamandan kopamayacağını söyler. Tuğrul sarı bir gül alıp tekrar terk edilmiş eve gider; Gülgün'ün giderken bindiği faytonda kendisinin de oturduğunu düşler. Şimdiki ve geçmiş zaman karışır. Faytonda düşlediği çocuk Tuğrul birden şimdiki haline döner. Tuğrul geçmişinden kopamaz. Filmin sonunda Nevit'i geçmişte sevmiş olan Şen de eve gelir, sarı gülü görür; bir delikten bakınca düşlenen sahneyi (faytonu) izler; bağırır, aynayı kırar.

Son sahnelerin uzatıldığı ve abartılı olduğu söylenebilir. Yönetmen bu konuda "Benim faytonu parçalayarak yaptığım bir kurgu vardır. Uzun bir sekans. Bu filmde en çok sevdiğim yerlerden biri... Finalde işte faytona çocuk

Tuğrul biner, yetişkin Tuğrul biner, genç Gülgün, yaşlı Gülgün filan... O karmaşayı, aynaya baktığında iç karmaşasının görselliği olarak düşünüyorum," der.

S.R.Ö.: — *Peki hangi kadından yanasınız? Merak ettim. Binnaz'dan, Şen'den, Aliye'den, Gülgün'den, Aliye-Gülgün'den mi?*

C.O.: — Tabii aslında hepsinden yanayım.

S.R.Ö.: — *Hepsi tek kadındır belki de?*

C.O.: — Hepsinden yanayım. Çünkü bu üç kadının ortak özelliği var; üçü de tutku kadını bunların. Şen, ciddi bir tutku kadını. Aliye'nin / Gülgün'ün dünyası çok zengin. Yani hakikaten bütün erkeklerin şu kadının peşinden giderdim diyeceği bir kadın. Binnaz bütün bunların çok yeni versiyonu. Modern versiyonu. O kadar modern ki o, kaçıp gitmeyi biliyor, bırakmayı biliyor.

S.R.Ö.: — *Tam da bırakamıyor ama?*

C.O.: — Tam bırakamıyor ama, hani en azından yelteniyor... Dolayısıyla galiba bütün kadınlar yani, ben zaten bütün kahramanlara aynı mesafede olmayı seviyorum. Hepsinde bir sahicilik var.

S.R.Ö.: — *Bu bir erkeğin filmi mi?*

C.O.: — Bir kadın büyüsü üzerine kurulu bir erkeğin filmi aslında. Demin söyledim ya bütün erkeklerin bakıp ben de bu kadının peşinden giderdim diyecekleri bir resme ihtiyacım vardı.

Filmde Gülgün (Yeşim Alıç) ve Aliye'yi (Sermin Hürmeriç) oynayan oyuncular arasında makyaj yoluyla fiziksel benzerlik de yaratılmıştır. Filmin müzikleri baskındır.

Anımsanan sahnelerde Gülgün arkasına bakmadan giderken, çocuk Tuğrul'un çaresizce peşinden koştuğu gösterilir. Belki bu nedenle Tuğrul kadınların peşinden koşmaz artık.

Senaryodaki "sarı gül" motifi Ayla Kutlu'ya, Zoe ise



Solgun Bir Sarı Gül

Canan Obay'a aittir.

Filmdeki fantastik, düşsel boyut üzerine yönetmen şunları söyler:

C.O.: — Çünkü hakikaten aslında ne reel, ne irreel biliyor muyuz ki? Bir yaşanan gerçeklik var, bir de iç gerçeklik var. Sinemada bu bana çok cazip geliyor. *Hoşça kal Umut*'ta da baştaki ve sondaki ilk plan aynıdır. Çember gibi kapatıyorum ve o plan kadının evinde, Algüz'ün evinde bir tablo olarak görülür. Biraz böyle ne kaderdir, ne kaçınılmazdır. Ne tesadüftür, ne değildir. Gerçek nedir ki?

S.R.Ö.: — *Gerçekliği sorgulayan bir şey?*

C.O.: — Evet yani bir miktar böyle bir şeyim var, bilmem belki de bir tek gerçekliği Tuğrul yaşadı... En sahicisi onun yaşadığıydı.

Canan Obay'ın, "Zor bir film, yani sevgi duymayan insanın çok seveceği bir film değil," dediği *Solgun Bir Sarı Gül*, 34. Antalya FF'de (1997) Falez Oteli Özel Ödülü ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Meral Çetinkaya) ödülünü; 11. Adana Altın Koza FF'de (1997) En İyi Görüntü Yönetmeni (Ercan Yılmaz) ve En İyi Üçüncü Film ödüllerini alır.

Yönetmen, *Solgun Bir Sarı Gül*'ü çektiği sıralarda özel hayatında karışıklıkların olduğunu, bu nedenle şimdi çekse o filmin başka türlü olacağını da ifade eder.

Her iki filmin de ortak özelliği, aynı planla başlayıp bitmesidir. Ayrıca iki filmde de *flashback*ler var. İkisinde de ortak bir üslup olarak, tam da fonksiyonel değildir. "Yani burada bir geçmiş dönemi anlatmayı mutlaka bir harekete, bir benzerliğe, mutlaka bir görselliğe dayandırarak yapıyorum bu *flashback*leri. Her ikisinde de ortak özellik olarak o söylenebilir... Genelde plan sekans severim. *Hoşça kal Umut*'ta daha çok plan sekanslar vardır; *Solgun Bir Sarı Gül*'de filmin hikâyesine ve iç temposuna

rağmen daha hızlı bir kamera ve kurgu vardır." Konu olarak kendisini çekeni de şöyle açıklar: "Hep arzulanan ilişkileri seviyorum aslında. Arızalı ilişkileri... Çocuğun tutkusu hepsini birleştiriyor."

Solgun Bir Sarı Gül'ü yaparken paranın bitmesi, ek bütçenin bulunamaması yüzünden çalışmalara yedi ay ara verirler. Acı deneyimleri nedeniyle Obay, "*Solgun Bir Sarı Gül*'de yaşadığım prodüksiyon sıkıntılarından sonra şimdi artık bir daha asla TRT imkânlarıyla bir film çekmeye kalkışmam. Bunu net biliyorum," der. Mutlaka ortak yapımcı bulacağını söyleyen yönetmen, yaratıcılığın önünde en büyük engel olarak, kısıtlı olanaklar ve yokluklar nedeniyle kişinin kendiliğinden oto-kontrol geliştirerek filme başlamasını görür. Her iki filminde de bu yönde sıkıntılar yaşamıştır. Örneğin *Solgun Bir Sarı Gül*'de Aliye'nin evini çok büyülü bir mekân olarak düşünmüş, ama parasızlıktan yalnızca bir dekor kurmak zorunda kalmışlardır (o dekorun da, sanat yönetmeni sayesinde güzel olduğunu belirtir). Daha olağanüstü bir atmosfer hayal eden yönetmen adada geçen sahneleri bile İstanbul içinde çekmek zorunda kalır. Bu nedenle senaryoda değişiklikler yapar; oysa adadaki evin yirmi yıl önceki ve sonraki halini gösterebilse çok daha anlamlı olacağını düşünmüştür.

Canan Obay'ın da belirttiği gibi, TRT'nin destek verdiği hiçbir kadın yönetmenin filmi gösterime girme şansı bulamamıştır. Oysa yakın zamanda TRT yapımı Ziya Öztan'ın filmleri, dağıtımcılarla önceden anlaşıldığı için gösterilebilmiştir.

Yönetmen, kadın yönetmen sayısının azlığı konusunda: "Meclis'te niye milletvekilimiz az? Niye doktor kadın az? Niye mühendis kadın az? Çok daha yeni yeni dört duvarı zorlayıp dışarı çıkıyoruz herhalde," diye karşılık verirken, sorunun, Türkiye'nin genel yapısı içinde değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer.



Canan Evcimen-Obay film çekiminde

Her ne kadar zaman zaman kendisini feminist olarak tanımlasa da, sinemada kadın ya da erkek filmi diye bir ayrıma inanmaz. Bunu sadece Campion'ın *Piyano* filmini izlerken bir sahnede hissettiğini belirtir. Kameranın arkasında kadın ya da erkek olmadığını, insan olduğunu öne çıkaran Canan Obay, "Kadınlık tecrübesi kadar erkeklik bilgisine de sahip olmak lazım, iyi bir sinema yapma iddiası taşıyorsanız," der.

Sette hem kadın hem de genç olmasından dolayı bir sorun yaşamadığını, çünkü "faşist bir ortam" dediği sinema alanında bütün komutların kısa, net, anlaşılır olması gerektiğini; sette terör estirmediğini, uyumlu çalıştığını, sert ve sinirli olmadığını söyleyen Obay, ekibin işini bilen yönetmene güven duyacağı için bu tür sorunların da yaşanmayacağını belirtir. Sette zorunlu olarak pantolon giydiğini, ama kadın kimliğini hiç bırakmadığını, hafif bir makyajla, kendisine özen göstererek sete gittiğini belirten Canan Obay, ileride yeniden film çekmek istiyor.



Fide Motan

19. Fide Motan

Filmleri
(Yönetmen olarak)

1994	*Cadı Ağacı*	Yönetmen
1997	*Yanlış Saksının Çiçeği*	Yönetmen

1948 Urfa doğumlu olan Fide Motan'ın TRT'de çalışan eşi ve iki kızı vardır. Motan, Gazi Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulu'nu (bugünkü İletişim Fakültesi) bitirince Ankara Radyosu'nda çalışmaya başlar. Sekiz yıla yakın bir süre canlı yayında çalışır. Ankara Televizyonu'na, drama bölümüne geçer. Asistanlıkla işe başlamıştır. Önceden dizileri de 35 mm çektiklerini anımsatan Motan, TRT'ye otuz yıldır emek vermektedir: "Özel televizyonlarla, özel yapım şirketleriyle uğraşmaya uygun bir karakter yapım olmadığı için TRT'de kaldım," der.[236]

Her iki filmini de gerçek anlamda sinema için tasarlayan yönetmen, üçüncüsünü televizyon için video filmi olarak çeker; *Hepsi Bir Düştü* adlı bu filmde, orta yaşlı bir kadının, kızının arkadaşına duyduğu aşk anlatılır. Urfa'da 2000 yılında çektiği on üç bölümlük *Vasiyet* adlı diziden

sonra Güneydoğu dizileri birden popüler olur, ancak *Vasiyet*, iyi reyting almasına karşın "popüler oyuncularla ve popüler kalıplarla çekilmediği için" ilgi de çekmemiştir.

Ayla Kutlu'dan uyarlanan *Cadı Ağacı*, bir kadın, bir ağaç ve bir çocuk motifiyle açılır. Sonra bir mezarı ziyaret eden kadından geriye dönüşlerle, Nilüfer'in tıp fakültesinde hocasıyla olan ilişkisine geçilir. Anlatı ilerledikçe Nilüfer'in uzmanlık sınavlarına kızının ölümünden sonra girdiği, kızını bir kaza sonucu kaybettiği, ihmalinden dolayı annesinden uzaklaştığı, eşiyle aralarının bozulduğu, sonunda evli olan hocasıyla ilişkiye girdiği, sevdiği adamın da bir süre sonra hastalık nedeniyle öldüğü ve yaşamını bir daha eski düzeniyle sürdüremediği ortaya çıkar. Daha sonra Nilüfer kürtaj yaptığı bir muayenehane açar ve okuldan eski arkadaşı Tahsin'le birlikte olmaya çalışır. Yaşadığı talihsiz olaylardan dolayı arkadaşları ona "kasap" lakabını takmıştır. Aynada gençliğiyle karşılaşan Nilüfer, finalde arabaların arasında öylesine yürür.

Fide Motan bu film için, "İstediklerimi çekim aşamasında fazlasıyla kattığımı on sene sonra seyrettiğimde



Cadı Ağacı

de gördüm; bugün de çeksem daha fazla bir şey katamam... Belki iki tane yakın çekim fazla alırım da çocuğun düşüşünü farklı biçimde çekerim, ama genelde yapı bu olur," demektedir. *Cadı Ağacı*'nda başrolü oynayan Gönen Bozbey'i, Kutluğ Ataman'ın *Karanlık Sular*'ında çok beğendiğini, uzun aramalardan sonra onu seçtiğini belirtir.

Cadı Ağacı'nı İstanbul'da yirmi bir günde çeken yönetmen, bu kadar ağır bir konuyu neden seçtiğini kendisinin de düşündüğünü belirtir, "Kitabı çok beğenmiştim. Yani çok sinematografik bir kitap... Kadın karakteri bana cazip geldi. Demek ki onun için tercih etmişim; çektiği sıkıntılar, acılar, annesini suçlaması... Hayat üstüne gelmiş yani... Bir anne için en ağır olan şey çocuğunu kaybetmek. Bir kere bu beni çok etkiledi... O reddettikçe acılar üstüne üstüne geldi," diyerek gerekçesini açıklar. Çok yakın biriyle çalışmayı tercih ettiğinden senaryosunu Tülay Eratalay'a yazdırır. Neden senaryoyu kendisinin yazmadığı sorusuna "Ben hiç senaryo yazmadım. İstersem yazarım, ama bunun ayrı bir uğraş alanı olduğuna inanıyorum. Her senarist film çekemeyeceği gibi her film çekenin de çok iyi bir senaryo yazacağına inanmıyorum," yanıtını verir.

Yanlış Saksının Çiçeği'nde Nesrin ve Can çifti Amerika'dan gelir. Her şeyleri özenti olan yozlaşmış çift, Nesrin'in çiftliğini satmak için Türkiye'ye dönmüştür. Ama Nesrin'i geçmişindeki bir tango bırakmaz. Giderek, avukatları olan eski sevgilisi Mustafa'yı anımsamaya başlar. Bir süre sonra Nesrin'le işi gereği karşılaşan Mustafa, onu "yanlış saksıda büyümüş" biri olarak tanımlar. Nesrin kocasının kendisini aldattığını sezer; Mustafa'yla dans ederken Mustafa sorumluluklarını anımsatır, çünkü ikisi de evlidir. Nesrin onu tutuculukla suçlar. Filmin anlatısında yanında durmamız istenen kişi, bir süre sonra eşinden boşanan, tutarlı ve etik davranan Mustafa'dır. Nesrin, gördüğü bir düşte kendisini savaşın içinde bulur, satmaya çalıştığı toprakların değerini anlar ve dehşetle uyanır.

Sonunda sözleşmeyi imzalamaktan vazgeçer. ABD'ye dönerlerken kocasının kendisini aldatmasından güç bularak Türkiye'de kalmaya karar verir, Mustafa'yla birlikte havaalanını terk eder.

Yanlış Saksının Çiçeği'nde Selda Özer'le Kerem Alışık oynar. Küçük rollerde görülen ve sonradan TV dizileriyle ünlenen oyuncuları arasında Devin Özgür Çınar ile Ozan Özgür bulunur. Yönetmen, *Yanlış Saksının Çiçeği*'ndeki taşra avukatına, daha Doğulu ve Türklere uyan bir tipi gerektirdiği için Kerem Alışık'ı uygun görür. Oyuncularını kendisinin seçtiğini ve çok titiz bir araştırma yaptığını söyleyen yönetmen, genellikle tiyatroculari tercih etmektedir.



Yanlış Saksının Çiçeği

İki filminde de aynı görüntü yönetmeni (Sabri Savcı) ve kurgucu (Hasan Bektaş) ile çalışmıştır. Tarz olarak kesmeyi pek sevmediğini, hareketli kamera kullandığını söyler. Motan'ın ilk filminde eser sahibi, Ayla Kutlu'dur; ikinci filminin senaristi ise Attila İlhan'dır. İlhan'ın yeni

yönetmenlere destek verdiğini söyleyen yönetmen, yazarın filmi de beğendiğini belirtir. Attila İlhan, kullanılsın ya da kullanılmasın çok ayrıntılı bir senaryo yazmış, her tür ayrıntıyı vermiştir. Yönetmen, filmde kullanılan tango için ("Mazi Kalbimde Yaradır"), eskinin yeniyle buluşması yorumunu yapar: "Ben hep şunu söylerim; geçmişi olmayanın geleceği olmaz. Aile kavramı çok önemli, akrabalar, arkadaşlar çok önemli... Eğer bizim bu kadar engin bir kültürümüz, geçmişimiz, tarihimiz olmasaydı biz bugünlere zor gelirdik. O zaman yere çok sağlam basıyoruz."

Yanlış Saksının Çiçeği'yle ilgili olarak "Aslında filmde yola getirilen bir kadın var," yorumuna karşılık Fide Motan, "Aslında orada erkek de yola getirilmeye çalışıldı. Sonunda darbeyi yiyen erkek oldu," diye karşılık verir. Kadını da erkeği de (kocasını) kendi içlerinde silkelenmiş bulur. Filmin "muhafazakâr" olduğu yorumuna verdiği yanıtta öyle düşünmediğini, yabancılaşmış bir kadının vatanseverliğini açığa çıkarmayı, ailesiyle bağlarını güçlendirmeyi amaçladıklarını vurgular.

Filmde Nesrin'in, eski sevgilisi olan taşralı avukatın (Mustafa'nın) düşüncelerini kabul ederek değişmesinin, özetle değiştirilenin "kadın" olmasının tesadüf olduğunu belirtir yönetmen: "Yani bu filmimde bu kadın geldi dışarıdan. Kendi benliğine kavuştu. Kendi gerçek kimliğini keşfetti. Bu başka bir filmimde erkek olabilir."

İçerik olarak geç kalmış bir ulusal sinema örneği gibi duran *Yanlış Saksının Çiçeği*, sade ve anlaşılır bir dile sahiptir; daha çok bir televizyon filmine benzer. *Cadı Ağacı*'nda ise, ilk film olmanın getirdiği kusurların bulunduğu söylenebilir. Örneğin arkadaşlarının Nilüfer'e "Hocanın sana zaafı var," demesinden sonraki sahnede hocası da ona "zaafı olduğunu" söyler. Filmde ayrıca polikliniğin dış çekimleri çok fazla yer alır. Bunlar anımsatıldığında yönetmen "Bugün bazı sahneleri çıkarırdım," diyerek bu

eleştirileri paylaşır bir anlamda. "Kadının yozlaşması, işte o konuşma biçimi, o hareket tarzı, o kasaplığı, elini devamlı yıkaması, aslında kendi kendiyle çatışma halinde. Aynayla yüz yüze gelmek istememesi, o çiçeklere düşmanlığı mesela. Çiçek kabul etmiyor kadın... Annesini gönderdiği gün camdaki çiçeği aldı, kopardı attı... Çiçek bir ışık, bir yaşam, bir sevgi, bunlar kadının hayatında yok artık." Düş sahnesinin uzun tutulduğu *Yanlış Saksının Çiçeği*'nde de, kadında Kurtuluş Savaşı'yla ilgili belli bir duygu uyandırsın diye bu uzunluğu koruduğunu, hatta belli oranda bu sahneleri kısalttığını belirtir.

Kadın ve erkek yönetmen ayrımıyla ilgili bir soru üzerine "Böyle bir ayrımı hayatımın hiçbir döneminde düşünmediğim ve yaşamadığım için bir filmi seyrederken de bu bir erkek filmidir ya da bir kadın filmidir diye bakmam mesela... Yani zaten dünya piyasalarında da çok fazla kadın yönetmen yok... Onun için arada bir fark çarpmıyor gözüme. Çünkü hepsi erkek filmi." Konuşma ilerledikçe Motan, erkeğin ve kadının farklı yaratıldığını, dolayısıyla bunun bakışlarına da yansıyabileceğini kabul eder. Bir anlamda, konuşma bağlamına göre görüşleri değişir.

Feminist olmadığını belirten yönetmen, kadın sorunlarının yalnızca sosyo-ekonomik açıdan geride kalan kadınlar için söz konusu olduğunu düşünür:

> Aslında bizim düşünmemiz gereken kadınlar bizim burada gördüğümüz, karşı karşıya olduğumuz insanlar değil. Çok gerilerde insanlar var. Ben Urfa'ya gittiğimde bunları yaşadım. Bizim korumamız gereken onlar, belli bir yere çekmemiz gereken kişiler onlar aslında. Yoksa biz burada düzenimizi kurmuşuz... Bizim korunmaya ihtiyacımız yok. Biz para kazanıyoruz. Biz sevgiyle, güzel ilişkiyle birileriyle birlikte oluyoruz. Korunmaya ihtiyacı olan insanlar çok dışarıdalar.

Kentte kadınların başına da şiddet geldiği söylendiğinde tavrı nettir: "Ben bunu kabul edemem. Ben kadını o

zaman koruyamam. Kendini koruyamayan bir kadını, entelektüelim deyip ekonomik özgürlüğünü almış bir kadını ben korumak zorunda değilim," yanıtını verir. Cinsiyet ayrımcılığının bu düzeyde ve kentteki kadınlar için söz konusu olamayacağını belirtir; hiçbir şekilde tacizle karşılaşmadığını söyler. Her düzeyden destek aldığını, kendisini engelleyenlerin olmadığını belirten Motan, Canan Obay gibi, asistanlarının kadın olmasını özellikle seçmediğini, çalışan elemanları tercih ettiğini, cinsiyet ayrımı yapmadığını belirtir.

İkinci filminde kızına da küçük bir rol veren Fide Motan, annelikle ilgili olarak, çocukları olduktan sonra dünyaya bakışının değiştiğini ve daha sevgi dolu, daha olumlu olduğunu belirtmektedir.

Fide Motan, televizyon için Aziz Nesin'den ve Orhan Kemal'den eserler çekmek istiyor. Hayalleri arasında "sırılsıklam bir aşk hikâyesi çekmek" var.



Yeşim Ustaoğlu

20. YEŞİM USTAOĞLU

FİLMLERİ
(YÖNETMEN VE SENARİST OLARAK)

1994	*İz*	Yönetmen
1999	*Güneşe Yolculuk*	Yönetmen, Senarist

1960 Sarıkamış doğumlu olan, kısa filmlerle başlayan sinema yaşamında, psikolojik bir gerilim filmiyle uzun filme geçen Ustaoğlu, büyük başarılar kazandığı siyasi bir filmden sonra, son filmini de, kitap yayına hazırlandığı sırada tamamlamak üzereydi.

Yeşim Ustaoğlu, filme çektiği *Bulutları Beklerken* projesi için, 2003 yılının Sundance Bağımsız FF'de, dört küresel bölgeden biri olan Avrupa filmleri için verilen ödülü aldı. Bu nedenle filmi, bittiğinde Japon Ulusal Televizyonu tarafından satın alınma garantisini elde etti. Son filmi olan *Bulutları Beklerken*, Fransa, Almanya ve Yunanistan ortak yapımı olarak Eurimages'den destek almıştır.

Bu bölümde, Ustaoğlu'yla film çekimleri nedeniyle görüşme yapılamadığı (yalnızca telefonda görüşülebildiği) için kendi önerdiği, güvenilir bir kaynağa başvuracağız.

Berat Günçıkan'ın *Cumhuriyet* için yaptığı ayrıntılı bir söyleşiye:[237]

Tıbbiyeli Mehmet Cenap ile edebiyat öğretmeni Aysel'in ikinci kızları olan Yeşim Ustaoğlu, ailesiyle birlikte babasının Doğu hizmeti nedeniyle birçok farklı yerde yaşar. Ankara'dan sonra, sekiz yaşındayken de Trabzon'a taşınırlar.

"Babam göz doktoruydu, dolayısıyla Anadolu'da birçok yeri, insanları tanıdım. Ben bunu hep bir artı puan olarak gördüm," der.

Dedesi felsefe, anneannesi tarih, teyzesi de edebiyat öğretmenidir. Diğer dedesi de klasik Türk müziği bestecisidir. Kuzeni ve kız kardeşi de bu geleneği izler: "Dedem Mirat Ustaoğlu kendi kuşağında tanınmış bir bestekârdı. Besteleri vardı ve çok iyi kemençe çalardı. Kemençesini kendi yapardı."

Yeşim Ustaoğlu, okumaya ve yazmaya düşkün bir çocuktur. Sonra Grundig marka siyah-beyaz televizyonla, SSCB televizyonlarının frekanslarının Türkiye'ye de sunduğu kültür hizmetiyle büyür. Diyalogları anlamaz ama görüntüleri kendi kurgusuyla yeniden yaratır ve hayal gücünü besler. "Sinema hep vardı hayatımızda, kadın matinelerine dolmalarla, böreklerle gidilirdi. Çok büyük, güzel salonlar vardı; mesela Saray Sineması... Ahşap koltukları her oturuşta çıtırdardı. Bende hep onun kokusu kaldı..." Filmlerden aklında kalan fotoğraflar vardır. Örneğin Bergman'ın *Sessizlik*'i gibi.

Yeşim Ustaoğlu bu söyleşide yaşadığı Trabzon'u şöyle anlatır:

> Çok kapalı bir toplumdu. Bir yandan gitme arzusu duyardım, bir yandan çok severdim. Karadenizliler çok mücadeleci, zeki, açık, kıvrak insanlar. Doğasıyla insanları beni büyüledi. Trabzonlular'da gördüğüm, hep gitmeleri... Aslında bu Türkiye'nin genelinde var, bir yere bağlanmamak ve gitmek...

Üniversiteyi Karadeniz Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde okur. Üniversite yılları, çatışmaların olduğu, katliamların yapıldığı yıllardır; şiddetle tanışır. "Öğrenci hareketinin içinden soyutlanarak bir köşede durmak çok zor. Herhangi bir örgütsel bağım olmamasına rağmen ben de öğrenci hareketinin içindeydim... Arkadaşlarımın öldürülmesine tanık oldum, cenazelerine, daha pek çok şeye de... Şiddetten ben de payıma düşeni aldım," der Ustaoğlu. Fakülteyi bitirir, yüksek lisansını İstanbul'da Restorasyon bölümünde yapar.

Bu çalışmaları sırasında İFSAK'ın adını duyar ve heyecanla oraya gider: "Küçücük bir odaydı. Çok heyecanlı ve meraklıydım, ne yaparlar, nasıl film çekerler? Üç-beş kişi böyle toplandık, Sedef Er, İbrahim Akyürek, Hilmi Etikan. . Kafamda 'ben de film yapmak istiyorum,' vardı ama o zamana kadar çok açığa çıkarmamıştım. Kendi kendime bile söylediğim bir şey değildi, ama kendimi orada, sinemayla ilgilenenlerin arasında buluvermiştim. Uzunca bir süre o etkinliğin içinde yer aldım." İFSAK'ın yayınladığı sinema dergisinde yazıları yayınlanır. Kısa film kurslarının, kısa film festivalinin düzenlenmesi için çalışır. Sinema tarihi üzerine yoğunlaşır. Çalıştığı mimarlık ofisinden kaçabildiği an soluğu Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Bölümü'nde alır, sürekli film izler. Artık yaşamında sinema önemli bir yer tutmaktadır. Sonunda film çekmeye karar verir. İlk kısa filmi *Bir Ânı Yakalamak*'tır. Ustaoğlu bu kısa filmin öyküsünü bir gecede yazar. Ertesi gün, çalışırken biriktirdiği bütün parayla negatif film alır; dönüşte beş kuruşsuz kalıp Mecidiyeköy'e kadar yürümeyi göze almıştır. Arkadaşlarının da yardımıyla ilk filmini yapar:

> Fotoğraf da çektiğim için objektifler hakkında bilgim vardı, sonra sinema tarafını keşfettim. Uğur İçbak'ın çok yardımı oldu. Sezgisel bir yolla şöyle bir fotoğraf olmalı diyordum, o da objektifleri takıp çıkarıp deniyordu. Tekniği kolaylıkla

öğrenebiliyorsunuz ama önemli olan yaratıcılık tarafı. Bu öğretilmiyor. O, sürekli kendi kendinize keşfettiğiniz, yarattığınız yol. Her seferinde yeni bir şeyler keşfediyorsunuz. Sonunda görüntüye de hâkim oluyorsunuz, ışığa da... Ve sonunda bir dil yakalıyorsunuz.

Bir Ânı Yakalamak'tan (1984) sonra sırasıyla *Magnafantagna* (1987), *Düet* (1990) ve *Otel*'i (1991) yapar. İlk kısa filminden beri çok sayıda ödül alan Ustaoğlu *Otel* ile 14. Akdeniz Montpellier FF'de (1992) Büyük Ödül'ü almıştır.

Bir Ânı Yakalamak, anne, baba ve çocuk arasındaki iletişim üzerine kuruludur. *Magnafantagna*, bir çocuğun ölümü keşfedişinin öyküsünü anlatır. *Düet*, Almanya'dan kesin dönüş yapmış bir ailenin oğluyla, köşesine çekilmiş bir müzisyenin bir gecelik öyküsünü kimlik sorunu çerçevesinde işler. *Otel*, kişilik bölünmesini ele alır.

"(*Magnafantagna*) 'Ölümün gerçek olduğunu bilmekle, yaşamın ne olduğunu anladı,' diye bitiyor. Sanırım ben de anladım, hayatım şimdi çok daha gerçek geliyor, bu ânı yaşamak, bu âna değer vermek. Bilmiyorum ama insanın başına gelince... Çok genç yaşta ölümü gördüm, arkadaşlarımın ölümünü. Çok ağır geliyor insana, hiç unutamadığım fotoğraflar var gözümün önünde... Ayrıca, çocukluğumdan beri babamın gidebileceği korkusunu yaşadım hep, çünkü ölümün bendeki karşılığı gitmekti. Sonunda da öyle oldu." *Magnafantagna*'yı yaptığı yıl, babasını kaybeder.

Ustaoğlu, *Yeni Sinema* dergisindeki söyleşide kısa filmlerine ve iki uzun filmine de emeği geçmiş yazar-yönetmen ve eski eşi Tayfun Pirselimoğlu'nun daha fantastik, daha soyut bir iç dünyası olduğunu söyler.[238]

İz'in öyküsü, senaryosu ve sanat yönetmenliği Tayfun Pirselimoğlu'na aittir. Thomas Balkenhol'un kurgusunu, Aydın Esen'in müziğini ve Uğur İçbak'ın görüntü

yönetmenliğini yaptığı film, Yaman Okay'a adanır. Filmde fotoğrafçıyı Ara Güler, arşiv memurunu ise Giovanni Scognamillo oynar.



Yönetmen, *İz*'de alt ve üst açıların egemen olduğu, gri, Kafkaesk bir atmosferi, psikolojik bir gerilim filminin havasını yaratır. Karmaşık bir olay örgüsüne ve karakterin iç dünyasının yansımalarına sahip olan filmin sonunda polis, yaşamı boyunca kötülük yapmış olan Cezmi Kara gibi intihar eder ya da kendisi zaten Cezmi Kara'dır. Filmin sonunda, polisin işkenceci bir polis ve başından beri duyduğu kaygının, dehşetin nedeninin de kendisine yönelik bir saldırı korkusu olduğunu fark ederiz. Bu anlamda psikolojik boyutu olan polisiye filme, siyasi bir boyut da eklemlenir.

İz, Kültür Bakanlığı ve ATV'nin katkılarıyla gerçekleştirilmiştir. Filmin yapımcısı Kadri Yurdatap, Tansu Çiller döneminde ekonomik kriz sırasında, filmin Almanya'daki

işlemleri nedeniyle varolan borçlarının katlandığını, Almanya'ya çok yüklü bir para ödemek zorunda kaldıklarını ve bu yüzden filmin gösterime giremediğini belirtmiştir.[239]

İz, 14. İstanbul FF'de (1995) Ulusal Yarışma'da En İyi Film seçilir, ayrıca 4. Köln Türk FF'de (1994) de En İyi Film Ödülü'nü alır. 31. Antalya FF'de (1994) En İyi Görüntü Yönetmeni (Uğur İçbak) ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (*Yengeç Sepeti*'ndeki ve *İz*'deki performansıyla Derya Alabora) ödüllerini alır. *İz* Moskova FF'ye de gider.

Yeşim Ustaoğlu, kendisiyle yapılan telefon görüşme-



sinde, "*Güneşe Yolculuk*'un hikâyesini ilk kez Tayfun Pirselimoğlu'yla birlikte, *Cumhuriyet* gazetesinde çıkan bir haberden esinlenerek" yazdıkları bilgisini onaylamıştır. Gazete haberi, Güneydoğu'da evlerin önce kırmızı çarpıyla işaretlendiğini sonra da yakıldığını anlatmaktadır. Pirselimoğlu'yla yolları ayrılınca Ustaoğlu, senaryo üzerinde tek başına çalışır.

Eurimages destekli ve Türkiye, Hollanda, Almanya ortak yapımı *Güneşe Yolculuk*, çok sayıda ülkede gösterilir ve yine çok sayıda ödül alır: 18. İstanbul FF'de (1999) ulusal yarışmada En İyi Film ve Yönetmen, Onat Kutlar

adına verilen Fipresci ödülleri ile Efes Pilsen Ödülü ve Hürriyet Gazetesi Halk Ödülü'nü alır. 11. Ankara FF'de (1999) En İyi Film ve Yönetmen ödülleri ile yine Onat Kutlar adına verilen En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni (Jacek Petrycki) ve Umut Veren Kadın Oyuncu (Mizgin Kapazan) ödüllerini alır. En önemli uluslararası başarısı, Altın Ayı'ya aday olduğu Berlin FF'de (1999) En İyi Avrupa Filmi (Mavi Melek) ödülü ve Barış Ödülü'nü almasıdır. Avrupa Film Ödülleri'ne (1999) aday olan film, burada En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü'nü alır. Film, Valladolid FF'de (1999) Jüri Özel Ödülü'ne layık



Güneşe Yolculuk

görülür ve Büyük Ödül'e aday gösterilir. Festroia-Troia Uluslararası FF'de (1999) Jüri Özel Ödülü ve özel mansiyon alır. *Güneşe Yolculuk*, pek çok uluslararası festivalde büyük ödüle aday olmuş, ayrıca yan dallarda çok sayıda ödül almıştır. Film, önce yurtdışında gösterilmiş, daha sonra Türkiye'ye gelmiştir.

Güneşe Yolculuk, saf bir genç olan Tireli Mehmet (Newroz Baz / Nevruz Baz) ile Zorduç'tan İstanbul'a gelen Berzan'ın (Nazmi Qirix / Nazmi Kırık) karşılaşması ve bu karşılaşma sonucu Mehmet'in gerçekleri görmesi, değişmesi üzerine kuruludur. Yoksul odasında kendisi gibi çalışmaya

gelen gençlerle yaşayan Mehmet Kara, Sular İdaresi'nde bir "flüt"le su borularını dinleyip kaçakları saptamaya çalışır. Haksız yere gözaltına alındıktan sonra gördüğü baskı ve işkence sonucu kimsenin çalıştırmak istemediği Mehmet,. bir yandan da Arzu'yla yaşadığı masum ve çocukça ilişkisini sürdürmektedir. Cezaevlerindeki açlık grevlerini destekleyen ve uygulamaları protesto edenler içinde Berzan da vardır. Eylemlerde yaşamını yitiren Berzan'ın cesedini, Arzu'nun çabasıyla morgdan alırlar. Mehmet, Berzan'ı sular altında kalmış köyüne götürür. Yönetmen, birçok söyleşide filmi, güneşe arkalarını hiç dönmeden çektiğini belirtmiştir.

Sinematografik açıdan yaygın olarak beğenilen film için, Yılmaz Güney'e gönderme yaparak "Sinemamız Adına Yeni 'Umut'" başlığını attığı yazısında Oral Çalışlar, "Film bittiğinde koltuğa çakılıp kaldık," diye hayranlığını, heyecanını ve övgüsünü belirten bir yazı yazar.[240] Bu yönde çok sayıda eleştiri bulmak olasıdır.

Film, Kanada, Fransa ve İngiltere'de gazete ve dergilerde önemli ölçüde yer alır. Örneğin Jean Michel Frodon, *Le Monde*'da şöyle yazar: "Filmin kahramanı Mehmet'in ilginç bir işi var. Dev bir cins stetoskop ile yeri dinliyor, asfaltın altında kazaya uğramış kanalizasyon borularını titremeler sayesinde tespit ediyor. Yeşim Ustaoğlu'nun filmi de, aynı şekilde, dibine kadar gergin, neredeyse bir facianın eşiğinde olan bir toplumun alt tabakasındaki kıpırtıları ve titremeleri dinliyor."[241]

Günçıkan'ın yaptığı söyleşide aşağıda aktarılan uzun alıntıda, Yeşim Ustaoğlu *Güneşe Yolculuk*'un hazırlığı sırasında yaşadıklarını şöyle anlatır:

> *Cumhuriyet* ve *Milliyet*'te çıkan haberlerle başlangıç yaptık. Çok yoğun bir araştırma, düşünme ve insanlarla birlikte olma sürecine girdim. Bu çok okuyarak geliştirebileceğiniz bir şey değil, hayatın içinde sürekli yer alarak, insanlarla konuşarak, hayatlarını, göç sonrası yaşananları, kayboluşları, umutları

keşfetmeniz gerekiyor. Bütün bunlarla hikâyenin ilk kurgusundan başka bir yere gidiyorsunuz ve giderek bende bir keşif hikâyesi oluşmaya başladı... Çok naif bir karakter olan Mehmet'in naifliğini biraz daha besleyerek, kendimi onun yerine koyarak anlamak istedim. Türkiye'nin gerçekliğinin uzağındaki büyük kesimin de filmi keşfetmesini istiyorum. Mehmet, Berzan'la birlikte çok yavaş da olsa bir transformasyon yaşıyor. Başka bir dünyada, bambaşka hayal ve umutlar kuruyorken birdenbire kendini çok ağır ve ciddi bir sorumluluğun içinde buluyor. Bir hayat taşıyor ve onunla birlikte bir keşfe gidiyor... Berzan karakteriyle çok ince ama varolan kültürel farklılıkların ortaya çıkmasını istedim. İlk akla gelen Kürt karakterinin ötesinde gerçekten elle tutulur, karşıtlıklarını, içlerindeki derinliği, umutlarını, topluma ve sorunlara bakışını yansıtan bir Berzan yaratmaya çalıştım. İstanbul'daki gecekondu bölgelerindeki insanlarla, göç etmiş yüzlerce çocukla bire bir ilişkim oldu. Mezopotamya Kültür Merkezi'ndeki insanlar sadece oyuncum olmakla kalmadı, kültürel bir alışveriş yaşadık. Ayrıca çekimler öncesinde Güneydoğu'ya yaptığım yolculuklar... Yıllardır hayatımın içinde olmasına, arkadaşlarımdan tanımama rağmen bölgeye ilk gidişimdi. Anadolu'nun büyük bir kısmını tanıyorum ama oraya kadar gitmemiştim... Gördüğüm şeyler filme yansıdı. Olağanüstü Hal'in varlığı etkiledi, çünkü uzun bir yolculuk yaptıktan, çok güzel yerlerden geçtikten sonra birden olağanüstü, farklı bir durumla yüz yüze geliyorsunuz. Bu durumun arkasındaki insanlar çok yoğun bir sıcaklıkla karşıladılar... İnsanlar yaşadıkları ortamlardan, geleneklerinden, kendi var olma nedenlerinden kopup, bambaşka bir yerde yaşamaya itildikleri zaman bir kimlik problemi yaşıyorlar. Bir kısmı kendilerine sahip çıkmaya çalışırken, bir kısmı moral bir çöküntü içine düşüyor. Sonuçlarını o kadar yoğun bir şekilde görüyoruz ki... Dinsel ve kültürel nedenlerle kız çocuklarına çok sert davranılıyor ama bir bakıyorsunuz, çoluk çocuk sokakta... Başka şeyler peşindeler,

hayatlarını döndürmek zorundalar. Hiçbiri kente hazırlıklı değil, doğal olarak korunma içgüdüsü gelişiyor ama moral bir çöküntünün olduğu da çok gerçek... Okuduklarımın ötesinde yaşadığım süreç de beni çok besledi... Ben de bu süreç içinde her şeyi tekrar tekrar elekten geçirdim, kaç versiyon yazdığımı hatırlamıyorum... Tespit ettiğim mekânlarda uzun bir zaman geçirmeye başlayınca, yavaş yavaş teknik çözümlemeye de gidince hiç figürasyon kullanmamak gibi bir kararım oldu. Onların varlıkları filmi çok besledi. Genelde figürasyon çalışması yapmadık, kavga sahnesi dahil olmak üzere... Hadi işte ne çekiyoruz, maç. Bir hafta, bir gün önce yaptığı şeyden farklı bir şey istemiyorsunuz, gerçekten yaşadıklarını aktarıyorsunuz, oyun oynar gibi... Ben önden, onlar arkamdan koşuşturmaya başlayınca her şey birdenbire çok gerçek hale dönüştü... Hiçbirisi profesyonel değil, Mehmet, Berzan, Arzu, hepsi Mezopotamya Kültür Merkezi'nden...

Günçıkan'ın "Sinema sizin için ne? Neden film yapıyorsunuz?" sorusuna "Hem kendimi anlayıp ifade edebildiğim hem de hayatı keşfedip aktardığım bir sanat dalı. Gerçeklikten, bütün bu sorulardan uzaklaşarak sinema yapmak çok zor," diye yanıt verir.

Yeni Sinema dergisindeki söyleşisinde, İstanbul'un değişik bölgelerinde aylarca alan çalışması ve gecekondulu insanlarla görüşmeler yaptığını söyler. Üç yıllık araştırmalardan sonra filmi çekmiştir. Yönetmen, filmin bir milyon dolara ya da bir miktar daha fazlasına mal olduğunu, çekimlerin iki aşamalı olarak toplam sekiz hafta sürdüğünü söyler. Bu filmde "Mehmet gibi olan, yaşayan binlerce insanın keşfi"ni, olayları sadece basından bilen izleyicinin kendini Mehmet'in yerine koymasını amaçlar.[242]

Günçıkan'ın söyleşisinde Ustaoğlu, çekim aşamasında Cizre'de bir süre sonra durdurulduklarını, birkaç ay sonra

gidip filmi tekrar çektiklerini, bu sahnelerde arşiv görüntüleri de kullandıklarını anlatır. Ustaoğlu, filmlerinin seslendiği kitleye ilişkin olarak, düşüncelerini şöyle ifade eder:

B.G.: — *Sinema yaparken sorumluluğunuz kime karşı?*

Y.U.: — Sokaktaki insana karşı daha sorumlu duyuyorum 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 cevaplarını insanların düşünerek bulmasını sağlamak. Gerçekten insanı yakaladığınız zaman, tek cevap insanın kendisi...

Berat Günçıkan, çok ayrıntılı ve uzun söyleşisinde Ustaoğlu'ıa kadın olmakla ilgili bir tek soru bile yöneltmez. Ama bunda belki de yönetmenin, başka söyleşilerde çıkan yanıtları etkili olmuştur.

Nitekim Nilgün Toptaş'ın yaptığı bir söyleşide cinsiyete dayalı ayrıntılı sorular karşısında yönetmenin verdiği yanıtlar nettir:

N.T.: — *Kadın yönetmen olmanın avantajını ya da dezavantajını yaşadınız mı?*

Y.U.: — Hayır, sanatçı sanatçıdır...

Bununla birlikte bir yerde yurtdışından gelen yazışmalarda hep "Mister Yeşim Ustaoğlu" olarak anıldığını da söyler.

N.T.: — *Kadın filmine inanıyor musunuz?*

Y.U.: — Sonuçta yaptığınız işi bir sanatçı duyarlılığıyla yapıyorsunuz, kadın duyarlılığı ekstra bir şey katar mı katmaz mı bilmiyorum.

Kadınları en iyi anlatan yönetmenin de Bergman olduğunu belirtir.[243]

Aynı şekilde Yeşim Ustaoğlu, telefon görüşmesinde kendisine yöneltilen kadın duyarlılığı ve kadın yönetmen olmak konusundaki sorulara "Bu konuda cevabım nettir. Sanat duyarlılığının dışında bir cinsiyet ayrımına inanmıyorum," demiştir.[244]

Yeşim Ustaoğlu'nun, gösterime girmiş iki filminde de ortak noktalar bulunur: Biçimsel özellikleriyle ve tür olarak farklı olmalarına karşın hikâyelerde, kontrol noktasında otobüsün durdurulması ve polis/jandarma tarafından aranması; otobüsteki ve çamaşırhanedeki kadınların güncel olan, magazin haberleri üzerine konuşmaları ve polis sorgusu sahneleri yer alır. Oyunculardan Ara Güler ortaktır ve karakterlerden ikisinin de soyadı (*İz*'de Cezmi, *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet) Kara'dır. Birbirinden çok farklı olmasına karşın iki filmin de siyasi boyutu vardır. Biri demokratik olmayan bir işleyişi (işkenceyi) ve işkenceciyi soyut da olsa anlatır. İkincisi daha net ve anlaşılır bir şekilde Kürt sorununa bakar; Kürtlerin ve onların başına gelenlerin anlaşılmasını talep eder.

Güneşe Yolculuk'ta "esmer olmak" Kürt olmanın önemli bir göstergesi haline dönüşür. Ancak Türk karakterin (aslında oyuncu Kürt'tür) esmer olması, milliyetin bu tür belirlemelerini de bu anlamda geçersiz kılar. Sonuçta Türk, Kürt'le özdeşleşir. Anlamak için Öteki ile özdeşleşmek gerekir.

Berzan'ın polisler için "amcalar" demesi ya da sevgilisi için "davalım" demesi gibi kültürel farklılıklar öne çıkarılırken, Kürtlerin tanınması ve böylece kültürel zenginliğin ortaya konması da amaçlanır.

Bu noktada işkenceci ile filmin biçiminden dolayı özdeşleşemesek de Mehmet'le özdeşleşir ve yaşadıklarını anlamaya çalışırız. Özetle Yeşim Ustaoğlu'nun filmi, siyasi alanda uzun yıllar Türkiye'nin "Öteki" insanları olan Kürtlerin ve onlara yönelik siyasi baskıların farkında olunmasını isteyen bir çalışmadır. Öteki'ne anlayışla ve

sevgiyle bakılır. Mehmet trende, Berzan gibi, Zorduçlu olduğunu söyler.

Robins ve Aksoy'un da belirttiği gibi, bu film Türk olmakla ilgilidir.

> *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", (*se défaire de soi*) "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. Konuşmaya başlarlar:
>
> Asker: Yolculuk nereye?
>
> Mehmet: Zorduç.
>
> Asker: Oralı mısın?
>
> Mehmet: (Evet anlamında başını sallar) Ya sen?
>
> Asker: Tire'liyim. Bilir misin oraları?
>
> Mehmet: Evet. Tireli bir arkadaşım vardı. Mehmet. Mehmet Kara.
>
> Mehmet kendi içindeki ötekiyle karşılaşmıştır. Kendi dışına çıkıp kimlikle ve bilgiyle yeni bir ilişki kurmuştur.[245]

Sonuç olarak denilebilir ki Yeşim Ustaoğlu filmlerinde Öteki'ne bakar; ama Öteki'nin cinsiyeti kadın değildir; polis de olsa, yanında olmamızı istediği saf, temiz Mehmet ya da anlamamız, yerine konmamız istenen Berzan da olsa...



Sunar Kural-Aytuna

21. Sunar Kural-Aytuna

Filmleri
(Yönetmen ve senarist olarak)

1996 *Deniz Bekliyordu* Yönetmen, Ortak Senarist (Mehmet Tekirdağ'la)

Bursa'da 1954 yılında doğan Sunar Kural'ın eğitimi İzmir'de geçer. Ankara Üniversitesi SBF Basın Yayın Yüksek Okulu'na (bugünkü İletişim Fakültesi) girer. O yıllarda okul yeni olduğu ve tanınmadığı için ailesi bu isteğine karşı çıkmıştır. Kendi ifadesiyle televizyonun olmadığı, sinemanın kötü algılandığı, gazeteciliğin de okumayanlar tarafından yapıldığı bir dönemdir.[246]

Annesi kızlarının eczacı, babası hukukçu olmasını istemiştir. Sunar Kural-Aytuna, çok iyi bir dönemde, çok iyi hocalardan dersler alarak okuduğunu belirtir. Bölümü Gazetecilik ve Halkla İlişkiler'dir; henüz üçüncü sınıftayken ANKA ajansına girer (1974), mezun olunca ANKA'nın İzmir temsilcisi olur, ama İzmir'de mesleğini sürdürmesi zor olduğu için tekrar Ankara'ya döner. *Günaydın*, *Cumhuriyet* gibi birçok gazetede yazar.

Fotoğrafçılığa merakı olduğu için gazeteciliğinin son döneminde fotoğrafçı olarak çalışır: "Belki, emin değilim ama, ilk kadın foto muhabiri ben olabilirim. Benim zamanımda Ankara çevresinde yoktu. Foto muhabirleri çok küçümsenirdi, çünkü muhabirler yazabiliyordu... O zaman foto muhabiri ve muhabir mutlaka ayrıydı." İlk televizyon sayfası çıkaran ekiptendir, bu sayfalar için stüdyolarda artist fotoğrafları çeker. Film işine bu dönemde sıcaklık duymaya başlar ve giderek isteği ciddileşir. 1978'de arkadaşı Arif Keskiner'e, bir yönetmenin yanında asistan olmak istediğini söyler. Sunar Kural-Aytuna, bu bağlantı sayesinde Atıf Yılmaz'ın yanında asistan olarak çalışacakken, bir yandan da sınava girer ve TRT sınavını birincilikle kazanınca tercihini bu yönde kullanır. 1980 yılında işe başlar, yardımcı prodüktör ve ardından prodüktör olur. Her türlü programda çalışır, belgeseller çeker, Lütfi Akad'a ulaşabilmek için önce onun belgeselini yapar. Akad bu belgeseli beğenince *Dört Mevsim İstanbul* filmini birlikte yaparlar. Dramatik yapısı da olan bu belgeselde Akad'ın yanında ismi ikinci yönetmen olarak geçer. Aslında belgeselin her aşamasında emeği vardır. TRT'nin elemanlarına sinema filmi yaptırdığı bir dönemde film yapabilmek için çabalar. Uzun süre bunun yollarını araştırır: "Bazen bazılarına hayat kolay oluyor, bazılarına kolay olmuyor. Sinema filmi için senaryo hazır, mesela son anda birdenbire TRT Genel Müdürü olmaz dedi ve olmadı, ondan sonra ertesi yıl tekrar uğraştım. Boşa gitti uğraşlarım."

Sonunda *Deniz Bekliyordu* ile ilk ve şu andaki tek filmiyle isteğini gerçekleştirir. Filmi, zor koşulların, inadın ve sabrın sonucunda ortaya çıkar: "Filmimin bütçesi, benimle aynı dönemde çekilen bir başka filmin sadece promosyon bütçesiydi, koşullar o kadar zor ki, bir iş yapmak istiyorsun ve sana yaptırmıyorlar, belki de şansın yok, bilemiyorum, onu fazla açıklayamam."

Oyuncularına çok az miktarda paralar verdiği halde, en

küçük rolü oynayanları bile tanınmış kişilerden ya da tiyatrocular-dan, titiz bir biçimde seçer: "Figüran oynatmadım, yani en minik kapıdan geçip çığlık atan kadın bile İstanbul'dan Şehir Tiyatroları'ndan Bozcaada'ya geldi çığlık attı, geri döndü ve bunların hepsi bire bir iyi ilişkiyle oldu." Filmde küçük rollerde Baykal Kent, Tuncer Necmioğlu, Ali Sürmeli, Parla Şenol, Şebnem Dönmez, Ayşegül Aldinç, Fikret Kuşkan, İlhan Şeşen (ilk film), Fuat Onan, Hakan Sepetçi, Kürşat Kutay, Ali Sirmen, Ali Erkazan, Ali Meriç, Fatih Türkmenoğlu gibi oyucular vardır. Çocuk



Sunar Kural-Aytuna (solda ayakta) çalışma arkadaşlarıyla

oyuncuyu, bir dönem *Uçurtmayı Vurmasınlar*'la beğenilen Ozan Bilen oynamıştır. Filmin iki başrol oyuncusu devlet tiyatrosu sanatçısıdır. Daha önce Tülay Eratalay'ın bir filminde izleyip beğendiği Şebnem Doğruer (Tacal) ve yine tiyatro sahnelerinde izleyip beğendiği Payidar Tüfekçioğlu'nun yanı sıra, Nilüfer Açıkalın da önemli bir rolde oynar.

Deniz Bekliyordu'nun görüntü yönetmeni Yusuf Güven,

kurgucusu daha önceki TRT filmlerinde de adına rastlanan Hasan Bektaş, sanat yönetmeni ise Deniz Özen ile Ahmet Şişman'dır. Sunar Kural-Aytuna, senaryoyu daha önce birlikte çalıştığı öykücü Mehmet Tekirdağ'la birlikte yazar; ancak filmin öyküsü kendisine aittir. Yönetmen, yıllar önce geldiği mekânı (Bozcaada) çok beğendiği ve de tam bir deniz insanı olduğu için bu mekâna uygun bir deniz hikâyesi yazmıştır.

Filmde hepsi denizle ilgili olan, radyoda çalınan da dahil olmak üzere tüm şarkılar, yönetmen tarafından özenle seçilmiştir. *Deniz Bekliyordu*, yirmi yedi günde, daha ucuza çıksın diye Eylül ayında Bozcaada'da çekilir. Yönetmen bu mekânın daha sonra pek çok filmde de kullanıldığına dikkat çeker. Kısa zamanları ve sınırlı paraları olduğu için çekirdek ekip gece üçte yatıp gündüz altıda kalkarak yoğun bir biçimde çalışır.

Film Ankara ve İstanbul'daki festivallerde gösterilir. Çeşitli ülkelerden teklif alır. Berlin'de bir festivalde ve 6. Londra-Türk FF'de (1998) gösterilir. Ankara'da gösterildiği zaman ilgi toplayan filmlerden biri olur ve çok ilgi gören filmlerle birlikte tekrar gösterilir. O zamanki TRT yöneticileri, filmi yurtdışına göndermedikleri gibi, bir dağıtım şirketinin dağıtmak için dokuz kopya çıkarılması yönündeki istemlerini de kabul etmez. Film, tek kopya olduğu için gösterime girmez. Sunar Kural-Aytuna, "Biraz yırtıcı olmak lazım... Ben değilimdir, ben ağlarım," diyerek genel ruh halini tanımlar.

Yönetmenin elinde bulunan, o dönemde gazetelerde çıkmış basın dosyasına şöyle bir göz atıldığında, Ankara FF'de ödül alamamasının nedenlerinin tartışıldığı ve bunun nedenlerinin yorumlandığı görülecektir. Bir önceki yıl TRT filminin iki ödül almasının, bu filmin önünü kesmiş olduğu, söylentiler arasındadır. Seyirci tarafından beğenilen bu sıcak filmin "umut veren" kategorilerinden hiç ödül alamaması, Yeşilçam/TRT çekişmesi olarak yorumlanır. Bir köşe yazısında Füsun Özbilgen, "Erkeği denize giden ve erkeğini

denizden bekleyen tüm kadınları anlatıyor. Bir kadının isteklerini, beklentilerini, içine gömdüğü duygularını en iyi kim anlar? Bir kadın yönetmen... Kıyı insanlarının, balıkçıların sorunlarını, tasalarını, sevinçlerini en iyi kim yansıtır? Her zaman onlarla kadeh tokuşturmaktan ve içlerinde yaşamaktan zevk alan bir yönetmen," diye yazar.

Yine bir haber-söyleşide Sunar Kural-Aytuna, yıllar sonra şeytanın bacağını kırdığını söyler. "Ben deliyim, ama düşlerim deli değil," diyen Aytuna, çevresi ondan farklı ve uçuk şeyler beklediği halde kendisinin eli yüzü düzgün, sade, hikâyesi ve dramatik yapısı belli bir film yaptığını belirtir. Gerçekten de *Variety*'den Deborah Young "Küçük bütçeli, ama iyi (düzgün) bir çalışma," diye yazmıştır.

Film, Zeynep'in oğlu (on-on bir yaşlarındaki) Deniz'in mektubu okuyup, kayalıklara gizlemesiyle başlar. Mektup, babası Osman Yılmaz'ın kaybıyla ilgili annesinin vermiş olduğu dilekçeye verilen resmi bir yanıttır. Geçen on iki yıl aradan sonra adaya Levent gelir. Ailesinin mezarını ziyaret eder, eski sevgilisi Sevim evlenmiştir. Zeynep'in



Deniz Bekliyordu'da Deniz (Ozan Bilen) ve Zeynep (Şebnem Doğruer)

pansiyonuna yerleşir. Zeynep'in, hasta annesiyle yaşayan ve evlenmek isteyen komşuları Ayla Levent'le yakınlaşırken, diğer meraklı komşular da, Levent'in, kocası olmayan Zeynep'in pansiyonuna yerleşmesinin dedikodusunu yapar. Zeynep, üç yıldır haber alamadığı kocasını beklemektedir. Bir konuşmada Zeynep Ayla'ya (Levent için), "Denizden geldi, denize gidecek; ne bekliyorsun?" der. Buna benzer bir cümle daha sonra Levent'ten yüz bulamayan Ayla tarafından da söylenir. Ayla'nın annesinin öldüğü gece Levent onu teselli etmek üzere onda kalır, ama yönetmen o gece ne olduğunu göstermez. Karşı kıyıya tekneyle geçen Levent gecikince, Ayla gibi Zeynep de meraklanır. Levent eve döndüğünde Zeynep kendine çekidüzen verir, Deniz onu yemeğe çağırır. Ayla'nın bu yakınlıktan duyduğu rahatsızlık önce kadınlar, sonra da erkekler arasında dedikodu şeklinde yayılır. Levent, Zeynep'e canlı desenleri olan bir kumaş hediye eder; bir akşam Deniz'le annesine yemek yapar (Zeynep'in gördüğü 'ilk yemek yapan erkektir'). Levent, Onur adlı gemisini denize indirir, yaptıkları gezintide Zeynep'e "İnsanın kalmak için bir nedeni olmalı," diyerek mesaj verir. Zeynep kocasından üç yıldır haber alınamadığını söyler. Aynı akşam aralarında belli belirsiz bir yakınlaşma olur; Zeynep istemesine rağmen karşılık veremez. Levent eşyalarını toplar. Deniz, Levent'in gitmesini istemez. Dedikoduların birikimiyle adalı erkekler Levent'e saldırırken Deniz de sakladığı mektubu annesine getirir. Zeynep sahile koşar ve yaralı Levent, Zeynep'le Deniz arasında eve götürülür.

Filmin sonu bir başka bağlamda Atıf Yılmaz'ın *Mine*'sini (1984) anımsatır. Orada da kasabanın erkekleri saldırınca kadın ve erkek el ele dışarı çıkarak kalabalığa mesaj vermişlerdi. Bu güçlü finalin yan anlamları, *Deniz Bekliyordu*'da yaralı Levent'i kalabalıktan çekip aralarına alan ana-oğulun davranışında iddialı olmayan, küçük ama yine de özgürlükçü bir anlamda yankısını bulur. *Mine*'den en önemli farkı; oğlu, Levent'e yakınlık duymasa ve annesine babasının

ölümüyle ilgili gerekli bilgiyi vermese, kadının adamla birlikte olma cesaretini kendiliğinden bulamayacak olmasıdır. Yönetmen bunu özellikle yaptığını belirtmektedir. Ona göre, Zeynep'in de adadaki diğer kadınlardan bir farkı yoktur aslında; başka dünyaları gözleyen bu kadınların hepsi kısıtırılmıştır.

Kadının geri çekilişini özellikle isteyen yönetmen şöyle der: "Kadir İnanır, Türkan Şoray filminde sen filme gidersin, ne zaman âşık olacaklar diye seyredersin. Ben filmin başında adamla Nilüfer Açıkalın'ı (Ayla) yakınlaştırdım özellikle. Yani belirgin bir çizgisi olmasın, baştan beri mesela Şebnem Doğruer'le (Zeynep) ilişkisini özellikle kurmadım. Filmin akışı başından belli olsun istemedim. Yani seyirci, adam geldi karşıda güzel de bir kız (Ayla) var, evlenmek de istiyor, annesi de öldü, birbirlerine de sarıldılar, hadi bakalım ne olacak desin. Zeynep sonra çıksın istedim."

Sunar Kural-Aytuna, "her kadının dokusunda bulunabilecek" iki özelliği iki kadının niteliği kılar: "Seyrettiğin her kadında kendini bulabilirsin. Ötekinin saldırganlığını da bulabilirsin, çünkü öyle de olmalıyım dersin, ondan sonra öteki de niye çekiniyor, ama ben de öyleyim dersin, bir duygu var yani, her kadının iki yönü... Her kadın biziz aslında orada."

Kural-Aytuna, oyuncu yönetimiyle ilgili olarak Zeynep'in ve Levent'in koltukta yakınlaşma sahnelerini (Levent'in Zeynep'e dokunmasını) Şebnem Doğruer'e tarif ederken ağladığını, bunun üzerine oyuncunun da ağlamaya başladığını anlatmıştır. Bu sahnenin yumuşak bir biçimde, sadece hafif bir dokunmayla geçmesini, o sahnede özellikle "ten dokunması" görmek istemediğini söyler. Filmde gölgeyi de (birisinin başına düşen merdiven, eski evinde Levent'in çocukluğuyla ilgili anıları gibi) bu anlamda bir yumuşaklık katacak biçimde kullanır.

Bozcaada'da mezarlıkta arkada dua eden azınlıktan kadın için "Özellikle son derece soluk da olsa Türklerle Rumların

bir arada yaşadığını hissettirmek istedim. Onu her zaman yaşadım ve gördüm, onun duygu olarak da yaşanılması gerektiğine inanıyorum," der. Bu nedenle bazı karakterlerin isimlerinin Rumca (Margari, Simyon, Yorgo, Vasil) olmasına dikkat etmiştir. "Kapik", "afili" gibi Türkçeye yerleşmiş bazı Rumca sözcükleri özellikle kullandığını, bunun için önceden bir sözlük çalışması yaptığını söylemektedir. "Çok basit ve hiç göze batmayan bir biçimde" bu görüntüleri ya da sözcükleri özellikle kullanmıştır.

Filmin adı (*Deniz Bekliyordu*) çift anlamlıdır; çocuk Deniz babasını bekler; gerçek denizse erkekleri.

Sinemada kadın yönetmen olmak üzerine, kişisel olarak farklılığını başından geçen bir olayla anlatır:

> Lütfi Akad'la belgesel yaparken, 'Ben askerde komutan olarak çalıştığım için yönetmenlikte hiç sıkıntı çekmedim,' demişti. Ben o zaman ne demek istediğini anlamamıştım. Çünkü sen orada, sette paşasın ve emrediyorsun. Çok ciddi bir sistemi var. Ama ben öyle bir insan değilim. Set işçisi de bilir, 'Erdal Bey sizden şunu rica edebilir miyim,' diyorum. Bana set amiri geldi 'Hocam' dedi, 'biz buna alışkın değiliz, rahatsız oluyoruz.' Yani kadın olmanın getirdiği bir şey olarak bunu vurguluyorum. Ve son derece rahatsız oluyoruz... 'Rica etmeyin, emredin,' dedi adam, 'o zaman,' dedi 'size saygı duymuyoruz..'. Öyle bir sistem kurulmuş ki... Bu sistemi eleştirmiyorum, yanlış anlamayın, öyle bir sistem varsa ben de becerirsem yaparım, çünkü önemli olan orada iştir.

Yönetmen, kendisine yöneltilmiş bu eleştiriyi "belki kadın olmanın getirdiği bir şeydir," diye açıklar.

Sunar Kural-Aytuna, tıpkı diğer yönetmenler gibi, filmdeki iki yardımcısının da kadın olmasının rastlantı olduğunu, iş yapanları seçtiğini belirtmiştir. Film çekimleri sırasında bir karı-koca kavgasına, bir anlamda şiddete maruz kaldıklarını, makyajdan sorumlu kişinin kıskanç kocası tarafından saldırıya uğradığını anlatır Kural-Aytuna. Kadına



Sunar Kural-Aytuna çekim hazırlıklarında

yönelik şiddet, dedikodu yoluyla filmde vardır aslında ve bu boğucu ortam filmde eleştirilmiştir. Yönetmen, aynı zamanda bu açılardan filmin bir kadın filmi olduğunu kabul eder. Otuzuna geldiğinde evlenen yönetmenin eşi Aydın Aytuna, ODTÜ'de matematik profesörüdür. İşleri gereği hem Ankara'da hem de İstanbul'da yaşayan ve zaman zaman ayrı kalan (ve çocuk yapmamış) çiftin evliliği merak konusudur. Eşi Ankara'da olduğu zaman, kendisini çekip "Evliliğin nasıl gidiyor," diye merakla ve iyi niyetle soranların sayısı çoktur.

Bir ara Anadolu Üniversitesi'nde dramatizasyon dersi veren yönetmen, çeşitli tarihlerde farklı gazetelerde takma adla (Uğur Sunar) yemek tarifleri ya da restaurant tanıtımlarıyla ilgili köşe yazarlığı da yapmıştır.

Deniz Bekliyordu'dan sonra basına yeni film projelerinden heyecanla söz etmesine karşın, Sunar Kural-Aytuna, koşulları uygun olmadığı için bir daha başka bir film çekemediğini, piyasanın çok zor olduğunu belirtmekte, TRT'nin de bir süre sonra sinema filmi yapmayı bıraktığını (Ziya Öztan dışında) söylemektedir. Yönetmen hâlâ TRT'de çalışıyor.

22/23. JÜLİDE ÖVÜR / NECEF UĞURLU

FİLMLERİ
(YÖNETMEN, SENARİST VE YAPIMCI OLARAK)

1998	*Eski Fotoğraflar*	Jülide Övür ve Necef Uğurlu Yönetmen Necef Uğurlu Ortak Yapımcı (Ahmet Uğurlu ile)
2001	*Yeşil Işık*	(Yön: Faruk Aksoy) Necef Uğurlu Senarist

Türk sinemasının ikinci ve şimdilik son kadın ortaklığını Necef Uğurlu ile Jülide Övür gerçekleştirmiştir. Ayrıca Övür ve Uğurlu, Türk sinemasında şimdiye dek ilk filmini çeken son kadın yönetmenlerdir. Bir başka deyişle, 1998'den bugüne dek film yöneten kadınlar, hep yönetmenlik mesleklerini sürdürenlerdir, o tarihten bu yana beş yıldır yeni bir kadın yönetmen ortaya çıkmamıştır. Uğurlu ve Övür'ün televizyondan gelmenin yanı sıra bir ortak noktaları daha bulunur; her iki yönetmenin de daha önce sinemada asistanlık deneyimi bulunmamaktadır.[247]

İstanbul'da 1952 yılında doğan Necef Uğurlu, Üsküdar Amerikan Kız Lisesi ve New York School of Secreterial

Systems'ı bitirir, ardından girdiği İstanbul Hukuk Fakültesi'ni ise bırakır. Jülide Övür, 1959'da Alpullu'da (Kırklareli) doğar, 1982'de Marmara Üniversitesi Basın Yayın Yüksekokulu'ndan mezun olur ve İstanbul Üniversitesi'nde radyo-televizyon üzerine yüksek lisans yapar.

Jülide Övür, 1984'te TRT'de *Hanımlar Sizin İçin* programıyla işe önce yönetmen yardımcısı olarak başlar, bir sene sonra yönetmen olur. 1988'de Övür, TRT İkinci Kanal'da, İstanbul Televizyonu'nun açılışındaki ilk program olan *İkinci Kanal İkinci Gece*'de Necef Uğurlu'yla tanışır. Kuşak programının tasarımını, yazımını ve sanat yönetmenliğini yapan Uğurlu için Övür, "elektriğimiz tuttu" demektedir. Her ikisi için de birbiriyle olmak olumlu, güzel ve keyifli bir işbirliği anlamına gelir. Canlı yayın *İşte Pazar*'ı yaparlar. Uğurlu, bu kuşak programına dramalar yazar, Övür çekim ekibindedir. 1989'da *Bir Başka Gece*'yle ilk özel yapım şirketi olan Ulusal Radyo Televizyon'a geçerler. Sonra, Necef Uğurlu Star'a geçer; Jülide Övür bir süre tereddüt eder. Yolları ayrılır, ama kısa süre sonra tekrar birleşir. Övür, 1992'de İnterstar'da, ardından 1993'te Ulusal TV'deki programlarda (*İşte Müzik İşte Eğlence*, *Kayıp Aranıyor*, *Adliye Koridorları*, *Acil Servis*, *Ahmet Vardar Soruyor*, *Tarih Yargılanıyor* gibi) çalışır.

Necef Uğurlu, çok sayıda programa dramalar ve farklı kanallara diziler yazar. *Melek Karım*'da, kendi ifadesiyle yerli televizyon dizilerinde ilk "fantezi" öğesini kullanır; bu dizide büyükbabanın hayaleti resimden çıkar, işleri karıştırır ve yerine döner. Uğurlu, tiyatroda oyun seçimleri, çeviriler, dramaturji çalışmaları yapar. *Karşı Show*, *Mini Mini Büyüklere Masallar*, *Ortaklar*, *Tarih Yargılanıyor*, *12 Eylül Sonrası Kurulan Partiler*'in yazımı ve yapımı özel televizyon kanallarında üstlendiği çalışmalardan bazılarıdır. Uğurlu, Star Televizyonu ve Kanal 6'nın kuruluşunda, yerli yapımların tasarım ve organizasyonunda, çok sayıda özel televizyon kanalında ve yazılı basında da çalışır. İstanbul

Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde senaryo yazımıyla ilgili dersler verir. Yayınlanan son dizileri *Başımıza Gelenler, Kumsaldaki İzler* ve *Pembe Patikler*'dir. "Okuma yazma öğrendiğinden beri" yazdığını söyleyen Necef Uğurlu, sinema için *Yeşil Işık*'ın senaryosunu yazmıştır.

Necef Uğurlu, Jülide Övür'le işbirliğini şöyle betimler:

> Jülide'yle yirmi yıllık bir ortaklığımız var... Bu ortaklık ticari bir anlam taşıyabilseydi trilyoner olmuştuk. Türkiye'nin şartları içinde para bağı dışında da ortaklıkların olabileceğinin sektörümüzdeki tek örneğiyiz. Benim ruhumun öteki yarısıdır. Anlatmaya çalıştığım; iki iş ortağının birbirine duyduğu sevgi, saygı ve güvenin ötesidir. Tamamlayıcı olduk birbirimizi, piyasanın özgün olmanın şartlarını darmaduman ettiği bir dönemde dili, ahlaki ölçütleri, kuralları paramparça ettiği bu acı yıllarda biz hem çocuklarımızı yetiştirip hem nasıl dayanabildik şaşıyorum. Sanıyorum işimizi ve bu ülkeyi çocuklarımız kadar tutkuyla sevdik ve yeteneklerimizi ruhumuzu paraya rehin etmeyi reddedebildik. Geleceğimiz kolay değil ama üretmeye her koşulda devam edeceğiz, bugüne kadar nasıl dayandıksa gene dayanacağız, geride çok değerli işler bırakıtk, umarım kalbimizdekileri de yapabiliriz. Yaptığımız her işi kalbettik.[248]

Ayrıca, Övür'ün "olağanüstü bir teknik hâkimiyete" sahip olduğunu söyler.

Uğurlu'ya göre Türkiye'de Yeşilçam, yarı endüstri dahi olamadığından sinema için kaynak, televizyondan gelmektedir. Necef Uğurlu, kendi ifadesiyle, televizyonlara özellikle direnir, taviz vermez, bunu eşinin desteğiyle başarır; direndiği için de çok para kazanamaz. Örneğin, televizyon dizileri arasında rağbet gören çok sayıdaki "ağa dizileri"nden birine imza atmak istemeyeceğini belirtir. "Kendimi koruyorum, imzamı koyuyorum. Dünyayı değiştiremem ama onlar da beni değiştiremediler," der. Necef Uğurlu'nun konuşmaları, kamu yayıncılığında sorumluluk

ve etik, hukuk ve ulusal çıkarlarla demokrasi vurgusu üzerine kuruludur.

"Yücelik" kavramı üzerine bir düşüncesini paylaşır: "Kusurlu yüceliği mi seçeceğim, kusursuz sıradanlığı mı? Kendi ölçütlerinde doğru yerde doğru zamanda istenenleri yapanlar topluluğu olmuştur Türkiye. Onun için yalan. Kusursuz sıradanlar hiçbir yere götürmez, hiçbir coşku uyandırmaz." Uğurlu, kusurlu yücelerden yanadır.

Çalışma tarzları üzerine Jülide Övür, masa başında birbirlerini etkilediklerini söylemektedir. Ön hazırlığın çok güçlü olmasına inanan Övür, filmi beş haftada çektiklerini, ama masa başında üç ay çalıştıklarını belirtir. Film projesi için ise "Ahmet Bey'in rüyası bu aslında. Ben mesela Necef Hanım'la ortak bir iş yapıyorsam Necef Hanım'ın bir senaryosunun çekilmesini isterdim... *Eski Fotoğraflar*'ı da hiç düşünmezdim... Bir hikâye seçiyor olsam, seçmem *Eski Fotoğraflar*'ı" demektedir. Ahmet Uğurlu oynamıyor olsaydı filmi Necef Uğurlu'nun da çekmeyeceğini, en azından o sıralarda ellerinde *Pembe Patikler*'in bir bölümünün senaryosunun hazır olduğunu söyleyen Övür, açık yüreklilikle "Onu çekmeyi tercih ederdim," diyerek, tercihini Necef Uğurlu'nun özgün öykülerinden yana koyar.

Ahmet Uğurlu'nun yıllardır hayalini kurduğu bu çalışmada ortak yönetmenlik önerildiğinde Övür, bu şansı değerlendirmek ister. Sonuç için çok net bir biçimde şöyle der: "Ahmet Bey'in filmi oldu. Gerçekten. Çünkü çok iyi bir oyun verdi. Yani o film içinden Ahmet Uğurlu'yu çekip alırsanız yüzde doksanını kaybeder film." "Sonuçta biz birazcık ona hizmet ettik," dediği Ahmet Uğurlu, filmde hiçbir peruk, sakal vb. kullanmadan, hiçbir yardımcı malzemeye gerek duymadan çok farklı karakterleri canlandırır. Necef Uğurlu da "oyuncuya dayalı bir film" yapmak istedikleri için kadın oyuncu üzerinde çok düşündüklerini belirtmiştir. Övür, filmi yüzde seksen oranında başardıklarını ifade eder.

Senaryosu Ahmet Uğurlu'ya (Dinçer Sümer'in oyunundan), yapımcılığı Necef ve Ahmet Uğurlu'ya, görüntü yönetmenliği Salih Dikişçi'ye, kurgusu Sedat Karadeniz'e, müziği Uğur Dikmen'e ait olan filmde, Ahmet Uğurlu ve Bennu Yıldırımlar, çok sayıda farklı karakteri canlandırır. Necef Uğurlu'nun "Çok gizemli, büyülü bir filmdir, klostrofobik bir filmdir, paralel kurgusuz bir filmdir," dediği *Eski Fotoğraflar*, 35. Antalya FF'de (1998) TRT Özel Ödülü ve En İyi Müzik Ödülü'nü almıştır.

Eski Fotoğraflar altı bölümden oluşur. İlk ve son öyküler aynı zaman ve mekânda geçer. Diğer bölümlerde iki oyuncu, farklı karakterleri oynar. Birinci öykü, Veli Bey için çalışan, dans ederek hayatını kazanan, hasta ve yaşlanmış Sevtap ile komi Seyit'i anlatır. Sevtap'ın radyonun sesinin kısılmasını istediği bu kısımda bir süre sonra radyonun sesini duymayız. Böylece, daha çok tiyatroda kullanılan bir etki yaratılır. Seyit, sözü edilen ama görmediğimiz Hicran'a tutulmuştur; Sevtap ise daha sonraki bölümlerde karşımıza çıkacak olan erkeklerin fotoğraflarında onların gözlerini oymuştur. Sevtap'ın karanfili, daha sonra ortaya çıkacağı gibi, önemli simgesel nesnelerden biridir. Sevtap'ın kızı telefon eder, bu sırada komi aynaya bakar. Yirmi dakika süren bu kısımdan, on dakika sürecek olan enişte-baldız öyküsüne geçilir. Bu geçiş, komi gibi eniştenin de aynaya bakma eylemiyle sağlanır. Enişte, görünmeyen eş (abla) ve eşin kız kardeşi arasındaki gerginlik, bize adamın kadını taciz ettiği duygusunu verir. Ancak, sonra bir diyalogda bu ilişkinin umutsuz ve karşılıklı bir aşk ilişkisi olduğu ortaya çıkar. Enişte konuşurken Hicran'ın ve Sevtap'ın adı geçer. Adam, eşinin odasının kapısını açar. Gerçeküstücü bir geçişle (kapı açılır, bir tren geçer) üçüncü öykü başlar. İstasyonda bekleme salonunda yağmurun yağdığı bir gece, bir erkek ve bir kadın karşılaşır. Adam silahını düşürür. "Sarı Hicran'ı tanır mısın?" der, Veli Bey'in otelinde komi olduğunu söyler.

Kadın, eniştesiyle ablasının yanında kaldığını ve eniştesi yüzünden evden kaçtığını anlatır. Kadın, adamın gitmesini istemez, adamın omzuna başını koyar, adam sigara yakar. Dördüncü bölüme sigaradan geçiş yapılır. Yatak odasında kadının ve kocasının konuştuğu sahnede, kadının babasının çocukken gittiğini, kocasının da üç gün ortadan kaybolduğunu öğreniriz. Sevişme sahnesi, kadının sırtından gösterilir. Gece kanla biter, dışarıdan açılan ateş sonucu adam vurulur. Beşinci bölümde bir kadın telefonda konuşur. Ablasına, kocasını kanlısının vurduğunu anlatır, ama telefon kablosu kopuktur. Yanıt gelmeyecek olsa da ablasına, eniştesini sorar. Kadın, şarkıcılık yapmakta ve Numan Bey'le yaşamaktadır. Ama görmediğimiz gözlüklü bir çocuktan karanfil gelmiştir ve kadın ondan hoşlanmaktadır. Numan, kadına "Bir Bahar Akşamı" şarkısını söyletir. Ona 'Neslihan' der; sigara yakıp kadına verir. Kadın sevişmek ister, "Ben Neslihan değilim, kim o fotoğraflardaki kadın?" diye bağırır. Son bölümde yine Sevtap'la Seyit'e döneriz. Sahne kaldığımız yerden açılır. "Bir Bahar Akşamı" Hicran'ın söylediği bir şarkıdır. Sevtap, adının Sevgi olduğunu söyler ve "Sevgi öldü," der. Finalde, Sevtap'ın karşısında duran komi Seyit'in yerinde şimdi enişte, Numan ve diğer öykülerdeki erkekler vardır. Sevtap da ölür.

Filmdeki zamansal kırılma kaldırıldığında şöyle bir okuma gerçekleştirilebilir: Sevtap, eniştesine duyduğu aşktan ve üstündeki baskıdan kaçar, şarkıcı olmak isterken istasyonda bir erkekle tanışır. Onunla birlikte olur. Adam kan davası yüzünden öldürülür. Çocuğuyla sokakta kalan kadının yaşamına farklı (ama aynı) erkekler girer. Sevtap sonunda dansöz olur, ama hastadır. Sevtap'ın geçmişi kominin de geleceği olur.

Son sahnede kadının karşısındaki erkeklerin hepsi aynıdır aslında. Karanfil de onu uzaktan seven, onun da uzaktan sevdiği imkânsız mutlu birlikteliği, kadın-erkek

ilişkisinin olanaksızlığını, umutsuz ve kırık aşkları simgeler. Film haberlerle başlar ve biter. Bütün hikâyelerde sigara içilir. Renkler genelde kırmızıdır, bir tek "istasyon" öyküsü daha renksizdir. Ana izlek, kadınların kullanılması, kötü yola düşmesi, yoksul ve tutunamayan insanlar ve sonuçta imkânsız ilişkilerdir. Filmde sınıf ve cinsiyet sorunları iç içe geçmiş durumdadır.

Daha önce Övür'ün de belirttiği gibi filmi yapma fikri Ahmet Uğurlu'ya aittir. Bir başka yazarın eserini filme aktarabilmek için Uğurlu çifti evlerini satarak büyük para harcar. Necef Uğurlu, "Ahmet, tiyatro kökenli olduğu için o tadı bozmadan film yapmak istedik. Tekstin altındaki çok büyülü bir şeydir. Ahmet o dokuyu (tiyatro) kaybetmemek için bir iki müdahalede bulundu. Ben biraz daha klostrofobisini açmak isterdim," der. Film, tiyatro yapıtının sadık bir uyarlamasıdır, yalnızca eserde yer alan çay bahçesi bölümü filme alınmaz. Uğurlu bu konuya "Bu kadının geçmişi var. Bir de Seyit'in ne yaparsa yapsın o aç sınıfın kibiriyle örtüşen bir yaşam çizgisi var. Aslında bir paten, dönüp dolaşıp aynı şey. Sevtap'ın geçmişi Seyit'in geleceği oluyor. Çay bahçesi çok eklektik, bir devrimci var, şimdi filmlere her şeyi koyuyorlar, onu istemedik," diyerek bir açıklama getirir. Kadının ve erkeğin trajedisi bir yerde örtüşecektir. Necef Uğurlu'ya göre, belki yazar da henüz eserindeki geçmişle geleceğin iç içe geçişini keşfedememiştir (filmden eser sahibi Dinçer Sümer memnun kalmıştır). Filmdeki karakterlerden birinin adının "Satılmış" olması da gayet anlamlıdır. Çünkü filmdeki kadınlar gibi adamlar da satılmaktadır. Uğurlu, cinsiyete yapılan yorumları geri plana çeker ve Sevtap'ı da aç sınıfın içinde görerek sınıfsal olanı üretir. Kadın olmasına hiç vurgu yapmaz. Görüşme sırasında Necef Uğurlu, filmin aynı zamanda bir kadın filmi olduğunu başta gönülsüzce, giderek daha açık bir biçimde kabul eder: "Karanfilin karşılığı bir adamdır, doğru adam mıdır? O karanfille yürürsün ömür

boyu. (Filmdeki) Bütün erkekler aynı sorusuna evet, sonunda bana söylettin," der.

Jülide Övür yaptıkları filmi, tamamen duygu yoğunluklu bir film olarak tanımlar ve Dinçer Sümer'in oyununu çok aştığını düşünür: "O biraz sloganvari bir şey yapmış. Yani, onun eseri bir dönemi anlatıyor. O anarşinin çok yoğun olduğu, işte zengin/yoksul farkının çok farklı vurgulandığı. Biz onun içinden daha farklı, şöyle söyleyeyim, duygulara yönelik olan daha boyutlu bir şeyi aldık." Övür'e göre yalnızca çay bahçesi bölümünde değil, oyunun tamamında slogan vardır. Senaryo aşamasında sözlerin çoğunun değiştiğini belirtir. Ayrıca, zamanı olmayan bir filmdir bu. Tiyatro oyununda kadının hayatı önde iken, filmde Ahmet Uğurlu'nun devreye girmesiyle kadının hayatı ister istemez geriye itilir ve yoksul insanların dramı ortaya çıkar. Onların sosyal konumları değil de duygularıdır önemli olan. Ahmet Uğurlu'nun oynadığı karakter bir yerde "Ben hiçbir zaman beyaz örtülü masalarda yemek yemedim," der. Övür bu sözden çok etkilendiğini ve çok duygu yüklü bulduğunu belirtir; bu bağlamda Ahmet Uğurlu'nun da çok duygusal bir insan olduğunu ekler. Övür'e göre belki bir erkek yönetmen bu duyguyu öne çıkaramazdı: "Yani paramız olsun da en güzel yemekleri yiyelim değil, beyaz örtülü bir sofrada yemek yiyelim. Yani o, bir düzen, insanın hayatına bir ışık, o ışığı veriyor. Adamın hayatında hiçbir zaman bir düzen olmamış, bir mutluluk olmamış, öyle bir şey yaşamamış." Yönetmene göre o bölümde Dikmen'in müzikleri de bir başka güzeldir. Yine de filmin bütünüyle ilgili Övür'ün bir kaygısı vardır: "Bir tiyatro oyunu sonuçta. Buna sizin görsel olarak bir şey katmanız zor... Tam tersine burada diyaloglar çok önemli, çok vurgulu; biz o diyaloglardan görselliğe geçişleri nasıl yapabiliriz diye çok düşündük." Tiyatro duygusunu aşmak için esere pek sadık kalınmadığını belirtir.

Eski Fotoğraflar, ticari kaygıları olmayan bağımsız bir filmdir. Gösterime girmemesiyle ilgili olarak Uğurlu, "Çok da umurumuzda değil," demektedir. "Biriktirdiğimizin de ötesinde Ahmet Uğurlu'nun ciddi bir finans desteği oldu. Özgün, başına buyruk çalışan insanlarız. Ticari piyasa öyle çalışmıyor, onun dışındayız," diyerek farklılıklarının altını çizer.

Necef Uğurlu, filmlerinin gösterime girememesinin nedenini o yılki konjonktürle ilgili bulur; siyasi ve toplumsal ortamı yorumlar:

> Türkiye'de OECD raporlarına giren dar bir çevreyle inliyor her sektör. O yıl dar çevrenin değiştirilme yılıydı. Dar çevre her sektörde o sektörün önünü tıkayan gruplar demektir. Bu gruplar değişiyor. Ama değişirken şöyle bir tutum izlediler; zihniyeti değil şahısları değiştirdiler. Gençleştirdiler. Metin Erksan'ın yerine genç koyabiliyor musunuz? Türkçeyi konuşmaktan aciz oyunculara ödüller dağıttılar. Aynı zihniyeti devam ettirdiler. O yüzden açılmadı Türkiye'nin önü. Öyle bir yıldı. Amerikan sinemasının bütün dünyadaki etkisi, o etkinin yetkililerinin sinemayı yönlendirmesi. Bize de beş sinema ayarlayabilirlerdi, gösterime sokabilirlerdi, biz bunu reddettik. Burada da başarılı olduğumuzu düşünüyoruz. Uçan Süpürge bizi o sene çağırmadı. O yıl film çeken iki kadını görmediler. Onun için reddediyorum.

Uğurlu, 2003 yılında Uçan Süpürge Kadın FF'nin *Eski Fotoğraflar*'ı göstermek istemesi ve yönetmeni davet etmesi üzerine, zamanında çağrılmadıkları için daveti reddetmiştir.

Jülide Övür de Necef Uğurlu ile benzer görüşleri taşır, aynı kaygıları, sorunları dile getirir: "Birçok insana birçok olanaklar sağlanıp da sizin çok yalnız bırakılmanız, bir türlü o halkanın içine girememeniz bir küskünlük yaratıyor." Örneğin, TRT'de çalıştığı yıllarda başkaları desteklenirken kendilerine film yapma olanağı tanınmamasını

örnek gösterir. "Kendi sözlerini geçirebilecek insanları içeri alıyorlar," der; "Giremeyeceğinizi biliyorsunuz, cesaret de etmiyorsunuz; o halkanın içine nasıl olsa giremeyeceksiniz".

Otuz dört günde çekilen *Eski Fotoğraflar* gösterime giremez, ama Necef Uğurlu'nun TRT'den eski arkadaşı Faruk Bayhan Kanal D'nin başındadır ve yine Uğurlu'nun ifadesiyle "filmi görünce vurulmuştur." Film, söz konusu kanala satılır. Necef Uğurlu görmezden gelindikleri halde çok yol kat ettiklerini, ancak şu anda filmin yurtdışına pazarlanması için gerekli altyazılara dahi ayıracak finansmanı bulamadığını "Şu an için takatim yok," diyerek açıklar.

Yönetmenlerin kadınlık ve annelikle ilgili görüşleri de çoğu yerde örtüşür. Görüşme birlikte yapılmadığı halde, sanki yönetmenler sözleriyle birbirlerini tamamlar. Necef Uğurlu, tiyatro ve sinema sanatçısı Ahmet Uğurlu'yla evlidir ve bir oğlu vardır. Eşi için, "Ahmet benim silah arkadaşım. Ölçütleri belli mücadeleler yürüttük onunla," der. Jülide Övür de evlidir ve iki oğlu bulunmaktadır. On sekiz yaşında bir çocuk annesi olan Uğurlu, anneliğin çalışma yaşamını çok olumlu etkilediğini söylüyor:

> Çocuğunuz olduğu zaman başka hayatlara daha duyarlı olmaya başlıyorsunuz. Beni hırpalayan bir duyarlılığım vardır zaten, içe dönük, hüzne dönüşen bir duyarlılık, çocuk olduktan sonra mücadele ve öfkeye dönüştü. Ve benim alanımda çok doğru bir şey. Sanat alanında öfkeniz yoksa, hırs demiyorum, öfkeniz yoksa... çocuk öyle bir şey, çocuk gelecektir, çocuk aynı zamanda milliyetimdir, yani benim milliyetçiliğim çocuğumdur, Türkiye'nin geleceği benim çocuğumdur. Bazen bana ticari açıdan zarar verecek öfkeli mücadelelerim de olur, bunu anlamazlar, çocuktur bunun nedeni, çünkü bir annenin çocuğu için yapmayacağı hiçbir şey yoktur, çok önemlidir çocuk.

Necef Uğurlu'nun yazdığı kadınlar, sözünü esirgemeyen

kadınlardır. "Kadınla erkeği eşit görüyorum. Orada bir arıza çıkarsa, o beni eşit görmezse, ben biliyorsunuz mizah da yazıyorum, orada makaraya alırım. Eşitliğin dışında hiçbir şey kabul etmem. Ama Türkiye'de bütün karar mekanizmaları erkeklerin elinde. Ve bununla ilgili kadınların da çok ciddi çaba sarf ettiğini görmüyorum." Cinsiyet ayrımcılığıyla karşılaşıp karşılaşmadığı sorusuna "Sofraları son derece bayağı, aşağılık ilişkiler ve hangi işi yaparsanız yapın, temel değerler, yetenek, liyakat, dürüstlük kökünden kazılmış. O zaman siz bu mücadelenin zaten içindesiniz. Ve sizi öfkelendirerek cezadan kaçıyorlar. Burada öfkenizi üretime dönüştürüp çok dikkatli kullanmalısınız. Yani kendinizi çok bayağı bir kavganın içinde bulup her şeyi kaybedersiniz. O sisteme entegre olmuş kadınlar da var. Ve sen onunla iş yapmak zorunda kalabilirsin. Ben mümkün olduğu kadar bunlarla iş yapmamaya çalıştım. Bu da üretimi azaltır. Tek başına hiçbir şey yapamazsın. Bu sistemde, bu adamlardan çok işbirlikçi kadınlardan korkmak gerek," demektedir. Bir kadın dayanışması yürüttükleri Jülide Övür için de "Onunla aynı ölçütlerin insanıyız," der.

Çalışırken kadınlığını bir kenara bırakmadığını belirten Uğurlu, "Bu işi kullanarak bir yere gelen insanlardan aşağı kalır yanım yok... Tahrik gücümüz, tahrip gücümüz kadar vardır," diye espri yapar. Başarının ölçütünün güzel kadınlar olması, konuşmalar, şakalar, itip kakmalar da Necef Uğurlu'ya göre tacizdir. "İyi, kötü, kırık, dökük şu ülkede ne varsa kadından geliyor. İktidarı kadınlar taşıdı. Şimdi gerekli değişimi de kadınlar yapacak. O siyasi kesimin kadınları, Cumhuriyet tarihinin en başarılı kadın hareketidir. Onlar getirdiler bu adamları, feragat ettiler. Onların kullanılmalarını istemiyorum. Gerekeni yapmalarını bekliyorum..." der. Çok da memnun olmamasına karşın siyasi kimlik sahibi olan Uğurlu, "İlk defa eşimin bir isteğine boyun eğdim. Ama yeterince solcu bulmuyorum onları"

dediği CHP'ye üyedir.

Necef Uğurlu kadın yönetmenlerin azlığı konusunda, "Türkiye'de artık film çok az yapılıyor, çok yapıldığı zaman da bir erkek toplumu. Kadının ne kadar bu işin içinde olacağını tayin ediciler var, bunu da kabul etmemiz lazım... Kadının zihni alanlarda üretici olması çok zor Türkiye'de, her alanda, film yönetmek de buna dahil. Dolayısıyla itilecektir, daima ikinci planda, üçüncü, hatta olmayacaktır bile, çok zor," der.

Jülide Övür'ün on dokuz yaşındaki oğlu annesi gibi sinema okumak ve film çekmek istemektedir; geç de olsa doğurmaya karar verdiği için çok memnun olduğu iki yaşında bir oğlu daha olan Jülide Övür, "Sadece annelik de değil, yani kadın olmak gerçekten çok farklılık getiriyor. Belli şeylere daha duygu yüklü bakıyor kadınlar... Bir erkeğin anlatımıyla kadının anlatımı aynı olmuyor. Oyuncuyu yönlendirirken farklı yönlendiriyorsunuz," derken cinsiyete ilişkin duyarlılığını gösteriyor.

Yönetmen Övür, kadın olmaktan kaynaklı sorunlar sorulduğunda doğrudan yaşadığı deneyimleri şöyle anlatır:

> Daha ilk adımınızı attığınız anda bununla karşılaşıyorsunuz. Taciz veya şaka demeyeyim, yani böyle bir şey benim başıma geldiyse bile ben fark etmedim... Kadın olmanızdan dolayı bir sürü şeyi başaramayacağınızı zanneden insanlarla, zihniyetlerle karşılaşıyorsunuz... Bu kadın da olabilir, erkek de olabilir. Çünkü öyle bir şeye alışılmış ki; küfreden, bağıran çağıran, onunla bir sürü şeyi bastıran, onunla bastıramazsa işte gel beraber içelim diyen, böyle gece hayatı olan insanlarla, böyle bir şeye alışkınlar, böyle yönetmenlere alışkınlar diyeyim. Önce karşınızda sizi bir deniyorlar, bir tartıyorlar. Bu tartma olayına ben sürekli rastladım. Her iş değiştirişimde buna rastladım. Ama ben kendim mükemmelliyetçi bir insan olduğum için zaten zayıf girmedim hiçbir işe... Masa başı çalışmasına da çok inandığım için... Çok çabuk toparladılar karşımdaki insanlar ve çok çabuk hizaya girdiler.

Film sırasında yaşadıkları buna benzer bir olayı da gülerek anlatır Övür. Genç kameramanlar çok para istedikleri için ayakları yere basan, deneyimli görüntü yönetmeni Salih Dikişçi'yle anlaşılır. Dikişçi de ilk anda iki kadına güvenmemiştir:

> Biz tabii bütün açıları, oturup her şeyimizi planladık. İşte sete geldik, ilk çekimlerimize başladık. O gün Salih Bey bana şöyle dedi: 'Hiç telaş yapmayın, acele etmeyin, böyle tek tek çekelim planları, yani önce birinci planı çekelim, ondan sonra ikinci planı çekelim, sonra üçüncü planı'. 'Salih Bey öyle olursa biz, üç gün vermişiz bu gece çekimlerimize, yatak odası çekimlerine, biz bir hafta on günde çıkamayız işin içinden' dedim. Şimdi bakın şöyle yapacağız biz diye... Hepsi bir durdular ondan sonra.

Setçisinden ışıkçısına çoğu erkeğin kadınları "tarttığını" söyleyen Övür, "Terminolojiyi çok kullanırlar. Acaba siz ona vakıf mısınız, değil misiniz diye. İşte şu kadar kilovat yaksam... Ben orada ne kadar kilovat ışık gerektiğini bilmek durumunda değilim. Sen onu en iyi şekilde vereceksin. Benim istediğim resmi verene kadar onu mesela çoğaltacaksın," demektedir. Neredeyse yirmi yıldır çalıştığı için teknik ayrıntıları zaten bildiğini söyleyen Övür, her seferinde bu tür tutumlara gerekli karşılığı, bilgisi ve yeteneğiyle verir. Kadınların çalışmalarının referans olmadığını, herkesin bir de bizzat bu yeterliliği görmek istediğini bildiğinden dolayı, *Eski Fotoğraflar*'ın çekimleri sırasında acemi duruma düşmemek, yabancı kalmamak için önceden teknik işlemlerin (renk ayrımı ve kurguyla ilgili) nasıl yapıldığını inceler. Bu anlamda, film çalışmasının kendisi için bir staj dönemi olduğunu da belirtir. Bir kadın ile bir erkeğin bakışının, doğaları gereği farklı olduğunu, onlara eşit olanaklar verilmesi ve eşit haklara sahip olmaları gerektiğini savunur.

Çalışmaları sırasında farkında olmadan kendisini daha

iyi anladıkları için asistanlarını hep kadınlardan seçtiğini belirten Jülide Övür, bu yıl bir halkla ilişkiler ve yapım şirketi kurmuş. Necef Uğurlu ise bir film daha yapabilmek için yapımcılarla görüşüyor. Başkalarının yöneteceği filmler için senaryolar yazıyor. Duygusal-siyasi bir film ve çürümüşlüğü komediyle anlatan iki filmin senaryosu üzerinde çalışıyor. Bugün film yapmanın önündeki en önemli sorunlar para ve gösterim olduğu için Necef Uğurlu'ya göre önünde iki yol var: Ya filmi yapmadan önce gösterimle ilgili anlaşma yapılacak. Ya da *Eski Fotoğraflar* gibi bu riski göze alıp filmi bir gün keşfedilmek üzere sandığa kaldıracak. İkisinin arasında olmak zorunda olduğunu düşünüyor.

GENEL ÇEKİM III

Kadın yönetmenler, 1990'larda, giderek artan oranda alana girdiler. On dört kadın yönetmen ilk filmini çekti, ta ki 1998'e kadar. 1998'den bugüne Türk sinemasına yeni bir kadın yönetmen girmemiştir. 90'dan önce çekmeye başladıkları filmlerini, 1990 yılında tamamlayan Füruzan ve Gülsün Karamustafa'nın ilk işi sinema değildir; film her ikisi için de ilktir. İlk kadın ortaklığını gerçekleştiren çift, filmlerinde hayallerine bile izin verilmeyen yoksul bir genç kadının çıkış yolu olarak bedenini satmasını anlatır. Canan Gerede, uluslararası bağlantılar kurarak Eurimages'den destek alıp film yönetir; filmleri bazı ülkelerde gösterim şansı bulur. Karakterlerinden dolayı Batılı (*Robert'ın Filmi*), yerel motifler taşıyan (*Aşk Ölümden Soğuktur*) ve konusuyla Batı ve Türkiye arasında kalan bir hikayeyi anlatan (*Parçalanma*) üç film yapar.

Tomris Giritlioğlu, son filmi dışında bütün filmlerini TRT desteğiyle çeker. Temel ilgi alanı, bir filmi dışında (*Yaz Yağmuru*), 12 Eylül'de yaşanan acılar ve mübadele, varlık vergisi gibi nedenlerle yaşanan azınlık sorunlarıdır. TRT, sırayla Canan Obay, Fide Motan ve Sunar Kural-Aytuna'ya uzun sinema filmi yapmaları için destek verir. Ama, yapımını sağladığı filmler bittikten sonra desteğini çeker; bu filmler dağıtılamaz, festivaller dışında gösterim şansı bulamaz. TRT'den destek alan yönetmenler ağırlıklı olarak roman uyarlaması ya da başka yazarların senaryolarını çekmişlerdir: Ahmet Hamdi Tanpınar'dan ve Yılmaz Karakoyunlu'dan Tomris Giritlioğlu, Ayla Kutlu'dan Canan Obay ve Fide Motan, Attila İlhan'dan Fide Motan yararlanır. Hikayesi özgün ve yönetmenine ait olan tek eser *Deniz Bekliyordu* (Sunar Kural-Aytuna) filmidir. TRT yapımı ilk filmlerin belli oranda zayıflıklar taşıdığı görülmekle birlikte, Sunar Kural-Aytuna'nın filmi diğerlerinin arasından küçük, iddiasız bir yapıt olarak öne çıkar.

Giritlioğlu'nun filmi ise zaman atlamalarının yeterince başarılı olmaması nedeniyle oluşan zaafları dışında teknik açıdan, diğer filmleri gibi iddialıdır. Zaman kurgusu, Obay'ın ve Motan'ın filmlerinde de yeterince başarılı değildir.

Doksanların diğer yönetmenleri olan Işıl Özgentürk, Seçkin Yasar, Biket İlhan, Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoğlu, ya Eurimages ya da Kültür Bakanlığı'nın destekleriyle (ya da ikisi birden) filmlerini çekebilirler. Söz konusu yönetmenler arasında Biket İlhan ve Handan İpekçi kendi yapım şirketlerini kurmuştur. İlhan da, İpekçi de zorunluluklar nedeniyle şirket kurduklarını belirtir. Jülide Övür ve Necef Uğurlu da filmlerini kendileri yapar. Bütün yönetmenler, film yapabilme koşullarının zorluğundan ve ekonomik sorunlardan yakınmaktadır. Yönetmenler yıllardır hayal edilen projelere imza atar. Işıl Özgentürk Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa*'sını serbest bir şekilde (*Seni Seviyorum Rosa*) uyarlar. Necef Uğurlu da Jülide Övür'le birlikte eşi Ahmet Uğurlu'nun hayalini (*Eski Fotoğraflar*) gerçekleştirir.

Bu yönetmenlerin filmleri arasında *Sokaktaki Adam* (Biket İlhan) farklı atmosferiyle, *Benim Sinemalarım* (Füruzan / Gülsün Karamustafa) duyarlı yaklaşımıyla öne çıkar. İlk film olmasına karşın *Benim Sinemalarım* belli bir düzeyin üstündedir.

Farklı kadın yönetmenlerin filmleri arasında ortaklıklar kurmak da mümkündür: Filmlerinde başı ve sonuyla anlatıyı bir çember gibi kapatanlara *Benim Sinemalarım* ve *Hoşça kal Umut* (Canan Obay) örnek verilebilir. *Güneşe Yolculuk*'ta (Yeşim Ustaoğlu) ise filmin başındaki sahne, filmin son yarım saati içinde tekrarlanır.

İki farklı yönetmenin elinden çıktığı halde, her ikisi de Attila İlhan tarafından yazılan *Sokaktaki Adam* ve *Yanlış Saksının Çiçeği* (Fide Motan) arasında, karakterlerin geçmişi anımsamasıyla ilgili sahnelerde benzerlikler bulunur.

Birinde aralara parça parça serpiştirilmiş geçmişteki aşkın öznesi olan bir kadın, diğerinde ise tango müziği eşliğinde bir çocukluk aşkı anımsanır. Her iki filmde de kadın oyuncu (anımsanan ve anımsayan) Selda Özer'dir.

Yanlış Saksının Çiçeği'nde kadın karakter yozlaşmıştır; oysa erkek doğru taraftadır. Kadın sonuçta kendi benliğini bulur ve eski sevgilisi taşralı avukatın haklı olduğunu anlar. Canan Gerede'nin *Robert'ın Filmi* adlı filminde de yönetmenin sözleriyle "kendi benliğine kavuşan, kendi gerçek kimliğini keşfeden" kişi kadındır, bu keşif de erkek sayesinde olur. Ancak her iki yönetmen de (ilkinin senaryosu bir erkeğe aittir) erkek eliyle değişen karakterin kadın olmasının tamamen tesadüf olduğunu söylemiştir.

Mitolojik ya da tarihsel öyküler aralara serpiştirilerek anlatılır ve film için belirleyici öneme sahiptir: *Solgun Bir Sarı Gül*'deki (Canan Obay) Zoe ya da *Kayıkçı*'daki (Biket İlhan) Hero ile Leandros miti gibi.

Robert'ın Filmi'nde Robert, ölmekten korkmaz, ölümü kendi üslubuyla karşılamak ister. Sokaktaki fahişeye "Ölmüş bir adamla konuşuyorsunuz siz," der. Robert, sözleriyle tıpkı *Sokaktaki Adam*'ın Hasan'ı gibidir.

Benzer bir ruh akrabalığı da Canan Gerede'nin ve Mahinur·Ergun'un erkek karakterlerinde vardır. Ali ile (*Aşk Ölümden Soğuktur*) Erol (*Medcezir Manzaraları*), tutarsız, yarı hasta ve kadını mutsuz eden sorunlu erkeklerdir. Biri öldürür, diğeri ölür. Buna bir de Seçkin Yasar'ın *Sarı Tebessüm*'ündeki Erdal eklenebilir. O da kıskanç ve hasta ruhlu bir adamdır.

Aşk Ölümden Soğuktur'un Belgin'iyle *Benim Sinemalarım*'ın Nesibe'si yoksulluktan gelir. İkisi de "yoksul" olduklarını söyler. Belgin eski mahallesine gelir, dans eden küçük kıza, bir anlamda kendi geçmişine bakar ve ağlar. Nesibe de sık sık kendi masum çocukluğuyla karşılaşır.

Güneşe Yolculuk ve *Robert'ın Filmi*'nde batıdan doğuya yapılan bir yolculuk söz konusudur ve her ikisi de bu

anlamda yol filmidir.

Bilge Olgaç, nasıl sınıfsal sorunları öne çıkardıysa, doksanlarda da askeri darbe sonrası ortaya çıkan Kürt sorunu ya da yıllar sonra tartışmaya açılan azınlıklarla ilgili (Varlık Vergisi gibi) başka konular öne çıkar. Etnik mücadele ve azınlık sorunu sinemaya yansır.

1980'deki askeri darbeden sonra Türkiye'de etnik hareketler, devletin baskıcı politikalarıyla öne çıkarken, bir taraftan da sol söylemin içine hapsedilmiş feminist söylem öne çıkmıştır. Yıllar sonra kadınların yönettiği filmlerde etnik sorunların yer alması, tarihin bir azizliği olsa gerek. Fakat en yakınlarındaki azınlık, daha doğrusu azınlık duygusuyla yaşayan kadınlar onların filmlerinde yok. *Güneşe Yolculuk*'ta, anlamamız ve özdeşleşmemiz istenen *Öteki*'nin cinsiyeti erkektir; Kürt sorunu içinde kadın sorunu can alıcı bir nokta olduğu halde sorunun bu parçası görülmez. Aynı şekilde Ustaoğlu'nun ilk filminin de kadın sorunsalından muaf olması, akla *İz*'in senaristi ve *Güneşe Yolculuk*'un ilk taslağını yazan Tayfun Pirselimoğlu'nun anlatıda baskın olduğunu getirir. O nedenle yönetmenin henüz gösterime girmemiş son filmi büyük önem taşımaktadır. Tomris Giritlioğlu'nun filmlerinde de temel sorun kadın değildir. Yalnızca son filminde azınlıktan bir kadının aile içi tecavüze uğradığı gösterilir. Bir şekilde azınlık sorunsalıyla ilgili film yapan yönetmenler, aslında Türkiye'deki en tehlikeli konuları işlemekte ve sağ kesimin de hedefi haline gelmekteler. Sinemanın yıllardır öncelikli sorunlarından olan sansür de, farklı biçimleriyle, devlet ya da televizyon kanalları eliyle az sayıda olan kadın yönetmenlerin filmlerine uygulanmakta. *Büyük Adam Küçük Aşk*'ın (Handan İpekçi) başına gelenler bu konuda verilebilecek en acı örneklerden biri.[249]

Yoksa, yine de bilinçli ya da bilinçsizce *Öteki* (*Dönüş*'te kadının sahiplendiği çocuk, *Güneşe Yolculuk*'ta önce Berzan sonra Mehmet, *Salkım Hanım'ın Taneleri*'nde

Levon gibi çoğu karakter, *Büyük Adam Küçük Aşk*'ta Hejar gibi) meselesiyle ilgilenen kadın yönetmenler, farkında olmadan kadın olmakla ilgili bir şey mi söylüyorlar?[250]

Öteki'nin, aşık olunan kadın ve Yunanlı olduğu filmler vardır (*Kayıkçı* ile *Sevgilim İstanbul*). Her iki filmin de ana noktası aşktır, ama bu filmlerde Türk-Yunan ilişkileri ya da Türkiye ve Yunanistan'daki siyasi sorunlar da bir şekilde konu edilmiştir. Türk olmayan karakterlerden biri de İzlandalı bir kadındır (*Parçalanma*). Aynı şekilde bazı filmlerde, filmin önemli bir parçası olmadan azınlıklar gösterilir ya da azınlık kültüründen örnekler verilir (*Deniz Bekliyordu*).

Dolaylı ya da doğrudan 12 Eylül'ü konu edinen filmler arasında *Bir Yanımız Bahar Bahçe* (Bilge Olgaç), *Suyun Öte Yanı* (Tomris Giritlioğlu), *Hoşça kal Umut* (Canan Obay), *Babam Askerde* (Handan İpekçi) ve *80. Adım* (Tomris Giritlioğlu) sayılabilir. Ayrıca diğer filmler arasında da siyasal çağrışımların varlığı hissedilir.

Parçalanma'da (Canan Gerede) türbanlı iki kızın oturdukları yerden çerçevelenmesi ve bu görüntünün üzerine bir İzlanda ninnisinin binmesi, yıllar önce *Altın Kafes*'te kilise üzerine ezan sesi, cami üzerine çan sesi koyan Ayten Kuyululu'nun estetik tavrını anımsatır.

1980 sonrası kadın yönetmenler arasında hikâyelerini ortak ya da tek başına yazan çok sayıda yönetmen bulunur. Senaryo yazmayanlar arasında Nisan Akman, Biket İlhan ve Fide Motan yer alır. Temelde diğer ortaklarının projeleri olup onlarla birlikte tek film yöneten Gülsün Karamustafa ve Jülide Övür de senaryo yazımına doğrudan katılmazlar. Ama Övür, Ahmet Uğurlu'nun senaryosu üzerinde Necef Uğurlu'yla birlikte, adı geçmemesine karşın, çalıştığını belirtir.

Türk sineması içinde kadın yönetmenler arasında eşlerini oynatan üç örnek bulunur: Nisan Akman Eriş Akman'ı,

Biket İlhan Metin Belgin'i, Necef Uğurlu da Ahmet Uğurlu'yu yönetir. Nisan Akman'la Biket İlhan arasındaki başka bir benzerlik ise eşlerinin yalnızca oyuncuları değil, aynı zamanda senaristleri de olmasıdır.

Sinemaya hiç asistanlık yapmadan giren çok sayıda kadın yönetmen var; Şoray'dan Gerede'ye, TRT'nin yapımcısı olduğu yönetmenlerden (Giritlioğlu, Obay, Motan, Kural-Aytuna) ikili olarak birlikte film yönetenlere (Füruzan, Karamustafa, Övür, Uğurlu) kadar.

1980 sonrası yönetmenlerin genellikle orta-üst sosyoekonomik düzeyden geldikleri gözlenmiştir. Büyük kısmı İletişim Fakülteleri'nden mezundur, neredeyse hepsi üniversite eğitimi almıştır. Evli olan ve olmayan (boşanmış ya da eşinden ayrı yaşayan) yönetmen sayısı eşittir. Anne olmayan yönetmen çok azdır. Anneliğin kendilerini çok değiştirdiğini ve olumlu özellikler kattığını anne olan hemen her yönetmen söylemiş, bunu bir farklılık olarak dile getirmişlerdir. Buna karşın kadın yönetmenlerin büyük çoğunluğu erkek yönetmenlerden hiçbir farklarının olmadığını ve sanatta kadın-erkek ayrımına inanmadıklarını da vurgulamışlardır.

Kadın yönetmenlerin bir kısmı (Işıl Özgentürk gibi) net bir şekilde, sistem erkek-egemen olduğundan, yapımcılar da erkek olduğu için kadınların paraya, dolayısıyla iktidara ulaşma konusunda, erkeklere oranla daha fazla güçlük çektiklerini belirtmektedir. Bir kadın deneyimi olarak kadınların ortak film yapma istemleri de bu nedenle gerçekleşmemiştir.

Hem para bulmak hem de film yönetmek açısından kadın olmanın erkek olmaktan hiçbir farkının olmayacağını ileri sürenler de vardır; Biket İlhan ve Tomris Giritlioğlu gibi. Ya da Yeşim Ustaoğlu gibi kadın-erkek ayrımını kabul etmeyenler. İşi olan, eğitimli ve kentli kadınlar için eşitlik açısından sorun yaşanmadığını, sorunların daha çok ekonomik özgürlüğü olmayan, eğitimsiz ve kırsal

kesim kadınlarına özgü olduğunu söyleyenler de (Fide Motan) var.

Oysa hooks, "Kadın kurtuluşu için çalışmaya anahtar rol biçilmesi, birçok beyaz feminist eylemciyi, çalışan kadınların 'zaten kurtulmuş olduğunu' düşünmeye itti. Aslında çalışan çoğu kadına 'feminist hareket sizin için değil' diyorlardı," diye yazarken, düşük ücretlerle çalışmanın, kadınları erkek egemenliğinden kurtarmadığını, artık kadınların sadece çalışmayla özgürleşemeyeceklerini bildiğini de öne sürer.[251]

Çalışma ortamlarında ortaya çıkan farklılıkları, her ne kadar cinsiyetle değil de kişiliğiyle açıklamış olsa da, Sunar Kural-Aytuna'nın bu konudaki anlatımlarında bir farklılığın olduğu ve sisteme uyum sağlayabilmek için önceden oluşturulmuş bir yapıya uymak gerektiği açığa çıkmıştır. 1980 öncesi kadın yönetmenler, bu sorunu cinsiyetlerini silerek aşmaya çalışmış ve avantür filmler çekmiştir. Sunar Kural-Aytuna'nın ilk anda sette sert olmayı beceremmemesi, kendi çalışma tarzını bırakmak istememesinden kaynaklanır, ama sistem ne yazık ki buna da izin vermez.

Genellikle kadın yönetmenler sette güçlü olduklarını söyler. Yine de bu güce karşın teknik ekipten bazı erkeklerin kadınlarla iktidar mücadelesine girdikleri (Handan İpekçi'nin yaşadığı örnek), bir şekilde kadınlara güvenmediklerini gösterdikleri (Işıl Özgentürk ve Jülide Övür'ün anlatımları) deneyimlenmiştir.

SON

I

Türk edebiyatında 1990 sonrası, çeşitli toplantılarda, dergilerin özel sayılarında vb. kadın duyarlılığı ve kadın edebiyatçılar tartışıldığı halde, şimdiye dek Türk sineması bağlamında, kadın yönetmenlerin tartışma konusu olmaması ve kadın sinemasının varlığının tartışılmaması düşündürücüdür. Bunun tartışmaya değer bir konu olarak görülmemesinin en önemli nedeni, kuşkusuz, kadın yönetmenlerin genellikle "kadınlıklarını silerek" var olmaları ve çok sayıdaki erkek yönetmen arasından "kadın" olarak ayırt edici bir özelliklerinin görülmemesidir.

II

Türk sinemasında çoğu kadın yönetmen, sinemada kadın kimlikleriyle bulunmadıklarını, sadece "yönetmen" olduklarını özellikle vurgular. Hatta, bir kısmı filmlerinin bir anlamda *kadın filmi* olduğu yorumuna, ilk başta şiddetle karşı çıkmıştır.

Irigaray, "Ben kadınım ve bu kimliğimle yazıyorum... Tüm bedenim cinsiyetlidir. Cinselliğim dar anlamda cinsiyetimle ve cinsel eylemimle sınırlı değil. Bastırılmış olmanın etkileri ve hem sivil hem de dinsel alanlardaki cinsel kültür yokluğu, 'Ben bir kadınım' ve 'Bir kadın olarak yazmıyorum' gibi garip ifadeleri onaylayacak kadar güçlüdür. Bunda, erkekler arası kültürün gizli bir antlaşması da söz konusu," diye yazar.[252] Kadın yönetmenlerin, genellikle bu alanda kadın-erkek ayrımına inanmadıklarını, bir anlamda kadın sineması yapsalar bile kadın olmaktan kaynaklı hiçbir farklılık yaşamadıklarını söylemeleri ya da daha açık bir ifadeyle "ben feminist değilim" demeleri, açıkça ya da satır arasında çıkan "kadın olarak film çekmiyorum" sözleri, aslında tam da erkekler arasındaki kültürün arzularını yansıtmıyor mu?

Bir yönetmenin son derece bilinçli, akıllıca ve ikna edici bir şekilde ileri sürdüğü gibi, eril söylem kadın yönetmenleri, kadınca meselelerle uğraşması için özendirmekte ve bu sayede köşeye mi sıkıştırmaktadır? Yoksa köşeye sıkışmalarını istedikleri ve onların öznel yanlarından rahatsız oldukları için eril söylem, kadın sorunsalıyla ilgilenen kadınları bilerek küçümsemekte midir?

Yazar Ursula K. Le Guin'in "Oysa bugün yazan pek çok kadın, erkek bakış açısından yazmayı seçmektedir hâlâ; gerçekliğin dişil deneyiminin daha baştan, eleştirmenlerin çoğu ve edebiyat profesörleri dahil birçok potansiyel okur tarafından inkâr edileceği ve savunmaya yönelik bir düşmanlık ve küçümseme yaratacağı bilgisiyle yazmaktansa bunu tercih etmektedirler,"[253] sözleri, yönetmenlik

bağlamında düşünüldüğünde, tam da Türk sineması için yazılmış gibidir.

Kadınların zaten *kadın sineması* ve *kadın yönetmen* gibi tanımlamaları baştan yadsıma eğilimleri; biraz da eleştirmenlerin, yazarların, aydınların sanatın "eril" olduğunu kestirmeden, bunu "doğal" varsayarak sorgulamadan benimsemelerinden ve kadınların bunu kabul etmezlerse, eril sanat dünyasına hiç giremeyecekleri endişesini bilinçaltında taşımalarından kaynaklanmaktadır. Nitekim çoğu kadın yönetmenin de satır arasında belirttiği gibi, kadın yönetmenlerin en büyük korku ve endişeleri, kadın ve erkek yönetmen ayrımından söz ettikleri ya da bunu kabul ettikleri zaman, sanki gizlice "kadın olduğu için", "dişil" kimliğinden dolayı bu konumu elde ettiklerinin düşünüleceğini varsaymaları olmuştur.

Türkiye'ye feminist hareket güçlü bir şekilde geç bir dönemde geldiği ve feminist düşünce genelde sanata, özelde sinemaya gerçek anlamda yansımadığı için kadın yönetmenler gibi erkek yönetmenler de feminist bilinçten yoksun kaldı (en azından bu noktada erkeklerin ve kadınların eşit olduğunu söyleyebiliriz).

Çoğu kadın yönetmenin, sektör içinde "güçlük çekmediklerini", kadın-erkek ayrımı diye bir şeyi kabul etmediklerini, kendilerini sadece "yönetmen" olarak gördüklerini söylemeleri, "kadınlıklarını unutturmak istemeleri",[254] kadın bakış açısını ve bilincini taşımadıklarını gösterir. Buna karşın çeşitli deneyimlerinin satır arası okumaları (örneğin bazı iktidar savaşları, otoriteyi kurmak için verilen mücadeleler), açıkça dile getirilemeyenin, bilince henüz çıkmamış sezgilerin ya da saptamaların, "kural dışı örnek" olarak bir yerlerde tutulduğunu gösterir. Aynı zamanda kadın yönetmenlerin karşılaştıkları güçlükleri bir biçimde aştıkları ve daha fazla çaba göstererek var olabildikleri de bu örneklerden görülmektedir. Genellikle kadınlıklarını silmeye çalışan kadın yönetmenlerin kaygılarının

bilinçli ya da bilinçsizce iki noktada toplandığı ileri sürülebilir: En önemlisi, sinema alanında kadın olmaktan kaynaklı sorunlarını ya da farklılıklarını bir biçimde gösterirlerse sanki kendi zayıflıklarını, "açıklarını" gösterecekleridir; bu aşamada farklılık da çoğu yönetmen için bir zayıflıktır. Bu nedenle "farksızlıkları"yla öne çıkmak isterler. Bir diğeri, yukarıda da söz edildiği gibi, kadın-erkek ayrımından söz ettikleri ve bu farklılığı kabul ettikleri zaman, film yapabilme yolları arasında "dişilliğini kullanıyor" olmalarının düşünülmesine yol açacaklarını düşünmeleridir.

III

Sinema alanı cinsiyetçidir.

1980 öncesi kadın yönetmenlerin belirgin bir üsluplarının olmaması, sinemada kalıcı olamamalarının nedeniydi. Ancak Le Guin'in ve Irigaray'nın sözünü ettikleri "yazıyı" ya da konumuz bağlamında "filmleri" nasıl bir tarihe kaydettiğiniz de önemlidir; daha doğrusu kaydedip kaydetmediğiniz. Tarih, bir sürü benzeri arasından "kadın" olduğunuz için sizi unutacak, görmezden gelecek ama benzer türde film yapan erkekleri rahatlıkla yüceltecek ya da ona farklı kanallar açabilecektir. Bugün yetmişlerdeki avantür sineması denince akla, en az on üç film yönetmiş bir kadın yönetmenin adının gelmemesi ve bu yönetmenin sinema çevrelerinde bile tanınmaması sadece ikinci sınıf filmler çekmesiyle açıklanamaz. Dönemin erkek yönetmenlerini bir şekilde tanıyan izleyici ya da okurun, hatta başka kadın yönetmenlerin, yetmişlerdeki kadın yönetmenin adını duymamış olmaları, cinsiyeti dışarıda bırakırsak nasıl açıklanabilir ki?

Sinema alanında Türkiye'de hâlâ (uzun-kurmaca filmde çalışan) bir tek kadın görüntü yönetmeninin bulunmayışı, teknik işlerin erkek işiymiş gibi algılanması bu

alanın ne kadar cinsiyetçi olduğunu göstermektedir. Kadın yönetmenlerin çoğu bunu kabul etmese de! Eline kamerayı geçirdikten sonra her kadının film yönetebileceği bilgisi ve eğer yapamıyorlarsa bunun kendi yetersizlikleri sonucu olduğunu düşünmeleri bile eril bilginin ürünüdür. Çünkü kadınların bu işe girmeleri bir macera olarak değerlendirilmektedir.

IV

Türk sinemasında çalışan kadın yönetmenler, çalışma ortamlarında bir takım farklılıkların olduğunu satır aralarında kabul etmektedir. Çeşitli örneklerden de ortaya çıktığı gibi, film setinde tek söz sahibi olan kadın yönetmenin otoritesinden bazen erkeklerin rahatsızlık duyduğu (kadınlarla iktidar mücadelesine girdikleri ya da onlara güvenmedikleri) ya da kadınların çalışma sırasında ne kadar gergin olurlarsa olsunlar, belli bir düzeyi korudukları, disiplinleriyle ve nezaketleriyle farklılaştıklarına dair görüşler bulunmaktadır.

Bu konuda, uzun yıllar asistan olarak çalışan (yapımcı) Leyla Özalp'in, Atıf Yılmaz örneği anlamlıdır: "Eskiden Atıf Bey'in bu denli yumuşak ve rahat çalışmadığını söyleyenler, sette çalışan kadın sayısının artmasının ona da, ekiplere de bir yumuşaklık getirdiğini ileri sürüyorlardı. Sanırım bu saptamanın haklılık payı yüksek. Benim çalışmaya başladığım yıllarda gerçekten ekiplerdeki kadın sayısı çok azdı. Seçkin Yasar, Nilgün Üstün ve benden başka kadın asistan yoktu. Sanat yönetmenliği, kostümcülük, yapım asistanlığı, kamera asistanlığı ve set fotoğrafçılığı gibi teknik işlerde de kadınlar daha sonraları çalışmaya başladılar."[255] Kadınların çalıştıkları ekipleri bir şekilde değiştirdikleri, genelde kabul gören bir gözlemdir.

V

Dünya sinemasında yeni kadın sinemacılar, klasik şemalar yerine ırkın, sınıfın ve toplumsal cinsiyetin bir arada ele alınması gerektiğinden yola çıkar. Bir kadın yönetmen hem kadınların sinemasına hem de başka sinemalara katkıda bulunabilir; örneğin Julie Dash, hem kadın sineması hem de Afro-Amerikan sineması için önemli bir çıkış noktasıdır. Türkiye için kuşkusuz ırka dair filmlerin bir anlamı yoktur; burada siyah kültüre bu anlamda katkı yapılamaz. Ama, 1990'ların kadın yönetmenleri Türkiye'nin özgül koşullarına uygun biçimde, doğrudan ya da dolaylı olarak Kürt sorununu, gayri Müslim azınlık sorunlarını, Türk-Yunan ilişkilerini, 12 Eylül askeri darbesini ve sınıfsal sorunları ele almış; ancak bunları işlerken toplumsal cinsiyetten olabildiğince uzak durmuştur. Ayrıca, kadın yönetmenlere ait kadın filmlerinin çoğu da, sınıfsal çözümlemelerin altında ezilmekte ve ikinci planda kalmaktadır.

1980 sonrası kadın yönetmenler arasında, çok parlak oldukları kabul edilen kadın yönetmenler bile, ilginçtir; gerçek anlamda kadın sineması yapmazlar. Söylemleriyle de kadın sinemasının ve (hayattaki gibi sanatta da) dişil farklılığın uzağında durdukları görülür. Kadın yönetmenlerin çoğu, bu tür bir kategori altında bulunmanın rahatsızlığını hisseder ve hissettirir.

VI

Irigaray'nın da gözlediği gibi "Erkekler arası kültürel dünyaya girerken kadınların karşılaştığı güçlükler, kendilerine feminist diyenler de dahil, hemen hemen tümünü dişil kimliklerinden ve diğer kadınlarla ilişkilerinden vazgeçmeye zorlamaktadır." Irigaray, erkek olan kadınlar için "Dişil kimliği tanımayan eril dünyanın onlardan istediği de budur," der.[256] Çoğu kadın yönetmen, hem dişil kimliklerinden yoksun,

hem de bir avuç olmalarına rağmen dayanışma içinde değil.

VII

Genellikle kadın yönetmenlerin durumu, tıpkı "siyah" olup da beyazlar gibi film yapmaya kalkışmaya, kendini siyahların sorunlarından muaf tutmak için "ırkçı olmadıklarını" söylemeye ve türlü gerekçelerle siyahlıklarını gizlemeye çalışmaya benziyor. Türkiye'de kadın yönetmenlerin çoğu, yönetmenliğin kadını erkeği olmadığını; kadın filmi, erkek filmi diye bir ayrım yapmadıklarını savunuyor. "Cinsiyet ayrımcılığı yapmadığını" söyleyenlere, asıl ayrımcılığın tam da bu olduğunu söylemeli! Kadınların erkeklere göre ikincil konumda bırakıldıklarının açığa çıkarılması ve sorgulanabilmesi için, her şeyden önce insanlara kadın ve erkek olarak, eşit ama "farklı" iki cinsiyet olarak bakmak gerekiyor. Eşit haklara ve fırsatlara, hatta eşitsiz konumlarından dolayı daha fazlasına (pozitif ayrımcılığa) sahip olması gereken, bütün zenginliğini ve farklı renklerini, bir anlamda artılarını üzerinde taşıyan *kadın yönetmenlerin* de olması gerekiyor.

Kadın-erkek eşitliğine farklı bir bakış açısından yaklaşan Irigaray, "eşitlik" istemlerinin bazen kimi olumlu değerleri yadsıyarak enerjisini boşa harcadığını ve bir yere varamadığını ileri sürer. Ona göre "Kadınların özgürlük mücadelelerinde bunalımların, hayal kırıklıklarının, dönemsel gerilemelerin olması ve tarihte kalıcı bir iz bırakamamalarının nedeni de budur."[257]

Bazı feministlerin inandığı gibi androjen bir dönem gelecekse eğer, en azından o zamana kadar sadece kuru bir "yönetmen" olarak değil, "kadın" olmanın bütün zenginliğini ve renklerini de filmlerine katarak *kadın gibi kadın* yönetmenler var olabilsin!

Şu açık ki, şu âna kadar çekilmiş filmlerin yarısını

kadınların çekmesi gerekirdi. Ama yarısını çekseler bile erkek yönetmenlerden hiçbir farkları olmayacaksa neye yarar! Yeni ve yaratıcı bir sinema diliyle, yeni ve cinsiyetçiliği, ataerkilliği sorgulayan bir içerikle filmler yapan yeni kadın yönetmenler olmadıktan sonra...

Dolayısıyla, kadın bakış açısıyla donanmış kadın (ve erkek) yönetmenlerin yolunu açmak, bir bilinç dönüşümüne katkı sağlamak bu noktada çok önemlidir. Belki de tüm kadın yönetmenlerinin filmlerinden birer kopya, bir merkezde toplanmalı ve önce onların tarihi yaratılmalıdır. Bu tarihe önce kadın yönetmenlerin inandırılması gerekmektedir. Belki de ortak film çekme deneyimindeki başarısızlığı unutup, küçük öykücükleriyle kadınlar, muhalif bir içerik ve muhalif bir biçimle oluşturacakları ortak filmleri için, yeniden bir adım atmalılar.

Sinema alanında yapımcıların ve eleştirmenlerin büyük çoğunluğunun erkek olması ve onların eril söylemi peşinen kabul etmeleri, kadın yönetmenlerin de bilincini ve tavrını şekillendiren en önemli etmen. Kuşkusuz yapımcılar ya da eleştirmenler (hatta izleyici) üzerinde yapılacak bir araştırma başka bir çalışmanın konusu. Ama en basitinden, özellikle film eleştirmenleri üzerinde yapılacak bir inceleme, onların söyleminin genel olarak ne derece eril olduğunu ortaya çıkaracaktır.

Kadınlar başka "sinemalara", özellikle demokratik duyarlılıklarıyla katkı yaparken, kadın özgürlüğüne de katkıda bulunmalı. *Öteki*'ne duyarlı olan kadın yönetmenden, toplumsal cinsiyete de duyarlı olmasını beklemek hata mı yoksa?

Sinemamızda tek tip kadın yönetmen yok, olması da beklenemez ve istenemez.

Onlar da farklı renklerde, farklı görüşlerde; tıpkı erkekler gibi.

NOTLAR

1. Alison Butler, *Women's Cinema: The Contested Screen*, Wallflower, London, NY, 2002, s. 1.
2. Ayrıntılı tartışma için bkz. Ally Acker, *Reel Women: Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*, The Continuum Pub. Company, NY, 1991, s. xvii-xxvi.
3. Gwendolyn Audrey Foster, "Introduction: The Evolution of the Woman Filmmaker". *Women Filmmakers & Their Films*, Ed: Amy L. Unterburger, St. James Press, NY, 1998, s. xv-xvi. Foster'a göre kadın yönetmenlerin tarih kitaplarından çıkarılması, "kızkardeşliği" de inkâr ediyor.
4. Luce Irigaray, *Je, Tu, Nous: Pour une Culture de la Différence*, Grasset, Paris, 1990, s. 13.
5. Bkz. Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev: N. Abisel, *25. Kare*, Sayı: 21, 1997, s. 38-46.
6. Lynn Fieldman Miller, *The Hand that Holds the Camera: Interviews with Women Film and Video Directors*. Garland, NY, London, 1988, s. x.
7. Miller, *a.g.y.*, s. viii.
8. Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana UP, Indianapolis, 1988, s. 138.
9. Bu konuda bkz. S. Ruken Öztürk, *Sinemada Kadın Olmak*, Alan, İstanbul, 2000 ve "Feminist Film Politikası: Mürebbiye Örneği", *Kültür ve İletişim*, 3 (1), 2000.
10. Anthony Slide, *The Silent Feminists: America's First Women Directors*, The Scarecrow Press, London, 1996, s. v.
11. Slide, *a.g.y.*, s. vi.
12. Foster, *a.g.y.*, 1998, s. xvi.
13. Acker, *a.g.y.*, s. xxiv.
14. Gwendolyn Audrey Foster, *Women Film Directors: An International bio-critical Dictionary*, Greenwood Press, London, 1995, s. xii.
15. Akt. Slide, *a.g.y.*, s.7-8.
16. Acker, *a.g.y.*, s. xvii.
17. Amy Unterburger (ed). *Women Filmmakers & Their Films*, St. James Press, Detroit, NY, London, 1998, s. ix.
18. Foster, *a.g.y.*, 1998, s. xv.
19. Acker, *a.g.y.*, s. xvii.
20. Acker, *a.g.y.*, s. xxiii.
21. Slide, *a.g.y.*, s. 136. 8 Mart 2003'te Dünya Kadınlar Günü nedeniyle yabancı haber ajanslarına dayanarak TV kanallarında verilen bir habere göre, Hollywood'da kadın yönetmen oranı % 4'tür. "Gerilla Kızlar"

adlı feminist bir grup, ABD'de "Senato bile Hollywood'dan daha ileri" sloganını seçerek ilan panolarına afişlerini yapıştırır; eylemleri dikkat çekicidir. Aynı haber kanallarında oyuncu Selma Hayek'in, sinemada "Beyaz olmayanların çok zorlandığını, kariyerinin başında sinemayı bırakmak istediğini" söylediği aktarılmıştır.•

22. Barbara Koenig Quart, *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*, Praeger, New York, 1988, s. 1.
23. Irene Wolt, "Amerika'da Kadın Yönetmen Olmak", Çev: S. Güven, *25. Kare*, t.y., sayı: 7, s. 13-14.
24. *Filming Desire* belgeseli, yön: Marie Mandy, 2001.
25. Wolt, *a.g.y.*, s. 13.
26. Miller, *a.g.y.*, s. ix.
27. Jill Nelmes, "Women and Film", *An Introduction to Film Studies*, Ed: Jill Nelmes, Routledge, London, s. 223.
28. Kendi yaptığı söyleşiye dayanarak akt. Nelmes, *a.g.y.*, s. 224-225.
29. Akt. Nelmes, *a.g.y.*, s. 225.
30. Nelmes, *a.g.y.*.
31. Georges Sadoul, *Histoire du Cinéma*, Librairie Flam, 1962, s. 201.
32. Nilgün Abisel, *Sessiz Sinema*, Ankara: AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu, 1989, s. 154-155. Bu kitap Om Yayınevi tarafından yeniden basılmıştır.
33. Acker, *a.g.y.*, s. 292.
34. Jill Forbes, *The Cinema in France After the New Wave*, The Macmillan Press, London, 1992, s. 86.
35. Şükran Yücel'in metninden özetlenmiştir; "Maya Deren", *Cumhuriyet Dergi*, 4 Mayıs, 2003.
36. Aktaran Acker, *a.g.y.*, s. 298.
37. Foster, *a.g.y.*, 1995, s. xiii.
38. René Prédal, *Le Jeune Cinéma Français*. Nathan, Paris, 2002, s. 9.
39. hooks'tan akt. Gwendolyn Audrey Foster, *Women Filmmakers of the African & Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Carbondale: Southern Illinois UP, Carbondale, 1997, s. 3.
40. Foster, a.g.y. 1997, s. 1.
41. Burçak Evren, "Sinema Tarihimizin Bilinmeyen İlkleri: 1905-1914", *Antrakt*, Eylül, Sayı: 48, 1995, s. 58-59.
42. Agâh Özgüç, *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-73*, Sesam, İstanbul, 1998; *Türk Filmleri Sözlüğü 1974-90*, Sesam, İstanbul, t.y. ve *Türk Filmleri Sözlüğü 1991-96*, Sesam, İstanbul, 1997. Söz konusu kitaplarda yıllara göre film listeleri bulunur. Ancak, kitapta, önceden verilmiş toplam sayılar ile yıllar içindeki filmlerin sayıları tutmadığı için, her yıl çekilen filmler tek tek sayılmış ve bunların toplamı göz önüne alınmıştır. Kaynaklarda yer almamasına karşın 1970-1979 yılları arasında Birsen

Kaya'nın iki film daha yönettiğini biliyoruz (dönemin dergilerine/gazetelerine ve yönetmenin kendisine dayanarak). Ancak, yönetmeni de net bir biçimde anımsamadığı için, filmlerin bitmemiş olabileceği ya da farklı bir isimle gösterilmiş olabileceği ihtimalini de göz önünde bulundurarak, bu iki film hesaba katılmamıştır. Ayrıca bu listede, kitapta söz edilen Ayten Ürkmez-Kuyululu'nun filmleri (yurtdışında çekildiği için) bulunmamaktır. 1996 yılından sonraki film sayıları Özgüç'ten sözlü olarak alınmıştır. Kitap basıma hazırlanırken Özgüç (2003), hem Türk Filmleri Sözlüğü'nün son cildini çıkardı hem de Yönetmenler Sözlüğü'nün yeni baskısını yaptı. Her iki kitabı da, daha önceki kitaplarından farklı bilgiler içerir. Birsen Kaya'ya ait *Sevimli Serseri* (1970) filmi ile Bilge Olgaç'a ait iki filmin ortak yönetmenlerce çekildiği (*Kaderin Pençesi*, Hasan Kazankaya ile; *Tanrı Sevenleri Korur*, Ahmet Ündağ ile), daha önceki kitaplarda yer almayan yeni bilgilerdir. Özgüç, toplam Türk filmi sayısını da 6032 olarak belirler.

43. Agâh Özgüç, *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*, Afa, İstanbul, 1995, s. 6.
44. Fetay Soykan, *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990* başlıklı kitabında (1993) sinema tarihindeki kadın karakterlerin izini sürerken kadın yönetmenlere sadece on üç sayfa ayırır. Kadın yönetmenlerle doğrudan ilgili olsun (Vildan Çetin, 2001) ya da olmasın (Asuman Suner-Nalçaoğlu, 1991) yüksek lisans tezlerinde de birkaç kadın yönetmen ya eksiktir ya da yönetmen olmayan kadınlara "kadın yönetmen" denir; ya da ikisi birden.
45. Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge, Ankara, 1994, s. 10-11.
46. Uçan Süpürge adına yapılan bu belgeselin araştırması ve metin yazımı Semire Ruken Öztürk'e ve Sabri Büyükdüvenci'ye aittir. Belgesel TRT'de Nuran Bayer tarafından çekildi. *Ötekinin Sesi*, 4. Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali'nin açılışında gösterildi.
47. Oysa festivalin açılışında ve sonrasında yazık ki, ulaşılamayan bir amaç vardı: Görünmeyen kadınları görünür kılmak için festival yönetimi, dört büyük yıldızı (Akın, Girik, Koçyiğit, Şoray) açılışı yapmak üzere davet etmişlerdi ve bu dört yıldız aynı sahneyi ilk kez 3 Mayıs 2001'de Ankara'da paylaşmıştı. Ancak, görünür kılınmak istenen yönetmenler Lale Oraloğlu ve Ayten Kuyululu ile yapımcı Fahriye Tamkan'ın kızı (1950'lerin yıldızı) Evrim Fer (bunlara bir de yönetmen Birsen Kaya'nın kardeşini ekleyebiliriz), dört yıldıza gösterilen medya ilgisi nedeniyle gene görünmez kaldılar. Kuyululu'yla ilgili çıkan bir söyleşi dışında basında kültür-sanat yazarları bir kez daha güncel sinema ortamının ve yıldızların haklı büyüsünün halesini aşamadılar; unutulanlara dikkat çekmeyi ihmal ettiler.

48. Bu çalışmada yararlanılan filmler, Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü Film Arşivi ile Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Film Arşivi'nden ve kişisel arşivlerden alınmıştır. Bir kısım film ise yönetmenden (Canan Gerede, Canan Evcimen-Obay, Tomris Giritlioğlu) ya da yapımcısından (Kadri Yurdatap) alınmıştır.
49. Mahinur Ergun görüşmesi, öğrencilerle yapılan bir söyleşinin bant kaydından aktarılmış, ancak eksik kalan noktalar için elektronik postayla iletişim kurulmuştur. Türkan Şoray'la görüşme faks ve telefon aracılığıyla gerçekleşmiştir. Türkan Şoray'la sadece hayalleri, projeleri ve yönetmenliği üzerine görüşülmesinin nedeni, hem daha fazla vaktini işgal etmemek içindir hem de çok sayıda kitapta görüşleri zaten yer almaktadır. Birçok yönetmenle görüşüldükten sonra eksik kalan noktalar elektronik postayla tamamlanmış, ayrıca yönetmenlerin çoğuna, pratik bir yöntem olmasa da yazılan bölümler ilk haliyle gösterilmiş ve kendi sözleri üzerinde onların onayı aranmıştır. Yeşim Ustaoğlu'nun film hazırlıkları içinde olması ve daha sonra filmini çekmesi nedeniyle yönetmenle doğrudan görüşme yapılamamış, ama telefon görüşmesiyle onunla ilgili güvenilir kaynaklar saptanmış ve bazı sorulara yanıt aranmıştır.
50. Bkz. Shulamit Reinharz, *Feminist Methods in Social Research*, Oxford UP, NY, Oxford, 1992, s. 18.
51. Joan Acker, Kate Barry ve Johanna Esseveld, "Objectivity and Truth", *Beyond Methodology: Feminist Scholarship as Lived Research*, Eds: Mary Margaret Fonow, Judith Cook, Indiana Univ. Press, Bloomington, Indianapolis, 1991, s. 137.
52. Özgüç, *a.g.y.*, 1998.
53. Cemil Filmer, *Hatıralar*, Emek Matbaacılık ve İlancılık, İstanbul, 1984, s. 96.
54. Filmer, *a.g.y.*, s. 125-126.
55. Ali Özuyar, *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*, Öteki, Ankara, 1999, s. 18.
56. 2002-2003 yıllarında, iki yıl üst üste Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi son sınıfında "Türk Sineması" dersini alan öğrencilerden, ders yılı başında en az on erkek ve on kadın yönetmen adı yazmaları istendi. 1980 öncesi yönetmenler söz konusu olduğunda, toplam kırk yedi öğrenciden dördü Cahide Sonku'yu, yedisi Bilge Olgaç'ı ve on üçü Türkan Şoray'ı yönetmen olarak bildi. Öğrencilerden yedisi, bir tek kadın yönetmen adı bile yazamazken, çoğu, erkek yönetmenle ilgili kısmı doldurdu, ama kadın yönetmen bölümüne birkaç tane kadının adını yazabildi.
57. Birleşmiş Milletler Kalkınma Programı'nca (UNDP), 2001 verilerine dayanarak hazırlanan 2003 İnsani Gelişim Raporu'nda, ekonomik

kriz yüzünden Türkiye'nin 96. sıraya gerilediği saptanmıştır. Buna göre Türkiye, AB ve OECD ülkeleri arasında yaşam kalitesi ve ekonomik düzeyi en düşük ülkedir. Kadınlarla ilgili olarak şu veriler öne çıkar: Erkekler için 8 bin 28 dolar olan kişi başı gelir, kadınlarda 3 bin 717 dolardır. Çalışabilir kadın nüfusunun yalnızca % 50.3'ü ekonomik faaliyet gösterir. Kadınların % 72'si tarım, % 18'i hizmet sektöründe, % 10'u da sanayide çalışmaktadır. Aileye ekonomik katkının % 35'i kadın % 65'i erkek tarafından sağlanır. Erkeklerde % 65 olan okullaşma oranı, kadınlarda % 54'tür. Erkeklerde % 93.7 olan yetişkin okuryazarlık oranı kadınlarda % 77.2'dir. Kadının topluma katılımı endeksi için, ölçülebilen 70 ülke arasında Türkiye 66. sırada yer alır. Kadının konumu ve gelişmişliği endeksine göre ise ölçülebilen 144 ülke içinde 81. sıradadır (9 Temmuz 2003, *Radikal*). Türk-İş'in yaptırdığı araştırmaya göre, Türkiye'de çalışan ücretli kadın sayısı 1.5 milyondur. Kadınlar en çok tekstil, eğitim ve tıp alanlarını tercih ediyor. Kırsal alanda ücretsiz aile işçisi olarak çalışanlar % 62.6 oranındadır; hizmet sektöründe % 57.5, bilimsel ve teknik alanlarda % 24, üst kademelerde ise % 1 oranında kadın vardır. Kadınların doğurganlık döneminde (25-39 yaş) çalışma oranları düşmekte, evlilik ve doğum nedeniyle işten ayrılma oranı % 70'e çıkmaktadır. Aynı işi yaptıkları halde, diğer ülkelerde de olduğu gibi, erkeklerden % 25 düşük ücret alırlar. Okuma-yazma oranları üst düzeydeki okullara gittikçe daha da düşmektedir (16 Aralık 2002, *Radikal*).

58. Burçak Evren, *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*, Film-san Vakfı Yay., İstanbul, 1983, s. 139 ve Özgüç, *a.g.y.*, 1995, s. 130-131.
59. Erman Şener, "Cahide Sonku, sinema ve tiyatroda birçok başarı kazandı, özel yaşamında ise dramlar birbirini izledi", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1 Nisan 1981, s. 14.
60. Giovanni Scognamillo, *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*, Kabalcı, İstanbul, 1998, s. 80.
61. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 83-85.
62. Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında On Kadın*. Broy, 1988a, s. 13 ve 31.
63. Özön'e göre 1950'de, Özgüç'ün bir kitabında 1951'de, başka bir kitabında 1950'de.
64. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 156.
65. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 278.
66. Fatih Özgüven, "Male and Female in Yesilcam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player", *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed: Christine Woodhead, SOAS, London, 1989, s. 38-41.
67. Sabri Büyükdüvenci ve S. Ruken Öztürk, "Türk Sinema Tarihi Henüz Yazılmadı", *Radikal* 2, 11 Mart 2001.
68. Yönetmen Seyfi Havaeri'yle görüşme, 21 Ocak 2001. Seyfi Havaeri,

Talpar yerine 'Tulpar' der. Özgüç'ün kitabında Sırrı Talpar diye geçer, *a.g.y.*, 1998, s. 56.

69. Kadınların, 1949 yılında Cahide Sonku'yla başlayan yapımcılık serüveninde belli başlı kadın yapımcılar arasında, aramızda olmayan Handan Adalı'yı, Suzan Yakar-Rutkay'ı, Fahriye Tamkan'ı ve Mualla Özbek'i saymak mümkündür.
70. Agâh Özgüç, *Cahide: Peçete Kağıtlarındaki Anılar*, Broy, İstanbul, 1989, s. 34.
71. Akt. Şener, *a.g.y.*, s. 14.
72. Atilla Dorsay, *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İnkılap, İstanbul, 1989, s. 71.
73. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 37.
74. Şener, *a.g.y.*, s. 14.
75. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 60-62.
76. Görüşme tarihi 8 Ocak 2001.
77. Nijat Özön, *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*, Bilgi, Ankara, 1968, s. 99.
78. Evren, *a.g.y.*, 1983, s. 139.
79. Özgüç, *a.g.y.*, 1995, s. 130-131.
80. Özgüç, burada belki de bir dizgi yanlışı ya da basit bir dikkatsizlik nedeniyle ilk filmde Talat Artemel yerine Orhon M. Arıburnu'nun adını yazar. *Türk Sinemasında On Kadın* adlı daha eski tarihli bir kitabında (1988) Sonku'nun yönetmenliğinden hiç söz etmez.
81. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 106.
82. Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması* (1. Cilt), Kitle, Ankara, 1994, s. 48.
83. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 42.
84. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 41-42.
85. Ülkü Erakalın, *Film Karelerine Gizlenen Anılar*, Arıtan, İstanbul, 1999 ve Atıf Yılmaz, *Söylemek Güzeldir*, Afa, İstanbul, 1995.
86. Özgüç, *a.g.y.*, 1989; bu kitap Uçan Süpürge yayını olarak 2003'te yeniden basılmıştır.
87. 14 Mayıs 2003 tarihli Lale Oraloğlu görüşmesi ve 9 Mayıs 2003 tarihli Ülkü Erakalın söyleşisi (bu söyleşi, Kadın Filmleri Festivali kapsamında Erakalın'ın *Cahide* belgeselinin gösteriminden sonra yapılmıştır).
88. Erakalın, *a.g.y.*, 1999, s. 63.
89. Erakalın, *a.g.y.*, 1999, s. 64-65.
90. Erakalın'ın 9 Mayıs 2003 tarihli söyleşisinden.
91. Agâh Özgüç, *Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar*, Dharma, İstanbul, 1992, s. 28, 32. Yeniden üretmemek için söz konusu eleştiriler yinelenmeyecektir. Aynı kitapta Özgüç, "İnsan gürültüye gitmese"

başlığıyla Cahide'nin yönetmen arkadaşı O. M. Arıburnu'nun tek başına öldüğünü ve ölümünün bir gün sonra farkına varıldığından söz ederken (s. 32-33) bir şeyi fark etmemize yol açıyor: İkisi farklı trajediler de olsa acı olaylar yalnızca Cahide'nin başına gelmiyor, ama bir biçimde konuşulan ve sürekli üretilen yalnızca o oluyor.

92. Kuşkusuz bütün görüşler bu yönde değil. Cahide mitini yaratanlar onu bir dönem sahne üzerine hayranlıkla izleyen izleyicileridir (Çetin Altan, Hikmet Feridun Es gibi). Örneğin, Ülkü Erakalın'ın Cahide Sonku'yla ilgili belgeselinde Cüneyt Gökçer, sahnede seyrettiğinde Cahide'ye hayranlık duyduğunu, yetenekli bir oyuncu olduğunu söyler. Erakalın da yönettiği *Ayşecik* filminde çok az rolü olan Sonku'yu çok başarılı bulduğunu ve duygulandığını yazmıştır (1999, s. 58).
93. Atıf Yılmaz, kitabında (1995) *İlk ve Son* filmi sırasındaki deneyimlerini ve Sonku hakkındaki yorumlarını yazarken, Esat Mahmut Karakurt'un Cahide'ye yönelttiği ağır eleştirileri de aktarır; ancak söz konusu yorumların ve aktarmaların büyük kısmı, Sonku'nun "cinselliği" üzerinden yapıldığından ve alıntılandığı takdirde haksızlık yapma riskini içerdiğinden dolayı, burada yeniden üretilmeyecektir.
94. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 63, 66.
95. Akt. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 90-92. Cahide Sonku, yıllar önce işine yeniden kavuşabilmek için de gerekli özeni göstermiştir. Lale Oraloğlu (14 Mayıs 2003, Ankara) Sonku'nun Suavi Tedü'nün cenazesinde çok kilolu olduğu halde "Haldun Dormen'in tiyatrosunda oynamak için incecik hale geldiğini, en az yirmi kilo verdiğini" söyler. Aynı şekilde *Mistik* filminde kızıyla birlikte oynarken, içki içmemek için kendi isteğiyle Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatmıştır.
96. Ülkü Erakalın (1999, s. 68) bu olayı, "Kaprislerine tahammül edemeyen kocası İhsan Doruk; benim çocukluk arkadaşım, ünlü ses sanatçısı Şükran Özer'le ilgilenmeye başlıyor... Ayrılıyorlar ve İhsan Bey; 'DORUK' soyadını ŞÜKRAN ÖZER'e veriyor, onunla evlenerek..." diye yazarken arkadaşından yana durduğu gibi, eril söylemiyle (böyle olmasını amaçlamasa bile) dikkati çeker.
97. Büyükdüvenci ve Öztürk, *a.g.y.*, 2001.
98. Erakalın, *a.g.y.*, 1999, s. 58-65.
99. Çünkü Yeşilçam, Arakon'un ifadeleriyle "çok dedikoducu bir yerdir" (*Ötekinin Sesi* adlı belgeselden, 2001, N. Bayer).
100. Akt. Özgüç, *a.g.y.*, 1989, s. 28.
101. Necef Uğurlu'yla görüşme 19 Haziran 2003.
102. Rıdvan Akar, *Aşkale Yolcuları: Varlık Vergisi ve Çalışma Kampları*, Belge, İstanbul, 2000, s. 235-236.
103. Özgüç, *a.g.y.*, 1995, s. 131.

104. Yazarla 18 Ocak 2001'de yapılan telefon görüşmesinden.
105. Bkz. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 296.
106. Özön, *a.g.y.*, s. 169.
107. Görüşme tarihi 23 Ocak 2001.
108. Söz konusu dergiler *Artist*, 6 Eylül 1965 ve *Ses*, 11 Kasım 1972.
109. Görüşme tarihi 12 Kasım 2002.
110. Yapımcı Fahriye Tamkan da kızı Evrim Fer adına "Fer Film Şirketi"ni kurmuştur. Türk sinema tarihinde kadınların kurduğu şirketlerin adının çoğu, çocuklarından gelir: Lale Oraloğlu "Alev Film", Birsen Kaya "Ufuk Film" gibi...
111. Hilal Esen, görüşmede komşuları Orhan Günşiray'ın teklifi (Hilal'i oynatmak için) üzerine ailesinin yapım şirketi kurduğunu belirtmiştir, 7 Eylül 2002 tarihli görüşme.
112. *Ses*, 24 Nisan 1965.
113. Söz konusu dergiler *Ses*, 1 Ocak 1966; *Ses*, 17 Haziran 1967 ve *Artist*, 19 Nisan 1967.
114. Feyturiye Esen'le 26 Ağustos 2003 tarihli telefon görüşmesi ve Hilal Esen'le adı geçen görüşme.
115. Onaran, *a.g.y.*, s. 133-165.
116. Bkz. Feriha Eriş-Özgül, *Bilge Olgaç ve Sinemasında Kadın*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara, 1993.
117. Memduh Ün'le görüşme, 8 Ocak 2001.
118. Zeynep Oral, "Her Ödül Verildiğinde Şaşırıyorum", *Milliyet*, 18 Nisan 1993.
119. Eriş-Özgül, *a.g.y.*, s. 72-73.
120. Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Broy, 1988b, s. 67.
121. Özgüç, *a.g.y.*, 1998, s. 279.
122. *Ses*, 15 Ocak 1966. Bugün bile herhangi bir internet sitesinde Olgaç'ın "ilk kadın yönetmen" olduğu bilgisine rastlamak mümkündür.
123. Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer, İzmir, 1988, s. 74.
124. Burçak Evren'den aktaran Esra Biryıldız, *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, Beta, İstanbul, 2002, s. 236-239.
125. Dorsay, *a.g.y.*, 1989, s. 98-101.
126. Oral, *a.g.y.*, 1993.
127. Özgüç, *a.g.y.*, 1992, s. 116.
128. Kendi yaptığı görüşmeden Eriş-Özgül, *a.g.y.*, s. 73.
129. Oral, *a.g.y.*, 1993.
130. *Hürriyet*'ten aktaran Soykan, *a.g.y.*, s. 132.
131. Eriş-Özgül, *a.g.y.*, s. 73.
132. Esra Gözübüyük, *Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen, Bilge*

Olgaç ve Sineması, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 1999, s. 50-52.

133. *Kadın* dergisinden akt. Soykan, *a.g.y.*, s. 125.
134. Caner'den akt. Biryıldız, *a.g.y.*, s. 290-291.
135. Eriş-Özgül, *a.g.y.*, s. 73.
136. Halil Ergün'le görüşme Gözübüyük, *a.g.y.*, s. 53.
137. Hilmi Maktav, "Türk Sinemasında 12 Eylül", *Birikim*, Sayı: 138, 2000, s. 81, 82.
138. Görüşme tarihi 29 Ekim 2002.
139. Özgüç, *a.g.y.*, 1995, s. 93.
140. Özgüç, *a.g.y.*, 1978 ve *a.g.y.*, 1998.
141. *Ses*, 24 Mart 1973.
142. Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan, *Fantastik Türk Sineması*, Kabalcı, İstanbul, 1999, s. 213-224.
143. Birsen Kaya, açıkça seks filmi çeken ilk kadın olduğunu söyler. Lale Oraloğlu'nun filmlerinde de bu tür sahneler vardır. Ancak Oraloğlu, açıkça bunu dile getirmez; bu filmlerden rahatsız olduğu için konuşulmasını bile istemez.
144. 10 Ağustos 2003 tarihli telefon görüşmesi.
145. Görüşme tarihleri 9 Ocak 2001 ve 14 Mayıs 2003.
146. 7 Aralık 1964.
147. *Artist*, 15 Aralık 1964.
148. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 284.
149. Onaran, *a.g.y.*, s. 76.
150. *Sinema*, 31 Mayıs 1961.
151. 2 Mayıs 1953.
152. Görüşme sırasında Oraloğlu, 1950-1956 yılları arasında kürek şampiyonu olduğunu, yedi yıl Galatasaray kürek takımı kaptanlığı ve ayrıca atçılık sporu da yaptığını söylemiştir. Atletizm kaptanlığı yanı sıra takımın da kurucusudur.
153. *Artist*, 19 Mayıs 1960.
154. Bkz. 31 Ağustos 1963, 28 Eylül 1963, 9 Kasım 1963, 13 Mart 1965, 20 Ocak 1968 tarihli ve ayrıca 1965-1966 yıllarına ait *Ses*'ler.
155. Scognamillo, *a.g.y.*, 1998, s. 335.
156. Şener'den akt. Biryıldız, *a.g.y.*, s. 226-227.
157. *Artist*, 16 Haziran 1960.
158. *Artist*, 21 Aralık 1965.
159. Türkan Şoray'ın yaşamıyla ilgili ayrıntılar için bkz. Atilla Dorsay, *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*, Remzi, İstanbul, 1998 ve Feridun Andaç, *Türkan Şoray ile Yüz Yüze: Gözlerinden Bellidir*, Can, İstanbul, 2000.
160. Andaç, *a.g.y.*, s. 90.

161. Yılmaz, *a.g.y.*, s. 251.
162. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 91-92.
163. Yapımcı İrfan Ünal, Memduh Ün'ün "Türkan'dan da sinemacı mı olur" sözü üzerine "Valla senin gibi bir elektrik tahsildarından ve benim gibi bir fırıncıdan sinemacı olursa Türkan Hanım'dan bal gibi olur!" karşılığını vermiştir; Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 32.
164. Bkz. 18 Kasım 1972, 3 Şubat 1973 ve 10 Mart 1973 tarihli *Ses*'ler.
165. Dorsay, *a.g.y.*, 1989, s. 121-128.
166. Andaç, *a.g.y.*, s. 116-117. Şoray, hiç teknik bilgisi olmadığı halde hikâyesi kendisine ait diye ve kafasında birçok sahneyi düşündüğü için teklifi hemen kabul ettiğini söyler. İlk zamanlarda, örneğin objektiflerle ilgili teknik adları kullanmayıp derdini anlatır, ama kısa sürede teknik bilgiye de sahip olur. Aynı kitapta, filmlerini yönetirken geceleri uyuyamadığını ve hep mizansenleri düşündüğünü, sahneleri böyle bulduğunu sık sık vurgular.
167. Andaç, *a.g.y.*, s. 71-73 ve 119.
168. Kalkan, *a.g.y.*, s. 109.
169. Aktaran Soykan, *a.g.y.*, s. 126-127.
170. Soykan, *a.g.y.*, s. 126.
171. Soykan, *a.g.y.*, s. 127.
172. Dorsay, *a.g.y.*, 1989, s. 252-253 ve 129.
173. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 102-124.
174. Leyla Özalp, *Seni Seviyorum Sinema*, Remzi, İstanbul, 2003, s. 88.
175. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 139-142.
176. Andaç, *a.g.y.*, s. 72-73.
177. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 143-144.
178. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 41; italikler özgün metinde yoktur.
179. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 116.
180. Dorsay, *a.g.y.*, 1998, s. 189.
181. Seçil Büker ve Canan Uluyağcı, *Yeşilçam'da Bir Sultan*, Afa, İstanbul, 1993, s. 59-60.
182. Yönetmenin, sorularımıza 3 Ağustos 2003 tarihinde faksla verdiği yanıtlar.
183. *Ses*, 21 Aralık 1963 ve 12 Şubat 1966.
184. Sezai Solelli, *Ses*, 15 Haziran 1968.
185. Özgüç, *a.g.y.*, 1998, s. 215.
186. Kuyululu'yla iki kez görüşüldü. Metin içindeki aktarmalar 8 Mayıs 2002 ve 17 Mart 2003 tarihli görüşmelerden alınmıştır.
187. Özgüç, *a.g.y.*, 1988b, s. 88, 110.
188. Susie Eisenhuth, "Secret Role of an Opera Singer", *Sunday Telegraph*, 4 Ağustos 1974; Lyndall Crisp, "The Remarkable Mrs K", *The Australian Women's Weekly*, 15 Ocak 1975a; Sonia Humphrey,

"When Turkish Delight is Toil and Heartache", *The Australian*, 26 Ocak 1984 ve Helen Frizer, "Nightingale out of a Golden Cage", *The Sydney Morning Herald*, 6 Ağustos 1975.

189. Lyndali Crisp, "Turkish Delight on the Shelf", *The Australian*, 22 Ağustos 1975b.
190. *Ses*, 6 Ağustos 1977.
191. Louise Heck-Rabi'den (1984) aktaran Acker, *a.g.y.*, s. xxv.
192. Acker, *a.g.y.*, s. xxv-xxvi. Ayrıca bu kadınların çoğu beyazdır.
193. 1950'lerde *Hıçkırık* filmini yöneteceği sırada, yapımcı Hürrem Erman'dan ayrılıp Kenan Artun'la evlenen dönemin önemli oyuncularından Sezer Sezin, Erman'ın şirketinden de ayrıldığı için filmi yönetemez. Sezer Sezin "Hürrem 'Filmi yap, sonra ayrıl' dedi. Filmi çekseydim, ayrılamayacağımı biliyordu. Kabul etmedim," der. *Hıçkırık*'ta asistanlığını yapacak olan Atıf Yılmaz'ı kendi yerine önerir. Yıllar sonra Sezin, filmi yönetmediği ve önemli bir fırsatı kaçırdığı için pişman olduğunu söylemiştir. Bkz. Şükran Yücel, "Daima Kraliçe", *Cumhuriyet Dergi*, 11 Mayıs 2003.
194. Ayrıntılar için bkz. Abisel, *a.g.y.*, 1994, s. 97-124.
195. Şirin Tekeli (yay. haz.), *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İletişim, İstanbul, 1995, s. 33.
196. Ayşe Şasa, *Yeşilçam Günlüğü*, Dergah, İstanbul, 1993, s. 31.
197. Görüşme tarihi 4 Mayıs 2002.
198. Kıbrıs'ta film çekimleri sırasında Kenan Ormanlar'ın asistanlığını yapan Nisan Akman'a yapımcı Kadri Yurdatap "Sen ne zaman film çekmeye karar verirsen yapımcın olmak isterim" der; Yurdatap'la görüşme tarihi 11 Temmuz 2003.
199. Akt. Soykan, *a.g.y.*, s. 128-129.
200. Akt. Soykan, *a.g.y.*, s. 129.
201. Şükran Esen, *80'ler Türkiye'sinde Sinema*, Beta, İstanbul, 2000, s. 80.
202. Metinde Mahinur Ergun'dan aktarılan sözlerin bir kısmı elektronik postayla yazışarak, bir kısmı da 29 Kasım 2002 tarihinde Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğrencilerle yaptığı söyleşiden alınmıştır.
203. Nergis Akıncı, "Çok Sinematografik Bir Evde Büyüdüm", *Beyazperde*, Sayı: 6, 1990, s. 8.
204. 30 Haziran 2003'te Füruzan'la ve 1 Temmuz 2003'te Gülsün Karamustafa'yla görüşüldü.
205. Dünya sinemasında birlikte çalışan yönetmenlerin çoğu erkektir ve onların da çoğu kardeştir (Coenler, Dardenneler, Wachowskiler gibi). Türk sinemasında Sigmund Weinberg ve Fuat Uzkınay'la başlayan ortaklıklar, yakın zamanda Yılmaz Erdoğan-Ömer Faruk Sorak

(*Vizontele*) ve Aydın Sayman-Ümit Cin Güven (*Sır Çocukları*) çiftiyle sürmüştür; son örneğini de Durul ve Yağmur Taylan kardeşler (*Okul*) verdi.

206. Yurdatap, her yapımcı gibi, filmin uluslararası başarısından memnun olmakla birlikte filme yönelik tek itirazının temposunun yavaşlığı olduğunu, afişlerle ilgili sahnelerin kısaltılması gerektiğini yönetmenlere söylediğini, ama hiçbir şekilde onların kararlarına karışmadığını belirtir.
207. Özgüç, *a.g.y.*, 1992, s. 87-89.
208. Görüşme tarihi 1 Temmuz 2003.
209. Bergen'in kocası, film çekilmeden bir gün önce yönetmeni arar, film konusunda tepkisi yumuşamıştır, Hülya Avşar'ın Bergen'in yanına bile yanaşamayacağını, onun Bergen'i oynamasına hakkı olmadığını daha sert sözlerle ifade eder ve yönetmene Bennu Gerede seçiminden dolayı teşekkür eder.
210. Film karakterlerinin gerçek yaşamdaki karşılığı olan İzlandalı Sophia Gudrun Hansen, boşandığı Halil Al'la birlikte Türkiye'de yaşayan iki kızıyla görüştürülmemesi nedeniyle, Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi'ne yaptığı başvuru üzerine açılan davayı kazanmıştır, *Radikal*, 24 Eylül 2003.
211. İki yazı için bkz. Gönül Dönmez-Colin, "Majidi'ye İkinci Kez Büyük Ödül", *Cumhuriyet*, 9 Eylül 1999 ve Gül Erçetin, "Yaşam Siyah Beyaz Değildir", *Cumhuriyet*, 12 Eylül 1999.
212. Görüşme tarihi 19 Haziran 2003.
213. Agâh Özgüç 1997 tarihli sözlüğünde bu film için "TV dizisi olarak çekildi ve sonradan bir revizyonla kısaltılarak 90 dakikalık bir sinema filmine dönüştürüldü," diye yazar; s. 21.
214. Çiçekoğlu'yla elektronik posta yoluyla yapılan yazışma sonucu, söz konusu metnin "şiir" olmadığı ("dize demenin daha doğru olacağı") ve yazarının da kendisi olduğu bilgisi alınmıştır.
215. Görüşme tarihi 14 Mayıs 2003.
216. Görüşme tarihi 6 Haziran 2003.
217. Türk sinemasında lezbiyen ilişkilere çok sık rastlanmaz. Altmışlardaki lezbiyenlik görüntülerine örnek olarak Yılmaz'dan *İki Gemi Yanyana* ve Refiğ'den *Harem'de Dört Kadın* sayılabilir, 1974-1979 arası dönemde seks filmleri (komedileri) ile lezbiyenlik ilişkisinin sömürüsü başlar; Özgüç, 1988c, s. 108-109. Türk sinemasında seksenlerden sonra aynı erkeği paylaşan iki kadın arasında bu tür bir ilişkiye, Halit Refiğ (*İhtiras Fırtınası*) ve Atıf Yılmaz (*Dul Bir Kadın*) göndermе yapar. Ancak, açıkça, dostluktan aşka dönüşen ilişkileri anlatan en belirgin ve cesur film, kuşkusuz Atıf Yılmaz'ın *Düş Gezginleri*'dir.
218. Sümerce "Tanrı'nın kapısı" anlamına gelen Babil'den Yahudiler

'sefahat ve putperestlik yuvası' diye söz eder, ona "büyük fahişe" derler; *Meydan Larousse*, 1980, s. 31.

219. *Cumhuriyet*, 16 Ağustos 1998.

220. Çanakkale Boğazı'nda Abydos şehrinin kralının oğlu Leandros ile Sestos'taki aşk tanrıçası Aphrodite'in bir rahibesi olan Hero, birbirlerine âşık olur. Karşı kıyılarda yaşayan bu iki sevgiliden Hero "gel, gel" diye meşale tutar, sevgilisi de öbür kıyıdan oraya yüzer. Fırtınalı bir gece, meşale söner ve yolunu aydınlatan ışığı göremeyince Leandros'un gücü tükenir, kendini denize bırakır, Hero da sevgilisinin ölüsünü görünce kendini denize atar; Azra Erhat, 1999, s. 142-143.

221. Türk sinemasında yan rollerde sessiz ya da dilsiz karakterler içinde ilk akla gelenler *Sürü*'deki Berivan (Zeki Ökten), *Eşkıya*'daki Keje (Yavuz Turgul) ve *Masumiyet*'teki (Zeki Demirkubuz) küçük kız (Çilem) ve Yusuf'un ablasıdır.

222. Görüşme tarihi 11 Temmuz 2003.

223. Yabancı filmlerle sıralandığında ilk ona giren tek Türk filmidir; vizyonda on hafta kalarak 1.5 milyar kazanan film dokuzuncu sıradadır; *Hürriyet*, 19 Kasım 1993.

224. Eleştiri örnekleri için bkz. *Sinema Yıllığı*'93, Türsak.

225. R. W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev: C. Soydemir, Ayrıntı, İstanbul, 1998, s. 158.

226. Seçkin Yasar, daha sonra Özkan'ın yönettiği *Hayal Kurma Dersleri*'nin elli kutu çekilmiş negatifinin yandığını söylemektedir. Sonradan tamamlanan bu film hâlâ gösterime girmemiştir.

227. Işıl Özgentürk, "Bir Film Kimindir?", *Cumhuriyet*, 8 Ekim 2000.

228. Ayşe Köksal, "İstanbul Sevgilisine Hasret", *Cumhuriyet*, 1 Ekim 2000

229. Gül Erçetin, "En İyi Bildiklerimi Anlatıyorum", *Cumhuriyet*, 22 Ağustos 1999.

230. Görüşme tarihi 18 Ağustos 2003.

231. Burcu Günüşen, "Aynı Ülkenin Yalnız İnsanları", *Cumhuriyet*, 23 Ağustos 2001.

232. Işıl Özgentürk, "İki Kadın: Türkân Şoray, Handan İpekçi", *Cumhuriyet*, 10 Mart 2002.

233. Yılmaz Güney, "Yasak kararı 'kötü bir şaka'", *Cumhuriyet*, 7 Mart 2002.

234. Handan İpekçi, "Ses Verin, Hata mı Ettim?", *Radikal*, 20 Nisan 2002.

235. Görüşme tarihi 30 Haziran 2003.

236. Görüşme tarihi 21 Mayıs 2003.

237. Berat Günçıkan, "Hayatı Ters Işıkta Yakalamak", *Cumhuriyet Dergi*, 6 Haziran 1999.

238. "Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 6, 1999, s. 51.
239. Görüşme tarihi 11 Temmuz 2003.
240. Oral Çalışlar, "Sinemamız Adına Yeni 'Umut'", *Cumhuriyet*, 5 Mart, 2000.
241. Jean Michel Frodon, "L'éternel Stigmate de la Haine", *Le Monde*, 7 Temmuz 1999.
242. "Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi", *a.g.y.*, 1999, s. 51-54.
243. Nilgün Toptaş, "Her Film Yeni Bir Hayal", *Radikal* 2, 9 Mayıs 1999.
244. 7 Ağustos 2003 tarihli telefon görüşmesinden.
245. Kevin Robins ve Asu Aksoy, "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, No: 82, 1999, s. 194.
246. Görüşme tarihi 24 Temmuz 2003.
247. Yönetmenlerle 19 ve 30 Haziran 2003 tarihlerinde görüşüldü.
248. 11 Temmuz 2003 tarihli yazışma.
249. Hem sansür uygulaması kaldırılarak film gösterime yeniden girdi, hem de 2003 yılında Handan İpekçi aleyhine açılan dava, beraatla sonuçlandı.
250. Luce Irigaray, bir bilim kadını ve öğretmen olan Hélène Rouch'la söyleşi yapar. Bu söyleşide Rouch, annenin, bedenine yarı yarıya yabancı olan (çünkü yarısı babadan gelmiştir) embriyonu (Öteki'ni) önce reddetmeye hazırlandığını, sonra da hoşgörülü mekanizmaları devreye sokarak onunla barışçıl bir biçimde birlikte yaşamayı öğrendiğini anlatır. Anne bedeni, sanki rahmindeki öteki olanı hep bilir ve plasentanın da bilmesini sağlar, Öteki'ni doğal bir biçimde kabul eder, *a.g.y.*, s. 45-54.
251. bell hooks, *Feminizm Herkes İçindir*, Çitlembik, İstanbul, 2002, s. 50-51.
252. Irigaray, *a.g.y.*, s. 65.
253. Ursula K. Le Guin, *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar*, Metis, İstanbul, 2002, s. 65.
254. Fetay Soykan kadın yönetmenlerin erkeklerle aynı sorunları yaşadıklarını, bazı özel güçlükler çektiklerini, yaklaşımları ve dünyalarının da erkeklerden farklı olduğunu belirttikten sonra, şu genel belirlemeleri yapar: Kadın yönetmenlerin tecimsel korkuları yoktur, yeni arayışlara ve denemelere cesurca girerler, cinselliği erkekler kadar çok kullanmazlar, sinema yaparken kadınlıklarını unutarak ve unutturarak tarafsız kalmak isterler, buna karşın kadın sorunlarına yaklaşımları farklıdır; *a.g.y.*, s.132-133.
255. Özalp, *a.g.y.*, s. 78.
256. Irigaray, *a.g.y.*, s. 24, 96.
257. Irigaray, *a.g.y.*, s. 13-14.

EK 1.
KADIN YÖNETMENLERİN FİLMOGRAFİSİ
(KRONOLOJİK SIRALAMA)

1951	*Vatan ve Namık Kemal*	**CAHİDE SONKU** (Talat Artemel ve Sami Ayanoğlu'yla birlikte)
1953	*Beklenen Şarkı*	**CAHİDE SONKU** (O. Murat Arıburnu ve Sami Ayanoğlu'yla birlikte)
1956	*Büyük Sır*	**CAHİDE SONKU** (Ortak: Talat Artemel)
1964	*Aydedeye Gidiyoruz*	**NURAN ŞENER**
1965	*Canım Benim*	**FEYTURİYE ESEN**
	Suçlu Çocuklar	**NURAN ŞENER**
	Üçünüzü de Mıhlarım	**BİLGE OLGAÇ**
	Babasız Yaşayamam	**BİLGE OLGAÇ**
	Sokaklar Yanıyor	**BİLGE OLGAÇ**
	Krallar Kralı	**BİLGE OLGAÇ**
1966	*Oduncunun Çocukları*	**BİLGE OLGAÇ**
	Nikahsızlar	**BİLGE OLGAÇ**
1967	*Garibanız Abiler*	**BİLGE OLGAÇ**
	Kanunsuz Toprak	**BİLGE OLGAÇ**
	Silahsız Dövüşelim	**BİLGE OLGAÇ**
1969	*Dertli Gönlüm*	**BİLGE OLGAÇ**
	Öksüz	**BİLGE OLGAÇ**
1970	*Kanlı Şafak*	**BİLGE OLGAÇ**
	İntikam Derler Adıma	**BİRSEN KAYA**
	Kanlı Kader	**BİRSEN KAYA**
	Sana Allah Acısın	**BİRSEN KAYA**
	İki Aşk Arasında	**BİLGE OLGAÇ**
	Linç	**BİLGE OLGAÇ**
	Merhamet	**BİLGE OLGAÇ**

1971	*Kahreden Arzular (Aşk Olsun)*	**Birsen Kaya**
	Kanunsuz Yaşayanlar	**Birsen Kaya**
	Kirli Eller	**Birsen Kaya**
	Killing Ölüm Saçıyor	**Birsen Kaya**
	Bir Kadın Tuzağı	**Lale Oraloğlu**
	Hüdaverdi-Pırtık (Bizimkiler)	**Lale Oraloğlu**
	Kara Gün	**Bilge Olgaç**
	Üçünüze Bir Mezar	**Bilge Olgaç**
	Yaban Ali	**Bilge Olgaç**
1972	*Bitirim Kemal*	**Birsen Kaya**
	Hedefte Beş Adam	**Birsen Kaya**
	Vur Kır Geç	**Birsen Kaya**
	Hızlı Hızır	**Lale Oraloğlu**
	Ölüm Bebekleri	**Lale Oraloğlu**
	Kaderin Pençesi-Piç	**Bilge Olgaç**
	Kanlı Öç	**Bilge Olgaç**
	Savulun Geliyorum	**Bilge Olgaç**
	Dönüş	**Türkan Şoray**
1973	*Azap*	**Türkan Şoray**
1974	*Dadaş Rıfat*	**Birsen Kaya**
	Açlık	**Bilge Olgaç**
	Bacım	**Bilge Olgaç**
	Tanrı Sevenleri Korur	**Bilge Olgaç**
1975	*Dadaş Rıfat Geliyor*	**Birsen Kaya**
	Şeftalisi Ala Benziyor (Yirmi Dört Ayardayım)	**Birsen Kaya**
	Bir Gün Mutlaka	**Bilge Olgaç**
	Şöhret Budalası	**Bilge Olgaç**
1976	*Bodrum Hâkimi*	**Türkan Şoray**
1981	*Yılanı Öldürseler*	**Türkan Şoray**
1984	*Kaşık Düşmanı*	**Bilge Olgaç**
	Yavrularım	**Bilge Olgaç**
1985	*Gülüşan*	**Bilge Olgaç**
1986	*Üç Halka 25*	**Bilge Olgaç**
	Beyaz Bisiklet	**Nisan Akman**

1987	*İpekçe*	**Bilge Olgaç**
	Bir Kırık Bebek	**Nisan Akman**
	Dünden Sonra Yarından Önce	**Nisan Akman**
1988	*Gömlek*	**Bilge Olgaç**
	Kızın Adı Fatma	**Bilge Olgaç**
	Yarın Cumartesi	**Bilge Olgaç**
	Gece Dansı Tutsakları	**Mahinur Ergun**
1989	*Medcezir Manzaraları*	**Mahinur Ergun**
1990	*Aşkın Kesişme Noktası*	**Bilge Olgaç**
	Benim Sinemalarım	**Füruzan / Gülsün Karamustafa**
1991	*Umut Hep Vardı*	**Bilge Olgaç**
	Robert's Movie (Robert'ın Filmi)	**Canan Gerede**
	Suyun Öte Yanı	**Tomris Giritlioğlu**
	Seni Seviyorum Rosa	**Işıl Özgentürk**
1992	*Kurşun Adres Sormaz*	**Bilge Olgaç**
1993	*Ay Vakti*	**Mahinur Ergun**
	Yaz Yağmuru	**Tomris Giritlioğlu**
	Senin İçin Bir Kadeh	**Biket İlhan**
	Bir Kadın Yüzü	**Biket İlhan**
	Sarı Tebessüm	**Seçkin Yasar**
1994	*Bir Yanımız Bahar Bahçe*	**Bilge Olgaç**
	B. L'amour est plus Froid que la Mort (Aşk Ölümden Soğuktur)	**Canan Gerede**
	Hoşça kal Umut	**Canan Evcimen Obay**
	Babam Askerde	**Handan İpekçi**
	Cadı Ağacı	**Fide Motan**
	İz	**Yeşim Ustaoğlu**
1995	*Sokaktaki Adam*	**Biket İlhan**
1996	*Deniz Bekliyordu*	**Sunar Kural-Aytuna**
	80. Adım	**Tomris Giritlioğlu**
1997	*Solgun Bir Sarı Gül*	**Canan Evcimen-Obay**

	Yanlış Saksının Çiçeği	**Fide Motan**
1998	*Eski Fotoğraflar*	**Jülide Övür/ Necef Uğurlu**
1999	*Salkım Hanım'ın Taneleri*	**Tomris Giritlioğlu**
	Güneşe Yolculuk	**Yeşim Ustaoğlu**
	Kayıkçı	**Biket İlhan**
	Split (Parçalanma)	**Canan Gerede**
	Sevgilim İstanbul	**Seçkin Yasar**
2001	*Büyük Adam Küçük Aşk*	**Handan İpekçi**

EK 2.
GÖRÜŞMELERDEN ÖZETLER

FEYTURİYE ESEN

(12 KASIM 2002, MİLAS)

F.E.: — İzmir'e gitmişim, oradan nüfusumu çıkartmışlar.

S.R.Ö.: — *İzmir doğumlu değilsiniz, nerede doğdunuz?*

F.E.: — İstanbul'da Gülhane Hastanesi'nde. İstanbul 1928. Ailemin on üçüncü çocuğuyum.

S.R.Ö.: — *On üçüncü çocuk?*

F.E.: — Ama hepsi ölmüş... Tiyatroda ilk halk repertuarlarını denedik, halkevlerinde.

S.R.Ö.: — *Kaç yaşlarında girdiniz oraya?*

F.E.: — 13-14 yaşlarında, liseyi bitirmiştim...

S.R.Ö.: — *Ailenizden söz eder misiniz?*

F.E.: — Bizim filmcilik hayatında katiyen aristokrat bir aileden gelen kişiler tutunamaz. Ben Ahmet Vefik Paşa'nın soyundan...

S.R.Ö.: — *Sanatçı bir aile vardı yani?*

F.E.: — Sanatçı, bir de asi, onu da ilave edelim. Benim babam askerdi, beni çok serbest bırakmıştı. Baskı altında değildim. Babam çok münevver bir insandı, annem de çok hanımefendiydi.

S.R.Ö.: — *Eğitimi var mıydı annenizin?*

F.E.: — Hayır ilkokulu da bitirmemişti ama okuma yazma biliyordu. Ben şimdi 78 yaşında olduğuma göre annemi düşünün [Feyturiye Esen 1928 doğumlu olduğunu söylemesine karşın, görüşmede, dili sürçerek iki kez 78 yaşında olduğunu söylüyor. S.R.Ö.]. O zaman pek azdı öyle okuyan, yazan. Fakat çok

güzel bir konuşma kabiliyeti vardı annemin. Baba tarafı Arabistanlı, Libya asıllıdır. Anne tarafı asildir, aristokratız yani. Ahmet Vefik Paşa'dan gelen bir asalet. Babam subaydı, o zaman kimsesiz çocuklar subay oluyordu.

S.R.Ö.: — *...Severek mi girdiniz Edebiyat Fakültesi'ne?*

F.E.: — Özenerek girdim, severek girmedim. Biz Boğaz'da oturuyorduk, dayımın kızı ve ben, ikimiz üniversiteye gidiyorduk. Vapur yolculuğu sırasında o vapurlarda geçen 2-2,5 saatimizden gururlanıyorduk, övünüyorduk.

S.R.Ö.: — *O zaman çok kız öğrenci var mıydı üniversitede?*

F.E.: — Yirmi dört kişilik bir sınıftı, altı-yedi kız öğrenci vardı. Ben hiç istemezdim edebiyatı, roman mı yazacağım. Çok varlıklı ailenin çocuğu değildim. Ama kimseye muhtaç olmayan bir aileden geliyordum... Biz olgunluk verirdik, liseyi bitirdikten sonra. İkinci bir imtihan devresi geçirilir, 28 lira yatırırdık, kaydımız yaptırılırdı oraya.

S.R.Ö.: — *Herkes istediği yere girebiliyordu.*

F.E.: — Keşke başka bir yere girseymişim.

S.R.Ö.: — *Edebiyat Fakültesi güzel ama.*

F.E.: — İşe yaramıyor, yaşlanınca daha kötü. Adamlar bana sokakta "Teyze nereye gideceksin," diyor, "Milas'a gideceğim". Duruyor "Sen okuma yazma bilmezsin", "Bilmiyorum evladım, bakıver şuna," diyorum.

S.R.Ö.: — *Sonra evlendiniz.*

F.E.: — Eşim çok hassas bir insandı, yaşlıydı, benden büyüktü. Senenin en az 300 günü bana çiçek göndermiştir. Böyle sürprizi, hediyeyi çok severdi.

S.R.Ö.: — *Nasıl evlendiniz?*

F.E.: — Babamın arkadaşıydı. Bir gün bana mektup verdi, bir kâğıt açtım baktım, bana hitap ediyor. Benle evlenmek istersen bunu söylüyorum, ama yine senin amcan olarak kalırım istemezsen, bunu da kimseye göstermeden yırt at. Köşe başında kömürcü var, kömürcünün çırağına varıncaya kadar bütün herkese okuttum onu. Alay ediyorum ben. "Aa bak İsmail amca benimle evlenmek istiyor." Belki elli kişiye, onun hiç haberi yok. Dayımın kızı vardı, bana "Sen bununla alay ediyorsun ama niye evlenmiyorsun? Böyle şeyleri seversin," dedi. Benimkisi de şımarıklıkmış. Evlendik biz, on altı sene hiç kavgamız olmadı. Evlendim hamileyim, "İsmail amca" diyorum hâlâ.

S.R.Ö.: — *Kocanızı sonradan çok sevmişsiniz herhalde.*

F.E.: — Ona sevgim mantıktı herhalde. Daha sade, çünkü sevgi olsaydı her gün kavga olurdu. Huzuru aramışız. Hiç kavga olmadığına göre düz geçmiş, çünkü ihtiyaçlarımı ben istemeden karşılardı.

S.R.Ö.: — *Siz âşık değildiniz ama o âşıktı belki de?*

F.E.: — Yok canım, o da âşık değildi. Çocuklar bana çok düşkündü. Hilal çok zengin çocuğu olarak büyüdü. Matmazeli vardı Fransız, ilk defa Rumca konuştu.

S.R.Ö.: — *Ekonomik durumunuz çok iyiydi o zaman?*

F.E.: — Eşim öldükten sonra orta halli, fakir olduk yani... Ben bir film çektim, aşağı yukarı ötekilerde de yardımcı olarak gözüktüm.

S.R.Ö.: — *Bu yapımcılığını yaptığınız diğer filmlerde.*

F.E.: — Ama yardımcı olarak.

S.R.Ö.: — *Asistan denilebilir size.*

F.E.: — Kimisinin yazısına yardım ettim, kimisinin

çekimine yardım ettim, kimisinin jeneriğini ben yaptım, jeneriği de çok güzel yapıyordum... Bilge Olgaç'ın stüdyosu çok kuvvetliydi... Hatta onunla film çekecektik. İyi anlaşırdık Bilge'yle. O zaman onun çok zor zamanıydı, yani maddi durumu, filmciler her zaman zor zamandadır. Benim ev problemim yoktu .

S.R.Ö.: — *Ailenizden geliyordu... Sizden önce Nuran Şener vardı, tanır mısınız hiç?*

F.E.: — Nuran Şener mi? Tanımıyorum... Dört tane de biz çektik Nuri'yle (Akıncı). Dört film bir arada küçük küçük hikâyelerdi. *Benim Yavru Meleğim*'i Nilüfer'le (Koçyiğit) çektik... (1961 tarihli bu filmin adı, kaynaklarda *Benim Küçük Meleğim* diye geçiyor — S.R.Ö.).

S.R.Ö.: — *Nuri Akıncı'yla mı bunlar? Nuri Akıncı yönetmendi, siz?*

F.E.: — Ben de onun arkadaşıydım, ama filmciydim yine.

S.R.Ö.: — *Sete giriyordunuz böylece.*

F.E.: — Nuri rejisördü, yapımcı değildi... Her gün beraberdik, Nejat'la beraberdik... Nejat, Nevzat Okçugil'in kardeşi, Nevzat da çok fedakârdı, hepsi öldüler sırayla. Nejat, Cevat...

S.R.Ö.: — *Cahide Sonku ile tanışmanız, ilişkiniz nasıl gelişti?*

F.E.: — Cahide Sonku ile çok çok evvelden ben tesadüfen tanıştım. Yine Nejat'ın yazıhanesindeydi, içmiş içmiş eyvah geliyor dediler. Bu beni bırakmadı "Bana bir şişe şarap alır mısın," dedi. Bir şişe şarap aldım, arkasından bir şişe daha.

S.R.Ö.: — *Kimin evindeydiniz?*

F.E.: — Benim evimde, yazlık evimiz vardı, orada yeni bir şarap aldım. Hep içiyordu, çok içiyordu, içmeden duramıyordu... Tabela vergisi gelirdi; eşim üst katta ben alt kattayım, yazıhanede. "Buralarda Feyturiye Esen var, tanıyor musunuz? Tabela borcu var". Nejat hemen atılır, "Biz böyle birisini tanımıyoruz," derdi. Bana söylemeye fırsat bırakmazdı. Cezası vardı tabela parasının...

S.R.Ö.: — *...Nereden tescil ediyordunuz senaryoları?*

F.E.: — Mesela bir tanesini ben kendim yazdım *Canım Benim*, onun tescilini ettirmedim nasıl olsa yapılacak dedim... Ben kendi üzerime de yaptırmadım, Vecdi Uygun'un üzerine yaptırdım. Ben yaptım ama mecburen maddi imkânlarım yüzünden Vecdi'nin üzerine...

S.R.Ö.: — *Film çekerken sizi rahatsız eden erkekler oldu mu?*

F.E.: — Yoo patron olduğum için korkuyorlardı, herhalde. Beğenmedikleri için demiyorum, ama o kadar güzel kadın var ki, beni ne yapsınlar.

S.R.Ö.: — *Rahatsız edebilirler...*

F.E.: — Hep arkadaştık o filmler içerisinde, yapımcılarla çok iyi dosttuk. Size en ufak örneğini gösterdim. Vergi dairesinden geliyorlar, Feyturiye Esen burada yok diyorlar... Keşke afişleri falan saklasaydık, öyle küsmüştüm ki.

S.R.Ö.: — *İşkadınlığı da yapmışsınız.*

F.E.: — Filmcilik yapan her şeyi yapar. Hırsızlığa varıncaya kadar yapar, çek ödemez sahte bono yapar.

S.R.Ö.: — *Nasıl yapıyordunuz?*

F.E.: — Filmlere para yatırdım, babamın maddi imkânını kullandım ilk başta...

S.R.Ö.: — *Bono veriyorlarmış yapımcılar...*

F.E.: — Aman canım, ödenmeyen bonolar, herkes ödünç para alıyor, işletmeci o filmi mecburen alıyor, iyi de olsa kötü de olsa parasının yerine... Ben çok yanlış yaptım çok, ama o günkü havaya o uygundu. Çok itibar gören bir insandım.

S.R.Ö.: — Çiçeksiz Bahçe'*yi yapmışsınız 63'te.*

F.E.: — Onu Ümit Utku yaptı bana. Ümit, ticari düşünen bir insandı. O zaman da yeni filmciliğe oturmuştu. Bugünkü gibi değildi. Fakat çok insan kıymeti bilen biridir, kendi kazanır. Ümit yaptı o işi (yönetmenliği). Bana da çok yardım etti, lokal yardım. Saat 8 oldu mu İlyas Arif'de çalışıyoruz, "8'den sonra çalıştırmam," derdi, cereyanı keserdi. Ümit de tabancayı çekerdi. Orada beklerdi beni film bitinceye kadar. Benim kendi filmim yani. Fedakârlığı çok vardır. 4. Levent'te aldığım evin borcu vardı. Ümit dedim "Benim borcum var, ben gidiyorum çocuklarımı okutmaya," "Abla düşünme," dedi. Üç taksiti en sıkıntılı günümde ödedi, hâlâ borçluyum Ümit'e 280 bin lira, yüzüne bakamıyorum... Ümit'e çok minnettarım.

S.R.Ö.: — *Peki neden filmciliği bıraktınız?* Canım Benim'*den sonra.*

F.E.: — Kocam ölünce paniğe kapıldım... Ben filmden kaybettim sayılmaz, vergiden düştüm, bir *Çiçeksiz Bahçe*'den kazandım. *Gönül Ferman Dinlemez* çok masraflı oldu. Ondan çok az kazandım. Kendi filmime gelince paniğe kapıldım. Film, yok yere gitti.

S.R.Ö.: — *Aslında çok iyi bir film olur muydu?* Canım Benim *için ne diyorsunuz?*

F.E.: — Olurdu, çünkü benim tek istediğim... Bir maden ocağı, bir mühendis, bir işçi, bir teknisyen göçük altında kalıyor, hikâyesi bu. Yani kızdan ziyade, kız ikinci planda kalıyor. Göçük altında kaldığı, ölümle karşılaştığı zaman hepsi aynı seviyede oluyor. Onu vermek istedim ben. Bir baş mühendis, bir işçi, bir teknisyen, bir kişi daha var, bunlar dört kişi, mahsur kalıyorlar.

S.R.Ö.: — *Kim oynuyordu?*

F.E.: — Ahmet Mekin baş mühendisi oynuyordu. Şener Şen'in babası Ali Şen oynuyordu. Benim istediğim buydu, çekmek istediğim. Fakat beni yanılttılar. Aslında ben niye söylüyorum, bu filmi hak etmedim diye. Kadın rejisör olarak hakikaten ben de atılım yaptım. Kimse yapmazdı bunu. Çünkü hiçbir şeye, kocama, mal varlığıma dayanmadım. Kendi kendime yaptım. Benim babamdan kalan ufak bir şeyimiz vardı, bir apartmanımız vardı. Kendi çabamla yaptım. Ev kiralarına elimi sürmedim. Çocuklarımı çok iyi yetiştirmek istedim.

S.R.Ö.: — *Peki film çekerken kocanız hiç karşı çıktı mı?*

F.E.: — Hayır, hep benle sete gelirdi, bayılırdı seyretmeye.

S.R.Ö.: — *Kocanızı da oynatmışsınız* Canım Benim'*de*.

F.E.: — Gece kayboluyordu, figüran gibi, görünmüyor bile... Ama görseniz bir hamal gibiydi orada. Figürana 35 lira veriyoruz, onu ödemeyelim diye yaptık.

S.R.Ö.: — *Bu işe girerken arkanızda bir erkek yoktu, kimseye dayanmadınız?*

F.E.: — Hiç kimseye dayanmadım. Aynı karakteri

taşıyorum. Benim inadım inattır. Cesaret varmış, hâlâ var biliyor musunuz? Geçenlerde bir film yapmaya kalktım ben. Bir yerden bir teklif aldım, isminizi kullanalım dediler. Süpervizörlük yapın. Şimdi editörlük deniyor ya. Ondan sonra gelin dediler ben kendimi bir güçlü hissettim, ama üç gün sonra bir gribe tutuldum, bir ay yattım. Ama yapamayacağımı bildiğim halde yaparım dedim. Ara sıra sağlığım yerinde olursa kendime güven geliyor. Biraz da ailede yazarlık var.

S.R.Ö.: — *Onun dışında kendi kendinize filmciliği bıraktıktan sonra senaryo yazdınız mı?*

F.E.: — Filmciliği boşadım, yani istemedim, istenmeyen bir kocaydı benim için.

S.R.Ö.: — *Kocanızın ölümünden sonra mı oldu bunlar? Küstünüz.*

F.E.: — Küstüm, küstüm, karşılıksız çekler, karşılıksız bonolar. Film piyasası sizin zannettiğiniz gibi değil, o zaman çok pis bir iş.

S.R.Ö.: — *Peki kadın olmak zor muydu o dönemde. Yani kadın olarak yapımcı, yönetmen olmak zor muydu?*

F.E.: — Yo, ben herkese iltifat ediyordum. Gençtim, yaşlı da sayılmazdım. Hiç kimse de bana, yani hiçbir şey de kondurmadı. Eminim. Evliydim, kocam hep gelirdi akşamları yazıhaneye alırdı. En iyi arkadaşım Nejat'tı, bir de ölen Nuri Akıncı. Filmcilikte şu yardımı öğretti bana, "Para kaptırma, mahvolur gidersin, para kap," dedi bana. Ben de para kapmayı beceremedim. Becerebilsem yapardım. Şimdi banka soyacağımı bilsem soyarım. Beceremem ki! Nasıl olsa yaş haddinden indirirlerdi. Şimdi ben bir senaryo yazdım onu

size anlatsam. O teybi kapatsanız ben kısacık bir söylesem....

S.R.Ö.: — *Maden sahnesi çok zormuş, doğru mu, madene indiniz mi?*

F.E.: — (Mühendis) İndirdi indirmesine ama bize saat verdi, biz o saatte bitiremedik. Işıklar orada, madenin altındayız. Zonguldak'ta madende çekiyoruz. Benim ilk filmim, bir cesaret bunları çektim. Ya madende kafamıza bir şey gelse, o zaman o kadar canım kıymetli değilmiş. Hilal'i bir vagondan atlattım. Böyle direkler var. Şimdi olsa evladımı oradan atlatır mıyım? Atla dedim vagondan, atladı.

S.R.Ö.: — *Hilal'in rolü neydi orada?*

F.E.: — Başrol oyuncusuydu. Hilal çok güzel oynuyordu, çok fevkalade oynuyordu. Ama 14 yaşına gelince buluğ çağı başladı... Ben o zaman bunu çok da güzel, herkes göz koyuyor diye çekiverdim film işinden. Çocuk filmi olsun dedim, büyük filmi olmasın, en son filmi odur yani.

S.R.Ö.: — *Öpüşme sahnesi çekmişsiniz, çok zor çektim diyorsunuz.*

F.E.: — İşin en ilginci de şey, bir de bir seks sahnesi koyacaksınız. Yani bir dansöz birisi ile sevişecek muhakkak. Bir mezarlık ve ağıt olacak. Benim filmimde de var tabii. Samim mi oynuyor neydi, ben çekiliyorum, asistanıma sen çek diyorum. Stüdyoda gördüm ki, ay allahım berbat çekmiş o sahneyi. Seks sahnesini... Onu ben çekmiyorum, asistana bırakıyordum.

S.R.Ö.: — *Peki Hilal'in çok açık sahnesi var mıydı? Dergilerde resmi çıkmış...*

F.E.: — Hiç yoktu, hiç ama hiç yoktu. Erol'un

yazması o. Bir keresinde naylon gecelik almıştı kocam, hediye getirmeyi çok severdi. Kızım da onu giydi üzerine ama içinde de elbisesi var, yatağın üzerine oturdu. Erol da gelmiş resmini çekmiş. Aman ne teklif aldım ondan sonra ben, o filmden sonra. Sizin filminizi beğendik bize satın, biz alalım, paranızı gönderelim. Ben o teklifi kabul edemedim. Çocuğum benim Dame De Sion'da okuyordu. Ondan sonra okuldan bizi biri mahkemeye verdi.

S.R.Ö.: — *...Bu filmleri nereden bulabilirim? Sizin elinizde hiçbir şey kalmadı mı?*

F.E.: — Parça parça ama çok eski yeşillenmiş artık.

S.R.Ö.: — *Fotoğraflar kalmadı mı?*

F.E.: — Vallahi hiçbir şey kalmadı. Bir demode ben kaldım.

S.R.Ö.: — *62'de mi kurmuştunuz Hilal Filmi?*

F.E.: — Hayır 57'de kurmuştum da ilk filmim 62'de bitti. Kemal Kan'ın bu kadar uzatması size söylediğim gibi. Kemal *Gönül Ferman Dinlemez*'e başladı ama bir türlü bitiremedi. Ben de acemiydim. Hiçbir şey bilmiyordum.

S.R.Ö.: — *En sonunda 62'de bitirdiniz.*

F.E.: — Ben başladım filmleri tetkik etmeye, ama çok film seyretmiştim. Yabancı film. Evliliğim ve genç kızlığım süresince bütün Avrupa filmlerini görmüştüm. Çok sinemaya gidiyordum. Hilal'i birine veriyordum, sinemaya gidiyordum...

S.R.Ö.: — *Pişman mısınız bıraktığınız için.*

F.E.: — Kocamın ölümü, hayat şartları... Hilal 14 yaşındaydı. Buluğ çağına geldi. Onu korumak için ayrıldım. Çok güzeldi. O da evlendi

küçük yaşta.

S.R.Ö.: — Canım Benim'*de hangi roldeydi İclal?*

F.E.: — Hilal'in küçüklüğünü oynuyordu 4 yaşındaydı. Filme isim koymak için onu koşturduk. Salıncak var, hindi var, koş kızım ağla diyorum. Ağlamıyor, hindi başladı koşturmaya, ben motor dedim hemen, kameraman şaşırdı sağa sola bakıyor, acaba yanlışlıkla mı söyledi diye. Hindi kovalıyor, çocuk onu kucağına alıyor "Korkma, canım benim," diyor. Filmin ismini de oradan *Canım Benim* koyduk. Koşarken hemen yüzünü çektik. Komşumuzun çocuğu Cüneyt vardı. O da Ahmet Mekin'in küçüklüğünü oynuyordu.

S.R.Ö.: — *Ahmet Mekin sonra onun büyük haline mi âşık oluyor?*

F.E.: — Başka türlü âşık oluyor. Öyle büyük bir aşk yok. O yaşın verdiği bir şey.

S.R.Ö.: — *Platonik bir aşk mı?*

F.E.: — Judy Garland'ın çocukluğunda oynadığı şeyler gibi. Çocuğa zaten ben aşkı anlatamam ki! Ben bu yaşta öğrenemedim. O hiç öğrenemez.

S.R.Ö.: — *Aşka inanmıyor musunuz?*

F.E.: — Aşka inanıyorum, ama şimdiki aşklara inanmıyorum.

S.R.Ö.: — *Hilal Esen'in "Lolita" olarak anılmasından rahatsız oldunuz mu?*

F.E.: — Oldum, çünkü şoktu o. Birdenbire hiç beklemiyordum. Çocuğun istikbali, tahsili mevzubahisti. Çok güzeldi. Çok da sanatçıydı.

S.R.Ö.: — *İlerlese yıldız olabilirdi... Aslında o dönemin çocuk oyuncularındandı Zeynep Değirmencioğlu gibi.*

F.E.: — Onlardan büyük yapılıydı bizimki. Ama hep çocuk filmlerinde oynuyordu. En son 14 yaşında Ahmet Mekin'le oynadı.

S.R.Ö.: — *En son filmi o mu?*

F.E.: — Evet bana çalıştığı en son filmi o. Ondan sonra birkaç filmde daha oynadı. İsimleri var. Yılmaz (Güney) ile de çocukluk arkadaşıydı... Hem tiyatroya hem baleye gidiyordu aynı zamanda. Yılmaz Güney İclal'i de çok severdi. Abla, derdi, ben ona film yapacağım... Biz Fransa'daydık oraya kaçtığı zaman.

S.R.Ö.: — *Orada görüşüyor muydunuz?*

F.E.: — İstanbul'da görüşüyorduk. Sonra o böyle şeylere karışınca ben konuşmadım... Sonra Ümit Utku bir gün "Abla sen bunu evinden uzaklaştır, bu komünist," dedi. İçim parçalanıyor. Nuri Akıncı "Hadi ben bunu oynatayım," dedi. Yılmaz da bana geldi, "Abla, ben gideceğim, bana bir mukavele yapar mısın, oraya buraya gösteriyim," dedi. Beni seviyorlar film piyasasına hiç borcum yok, hepsi borçlu, Türker (İnanoğlu) bile. Aslında büyük paralar değildi o zamanlar ama... Benim sermayem 3.5 milyondu. Beş film, o kadar. Sonra Nuri Akıncı bir film yaptı bedava yaptırdı zavallı, evinde oturttu. 3500 liraya Yılmaz'la uydurma mukavele yaptık. Oynatacağım filmde, Ümit'ten korkuyorum, sonra Ümit bütün serileri yapmadı mı ona, *Ala Geyik*... Ondan sonra iyi şöhrete ulaştı. Çok iyi yürekli, film piyasasını çok iyi anlayan, halkı bilen bir çocuktu. *İkisi de Cesurdu*'yu biz beraber yazdık Yılmaz'la. Ben fikir verdim, şaka söylüyorum bunu. Bizim evde yazdılar, sonra Adana'da çekti onu... Başrol oynadı.

S.R.Ö.: — *Yapımcısı kimdi ?*

F.E.: — Samim Meriç, Yılmaz Güney oynuyordu. Ferit Ceylan'ın ismi geçti, yani benim de geçebilirdi ismim senaryo hazırlarken. Senaryoyu Ferit, Yılmaz, ben hepimiz birlikte yazdık... O zamanlar çok yobazlaşmıştı film piyasası.

S.R.Ö.: — *Burçak Evren* İkisi de Cesurdu'*nun yapımcısıydı diyor.*

F.E.: — Yarı yapımcısı sayılırım.

S.R.Ö.: — *Yarı yapımcısı sayılırsınız...*

F.E.: — Şimdi ben yapımcısıyım desem yalan olmayabilir... Ferit Ceylan, ben, Yılmaz yaptık. Samim Meriç vardı. Onun parası ile yapıldı o film.

S.R.Ö.: — *Şimdi ilk yapımcısı olduğunuz film* Gönül Ferman Dinlemez *mi? Kemal Kan yönetmiş?*

F.E.: — Kemal Kan evet... Yani Kemal Kan'ın yaptığı yanlıştan bu filmin metrajı uzadıkça, siz de benden daha iyi bilirsiniz.

S.R.Ö.: — *Pahalıya mal oldu.*

F.E.: — Zaman da uzuyor, her seferinde sahne yapıyoruz, mekân belirliyoruz, çok pahalıya mal olan bir filmdi... *Şafak Yıldızı*'nın mesela jeneriğini stüdyoda ben yaptım.

S.R.Ö.: — *Rahmi Kafadar diye geçiyor yönetmen ama...*

F.E.: — Yarıda bıraktı kaçtı gitti, filmi ben tamamladım. Çok güzel bir jeneriği vardır. Ben orada dışarıdan dahi teklif alabilirdim o jenerikle. Çünkü bütün imkânlarımı kullandım ve ben orada ilk jeneriği yapmakla film yapabileceğime kanaat getirdim. Süleyman, montajcı, soyadını bilmiyorum, Turgut Ören zamanında orada yaptık bunun montajını.

Ben söyledim yaptık, şuradan kes şuraya bağla... Mesela Fikret Hakan'ı takdim ederken Fikret Hakan diye giriş yapıyorum orada bırakıyorum, duruyor. Gösteriyorum iki saniye, duruyor. Daha bu Türkiye'de yapılmamıştı. Çok eskiden buna benzer yabancı bir film görmüştüm. Ama benimki daha güzel olmuştu, öyle demişlerdi. Ben bunu yaptıktan sonra film yapabilirim dedim. Çünkü stüdyoya girdim bağlantılarını ben yaptırdım. Kes diyorum kesiyor, o da anladı tamam abla dedi bana. Çok da sıkı bir devremdi o zaman.

S.R.Ö.: — *Çekerken filmin yarısını da siz mi çektiniz?*

F.E.: — Çekmedim film bitmişti aşağı yukarı...

S.R.Ö.: — *Niye Milas'ı tercih ettiniz, yaşamak için?*

F.E.: — Bu benim kızım (İclal) için.

BİRSEN KAYA

(29 Ekim 2002, Adana)

B.K.: — Hayatım 43 senesinde İstanbul'da doğdum, Beşiktaş'ta. Beşiktaş Lisesi'ni bitirdim. Olgunlaşmanın dikiş bölümünü bitirdim. 17 yaşım bittiğinde evlendim.

S.R.Ö.: — *Anneniz babanız?...*

B.K.: — Annem ev hanımıydı, babam belediyede memurdu. Kökenimiz şarktan gelme, Bitlis tarafından gelme, ama biz bilmiyoruz tabii.

S.R.Ö.: — *İstanbul'da yaşadınız.*

B.K.: — Tabii tabii, annem babam İstanbul'da doğmuş. Yani biz İstanbul'da doğduk büyüdük. 17 yaşım bitmişti, oğlumun babasıyla evlendim. Çok iyi bir yere gelin gittim, ama yürümedi, içki ve kumar yüzünden. Üç sene sonra çocuğum üç yaşındayken ayrıldım... Evlenmeyi falan hiç düşünmedim. Hayatı tanımak istedim... Annemle babamla yaşıyorum, hiç ayrı çıkmadım.

S.R.Ö.: — *Bir işte çalışmıyorsunuz...*

B.K.: — İşte düşündüm taşındım ben dedim, şimdi evde oturacağım dikiş dikeceğim diye, hayatı tanımadan evlendim dedim. Biraz hayatı tanıyayım, dışa açılayım dedim. *Artist* mecmuasına gazeteci olarak girdim.

S.R.Ö.: — *Kaç yılında acaba?*

B.K.: — Şimdi bu zamanın paparazzisi oldum, 67 senesinde (Kaya, 10 Ağustos 2003 tarihli telefon görüşmesinde tarihi karıştırmış olabileceğini söyledi. Çünkü *Artist* dergisinde çalışırken 1964 yılında Artist Film'in yaptırdığı *Gurbet Kuşları*'nda asistan olarak çalışmıştı –S.R.Ö.). *Artist* mecmuasında (yarışmada)

Filiz Akın'ı çıkardık, Tanju Gürsu'yu çıkardık. Cüneyt (Arkın) diyeyim, Fahrettin'i çıkardık... Sonra *Haftasonu*'nda gazetecilik yaptım. O sırada *Artist* mecmuası Artist Filmi kurdu.

S.R.Ö.: — *Yapım şirketi mi?*

B.K.: — Evet. *Gurbet Kuşları* diye bir film Halit Refiğ'in... Halit Ağabey çağırdı beni, şöyle bir baktı, sen dedi kafalı kızsın niye rejisör asistanı olmuyorsun, dedi.

S.R.Ö.: — *Ne için gitmiştiniz oraya?*

B.K.: — Ben *Artist* mecmuasındaydım. Sabah biz gidiyoruz... Memuruz orada, röportaja gideriz geliriz... Altta matbaamız var, yazılanlar aşağıda basılır.

S.R.Ö.: — *Peki o dönemde böyle çok kadın yazar var mıydı?*

B.K.: — Hayır yoktu pek.

S.R.Ö.: — *Orada da tektiniz?*

B.K.: — Hemen hemen tek gibiydim. Neticede ben *Gurbet Kuşları*'nda rejisör asistanlığına başladım. Aranan bir asistan oldum. Bu arada Filiz'le (Akın) Türker Bey (İnanoğlu) evlilik hazırlıklarındaydı. Ben hep yanlarındaydım. Bu sefer Türker Bey'in asistanı oldum. Ondan sonra çok değişik rejisörlerle, Mehmet Aslan, Nazmi Özer, hep onların asistanı oldum. Nazmi Özer film çekiyordu; çağırdı beni, "Bu filmi ben değil sen çekiyorsun. Niye ben rejisörlük yapayım ki, bu filmi sen bitir," dedi bana. Ondan sonra rejisör oldum.

S.R.Ö.: — *Kaç yılında acaba?*

B.K.: — İşte 68 falan. Demir Karahan'ın da hemen hemen ilk filmi, oyuncu olarak...

S.R.Ö.: — *Hangi film? Filmin adı neydi?*

B.K.: — Vallahi unuttum şimdi adını... Vardır listelerde...

S.R.Ö.: — *İlk filminiz bende yetmiş diye görünüyor.*

B.K.: — Benim rejisörlüğüm... Ben bunu asistan olarak yaptım... Ama yönetmen Nazmi'nin ismi yazıldı. Bu Cem Özer var, onun amcası... Ondan sonra işte başladım rejisörlüğe...

S.R.Ö.: — *Toplam kaç filmdir sizce?*

B.K.: — Yirmi-yirmi bir var.

S.R.Ö.: — *Onların isimlerini, tek tek hangi yıllarda olduğunu...*

B.K.: — Onları ben hatırlarsam artık... Bilmiyorum afişlerde olacaktı ya...

S.R.Ö.: — *Bir yerlerden çıkarmak mümkün mü?*

B.K.: — Şimdi şöyle oldu canım, ben eşimle evlenince Adana'da, İstanbul'dan eşyam geldi. Annem de biraz hacıydı. Annemle babam mutaassıp. Herhalde o afişleri falan böyle görünce attılar mı ne yaptılarsa *Artist* mecmuasına röportaj yaptığım kitaplarım bile yok oldu...

S.R.Ö.: — *Örneğin o dönemde kadın yönetmenler?*

B.K.: — Bilge Olgaç'la ikimizdik.

S.R.Ö.: — *Evet, Lale Oraloğlu da birkaç film, dört film çekmiş sadece yetmişlerde, fazla değil...*

B.K.: — Bilmiyorum Bilge Olgaç'tı... Yalnız şuna çok üzüldüm. Bilge'ye hiç kimse sahip çıkmamış çok üzüldüm...

S.R.Ö.: — *Yakın mıydınız o zamanlar?*

B.K.: — Severdim Bilge'yi, konuşurduk, tabii canım, hiç birbirimizi çekememezlik etmedik.

S.R.Ö.: — *Birlikte hiç ortak iş yaptınız mı?*

B.K.: — Yapacaktık, olmadı. Yeşilçam bitti. *Erkeksiz Kadınlar* diye bir film çekecektik... Bundan

iki sene evvel değil mi? Altın Koza'ya gittim ben, Hülya'nın (Koçyiğit) yanına. Altın Koza yapılıyordu.

S.R.Ö.: — *Hülya Koçyiğit söyledi zaten...*

B.K.: — Şimdi baktım Hülya gelmiş. Kalktım gittim yanına. Baktım Yusuf Sezgin, Yılmaz Duru, Demir de gelmişti, Demir Karahan... Hatta espri yaptık Demir'le, dönelim mi Yeşilçam'a dedik... Dedim böyle mi döneceğim ben. Baktım o dönmüş oynuyor dizide, dönmüş... Benden geçmiş artık... Kapandı o işler... Bitti... İşte rejisörlük yaptık, o arada Yeşilçam batağa gitti; bir seks furyası çıktı. İlk seks filmini de ben çektim... Savcılıklarda mahkemelerde dolaştım... İlk genelevde filmi ben çektim. Geneleve girdim. Devamlı "*reel*" hikâyeler çektim.

S.R.Ö.: — *Severek mi çektiniz?*

B.K.: — Tabii severek... Macera filmi... Ben aşk filmi bir tane çektim.

S.R.Ö.: — *...Tek başınıza kadındınız, tür olarak farklı bir tür çekiyordunuz...*

B.K.: — Ve güzel bir kadındım da, diyorlar.

S.R.Ö.: — *Hâlâ güzelsiniz... Yetmişli yıllarda öyle bir işi yaparken neler yaşadığınız benim için çok önemli.*

B.K.: — Ben ayağıma pantolonu geçirirdim, kazağı da giyerdim, başımı da şöyle arkadan bağlardım çalışırken; işime giderdim. Eve geldim mi hepsini soyarım kadın olurdum. Evimde olurdum...

S.R.Ö.: — *Eski oyuncularınızla görüşüyor musunuz hiç?*

B.K.: — ...Hiç biri aramadı, çok hayırsızlarmış. Göğsümü duydular... Göğsüm alındı, bir sene

sonra rahmim alındı.

S.R.Ö.: — *Duydular, biliyorlar diyorsunuz...*

B.K.: — Tabii canım Hülya'ya (Koçyiğit) söyledim, Hülya arayabilirdi... Agâh (Özgüç) arıyor beni, Agâh'la biz beraber çalıştık *Artist* mecmuasında... Agâh'ı ben severim, arar... Görürsen söyle arasın beni... Parça alınmış, ben de yatıyorum, patolojinin sonucunu bekliyorum. Baktım televizyonu açtılar, nasıl ağlıyorum. Hem ağladım hem seyrettim [*Ötekinin Sesi*'ni]. Eski hayatım geçti, güzel bir şey, duygulandım. Çok teşekkür ederim Uçan Süpürge'ye, çok teşekkür ederim. Yani beni yeniden yaşattılar. Bak beni tekrar yaşattınız... Yalnız arkadaşlarıma çok gücendim. Şöyle ki Sevgi (kız kardeşi) demiş göğsü alındı, kanserle boğuşuyor; öğrendiler. Hani hele Filiz'in (Akın) bir açıp da Birsen bir geçmiş olsun demesini çok beklerdim. Çok zoruma gitti. Fatma (Girik) ile konuştuk, senaryo istedi. Bende de sansürden çıkmış bir senaryo vardı. Bir zamanlar Kerem Güney diye bir şarkıcı vardı; onun için ben bir senaryo yazmıştım. Film yapacaktık, o ara Yeşilçam bitti. Ben o sansürlü senaryoyu, şarkıcı filmi şimdi de moda ya, Sevgi'ye yolladım, Sevgi de almış Uğur Film'e götürmüş. Ne haber çıktı ne bir şey...

S.R.Ö.: — *Kaç yılında bıraktınız ki sinemayı?*

B.K.: — Sinemayı ben 77'de bıraktım. 77'de...

S.R.Ö.: — *Nerede evlendiniz? İstanbul'da mı?*

B.K.: — Burada Adana'da.

S.R.Ö.: — *Hastalığınız?*

B.K.: — Göğsümde kist oluştu doktora gittik, kist dedi. İlaç verdi, erimedi. Ne yapacağız

dedik...

S.R.Ö.: — *Kaç yıl önceydi bu?*

B.K.: — İşte 1988, oğlumu evlendirdim, bir ay sonra... İlaç eritmeyince aldılar, beni de eve yolladılar. Patolojiye gitti, oğlumla eşim, oğlum da bir aylık evli, patolojiden geldiler. Gelemiyorlar benim yattığım odaya. Çıktım baktım ki, işte orada, oğlumla kocam sarılmış nasıl ağlıyorlar, gittim onları teselli ettim. Anladım ki kanserim. Çok şükür tedavi, tedavi. İlaçlarımı alıyorum işte, arada bir vuruyor, idare ediyoruz. Bir sene sonra da rahmimi aldılar...

S.R.Ö.: — *...Yetmişlerde kazandınız mı film yaparken?*

B.K.: — Tabii kazanıyordum. Ev almıştım, arsa almıştım, yatırım yapmıştım. Ufuk Film iflas edince onları sattım borcumu kapattım.

S.R.Ö.: — *Çok mu borcunuz vardı?*

B.K.: — Vardı tabii bayağı vardı...

S.R.Ö.: — *Niye iflas etti? O tür filmlerin zamanı mı geçti?*

B.K.: — Şöyle... Mesela ben filmi yapıyorum Adana'ya satıyorum. İlker Film'e mesela, satıyorum. Bana veriyor 5 bin lira, gerisini ödemiyor. Ondan gelmeyince ben artiste para veremiyorum, filme para veremiyorum. Yani Türk Sineması'nı yaşatan işletmecilerdi. Senaryodan satılırdı film. Çağırırdı işletmeci arkadaş biz Ayhan Işık'la veya Tamer Yiğit'le, Türkan Şoray'la şu şu filmi yapacağız; hikâye bu, hemen avans verilir, filme başlanırdı.

S.R.Ö.: — *Sizden ne istiyorlardı genelde, yani ne tür filmler?*

B.K.: — Ben avantür çektim.

S.R.Ö.: — *...En çok hangi yöre istiyordu bunu?*

B.K.: — Adana... Yani kaç tane film yaptım; hiçbiri de iş yapmadı demediler.

S.R.Ö.: — *Kendiniz mi yazıyordunuz?*

B.K.: — Senaryoları hep kendim yazardım.

S.R.Ö.: — *Oyuncuları filan kendiniz mi belirlerdiniz?*

B.K.: — Tabii. Mesela yazdığım senaryoya oyuncu kim gidecek, mesela Aytekin Akkaya diye Erzurumlu bir oğlan vardı... *Vur Kır Geç* diye bir film yaptım ben Aytekin'le; yer yerinden oynadı.

S.R.Ö.: — *En çok işi o mu yaptı?*

B.K.: — Nasıl iş yaptı o film. *Vur Kır Geç*...

S.R.Ö.: — *1972'de yapmışsınız, yönetmen, senarist ve yapımcı olarak.*

B.K.: — Tabii. Mesela Yılmaz Köksal'la *Sana Allah Acısın Çeko* diye bir film yaptım.

S.R.Ö.: — *1970'te yönetmişsiniz.*

B.K.: — Muazzam iş yaptı filmlerim.

S.R.Ö.: — *Çeko kahramanınız mı?*

B.K.: — Hep bunları ben romanlardan...

S.R.Ö.: — *Okuyordunuz, ondan esin alıyordunuz?*

B.K.: — Mesela Agatha Christie çok okurdum ben. Kameranın nereye oturtulacağını, nasıl resim alacağımı bilirdim.

S.R.Ö.: — *Sinemaya daha önce gider miydiniz?*

B.K.: — Tabii, tabii... Konuşacak çok şey var da konuşamıyorum... Yani Yeşilçam nankör bir şey... Mesela ben 15 bin lira alıyordum film başına. O ne ki demişler 15 bin lira alıyor, çok para veriyorsunuz demişler.

S.R.Ö.: — *Neden peki acaba? Kadın olmanın etkisi var mı bunda?*

B.K.: — Ne bileyim ben... Asistanlık parası alıyordum 15 bin lira...

S.R.Ö.: — *O döneme göre fazla mı düşüyordu?*

B.K.: — Tabii fazla düşüyormuş! Eee iyi asistanım, filmin bütün yükü bende. Git hazırlığı yap, sahneyi hazırla...

S.R.Ö.: — *İlk eşinizden ayrılmıştınız, ölüm filan yok, değil mi?*

B.K.: — Ölmüş... Oğlum bilmez bile onu; o babalık yapmadı. Bunu çok sever...

S.R.Ö.: — *On üç tane film olarak geçmişti; nereden nasıl bulabiliriz bu filmleri. Bu filmleri bulmak istiyorum, nasıl bulabiliriz?*

B.K.: — İşletmecilerden bulacaksın. Mesela Mehmet Karahafız'dan, ben çok film çektim, sorun ona.

S.R.Ö.: — *Sormuştum daha önce, bulamayacağımızı söyledi. O dönemlerden film bulmak çok zor.*

B.K.: — Ben açtım, "Mehmet ağabey, çok teşekkür ederim, hakkımda iyi konuşmuşsun," dedim (*Ötekinin Sesi*'nde).

S.R.Ö.: — *Ufuk Film'i de mi onunla yaptınız?*

B.K.: — Tabii beraber yaptık. Ben Ufuk Film namına çektim, Mehmet ağabeye verdim... (Emeklilik sorunuyla ilgili) Dedim gideyim Türker Bey'e... *Artist* mecmuasını nereden bulacağım, çalıştığım ne çıkacak? Emeklilik için... Ümit ağabeye (Utku) bir gideyim dedim; sonra da bu hastalığım falan girince gidemedim. Yok, benim de emekliliğim yok, eşimin de yok. Bilmiyorum. İşte oğlumun üzerine sigortalıyım...

S.R.Ö.: — *Şu film beni iyi yansıtıyor diyebileceğiniz bir film var mı ya da bir özelliği olan, çok özel bir anısı olan?*

B.K.: — *Kanlı Kader* filmi bende çok şey yaptı. Şimdi şöyle, çok duygulu anlar yaşadım o *Kanlı Kader*'de, geneleve filan girdim ya.

S.R.Ö.: — *Engin Çağlar'la, Hülya Darcan... İlk defa geneleve girilen film bu muydu diyorsunuz,* Kanlı Kader*?*

B.K.: — Evet, tabii.

S.R.Ö.: — *Nasıl çekim yaptınız genelevde, doğal ortamdı?*

B.K.: — Şimdi gitmek istedim geneleve almadılar. O zaman da Dündar Kılıç falan diye İstanbul'un dayı mafyası vardı. Onların da kahvesi vardı bizim Bursa Sokağı'nda. Gittim buldum. "Dündar ağabey, ben geneleve girmek istiyorum," dedim. "N'apacaksın kızım orada," dedi. Dedim, "Vallahi film çekeceğim, gidip geneleve, *reel*, hakiki bir şey çekmek istiyorum; orayı görmek istiyorum, orayı, aynısını yapmak istiyorum." Bir telefon açtı, gittik geneleve, girdik, işte orayı işleten hanım nasıl yapıldığını, nasıl kadın satıldığını hepsini bana izah etti. Hülya'yı (Darcan) da götürdüm. "Sen de gel, sen oynayacaksan gör," dedim nasıl hareket edildiğini. Eee biz giderken bir sürü gazeteci ordusu da peşimizde, gittik yani, 1-1,5 saat oturduk. Bak, ben kimseye müsaade etmem ama seni çok sevdim, burada çekersin," dedi oranın patronu hanım. Hikâyesi çok güzeldi o filmin.

S.R.Ö.: — *En çok Aytekin Akkaya ile mi birlikte çalıştınız?*

B.K.: — Aytekin'le de çalıştım hepsiyle de çalıştım... Şimdi şöyle Şafak Film vardı, Alaattin Perveroğlu, Erzurumlu'ydu; Aytekin de Erzurumlu. Aytekin'i Alaattin Bey çıkardı. Alaattin Bey'e de ben film yaptığım için devamlı Aytekin'i oynattım...

S.R.Ö.: — *Peki fark filan görüyor musunuz kendi*

filmlerinizle erkek yönetmenlerin çektiği avantür filmler arasında?

B.K.: — Yoo aynı. Yok, değişen bir şey yok. Mehmet Aslan da avantür rejisörüydü mesela, ondan da çok etkilendim. Mesela Türker Bey aşk filmi çekerdi, ona yaptım asistanlık; Kemal Kan, aşk filmi çekerdi. İşte o ara çok Barbara Cartland okudum onların yüzünden, senaryo çıkarayım diye... Akşam bir dizi seyrediyorum, neydi, *Pembe Patikler* mi ne, onun rejisörü hanım, güzel, ne güzel. Hanım rejisörler bizde iki taneydi; iki taneydik biz. Yoktu. Şimdi maşallah bakıyorum...

S.R.Ö.: — *Haberde seks, avantür filmler yapmasak işletmeciler almıyor demişsiniz... Para kazanmak için mi yaptınız?*

B.K.: Tabii tabii, para kazanacağım diye. Yani şimdi kim derse ki ben film yapıyorum para kazanmasa da olur, yalan söyler. Ben ne diye kalkayım sabahın beşinde, gece yarılarına kadar çalışayım? Herhalde, ben bir çocuk okutuyordum, çocuğum vardı, geçimim vardı. Mecburdum tabii. Eee ne olacak, iş yapacak film yapacağım ben. Mesela işletmeciye diyoruz, filme başlıyoruz. Nasıl film? Avantür. Eee nasıl seks de var mı? Var. Buyurun avansınızı diyordu. Ne çekiyorsun? Aşk filmi. Kız ölecek, şey olacak, hadi güle güle. Böyleydi.

S.R.Ö.: — Kilink *çekmişsiniz bir tane*, Kilink *de o sırada çok fazlaydı tabii*.

B.K.: — Sönmez diye bir oğlan vardı.

S.R.Ö.: — *Sönmez Yıkılmaz*.

B.K.: — Evet. Karateyi falan bilen bir oğlandı. O arada karate çok modaydı. Kafamı çalıştırdım,

Mehmet ağabey dedim Karahafız'a, gel dedim bir *Kilink* film yapalım. Yapar mı kız iş, dedi. Vallahi dedim soralım. İki üç işletmeciye sorduk, tamam dediler. Dünyanın en güzel işini yaptı o *Kilink*.

S.R.Ö.: — *Gerçekten mi? İzlemeyi çok isterdim bunları.*

B.K.: — Yalnız *Kanlı Kader*'i seyret. Oğlumu da oynattım o filmde.

S.R.Ö.: — *Kendiniz hiç oynamayı düşünmediniz mi?*

B.K.: — Hayır. Hiç bir karesinde de görünmedim. 200'e yakın, 220'ye yakın rejisör asistanlığı yaptım; ondan sonra 17-18 film de, 3'ü hadi, 15 film diyelim rejisörlük yaptım; bir karesinde gözükmedim. Şimdi bir Nazmi'yle böyle bir şey olacak, yürünecek, iki kişi geçecek. Yürü Birsen dediler, yine yürümedim. Fakat bir karesinde gözükseymişim, iyiymiş, bir hatıraydı. Bana biri öyle dedi, sen dedi rejisörlük yapacağına oynasana dedi, bunlardan ne farkın var, daha güzelsin dedi. Oyuncunun biri, şimdi yaşıyor söyleyemem ismini, yok ağabey dedim deli misin sen ya, dedim. Ben oyuncu olmak istesem *Artist* mecmuasındaydım, beni seçin derdim beni seçerlerdi. İşte resimlerimi görüyorsun... Hayatımdan çok memnunum sana tek kelime ile söyleyeyim. Yeşilçam'da güzel anılarım oldu; güzel yaşantım oldu; utanılacak hiçbir şey yapmadım.

S.R.Ö.: — *Kendi isteğinizle bırakmışsınız sonuçta.*

B.K.: — Tabii kendi isteğimle bıraktım. Mesleğimi severek yaptım.

S.R.Ö.: — *Sonuçta hiç pişman da olmadınız bunlardan, yani o dönemde keşke yaşamasaydım bunları da*

demediniz, değil mi?

B.K.: — Hayır, hayır, hayır... Ben üç sene bir kuyumcuyla nişanlı kaldım... Rejisördüm, bir kuyumcuyla nişanlıydım; ailesi istemedi. Dul çocuklu diye. Ayrıldık. Yoksa evlenip tekrar evimin kadını olacaktım. Sinemayı bırakacaktım.

S.R.Ö.. — *Kocanıza âşık mı oldunuz?*

B.K.: — Hayır, âşık olmadım... Huzuru buldum.

S.R.Ö.: — *Huzur buldunuz, mutluluk buldunuz, bunun için mi bıraktınız?*

B.K.: — Yeşilçam'ı mı?

S.R.Ö.: — *Evet.*

B.K.: — Hayır. Yeşilçam bittiği için bıraktım.

S.R.Ö.: — *O dönemde zaten bitmişti, zaten bırakılacaktı.*

B.K.: — Bitmişti. Kimin eli kimin cebinde belli değildi.

S.R.Ö.: — *...Bir iki yıl örneğin Bilge Olgaç gibi ara verebilirdiniz, sonra devam edebilirdiniz.*

B.K.: — Evlenmesem belki olurdu. Evlendiğim için, aile hayatı daha çok hoşuma gitti. Zaten evvelden beri aile hayatını seven bir insanım. Yani Yeşilçam'daydım ama mazbut bir aile hayatı yaşıyordum. İşim bitti mi evimdeydim... Gelir beni setten alırdı. Mesela, Erol saat 10-12'ye kadar işim var derdim, gelir alırdı. Oyuncusu da bilirdi, setçisi de bilirdi... Hepsi bilirlerdi. Açıkçaydı, saklı bir şeyim yoktu ki yazıyor işte. Yani ondan ona da gezmedim.

S.R.Ö.: — *Tabii anladım...*

B.K.: — Şöyle anlatayım sana, ben avantür filmi iş yapıyor diye çekiyordum. Aşk filmlerinin belli artistleri vardı. Türkan Şoray falan.

Rejisörleri de ayrıydı onların. Biz küçük firmalardık. Mesela bir Memduh Ün vardı, Uğur Film, ne bileyim bir Arzu Film vardı... Onlar ayrı. Biz onlardan daha, bir kademe aşağı firmalardık, ama bizim filmlerimiz daha çok iş yapıyordu. Avantür istiyordu işletmeciler... Adana, Samsun, ne bileyim İzmir, Ankara. Biz avantür çektik.

S.R.Ö.: — *Otoriteyi kurabiliyordunuz.*

B.K.: — Tabii, tabii. Sete geldiğim zaman herkese günaydın derim; işime başlarım; işim biter, giderim... Önce senaryoyu oturur yazardım. Senaryo biter, tekrar gözden geçirir, rötuşunu yapardım. Kimi oynatacağım mesela, Aytekin'i oynatacağım. Aytekin nasıl giyinmeli, onları not ederim. O senaryonun müsveddesi çıkar, Ankara'ya sansüre gider. Sansürden geldi mi, damgası basıldı mı filme başlarız.

S.R.Ö.: — *Yapımcıyı zaten bulmuşsunuz o sırada.*

B.K.: — Tabii, İşte vurdulu kırdılı olsun, seks olsun, aşk olsun, tamam. Senaryo bu, senaryoyu jön okur; jön kız da okur, bazısı hiç okumadan gelir para için. Ondan sonra filme başlarım ben. Eğer hani, rahat çalıştığım bir aktörse, etrafımdakiler rahatsa o film bana zevk verir... Mesela ışıklarla, spotlarla çalışıyoruz, sufleli çalışıyoruz, sesli değil. Bizim çalışma sistemlerimiz daha zordu... Dublaj yapıyorduk tabii. Ondan sonra film biter... Banyoya giderdi. Hadi ben giderim montaja. Montajcı yanımda. Filmi bağlarım, bir daha seyrederim. Dublaja hazırlanır film. Dublaja da giderim.

S.R.Ö.: — *Dublajda da herkes kendisi mi seslendiriyor, yoksa?*

B.K.: — Hayır. Adalet abla kızı sen konuşacaksın, oğlanı Torun konuşacak. Mesela Aytekin'i ne bileyim Hayri Esen konuşacak. Ben söylerim. Listeyi veririm... Listeyi verdim mi dublaj başlar. Mesela konuşacak, ben oturuyorum; olmadı ağabey! Hayri ağabey biraz daha şöyle olsun, diye müdahale edebilirim. Onun için girerim. Yani filmimin ilk karesinden son karesine ben uğraşırım.

S.R.Ö.: — *Her aşamasında siz varsınız yani.*

B.K.: — Varım, tabii.

S.R.Ö.: — *Kamerayla nasıl ilgileniyorsunuz?*

B.K.: — Evvela kadrajı yaptırırım. Gelir bakarım kameradan. Rafet Şiriner vardı benim kameramanım veya Salih Dikişçi, hangisiyse, Dinçer mesela, Dinçer şöyle yap derim; 35 olsun derim, veya 28 objektif olsun derim; yakın plan olsun derim. Bakarım. Tamam mı Birsen hoşuna gitti mi? Tamam hadi çek derim.

S.R.Ö.: — *Bazen senaryolar Aytekin Akkaya'ya ait?*

B.K.: — Hayır.

S.R.Ö.: — Dadaş Rıfat Geliyor'*da* ...

B.K.: — Hayır, ne münasebet?

S.R.Ö.: — *İşte onları düzeltelim, bunlar önemli.*

B.K.: — Aytekin nereden senaryo yazacak?

S.R.Ö.: — *Agâh Özgüç'ün sözlüğünde öyle yazıyor.*

B.K.: — Bütün senaryolar benim...

S.R.Ö.: — *Peki kadınlar soyunurken, sadece siz çekin, Birsen Hanım bulunsun yalnızca filan diyorlar mıydı? Yoksa...*

B.K.: — Hayır... Ben diyordum çıkaracaksın kızım şunu, öpüşeceksin...

S.R.Ö.. — *Onlar için sorun olmuyordu.*

B.K.: — Hayır.

S.R.Ö.: — *Acaba hani, size kadın yönetmen olduğunuz için...*

B.K.: — Hayır hayır... Ha şöyle oluyordu, mesela rejisörüm erkek rejisör, seks olunca, Birsen şunu çek diyordu. Ben giriyordum çekiyordum.

S.R.Ö.: — *Asistan olduğunuz dönemde? Çok hoşlanmıyorlar mı o tür şeyleri çekerken?*

B.K.: — Yani ne bileyim... Benim, sabah sekizde dedim mi bütün ekibimin sekizde olması gerekirdi. Bir dediğim bir ikinci tekrarlanmayacaktı. Ana avrat küfür ederdim ben, kafamı bozdular mı. Bağırırdım. Öyle olmasan olamazdın.

S.R.Ö.: — *Sözünüzü dinletemez misiniz öyle bir ekibe?*

B.K.: — Otoriter olacaksın, erkek gibi olacaksın ki... Yani kadınlığın bitecek orada. Ne demek istediğimi anlıyor musun?

AYTEN ÜRKMEZ-KUYULULU

(8 MAYIS 2002, ANKARA)

S.R.Ö.: — *Baştan başlayabilir miyiz? Nasıl bir ailede yetiştiniz?*

A.K.: — Benim ailem, babam satıcı, tezgâhtar, pudra satıcısıydı. İstanbul'da.

S.R.Ö.: — *İstanbullu musunuz?*

A.K.: — İstanbulluyuz. Büyük mağazalarda çalıştı babam gençliğinde. Çok iyi bir satıcıydı. Babam bana Arthur Miller'ın *Satıcının Ölümü*'nü hatırlatır. Çünkü babam 65 yaşından sonra işsiz kaldı. Kimse ona iş vermedi. Ve onun ezikliğiyle yaşadı. 10 sene sonra öldü gitti. Babam, bir işe yaramıyorum diye hep kendine eziyet eden bir adamcağızdı. Öyle bir adamdı babacığım. Annem terzilik yaptı. Aslında annem çok sanatçı bir kadındı. Ama 17-18 yaşında evlendirmişler işte. O zaman öyle. Ve içinde kalmış. Resim yapardı, fevkalade dans ederdi, annem oyun oynardı. Zaten benim *Altın Kafes*'te o düğün sahnesinde oynayanlardan bir tanesi de annemdi.

S.R.Ö.: — *Güçlü bir kadın mı evde?*

A.K.: — Çok güçlü ve evin yöneticisi, her bakımdan. Babam daha içine kapanık, daha sessiz bir adamdı, ama annem güçlü bir kadın. Babam da annemi hayatında her şeyden çok severdi. Annemi çok severdi, çok da kıskanırdı. Biz hep onlarla yaşadık, babamın kıskançlık nöbetleriyle büyüdük. Babam da haklıydı, çünkü istemiyordu anneme baksın insanlar, çok seviyordu onu. Fakir bir aileydik ama çok sevgi vardı, hakikaten.

S.R.Ö.: — *Sinemalarda büyüdünüz.*

A.K.: — Çok sinemaya giderdim ben.

S.R.Ö.: — *O kadar pahalı değil miydi o sırada.*

A.K.: — Biz para vermiyorduk sinemaya, İpekçiler ailemiz olduğu için. Film ithalatçısı İpekçi ailesi. Halamın eşi Cemil İpekçi'ydi. Bize bir kart vermişti, Cemil eniştemiz. Bu kartın hamili her filme girmeye hak sahibidir; annem, babam, kardeşim ve ben. Biz bu şekilde küçücük yaşlarda sinemaya gittik... Ankara'da büyüdük biz ve ben ilkokula Ankara'da başladım 1938 yılında. (Altı yaşındayken Atatürk'ü gördüğünü anlatıyor)... Biz bir ara Diyarbakır'a gitmiştik. Babamı Diyarbakır'a, sonra bir de Malatya'ya gönderdiler. Malatya'da da ben tekrar zannediyorum ilkokula devam ettim. Tam başka bir yere de tayin edeceklerdi ki, annem isyan etti. Ankara'ya döndük. Sonra da İstanbul'a göçtük.

S.R.Ö.: — *Hayatınız göçlerle başlamış.*

A.K.: — Hep göç. Niçin ben hâlâ göç halindeyim.

S.R.Ö.: — *Göç önemli bir tema o yüzden.*

A.K.: — Öyle başlamış her şey... Liseye devam ederken, onuncu sınıfta falan fizik ve kimyadan ikmale kaldım, çünkü hiç aklım ermezdi... En iyi olduğum dersler tarih, fizyoloji, edebiyat, İngilizce. O yıl ben fizikten bütünlemeye kaldım, veremedim, sınıfta kaldım. En iyi olduğum, hep 10 aldığım, bir dersim vardı, İngilizce. Okul açıldı, zaten iki yıllık olmanın verdiği bir sıkıntı. İngilizce hocam da "Aaa... Ayten sen ne arıyorsun burada. Hâlâ bu sınıfta mısın," dedi ve ben aldığım gibi çantamı doğru eve gittim. "Ben artık okula gitmiyorum," dedim. İşte hoca,

psikoloji çok önemli. Ve o kadın yüzünden ben liseyi bitiremedim... Benim böyle Akbank kutu makinem vardı. Kendi kendime gittim Kasımpaşa'da söyleşi yaptım, güreşçilerle. Resim de çektim, onlarla konuştum, notlarımı aldım. Sonra gittim, *Son Saat* gazetesi vardı. "Ben Ayten Ürkmez, gazeteci olmak istiyorum," dedim. İşte bunlar "Sen bayağı bu işi becermişsin, hadi bakalım spor muhabirliğimizi yap," dediler... Ondan sonra operacılar geldiler. Açık Hava Tiyatrosu'nda, oyun oynayacaklar. Dediler hadi Ayten git onlarla da konuş. Ve işte o oldu benim opera ve tiyatro başlangıcım da.

S.R.Ö.: — *O görev sayesinde.*

A.K.: — O görev yüzünden oldu. Bir taraftan yazılarımı yazıyorum, bir taraftan provalarını yapıyorlar. *Carmen*'i çalışıyorlardı. Ben çok iyi bildiğim müzikali mırıldanıyordum. Yanımda da o zamanın ünlü bir baritonu oturuyor. Dedi ki, "İlla gazeteci olmak zorunda mısınız? Sesiniz çok güzel, neden konservatuvara girip şan eğitimi almayı düşünmüyorsunuz," dedi.

S.R.Ö.: — *Sesiniz nedir?*

A.K.: — Kontralto. En koyu kadın sesi. Çok nadir bir ses... 1949-50 dönemi. Ankara'da imtihana girdim ve yatılıyı kazandım. Ankara Devlet Konservatuvarının Şan Bölümü'ne girdim. Benden bir yıl önce de Yıldırım Önal, Çetin Köroğlu ve Kerim Avşar girmiş. Çok güzel, yani biz öyle bir avuç insandık. Müşfik Kenter'ler, Bozkurt Kuruç'lar benden sonra gelen genç oyuncular... Şan'dan tiyatro bölümüne geçmiştim... Sonra yatılı hakkımı

kaybettim... Ve ben mecbur kaldım, konservatuvardan ayrılmaya, çünkü İstanbul'dan bana para gelemedi... Böylece konservatuvar eğitimim yarım kaldı.

S.R.Ö.: — *Kaç yıl orada kaldınız?*

A.K.: — Konservatuvarda üç yıl. Ondan sonra işte İstanbul'a döndüm tekrar. Gazetelerde okudum, hostes arıyorlarmış. İlk defa havayollarında hostes kullanılacak, müracaat ettim Ankara'dayken, beni aldılar.

S.R.Ö.: — *Ankara'da bağımsız bir evde kalıyorsunuz.*

A.K.: — Evet. Kendi başıma bir arkadaşımla tuttum, bir evde kalıyorum, derken işte Aydın Gün bir gün beni buldu. Ayten dedi, koroya eleman aranıyor, git imtihana gir. Girdim, kazandım ve 1955'de Ankara'da Devlet Opera Korosu'nda görev almaya başladım, o sırada zaten biz İlhan'la tanıştık... Bir taraftan opera korosunda çalışıyorum, bir taraftan da tiyatroda verilen rolleri oynuyorum. İlk şeyi verdiler bana, *Tahta Çanaklar*, müthiş bir oyundu. Sonra Arthur Miller'in *Cadı Kazanı*. 26 yaşındayken yetmiş yaşındaki kadını oynadım. Hatta o zamanın kritikleri duruyor dosyalarımda. "Ayten Kuyululu'nun gerçek yüzünü ne zaman göreceğiz". Özdemir Nutku'nun falan bayağı güzel yazıları var hakkımda... Sonra da tabii benim gönlümde Haldun Dormen yatıyor. Dormen o zaman en tepede, biliyorsunuz... İstanbul'a göç ettiğimiz zaman da Lale Oraloğlu'yla tanıştım. Lale Oraloğlu o zaman *Kötü Tohum*'u koyuyor sahneye, kızıyla. Bana da bir rol verdi orada, ama öyle aman aman bir rol değil. Ama beni kadrosunda istiyordu. Ondan sonra,

ben pek mutlu değildim yani. Benim umduğum o değildi. Caddede yürüyorum. Beyoğlu Caddesi'nde Atlas Sineması'nın önünden geçerken karşıma Haldun Dormen çıktı... "Tam size göre bir rol var, oynar mısınız?" Hemen Lale'ye dedim, "Özür dilerim Lale Hanım, ama ben Haldun Dormen'e geçmek istiyorum, zaten onun için gelmiştim, İstanbul'a." "Ben," dedim, "sizden izin istiyorum." "Peki," dedi kadın, ne desin?

S.R.Ö.: — *Tam istediğiniz şey.*

A.K.: — Çok da güzel bir rolüm vardı. Ve ekibe, kadroya bakın. Gülriz Sururi, Altan Erbulak, Erol Keskin, İzzet Günay, Turgut Boralı ve ben. Nasıl bir komedi, bir eğlence, inanamazsınız... "Artık tamam bu iş Ayten Hanım dedi. Sizi bir dönem daha tutuyoruz". Çünkü ben misafir olarak girmiştim oraya... Derken Gülriz Sururi ve Engin Cezzar kendi tiyatrolarını kurdular. Onlar bana teklif getirdiler. Onlarla da bir süre kaldım.

S.R.Ö.: — *Hiç boş kalmadınız bu arada.*

A.K.: — Hayır, İstanbul'da hayır. Devamlı işler. Ve bu arada alabildiğine de radyo oyunları yazıyorum. Ankara'da yazdığım dönemleri anlatmıştım galiba size daha önce... Radyo programını ben başlattım Ankara'da. Konservatuvar öğrenciliğim dönemindeydi bu.

S.R.Ö.: — *Bugünkü Arkası Yarın mı yani?*

A.K.: — "Devamı Yarın Akşam" diye koyduk. Yedi gece devam ediyordu ve akşam ondan sonra yayınlanıyordu. Müthiş ses getirdi bu program... Hem skeç yazıyorum, hem devamı yarın yazıyorum, sonra Arkası Yarın oldu onlar. Radyo oyunları yazmaya devam ediyorum.

İstanbul'a döndüğüm zaman da kendimi tanıttım, hemen "Aman Ayten Hanım bize oyun." İstanbul'da da uzun süre devam etti. Aşağı yukarı 70 tane oyunum oynandı. Radyo oyunum oynandı. İşte bütün bunlarla ben haşır neşir müthiş bir tempo içinde.

S.R.Ö.: — *Eşiniz ne iş yapıyor o sırada?*

A.K.: — İlhan, ben onunla tanıştığımda henüz dönmüştü yedek subaylıktan. Onun mesleği topografiktı. Bayağı iyiydi o işte. İstanbul'da da aynı işi yaptı. Sonra bir ara başka bir şeyler yaptı. O huzursuz, çok huzursuz. Ben o kadar bir yerlere çıkıyorum ki kendini geri planda hissetmeye başladı İlhan ilk defa hayatında. Bana bir gün dedi ki, "Bak Ayten bu böyle olmayacak, yani kararını vermek zorundasın. Ya beni çocuklarını, ya mesleğini." "Vallahi İlhan," dedim, "Ben bu mesleğe, buraya gelmek için öyle çok emek verdim ki..."

S.R.Ö.: — *Neden rahatsız oldu Ayten Hanım?*

A.K.: — Bayan Kuyululu.

S.R.Ö.: — *Ayten Hanım'ın eşi olarak.*

A.K.: — Evet. Öyle hissedeceği aklımın ucundan geçmezdi. Yani o kadar kendini yetiştiren bir adamın bu duyguya kapılacağını rüyamda görsem inanmazdım. O oldu. Ben de hiç tereddüt etmeden tiyatroyu seçtim. Ve biz çok dostça el sıkışarak boşandık, üç çocuk bende kaldı. İlhan dedi ki, "Ben kendimi geliştirmek, belki ilerde çocuklarıma bir gelecek hazırlamak için yurtdışına çıkmaya karar verdim." "Nereye gideceksin?" "Valla Almanya'nın suyu çıktı artık Ayten," dedi. "Ben bir Stockholm'ü deneyeceğim." "Sen

bilirsin," dedim. Biz hem telefonlaşıyoruz, hem mektuplaşıyoruz hem arkadaşız.

S.R.Ö.: — *Sevgi ilişkisi bitmiş miydi?*

A.K.: — O da bitmedi. Ve o gitti Stockholm'e hakikaten. İki yıl biz ayrı kaldık.

S.R.Ö.: — *İlhan Bey, çocukları göremedi tabii.*

A.K.: — Göremedi. Çocuklar bende. Çocuklarda devamlı bir eksiklik hissediyorsun. Mesela eve bir arkadaşımız falan geliyor hemen koşuyorlar ona. Baba, babayı arıyorlar. Derken İlhan'dan bir mektup geldi iki yıl sonra. "Ayten," dedi, "Buraları çok iyi, çok hoş bir yer. İster misin? Çocuklarımızı alalım İsveç'te yaşayalım." Zor bir karar. Nedense bu sefer hayır diyemedim.

S.R.Ö.: — *Ondan yana tercihinizi koydunuz.*

A.K.: — "Niye olmasın ki," dedim. "Tamam," dedim. Ve geldi İlhan. Biz ikinci kez Ağustos ayında evlendik.

S.R.Ö.: — *Türkiye'de mi?*

A.K.: — Geldi Türkiye'ye. Bir küçük Wolkswagen almış kendine, kaplumbağalardan. Arkasını bir doldurduk, oğlanları oraya yatırdık, 3 tane delikanlıyı. Bastık gittik Stockholm'e. Ama tabii, ilk başlarda hiç güzel olmadı. Çünkü o dönemde İsveç'te ev bulmak büyük sorundu. Biz Stockholm'ün dışında bir yazlık yerde yer bulabildik, ancak.

S.R.Ö.: — *Orada hazır değil miydi ev?*

A.K.: — Onu yapmamış. Çalıştığı, onu çok seven patronu bize işte o yazlık evi tutmuş. İlk birkaç ay fena gitmedi, ama benim için çok zor. Son derece modern, lüks bir ülkeye gitmişken ben evde çamaşır yıkamaya başladım. Bütün ellerim falan soyuldu. Beceremediğim şeyler

çünkü. Yemek pişirmek. Bir ev kadını oldum, aman Allah'ım. Bir de düşünün, nelerden sonra ben bunları yaşadım. Ama çocuklar, İlhan, Stockholm, yani değişiklik. Hani her ne kadar gücüme gidiyorsa da, haydi bakalım sabır. Ben elbette burada da bir şeyler yaparım'la kendimi avutuyordum. İşte o sırada, İlhan'a haber geldi, konsolosluktan mahalli katip arıyorlarmış. İlhan oraya başvurdu, hemen onu aldılar. Tam da o sırada ben operaya başvurmuştum. Meğer altoya ihtiyaçları varmış. Haydi dediler gelin imtihana girin. İmtihana girdim, oldu. Ondan sonra bizim hayatımız kökünden değişti. Biz banliyöden merkeze taşındık, ama yine ev yok. Ne yapalım? "Anneciğim, biz oğlanları bir müddet sana gönderebilir miyiz? Biz burada kendi hayatımızı düzene koyuncaya kadar sen çocuklarımıza bakar mısın?" "Bakarım tabii," dedi anacığım. Biz topladık üç oğlanı, döndük, Türkiye'ye onları bıraktık annemin yanına... Bir müddet sonra da çocuklarımızı yanımıza aldık. Stockholm'e 64-65'te gittik. Fakat, ben oldum olası Stockholm'ü sevemedim. Yani niye? İklim çok kötü, kıyamet, soğuk. Sıfırın altında 25 kışın, karanlık, insanlar buz. Sonra ben orada ilk etapta operaya girinceye dek çok sıkıntı çektim. Yani bir yerde, yemek dağıtan bir lokantada bile çalıştım.

S.R.Ö.: — *Türkiye'ye gelirken yanınızda getirmişsiniz* Ateş Dansı*'nın senaryosunu. O senaryoyu nerede yazdınız?*

A.K.: — Stockholm'de yazdım. Operada çalışmaya başladıktan sonra bizim mali durumumuz da değişti. Daha bir güçlendik, daha büyük bir eve taşındık... İlhan, kendini geliştirmek

için üniversiteye kaydolmuştu. Üniversite öğrencilerinin kalabileceği çok güzel evler vardı ve biz onlardan birine taşındık, bizim hemen üstümüzde, sinema okuyan bir öğrenci vardı, *Dışarıdakiler*'in kameramanı. Tanıştık, benim o zaman aklıma geldi. Ya dedim, biz niye film yapmıyoruz.

S.R.Ö.: — *Bir saniye. Ondan önce siz Türkiye'de herhangi bir filmde oynamadınız?*

A.K.: — Ben senaryo yazıyordum. Mesela Babıâli yokuşunu çıkarken Yeşilçam'a da gidiyordum. Senaryolarımı götürüyordum. Onları biliyorsunuz. Çekilen filmlerimi de biliyorsunuz, yanan filmimi de biliyorsunuz... Şimdi filme çekilen iki senaryom var. İşte bir tanesi *İki Kocalı Kadın*, yanan film.

S.R.Ö.· — *Ama hiç oyuncu olmayı ya da yönetmeyi o sırada düşünmediniz?*

A.K.: — Hayır, hayır. Ben yalnız yazmayı düşündüm. Hiçbir şey düşünmedim. Ama oturduk, bu *Dışarıdakiler*'in çalışmalarını yaparken *Ateş Dansı* benim aklıma geldi. *Ateş Dansı* niye aklıma geldi? Ben Alfred Hitchcock dergilerinde çok hoş bir hikâye yakaladım. Ve onu müthiş bir gerilim filmi haline getirdim. *Ateş Dansı* odur zaten... Çok sevdiğim için Alfred Hitchcock'u, oturup *Ateş Dansı*'nı, o hikâyeyi senaryo yaptım. Bayağı da iyi bir senaryo oldu. Ondan sonra işte biz Stockholm'de yaşarken Sara Stephen diye bir kadın vardı orada. Belçikalı. Çok güzel bir kadın. Ve oradaki ünlü bir şairin oğluyla bir ilişkisi oldu. Ünlendi, kapak resmi falan oldu kadıncağız. Ve biz işte *Ateş Dansı*'nı gerçekleştirmek için Sara Stephen'a teklif götürdük, o kötü kadını

oynatmak üzere. Ben senaryoyu aldım, geldim İstanbul'a, Haldun Dormen'le oturduk, konuştuk. Dedim ki sen bunun yönetmenliğini yap, "Olabilir," dedi. İşte Ekrem Bora, Sema Özcan'lar falan. Böyle bir kadro oluşturduk. Senaryoyu okuduk birlikte bir gün, çok sevdiler, çok hoşlarına gitti. Para bulamadık. Sara Stephen'a ben cebimden para ödemek zorunda kaldım. Dünyanın parası, biz yıllarca o borcu ödedik, her neyse. Ondan sonra kadın bekledi, bekledi, bir türlü ipin ucunu bir araya getiremedik.

S.R.Ö.: — *Sonra kadın bir başka filmde oynamıştı zaten.*

A.K.: — Evet. Ve kadın döndü gitti. Biz o şekilde büyük bir kayıpla perdeyi kapattık. Sonra işte gittim ben tekrar İsveç'e. Ondan sonra gerçekleştirdim.

S.R.Ö.: — *Memduh Ün'ün "Evet bu Avrupa seyircisi için bir film," dediği doğru mudur?*

A.K.: — Ben yapamam, dedi. Halit Refiğ'e aktardı. Halit Refiğ de "Biraz üzerinde çalışabilirim, ama beş bin liranızı alırım," dedi. Peki dedik. Sonra alay etti. "Bu benim kazandığım en beleşten beş bin lira oldu, bir şey yapacağım yok çünkü," dedi. Maalesef. Ve sonunda kaldı o proje. Sonra ne yaptık? *Dışarıdakiler*. Döndüğüm zaman İsveç'e, artık bitti dedim bu *Ateş Dansı* olayı. Haydi bakalım *Dışarıdakiler*'e odaklandım. Birden filmci yanım başladı üstün gelmeye ve Jan Pehrson'la da anlaştık. O sırada televizyondan bir arkadaş edindik kendimize. İşte o dedi ki "Benim depomda, buzdolabımda filmler var. Vereyim, çekin, bana lazım değil." Jan Pehrson'ın

yedek montaj masası vardı. O da geldi bizim eve kondu. Pehrson da hafta sonları geliyordu. Biz başladık çekmeye, işte gördüğünüz o filmi bölük pörçük başladık çekmeye. Yani bir sene sürdü bitmesi hakikaten. Hafta sonları, vakit buldukça. Gördüğünüz gibi filmde dört tane mevsim var. Bahar, sonbahar, yaz, kış hepsi var. Ancak bitti film. Sonra bittiği zaman da bayağı iyi bir şey çıktı elimizde.

S.R.Ö.: — *Kurguyu siz mi yaptınız?*

A.K.: — Kurguyu, senaryosunu ve yönetmenliğini ben yaptım. Gördüğünüz arkadaşlarımız da oynadılar, kocam da dahil. Oyun, işte film bitti. Kaba montajını yaptık, götürdük televizyonculara gösterdik. Dediler ki biz bu filmi alırız. En son miksajını da, hepsini yaparız. İşte size de şu kadar para veririz. Tamam dedik. Ve film gösterildi. Çok ses getirdi. Bir göçmenlik filmiydi, ilk kez yapılmış. Bizden sonra Yunanlılar vs. herkes bu işe soyundu. Ama ilk biz yaptık. Ondan sonra ben bu filmi aldım. Norveç'e, Finlandiya'ya, Danimarka'ya gittim. Onlar da filmi aldılar. Ve bütün İskandinavya ülkelerinde gösterildi film.

S.R.Ö.: — *Dağıtımını kendiniz yaptınız, orada satıldı.*

A.K.: — Kendim yaptım. Ondan sonra dönüşte "Artık biz buradan gidelim," dedik. Çünkü çocuklar büyüyorlar. Stockholm dar gelmeye başladı bana. Ve ben operada çalışırken gene istifa ettim ve biz Avustralya'ya göç için başvurduk, kabul ettiler. Kendileri ödeyerek yol paramızı vs. Avustralya'ya gönderdiler. Ondan sonra Avustralya macerası başlamıştı. Ondan sonrasını zaten biliyorsunuz.

S.R.Ö.: — *Peki bir konuşmamızda İlhan Bey için, işin içine girmeseydi belki beni engelleyebilirdi, onu işin içine katarak o engeli kaldırdım, dediniz.*

A.K.: — Bakın ilk defa biliyorsunuz, beni tehdit etti. "Ya ben ya işin." Şimdi ben ona benim işimin ne kadar vazgeçilemeyecek bir şey olduğunu ancak bu yolla anlatabileceğimi hissettim. Ve ilk defa onu *Dışarıdakiler* filminde oynattığım zaman o kadar büyük zevk ve keyif aldı ki, haklıymışsın dedi bana. Ondan sonra bildiğiniz gibi her filmimde İlhan vardı, tiyatro çalışmalarıma katıldı.

S.R.Ö.: — *Meslek değiştirdi yani.*

A.K.: — Evet, kesin yani.

S.R.Ö.: — *Sizin dünyanıza girdi.*

A.K.: — Tamamen. Ondan sonra bir daha zaten sorun olmadı. Her şey çok iyi gitti. Ta ki biz yeniden İsveç'e dönünceye kadar. İkinci kez yeniden İsveç'e döndük. Çocuklar büyüdüler. Bu şeyin ertesinde döndük tabii biz, *Broken Hill*'in bize getirdiği...

S.R.Ö.: — *Hayal kırıklığından sonra.*

A.K.: — İnanılmaz bir şey. Maddi manevi. İnanılmaz bir kayba uğradık yani. Ondan sonra artık bize bu sefer Sydney yaşanmaz hale geldi, hadi dedik tekrar Stockholm'e dönelim. Çocuklara sorduk "Gelmek ister misiniz?" dedik, 20 yaşını geçmişlerdi artık. "Hayır," dediler, "Biz burada kalacağız". Biz ikimiz kalktık ve Stockholm'e döndük. Stockholm'de operaya girdim. Tam o dönemde çok büyük bir prodüksiyonları vardı ve sese ihtiyaçları vardı. Şansıma bakın. Hiç zorlanmadan ben tekrar opera korosuna girdim, eski işime, İlhan da tekrar eski işine, öğretmenliğine döndü. Türk

çocuklarına öğretmenlik yaptı. Çok büyük şans oldu.

S.R.Ö.: — *Orada bir filmde daha oynadınız değil mi?*

A.K.: — Ben orada, evet bir İsveç yapımı filmde oynadım. O da benim filmlerimin dağıtımını yapmaya çalıştığım dönemde tanıştığım bir sinemacı arkadaşımdı... Tarihi bir film. İşte ben orada Fransız diliyle konuşan bir Osmanlı'yı oynadım, Sultan. Fransızca konuştum ama. Şimdi ben Fransızca hiç anlamam. Ezberledik, çalıştık. Hiç anlamadan ne dediğimizi, Fransızca konuştuk... *Bender'deki Kalabalık*...

S.R.Ö.: — *İzlemediniz ama.*

A.K.: — Ben göremedim. Filmi bitirdim ben, Avustralya'ya döndüm. Gene göremedim filmi. O film var, İsveç'te oynadık o filmi. Ondan sonra Türkiye'de Ayhan'la olan dönemim başladı, Ayhan Işık'la. Ona işte *Haşhaş*'ı yazdım. İçine şey (seks sahneleri) kattı diye ben biraz bozuldum ama ne yapayım.

S.R.Ö.: — *O mu yaptı ?*

A.K.: — O, o, karar onun yani. Hatta genç yönetmenlerden biri, Ertem Eğilmez değil...

S.R.Ö.: — *Ertem Göreç.*

A.K.: — Yönetmen oydu ve *Haşhaş*'ı o yönetti. İster istemez...

S.R.Ö.: — *Seks sahneleri girmiş.*

A.K.: — Koymuşlar. Ben biraz bozuldum ama çok iyi iş yapmış o film. Onun arkasından ben tekrar film yapmak istiyorum dedi, Avustralya'daki Türklerin maceralarını. Çok hoşuna gitti. Ona hemen bir senaryo hazırladık. Baba çocuklarını bırakıp para kazanmaya Avustralya'ya gidiyor. O bıraktıktan sonra

çocuklarının başı derde giriyor. O Avustralya'ya gittiği zaman bir kadınla tanışıyor, hayatı değişiyor falan. Ama bir an önce çocuklarından haber geliyor, bize gel yoksa... Oğlunun başına bir dert geliyor, kızının başına bir dert geliyor falan. Bunun bütün istediği bir an önce çocuklarının başına gidip onlara yardım etmek. Ve hatta yol parası bulamıyor uzun zaman. Soygun yapmak zorunda kalıyor. Ama sadece yol parası kadar parayı alıyor bir şeyden, zırhlı bir para aracından. Biletini alıyor, fakat maalesef kurtulamıyor. Yakalanıyor. Çocuklarının başına dönemediği gibi kendi de hayatını kaybediyor, kaçarken. Böyle bir öyküsü vardı. Sonra Ayhan döndü tekrar Türkiye'ye ve biz İlhan'la falan...

S.R.Ö.: — *Bu film yapılmadı ama değil mi?*

A.K.: — Yapıldı, yapıldı. Adını hatırlamıyorum. Yalnız Ayhan'ın bu filmi var yani.

S.R.Ö.: — *Ayhan Işık mı yönetti?*

A.K.: — Kendi yönetmedi. Kim yaptı onu, biri yaptı. Hiç onu da hatırlamıyorum. Hatta tanınmış yıldızlardan birisi de Ayhan'ın Avustralya'da tanıyıp evlendiği ya Çinli, ya Japon bir kadını oynadı. Çok değişik bir film. Büyük bölümünü biz Sydney'de çektik. Hatta Russell çekti onun Sydney sahnelerini, Russell Boyd. Evet o çekti, çok güzeldi, Sydney'de çekilen sahneler. Onları yaptık biz. Ondan sonra döndü o. Biz tekrar döndük, 1975-76-77'lerde falan. *Örgüt*'ün senaryosunu bana verdi, oku dedi. Çok kötü dedim Ayhan, bunu yapmayalım. Nasıl yapalım? Onun da çok hoş oldu öyküsü.

S.R.Ö.: — *Orada oynadınız tabii.*

A.K.: — Orada da oynadım ben. Ben kötüyü oynadım, ne başkanı? Örgüt başkanlarından birini oynadım. Türkiye'nin aleyhinde çalışan örgütlerden birinin başkanını oynadım. Çok hoştu. Eşref Kolçak orada güzel oynuyordu. Eli yüzü düzgün bir film oldu... Gene bir yönetmen vardı. O, filmin yarı yerinde bir şeyden sinirlendi, bastı gitti. Hiç bilemiyorum. Şeker hastası bir adamdı, asabi bir adamdı. Neyse gerçekten aklıma gelmiyor. Ama yönetmen. Ondan sonra çıktı gitti. Filmin tam ortasındayız. Ayhan ne yapacağız diye düşünüyor. Bir dakika Ayhan dedim. Sen daha önce şu şeyi yönettin, hani Avustralya'da yaptığımız filmi. Aşağı yukarı sen yönettin. Gel ben sana yardım edeyim, *Örgüt*'ü birlikte çıkaralım. Ve Ayhan tamam dedi. Kendi yönetmenliğini de kendi yaptı. Ben de ona yardımcı oldum tabii... Birlikte çalıştık Ayhancığımla. *Örgüt* diye gerçekten çok değişik, çok Avrupai, eli yüzü düzgün bir film çıktı ortaya. Bütün gerilimiyle, her şeyiyle. Türk filmlerine benzemeyen bir film çıktı ortaya. Ve ne yazık ki ama, o film iş yapmadı. Fitaş'ta gösterdiler, iş yapmadı. Ondan sonra biz Ayhan'la yine bir film yapmaya hazırlanıyorduk. 79'da İlhan'la tekrar geldik Türkiye'ye... İşte biz geldiğimiz sırada komada olduğunu öğrendik. Göremedik Ayhan'ı ve kaybettik. Böylece benim Ayhan'la olan film serüvenim bitti... Sonra bildiğiniz gibi... İşte bu, *Broken Hill*'le çok uğraştık...

KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün (1994). *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge.

Abisel, Nilgün (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: AÜ Basın Yayın Yüksek Okulu.

Acker, Ally (1991). *Reel Women: Pioneers of the Cinema 1896 to the Present*, NY: The Continuum Pub. Company.

Acker, Joan; Kate Barry; Johanna Esseveld (1991). "Objectivity and Truth". *Beyond Methodology: Feminist Scholarship as Lived Research*, Eds: Mary Margaret Fonow, Judith Cook, s. 133-153. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.

Akar, Rıdvan (2000). *Aşkale Yolcuları: Varlık Vergisi ve Çalışma Kampları*. İstanbul: Belge.

Akıncı, Nergis (1990). "Çok Sinematografik Bir Evde Büyüdüm", *Beyazperde*, sayı: 6, s. 8-9.

Andaç, Feridun (2000). *Türkan Şoray ile Yüz Yüze: Gözlerinden Bellidir*, İstanbul: Can.

Biryıldız, Esra (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, İstanbul: Beta.

Butler, Alison (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London&NY:Wallflower.

Büker, Seçil ve Canan Uluyağcı (1993). *Yeşilçam'da Bir Sultan*. İstanbul: Afa.

Büyükdüvenci, Sabri ve S. Ruken Öztürk (2001). "Türk Sinema Tarihi Henüz Yazılmadı", 11 Mart, *Radikal* 2.

Connell, R.W. (1998). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. İstanbul: Ayrıntı.

Crisp, Lyndall (1975a). "The Remarkable Mrs K", *The Australian Women's Weekly*, 15 Ocak.

Crisp, Lyndall (1975b). "Turkish Delight on the Shelf", *The Australian*, 22 Ağustos.

Çalışlar, Oral (2000). "Sinemamız Adına Yeni 'Umut'", *Cumhuriyet*, 5 Mart.

Çetin, Vildan (2001). *Türk Sinemasında Kadın Yönetmenler*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Dorsay, Atilla (2000). *Sinema ve Kadın*, İstanbul: Remzi.

Dorsay, Atilla (1998). *Sümbül Sokağın Tutsak Kadını*. İstanbul: Remzi.

Dorsay, Atilla (1989). *Sinemamızın Umut Yılları: 1970-80 Arası Türk Sinemasına Bakışlar*, İstanbul: İnkılap.

Dönmez-Colin, Gönül (1999). "Majidi'ye İkinci Kez Büyük Ödül", *Cumhuriyet*, 9 Eylül.

Eisenhuth, Susie (1974). "Secret Role of an Opera Singer", *Sunday Telegraph*, 4 Ağustos.

Erakalın, Ülkü (1999). *Film Karelerine Gizlenen Anılar*, İstanbul: Arıtan.

Erçetin, Gül (1999) "En İyi Bildiklerimi Anlatıyorum", *Cumhuriyet*, 22 Ağustos.

Erçetin, Gül (1999). "Yaşam Siyah Beyaz Değildir", *Cumhuriyet*, 12 Eylül.

Erhat, Azra (1999). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Eriş-Özgül, Feriha (1993). *Bilge Olgaç ve Sinemasında Kadın*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Esen, Şükran (2000). *80'ler Türkiye'sinde Sinema*. İstanbul: Beta.

Evren, Burçak (1995). "Sinema Tarihimizin Bilinmeyen İlkleri: 1905-1914", *Antrakt*, Eylül, sayı: 48, s.58-59.

Evren, Burçak (1983). *Türk Sinema Sanatçıları Ansiklopedisi*. İstanbul: Film-san Vakfı yay.

Filmer, Cemil (1984). *Hatıralar*. İstanbul: Emek Matbaacılık ve İlancılık.

Forbes, Jill (1992). *The Cinema in France After the New Wave*. London: The Macmillan Pres.

Foster, Gwendolyn Audrey (1998). "Introduction: The Evolution of the Woman Filmmaker". *Women Filmmakers & Their Films* , Ed: Amy L. Unterburger, s.xv-xviii. Detroit, NY, London: St. James Press.

Foster, Gwendolyn Audrey (1997). *Women Filmmakers of the African &Asian Diaspora: Decolonizing the Gaze, Locating Subjectivity*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Foster, Gwendolyn Audrey (1995). *Women Film Directors: An International bio-critical Dictionary*. London: Greenwood Press.

Frizer, Helen (1975). "Nightingale out of a Golden Cage", *The Sydney Morning Herald*, 6 Ağustos.

Frodon, Jean Michel (1999). "L'éternel Stigmate de la Haine", *Le Monde*, 7 Temmuz.

Gözübüyük, Esra (1999). *Türk Sinemasında Bir Kadın Yönetmen: Bilge Olgaç ve Sineması*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Günçıkan, Berat (1999). "Hayatı Ters Işıkta Yakalamak", *Cumhuriyet Dergi*, 6 Haziran.

Güney, Yılmaz (2002). "Yasak kararı kötü bir şaka", *Cumhuriyet*, 7 Mart.

Günüşen, Burcu (2001). "Aynı Ülkenin Yalnız İnsanları", *Cumhuriyet*, 23 Ağustos.

hooks, bell (2002). *Feminizm Herkes İçindir*, İstanbul: Çitlembik.

Humphrey, Sonia (1984). "When Turkish Delight is Toil and Heartache", *The Australian*, 26 Ocak.

Irigaray, Luce (1990). *Je, Tu, Nous: Pour une Culture de la Différence*, Paris: Grasset.

İpekçi, Handan (2002). "Ses Verin, Hata mı Ettim?", 20 Nisan, *Radikal*.

Kalkan, Faruk (1988). *Türk Sineması Toplumbilimi*. İzmir: Ajans Tümer.

Köksal, Ayşe (2000). "İstanbul Sevgilisine Hasret", *Cumhuriyet*, 1 Ekim.

Le Guin, Ursula (2002). *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar*. İstanbul: Metis.

Maktav, Hilmi (2000). "Türk Sinemasında 12 Eylül", *Birikim*, sayı: 138: 79-84.

Miller, Lynn Fieldman (1988). *The Hand that Holds the Camera: Interviews with Women Film and Video Directors*. NY and London: Garland.

Mulvey, Laura (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev:N.Abisel, *25. Kare*, 21: 38-46.

Nelmes, Jill (1996). "Women and Film", *An Introduction to Film Studies*, Ed:Jill Nelmes, s.221-255. London:Routledge.

Onaran, Alim Şerif (1994). *Türk Sineması* (1. Cilt). Ankara: Kitle.

Oral, Zeynep (1993). "Her Ödül Verildiğinde Şaşırıyorum", *Milliyet*, 18 Nisan.

Özalp, Leyla (2003). *Seni Seviyorum Sinema*. İstanbul: Remzi.

Özgentürk, Işıl (2002). "İki Kadın: Türkân Şoray, Handan İpekçi", *Cumhuriyet*, 10 Mart.

Özgentürk, Işıl (2001). "Yüreğin Duymuyorsa Film Yapma!", *Cumhuriyet*, 7 Eylül.

Özgentürk, Işıl (2000). "Bir Film Kimindir?", *Cumhuriyet*, 8 Ekim.

Özgüç, Agâh (2001). *Türkan Şoray*. İstanbul: Açıkşehir.

Özgüç, Agâh (1998). *Türk Filmleri Sözlüğü 1914-73*. İstanbul: Sesam.
Özgüç, Agâh (tarihsiz). *Türk Filmleri Sözlüğü 1974-90*. İstanbul: Sesam.
Özgüç, Agâh (1997). *Türk Filmleri Sözlüğü 1991-96*. İstanbul: Sesam.
Özgüç, Agâh (1996). *Türk Film Yapımcıları Sözlüğü*. İstanbul: Fiyap.
Özgüç, Agâh (1995). *Türk Film Yönetmenleri Sözlüğü*. İstanbul:Afa.
Özgüç, Agâh (1992). *Bir Sinema Günlüğünden Aykırı Notlar*. İstanbul: Dharma.
Özgüç, Agâh (1989). *Cahide: Peçete Kağıtlarındaki Anılar*. İstanbul: Broy.
Özgüç, Agâh (1988a). *Türk Sinemasında On Kadın*. Broy.
Özgüç, Agâh (1988b). *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*. Broy.
Özgüç, Agâh (1978). *Türk Filmleri Sözlüğü 73-77*. Ufuk Matbaası.
Özgüven, Fatih (1989). "Male and Female in Yesilcam: Archetypes Endorsed by Mutual Agreement of Audience and Player", *Turkish Cinema: An Introduction*. Ed: Christine Woodhead, s. 35-41, London: SOAS.
Özön, Nijat (1968). *Türk Sineması Kronolojisi 1895-1966*. Ankara: Bilgi.
Öztürk, S. Ruken (2000a). *Sinemada Kadın Olmak*, İstanbul: Alan
Öztürk, S. Ruken (2000b). "Feminist Film Politikası: Mürebbiye Örneği", *Kültür ve İletişim*, 3 (1): 51-70.
Özuyar, Ali (1999). *Sinemanın Osmanlıca Serüveni*. Ankara: Öteki.
Quart, Barbara Koenig (1988). *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. NY: Praeger.
Predal, René (2002). *Le Jeune Cinéma Français*. Paris: Nathan.
Reinharz, Shulamit (1992). *Feminist Methods in Social Research*. NY, Oxford: Oxford Univ. Press.
Robins, Kevin ve Asu Aksoy (1999). "Derin Millet: Millet Sorunu ve Türk Sinema Kültürü", *Toplum ve Bilim*, 82: 180-197.
Ryan, Michael ve Douglas Kellner (1988). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Pres.
Sadoul, Georges (1962). *Histoire du Cinéma*. J'ai lu, Librairie Flam.
Scognamillo, Giovanni; Demirhan, Metin (1999). *Fantastik Türk Sineması*. İstanbul: Kabalcı.
Scognamillo, Giovanni (1998). *Türk Sinema Tarihi 1896-1997*. İstanbul: Kabalcı.

Slide, Anthony (1996). *The Silent Feminists: America's First Women Directors*. London: The Scarecrow Press.

Soykan, Fetay (1993). *Türk Sinemasında Kadın 1920-1990*. İzmir: Altındağ Matbaacılık.

Suner-Nalçaoğlu, Asuman (1991). *"Sociological and Semiological / Psychoanalytical Approaches in Feminist Film Theory: 'Woman's Films' in Turkish Cinema During 1980s"*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, ODTÜ, Ankara.

Şasa, Ayşe (1993). *Yeşilçam Günlüğü*. İstanbul: Dergah.

Şener, Erman (1981). "Cahide Sonku, sinema ve tiyatroda birçok başarı kazandı, özel yaşamında ise dramlar birbirini izledi", *Milliyet Sanat Dergisi*, 1 Nisan, s.12-15.

Tekeli, Şirin (1995) (yay.haz.) *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*. İstanbul: İletişim.

Toptaş, Nilgün (1999). "Her Film Yeni Bir Hayal". *Radikal 2*, 9 Mayıs.

Unterburger, Amy L. (1998) (ed). *Women Filmmakers & Their Films* (with introductory essays by Gwendolyn Audrey Foster, Katrien Jacobs). Detroit, NY, London: St. James Press.

Wolt, Irene (tarihsiz). "Amerika'da Kadın Yönetmen Olmak" Çev: S. Güven, *25. Kare*, sayı: 7, s.13-16.

Yılmaz, Atıf (1995). *Söylemek Güzeldir*. İstanbul: Afa.

Yücel, Şükran (2003) "Maya Deren". *Cumhuriyet Dergi*, 4 Mayıs.

Yücel, Şükran (2003) "Daima Kraliçe", *Cumhuriyet Dergi*, 11 Mayıs.

Yazarı Olmayan Gazete/Dergi Yazıları:

"İzlandalı Annenin Zaferi", 24 Eylül 2003, *Radikal*.

"İnsaniyette 11 Basamak Daha Geriledik", 9 Temmuz 2003, *Radikal*.

"Kadının Farkı 'Maaşı'", 16 Aralık 2002, *Radikal*.

Meydan Larousse (1980), "Babil" maddesi, cilt 2, s. 31.

Sinema Yıllığı 1999/2000, Türsak, İstanbul.

Sinema Yıllığı 1993, Türsak, İstanbul.

"Sinemada Türk-Yunan İşbirliği", 16 Ağustos 1998, *Cumhuriyet*.

"Yeşim Ustaoğlu Söyleşisi" (1999), *Yeni İnsan Yeni Sinema*, sayı: 6, s. 51-54.

19 Kasım 1993 *Hürriyet* "Gişe Hasılatı"

MİLLİ KÜTÜPHANE ARŞİVİ'NDEN YARARLANILAN DERGİLER:

Yıldız: 2 Mayıs 1953, 13 Haziran 1953.

Yıldızlar Alemi: 1 Ocak 1954...

Artist: 16 Haziran 1960, 19 Mayıs 1960, 7 Aralık 1964, 15 Aralık 1964, 6 Eylül 1965, 21 Aralık 1965, 19 Nisan 1967.

Ses: 31 Ağustos 1963, 28 Eylül 1963, 9 Kasım 1963, 21 Aralık 1963, 13 Mart 1965, 24 Nisan 1965, 1 Ocak 1966, 15 Ocak 1966, 12 Şubat 1966, 10 Haziran 1967, 17 Haziran 1967, 20 Ocak 1968, 15 Haziran 1968, 11 Kasım 1972, 18 Kasım 1972, 3 Şubat 1973, 10 Mart 1973, 24 Mart 1973, 6 Ağustos 1977.

Sinema: 31 Mayıs 1961.

GÖRÜŞMELER:

İlhan Arakon (Görüntü Yön.) ve *Memduh Ün* (Yön.): 8 Ocak 2001, İstanbul MSÜ'de, (S. Büyükdüvenci ile birlikte).

Tarık Dursun K. (Yazar-yön.): 18 Ocak 2001'de telefon görüşmesi.

Seyfi Havaeri (Yön.): 21 Ocak 2001, İstanbul, (S. Büyükdüvenci ile).

Ümit Utku (Yapımcı): 23 Ocak 2001, İstanbul, (S. Büyükdüvenci ile).

Hilal Esen (Oyuncu): 7 Eylül 2002, İstanbul.

Ülkü Erakalın (Yönetmen): 9 Mayıs 2003, *Cahide* belgeselinden sonra yaptığı söyleşi, Ankara.

Kadri Yurdatap (Yapımcı): 1 ve 11 Temmuz 2003, İstanbul.

Feride Çiçekoğlu (Yazar): Elektronik postayla yazışma.

Ayten Kuyululu: 8 Mayıs 2002 (ilk görüşme) ve 17 Mart 2003 (ikinci görüşme), Ankara.

Feyturiye Esen: 12 Kasım 2002, Milas.

Birsen Kaya: 29 Ekim 2002, Adana ve birçok kez telefonla.

Lale Oraloğlu: 9 Ocak 2001 (ilk görüşme, İstanbul, S. Büyükdüvenci ile) ve 14 Mayıs 2003 (ikinci görüşme), Ankara.

Türkan Şoray: 3 Ağustos 2003'de (faksla).

Nisan Akman: 31 Ocak 2001 (faksla) ve 4 Mayıs 2002 (ilk görüşme) ve 9 Mayıs 2002 (ikinci görüşme), Ankara.

Mahinur Ergun: 29 Kasım 2002'de AÜ İletişim Fakültesi'nde söyleşi ve elektronik postayla yazışmalar.

Füruzan: 30 Haziran 2003, İstanbul.

Gülsün Karmustafa: 1 Temmuz 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Canan Gerede: 8 Mayıs 2003 (ilk görüşme), Ankara; 1 Temmuz 2003 (ikinci görüşme), İstanbul ve 12 Ağustos 2003'de (faksla).

Tomris Giritlioğlu: 19 Haziran 2003, İstanbul.

Işıl Özgentürk: 13 Mayıs 2003, film sonrası seyircilerle söyleşisi (Ankara), ve 15 Mayıs 2003 Ankara.

Biket İlhan: 8 Mayıs 2003 (ilk görüşme), Ankara ve 6 Haziran 2003 (ikinci görüşme), İstanbul.

Seçkin Yasar: 11 Temmuz 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Handan İpekçi: 18 Ağustos 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Canan Evcimen-Obay: 30 Haziran 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Fide Motan: 21 Mayıs 2003, Ankara.

Yeşim Ustaoğlu: 7 Ağustos 2003'de telefon görüşmesi.

Sunar Kural-Aytuna: 24 Temmuz 2003, Ankara.

Necef Uğurlu: 19 Haziran 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Jülide Övür: 30 Haziran 2003, İstanbul ve elektronik postayla yazışma.

Sinemanın "Dişil" Yüzünde, unutulan Türk kadın yönetmenlerine dikkat çekilmesi amaçlandığı gibi tanınmış yönetmenlerin "kadın sineması tarihi" içinde nerede konumlandırılabileceği sorusu da yanıtlanmaya çalışılmıştır.

Kitap üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türkiye'de ilk kadın yönetmenler araştırılmış ve 1980'lere kadar varlığını sürdüren sinema sistemi ve Yeşilçam geleneği içinde varolan kadın yönetmenler incelenmiştir. Şimdiye dek hiç görüşme yapılmamış ve araştırma konusu olmamış Feyturiye Esen ve Birsen Kaya ile yapılan görüşmeler, kadın yönetmenler konusundaki ilk sözlü tarih çalışmalarıdır. İkinci bölümde, 1980-1990 arasında film çekmeye başlayan iki kadın yönetmenden söz edilmektedir. Son bölümde 1990'dan bu yana sayıca artan kadın yönetmenler incelenmektedir. Yönetmenlerin büyük çoğunluğuyla yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiş, birkaçıyla ise farklı araçlarla (e-posta, telefon vb.) görüşülmüştür.

Bu çalışma, feminist bir bakış açısıyla yarı-yapılandırılmış görüşme tekniğine ve feminist analize dayanmaktadır.

ISBN 9755535059

Sinemanın "Dişil" Yüzü, Türk sinema çalışmaları alanında kadın bilincine yer açmaya ve feminist eleştirel bakış açısının kapısını aralamaya çalışıyor. Diğer bir deyişle, bu kitap, Türk sinema tarihinin öteki yüzüdür. Bilinmeyen kadın yönetmenlerden (Feyzuniye Esen, Birsen Kaya gibi) daha bilinen, tanıdık yönetmenlere (Bilge Olgaç, Handan İpekçi gibi) doğru Türk sinemasındaki yirmi üç kadın yönetmen, filmleriyle birlikte inceleniyor. Ortak özellikleri ve farklılıkları, algıları, anlayışları ve ürünleri ilk kez bütünlüklü bir biçimde bir kadın bakışıyla sorgulanıyor.

