

ÖTEKİ'NİN SİNEMALARI

Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk

GÖNÜL DÖNMEZ-COLİN

Türkçesi: Maral Jefroudi



agorakitaplığı

agorakitaplığı
357

GÖNÜL DÖNMEZ-COLİN

Yazar, araştırmacı ve öğretim üyesi. Amerikan Kız Koleji ve Istanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Filoloji bölümünde okuduktan sonra Kanada'nın Montreal kentinde Concordia ve McGill Üniversitelerinde lisansüstü eğitimini tamamladı. Montreal ve Hong Kong'ta öğretim üyesi olarak görev aldı. İran, Türkiye, Hindistan, Çin ve Orta Asya'da sinema araştırmaları yaptı. İngilizce olarak yayınlanan kitapları arasında *Women, Islam and Cinema*'nın (Reaktion Books) yanı sıra *Cinemas of the Other: A Personal Journey with Filmmakers from the Middle East and Central Asia* (Intellect Books), editörlüğünü yaptığı *Cinemas of North Africa and the Middle East* (Wallflower Press) ve yayına hazırlanan *Turkish Cinema and Politics of Identity* (Reaktion Books) vardır. Ayrıca, *Routledge Companion to Middle Eastern and North African Film* kitabının Orta Asya bölümünü, *The World of Islam* (Routledge) kitabının "Islamic Cinema" bölümünü yazmıştır. Türkçe olarak ise *Paylaşılan Tutku, Sinema* adlı bir kitabı yayınlanmıştır. *Central Asian Survey, Le Monde Diplomatique, Cinemaya, Kinema* ve *Cumhuriyet* gazetesine devamlı katkıda bulunan Donmez-Colin'in sinema yazıları dokuz dile çevrilmiştir. Kendisi birçok uluslararası film festivalinin jürisinde görev almaktadır ve Almanya'da Mannheim-Heidelberg ile Hindistan'da Kerala Uluslararası Film Festivallerinin sanat danışmanıdır. Yazarın *Kadın, Islam ve Sinema* (2006) adlı kitabı da Agora Kitaplığı'ndan yayınlanmıştır.

MARAL JEFROUDİ

1982, Tahran doğumlu. Boğaziçi Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi, Sosyoloji ve Tarih okudu. Uluslararası Sosyal Tarih Enstitüsü ve Leiden Üniversitesi'nde Emek Tarihi üzerine doktora çalışmalarını sürdürüyor. Farsça'dan çevirdiği Cafer Modarres Sadeghi'nin iki uzun öyküsü Metis Yayınları'ndan *Ben Sabaha Kadar Uyanığım* adıyla basıldı. Amsterdam'da yaşıyor.

Gönül Dönmez-Colin

ÖTEKİ'NİN SİNEMALARI

Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk

Türkçesi: Maral Jefroudi

a
agorakitaplığı

Sinema 357

Öteki'nin Sinemaları
Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk
Gönül Dönmez-Colin

Kitabın özgün adı:
Cinemas of the Other
A Personal Journey with Film-Makers
from The Middle-East and Central Asia
Intellect Books, 2006

Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 2006; Gönül Dönmez-Colin
© 2009; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Mart 2012
ISBN: 978-605-103-153-8

Baskı ve Cilt: Ceylan Matbaası
Güven İş Merkezi, B Blok, No 318
Topkapı/İstanbul
Tel: (0212) 613 10 79

AGORA KİTAPLIĞI
Sertifika no: 12761
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler vii

Sunuş ix

1. BÖLÜM: ORTADOĞU

İRAN SİNEMASI

Rakhsan Bani-Etemad 5

Bahram Beyzai 20

Abolfazl Jalili 42

Mahmud Kalari 53

Abbas Kiarostami 62

Majid Majidi 78

Mohsen Makhmalbaf 91

Dariush Mehrjui 107

Tahmineh Milani 125

Jafar Panahi 138

1. BÖLÜM: TÜRKİYE

Erden Kıral 151

Ali Özgentürk 177

Tayfun Pirselimoğlu 196

Yeşim Ustaoğlu 209

Atıf Yılmaz 229

KAZAKİSTAN

Erden Kıral 151

Ermek Shinarbaev ve Ardak -Amirkulov 247

Serik Aprimov 268

Rachid Nugmanov 287

KIRGIZİSTAN

Cengiz Aytmatov 299

Aktan Abdikalikov 310

Ernest Abdizhaparov 321

Gennadi Bazarov 327

Tolomush Okeev 337

TACİKİSTAN

Cengiz Aytmatov 299

Tachir Mukharovich Sabirov 351

TÜRKMENİSTAN

Halhammet Kakabaev 363

ÖZBEKİSTAN

Zulfikar Mussakov 373

Yusuf Razikov 382

Filmografi 392

Seçilmiş Kaynakça 445

TEŞEKKÜRLER

Bu projeye katılan bütün yönetmenlere minnettarım. Eğer onlar zamanlarını cömertçe bana ayırmasalar, çalışmalarını, düşüncelerini, hislerini ve düşlerini benimle samimiyetle ve bütün açıklığıyla paylaşmasalar bu proje gerçekleşemezdi. Yine, dünyanın başka türlü erişemeyeceğimiz daha az bilinen ülke sinemalarına odaklanarak onları izlemeyi mümkün kılan film festivallerine, özellikle de Nantes Üç Kıta Film Festivali'ne ve özenli yöneticileri Philippe ve Alain Jaladeau'ya, Cottbus Film Festivali'ne ve kendini işine adamış yöneticisi Roland Rust'a, Rotterdam Uluslararası Film Festivali'ne, Montreal Dünya Film Festivali'ne, Locarno Uluslararası Film Festivali'ne, İstanbul Uluslararası Film Festivali'ne ve Vesoul Uluslararası Asya Filmleri Festivali'ne teşekkür ederim.

SUNUŞ

Öteki'nin Sinemaları: Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel bir Yolculuk, çalışmaları ülke sinemalarını temsil etme niteliği taşıyan yönetmenlerle yapılan söyleşilerin bir toplamıdır.

Günümüz dünya sinemasına egemen olan Hollywood film endüstrisi, dünya çapındaki üretimin yalnızca bir bölümünü oluşturmasına rağmen, kültürünü ve değerlerini bütün dünyaya dayatmaktadır. Böylesi güçlü bir ekonomik devle baş edemeyen ulusal sinemalar/endüstriler ya arka plana çekildiler, ya da rakiplerinin gişe başarısı formüllerini uygulamaya koyuldular. Kitabın adındaki 'öteki'nin iki anlamı var: 1) Avrupa-merkezci bir bakış açısıyla, tamamen farklı ve ayrı bir varlık gibi -ücra, yabancı, gizemli, egzotik, barbar, vahşi, hatta tehditkâr ve tehlikeli- olarak algılanan Müslüman Ortadoğu ve Orta Asya'nın Batılı olmayan ulusları, 2) bu ulus-



İranlı yönetmen Jalili'nin *Ebced*'inden (2003) bir sahne.

ların, halklarının sosyo-politik sorunlarını dillendirmeye adanmış, yurtiçinde ve dışında hakim olan anaakım sinemaya hem üslûp hem de içerik bakımından karşı çıkan sinemalarını tanımlıyor.

Bu bağlamda 'öteki' olarak tanımlanabilecek bütün ülkelerin sinemalarını incelemek bu kitabın kapsamını da, benim uzmanlığımı da aşar. O yüzden burada, Ortadoğu'dan bölgenin Arap olmayan, Müslüman iki ülkesi İran ve Türkiye'yi, Orta Asya'dan da İran ve Türkiye'yle kimi ortak özellikleri -tarih, gelenek, görenek, dilsel ve dinsel ilişkileri- paylaşan eski Sovyetler Birliği'nin Müslüman cumhuriyetlerini, Kazakistan, Kırgızistan, Tacikistan, Türkmenistan ve Özbekistan'ı seçtim.

Günümüzde yaşanan zorluklara rağmen, bu ülke sinemalarının hepsinin tarihinin uzun bir geçmişi vardır. İlk İran yapımı belgesel film 18 Ağustos 1900 tarihinde Belçika'da Ostend'de, resmi saray fotoğrafçısı Mirza Ebrahim Han Akkasbaşi tarafından çiçeklerle karşılanan Şah'ın ziyaretini kaydetmek amacıyla bir Gaumont kamerayla çekilmiştir. İlk halka açık gösterim 1900 yılında Katolik misyonerler tarafından Tebriz'de kurulan Soleil Sineması'nda, ticari gösterimlerse Ebrahim Han Sahhafbaşi-e Tehrani tarafından öncelikle antika dükkânının arka tarafında, ardından da 1904'te Tahran'da bir sinemada gerçekleştirilmiştir.

İlk İran yapımı film, *Abi va Rabi* (Abi ve Rabi, 1930), Ovanes

Ohanian tarafından çekilen sessiz, siyah-beyaz bir filmdir. İlk sesli film, Abdolhossein Sepanta'nın *Dokhtar-e Lor* (Lor Kızı, 1933), Lorestan-Khuzestan yolundaki çayhanelerde şarkı söyleyip dans eden köylü kızı Golonar'ın öyküsünü anlatır; film Hindistan'da çekilmiştir.

Şah döneminde gerek hükümet gerekse dini otoriteler kamusal alanda gösterilen görüntüleri kontrol etmeye çalıştılar. Sansür 1920'lerde, ithal filmlerin açıkça cinsellikle ilgili meselelere odaklanmasının aileye karşı bir tehdit unsuru olarak görülmesiyle başladı. Yerel filmlerde siyasal ve toplumsal eleştiri tahayyül bile edilemezdi. 1950'lere ve 1960'lara gelindiğinde seksin yolu açılırken, siyasal içeriğe uygulanan sansür yoğunlaştı. Diğer taraftan dini otoriteler sinemayı müzik ve diğer sanat formlarıyla beraber ahlâksız, çürümüş, dolayısıyla da haram olarak niteleddiler ve yasakladılar. Abolfazl Jalili'nin otobiyografik filmi *Abjad* (Ebced, 2003) devrim öncesinde de varlığını sürdüren boğucu dini baskının dikkati çekecek biçimde altını çizer.

Ayetullahların yeni rejiminin sinemaya böylesi bir muhalefet gösterdiğinden bahsedemeyiz. Humeyni sinemayı 'medeniyetin başarılarından biri' olarak tanımlamıştı, ancak 1978'den itibaren, devrimci ateş 180'den fazla sinemayı yakarak yüzlerce insanın ölümüne sebep oldu. Birçok yönetmen kamu ahlâkını bozdukları suçlamasıyla itham edildiler. İslamcı bir sinema kurma girişimi sinema endüstrisini devletin denetimine soktu. Baskının çoğu kadınların beyazperdedeki görünümleri üzerineydi –yakın plan çekim olmayacak, kadınlar başrolleri üstlenmeyecek, dokuz yaşından büyük hiçbir dişi *hicab*'ı (İslami giyim kuralları) olmadan görüntülenmeyecek, akraba olmayan karşı cinsten insanlar arasında dokunsal temas gerçekleşmeyecek, vs.

1980'lerde cumhurbaşkanı Muhammed Hatemi, İslami İrşad ve Kültür Bakanı'yken sinemanın 'cami olmadığı' açıklamasını yaptı. 1983'te Farabi Sinema Vakfı'nın kurulmasıyla, sinemanın dini otoritelerin kıskacından kurtulabilmesi ve ulusal sinemanın teşviki yönünde olumlu adımlar atıldı, böylelikle de İran filmleri Batı'nın dikkatini çekmeye başladı. Abbas Kiarostami, Bahram Beyza'i, Dariush Mehrjui ve Mohsen Makhmalbaf'ın liderliğinde Abolfazl Jalili, Majid Majidi, Jafar Panahi gibi yetenekli genç yönetmenlerin ve unu-

tulmaması gereken önemli kadın yönetmenler Rakhshan Bani-Etemad ve Tahmineh Milani'ninin sayesinde İran filmleri bugün Ortadoğu'nun en canlı ve iddialı sinemasını oluşturmaktadır.

Sinemanın Türkiye'ye 1896 yılında Bertrand isimli bir Fransız aracılığıyla geldiği bilinir. Sultan II. Abdülhamid'in sarayında gerçekleştirilen özel gösterimin ardından, halka açık gösterimler İstanbul'un kozmopolit Avrupa yakasındaki Pera'da, o sıralar revaçta olan Sponeck Restoranı'nda, Fransız Pathé Brothers şirketinin temsilciliğini yapan Sigmund Weinberg isimli bir Romanyalı tarafından gerçekleştirildi. 1908 yılında Weinberg ilk sinemayı da aynı bölgede kurdu ve adını Cinema Pathé koydu. İsmi Beyoğlu olarak değişse de bölge, sinema endüstrisinin merkezi olmaya devam etti ve Yeşilçam Sokağı stüdyo sistemi olmayan bir Türk Hollywood'una adını verdi.

Lumiére kardeşlerin kameramanı Alexandre Promio, 1896 yılında İstanbul'da Türkler hakkında bir kısa film çekti. Makedonyalı Manaki kardeşler Yanaki ve Militiades 1907 yılından başlayarak belgeseller yaptılar. İlk ulusal filmin 1914 yılında, o tarihte Türk ordusunda subay olan Fuat Uzkınay tarafından çekildiği iddia edilen ama gösterimine kimsenin şahit olmadığı *Aya Stefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* isimli uzun belgesel olduğu düşüncesi yaygındır.

İlk kurgu film *Himmet Ağa'nın İzdivacı* -Moliére'den serbest bir uyarlama- Sigmund Weinberg tarafından 1918'de çekilmeye başlandı, ancak savaş yüzünden yarım bırakılan çekimleri iki yıl sonra Fuat Uzkınay tamamladı. Ertesi yıl, tiyatronun önde gelen isimlerinden Ahmet Fehim tartışmalara yol açan *Mürebbiye* (1919) isimli bir film çekti. Bütün erkekleri baştan çıkaran Anjelik isimli bir Fransız kadın hakkındaki bu seks-vodvil, tanınmış romancı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bir eserinden uyarlanmıştı. Fakat bu film Fransız işgal kuvvetlerinin komutanı tarafından Fransız kadınları küçük düşürdüğü gerekçesiyle yasaklandı.

1940'lara kadar Türk Sineması tek bir kişinin etkisi altındaydı. Yurt dışında eğitim alan tiyatro yönetmeni Muhsin Ertuğrul, Fransız ve Alman tiyatrolarından ve devrimci Sovyet sinemasından çok etkilenmişti. 1923 ve 1939 yılları arasındaki döneme Tiyatrocular Dönemi denir. Ertuğrul'un *Ateşten Gömlek* (1923) filmi Müslüman kadınların beyazperdede yer aldığı ilk film olması ve oldukça yer-

leşmiş bir tabuyu yıkması nedeniyle önemlidir. Bu dönem Mussolini'nin *Codice di Censura*'sından ilham alan ve neredeyse elli yıl varlığını sürdüren, ağır sansür yasalarının yürürlüğe konduğu dönem olması itibariyle de sinema tarihine geçmiştir.

Türk sineması 1940'larda, ezilen kadın temasına odaklanan folklorik melodramlar aracılığıyla köy hayatıyla ilgilenmeye başladı. 1940'ların sonlarında, Türk yapımları sinema biletlerine uygulanan belediye vergisinde yüzde 50 indirime tabi oldular. Bu ilk sübvansiyon yeni bir sinemacı kuşağının gelişimiyle aynı zamana denk gelince, film üretimi fark edilir derecede yükseldi. Günümüz Türk sinemasının önde gelen isimleri Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün ve Atıf Yılmaz o dönemde yetişen yönetmenlerdendir.

1960'ların sineması ülkedeki toplumsal ve siyasal değişimlerden, özellikle 27 Mayıs 1960 darbesinin ardından sanatı besleyen daha rahat bir ortamın oluşmasından önemli derecede etkilenmiştir. Bu dönemde Marksizm-Leninizm'in de içinde bulunduğu farklı ideolojilerin çevirileri yayınlandı. Daha çok kitap basıldı ve özellikle de sosyalist-realist türde daha çok film çekildi. 1966 yılında -rekor sayıda- 238 film yapılmıştı. Ancak bu, bütün filmlerin dikkate değer filmler olduğu anlamına gelmemeli. Popüler sinema ve arabesk melodramlar da rağbet kazandı ve sit-com'lar, macera filmleri, dini filmler, kovboy filmleri, fotoromanların uyarlamaları ve seks filmleri beyazperdeyi ele geçirdi.

Televizyonun 1968'de Türkiye'ye gelmesinden önce sinema aile hayatında önemli bir yere sahipti. Kadınlar için yapılan ucuz sabah matineleri oldukça popülerdi. Televizyon ve ardından gelen video furyası endüstriyi tehdit edince birçok film şirketi ucuz seks ve kung-fu filmleri üretmeye başladı.

Yılmaz Güney'in çektiği *Umut* (1970) Yeni Türk Sineması'nın başlangıcını muştulayan bir dönüm noktası olarak ele alınır. Bir fayton sürücüsünün öyküsünü anlatan film, kapitalizmin hızla geliştiği bir dönemde, geçiş sürecinde olan Türkiye'nin realist bir portesini çizmekteydi. *Umut*, yasalara göre sınıfsız bir toplum olan bir ülkede sınıf ayrımcılığı yaptığı, Amerikan emperyalizminden bahsettiği, dini aşağıladığı ve işçileri yönetime karşı koymaları konusunda teşvik ettiği gerekçeleriyle yasaklandı.

Yılmaz Güney'in yurtdışındaki şöhreti kelimenin gerçek anlamıyla kendisinin yönetmediği, ancak hapisteyken yazdığı iki önemli filme dayanır. Bunlardan ilki Zeki Ökten'in yönettiği *Sürü* (1979), ikincisiyse Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1982) filmidir. Ökten ve Gören, Güney'in yeni sinemasından etkilenmiş, Yeşilçam'ın ticari sinema sisteminde geçirdikleri birkaç üretken yıla rağmen değişimlere hazır yönetmenlerdi.

Ülkeyi karanlık çağlara sürükleyen 1980 darbesi paradoksal olarak sinemaya yaradı. Siyasetle ilişkilenme yükümlülüğünün yarattığı baskının kalkması sanatçıları özgürleştirdi ve bireyin kent sıkıntıları ön plana çıktı. Güney'in kırsal sinemasından ilham alan sinema, bireylere değil olaylara odaklanan filmler üretiyordu. Kırsalın imgesi yarım kalmıştı. 1970'lerin sonuna kadarki Türk sinemasını temsil eden *Yeşilçam*, daha çok köy kültürünü ve sözlü gelenekleri destekleyen popüler bir sinemayı niteliyordu. Anonim özellikleri ve farklı görüşlerle ifade biçimlerine izin vermeyen bir hiyerarşi sistemi vardı. Usta-çırak ilişkisine dayanmaktaydı. Televizyonun gelişi, kanalların çoğalması ve sosyo-politik ortamdaki değişimler daha kişisel bir sinemanın yolunu açtı. Türk sinemasının gerçek *auteur*'ü olduğu kabul edilen Ömer Kavur'la beraber, Ali Özgentürk ve Erden Kıral 1980 öncesi siyasal duyarlıklı neo-realist eğilimden, daha yaratıcı ve kişisel bir sinemaya geçiş sürecinin temsilcileri oldular.

Uzun yıllar süren ekonomik ve siyasal karışıklık binlerce Türkiye vatandaşını sürgüne zorladı. Erden Kıral gibi bazı sinemacılar da ülkelerinde film yapamayınca sürgün yolunu seçtiler. Kıral yıllarca Almanya'da çalıştı, yabancı sermayeyle 'Türk filmleri' adını verdiği filmler çekmeyi başardı.

Feminizm Türkiye'ye oldukça geç geldi; ancak gittikçe artan sayıda kadın emek gücüne katıldıkça, sinemanın odağı erkeklerden kadınlara kaydı. Atıf Yılmaz'ın filmleri kısırlıktan doğum kontrolüne, dulluktan feminizme ve hatta lezbiyenliğe kadar gelişen kadın meselelerinin Türk sinemasının genel evriminde geçirdiği dönüşümleri oldukça açık bir şekilde ortaya koyan yapıtlardır.

1990'larda bir avuç yetenekli yönetmen (Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu ve Tayfun Pirselimoğlu bu isimlerden bazılarıdır) sayesinde gelişen Yeni Türk Sineması türler, tarzlar ve konular açısından oldukça sağlıklı bir çe-



Kazak yönetmen Nugmanov'un *İğne*'si (1988), başrolünü bir rock yıldızının oynadığı ilk filmdi.

şitliliğe sahiptir. Genç nesil ister realist ister dolaylı bir anlatımla kendilerine yakın konulara, bildikleri karakterlere, deneyimledikleri olaylara odaklanıyor. Yakın geçmişi ve mevcut siyasal durumu ele alacak cesarete sahipler. Gündelik problemlere sıkışıp kalan sıradan insanlar, kahramanları ve anti-kahramanları oluşturuyor. İyi düşünülmüş senaryolar genellikle yönetmenlerce kaleme alınıyor, ancak çoğunlukla doğaçlamaya da yer bırakılıyor. En önemlisi, bu yönetmenlerin hikâye anlatımında seyirciye gösterilen dürüstlük, samimiyet ve saygı.

Sovyetler Birliği'nin yıkılışından sonra, özellikle Moskova, Leningrad (bugünkü St. Petersburg) ve Kiev'in ardından SSCB'nin en büyük sinema merkezi olan Kazakistan'ın başkenti Alma Ata'da (bugünkü Almatı) gözlemlenen canlılık, Orta Asya sinemasının sinema dünyasının ilgisini toplamasını sağladı. Kazaklara göre ulusal sinema 1954 yılında ilk Kazak kurgu filmi Shaken Aimanov'un *Bir Aşk Şiiri*'yle başlamış olsa da Kazakfilm Stüdyo'sunun kökleri 1930'lara dayanmaktadır. İlk belgesel film *Pribytie Pervovo Poezda v. Alma Atu* (Alma Ata'ya İlk Trenin Gelişi) gibi tarihsel bir isimle 1925 yılında çekilip 1929 yılında gösterilmiştir. Victor Turin'in

Türkiye-Sırbistan tren yolunun inşası hakkında çektiği *Turksib/Stalnoi Put* (Çelik Yolu) da aynı yıl gösterime girdi. Beş yıl sonra *Sovyet Kazakistan* adıyla haber filmlerinin, belgesellerin ve birkaç kurgu filmin yapıldığı bir belgesel film stüdyosu kuruldu. Savaş sırasında, Mosfilm ve Lenfilm boşaltılarak Alma Ata'ya taşınmış ve Sergei Eisenstein *Ivan Grozyj*'in (Korkunç İvan) iki bölümünü 1943-1945 yılları arasında bu stüdyoda çekmişti.

Orta Asya sinemasının gelişimi 1940'lara dayanır, ancak komünist rejimin kısıtlamaları altında daha da büyüme şansı yoktu. 1919'da Lenin'in bir kararıyla sinema ulusallaşınca film üretimi ve dağıtımı bir devlet kurumu olan Devlet Sinematografi Komitesi (Goskino) tarafından denetlenmeye başlandı. Goskino *perestroika*'nın gelişine kadar kontrolü elinde tuttuysa da *perestroika*'nın ardından çoğunlukla Moskova'daki VGIK'da (Sovyetler Birliği Devlet Sinema Enstitüsü) yetişen, farklı geçmişlerine rağmen benzer zorlukları ve kaygıları paylaşan genç sinemacılara yeni ufuklar açıldı.

Sovyetler Birliği'nin yıkılışıyla meydana gelen ve diğer bütün cumhuriyetleri ezip geçen toplumsal, ekonomik ve etnik kargaşadan ciddi oranda etkilenmeyen tek Orta Asya devleti Kazakistan olmalıdır. Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbayev'in liberal politikaları sonucunda ülke serbest piyasa ekonomisine sorunsuzca geçti. Bankalar ve şirketler tanıtımlarını sinema gibi yüksek profilli yatırımlar aracılığıyla yapma fırsatını kaçırmadılar. Ancak yatırımlarından kâr etmeyen özel sektör bu alandan çekilip, kimi yatırımcılar da kara para akladıkları suçlamasıyla sorgulanınca film üretimi dikkat çekici ölçüde düştü.

Post-Sovyet Kazak *yeni dalga*'nın önde gelen isimlerinden Rachid Nugmanov'la 1991'de Kazakfilm Stüdyo'sunda görüştüğümde, bana yeni akımın 'post-perestroika' olduğunu söyledi: "Bu ister Kazak, ister Rus ya da başka bir milliyetten olsunlar, her yerde genç kuşakla, yeni ilişkiler ve yeni bir hayat gücüyle ilgili. Hiçbir kısıtlama yok." Hiçbir kısıtlama, ticari kısıtlama bile! Kazak filmleri ticari dolaşıma hiçbir zaman giremedi. Öyleyse, endişeye ne gerek var?

Nugmanov'un gösterime girmeyen diploma filmi *Ya-Ha* (1986) kısa süre içinde bir yeraltı kült klasiği haline geldi. Başrolünü bir rock yıldızının oynadığı ilk filmi *Igla* (İğne, 1988) 20 milyon kişi tarafından izlendi. Oysa Ermek Shinarbaev'in yönet-



(*Evlatlık Oğul*, başarılı Kırgız yönetmen Abdikalikov'un dokunaklı bir yapımıydı.

tiği *Meist/İntikam/Ney* (1990) filmi bağımsız bir film festivali olan İstenmeyen Filmler Festivali'nden davet alana kadar rafta kaldı. Bir yıl önce Moskova'daki resmi sinema görevlilerinin ihraç izni vermediği film bu festivaldeki en büyük ödülü aldıktan sonra Cannes ve diğer saygın festivallerin yolu açılmış oldu.

Serik Aprimov sinemaya başladığı andan itibaren toplumsal ve siyasal meselelerle ilgili filmler yaptı. Kırsaldaki gündelik hayatın karamsar bir portresini çizen *Konechnaya Ostanovka/Qijan* (Son Durak, 1989) eleştirmenlerce beğenilmiş ancak Aksuat (yönetmenin doğduğu ve hikâyenin merkezindeki yer) köylülerî tarafından çıplak gerçekliği beyazperdeye yansıttığı için kınanmıştı.

Perestroika'yla gelişen Kazak sinemasının altın çağı, Sovyet İmparatorluğu'nun yıkılması ve serbest piyasa ekonomisine geçiş döneminde yavaş yavaş hızını kaybetmeye başladı. Bağımsızlığın ertesinde mantar gibi türeyen özel stüdyolar projelerini kapitalist sistemin dikte ettiği mecburiyetler uyarınca tekrar değerlendirmek zorunda kaldılar. Günümüzde yönetmenler ve yapımcılar senaryolarını seçerlerken artık Batı pazarını dikkate alıyorlar. Kazakistan'da çalışan yaklaşık kırk yetenekli yönetmenden on tanesi çeşitli film festivallerinden ödüller almalarına rağmen projelerini gerçekleştirecek kaynaklara sahip değiller. Bazıları, örneğin Rachid Nugmanov, çözümü Avrupa ülkelerine göç etmekte buldu. Batı'nın güvenini kazanan Darejan Omirbaev ve

Serik Aprimov yabancı ortak yapımcılar bulabiliyorlar. Ancak Nugmanov'un bir zamanlar savunduğu, kısıtlamaların olmadığı bir sinema düşüncesi geçmişte kaldı.

Kırgızistan'a sinema diğer cumhuriyetlerde olduğundan çok daha geç geldi. Kırgızfilm Stüdyosu 1942'de kuruldu. 1954 ve 1960 yılları arasında Mosfilm Stüdyosu sinema endüstrisine destek olmak için birçok yetenekli sinemacıyı Frunze'ye (şimdiki Bişkek) yollardı. Vasili Pronin'in *Saltanat* (1955) filmi orada yapıldı. Bu siyasetin olumsuz yönü Kırgız sinemasına kimlik oluşturma şansı vermeyişidir.

Bolakbet Shamshiev ve Tolomush Okeev ulusal sinemanın kurucuları olarak bilinseler de, Kırgız sinemasının sanatsal açıdan dünyaca ünlü yazar Cengiz Aytmatov ve çalışmalarından beslendiği söylenebilir.

Aktan Abdikalikov, günümüzdeki tek başarılı Kırgız yönetmendir. Kültürel kimlik üzerine dokunaklı bir öyküye sahip olan *Beshkempir* (Evlatlık Oğul) Fransız ortak yapımcısı aracılığıyla birkaç ülkede dağıtım şansı bulabildi. Ülkesinde çok beğenilen bir film olmasa da uluslararası başarısı endüstriye katkı sağladı.

Kırgızistan bazı komşularına oranla iyi ekonomik koşullara sahiptir, ancak 4,5 milyonluk nüfusunun yüzde sekseni hâlâ günlük 2 dolar ya da onun daha da altında bir gelirle yaşamaktadır. Vatandaşlarının çoğu sinemaya gidebilecek gelire sahip değildir. Ayrıca ulusal sinemaya destek vermek hükümetin öncelikleri arasında yer almaz.

Ortak yapım, tünelin sonunda beliren tek ışık gibi görünmekte, ancak bunun da bir bedeli var. Kırgızfilm Stüdyosu başkanı Tinay İbragimov'a göre, para yurtdışından gelince ulusal konulara odaklanmak ticari bir ikna süreci gerektiriyor: "Film, seyirci, parayı veren ve sansür arasındaki ilişki oldukça karmaşık."

Dünyanın başka yerlerinde olduğu gibi, Kırgızistan'da da en popüler yapımlar Hollywood filmleri. Sovyetler dönemini ele alan siyasal içerikli filmlerin yokluğu göze çarpıyor. Bu konuda, önemli yönetmenlerden Baktyr Karagulov, "Orada iyi bir eğitim aldık," diyor. "Onları neden suçlayalım ki? Tabii bir şeyler kaybettik, ancak her zaman kültürümüze sahiptik. Kruşçev sağolsun, Aytmatov'umuz var."

Bağımsızlık öncesinde geleceğin yönetmenleri Moskova'da eğitilirlerdi. Günümüzde Moskova'da aldığı eğitimle çalışan kimse kalmadı. Başkent Bişkek'teki, Sinema ve Televizyon bölümü de olan Güzel Sanatlar Enstitüsü ilk mezunlarını -yönetmen ve kameramanlar- geçen yıl verdi. Ancak bu yeni mezunlar yalnızca video klip çekiyorlar. Moskova, Sovyetler Birliği'nin farklı yerlerinden gelen sinemacıların buluşma noktası değil artık. Aytmatov'un ironik bir dille belirttiği gibi, bu yönetmenler artık birbirlerini görmek için Almanya'daki Cottbus gibi yerlere gitmek zorundalar.

Tacikistan'da ilk trenin Duşanbe'ye gelişini görüntüleyen ilk belgesel 1929 yılında üç Rus öncü, Vasily Kuzin, Artem Pishevich ve Nikolai Gexulin tarafından çekildi. Tacikfilm stüdyosu 1930 yılında kuruldu. İlk önemli kurgu film *Pochetnoe Pravo* (Onursal Hak) 1934 yılında Kamil Yarmatov yönetmenliğinde çekildi. Siyasal bir eylemci olan Davlat Khudonazarov, 1960-1970'lerin tema ve tarz çeşitliliğiyle dikkat çeken *yeni dalga*'sının önemli bir temsilcisidir. Tachir Sabirov'un en önemli çalışması *Margi Sudher* (Haraççının Ölümü, 1966) bu dönemin ürünüdür.

Bağımsızlığın ertesinde, Kazakistan'dakine benzer bir *yeni yeni dalga*'nın oluşumu göçle sonuçlanan iç savaşla yarım kaldı. Birçok yönetmen Moskova'ya ya da Batı ülkelerine taşındı; filmlerini yabancı fonlarla çekti. Batı'ya göç eden en başarılı iki yönetmen, Pamir'leri buharlı lokomotifle geçen, siyah beyaz bir yol filmi olan ilk filmi *Bratan*'la (Biraderler, 1992) yeteneğini kanıtlayan Bakhtiyar Khudoynazarov ile Paris'te yaşayan Jamseed Usmanov'dur.

Sovyetler Birliği'nin son on yılında ve 1990'ların başında, video ve ses kasetleri popüler eğlence araçları olmanın dışında devletin kontrolünden azade haber yaymanın da aracıydı. Günümüzde, Duşanbe'nin sinema salonlarında ve köylerde film gösterimleri gelişigüzel gerçekleşiyor. 2001 Cottbus Film Festivali'nde Tacik sineması retrospektifi kapsamında sergilenen kısa filmlerde öne çıkan tema, genç kuşağın gelecekleri hakkında umutsuz ve bunalımda olmalarıydı.

Sovyetler Birliği'nin diğer devletlerinde olduğu gibi Türkmenistan'da da sinema haber filmleriyle başladı. 1920'lerde yıldönümü kutlamaları, Lenin heykellerinin açılışları ve benzer olaylar kaydedildi. Kiev Stüdyosu'nun Aşkaabat'a taşındığı II. Dünya Sa-

vaşı yıllarında savaş 'defterleri' yapıldı. Savaş sonrası belgeselcileri sosyalist yeniden inşa, çöle yeniden sahip çıkma, Müslüman kadınların yeni özgürlüğü gibi meselelere odaklandılar. 1929'da çekilmeye başlanan kurgu filmler 1960'lar ve 1970'lerde zirveye ulaştı. Türkmenistan'ın en ünlü yönetmeni Khodzakuli Narliev en iyi filmi *Nevestka*'yı (Gelin) 1972'de çekti. Biul-Biul Mamedov, Usman Saparov ve Halmammet Kakabayev Türkmen sinemasının önde gelen isimlerindendir.

Hazar Denizi Türkmenistan'a petrol ve balık gibi sayısız doğal kaynaklarla beraber 500 km'lik bir sahil sunar, ancak gerek suyun seviyesindeki değişiklikler, gerekse yüksek düzeydeki kirlenme nedeniyle tehdit altındadır. Rusya'yla iki taraflı ekonomik antlaşmalar ve askeri bağlantılarla sıkı bir ilişki sürdürse de Türkmenistan'daki hayat standartları 1991'den beri kötüye gitmektedir. Hükümet medyayı kontrol altında tuttuğu gibi Narliev'den Shugarev'e birçok yetenekli yönetmenin de yönetimle arası açıktır.

Bağımsızlık sonrası Türkmenistan sinemasının üretimi Orta Asya devletleri arasında en düşük olanıdır. Türkmenfilm Stüdyosu'nun her yıl ürettiği yaklaşık dört filmin tümü videoyla çekilmiş olup 35 mm.'lik çekim yapmak artık imkânsızdır.

Orta Asya'daki bilinen ilk gösterim Özbekistan'ın başkenti Taşkent'te 1897 yılında gerçekleşmiştir. İlk Özbek belgesel Taşkent'te 1923 yılında, ilk kurgu filmler *Pakhta-Aral* (N. Scerbakov), *Minaret Smerti* (Ölünün Minaresi; Viatcheslav Viskovski) ve *Müslüman Kadın* (Dimitri Bassaglio) ise 1925 yılında çekildi. Nabi Ganiev ve Kamil Yarmatov modern Özbek sinemasının kurucularıdır. 1960'larda Kruşçev'le gelen 'buzların çözülüşü' ve Batı'daki *yeni dalga*'nın etkisiyle Özbek *yeni dalga* doğdu. Ali Khamraev bu akımın önemli temsilcilerindendir. Perestroika Jahangir Faiziev, Zulfikar Mussakov ve Yusuf Razikov gibi genç ve yetenekli yönetmenlerin yolunu açtıysa da Özbekistan'ın ve belki de Orta Asya'nın en önemli kadın yönetmeni Kamara Kamalova'nın önemli katkıları da unutulmamalıdır.

Özbek filmleri ülkenin aşina olduğu toplumsal temalara odaklanan, halka hitap eden bir anlatıyı tercih ediyor. Tür ve üslûp ironi, fars, bilim-kurgudan dönem filmlerine çeşitlilik göstermekte. Ulusal sinema Hollywood'dan daha popüler. Yönet-

menlerin tek kaygısı yerli izleyicilerin ihtiyaçlarını karşılamak. "Amacım festivaller değil, halk için film yapmak," diyor Mussakov, "Özbek yönetmenler 23 milyon Özbek için film çekerler".

Özbekistan doğal gaz, kömür, petrol, altın ve diğer madenlerce zengin bir ülke. Bütün Orta Asyalı komşuları arasında ekonomide başarı sıralamasında Kazakistan'ın ardından ikinci sırada geliyor. Ancak ülke Stalinizmin mirası, büyük bir çevresel yıkıma sebep olan tek ürün -pamuk- üretimi uygulamasına son vermeye çalışırken piyasa odaklı sistem yalnızca küçük, ayrıcalıklı bir kesimin zenginleşmesine yol açtı. Tacikistan ve Kırgızistan'dan daha güçlü ve zengin olmasına rağmen Özbekistan'da da toplumsal ve ekonomik koşullar kötüleşmekte. Yeni bir ulusal kimliğin inşası, İslamileştirme, Türkleştirme ve sömürgeleşmeden ve Ruslaşmayı reddetme siyasetinden kurtulma ülkenin gündemindeki öncelikli maddeler. Gündelik hayat birçok alanda zorlaşırken, insanlar ıstıraplarının kaynağı olarak gördükleri yeni kapitalizmi suçluyorlar; fundamentalist İslami hareket yükseliyor.

Kırgızistan ve Türkmenistan'da olduğu gibi, yeni filmler arasında -en azından bizim Batı'da seyrettiklerimiz arasında- Sovyet dönemiyle hesaplaşmayı ya da mevcut koşulların analizini içeren filmler yer almıyor. Batı medyasında yer alan haberlere göre, ekonomik istikrara rağmen ülkede özgürlük hâlâ kısıtlanmakta ve siyasal duruşları nedeniyle gazeteciler zulüm görmekte..

Farklı kuşaklardan yönetmenlerle yaptığım görüşmeler, bağımsızlık sonrası Müslüman Orta Asya devletlerinde zorlu bir geçiş döneminde yollarını bulmaya çalışan genç yönetmenler sayesinde yeni sinemaların ortaya çıktığını gösteriyor. Sinema endüstrisinin Moskova'nın sıkı kontrolü altında olduğu Sovyet rejimi dönemine kıyasla kısmi bir özgürlükten bahsetmek mümkün. Ancak, devlet müdahalesi olmasa da tartışmalı siyasal konuların nasıl ele alınacağını hâlâ otosansür belirliyor. Özbekistan'ı saymazsak, bölgede en popüler olan filmler Hollywood filmleri. Ulusal sinemaların gelişiminin önündeki en önemli etkense para sıkıntısı. Ünlü Kırgız yazar ve düşünür Cengiz Aytmatov'un vurguladığı gibi, "Sovyetler Birliği'nin ideolojik sansürü yerini, Batı kültürü egemenliğinin altında yatan paranın sansürüne bıraktı".

İlginçtir, farklı ülkelerden birçok yönetmen ve düşünür postmodern çağda kültür ve sinema hakkında benzer kaygıları dillendirdiler. Türkiye'den Erden Kıral ve Ali Özgentürk, İran'dan Dariush Mehrjui, Kırgızistan'dan Cengiz Aytmatov entelektüellerin aşağılandığı ya da marjinalleştirildiği tüketim merkezli toplumlarımızda değerlerin kayboluşundan yakındı. Kazak Rachid Nugmanov ve İranlı Abbas Kiarostami Japon şiiri *haiku* aracılığıyla hiçliği arayışta birleştiler. Sinemanın geleceği -ki 100. yıldönümünde en önde gelen meselelerden biriydi-, şerhlerle de olsa artık yeni teknolojilerin kabulüne bağlı. Ulusal sinema endüstrilerini tehdit eden birkaç faktörün altı çizildi: Hollywood'un tahakkümü, ekonomik kısıtlamalar, devlet sansürü ve aynı zamanda gittikçe daha da güçlenen film festivalleri ağı ile Batı'nın fonlama/dağıtım sistemlerinin ulusal ürünleri Batılı seyircinin zevklerine göre şekillendirerek ülkelerinde izlenmeyen yapay ürünler yaratmaya başladıkları.

Bu kitap projesi on yılı aşkın bir süre önce başladı. Ortadoğu ve Orta Asya'dan yönetmenlerle görüşmeler yapabilmek için İran, Türkiye ve yoldaki birkaç diğer ülkeye de uğrayarak Kazakistan'dan Kanada'ya yolculuklar yaptım; filmlerin gösterime girebileceği, yönetmenlerle görüşebileceğim sinema etkinliklerine katıldım. Biri hariç bütün görüşmeciler yönetmen. Kırgız sinemasının 'kalbi ve ruhu' olduğu düşünülen romancı ve senaryo yazarı Cengiz Aytmatov'u görüşmecilerime eklemeden edemedim.

Kitabın son hali için yönetmenlerle iletişim kurarak en yeni bilgileri almaya ve mümkün olduğunca yeni söyleşiler yapmaya çalıştım. Ne yazık ki Orta Asya'nın iki önemli yönetmeni, Kırgızistan'dan Tolomush Okeev ve Tacikistan'dan Tachir Mukharovic Sabirov'u kaybettik. Sevgili dost Cengiz Aytmatov da 2008 yılında aramızdan ayrıldı. Bu çalışmanın onların anılarına layık olacağını umuyorum.

Her söyleşi gösterime en son giren film ya da filmler hakkında doğrudan sorularla başlıyor, ardından daha genel konulara, örneğin söz konusu ülkenin sinemasına değiniliyor. Sanatsal kaygılar kadar, yönetmenlerin çalışmalarını ortamlarının sosyo-ekonomik ve siyasal koşulları içerisine oturmak da söyleşilerin en önemli amacı. Kişisel sorulara yalnızca çalışmayla ilgiliyse yer verildi. Çoğu kez soruları oluşturmadan önce yönetmenin ülkesinde maruz

kalabileceği tehlikeleri, duygularını, hükümetin sansürünü ve kısıtlamaları düşünmek ve ona göre davranmak durumunda kaldım.

Gereksiz tekrarları önlemek için her söyleşide aynı kalıbı kullanmamayı seçtim. Bütün sorularımı titiz bir araştırmayla önceden hazırlamama rağmen, koşulların, atmosferin, görüşmecinin kişiliğinin ve görüşme anındaki haleti ruhiyesinin belirleyici olması için doğaçlamaya imkân tanıdım. Kimi görüşmeler oldukça resmi bir biçimde gerçekleşse de diğerleri daha çok eski arkadaşlar arasında geçen sohbetleri andırıyordu. Bu çalışmada yer alan yönetmenlerden bir kısmının yıllar içinde arkadaşlara dönüştüğünü söylemek de mümkün.

Kitabın amacı akademisyenler ve sinema öğrencilerinin yanı sıra, sıradan okuyucuyu da, yönetmenlerin aracıyla ilk elden anlatılarla ve özellikle siyasal ve kültürel açılımlara özen göstererek bölge sinemaları, tarihsel gelişmeler ve son akımlar konularında bilgilendirirken, 'öteki'nin 'ötekiliği'nin ödün vermeden açılmasıyla klişelerin, sterotiplerin, gerçek ya da hayali korkuların üstesinden gelecek daha iyi bir anlayışa da katkıda bulunmak. Okuyucu kitlesini az bilinen bölgeleri keşfe meraklı herkesi içerecek şekilde genişletme amacıyla evrensel bir yaklaşımı ve fazlasıyla akademik olmayan bir üslûbu korumaya çalıştım.

Asya sineması hakkında -yakın zamanda da İran sineması hakkında- birkaç kitap bulunmasına rağmen Orta Asya sinemaları ve Türkiye sineması keşfedilemeyen bölgeler arasında yer almayı sürdürüyor. Bu sinemaları ilk elden aktarımlarla incelediği için elinizdeki bu projenin benzersiz olduğuna inanıyorum.

ÖTEKİ'NİN SİNEMALARI

Ortadoğu ve Orta Asya Sinemalarında Kişisel Bir Yolculuk

1. BÖLÜM
ORTADOĞU

İRAN SİNEMASI



Sūkūt (1998), Mohsen Makhmalbaf.

RAKHSAN BANI-ETEMAD



Rakhshan Bani-Etemad, İran sinemasında sıradışı addedilebilir: O bir kadın, çocuklarla ilgili filmler yapmıyor ve ülkesinin sinematografik sınırlarını yoksulluk, suç, fahişelik, çokeşlilik, boşanma, bastırılmış duygular, yasak aşk ve toplumsal varlığın benzer gerçeklikleri gibi tabu konulara yoğunlaşarak zorluyor. İran'ın önde gelen kadın yönetmeni Bani-Etemad, 1970'lerden beri toplumsal meselelerle ilgili belgeseller çekiyor. Ayrıca sekiz sinema filmi var.

İranlı film eleştirmenleri toplumsal hicve dayanan ilk üç filmi, *Karezhj Az Mahdudeh* (Sınırların Dışında, 1988), *Zard-e Ghanari* (Kanarya Sarısı, 1989) ve *Pool-e Khareji*'yi (Yabancı Para, 1990) sertçe eleştirdiler. Onu sinema mesleğine atılmaya ça-

lışan genç bir sanatçı olarak gördüler; ancak ayrıcalıksız kesimlerle dayanışma hali dışında başka bir özelliği olduğunu sanmadılar. Başkalarının yazdığı senaryolar ondaki kadın bakış açısını geliştirmeye imkân tanımıyordu.

Belgesel çekerken yıllarca süren araştırmalarına dayanan filmi *Nargess*'le (1992) Bani-Etemad, yetişkinlerin ilişkilerine ve kadınların sorunlarına yoğunlaşmaya başladı ve toplumun geleneksel ahlâk kurallarını sorguladı. Film, aynı adamla ilgilenen farklı geçmişlere sahip ve farklı yaşlardan iki kadının hikâyesi üzerinden moderniteye geçiş sürecinde geleneksel bir toplumdaki ilişkileri gereken kültürel ve siyasal perspektifle ele alıyordu. İslama aykırı koşullara takılan marjinal karakterleri toplumsal melodramla sergileyen *Nargess*, İslamcı tutucu bir rejimin sansür yasalarını zorladı. Filmin son sekansı, önlenemez trajediye rağmen kadınlar arasında dayanışmanın mümkün ve mücadeleye değer olduğunu gösterir. Bani-Etemad'ın gözünde *Nargess*, "geleneksel ve tarihsel inançlara göre iki kat baskı altında olan kadınlar da dahil toplumsal koşullarla boğulan umutsuz insanlar"ın hikâyesini anlatıyordu.

Yönetmenin sonraki filmi *Ruseriye Abi* (Mavi Eşarp, 1995) genç bir fabrika işçisi ile yaşlı ve zengin bir dul adam arasındaki evlilik dışı ilişkiye odaklanarak yasak aşkın imkânını sorgulamaktaydı. İstek varsa yol da vardır, özellikle de kahraman, Nobar gibi 'yerini' bilmeyi reddeden kararlı biriyse. Film Locarno Film Festivali'nde Bronz Leopar ödülünü aldı.

Banoo-e Ordibehesht (Mayıs Kadını, 1998) değerleri durmadan değişen bir toplumda annelik ile kadınlık arasında sıkışıp kalan kırk iki yaşındaki boşanmış bir kadının yaşadığı çalkantılar üzerinedir. Kahraman, Forough Kia, televizyona mükemmel İranlı anne konulu bir belgesel çekmekle görevlendirilmiş bir yönetmendir. Adı hikâyenin havasını belirler: ön adı, Forough, öncü bir yönetmen (*Ev Siyahtır*, 1962), hayata ve sanata karşı sıradışı yaklaşımı entelektüellere ve sanatçılara, özellikle de kadınlara ilham vermiş ve onları derinden etkilemiş yetenekli bir şair Forough

Farrokhzad'ı getirir akıllara; Kia ise filmleri belgesel öğeler taşıyan Abbas Kiarostami'ye bir saygı ifadesidir.

Forough âşık olduğu adamın talepleriyle ergenlik dönemindeki oğlunun sahiplenici eğilimleri arasında kendine yer açmaya çalışan iyi eğitimli, şehirli orta sınıftan yalnız bir annedir. İçindeki kadın yetişkince bir ilişkiye ihtiyaç duyar, ancak böylesi duyguları, yaşı ve konumu ne olursa olsun ailedeki kadın bireyin korunmasından sorumlu olan ailenin erkek üyesinin geleneksel rolünü üstlenen modern görünümlü oğlu tarafından iyi karşılanmaz.



Rakhsan Bani-Etemad, Tahran, 2005 (Fotoğraf: Gönul Dönmez-Colin).

Forough ve oğlu Mani'yi gündelik hayatlarının yeknesaklığı içinde izleriz. Forough telsiz telefonda işleriyle ilgili meseleleri hallederken kayıtsızca ev temizlemekte, yemek pişirmektedir. Mani tipik bir ergen gibi davranır –Batı'dan bakınca İran için pek de tipik değildir belki de. Kot pantolon giyen bu modern genç, arkadaşlarıyla takılmakta ve benzer toplumsal konumdaki herhangi bir Batılı gencin odasından farklı döşenmeyen odasında yüksek sesle Batı müziği dinlemektedir. Hatta Batı tarzı bir partiye bile katılır. Ancak sınırları aştığı için tutuklanır; bu, İran'da henüz her şeyin değişmediğini gösteren bir uyarıdır esasen. Üstelik yargıç, himayeci tavrıyla Mani'nin aile disiplininden yoksun olmasından annesini ve onun boşanmış konumunu sorumlu tutar.

Mayıs Kadını, akıllı modern bir şehir kadınının hayatını ele alır; devrim sonrası İran sinemasında bu kadar gerçekçi bir biçim-

de ele alınmayan bir temadır bu. Belgeselcinin objektif kamerası oldukça belirlidir filmde. Kahramanın toplumun farklı kesimlerinden kadınlarla gerçekleştirdiği görüşmelerin video görüntüleri alt ve üst iktisadi sınıfların hayat şartları arasındaki eşitsizliği ve şehirle taşra koşulların arasındaki uçurumu serer gözler önüne. Filmin en takdir edilesi yanıysa, arka plandaki şiirsel hava ve kahramanın iç monologlarının mahremiyet niteliği taşımasıdır.

Bani-Etemad, sorularımı *Mayıs Kadını*'nın yarıştığı 1998 Montreal Film Festivali'nde cevapladı. Sorularımı sinema eleştirmeni ve yapımcı Mohammad Atebbai çevirdi.

* * *

SAKLI YARI

Batı'ya ulaşan devrim sonrası İran filmlerinin çoğu çocuklarla ilgili. Kadınların derin kaygıları bir yana, yetişkinlerin durumlarıyla ilgili filmleri de nadiren izliyoruz. Buna rağmen, siz yetişkinlerin ilişkileri ve kadınların karşılaştığı sorunlarla ilgili art arda üç film çektiniz: Nargess, Mavi Eşarplı Kadın *ve* Mayıs Kadını.

Çocuklarla ilgili birçok İran filmi var, bunlar özellikle de uluslararası film festivallerinde tanıtımı yapılan filmler, ancak ben bunun bütün İran filmleri açısından bir norm teşkil ettiğini söyleyemem. Kendim iki çocuk büyüttüm, ancak filmlerim hiçbir zaman çocuklarla ilgili olmadı. *Mayıs Kadını* günümüzde İran'da yaşanan hayattan bir kesit; kadınların İran toplumunda kendilerini içinde buldukları farklı durumları yansıtıyor.

Geleneksel toplumlarda, aile en belirli yapıdır. Oysa boşanma sizin filmlerinizde çokça yer alıyor. Bu İran'da önemli bir mesele mi? Kadınlar boşanma hakkına 1983'te yeniden sahip olmuşlardı.

İstatistiklere göre boşanma sayısı oldukça yüksek, ancak evlilikler de öyle. Bizim ülkemizde kadın-erkek ilişkileri çoğunlukla evliliğe dayanır. Boşanma onaylanabilir bir seçim değil ve boşanmanın sonucu kadınlar ve çocuklar açısından pek de hayırlı ol-

muyor. Toplumsal baskının azalmasıyla boşanmaların sayıları artsa da, boşanmaya iliştirilen damga halen aynı, özellikle de kadınlar için. Filmlerimde böylesi toplumsal konularla ilgilenmek yerine, daha kişisel meselelere odaklanmayı seçiyorum.

Çocukları yetiştirirken ebeveynler oğullarını da kızları kadar kontrol etmeye çalışıyorlar mı?

Kızlar çok daha fazla kontrol ediliyor. Kızları eğitmek konusunda bakış açısı bile farklı. Günümüz kuşağının ebeveynlerine gelince, bugünün İran'ı ile bizim çocuk olduğumuz zamanlar arasındaki fark oldukça açık. Bugün aileleri çocuklar yönetiyor.

Kahramanın gündelik hayatındaki evişlerinin yeknesanlığı ve belgesel üzerindeki çalışmasının kaba gerçekliği gibi basit banallikleri onun görünmeyen adamla olan ilişkisinin şiirselliğiyle nasıl dengelediniz?

En zoru senaryoyu yazmaktı. Başlarken bir sinema öğrencisi kadar heyecanlıydım. Önemli olan eğitimli bir kadını nasıl betimleyeceğimdi, hayatını -evdeki ve işteki toplumsal konumunu- ve duygusal yanını nasıl dengeleyecektim. Bu çok zordu. Maalesef, İran filmleri bu konuya gerçekçi bir bakış açısıyla değinmediler hiç.

Senaryoyu bir ekiple birlikte mi yazdınız? Fikir nasıl ortaya çıktı? Bu üzerinde bir süredir düşündüğünüz/çalıştığınız bir konu muydu?

Daha önceki kimi işlerimde senaryoya katılan çalışma arkadaşlarım olduysa da *Mayıs Kadını*'nın senaryosunu tek başıma yazdım. Fikrin nasıl ortaya çıktığını söylemek zor. Genellikle yıllardır süren takıntılardan ortaya çıkıyor. Bu takıntıların üzerine eğilirim senaryoyu yazarken.

Deneyimlerinize mi dayanıyor? Kahramanın bir belgeselci olması filme otobiyografik bir özellik katıyor, zira siz de yıllardır belgesel çekmektesiniz. Filmin bu yönü filme sinemacı ile onun toplumu arasında meditatif bir diyalog niteliği kazandırıyor.

Film kimi bireysel deneyimlere ve yıllardır -çektiğim belgeseller için- kadınlarla görüşerek yaptığım araştırmalarıma dayanıyor.



Mayıs Kadını'nda (1998) Forough'u oynayan Minou Farshchi.

Video sekanslarında filme daha gerçekçi bir nitelik vermek için daha önce çektiğim *Nargess* ve *Mavi Eşarplı* filmlerinden karakterler kullandığımı fark etmiş olmalısınız.

Yurtdışında gördüğümüz birçok İran filmi, yönetmeni tarafından yazılmış oluyor, bu da İran'da yönetmenlerin birden fazla iş yapmaları gibi bir gelenek olduğu kanısını yaratıyor. Bunun bir tercih mi ihtiyaç mı olduğunu merak ediyorum.

Öncelikle, İran'daki profesyonel senaryo yazarlığı yönetmenlere fazla konu seçeneği bırakmıyor. Ayrıca, takdir edilen sinemacıların çoğunun filmlerinde başka birinin yakalaması ve ifade etmesi zor olan belirli özellikler var. Benim ilk üç filmim başkaları tarafından yazıldı ama son üç filmimin senaryosunu kendim kaleme aldım; dördüncü filmim *Nargess*'i de başka bir yazarla birlikte yazdım. *Nargess*, toplumsal meseleler hakkında yıllardır sürdürdüğüm araştırmalara dayanıyor. Karakterler kurgu, ancak kişilikleri belgesellerim için tanıştığım ve konuştuğum insanlarla ortak özellikler taşıyor. Filmin ana karakterlerinin oyuncuları henüz filmin senaryosu yazılmadan seçilmişlerdi. Senaryo, kadınların düşünce ve hislerinin toplumumuzdaki örtük alanını kadın bir yönetmenin bakış açısından incelememe yardımcı oldu. Başkaları tarafından yazılmış senaryoları kullanmanın zor olduğunu düşünüyorum ve gelecekte de başkalarının senaryolarını kullanacağımı sanmıyorum.

Belgesel film çekenler genellikle bir ikilem içerisinde olurlar. Başka kadınlarla onların acıları ve çektikleri sefalet hakkında konuşurken özel alanlarına müdahil olduğunuzu kabul etmelisiniz. Diğer taraftan, bunu yapmazsanız, gerçeği yeterince anlatamazsınız. Bir belgeselci röntgenci olmadan, toplumsal değere sahip filmleri nasıl yapar? Neden Mayıs Kadını'*nın kahramanı, bir belgeselci olarak sizin karşılaşmış olmanız gereken böylesi bir ikilemle karşılaşmıyor?*

Bu film bir yönetmenin ne düşündüğünü sinema dili yoluyla imgeliyor. Bir yönetmenin en baş kaygısı, sorunlarla kendi bakış açısı ve ideolojisine göre başetmeye çalışırken duygularını nasıl kontrol altında tutabileceğidir. Yönetmenin bakış açısı çok önemlidir. Ben gerçekte duygusal bir insan değilim ama bir belgeselci olarak yaşadığım deneyimlerin beni daha sert ve ciddi yaptığını söyleyebilirim, dolayısıyla bir denge tutturabiliyor ve duygularımı kontrol etmeyi becerebiliyorum.

Oğlanın annesinin arabasıyla kaçtığı ve annesinin doğum günü için masayı hazırladığı iki sahne dışında hikâye bir annenin bakış açısına dayanıyor. Anne bu sahnelerde yok ama biz bu sahneleri görüyoruz, anlatıda değişiklik yapmaya ve her şeyi gören bakış açısına geçmeye nasıl karar verdiniz?

Film, annenin belirli bir zamandaki bakış açısına dayanıyor. Ancak, anlatıcının anne olduğunu ya da filmin baştan başa annenin bakış açısından çekildiğini söyleyemem. Sizin belirttiğiniz gibi daha başka sekanslarda da Forough fiilen mevcut değil, ancak biz olayların bizi ona götürdüğünü görebiliyoruz. O doğrudan meseleyle ilgili olabilir de olmayabilir de, ancak son kararı onun vermesi gerekiyor. Örneğin oğlu Mani, onun her şeyi annesiyle ilişkili. Onun toplumda genç olmak gibi başka sorunlarıyla da ilgilenebilirdim, ancak sadece annesiyle ilgili olanları seçtim. Hatta Forough'un arkadaşıyla konuştuğu sahnede de hâlâ Forough hakkında konuşuyor.

Filmin adı beyazperdeye geldiğinde, bir kadının yüzünün yalnızca yarısını görüyoruz. Diğer yarı çerçeve dışında kalmış. Daha sonra Forough'un yatak odasında, izleyicinin dikkati yatağın üstünde asılı olan fotoğrafına çekiliyor, fotoğraftaki yüzün yarısı gölgede

kalmış. Aydınlık olan yarı onun dış dünyaya, topluma gösterdiği yarı mı? Mükemmel bir kariyer kadını ve mükemmel bir anne? Ya da başka bir deyişle, bu, oğlunun ve dolayısıyla da toplumun görmeye ve kabul etmeye hazır olduğu yüz mü? Aklınızda ne vardı?

Aklımda ne olursa olsun, asla öteki yarı demek istemedim. Kadınların öteki yarı olduğu ifadesine karşıyım.

Bunu kastettiğinizi kesinlikle söylemedim.

İran'da, genellikle kadınların öteki yarı olduğu söylenir. En ünlü kadın dergilerinden birinin adı da *Öteki Yarı.*

İngilizce'de 'daha iyi yarı' (better half) *denir genelde!!!*

Başlangıçta yüzünün yalnızca yarısı görünüyor, ancak sonrasında diğer yarıyı da görüyoruz. Bu görüntüyü karakterin kişiliğine yaklaşabilmek ve kadını daha çok görebilmek için bir sembol olarak kullandım. Yatağın üzerindeki portresine gelince, seyircide karakter için merak uyandırmak istedim.

Ben bunu kadının her zaman duygularını sakladığına dair bir mecaz olarak yorumladım, bir erkeğe duyduğu aşk gibi karakterinin yarısı da her zaman saklı. İç monologlarının birinde şöyle soruyor: "Neden annelik gibi bir armağan beni aşk gibi bir diğer armağandan mahrum etmeli?" Soru dul ya da boşanmış çocuklu kadınlara aşkı yasaklayan bir geleneğin muhafızlarına soruluyor sanki. İyi bir anne olmak için kadın kişiliğinin diğer yarısını, doğal duygulara sahip bir insan olduğunu saklamak zorunda. Belki de oğlu yalnızca onun yarısını görüyor –anneyi.

Öteki yarısı, sizin söylediğiniz gibi 'görünmeyen' yarısı, yalnızca onun aşkıyla ilintili değil, aşk hakkında konuşamayan bütün kadınların öteki yarılarıyla ilgili. Kişisel aşkıyla sınırlı değil, konuşamadığı bütün konuları da kapsıyor.

Âşık olduğu adam neden görünmez, neden yalnızca bir gölge ya da sesten ibaret? Varlığı, yalnızca bir kadın olarak kaygılarını yansıtan günlüğün dış sesleriyle sınırlı, yazdığı aşk mektuplarının şiirselliğinde ya da çaresiz telefon mesajlarında saklı. Âşığıyla hiçbir

zaman birleşmiyor. Oğluyla ilişkisine öncelik verirken -ki bu, filmin çoğu sahnesini kaplıyor ve genellikle de hareketlerini belirliyor- seyircilerin beklentileri mi vardı aklınızda? Seçiminiz karşıt cinslerin ilişkisinin beyazperdede gösterilmesini sınırlayan düzenlemelere uymak adına otosansürün bir sınırlaması mı?

O karakterin beyazperdede görünmesinden daha önemli olan, Forough'un hayatındaki yeriydi. Bu adamı filmimde kullanmayı düşündüğümde, bunu tek bir durumun anlatımı olarak ele aldım, ki bu da adamın beyazperdede görünmesini gerektirmiyordu. İran'da karşıt cinsler arasındaki ilişkiyi gerçekçi bir şekilde göstermedeki sınırlamalarımız, kadınla erkek arasındaki aşk ilişkisini daha doğal halde gösterebilmek için benim mektup ve ses tekniğini kullanmayı seçmeme yol açtı.

Mani'nin Forough'a karşı olan hisleri, özellikle de onun sahipleniciliği, bir oğulun annesine karşı duyduğu doğal duygulardan fazlasını söyler gibi. Babasız büyüyen erkek çocukları annelerine fazlasıyla bağlı olabiliyorlar. Oysa filmdeki üç sahne bu ilişkinin çokkatmanlılığı hakkında seyirciye ipuçları vermekte. İlk örnek, Forough'un yorumu, "hayatımdaki erkeği oynuyor". Diğeri, Mani'nin annesine doğumgünü hediyesi olarak aldığı küpeler, verirken takındığı flörtöz tavır ve üçüncüsü de, Forough işten eve döndüğünde Mani'nin onun ayakkabılarını yavaşça çıkarırken hissedilen cinsellik. Bütün bunlar bana çok Ödipal geldi.

Doğal olarak yalnız bir erkek çocuğuyla annesinin ilişkisi hem belirgin bir forma sahip, hem de daha geniş bir tanıma. Bütün bu tanımların dışında bu tür ilişkiler toplumumuzun belirli özelliklerine dayanıyor. Örneğin, erkekler ister karıları ister anneleri olsun kadınlarıyla ilgili konularda çok hassaslar. Çocuğun böylesi duyguları var. Psikolojik anlamda bunu Ödipus kompleksi olarak da adlandırabiliriz. Diğer kadınların onun problemleriyle özdeşleşebilmeleri için Forough'un durumunu elimden geldiğince genelleştirmeye çalıştım.

Daha önce bahsettiğim üç sahnenin son ikisi başka bir soruyu da getiriyor akıllara. Forough küpeleri denediğinde ve oğlu ona çok ya-

kıştığını söylediğinde seyirci -en azından Batılı seyirci- küpelerle beraber yüzünün tamamını görmeyi bekliyor, oysa kamera bocalarcasına başka bir şeye doğru yöneliyor. Oğlu annesinin ayakkabılarını çıkarırken, kamera neredeyse cansız gibi gözüken bir ayağa ve bir bedene ait değilmiş gibi görünen bir ele odaklanıyor. İlk sahne kadınların elleri ve yüzleri dışında bedenlerinin hiçbir bölgesinin görünmesine izin vermeyen İslami giyim kurallarına dayanan sansürle mi ilgili? İkinci sahne de İran sinemasında mahrem olmayan kadın ve erkeklerin birbirlerine dokunmasını yasaklayan tabunun bir örneği mi? İran'da siz başörtüsüyle yatağa giren bir kadını gösterdiğinizde, sanırım seyirci bu 'tevazu desise'sine ayak uyduruyor ve gerçekliğe aykırı bu durumları kırılamayan kodlar olarak kabul ediyor, ancak Batılı seyirci bir bakıma geri çekiliyor.

(*gülerek*) Kesinlikle. Biz bu durumlara ve bu tekniklere alışığız.

Kahramanınız modern bir kadın, oysa ne oğlu ne de sevgilisiyle dengeli bir ilişkisi var. Belgeseli için başka kadınlarla görüştüğünde onlarla da tam olarak ilişkilenemediğini görüyoruz. O bir yabancı. Birkaç sahnede azarlıyorlar onu. Çekiminden rahatsızlar. İçeriden biri olamıyor. Kahramanın deneyimlediği karışıklık İran'daki geçiş döneminin belirsizliğinden mi kaynaklanıyor? Böylesi bir geçişin -eski değerlerden yenilerine- yükü Forough'un sosyal görgü ve eğitim birikimi ve konumuna sahip kadınlarca daha mı çok hissediliyor?

Bu kısmen doğru. Gelenekselden moderne geçiş sürecindeyiz ki bu erkekleri de kadınlar kadar etkiliyor. Geçiş dönemlerinde erkekler de kadınlar kadar çok sıkıntı çekerler. Modernizme geçiş istikrarlı hale gelmediği müddetçe bu karışıklığı deneyimlemeye devam edeceğiz.

Birçok İranlı entelektüel Mohammad Hatemi'nin kültür bakanlığı yaptığı 1990'ların başlarını İslam devriminden beri sanatın yaşadığı altın çağ olarak tanımlıyor. Hatemi'nin 1992'deki 'protesto' istifası kısa ömürlü sanatsal özgürlüklerin de sonu oldu. Nargess ve Mavi Eşarp'*ta Film Sansür Konseyi'yle sorunlarınız olmuştu;* Mayıs Kadı-

nı ise *çok daha problemsizdi. Başrol oyuncusunun orta ölçekli yakın planları filmin gösterim izni almasına engel olmamıştı. Geçtiğimiz Mayıs'ta Hatemi'nin cumhurbaşkanlığına seçilmesinden sonra kadınlar ve İran sineması adına değişen bir şey oldu mu, olduysa ne ölçekte? Davoud Mirmagheri'nin* Kardanadam *filminin üzerindeki üç yıllık yasağın kaldırılması gibi bazı kısıtlamaların hafiflediğini duyduk. Filmin gösterimden kaldırılmasının nedeninin muhafazakârların ABD vizesi alabilmek için kadın kılığına giren bir adamın hikâyesini 'İslam karşıtı' bulmaları olduğunu hatırlıyorum.*

Cumhurbaşkanı seçimlerinden sonra zor da olsa bizim için kuşkusuz çok değerli olan bir tür özgürlük yaşıyoruz.

Yine de 1996 yazında Kültür Bakanlığı'nın yayınladığı kırmızı küçük kitapta yer alan İran sinemasının kuralları sizin filminizde görüldüğü gibi halen geçerli. İran'da yayınlanan bir film dergisinde yeni atanan Kültür ve İrşad Bakanı Ataollah Mohajarani'nin gösterim izni için gerekli olanlar hakkındaki şu sözleri yer aldı: "...Tesettür konusu toplumumuzda ve sinema endüstrisinde kabul edilmiş bir normdur. Başka bir deyişle, hiçbir yönetmen türbansız bir kadını gösterebilmeyi beklememeli, mutfağında kocasına yemek hazırlarken bile... Kanunlara ve dini hükümlere göre kadın ve erkek birbirlerine dokunamazlar, bu basit bir tokalaşma da olsa. Bu bir emir, buna aldırmazlık edemeyiz."[1]

Demokrasi deneyimi toplumumuz ve biz filmciler açısınan çok önemli ve olumlu bir deneyim. Geleceğin çok aydınlık olduğu konusundaysa fazla umutlu değilim.

Filmleriniz birçok film festivalinde yer alıyor, ancak diğer İranlı kadın yönetmenler hâlâ gölgede. Puran Derakhşande, Farial Behzad, Tahmineh Milani, isimleri Batı'ya ulaşsa da işleri henüz pek sergilenmeyen yönetmenlerden bazıları. Oyuncu/yönetmen Yasmin Malek Nasr ilk filmi Dard-e Moshtarak*'la (Ortak Sıkıntı) kimi festivallere katıldı, genç sinemacı Samira Makhmalbaf da Cannes film festivalinde ilk filmi derin içerikli* Elma*'yla ilgi topladı. Ancak ka-*

1) "Günümüz İran Sineması: Kültür ve İrşad Bakanı Dr. Ataollah Mohajerani'nin Demeçlerinden Bölümler", *Film International*, 5: 3-4 (İlkbahar 1998), s. 6-7.

dınların sinema endüstrisine katılım oranları halen çok düşük. İran'da bir çok kadın yönetmen var mı? Onların kaygıları, ilgilendikleri konular neler?

Devrim öncesi İran sinemasının bütün tarihinde yalnızca üç kadın konulu film çekebildi: İlki 1956'de, diğer ikisi 1970'lerin sonunda. Devrim sırasında İran'da yalnızca tek kadın yönetmen vardı. Bugünse kadın yönetmenlerin sayısı oldukça fazla. Kimi endüstrinin yüksek bilim ve sanat kademelerinde çalışıyor. Çoğunluk, belgesel ya da kurgu filmi olsun toplumsal konulara eğilmekte.

Siz ardı ardına kadınlar hakkında filmler yapmaktasınız. Kadınlar hakkında film yapan İranlı erkek yönetmenler hakkında ne düşünüyorsunuz? Gerçek karakterler mi yaratıyorlar, yoksa karakterleri yaşayanlardan daha mı etkileyici? Önemli İranlı yönetmenlerden Dariush Mehrjui, sürekli güçlü kadın karakterlere sahip filmler yaptı; bu filmlerin bazıları bu kahramanların adını taşıdı: Sara, Pari, Leila... *İran'da yayınlanan bir sinema dergisinde okuduğuma göre* Leila, *geçen yıl en çok izlenen üçüncü film olmuş. Film, eşinin anne babasını soylarını devam ettirecek bir torun sahibi yapabilmek için kocasının ikinci defa evlenmesini kabul eden genç ve modern bir kadının hikâyesini anlatmakta. Ülkedeki bütün annelere örnek teşkil eden 'her şeyini feda eden anne' temasının İran sinemasında çok popüler olduğuna katılır mısınız?*

Bazı erkek yönetmenlerimiz gerçek kadın karakterler yerine mitler yaratmakta. Betimlemek istedikleri örnek kadını yaratıyorlar. Bu kadın yönetmenler için de geçerli. *Mayıs Kadını*'ndan önce, ben de gerçek olmayan ama görmek istediğim karakterler yarattım. Daha önemli olansa, sevilebilir bir rol-model yaratmak yerine, bu karakterlerin görünür kılınması ve muhakeme edilmesini sağlamak.

Genellemek zor olsa da, sizin Asya Sineması'nda kadınların betimlenişi hakkında ne düşündüğünüzü öğrenmek isterim. İran sinemasıyla karşılaştırmalı olarak cevaplayabilir misiniz bu soruyu?

Maalesef çok fazla Asya filmi izlemedim. Sorunuza cevap vermek için İran sinemasına değineceğim. Önceki sorunuzu cevap-

larken belirttiğim gibi, kadın imgesi ve bunun tercüme ediliş biçimi ikiye ayrılabilir. Devrimden önce, kadınlar ya fahişe ya da erkekler için bir 'bela' olarak betimlenirdi. Devrim sonrasında başka bir tuzağa düştük. Fazlasıyla iyi olan kadın karakterler kurgulamak için elimizden geleni yaptık; bu da mitlerin oluşmasına yol açtı. Yönetmenler toplumun beklediği örnek karakterleri yaratmaya başladılar, iyi anneler gibi. Oysa bir kadının karakteri onun annelik nitelikleriyle belirlenemez. Kadın, insandır; olumlu ve olumsuz yönleriyle birlikte. Toplumumuzun, geleneklerimizin ya da kültürümüzün kendilerinden olmalarını bekledikleri şey değildir kadınlar. Sorun bir kadını anne olarak gördüğümüzde, onun karakterini bu konum içinde tanımlamamız ve muhakemeye tabi tutmamızdadır.

Mayıs Kadını'nın İran'da aldığı tepkileri yorumlayabilir misiniz? Basın toplantınızda farklı farklı tepkiler olduğunu belirtmiştiniz.

Film iki hafta içinde gösterime girecek ve ben yine karışık tepkiler bekliyorum. Bence olumlu görüşler olumsuzları bastıracak ve etkileyecek. Seyircilerimin bazılarını muhtemelen kaybedeceğim, ancak eminim ki bu filmle ciddi bir seyirci kitlesine ulaşacağım.

Tahran'daki Fecr Film Festivali'ndeki eleştirmenlerin tepkisi nasıldı?

Öncelikle, *Mayıs Kadını*'nın seyircinin en beğendiği üçüncü film olduğunu söylemeliyim. Filmi sinema salonunda izlediğimde tepkilerini gördüm. Çok iyi karşılandı, eleştirmenler de filmi çok sevdiler. Bazı dergiler filmi festivalin en iyi filmi olarak seçti. Fecr Film Festivali'nde yaşadıklarımı sizinle paylaşmak isterim. Filmler iki gün içerisinde altı defa gösteriliyor. Bazıları filmi üç defa gördü. Burada, Montreal'de de benzer tepkiler var. Bu insanlar yapacak başka şeyleri olmadığı için sinemaya gitmiyorlar; film de sıradan, ticari bir film değil, öyleyse neden gelip iki defa izliyorlar?

Bugün yapılan çoğu film, özellikle de Kuzey Amerika filmleri, 16-21 yaş arasını hedefliyor. Kimse yetişkin filmleri yapmıyor ar-

tık, bu yüzden yetişkinleri hedef alan bir filmle karşılaşmak ferahlatıyor insanı.

Film ciddi sinema seyircisiyle iyi bir bağ kuruyor.

İran sineması son yıllarda Batı'ya açıldı. Sizce doğru yönde mi ilerliyor, yoksa Altın Çağ gerilerde mi kaldı?

İran sineması bir süreçten geçiyor ve yönetmenler de bu süreci devam ettirecek filmler çekmeye çalışıyorlar. Sinemamızın dünyadaki durumu geleceğe bağlı. Kendi toplumumuz için konuşacak olursak, sizin yurtdışında izlemekte olduğunuz sanat sineması yerine oturmaya başlıyor. Sıradan insanlar da eleştirmenler de gelecekte daha sağlam bir yer edinecek olan bu sinemayı kabul etmeye başladılar. Ancak, İran sinemasının dünya sinemasındaki yeri diğer ülkelere bağlı.

Sizce son on yılın İran sinemasının en belirgin özelliği nedir?

Sıra dışı bakış açısı. Teknik ve imkânlar açısından diğer ulusal sinemalarla yarışabilecek konumda değiliz; yarışma iddiasında da değiliz. Esas mesele, konu ve konuyu hangi bakış açısından ele aldığınız. Günümüz İran filmleri insan ilişkilerini yansıtıyor. İster sosyolojik bir bakış açısından ister başka yönden olsun, insanlık durumunu ele alması İran sinemasının en önemli özelliği.



BİYOGRAFİ

Rakhshan Bani-Etemad 1954 yılında Tahran'da doğdu. 1973'te İran televizyonunda devamlılık asistanı olarak çalışmaya başladı. 1979'da Tahran Dramatik Sanatlar Koleji'nin Sinema Yönetmenliği bölümünü bitirdi. Birkaç kısa belgesel çekti ve yönetmen yardımcısı olarak sinema endüstrisine adım attı. 1988'de ilk sinema filmi, iyi gişe yapan bir bürokrasi taşlaması olan *Kharej Az Mahdudeh*'i (Sınırların Ötesinde) çekti. Kariyerinin dönüm noktası olan *Nargess* (1992) filminden önce iki komedi daha yaptı. *Nar-*

gess ülkede ve yurt dışında iyi tepkiler aldı ve yönetmene birkaç ödül kazandırdı. Daha sonra belgesel filmciliğe geri dönen Bani-Etemad toplumsal meseleleri ele alan aynı konu üzerine üç farklı film çekti. *Ruseriye Abi* (Mavi Eşarp, 1995) sekiz ödül aldı. *Zir-e Poust-e Shahr* (Şehrin Derisinin Altında, 2001) İran'da en çok izlenen ikinci film oldu. 2001'de cumhurbaşkanlığı seçimleri ve gençlerin, özellikle de kadınların değişim dönemindeki durumlarıyla ilgili *Bizim Zamanlarımız* adlı bir belgesel yaptı, 2005'te Mohsen Abdolvahab'la İran-Irak savaşında oğlu sakatlanan bir kadının mücadelesini konu alan *Gilaneh* filmini çekti.

1998 Hollanda Prince Claus Ödülü ve 2000 İtalya Floransa Özel Barış ve Özgürlük Onuru sahibidir.

Sinema Filmleri:
1988 *Kharehj Az Mahdudeh* (Sınırların Dışında)
1989 *Zard-e Ghanari* (Kanarya Sarısı)
1990 *Pool-e Khareji* (Yabancı Para)
1992 *Nargess*
1995 *Rusariye Abi* (Mavi Eşarp)
1998 *Banoo-ye Ordibehesht* (Mayıs Kadını)
2001 *Zir-e Poust-e Shahr* (Şehrin Derisinin Altında)
2005 *Gilaneh* (Mohsen Abdolvahab'la birlikte)

BAHRAM BEYZAİ



Yönetmen, filozof, yazar, öğretim üyesi ve dramaturg Behram Beyzai, İran kültürünün en değerli, çok yönlü ve sözünü sakınmayan isimleri arasında en önde gelen isimlerdendir. Sinema kariyerine 1970'te çektiği başarılı kısa filmi *Amoo Sibiloo*'yla (Bıyıklı Amca) başladı ve ilk sinema filmi *Ragbaar* (Sağanak, 1971) çoğunlukla sembolizme dayanan üslûbunun yerleşmesinde önemli rol oynadı. Eski bir mahalleye gelen ve herkesin hayatını değiştiren bir öğretmenin hikâyesine odaklanan *Sağanak*, gerçekçi bir hikâyeyi anlatmak için metaforlar ve alegoriye dayanır. Bir rüyadan yola çıkan *Gharibeh Va Meh* (Yabancı ve Sis, 1973) bilinmeyen bir yere gelen beş karakterin hikâyesini anlatırken aynı tarzı sürdürür. *Kalagh* (Karga, 1977) belki de insanların İslam Devri-



Bahram Beyzai.

mi'yle meşgul oldukları bir dönemde gösterime girdiği için fazla sayıda seyirciye ulaşamadı. *Cherikeh-ye Tara* (Tara'nın Türküsü, 1978) ayaklanmalar ve sokak gösterileri arasında yapıldı; halka gösterilme imkânı bulamadı. Beyzai 1981 yılında kısıtlı imkânlarla, daha önce profesyonel ve amatör oyuncular tarfından sahneye konan İslam tarihi hakkındaki *Marg-e Yazdgerd* (Yazdgard'in Ölümü) adlı oyununu sinemaya uyarladı, ancak bu film de *Tara'nın Türküsü*'yle aynı kaderi paylaştı. Aynı konu -İslam tarihi- üzerine Fariborz Saleh tarafından çekilen yüksek bütçeli *Safir* (Büyükelçi) filmi Devrim Muhafızları Birliği tarafından desteklenir ve geniş dağıtım imkânına kavuşurken; *Yazdgard'in Ölümü* hiç gösterime girmedi. 1981 ve 1985 yılları arasında bir alay filmin kurgusunu yaptı ve senaryolar yazdı. Devrim sonrasında çektiği *Bashu: Gharibeh-ye Kuchak* (Başu: Küçük Yabancı, 1986) uluslararası alanda beğeniyle karşılandı. Ardından *Shayad Vaghti Digar* (Belki Başka Zaman, 1987) ve *Mosaferan* (Yolcular, 1992) filmlerini çekti. *Yolcular*, hayatındaki beş yıllık sıkıntı döneminin ürünü, sekizinci sinema filmiydi; onunla birçok ulusal ödül kazandı.

Yolcular'dan sonra yaklaşık on yıl boyunca film yapması yasaklandı. Bu süreyi senaryolar ve tiyatro oyunları yazarak, ders vererek ve kurgu yaparak geçirdi. 1999'da Kish Serbest Bölge Organi-

zasyonu'nun sponsorluğuyla *Rüzgârla Diyalog* isimli bir kısa film çekti; ancak bu film Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Kish Öyküleri*'ne dahil edilmedi.

Beyzai'nin en son filmi *Sag-koshi* (Kuduz Avı, 2001) 1980'lerde, İran-Irak savaşı ertesinde ekonomik bunalımın ve yolsuzluğun yaygın olduğu yeniden inşa döneminde geçer. Filmde İran'daki güncel toplumsal ve ekonomik gelişmeler hakkında görüşlerini ifade etmek için o döneme özgü atmosferi kullansa da, asıl sorun ataerkil bir toplumda kadının yeri ve eğitimli ve ekonomik yönden bağımsız bile olsa kadının savunmasızlığıdır.

İran sineması ve tiyatrosuna yaptığı değerli katkı ve popülerliğine rağmen, Beyzai devrim öncesinde de devrim sonrasında da yönetimin desteğini almayı hiçbir zaman başaramadı. Otuz beş yıllık kariyerinde sadece dokuz film yapabildi. *Yazdgerd'in Ölümü* ve *Tara'nın Türküsü* hâlâ gösterim izni alamadı. Bunun bir sebebi, kadın oyuncuların bütün İran filmleri için zorunlu olan İslami giyim kurallarına riayet etmemeleriydi. Başyapıtı olarak tanımlanan *Başu: Küçük Yabancı* sansürden zorlukla sıyrılabildi ve ancak İran-Irak savaşı bittikten sonra gösterim izni alabildi. Sansürcüler *Yolcular*'ın 30 dakikasını kestiler. 2003'te *Yolcular*'ın yönetmen kurgusu tek sinemada gösterildi, bu bir dönüm noktasıydı; zira devrimden sonra yönetmen kurgusu bir İran filmi ilk kez gösterime giriyordu.

Beyzai'yle, Nisan 2004'te bazı çalışmalarından oluşan bir retrospektifin yer aldığı İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde görüştüm. Benimle açık ve cömertçe uzun ve çalkantılı kariyerini, büyük bir kısmı ne yazık ki halen halka gösterilme izni alamayan sıra dışı çalışmalarını paylaştı.

* * *

HİKÂYENİN ÖBÜR TARAFI

Bütün filmlerinizin merkezinde kadınlar var. Yolcular*'da bütün evi onlar yönetiyor.*

İlk sinema filmim *Sağanak*'ta kadınlar ve erkekler eşit rollere sahipti. Bu, İran sinemasında kadınların da erkeklerle aynı so-

runlara sahip olarak gösterildiği ilk film olmalı. Filmin kahramanı işçi sınıfından bir kadın –bir terzi. Annesine ve küçük erkek kardeşine bakmakla yükümlü ve bu yüzden kendisi için kararlar alamıyor. İkinci filmim *Yabancı ve Sis*'te ana karakter İran'ın kuzeyindeki bir köyde yaşayan dul bir kadın. Bütün köy ondan kocasının hatırasına sadık kalmasını beklemektedir ve yeni bir hayatı seçmesine karşı çıkar. Film taşrada baskın olan geleneksel anlayışla, kendi hayatı hakkındaki kararları kendi vermek isteyen yeni İran kadını arasındaki çelişkiyi ortaya koyuyor. Geriye döndüğümde, *Yabancı ve Sis*'in oldukça cesur bir film olduğu kanısındayım –deneysel ve gelenekle dine karşı oldukça saldırgan. Bu, gelin ve kaynanayı merkeze alan üçüncü filmim *Karga* için de geçerli. Yaşlı kadın gençliğini aramaktadır ve genç kadının gençliği de yaşlı kadının hatıralarında saklıdır. Bu filmler o dönemde yapılan diğer filmlerden çok farklıdır. En önemlisi, karakterler geleneğin kölesi değildir. Doğal olarak sansür bu durumdan pek de hoşnut olmadı.

Sağanak'ın kahramanı bir terzi. Bu, İran sinemasında 'çalışan kadın'ın yer aldığı ilk film mi?

Sanırım değil. Eğer İran'daki ticari filmleri izlerseniz, birçok sözde 'çalışan kadın'la karşılaşabilirsiniz. Gerçek işçiler değildir onlar; şarkıcıdırlar, dansözdürler. Başka bir deyişle, işçi olmanın dışında her şey saklı bu 'çalışan kadın'da; bu bir kimlik. Böylesi işçi sınıfı kadınları Türk filmlerinde de var, işleri yaptıkları diğer işlerin üstünü örtüyor. *Sağanak*'ta ilk defa işçi sınıfından işçi bir kadınla karşılaşırız. Şarkı söylemez, dans etmez. Çalışır.

Türk sinemasında gerçek 'çalışan kadınlar' 1970'lerin sonunda ve 1980'lerin başında beyazperdede gözüktü. Bundan önce çalışan kadınlar dansözler, şarkıcılar ve fahişelerdi.[1]

Aynı durum İran sineması için de geçerli. Eğer bir meslekleri varsa, ya dansöz ya da şarkıcıdırlar.

---

1) İran ve Türkiye sinemasında kadın imgesi hakkında daha fazla bilgi için bkz: Gönül Dönmez-Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.

1960'larda İran sineması önemli bir atılım gerçekleştirdi. Daha önceleri siz bunu 'yeni İran sineması' olarak adlandırmıştınız.

İran sinema tarihinin İran entelektüalizmiyle çok bağlantılı olduğunu düşünüyorum, ki bu da modern İran tarihiyle bağlantılı bir hareket. Musaddık, 1950'lerde petrolü ulusallaştıran başbakan, 1953'te hapse atıldı ve ona karşı bir dava açıldı.

1953'te süper-güç ABD, CIA destekli bir darbeyle eski sömürgeci güç İngiltere'nin yerini aldı.

Yeni entelektüel hareket işte bu dönemde ortaya çıktı. Modernist şairler, Ahmed Şamlu (şiirlerinin bir tercümesini burada, İstanbul'da gördüm), Mehdi Akhavan Sales, Forough Farrokhzad, Sohrab Sepehri ve birçok genç düşünür. İran'da olanların neden öyle olduğunu merak eden, bunu dert edinen düşünürler çıktı ortaya. Ben bir oyun yazarı, araştırmacı, makaleci ve İran'ın Oryantal Tiyatrosu'nun tarihiyle ilgilenen bir eleştirmenim. Devrim öncesinde üniversitede ders veriyordum. Devrimden sonra atıldım. İlk filmim İran'daki profesyonel sinemadan çok farklıydı. Bu filmden önce, yalnızca iki-üç yönetmen profesyonel filmler yaptılar. Bu entelektüeller İran'ın geleneksel anlayışını sürdürdüler, güçlü sanatsal yorum kabiliyetine sahip iyi yönetmenler oldukları halde bu eğilime karşı çıkmadılar. *Sağanak* bu alışılagelmiş eğilime karşı olan bir filmdi. *Yabancı ve Sis* ve *Karga*, bu eski anlayışın geleneksel yorumlarına karşı filmlerdi.

Sizin tarzınız da farklı. Örneğin Yolcular*'da, mistik alegori kullanıyorsunuz. Aslında bu film ölüm ve kader gibi temalara odaklanırken, sizin birçok biçimsel ve tematik uğraşlarınızı -kadınların örtük kimliği, zamanın geçişi, mistisizm- biraraya getiriyor. Ayna, sıklıkla ortaya çıkan mecazlardan.* Yolcular*'da insanların eve getirdikleri aynanın anlamı nedir?* Başu*'da köylüler Başu'yu protesto etmek için Na'i'nin evine toplandıklarında, ayna getiriliyor içeriye. Başu hastalandığında, Na'i onun nefes alıp almadığını görebilmek için ayna kullanıyor ve Başu da aynı şeyi Na'i hastalandığında yapıyor; ancak Başu daha çok ona can vermeye çalışır gibi yapıyor bu işi.*

Geleneklere göre, yeni bir eve girdiğinizce ayna ve mum getirirsiniz. Ayna bütün düğünlerde kullanılır, ancak günümüzde anlamının değiştiği söylenebilir. İnsanlar sebebini bilmeden kullanıyorlar. Eski İran kültüründe, ayna suyu yansıtır ve ailenin, kadının, doğumun ve hayatın kendisinin simgesi *Anahita*'yı temsil eder. Ayna, aynı zamanda umut demektir.

· Yolcular'*ın açılış sahnesindeki karakterlerin gerçeküstü hareketleri ne anlama geliyor?*

Bu benim kısıtlamalarla baş etme yolumdu. Dans edenleri, şarkı söyleyenleri gösteremezdim. Kadınlar baştan çıkarıcı olamazlardı. Ben de gerçeküstü bir atmosfer yaratmaya karar verdim. Buna rağmen filmin dokuz bölümü kesildi.

Yolcular'*ın sizin bir kafede gördüğünüz resimden esinlendiğini okudum; otuz kadın bağlı olarak çalışıyor, bir erkek izliyor.*

Kadınların benim için neden önemli olduklarını açıklamaya çalışırken bu resmi düşündüm. İran tiyatrosu ve kültürünün köklerini araştırdığımda, kadınların toplumumuzda yer almadıklarını gördüm. Köylerde, üretim anlamında kadınlar toplumun merkezindeydiler, ancak patronlar, ürünleri satmayı bekleyenler erkeklerdi. İnsanların dikkatini kadınlara ve onların bu toplumdaki rollerine yöneltebilmek için bu resme başvurdum. Ama *Yolcular* bu konuyla ilgili değil. Film, hayat ve ölüm hakkındaki bütün geleneklere karşı.

Yolcular *ölüyü yaşayanların dünyasına taşıyarak, yası da sevinçli bir ziyafete dönüştürerek, düğünün sevinciyle yasın hüznünü karşı karşıya getiriyor. Bunu yapabilmek için ta'ziyeh ve ruhowzi (komik drama) kullanmışsınız.* Tara'nın Türküsü'*nde, tarihteki adam ta'ziyeh'deki*[2] *karakterleri hatırlıyor.*

---

2) İran'daki, İslam öncesi döneme dayanan en eski tiyatro formu. Aslında İran'ın mitolojik kahramanı Siyavash'ı canlandırmak için müziği, sözleri ve hareketleri birleştiren ilkbahar törenleri biçimindeydi. İslam'ın kabulüyle, Şiilerin üçüncü imamı İmam Hüseyin ve ailesinin şehit edildiği Muharrem ayının ilk on gününde bu trajik olayı anmak için sergilenmeye başlandı. Son 300 yılda İranlı Şiilerin yas törenlerinin önemli bir parçası haline geldi.



Tara'nın Türküsü'nde (1979) Susan Taslimi.

Bir köyde ilk defa *ta'ziyeh* seyrettiğimde, form olarak Batılı olmayan, İranlı olan ama daha önce görmediğim bir tiyatroyla karşılaşmış ve şaşırmıştım. *Ta'ziyeh* oldukça güçlü bir tiyatro formu, Batılı olmayan ve kendine özgü. Bütün çalışmalarım İran'ın yeni entelektüalizmini Batılılaştırılmasıyla son bulan İran geleneksel tiyatrosunda bulduğum formla ilşkilendiriyor. Bazen soruyorum kendime, eğer son verilmemiş ama zamana uydurulmuş olsaydı, bugün nasıl olurdu diye. Çalışmalarım bir filtre. *Yolcular* bu soruya bir tür cevap niteliğinde.

Ta'ziyeh *aynı zamanda yabancılaştırmayla ilgili.*

Ta'ziyeh'te yabancılaştırma tekniği çok orijinal; entelektüel değil ama İslam düşüncesine özgü, çünkü oyuncu kendisinin aziz olmadığına inanıyor. O bir insan ve bütün insanlar günahkâr, o bir aziz olamaz. Kendisine ve hislerine inanıyor. Bu yabancılaştırma, ama Brecht gibi entelektüel değil. *Ta'ziyeh* içteki histir. Brechtçi yabancılaştırma başka bir şey söylemek için kullanılır ve kimi zaman da işe yaramaz. Brecht duygusallıktan kaçarsa da duygusal olanı yaratır. İzleyicinin düşünmesini ister ama izleyici yerine düşünür. İzleyiciyi kendi düşünüş biçimine itekler. Bunun

işe yaradığını düşünmüyorum. Düşünürken duygusallığa ihtiyacın yok diyorlar ama bu beni duygusallaştırıyor.

İranlı eleştirmenler sizin çalışmalarınızı kırsal ve kentsel olarak ikiye ayırıyorlar: Yabancı ve Sis, Tara'nın Türküsü *ve* Başu: Küçük Yabancı *kırsal;* Karga, Belki Başka Bir Zaman *ve* Kuduz Avı *kentsel. Kırsalda geçen filmlerinizin aşkın mümkün olduğu törensel ve mistik ortamı sunduğunu, kentte geçen filmlerinizinse törenlerin ve geleneklerin eksikliğinin psikolojik ve toplumsal bir yanlış yerleştirilmişlik hissine sebep olduğunu ortaya koyduğunu iddia ediyorlar.* Başu: Küçük Yabancı*'da birden fazla meseleyi ele alıyorsunuz. Kadın merkezde duruyor. İnsanın yalnızlığı ve iletişim imkânları düşünüldüğünde dilin yeri oldukça önemli.* Tara'nın Türküsü*'nde bugün ve geçmiş, kadın ve erkek arasında diyalog imkân buluyor.*

Yabancı ve Sis, Tara'nın Türküsü ve *Başu: Küçük Yabancı,* İran'ın kuzeyiyle ilgili bir üçlemenin parçaları. İlki ekspresyonist bir film, ikincisi yarı-tarihi ve yarı-mitik, üçüncüsüyse realist ama özünde ekspresyonizm ve mitoloji var. *Tara'nın Türküsü* bir gün büyükbabasından miras kalan kılıcı geri almak için geçmişten gelen bir adamla karşılaşan bir köylü kadının hikâyesini anlatır. Türkü anlamına gelen *Cherikeh,* eski İran sözlü türkü geleneğinde yerel çalgı *saz* eşliğinde, ortak kadere bağlı bireysel aşk hikâyelerini anlatır.

Bu film ve Yazdgerd'in Ölümü *bazı yönlerden Doğu tiyatro geleneğinin, hatta Şinto törenlerinin izlerini taşıyor –maskelerin, oyuncak bebeklerin ve peçelerin kullanımı. Maske, Doğu geleneğinde olduğu gibi oyuncuyu anlatıcıdan farklılaştırmaya yarıyor. Oyuncu maskeyi çıkardığında oynadığı karakter olmaktan çıkıp anlatıcı oluyor.* Yazgerd'in Ölümü*'nde Susan Taslimi değirmenci ve kral rolünü oynamak için iki maske kullanıyor. Film yalnızca değirmende geçiyor ve zaman da kısıtlı. Kamera hareketi, karakterler ve kurguyla teatral özellikleri korumayı başarmışsınız.*

Yazgerd'in Ölümü devrimden bir yıl sonra sahnelenen bir tiyatro oyunu; üç yıl sonra filme çekildi. İnsanların izlemesini çok istediğim önemli bir çalışma ancak bu mümkün değil. Bu, İran'a İs-

lam gelmeden ve bir dönem bitmeden önceki son İran kralı Yazdgard'in hikâyesi. Yazdgerd bir değirmenci tarafından öldürülüyor. Film bu değirmencinin ve ailesinin yargılanması üzerine. Bu alt sınıf ve üst sınıfın diyaloğu, alt sınıftakilerin günahkâr -tarihin geleneksel günahkârları-, üst sınıftakilerin geleneksel hakim oldukları bir diyalog, ancak yolda onları bir değişiklik bekliyor.

Başu'yu yaptığımızda, İran-Irak savaşı sürmekteydi ve hayatımızın hüzün dolu bir dönemiydi o, özellikle de çocuklar için. Film İran'ın güneyinden kuzeye kaçan bir erkek çocuğu hakkında. Yaşadığı güneyde, eski İlam (Khuzestan), bir tür Arapça konuşulur; Arap Arapçası değil ama Khuzi Arapçası. Kuzeye kaçtığında, kendisini Gilan eyaletinin kuzeyindeki bir köyde Gilaki konuşan bir ailenin yanında bulur; saf Gilaki değildir konuştukları, bir lehçesidir. Bu film duyguların diliyle ilgili, biçimsel dille değil. İranlı seyirci bütün bu dilleri hiçbir zaman anlayamaz. Kanımca insanlar duygularıyla ilişki kurdular filmle, filmin diliyle değil bu diğer dille –duygusal ya da insanlık diliyle.

Sanırım bu, Gilaki'nin konuşulduğu ilk İran filmi. Bir de Na'i'nin kuşlar ve hayvanlarla konuşurken kullandığı dil var. Diğer bir yenilik de filmin gelenekesel aile yapısını kırması.

Evet, İran'da geleneksel aile çok önemli. Ama o dönemde, Tahran sokaklarında savaştan kaçarak büyük şehre gelen kızlar ve oğlanlar görüyorduk. Çoğu dileniyordu. Çok üzücü zamanlardı onlar. Bazı insanlar savaştan para kazanıyorlardı. Bazıları bıkmıştı savaştan. Ama bu çocukların sorunlarını kim çözebilir? Bu film bir cevap sayılır. Biz genç nesilden sorumluyuz.

Susan Taslimi'nin oynadığı karakter geleneğe ve köylülerin etnik merkezli milliyetçiliğine karşı çıkıyor ve çocuğu büyütmeye karar veriyor. Kocasının yokluğunda ailenin reisi o. Film erkeği değil, kadını en güçlü karakter olarak gösteriyor, ki bu da özellikle dünyanın bu bölgesindeki algılanış biçimiyle geleneksel ailenin parçalanması anlamına geliyor.

Evet. Filmin sonunda yeni bir aileye sahip oluyorlar. Elini savaşta kaybeden bir adam, ailesini savaşta kaybeden bir çocuk ve





Başu, Küçük Yabancı'da (1986) Susan Taslimi ve filmin afişi.

kadim Pers ülkesinden bereket tanrıçası *Anahita* olduğunu düşündüğüm kadın aile kuruyor. Na'i'nin karakteri Anahita'ya dayanıyor. Bu yüzden, törensel olarak yeniden yaşama döndürülüyor. Başu davul çalıyor ve onu hayata çekiyor. Küçük Asya'da *Anahita* çok önemliydi. Bu film için etnoloji, İran gelenekleri ve törenleri üzerine yaptığım çalışmalardan faydalandım.

Neden yasaklandı?

Başu savaş hakkında bir film; sansür onun savaş-karşıtı bir film olduğunu düşündü. Benim için savaş hakkında olan her film savaş-karşıtıdır. Günün propogandası savaşın kutsal olduğu yönündeydi, *Başu* ise savaşın trajik olduğunu gösteriyordu.

Karga, *Şah'ın ortadan kaldırmaya çalıştığı Tahran şehrinin tarihi hakkında.*

Ben gençken, Tahran bir Avrupa kenti gibiydi; ancak şimdi çirkinleştiğini düşünüyorum. Eski Tahran kayboldu. Artık onu sevmiyorum. Anıları ve ağaçları olmayan bir kent. Bu filmde kayınvalide filmin kahramanının karısını eski Tahran'da hayali bir tura çıkarır; kendi çocukluk hatıralarını anımsadığı, bugünün şehrini geçmişle kıyasladığı bir turdur bu. Belki de yaşlı kadının hatıraları annemin eski Tahran hatıralarıdır. Tahran bir Avrupa şehriyken annem küçük bir kızdı ve bana o dönemi anlattı. *Karga*'da gördüğünüz Tahran işte o Tahran. *Karga* kayınvalide, gelin ve damat ile

geçmiş ve bugün arasında sözsüz bir diyalog. Filmin sonunda ortak bir anlayışta buluşuyorlar.

Belki Başka Bir Zaman *da tarih ve sinema tarihiyle bağlantılı. Taslimi üç rolü de müthiş oynuyor: geçmişiyle ilgili şizofren kâbuslarla boğuşan Kian, ikiz kardeşi dışa dönük Vida ve geçmişe ait bir figür olan anneleri. İlginç olarak* Başu'*daki Na'i gibi buradaki ana karakter de bir hastalığın pençesinde. Bu, kadınların durumu hakkında bir metafor mu?*

Evet, hastalık bir metafor. *Belki Başka Bir Zaman*'ın kökleri benim diğer filmlerimde saklı. Fakir bir kadın ikiz kızlarına bakamaz ve birini bir sokak köşesine bırakır; birkaç yıl sonra kızının kaybı onu çok etkiler ve delirir. Bu, geçmişin hikâyesi. Günümüzde geçen hikâye kimliğini bulmaya çalışan bir kadının hikâyesi, ama bu arayışını kocasından saklıyor, o da onun kayboluşlarını sadakatsizliğine yoruyor. Sonunda, onun gibi diğer yarısını özlediği için bunalımda olan kardeşini buluyor. İki kız kardeş birbirlerini bulsalar da gerçekle nasıl başa çıkacaklarını bilmezler. Film kadınları etkileyen konuların ve kalplerindeki hüznün beyazperdede yer bulmasının yasak olduğu belirli bir dönemde İran'lı kadınların durumunu belgeliyor. Birçok şey söylenemeden kaldı.

Bu filmi devrim sonrası İran sinemasının metaforu olarak görebilir miyiz?

Evet, evet. (*güler*)

En son filminiz Kuduz Avı*'nda kahraman, kocasına olan aşkını ispatlamak için aşağılanmaya, işkenceye, hatta tecavüze bile boyun eğmek zorunda kalıyor; en sonunda da boşanma evrakıyla ödüllendiriliyor! Acı bir şekilde sadakatsizliğin kimi zamanlar kadını kocasına karşı şiddet kullanmaya, ya da başkasının elinde ölmesine kayıtsız kalmaya kadar götürebildiğini gösteriyorsunuz. Kadınlarınız 'düzen'in kurumsallaşmasının bir parçası değiller ancak sonuçlarını çekiyorlar. Şefkat ve sevgi istiyor, bundan mahrum bırakılıyorlar. Sebat ederek kurtulabiliyorlar bu kısır döngüden; ki bu bile geçici.*



Belki Başka Bir Zaman'dan (1987) bir sahne.

O filmin konusunu anlatmak oldukça güç: Bir adam ödeyemeyeceği çekler kesiyor ve hapse atılıyor. Karısına çekleri ortağıyla beraber bir ihracat işi için kestiklerini ancak adamın parayı alıp İran'dan kaçtığını söylüyor. Karısının ellerindeki son parayla bu çekleri geri almasını istiyor. Kadın başarılı oluyor ve adam hapisten çıkıyor, ancak kadın ortağın İran'dan kaçmadığını anlıyor. Bu bir komplo; adam sevgilisiyle Avrupa'ya kaçmayı planlamakta. Kadına bütün çabalarının ve hatta kocasına yardım etmek için tecavüze bile uğramasının karşısında boşanma evrakı sunuluyor. Karım, Mojde Şemsayi başrolü oynadı. (*Yolcular* ve *Rüzgârla Diyalog*'da da rol almıştı.)

Film yirmi yıl öncesinde geçse de, yeni ekonominin keskin bir eleştirisi.

Tamamıyla yeni ekonomi hakkında, yeni İran ve her şeyi öldürmekte olan ticarileşmeyle ilgili.

Türkiye'den fazla farklı değil. Beyoğlu'na çıktığınızda gençlerin aslında kendi kazanmadıkları paraları harcadıklarını görürsünüz.

Retrospektifin bir parçası olarak *Kuduz Avı*'nı burada göstermelerini isterdim. İranlılar bu filmi çok sevdiler. Onların söylemek istedikleri, söylenmesi gereken şeyleri ifade etti.

Susan Taslimi'yle birçok kez beraber çalıştınız. İran'da yaşarken oynadığı altı filmin dördünü siz yönettiniz: Tara'nın Türküsü, Yazdgard'in Ölümü, Başu: Küçük Yabancı *ve* Belki Başka Bir Zaman.

Bu dört filmde ve bir tiyatro oyununda yer aldı.

İranlı bir eleştirmen, Yazdgerd'in Ölümü*'ndeki performansından ötürü onu takdir ediyor ve tiyatroya emek verenlerin ayrıcalığı olan sözlü inişleri ve çıkışlarının gördüğü en iyi performanslardan birini yarattığını söylüyor. Taslimi'nin performansı ona göre natüralistik bir performans değil, bundan tamamen farklı. Sözlerini şöyle sürdürüyor: "...Bedeni üzerinde yeterli kontrole sahip akıllı bir kukla gibi.oynuyor. Başlangıçta, Taslimi'nin yüzü aniden ifadesiz ve hissiz oluyor. Bilinmeyen bir noktaya dikmekte gözlerini. Elleri eşgüdümlü bir halde yüzünü kapatıyor, seyircilere kurşun fırlatır gibi kelimeler mırıldanıyor bu esnada. Ardından sözlü bir kreşendoya başlıyor ve en yüksek noktaya kadar çıkarıyor bunu, en küçük bir fiziksel ya da sözlü bir duraksamaya uğramadan. Ve son bir hamleyle yüzünü bir maskeyle kapatıyor. Çok güzel bir düşüşle, yüzündeki örtüyü yavaşça kaldırıyor ve sözlerine devam ediyor. Bütün bu bölüm boyunca gözünü bile kırpmıyor ve sanki başka bir dünyaya ait bir varlık gibi büyülüyor bizi."*[3]

Susan üniversitede öğrencimdi, ancak onun yeteneği bir tiyatro öğrencisinin yeteneği olarak tanımlanamayacak bir yetenek. Annesi çok genç yaşta -Susan sadece iki ya da üç yaşındayken- ölen bir tiyatro oyuncusuydu 1950'lerde. Susan, Peter Brooks'un asistanı olan önemli tiyatro yönetmeni Arby Ovanessian[4] tarafından yönetilen grup da dahil olmak üzere birçok profesyonel, amatör ve deneysel tiyatroda oynadı. Onun iki oyununu izlemiştim;

3) Arjmand, M., "A Survey of Acting in Iran: Effective Role-Plays", *Film International*, 6: 1 (1998), s. 44-49.

4) Fransa'da yaşayan İranlı yönetmen Ovanessian'ın bilinen çalışmaları: *Lebbaeus/Tadeus* (1969), *İlkbahar* (1971) ve *Annemin İşli Masaörtüsü ve Onun Hayatıma Etkisi* (1985).

müthişti. Eski bir öğretmeni olarak onu tanırdım, o da beni bilirdi. *Tara'nın Türküsü*'nde oynamasını istedim ve geldi.

Çekimlerin ilk haftasında İran devrimi gerçekleşti ve her şey birbirine girdi. Çok kötü şartlar ve mutlak toplumsal kargaşa altında altında dört film yaptık. Son işbirliğimiz *Belki Başka Bir Zaman*'da çok üzgün ve rahatsızdı çünkü artık oynamasını istemiyorlardı. Gücü, kişiliği ve düşünceleri yüzünden tiyatrodan attılar –çünkü o *müstakildi*. Epeyce bağımsızdı. Bunu kabul edemediler. Şimdi koşullar değişti ancak o günlerde korkunç şeyler oluyordu. En kötü dönem, devrim süreci ve Irak'la savaş zamanıydı. Bütün tiyatrolar kapatılmıştı ve sinema da sansürün yoğun baskısı altındaydı. Kadınlara, filmin merkezinde olan kadınlara karşıydılar. Susan benimle çalışırken tabii filmin merkezindeydi, bundan hoşnut değildiler. *Yazdgerd'in Ölümü*'nde erkek kahramandan daha önemli bir rol üstlendiği için kınandı, bu kabul edilebilir değildi. Sahnede varlığı muhteşemdi, bu 'seks' olarak yorumlanıyordu ve seks yasaklanmıştı. Örneğin, *Tara'nın Türküsü*'ndeki rolü nedeniyle eleştirilmişti –saçları 'elektrik' yayıyordu ve bu bir günahtı. Bütün bu sorunların ardından 1988'de İsveç'e gitti. Orada tiyatro oyunculuğu ve yönetmenliği yapıyor; iki de film yönetti.

2002'de yönettiği ilk filmi, Hus i Helvete'yi *(Kıyamet Koptu) gördüm ve filmi sevdim. 1991'de Nantes'da onunla görüştüğümdeyse üzgün bir kadındı.*

Üzgün müydü? Nasıl üzgündü?

Sessizdi, düşünceliydi. İçinde hüzün vardı.

Evet, ülkesini terk etmek istemiyordu. O ülkesine âşık.

Bunu görebiliyordunuz –hüznün gölgesinde çok güzel bir kadın. Size gelelim, devrimden sonra ne oldu?

Çalışmama izin vermediler. Tahran Üniversitesi'nden atıldım ve işim yoktu. Ailem İran'ı terk etti; Almanya ve İsveç'te mülteci oldular. Ben de yurtdışına çıkmaya zorlandım.

Nereye gittiniz?

Önce Almanya'ya, ardından da İsveç'e gittim, ama alışabilmem için çok geçti. Ben bir yazarım ve yazdığım zaman Farsça düşünürüm. İsveççe yazamam. O kültür ve o ülke bana ait değil ve ben de o kültüre ve o ülkeye ait değilim. Orada belki çok sorun yok, sorun belki de orada sinema olmaması. Aşağı yukarı bir yıldan sonra İran'a geri döndüm. Hayatımı sağlayacak hiçbir şeyim yoktu. Kırk yaşında sıfırdan başlamak zorunda kaldım. Karımdan ayrılmıştım, o İsveç'te yaşamaya karar vermişti. Şimdi yeni bir ailem var. Yeni bir aile kurmak ve Tahran'da çalışmaya başlamak beş-altı yılımı aldı. Yazıyorum, kitap yayınlıyorum, oyunlar ve senaryolar yazıyorum; hasbelkader film çekiyorum. *(güler)*

Festival kataloğunda Rafi Pitts'in filmi Fasle Panjom*'un (Beşinci Mevsim, 1996) senaryosunu sizin kaleme aldığınız yazıyor.*

Senaryoyu ona yazmadım. Tahran'da yayınlanan çok iyi bir senaryoydu.* Birkaç yıl sonra Rafi Pitts onu çok kötü bir şekilde uyarladı.

Çekimleri Azerbaycan'da gerçekleşen ilk filmi Salander *(1994) de sizin bir senaryonuza dayanıyor ve* Cinemaya *dergisine verdiği bir mülakata göre* Salander *size atfedilmiş bir kısa film. Mülakatta* -Beşinci Mevsim*'de- senaryonuzu uyarlamak için sizden izin istedikten sonra diyaloglarınızı olduğu gibi kullandığını ama yoğun sembolizmle baş edemeyeceğini düşündüğü için geri kalanını değiştirdiğini söylüyor. Pitts'e göre Beyza'i'nin senaryosu ancak Beyza'i tarafından çekilebilir.*

Yine de çok iyi ve özgün bir senaryonun çok kötü bir uyarlaması olduğunu düşünüyorum.

İslam devriminden sonra sinemadan ne kadar uzak kaldınız?

Devrimden iki yıl sonra hâlâ yasaklı olan *Yazdgard'in Ölümü*'nü çektim. Filmi çekmek de başlı başına sancılı bir deneyimdi. Yönetim tarafından kabul edilene kadar senaryoyu on kez yeniden yazmak zorunda kaldım, ama kabul aldığında bile iş kurguya gelince filmi durdurmam istendi ve bir gün, hiç beklenmedik bir şekilde, hızlıca filmi bitirmem ve teslim etmem söylendi. Devrimden bir yıl önce çekmiş olduğum *Tara'nın Türküsü* de yasak-

landı. *Yazgard'in Ölümü*'nden beş yıl sonra *Başu*'yu çektim; o da dört yıl yasaklı kaldı. Ertesi yıl *Belki Başka Bir Zaman*'ı, üç yıl sonrasında *Yolcular*'ı, on yıl sonrasındaysa *Kuduz Av*'ını çektim. Bir yıl önce *Goftegoo Ba Baad* (Rüzgârla Diyalog) isimli yirmi dakikalık bir film yaptım.

Kish Öyküleri'*nin bir parçası mı?*

Olabilirdi. *(güler). Kish Öyküleri* tasarlanırken, bana altı tane yirmi dakikalık film içereceği söylenmişti: altı yönetmenden altı bakış açısı. Bitince birbirine çok benzeyen iki-üç tanesini seçtiler, hepsi yoksullar ve yoksulların Kish adasına bakışları hakkındaydı; Cannes Film Festivali'nde o filmleri gösterdiler. Benimkini geri aldım. Artık film bana ait.

Kuduz Avı'*na gelelim.*

Bütün senaryolarımın reddedildiği uzun bir dönemden sonra çekildi. Bana çalışma izni verilmiyordu. Tiyatro sahneledim ve sinemaya tekrar kabul edilene kadar bekledim. Film Tahran'daki Uluslararası Fecr Film Festivali'nde seyircilerin seçtiği, son yirmi yılın en iyi filmi ödülünü aldı. Şimdi sorun ne, bilmiyorum. Farabi Sinema Vakfı ve filmin diğer bir yapımcısı -Türkiye'de yaşayan bir İranlı- arasında filmin dağıtımı konusunda bir tartışma var. Sorun onunla değil, İran mafyasıyla ilgili.

Sinema endüstrisini mafyanın yönettiğini mi söylüyorsunuz?

Mafyanın köklerini hükümette aramak gerek. Onlar gerek İran sineması üzerinde gerekse İran'da paranın döndüğü her yerde güçlü bir etkiye sahipler. Kanımca sinemadaki İran mafyasının kökleri İstihbarat Bakanlığı'nda. Bilirsiniz, İstihbarat Bakanlığı İran'da çok güçlüdür. Nerede para varsa işin merkezine yerleşirler.

Ticari sinemayla mı ilgililer?

Sadece ticari sinemayla değil. Her şeyi sahte yapıyorlar: sahte-entelektüelizm, sahte-husumet, sahte-muhalefet. Gerçek bir muhalefetimiz var, ancak bugüne baktığınızda İran'ın muhalefeti Makhmalbaf. Makhmalbaf bir Müslüman. Ne muhalif ne de ente-

lektüel. O Iranlı bir aydın değil, Müslüman bir aydın. Makhmalbaf onları temsil eden bir sahte-aydın. Ona ödül veren yabancılar İstihbarat Bakanlığı'nın yarattığı bu sahte-aydını göremiyorlar. Birçok Iranlı aydına verilmiyor bu ödüller. Film çekmek ve ya tiyatro yapmak için hiçbir imkâna, paraya sahip değiller; seyircileri de yok. Ben onlar hoşlanmadıkları için film yapamıyorum.

Sebebini anlayabiliyorum. Yakın plan kadın görüntülerine yer vermek yasak iken, siz Başu'*da Susan Taslimi'nin yakın plan görüntülerini kullandınız.*

O bir devrimdi. *(güler)*

Kimi başka yetenekli yönetmenler de film çekemiyorlar. Örneğin, arkadaşım Said Ebrahimifar Nar-O-Nay *(Nar ve Ney, 1989) gibi Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale de içinde olmak üzere birkaç ulusal ve uluslararası ödül alan güzel bir filmden sonra birtakım sebeplerle başka bir film çekemedi.*

Baroush Karim Naseki on dört yıl boyunca tek bir film yapamadı. O bir Ermeni, Iran'daki azınlıklar hakkında bir film çekmek istiyordu ancak çekim izni alamadı. Yurtdışındaki entelektüeller bütün bunlardan bihaberler. Mahkmalbaf ve diğerlerinin filmlerini görüp bunların gelenek-karşıtı aydınlar olduklarını düşünüyorlar. Bamyan'da Buda heykellerinin yıkıldığını biliyorsunuz, Makmalbaf bu konuda şu sözleri sarf etmişti: "Müslümanlar Buda heykelini yıkmıyorlar, Buda Afganistan'da olanlar yüzünden utancından yıkıldı." *(güler)* Saçma!

Projelere izin verme konusunda kurallar yakın bir zamanda değişti. Hâlâ filmlerinizi çekmeden önce senaryoyu onaylatmak zorunda mısınız?

Yeni bir film çekmek için birçok senaryo yazdım ama yapımcılar bana, "Bu çok güzel bir senaryo, çok sevdim, ama bana zaman ver, iki ya da üç hafta, bir bakayım hükümet kabul edecek mi etmeyecek mi," diyorlar. Kâğıt üzerinde izin verebiliyorlar, ama film tamamlandığında yasaklanabiliyor. Bu yüzden, yapımcılar risk almak

istemiyor. Filmin gösterime girmesini istiyorlar. Hükümetin izninin gerçek mi kâğıt üzerinde mi olduğunu test etmek istiyorlar, zira yönetimdekiler attıkları imzalardan sorumlu değiller. Yazılı izin verseler de, bu, filmin gösterime gireceğinin garantisi değil.

Öyleyse gerçek bir yasa yok?

Hayır, kimse bir şey anlayamıyor.

1990'larda İran sineması Batı'nın ilgisini belgesel sınırında dolaşan kurgu filmlerle çekti. Kiarostemi, Makhmalbaf, Jalili, Panahi, neredeyse Batı dünyasında tanınan bütün yönetmenler öyle ya da böyle sizin tarzınızdan çok farklı olan bu yönteme başvurdular.

Bu eğilim 1960'lara, 8 mm.'lik amatör filmlere dayanıyor. Sohrab Saless'in ilk dönem filmleri, Amir Naderi'nin *Marsiyeh* (Mersiye, 1976) ve *Ab, Bad, Khak* (Su, Rüzgâr, Toprak, 1985) da bu tarzda çekilen filmler. Önemli yönetmenlerden Karman Shirdel de kurmaca filme yaklaşan belgeseller çekti. Benim için kurmaca filmde önemli olan yaratıcı süreç ve düş gücü.

Son yıllarda, İran sineması Batı'nın artık sıkıldığı çocuk filmlerinden kadınlar hakkındaki filmlere doğru kaymakta. Fecr Film Festivali'nde biz yabancı ziyaretçilerin de gözlemlediği üzere en son eğilim, gençlerin sorunları; suç, uyuşturucu ve benzerleri gibi görünmekte. Bu yönelim hakkında ne düşünüyorsunuz? Gösterilen ne kadar gerçek?

Kadın filmleri yapmak moda, kadın yönetmenler de bu konuları araştırıyorlar. Ancak bu filmlerin bazıları erkek bakış açısıyla çekiliyor. Kadın yönetmen geleneksel bir perspektife sahipse, filmlerinde kadınların sorunlarına bakan bir adam oluyor. Kadınlar film yapıyorlar ama yaptıkları filmlerin çoğu kadınlara geleneksel açıdan bakıyor, ki bu da erkeklerin bakış açısı.

Kimi kastediyorsunuz?

(güler) Çoğunu! Çoğunu! Kimi kadınların çektiği oldukça kışkırtıcı filmler var ancak derinlikli değiller.

Tahmineh Milaniyi mi kastediyosunuz?

Kimsenin adını vermem.

Milani kışkırtıcı.

Evet, kışkırtıcı ve muhtemelen cesur, ancak pek derinlikli değil, çünkü bence zamanının az olduğunu düşünüyor ve her şeyi söylemek zorunda hissediyor kendini; zamanı kısıtlı olunca da yalnızca kışkırtmak durumunda kalıyor. Bazı çalışmalar çok realist, diğerleriyse formda realist; zira realizm sinemada bir forma tekabül ediyor aynı zamanda. İran'daki çoğu film form olarak realist, ancak realist değil.

Rakhshan Bani-Etemad'a ne dersiniz? O İran'ın en tanınan kadın yönetmeni.

(durakşar) Ben bir eleştirmen değilim. Bir şey söylemek istemiyorum...

Bir meslektaşınız hakkında konuşmak istemiyorsanız ısrar etmek istemem ama daha önce eleştiri yazıları da yazdığınızı söylemiştiniz.

Sadece bir belgesel filmini gördüm ve beğendim –kadın bir cumhurbaşkanı adayı hakkında olanı.

Bizim Zamanlarımız.

Beğendim. Kurgu filmlerinin hiçbirini izlemedim. Ben form olarak realist olan ama derinden gerçekçi olmayan filmlere karşıyım. Konuşabilmek için onun filmlerini izlemem gerek. *Kish Öyküleri* için yaptığı kısa filmi de izledim, ancak o iyi değildi.

Benim favorim, Nargess.

Maalesef izlemedim.

Tahran'daki Fecr Film Festivali'nde yabancı misafirler onarılan sinema müzesine götürüldü. Geniş kapsamlı bir film afişleri sergisi vardı; uluslararası ödüller de sergilenmekteydi. İran sineması hakkında bilgi sahibi olan, muhtemelen sinema öğrencisi genç kızlar bize eşlik etti. Jafar Panahi'nin Daire *filminin posteri önünde biri bana*

filmi izleyip izlemediğimi, izlediysem hakkında ne düşündüğümü sordu. İran'daki hayatı gerçekçi bir şekilde göstermediğini söyledi. Yabancıların filmi neden sevdiğini merak ediyordu. Onun tepkisi bizim gibi dışarıda olanların tepkisinden çok farklı. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

İran'da çoğu yönetmenin İranlılar için değil de yabancılar için film yaptığı gibi bir kanı yaygın. Belki de İran'ın sorunlarını pazarlıyorlar, İran'ın fakirliğini. Kimi zaman doğru bu kanı, ancak *Daire* için bu durum geçerli değil. Sorunları analiz etmek ve çözüme katkıda bulunmak yerine kimi zaman bu canlı resimlerle İran'ın sorunlarını pazarlıyorlar. Ödül ve para için çekiyorlar bu filmleri. *Başu* İran sinema tarihinde Farsça dışında bir dil kullanılarak çekilen ilk filmdir (çoğunlukla Gilaki veya Hursi, yalnızca çok az Farsça). *Başu'nun* ardından herkes Kürt, Afgan ve Türk dillerinde filmler yapmaya başladı. Aşiretler hakkında, Afganlar hakkında film yapmak moda oldu... Bu yönetmenler için iş imkânı, İran sineması için yeni bir pazar demek. Çoğu İranlı bu filmlerin sorunların farklı boyutlarını ele almadığını, yalnızca yabancılara pazarladığını düşünüyor.

Türkiye'de buna benzer bir dönemde eleştirmenler film mi kilim mi sattığımızı sorarlardı. Fecr Film Festivali'ne her yıl giderim. Son zamanlarda Afganistan, Kürtler ve sınır meseleleleriyle ilgili filmlerin çoğaldığını fark ettim. Bazıları iyi olsa da diğerleri tekrara düşen çalışmalar.

Sadece tekrara düşmüyorlar, onlar da başka türlü ticari filmler belki de. İran'da İran parasıyla çok ucuza filmler yapabiliyor ve bunları yurtdışına dolarla satabiliyoruz. Yabancı yapımcıdan büyük paralar alabilir ve filmi bu paranın yalnızca bir kısmıyla yapabilirsin. Bu, yapımcı ve yönetmen açısından gayet kıyak bir iş.

İran, filmlerinin dağıtımını kendi yapmaya başladı; her yıl yeni, bağımsız dağıtımcılar çıkıyor sahneye.

Çok başarılı işadamları onlar. İran sinemasında çok az kişinin bağımsız olduğunu düşünüyorum. Çoğu hükümetin, çoğu da ya-

bancıların koruması altında. Bağımsız olanların hiçbir koruması yok; ne hükümet koruyor onları ne de yabancı hamileri var. Tek bağımsız sinemacı onlar.

Gençler film çekmeye oldukça hevesli. Festival süresince birçok genç bize VHS ve DVD'leriyle yaklaşarak çalışmaları hakkında görüşlerimizi almak istediler.

Bugünlerde İran'da herkes oyuncu ya da yönetmen olmak istiyor.

Tiyatroda daha çok mu zaman geçiriyorsunuz?

Geçtiğimiz yıl *Şehrazad ve 1001 Gece* üzerine üç bölümden oluşan bir oyun sahneledim; çok başarılıydı. Oyun, kitabın kökleri, mekân değişimi ve İran'a geri dönmesi hakkındaydı çünkü kökler insanlar için pek de açık değil. İlk episod kitabın kökleri, ikinci Arapçaya çevrilmesi, üçüncüyse Arapçadan tekrar Farsçaya çevrilmesi hakkında. Bildiğiniz gibi kitabın özgün hali ortada yok. Sadece Arap uyarlamasına sahibiz.

Eklemek istediğiniz başka bir şey var mı?

Kendimle ilgili bir iki şey: Ben sinema eğitimi almadım. Hitchcock, Ford, Eisenstein, Pudovkin ve Welles gibi yönetmenlerin filmlerini izleye izleye öğrendim sinemayı. Daha yakın bir zamana gelirsek, Tarkovski, Kurosawa ve Resnais'yi severim. İlk filmim -kısa film- *Bıyıklı Amca*'yı çektiğimde otuz iki yaşındaydım. İran tarihinin ve *ta'ziyeh*'le *temaşa* geleneklerinin yanı sıra Doğu Hindistan, Japonya, Çin tarihi ve tiyatrosundan da çok etkilendim. Bir süre önce İran tiyatrosu hakkında bir kitap yazdım. Kimileri benim sinemamın teatral olduğunu söylüyorlar. Çok sevdiğim *Yazdgerd'in Ölümü*'nü bir yana koyarsak, bunun doğru olduğu kanısında değilim. Olivier ve Brook'un çalışmaları gibi filme çekilmiş tiyatrolar ilgimi çekiyor.

İstanbul, Nisan 2004

BİYOGRAFİ

Bahram Beyzai 26 Aralık 1938'de Tahran'da edebiyatla uğraşan bir aileye doğdu. Sanat dünyasıyla çok genç yaşta tanıştı. Tahran Üniversitesi'ne girdi ancak okuduğu bölüme ilgi duymadığı için okulu bitirmedi. İran tiyatrosunu ve epik yazın sanatını araştırmaya başladı, İslam öncesi tarihi üzerine çalıştı ve İran resim sanatıyla ilgilendi. Doğu sanatı ve İran tiyatrosu hakkında yazılar yazdı ve sinemaya geçti. 1970'te Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü tarafından basılan *Hakikat ve Akil Adam*'ı yazdı. Bir süre sonra *Bıyıklı Amca* isimli bir kısa film çekti.

Sinema Filmleri:
1971 *Ragbaar* (Sağanak)
1973 *Gharibeh va Meh* (Yabancı ve Sis)
1977 *Kalagh* (Karga)
1978 *Cherikeh-ye Tara* (Tara'nın Türküsü)
1981 *Marg-e Yazdgerd* (Yazdgerd'in Ölümü)
1986 *Bashu: Gharibeh-ye Kuchak* (Başu: Küçük Yabancı)
1987 *Shayad Vaqhti Digar* (Belki Başka Bir Zaman)
1992 *Mosaferan* (Yolcular)
2001 *Sag Koshi* (Kuduz Avı)

ABOLFAZL JALILI

Abolfazl Jalili uyuşturucu bağımlılığı, çocuk işçiliği, eğitimsizlik ve batıl inanç gibi ülkesinin geleneksel tabularını işlemekten sakınmayan, toplumsal duyarlılığa sahip, tartışmalara yol açan bir yönetmendir. Filmleri İran'da nadir olarak dağıtım imkânı bulabilse de uluslararası alanda Jalili gayet iyi tanınmaktadır. *Det, Yani Dokhtar* (Det, Yani Kız, 1994), *Yek Dastan-e Vaghe'i* (Gerçek Bir Hikâye, yapım 1995, gösterim 1998), *Dance of the Dust* (Tozun Dansı, yapım 1992, gösterim 1998) ve *Dan* (1997), birçok uluslararası film festivalinde eleştirmenlerin takdirini topladı. *Gerçek Bir Hikâye* üzerine Jean Luc Godard şu sözleri sarf etti: "*Gerçek Bir Hikâye* çok iyi çekilmiş bir film olmayabilir ancak her zaman sanatın ötesinde olacaktır."

Jalili 1979'da İran televizyonu (IRIB) için çalışmaya başladı. Birkaç kısa filmin ardından önce babasını arayan bir çocuğun hikâyesini anlatan ilk filmi *Milad*'ı (1983), ardından da mülteci kamplarındaki çocuklarla ilgili olan ikinci filmi *Bahar*'ı (Bahar) çekti. İki film de İran-Irak savaşı sırasında yapıldı ve her ikisi de hükümet tarafından iyi karşılandı.

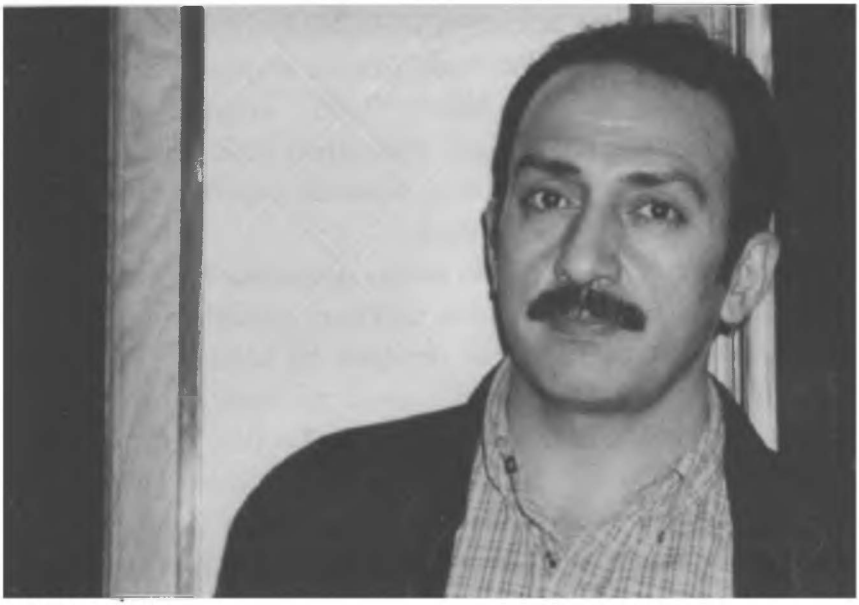
İslam devriminden sonraki ahlâki değişimin hayal kırıklığına uğrattığı Jalili resmi sinemadan uzaklaştı; çocukların ve ergenlerin sıkıntılarına yoğunlaşarak deneysel bir bakış açısı geliştirdi. Üçüncü filmi *Gal* (Uyuz, 1987) eleştirmenlerin dikkatini çekti. 1995'te dördüncü filmi *Det, Yani Dokhtar*'la (Det, Yani Kız, 1994) Venedik Film Festivali'nde Altın Osella Ödülü'nü, 1998'de yedi yıl yasaklı kalan filmi *Raghs-e Khak'la* (Tozun Dansı) Locarno Uluslararası Film Festivali'nde Gümüş Leopar Ödülü'nü aldı.

İranlı eleştirmenler *Dan*'ı (1996) devrimin ardından hareketlenen ve geçen yıllar içinde gelişen *Kanun* Sineması'nın bir devamı olarak nitelediler.[1] Bu türün önceki başarılı örnekleri gibi (*Yolcu*, Abbas Kiarostami, 1974) *Dan* da hayatı kolaylaştırmak yerine zorlaştıran yetişkinlerin dünyasında çocukların yaşadığı sıkıntılara odaklanıyor. Anlatım, görünmeyen bir erkek anlatıcının (yönetmen ve ya Tanrı) müdahalesi dışında çoğunlukla bir çocuğun bakış açısını yansıtıyor. Ortaya koyduğu sosyo-ekonomik sıkıntıların köklerini araştırmak Jalili'nin tarzı değil. O, hikâyeyi yorumlamayı seçmeyi ya da işlenen hisleri olduğu gibi özümsemeyi seyircinin kendisine bırakıyor.

Kır manzarası genellikle Jalili'nin filmlerinin önemli bir parçasıdır. Bu söyleşiden iki yıl sonra çektiği *Delbaran* (Aşıklar, 2001) bir sınır kasabasında kahvehane işleten bir yaşlı çiftin ayak işlerini gören yasadışı genç Afgan göçmeni Kaim'in hikâyesini anlatır. Savaşta kaybettiği anne babası ve geride bıraktığı kız kar-

---

1) *Kanun-E Parvarash-e Fekri Kudakan Va Nojavanan*, Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi İçin Enstitü, Kraliçe Farah tarafından kuruldu. 1960'lı yılların sonunda açılan sinema bölümü, Ebrahim Forouzesh ve Abbas Kiarostami tarafından yönetildi. Uzun süre İran sinema endüstrisinin en aktif yapımcısı olan bu devlet işletmesi Amir Naderi'nin *Koşucu*, Abbas Kiarostami'nin *Arkadaşın Evi Nerede?*, Bahram Bayza'i'nin *Başu: Küçük Yabancı* ve Majid Majidi'nin *Cennetin Çocukları* gibi klasiklerinin yapımcılığını üstlendi. Merkez, çalışmalarına devam etmektedir.



Abolfazl Jalili.

deşi için bir damla gözyaşı dökmemekte kararlı olan Kaim, sürekli gerçekte olduğundan daha sert görünmeye çalışır. İyi kalpli doktorun Kaim'le dostça bir ilişki kurmaya çalıştığı sahne (Kaim'in hayatta kalabilmek için taktığı maskeyi bir yana bıraktığı tek an) aşırı duygusallığa kaçmadan filmin altındaki hümanizmi serer gözler önüne. Aslında koyunların kaldığı bir mağarada gerçekleştirilen gizli evlilik epeyce absürddür, ancak bu mizahi bir rahatlama getirir. Görevli Afgan damadı tutuklamaya hazırlanırken, adamın neden bir İranlı kızla evlenmek istediğini öğrenmek ister. Tercüman aracılığıyla, damat kızı sevdiğini söyler cevap olarak. Kızın dilini konuşamadığı halde nasıl anlaşacaktır onunla? Afgan damat tekrar kızı sevdiğini söyleyerek cevap verir. Bu aynı zamanda iki ülkenin arasındaki, yeni bir yol yapıldığı için kullanılmayan, eski yolun 'aşk yolu' anlamına gelen Delbaran adını taşımasına yapılan bir göndermedir.

Jalili'nin filmlerinin çoğu otobiyografik özellikler taşısa da en son filmi *Abjad* (İlk Mektup, 2003) doğrudan otobiyografiktir. Film, otoriterliğin ve baskının gençlikteki yaratıcılığı nasıl boğduğunu büyük bir cesaretle ortaya koyar.

Aşağıdaki söyleşi 1999 yılının Şubat ayında Jalili'nin çalışmalarının bir retrospektifinin yer aldığı Rotterdam Film Festivali'nde gerçekleştirilmiştir.

* * *

İNCE İPİN ÜZERİNDE: BİR BELGESEL OLARAK KONULU FİLM

Dan'ın kahramanı doğum sertifikası olmadığı için okula kaydolamayan ve iş de bulamayan dokuz yaşında bir erkek çocuğu. Sertifika, aynı zamanda imkânlardan yoksun çocukların elde edemedikleri kimliğin de sembolü. Filmin diğer konusuysa bir kızın ailesinin hayatını sürdürebilmesi için evliliğe razı olması. Ancak temel olarak Dan, *iki önemli toplumsal meseleyle ilgili: çocuk işçiliği ve uyuşturucu bağımlılığı. Bunların ikisi de güncel meseleler. Çocuk işçiliğiyle başlarsak, konu İran'ın gerçekliğiyle ne kadar bağdaşıyor?*

İran yasaları çocuk işçiliğini yasaklıyor, ancak çocuklar daha az ücretle çalışabildikleri için gizlice kullanılıyorlar. Filmde polisin çocukları işyerlerinden almaya çalıştığını ve çocukların ailelerine çalışmalarına neden izin verdiklerini sorduğunu görüyoruz. Gerçek şu ki, çocuklar kimi zaman ailelerinin yoksullukları yüzünden çalışmak zorundalar. Bazen de okumak istemediklerinden iş buluyorlar. Ben de gençken bunu yaptım. Paraya ihtiyacım yoktu ama ders çalışmaktan kurtulmak istiyordum.

Peki, uyuşturucu bağımlılığı? Dan, *bir uyuşturucu bağımlısını beyazperdede gördüğüm ilk film.*

Uyuşturucu bağımlılığı yalnızca İran'a özgü olmayan, Türkiye'yi, Pakistan'ı ve Afganistan'ı da ilgilendiren uluslararası bir sorun. Bu bir Üçüncü Dünya meselesi. Avrupa için bir lüks olabilir. Ancak bizim ülkemizde lüks değil; eğer sorunların varsa, alkolik veya uyuşturucu bağımlısı olmak dışında bir şey yapamazsın. Ya da bir *derviş* gibi dini bir zihinsel doruğa ulaşma haline veya ilaçların yol açtığı fiziksel doruk hissine benzeyen bir transa geçersin –bizim deyişimizle *irfan*'a. Bütün bunlar gerçeklerden kaçmanın araçları.

Babayı oynayan aktör, savaşa gönderilmek istemediği için nüfus dairesinden kaçan ve beş çocuğunu kimlik kartsız bırakan asker kaçağı, gerçek bir bağımlıya benziyordu. Oyuncu muydu yoksa bir uyuşturucu bağımlısı mı?

O bir uyuşturucu bağımlısıydı. Eğer çekimler daha uzun sürseydi onun yüzünden ben de bağımlı olacaktım!

Peki çocuk? Siz hiç beklenmeyen yerlerden genç amatörleri seçmenizle bilinirsiniz.

Onu sokakta buldum ama filmde kendini oynamıyor. Sokaktan oyuncularla çalıştım.

Çocukları nasıl yönetiyorsunuz? İstediklerinizi yapmalarını sağlamanın sırrı nedir?

Sorunları olan çocuklara yakın hissediyorum kendimi, çünkü benim de sorunlarım vardı.

Ne gibi sorunlar?

Ekonomik ve ruhsal. Ben yalnız bir çocuktum. Onların yalnızlığını biliyorum. Yalnız olmaktan ileri gelen yalnızlıktan bahsetmiyorum, kastettiğim insan olarak yalnız olmak. İnsanlar birlikte yaşarlar ama herkes yalnızdır. Çocukları kameranın önüne koymadan önce birbirimize alışabilmemiz için benimle birlikte çalışmalarını isterim. Onlara nasıl dostça davranılabileceğini ve birbirimizi anlamayı öğretmeye çalışırım. Sorunlarını paylaşırım, onlar da benimkileri. Filmden sonra onlar da benimle çalışan diğer çocukların oluşturduğu ailenin bir parçası olurlar.

Başka filmlerde oynamaya devam ederler mi?

Evet, ama oyuncu olarak değil. Ben herkesin yalnızca bir defa oynayabileceğine inanırım. Bu yüzden, onları oyuncu olarak yalnızca bir defa kullanırım. Her insan oynayacağı karakteri yalnızca tek sefer keşfedebilir, ondan sonra sadece oynar. Ben her zaman özgün karakterler peşindeyim. Ötesi *mış gibi* yapmaktır, *gerçeği* yansıtmaz. Eski oyuncularımı asistan ya da set tasarımcısı olarak kullanırım.

Filmdeki diğer amatörleri, örneğin uyuşturucu bağımlısı babayı nasıl yönetiyorsunuz?

Japonya'da da bana aynı soruyu sordular ve ben de onlara bütün sırlarımı anlatırsam nasıl iş yapabilirim diye cevap verdim! Oyuncuların kamerayı unutmalarına ve kameranın hiçbir özelliği bulunmadığını düşünmelerine yardımcı olmaya çalışıyorum. Herkesin kendine has duruşu vardır ancak başka birinin varlığı bu duruşun değişmesine yol açar. Örneğin, Tanrı'yla özel bir anda, bir derdiniz varsa onun önünde ağlayabilirsiniz. Ağladığınızda makyajınız akabilir ancak siz Tanrı'yla konuşmaktasınızdır ve bu güzeldir. Etrafta biri varken bunu yapamazsınız. Bu her insanın özel anıdır. Benim sorunum bu anı kamera, ışıkçı ve sesçiyle paylaşmam. Oyunculara ses, ışık ve kamerayı unutmalarını öğretirim. Bunları unutabildiğinizi hissettiğiniz an başarılı olursunuz. Oyuncularla her zaman filmin kendisinden ziyade bu mesele hakkında konuşurum.

Filmleriniz montajla şekilleniyor ve tarzınız genellikle eliptik. Senaryonun ne kadarı çekimden önce, ne kadarı sonra yazılıyor? Diyalogları asgaride tutmaya çalıştığınızı fark ettim. Tozun Dansı'*nda neredeyse hiç diyalog yok. Belki de farklı lehçeleri konuşan çocuklar, soyut ses ve görüntüler arasındaki duygu yoğunluğunu metafor ve sembollerle hissediyorlar ve onların sessiz iletişimi derin yalnızlıklarını iletiyor bizlere. Filmlerinizde 'söylenmeyen', 'söylenen'den çok daha güçlü.*

Ben hiçbir zaman senaryo yazmam, yazamam. Size senaryolarımı göstersem bana inanmazsınız. "Bu film yapamaz!" dersiniz. Eğer yüzünüze bakar ve güzel bir an görürsem, yüzünüzdeki bir his, bunu oyuncularıma vermeye çalışırım. Tek yaptığım bu hissi ya da anı hatırlamak ve bunu bir kâğıda yazmak; sadece bu. Çekimden önce, oyunculara bu hissi vermeye çalışırım. Kafamda ne yapacağımı bilirim. Günde yirmi dört saat hikâyeyi düşünürüm. Her zaman tatmin olmam, zaman alır ama elde edince, çekerim. Yazdığımı hislerle eşleştirmeye ve taze bir his yaratmaya çalışırım. Eğer "güneş parlıyor" yazdıysam ve yağmur yağıyorsa, onu yağmurlu bir güne çeviririm.

Daha önceki filmleriniz gibi Dan *da kurgu hikâyeye gerçeklik hissi veren bir sahte-belgesel tarzında çekilmiş. Daha önceki filmlerinizi hatırlıyorum;* Gerçek Bir Hikâye*'deki hastane sahneleri gerçek gibiydi. Kimi zaman belgesel çekimlerden mi yararlanıyorsunuz?*

Hepsi kurgu ama benim bir formülüm var: Belgesel izlediğinizi düşünmenizi sağlayacak kadar gerçek yapıyorum. Örneğin, çekim yaparken kameramanımı beklemediği bir anda sarsıyorum ki kamera da sarsılsın. *Gerçek Bir Hikâye* ve *Dan* gerçeğin ötesinde. Gerçek, etrafımızda hissettiğimiz ve gördüğümüz şeydir. Öteki taraf, görmediğindir asıl *gerçek* olan. Eğer bir binaya bakarsan sadece dış yüzünü görürsün. İçine girersen başka şeyler görürsün. Sizin görmediğiniz öteki tarafı görmeye çalışıyorum. Arka tarafı. Her şeyi birlikte görmektir *varoluş.*

Dan'ın baştaki sahnelerinin birinde kadınlar muhtemelen nasihat almak için bir hocayı ziyaret ederler ve kapkara bir çarşafa bürünmüş bir kız aynada bir şey görür. Bu törenin ne anlama geldiğini çıkaramadım.

Bu geleneksel bir tören, bunu daha çok açmalıydım sanırım ama yapmadım. Kaybolan birini bulmak için bir bâkireden aynaya bakmasını ve kaybolanın nerede olduğunu görmeye çalışmasını isterler. Bunun bir gerçekliği olup olmadığını bilmiyoruz ama bu bir tören.

Kimi görmesi gerekiyor?

Çocuğu görüp göremediğini sorarlar. "Sadece ışık görüyorum," der. Sonraki sahnede çocuk otobüste oturmakta, rüzgâr esmektedir. Daha sonra el sıkışan çocukların heykeline odaklanıyorum. Kamera yukarıya yönelir, çocuk elinde bir güvercin tutmaktadır. Sembolik olarak kaçıp kurtulmuştur.

İnsanların bir Türk dilini konuştuklarını sanıyorum. Azeri miydiler?

İran'daki Azeri azınlıktanlar.

Radyoda da Türkçe bir şarkı duydum. Ayrıca radyodaki haber saatinde Kürdistan kelimesinin geçtiğini duydum.

Türk müziğini çok severim. Azeriler kimi zaman Türkçe müzik dinlerler. Bu küçük detayları yakalayabilmenizden çok etkilendim. *Kürdistan* kelimesine gelince, İran'daki ana otoyollardan birinin adıdır. Haber otoyoldaki trafik sıkışıklığıyla ilgiliydi, Kürdistan topraklarıyla ilgili değil.

Başlığı açıklayabilir misiniz?

'Dan', öğrenmek, bilmek anlamına gelen *'danestan'* mastarının emir kipidir. Epey zaman önce eski bir İran atasözü olan *Tavana Boud Har Ke Dana Boud* (Bilen Herkes Yapabilir) isimli bir kısa film çekmiştim.

Uluslararası film festivalleri çevresinde taviz vermeyen ve özgün bir yönetmen olarak bilinmenize rağmen, İran'da projelerinizi gerçekleştirmekte ve filmlerinizi dağıtmakta sorunlar yaşıyor gibisiniz. Örneğin, sık sık en sevdiğiniz filminiz olduğunu söylediğiniz Tozun Dansı *filmi yönetim tarafından sertçe eleştirilmenize sebep olmuştu –kahramanın düş kırıklığıyla kutsal emanetleri parçaladığı sahne, din adamları tarafından dine başkaldırmanın bir simgesi olarak yorumlanmıştı. İran sağlık sisteminin bir eleştirisi olarak görüldüğü için* Gerçek Bir Hikâye *üç yıl boyunca gösterime giremedi. Ayrıca, ülkenizdeki kimi eleştirmenler anlatım tarzı ya da tür olarak sınırları aşmanıza pek sıcak bakmıyorlar. Bir eleştirmen,* Dan*'daki zaman ve mekânın muğlaklığından yakınıyordu; bunu "basitlik ve yapısal akıcılığın dikkatsizlikle karıştırılması"olarak yorumlamıştı. Aynı eleştirmen sizin sosyo-ekonomik sorunların sebeplerine inmemenizi ve filmi duyguları ya da beyinleriyle algılamalarını seyirciye bırakmanızı bir zayıflık olarak nitelemişti.*[2] *İran'da filmlerinizin seyircisi var mı?*

Ben her şeyi kendim yaptığım için filmlerim epey ucuza mal oluyor. Dolayısıyla, yapımda herhangi bir sorunum yok, ancak seyirciyi soruyorsanız, filmlerim hiçbir zaman gösterilmediği için ne düşündüklerini bilemiyorum. *Dan* yalnızca bir kere, seyircilerin öğrenciler, entelektüeller ve sinemaseverlerden -sıradan in-

2) Samini, N., "Dan", *International Film*, 5:3-4 (İlkbahar 1988), s. 34.



Jalili'nin *Toğun Dansı* (1992), dine başkaldırının bir simgesi olarak yorumlanmıştır.

sanlardan değil- oluştuğu Fecr Film Festivali'nde gösterildi. Filmi sevdiler sanıyorum.

Devletin bir filmin yapılmasını engellediği oluyor mu?

Dokuz yıl önce filmlerimden birinin çekimleri durdurulmuştu; 80 dakikasını çekmiştim, yalnızca 5 dakikası kalmıştı. Bir filmi bitirmeme izin verseler de yalnızca bir kere gösteriyorlar!

Filmlerinizin türüne geri dönelim. Yarı-belgesel tür İranlı yönetmenler arasında oldukça popüler. Abbas Kiarostami'nin Nama-e Nazdik *(Yakın Plan, 1990),* Koker üçlemesi -Khaneh-ye dust Kojast? *(Arkadaşın Evi Nerede?, 1987),* Zendegi-va Digar Hich *(Ve Hayat Devam Ediyor, 1992) ve* Zir-e Derakhtan-e Zeytun *(Zeytin Ağaçları Altında, 1994) – ve Mohsen Makhmalbaf'ın* Salam Cinema *(Selam Sinema, 1995) geliyor akıllara.*

Ben bu türde film çekmeye çok önceleri başladım. Bu filmleri kendim yapamadığım için, diğerleri devam ettirdiler, ancak öncü bendim. Amatörlerle çalışmaya başladığımda, neredeyse daha kimseler bunu yapmazken, on beş yaşındaydım. Şimdi amatörler-

le çalışan yönetmenler o zamanlar beni eleştiriyor, "Bu sinema değil," diyorlardı. Şimdi birçok yabancı -İranlılar değil- bana, "Siz de Makhmalbaf gibi amatörlerle mi çalışıyorsunuz?" diye soruyor. Ne diyebilirim ki?

Sizin sinema dili ve estetik anlayışınız diğer İranlı yönetmenlerden oldukça farklı. Bazı eleştirmenler filmlerinizde Godard etkisi görüyorlar.

Bunu söylediğimde bana inanmayacaksınız, ama ben yılda yalnızca bir-iki film izlerim, İran filmi ya da yabancı film. *Yavaş Çekim* isimli bir film hatırlıyorum, Jean Luc Godard'ın olup olmadığından emin değilim. Godard'la yapılan iki röportaj okudum. Bence o bir filozof, müthiş bir adam. Kafasını seviyorum, çok net. Onun gibi düşünebilmeyi hayal ediyorum. Bazı İranlı meslektaşlarım hiç film izlemeden nasıl film yapabildiğimi sorarlar. Cevabım şu: "Siz filmleri izliyorsunuz, ben hayatı."

Rotterdam, Şubat 1999

BİYOGRAFİ

1957 yılında İran'ın merkezindeki Saveh kentinde doğan Abolfazl Jalili çocukluğunu Tahran'da geçirdi. Görsel sanatlarla ilgilenmeye genç yaşlarda başladı. Hayatını ressam ve hattat olarak kazanmaya başladı, ancak 1973 yılında, on altı yaşındayken, 8 mm.'lik bir kamera aldı ve kısa filmler çekerek yönetmenliğe başladı. Daha sonra akademik eğitim almak için Dramatik Sanatlar Okulu'na girdiyse de iki ayda okulu bıraktı. 1979'da İran televizyonu IRIB'de çalışmaya başladı. Burada İran-Irak savaşı hakkında savaşın kurbanlarına, masum çocuklara odaklanan 16 mm.'lik kısa filmler ve belgeseller çekti. İran sinemasının tartışmalı isimlerinden olan Jalili, filmlerinin yapımcılığını yabancı şirketlerle ortaklaşa yapmaktadır. Filmleri uluslararası film festivallerinden ödüller almıştır.

Sinema Filmleri:
1983 *Milad*
1984 *Bahar* (Bahar)
1987 *Gal* (Uyuz)
1992 *Raghs-e Khak* (Tozun Dansı)
1994 *Det, Yani Dokhtar* (Det, Yani Kız)
1995 *Yek Dastan-e Vaghe'i* (Gerçek Bir Hikâye)
1996 *Dan*
2001 *Delbaran* (Âşıklar)
2003 *Abjad* (Ebced)
2005 *Gol ya Pouch* (Dolu mu Boş mu?)

MAHMUD KALARİ

İran'ın en gözde görüntü yönetmeni olarak tanınan Mahmud Kalari, ilk yönetmenlik deneyiminden önce ülkesinin en iyi yönetmenleriyle beraber çalıştı. Abbas Kiarostami'nin *Bad Ma Ra Khahed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999), Mohsen Makhmalbaf'ın *Gabbeh, Selam Sinema* ve *Masumiyet Anı*, Dariush Mehrjui'nin *Sara* ve *Leila* ve Ali Reza Raisian'ın *Reyhane* filmlerine imza attı.

1988'de *Sorb* (Kurşun, Masud Kimiai), 1996'da *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf), 1997'de *Armut Ağacı* (Dariush Mehrjui) ve 2001'de *Booye Kafoor, Atre Yas* (Kafur'un Kokusu Yasemin'in Rayihası, Bahman Farmanara) filmleriyle İran Fecr Sinema Festivali'nde en iyi Sinematografi dalında Kristal Simurg Ödülü'nü aldı.



Mahmud Kalari.

Farmanara'yla *Khane-ye Rouye Ab*'da (Suya Kurulu Ev, 2001) da birlikte çalıştı.

Kalari'nin ilk filmi *Abr-o Aftaab* (Bulut ve Güneş, 1997) Kuzey İran'ın mistik dokusunun müthiş görüntüleriyle yabancı seyircinin ilgisini çekti ve birçok uluslararası film festivalinden ödüllerle döndü. Kalari, Arjantin Mar del Plata Film Festivali'nde kazandığı nakit ödülle Abbas Kiarostami'nin senaryosuna dayanan ikinci filmi *Düşlerle Dans*'ı (2001) çekti. Bir Arjantin ortak yapımı olan film, bir film festivaline katılmak için Arjantin'e giden İranlı bir yönetmen hakkındadır.

Aşağıdaki söyleşi 2000 yılının Kasım ayında Kalari'nin toplu gösterisinin yer aldığı Nantes Üç Kıta Film Festivali sırasında gerçekleştirildi.

* * *

KAMERANIN DEĞERLİ ÖĞRETİSİ

İran'da nasıl görüntü yönetmeni olunur? Usta-çırak ilişkisi geçerli mi? Akademik eğitim gerekli ya da yararlı mı?

Çoğu görüntü yönetmenleri kameraman yardımcısı olarak başlar ve işi başkalarından öğrenirler. Bazıları da okulda öğrenirler. Biraz sinema tarihimizden bahsedeyim size. İlk İran filmi *Abi Va Rabi* (Abi Ve Rabi) 1930'da Rusya'da Moskova Sinema Yüksek Okulu'nda eğitim alan Ovanes Ohanian isimli bir Ermeni tarafından çekildi. Sovyet yönetmen ve görüntü yönetmenlerinin yeni ve yenilikçi deneyleriyle tanışan Ohanian, 1930'da İran'a döndüğünde sinema eğitimi veren ilk enstitüyü -Tahran'ın Ala'odoleh (Firdowsi) sokağındaki Sinema Sanat Okulu- kurdu. Okul 300 öğrenciyle eğitime başladı. İlk grup 1931'de mezun oldu, aynı tarihte Ohanian ve öğrencilerinin yapımı *Abi ve Mavi* Mayak Sineması'nda gösterime girdi. Mühendis olan Khan Baba Khan Mo'tazedi, Gaumont bir kamera kullanarak filmde görüntü yönetmeni olarak çalıştı. İlk Farsça sesli film *Dokhtar-e Lor* (Lor Kızı, 1933) Hindistan'ın Bombay (bugünkü Mumbai) kentinde yaşayan iki İranlı -Ardeshir İrani ve sürgündeki şair Abdolhossein Sepanta- tarafından çekildi. Hikâyeyi İrani, diyalogları ve şiirleriyse filmde rol de alan Sepanta yazdı. 1940'larda kimi İranlı görüntü yönetmeni yurtdışında eğitim aldı, kimileri Ruslarla beraber çalıştılar. O dönemde çekilen bütün İran filmleri, ki hepsi siyah beyazdır, bu tür görüntü yönetmenleri tarafından çekildi. İlk İran filmi yapıldıktan on beş yıl sonra farklı bir estetik gelişti. Asistan kameraman, kameraman ve yönetmen seyrine 1960'larda rastlarsınız. 1970'lerde, İslam devriminden önceki dokuz yılda, mesleğini okulda -bir tarafta sinema diğer tarafta sinematografi, kamera ve televizyona yönelik çalışmaların yapıldığı İran televizyon okulunda- öğrenen iki-üç görüntü yönetmenimiz vardı. Aynı dönemde eğitimlerini İran dışında tamamlayan görüntü yönetmenleri de oldu.

Fereydoun Qovanlu ve Mostafa Alemian, sinematografi okuyan iki isim. Gariptir ki eğitimli bu iki görüntü yönetmeninin işlerinde 1960'ların görüntü yönetmenlerinin işlerindeki özel nitelikleri göremiyoruz. Ahmad Shirazi usta-çırak geleneğinden gelir; çerçeveleme, elde taşınan kamera ve özel siyah beyaz tekniğiyle farklı bir tarzda çalışır. Usta-çırak geleneğinden gelen Amir Karari ve İraj Sa-

deqpur da farklı işler yaptılar. Akademik eğitimliler arasından özel işlere imza atan yalnızca tek bir isim vardır: Hushang Baharlu.

Devrim, sistemi nasıl etkiledi?

Devrimden sonra İran'da bir şey oldu. Sinemaya destek için kimi vakıflar ve bölümler kuruldu. Devrimin ilk yıllarında sinema ölüydü. Sadece bazı propaganda filmleri vardı. 1983'te kurulan Farabi Sinema Vakfı yeni bir sinema yaratmak için yeni ve genç insanlar bulmaya çalıştı. Eskilerden hoşlanmıyor; işlerini ticari, basit ve sanatsal değerden yoksun buluyorlardı. *Film Farsi*[1] olarak adlandırılan sinema türü bir, iki, üç, ya da en fazla dört oyuncuyla çekilebiliyordu. Herkesin bildiği sahneler birbirini izlerdi bu filmlerde. Birkaç vurkır sahnesi, bir-iki yatak odası sahnesi, bir-iki sevişme sahnesi, bir-iki dans ya da meyhane sahnesi. Devrim için yeni bir bakış açısı, yeni bir tahayyül ve yeni bir sinema geliştirmeye çalıştılar, yeni bir zihniyet. Öncelikle 1970'lerdeki deneysel sinemaya, *sinema-ye azad*'a[2] yöneldiler. Bu yönetmenler farklı disiplinlerden geliyorlardı; kimileri mimarlık ya da resim öğrencileriydi. Kısa ve 8 mm.'lik filmler yaptılar. 1980'lerin ortalarına gelindiğinde uzun metrajlı sinema filmleri çekmeye başladılar. Amatör yönetmenler, amatör görüntü yönetmenleri ve amatör oyuncular tarafından onu aşkın film yapıldı. Profesyonel sinemadan gelen yaklaşık on yönetmen vardı. 1980'lerin ortalarında altı-yedi görüntü yönetmeni vardı. Ben onlardan biriyim.

İlk profesyonel deneyiminiz ne zamandı?

---

1) *Film farsi* etimolojik olarak İran filmi demek, ancak yerici bir çağrışımı var. Sinema eleştirmeni Houchang Kavossi tarafından icat edilen terim, kalitesiz ticari filmleri nitelemek için kullanılıyor. Söz konusu trend Mısır sinemasının etkisiyle 1953 yılında başladı: Hint, Mısır ve Amerikan filmlerinin formüllerinin İran geleneklerine ve kostümlerine uyarlanmasıyla gelişti.

2) *Sinema-ye azad* (özgür sinema) 1969'da Basir Nasibi tarafından amatör sinemacıları teşvik etmek ve Süper-8 filmciliğini sanatsal ifadenin bir aracı haline getirmek amacıyla kuruldu. İlk Süper-8'le çekilmiş *sinema-ye azad* filmleri festivali Tahran'da 1970'de yapıldı. Katılımcıların filmleri 1972'de Şiraz'da yapılan Asya-Pasifik Genç Sinemacılar Festivali ve 1974 Paris Uluslararası 8 mm.'lik Filmler Festivali gibi birçok amatör film festivalinden önemli ödüller kazandı. İlk Süper-8 mm.'yle Filmler Uluslararası Film Festivali *sinema-ye azad* desteği ve İran Ulusal Radyo ve Televizyonu (NIRT) işbirliğiyle 1975'te yapıldı. Festival 1977'ye kadar devam etti.

ABD'deki eğitiminin ardından ilk filmini yapmak için İran'a gelen Massud Jafari Jozani'nin *Soğuk Yollar* (1986) filminde kameramandım. O tarihlerde Sigma Ajansı'na bağlı olarak çalışıyordum ve İran'da bir fotoğraf sergim vardı. Jafari fotoğraflarımı gördü ve benimle çalışmak istedi. Otuz üç yaşındaydım ve 16 mm.'lik belgeseller ve süper 8 mm.'lik *sinema-ye azad* filmleri dışında film çekmemiştim. Bu benim 35 mm.'lik bir kameranın ardına geçip profesyonel oyuncularla çalıştığım ilk deneyimimdir. Önceki işlerimde yönetmen dahil herkes amatördü. Bu film 1987 Tahran Fecr Film Festivali'nde gösterildi ve en iyi görüntü yönetmenliği ödülünü aldı. Biz filmi çekerken, Jafari'ye ne yapmam gerektiğini sordum, çünkü teknik hakkında hiçbir şey bilmiyordum –kaydırma çekimi, film makaraları, crane'le çalışmak, vb. "Önemli değil. 35 mm.'lik kamerayla yaptığın kompozisyonu 35 mm.'lik fotoğraf makinesiyle yapıyormuşsun gibi kur," dedi. Çekimler sırasında kitaplar okudum ve tekniği öğrendim. Lensler ve negatifler, bunları daha önceden de biliyordum, peki ya gerisi? Ardından gelen üç yıl içinde İran'ın en ünlü yönetmenleriyle altıdan fazla film çektim.

Soğuk Yollar'*ın arka planında hikâyenin diğer anlatısal öğeleriyle dramatik bir etkileşime giren doğayı görüyoruz. Doğanın rolünü dramatik yapının bir parçası olarak ön plana çıkarmak sizin çalışmalarınızda geliştirdiğiniz bir şey.* Gabbeh *bunun iyi bir örneği.* Aşk Zamanı'*nda doğa ve şehir manzarası arasında çok başarılı bir uyum sağlıyorsunuz. Makhmalbaf'ın* Selam Sinema, Ekmek ve Vazo *ile Mehrjui'nin* Sara ve Leila *filmleri gibi çoğunlukla iç mekânda geçen filmlerde rengi ve ışığı çok etkili bir biçimde kullanıyorsunuz. Mehrjui'den Kiarostami'ye İran sinemasının değişik yönetmenleriyle -ki bunların bazıları en iyilerinden- çalıştınız, değişik yönetmenlerle değişik deneyimleriniz olduğunu düşünüyorum.*

İç ve dış mekânlarda farklı ışıklar ve farklı pozlama kullanmak gerekiyor. Zor olduğunu söylerseniz yönetmenin hayal gücüne ket vurmuş olursunuz. Her yönetmenin farklı bir bakış açısı ve tarzı vardır. Görüntü yönetmeni için bu zor olabilir. *Aşk*

Zamanı'nı çekerken Makhmalbaf pek tanınmıyordu ancak çok sayıda başarılı işe imza atmış olan Mehrjui'yi bir düşünün. Kiarostami ve Makhmalbaf ise birbirlerinden tamamen farklıdır. Makhmalbaf'ın inanılmaz bir enerjisi var. Onunla bir maraton koşmalısınız. Bizim çekim yapmakta olduğumuzu unutur kimi zaman. Dört-beş filmi beraber yaşadığımızı hisseder. "Orta plan" gibi şeyler söylemez. *Selam Sinema* gibi kimi filmleri belgesele benzer. Kiarostami'ye gelince, o tamamen farklıdır. Tam olarak ne istediğini bilir. Belirlediği kompozisyonla başlarız; göğün şu kısmı, şu ağaç solda olacak, şu dağ sağda. Yedi yıl boyunca Kiarostami'yle beraber çalışmak istedik. *Safar*'ı *(Yolculuk)* çekmek niyetindeydi ancak senaryoyu başka bir yönetmene, Alireza Raisian'a verdi; 1995'te tamamlandı film. Yalnızca tek film yaptık beraber. Kiarostami'nin tarzı İran sinemacılığının yapısına çok yakın –küçük ekip, minimal film, müthiş düşük bütçe. Tam olarak istediğini bulmak için yeterince zamanın oluyor. Fazla harcama yapmıyorsun. Yetiştirememekten korkmuyorsun. Çektiklerini izlemene ve istersen yeni baştan almana fırsat veriyor. Mehrjui daha profesyoneldir. Tam olarak ne istediğini bilir. *Sara*'da kahraman merdivenlerden yukarı çıkıyor, sahanlıkta dönüyor ve diğer merdivenlerden tekrar yukarı çıkıyor, tekrar dönüyor –iki metreye iki metre. 85 mm.'lik bir kamera kullanmak istedi. Çok yakın olduğunu söyledim. Yukarı çıktığında odağın 50 cm. dışında olacaktı. "Önemli değil," dedi. "Seyirciler bunu yalnızca bir saniye görecekler." Yakın planı istiyordu, bu yüzden elleri, ayakları kesti. Onun gibi biriyle daha önce hiç çalışmamıştım. Bana kurguyu öğretti.

Her yönetmenin farklı bir çalışma metodu vardır, özellikle de kamerayla ilgili. Sinematografideki en önemli husus görüntü yönetmenlerinin, yönetmenlerin gözü gibi olmalarıdır. Onların kafasındaki görüntüyü düşünmeli ve onların istediğine yakınlaşmalısınız. Bir plan çekip bitirdiğinizde, onlar kes dediklerinde ve siz kameranın anahtarını çevirdiğinizde, "Nasıldı?" diye sorarlar. Cevaplamalısınız. Bu çok önemli. Işıktan veya kompozisyondan bahsetmezler, oyundan bahsederler, histen, oyuncuların hislerin-



Mahmud Kalari'nin görüntü yönetmenliğini yaptığı *Aşk Zamanı* (1991) Türkiye'de çekilmiştir.

den. Iyi olduğunu söylemelisiniz. Benim işim görüntüyü çekmek diyemezsiniz. Çekimleri gördüğünüzde cevaplamak zorundasınız. İran'da diğer ülkelerde olduğu gibi çektiğimiz esnada çektiğimizi görebilme tekniğimiz yok. İki-üç yılda gelebilir bu. Ancak ülkemde sinemanın ilk zamanlarından kalma özel bir şey var. İlk filmleri görüntü yönetmenleri çeker, kurgusunu yapardı. Yönetmenlerin daha çok yardıma ihtiyacı vardı. Kurguya dikkat ederler. Bunu filmlerinde görebilirsiniz. Böylesi bir sinemada çalıştığınızda bu mesele önem kazanıyor.

Anlatabileceğiniz bir anekdot var mı? Hiç unutamayacağınız bir an?

Aşk Zamanı'nı çekerken Türkiye'de başımıza gelenleri hatırlıyorum. Benim insanlarla kolay iletişime girmek gibi bir özelliğim vardır. Tren yolunun yakınlarında küçük bir evde çalışıyorduk. Dışarıya bir ışık koymuştuk, gece arka planda tren geçerken içeriden çekim yapıyorduk. Evde yaşayan insanlardan dışarı çıkmalarını istedik. Çok güzel bir kızları vardı. Biri kıza bir şey söyledi, ağabeyi sinirlendi, eline bıçak aldı ve çıkan kargaşa sırasında ışığımızı düşür-

düler. Makhmalbaf kızdı. Durumu sakinleştirmek ve yönetmenin işe devam etmesini sağlamak için, "Sorun değil," dedim.

Devletin sinemaya koyduğu kısıtlamalarla nasıl çalışabiliyorsunuz?

Bizimki oldukça özel bir durum. Saç gösteremiyoruz. Tamamen farklı bir görüntü. Arka ışık, farklı bir kompozisyon. Sadece yüz. Çok farklı kompozisyonlar kullanamıyorsun. Özellikle yakın planlarda saç farklı formlar yaratabilir. Işıkta da, saçla birçok şey yapabilirsin. Bu sorun bizim portre için özgün estetik yollar düşünmemizi gerektiriyor; genelde de bir çaresini buluyoruz. Yüzün etrafını tamamen karartmak işe yarıyor bazen, kamera gözlere odaklanıyor.

Aşk Zamanı'nın çekimlerinde filmdeki kızın hayatındaki adamla ilişkisini ve sansürle bir sorun yaşamadan bunu nasıl beyazperdeye yansıtabileceğimizi konuştuk Makhmalbaf'la. Önce kompozisyonu uzak plan şeklinde kurmamız iyi olur diye düşündük, seyircinin göremeyeceği kadar küçülürdü o zaman, çünkü filmi İran'da göstermek istiyorduk. Çekimlerden on gün önce, Makhmalbaf Türkiye'ye gidip filmi orada çekmeye karar verdi. Hiçbir şey göremeyecek kadar yakınlaşmak nasıl olurdu, çok yakın bağlantı, süper-tele foto? İnsanların hiçbir şey göremeyecek kadar yakınına girdik. Geniş açılı bir lens alıp bunu uzaktan yapabilirsiniz. Ancak biz o kadar yakına gittiğimiz için çok güzel kareler çekebildik. İlişkiyi göstermek istediğimizde hep bunu yaptık. Bu benim açımdan çok ilginçti. Farklı duyguları gösterebilmek için farklı yollar bulmaya zorlandık ve bu bize bir şeyler öğretti.

Biraz da Gabbeh *ve renk kullanımından bahseder misiniz? Film coşkun görüntüleri nedeniyle Paradjanov filmleriyle kıyaslandı.*

Biz doğal renklerle beraber müthiş 'parlak' renkler kullandık. Seyircilere renkleri nasıl anlatabilirim? Rengi abartmak için daha çok filtre kullanmam gerektiğini düşündüm, böylece halının renklerine yaklaşabilecektim –doğal olandan yola çıkıp tahayyül edileni ortaya çıkarmak için. Benim açımdan, İran'ın kuzeyindeki insanlarla güneydeki Yasuc'a yolculuk yaptığım iki aylık ilginç bir deneyimdi.

Peki, ya kendi filminiz Bulut ve Güneş?

Bulut ve Güneş'le sinemanın kendi hafızasını nakletmeye çalıştım. Zaman içerisinde diğer her şey gibi değişime uğrayan bir hafıza bu, sonuçta zamanla kişinin düşünceleri ve görüşlerine uyum sağlayan bir şekle gelen bir hafıza. Bütün eleştirel analizlerin ötesinde, bunun bana benzediğini düşünüyorum.

Dijital çekim hakkında ne düşünüyorsunuz?

Dijital İran'a yavaş yavaş geliyor; sinemacılar artılarını, eksilerini düşünüyorlar. Kullanımı daha kolay, ulaşılabilir ve zayıf ışıkla da çalışılabiliyor. Renklerde düzeltme yapmak ve özel efektler uygulamak için daha çok seçeneğiniz var. Ama bunun saf sinema olmadığını, daha çok bir oyuna -bilgisayar oyununa- benzediğini düşünüyorum. Negatifin verdiği his ne olacak peki? Negatifle derinliği hissedebiliyorsunuz. Dijitalin zamanı benim için daha gelmedi.

Nantes, Kasım 2000

BİYOGRAFİ

Mahmud Kalari 1951'de Tahran'da doğdu. Üniversiteden mezun olduktan sonra fotoğraf dünyasına atılmak için New York'a gitti. İran'a döndüğünde profesyonel olarak haber fotoğrafçılığına başladı ve bir süre Uluslararası Sigma Ajansı'nda çalıştı. Görüntü yönetmeni olarak ilk defa Masud Jafari Jozani'nin çektiği *Buz Tutmuş Yollar* filminde çalıştı. İlk filmi *Abr-o Aftaab*'ı (Bulut ve Güneş, 1998) çekmeden önce birçok filmde görüntü yönetmeni olarak görev aldı ve ödüller kazandı.

Sinema Filmleri:
1998 *Abr-o Aftaab* (Bulut ve Güneş)
2001 *Düşlerle Dans*

ABBAS KIAROSTAMI



"Ünlü Fransız yönetmen François Truffaut bir keresinde şöyle demişti: 'Bir yönetmen hayatı boyunca yalnızca tek bir film yapar ve sonra onu birkaç yıl arayla parçalara böler.' Bu nedenle bir yönetmenin çalışmalarını anlayabilmek için filmlerinin kapsamlı bir toplu gösterimini izlemek gerekir. Eski ve yeni fotoğraflarınıza bakar gibi. Hep bir devamdır çekilen." Bu sözler 1997 Altın Palmiye Ödüllü Abbas Kiarostami'nin.

Ta'm-e Gilas (Kirazın Tadı, 1996), *Khaneh-ye Dust Kojast* (Dostun Evi Nerede?, 1987), *Zendegi va Digar Hich (Va Zendegi Edameh Darad)* (Hayat ve Başka Hiçbir Şey [Ve Hayat Devam Eder], 1992) ve *Zie-e Darakhtan-e Zeytun* (Zeytin Ağaçları Altın-



Gönül Dönmez-Colin ve Abbas Kiarostami.

da, 1994) filmlerini -onu dünyaya tanıtan üçlemeyi oluşturan filmler– birbirinden ayırmaz; ona göre yoktur bu filmlerin birbirlerinden farkı. "*Dostun Evi Nerede?* filmini çıkarıp yerine *Kiraz'ın Tadı*'nı koyarsanız hiçbir şey değişmez," der. "Daha iyi olması bile muhtemeldir. Tek bir mekânda geçer tümü. Kökleri karışmıştır. Hepsi insanları gözlemleme deneyimime, örneğin depremden sonra insanların hayatlarını devam ettirmek için gösterdikleri yoğun çabayı gözlemleyişime dayanır. Altta yatan kavram, ölüme karşı hayattır."

Kiarostami, İslam devrimi ertesindeki çalkantılı yıllarda, devletin fıkıh temelli ideolojiye sıkı sıkıya bağlı olan İslamcı sinemayı desteklediği dönemde sıradan hayattan episodları ulusal film ve şiir mirasıyla çerçeveleyen yeni bir anlatım tarzı bulan 'yeni sinema'nın önde gelen temsilcilerinden biridir.

1979 yılının sonlarında, İran-Irak savaşı başlamak üzereyken din adamları dahil olmak üzere birçok toplumsal kurumun eksikliklerini yetersizliklerini ortaya koyan bir film çekti: *Qaziyyeh: Shekl-e Aval, Shekl-e Dovvum* (Problem: Birinci Alternatif, İkinci Alternatif, 1979). Film yasaklansa da kendini laik bir sinemacı olarak

tanımalayan Kiarostami yılmadı. *Mashq-e Shab* (Ev Ödevi, 1990) filmiyle çocukların beyninin yıkanmasını kınadı. *Ta'm-e Gilas* (Kirazın Tadı) filmiyle İslam kurallarına karşı gelen intihara dikkat çekti; *Bad Ma Ra Ba Khod Khahed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek, 1999) filminde ölümden sonraki hayatın varlığını bile sorguladı.

Abbas Kiarostami'yle ilk defa *Kirazın Tadı* filminin gösteriminin yanı sıra, filmlerine sıklıkla mekân olan İran'ın orta-kuzey bölgesinde çektiği fotoğrafların da sergilendiği 1997 Selanik Uluslararası Film Festivali'nde görüştüm. Diyaloğumuz gayriresmi olarak kıtalar boyu sürdü; 1997'de Güney Kore Pusan'da, 2002'de Kanada Montreal'de, Kasım 2004'te Fransa Nantes'da ve Aralık 2004'te Hindistan Kerala'da Thiruvananthapuram'da biraraya geldik.

* * *

HAYAT VE BAŞKA HİÇBİR ŞEY AMA...

İntihar üzerine bir film çektiniz. Seyircinin bilmediği sebeplerle, filmin kahramanı hayatını sonlandırmak ister. Üstelik bu deneyimini bir başkasıyla da paylaşmak istemektedir.

Kahramanın hayatını tanımlayışını şöyle sorunsallaştırıyorum: Hayat bize dayatılmış mıdır, yoksa başka bir seçeneğimiz var mı? Gündelik hayatımızın önemli birçok öğesi bize dayatılmıştır. Dinimizi seçmiyoruz, cinsiyetimizi seçmiyoruz, milliyetimizi, kültürümüzü, ebeveynlerimizi ya da doğum tarihimizi seçmiyoruz. Kısıtlamalar bu kadar çok olunca bir sinema salonuna seçeneksiz fırlatılmış gibiyiz. Film kötü, koltuk rahatsız, klima çalışmıyor; seni içeride tutan tek şey ÇIKIŞ levhası. Parola, işte o küçük ÇIKIŞ kapısıdır. Bu parolayı hatırlamak hayatta bir seçenek şansı verir size.

Sanırım Badi'nin neden kendisini öldürmek istediği sorusu defalarca sorulmuştur size.

Bu zor bir soru ve ben cevabı bilmiyorum. Adam kendi sebeplerini size söylese bile bunlar doğru olmayabilir. Fikir gerçekten ya-

şadıklarıma dayanıyor. Kırk sekiz yaşında, zor bir dönemden geçiyordum; yaşamaya değmez diye düşünüyordum. Film Cioran'ın felsefesine dikkat çekiyor: "İntihar ihtimali olmasaydı, kendimi yıllar önce öldürmüştüm." Benim gözümde bu, hayat güzeldir demek.

Kahramanın arabasına üç kişi biner: bir asker, bir ilahiyat öğrencisi ve Doğa Tarihi Müzesi'nde çalışan bir adam. Kökenleri de yoruma açıktır: bir Kürt, bir Afgan ve bir Türk.

Bu karakterler kahramanın hayatının parçalarını temsil eder; her üçü de ölümle ilişkilidir. Çevrenin bir parçasıdırlar. Ancak onlara metaforik olarak başka türlü de bakılabilir. Filmin sonunda askerlerin geçmekte olduğunu görürsünüz. Ben o sahneyi kahramanın askerde olduğu döneme atıfla kullandım. O da askerlerden biri olabilirdi. Bazı gazeteciler askerlerin silah yerine çiçek uzattığını düşünüyorlar. Bu, sonu açık bir film.

Siz bunun yalnızca bir film olduğunu seyircilere hatırlatmak istercesine, yönetmen olarak Kirazın Tadı*'nın son bölümünde beyazperdede yer alıyorsunuz. Bunu Brecht tipi bir yabancılaştırma tekniği ya da İran'daki* ta'ziyeh *geleneğinin etkisi olarak ele alabilir miyiz?*

Ta'ziyeh'le hiçbir benzerliği yok. *Ta'ziyeh* bir tutku oyunu, tiyatro gibi dinsel bir ayin. Hikâyenin konusu İmam Hüseyin ile Yezid arasındaki, başka bir deyişle, İyi ile Kötü arasındaki çatışma. Seyirciler bu hikâyeye odaklanır, detaylara önem vermezler. İran'ın taşra köylerinin birinde son izlediğim *ta'ziyeh* performansını paylaşmak isterim. İki ana oyuncu kılıçlarını sallarken İmam Hüseyin'i oynayan oyuncunun kılıcı yamuldu. Yezid'i oynayan diğeri kılıcı aldı, düzeltti ve İmam'a geri verdi; savaşmaya devam ettiler. İnsanlar ağlamaya devam ediyordu. İmam'ın aslanını yaşlı bir adam oynuyordu; adam yorulunca gidip güneşin altına oturdu. Sigara içen birini gördü, ondan bir sigara istedi ve tüttürmeye başladı. Kimse aslanın sigara içmesini sorgulamadı; ağlamaya devam ettiler. *Ta'ziyeh*'de esas olan hikâyedir.

Kirazın Tadı*'nın iki versiyonu olduğu söylendi. Cannes Film Festivali'nden sonra filmi yeniden mi kurguladınız?*

Sonu hakkında endişelerim vardı. New York'taki gösterimden sonra bir kadın bana neden video sahnesini eklediğimi sordu. O ana kadar ağlamakta olduğunu, ancak o anda izlediğinin gerçek olmadığını fark ettiğini söyledi. İtalya'da da biri aynı tepkiyi verdi. Seyircilerden gelen kimi yorumlardan sonra İtalya'da filmin iki farklı sonla biten iki versiyonunu birden göstermeye karar verdim. Sansürle ilgili bir mesele değildi. Filmin her iki versiyonunda da kahramanın neden intihar etmek istediği açık değil. Video sonuyla biten versiyonun filmin tek versiyonu olmasını istemiyordum; karanlık bir film de değildi istediğim. Başlangıçta filmin sonunun belirsiz olmasını istemiştim. Biz çocukken, büyükler bize anlattıkları hikâyelere, yalnızca mutlu sonla bitirebilmek için, hep bir şeyler eklerlerdi. Ben de bunu yapmaya çalıştım. *Gökte bulutlar, yerde toprak*, bir çocuk şarkısı gibi. Hayatın devam ettiğini göstermek için. Her gün birçok insan intihara kalkışıyor. Kahramanın filmimin sonunda intihar edip etmemesi önemli değil. Önemli olan hayatın ölümle olan bağlantısı, ölümün hayatla olan bağlantısı değil. Ömer Hayyam der ki, "Ölüm tehdidi olmadan hayatın tadını çıkarmazsın." Ölüm bir hakikat. Kimse ona karşı çıkamaz. Onunla savaşamaz. Zamanı gelince, gelir. Önemli olan hayatın tadını çıkarmak. Yaşamayı seçtiysen, iyi yaşamalısın. Bu bir akıl işi. Sorun kimi insanların tam ortada yaya kalmaları.

Diyaloglardaki tekrarlar sanatsal bir seçim mi?

Tekrarlar bir noktayı vurgulamak için kullanıldı, tekrar olsun diye değil. Bir kitapta bazı cümleleri büyük harflerle yazabilir, arada boşluk bırakabilir, altını çizebilirsiniz... Sinemadaysa bu işi tekrarlarla yaparsınız.

Peki, tekrar edilen sorular?

Bazen bu bir iletişim aracı. Arabanızdaysanız ve insanlar gelip geçmekteyse, yapmanız gereken soru sormaktır. Eğer bir çiftin hikâyesini anlatıyorsanız, bu kadar soru sormaya gerek yoktur, ama benim filmimin izlediği anlatı tarzında, insanların bir-

birlerini tanıması gerekiyor. Eğer zamanınız kısıtlıysa daha çok soru sorarsınız, daha hızlıca. Hiçbir tehlikesi yoktur. Geçip gideceksiniz nasıl olsa.

Filmlerinizin ne kadarı daha önceden yazılıyor?

Her şey hakkında not tutarım ama çekim alanına kâğıt götürmem ve oyunculara ezberlemeleri için senaryo vermem. Hiçbir şey okumazlar. Doğaçlarlar.

Oyuncularınızı nasıl seçersiniz? Bu filmdeki başrol oyuncusunu nasıl buldunuz?

Aklımda bir şey vardır, öyle çıkarım aramaya. Aradığımı bulduğumda onu değiştirmek yerine kendim değişirim. Bu hazır giyim ve terzi dikişi arasındaki farktır. Hazır alırsanız size uymayabilir. *Kirazın Tadı*'nda başrol oynayan oyuncuyla sokakta karşılaştım; arabayla dolaşıyor, ilginç yüzler arıyordum. Çok düşünceli görünüyordu. Yanıma çağırdım, kendimi tanıttım ve ona filmimde bir rol verebileceğimi söyledim. Çok mutlu olacağını söyledi ancak mutlu görünmüyordu. Role uyacağını düşündüm. Hâlâ, çeşitli film festivallerinden İran'a dönüp ona filmin başarısını anlattığımda, mutluluğun izini göremem yüzünde.

Yeni bir projeye başladığınızda çıkış noktanız ne olur?

Benim çalışma mekânım arabamdır. Zamanımın çoğunu arabamda geçiririm. Araştırmalarımın çoğu araba kullanırken tamamlanır. Meditasyon için en iyi zaman trafik sıkıştığındadır. Benim için araba yalnızca bir araba değildir; özel alandır, oturma odanız gibi neredeyse. Hareket halinde olmak yabancılarla etkileşimi kolaylaştırır. Birkaç dakikalığına sohbet edebilir ve ardından bir daha hiç görüşmeyebilirsiniz. Aslında araba sinemadan pek de farklı değil. Önünüzde büyük bir ekran var, her iki yanınızda da başka ekranlar. Crane üzerindeymişçesine bir tepeye bile tırmanabilirsiniz. Araba yürüyen bir sinemadır.

Araba neredeyse bütün filmlerinizde önemli bir faktör, ancak bu kez filmde arabanın vazgeçilmez bir yeri var.



Kiarostami'nin Cannes'da Altın Palmiye'ye ulaşan filmi *Kirazın Tadı* (1996).

Bu çok doğru. *Kirazın Tadı*'nda üç ana unsur var: kamera, şoför ve yolcu. Her üçü de benim. Çekim sırasınca ekip bozkırda oturup çay içiyordu. Filmimiz tükenince film almaya gidiyorduk yanlarına. Kamerayı tutan bendim. Oyuncular hiç yüz yüze gelmediler. Ben hem ana karakter, hem kameraman, hem de görünmeyen oyuncuydum. İşin zevkli yanı kamerayı kendi elinde taşımak. Fotoğraf çekerken de benzer bir hisse kapılırsın. İtalya Palermo'da, ilk fotoğraf sergim açıldığında, biri her fotoğrafın muhtemelen tek karaktere odaklanan kısa bir film gibi olduğunu söyledi. Ben fotoğraflarıma baktığımda, yalnızca tek bir oyuncuyla bu kadar sevdiğim bir şey yaratmış olmaktan ötürü zevk duyuyorum! Aşk hikâyesi olmadan –yalnızca sessizliğin keyfiyle. Ama sinema daha karmaşık. Bir grup insanla beraber çalışman gerekiyor. Hem kamera önünde hem kamera arkasında baskı kurarsın üzerlerinde. Bu yüzden, sinema zordur. Fotoğraf çektiğimde yalnız ve rahatım. İyi bir fotoğraf çekmek bir film yapmak kadar tatmin edicidir.

Fotoğraflarınızda da resimlerinizdeki aynı 'hiçlik' imgelerini görüyoruz.

'Hiçlik'i arayan tek kişi ben değilim. Japonya'daki *haiku*'yu, minimalist hareketi düşünün. Bu aslında hiçliği aramak değil, hayattan elemek. Elediğinizde, hiçlik her şeyi kapsar. Kendinizi mahremiyetinizin içinde bulursunuz. Boş bir tuval gibi imkânlar içerir. Hiçliği kendine dayanarak değerlendiremezsiniz –her zaman hiçliği izleyen bir çift göz vardır etrafta. Hiçlik ve seyirci her şeydir. İşte, *haiku*'nun yorumu!

Filmlerinizin başarısı yalınlıklarından mı kaynaklanıyor?

Ben form ya da başarı için çalışmıyorum. Tabii yalınlığın önemli bir rolü olmalı. Sadelik etkiliyor beni. Benim amacım, sadelik. Yalın iş, yalın insanlardan etkilenirim. Yaşadığımız bu karmaşık dünyada, basitlik en iyi çözüm. Size şu soruyu sormalıyım: Bir filmi, geçmişteki başarılı filmlerle hiçbir ilgisi olmayan bir filmi neden seversiniz? Altı-yedi yıl önce Selanik'teydim; yalnızca Amerikan filmlerinin seyirci toplayabildiği bir zamanda. Dün gece bir İran filmi izlemek için sıraya giren genç insanlar gördüm. Herhalde bir Amerikan filmi gösteriliyor diye düşündüm, benimki olabileceği gelmedi aklıma. Filmlerimin ülkemde kabul görmesinin bir tercihe dayanıp dayanmadığını bilmiyorum, zira İran'da Amerikan filmleri prensip olarak yasaklı. İlginç olan, başka bir seçenek mevcutken seyircilerimin çoğalıyor olması. *Kirazın Tadı* Kore'de, Japonya'da, İngiltere'de, Fransa'da, İtalya'da, Yunanistan'da ve Kanada'da gösterime girdi. En fazla seyirci İtalya'daydı, Kanada'dakinin on dört katı. Bütün dünyada benimki gibi basit filmlere bir dönüş olduğunu hissediyorum. İran filmleri son yıllarda önemli başarılar elde etti. Kısıtlamalar nedeniyle, yönetmenler kendilerini ifade edecek yeni bir ortam buldular ve bu dünyanın Hollywood'dan sıkıldığı bir döneme denk geldi. İyi seyircin olmadan iyi film yapamazsın.

Kirazın Tadı *Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi Imamura'nın* Yılanbalığı'*yla paylaştı, ancak festivalde yer alacağı duyurulmamıştı, katalogda bile yoktu.*

Film geç geldi. Kimse yetişip yetişemeyeceğini bilmiyordu. Ancak yetiştiğinde, hareket halinde olan bir otobüse atlar gibi, ilgi çektik.

İran yönetimi filmleri finansal olarak destekliyor mu?

Yönetim ilgisini çeken filmleri destekliyor. Bağımsız sinemaya yardım yok. Doğrusu en büyük yardım, yardım etmemeleri!

Ya Hollywood'un etkisi?

Amerikan sineması hemen hemen tümüyle yasak. Hükümet bu kararı iyi niyetle almadı ama ulusal sinemanın önünün açılmasına katkısı oldu. İzleyicinin ulusal sinemaya destek vermekten başka seçeneği yok. Olumsuz yanı, çok sayıda iyi film görme imkânımızın olmaması. Kaçak sokulan video kasetlerin kalitesi çok düşük. Seyahat ettiğim zaman çokça yabancı film görebiliyorum.

Filmlerinizde sunulan İran imgesi, Batı'da medyanın yaydığı imgeden çok farklı. Gerçek olan hangisi?

Farklı görüntüler siyasal amaçlarla kullanılıyor. Ülkeme uzaktan baktığımda, kafamda bir imge oluşuyor, İran'da olduğumda var olmayan bir imge. Bu uyumsuzluktan yararlanıyorum keşfe çıkmak için. Filmlerimi savunmak değil, filmlerimde sunduğum insanlara benzer insanların arasında yaşamak istiyorum. Gerçek budur diyemem. İran'a turist olarak gelenler Batı medyası aracılığıyla gördüklerinden farklı bir görüntüyle karşılaşıyorlar. Sanatçıların istedikleri de siyasetçilerin istediklerinden farklı. Sanatçılar farklı unsurları birleştirmenin yolunu arar. Biz bir buluşma noktası bulmaktan keyif alırız. Siyasetçilerse farklılıkların peşinde.

Gündeminizde yeni bir film var mı?

Yeni filmim ilginç bir tören hakkında. Ancak şu ana kadar gördüklerinizden farklı olmayacak. Süreklilik mutlaktır. Truffaut'nun bir zamanlar söylediği gibi: "Bir yönetmenin bütün filmleri tek bir filmin parçalarıdır."

Selanik, Kasım 1997

* * *

KESİNTİSİZ GERÇEKLİK

Son zamanlarda dijital teknoloji kullanarak birçok film çektiniz: ABC Afrika, On, Beş. *İlk ne zaman başladınız dijital kamerayla çalışmaya?*

Sekiz yıl önce, *Kirazın Tadı*'nı çekerken başladım. Filmin son bölümü laboratuvarda bozulmuştu. Oğlumun DV kamerasındaki çekimleri kullandım. Filmin ilk bölümü sonbaharda, ardından gelen bölümlerse altı ay geçtikten sonra ağaçlar çiçeklendiğinde çekilmişti. Çekimleri tekrarlamak imkânsızdı. O sırada dijital kamera kullanmam önerildi. İnsanların küçük bir kameranın önünde çok rahat olduklarını fark ettim. Çekim yaptığım otuz yıl boyunca, sürekli insanları rahatlatmaya çalıştım. Gerçek mekânlarda gerçek insanlarla çalıştım; ancak kocaman kameralar yüzünden profesyonel olmayanlarla çalışmak oldukça güçtü. İkinci denememem *ABC Afrika* filmiydi. UNESCO, Uganda'daki AIDS'li çocuklarla ilgili bir film yapmamı istedi. Oraya birlikte gittiğim arkadaşım yanına normal bir kamera ve not almak için bir de DV kamerası almıştı. Planımız daha sonra 35 mm.'lik bir kamerayla tekrar gitmekti. Tahran'da çekimleri kurgularken, kameranın karşısında doğal yüzler yakalayabilmenin zor olacağını gördük ve bu yüzden dijital görüntüleri kullanıp *ABC Afrika*'yı bu notlarla yaptık. Martin Scorsese bu filmde kameranın kendi etrafında 360 derece döndüğünü söyledi. Gösterilen her şey gerçeklere dayanıyordu. 35 mm.'lik kamerayla biraz hareket etseniz gölge düşebilir. Gerçek olguları kaydetmek bir deneyimdi. Kesintisiz gerçeklik!

Peki, On?

On'u Tahran'da çektim; üçüncü dijital denememdi. Dijital kamera sayesinde profesyonel olmayan oyuncular kullanabildim. *On*'u bitirdiğimde film yapmak için gerekli olan en iyi kamera sonunda icat edildi diye düşünmüştüm. Bu kamerayla insan mahrem anları, örneğin anne oğul arasında geçen diyaloğu kaydedebiliyor. O kadar heyecandım ki verdiğim her seminerde dijital kameradan

bahsetmeye başladım; insanlar benim Sony'den para aldığımı düşünmeye başladılar. Sinema, icat edildikten yüz yıl sonra ölmek üzereydi ve artık yeni bir güç buldu diye düşünüyordum. Maalesef öyle olmadı. Dijital ortam daha iyi bir sinema yaratmadı. Genç yönetmenler onun ne olduğunu anlayamadılar. Hollywood bu tip kameraya karşıydı. Sinema iki kategoriye ayrıldı: ev filmleri ve Hollywood filmleri. Hollywood, bu iyi ama bunu evde kullanmalısınız dedi. Dünyadaki filmlerin yüzde 90'ından fazlası hikâye ve teknikten oluşuyor. Genç yönetmenler dijital kamerayı basit buluyor ve özünü yok ediyorlar. Dijital çekmek için öncelikle dijital düşünmelisiniz; onu ucuz olduğu için, yapımcının ve sansürün ağır gölgesinden kurtulmak için kullanmamalısınız. İran gibi ülkelerde, özellikle de yapımcı bulamayan öğrenciler için değerli olduğunu kabul ediyorum. Ancak gerekli ön deneyiminiz olmalı. İran'da böyle elli film yapıldıysa da hiçbiri gösterilebilecek kadar iyi değildi. *On* üzerinde çalışmaya çekimlerden bir yıl önce başladım. İnsanlar hazırlık yapmadan yalnızca kaydedip kurguluyorlar. Düğmeye basınca kamera kaydediyor, bu yüzden de herkes film yapabileceğini düşünebiliyor. Böyle üç-dört filmden sonra yapımcılar dijital filmlere yatırım yapmak istemiyorlar.

Birçok tanınmış yönetmen dijital ortam kullanımına karşı çıkıyor. Ayrıca, görüntülerin kalitesi aynı değil.

Ne dediklerini önyargısız dinlemeliyiz ve bu iki kamerayı kalite kıyaslamasına sokmamalıyız. Artıları ve eksileri var. Bir sonraki filmim 35 mm.'lik olacak. Kalite çok daha iyi olabilir ancak her filmi 35 mm.'lik çekmek mümkün değil. *Beş* ve *On* dijital olarak çekilmeliydi, *Kirazın Tadı* ise ancak 35 mm.'lik çekilebilirdi. *Beş*'i kendim, teknisyenler olmadan yaptım; tek kamerayla, doğal ayışığıyla. Kameramı gölün kıyısında sabit bir noktaya yerleştirdim; ayışığı göle vuruyordu. Ay ve hayvanlar (tilki) arasında bir diyalog vardı diye düşünüyorum. Basit görünüyor ancak filmi çekmeden önce iki yıl çalıştım. Bu tarz film yapmak ilk ve son deneyimim olacak.

Beş *izlenmesi zor bir film.*

Bir film çektiğinizde onu ne tip bir seyircinin izleyeceğini bilmezsiniz. İki hafta önce, MOMA (New York Modern Sanat Müzesi) *Beş*'i açılış filmi olarak gösterdi; bu oldukça teşvik edici ancak MOMA seyircisi yeterli değil. Yönetmenlerin dünyanın her yerinden iyi tepkilere ihtiyaçları var. *Beş*, seyirciler açısından izlenmesi güç bir film, çünkü seyirciler Hollywood'a alışkınlar. Benim için dijitali doğru kullanınca iyi filmler yapılabileceğini gösteren bir deneyimdi. Cannes Film Festivali'nde birçok aksiyon filmi gösteriliyor ve insanlar gidip onları izliyorlar. *Beş* gösterilirken on altı seyirci salonu terk etti, benim için biri bile fazla. Biz yönetmenler, seyirci konusunda endişeleniriz. Ancak fazla seyirci toplamak için çalışırsanız, salt eğlence düzenlemek zorunda kalırsınız. Çözüm yok. Çok seyircim olmalı ama bu benim için güç. Maalesef seyirciyi düşünmem film yaparken. O kadar sorunum var ki kendimi veya seyirciyi düşünmeye zamanım yok; ancak seyircinin mutsuz olduğunu gördüğümde üzülürüm. Eğer biri salonu terk ederse, onu düşünüp dururum. Artık salonda oturmuyorum. Bu yalnızca benim sorunum sanıyordum ancak Ingmar Bergman biri salonu terk ettiğinde ateşi çıktığını söyledi. Buraya gelirken bir sinema salonu önünde uzun bir kuyruk gördüm. İyi bir film olmadığına eminim, ama insanlar seviyor işte. Doğruyu söylemek gerekirse, o kuyruğu kıskandım. Benim otuz yıllık bütün seyircilerimin toplamı o kuyruğu geçemez.

İlk günlere dönelim. Okuduğum kadarıyla, sinema sizin ilk tercihiniz değildi.

Üniversitede sinema okumadım. Resim okudum. Sinema endüstrisine jenerik ve reklam filmleri yaparak girdim. Yönetmenliğe kısa reklam filmleri çekerek başladım. Başka bir yönetmenin asistanı olarak hiç çalışmadım.

İlk filminizi ne zaman çektiniz?

1970'te *Ekmek ve Sokak*, bir çocuk filmi. O günleri tekrar düşündüğümde, bu filmi bir deney olarak görüyorum. Basit bir hikâyeyi en etkileyici biçimde anlatabilme kaygım vardı. Bu filmin birçok teknik hatası olabilir ancak şaşırtıcı derecede iyi noktaları da

var. Bu hikâye benim son filmime kadar devam ediyor. Sinema ve tekniği aynı anda düşünmek zor. Sinemadan daha üstün anlardan bahsediyorum. Sinemada öyle anlarla karşılaştım ki onların kendi yaratımım olduğunu düşünmek güç. Örneğin *On*'da kameranın çocuğa çevrildiği çekimlerin kimi bölümleri muhteşem.

Sinema sizin gözünüzde nedir?

Sinemanın ne olduğunu bilmiyorum. Dijital sinemayı tartışıyoruz, ancak neden onun hakkında bu kadar konuşmamız gerektiğini merak ediyorum. Bir yazarın kalem ya da bilgisayar kullanması önemli midir? Benim açımdan en önemli şey görüntünün kendisidir.

Resim yeteneğiniz sinemacılığınızı etkiliyor mu?

Yardımcı oldu elbette; kompozisyon ve renk bildiğimden değil, ancak gerçeklikten başka bir şey yaratma işiyle ilgili olduğum için. Sanat müzik gibidir diye düşünürüm, notaları öğrenirsen bütün enstrümanları çalabilirsin. Şu anda sinemanın dışında fotoğrafla da ilgileniyorum. Sinema benim daha iyi fotoğraflar çekmeme yardım edebilir, fotoğrafların daha iyi bir sinema yapmama yardım edebileceği gibi.

İran sinema endüstrisinin karşılaştığı bazı zorluklar nelerdir?

Zorluklarımız ve bazı avantajlarımız var. İran'da Amerikan filmleri gösterilmiyor, bu da ulusal sinemaya bir şans veriyor. Maalesef bağımsız filmler takdir edilmiyor. Televizyon insanları tembelleştirdi ve sıkıcı filmlere alışkın hale getirdi. Bu yalnızca devletin hatası değil, aynı zamanda bizim de hatamız. Devletin hatası insanların tutumunu değiştirmek için çaba göstermemesi.

Sansür halen önemli bir sorun.

Bu zor bir konu ve çoğunlukla yanlış anlaşılmalara sebep oluyor. Sansür çok kötü, ancak kimi zaman, yönetmenin gereksiz olanları çıkarmasına yardımcı olduğunda, iyi de olabiliyor.

Uzun bir zaman önce iki-üç filmim sansürlendi. Onları tekrar izlediğimde, pek de bir şeyin değişmediğini fark ettim. Artık



Rüzgâr Bizi Sürükleyecek'ten (1999) bir kare.

film yaparken kendimi sansürlemeye çalışıyorum, böylece film bittikten sonra onların bunu yapmaları gerekmiyor. Son iki-üç filmimden bazı bölümleri çıkarmak istediler, izin vermedim ve o filmler gösterilmedi. Aslında son dört filmimden hiçbir tanesi gösterilmedi İran'da. İktidar onlarda. *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*'ten Ömer Hayyam'ın şiirini çıkarmamı istediler. Yapmadım, bu yüzden hâlâ gösterilmedi. "Utanıyorum. Beni sansürleyebilirsiniz ama Hayyam'ı değil," dedim. *On*'un 40 dakikasını çıkarmamı istediler. Film 50 dakika sürüyor. Ayrıca yönetim dijital kameralardan hoşlanmadığını ilan etti. Genç oyuncu ve yönetmenlerin varlığından hoşlanmıyorlar. Benim için dijital kamera özgürlük demek. Ancak gençlerin onu iyi filmler yapmak için kullanacaklarını umuyorum.

Geçenlerde İtalya'da çektiğiniz film hakkında konuşabilir misiniz?

Ken Loach ve Ermanno Olmi'yle *Ticket*'i (Bilet) çektim. *Bilet* bir üçlemenin parçası. Yapımcı İngiliz, oyuncular ve teknik ekip İtalyan, ancak görüntü yönetmeni İran'dan Mahmud Kalari. İyi

bir film olup olmadığını söyleyemem –yabancı yönetmen, yabancı dil, yabancı insanlar. Gerçek karakterleri hissedebilirseniz dilin pek de önemi kalmaz ve başka bir dilde çekim yapmanın da mümkün olduğuna inanıyorum, ancak bu bir İran filmi değil. Ben İranlıyım ve İranlı bir yönetmen olmak istiyorum. İran'da bir sinemacı olarak mesleğime devam etmek istiyorum; ancak bu mümkün olmazsa başka şansım olmalı.

Bir sonraki projenizin Fransa'da gerçekleşeceği söylentisi dolaşıyor.

MK2, Fransa'da filmlerimi dağıtan şirket, Fransa'da bir film yapmamı önerdi. İtalya'ya daha yakınım. Benzerliklerimiz daha çok. Yıllar boyunca İtalyan yeni gerçekçi filmlerini izledim. On yaşındayken, İran'daki bütün sinemalar Hint filmleri gösterirdi, daha sonra İtalyan filmlerine yöneldiler. O kültüre önemli bir yakınlık duyuyorum. Fransızca bilmiyorum. Hata yapabilirim. Gerek duyarsam yaparım ancak İran'da veya benzer kültürlere sahip ülkelerde çalışmayı tercih ederim.

Thiruvananthapuram, Aralık 2004

BİYOGRAFİ

Abbas Kiarostami 1940'ta Tahran'da doğdu. On sekiz yaşında kendi hayatını kazanmak için ailesinden ayrıldı. 1960 ve 1968 yılları arasında Masud Kimiai'nin *Gheysar* (1968) filmi dahil birçok filmin jeneriğini yaptı ve reklam filmleri çekti. Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğrencisiyken polis karakolunda memur olarak çalıştı, bütün boş zamanını sinemaya giderek geçirdi. İtalyan yeni gerçekçilerin yanı sıra, İranlı yönetmen Sohrab Shahid Saless'in ilk çalışması *Yek Ettefaq-e Sadeh* (Basit Bir Olay, 1973) filminden çok etkilendi. Mezun olduktan sonra, grafik sanat tasarımcısı olarak film afişleri yaptı. 1969'da Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü'nün sinema bölümünün kurucuları arasında yer aldı. Enstitü-

nün müdavimi olan genç seyirciler için çektiği filmler arasında en çok bilinenlerden ilk yönetmenlik deneyimi *Nan va Koutcheh* (Ekmek ve Sokak, 1970) ve *Hemsarayan* (Koro, 1982) birçok ödül kazandı. Devrim sonrası İran sinemasının en etkili yönetmenlerinden olan Kiarostami, neredeyse bütün filmlerinin senaryosunu kendi yazdı, ayrıca kimi genç yeteneklerin filmlerine de senaryo yazarı olarak katkıda bulundu. Ebrahim Foruzesh'in *Kelid* (Kilit, 1986), Jafar Panahi'nin *Badkonek-e Sefid* (Beyaz Balon, 1995) ve *Talay-e Sorgh* (Kızıl Altın, 2003) ile Ali Reza Raissian'ın *Istgah-e Matrouk* (Metruk Durak, 2002) senaryosunu yazdığı filmlere örnek olarak sıralanabilir.

Kiarostami'nin ödüllerinden bazıları şunlardır: *Kirazın Tadı* filmiyle Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü ve UNESCO Ödülü, *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek* filmiyle Venedik Uluslararası Film Festivali'nde Altın Aslan Ödülü, Pier Paulo Pasolini Ödülü (1995) ve Federico Fellini Ödülü (1997) .

Sinema Filmleri:

1972 *Mosafer* (Yolcu)

1977 *Gozaresh* (Rapor)

1985 *Avvali-ha* (Birinciler)

1987 *Khaneh-ye Dust Kojast?* (Dostun Evi Nerede?)

1990 *Mashq-e Shab* (Ev Ödevi)

1990 *Nam-y Nazdik* (Yakın Plan)

1992 *Zendegi va Digar Hich (Va Zendegi Edameh Darad* (Hayat ve Başka Hiçbir Şey [ve Hayat Devam Ediyor])

1994 *Zir-e Derakhtan-e Zeytun* (Zeytin Ağaçları Altında)

1996 *Tam-e Gilas* (Kirazın Tadı)

1999 *Bad Ma Ra ba Khod Khahed Bord* (Rüzgâr Bizi Sürükleyecek)

2002 *On*

MAJID MAJIDI

"Ziyaretine geldim bugün. Seninle konuşmak istemiştim. Tek bir kelime söylemeden beni sessizce izleyeceğini biliyordum. Senin için bir şey yapmak istiyorum, ama gözlerinden okuyabiliyorum; kimse yaban ellerdeki bir yabancının özlemini yatıştıramaz. Seni yıllardır görüyorum: bazı günler sokaklarda ve meydanlarda, bazı aylar kulelerde ve gökdelenlerde. Her binanın her tuğlasında senin parmak izin var. Seni duymak istiyorum, hayatın hakkında, ruhunu yaralayan savaş hakkında konuşurken, evsizlikten ve yalnızlıktan bahsederken. Afgan göçmenler hakkında bir film yapmak istiyorum. Oynamak ister misin?..."[1]

1) *A Selection of Iranian Films 2001*, Tahran, Farabi Sinema Vakfı, 2001.



Majid Majidi, Montreal Film Festivali'nde, 2001 (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

İran sinemasının önde gelen isimlerinden Majid Majidi, 30 Mayıs 1999 tarihinde günlüğüne böyle yazmıştı. Afgan mültecilerin varlığı İran'da, özellikle de Taliban'ın zalim yönetimi zamanında, önemli bir toplumsal ve siyasal mesele haline gelmişti. Bu konu Mohsen Makhmalbaf'ın *Seyyar Satıcı*, *Bisikletçi* ve *Kandahar*'ından, Abolfazl Jalili'nin *Delbaran*'ına kadar birçok İran filminde işlendi. Majid Majidi'nin *Baran* (Yağmur) filmi binlerce Amerikalının kaderinin Afganistan denen uzak ülkedeki insanların kaderiyle iç içe girdiği New York'taki 11 Eylül olaylarından sonra özel bir önem kazanarak son yılların en başarılı filmlerinden biri oldu.

Yağmur, yasadışı Afgan işçiler meselesini, bir ilk gençlik aşkı hikâyesi üzerinden incelikle işliyor. Aklı havada bir genç olan Latif bir inşaatta ayak işleri (ekmek almak, çay getirmek) yapmaktadır. Afgan işçi Najaf ayağını kırdığında, oğlu Rahmat daha yaşlı bir Afgan olan Soltan tarafından ailenin açlıktan kurtulması için işe getirilir. Latif özellikle de kolay işini oğlana kaptırdıktan sonra onu bir rakip olarak görmeye başlar. Bu nazik oğlanın esasında Baran isimli bir kız olduğunu öğrenince kini tutkuya dönüşür. İnşaat zabitleri bütün yasadışı Afgan işçileri kovaladı-

ğında Baran köyüne döner ve ailesinin geçimi için nehir yatağından taş toplamaya başlar. Latif, Baran'ın yaralı babasına koltuk değnekleri alır ve bir yıllık maaşını Najaf'a sakatlık parası diye vermesi için yaşlı Soltan'a verir. Soltan parayı Afganistan'a geri dönmekte kullanır. Latif bu sefer eve dönüşünü tehlikeye sokma pahasına kimliğini satar, ancak işe bakın ki Najaf'a verdiği para ailenin Afganistan'a dönmesine yarar. At arabası ayrılırken Baran ceketini Afgan kadınların geleneksel örtüsü burka gibi başına çeker. Daha önce Baran'ın yem verirken duyduğumuz güvercin kanatlarının sesini duyarız hafiften. Latif onu belki bir daha görmeyecektir, ancak anısı onunla ruhani, yol gösterici bir ışık gibi kalacaktır.

Majidi'nin önceki filmlerinin zengin sembolizmi bu filmde de varlığını sürdürüyor, ancak *Yağmur*'un anlatımı çok daha karışık. Başlığın iki anlamı var: Baran hem kızın adı, hem de Farsça'da 'yağmur' demek, yani Baran'ın İran'dan ayrıldığı baharın ve Latif'in eriştiği ruhsal olgunluğun simgesi. Baran, Latif'in hayatından çekip gitmeden önce, sağanak yağmur onun çamurda bıraktığı ayak izlerini doldurur.

İranlı eleştirmenler Majidi'nin yönetmenlik tarzında gazeteci yazar Seyed Mehdi Shojai'nin yoğun etkisine dikkat çekerler. Güçlü dini ve siyasal eğilimlere sahip devrim sonrası yönetmenler grubundan Majidi, zalim, kayıtsız ya da çaresiz yetişkinlerin dünyasında çocukların karşılaştıkları zorluklara odaklanan *Pedar* (Baba, 1996), *Bacheh-haye Aseman* (Cennet Çocukları, 1996) ve *Rang-e Khoda* (Cennetin Rengi, 1998-1999) filmleriyle dini bağlılıklarından taviz vermeden, üstün yetenekli bir yönetmen olduğunu ortaya koymuştur.

2005 yılında Majidi izleyicilerine bir 'erişkin' filmiyle sürpriz yaptı. Yeniden görmeye başladıktan sonra yoldan çıkan ve inancını kaybeden dindar, orta yaşlı, kör bir adamın istikrarsız dünyasına odaklanan ve *Kertenkele* filmiyle tanınan Parviz Parastoui'nin baş rolü oynadığı *Beed-e Majnoun* (Söğüt Ağacı), Majidi'nin profesyonel oyuncularla çalıştığı ilk filmidir.

Aşağıdaki söyleşi Ağustos 2001'de Montreal'de gerçekleştirildi. Tercüman Montreal'de yaşayan, *Baran*'ın ortak yapımcısı Fuad Nahas'tı.[2]

* * *

AŞKTA VE HAYATTA MÜLTECİLER

Baran, *önceki çalışmalarınızdan oldukça farklı. Filmin iki kahramanı da yaşça öncekilerden daha büyük. Film şehirde geçiyor; yalnızca sona doğru kamera kırsala çevriliyor. Ritmi de daha hızlı. Öncelikle, neden ergenlik dönemini işlemeye karar verdiniz? Çocuklarla birkaç film çeken Jafar Panahi'nin de son filmi* Daire*'de yetişkin kızlara yer verdiğini fark ettim. Panahi, karakterler büyüdükçe sorunlarının da büyüdüğünü söyledi bana.*

Filmlerimde geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurmaya çalışırım. Geçmişimde beni etkileyen ve beni eğiten deneyimlerimin arasından geçerek hayatın özündeki hakikati arıyorum. En saf hisleri, nezaket gibi en güzel erdemleri arıyorum bıkıp usanmadan. Meseleye böyle bakınca hiçbir dünyanın bir çocuğun dünyası kadar yalın, saf ve muhteşem olmadığını görüyorum. Ben çocukların dünyasını çok ciddiye alıyorum çünkü onların dünyası hakikate çok daha yakın. *Cennet Çocukları* ve *Cennetin Rengi* filmlerinde çocukların yanı sıra anne babalar da var. *Baran* ergenlerle ilgili bir hikâye. Ne hakkında film yapacağımı daha önceden kararlaştırmamıştım, konu kendiliğinden gelişti. Hikâye aşk hakkında; tam da bu sebeple filmin merkezinde ergenler yer alıyor. Ayrıca, çocuklar ve ergenler profesyonel olmayan diğer oyuncular gibi kamera karşısında nasıl rol yapacaklarına dair daha önceden tasarlanmış fikre sahip değiller. Dolayısıyla, sonuç gerçeğe çok daha yakın. İran'da her yıl altmış-yetmiş kadar film yapılıyor

2) Fuad Nahas, 1950'lerdeki devrimin ardından sahip oldukları Nasar Stüdyoları Mısır Hükümetince müsadere edilen Mısırlı önemli bir sinema ailesinden gelir. Aile daha sonra Lübnan'a taşınır ve Nahas 1990'da Montreal'e yerleşir. 1996'da *Baba*'nın çekimlerinde Majidi'yle tanışmasının ardından *Baran* filminde birlikte çalışırlar. Nahas bu filmin yapımı için Ortadoğu'dan çeşitli fonlar bulmuştur. 2005'te çekilen *Weeping Willow*'un (Söğüt Ağacı) da ortak yapımcılığını üstlenmiştir.

ancak yalnızca dört beş tanesi çocuklarla ilgili. Film festivallerine onlar gittikleri için Batı bizim filmlerimizin çoğunun çocuklarla ilgili olduğunu düşünüyor.

Sansür yasalarında yakın geçmişte yapılan değişikliklerin yaşça daha büyük (özellikle de kadın) karakterlerin ortaya çıkışını teşvik ettiğini düşünüyordum.

Cumhurbaşkanı Hatemi geldiğinden beri filmlerin konularının çeşitlendiğini, özellikle de aşk filmleri yapma yolunun açıldığını söylemek yerinde olur. Aşk öyküleri hepimizin başından geçer. Başka her yerde olduğu gibi İran'da da yaşanıyor bu öyküler ama biçim olarak farklı. Bizim aşk öyküleriyle ilgili deneyimlerimiz farklı.

Hâlâ 'zor' olan konular hangileri? Montreal'de biz sizin filminizi tartışırken,'meslektaşlarınızdan Tahmineh Milani son filmi Saklı Yarı*'da karşı-devrimcileri kötülemediği için hapiste.*

Bazı konular halen pek de uygun kabul edilmiyor ancak bunların hangileri olduğunu sıralayamam. Kariyerimin başlangıcında, özellikle de ilk filmim *Baduk*'ta, mülteciler arasındaki çocuk istismarcılığını sertçe gösterdiğim için sorunlar yaşadım. Tahmineh Milani'nin tutuklamasına gelince, İran'daki sanat camiası bu kabul edilemez olaya karşı güçlü bir tepki gösterdi.

Montreal'deki İranlı göçmen camiası sizin ve burada uluslararası jürinin bir üyesi olarak bulunan Rakshan Bani-Etemad'ın da aralarında olduğu İran heyetini, özellikle Tahmineh'in tutuklanması haberi karşısında hükümeti destekleyen propagandacı bir tavır sergilediğinizi iddia ederek eleştirdiler.

Ben sanatsal özgürlüğün sınırları olmaması gerektiğini, ancak sanatçıların kendilerini doğrudan siyasal eylemle değil, en iyi sanatları aracılığıyla ifade edebileceklerini düşünürüm.

Baran*'a geri dönecek olursak, bu filmi farklı kılan ikinci bir özellik de filmin şehirde geçiyor olması. Başlardaki sahnelerin birinde Latif şehre ekmek almaya gittiğinde feci şekilde yersiz ve hatta uy-*

gunsuz görünmektedir. Cam bir kapının önünde saçlarını düzeltirken iyi giyimli bir adam gelir, onun oraya ait olmadığını hatırlatır gibi küçültücü bir bakış atar. Daha sonra kamera şehrin dışına, tamamiyle yabancı olan Afganların çalıştığı inşaat alanına çevrilir. Film insanların yabancılaşma meselesine yalnızca bir mülteci sorunu olmanın ötesinde daha geniş bir perspektiften bakar.

. Latif gibi birçok işçi doğu illerinden geliyor. Tahran'a ait değiller, küçümseniyorlar. Evlerinde değiller. Hepsi 'mülteci', İran vatandaşı olanlar bile.

Yabancılaşma atmosferini pekiştiren bir biçimde, inşaat alanında işçiler arasında birkaç dil birden konuşuluyor.

Bu insanların çektikleri zorlukları vurgulamak, ancak aynı zamanda farklı kültürlerden gelen insanların zor şartlarda bile birlikte yaşayabileceklerini göstermek için farklı dilleri, farklı şiveleri ve kültürleri kullandım: Türkler, Azeriler, Kürtler ve Lorlar (Lorestan'ın Lorları). Şiveleri ayırt edebilen İranlı seyirci için bu sorun yaratmasa da altyazı meselesini halletmek oldukça zordu.

İletişimsizlik filmin can damarı. Yalnızca kadın kahraman Baran'ın hiç konuşmaması değil, Latif'in duygularını hiçbir zaman ifade edememesi de bunu kanıtlıyor. Neden doğrudan gidip kızı babasından istemiyor diye düşünüp durdum film boyunca.

Kültürel ortam insanların, bilhassa özel anlamda, iletişim kurabilmesini oldukça güçleştiriyor. Küçük köylerden gelenler için bu daha da zor. Latif şehirde hislerini ifade edemez. İçine kapanıktır. Babaya hiçbir zaman soramaz.

Önceki filminiz Cennetin Rengi*'nde, çocuk kördü. Buradaysa kız konuşmuyor. Gençliği bir tür engelli olarak gösteriyor gibisiniz. İnandığınız bu mu?*

Baran kendini ifade edemeyen Afganistan'ı simgeliyor. Afganlar konuşamıyorlar. *Cennetin Rengi*'nde çocuk fiziksel olarak, babaysa zihnen engelli. Fiziksel engel değil benim kafamdaki. Ben engelli olmanın iki halini göstermeye çalışıyorum. Baba normal görünüyor ama değil; küçük oğlan kör ancak farklı bir yolla iletişim kurabili-



Cennetin Rengi'nden (1998-1999) bir kare.

yor. Orada engellilerin yeteneklerini göstermek istedim. Engelli insanların normal olmadıklarını düşünürüz, oysa onlar kendi ayakları üstünde durabilirler. Kendi kendilerini idare edebilirler. Çocuklarla iki yıl, filmin kahramanı görmeyen çocukla da hayata bakış açısını, imgelemini anlayabilmek için bir yıl geçirdim. Okumayı öğrenmeden önce doğayla yakın bir ilişkisi yoktu ancak okumayı söktükten sonra anlamaya başladı. Çiçeklerin ve ağaçların kendi dilleri olduğunu düşünüyor; doğanın dilini çözmeye çalışıyor.

Diğer filmlerinizden daha hızlı olan Baran*'ın ritmi hakkında bir şeyler söyleyebilir misiniz?*

Baran'ın yavaş bir teması var; çocuk kıza bakıyor, bakış yavaş. Ritmi hızlandıracak bir kontrast istedim. Böylece, hikâye yavaş bir hızla aktığı halde izlerken birçok şeyin yaşanmakta olduğunu görürsünüz.

Film üç düzlemde işliyor; birincisi Afgan mültecilerin İran'ın zayıf ekonomisine oluşturdukları yük gibi fiilî sosyo-politik bir mesele, ikincisi kötü siyasetin kurbanı olan iki genç arasındaki umutsuz aşk hikâyesi ve üçüncüsü de ruhani saflığa ulaşmanın yolunun fedakârlıktan geçtiğini gösteren bir mesel. Senaryo nasıl ortaya çıktı?

1992'de Baluçi çocuklarla yaptığım ilk filmim *Baduk*'tan sonra Afganistan her zaman aklımın bir köşesindeydi. 'Baduk', yörede 'emtia' (mal) anlamına geliyor. İran-Pakistan sınırında kaçakçılık yapanlara 'Baduki' deniyor. Afganistan ve Baluçistan arasındaki sınırda çekim yaparken askere alınmamak için geceleri yasadışı yollardan sınırı geçmeye çalışan birçok Afganla karşılaştık. Kaçakçılık yapan kamyonlar görünmemek için ışıklarını yakmadan geçerlerdi ve sabahları ölü Afganlar olurdu yollarda. Afganistan'dan İran'a kaçma uğruna ölümle karşı karşıya gelme fikri beni çok etkiledi, özellikle de vaktinden evvel yetişkin hale gelen çocukların çektikleri. Bazıları her gün kilometrelerce koşmak zorundaydı. Başka yolları olmadığı için oğlan gibi giyinip sokakta ayakkabı boyacılığı yapan küçük kızlar gördüm. Baran karakteri bu deneyimden doğmuştur. Bugünlerde, giderek artan bir şekilde, çok daha fazla Afgan İran'a gelmek için ülkesini terk ediyor. Sorun büyüdü. 1979'da Afganistan Sovyetler tarafından işgal edildi. 1989'da çekilmeleri iç çatışmaların ortaya çıkmasına ve birçok Afganın ülkesinden kaçmasına sebep oldu. İslam devriminden önce de İran'da birçok Afgan vardı ama bu sayı devrimden sonra çok arttı. Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'ne göre, İran dünyada en çok mülteci barındıran ülke. Genç neslin çoğu İran doğumlu ve Afganistan'da hiç yaşamamış.

Yağmur'un İran halkının mültecilere gösterdiği merhamet ve şefkat hakkında olduğunu söylediğiniz aktarıldı, ancak film onların hayatını pek de hoş göstermiyor.

Benim göstermek istediğim Afganların yaşamakta olduğu zorlukların kendilerine özgü olmadığıydı. İranlılar da zorluk çekiyorlar. Resmi olarak İran'da, yani işin halihazırda kıt olduğu bir ülkede, 1,5 milyon Afgan çalışıyor. Oysa filmde gördüğünüz gibi bir o kadarı da yasadışı çalışmakta. Bu konu pek dikkat çekmiyor. Ben bu meselelere odaklanmaya çalıştım.

Filmin sonunda, Baran'ın gidişinden sonra, Latif daha önce gördüğü ayakkabı tamircisini arar ancak bulamaz. Daha sonra bir türbeye girer. Bu sahnenin ne anlama geldiğini açıklayabilir misiniz?

Duvarda bir azizin renkli resminin asılı olduğunu görünce şaşırdım. İslam'da insan resminin yasak olduğunu düşünürdüm.

Latif her şeyini kaybetmiştir. Mezardaki mezartaşlarını görmek ona ölümü hisettirir. Rüzgârda sallanan perde, simgesel olarak onu ölüme çağırmaktadır. Sesler duyar –dua ya da ölülerin sesi. Teslim olur. Bir bakıma Baran'dan vazgeçer. Şapkasını ardında bırakır, maddi olan her şeyi aştığının ve bir ruh olduğunun işaretidir bu. Duvardaki resme gelince, o Muhammed'in resmi. Şiilikte, Sünniliğin aksine, onu resmetmek yasak değildir.

Film Tahran'a yakın bir inşaat alanında zor şartlarda çekilmiş olmalı.

Çok soğuktu. Binanın pencereleri yoktu. Her yerden rüzgâr geliyordu. Duman ciddi bir sorundu. Filmde gördüğünüz işçiler o inşaatta gerçekten çalışan işçilerdi.

Cennetin Rengi*'ndeki çarpıcı güzellikteki manzaradan ciddi bir sapma söz konusu!*

Cennetin Rengi İran'ın kuzeyindeki dağlarda ve ormanlarda çekildi. Doğayı en güzel haliyle göstermeyi istediğim için baharı seçtim. Çekimlerin yüzde sekseni dış mekânlarda yapıldı. Doğal olarak havanın keyfine bağlıydık. Bir noktada elverişsiz hava koşulları nedeniyle çekimlere bir ay ara vermek zorunda kaldık. Filmde gördüğünüz köy esasında birkaç köyün bileşimi. Art arda gelen kimi sahneler farklı ve çoğu zaman da birbirinden oldukça uzak yerlerde çekildi; birkaçının asfalt yolu yoktu. Kimi zaman aletlerimizi at sırtında taşımak zorunda kaldık. Bitirmek dört buçuk ayımızı aldı. Görmeyen bir ergen, güçsüz yaşlı bir kadın ve köyün yerlileriyle çalışmak da zor oldu. Filmin senaryosunu 1995'te yazmaya başladım; görme engellilerin enstitülerinde araştırma yaptım ve onları daha iyi tanımak için görmeyen çocuklarla zaman geçirdim. Doğanın güzelliği iki farklı karakteri temsil etmesi açısından çok önemliydi. Baba gözlerini bu güzelliğe kapıyor; karanlık ve yıkımda yaşıyor: ağaçları keserek, vb. Oğlu ise göremediği halde doğayla iletişim halinde. Esasın-

da film iki hikâyeyi anlatıyor; biri 'dış' hikâye, diğeriyse çok katmanlı olan 'iç' hikâye. Kafamdaki mekânı bulmak, oyuncularla anlaşmak ya da öncelikle oyuncuları bulmak en önemli zorluklardı. Büyükanneyi (Salmeh Feizi oynadı) oynayacak oyuncuyu seçmek diğerlerinden daha uzun sürdü. Marangozu oynayan adam gerçekten körduː[3]

Senaryoyu yazdıktan sonra mı seçersiniz oyuncularınızı?

Duruma göre değişir. *Baran*'ın senaryosunu yazarken Latif vardı kafamda. Diğer oyuncularsa senaryo yazıldıktan sonra bulundu. Özellikle Baran'ı bulmak çok zaman aldı. Mashad yakınlarındaki bir kampta on beş yıldır yaşayan, oradaki okulda sekizinci sınıfa giden bir kız oynadı Baran'ı. Mülteci kampından ilk defa film için çıktı. Aile, filmden aldıkları parayla bir ev satın aldı. Latif benimle daha önce *Baba*'da çalışmıştı. Bir manavda çalışmak için okulu bırakan on iki yaşında bir çocuktu o zamanlar. *Baba*'daki başarısından sonra onu okula devam etmeye teşvik ettim. Şimdi onuncu sınıfta ancak hâlâ manavda çalışıyor. Aklıma bir şey geldi, paylaşayım. Latif, *Baba* filminin başarısına çok sevinmişti. Onu ünlü yaptığı için değil, ünlü olduktan sonra insanlar gelip ondan karpuz aldıkları için! *Baran*'da profesyonel olmayan oyuncularla, özellikle de sinema ya da oyunculuğa pek aşina olmayan Afganlarla çalışmak oldukça zor oldu. İstediğimizi almak için onlarla üç ay çalıştık; film toplam sekiz-dokuz ayda bitti.

Sanırım profesyonel olmayanlarla çalışmak göründüğü kadar kolay değil.

Profesyonel olmayan oyuncularla ilgili görüşlerimi anlatmak diğer bütün görüşler gibi epey zaman alır. Ancak profesyonel olmayan oyuncuların başkalarının hayatlarını oynamayı öğrenmek yerine, kendi gerçek hayatlarını oynayabildiklerini hissediyorum. Benim arzuladığım da bu sahicilik.

---

3) *Cennetin Rengi*'nin sahne arkasına odaklanan belgesel 2000 yılında Massoud Madadi tarafından çekildi.

Çekmeye başladıktan sonra senaryoda doğaçlamalar yapıyor musunuz?

Senaryo üzerinde çok çalışırım. Senaryoyu katı bir şekilde takip etmeyi severim. Bazı değişiklikler yaparım ancak büyük değişiklikler değil.

Sembolizmin filmlerinizde hayati bir önemi var. Baba*'da Mehrollah evine dönmeden önce yıkandığında, ölen babasıyla çektirdiği fotoğrafı suya düşer. Filmin sonunda, üvey babası çölde hareketsizce yatarken aile fotoğrafı suda ona doğru yüzmektedir.* Cennetin Rengi *olağanüstü sisli bir ormanla başlar; kahramanın kaçınılmaz kaderinin habercisidir bu. Bu filmin en belirgin sembollerinden biriyse, sonunda yuvasına dönen, çocuğun kurtardığı yaralı kuştur. Kimi eleştirmenler sizin filmlerinizdeki kötü baba imgesinin altını çizdiler; oğlanların duygularını, özellikle de* Baduk*'taki Mehrollah'ın ve* Cennetin Rengi*'ndeki Mohammad'in hislerinin Ödipal nitelikte olduğunu söylediler.* Baduk*'ta baba enkaz altında kalarak ölür;* Baba*'da hikâye başladığında baba zaten ölmüştür ve ergen kahraman üvey babasını annesinin şefkatine karşı bir engel olarak görür;* Cennet Çocukları*'nda kahraman babası güçsüz olduğu için zor koşullarda yaşamak zorundadır;* Cennetin Rengi*'nde kör oğlunun yeni evliliği için bir engel teşkil ettiğini düşünen baba, cennetlik oğlunun kutsal dünyasını dağıtan habis güç olarak tasvir edilir.* Cennet Çocukları *ve* Cennetin Rengi*'nin kahramanlarının isimleri de dini sembolizmle yüklüdür.*

Bu imgelerin ayrıntılarına girmektense onları yorumlamayı izleyicilere bırakmayı tercih ederim. Kısaca, *Cennetin Rengi*'nde kuşun yuvaya dönmesi oğlanın dönüşünün habercisidir. Büyükanne balığı geri verdiğinde bu oğluna dönüşünü simgeler. Kaplumbağa ormanda sıkışmıştır ve bu kötü bir alamet olabilir, ancak değildir, çünkü el hareket ettiğinde, üzerine ışık düşmektedir. Ele düşen ışık maddi hayatı da anlatabilir, tinsel çağrışımları da olabilir.

İran sinemasında örnek aldığınız bir yönetmen var mı? Sizi etkileyen biri? Çok gençken Mohsen Makhmalbaf'la çalıştınız. Boykot'*taki rolünüz aktörlük kariyerinizde bir dönüm noktası olarak görülüyor. Eleştirmenler* Cennetin Rengi *ve Makhmalbaf'ın* Sükut *filmi arasındaki benzerliklere dikkat çektiler. Sizin filminizin sonu daha dinsel ve metafizik olsa da, her iki filmin kahramanı da görmeyen, benzer amaçları olan ve yollarını içgüdüleriyle bulan çocuklar.*

Birçok İranlı yönetmeni takdir ediyorum ancak Amerikan sinemasına baktığımda John Ford benim için tek isim. Ford bütün kuşaklara bir mesaj taşıyor. Aradan geçen onca zamana karşın sineması hâlâ çok taze ve çok anlamlı. Batı'daki güncel sinematik eğilimleri takip etmekle şimdilik ilgilenmiyorum. Öylesi bir etkilenmeyi istemiyorum. Ben gündelik hayata, basit insanların hayatına bakmakla ilgileniyorum.

Yönetmen olmaya nasıl karar verdiniz?

On üç-on dört yaşlarımdayken tiyatroda oynamaya başladım. Oyunculuk beni büyülemişti. Tahran'ın yoksul mahallelerinde büyürken yerel bir tiyatro grubuyla tanıştım ve hayatımın gidişatı değişti. Grubun başkanı devrimci-İslamcı bir gençti, devrim sırasında öldürüldü ancak üzerimizdeki etkisi yok olmadı. Sanat Merkezi'nde Mohsen Makhmalbaf ve Mohammad Kasebi'yle (*Boykot* ve *Baba* filmlerinde oyuncu) çalıştım, birkaç sosyal ve dini içerikli propaganda filminde oynadım, kısa filmler çektim. Oyunculuğu seviyordum ama film çekmek beni daha çok heyecanlandırıyordu. Sonunda şansım yaver gitti ve ilk filmim *Baduk*'u çektim. İran'da performans sanatları, tiyatro ve sinema geleneği çok güçlüdür. Pehlevi hanedanlığından önce ülkeyi yöneten Kacar Hanedanlığından Mozaffareddin Şah'ın ithal ettiği İran sinemasının yüzüncü yılını geçen yıl kutladık. Mozaffareddin Şah Paris'ten bir kamera getirdi ve çekim durmaksızın devam etti.

Montreal, Eylül 2001

BİYOGRAFİ

Majid (Talesh) Majidi 1959 yılında Tahran'da doğdu. Tahran Üniversitesi'nde drama okudu; sinema kariyerine 1980'de İslami Propaganda Örgütü'nün Sanat Bürosu'nda, aralarında *Boykot*'un da olduğu Mohsen Makhmalbaf'ın ilk dönem filmlerinde oyunculuk yaparak başladı. 1992 Cannes Film Festivali Yönetmenlerin On Beş Günü Bölümü'nde yer alan ve ona çeşitli ödüller kazandıran, ilk uzun metrajlı sinema filmi *Baduk*'u (1991) çekmeden önce 1980'lerde birkaç kısa ve orta uzunlukta filme imza attı. İkinci filmi *Baba* (1996) San Sebastian Film Festivali'nde Jüri Ödülü'nü aldı. Majidi, Montreal Dünya Film Festivali'nde Grand Prix of the Americas'ı beş yılda üç kez elde ederek rekor kırdı: *Cennet Çocukları* (1997), *Cennetin Rengi (Tanrı'nın Rengi)* (1999) ve Macar Arpad Sopsits'in *Torzok* (Terk Edilmiş) filmiyle birincilik ödülünü paylaşan *Baran* (Yağmur 2001). Majidi *Cennet Çocukları* filmiyle En İyi Yabancı Film Oscar'ına aday gösterilen ilk İranlı yönetmen oldu.

2001 yılının Kasım ayında Afganistan'daki iki büyük mülteci kampını ziyaret etti. Mart 2002'de Herat'a giderek Afganistan'ın en büyük ve en eski mülteci kampı Maslah'ı gördü. Bu yolculuklar sırasında mülteci ailelerin korkunç hayat şartlarının etkisinden kurtulamadı. Sonuç, *Rang-e Omid (Paberahneh ta Harat* (Ümidin Rengi [Herat'a kadar Yalınayak]) isimli belgesel oldu.

Sinema Filmleri:
1991 *Baduk*
1996 *Pedar* (Baba)
1996 *Bacheh-haye Aseman* (Cennet Çocukları)
1998-99 *Rang-e Khoda* (Cennetin Rengi (Tanrı'nın Rengi])
2001 *Baran* (Yağmur)
2005 *Beed-e Majnoun* (Söğüt Ağacı)

MOHSEN MAKHMALBAF

İran'ın en önemli yönetmenlerinden Mohsen Makhmalbaf, bir sinema salonuna ilk adımını attığında yirmi yaşını geçmişti. Çocukken annesinin sinemaya gittiğini fark ettiğinde onunla konuşmayı reddetti. Anne ve babasının yokluğunda dini eğitimini anneannesi ve teyzesinden, siyasal eğitimini de Ayetullah Humeyni'nin inançlı takipçisi üvey babasından aldı. Ergenlik çağına geldiğinde Şah rejimine karşı mücadele veren dinci-eylemci bir grup kurarak siyasete girişmişti bile. On yedi yaşında bir polis memurunun silahını almak suçuyla tutuklandı ve hapiste birkaç yıl geçirdi. O günleri, "Hapisteyken solcu ideolojiden bıkmıştım," diye anlatır. "İnsanlar Gorki'nin *Ana* kitabını okuyarak Marksist, dini bir kitap okuyarak dindar oluyorlardı.

Bir gün tozdan ibaret kaldığımda, sosyalist olmuşum kapitalist olmuşum ne fark eder? Her zaman bir gerillaydım ancak hapisteki yıllardan sonra sanat yolunu seçtim."[1]

Şah döneminde geçen travmatik bir hapis hikâyesini anlattığı *Baykot* (Boykot, 1985) Makhmalbaf'ın devrimci filmler yapmaya adandığı dönemine denk gelir. *Dastforoush* (Seyyar Satıcı, 1987) için Alman yönetmen Werner Herzog ölümün böylesi hassas ve ince bir yorumuyla daha önce karşılaşmadığını söylemişti. İran-Irak savaşından sonra toplumsal hayata geri dönen ama ruhsal bunalım geçiren bir fotoğrafçıya odaklanan *Arusi-ye Khuban* (Kutsanmışların Evliliği, 1989), kapitalizmi eleştirir. Görücü usulü bir evlilikte yaşanan sadakatsizliği anlatan *Nobat-e Asheqi* (Aşk Zamanı, 1991) ve İran-Irak savaşının şehitlerine bir ağıt olan *Shabha-ye Zayandeh-rud* (Zayenderud Geceleri, 1991) 1991 Tahran Fecr Film Festivali'nde yer aldıklarında polemiğe yol açmış, başlangıçta İslam devriminin avukatı gibi görünen yönetmenin neredeyse kara listeye alınmasına sebep olmuştu. *Selam Sinema*'nın (1995) devamı olarak ele alınabilecek -önceki filmde yer alan kimi oyuncuların katıldığı seçmelerle başlayan- *Nun va Goldun* (Ekmek ve Saksı, 1996) esasında yönetmenin gençliğindeki önemli bir meseleyle, polisle yaşadığı itişmeyle hesaplaşmasıdır. Hikâye hem yönetmenin hem de hasmının bakış açısından anlatılır. Gerçek olayda her ikisi de yaralanmıştır, oysa sinematografik karşılaşmaları dostça bir uzlaşmayla son bulur. Film, yönetmenin saldırgan militanlıktan barışçıl çözüm arayışına doğru evrilmesinin ispatıdır.

Aşağıdaki söyleşiler Makhmalbaf'ın çekimlerini Tacikistan'da, post-prodüksüyonunu İran'da yaptığı tartışmalı filmi *Sokut*'tan (Sükût, 1998) önce gerçekleştirildi. Film asgari diyalogla, ağırlıkla görsel imgeler kullanarak, güçlü duyma yetisinin rehberlik ettiği kör bir çocukla ergenlik çağına yaklaşmış hassas bir kızın tomurcuklanan aşkını yansıtıyor. Kızın duyusal yakın planları, özellikle de kamera karşısında dans ettiği -büyük ihtimalle devrim sonrası İran sinemasında benzeri olmayan- sahne sansür tara-

1) *Stardust-Stricken, Mohsen Makhmalbaf: A Portrait*, Yönetmen: Hushang Golmakani, Yapımcı: Farabi Sinema Vakfı, renk/s&b, video, İran, 1995.

fından da fark edildi ve sekansı negatiften, kelimenin gerçek anlamıyla kesip çıkardılar. Makhmalbaf filmi tekrar kurgulamak için negatiflerini Fransa'ya götürmek zorunda kaldı. Karşı çıkılan sahneyi tekrar yerleştirir düşüncesiyle çalışmasına izin verilmedi.



Mohsen Makhmalbaf, Locarno Film Festivali'nde, 1996 (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

Kanada'da yaşayan Afgan bir gazetecinin hayatı tehlikede olan kız kardeşini aramak için ülkesine geri dönüş hikâyesini anlatan *Kandahar* (2000) 11 Eylül olaylarından önce çekilmişti. Ancak film bütün dünyanın bir gecede Afganistan'ın farkına varmasına yol açan İkiz Kuleler trajedisinin ardından daha derin bir anlam kazandı.

Makhmalbaf bir koreografla öğrencileri arasındaki ilişki dolayımıyla aşka felsefi bir bakış getiren *Duşenbe Aşkları*'nı çekmek için 2004 yılının sonbaharında Tacikistan'a geri döndü. Teknik ekip İranlı olsa da kimilerinin daha önce *Sükut*'ta da yer aldığı oyuncular Tacik. Aile üyeleri; karısı Marziyeh Meshkini ve kızları Samira'yla Hana da projeye katkıda bulundular.

İranlı sinema eleştirmenleri Mohsen Makhmalbaf'ın sanat kariyerini çoğunlukla dört döneme ayırırlar: İlk dönem ölüm ve hayatla ilgili konularla beraber siyasal ve ideolojik meselelerle ilgilendiği ancak araç olarak sinemayla daha az ilgili olduğu bir dönemdir. İkinci dönemde filmleri *id*'i (alt ben) tarafından yönetiliyor, akıl ve toplumsal ve siyasal arkaplan bireyin önüne geçiyor, sanata toplumsal ve siyasal bağlılıkların ifade edilmesinin bir aracı olarak bakıyordu. Üçüncü dönemde 'aklının mantığı' yerine 'kalbinin mantığı'nı dinler; bu onun 'dogmatizm'e kıyasla 'relati-

vizm' olarak tanımladığı prensiptir. Dördüncü dönemde şiire ve saf sinemaya yönelir. Ancak bu çalışmalarının siyasal, toplumsal ve felsefi yönelimlerden yoksun olduğu anlamına gelmez.

Birkaç yıl önce ailesinin bütün bireylerini yönetmen olarak eğittiği Makhmalbaf Film Evi'ni kurdu. Ardından, Afgan yönetmenlere yıllar süren savaşlardan sonra güçlerini yeniden toplamaları için destek verdi. Son projesi, imkânları daha sınırlı ülkelerin yönetmenlerine yardım amacı güden, Sınır Tanımayan Doktorlar ya da Sınır Tanımayan Gazeteciler benzeri Sınır Tanımayan Yönetmenler isimli bir teşkilat kurmak.

İlk röportajı Makhmalbaf'ın kapsamlı bir retrospektifinin yer aldığı 1995 Selanik Uluslararası Film Festivali sırasında yaptık. İranlı sinema tarihçisi ve yapımcı Bahman Maghsudlu çevirmenimizdi. İkinci röportajıysa 1996 yılında Locarno Uluslararası Film Festivali sırasında gerçekleştirdik. Bu sefer çevirmenimiz *Selam Sinema*'nın çekimlerinden bir belgesel çıkaran, Avustralya'da yerleşik İranlı yönetmen Maani Petgar'dı.

İlk görüşmemizde Mohsen Bey söyleşiye kendi başladı, bir soru fırtınasıyla: "Kaç filmimi gördümüz? Sizin için hangileri daha iyi? İran sineması hakkında ne biliyorsunuz?" Ancak cevaplarımla yeterince tatmin olunca sorularıma başlıyabildim.

* * *

DEVRİMCİNİN BİR SANATÇI OLARAK PORTRESİ

I.

Hangi filminizin en iyi filminiz olduğunu söylemek güç. Her biri farklı türde. Bisikletçi'yi *sevdim,* Seyyar Satıcı'yı *da.* Bir Zamanlar Sinema *farklı bir düzlemde. Diğer İran filmlerine gelince, 1990'larda İtalya'daki Pesaro Film Festivali'yle başlayan ve Fransa Nantes'da gerçekleşen Üç Kıta Film Festivali'yle devam eden süreçte Avrupa'da birçok kapsamlı retrospektif gösterime girdi. İlginç olan İranlıların, özellikle de diasporanın, Batılıların sevdiği filmleri sevmiyor olmaları. Yapay ve gerçeklikten uzak buluyorlar onları. Bunun sebebi nedir sizce?*

İran sineması gelişti, biliyorsunuz.

Bu değişimleri takip edenler bile, örneğin Abbas Kiarostami'nin kimi filmlerine kuşkuyla yaklaşıyorlar. Montreal'de yaşayan İranlılar, sizin taklidinizi yapan bir sinema delisinin canlandırıldığı Close Up (Yakın Plan) *filminde yer alan mahkeme sahnelerinin tamamen zorlama olduğu düşüncesindeydiler.*

Sanırım sebeplerden biri bu filmlerin ritmi. Diğeri de Kiarostami'nin gerçekliği bizim yaşadığımızdan oldukça farklı gösterme yolu. O bir hikâye tahayyül ediyor ve bunu gerçekçi bir biçimde göstermeye çalışıyor. İran'ı bilmeyen yabancılar bunu ülkenin realitesi olarak kabul ediyorlar; ancak İranlılar bunun mevcut realite olmadığını biliyorlar. *Yakın Plan*'a gelince, film İran'da beğenildi çünkü gerçek bir hikâyeye dayanıyordu. Mahkeme sahnesi gerçek bir mahkemede çekildi. Yabancı zevklerin, özellikle de Fransız etkisinin İranlıların zevkini etkilediğinden bahsedebiliriz. Bu, İranlıların bazı Kiarostami filmlerini sevmeye başlamalarının bir sebebi olabilir. Tehlike kimi sinemacıların yurt içindeki seyirciler yerine yabancıları tatmin etmeye çalışmaları; İran sineması bu olgudan etkilenmekte.

Selam Sinema, Bir Zamanlar Sinema'*yla başlayan ve* Aktör'*le devam eden üçlemeyi sonlandırıyor mu?*

Üçleme benim sinemanın 100. yıldönümüne armağanımdı: *Bir Zamanlar Sinema* sinema ve iktidarla, *Aktör* sinema ve oyuncuyla, *Selam Sinema* da sinema ve halkla ilgili.

Selam Sinema'*nın birkaç versiyonu olduğunu duydum.*

Dört tane var. İlki, İran televizyonu için yapılan ancak hiç gösterilmeyen on üç saatlik bir kurgu. İkincisi, yabancı televizyon seyircisi için düşünülen, Locarno Film Festivali'nde gösterilen üç saatlik film, ki o da alıcı bulamadı. Filmin üçüncü versiyonu İranlılar için yapıldı; ancak o da rafta kaldı. Son 75 dakikalık olansa (Cannes Film Festivali için 15 dakikasını kesmek zorunda kaldım) filmin birçok festivalde yer alan hali. Fransa'da ticari gösterime de girdi. Yalnız İranlılar dünyanın ne dediğine bakmıyorlar, bütün dünya da Cannes Film Festivali'ne

bakıyor. Eğer *Selam Sinema* Cannes'da gösterilmemiş olsaydı, gömülmüş olacaktı.

Proje nasıl gelişti?

Bu proje deneyimlerime dayanıyor. İlki önceki filmlerim için oyuncu seçme deneyimim, ikinci bir yazar ve romancı olarak deneyimlerim. Birkaç roman, kısa hikâyeler ve kendiminkilerin yanı sıra başkalarının da çalışmalarına temel oluşturan 35 senaryo yazdım. Filmi çekerken bu deneyimleri aktardım.

Soracağım şey pek önemli olmayabilir, filmi olduğu gibi kabul etmeliyiz; ancak Selam Sinema'*nın ne kadarının doğaçlama olduğunu merak etmeden duramıyorum. Özellikle de o iki mantıklı kızın olduğu sahnelerin ne kadarı* kurgu, *ne kadarı* gerçek*?*

Kimi Fransız eleştirmenlerin farklı teorileri olsa bile ben bugüne kadar iki türlü belgesel olduğunu düşünüyorum: Birincisi ham belgesel, yani masanın nasıl yapıldığı ya da bir evin nasıl inşa edildiği üzerine bir öykü kurmak; ikincisi, gerçek bir olaya dayanan bir hikâye kurgulamak. Benimkiyse üçüncü türden bir belgesel. Ortada gerçek bir öykü var; biz de *cinema verite* veya belgesel tarzında çekim yapıyoruz. Bu olurken, öyküyü başka bir şeye dönüştürmek için araya giriyorum ve film kurmaca haline geliyor. Hiçbir şey tekrar çekilmiyor ancak ben her nasılsa basit, belgelenmiş bir olayı kurguya doğru yönlendirmeye girişiyorum. Sesim ve davranışlarım seçim sürecine bulaştığımı açığa çıkarıyor ancak benim bu senaryoya müdahalem çok derin değil. Filmde ne görüyorsanız o. Asistanıma gidip adayları getirmelerini ya da götürmelerini söylüyorum, o kadar.

Bu bir belgesel olabilir ancak sizi görmeye gelenlerin, özellikle de o iki kızın, rol yaptıklarını düşünmüyor musunuz? Bu bizi "Belgesel nedir?" sorusuna getiriyor. Ortada kamera varken, insanlar rol yapar.

Ne oluyorsa o anda oluyor. Aslında bazı öğeler; oyuncular ve senaryo yazarı karışıyor. Ne söylemeleri gerektiğini söylemem onlara. Her oyuncu kendi yazar diyaloğunu. Ortada bir senaryo yoksa çekilen neden belgesel olmasın ki?

Çekilecek filmden kimin bir rol kapabileceğini bilmememiz merakta kalmamıza yol açıyor. Kameranın önünde, üç şeyi birden yapıyorum; oynuyorum, yazıyorum, yönetiyorum. Bu filmle olan ilişkimin temelinde filmimi yazarak ve yöneterek bana karşı duran gerçeği yenebiliyor olmam yatıyor.

Çekim yaparken, nereye yöneleceğini bilmiyordum. Kendi birikimimi ve deneyimimi kullanarak olayı izleyicinin ilgisini çekecek bir düğüm noktasına getirmek istiyordum. Her hikâyenin bir şeyin peşinde olan bir ana karaktere ihtiyacı vardır, bir sorunla yüzleşmenin peşinde olan bir karaktere. Yazar karakterinin amacına ulaşıp ulaşamayacağını gösterme biçimiyle karakteri ilginç, konuyu da çekici kılmaya çalışır. Ben bu yüzleşmeyi yaratıyorum, böylelikle mülakat sürecinde merak körükleniyor. Bu projeye yaklaşık 5000 kişi katıldı. Oyunculardan birine filmin başrolünü vermek istiyordum; gelgitler ve karakterlerle aramdaki çatışmalarla umut ve çaresizlik odaklı bir gerilim hissi, endişe yaratmaya çalıştım. Herkes bir şekilde rol yapsaydı, ortaya bir televizyon şovu çıkardı. Bu sınır çok ince ve hassas. Gördüğünüz hiçbir şey hazırlanmış değildi. Her şey o anda gerçekleşti.

Oyuncularınıza karşı neden bu kadar zalimsiniz? Filmde fazlasıyla duygusal zulüm var.

Bu filmde üç sembol var: 1) *Masa*: Toplumumuzda otoritenin sembolü. 2) *Ayna:* Karşı tarafın gerçekliğini yansıtarak sinemayı simgeliyor; ayna insanların karşısına yerleştirilmiş. 3) İnsanlara üzerinde durmaları söylenen, yere çizilmiş *çember:* Kısıtlamanın sembolü. Çemberin içinde durduklarında masa onları kontrol edebiliyor.

Masanın ardında duran herhangi birinin nasıl otoriteye dönüşeceğini ve çemberin içindekileri çözmeye çalışacağını göstermeye çalıştım. Bunu ispatlamak için konumumu oyuncularla değiştirdim. Masanın ardına oturduklarında onlar da otoriter oldular ve düşüncelerini diğerlerine dayatmaya çalıştılar. Bu hikâye; otorite, insanlar ve otoriteyle insanlar arasındaki çatışmanın hikâyesi. İran'ın uzun yıllar boyunca maruz kaldığı otoriter yönetimlerin ürünü, kültürel bir mesele bu. Bir gecede değiştirilemez, çünkü kültüre eklemlenmiş durumumda, insanların kafasına yerleş-

miş. Batılıların iyi ve kötü insanların aynı kültürde birlikte var olabileceği düşüncesine katılmıyorum. Otorite, havadaki oksijen gibi, kültüre gömülmüştür. Masanın ardında oturan insanların davranışları değişir. Ben meseleyi böyle görüyorum.

Aynı fikri sinemaya da uygulayabiliriz. Amerikan sineması dünyadaki sinemaların yüzde doksanından fazlasını zaptedebildiği için güçlü bugün. Benim oyuncularıma ağlamalarını ve gülmelerini söylemem gibi, Amerikan sineması da bütün dünyaya nasıl davranmaları gerektiğini söylüyor. Aynı koltuğa bir gün Avrupa Topluluğu otururşa, onlar da aynı şeyi yapacaklar; benimle yerlerini değiştiren o iki kız gibi. Bu otorite ve iktidarla ilgili, evrensel bir hikâye. Bunu yaşadığım ülkede göstermeye çalışıyorum, ama kendi yaşadığınız ülkede de aynısını görebilirsiniz.

O iki kız size kızgın olsalar da istediğinizi yapmaya hevesliler, zira bir karşılık bekliyorlar. Başka bir deyişle, insanlar hayatlarını sürdürebilmek için otoriteye boyun eğmeye hevesliler. Çok karamsar bir görüş bu.

Kazandıkları söylendikten sonra beni dinlemiyorlar artık. Onlara diğer oyunculara neler sormaları gerektiğini söylemedim. Hatta acımasız olmamaları konusunda onları uyardım. Yine de, masanın ardına geçtiklerinde, aynen benim gibi acımasız oldular. Bütün insanların kültürün aynı özelliklerinden etkilendiklerini göstermeye çalıştım.

Neden insan olmayı sanatçı olmanın karşısında konumlandırıyorsunuz?

Bu yalnızca bazı cevaplara yol açmak için sorulan bir soru. Benim 'sesim' değil. Aslında, bir cevap verdim, ancak o kadar doğrudandı ki kestim o bölümü. İnsanın insan ve sanatçı olma arasında sıkışıp kaldığı bazı zamanlar vardır. Örneğin, devlet size "ya propaganda filmleri yapacaksın ya da hiçbir şey" dediği zaman, ikisi arasında tercih yapmak zorunda kalırsın. Ben insan olmayı seçiyorum. Film yaparak geçiniyorum, oysa geçinebilmek için taksici olmayı yeğlerdim. Böylesi bir durumda, kendi yolunuzu seçmek zorunda kalırsınız.

Aşk Zamanı filminizi izlemeye yeni fırsatım oldu. Mahmud Kalari'nin kamerası İstanbul'un sihrini herhangi bir Türkiyeli görüntü yönetmeninin şu ana kadar yaptığından çok daha cezbedici biçimde yakalamış. Bu filmi neden Türkiye'de çekmeyi seçtiniz?

Filmlerimden iki tanesi İran dışında bir ülkede çekildi: Pakistan'da çekilen *Bisikletçi* ve Türkiye'de çekilen *Aşk Zamanı*. Hükümet bana, "Bu konularda film yapmak istiyorsan başka bir ülkeye gitmek zorundasın, çünkü bizim ülkemizde böyle şeyler yok," dedi. Bahsettikleri şeyler de yoksulluk ve aşk!

Beş yıl önce *Aşk Zamanı* Cannes'a davet edildiğinde, gitmesine izin verilmedi. Film bu etkinliğe ancak 1995'te katılma izni alabildi. Ardından, bir Fransız firması filmi, *Selam Sinema* ve *Gabbeh* filmleriyle birlikte satın aldı. *Gabbeh* başlangıçta Güneydoğu İran'da yaşayan yarı göçebe kabilelerin Gabbeh halısı hakkındaki efsaneleri nakleden bir belgesel olarak tasarlandı. Sonuç olaraksa, bu efsaneleri kurgulanan bir hikâyeyi geliştirmek için kullandım.

İran'da yasaklanan diğer filminiz hangisiydi?

Bir konulu film olan *Zayenderud Geceleri*. Zayende İsfahan'da bir nehrin ismidir–film altı yıl süresince yasaklandı. Devrimin şehitlerine karşı bir film yapmakla suçlandım; oysa film onlar için yapılmıştı.

Bir sonraki filminiz ne olacak?

Hoşçakal, Sinema. Belki!

Daha çok gençsiniz!

Konu bu. Sinemaya hoşça kal deme gibi bir niyetim yok, ancak sinemanın kendisi yok olabilir.

Son bir soru: Eğer sinemacı olmasaydınız, ne iş yapardınız?

Eğer sinemacı olmasaydım, siyasetçi olurdum. Şimdiyse bir ŞAİR olmak istiyorum!

Selanik, Kasım 1995

* * *



Mohsen Makhmalbaf'ın *Selam Sinema*'sından (1995) etkileyici bir sahne.

II.

Geçtiğimiz yıl Selanik'te konuştuğumuzda, şair olmak istediğinizi söylemiştiniz. Gabbeh'i gördükten sonra, sizin aynı zamanda bir ressam olduğunuzu düşünüyorum. Bu filmdeki renklerin şiirinden çok etkilendim –kırmızı, sarı ve özellikle de mavi. Kutsanmışların Evliliği'*nde de maviyi yoğun biçimde kullanmıştınız. Sizin için önemli bir renk olmalı. Neyi simgeliyor?*

Kültürümüzde mavi daha çok derinliği ve kutsallığı anlatır. Kırmızı bir tür uyarıdır, ancak aynı zamanda aşktır. Sarı ise bilgi ve mutluluktur.

Gabbeh'*nin esas hikâyesi bölgedeki efsanelere mi dayanıyor? Filmin öncelikle bir belgesel olarak tasarlandığını okumuştum.*

Hikâye bana ait, ancak bölgedeki bahtsız, kavuşamayan âşıklar hakkında söylenegelen efsanelerle kimi bağları olabilir. Filmin bir belgesel olmasına hiçbir zaman niyetlenmedim. Rejimle dalaşmamak için bir belgesel olduğunu söyledim. İran'da belgesel yapmak için hükümetin çok da onayını almak zorunda değilsin. Ben düşüncelerimi var olan gerçekle örerken, gerçek olayları belgeleyen

Selam Sinema'nın aksine, *Gabbeh* kurgu bir hikâyeden başlayıp belgesele benzeyerek sonuçlanıyor. *Gabbeh* şiirsel gerçekçilik türünde bir filmdir diyebilirim.

Selam Sinema, *iktidarın güçlü bir eleştirisi. İktidar burada da, genç âşıkların mutluluğuna karışan ataerkil otorite biçiminde, anlatının bir parçası.*

Selam Sinema'da mutlak faşizmi irdeledim. Filmin mutlu bir sonu olmasa da *Gabbeh*'de hâlâ umut var. Baba âşıkları değil, kaçmayı hayal edebilecek olan kız kardeşlerin umutlarını öldürüyor.

Sizi hapse, bir polisi de hastaneye gönderen olayın yirmi iki yıl ardından, geçen gece burada izlediğimiz Masumiyet Anı*'nı çekmeye nasıl karar verdiğinizi öğrenmek isterim. Bu sizin hayatınızda önemli bir yeri olan bir olayla hesaplaşmanız mı?*

Kendimde ya da yaşadığım toplumda neyin değiştiğini gözden geçirme ihtiyacı duyuyordum. Değişmeyen şeylerden biri polisin hâlâ polis olduğu, ancak Makhmalbaf aynı Makhmalbaf, toplum da aynı toplum değil. Toplumdaki sorunları o zaman neden şiddete başvurarak çözmeye karar verdiğimi anlamaya çalışıyordum. O polise saldırdığımda, adalete ulaşma yolumda önüme çıkan bir engel miydi o benim için, yoksa adaletsizliğin sonucunun ta kendisi miydi? Tabii ki bu olay Şah yönetimine karşı mücadele eden çok sayıda militan eylemin olduğu bir dönemde gerçekleşti ve benimki istisnai bir durum değildi. Ayrıca, beni öyle düşünmeye itenin ne olduğunu ve olayın neyle sonuçlandığını anlamak istiyordum. Sanırım filmde cevabını buldum.

Bu filmi çekerken ne öğrendiniz?

İlginç olan, birkaç saniyede gerçekleşen bir olayı düşünmek için tam iki ayımın olmasıydı –filmi iki ayda çektik. Bu, olaya yeni bir boyut kattı. Yirmi iki yıl önce, hakikate ulaştığımı, cevabın kafamda olduğunu düşünüyordum, şimdiyse her insanın bakış açısına göre değişen farklı sebepler, farklı gerçeklikler ve farklı çözümler olduğu-

nu kabul ediyorum. Hakikat tek bir açıdan fazlasına sahip olan bir üçgene benziyor. Mutlak bir varlık değil o, göreli bir şey.

Film uzlaşma fikriyle sonlanıyor. Bıçak yerine ekmek ve çiçek sunuluyor. Filminizin Avrupa'daki ismi Masumiyet Anı. *Bu biraz belirsiz; sözünü ettiğiniz şey tam yakalayacakken elden kaçıp giden masumiyet mi, durdurabileceğiniz bir an mı? Yoksa kaybolan masumiyete duyulan arzu mu?*

Maalesef bu başlıktan hoşnut değilim. Başlığı filmin dağıtımını üstlenen MK2 seçti. Benim için başlık halen, *Ekmek ve Saksı*. Ekmek benim gözümde adaletin, çiçek de aşkın sembolü.

Ekmek nasıl adaletin sembolü?

Adalet ve aşk tartışması toplumumuzun meselelerinden biri. Çoğu insan adalete ulaşma uğruna aşkı feda etmek gerektiğini düşünür. Benim için asıl mesele her ikisine de birlikte sahip olunup olunamayacağı. Hayatımızı sürdürebilmek için muhtaç olduğumuz ve toplumumuza adilce dağıtmamız gereken ekmeğe ulaşmak için aşkı kurban mı edeceğiz? Alternatif olarak, aşkla ekmeği bitiştiremez miyiz? Tabii ki bu İran toplumuna özgü bir mesele değil. Eski Sovyetler Birliği de aşkın ve bağlılığın yok edilmesine yol açan bu tür bir adaleti uygulamaya çalıştı. Benim için adalet ve aşk birbirini tamamlar. Maalesef, ikisini birden elde etmeyi çoğu zaman başaramadık.

Siyasetin sizi hayal kırıklığına uğrattığını ve sanata dönmeye karar verdiğinizi söylemiştiniz. Sanatın da siyasal olduğunu düşünmüyor musunuz? Benim için her şey siyasaldır.

Her şeyin siyasal nitelikte olabileceğine, siyasetin de kültürü yaratıp etkileyebileceğine tamamen katılıyorum. Bu terimlere ilişki halinde olan iki şeyi ayrıştırmak için başvurdum. Aynı sebeple, bence sanatsal bir tebliğ olan bu film, İran yönetiminin gözünde siyasal bir mesele haline geldi. Bu yüzden, şimdi filmin tümünü sorguluyorlar.

İran'ın tarihinde olaylara karşı iki farklı bakış geliştiren iki önemli kişilik vardır: Birisi yüzyıl kadar önce yaşayan Amir Kabir



Makhmalbaf'ın Batı'da "Masumiyet Anı" adıyla gösterilen *Ekmek ve Saksı* (1996) filminin akıllarda kalan karelerinden biri.

isimli bir başvezirdir. O, üniversiteler, okullar açtığı ve İran'a eğitimle bilim meselesini taşıdığı için devrimciydi. Diğeriyse birini yok ederek bir şeyleri değiştirebileceğini düşündüğü için Nasreddin Şah'ı öldürmeye çalışan, aynı dönemlerde yaşayan Mirza Reza Kermani'dir. Kanımca İran'da halen bu ikinci görüş hakim. Rejimden kurtulmaya çalışan birçok muhalefet hareketi iktidarı değiştirerek ya da insanları öldürerek değişim getirebileceğini sanıyor. Kendimi insanların kafalarını değiştirmeye çalışan Amir Kabir'e çok daha yakın hissediyorum. Değişime, düşünce kalıplarını değiştirme yoluyla varabileceğimize inanıyorum. Sanatı tercih ettiğimi bu sebeple söyledim. Sinemanın insanların düşünce biçimlerini değiştirebileceğine inanıyorum.

Ayrıca, siyasal bakımdan bilinçli ya da bir davaya kendini adamış olmak Batı'da Doğu'da olduğundan çok daha farklı. Batı'da bu, çoğunluka seçimlerde ne olduğuna bakmak, toplumda neler olduğunun farkında olmak anlamına geliyor. Doğu'daysa bu bir müdahil olma, şiddete veya şiddet içeren eylemlere başvurma sorunu.

Filminizde iki kamera olduğu varsayılıyor, polis kamerası ve Mohsen Makhmalbaf'ın kamerası. Tabii bir de sizin yönetmen olarak kameranız var. Bunu nasıl hallettiniz?

İran'daki kültürel sorunlardan bahsederken tam da sizin sorunuza değiniyordum. Kültürümüzün en büyük sorunu oldukça aşırıcı olması. Herkes hakikatin yalnızca bir açısı olabileceğini düşünüyor. Açının kişinin konumuna göre değişebileceği çoğunlukla unutuluyor. Benim için demokrasinin olmazsa olmazı, doğrunun farklı açılara sahip olduğunu kabul etmek. Bunu kabul etmediğimiz müddetçe, tartışma gerçekleşemez. Dolayısıyla, sizin kameralarla ilgili sorunuz benim için bütün bu farklı açıları gösterme meselesiyle ilgili –demokrasinin özünün görsel performansı.

Bir film yaparken, bir şeyi tek kamerayla gösterdiğinde, bu yine de bir aşırıyı, bir ucu -salt sinemacının görüşünü- yansıtmak demek. Dolayısıyla, bu tür filmlerde kahramanlarımız ve anti-kahramanlarımız olur; iyi adamlar ve kötü adamlar. Benim ilgimi çeken sinema, insanlara hakikat hakkında ne düşünüyorlarsa onun yalnızca kendi düşünceleri olduğunu anımsatmak için farklı görüşlere yer veren bir sinema. Bir bakıma bu film, aynı hikâyeyi üç farklı bakış açısıyla tekrarlayan *Aşk Zamanı*'na çok benziyor.

Ekmek ve Saksı, *Fecr Film Festivali'nde gösterildikten sonra İran'da yasaklandı. Neydi sakıncalı görülen?*

Sebeplerini henüz resmi olarak duyurmuş değiller. Benim duyduğum gerekçe, filmin bütün devrimi sorguluyor olması.

Bu yasaklama sizin gelecekteki projelerinizi nasıl etkileyecek?

Ne olacağını bilmiyorum. Şu anda *Bisikletçi*'den *Ekmek ve Saksı*'ya değin sorunlarla karşılaşan beş filmim var. *Aşk Zamanı* ve *Zayenderud Geceleri* İran'da hâlâ yasaklı. Emin değilim ama sanırım birkaç ünlü İranlı yönetmen bugünlerde İran'dan denizaşırı ülkelere göçmeyi düşünmekte. Eğer durum düzelmezse, ben de aynısını yapmayı düşünebilirim.

Sizce günümüz İran sinemasının en temel sorunu nedir, birçok diğer ülkede olduğu gibi mali sorunlar mı, özgürlüğün olmaması mı?

Özgürlüğün olmaması!

Locarno, Ağustos 1996



BİYOGRAFİ

Mohsen Makhmalbaf 1957'de Tahran'ın yoksul semtlerinden birinde doğdu. Gençliğinde Şah'a karşı mücadele veren İslami bir örgütün üyesiydi ve bir polis memurunu yaralamadan ötürü beş yıl hapis yattı. İslam Devrimi'nin ardından serbest kaldıktan sonra siyasal eylemlerine devam etti, ancak kısa süre sonra yazarlığa döndü, birçok kitabı yayınlandı. 1981'de diğer Müslüman sanatçılarla beraber İslam Düşüncesi ve Sanatları İçin Propaganda Merkezi'ni (Hozeh) kurdu ve bu çatı altında birçok kısa hikâyesi, roman ve oyun senaryoları yayınlandı. Yazıp yönettiği ilk film olan Tobeh-ye Nasuh'u (Nasuh'un Tövbesi) 1982'de çekti. Kimi filmlerine uygulanan ağır sansür, onu çalışmalarından bazılarını yurtdışında çekmeye zorladı. Aşk Zamanı Türkiye'de, Bisikletçi'nin kimi bölümleri Pakistan'da, Sükût Tacikistan'da çekildi.

Makhmalbaf, 2001'de Kanada'da yaşayan Afgan bir göçmenin Taliban'ın merkezi Kandahar'a dönüp orada kız kardeşini aramasını konu edinen *Kandahar* filmiyle UNESCO Fellini Ödülü'nü aldı.

Kurduğu Makhmalbaf Filmevi, 2000'de Boston Güzel Sanatlar Müzesi İran Filmleri Festivali'nde Özel Ödül aldı.

Sinema Filmleri:

1982 *Tobeh-ye Nasuh* (Nasuh'un Tövbesi)
1983 *Do Chashm-e Bi-su* (Görmeyen İki Göz)
1984 *Este'azeh* (Şeytan'dan Allah'a Sığınmak)
1985 *Baykot* (Boykot)
1987 *Dastforoush* (Seyyar Satıcı)
1989 *Doucharkhe Savar* (Bisikletçi)

1989 *Arusi-ye Khuban* (Kutsanmışların Evliliği)
1991 *Nobat-e Asheqi* (Aşk Zamanı)
1991 *Shabha-ye Zayandeh-rud* (Zayenderud Geceleri)
1992 *Naseroddin Shah, Actor-e Cinema* (Bir Zamanlar Sinema)
1993 *Honarpisheh* (Aktör)
1995 *Salam Cinema* (Selam Sinema)
1995 *Gabbeh*
1996 *Nun va Goldun* ("Ekmek ve Saksı" ya da "Masumiyet Anı")
1998 *Sokut* (Sükût)
2001 *Kandahar*
2005 *Duşanbe Âşıkları*

DARIUSH MEHRJUI

Dariush Mehrjui, İran Yeni Dalga sinemasının önde gelen temsilcilerindendir. İkinci filmi *Gav*'la (İnek, 1969) Batı'da fark edilen ilk İranlı yönetmen oldu. İtalyan yeni gerçekçilik etkileriyle Latin Amerika büyülü gerçekçilik özellikleri barındıran film, bir avuç insanın oldukça ilkel koşullarda, genellikle hayal meyal görünen esrarengiz, uğursuz üçlü bir çapulcu çetesinin tehdidi altında yaşadığı uzak bir kasabada geçiyor. Köydeki tek inek, ona geçim kaynağı olmasından öte bir bağlılık duyan basit bir köylüye, Mashd-Hassan'a aittir. Hamile inek öldüğünde Mashd-Hassan ağıla çekilerek ineğin kimliğine bürünür. Köylülerin ona uyup onun inek olduğunu kabullenmek ve ona öyleymiş gibi davranmak dışında bir seçenekleri yoktur. Bu durum filmde daha önce



Dariush Mehrjui, Vesoul Asya Filmleri Festivali'nde, 2005 (Fotoğraf: Gonül Dönmez-Colin).

gönderme yapılan, küçük köy hayatını içine çeken, batıl inançlar ve paranoya hissiyle de bağlantılanır.

İnek, Şah yönetimi tarafından finanse edilmiş, ancak Batılılaşma atağı altındaki yıllarda taşradaki kötü hayat koşullarını görünür kıldığı için yasaklanmıştı. Gösterim izni bir yıl sonra, hikâyenin yarım yüzyıl önce yaşandığı açıklamasının eklenmesi koşuluyla verilmişti. Filmi ihraç etme izni hâlâ verilmezken, yönetmenin arkadaşları filmin bir kopyasını Avrupa'ya kaçırdılar. 1971'de Venedik Film Festivali'nin uluslararası eleştirmenleri, altyazısız görmek zorunda kalmalarına rağmen *İnek*'i yılın en iyi filmi seçtiler. İslam devriminin ardından, Ayetullah Humeyni *İnek* filmini televizyonda izledikten sonra filmi methetmişti. Günümüzde kült bir film olduğu düşünülüyor.

Mehrjui 1975'te çektiği *Dayareh* (Mina'nın Çemberi) filminde Tahran'daki yasadışı kan alışverişini ortaya koydu. Film Kültür Bakanlığı'nın ortak yapımcılığıyla çekilmesine rağmen İran'daki sağlık kuruluşlarının tepkisi nedeniyle 1978'e kadar yasaklandı. Kendi ülkesinde çalışamayan Mehrjui, sinemacı olmadan evvel öğrenimini sürdürdüğü Kaliforniya'ya döndü, ancak devrimin ardından İran'a geri giderek *Backyard* (Arka Bahçe, 1980) filmini yönetti. Ne ki İran'ın atmosferi geçmişte olduğu kadar baskıcıydı; 1981'de Paris'e taşındı. Fransız televizyonu için *Voyage au Pays de Rimbaud* (Rimbaud'nun Topraklarına Yolculuk, 1983) isimli uzun metrajlı, yarı belgesel bir film çekti. 1985'te Tahran'a döndü ve

çalışma koşullarının görece rahatlamış olması nedeniyle kariyerine bıraktığı yerden devam etti.

1992'den sonra kadınlara ve onların ataerkil Müslüman bir toplumun moderniteye geçiş döneminde yaşadığı sıkıntılara odaklandı. *Banoo* (Kadın, 1989) birkaç yıl yasaklı kaldı; İbsen'in *Bir Bebeğin Evi*'nin İran versiyonu olan *Sara* (1993) uluslararası düzeyde takdirle karşılandı; kısırlığının verdiği suçluluk hissiyle kocasının ikinci defa evlenmesine onay veren, modern, şehirli bir kadının hikâyesini anlatan *Leila* (1997) İran'da ve ülke dışında polemiğe yol açtı. Filmlerinin çoğu edebi eserlerden esinlenmiştir.

İranlı eleştirmenler farklı yıl aralıklarında yapılan anketlerde, bütün zamanların en iyi İran filmi seçiminde oylarını *İnek* filminden yana kullanırlar. Ancak böylesi bir takdire ve çalışmalarının karşıt iki rejim tarafından sansürlenmesine rağmen, ilginç bir şekilde, kimi İranlılar Mehrjui'yi devrim öncesinde de, devrim sonrasında da bir 'devlet yönetmeni' olarak gördüler. *İnek* filmi hakkında kafaları kurcalayan sorular şunlar olmuştur: Kültür Bakanlığı ABD'den yeni dönen, ilk filmi de başarısızlıkla sonuçlanan genç bir yönetmene nasıl yatırım yapabildi? Böylesi biri İran'ın en iyi oyun yazarlarından Gholam Hossein Saedi'nin senaryosunu nasıl alabildi? Ezzatollah Entezami, Ali Nassirian, Jamshid Mashayekhi ve Jafar Vali gibi önemli tiyatro oyuncularından oluşan bir ekiple nasıl çalışabildi? Bu gibi yaklaşımlar dışarıda takdir kazanacak filmler yaparak İran hükümetini hoş gösterecek, yurtdışında eğitim almış sinemacıların teşvik edildiği Şah'ın 1970'lerin başındaki kültür siyasetini dikkate almamaktadır. *İnek* İran sinemasını dünyayla tanıştırdı, ancak ironik olan görünür kıldığı resmin Şah'ın öngördüğünün aksine yoksul taşra olmasıydı. Devrimin ardından Mehrjui, *Hamoon* (1990) filminde rejimin Yolgösterme Kaideleri'ne bağlı kaldığı için tenkit edildi, ancak aynı rejim bir sonraki filmi *Banoo*'yu (1992) yasakladı.

İran'ın 'entellektüel yönetmeni', 'filozof yönetmen', 'kadın filmlerinin yönetmeni' Dariush Mehrjui 2005 Şubat ayında Fransa Vesoul'de gerçekleşen, ikimizin de jüri üyeliğini yaptığımız As-

ya Sineması Uluslararası Film Festivali sırasında benimle sohbet etmeyi kabul etti.

* * *

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİKTEN İÇSEL DRAMLARA

Geçen akşam burada, Vesoul'de gördüğümüz İnek *kesinlikle İran sinemasının en önemli çalışmalarından biri; sizin yalnızca ikinci filminiz olmasına rağmen kariyerinizde önemli bir yeri var. Köyün delisi ve Mashd-Hassan'ı -ineğin sahibini- merak ediyorum. Aralarında bir bağlantı var gibi. Köyün delisi filmin başında köylülerce bağlanıp sürükleniyor, Mashd-Hassan da aynı akıbete uğruyor filmin sonunda. Bir bakıma o deliye dönüşüyor.*

Çok iyi bir bağlantı kurmuşsunuz. Daha önce kimse bundan bahsetmedi. Bir bağlantı var sayılır. Mashd-Hassan çamura saplandığında, bu onun çıkmazıyken, İslam ona vurarak, "Hayvan, yürü," diyor. Onu kendinden korumak için bağlıyor, başlangıçta deliyi iple sürüklediklerı gibi çekiyorlar. Kaderleri aynı.

Özellikle de edebiyatta, delinin birçok çağrışımı var. 'Kutsal deli' ya da akıllı soytarı antik ya da modern bütün dramatik edebiyatın, bütün mistik geleneklerin bir parçası.

Shakespeare?

Shakespeare'de deli konuşma yeteneğiyle kahramanı yazgısı hakkında uyarır; melankoli ve çılgınlığı irdelemek için kullanılır.

Her köyün bir delisi vardır, toplumun dışında olan biri. Film hakkındaki izlenimlerinizi merak ediyorum. Bunca seneden sonra hâlâ modernliğini sürdürdüğü kanısında mısınız?

'Minimalizm' genelgeçer bir laf haline geldi bugünlerde. İnek, *minimalist çalışmanın çok iyi bir örneği. İtalyan yeni gerçekçiliğin etkileri görülüyor, kimi bölümlerse tamamen büyülü gerçekçi özellikler taşımakta. Ben jeneriğin tasarımını da beğendim; adamla*

meğin siyah silüeti bölgemize yabancı olmayan gölge oyunu, Karagöz'ü hatırlatıyor. Üç çapulcunun (neredeyse bir Yunan tragedyasındaki koroya benzeyen) esrarengiz gölgesi de bu hali pekiştiriyor.

O benim fikrimdi, ancak naif resim tarzındaki gölgeleri bir arkadaşım çizdi.



Mehrjui'nin *Leila* (1997) modern, şehirli bir kadının hikâyesini anlatıyor.

Filmlerinizin tümünde görüntünün önemli bir yeri var. Çekim yaptığınız sırada çok titiz olduğunuzu duydum. Birçok projede birlikte çalıştığınız Mahmud Kalari, Sara'*nın çekimleri hakkında birkaç anekdot aktardı bana.*

Sara'da çok güçlü ışık ve aynı zamanda çok kasvetli bir dekor istiyordum. Arka plan genellikle çok koyu ya da koyu maviydi. Kalari tarafından çekilen *Leila*'da baskın renk koyu kırmızıdır. İstediğimiz renklerde bir kumaşı duvara asmakla başladık işe. Fikir evin değil, filmin gerçeğini yakalamaktı. Kalari bir ışık ustası. Birlikte çalıştığım insanların ellerinden gelenin en iyisini yapmalarını seviyorum. Benim işim şartları yaratmak.

Kalari'nin bana anlattığı kadarıyla, Sara'*nın çekimlerinde merdivenlerdeki sahneler onun için oldukça sorunlu olmuş.*

Yatak odaları üst katta, mutfak ise alt kattaydı. Sara birçok defa aşağı-yukarı inip çıkıyordu. Merdivenlere büyükçe bir ayna yerleştirdik. Sanırım Kalari kameranın aynadan görüneceğinden korkuyordu. Başka bir merdiven de bodruma iniyordu –mücevher yaptığı odaya.

Kocayı heybetli ve sindirici göstermek, Sara'nın ise narinliğini vurgulamak için merdivenlerden faydalanıyorsunuz.

Koca genellikle merdivenlerin başında, ancak roller giderek tersine dönmeye başladığında, kadın yukarı çıkmaya başlıyor. Mekân bir film için çok önemli, karakterler kadar önemli. Her mekânın kendi özelliği var. Her biri belirli bir duyguyu ifade ediyor. Düşüncelerimi ifade edebilmem için gerekli olan mekânları bulabilmeye oldukça çok zaman harcıyorum. *Armut Ağacı*'ndaki evi ve bahçeyi bulabilmek için Tahran'ın çevresinde üç ay dolaştım. Belirli bir mahalledeki evlerden birinde yaşadığıma dair çocukluğumdan kalan bir anım vardı, ancak mekân sorumluları bu evi bulamadı. Evi çocukluk anılarımın yardımıyla buldum. Ardından bu evi alabilmek sorun oldu. Çevredeki bütün villaların sahipleri devrimden sonra kaçmıştı ve devlet de evlere el koymuştu. Bu eve dokunulmamıştı ancak sahibi evin dikkati çekmesi durumunda, *pastaran*'ın eve el koyacağını düşünüyordu. Bizim *pastaran*'da arkadaşlarımız vardı, güvenliğe bakan kolda –*intizamat*'ta. *Pastaran*'ın şefinin benim ve filmlerimim büyük bir hayranı olduğu çıktı ortaya. Onunla konuştuğumda bizim için ayarlayacağını söyledi. Ertesi gün, her şeyin yolunda olduğunu söyledi. Ne yapmak istersek yapabilirdik. Evin sahibine, "İşbirliği yaparsan evine dokunmayacağız ama yapmazsan, gelir alırız," dediğini öğrendim. Hiçbir sorunla karşılaşmadan evi boyadık, eşyaları çıkardık.

Sara'daki evi bulmak zor olmuştur. Kocasını terk ettiğinde, kocanın evden çıkıp taksinin sokakta kaybolduğunu görmesi için gerekli olan doğru açıya sahip olması çok önemli. Kapıdan çıkıp sokağı görebilmek için adamın köşeyi dönmesi gerekiyor. Üstelik onu çaresiz, acınacak, belki biraz salak gösteren bir yatak çarşafına sarınmış halde. Ayrıca, sokağın darlığı Sara'nın çok az ve kısa bir süre görüntüde kalmasına yol açıyor.

O çok özel bir durumdu. Kapı ve sokak Tahran'ın güneyinde, iç mekân kuzeyde. O evi ve bahçeyi çok uzun süre aradık.

Leila'da ev çok önemli. Her ev -Leila'nınki, ailesinin ve dünürlerinki- orada yaşayan aileler veya olacak olaylar hakkında ipucu sağlıyor.

Leila'nın babasının evinin uzun duvarları gelenekleri korumaya yarıyor gibi. Tahran'daki burjuva bahçeleri için bu duvarlar tipik, ancak Leila ve kocasının tanışmasına ve aradan geçen yılların ardından tekrar birleşmelerine vesile olan Aşura'nın geleneksel yemeğinin bu duvarların arasında pişirilmesinin rastlantısal olduğunu düşünmüyorum.

Leila'nın evinin kendisi, gelenek ile modernite arasındaki çatışmayı gösterdiği için filmde önemli bir yere sahip. Bu evin kemerlerine, vb. bakarsanız mimari oldukça geleneksel ancak diğer taraftan yapı epeyce modern. Bu evler oldukça ilginç ve bu tarz İran'da yaygınlaşmakta. Binaya modern bir yapı kazandırmak için eski mimari form ve malzemelerinden faydalanılıyor. Benim eski eşim böyle evler tasarlamakta uzman.

Leila'*da önemli kararlar kapalı mekânlarda alınıyor, erkeklerin olmadığı yerlerde.*

Bu kadınların işi. Erkekler kenara atılmış durumda. Baba ve koca kenarda.

Bir yabancılaştırma aracı kullanıyorsunuz. Zaman zaman insanlar, özellikle kadınlar -kayınvalide gibi- doğrudan kameraya konuşuyor.

Bemani'de kendini yaralama olayları hakkında film çekenler kameraya konuşuyorlar. *Leila*'da bu etkiden onu kendisiyle konuşturarak yararlandım. Sıklıkla aynaya bakıyor ve aynada kendini gördüğünde, dış ses duyuluyor.

Haleti ruhiyesi hakkında ne söyleyebiliriz? O, modern bir kadın. Onun durumundaki bir kadının kocasının ikinci bir kadınla evlenmesine razı olacağına inanmak zor. Kimi zaman kocasının aşkını sınamak için bir oyun oynuyor gibi, kimi zamansa derin psikolojik sorunları varmış gibi görünüyor. Kendisini cezalandırıyor sanki, kendine adanmış bütün konfor ve mutluluktan ötürü suçluluk duyuyormuş gibi, bütün bunları hak etmediğini düşünüyormuş gibi davranıyor.

Bütün bu duyguların karışımı. Filmde engin bir aşk var; çatışma ve aşk. Hikâye bir Yunan tragedyasının özelliklerine ve derinliğine sahip. Tek boyutlu değil. Bir bakıma kocası için yeni bir kadını kabul etmeye zorlanmış gibi; kayınvalidesini memnun etme-

ye çalışıyor. Diğer taraftan, kocasının daha güçlü bir şekilde tepkisi göstermesini istiyor. Ancak kocası onun gerçekten ne istediğini anlamıyor ve sevgisinden şüphe duyuyor. "Eğer beni sevseydin ikinci bir kadınla evlenmeme asla izin vermezdin," diyor. Zayıflığının başka bir sebebi de var. Leila'dan şüpheleniyor.

İran'da onların sınıfı için oldukça sıra dışı bir hikâye bu.

Hangi sınıf?

Üst sınıf.

Doğru, alt sınıflarda bu tür şeyler her zaman olur. Ama bu kadar güzel bir çift niye yapar bunu? Ve sonunda doğan çocuk bir kız olur, oğlan değil. Kader işte!

Neden kocanın ailesini tüccar sınıfından, Leila'nınkini entelektüellerden seçtiniz?

Her ikisi de üst sınıftan, ancak erkeğin ailesi daha *bazari* ve dolayısıyla daha geleneksel. Leila'nın ailesiyse daha görmüş geçirmiş, okumuş. Dayının -sakallı adamın- şiir okuduğu, Leila'nın annesinin evi aslında benim evim.

Çalışan kadın figürü İran sinemasında herhalde ilk defa sizin filmlerinizle yer aldı. Kiracılar'*daki mühendis bir kadın, ancak gerçek meslekleri olan kadınları bu filmden bile önce göstermeye başlamış olmalısınız.*

Mina'nın Çemberi'nde bir hemşire var ancak *Kiracılar* ilk sayılır. Aslında benim kadınlara yoğunlaşmam peş peşe gelen beş filmle gerçekleşti. Onlardan biri olan *Banoo*, dokuz yıl boyunca yasaklı kaldı.

Neden?

Saçma bir sebeple! Yoksul insanların kötü, zenginlerinse iyi olduğunu göstermeye çalıştığımı söylediler. Aslında derdim bütün bu varsayımları kırmaktı. Hepsi içinde oldukları duruma hapsolmuş insanlar. Biz çok yoğun çalışarak filmi 1991 Fecr Film Festivali'ne hazırladık. Festivalin son gecesi, bütün biletler satılıp sine-

ma salonu dolduğunda, filmin gösterilmeyeceği söylendi bize. Sinemanın yetkilisi, "Biz filmi göstermeyeceğiz, insanlar sinemaya saldırabilir," dedi. Filmi koruyormuş gibi görünmeye çalışıyordu. "Filmi korumak için onu durduracağız, şimdilik yasaklayacağız!" Belki de bir önceki yıl bütün ödülleri *Hamoon*'la kazandığım ve *Banoo* gösterilseydi bütün ödülleri yine alabileceğim düşünüldüğü için gösterilmedi. Zorumuza giden, filmi korumak için filme bir yıl el koymak zorunda olduklarını söylemeleri. Ancak bunu söyleyen adam bir yıl içinde kayboldu ve yerine geçen de gösterime izin vermedi. Ve bu durum dokuz yıl boyunca, Hatemi cumhurbaşkanı olarak seçilinceye kadar sürdü. Ardından birçok benzer film ve kitapla beraber gün ışığına çıktı.

İroniktir, devrimden önce de sansürle sorunlarınız vardı.

Ürüne vurulan ideolojik damgayı kabullenmek zor. Devrimden önce, Şah yönetimiyle sorunlarım vardı. *İnek*'i yasakladılar çünkü tam da Şah'ın refah içinde, Batılı bir ülke imajı sunmaya çalıştığı bir dönemde film yoksul köylüleri gösteriyordu. Devrimin ardından, bu sefer tam tersi sebeplerle zorluklar yaşadım. En iyi iki filmim, *Banoo* ve *Gittiğimiz Okul* yasaklandı. Okul müdürüne karşı ayaklanan çocukları gösteren *Gittiğimiz Okul* on bir yıl boyunca yasaklı kaldı. Film, Genç Yetişkinler Enstitüsü için devrimin tam başlarında yapılmıştı ve siyasal bir tavrı vardı, ancak bir yıl sonra yasaklandı. Devrimin ardından, şartlar o kadar değişti ki yasakladılar.

Bütün zorluklara rağmen koşullar şimdi biraz daha iyi.

Bizim hâlâ çok ciddi sorunlarımız var. Örneğin, Jafar Panahi'nin filmleri genellikle yasaklanıyor. Ancak en azından, yurt dışında gösterilmesine izin veriliyor. Benimkilerse tamamen yasaklanmışlardı. Hassan Yektapanah'ın son filmi *Anlatılmamış Hikâye*, aslında üç yıl önce yapıldı. Abdolfazl Jalili birçok film yaptı ve Batı'da ödüller kazandı. Kimse bu filmleri bilmiyor. Yabancıların bildiği sinema, içeridekilerin tamamen habersiz oldukları bir sinema. Filmler hakkında oradan buradan bir şeyler duyan

kimi eleştirmenler de olmasa İranlıların dışarıda gösterilen filmlerden haberleri olmayacak. Kiarostami'nin filmleri de bunun başka bir örneği.

Son dört filmi yasaklandı.

Gerçekten yasaklandı sayılmaz çünkü bir kez gösterebildi, ancak böylesi filmler gösterime girme şansını bulamıyor, zira dağıtımcılar riske girmek istemiyorlar. Sinema salonları ticari filmlere ayrılmış.

Birçok İranlı, yurtdışında gösterilen filmlerin İran'ın gerçekliğini yansıtmadığı kanısında. Hatta kimileri böylesi yönetmenlerin İran'ı kötü göstermek için Batı'dan para aldıklarını iddia edecek kadar ileri gidiyorlar.

İnek'ten yola çıkarak şunu söyleyebilirim ki, devrim öncesinde, bu fakir bölgelere gitmek ve yoksulluk meselesini sorgulayarak hükümetin toplumsal bir eleştirisini yapmak anlamlıydı. Ülke büyük burjuva -aristokratlar- tarafından yönetiliyordu ve yoksullar görmezden geliniyordu. Ancak devrimden sonra, en azından devrimin ilk yıllarında, böylesi toplumsal meselelere odaklı filmler yapmak anlamını yitirdi sayılır, zira ülkeyi artık yoksullar yönetiyordu ve yoksullukla nasıl başedileceğini onlar, kendileri bilirdi. Yorumda bulunmak ve eleştirmek bize düşmezdi. Dolayısıyla, ben doğrudan orta ve üst orta sınıfa yöneldim, çünkü artık sorunun eskiden bizim sandığımız gibi toplumsal değil siyasal olduğunu düşünüyordum. Her şey siyasal değişime dayanıyordu. Şimdi devrim gerçekleşmiş ama hiçbir şey değişmemişti. Genel durum hiç de memnuniyet verici değildi. Kariyerimde Şah rejiminin sert bir eleştirisi olan *Mina'nın Çemberi* filmindeki üslûba geri dönmek istemiyorum. O film, kan bağışlarıyla ilgili skandalları ele alıyor. (Retrospektiflerimde genellikle bu filme yer verirler.) *Mina'nın Çemberi* Şah rejiminde üç yıl yasaklı kaldı. Babası hastanede yatan genç bir adamın hikâyesinden yola çıkan film çürümüş, kaotik kan nakli sistemini ve yoksullarla bağımlıların kanlarını nasıl sattıklarını gösteriyor. Oldukça ilginç bir film ve birçok da ödül aldı. Devrimden sonra bireye, öznelliğe ve psikolojik zihniyetimize



1975'te çekilen *Mina'nın Çemberi* (1975), Şah rejiminin set bir eleştirisiydi.

odaklanmaya karar verdim. Bir şeylerin yanlış gittiğini düşünüyordum. Hangi hükümeti seçersek seçelim, değişen bir şey olmuyordu. Bizim varoluşsal halimizle ilgili ters giden bir şey vardı. *Hamoon*, *Kiracılar*, *Banoo* bu süreçte ortaya çıktı.

Bemani *filmiyle daha önceki filmlerinizde yer alan kimi toplumsal temaları yeniden ele alıyorsunuz.*

Yirmi yılın ardından, korkunç bir dramla karşı karşıya kaldım. Bütün bu genç kızlar kendilerini öldürüyorlar, ancak kimsenin onları umursadığı yok gibi. Eğer küçük, samimi, hümanist bir film yaparsam soruna yardımcı olurum diye düşündüm. Filmi tamamen bu sebeple yaptım. *Mina'nın Çemberi*'nde olduğu gibi, bu sırrı ortaya çıkarma niyetiyle yaptım. *Mina'nın Çemberi*'nden sonra, hükümet meselenin farkına vardı ve kan nakli koşullarında ilerleme kaydedildi. Kan nakli merkezi kuruldu. *Bemani*'de de aynısı oldu. Oraya gidip araştırma yaptık. Çok trajikti –tarihi İslam öncesine dayanan, Kürtlerin ve Lorların yaşadığı İlam adında kos-

koca bir bölgeden bahsediyoruz; bu bölgede yaşayan genç kız ve erkekler arasında kendini yakma olayı oranı en yüksekti. Önce araştırmaya koyuldum, ardından hikâye kuruldu. İki-üç yılın ardından intihar oranı oldukça düşmüştü. Filmin kasetleri bile yasaklanmışken herkes izlemişti.

Tahmineh Milani ve eşi Mohammad Nikbin Bemani'*nin yapımcılığını üstlendi. Bu işbirliği nasıl gerçekleşti?*

Bahman Farmanara'nın evindeydik ve ben çok küçük bütçeli bir filmime yapımcı aradığımı söyledim. Hükümetten kredi almıştım ama krediyi destekleyecek bir yapımcıya da ihtiyacım vardı. Tahmineh ve Mohammad bu işe hazır olduklarını söylediler. Yarı yarıya hallettik.

Tahmine'nin kadın sorunu konusunda nasıl militan olduğunu bildiğim için şaşırdım. Bir keresinde kadınlar hakkında film yapan İran'daki erkek yönetmenlerin, kadınların sesi olmadıklarını söylemişti.

Benim diğer filmlerimi görmüş; önyargılı bir bakışım olmadığını biliyordu. Kadın sorunu hakkında bir bilinç yaratmaya çalıştım. Böyle gelişti; Tahmineh ve Mohammad çok iyiydiler. Kendileriyle hâlâ dostuz.

Fecr Film Festivali için Tahran'a geldiğimizde, en yeni filmleri görüyoruz ve her yıl ortaya yeni yönetmenler çıkıyor. İran sinemasının bu yeni kuşağı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Çok ilginç ve kendine özgü bir fenomen! Dünyanın hiçbir yerinde her yıl alana yenilerin girdiğini göremezsiniz. Bu yıl ben jürideydim. Festivale 45-50 ilk ya da ikinci film başvurusu yapılmıştı, aralarından 15'i seçildi ve neredeyse bu 15 film hükümetin bir kolu tarafından destekleniyordu. Bunlar küçük, düşük bütçeli filmlerdi, çünkü genelde yönetmenler her şeyi kendileri yapıyorlar ve hükümet de onlara yardım ediyor. Çok iyi birkaç film bizim bölümümüzde -yarışmada- gösterildi. 21 filmden iki-üç tanesi ilk filmdi. Bir-iki tanesi birçok ödül kazandı. Çok zekice ve güzel yazılmış senaryolara sahip iyi filmler gördük. Ülkemizde sinema gençlerin hayatını süzgeçten geçiriyor. Öyle ya da böyle sinemaya vuruluyorlar. Her-

kes film yapmaya bayılıyor. Şimdi küçük bir dijital kamerayla film yapabilir hale geldiğimiz için herkes yönetmenliği denemekte. Her yıl 1.000'e yakın kısa film çekiliyor. Bu yıl kısa film festivali için 800 başvuru yapıldı. Aralarından 40-45 tanesi yarışma için seçildi, jüri üyeleri olarak biz hepsini izlemek zorundaydık. Bazıları harikaydı, çok hoş çekilmişti. Amerikan sinemasının etkisi daha çok hissedilir olsa da Türkiye'deki durum da pek farklı değil sanırım.

Türk sineması bir süredir durgundu ancak geçtiğimiz yıllarda, salonlar sayıları çok olmasa da yeni yönetmenlerle tanıştı. İki-üç tanesi çok yetenekli. Bir şeyler olmaya başladı, ancak her şey usul usul gelişmekte. İranlı genç yönetmenlerin filmlerine gelince, bir doğrultu eksikliği olduğunu fark ettim. Bir yere gitmek istiyorlar ancak nereye olduğunu bilmiyorlar. Siz de bunu hissediyor musunuz?

Kimi İran filmlerinin yurt dışındaki başarısından ötürü, egzotik durum ve yoksul insan arayışına odaklanma türü geleneksel haline geldi. Kariyerine yeni başlayan yönetmenler yurt dışındaki film festivallerine katılma şansını elde etmek için bu türü seçiyorlar. Bu neredeyse bir moda haline geldi. Bazen uydurmaca oldukları apaçık gözüküyor. Bir turist eğlencesine benziyor. Bugünlerde konumuz, yoksulluk.

Ve sınır meseleleri. Birçok film Afganistan sınırında geçiyor veya Kürt mültecilerle ilgili. Bunlardan bazıları gerçeği hiç yansıtmıyor. Filmin kahramanı yaşanabilecek en kötü koşullarda yaşasa da takma kirpikler takıp, tonlarca makyaj yapabiliyor. Bu bana Türkiye'de taşradaki hayattan bihaber insanların yaptığı 1950'lerin ticari filmlerini hatırlatıyor. Bu yılki Fecr Film Festivali'nin ulusal programında böyle birkaç filme rastgeldim. Şimdi, kadınlara yakın çekim yapma yasağı kalkıp güzelliklerini, çekiciliklerini göstermek tabu olmaktan çıkınca yönetmenler fazla hırslanıp suyunu çıkarmaya başladılar.

Evet, ben de çölde bir kadının çok güzel kırmızı bir elbise giydiği bir film hatırlıyorum. Müthişti. O kadar çok makyaj yapmıştı ki... Evinde yalnız yaşayan bir kadın makyaj yapmaz. Saçları, elbisesi ve o kırmızı çok güzeldi ama çöl için çok fazlaydı.

Geçen yıl, neredeyse bütün filmler uyuşturucu bağımlılığı üzerineydi. Amerikan ikinci sınıf filmlerinin kötü taklitleri gibiydiler. Sebepli sebepsiz, enjeksiyon sahneleri vardı. Bir-iki iyi yönetmen dışında, çoğu yeni yönetmen kendi yolunu arıyor gibi.

Ve başarılı olamayabilirler çünkü çok titiz davranmak ve konunuzu iyi seçmek zorundasınız. Bu genç yönetmenlerin çoğu sinemayı bilmiyor. Ortamın kapasitesinin farkında değiller. Kimi zaman iyi fikirleri var ancak bunlar yanlış işleme tutulunca filme zarar veriyor. Asıl mesele, zanaat. Filmin bir zanaat işi olduğuna dikkat etmiyorlar. Benim açımdan, film kocaman bir tablo; sadece göstermek yerine sürekli yaratmak için detaylar ve kompozisyon üzerinde çalışmak zorundasın. Bu filmlerin çoğu natüralist. Realist değiller; zira iyi bir kompozisyon kurmak ve yeni bir gerçeklik yaratmaktansa orada ne varsa olduğu gibi alıyorlar. Bizatihi gerçeği gösteriyorlar.

1960'ların sonu, 1970'lerin başında kariyerinizin ilk yıllarında, doğal olarak, teknik imkânlar kısıtlıydı ancak atmosfer açısından yeni bir yönetmen için farklı olan neydi?

Kariyerime başladığımda, sinema benim için kendimi ifade edebileceğim bir ortamdı. Bir roman gibiydi; temaların ve düşüncelerin amaca uygunluğundan ve eleştirel bir bakış açısı taşıdığından emin olabilmek için üzerlerinde çalışmam gerekirdi. Benim başlıca niyetim genç bir aydın olarak toplumumu eleştirmek, dezavantajlı olanın çilesi hakkında bilinç yükseltmekti. Aynı zamanda bir yolunu bulup seyirci için de sinemaya gittiğimde sıradışı sanat eserleri tarafından müthiş etkilenip neredeyse şok geçirdiğim anlara benzer güçlü bir deneyim yaratmak istiyordum. Bu bizim o zamanlar İtalyan, Fransız, İngiliz, hatta Amerikan sinemasının büyük ustalarıyla kuşatıldığımızda duyduklarımızın uzantısıydı. Son yirmi yıl içinde, bütün büyük ustaların ölümünden sonra bu his ve atmosfer yok oldu artık. Ve görüntünün yaygınlığından ötürü -televizyonda, kablolu TV'de, uyduda- insanlar bunalmış, gölgede kalmış durumdalar. Bu kaos içinde anlamlı görüntüler yaratmak çok zor.

Bir diğer önemli mesele de bizim postmodern toplumumuzda aydının pek muteber sayılmaması.

Aydınlar kenara itilmiş durumda; ya da başka bir deyişle, herkes entelektüel artık ve bu yüzden de ben entelektüellerle ilgilenmek istemiyorum. Postmodern düşüncenin kurucularından Fransız filozof Jean- François Lyotard, *Postmodern Durumu* (1979) adlı kitabında, postmodernizmin en önemli karakteristiklerinden biri büyük anlatıların, önemli düşüncelerin, mühim olanın yok olduğu bir dönem olmasıdır der. Üst-anlatıların, tarih ve insan ırkının amaçlarının bilgi ve kültürel pratiği meşrulaştıran genellemeci hikâyeler olarak algılandığı bir durumda Lyotard, postmoderni 'üst-anlatılara karşı şüphecilik' olarak tanımlar.[1]

Lyotard'ın geçmişte önemli olduğunu düşünüğü iki üst-anlatı, toplumsal aydınlanma ve kurtuluşa doğru gelişmekte olan tarih ve bütünlüğe doğru gelişen bilgi. Postmodern Durum'*da, modernite 'üst-anlatı meşrulaştırması' dönemi ve postmodernite de üst-anlatıların iflas ettiği dönem olarak tanımlanır. Üst-anlatıların sonu teorisiyle, Lyotard postmodernizmin bir parçalanma ve çoğulculuk çağı olduğuna karar verir.*

Artık varoluşçuluğumuz, Marksizmimiz ya da komünizmimiz yok. Bütün ideolojiler öldü. Bütün 'izmler' yok oldu. Bu yüzden, ulu bir peygamberimiz ya da herhangi bir alanda büyük ustalarımız yok; felsefede, edebiyatta ve sinemada bile. Büyük ustaların dönemi geçti. Büyük anlatılar, büyük düşünce ve ideolojiler yok artık. Bu çok kültürlülük dönemi; diğerlerini tahakküm altına alan tek kültür ya da tek büyük düşünce yok; hepsi de birbirleriyle ilişki içinde ya da birbirleriyle bütunleşmiş durumda olan düşünce çeşitleri ve kültür çeşitleri var.

Maalesef, çok kültürlülük ille de daha çok uyum yaratmıyor.

Yaratıyor.

---

1) Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (İngilizce'ye çeviren: Geoff Bennington ve Brian Massumi), Manchester, Manchester University Press, 1984.

Belki de bireysel olarak.

Benim kırk yıl önce okumak için gittiğim Los Angeles iyi bir örnek. Oldukça üst sınıfların yaşadığı Beverly Hills ve UCLA'da (Los Angeles'te Kalifornia Üniversitesi) olduğum halde, 'renkli derili' insanlara -Siyahlara, Meksikalılara, vb.- karşı önyargı korkunçtu. Birçok çatışma vardı. Zaten bu yüzden bu kadar hareket ortaya çıktı; Siyah hareketi, Martin Luther King, Malcolm X, Kara Panterler birey olarak kendi haklarını almak için ortaya çıktılar. Sonuç olarak yirmi-otuz yılın ardından, bir şeyler daha iyiye gitmeye başladı. Biliyorsunuz, Hollywood yaptığı her filmde birkaç renkli derili oyuncu oynatmaya zorlanıyor, yoksa sendika filme izin vermiyor.

Onlar göstermelik Siyahlar.

Bazen bütün oyuncular Siyah!

Kötü adamlar neredeyse her zaman Siyah!

İyi Siyahlar da var.

Göstermelik olanlar! Amerika'dan söz etmişken, Başkan Bush İran'ı 'şer ekseni'nde tanımlayıp tehdit ederken, her gün baskıyla yaşamak nasıl bir duygu? İranlılar Amerika'ya ve saldırgan duruşuna karşı neler hissediyorlar?

Dünyanın her yerinde olduğu gibi İran'da da, Amerikan kültürü herkese çekici geliyor; bu her yerde aynı, burada, Fransa'da da. Bizim hayat tarzımız Kanada'da ya da Amerika'da olduğundan daha farklı değil; kocaman otoyollar, arabalar, apartmanlar. Amerikan sineması orada, Amerikan videosu orada, uydular, fast food –bütün bunlar her yerde. Bu kültür insanlara çekici geliyor. Devrimden önce Amerikalılar İran'daydı; İranlıların Amerikalılar hakkında iyi anıları var. Rehine kriziyle başlayan düşmanlık çok derin, ancak aynı zamanda insanlar bunu çok da ciddiye almıyorlar. Hatta hükümetin dış güçlerin tehdidiyle değişime zorlanabileceği fikrinden zevk alıyorlar. Ne zaman bir dolmuşa binseniz, herkes bu meseleden konuşuyor ve açıkça eleştiriyorlar. Bunlar iyi işaretler, ancak diğer yandan,

her gün yok edilme ihtimaliyle ilgili haberlerin baskısı altında olmak güvenliğinizi tehdit ediyor ve değişen bir şey olacak mı yoksa her şey aynı mı kalacak diye meraklanmaya başlıyorsunuz. Bu bakımdan, özellikle de istikrar ve güven isteyen aileler arasında endişe yüksek. Geçenlerde, haberlerde Amerikalıların öncelikle bütün *pastaran* merkezlerini, ardından da yeraltında ve üstünde tespit ettikleri 300 farklı nükleer tesisi vuracaklarını söyledikleri yer aldı.

Gerçekten söylediler mi bunu?

İran'daki haberlerde George Bush'un böyle söylediği yer aldı. Bu büyük bir tehditti. Aynı zamanda bazı insanlar da mutlu oldular, artık her şey bitecek diye. Bu korkunç bir yıkım olur, çok kan dökülür. İran küçük bir ülke değil. Savaşa başlarlarsa, her şeyi yok etmek uzun yıllar alır. Gerçekleşseydi fantastik bir kaos meydana gelirdi. Nostradamus'un kehaneti gerçekleşmiş olurdu. Nostradamus milenyumun başında ya da ikinci veya üçüncü milenyumun sonlarında büyük bir patlama olacağını öne sürüyor –dünyanın bu bölgesinde. Ortadoğu'yu kastediyor. Kehanet Saddam ve Bağdat'taki savaşla gerçekleşti belki de, ama İran'a saldırmaları kehanetin devamı sayılabilir. Umarım bu gerçekleşmez.

Vesoul, Şubat 2005

BİYOGRAFİ

Dariush Mehrjui 1939'da Tahran'da doğdu. Çocukken müziğe ve resme ilgi duydu, piyano ve santur çalıp minyatür çizdi. 1959'da UCLA'da (Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi) okumak için Kaliforniya'ya gitti ancak sinemanın bir sanat formu olarak anlamından ziyade, daha çok teknik alanına ağırlık veren programdan memnun kalmadı. Birçok sinema dersine katıldı, Renoir'dan oyuncularla nasıl çalışılabileceğini öğrendi, ardından felsefeye yönelerek 1964'te mezun oldu. Tahran'a döndüğünde gazetecilik ve televizyon için metin yazarlığı yapmaya

başladı; İngilizce, edebiyat ve film estetiği dersleri verdi. İlk filmi James Bond parodisi *Elmas 33*'ün (1967) ardından İran sinemasının en önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilen *İnek* (1968) filmini çekti.

Mehrjui hem Şahın hem de Ayetullahların sansürü nedeniyle birçok zorlukla karşılaştı. 1980'lerde birkaç yıl Fransa'da yaşadı ve İran'a döndükten sonra iki önemli film yaptı; bir toplumsal taşlama olan *Ejareh neshinha* (Kiracılar, 1968) ve çıkmazda olan bir entelektüelin psikolojik incelemesi olan *Hamoon* (1990).

Batı'da, en başarılısı *Sara* (1993) olmak üzere kadınlara odaklanan filmleriyle tanınıyor.

Sinema Filmleri:
1967 *Elmas 33*
1969 *Gaw* (İnek)
1970 *Agha-e Haloo* (Bay Avanak)
1972 *Postchi* (Postacı)
1975 *Dayereh Mina* (Mina'nın Çemberi)
1980 *Madreseh e keh miraftim* (Gittiğimiz Okul)
1986 *Ejareh neshinha* (Kiracılar)
1990 *Hamoon*
1991 *Banoo* (Kadın)
1993 *Sara*
1995 *Pari*
1997 *Leila*
1998 *Derakhte Golabi* (Armut Ağacı)
2000 *Miks*
2002 *Bemani* (Yaşa)
2004 *Mehman-e Maman* (Annenin Misafiri)

TAHMİNEH MİLANİ



"Mevcut toplumsal koşullara tekabül eden savaş sineması gibi, Iran'da bugün bir de kadın sinemasının ortaya çıkması gerekiyor. Sinema endüstrisinde daha çok kadın çalıştırmaktan, daha çok kadın yönetmenlere, yazarlara, kameramanlara, oyunculara sahip olmaktan bahsetmiyorum sadece. Önemli olan cinsiyet değil. Önemli olan kadınların bakış açısını ve deneyimlerini yansıtacak filmler yapmak. Günümüz filmleri bugünün toplumunda Iranlı kadınların ne düşündüğünü gösterme ya da keşfetme çabasında değil."

Bu sözler kadının Iran'daki konumunu sertçe eleştiren *Do Zan* (Iki Kadın) filminin yönetmeni Tahmineh Milani'nin Aralık 1999'da Tahran Üniversitesi'ndeki öğrencilere yaptığı konuşma-



Tahmineh Milani.

dan alındı. Milani, *İki Kadın* filminin senaryosunun onaylanması için iki yıl beklemek zorunda kalmıştı. Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanlığı döneminde yapılan film, televizyonlarda tanıtımının yasaklanmasına rağmen İran'da 3 milyonu aşkın seyirciye ulaştı. *İki Kadın*, şehirli orta sınıf İranlıların hayatını bir kadının bakış açısından vermekte. Film kadınların kendi hayatlarını belirleme çabalarının sosyo-ekonomik koşullarla nasıl engellenebildiğini ortaya koymakta.

Tahmineh Milani, 26 Ağustos 2001'de *Saklı Yarı* filmiyle İslam Devrimi'ni lekeleme suçlamasıyla tutuklandı. Bir haftanın ardından cumhurbaşkanının baskısı ve yüksek bir kefalet ücretiyle serbest bırakıldı. Milani bugüne değin karşı-devrimci* muhalif grupları nefretle anmadan ele alan yegâne yönetmendir.

Milani 2005'te kışkırtıcı başka bir filmle, evlilik dışı ilişkiler gibi tabu bir konuyu işleyen *Zane Ziyadi* (İstenmeyen Kadın) filmiyle gündeme yerleşti. Seyircilerin bir bölümü (özellikle de erkekler) olgunlaşmamış, egoist ve tamamiyle maço erkek kahramanla Milani'nin erkekleri karikatürize ettiğini düşündüler; oysa o bu filmde erkeğe konuşma şansı tanıdı. Tahran'daki sohbe-

*) Bu niteleme, yönetmen tarafından yapılmaktadır; kanımca devrimin ilk yıllarının gösterildiği filmde yer alan gruplar karşı devrimci değil, Marksist devrimci örgütlerdir. (ç.n.)

timizde belirttiği üzere, amacı farklı toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel geçmişlere sahip insanlara, özellikle de ideallerin, komplekslerin ve tutkuların konuşulmasının kültürel ya da geleneksel olarak bastırıldığı ya da kısıtlandığı gelişmemiş ülkelerdeki insanlara bir şans tanımaktı.

Milani'yle *İki Kadın*'ın gösterildiği 1999 Montreal Dünya Film Festivali sırasındaki ilk buluşmamızın ardından, Tahran, Kalküta ve Rotterdam'da düzenli olarak görüştük.

* * *

KADINLARIN GERÇEK KİMLİĞİ

Batılı seyirciler ülkenizdeki başka bir kadın yönetmenin, Rakhsan Bani-Etemad'ın filmlerine aşinalar. Oysa sizin filmlerinizi pek bilmiyoruz. İki Kadın *öncesinde neler yapmaktaydınız?*

Beş film çektim. İlki Tahran'da en iyi yönetmen ödülünü alan *Boşanma Çocukları*. Ardından, İran dışında on beşten fazla yerde (Creteil, Chicago, Houston, Harvard, Lincoln Centre, Almanya, Avusturya, vb.) gösterilen felsefi bir film olan *Ah Efsanesi*'ni yaptım. Kocası öldükten sonra bunalıma giren zengin bir kadın yazarın hikâyesi bu. Yazmaya devam edemeyen kadın intihar etmeyi dener. Ah çektiğinde hayali bir karakter belirir ve dileğinin ne olduğunu sorar ona. Mutlu bir kadın olmak istediğini söyler. Farklı kişiliklerden, farklı toplumsal sınıflardan geçtikten sonra sorunun farklı koşullardan değil, sahip olabileceği hayatlardan bağımsız, zihinsel olduğunu anlar. Gerçek sorunu anladıktan sonra yazmaya başlar.

Entelektüel kadın, İran sinemasında nadir yer bulan bir figür. Böyle bir filmi gösterime sokmakta zorluk yaşadınız mı?

Altı aydan fazla bir süre boyunca, İslami İrşad Yüksek Konseyi filme gösterim izni vermeyi reddetti. Filmdeki karakterlerin gençlerimize uygun rol modeller oluşturmadığı açıklamasını yaptılar. Kanımca asıl karşı çıktıkları mesele bireyin, daha da ötesi, bir kadının kendi kimliğini seçmede ehil olduğunu göstermemdi.

Daha Ne Haber? filmi *nasıl karşılandı?*

O film annelik ve geleneksel hayat biçimiyle ilgiliydi; toplumumuzun bir değerlendirmesiydi. Iran'da eleştirmenlerin seçtiği en iyi film oldu ve iyi gişe yaptı. Chicago'da, New York Lincoln Centre'da ve Harvard'da da gösterildi. Daha sonra çevreyle ilgili olan *Kakado*'yu yaptım. Sekiz yaşında bir kızın başörtüsüz görüntüleri yüzünden film yasaklandı. Hatemi cumhurbaşkanı seçilince[1] yasak kalktı. Son olarak, *Iki Kadın*'ı çektim. Filmin senaryosunu sekiz yıl öncesinden yazmıştım ama film için çekim izni alamamıştım. Hatemi iktidara gelince izin verildi. Film Iran'da gösterildi. Dini otoriteler filmden nefret ettiler ve filmi boykot ettiler. Beş televizyon kanalımız var; televizyonun müdürü bu filmin tanıtımlarının televizyonda gösterilme izni alamayacağını açıkladı. Iran dışında, ilk defa Italya Taormina'da, şimdi de ikinci defa Montreal'de gösterilmekte. Taormina'da Niki Karimi'yle en iyi kadın oyuncu ödülünü aldık. Montreal'den sonra Sinema *tout écran'a* katılmak için Cenevre'ye gideceğiz. Ardından da Hamburg Film Festivali'nin yarışma bölümünde yer alacağız.

Yeni hükümetle birlikte kısıtlamalar azaldı. Ancak 23 Mayıs cumhurbaşkanlığı seçimlerinden sonra sanırım ülkenin kültürel ve sanatsal hayatını kontrol etmek, ona yön vermekle sorumlu olan Kültür ve Islami Irşad bakanı Dr. Ataollah Mohajerani, film çekiminde 'kılık-kıyafet kanunu' gibi eski kuralların yürürlükte olduğunu açıkladı. Kadınların kılığı ve kadın erkek ilişkileriyle ilgili olan kurallar nelerdir?

Bir önceki hükümet döneminde kısıtlamaların belirli bir temeli yoktu, kontrolü elinde tutan insanların düşüncelerine bağlıydı yalnızca. Halen çıplak ya da *hicabsız* kadın çekemez; kadın-erkek arasındaki ilişkileri ve cinsel sahneleri açıkça gösteremezsiniz. Şimdi renkler ve toplumsal ilişkiler konusunda çok daha açık bir ortam var ancak özel hayat hâlâ bir tabu. Yasa bu. Iran'da kamusal alanda özel ilişkilerin olamaz.

1) 23 Mayıs 1997'de Muhammed Hatemi, cumhurbaşkanlığı seçimlerinde önemli bir zafer kazandı. 1980'lerde Kültür ve Islami Irşad bakanlığı yapmıştı.

İki Kadın *İran tarihinin hangi döneminde başlıyor?*

Hikâye üniversitelerin üç buçuk yıl süreyle kapandığı İslam Devrimi'nin ardından başlıyor. Bu süre içinde üniversiteye başlamış olan kadınların bir kısmı evlendi. Bebekleri olduğunda kocaları onlara, "Şimdi senin okumana ihtiyacımız yok," dediler. O kadınlardan birinin hikâyesini anlatıyor film, hakikaten zeki olan bir kızın hikâyesini. Yasalarımıza göre koca "senin okumana izin vermiyorum" derse kanundur, itaat etmek zorundayız. 'İtaatsizlik' yapamayız. Kocaya karşı çıkılmaz. Öğrenmenin temel insan haklarından biri olduğunu ve okumak için izne ihtiyacımız olmaması gerektiğine inanıyorum, ancak yasa böyle.

Siz o tarihte öğrenci miydiniz? Üniversiteler kapanmadan önce ne okuyordunuz?

Üniversitelerin kapanmasıyla eğitimi sekteye uğrayan öğrencilerden biriydim. *İki Kadın*'ın anlatıcısı gibi bir mimarım.

Biraz otobiyografik...

Ancak sinemada çalışma imkânına sahip oldum. Üç buçuk yıl süre boştaydım ve bu süre film çekmeyi öğrenmek için elverişliydi. O dönemde set tasarımcılığı ve yönetmen yardımcılığı yaptım. Kültür bakanlığı bana film çekme izni verene dek, on yıl boyunca, bu işleri yapmak zorunda kaldım.

Kimin yönetmen yardımcılığını yaptınız?

Kırmızı Hat (1982) filminde Masud Kimiai'nin yardımcısıydım ve yedi yıl boyunca onunla çalışmaya devam ettim. Kimiai, İran sinemasında *yeni dalga*'nın öncülerindendir. Ardından Tahmahi, Hassan Hedayet ve başkalarıyla çalıştım. On yıldır kendi filmlerimi yapıyorum.

Mimarlıktan sinemaya geçmeye nasıl karar verdiniz? Çok yetenekli bir Türkiyeli kadın yönetmen olan Yeşim Ustaoğlu da mimarlık eğitimi almış. Güneşe Yolculuk *filmiyle uluslararası ödüller kazandı.*

Devrim öncesinde sinemada çalışan insanların yüzde doksanı popüler değildi. Aileler çocuklarının onların filmlerini izlemeleri-

ne izin vermezlerdi. Ben de bu durumla uzlaşarak mimarlığa yöneldim. Mimarlık da bir sanat türü ve sinemaya yakın. Başka bir deyişle, mimarlık seçimi devrim öncesinde alınan bir karar. Devrimin ardından sinemaya girmeme ve istediğimi yapmama izin verildi. Mimarlığın ve sinemanın temelleri aynı: kompozisyon, perspektif, doku, gölge ve ışık.

Filminizin ikili karşıtlıklarla yürüyen simetrik bir yapısı var: ortalama yeteneğe sahip, mutlu bir evlilik yapan kariyer sahibi kadın karşısında sosyo ekonomik koşulların kurbanı olmuş hoş ve zeki bir kadın; modernitenin karşısında gelenek; kurban ve fail; dişinin korunmasızlığı karşısında erkeğin şiddeti. İki kadının aynı kadının iki farklı yüzü olma ihtimali var mı?

Film iki kadın hakkında. Biri pek zeki olmasa da daha iyi bir sosyal konuma sahip; diğeri zeki ancak fakir. Bu, toplumdaki konumları. Filmin adında saklı olan diğer bir anlamsa, bir kadının iki yüzü. Fereşte'yi hatırlıyor musunuz? Düşünceleri ve toplumunun onun düşünmesini istedikleri çok farklı ancak içinde olduğu ortam onun gitmek istediği yöne doğrulmasına izin vermiyor. Diğer kadın kendi yönünü kendi seçiyor. Fereşte de diğer kadınla aynı şartlara sahip olsaydı her şey daha farklı olabilirdi.

Kendi kısıtlayıcı ortamına rağmen Fereşte asi bir karakter. Kazanmasa da savaşa devam ediyor. Onun konumunda bir kadının karşıt görüşleri açıkça dillendirmesi ve erkek otorite figürleriyle -evde babası ve mahkemede hakimle- hararetle tartışması gerçekçi mi?

Bazı insanlar yapar bunu, ancak oldukça zor.

Türkiye'de biz büyürken babalarımıza cevap veremediğimizi hatırlıyorum, kesinlikle o tarzda konuşamazdık. Annelerimiz, "Kızsan kızlığını bil, kes sesini!" derlerdi.

Evet, kesinlikle. Kes sesini! Babam doktor olduğu için şanslıydım. Birçok sorunumuz vardı ve bana öyle gelmese de arkadaşlarım benim durumumun müthiş olduğunu düşünürlerdi. Diğer kadınların hali daha kötüydü. Bir dağılım aralığı söz konusu. Yay-



Milani'nin *Saklı Yarı* (2001) filminde Fereşte'yi oynayan Niki Karimi ile Javid'i oynayan Mohammad Nikbin.

gın eğitim olsa da, Türkiye'de, hatta Amerika'da olduğu gibi bir aralık; alt ve üst sınır var.

İran Usulü Boşanma *isimli belgeseli izlerken kadınların boşanma ve çocuklarına bakabilme hakları için erkek yargıçla nasıl ateşlice tartıştıklarını gördüm ve bundan çok etkilendim. Bizim gibi Batı'da olanların İran'daki kadın hakları hakkındaki düşüncelerini dikkate aldığımızda, böylesi film sahneleri, eğer gerçek hayatı yansıtıyorlarsa, gerçek bir keşif.*

Bu kadınlar kaderlerini değiştirebileceklerine inanıyorlar.

En azından konuşma şansları var.

İran'da güçlü kadınlarımız olduğunu düşünüyorum. Üniversiteye giriş imtihanlarının sonuçlarını ele aldığınızda, kazananların yüzde elli ikisini kadınların oluşturduğunu görürsünüz. Ancak mezun olduktan sonra, koca, "Senin parana ihtiyacım yok," diyor ve olay bitiyor. Üzücü gerçek bu işte.

Sosyo-ekonomik koşulların kadınların bağımsızlık çabalarını nasıl engellediğini başarıyla ortaya koymuşsunuz. Hakları uğruna sa-

vaşan çok kadın var mı, yoksa çoğu ev hayatının konforunu mu seçiyor, genel norma mı uyuyor?

Örgütlerimiz yok ama bütün kadınlar mücadele etmekte.

Türkiye'deki fundamentalist kadınların böyle bir hayat tarzının kendi seçimleri olduğu iddiasına her zaman şaşırmışımdır. Genç kızlar İslami kılık-kıyafet kurallarına uygun olarak üniversiteye girebilmek için mücadele ediyorlar.

Ben önemli olanın insanın cinsiyeti değil, kafası olduğuna inanırım. Bazı kadınlar erkekler gibi, erkek şovenistler gibi düşünmekteler. Kadın olmaları hiçbir şeyi değiştirmez.

Fereşte'yi rahatsız eden adam acıyla tanıdık bir yüz benim için. Türkiye'de geçen çocukluk ve gençlik yıllarımdan benzer deneyimlere dayanan anılarım var. Bu dengesiz karakterler ne olursa olsun sizi kovalamaya devam ederler ve yanlış bir şey yapmasanız bile anne babanız sizi cezalandırırdı onların yüzünden. Bu her zaman 'ailenin namusuna leke sürülecek' hikâyesidir, konu komşunu ne düşünecek, dedikodu olacak korkusunun hikâyesidir. Kimse hem evde hem sokakta her gün terörize edildiği bir dünyada sürekli korkuyla yaşayan genç kızın duygularına kulak asmaz. Aşk ve nefret gibi kaotik duygularını kontrol edemeyen böylesi antagonistik bir karakteri filminizin merkezine koyarken başka düşünceleriniz vardır muhakkak.

Vardı ve hâlâ var. Sanırım İran'daki kimi erkekleri rahatsız ettim ve bazıları benden nefret etmekte. Hakarete uğramış gibi hissediyorlar kendilerini.

Bu onların sorunu.

Evet. Tanıtımı yapılmadan büyük gişe yaptı film –ağızdan ağza duyurularak. Kadınların yüzde doksan dokuzunun beni sevdiklerini düşünüyorum, gerçekten çok sevdiklerini!

Genç kızın peşini bırakmayan sinsi avcı karakterini, toplumdaki belirli bir insan tipini temsilen mi kullanıyorsunuz? Kimi genç erkekler yalnızca daha 'üstün' olan bir cinsiyete ait oldukları için genç kızlar üzerinde sahiplenme iddiasında bulunup, onları sürekli rahat-

sız edebiliyorlar. Bu gerçek, ancak sizin onu sembolik olarak kullandığınızı düşünüyorum.

Filmlerimdeki bütün karakterler tipiktir. Ülkenin genel atmosferini temsil ediyorlar.

Genç erkek *özellikle neyi temsil ediyor?*

Kötü eğitimi. Böyle karakterler yaptıkları şeye inanırlar. Böyle olmak için eğitilmişlerdir. Hareketleri, öyle davranmalarına yol açan atmosferde hayatı simgeleme işlevi görmektedir. Kendileri de birer kurbandır. Hem zalim hem mazlum. Böyle insanların başkalarıyla ilişki kurma şansları yoktur.

Cinselliğe getirilen kısıtlamaların, açıkça flört edememenin, buna benzer davranış biçimleriyle ilgisi olduğunu düşünüyor musunuz?

Cinsellikle ilgili olan yönünü düşünmedim, kimlik meselesi gibi daha temel sorunlar var. Her insanın saygı duyulması gereken kendi kişiliği vardır. Bu toplumda insanlar birbirlerine saygı göstermiyorlar. Filmde yansıtılıyor bu. Cinsel ilişkilerle değil, erkek-kadın bütün insanlar arasındaki saf ve hümanist ilişkilerle ilgili. Filmde gördüğümüz gibi gündelik hayatlarında dostça ilişkileri olmayanların, cinsel ilişkileri de olmuyor. Karı-koca örneğini düşünün, eğer aralarında gerçek bir ilişki olmazsa iyi bir cinsel ilişki de olamaz. Fereşte hiç de hazır olmadığı bir zaman çocuk doğuruyor. O daha hazırlanmadan doğurmak zorunda bırakılıyor. Bazı koşullarda daha beter olabiliyor, kadınlar kürtaj oluyor ya da çocuklarını vermek durumunda kalıyorlar. Fereşte çocuklarına karşı toplumsal bir sorumluluk hissediyor, onları doğurmak zorunda bırakıldığı halde.

İran'da kürtaj yaygın mı?

Çok yaygın değil ve yasalar da kürtaja karşı.

Sanırım, Türkiye'de olduğu gibi, çoğu kadın için tek doğum kontrol yöntemi bu.

Bizim cinsellik eğitimimiz yok, bu kadınlar için çok kötü. Birçoğu ne zaman hamile kaldığını bilmiyor. İstemediğin bir durumu başlatıyor olmak çok kötü.

Neden filmin geçtiği zaman olarak devrim sonrası yılları, 1980'leri seçtiniz?

Üniversitelerin üç buçuk yıl süresince kapanması evlenip çocuk sahibi olan ve ardından eğitimine devam etmesine izin verilmeyen birinin hikâyesine uygundu.

Hikâye neredeyse yirmi yıl öncesinde geçiyor. Toplumsal olarak kadınlar için çok az şeyin değiştiğini mi söylüyorsunuz?

Son iki yılda, cumhurbaşkanı Hatemi döneminde, koşullar daha iyi ama yeterli değil. Daha fazlasını istiyoruz.

Peki, sinemanın durumu? İran filmleri dünyada oldukça başarılı oldu. Bir ya da iki İran filmine yer vermeyen neredeyse tek festival yok. Geçtiğimiz on yılda festivallerde 2.500 İran filminin gösterildiğini ve 250'sinin ödül aldığını okudum. Ancak sansür halen yönetmenlerin yaratıcılığının önündeki en büyük engel. Sizce İran sineması hangi yöne doğru gidiyor?

Çok daha iyi bir yöne doğru gittiğini düşünüyorum. Bu filmi yapmak için sekiz yıl izin alamadım. Hatemi'den sonra bana en iyi senaryo ödülünü verdiler. Buna inanamıyorum!

Birçok İranlı yönetmen hâlâ düşüncelerini ifade edecek kadar özgür hissetmiyor kendini. Örneğin, Jafar Panahi, Majid Majidi, Abolfazl Jalili, Parviz Shahbazi ve Abbas Kiarostami çoğu kez dolaylı, alegorik bir hikâye anlatımı kurabilmek için çocukları kullanıyorlar. Öne çıkan çalışmalarında kadınların ve kadın meselelerinin pek yeri yok. Ayrıca, çoğu filmleri kırsalda geçiyor. Modern şehir ortamında geçen yetişkin hikâyelerini ve özellikle de kadınlarla ilgili konuları çalışanlar genellikle sizin gibi kadınlar.

Rakhsan (Bani-Etemad) gibi. Bence farklı türde filmlere ihtiyacımız var.

Size daha önce Rakhsan Bani-Etemad'a da yönelttiğim bir soruyu, devrim sonrası İran filmlerinde kadınların nasıl betimlendiğini soracağım. Örneğin, sizin çok takdir ettiğiniz yönetmenlerden biri olan

Dariush Mehrjui sürekli olarak kadınlarla ilgili filmler yapıyor: Banu *(1992),* Sara *(1994),* Pari *(1995) ve* Leila *(1997). Erkek yönetmenlerin modern İran kadınını betimleyişlerini yorumlar mısınız?*

Toplumsal bir meseleyle ilgili söz söylemek için yönetmenin cinsiyetinin önemi yoktur. Kişinin ne göstermeye çalıştığıdır önemli olan. Mehrjui kadınların sorunlarını göstermeye çalışmıyor. O, kadınlar hakkında film yapan bir erkek; kadınların sesi değil. Kadınlar hakkında iyi filmler yapıyor. Köylü kadınlar hakkında çok güzel bir film yapan Ali Shakhan gibi başkaları da var.

Kanımca Mehrjui'nin kadınları üstün özelliklere sahip.

Ama güçlü de değiller. İran'da kadınların daha güçlü olduğunu düşünüyorum. Sara dışında, bütün kahramanları pasif reaksiyoner.

Leila, 'pasif reaksiyoner'in iyi bir örneği. Çocuk sahibi olabilsin diye kocasına evleneceği bir kadın bulmaya çalışıyor. İran'da çıkan bir dergide okuduğuma göre, annelik İran'da çok önemli bir meziyet; annelik toplumsal düzlemde kabul görmek demek.

İnanmayın bunlara! Kadınlar bu durumları kabulleniyorlar ancak hiç de insanca değil bu. Bu film kocanın ikinci defa evlenmeye hakkı olduğunu gösteriyor, ancak bana göre böyle bir hakkı yok.

Ama böyle şeyler oluyor!

Onun konumunda biri açısından inandırıcı değil.

Baş oyuncunuz Niki Karimi çok yetenekli. İki Kadın*'daki rolü için nasıl hazırlandı?*

Karakteri anlaması için onunla üç ay süren yakın bir ilişki kurmak durumunda kaldım; birlikte sergilere, vs. gittik. Yavaş yavaş yardımı dokundu bunların. Bazı durumlarda ne istediğimi göstermek için rolü ben oynadım.

Hangi İranlı yönetmenleri seversiniz?

Bazılarının bazı filmlerini severim.

Mohsen Makhmalbaf?

İki filmini severim. *Bisikletçi* ve *Seyyar Satıcı*.

Dünya sinemasından?

Sydney Pollack, Liliana Cavani; ancak en sevdiğim filmler *High Noon*, *Julia* ve Rus yapımı *Hamlet*.

Asya filmlerinden? Kadın yönetmenlerden?

Binlerce film severiz! Kurosawa'ya gerçekten bayılırım. Farklı olduğunu ve çok iyi bir bakış açısına sahip olduğunu düşünürüm.

Üzerinde çalıştığınız başka bir film var mı?

İçindeki duyguları karşısındakine açmaya çalışan bir kadın hakkında hazırladığım bir film var.

Montreal, Eylül 1999

BİYOGRAFİ

1960 yılında Tebriz'de doğan Tahmineh (Bita) Milani, sinema kariyerine 1979'da Hür Film Atelye'sinde senaryo alanında araştırmacılık, senaryo takibinden sorumlu asistanlık ve yönetmen yardımcılığı yaparak başladı. 1986'da Tahran Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. İlk sinema filmi *Bachehha-ye Talagh* (Boşanma Çocukları, 1990), 8. Fecr Film Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü alan iki filmden biriydi. Milani yönetmen ve senaryo yazarı olarak *Afsaneh-ye* (Ah Ah Efsanesi) ve *İki Kadın* filmleriyle uluslararası üne sahip oldu. 2001'de *Saklı Yarı* filmiyle İslam Devrimi'ni karalama suçlamasıyla tutuklandı; uluslararası sanat camiasından gelen baskılar, cumhurbaşkanı Hatemi'nin girişimi ve kefaletle serbest bırakıldı. Dava sürerken, eşi Mohammad Nikbin'le birlikte Dariush Mehrjui'nin *Bemani* (Yaşa , 2002) filminin yapımcılığını üstlendi.

Sinema Filmleri:
1989 *Bachehha-ye Talagh* (Boşanma Çocukları)
1990 *Afsaneh-ye Ah* (Ah Efsanesi)
1991 *Digeh Cheh Khabar?* (Daha Ne Haber?)
1994 *Kakadu*
1998 *Do Zan* (İki Kadın)
2001 *Neemeh-ye Penhan* (Saklı Yarı)
2003 *Vakoneshe Panjom* (Beşinci Tepki)
2005 *Zane Ziyadi* (İstenmeyen Kadın)
2006 *Ateşkes*

JAFAR PANAHI



Jafer Panahi ödül alan *Badkonak-e Sefid* (Beyaz Balon, 1995) ve *Ayneh* (Ayna, 1997) filmlerinde çocukların gözünden geleneksel toplumların sınırlarını keşfe çıktı. Ataerkil bir toplumda kadın olmanın ne anlama geldiğini gözler önüne seren üçüncü sinema filmi *Dayereh*'le (Daire), doğrudan ve daha siyasal bir yolla sisteme meydan okudu. Film bir doğumevinde doğum yapmakta olan bir kadının çığlığıyla başlar ve kadınların karanlıkta fısıldaştıkları bir hapishane koğuşunda son bulur. Bu iki birbirinden iç karartıcı mekân arasında genç kadınlar kısır döngülerde koşarlar.

Filmin, fahişeliğin ve polis teşkilatındaki çürümenin ortaya konması da içinde olmak üzere tartışmalı içeriği, Panahi'nin başının ağrımasına yol açtı. Filmi çekebilme izni almak için bir yıl



Jafar Panahi, Rotterdam Film Festivalinde, 2001 (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

beklemek zorunda kaldı. Son hali de 'İranlı Müslüman kadınlara hakaret ettiği' gerekçesiyle Tahran Fecr Film Festivali'nden yetkililerce geri çekildi.

Senaryosu Abbas Kiarostami tarafından yazılan Panahi'nin bir sonraki filmi *Talay-e Sorgh* (Kızıl Altın) da İran'da yasaklandı. Ekonomik kutuplarda yer alan insanların hayatlarını karşı karşıya getiren bir suç hikâyesi üzerine kurulu olan film, motorsikletli pizza dağıtıcısı Hüseyin'in yatay perspektifinden izlenen gökdelenlerin dikey imgesini kullanarak, sıradan adamı suça ve ardından intihara yönelten bir tür kısır döngüyü sergiler. Hüseyin kendisini zenginlerin çevresinde rahat hissetmektedir. Majidi'nin *Cennet Çocukları*'nın aksine zenginlerin yüksek duvarların ardında nasıl yaşadıklarını hayal etmek durumunda kalmayız; yalnız bir adam Hüseyin'i ona yarenlik etsin diye içeriye davet edince bu hayatı açıkça görürürüz. Panahi siyasal bir yönetmen olmadığını iddia etse de partiye gidenlerin yakalanışı filme siyasal bir yön verir. Tahran şehri bir kez daha önemli bir karakterdir.

Aşağıdaki söyleşi 2001 Rotterdam Uluslararası Film Festivali sırasında gerçekleşti. Bu söyleşide yer alan kimi pasajlar *Kadın, İslam ve Sinema** isimli kitabımda yer almıştı.

* * *

*) Bkz. Gönul-Dönmez Colin, *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006.

Daire, *bir hastanede başlayıp hapishanede sonlanıyor. Bu iki mekân birbirine çok benziyor.*

İlki karanlık bir yerden dünyaya gelişimize işaret ediyor, diğeri de karanlık bir yere gidişimizi.

Hastanede içeriye bakmak için küçük bir pencere var; hapishanede de dışarıya bakmak için küçük bir pencere.

Form bu, *Daire.*

Sizin çizdiğiniz daire bir kısır döngü. Kadınlar sürekli olarak panik halinde; arabaların arkasına, karanlık sokaklara ve görünmez olmak istercesine çarşaflarının altına saklanıyorlar.

Kesinlikle öyle. Bu kadınlar daireyi genişletebilir ancak dışına çıkamazlar. Kadınların isimlerini çiçek adlarından aldıklarını fark etmişsinizdir: Nergis, Meryem... Açılış sahnesinde bir kız bebek doğuran kadının ismi Solmaz –her zaman taze kalan, solmayan anlamında. Bağıran o, hiçbir zaman mağlup olmayan. O, bizim görmediğimiz. Filmin sonunda onun da hapisten kaçtığını anlıyoruz. Son sahnede, gardiyanlar içeride olup olmadığını soruyorlar. İçeride değil. Kaçıyor ve geri dönmüyor. Film Solmaz'la başlayıp onunla bitiyor; daire kapanıyor. Filmde gördüğünüz farklı kadınlar tek bir kadında birleşebilir. Başlarına gelen her şey, her kadının başına gelebilir.

Küçük pencerenin haricinde, ilk ve son sahne donmuş renklerin ve sabit nesnelerin kullanımıyla da birbirine bağlanmış. Bunu açabilir misiniz?

Formu içeriğe uyarlamaya çalıştım. Film tamamen karanlık bir sahneyle açılıyor: doğumla. Bu sahnenin hemen ardından hayatın başladığı ışık sahnesi var. Başlangıç bu. Gittikçe kararıyor ve ışık tamamen kayboluyor. Filmin sanatsal muhtevasının konusu ve temalarıyla eşleşebilmesi için hayata tekabül eden rengi bulmayı istedim hep. Kamera her karakterle uyum içinde olabilmek için senkronize hareket etti. On sekiz yaşındaki kızı çekerken el ka-

merası davranışlarını yakından izledi. Daha yaşlı kadınlara yöneldiğinde hızını kaybetti. Otobüsteki son sahnedeyse sabit.

Hastane sahnesinin ardından kamera hastaneden çıkan yaşlıca bir kadını izliyor ve ardından bir an sanki dikkati dağılmış gibi üç genç kadına yöneliyor; bu bizim o üçünü ilk görüşümüz.

Filmin ta başında bir soru yöneltmek istedim; bir kız doğunca neden bunca hüzün olmalı ki? Filmin geri kalan 86 dakikasında, bu kızların karşılaşacakları diğer sınırlamalardan bahsediyorum. Esasında, gardiyanların hapisten çıkacak olan üç kızın isimlerini saymalarıyla başlamak istiyordum. Ancak, çekimlere on beş gün kala hâlâ bu sahneyle ilgili şüphelerim vardı. Sonra aklıma bir olay geldi: Ben öğrenciyken, tezimi sunduğum gün, karım doğum yapmıştı. Hastaneye koştum ve bir kız doğurduğunu öğrendim. İlk gördüğüm kadın annemdi. "Jafar, endişelenme, utanılacak bir şey yok, ama bir kızın oldu," dedi. "Niçin üzülmeliyim ki?" dedim. Halihazırda bir oğlum olduğu halde, annem bile yine oğlum olmasını istiyordu. Doğum anı bir kadının hayatındaki zorlukları belirleyen, simgeleyen an. İşte bu yüzden, gardiyanların kızların adını çağırmasıyla değil de o anla başlamak istedim.

Kimi İranlıların filminizin ülkenin gerçekliğini yansıtmadığı ve filminizdeki kadınların karşılaştıkları zorlukların yalnızca belirli bir sınıftan kadınların sorunları olduğu yönündeki yorumları hakkında ne düşünüyorsunuz?

Film Tahran'ın daha yoksul olan güneyinde çekildi. Ancak haliniz vaktiniz ne durumda olursa olsun yasalar aynı. Sınıfı ne olursa olsun, kadın eğer on sekiz yaşın altındaysa yalnız başına yolculuk edemez ve tek başına otelde kalamaz. Kimileri kaçmayı becerebilse de yasalar herkese uygulanmakta. Koşulları en kötü olanlara odaklanmış olabilirim, çünkü beni ilgilendiren onlar.

Başka ülkelerde de -Türkiye'de mesela- genç bir kız tek başına otelde kalamaz.

Buna karşı bir yasa yok. Sınırlamaların her yerde olduğu doğru. Hepimiz kısıtlamaların oluşturduğu bir dairenin içinde yaşı-



Panahi'nin ilk filmi *Beyaz Balon*'dan (1991) bir sahne.

yoruz, dairenin genişliği duruma ve zamana bağlı. Kadınların başlarını örtemediği Avrupa'dan da örnekler verilebilir. Fransa'da bu konuda gösteriler vardı. Ben İran'daki kısıtlamalara odaklanıyorum, ancak bu kısır döngülerin her yerde mevcut olduğunu düşünüyorum.

İran'lı kadınlar son yıllarda kuralları değiştiriyor gibiler. Rassul Sadr-Ameli'nin çektiği Dokhtari Ba Kafsh-Haye-Katani *(Spor Ayakkabılı Kız, 1999) filminde parkta erkek arkadaşıyla konuştuğu için azarlanan genç bir kızın evden kaçtığını görüyoruz.* New York Times*'da yayınlanan bir makaleye göre, İranlı birçok kız baskıdan ötürü evden kaçıyor.*

Kızların kaçıp kaçmadığını ya da bu filmi çekerek toplumu ne derecede değiştirebileceğimi bilmiyorum. Yaklaşımı sorgulamaya başlayabilirler, ancak yasaları değiştirmek çok daha zor. Yalnızca tarih, zaman, gerçekleşip gerçekleşmeyeceği belli olmayan sosyal reformlar gösterecek bunların etkisinin olup olmadığını.

Gazetede iki genç kızını öldürdükten sonra intihar eden bir kadının küçük bir haberini görmüştüm. Bu çaresiz eylemi için

hiçbir sebep gösterilmemişti. Kadınlar birçok toplumda en muhtaç kesimi oluşturmakta, belki de bu yüzden gazete bir sebep sunma ihtiyacı görmemişti. Özgürlükleri o kadar kısıtlı ki kocaman bir hapishanede gibiler. Bu yalnızca tek belirli sınıf için geçerli değil. Daire içindeki kadınlardan her biri diğerinin yerine geçebilir. Daha da ileri gidebilir ve Iranlı sanatçıların da daireden kurtulmak zorunda olduklarını söyleyebiliriz. Fahişelik ve hapisteki kadınlar gibi tabu konuları işlediğim için bunu yapmakta kısmen başarılı olduğumu umuyorum.

Son zamanlarda Iran'da kadın sorunlarıyla ilgili daha çok filmle karşılaşıyoruz. Spor Ayakkabılı Kız *ve sizin* Daire'nizin *haricinde, Tahmineh Milani'nin, kendi hayatı üzerinde hiçbir kontrolü kalmayan zeki, genç bir kadının öyküsü üzerine kurulu olan* Iki Kadın *filmini; taşrada bir dokuma atölyesinde iş bulabilmek için saçlarını kazıtan ve başka bir kızın ilgisini çeken kızın öyküsünün anlatıldığı Mariam Shahriar'ın* Dokhtaran-e Khorshid *(Güneşin Kızları, 2000) filmini; Marzieh Meshkini'nin bisiklet yarışına katıldığı için boşanmayla karşı karşıya kalan genç bir kadını anlatan* Rouzi Ke Zan Shaudam *(Kadın Olduğum Gün, 2000) filmlerini sayabiliriz. Son üç filmi kadın yönetmenler çekti.*

Iran'da her yıl 60-70 film çekiliyor. Bunların arasında kadın sorunlarıyla ilgili olanları da var. Ticari filmlerin sanatsal değeri yok ve bu yüzden pek de ilgi çekmiyorlar. Toplumsal bir meseleyi işliyorlar –devrimin öncesinde ve sonrasında, her zaman işlendiği gibi; ancak estetik ve sanatsal bakımdan farklılar. Ayrım konudan ziyade, filmlerin kalitesinden gelmekte.

Kadınlarla ilgili olan filmler, özellikle de kadın yönetmenlerin çalışmaları, yükselişte gibi görünüyor.

Rakhshan Bani-Etemad ve Tahmineh Milani her zaman kadın sorunlarıyla ilgilenmiş olan bir kuşaktan -bir önceki kuşaktan- geliyorlar. Değişmediler, sadece daha iyi filmler yapıyorlar ve biz daha fazlasını seyretme imkânı buluyoruz. Yeni kuşak yeni ve işlerini sergileyebilme imkânları daha iyi. Temanın daha ön-

ce ele alınmadığını düşünmüyorum. Örneğin, Bahram Beyza'i son otuz yıldır kadınlarla ilgili filmler yapıyor. Dariush Mehrjui'nin tematik filmlerinin çoğu kadınlar üzerine. İlk filmlerimde çocuklar ve gençlerle çalıştım; ardından bu kızların büyüyünce karşılaşacakları sınırlamaları düşünmeye başladım. Bu sınırlamaları tasavvur edebilmek ve bu baskıyı görsel olarak tasarlayabilmek için daha çok engellerle karşılaşan bir toplumsal sınıfa ve daha elverişsiz koşullara sahip yerlere gittim; bu fikrin daha da pekişmesi için. Genelleme yapmak çok zor. Kiarostami gibi biri kadınlarla ilgili hiçbir film yapmadı, halen de yapma niyetinde değil. Kadın sorunlarına büyük bir eğilimin mevcut olduğu kanısında değilim; tanınmış, beğenilen kadın yönetmenler daha da takdir ediliyor artık. Aralarına kendilerine daha yakın konular seçen gençler de katıldı.

Öyleyse genel durumun, ılımlı Muhammed Hatemi'nin cumhurbaşkanı seçilmesi ve yasaların gevşetilmesiyle bir ilgisi olmadığını düşünüyorsunuz.

Olabilir pekâlâ, ancak bu sebeplerin yalnızca biri. Açıktır ki daha serbest bir yönetim altında kimi meselerlerle ilgilenmekten çekinen sanatçılar daha fazlasını yapma cesareti bulacaklardır. Daha fazla özgürlüklerin olduğu gerçeği onları teşvik etmekte, ancak bu sebeplerin yalnızca bir tanesi.

Beyaz Balon, Ayna *ve* Daire *arasında bir bağlantı var mı?*

İlk filmim, *Beyaz Balon*, kendi payıma bir alıştırma gibiydi. Okulu bitirmiş, biraz deneyim kazanmıştım ve bütün bunları pratiğe dökmek istiyordum –öğrendiğimi uygulamak ve yeni şeyler öğrenmek için. Daha iyi öğrenmek yolunda bir adımdı. İkinci filmim *Ayna*'yı bir deney olarak görüyorum. *Ayna*'yı çekme fikrini 1996 Pusan Uluslararası Film Festivali için Güney Kore'de bulunduğum zaman oluşturdum. Bir parkta elindeki çantayı sıkı sıkı tutarak oturan bir kadın gördüm; boşluğa bakıyordu. İmgesi belleğimde kaldı ve benzer imgeleri defalarca kez İran'da gördüğümün

ama dikkate almadığımın farkına vardım. Büyümüş de küçülmüş. özgür ruhlu bir çocuk buldum ve kendi yeteneklerine dayanmak zorunda kalacağı bir durumda bıraktım onu. Yolculuğunda gördüğü herkes ya bir maske takıyor ya da rol yapıyor. Bütün bu maskeleri bir kenara atmak istedim.

Ayna'yla tarzımın dışına çıkmayı, başka bir tarza yönelmeyi denedim; *Daire*'nin hazırlık çalışmasıydı bu. Sonuç olarak, *Daire* benim form ve üslûp olarak yapmak istediğim işi daha çok temsil eder nitelikte. Bütün filmlerimde toplumsal meselelerle ilgiliyimdir. İlk filmimde bir çocuğun seviyesine indim ve onun gözleriyle bir çocuğun engelleri nasıl algılayacağını, bunlarla nasıl başa çıkabileceğini araştırdım. Karakterler büyüdü, karşılaştıkları zorluklar da daha karmaşık artık. Vizyonları ve deneyimleri daha kesin ve daha belirli bir bakış açısını gerektiriyor. Gerçek meseleler nedir? Her şey hayata masum, tatlı ve yumuşak bir bakışla başlıyor, ancak zamanla buruklaşıyor. Daha keskin toplumsal meselelere ilgi duymaya başladığımdan beri bir çocuğun bakış açısından -temel kaygılardan- sıyrılıp daha karmaşık sorunları işlemek istedim. Dolayısıyla, her filmle karakterler biraz daha büyümekte.

Beyaz Balon *ve* Ayna *filmlerinin her ikisinde de filmin olay örgüsü küçük bir kızın telaşlı arayışı üzerine kurulu. Bir bakıma* Beyaz Balon*'un Razieh'si,* Ayna*'nın Mina'sının öncüsü işlevinde. İkisi de akıllı, kendi kararlarını verebilen kızlar. Küçük Mina büyüklerin kendisi adına planladıklarına nasıl karşı çıkabiliyorsa, küçük Razieh de yılan oynatıcıları episodunda olduğu gibi büyüklerin uyarılarını dikkate almama cürretini gösterebiliyor.*

O benim en sevdiğim sekanslardan biridir. Bu, Razieh'nin sürekli büyüklerden duyduğu, "Küçük kızların yılan oynatıcılarını izlemeleri doğru değildir," uyarılarına ilk defa kulak asmayışıdır. Kendi başına kalır kalmaz, yasağın cazibesine kapılıyor. İzlememesi gereken şeyin ne olduğunu merak ediyor.

İtiraf etmeliyim ki ilk filminizin adının neden Beyaz Balon *olduğunu hiçbir zaman anlamadım, hele de film kırmızı bir balıkla ilgiliyken! Gördüğümüz tek beyaz balon bir sokak satıcısının sopasına bağlı. Satıcı da yalnızca sonlarda görünen, filmde önemli bir yeri olmayan bir karakter.*

Filmlerimin adını sembolik olarak değil, diğerlerine referansla seçerim. İnsanların bu adı neden seçtiğimi düşünmelerini istedim. Filmin başlarında çocuğa mavi bir balon verdim. Film mavi bir balonla başlıyor, ancak ardından balığını dert edinen bir kızın hikâyesine dönüşüyor; birçok insan başlığın bir çeviri hatası olduğunu düşünüyor. Benim derdim balık almaya çalışan kızın doğrusal hikâyesi değil, film boyunca farklı insanlarla yaşadığı karşılaşmalar. Esasında "Beyaz Balon" dediğimde, biri, bilinmeyen bir adam benim öznem haline geliyor –sadece bir saniye gördüğünüz, sokaktaki herhangi bir adam.

Bir Afgan göçmen!

Beyaz balonu, beyaz bir barış bayrağı nasıl taşınırsa öyle taşıyor. Dünyada kendine ait bir yer istiyor o da. Yalnızca bu filmde, farklı on bölgeden insanlar yer aldı. Azerbaycan'dan mı Afganistan'dan mı oldukları fark etmez. Ben onları insan olarak görüyorum. Ayrıca, insan ırkının çeşitliliğini göstermek istiyorum. Tek bir insanlığa rağmen, insan ırkı o kadar çeşitli olabilir ki.

Tahran sokaklarının cazibesine tutkun olduğunuz bütün filmlerinizde açıkça seçiliyor.

Bu şehir hakkında bütün bildiklerim kırk yıllık deneyimime dayanıyor. Ben bütün detayları gözlemlerim. Bir yağmur damlasından bir güneş ışınına kadar her şey çok yakın bana. Bildiğim şeye odaklanıp anı yaşamaya çalışıyorum.

Peki, sinema tutkusu?

O uzun bir hikâye. Boyacı olan babam sinemaya âşıktı ancak benim sinemaya gitmeme izin vermezdi. Kimi zaman inşaatlar-

da onu ziyarete gittiğimde, bir işi olduğunu, işçilere göz kulak olmamı söylerdi. O zaman kendisinin sinemaya gideceğini bilirdim. Ondan koparmayı becerebildiğim parayla sinema salonlarına sızar, izlememin yasaklandığı şeyin ne olduğunu anlamaya çalışırdım. Devrim öncesi sinemanın benim yaşımdaki gençlere verebileceği pek bir şey yoktu. Bir gün, ara verildiğinde ışıklar açılınca, iki sıra önümde oturmakta olan babamı gördüm. O gün yediğim dayak bir takdis gibiydi. O olaydan sonra onun gitmesi muhtemel olan filmlere gitmemeye çalıştım; böylelikle sinemanın başka bir türünü keşfettim. O yılların filmleri ya *salon filmleri*'ydi (zengin kız fakir oğlan ya da zengin oğlan fakir kız arasındaki aşk hikâyeleri) ya da şarkılı danslı filmlerdi; oysa *Kanun* (Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Gelişimi İçin Enstitü) farklı filmler gösterirdi. Orada sıradan insanın gündelik hayatını yansıtan filmlerle tanıştım. Vittora De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*, beni en çok etkileyen filmdi. "İşte bana yalan söylemeyen bir film" dedim kendi kendime. Bana yalan söylemeyen bir filmle ilişkilenebilirim diye düşündüm. Halen *Bisiklet Hırsızları*'nın izlediğim en güzel filmlerden biri olduğunu düşünüyorum. O günlerde kimse öyle filmleri izlemek için para vermek istemiyordu. Dolayısıyla, benim gibi on iki yaşındaki bir çocuğa dünya sinemasıyla tanışma fırsatını veren çocuklarla ilgili kurumlarda gösteriliyordu. Ardından filmlerde oynamaya başladım ve kısa filmler çekmeye çalıştım.

Gelecekte, yaşlanmaya başladıkça, yaşlılığın 'kapalı dairesi' hakkında bir film yapacak mısınız?

İlgimi çekecek bir sonraki insani konunun ne olacağını bilmiyorum, ancak beni baştan çıkaran ne olursa olsun ona itirazım olmayacaktır. Belki ben de büyümeli, daha fazla dil öğrenmeli, etrafımda daha fazla sözcük biriktirmeli ve daha çok yolculuk etmeliyim. Ardından konular çıkacaktır ortaya. Farklı yerlere gidip yeni insanlarla tanışmak hoş. Tahran'daki meşhur parktaki gibi hikâye anlatan yaşlı insanları izlemek de ilgi çekici bir konu getire-

bilir insanın aklına. Nerede evrensel olabilecek insani bir duygu varsa, ben onunla ilgiliyim.

Rotterdam, Ocak 2001

BİYOGRAFİ

Jafar Panahi 1960'da İran, Mianeh'de doğdu. Çocukken Abbas Kiarostami'nin filmlerini keşfettiği *Kanun*'a (Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi İçin Enstitü) sıklıkla giderdi. Sinema ve Televizyon Okulu'ndan mezun olduktan sonra İran televizyonuna kısa ve orta uzunlukta belgesel filmlerle katkıda bulundu. 1992'de Abbas Kiarostami'nin ilk kısa filmi *Nan va Kucheh*'e (Ekmek ve Sokak, 1970) saygı niteliğinde olan kısa filmi *Doust*'u (Dost) çekti. Kambozia Partovi'nin *Balık* (1990) ve Abbas Kiarostami'nin *Zir-e Derakhtan-e Zeytun* (Zeytin Ağaçları Altında, 1994) filmlerinde yönetmen yardımcılığı yaptı. Panahi'nin ilk sinema filmi olan, Cannes Film Festivali'nden altın kamera ödüllü *Badkonak-e Sefid* (Beyaz Balon, 1995) ve aynı festivalde Un Certain Regard (Belirli Bir Bakış) Jüri Ödülü'nü alan *Talay-e Sorgh* (Kızıl Altın, 2003) filmlerinin senaryoları Abbas Kiarostami'nın imzasını taşır.

Sinema filmleri:
1995 *Badkonak-e Sefid* (Beyaz Balon)
1997 *Ayneh* (Ayna)
2000 *Dayereh* (Daire)
2003 *Talay-e Sorgh* (Kızıl Altın)
2006 *Ofsayt*

2. BÖLÜM

TÜRKİYE



Mektup (1996), Ali Özgentürk.

ERDEN KIRAL



Erden Kıral, kariyerine siyaseten çalkantılı bir dönemde başlayan orta kuşak yönetmenlerdendir. *Kanal* (1978) ve *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) Yılmaz Güney'in etkisini taşır. Ancak Kıral en iyi filmlerini 1980'lerde çekmiştir. Bu dönemde çektiği, uzak bir Anadolu köyüne sürgün edilen şehirli bir yazarın yaşadığı kültür şokunu ve diğerlerini keşfederken kendi gerçek benliğini de keşfetmesini anlatan *Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) yönetmenin başyapıtı olarak ele alınır.

Mavi Sürgün (1993) Birinci Dünya Savaşı'nın yargılanmadan öldürülen asker kaçakları hakkında yazdığı bir öykü nedeniyle üç yıl sürgüne mahkûm edilen bir aydının otobiyografisine dayanır. 'Sürgün' teması 1980'lerde iki filminin yasaklanmasının ardından



Erden Kıral, 1977 (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

Türkiye'den ayrılan Erden Kıral'a yabancı değildir. Kıral yıllarca Almanya'da çalışır ve *Ayna* (1984), *Dilan* (1986) ve vatana dönüşünü belirleyen *Mavi Sürgün* (1993) gibi 'Türk filmleri' dediği filmleri yabancı kaynaklarla yapmayı başarır.

Erden Bey'le ilk söyleşi 5 Eylül 1993'te Montreal'de, Montreal Dünya Film Festivali sırasında yapıldı. *Avcı* üzerine söyleşi 1997 yılının Ağustos ayında yönetmenin Boğaz'a bakan evinde gerçekleştirildi. Sayısız telefon görüşmesi ve faksın yanı sıra her İstanbul'a gidişimde Taksim'de sanatçıların uğrağı olan bir kahvede buluşup bir yandan çayımızı yudumlar ve Erden Bey birbirinin ardı sıra sigaraları yakarken yeni senaryolar, Türkiye sinema endüstrisi, sinemanın ya da insanlığın geleceği hakkında konuştuk. 2005 yılında, *Yolda*'nın da yarıştığı İstanbul Uluslararası Film Festivali sırasında yeniden buluştuk. Efsanevi yönetmen Yılmaz Güney'le kişisel deneyimlerine dayanan *Yolda*, sürgün temasını işlemeye devam ediyor, özgürlükle hapsin fiziksel, ruhsal ve metaforik farklı veçhelerini irdeliyordu.

* * *

SÜRGÜNÜN DÖNÜŞÜ

"Sıradan bir insan gibi olmak... Şikayet etmeden... bu dünyadan biri olmak..." Halikarnas Balıkçısı'nın hayattan tek isteği buydu. Oysa kader başka türlü planlamıştı. Gazeteci aydın Cevat Şakir (1890-1973) uzun yıllar okuduğu Oxford'dan yurda döndüğünde kurtuluş sonrası Türkiye'nin sosyal ve siyasal çalkantılarıyla yüz yüze gelir. Bu çalkantılı dönemde Birinci Dünya Savaşı'nın yargılanmadan vurulan asker kaçakları hakkında yazdığı bir hikâyesi yayınlanır ve bugünün Bodrum'una, Halikarnas'a üç yıllık bir sürgüne gönderilir. Siz Hakkari'de Bir Mevsim *(1983) gibi önceki çalışmalarınızda sürgün teması ile uğraşmıştınız. Sizi bu temaya, özellikle de kişiyi kendisiyle hesaplaşmaya iten sürgüne ilginiz nereden kaynaklanıyor?*

Kendi ülkesinde film yapamadığı için başka bir ülkeye göçmek durumunda kalan bir yönetmeni 'gönüllü sürgün' olarak ele alırsanız benim bu temayla olan meşguliyetimi anlayabilirsiniz sanırım. Sürgün edimi insanı yalnızca kendisiyle hesaplaşmaya yöneltmez, toplumuyla da hesaplaşmaya yöneltir. Bu kaçınılmazdır, zira sürgün kendisine ve toplumuna uzaktan bakmayı öğrenir.

Mavi Sürgün'*ün ana teması sürgünün sebeplerinden ziyade, bir sürgünün hayatı.*

Ayrıca, hikâyenin kahramanı Cevat Şakir'in uzun yolculuğu sırasında çocukluğu ve ergenliğiyle hesaplaşması. Bu yolculuk bir yandan İstanbul'dan Ankara üzerinden Bodrum'a zaman ve mekânın gerçekliğiyle yaptığı fiili yolculuk, diğer yandan kendi benliğine yaptığı bir iç yolculuktur. Filmin kahramanı Bodrum'a varınca yatışır. Kendini doğaya verir, yüzünü toprağa, ağaçlara, kuşlara ve hayvanlara döner. Doğadan seçtiği biriyle, köylü bir kızla evlenir. Adını değiştirir. Halikarnas Balıkçısı olur. Geçmişini silmeye, ruhunu temizlemeye çalışır. Evinin duvarlarına kova kova su fırlattığı sahne bu arınmanın dışavurumudur.

Sanırım bu bir dönüm noktasıydı.

Bir katarsis. Dostoyevski türünde derin ve duygusal bir adam. İnsanın adını değiştirmesi ve büyük şehre dönmeyi reddetmesi ol-

dukça anlamlı. Halikarnas Balıkçısı halkla bir olabilen otantik Türk aydınıdır. Onun ekolojik başarılarının, günümüz Bodrum'unu nasıl kurduğunun üzerinde çok durmak istemedim. Bunlar zaten biliniyordu. Daha az bilinen yanını ve babasıyla olan olayın ardındaki gerçeği göstermek istedim. Bu, hayranlarınca kabul edilmesi zor bir taraf olabilir. Benim amacım Türkiyeli bir insan, özellikle de Türkiyeli bir aydın olan Cevat Şakir'in ve Türkiye'nin gerçekliğini göstermekti.

Film, sema -bir daire- dönen bir dervişin tablosuyla başlar ve bu motif film boyunca tekrarlanır.

Gerçek hayatta her şey döner. Su dolabı döner, insan hayat hikâyesinin etrafında döner. Filmi bir sarmal olarak gördüm, sembole dönüştü ve formu etkiledi. Dervişin önemi, hikâyenin kahramanı, "Tahtaya çakılmış bir çivi üzerinde günlerce meditasyon yaptım, içimdeki karanlığı ışıkla doldurmaya çalıştım ama başaramadım," dediğinde daha belirginleşiyor. Böylelikle başlangıçtaki resim somutlaşıyor.

Yaptığı uzun tren yolculuğunda kahramanın geçmişi, merhametli ve koruyucu annesinin hatırası, uzak ve zalim babası, İtalyan karısı ve babasının cinayetinin ağırlığı peşini bırakmaz. Filmin kahramanı kendisiyle hesaplaştıkça pencerenin çerçevelediği manzara yavaşça çöl kahvesinden sıcak yeşile döner. Kurgu bağlamında bu kadar çok bağlantı ve geriye dönüşle nasıl çalıştınız? Akışı baştaki dervişin dönmesiyle sembolikleşen ana motife, daireye (hayatın, evrenin dairesine) dönerek sağlasanız da biçimsel olduğu kadar kimi noktalarda anlatının bir bakıma belirsizleştiğini de söyleyebiliriz.

Kullanımının sinema sanatında bir zayıflık olduğunu düşünsem de geriye dönüşler bu film için kaçınılmazdı. Geçmişe olan yolculuğu şimdiki bir yolculuk çerçevesinde vermek istedim. Hatırlamalar, rüyalar, bağlantılar söz konusu. İzleyicinin kafasını karıştırmamak için bunları tren yolculuğuna yerleştirmeye çalıştım. Yazarın çocukluğundan başlayıp, kronolojik bir sırayla 1925'e gelemezdim. Çok sıkıcı olurdu. Trende yolculuk ederken geçmişi

düşünmenin pek de sıradışı bir şey olmadığını düşünüyorum. Zor olan gerçek görüntüleri onun iç dünyasına ait olan görüntülerle harmanlamaktı. Kurgu üç ay sürdü.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurulan İstiklal Mahkemeleri ve baskıcı pratikleri yakın zamana kadar tabu olan konular.

Kemal Tahir'in bir öyküsüne dayanan *Kurt Kanunu* isimli bir Ersin Korkmaz filmi vardır.

İslamcı sinemanın temsilcilerinden Mesut Uçakan'ın çektiği, Mavi Sürgün*'le aynı yılda gösterime giren* Kelebekler Sonsuza Dek Uçar, *anti-Kemalist bakış açısıyla resmi tarihe karşı çıkar.* Mavi Sürgün*'ün çıkış noktası da o dönemde gerçekleşen bir olay, ancak film İstiklâl Mahkemeleri'ni tartışmaya açmaya niyetlenmiyor.*

İstiklal Mahkemeleri gerekirse her yönden sorgulanabilmelidir. Bu, diyalogun mümkün olduğu bir toplum adına elzemdir. Düşünürlere verilen sürgün ve hapis cezası Osmanlı İmparatorluğu zamanına kadar gider. Sultan Abdülhamit tahttayken birçok aydın Bodrum Kalesi'ne kapatılmıştı. Türkiye'nin en önemli yazarlarından Namık Kemal, Magosa zindanında yattı. Cumhuriyet'in kuruluşunun ertesindeki dönem Kürt ayaklanmaları, Konya'daki gerici isyanları, Kemal Atatürk'e suikast gibi olayların geçtiği zor bir dönemdi. Ankara sertleşmişti. İstiklal Mahkemeleri'ne sınırsız yetki verilmişti. Savunma avukatı olmadan yargılanıp cezalandırılan birçok insanın davasıyla ilgili şeyler okuduk. Ben, kör göze parmak sokmadan o dönemin baskıcı yönünü göstermeye çalıştım. 1925'te Cevat Şakir Birinci Dünya Savaşı hakkında "Asker Kaçakları Bile Bile Nasıl İdama Gider" başlıklı bir hikâye yazar ve üç yıllığına sürgüne mahkûm olur. Bir entelektüelin iki jandarmayla beraber kimsenin duymadığı bir yere altı aylık bir yolculuğa zorlanması çok ağır bir şeydir. Gardiyanın ona soyunmasını söylediği alçaltıcı sahneyi hatırlayın. Gerçi bu yolculukta Marie'yle tanışır vesaire, ancak meseleye doğrudan yaklaşmadan benim vurgulamak istediğim, "izleyici unutma, bu bir sürgün" demekti. Daha çok ilgilendiğim, bir insanın neden babasını öldü-

rüp kendini böylesi acı veren bir pişmanlığa mahkûm ettiğiydi. Aynı zamanda cezasını nasıl ödüle dönüştürüp kendine Bodrum'da bir hayat yarattığını göstermek istiyordum.

Hakkari'de Bir Mevsim *de sürgün ve insanın kendisiyle hesaplaşması üzerineydi.*

Evet ama o film daha çok bir entelektüelin yaşadığı kültür şokuyla ilgiliydi. Orada yazar diğerlerini ya da kendini ararken başkalarını bulur ve kurtuluşunun ancak onların kurtuluşu yoluyla gerçekleşebileceğini anlar. Kendisine aynaya bakar gibi bakmayı öğrenir. 'Sürgün' bir araçtır. *Bir Mevsim* daha sembolik ve metaforiktir.

Hakkari'de Bir Mevsim*'de diyalogların birçoğu bakışlarla gerçekleşir. Entelektüelin dili epeyce zengindir, ancak o, basit insanları gözleyerek ve bakışlarıyla konuşarak anlamayı öğrenir.*

Bakışlarla konuşma fikrini sevdim. Eğer filmden bunu çıkarıyorsanız bu benim için müthiş bir his.

Filmin baş karakteri ve köylüler ayrı dünyalardan insanlar, ancak yakın gözlem yoluyla birbirlerini anlarlar. İlkel kırsal hayat resminiz çok keskin.

Bu, kendi içine kapanan bir öykü. Farklı bir film. *Mavi Sürgün*'de akışı ön plana aldım ve kurguya önem verdim. Bu nedenle, yolculuğun daha çok ağırlığı var. İki filmin ortak yönlerinin olması doğal, aynı elden çıktılar; ancak sinematografik şiire en çok *Mavi Sürgün*'de ulaştığımı söyleyebilirim. Sinemada şiirle uğraşıyorum, dolayısıyla ticari olmayı reddediyorum. Sinema diliyle şiir yazmaya meraklıyım. Sanırım *Ayna* (1984) filminde buna oldukça yaklaştım. Latin Amerikan büyülü gerçekçiliği tarzında doğaüstü bir hikâyesi vardır *Ayna* filminin; hayata dönen bir ölü ve ölüye âşık olduğuna inanan bir kadının hikâyesi. Aşırı feodal baskı altında yalnızca ölüleri sevebilirsiniz düşüncesi vardır gizlice. *Dilan* (1986) beklemek üzerine bir filmdi. Batı Godot'yu bekler; Dilan ise hiç gelmeyen aşkını. Bekleyen insanın dünyası durağandır. Filmde bunu göstermeye, kadının ve şiddetin şiirselliğini vermeye çalıştım.

Sinematografik şiirle ilgiliyim. *Mavi Sürgün*'de şiirsel bir dünya



Mavi Sürgün (1993) Erden Kıral'ın Halikarnas Balıkçısı'nı anlattığı filmiydi.

kurmaya çalıştım. İç benliğe doğru yapılan şiirsel, görsel yolculuk ağır ve çetin bir süreçtir. Başka bir hızda çekilseydi aynı hikâyeyi anlatmıyor olacaktım. Maalesef, film esasen meziyeti olan bir özelliği, ağır ritmi nedeniyle kolayca mahkûm edilme potansiyeli taşıyor. Günümüzde seyirciler dinozorlara ve facialara daha çok ilgi duyuyorlar. Ayrıca minimalist, ekonomik ve göze batmayan bir mizansen kullanmaya çalıştım. Ben sinemada ve genel olarak sanatta sadelikten yanayım, ancak bu noktaya gelmek için uzun bir yol katetmeniz gerekiyor. Olgun insanın, entelektüelin meselelerine daha yakın ve ilgiliyim. Aydınlar horlanıyor ve yabancılaştırılıyorlar; sisteme boyun eğmeye ya da uçlarda yaşamaya zorlanıyorlar. Türkiye'de bütün değerlerin altüst edildiği bir dönemden geçiyoruz. Para en önemli değer haline geldi. Bu yüzden, bir aydının sorunlarını ele aldım.

Biraz da oyunculardan bahsedelim. Başroller yurtdışından yeteneklere paylaştırılmış.

Ana karakter için bu ağır yükü taşıyabilecek iyi bir aktör arayışındaydım. Can Togay'ı Werner Schroder'in *Malina*'sında gör-

düm. Başrolü oynayan ve aslında tek kişilik bir gösteri yapan Isabelle Hupert'e rağmen müthişti. Togay, Türk kökenli Macar bir yönetmen ve oyuncu. Slavik görüntüsüyle Cevat Şakir'in ideal bir temsili değildi, ancak hatıralarının ağına takılıp kalmış duygusal bir adamı oldukça iyi canlandırdığını söyleyebilirim. Özay Fecht daha önce Tevfik Başer'in *Almanya'nın 40 Metre Karesi* filminde oynamış, Batı Almanya Ulusal Film Ödülü'nü almıştı.

Türkiye'de gerçekten çok iyi bir oyuncu potansiyeli mevcut. Yakın zamanda bazı tiyatro oyuncuları sinemaya girdiler, bunun hem iyi tarafları var, hem de sakıncaları. Bir tiyatro oyuncusunu kamera karşısında yönetmek özel dikkat ve özen ister. Tiyatro oyuncuları seslerinin salondaki son sıraya ulaşması için eğitilmişlerdir; seslerinin tonu daha güçlüdür, jestleri daha büyüktür. Dolayısıyla, kameranın imkânlarının farkında olmayabilirler. Ben kariyerime çok iyi iki tiyatro oyuncusuyla, Genco Erkal ve rahmetli Erkan Yücel'le başladım ve epey dikkatli çalıştıktan sonra müthiş sonuçlar aldım. Genco sinemada çalışmaya devam ediyor.

Hanna Schygulla?

Ortak yapıma girişiğiniz zaman yapıma katılan ülke iyi tanınan bir oyuncuyu kullanmanızı ister. Hanna'nın oynadığı Marie rolü kendiyle barışık, tiyatrodan bir kadını, deneyimli bir dünya kadınını betimler. Marie Müslüman değil, Levanten'dir. Hanna kendi hayatında da teatral ve soyuttur. Role kolayca uyum sağladı. 1987'de Hanna'yla *Venedik'te Fırtına* isimli bir sinema projesi düşünmüştük; Menahem Golan yapımcı olacaktı. Ancak benim rızam olmadan yazılan senaryodan hoşnut değildim ve bu yüzden sözleşmeyi iptal ettim. Hanna'yla beraber çalışmayı hep istedik ve bu da bir fırsattı. Küçük bir rol olmasına rağmen şevkle çalıştı.

Sinema endüstrisi bir kriz içerisinde; eleştirmenler için festival filmleri, toplum için Amerikan filmleri var. Siz filmleriniz için ne tip bir seyirci tasavvur ediyorsunuz?

Bu zor bir soru. Bir çelişki içerisindeyiz: Bir yanda hızla tüketilen ve kolaylıkla unutulan Amerikan yapımları, diğer yandaysa festival filmleri var. Biz festivalleri seyirciye ulaşmak, sinema salonla-

rına girmek için kullanıyoruz. En kötü Amerikan filmiyle yarışamasa da, bir film festivalden ödül aldığında seyircinin ilgisini çekiyor.

Yabancı ülkelerle ortak yapım çalışmalarının avantajları ve dezavantajları neler? Cevat Şakir bir keresinde Doğu ebedi doğruya sahip olsa da Batı teknolojik üstünlüğü nedeniyle Doğu'yu yutmuştur, demişti.

Türkiye dışında film yapmak Türkiye'de film yapmaktan çok daha zor. Sorunlar farklı. Benim çalıştığım Almanya'da, filmler yarıresmi kurumlardan alınan fonlarla yapılıyor. Dolayısıyla, fonların dağıtımı konusundaki kararlara hükümetlerin kültür politikalarının ve ana siyasal partilerin etkisi olabiliyor. Müthiş bir bürokrasi söz konusu. Fonun alınmasından gerçek meblağın hesabınıza geçmesine kadar geçen süre iki-üç yılı bulabiliyor. Böylesi etkenler yaratıcılığı öldürüyor. İyi yanıysa, hiçbir şart olmadan teknik imkânları ve materyalleri kullanabilme imkânı. Ben bizim öykülerimizi atlatmak için yabancı sermayeyi Türkiye'ye getiren filmler gerçekleştirdim. Türkiye'yi bir plato olarak kullandım. Post-production yurt dışında yapıldı; böylelikle de filmlerimin teknik kalitesi yükseldi. Bu durumun *Mavi Sürgün*'de belirgin olduğunu düşünüyorum. Diğer bir meseleyse, Avrupa'lının bir ikilem yaşaması; yapımcılar kendi toplumlarının meseleleriyle ilgili olan filmlere yatırım yapmak, kendi 'görüntüleri'ni beyazperdede görmek isterken, seyirci Uzakdoğu'nun egzotik-erotizmi ya da salt egzotizmini içeren öykülere ilgi duyuyor. Ben bu çelişkiden yararlanan filmler yapmaya çalıştım.

Ülkenizin dışında çalışma konusunda ne düşünüyorsunuz? Almanya'nın 40 Metrekaresi'*yle ün yapan Tevfik Başer benzer konularla -Türkiyeli göçmen işçiler ve onların entegrasyon sorunlarıyla- ilgili olmayan filmler için Almanya'da fon bulmakta zorlandığını söyler.*

Ben Almanya'ya 1983'te, artık Türkiye'de film yapamadığım zaman gittim. *Bereketli Topraklar Üzerine* (1980) ve *Hakkari'de Bir Mevsim* (1983) beş yıl yasaklandılar. Türkiye'de film yapmaya başladığımda altyapı yoktu; stüdyolar yetersizdi, kurgu gelişmemişti ve fonlar oldukça kısıtlıydı. Bu kötü koşullar altında bile ilk filmlerimi Yeşilçam'dan bağımsız yaptım. İlk filmim için gerekli parayı kendim buldum, ikinci filmde sanatçılar ve yazar

dostlarım yardım ettiler. Yeşilçam'dan yatırım talep etmediğim için onların starlarını ve formül hikâyelerini kullanmak zorunda kalmadım. Kendi seçtiğim hikâyeyi kendi seçtiğim oyuncularla çektim; bu da işi kolaylaştırdı. Ama sansür vardı. Filmlerimiz seyirciye ulaşamıyordu. Bu, Almanya'ya yerleşmemdeki en önemli etkendir. *Hakkari'de Bir Mevsim* Avrupa'da geniş bir seyirci kitlesine ulaştığında Alman yapımcılar benimle işbirliği yapmak istediler. *Ayna* Alman, *Dilan* İsviçre ve Alman televizyonu ortak yapımıydı. Doğru ya da yanlış, sinema dünyasına küçük bütçeli filmlerle girmeyi seçtim. Avrupa'da bu kısa sürede bir geleneğe dönüşebilir. Küçük bütçeli filmler nedeniyle samimi filmler yapabildim. *Mavi Sürgün*'ün epey geniş bir bütçesi vardı ama gelecekte diğerlerine oranla pek tanınmayan oyuncularla küçük bütçeli filmler çekmeye dönmeyi planlıyorum. Büyük bütçeler ve mega-starlar yapımcılara ödün vermek anlamına geliyor. Genelde ortaya çıkan iş yönetmenin ilk başta planladığından çok farklı oluyor.

Bütün filmlerimin, ne kadar simgelerle yüklü olursa olsunlar, seyirci tarafından anlaşılmasını istiyorum. İzleyiciye olan güvenimi yitirmeden çalışmak istiyorum. Filmlerimi anlayan küçük bir seyirci kitlesi olması bile yeterli. Filmleri yalnızca sinemateklerde gösterilen bir yönetmen olmak istemiyorum. Avrupa'da *Hakkari'de Bir Mevsim*'le oluşturduğum bir izleyici potansiyelim var. *Mavi Sürgün*'ün gişede Amerikan filmleriyle yarışmasını beklemiyorum ama sinemalarda ve televizyonda gösterilir, iyi eleştiriler alırsa hedefine ulaşacağını düşünüyorum.

Montreal, Eylül 1993

* * *

Bir dağ (Hakkari'de Bir Mevsim), *ayna* (Ayna), *efsanevi bir kadın kahraman* (Dilan) *ve çok uzun bir yolculuk* (Mavi Sürgün). *Yeni filminiz* Avcı *geçmiş bütün filmlerinizden özellikler taşıyor gibi.*

Hikâye, senaryo yazarı Osman Şahin'in büyükbabasının hikâyesi, ancak yıllar geçtikçe kılık değiştirmiş. Bugün farklı insanları dinlediğimizde farklı hikâyeler yarattıklarını görüyoruz. Beni

bu filmi çekmeye yönelten de bu oldu. Ana tema gerçeğin görece-li olduğu, farklı insanlarca değişen farklı yüzleri. Susurluk'ta ölenler bir kesim için kahraman, diğer kesim için katliam zanlısı. Böyle göndermeler var. En baş gönderme, yalan. Filmde herkes yalan söylüyor. Ses bandı bir şey söylerken görüntü bandı başka bir şey söylüyor: Gözler duyguları yorumluyor. Gözleriyle oynayabilen oyuncular seçtim. Bu filmde bakış, beden dilinden daha önemli. Ancak bakış çok uzun olmamalı, yoksa büyüsü bozulabilir; kısa olursa da seyirci anlamayabilir. Sonra sadakat düşüncesi var. Bir düşünceye, bir kadına, bir ideale sadık kalmak, bu biraz kurcalanıyor. Film şiddetin köklerine gitmeye çalışıyor. Şiddet neden hüküm sürüyor? Şiddet bizim değil başkalarının içinde, düşüncesi var. Şiddet bir öğrenme modeli. Şiddet şiddeti doğurur. En önemli mesele, bastırılmış cinsellik -bence erotizm- ve bunun kayma noktasında nelere yol açacağı. İnsani duyguların ve düşüncelerin uçlarına gitmeye çalıştım.

Bir karı-koca ormanda bir avcıyla karşılaşırlar ve olaylar bir orman yangını gibi gelişir. Çizgi dışı seyrediyor olaylar. Karakterler kendi duyguları ve bedenlerini yavaş yavaş tanır, kendi gerçekliklerileriyle yüzleşirler, ama bu ancak hayatlarının sonunda gerçekleşebilir. Yine de bir kazanç olduğunu düşünüyorum. Osman Bey karakteri, koca, çok bencil, duygularını göstermez. Aynı zamanda hem megaloman hem de paranoyak. Çok önemli oldüğunu ve ardından dolaplar çevrildiğini düşünüyor. Karısının ve avcının bakıştıklarını yakaladığında, karısını izlemeye başlıyor. Karısı, Zala, bir aşk evliliği yapmamıştır. Genç yaşta bu adama satılmıştır. Onu kocası olduğu için sever. Ama avcı onda erotizm uyandırır ve belki de ilk defa doyuma ulaşır.

İkinci bölümde avcı direnirse onu öldüreceği tehdidiyle Zala'ya tecavüz eder. Ereksiyon olamayınca şiddete başvurur. Kadın hayatını kurtarmak için ona uyar ve olayın bir parçası haline gelir. Bu bir uç örnek ama aynen bazı kadınların tecavüz edilme fantezilerinde olduğu gibi. Olaydan sonra kadın iki adamı ölüme terk eder. Avcının özdeşleştiği bir şahini vardır. Aktöre -Fikret Kuşkan'a- şahin gibi davranmasını, onun ani, sinirli hareketlerini tak-

lit etmesini söyledim. İlk bölümde avcı kadına âşık olur ve onu ister, seksin ötesinde bir durumdur bu. İkinci bölümdeyse ele geçirmek ister. Aynı karakterler her bölümde farklı davranırlar.

Jacques Derrida'nın bir sözü beni çok etkiledi ve bu, filmde yapmak istediğim şeyi belirledi. "Her karar anı, verilen karar, yapılan iş, üstenilen sorumluluk içinde mantık yoluyla çözülemeyecek çelişkiler taşır." Filmdeki karakterler benzer çelişkileri taşıyorlar.

Adamın iktidarsızlığı onu şiddete yöneltir.

Öylesi bir durumda bir adamın başvurabileceği şiddet gerçek hayatta olabilecek biçimde tasarlanmıştır. Aynı zamanda seksin acı verici olduğuna dair bir ima içeriyor. Kadın hayatını kurtarmak için adamla ilişki kuruyor, ancak sonuç olarak seviştiklerini söyleyebiliriz. Filmde insan ilişkilerinin hiçbir sınırı yok. Bir olaydan diğerine geçiş yok. Biraz gerçek hayatta olduğu gibi.

Kişisel terörü, siyasal ve sosyal terörün metaforu olarak da yorumlamak mümkün.

Terör fikriyle -ki bu siyasal terörü de içeriyor- ilgiliyim. Metaforik sahneler çekmeye çalışmadım ama eleştirmenler metaforlar bulurlarsa bundan sevinç duyarım. Basit bir dünya kurdum ve insanlar duyguları ve dürtüleriyle hareket ederlerse nereye ulaşabileceklerini göstermeye çalıştım. Jale Arıkan'a, "Zala benim," dedim, çünkü Zala'nın psikolojik durumunu, içinde yükselen dalgaları hissedebiliyordum. Böylece anlatıyı seven birinin bakış açısından değil, sevilen birinin bakış açısından kurguladım. Zala'nın bakış açısı bu, kahramanın. Bütün filmlerimde olduğu gibi ana karakter, kadın.

Sevilen mi arzulanan mı?

Sevilen ve arzulanan. İlk bölümde yalnızca sevgi; ikincisinde yozlaşma var. Adam ereksiyon olamaz ve şiddete başvurur. Kocayı bayıltıp, kuyuya sarkıtır ve kadını bıçakla tehdit eder. Diğer yandan, kadın masum olduğu halde kocası tarafından aşağılandığından ipi dipsiz kuyuya, ikisinin üstüne atar. İkinci öykü böyle biter. Göldeki bir tekne yolculuğunda yaşlı bir kadın ve kör bir

adam, uzun zaman önce gerçekleşen olayı şehirden gelen, dürbünü ve fotoğraf makinesiyle kuş gözlemeye giden bir adama anlatırlar. Adamın tepkisi farklı olur. Epey gerçekçidir. Hikâyeyi dinleyen küçük kız çok etkilenir ve Zala'yı suda görür. O da bir yansıdır. Adamsa yalnızca bir kurbağa görür. Kimileri Zala'nın halen suda yaşadığını söyler, kimileri intihar ettiğini anlatır ve efsane sürer. Yeni evlenen bir çift Zala'nın yaşadığı varsayılan yere bir taş atmak için bütün yolu katederler. Uzun bir süre arar, sonunda suya batmış bir mezar bulur, taşı atar, bir dilekte bulunurlar.

Avcı'yı Mavi Sürgün *gibi bir yol filmi olarak niteleyemesek de, efsanenin yolculuk çerçevesi içerisine yerleştirildiğini söyleyebiliriz.*

Bir yol filmi diyemeyiz, ancak yolculuğun sonunda bazı insanlar bir yerlere ulaşır, hisleri ve düşüncelerini kavrarlar. Onlar yalnızca bize hikâyeyi anlatmak için orada değillerdir. Yolcuların kendi hikâyeleri vardır. Yaşlı çift mutlu değildir; hiçbir şeyde anlaşamazlar, yine de ilişkileri devam eder. Şehirli adam efsanelere ve hurafelere kuşkuyla yaklaşır. Küçük kız her duyduğundan etkilenmeye açıktır. Hayatın kendisini filme yerleştirmeye çalıştım.

Kuyu ve suda bir kadın, kolaylıkla çok katmanlı yorumlamaları beraberinde getiriyor.

Sezgileri güçlü izleyiciler simgeler ve metaforlar görebilir. Sinema epey somut bir sanattır; ancak aynı zamanda soyuttur. Bu bir paradoks gibi gelebilir kulağa. Bir ağaç görüntüsü çek diyemezsiniz. Bir çam ağacı çek diyebilirsiniz. Ağaç bir kavramdır. Bir kavramı çekemezsiniz. Bütün imgelerden simgeler ve metaforlar çıkarmak isteyenler varsa film buna açıktır.

Bazı kadınların tecavüz fantezisi vardır dedikten sonra kadınlar arasında pek taraftar bulamayabilirsiniz. Birçok kadın, özellikle de feministler bu fikrin bir erkek fantezisi olduğuna inanırlar.

Ben bildiğim şeyi söylüyorum. *Gece Bekçisi* isimli bir başyapıt vardır.

O filmde mesele iki taraflıdır.

Liliana Cavani o film için araştırma yaparken Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan, Auschwitz'den sağ kurtulup yıllık izinlerini kampta geçiren biriyle karşılaşır. Bu sıradışı bir durum olabilir ancak mevcut. Feministlerin ya da maçoların baskısı altında bir film yapamam. Ben filmimi hayal gücümü kullanarak yaptım ve bunu olumlu bir edim olarak da göstermedim. İnsani duyguları en uç noktaya sürükledim. Kendi sınırlarımı da zorladım. Gerçekleştirme anlamında en zor filmim. Bu yüzden de etkili. Beni etkiledi.

Türk kültüründe yalanla ilgili birçok deyiş vardır. 'Yalan dünya', "aynalar yalan söylemez" gibi. Siz de Ayna *adlı bir film yaptınız.*

Her filmde bir ayna görürsünüz. Bu filmde kuyunun dibinde altın bulmak için güneşe ayna tutarlar, ancak kuyuda altın yoktur. Yalanlar ya da yalan söylemek oldukça banal ama benim ilgimi çekiyor ve ilginizi çeken şeyler sizin düşünmenize sebep olur. Yalan olan ne? Film bunun cevabının arayışında. *Hakkari'de Bir Mevsim*'i çekerken yalanlar söyleyen birçok kişiyle tanıştım, ancak sonradan bunun tamamen hayal gücü olduğunu anladım. Yalan söylemek için hayal gücüne ihtiyacınız vardır. Filmde söylenen yalanlar kimseye zarar vermeyen beyaz yalanlardır. Söz düzeninin bakışla çatışmada olduğunu göstermeye çalıştım. Daha önce de söylediğim gibi, gözler kişiyi ele verir. Filmde bakış ve diyalog çatışma halinde. Ben de yalanlarla nereye kadar gidilebileceğini keşfetmeye çalışıyorum.

Kamera, bakış ile diyalog arasındaki çatışmayı yansıtacak bir ayna vazifesi mi görüyor?

Fazla kamera oyunlarına girmedim. Sanırım 500-550 plan var filmde. İzleyicinin ilgisini ayakta tutmaktı amacım. Kamera, olayları yansıtan bir ayna görevi gördü.

Yalan meselesi epey ilgi çekici. Örneğin, çocuk ebeveynlerine yalan söylüyor, büyüyünce öğretmenine yalan söylüyor, ardından sevgilisine yalan söylüyor, ardından iş arkadaşlarına. Hayatta kalabilmek için yalan söylüyor. Paçayı kurtarmak için. Bu yalanlar zaman içerisinde hayatının parçası haline geliyor, gerçek oluyor. Örneğin, birçok Doğu kültüründe söz ağızdan çıktı mı artık yalan olmuyor.

Olaya karışanlar cinayetin fiziki sorumluluğunu üstlenebilirler, ancak geleneklerin ve göreneklerin sorumluluğunu kurbana yükleyeceklerdir. 1993 yazında, Sivas'ta 36 aydın Allah adına yakıldılar. Sonuna kadar dürüst kalamazsınız. Sinemada da aynı durum söz konusu; saf ve masum bir fikirle başlarsınız, bir hikâyeyle, ancak birçok başka faktör girer işin içine -başka insanlar, dağıtımcılar- ve sonunda başladığınız noktanın çok uzağında bulursunuz kendinizi.

Kamera ve ayna metaforunu geliştirirsek, bazı aynaların imajı çarpıttığını söyleyebiliriz.

Bu bağlamda bir çarpıtma söz konusu. Zira geçmişte gerçekleşen bir olay deforme edilerek, yinelenerek yeni biçimlere dönüşmüş. Sirklerdeki dev aynalar gibi kullandım kamerayı.

Aslında "aynalar yalan söylemez" deyişi doğru değil. Aynada ne görüldüğü, bakan insana bağlıdır.

Evet. Bir kere ters gösteriyor.

Çekimlerden bahsedelim biraz da.

Zor ama çok güzel bir deneyimdi. Her gün üç saat yolculuk yapıp 1800 metrelik bir tepede, Mengen ve Eskipazar arasında bir ormanda çalıştık. Yağmur nedeniyle yollar bozuldu. Yolu yeniden yapmak, köprüler kurmak zorunda kaldık. Ardından yedi metrelik bir kuyu kazmak zorunda kaldım; bitmesi yirmi iki gün aldı ama bittikten iki hafta sonra çöktü ve yeniden yapmak zorunda kaldık. İçinde çalışabilecek geniş bir kuyuya ihtiyacımız vardı. Çekim yapabilmek epey çetin bir işti. Oyuncuları indirmek için yedi metrelik bir merdiven kullanıldı. Kuyuyu da bir metafor olarak yorumlayabilirsiniz!

Cinsellikle ilgili Freudyen bir metafor mu?

Gayet mümkün.

Ya oyuncular?

Pozitif bir enerji mevcuttu. Herkesin farklı bir oyunculuk tarzı olması filme çok yardım etti. Ahmet Uğurlu (Koca) önceden

planlıyor ve planına bağlı kalıyor; Fikret (Avcı) ve Jale (Kadın) doğaçlama yapan ve karnından oynayan oyuncular. Oyuncuların yeteneklerini ortaya çıkarmak için açık ve basit bir film dili kurmaya çalıştım. Normalde aktörlere bir şey vermeden her şeyi onlardan almaya çalışırım. Epey uzun bir planlama dönemimiz oldu. Fikret'le bir yıldan fazla bir süre çalıştım; Jale ve Ahmet'le de uzun gecelerimiz oldu. Sette kameraman Jürgen Jurges'e ayıracak zamanım kalmıştı. İyi bir kameraman ve iyi oyuncularla çalışabildiğim için şanslıydım. Eğer doğrusunu kurabilirsen insanların duygularını en iyi mizansen aracılığıyla verebilirsin diye düşünürüm. Seyirci mizansen ve kameranın çok farkında olmamalıdır; aksi halde film oldukça teatral olur. Kulübedeki sahnelerde Jurges ışıkla gölgeyi beraber kullandı.

Mavi Sürgün'*de renkler çok önemliydi. Film kahverengiyle başladı, yavaşça yeşile döndü ve sonunda mavi oldu.*

Başlangıçta kamerada da ve mizansende de çok zorlandık, ancak denize ulaşılınca rahatladık. *Avcı*'da ilk bölümün odağı, ateş ve su. Ateş için kırmızıyı, ormanda koyu yeşili ve ağaç gövdeleriyle uyum sağlaması için kahverengiyi kullandık. Birinci ve ikinci bölümün farklı renklerini ayıran, Manyas Gölü Kuş Gözlemevi'nde çektiğim iki görüntüdür. Güneşe karşı çalışmaya karar verdik. Ayrıntıdan çok atmosfer istedim gölde.

Başlangıçta belirttiğim gibi, Avcı'*nın diğer filmlerinizden bazı motifleri* -Hakkari'de Bir Mevsim'*deki dağ,* Ayna'*daki ayna,* Dilan'*daki efsanevi kadın kahraman ve* Mavi Sürgün'*deki epey uzun yolculuk- taşıdığını dikkate aldığımızda, çalışmalarınızda belli bir izleğin varlığını düşünmemek mümkün değil.*

Ben hiçbir filmimi izleyiciyi düşünerek yapmadım. İzleyicinin ortak paydası yok. Ortalama izleyiciyi düşünerek yapılan filmler kanımca çok başarılı filmler değil. Bir dünya kurmaya çalıştım ama amacım marjinal cazcılar gibi bir film yapmak da değildi. Yalın ve açık olmasını istedim. Ben bütün filmlerime bu düşünceyle başlarım, ama bazen eleştirmenler beni bile şaşırtacak metaforlar bulurlar çalışmalarımda. Bu filmin rahat bir akışının olduğunu ve

her kesimden insana hitap edebileceğini düşünüyorum. Eğer bir film İngiliz, Türk ya da Hintli seyirciyi güldürebiliyor ya da ağlatabiliyorsa, iyi filmdir. Seyirciye tanıdık gelebilecek duyguları göstermeye çalıştım. Benim için, bir film izlerken, önemli olan seyirciyle beyazperde arasındaki ilişki değil, seyirciyle diğer seyirciler arasındaki gerilimdir.

Sinema yüzyılı geride bıraktı. Dünya sineması, Avrupa ve Amerika sineması hakkında düşünceleriniz nelerdir?

Dünya sinemasında Hollywood filmlerinden daha kötü filmler yapılıyor. Hollywood'un iyi oyuncuları, kameramanları, müzisyenleri, senaryo yazarları var. Avrupa sinemasında bu enerjiyi göremiyorum. *Mavi Sürgün* Türkiye'yi Oscar'da temsil etmek için seçildiğinde, Los Angeles'taki gazeteler benim çok Avrupalı olduğumu yazmışlardı. Avrupalılar filmlerimden benim ülkemi çok sevdiğimi çıkarttıklarını söylüyorlar. Ben nereye aitim? Kendimi ya da sinemamı nereye yerleştireceğimi bilmiyorum. Hollywood sinemasının hızını ve ritmini seviyorum ama aynı zamanda Avrupa sinemasının fikir dünyasını da seviyorum.

Peter Greenaway gibi sanatçılar sınırları aşmak, çerçevelerin dışına çıkmak istiyorlar. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Yalnızca iyi şanslar diyebilirim. Peter Greenaway'i yakından izlerim. İlgi çekici bir yönetmen ama ben sinemaya farklı bir bakış açısıyla yaklaşıyorum. Sinemayı fazla hırpalamamak gerek. Bir romanı daha fazla veriler ve teknik imkânlarla yazabilirsiniz ama sinemanın imkânları sınırlıdır; bir filmle romanın derinliğine ulaşmak zordur. Bunu zorlamak sinemayı deforme edebilir. Örneğin, Brecht'in tiyatroda yaptığını sinemada yapmaya çalışanlar pek başarılı olamadılar. Seyirciyiden kopuk, hiç de insancıl Brecht'in öngördüğüne yöneltmeyen soyut ve anlamsız filmler seyirciyi yabancılaştırdı. Sinema sanatını zorlamamak gerekir. Sinema tiyatrodan, edebiyattan ve resimden arındığı oranda güçlü ve gerçek bir sanat haline gelir. Daha önce söylemiştim size; sinema resmin, tiyatronun ve edebiyatın bir toplamı değildir, özgün bir sanattır. Dolayısıyla, başka bir sanat formunun yardımını istemeye gerek yoktur. Sinema

sanatına sadık olmalı ve daha derine gitmeliyiz. Sanat gelişmez; bilim ve teknoloji gelişir. Sinema kendine döner ve derinleşir. Teknoloji her gün ilerler. Bu ayrıma dikkat etmek gerekir.

Geçen hafta Paris'te bu konuda bir kolokyum vardı.

Bunu hayat determinizmimle buluyorum. Örnegin, nerede bir Antonioni, de Sica? Bir *La Notte* (Gece) filmi? *La Notte* filmi eskidi mi?

Paris'teki tartışmanın bir bölümü, sanatta basamaklar olmadığı üzerineydi.

Bu bilimde mevcuttur. Öyle olmasaydı aya 2000 yıl önce gidilirdi. Düşünce zaman içerisinde gelişir. Peter Greenaway sinema sanatını suiistimal ediyor; ancak kaldırdığı taş onun kaymasına sebep olabilir ve sonuç olarak Jean Marie Straub gibi hiç film yapamaz hale gelebilir. Bir sinema dergisi yayınladığımda onun hakkında özel bir sayı yapmıştım ancak şimdi bir çıkmazda. Berlin'de düzenlediğimiz bir konferansta kendisinin tek yönetmen olduğunu iddia etmişti. Bu noktaya gelebilir insan.

Eleştirmenler Avcı'yı *Akira Kurosawa'nın* Raşamon'*una benzettiler.*

Hem de izlemeden! *Raşamon*'un yapısı birçok romanda ve filmde mevcuttur –bir hikâyenin farklı formlarda anlatılmasına imkân sağlayan episodik bir yapı. Söyleşiye başladığımızda filmin hikâyesinin senaryo yazarı Osman Şahin'in büyükbüyükbabasının başından geçen bir olaya dayanan bir efsaneden doğduğunu söylemiştim. Osman bey, o adam. Filmi çekmeye hikâyeyi köylülerden ve büyükbabasından hikâyeyi dinleyen Osman Şahin'den duyduktan sonra karar verdim. Ancak bu ne filmimin değerini azaltır ne de *Raşamon*'un bir başyapıt olduğu gerçeğini değiştirir. Filmi böylesi bir etkiyle yapmadım. *Hakkari'de Bir Mevsim* sonrasında kimileri filmin Francisco Rossi'nin *İsa Eboli'de Durdu*'suna (1979) benzediğini söyledi. Rossi bir romandan yola çıktı, ben de; Ferit Edgü tarafından yazılan bir romandan. Eğer film başka müthiş bir filmi hatırlatıyor ve çağrışımlar yapıyorsa bundan mutluluk duyarım.

Dünyada çok özgün öykü yok. Etkilere açığım ve fikir alışverişi taraftarıyım. Hayatı merak ediyorum ve araştırıyorum.

İstanbul, Ağustos 1997

* * *

Yeni filminiz Yolda'*nın kahramanı efsanevi yönetmen Yılmaz Güney.* Hakkari'de Bir Mevsim *ve* Mavi Sürgün'*de olduğu gibi aydın yine odağınızda.*

Aydınlar ve onların toplumdaki yerleriyle ilgiliyim. Film, bir kez daha, aydının horlanıp yabancılaştırıldığını gösteriyor.

Aydının yabancılaştırılması günümüzün acı bir gerçeği haline geldi. Bu kitaba da aldığımız bir söyleşide, İran yeni dalga sinemasının önde gelen isimlerinden Daryuş Mehrjui, aydınlar sınırlara doğru itilmeye çalışılıyor, ya da başka bir deyişle, herkes aydın oldu ve bu yüzden aydınlarla artık hiçbir alışverişim yok demişti. Kırgız düşünür ve yazar Cengiz Aytmatov'a göre de: "Aydınlar toplumun her şeyi önemseyen ve diğerlerinden daha fazla acı çeken bir kesimini oluşturuyorlar... Ancak aydınların düşüncesi de yanlış bir yola sapabilir ya da istenmez olabilirler... Aydın bir katalizördür; tarihi hareketlerin ve kendi düşüncesiyle uyuşmasa dahi değişimlerin katalizörü. Günümüzde aydınlar tarih kulvarında bile değiller."

Ben filmde totaliter rejimler altında yaşayan sıradan insanların ve özellikle de entelektüellerin mücadelelerini göstermeye çalıştım. Yıl 1981. Cunta iktidarda. Sokağa çıkma yasağı var. Film hapis ve özgürlükle ilgili, ancak bunlar göreli kavramlar. Çok katmanlı bir dil söz konusu. Usta (Yılmaz Güney) ve genç yönetmen (ben - Sedat karakteri) arasındaki ilişki, aslan ve aslan terbiyecisi arasındaki ilişkiyle kıyaslanabilir. Genç kuşağa bir mesaj da vermek istedim: Büyük ustalara ve onların işlerine duyulan hayranlık olmadan yaratamazsınız, ancak hayranlık düşünme sürecini yavaşlatır. Ancak ustayı öldürerek usta olabilirsiniz. Usta-çırak arasındaki ilişki zorlu bir ilişki. Bir de *ağabey* kültürü var. Herkes Yılmaz abi diye çağırıyor onu. Bu kavramı Batı'da bula-

mazsınız. Film sosyo-politik konular bağlamında zorlu ve karmaşık ilişkileri anlatıyor.

Duygular ve düşünceler çoğu zaman göz hareketleriyle aktarılıyor. Gerilim sahnelerinde bakış sürekli üçgenler çiziyor. Duygular o kadar altüst edici ki kelimeler yetersiz kalıyor. Ne hissedildiğini yalnızca gözler ifade ediyor.

Ufak mutluluklar zorlu yolculuk sırasındaki sınırlı dakikalara serpiştiriliyor; bakışma ya da el ele tutuşma anları gibi. Burada baskı altında, hapsedilmiş bir yönetmenin acılarını yansıtmaya çalıştım. O bir efsane. Düşlerini güvendiği genç yönetmenlere emanet ediyor ve hepsi de bunu sorgusuz kabul ediyor ancak sonuç olarak düşleri ondan alınıyor.

"Hayallerim başkalarının elinde tutsak," diyor, "hapis budur."

Ayrıca, sağlığı bozulmakta ve kaçış planları yapmakta. Bütün zorluklara rağmen kontrolü elden bırakmıyor; hapishane sanatını iyi biliyor, mahkûmun nasıl hareket edeceğini... Yılmaz, birlikte yaptığımız gerçek yolculukta bir hayli düşünceli ve tedirgindi. Bu deneyimi kurguladım ve dramatik efektler ekledim.

Yılmaz başka bir hapishaneye nakledildiğinde, karısı güvendikleri bir hapishane arkadaşının kullandığı bir arabayla onu takip etmektedir. Kızgın olduğu halde onun yanındadır. Bu sahneler yüklü. Sanatını ailesinden ve sevdiklerinden daha fazla önemseyen, müthiş bir sanatçının oldukça keskin bir portresini çiziyorsunuz. Egoist olmayan bir sanatçının var olduğunu düşünmüyorum. Sanat her şeyi vererek ve kendini her şeyden arındırarak mümkün. Bu, Yılmaz karakteri için çok önemli. Ayrıca, halkına ve ülkesine duyduğu derin bağlılık var. Böylesi tutkular karısına ve çocuğuna duyduğu sevgiyi aşıyor.

O bir egoist ve ülkesine âşık. Acımasız olmadan film çekemezsiniz. O sıradışı bir yönetmen ve sanatçı. Ayrıca, karakterinin iniş çıkışları var. Bir duygudan diğerine çok hızlı geçiyor. Karısı gerçekçi. "Hiçbirşey değişmeyecek," diyor. Diğer sıradan çiftler gibi normal bir hayat istiyor. Alışkanlıklar istiyor. Onun peşinde bir hapishaneden diğerine gitmekten yorgun.



Yılmaz Güney'i Halil Ergün'ün oynadığı *Yolda* (2005) filminden bir sahne.

Bir efsanenin hatırasına el atarak yazılmayan tabuları kırdınız. Bunlar yalnızca özel olarak tartışılan hassas meseleler. Ayrıca, yerli eleştirmenler olayla aşinalığı olmayanların filmi anlayamayacaklarını söylüyorlar. Bahsedilen olay, ilk başta "Bayram" ismini taşıyan ve size emanet edilen, ardından Yılmaz Güney çekimlerden hoşnut olmayınca Şerif Gören tarafından çekilen Yol *filminin uzun öyküsü. Kişisel olarak filmin önyargısız ve ön hükümsüz Batılı izleyici karşısında daha büyük bir potansiyeli olduğunu düşünüyorum. Sonuç olarak bu bir belgesel değil, kurgu film. Ve bu sizin tabuları ilk yıkışınız değil.* Mavi Sürgün*'de Atatürk rejiminin baskıcı İstiklal Mahkemeleri'ne ve Halikarnas Balıkçısı'nın karanlık geçmişine ışık tuttunuz. Bu filmde bir efsaneyi daha önce yapılmayan bir biçimde resmediyorsunuz; öyle bir efsane ki elleri kelepçeli, iki polis arasında sıkışmış bir şekilde bir arabanın arka koltuğunda otururken bir jandarma gelip, "Son filmindeki bakışın içimizi yaktı abi," diyor.*

Tabuları yıkıyorum. *Mavi Sürgün*'de Cevat Şakir'in dünyasını anlamaya çalıştım. Bir adam babasını neden öldürür? Babası karısını baştan çıkarır, Roma'dan trene biner, trende sevişirler; ancak

cinayetin sebebi bu değildir. Babasını, çok sevdiği annesini aldattığı için öldürür.

Hakkari'de Bir Mevsim *ve* Mavi Sürgün'*de olduğu gibi burada da merkezi bir tema, sürgün.*

Güney, mahkûmları isyana teşvik suçlamasıyla başka bir hapishaneye nakledilir. Bu bir tür sürgündür. Bu motifi yansıtabilmek için kapalı mekânlar kullandım.

Filmin başındaki belgesel görüntüler nereden?

Onları televizyondan aldım. Çorum hapishanesindeki isyanın bastırılışını gösteriyorlar. Görüntüler bulanık.

Filmdeki diğer birçok şey gibi. Örneğin, kamera çoğunlukla siper camının ardında, bu da gerçekle hayal edileni birleştirip görüntüyü bir şekilde bulandırıyor. Görüntüyü bulanıklaştıran sis karakterlerin psikolojik durumları için etkili bir mecaz oluşturuyor. Otel odalarının camlarındaki buğu görüntüyü bulanıklaştırmakla beraber, Yılmaz'ın trenin geçişini duyarak hayatından başka bir insanın da çıktığını düşünmesiyle bulanıklaşan duygularına da dikkat çekiyor. Kamera epey yetkince kullanılmıştı.

Mavi Sürgün'deki üçüncü kamera asistanı sinematografiden sorumluydu. Bu onun ilk filmiydi. Kamerayı dışarı çıkarmadım. Bu amaçla Avrupa'dan çok küçük bir kamera aldık ve geriye doğru çekim yaptık, karşıdan ya da yandan değil. Arabada çekilen sahnelerde izleyiciler kendilerini olayların bir parçasıymış gibi hissediyorlar. Bir serüven içinde olma hissi ve bir labirentte kaybolma fikri hep orada. Herkes aynı yolun yolcusu.

Sis sahneleri bu fikri oldukça etkili biçimde yansıtıyor.

Siyasi polis onu hapsetmekle beraber kendilerini de hapsediyor. Yılmaz'ı en çok üzen polis ona en çok hayran olan polistir. Bu bir kısır döngü. Hapiste olmak asıl mesele. Bu, tek bir kişi hakkında bir film değil.

Yılmaz'ın ölümünden sonra genç yönetmen, düzenli olarak oğluymuş gibi Yılmaz'ın annesini arar. Bu ayrıntının filmin sonuna önem-

li bir katkısı olduğunu düşünüyorum. Bağlarını kesmiş, özgürlüğünü kazanmış da olsa hâlâ içinde ustasının görüntüsünü taşıyor. Bazı izleyiciler o sahnenin gerekli olmadığını düşündüler. Benim içinse bir geçiş meselesiydi.

Geçiş ve dönüşme. Gerçek hayatta da Yılmaz annesinin ölümünden haberdar olmasını istemiyordu ve onu bir polis aradı. Ben bunu simgesel olarak gösterdim.

Genç yönetmenin ustasına, "Sana acıyorum," dediği, Yılmaz'ın bir sandalyeyi parçalamasıyla sonuçlanan sahnenin özelliği nedir? Bu cümle nedeniyle ciddi eleştirilere uğradınız ve Güney'in hayranlarını kırdınız.

Bu gerçek bir hikâyeye dayanıyor. Yılmaz İzmit hapishanesindeyken, editörü olduğum *Güney* mecmuasını bırakma kararı aldım. *Yol* projesi ve askeri rejim öncesinde on sayı yayınlanmıştı. Ancak içerik zamanla siyasete odaklanınca sorun başladı. Yılmaz'a niyetimi anlattım. İzmit'te deniz kenarında bir hapishaneydi. Denize baktı, ağladı; onun için üzüldüm. Çaresizdi. Hayır diyemedi. Hiçbir şey demedi. Ona acıdım ama fikrimi değiştirmedim. Filmde genç yönetmen, "Sana acıyorum," dediğinde, bu onu küçümsediği anlamına gelmez. Vicdanı rahat olmadığı için acır ona. Bir baba-oğul ilişkisindeymiş gibi asidir. İçinde taşıdığı ağırlık dışarı çıkmak zorundadır. Gerçek hikâye şöyledir: Bana bir mesaj göndererek başka bir proje ya da kendi projemi gerçekleştirmem üzerine benimle konuşmak istediğini söyledi ama ben gitmedim. Onun yerine ona bir mektup yazdım. Gitseydim bu filmi yapmazdım. Eğer çekime devam etseydik bu bir Erden Kıral filmi olurdu; *Hakkari'de Bir Mevsim*'den daha iyi olabilirdi. Belki de bu yüzden durdurmak istedi. Yeteneğime ve bana saygı gösterdi. İsviçre'de, "Onun çekimlerini kullanmadım. Erden bunun sebebini biliyor," dediğini duydum. Bir keresinde Paris'ten *Ayna*'yı izledikten sonra Berlin'i aramış, bana, "Türk sinemasına bir yenilik getirdin," demişti.

Torununun tabutunu minibüsün üstünde taşıyan yaşlı adamın hikâyesi nedir?

O torunu asılan bir adam, gerçek bir hikâye. Yılmaz kendi ölümünü görüyor. Bu onun son yolculuğu.

Adam genç yönetmene, "Şahin yalnız olduğu için katildir," der.

Yılmaz da yalnızdı. Her zaman söylerdi. Ama bir anahtar verdim. "Kayseri hapishanesinde bir gardiyan benim için içeri küçük bir kalem sokmuştu," demişti. "O kalem hayatın devamıydı."

Sinema eleştirmenleri ve tarihçiler Hakkari'de Bir Mevsim *ve* Ayna*'da Latin Amerika kökenli 'büyülü gerçekçilik' özellikleri bulmuşlardı.*

Yolda için de yerli bir eleştirmen "Anadolu sürrealizmi" demişti! Ana konu, her zaman aydın. *Av Zamanı* Türk sinemasına bir uyarıdır. *Mavi Sürgün* gerçek bir hikâyeyle başlar ancak *Hakkari'de Bir Mevsim* ve *Ayna* gibi gerçeküstülüğe yönelir. Büyülü gerçekçilik doğru olabilir. Ama polislerin Yılmaz'ı nakledecekleri hapishaneyi ararken sürekli dönüp durdukları sahne için buradan biri, "Burası Türkiye, insan adres sormaz mı?" der, ya da, "Hiçbir evin numarasının olmadığı bir köyde neden numaraları sayıyorlar?" diye sorar. Film aynı zamanda polemik yarattı. Yılmaz'ın karısı Fatoş filmde kendini arayıp, "Bu biz değiliz," dedi. İstemesine rağmen, oyuncunun hazırlık için gidip onunla görüşmesine izin vermedim. Böylesi bir etkilenme istemiyordum. Ve kimseyi acıtmayacak bir film yapmaya çalıştım.

Yılmaz'ı oynayan Halil Ergün, Yılmaz'dan yaşlıca ve sandalyeyi kırdığı sahne dışında bir düşünürün sakin, düşünceli görünümüne sahip. Genel soğukkanlılığının Yılmaz Güney'in gergin enerjisini yansıttığını düşünmüyorum.

Yaşı doğru. Davranış biçimi hapishanede olmasından kaynaklanıyor. Başrol oyuncusunu seçerken Yılmaz Güney'e fiziksel olarak benzeyen birini aramaktansa, dediğine inanan ve karakteri anlayan birini aradım. Başka öneriler de vardı ama muteber bir aktör istedim.

Avcı için en zor filminiz olduğunu söylediğinizi hatırlıyorum. Peki ya Yolda?

Bu filmden çok memnunum. Ellerim terlemedi. Çekimler 26 gün sürdü. Küçük bir bütçemiz vardı. Kurguyu (*Yol*'un yönetmeni) Şerif Gören yaptı. Jenerikte adı Ş.G. olarak geçiyor. Filmi gördüğünde "Yılmaz, Fatoş ve Erden için" ağladığını duydum.

Yerel sinema araştırmacıları için Yol, *ya da o zamanki adıyla "Bayram"ın sizin çektiğiniz versiyonunu izlemenin önemli olabileceğini düşünüyorum. Negatifler nerede?*

İsviçre'de. Cactus Film işin içinde.

İlk filminizi izlemek de mümkün değil. Kanal'ın *VCD'si bir süre için satıştaydı. Hatırlar mısınız, Hindistan'dan kapsamlı bir retrospektif daveti gelmişti ve biz kopyaları temin edememiştik. Bir ülkenin kendi kültürüne sahip çıkmaması insanı üzmekle kalmayıp kızdırıyor.*

Kanal'ın VCD'sini Türk sinemasının en ünlü aktörü Tarık Akan filmde oynadığı için yaptılar. *Bereketli Topraklar Üzerinde*'nin negatifleri Berlin Sinematek'te. *Dilan* da İsveçlilerde.

Yılmaz Güney'in Türk sinemasına en büyük mirası nedir?

Bizim kuşak *Umut*'un faytonundan indi. Kamera sokağa çıktı. Yılmaz Güney gerçekçi sinemayı getirdi Türkiye'ye. Teatral ve soyut oyunculuğu yıkarak performans kavramını yeni bir kavramla değiştirdi. Türkiye sineması sessiz bir bakışıyla oynayabilen, onun gibi başka bir aktör yetiştirmedi.

İstanbul, Nisan 2005

BİYOGRAFİ

Erden Kıral 1942 yılında Gölcük'te doğdu. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nde seramik eğitimi aldı. Sinema eleştirmeni ve yayıncı olarak çalıştı; sinema kariyerine başlamadan önce sayısız reklam filmi ve dört kısa film yönetti. 1983'te askeri rejim yönetiminde film yapmak zor hale gelince Berlin'e gitti, birkaç yıl sonra ülke-

sine döndü. *Ayna*'yı Almanya'da çekti. *Hakkari'de Bir Mevsim*'le Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı ödülünü aldı. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi ve Almanya Film/TV Yönetmenleri Birliği mensubu.

Sinema Filmleri:
1978 *Kanal*
1980 *Bereketli Topraklar Üzerinde*
1983 *Hakkari'de Bir Mevsim*
1984 *Ayna*
1986 *Dilan*
1988 *Av Zamanı*
1993 *Mavi Sürgün*
1997 *Avcı*
2005 *Yolda*

ALİ ÖZGENTÜRK

Ali Özgentürk orta kuşak yönetmenler arasında önemli bir yere sahiptir. Sinema endüstrisinde çalışmaya 1974 yılında kamera asistanlığıyla başladı, ardından Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz'a asistanlık yaptı. İlk iki filmi *Hazal* (1979) ve *At* (1982), Yılmaz Güney geleneğinin izlerini taşır. Geleneklerin zoruyla ölen nişanlısının on bir yaşındaki kardeşiyle evlenmek zorunda bırakılan Doğu'nun dağlarından genç bir kadının hikâyesini anlatan *Hazal,* yönetmene uluslararası alanda ün ve ödüller kazandırdı. *At,* büyük şehirde oğlunu okutma düşlerinin trajediyle sonuçlandığı göçmen bir işçiye odaklanıyor. Filmin post-prodüksiyon aşamasında yönetmen dönemin askeri rejimi tarafından tutuklanmış, yargısız olarak bir yılı hapiste geçirmişti.



Ali Özgentürk, Osman Şahin ve Gönül Dönmez-Colin.

Özgentürk, faşist eğilimli bir Balkan göçmeni hakkında çektiği üçüncü filmi *Bekçi*'yle (1985) yeni bir arayışa girdi. *Su da Yanar* (1987) kişisel ve siyasal çelişkiler içinde bir yönetmen hakkında çok içeriden bir filmdir. Film sansür kurulundan geçmişse de, İstanbul kaymakamlığı tarafından "hainlikle itham edilen, sürgündeki komünist bir şairin, Nâzım Hikmet'in hayatını ve düşüncelerini ortaya koymaya" çalıştığı gerekçesiyle yasaklanmıştı. Özgentürk altı yıl hapis istemiyle yargılandı. İstanbul'da yapılan gösteriler ve güçlü bir uluslararası imza kampanyasıyla suçlamalar geri çekildi ancak film yasaklı kalmaya devam etti.

Çıplak, geleneksel çıplaklık ve utanç kavramlarının üstüne giderek moderniteyle karşı karşıya kalan eşikteki toplumlardaki ahlâki bozulmaya dikkat çekiyor. Özgentürk'e göre, "İslam kültüründe beden her zaman Müslüman kalır". "Çıplak modellik yapsa da kadın Müslüman kalmaya devam eder; evine, camiine, dualarına döner. En ilerici görünen Türk kadını fanatik bir Müslümandır. Özgürlüğünü savunanlar için bu 'özgürlük' cinsel öz-

gürlükle eşittir. Bunlar bizim travma geçiren şizofren toplumumuzun çifte standartlarıdır. İlişkiler bir dedektif hikâyesine benzedi artık. Karakterler bedenlerinin sırlarını silmeye çalışıyor. *Çıplak* buradan çıktı. Toplumsal içerikli filmlerin pek azı böylesi konularla ilgileniyor."

Özgentürk her yeni filmiyle farklı bir ifade tarzını ve farklı bir dil kullanımını deniyor. Son filmi *Kalbin Zamanı*, üç farklı dönemi kapsayan ve bir kadının üç adama duyduğu aşkı anlatan nostaljik bir hikâye. Film, Ali Özgentürk tarafından tasarlanan ve sinemamızda bir ilk olan paralel bir aşk hikâyesi animasyonuyla tamamlanıyor.

Ali Özgentürk'le dostluğumuz yirmi beş yıllık bir geçmişe dayanır. Aşağıdaki ilk söyleşi Nisan 1996'da, ikincisi Nisan 2005'te yapıldı; söyleşilerin her ikisi de İstanbul'da oldu.

* * *

ÇATIŞMA ZAMANLARINDA YÖNETMEN OLMAK: BENLİĞE YOLCULUK

İlk uzun konulu filmin Hazal'ın *üzerinden yaklaşık on yedi yıl geçti. O günlerde nasıl yönetmen olunuyordu? Bugün değişen bir şey var mı?*

Yönetmen olmanın koşulları pek de değişmedi. Kendini bu araçla ifade etmek isteyen herkes bu işi yapabilir. Ancak, her yerde olduğu gibi Türkiye'de de film yapmak zorlaştı. Öyle hissediyorum ki yönetmen olmak isteyenlerin sayısı da azaldı. Yeni kuşaklar başka şeylere eğilim gösteriyorlar. Sinema mezunları televizyona ya da reklam sektörüne gidiyorlar. Sinema yönetmeni olmak istemiyorlar. Gençler sinemanın yoğun sabır, belirli bir perspektif ve bakış isteme özelliğinden çekiniyorlar. Toplumda önemli biri olmak ve iyi para kazanmak için daha kolay ve çabuk yolları tercih ediyorlar. Sinefillerin sayısı bile epey azaldı. Uluslararası İstanbul Film Festivali sırasında sinemalar dolu, ancak bu yanıltıcı. İnsanlar yalnızca yılda on beş gün kültürle ilgili. Diğer ta-

raftan, kısa film ve video çekenler var, onların da kendi festivalleri var. Genellemek zor.

İzleyici ve yönetmen arasındaki ilişki dikkate alındığında Türkiye'nin durumu diğer ülkelerinkinden farklı mı?

Farklı olduğunu düşünmüyorum, ilginç olan da bu. New York'ta bir McDonalds'da hamburgerini yiyen çocukla Adana veya İstanbul McDonalds'daki çocuk aynı şarkıları, aynı filmleri beğeniyor. Bu standartlaşma çeşitliliği yok ettiği için hiç sağlıklı değil. Kültürel ve sanatsal alanın çok daha geniş olduğu Paris ve New York gibi büyük metropollerde kültür, sanat ve sinema farklı bir biçimde tüketiliyor. Angelopoulos'un son filmi *Ulysees'in Bakışı* filminin seyirci sayısına bakacak olursanız Paris'te 30 bin (ki düşük sayılır), İstanbul'da 15 bindir. Demek ki arada pek bir fark yok, çünkü İstanbul'da sinema sayısı da sinema izleyicisi sayısı da daha azdır. Angelopoulos seyircisi Paris'te de, İstanbul'da da aynıdır. Bu o kadar kötü değil. Benzer örnekleri edebiyattan da bulabilirsiniz. Harold Robbins'i seven kitleler Kafka'yı sevenlerden, hatta Paul Auster'ı sevenlerden farklı olacaktır. Herkes Kafka, Joyce, Seferis okuyamaz. Bu türden bir çeşitliliğin gerekli olduğunu düşünüyorum. 100-200 yıl önce de popüler yazarlar ve başkaları mevcuttu.

Yeni baştan başlayacak olsaydın yine sinema alanına girer miydin?

Sinemanın birçok insanla çalışmanızı gerektiren özelliğinden nefret etsem de yine aynı şeyi yapardım. Bazen sete geldiğimde bütün bu insanların (kameraman, teknisyenler, aktörler) burada ne işi var diye düşünüyorum. Hepsinden nefret ediyorum. Her şeyi yalnız başına yapabilseydim, bu müthiş bir deneyim olurdu.

Ve yalnız başına izlerdin!

Neden olmasın? Sinemanın bir gün o yöne doğru ilerleyeceğini hissediyorum. Örneğin, zengin bir Japon bir gün gelecek ve 'benim için bir film yap' diyecek –kimilerinin Picasso ve Rembrandt resimleri alması gibi. Daha sonra bu önceden sipariş edilmiş filmi

alacak ve misafirlere göstermek için duvarına asacak. Ona sahip olan tek kişi olacak. Neden olmasın? Belki bu olacak gelecekte. Sinema, Hollywood sinemasından bahsetmiyorum, bu mümkün değil, onun dışındaki sinema bir gün yok olabilir. *Sanal gerçeklik* denen bir şey var şimdi. Bir gün binlerce aktörün hafızasına sahip makineler icat edilecek, bunları makineyi konusuyla besleyecek yönetmenin kafasına takacaklar. Rudolph Valentino'yu bizim Türkan Şoray'ın yanında oynatmak isterse makine onu yapacak. Bunun bir kısmı şimdiden gerçekleşti. Örneğin, *Forest Gump*'ta Gump, Kennedy'nin elini sıkıyor. Böyle çalışmak isterdim.

Neden?

Bir film çektiğinizde birçok insanla temas kuruyorsunuz. Böylesi bir tertibat masrafları azaltarak finansman ve dağıtım sorunlarını çözebilir. Sinema gittikçe bir şairin ya da yazarın işine dönüşmeli. Hollywood fabrikasından bahsetmiyorum ama film yapmak isteyen bir yazar, şair ya da dervişin de şansı olmalı. Bu mümkün. Antonioni felçli ama film yapıyor. Gelecekte müthiş şeyler olabilir. Karamsar değilim, çünkü insanlar her zaman güzel şeyler ister. Şiir, dini ritüeller ve müzik birbirinden çok farklı değil. Bugün, yeni teknolojiyle hiçbir zaman canlı bir konserin yerine geçemese de evinizi bir konser salonuna dönüştürebilirsiniz. Ben teknolojik gelişimin her şeyi mahvettiği kanısında değilim. Yaygın olarak söylenenin aksine iletişimi azaltmış olabilir. Ancak, şimdi yalnız olma özgürlüğüne sahibiz. Başkalarına ihtiyaç duymuyoruz.

Sinema toplu seyir demektir. Bu kaybolacak. Aynı durum konser için de geçerli.

Toplu, birlikte, evet. Ancak dini ritüellerde de olduğu gibi konserler ve sinema reddedilmeyecek. Aksine bunun dönüşü de olabilir. Sanırım Brüksel'de başlayan mültipleks sisteme bak. İçinde yirmi sineması olan bir binaya giriyorsunuz, bir ritüel gibi. Karanlıkta kaybolabilirsiniz. Sinema çeşitlilik sunan, yazar zenginliğine sahip olan edebiyattan farklıdır. O yirmi salonun yüzde doksan dokuzu aptal filmler gösteriyor –*fotokopi* filmler.

Azman endüstri çeşitliliği yok ediyor. Bu bir soykırım. Bu edebiyatta söz konusu değil. Yeni bir yazar gelip insanları beraberinde götürebilir. An.cak her yerde izleyicilerin Amerikan olmayan sinemayla diyalog kurabilmesi sorunu var. *Il Postino* (Postacı) her yerde -Amerika'da da- iyi iş yapan küçük bütçeli bir filmdi. Bu bir şans. Birçok etken biraraya geldi. Ben de sevdim filmi. Anlamadığım şu; her film bir *Postacı* ya da Amerikan yapımı mı olmalı? Neden birçok insan Zanussi filmleriyle ilgilenmiyor? Neden *Underground* (Yeraltı, Emir Kustrica) hemen geri çevriliyor? Kieslowski bile? Seyircide bir miktar tembellik olduğunu kabul etmemiz gerekiyor.

Sinema yapmaya nasıl başladın? Üniversite eğitimin oldukça farklıydı.

Sosyoloji ve felsefe okudum ama Adana'daki çocukluğumdan beri hep sinema hastasıydım. Lise yıllarımda yerel bir gazete için Türk filmleri değerlendirmeleri yazardım. Tiyatro yapıyordum. Daha sonrasında Gençlik Tiyatrosu'nu kurdum.

Bazı zorluklar yaşamıştın.

Evet. Samuel Beckett'in oyunlarıyla köyleri geziyorduk. Polis "komünist tiyatro" yapıyoruz diye tutukladı bizi ve sübyanlar koğuşuna gönderildik. *Su da Yanar*'da bu deneyimlerden bahsediyorum. 1963-1964 yıllarında Yılmaz Güney Adana'da bir film şirketinde çalışıyordu. Küçük bir şehir için çok sayılacak kadar -kırk tane- yaz sineması vardı. Her mahallede bir yaz sineması açılmıştı. Her gün programı değiştirirlerdi, biz de her gün sinemaya gitmek isterdik ama paramız yoktu tabii. Yılmaz Güney filmleri bisikletiyle bir sinemadan diğerine taşır, bizim de arka kapıdan içeri sızmamızı sağlardı. *Yılmaz Abi!!* O zaman yönetmen değildi ama içinde her zaman sinema vardı. İstanbul'a geldiğimde üniversiteye gitmeye başladım ve kendi kendime kısa filmler çektim. *Ferhat* 1974'te Krakow'da, *Yasak* 1977'de Stanley Kubrick'in jüri üyeleri arasında olduğu Moskova'da ödül aldı. Amatörlükten profesyonelliğe geçişim 1974-1975 yıllarında oldu. Yılmaz Güney ve Atıf Yılmaz'la senaryo yazarı olarak çalışmaya başladım. Aynı za-

manda asistan olarak da çalıştım –kamera asistanı, yönetmen asistanı, vb. Zeki Ökten'in çektiği *Sürü*'de yardımcı yönetmendim.

Nasıl bir deneyimdi Sürü*'de çalışmak?*

Yılmaz (Güney) hapisteydi ve paraya ihtiyacı vardı. Bana, "Başka yönetmenlere senaryo satalım," dedi. "*Sürü* diye bir hikâyen vardı," dedim. Taşıdığı küçük defterden okumuştum hikâyeyi, ancak o unutmuştu. Fatoş (eşi) defteri İzmit hapishanesine getirdi. Senaryoyu yazıp Tunç Okan'a (*Otobüs*'ün yönetmeni, 1976) sattık. Ama Yılmaz hikâyeyi çok sahiplenmişti, Tunç'a vermek istemiyordu. Benden filmi geri çekmemi istedi. Ben böylesi ağır bir konu için yeterli deneyimim yok dedim. Sonuç olarak Zeki Ökten'de karar kıldık. Tuncel Kurtiz ve Melike Demirağ'la Yılmaz'ın dediği gibi Kurtalan Ekspres'e binip Siirt'e gittik; berbat bir otelde paranın ve ekibin gelmesini bekledik. Yirmi gün sonra her şey oradaydı; ekip, para, negatifler ve kamera. Çekimler zor koşullar altında iki buçuk ay sürdü. Çatışan Kürt aşiretleri, iyi olmayan yaşama koşulları, yetersiz para, yetersiz gıda... Yine de film tamamlandı.

Fransız sinema endüstrisindeki bazı dağıtımcılar Batı'da Yılmaz'ın bu filmleri hapishaneden yönettiğine dair bir fikir yaydılar. Biraz sinemadan anlayan herkes bunun mümkün olmadığını bilir. Bu filmlerde, *Sürü* (1979), *Düşman* (1980) ve *Yol*'da (1982) Yılmaz senaryo yazarıydı; Ingmar Bergman'ın Billie August'a senaryo yazması gibi. Avrupa sinema endüstrisi Yılmaz'ı Avrupa'ya satmak ve para kazanmak için bu fikri çok sevdi. Yılmaz ve Yılmaz'ın etrafındaki insanlar da bu fikri sevdiler ve bu yalan sürdü gitti, bugün bile sürüyor. *Yol*'un yönetmeni Şerif Gören, *Düşman*'ın ve *Sürü*'nün yönetmeni Zeki Ökten'dir; bu açık. Şu noktanın altını çizmek isterim: Hapishaneden film yönetmek diye bir şey yoktur.

İlk filmin Hazal *Güneydoğu Anadolu'daki feodal pratikleri ön plana çıkarıyor. İkinci filmin* At *büyük şehirlere göçenlerin ıstırabına odaklanıyor.* Bekçi *diğer şeylerin yanı sıra faşist otoriteyle ilgili. Bazı temalar tekrarlansa da her biri oldukça farklı filmler. Yakın zamanda* Su da Yanar'ı *izledim ve her sahnede seni gördüm.*

Evet, o filmde otobiyografik bir noktadan yola çıktım.

Ben otobiyografik demek istemedim.

Çok mu kaba?

Aksine, çok duygusal bir film. Seni tanımayanlar belki fark etmez ama filmin ince noktalarında tümüyle sen varsın.

Patetik bir film...

Hayır, patetik değil ama sanki bağrını açmış, "vur istersen" diyorsun. Genellikle hassas noktalarımızı yaralanmamak adına saklarız ama o filmde her şey açık, filmi bu kadar dokunaklı ve güçlü yapan da bu.

Aslında ilginç bu söylediğin. Arkadaşım olduğun için söylemiyorum ama *Su da Yanar* hakkında duyduğum en doğru saptama. Ben bile farkında değildim. Filme başlama biçimim, maceralar, her şey çok çıplak. Örneğin, *At* filmiyle Tokyo Uluslararası Film Festivali'nden yeni bir film çekmek üzere 250 bin dolar para kazandım. O dönemde Nâzım'ın Moskova'daki son yıllarıyla çok ilgiliydim. Bu konuyla ilgili bir film çekmek istiyordum, ama hayır, "o bir komünist" dediler. Yalnızca bir şairin hayatıyla ilgili bir film çekmeyi planlarken Japon sansürüyle karşılaştım. Bütün sıkıntımı 'çıplaklığıyla' anlatmaya çalıştım ve bu çabam yasaklanan, depresif bir filmle sonuçlandı. Dünya haklarına sahip Japonlar filmi festivallere göndermek istemediler. Türkiye'de polis bütün kopyalara el koydu; ardından da negatifi 'kaybettiler'.

Bir kopya edinmek için polise rüşvet verdiğini hatırlıyorum.

O kopya Paris'te George Pompidou Merkezi'nde altı ay süren Türkiye sineması retrospektifinde gösterildi. *Su da Yanar* benim açımdan bir itiraf gibiydi. Otuz yıldır artık bu ülkede yaşamak istemiyorum. Bir süre Paris'te yaşadım ama ben edebiyatla yakın bağları olan biriyim. Dolayısıyla 'kendi dilimde yaşamak' benim için çok önemli. Bu bağlamda filmin otobiyografik olduğu söylenebilir. Ayakları sürekli kayan bir adam var.

Geçen hafta gazetede okuduğum bir haber hakkında düşünüyordum. İzmir'de bir devlet memuru çekmecesinde John Lennon'ın *Imagine* şarkısının sözlerinin tercümesini bulundurduğu



Genco Erkal *At* (1981) filminde başroldeydi.

için üç ay hapse mahkûm edilmiş. İnanabiliyor musun? Gogol'un bir kahramanı gibi birkaç lira kazanmak için her gün masasına oturan adamı düşün. Muhtemelen kendisini başka diyarlara götüren bir şiir taşıyor çekmecesinde ve bu müthiş his nedeniyle cezalandırılıyor. Buna nasıl katlanır insan? Gençlere nasıl bir mesaj veriyor bu? Bazen neden bu ülkede, hiçbir şey hak etmeyen bu toplumda film yapmayı dert edindiğimi sorgulamama sebep olan feci bir hisse kapılıyorum. Artık yalnızca kendi zevkime hitap edecek filmler yapmak istiyorum.

İlk filmin Hazal'ın *Montreal gösterimi sırasında ilk tanışmamızı hatırlıyorum. Ertesi yıl İstanbul'a geldiğimizde sen Boğaz kıyılarında* At'ı *çekiyordun ve filmde ailece oynamamızı istedin. Küçük bütçeli bir film olduğundan ve sokak mafyasına rüşvet vermek zaten ağır bir yük oluşturduğundan bütün arkadaşların yardımcı olmuştu. Bir süre senden haber alamadık; ardından filmi bitiremeden tutuklandığını öğrendik.*

Evet, *At*'ı çektim ve kurguyu tamamladım; ardından kurgu odasına iki polis girip beni götürdü. Darbe zamanıydı. Neden tu-

tuklandığımı söylemediler bana. Mahkemeye çıkarılmadan bir yıl hapiste kaldım.

Ayrıca işkence görmüştün; özellikle de bir ilişkin olmamasına rağmen Yılmaz Güney'in kaçışıyla ilgili bilgi almak istedikleri için.

Evet, işkence gördüm ama genç siyasi tutuklulara yapılanlarla karşılaştırınca benimki önemli değildi. Bir yılın ardından beni bıraktılar. Absürt bir hikâye.

Onlar kurşun yıllarıydı. Sanırım senin serbest bırakılmanın üzerinden çok zaman geçmeden yaptığım bir Türkiye ziyaretinde, Yalova feribotuna binip mektuplaştığın bir yazar/öğretmeni ziyaret etmek için sabahın erken saatinde yarı kapalı bir cezaevine gitmiştik. Bir öyküsü yüzünden hapisteydi. Pazara uğrayıp soğan, patates ve portakal almıştık. Hücresini Avrupalı bir eroinmanla paylaşıyordu. Bizi gördüğüne çok sevinmişti, derler ya, gözlerinin içi gülüyordu. Bize çay yaptı ve bir anlığına hücrenin demirlerini bile açan gardiyanla beraber içtik çayı. Gardiyan az eğitimli bir Anadolu çocuğuydu ama yazar olmanın ne olduğunu biliyordu. Doğu Anadolu'daki dağlarında yaşayan kurdun hikâyesini yazmadığı için sürekli sitem ediyordu arkadaşına.

O yazar bugün çok tanınmış bir senaryo yazarı olan Osman Şahin'di.

Onunla nasıl özdeşleştiğini ve çok az tanıdığın birine destek olmak için nasıl elinden geleni yapmaya çalıştığını çok iyi anlıyordum. Bu, tutuklandığında sana destek olan dostlarına ne kadar minnettar olduğunu gösteriyordu.

Dostlarım Zeki Ökten ve diğerleri ben hapisteyken *At*'ın postprodüksiyonunu tamamladılar. Dayanışma inanılmazdı. *At*'la ilgili birçok sorunum oldu ama bugün dahi festivallerde tanıştığım insanlar benimle bu film hakkında konuşuyorlar. İlk filmim *Hazal*'la birçok ödül ve para kazandım. Film Avrupa ve Kanada'da dağıtıldı. O günlerde kendime güvenim çok fazlaydı. Bütün dünyanın hayran olacağı filmler yapacağımı düşünüyordum. Şimdi de kendime güvenim yerinde, ama dünyayı memnun etmekle ilgilenmiyorum artık, zira artık bu işin bir ölçüsü

yok. Bir film bazıları tarafından çok beğenilip bazıları tarafından hiç beğenilmeyebiliyor. *At*'ın ortalama sayıda seyircisi vardı. *Bekçi* ve *Su da Yanar* iyi iş yaptı. O günlerde daha çok sinema salonumuz vardı ve çoğu da yerli film gösterirdi.

O zamandan beri bütün dünyada kimi toplumsal kalkışmalar ve sosyolojik değişimler yaşandı. Televizyon geldi. Görsel-işitsel dünya değişti ve Amerikan sineması kendini korumak adına bütün dünyanın sinemalarını tekeline aldı. Türkiye'deki 320 sinemadan 315'i Amerikan şirketlerinin elinde. Bu adil değil.

Filmimin kitlelerce beğenilmesini tabii isterim, ancak on yedi yıldan sonra kendimde böylesi bir azim için gerekli enerjiyi göremiyorum. Gördüğüm şey yalnızca *kendim* olma azmim. "Beni bu mutlu eder" diyorum ve onu yapıyorum. Bu kendimi iyi hissetmemi sağlıyor. Örneğin, birçok insan *Çıplak*'tan nefret etti ama bazıları onu bir başyapıt olarak niteledi; bu da bir ölçüt değil. Söylemek istediğim şu ki, eğer kaba bir hat çizeceksek bir endüstri sineması var, bir de samimiyet ve zekâ sineması dediğim sinema var. Bunu diğer sanat dallarına da uygulayabiliriz. Samimiyet ya da zekâ insana özgü. Fazla sanat teorisine de gerek yok. Ben samimiyet ve zekâdan yanayım. İnsandan yana.

En sevdiğin hangi filmin?

Hiçbir zaman böylesi bir ayrım yapmam. Farklı açılardan bakmak gerekir. Örneğin, duygu açısından *At* olabilir; baba-oğul enerjisi beni derinden etkiler. Benim babam da dokuz çocuğunu eğitme tutkusu olan fakir bir çiftçiydi; filmdeki baba gibi duygusal ve naif bir şekilde eğitimin kurtarıcı olduğunu düşünürdü hep. Bir yönetmen olarak sinematografi açısından baktığımda *Çıplak*'ı diğerlerine tercih ederim. Bu filmde kendimi bir testten geçirdim. Ben nasıl bir yönetmenim? Tam anlamıyla 'özgür' bir film yapmak istemiştim; kamerayı bir kalem gibi kullanıp bağımsız bir yapı ve görüntü kurmak istemiştim. *Su da Yanar*'ı başka sebeplerle seviyorum. O filmde birçok hata görüyorum. Şimdi onun aceleyle yapılmış bir film olduğunu görebiliyorum ama diğer bir açıdan Türk sinemasında söylenmeyen bazı şeyler ilk defa o film-

de söylendi. Her zaman mevcut olacak yönetmen sıkıntısından bahsetmiyorum. *Bekçi* hafif bir deneme filmiydi; bir traji-komedi çekmeye çalıştım. Hepsinin farklı özellikleri var.

Peki, Sır?

Sır, Onat Kutlar'ın iki öyküsüne dayanan orta uzunlukta bir film. Onat benim arkadaşım, yazar, sinema ve kültür insanı olarak hayran olduğum biriydi. Türkiye'nin çok ihtiyaç duyduğu bir insandı. Hepimizin bildiği gibi, Aralık 1994'te bilinmeyen karanlık güçlerce sanatçıların ve entelektüellerin müdavimi oldukları bir kafeye konan bombayla öldürüldü. Bu olaydan önce *Mektup*'un senaryosu üzerine çalışmaya başlamıştık, ancak Onat hikâyeyi bitirene kadar ondan bahsetmemeye söz vermiştik birbirimize. Aslında o gün o kafede bir buluşmamız vardı –bombanın patlamasından yaklaşık yarım saat sonrasına kararlaştırılmış bir görüşme. Bu olay beni çok etkiledi. Kendimi onun öykülerine attım, filme dönüştürmenin çok zor olduğu, bilinçaltıyla ilgili Kafkaesk öykülerine. Sinema Çalışanları Fonu projesi ortaya çıktığında her şeye rağmen bu yolculuğa çıkmaya karar verdim. Kendime basit bir çözüm buldum. Onat bu öyküleri on dokuz yaşındayken yazmıştı. Yazar değil de yönetmen olsaydı ilk filmini nasıl çekerdi? İş böylece kolaylaştı. Hiçbir şeyi değiştirmeden, ki bunu yapmak hem benim için hem de seyircinin anlaması bakımından zordu, iki hikâyeyi birleştirdim. Benim gözümde önemli olan, hikâyeleri olduğu gibi saklamaktı. İnsanların filmle diyalog kurabilmiş olmasından memnunum.

Yeni bir projen var mı?

Geçici adı *Mektup* olan yeni projem benim bir hikâyemin uyarlaması. Doğmamış bir çocuğa isim verir gibi iş daha gerçekleşmeden ona bir ad veriyorsunuz! Türkiye'den sponsorları bulmamızın, Kültür Bakanlığı ve Eurimage'ın yardımlarını almamızın üzerinden iki yıl geçti, ancak daha çekimlere başlayamadım. Konusu nedir, bilmiyorum. Çok kalabalık bir dünyada kaybolma haleti ruhiyesi üzerine bir film denebilir.

İstanbul, Nisan 1996

* * *

Bir dönem filmi atmosferi içinde yarı açık bir mizahla birçok türe -gerilim, romans, aile draması ve komedi- gönderme yapan bir nostalji filmi diyebileceğim yeni filmin Kalbin Zamanı'nı *sevdim. Doğu duyarlılığı taşıyor. Bütün performanslar dikkat çekici; ancak baş kadın karakteri oynayan Hülya Avşar'ın ve kocasını oynayan Halil Ergün'ün performansları müthiş. Bir yönetmen olarak diğer filmlerini aşmış, yeni bir film dili ve ifade şekli arayışına girmişsin. Bu senin yapıtlarının bir özelliği, her filmin yeni bir macera.*

Fikir orijinal. Üç-dört yıl önce İstanbul'un eski bir semtinde oturan bir ailenin evine davet edilmiştim. Orada yaşlı bir kadınla karşılaştım. Giyiniş tarzı ve dünyayı algılayış biçimi bana İstanbul'u hatırlatıyordu. Bu kadının yalnız, hatıralarıyla beraber yaşadığını düşündüm. Hayatında bir adam olmuş olmalıydı ama şimdi yalnızdı. Bir gün kapı çalar ve yaşlı bir adam gelip, "Elli yıl önce sevgililerinizden biri öldürüldü ama kimse katili bulamadı. Ben bu olayı soruşturuyordum ama çözemediğim için işimden kovuldum. Merak içindeyim," der. Kadın gülümser ancak bilip de açığa vurmak istemezmiş gibi cevap vermez. Film hakkındaki ilk düşüncelerim böyle gelişti. Birkaç ay sonra Topkapı Sarayı gibi İstanbul'un sembolü sayılan yerlerden biri olan ve gizemli öyküsüyle yaşayan Pera Palas Oteli'nde orada yıllar boyunca çalışmış bir adamla tanıştım. Pera Palas'ın son yüzyılına dair anekdotlarıyla adam profesyonel bir hikâye anlatıcısı gibiydi. Otel 1892 yılında meşhur Orient Ekspres'in yolcularını misafir etmek için kurulmuştu. 1920'lerde, Greta Garbo henüz meşhur olmadan önce sevgilisiyle orada kalır, kumar oynarmış. Bir keresinde kaybetmiş ve borcuna karşılık zengin bir Türk'le yatmış. Alfred Hitchcock bir senaryo üzerinde çalışmış. Agatha Christie on iki gün boyunca kaybolmuş ve dedikodulara göre otelde zengin bir Türk olan âşığıyla kalıyormuş. Batılı burjuvazi için Pera Palas Doğu sınırıydı.

Adam bana onlarca hikâye anlattı ve ben de yaşlı kadından başlayarak yalnızca İstanbul'da geçebilecek olan hikâyeyi yazdım; zira her şehrin kendi ruhu ve kendi zaman duygusu vardır. Şehrin gizli ruhunu ortaya çıkarma fikri ilgimi çekti. Başlangıçta fil-

min adı "Zaman"dı; ancak daha sonra dağıtımcılar adını *Kalbin Zamanı*'na çevirdiler.

Zaman duygusu çok ilginç. Önceleri insanlar zamanı görebildikleri çağlarda yaşıyorlardı. Şimdi artık zaman yok ve zamanı görmüyorsunuz. Zaman ve ruh kayıp artık. Film İstanbul'un göbeğinde zamanın ve Batılılaşmanın etkisi altında olan bir Müslüman toplumu anlatıyor. Hikâyeyi Pera Palas'ın içine yerleştirdim ve onu İstanbul'un mikrokosmozu olarak düşündüm. Yalnızca tek mekânda geçen filmlerden kaçınılmalı ancak endişeli değildim, çünkü şehir beni yönlendiriyordu.

Daha önce bana söylediğin gibi, özü İslami olan ciddi Türk sinemasında üç erkeği seven bir kadın ender bulunur.[1]

Belki de Türk sinemasında ilk defa bir kadın üç erkeği birden sevmektedir. İslam dini ve gelenekler bir kadının yalnızca bir erkekle olabileceğini söyler. Bir kadın için en önemli olan aile kurmaktır ve filmler de ailenin kutsallığını korumakla mükelleftir. Kadının sinemadaki yeri toplumdaki yeriyle benzeşir. Ama bizim kadınımız pragmatiktir ve farklı erkeklerde bulabildiği tutkuyla yaşayabilir. Hikâye olayı çözememiştir ve emekli olmuş bir dedektif polis aracılığıyla anlatılmaktadır. Bu karakterlerin sürüklediği bir anlatı filmi. Bunuel, "Karakterlerin hareket ettirilmesi, sinema budur," der.

Bir önceki filminin, Balalayka*'nın çekimleri sırasında bir trajedi yaşandı. Başrolü oynayan Kemal Sunal çekimlere gelirken uçakta kalp krizi geçirerek hayatını kaybetti.* Kalbin Zamanı *da bir trajediyle başladı.*

Kalbin Zamanı'nın ilk günlerinde başrol oyuncularından Arda Kanpolat, Pera Palas'ta intihar etti. Geçirdiğim travma nedeniyle bir hafta hastanede kaldım. Filmin ortasına bir ceset düştü. Genç, yetenekli bir aktör, filmin bir oyuncusu öldü. Bu talihsiz olayın filmin bir parçası olmasını istemedim, olayı dışsallaştırdım ve filmi ölüme karşı çektim. Hikâyeyi değiştirmek yerine tarzı değiştirdim. Hayatın çabucak geçen anları, bir el hareketi, hayattan bir dilim, film bu. Ölüme karşı sofistike bir bakış açısı değildi istediğim. Farklı duyguları içerebilecek bir sinema istedim, aynı bir fotografın da film

olabileceği gibi, terapi yerine geçecek bir kusma sineması değildi istediğim. İntihar günlerce gazetelerde yer aldı. Bunu filmin içine yerleştirip duyguları harekete geçiren bir film yapabilirdim. Aktöre saygımın yanı sıra bu talihsiz olayı sömürmek fahişelik olurdu.

Türkiye sineması sürekli bir arayış içinde, bir kimlik arayışı belki de. Tek tek yönetmenler mevcut ancak hiçbir zaman bir ekol *yaratılmadı.*

Arayış kısmına katılıyorum ama bunun bir kimlik arayışı olduğu konusunda emin değilim. Türkiye, Batı'nın etkisinde olan bir ülke. Her yıl 300 filmin yapıldığı Yeşilçam yılları sonrasında sinemamız kararsız ve kafası karışmış bir hale geldi. Popüler Yeşilçam sinemasının bir karakteri vardı; ne yapması gerektiğini biliyordu ve halka açıktı. 1980'lerden sonra farklı trendler ortaya çıktı.

Yılmaz Güney'in gerçekçi ve toplumsal angaje filmlerinden etkilenen bir sinema, yeni-gerçekçi denemeler, büyülü gerçekçilik...

Yavuz Özkan'ın siyasal sineması, bireysel bir dünya yaratan Ömer Kavur'un kişisel sineması... Türk sinemasının gerçekten bir yeni-gerçekçi dönemden geçtiğini düşünmüyorum; büyülü gerçekçilik, belki de evet... Tek tek sinemacıların belirli özellikleri olduğunu da düşünmüyorum. Örneğin, Kavur'un *Gece Yolculuğu*, onun *Anayurt Oteli*'nden farklıdır. Kimilerince büyülü gerçekçi olarak yorumladıkları *At* filminden sonraki filmim *Bekçi* yeni bir sinema dili arayışındadır. Erden Kıral kır filmlerinden daha sofistike hikâyelere yönelmiştir. Yavuz Özkan oldukça siyasal bir film olan *Maden*'den sonra aile dramaları etrafında filmler çekti.

Türkiye'de film üretimi oldukça düşük. Komşu ülke İran'da geçen yıl yaklaşık 200 film çekildi.

Ulusal sinemalar kültürlerin kendilerini ortaya koymaları için önemli hale geldiler. Ancak Türkiye film üretiminin çok düşük olduğu ülkelerden biri; 70 milyon nüfusa karşı yalnızca yılda 15 film. Bizim sinemamızın gerçeklikle bağı yok ancak iç dünyaya takılmış durumda. Filmlerin uluslararası niteliği kuşkulu. Film yönetmenleri birçok şeyle uğraşmak durumunda –para bulmak, se-

yirciyi memnun etmek... Seyirci yıllar boyunca Amerikan sinemasınca esir alındı. Bizim sinemamız seyirciye ulaşma ve Yeşilçam seyircisiyle diyalog kurma derdinde değil; bunun yerine sinema festivalleriyle bir diyalog kurmaya çalışıyor.

Otuz-kırk yıl önce Hollywood tekeline karşı bir öfke mevcuttu. Ancak 1996'da gösterime giren tek Türk filmi benim filmim, *Mektup*'tu. Seyirci yeniden şekillendi. Herkesin anlayabileceği bir şekilde anlatılsa da; insani konular, dürüstlük, sadakat, bütün eski değerler seyirciyi ilgilendirmiyor artık. Türkiye'de sinemaya gidenler öyle bir noktaya geldi ki, artık bir film onları güldürmüyorsa film entelektüel filmdir. Sinemaya boşalmak için gidiyorlar.

Aydınlar horlanıyor. İranlı yönetmen Dariush Mehrjui, bizden Erden Kıral ve diğerleri, benzer kaygılardan bahsediyorlar.

Entelektüeller entel-dantel sözleriyle alaya alınıyorlar. Türkiye'de işsizler ve yoksullar televizyonun kölesi haline geldiler. Her gün dört sit-com diziyi bedavaya izleyebiliyorlar. Sinema pahalı bir eğlence. İki kişinin sinemaya gitme bedeli asgari ücretin altıda birine eşit. İşçi gidemez. Yalnızca orta ve üst orta sınıflar böylesi bir harcama yapabilir. Hiçbir hayat deneyimine sahip olmayan yirmi beş yaşında bir genç, kız arkadaşını ailesinin parasıyla gülmek için sinemaya götürür. Bu talebi karşılayan Amerikan filmlerini severler. *Kalbin Zamanı* Edirne'den Hakkari'ye 120 sinema salonuna dağıtıldı, ancak yalnızca 100 bin kişi izledi; Fatih Akın'ın *Duvara Karşı*'sı 350 bin izleyici topladı; kabare tarzı bir Türk filmi olan *Nerdesin Firuze?* 2 milyon, uzaya giden bir Türk'ü anlatan *Gora* 4 milyon seyirciye ulaştı. *Gora* gibi bir film yapmamalıyız demiyorum ama seyirci başka filmlere de ilgi göstermeli. Seyirci Türkiye'nin gerçeğiyle ilgili filmlere uzak duruyor.

Yakın zamandaki bir röportajında Abbas Kiarostami, seyircilerin filmden çıkıp gitmesinden çok etkilendiğini, tek kişinin salondan çıkmasının bile çok fazla olduğunu söyledi.

Uzunca bir süre dünyadaki yönetmenler seyirciyle pek ilgilenmediler. Yüksek sayıdaki seyirci yönetmenin psikolojik garantisidir. İlk filmlerimle seyirciyi yokladım. Zeki Demirkubuz gibi 5



Kalbin Zamanı (2004) bir romantik komedi olarak adlandırılmıştır.

bin kişiye film yapmakta ısrar etmek istemiyorum. Yakın zamanlarda festival organizatörleri ön plana çıktılar ve onların kriterleri sanatçınınkinden daha önemli hale geldi. Güç, para ve ödüller onlarda. Sinema bağımsızlığını kaybetti; genç yönetmenler seyirciyle var olabilecek filmler yapmak yerine festivaller için film yapıyorlar. Kimi sponsorlardan para alıyorlar ancak seyircileri yok; alıcıların ve satıcıların olduğu yapay bir meydan.

Dijital teknolojideki gelişmelerle yönetmenlik yeni bir tanıma kavuştu.

Herkesin film yapması güzel -film diyorum, sinema değil-, böylelikle kimin sinema yaptığı anlaşılabilir. Her gün yeni filmler yapılıyor ve film çekmek için oluşturulmuş organizasyonlar yaptıkları filmin ötesinde para kazanıyorlar. Parayı veren vakıflar, kurumlar bir endüstriye dönüştüler. Sinema endüstrisinden çok film yapma endüstrimiz var. Sponsorlar, festival direktörleri daha çok iktidar için savaşıyorlar. Daha çok filmin yapılması iyi, ancak mesele bir iktidar meselesine dönüşünce sinema yapma özgürlüğü elden gitmiş oluyor.

Kültür çamaşır deterjanına dönüştü; kolektif bir tören ve sen de *Yüzüklerin Efendisi*'ni izlediysen bu güruhun bir parçasısın. Ne yaparlarsa yapsınlar, karşı-kültür daha küçük bir dairenin parçası. Yine de sinema kendi değerleriyle, ayaklarının üstünde duruyor. Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür* filmi bir mihenk taşı. Bizim işimiz iyi filmler yapmak, ancak seyirciyle var olabiliriz. Son filmimde aklımda bu düşünce vardı.

Bir keresinde bana sinemanın hâlâ edebiyatın çok gerisinde kaldığını söylemiştin.

Yirmi beş yıldır profesyonel olarak sinema yapıyorum. Sinema yaygınlaşsa da edebiyatın gücüne ulaşamadı henüz. İnsanların içine işleyemedi. Sinemanın kalıcı bir sanat olmadığı ortaya çıktı.

Filmi var kılan oyuncular, senaryo, finans, dağıtım, tanıtım ve seyircidir. Film sinema salonlarına ulaşır ve sinema olur. Yıllar sonra onu evde DVD'den izlersiniz. Tarkovski'nin eski bir filmi Dostoyevski'nin bir romanı gibi bir duygu vermez; Fellini için de aynısı geçerlidir. *Amarcord* bana onu ilk izlediğimdeki zevkin aynısını vermiyor. Bu bir çağdaşlık meselesi. Diğer yandan, Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (1925) size bir tarih sunar; onu bir belgesel gibi izlersiniz. Renoir ve Eisenstein'ın belgesel özellikleri vardır. Film sinemada var olur; sinematekte antik bir vazo gibidir.

İstanbul, Nisan 2005

BİYOGRAFİ

Ali Özgentürk 1945 yılında Adana'da. kökleri yüzyıl öncesinde Cezayir'deki Özgen aşiretine dayanan Müslüman bir aileye doğdu. İlkgençlik yıllarında hayatını pamuk tarlaları ve fabrikalarında çalışarak kazandı. Lise yıllarında oyunculuk ve yönetmenlik alanındaki ilk deneyimlerini bir öğrenci tiyatro topluluğunda çalışarak kazandı. İstanbul Üniversitesi'nde felsefe ve sosyoloji okudu, üniversitede Türkiye'nin ilk sokak tiyatrosu topluluğunu kurdu, üç yıl boyunca

yönetmenliğini yaptı. Sinema dünyasına yönetmen yardımcılığı ve senaryo yazarlığı yaparak girdi ve ilk kısa filmi *Ferhat*'ı 1974 yılında çekti. Yılmaz Güney'in *Endişe* filminin senaryo yazarlığını Güney'le beraber yaptı; Zeki Ökten'in *Sürü* filminde yönetmen yardımcısıydı.

Sinema Filmleri:

1979 *Hazal*
1981 *At*
1985 *Bekçi*
1987 *Su da Yanar*
1993 *Çıplak*
1996 *Mektup*
2000 *Balalayka*
2004 *Kalbin Zamanı*

TAYFUN PİRSELİMOĞLU



Ressam, romancı ve senaryo yazarı Tayfun Pirselimoğlu'nun ilk uzun konulu filmi *Hiçbiryerde* (2002), ikinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü*'nden esinlenmiş. 1980'li ve 1990'lı yıllarda Türkiye'de 3 bin kişi kayıptı. Kimileri gözaltında 'kaybedildiler', diğerleriyse hiçbir iz bırakmadan uçup gittiler. Bazıları morgda ölü bulundu, bazıları günün birinde geri döndü.

Yol filmi türündeki film, oğlu kaybolan bir kadının hikâyesini anlatır. Arayışı onu İstanbul'dan kadınların görülmediği ve duyulmadığı Mardin'e götürür. Tren istasyonundaki gişe memurluğunda karşılaşması mümkün olmayan karakterlerle birlikte birçok yeni deneyimden sonra gerçeği kabullenerek eve döner. Film açık siyasal mesajlar vermese de başroldeki kadının kocasının bir Kürt

militan olması gibi yer yer verilen bilgiler seyircinin aklında soru işaretleri yaratır. Pirselimoğlu kadının oğlunun kayboluş sebeplerini açık bırakmayı seçtiğini söylese bile, otosansür de bu durumun diğer bir açıklaması olabilir.

Açık siyasal mesajlardan kaçındığı halde film gösterim izni alamadı ve ancak temyiz sonucu alınan karar ertesinde gösterime girebildi.



Tayfun Pirselimoglu.

Pirselimoğlu sorularımı Kasım 2002 yılında filminin yarıştığı Mannheim'da cevapladı.

* * *

ESKİ KAYGILARI DİLLENDİREN YENİ SESLER

Bir Hollywood filmi için müthiş potansiyel taşıyan bir konu seçmişsiniz. Kayıp oğlunu arayan kadın ile yabancı gazeteci arasında çok kolaylıkla bir aşk hikâyesi gelişebilirdi. Anlatıyı polisin bir gece kapıyı çalıp kadının militan kocasını götürmesi gibi dramatik geriye dönüşlerle doldurabilirdiniz. Böylesi bir sansasyonalizme başvurmak yerine neredeyse anti-Hollywood denebilecek türde bir film yapmışsınız. Hikâyeyle başlayalım. Konuyla ilişkiniz nedir?

Annem için bir şey yapmak istedim. Onu üç yıl önce kaybettim. Anne-oğul ilişkisinin çok özel olduğuna inanıyorum, anne-kız ya da baba-oğul ilişkisinden çok daha özel. Bir de kayıp insanlar konusu var. Üç yıl öncesine kadar bu Türkiye'nin önemli bir meselesiydi, bugünse bilinçli olarak unutuldu. Cumartesi Anneleri terk edildi, yasal olarak ortadan kaldırılmadılar, ancak gösteri yapmalarına izin verilmiyor artık, bu konuyla ilgili gazetelerde haber yapılmıyor.

Bülent Ecevit hükümeti döneminde miydi?

Evet. Şimdiki şartlar öncekinden çok farklı ve kayıp insanların sayısında bir azalma var, ancak güvenilir sayılara ulaşmak mümkün değil. Bazıları 500'den az diyor, diğerleri 3 binden fazla. Bir göz kapama durumu yaratıldı. Bu mesele derinlemesine etkiledi beni. Dahası, garip bir biçimde siyasal olmayan kayıpların sayısı arttı.

Baskıcı evlerinden kaçan gençleri mi kastediyorsunuz? Bu İran'da çok önemli bir mevzu bugünlerde.

Yalnızca İstanbul'da 1.500 kişi kaybolmuş ve yalnızca yarısı bulunmuş. İçişleri bakanlığı beş-altı yıl önce bir kitap yayınladı: *Kayıp İnsanlar Albümü*. Kitabın kapağında elinde büyüteçle Türkiye haritası üzerinde durmuş, sanki dalga geçer gibi bir polis karikatürü var. Kayıpları bulmak için ciddi çaba gösterilmiyor. Bu konuyla ilgiliyim. Diğer mesele de bir insanın peşine düşmek. Bilinmeyene yolculuk teması ilgimi çekiyor. Bütün bunlar biraraya gelince hikâye tamamlandı. Birbirlerine çok benzeyen gerçek hikâyeler dinledim. Birçok insanla konuştum, hem siyasi hem de siyasi olmayan. Bu meseleyle ilgilenen iki dernek var. İnsan Hakları Derneği siyasi kayıpları, Kayıp Aileleri Derneği siyasi olmayan kayıpları arıyor. Bunlar gönüllü kuruluşlar ve yeterli değiller.

Filmdeki anne, Şükran, belirli bir insandan ilham alınarak mı yaratıldı yoksa birçok karakterden oluşan bileşik bir resim mi?

Onun gibi biriyle tanıştım ama yalnızca tek anne yok. O bizim tanıdığımız ama aynı zamanda tanımadığımız bir anne. Sokakta karşılaşabileceğimiz bir anne değil çünkü tavrı çok farklı.

Nasıl?

Oğullarının öldüğünü bilen ama her zaman bir gün kapıyı çalıp geleceğini düşünen annelerle tanıştım. Şükran ise durumu tamamen reddediyor. Ona verilen bilginin doğru olmayabileceğine dair bir şüpheyi yaşatmaya çalışıyor.

Morgda üç ceset görür ve birinin karşısında bayılır, ama cesetlerden hiçbirinin oğlu Veysel olmadığı konusunda ısrar eder. Veysel'in bisikletini merdiven boşluğunda tutar, kot montu ve ayakkabıları girişte durur. Ofisinin önündeki kalabalık arasında onu gördüğünü düşünür.

Bu bir reddetme biçimi. Şükran bu hikâye için yaratılan bir kadın ancak diğer bütün annelerden özellikler taşıyor.

Filmin posterinde yüzünü elleriyle, yalnızca iki parmağını aralayarak kapadığını görüyoruz ama pasif bir kadın. Erkekler -kocası, oğlu- hareketin içerisindeyken o gözlerini kapıyor, vazifesi beklemekmiş gibi.

Kendine bir yol seçmiş. Kocasının oldukça siyasal bir geçmişi var. O grevlere katılmış, Şükran acı çekmiş. Bu tipik bir Anadolu kadını davranışı. Bütün bu sorunlar yüzünden oğlunu çok korumacı ve izole yetiştirmiş; kendini oğlunun muhalif hiçbir faaliyete katılamayacağı görüşüne inandırmış. Onu camdan bir kafes içerisinde yetiştirdiğine inanmış ama gerçek tamamen farklı. Bir anne için böylesi bir hata yapmak çok doğal. Oğlunun kız arkadaşı onun oğlunu tanımadığını, yalnızca sevdiğini söyler.

Şule, tek başına nasıl iyi bir çocuk yetiştirdiğine bütün dünyayı ikna etmeye çalışmakla suçlar Şükran'ı. Kafasını kuma gömeceğine defalarca evden alınmış olan kocasından bir şeyler öğrenmiş olması gerektiğini söyler.

Şükran bir hayalin peşinde ve bu onun edilgen bir kadına benzemesine yol açıyor. Diğer taraftan, her ne kadar kendi karakteriyle orantılı olsa da oğlunu aramak için harekete geçiyor. Yasal yollara başvuruyor. Türkiye'de gerçeği bulmak için gidilecek son yer polistir. Polise gitmeden önce başka yerlere gitmeniz gerekir ama o yolu seçerse çok acı bir gerçekle karşılaşacağını biliyor. Gerçeği öğrenmek istemediği için pasif yolları seçen bir anne Şükran.

Yaşlı bir kadın olan Hüseyin'in annesi için bu mümkün olabilir ama Şükran yaşında, çalışan bir kadını bu kadar naif göstermek gerçekçi mi?

Yaşlı kadın gerçek hayatta bir kayıp annesi. O çok farklı. Oğlunun on yıldır ölü olduğunu bilmesine rağmen Ankara'ya gidiyor, eylemlere katılıyor. Mücadelesi hayranlık uyandırıcı. Onunki başka bir filmin hikâyesi. Şükran onunla görüşme konusunda çok endişeli. Oğlunun kız arkadaşı onu oraya "Bak, böyle bir anne var; kaybını kabullenip yaşıyor" demek için götürüyor. Ama o

gerçeği kabullenmemeyi tercih ediyor. Bu anlamda bir ikilem içerisinde. Bir şeyler yapması gerektiğini hissediyorsa da, bütün yaptıkları yasal yolları takip edip jandarmaya, polise ya da kendini kandırmak ister gibi siyasi olmayan kayıpların derneğine gitmek.

Sindirilmiş bir kadın görüntüsü veriyor. Patronunun odasına girdiğinde kamera onu heybetli bir adamın önündeki minicik bir figür olarak gösteriyor.

Çok büyük bir odada küçük bir kadın.

Davranışları ürkek, uysal ve mütevazı; başı hep yana eğik, çoğunlukla okul müdürünün odasında azarlanan bir çocuk gibi. Erkek otoritesi karşısındaki önemsizliğini kabullenmiş görüntüsü veriyor.

Bu tipik bir kadın davranışı, ancak bütün kadınlar için doğru olmayabilir. Başka kadınlar da var, ama o böyle, kenarda durmayı tercih eden bir karakter. Gerçeği kabul etmekten korkuyor.

Erkeklerin ona karşı takındıkları yukarıdan bakan tavra ne demeli? Patronu kayıp bir kedi yavrusunu korur gibi davranıyor; bu da ona göre yeterince baş belası olmuş ölü kocasının hatırı için.

Siyasal bir mesele olduğu için karışmak istemiyor. Etrafındaki herkes mesafe alıyor. Bazı işaretler vermek istiyorlar ancak oğlunun kız arkadaşı haricinde hiç kimse gerçeği açıkça gösteremiyor.

Erkeklerin tavırlarını tamamen küçümseyici buldum. Örneğin, patron onu bir yetişkin gibi kabullenmiyor, ona bir çocuk gibi davranıyor. Polis, kaymakam, nereye giderse gitsin herkes ona, "Eve git hanım!" diyor. Bu kişilikli birine yapılacak davranış değil! Verdiği görüntü -uysal ve bastırılmış- onların tavrını destekliyor. Bu ne kadar gerçekçi?

Konuştuğum kadınlar arasında var olan birçok türden biri. Başka türlü davrananlar da var. Ama ben onun hikâyesini anlatmak istedim. İlk bakışta belki de çok ilginç olmayan hikâyesini. Diğerlerinde eylem var, onda hiç eylem yok. Ama ben uzaktan bakan, nereye çekilirse oraya giden ve hüznüyle yaşayan pasif bir kadının hikâyesini daha çekici buldum.

Erkeklerin tavrı hakkında ne düşünüyorsunuz?

Genellikle böyledir. Bir taraftan korumacı, diğer taraftan da karışmak istememe hali, bir ikiyüzlülük.

Pornocu sinemanın makinisti Halil'in babası ve Veysel'in atölyeyi yöneten patronu bile onun bir baş belası olduğunu düşünüyorlar.

Bu erkekler kendi başlarına bir dert açılmasından endişeliler. Oğlu siyasi bir figür, kimi hareketlere katılmış. Burada sorunu olan bir kadın var, ona acıyorlar ama meseleye bulaşmak istemiyorlar. Bu, Türk erkekleri adına tipik bir davranış.

Halil'in babasını işyerinde ziyaret ettiğinde, porno filmlerin posterleri ve onlara gözünü diken erkekler dikkat çekiyor. Arkasından nereye gittiğini merak eden gözlerle bakıyorlar.

O sinema duruyor. Dilbazlar Sineması, seks filmleri gösteren bir sinema. Normalde oraya kadın giremez. Korkuyla girip korkuyla çıkıyor.

Filmde bu tür bir sinema, kadına yasak olan bir sinema seçilmiş.

Bu aktif bir kadının hikâyesi değil.

Mardin'e geldiğinde sokaklarda hiç kadın görmüyoruz. Oteldeki resepsiyon memuru ona şüphe sınırlarında bir merakla bakar ve göze batan bir şeymişçesine yemeğini odasına götürebileceğini söyler.

Mardin, Doğu'daki başka yerlerden çok da farkı olmayan, erkeklerin egemenliğinde, öyle bir yer. Çarşı pazarda yalnızca erkekleri görürsünüz. Şehrin en önemli özelliği içinin Süryani, dışının Kürt olmasıdır. Kentin merkezinde bir amalgam vardır. Atmosfer oldukça mistiktir. Gördüğünüz yaşlı kadın 100 yaşındadır. Süryanice konuşur ve mistik atmosferin bir parçasıdır. Orada Derviş Ağa isimli biriyle tanıştım. Erkekler dışarıdan gelen bir kadına karşı korumacı davranırlar –bileziğini çalan ve geri getirenler gibi.

Filmde gördüğüm, erkeklerin baskısı ve üstün oldukları inancını pekiştiriyor. Erkekler çalışıyor ya da siyasetle ilgileniyorlar; kadın-

lar bekliyor. Ya kaderi ya da Tanrı'nın bir gün kaderlerini değiştirmesini bekliyorlar; ya da daha genç olan Şule gibi öfkelerini açığa vurup bir boğa gibi kısır döngüde debeleniyorlar. Erkekler kadınlardan çalıyor; çalınanları da erkekler geri getiriyor. Erkek kadını kurtarıyor. Kadın var olabilmek için sürekli erkeğe muhtaç.

Öyküden bunun çıkarılabileceğinden emin değilim. Zor durumda olan bir kadın, bu durumdan faydalanabileceğini düşünenler ve yardım etmek isteyenler var. Resim bu.

Şule genç kuşağı temsil ediyor. Öfkeli ve isyankâr ama öfkesini kendinden daha zayıf bir kadın olan Şükran'ı horlamak haricinde nereye yönlendirdiğini bilmiyoruz.

Bunun böyle kalmasını tercih ediyorum. Seyircinin bu karakterlerle ilgili hikâyeler kurmasını istiyorum. İnsanların bana film hakkındaki hikâyelerini anlatmaları hoşuma gidiyor, hiç düşünmediğim şeyler beni şaşırtıyor. Örneğin Şule karakteri pek feminen değil. Açık ki erkek arkadaşı gibi bir militan o da ve Şükran'ın oğlunun faaliyetleriyle, hatta ülkede olan bitenle ilgili pasifliğinin derecesi onu rahatsız ediyor. Şükran'ı harekete geçirmek için elinden gelen her şeyi seferber ediyor ve onu başka bir kayıp annesiyle karşı karşıya getiriyor. Bu, ona bağırıp çağırmaktan çok daha güçlü bir hareket. Ama Şükran bundan ötürü Şule'den nefret ediyor. Oğluyla olan ilişkisinden ötürü ona duyduğu kıskançlık, ona rahatsız edici gerçekliği gösterdiği için duyduğu nefretle birleşiyor.

Gerçeği kabullendikten sonra beklemek dışında ne yapılabilir? Madencinin dul eşi kocasını üç ay boyunca beklediğini ama geri gelmediğini söylüyor, tek çözüm yolu beklemekmiş gibi. Bu çok kaderci bir bakış açısı.

Diyor ki: "Bekledim. Gelmedi ve ben bunu kabul ettim. Sen de kabul etmek zorunda kalacaksın. Kaderini kabullenmek dışında yapabileceğin bir şey yok." O kadının hiç çocuğu olmamış ama bir kadın olarak anne olmanın nasıl bir duygu olduğunu biliyor. Şükran'a oğlunun ölümünü farklı bir yoldan anlatmaya çalışıyor.

Ondan sonra ne olduğu önemli değil. Önemli olan gerçeği kabullenmenin işaretlerini vermek. Film sıradışı insanların hikâyesi.

İlginç olan şeylerden biri Şükran'ın içgüdülerinin peşinden gitmesi, ki bu daha çok kadınsı bir özellik. Oğlunun onu tutup düşmesini engelleyeceği düşüncesi ona güç veriyor. Belki de bu filmdeki diğer bir motif; babaların oğullarının kendilerine benzediklerini düşündükleri, annelerinse oğullarının kendilerine benzediklerinden emin oldukları ifadesi gibi. Son bölümde Şükran diğer Veysel'le karşılaştığında bu tekrarlanır ve hikâyeyi toparlar.

Bu çok tipik. Oğlan babasına benzese de benzemese de babalar için oğullarının kendilerine benzemesi çok önemlidir. Oldukça alçakgönüllü bir biçimde Şükran oğlunun kendisine benzediğini anlatmaya çalışıyor. Bu görüşle zaman zaman karşılaşıyorum ve hoşuma gidiyor.

Şükran'ı oynayan Zuhal Olcay, Ömer Kavur'un Gizli Yüz*'ünde de başroldeydi. Anadolu'nun içine yapılan yolculuk, kırsalın mistik görüntüsü ve arayışın kendisi bağlamında bu iki film arasında bağlantı kurmamak zor.*

Buradaki yolculuğun daha çok içe yapılan bir yolculuk olduğunu düşünüyorum. Gerçekle karşılaşmak anlamında bir hareketten söz edilebilir.

Özgüven anlamında da belki. Başlangıçta Şükran çok çekingen ve silik. Tren yolculuğunda kimi adımlar atıyor; ama belki bu da onun saflığının bir göstergesi ya da aklınla değil yüreğinle davranmak gibi kadınsı bir özellik. Üç kişiyi kafasından vurmakla suçlanan elleri kelepçeli bir tutuklu ve iki gardiyana üzüm ikram ediyor. Gardiyanlar uyuyakalınca tutuklunun firar edişini görmemezlikten geliyor. Saflığından iki tetikçiye oğlunu bulacakları düşüncesiyle para veriyor, bir daha para istediklerinde de hiçbir şeyden şüphelenmiyor. Yardım etmek isteyen Alman gazeteciden şüpheleniyor ama oğlunun ölümünden çok sonra kayboluşuyla ilgili ipuçlarına ulaşmak için hâlâ bütün polisleri besleyen Hüseyin'in annesi gibi bütün Türk erkeklerine güveniyor. Pasif ve uysal dünyasından koptuğunun ilk işareti



Kadının kayıp oğlunu araması hakkında bir film olan *Hiçbiryerde*'de (2002) Zuhal Olcay.

önce telefonda Ahmet Bey'e, sonra da Derviş Ağa'ya, "Bul onu!" diye bağırması. Karakterine tümüyle aykırı bir davranış bu.

O noktaya ulaşıyor. İlk defa yasadışı yollara da başvuruyor. Bütün yasal yolları deneyen biri sonunda duvara çarpıyor.

Düğün öncesi verilen ziyafet kültürümüzdeki erkek egemenliğini çok iyi yansıtıyor. Şölene katılmayan gelin Suriye'den satın alınmış.

Bu gerçek bir resim. Mardin'e defalarca gittim. Kadına davranma biçimleri Doğu'da çok tipik. Kadın köşede durması ve kırılmaması için dikkat edilmesi gereken porselen bir biblo gibi; çok garip bir ahlâk anlayışı. Anneyse çok değerli.

Türkiye'deki kadınlardan nasıl tepki aldınız?

Anneler çok etkilendiler. Ağlayarak çıktılar. Bu filmi niye yaptınız diye sordu bazıları. Bize işkence yapmak için mi? Bu bağlamda filmin amacına ulaştığını düşünüyorum.

Bizim kültürümüz de erkek egemen ve bu Anadolu'da daha çok belirgin. Böyle bir topluma bir mesajınız var mı?

Mesajdan fazlası, bu bir resim. Bir resim sergilediğinizde mesaj gitmesi gereken yere ulaşır; ama bu anlamda hiçbir şeyin altını

çizmedim. Usulca akan sessiz bir film yapmak istedim. Hiçbir şeyin altını çizmek istemedim ve sonuçtan da bu anlaşılıyor. Malzemenin kendisi tehlikeli. Türkiye'deki anne ve kaybolan oğul ilişkisini rahatlıkla siyasal atmosferin içerisine yerleştirmek mümkün. Bazıları bu tarafa neden daha fazla eğilmediğimi sordular. Konuyu suiistimal etmek beni rahatsız edecekti. Benim amacım ilişkinin kendisine odaklanmaktı ama doğal olarak hikâye Türkiye'de geçiyorsa, çağrışımları olacaktır.

Gösterim izni alma konusunda sıkıntılarınız oldu. Hâlâ senaryoların denetimden geçmesi gerekiyor mu?

Hayır, öylesi bir sansür mevcut değil; artık başka türlü bir sansür var. Filmi gösterime sokmak için izne ihtiyacınız var ve filme bu izin verilmedi. Dördü İçişleri, Kültür Bakanlığı gibi bakanlıklardan, üçü sinema sektöründen yedi kişiden oluşan üst komisyona yollandık. İzni zor da olsa almayı başardık. Filmin Uluslararası İstanbul Film Festivali programında olması işimizi kolaylaştırdı. Yıllardır bunun benzeri bir olay yaşanmamıştı. Film İstanbul'da beş hafta boyunca gösterimde kaldı, ardından 60-65 kentte gösterilmek üzere Anadolu'ya gitti.

Hiçbiryerde, *iki ya da üç Avrupa ülkesinin katılımını gerektiren, Eurimage'dan alınan fonlarla yapılabilen son dönem Avrupa filmlerine iyi bir örnek.*

Ayrıca, Eurimage'ın tarihinde ilk defa bir yönetmene ilk filmi için para veriliyordu. Öncesinde başvurabilmek için en az bir film çekmiş olmanız gerekiyordu. Ana ortağımız Almanya.

Türk sinemasında, yeni yeteneklerin sayısında geçtiğimiz yıllarda bir atış yaşandı. Sizin gibi genç yönetmenler taze kan getirdiler. Gençlerin ilgisini film çekmeye yönlendiren nedir?

Taze kan olduğu açık. Geçmiş kuşak ya çok üretken değil ya da kaliteli filmler üretmiyorlar. Bu bir değişim işareti. Biri neden film yapar? Bir konunuzun olması, anlatacak bir hikâyenizin olması gerekli. Bunu anlatabilecek birçok yolum olduğu için mut-

luyum ama sinema bu hikâyenin tüketiciye en doğru yoldan ulaşmasını sağlayabilecek yoldu. Atmosferi de benim gözümde çekici.

Yeni kuşağın filmlerinde onları bir önceki kuşaktan ayıracak ortak özellikler bulmak mümkün mü?

Yeni kuşağın sineması daha kişisel. Eski kuşakların birleştikleri bir nokta yoktu, hayata yaklaşma biçimleri o kadar plastik değildi. Ayrıca, yeni kuşakların hikâyelerini anlatış biçimleri farklı. Biz dış dünyaya daha açığız. Ancak, yeni çalışmaları 'yeni gerçekçilik' gibi başlıklar altında değerlendiremeyiz. Bunun bugün mümkün olduğunu sanmıyorum. Bir futbol maçındaki şampiyona gibi. Uygun oyuncular uygun yerde uygun zamanda biraraya gelirler, şans faktörü de eklendi mi oyunu kazanırlar. Bu bugünlerde daha zor.

Usta-çırak döneminin de sonu geldi. Günümüzün genç yönetmenlerinin çoğu sinema okullarından mezun.

Entelektüel açıdan birçok yeni yetenek mevcut. Usta-çırak ilişkisi önemli ama o entelektüel sorunları olan bir kuşaktı.

'Komprador' yapımcı döneminin sonuna geldik.

Geçmişte film yapmak daha kolaydı. Masraflar daha düşüktü. Bir süre bir ustayla çalışmak gibi sıradan yolları izlediğinizde bir yapımcıyı ikna edebilirdiniz. Şimdi Eurimage gibi uluslararası kurumları ikna etmeniz gerekiyor.

Ancak bugünkü koşullarda yönetmenin daha çok özgürlüğü var. Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'a bakın. Çok ortak özellikleri yok. Kendi yorumlama yollarını buldular.

Bunlar özel örnekler, çünkü aynı zamanda kendi yapımcılıklarını yürütüyorlar. Çok kişisel bir sinema yapıyorlar ve onu da yalnız yapmayı tercih ediyorlar. Ancak bir endüstri olarak sinema, profesyonel bir yönetmen ile profesyonel bir yapımcı arasında bir işbirliğidir. Yapımcılar konusunda Türkiye'de bir sıkıntı var. Komprador yapımcı dönemi sona erdi, bugün yurt dışında bağlantılar kurabilecek yapımcılara ihtiyacımız var. Yö-

netmenlerin hikâyelerini farklı yollardan anlatabilmeleri için bu açıdan bir değişim yaşanmalı.

Yeni bir yapımcı türü de ortaya çıktı: genç, dinamik ve sinema okulu mezunu. Sizin ortak yapımcınız Zeynep Özbatur gibi.

Bu da oldukça özel bir vaka ama diğerleri gelecektir.

İlk filminiz, Dayım *(1999) isimli çok başarılı bir kısa filmdi.*

Filmin kariyerimde özel bir yeri var. O filmi *Hiçbiryerde*'nin ortak yapımcısı Kadri Yurdatap yardımıyla yaptım. Türkiye'den Venedik Film Festivali'nde gösterime giren ilk kısa filmdi; İtalya ve İspanya'dan ödüller aldı. Ünlü aktör Ahmet Uğurlu'yla çalışma fırsatı yakaladım. O film sayesinde İtalya'da *Sükut Altındır* isimli başka bir film yapabildim. Bazı post-prodüksiyon sorunları nedeniyle filmi henüz tamamlayamadım.

Yeni bir projeniz olduğunu öğrendim.

Adı *Mutlu Yıllar Herkese.* Arayış teması orada da mevcut ama farklı bir film. Yılbaşından beş gün önce üç adamın hikâyesi İstanbul'da kesişir. Adamlardan biri Diyarbakır'dan arkadaşı Musa Kara'yla bir fotokopici açmak için İstanbul'a gelir. Diğeri piyango bileti satmaktadır ve Doğu'dan, özellikle de Kars'tan yılbaşında bilet satmak için İstanbul'a gelen 3000 kişi gibi İstanbul'a varır. Üçüncüsü de İstanbul'daki Afrikalılar, İranlılar, Iraklılar ve Afganlardan oluşan 1 milyon yasadışı yabancıdan biridir. Hamal olarak çalışan Afgan bir öğretmendir. Her üç kişi de hiçbir zaman görmeyeceğimiz Musa Kara isimli birinin peşindedir. Karakterlerin yolları kesişir ancak birbirlerinin farkında değildirler. Dördüncü karakter İstanbul'dur –yılbaşı öncesi İstanbul. Bir aksiyon filmi olacak. Süper 16 mm.'yle çekmeyi planlıyorum. Bu filmde Fatih Akın'ın filmlerinde çok başarılı olan Türk kökenli Alman oyuncu Mehmet Kurtuluş *yer alacak. Oyuncular benim için yeni ancak ekip ailece film çeki*yormuşçasına ilk çektiğim kısa filmden beri hiç değişmedi.

Mannheim, Kasım 2002

BİYOGRAFİ

Tayfun Pirselimoğlu 1969 yılında Trabzon'da doğdu. Viyana Sanat Akademisi'nde resim ve heykel okudu. İşleri İstanbul, Viyana, New York, Tallin ve Budapeşte'de sergilendi. 1996 yılında çıkışını bir yazar olarak *Çöl Masalları* romanıyla yaptı. İkinci romanı *Kayıp Şahıslar Albümü* 2001 yılında yayınlandı. 1995'ten itibaren sinema endüstrisinde, özellikle senaryo yazarı olarak yer alıyor. 1999'da ilk kısa filmi *Dayım*'ı çekti.

Sinema Filmi:
2002 *Hiçbiryerde*

YEŞİM USTAOĞLU

Yeşim Ustaoğlu Türkiye'nin çok yönlü ve en yetenekli kadın yönetmenlerinden biridir. Ustaoğlu dört başarılı kısa filmden sonra 1994'te ilk uzun metrajlı filmini, psikolojik gerilim türündeki *Iz*'i çekti. *Iz*, suçluluk duyguları ve kendine olan inancını yitirmesinden dolayı acı çeken, hayal kırıklığına uğramış bir polis memurunun iç yolculuğunu anlatır. Polisi huzurun sağlayıcısı olmasının dışında herhangi bir şekilde anlatmanın Türkiye'de tabu olduğu göz önünde bulundurulursa, bu oldukça cesur bir girişimdir.

Ustaoğlu'nun ikinci filmi yalnızca cüretkâr olmakla kalmayıp, aynı zamanda Türkiye'de sistematik olarak engellenmiş bir konudaydı. *Güneşe Yolculuk* (1999), büyük metropol İstanbul'da biri Kürt biri Türk, ikisi de köklerinden kopmuş iki Anadolu genci



Yeşim Ustaoğlu.

arasında gelişen çok özel arkadaşlığının hikâyesini anlatır. Film 49. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde yarıştı ve iki ödül aldı: Gündemdeki önemli, yakıcı bir meseleyle ilgili filmlere verilen AGICOA Mavi Melek ödülü ve Barış Film Ödülü, 1999.

Ustaoğlu o yıl Berlin'de basın toplantısında çelik yelek giymesi önerilen (öneriyi reddetmiştir) belki de tek yönetmendi. Yasa dışı PKK örgütünün lideri Abdullah Öcalan'ın yakalanmasıyla gerilim yükselir ve dışarıda protesto gösterileri devam ederken, Yeşim barış mesajı vermeyi amaçlayan bu müthiş filmiyle birçok izleyiciyi derinden etkilemişti.

2003'te *Bulutları Beklerken* filminin senaryosuyla Sundance Film Festivali'nde Uluslararası Yönetmen Ödülü'nü aldı ve filmi bir sonraki yıl tamamladı. Üçüncü uzun metrajlı filmi olan *Bulutları Beklerken,* toplumsal ve siyasal çalkantılar içindeki 1970'lerde Sovyetler Birliği sınırlarının devamlı gerginlik ve paranoya kaynağı olduğu bir dönemde geçer. Komünistler ve siyasal iktidara yedeklenmeyenler sıkı gözetim altında tutulmuş, toplumsal ve siyasal ortam hoşgörüsüzlük ve güvensizliğin hakimiyetine girmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda ailesi katledilmiş, gerçek kimliğini saklamak için uzun zaman mücadele etmiş, aslen Rum olan Ayşe isimli yaşlı bir kadına odaklanan film, Kara-

deniz kıyılarındaki, Trabzon yakınlarında küçük bir balıkçı kasabası olan Tirebolu'da geçer.

Yeşim'le ilk söyleşimiz 1995'te, Yeşim'in Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde Yılın En İyi Türk Filmi, Altın Lale Ödülü'nü almasından bir gün sonraydı. Onu İstanbul'un modern SOHO'su, eski Pera, yeni Beyoğlu'nda *İz*'in senaryo yazarı Tayfun Pirselimoğlu'yla birlikte açtıkları kafe/restoranda buldum. 1999'da, ikinci söyleşiyi yapabilmek için Uluslararası Berlin Film Festivali sırasında Şili'den Senegal'e kadar dünyanın her yerinden gelen gazetecilerin oluşturduğu kuyruğa girmiştim. Üçüncü söyleşi Uçan Süpürge Kadın Film Festivali sırasında, Mayıs 2004'te Ankara'da gerçekleşti.

* * *

TABULAR DA YIKILABİLİR

Dün gece, ilk uzun metrajlı filminle Yılın En İyi Türk Filmi Ödülü'nü kazandın. Nasıl bir duygu bu? Ve bu ödül gelecek projelerini nasıl etkileyecek?

Çok geç kalmışım duygusu içindeyim. Uzun bir uykudan uyanmak gibi.

Senin kısa filmin Otel *gibi* İz *de karanlık, baskıcı ve sıkıştırılmış mekânlar hakkında. Seni bu atmosfere çeken nedir?*

Bu, hikâyeyi besleyen araçlardan birisi. Mekân karakterlerden birine dönüşüyor.

İz'in baş kahramanı olan komiser tam bir anti-kahraman. Bu, ülkemizde oldukça hassas bir konu, özellikle vatandaşların kolluk kuvvetlerini güvenliği sağlamaktan ziyade şiddetin faili olarak görmeye başlamasına sebep olan son çatışmalardan sonra.

Otel'le suçluluk kompleksini yansıtmaya başladım ve bu kompleksi suçu önlemekten sorumlu kişiler yoluyla incelemek istedim. Başlangıçta, özellikle senaryo aşamasında, polis gücünün

bu şekilde anlatılmasından rahatsızlık duyan bazı kişilerin tepkisi oldu ve beni uyardılar ama şimdi hepsi geçti.

Bir film festivali daha sona erdi ve gördüğümüz kadarıyla Türk filmlerinin daha iyi sonuçlar alması beklentisi geride kaldı. Öyle ki, FIPRESCI (Uluslararası Film Eleştirmenleri Federasyonu) jürisi Ulusal Ödülü vermeyi reddetti. Türkiye'de neden kaliteli filmler yapılmıyor?

Yönetmenler kendi deneyimlerinden işe başlamıyorlar. Hepsi büyük hikâyelere can atıyor. Tek tek bireylerle ilgilenmiyorlar. Türk sinemasını basmakalıp karakterler ve olaylar ele geçirmiş durumda. Bireysel bir yaklaşım mümkün değil. Altın Lale'yi kazanan Tunus filmi, Moufida Tlatli'nin *Les Silences du Palai* (Sarayın Sessizliği, 1994) filmini beğendim. Büyük bir hikâye değil ama kendi bildiği ve hissettiği bir hikâyeyi anlattığı hissine kapıldım.

Türkiye'de neden böyle filmler yapılmıyor? Para meselesi mi?

Bunun para meselesi olduğunu düşünmüyorum. Birçok sorun var, senaryoyla ilgili problemler, yönetmenle ilgili, özel ya da kişisel problemler.

Yetenekli senaryo yazarları var.

Evet, ama mevcut durumdan dolayı sinemaya olan yaklaşım küçümseyici. Yetenekli senaryo yazarları uzak duruyorlar. Başka bir konu da Türk sinemasının kendi etrafına ördüğü sıkı duvar. Öyle bir duvar örülmüş ki dışarıdakilerin girmesine kolay müsaade edilmiyor. Bu bir bakıma bir savunma mekanizması biçimi. Yeni ve farklı olan herhangi bir şeyin zaten sallantıda olan konumlarını tehlikeye atacağından korkuyorlar. Ben durumu böyle görüyorum.

Türk yönetmenler hiçbir zaman bir ekol oluşturmadılar ama bazı önemli yönetmenler auteur *filmler yaptılar.*

Hiçbir ekolün oluşturulmadığına katılıyorum. Ancak, bugün artık bireylerden söz edemeyiz. Yapımcılar ve yönetmenler

kendi konumlarını muhafaza etmekle meşguller. Kendilerini yenilemeleri, yeni teknik yapılanmalar, yaratıcılık ve anlatı üzerinde çalışmaları gerekli. Bunu yapamadıkları zaman, dışarıdan gelebilecek her muhtemel 'tehlike'ye karşı tutucu bir tavır takınıyorlar.

Böylesi bir ortamda, bir kadın, kariyerinin başında genç bir kadın olarak ne hissediyorsun?

Kadın-erkek, genç-yaşlı gibi ayrımlardan hoşlanmıyorum. Herkes aynı sistemde yer alıyor. Farklılık hislerde, kendin olmakta. Son birkaç yılda, kadın yönetmenlerin sayısında bir artış var, üç yeni kadın yönetmenden bahsetmek mümkün. Diğer yandan da rakamlar üzerinden bir değerlendirme yapmak yanlış. Önemli olan, kalite.

Bilmek istediğim, bir kadın tarafından yapılmış filmlerde belirgin bir kadın bakış açısı bulup, bulamayacağımız. Örneğin, Bilge Ortaç kariyerinin erken döneminde 'erkek filmi' yaptığı için eleştirildi. İz'e baktığım zaman bunu bir erkeğin de kadının da yapmış olabileceğini hissediyorum.

Tunus filmine tekrar dönmek istiyorum. Bu filmde kadın bakış açısı oldukça öne çıkıyordu. Türk kadın yönetmenler kadın bakış açısını vermiyorlar. Tıpkı erkekler gibi, onları gerçekten ilgilendiren meselelerle ilgili film yapmakla ilgilenmiyorlar. Her sanat eserinin otobiyografik olması gerektiğinden bahsetmiyorum. Her zaman kendi hikâyeni anlatmak zorunda değilsin ama kişisel yaklaşımını açıkça ortaya koymak önemli. Benim büyük bir parçam *İz*'de, son on yılda hissettiğim her şey, bizimki gibi bir toplumda yaşamanın ve sessiz kalmanın verdiği suçluluk duygusu... Bu duyguyu *Otel*'le de anlatmam gerekiyordu. İdrak etmek zor olsa da bir anlamda çok kişisel. Genç kadın yönetmen Handan İpekçi'nin filmi *Babam Askerde* (1994) filminde de benzer bir duygu yakaladım. Bütün eksikliklerine rağmen çok sıcak ve samimi bir film. Diğer bir taraftan, tanınmış kadın yönetmenlerden biri olan Mahinur Ergun'un *Ay Vakti* (1994) tamamen fabrikasyon, soğuk bir hikâye.

Filmlerinde bir mimarın bakışı her zaman mevcut. Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki eski evler, geometrik avlular, klastrofobik dar sokaklar, yüksek binaların korkutucu gölgeleri, odaların keskin açıları...

Bence bu kaçınılmaz.

Yeteneklerinin çeşitliliği kariyerini nasıl etkiliyor?

Kafemde çalışmak bir ofiste çalışmaktan daha iyi. Kendime ayıracak daha çok vaktim var. Bu iş sinemaya odaklanmama yardım ediyor. Kafe insan yoğunluğu olan bir yer, birçok ilginç insan... Bazı yönlerden, benim yeni projemle bağlantılı –yine *Iz*'in senaryosunu yazan ve sanat yönetmenliğini üstlenen Tayfun'la (Pirselimoğlu) birlikte. Alman ZDF Televizyonu için İstanbul'da, özellikle de bu çevrede, Beyoğlu bölgesinde yaşayan insanlar hakkında 90 dakikalık kurgusal olmayan bir projenin hazırlığı içindeyiz. Sadece sanatçılar, entelektüeller değil, civardaki gecekonduların Anadolulu göçmenleri de yer alacak filmde. Birbirinden tamamen farklı olan insanları seçtik. Kamera bir yıl boyunca onların hayatını izleyecek ve bu karakterler aracılığıyla Türkiyeli insanları ve onların hayatlarını anlamaya çalışacağız.

İstanbul, Nisan 1995

* * *

Bu sabah basın toplantısında, Güneşe Yolculuk'*u çekme fikrinin gazetede okuduğun iki makaleden sonra oluştuğunu söyledin. Seni bu projeye çeken asıl sebebi bilmek isterdim. Bu konuda Türkiye'de film yapılmamış olması mı? Kolektif suçluluk duygusu mu, yoksa bazı şeyleri bazı insanlara anlatma ihtiyacı mı?*

Belki, daha önce yapılmamış bir şey yapma hissinin dışında, bütün bunların belli bir rolü olmuştur diye düşünüyorum. Benim sebeplerimin çoğu kişiseldi. Gündelik hayatta, insanı etkileyen belirli şeyler var. Biz kendi rahat çevremizde yaşarken, şehrin merkezine her gittiğimizde küçük çocukların dramıyla karşılaşıyoruz. Bu konuda çok hassasım. Bu çocukların bazılarını yıllardır tanıyorum. Bu bile bir başlangıç noktası olabilir. Kim bu çocuk-

lar? Hangi koşullarda yaşıyorlar? Sadece düşünmek bile insanı rahatsız ediyor, ya da harekete geçmeye yönlendiriyor. İlk kısa filmim *Anı Yakalamak*'tan itibaren, senaryolarım kişisel deneyimleri ve tanıştığım insanların hikâyelerini içeriyor.

Hikâye Güneydoğu'da işaretlenen, yakılan ve boşaltılan Kürt köyleriyle ilgili gazete makalelerinden etkileniyor ve Kürt meselesi Türkiye'nin siyasal durumuna derin kökler salmış, ancak filmde işlenen konular Kürt meselesinden de öteye gidiyor.

Bu Türkiye'nin meselesi. Futbol maçındaki kavga, başlangıç noktalarından biri. Hepimiz acı çekiyoruz. Filmimde gösterdiğim insanların acısıyla aynı acı olmayabilir ama onların sorunlarını paylaştığımı hissediyorum.

Bu konuyu ilk filmin İz'in gösterimini ardından yaptığımız söyleşide konuşmuştuk.

Sanırım fazla değişmedim. *(gülüşmeler)*

Bazı yerli eleştirmenler evlerin üzerindeki KKK (Ku Klux Klan) tarzı, çarpı şeklindeki kırmızı işaretlerin zorlama olduğunu ileri sürdüler.

Çarpı işareti (X) nefreti ve koyu tenliyi kınamayı simgeliyor.

Filmdeki önemli unsurlardan birisi de karakterlerin sürekli bir hareket ya da dönüşüm içinde olması.

Türkiye insanı başından beri bu dinamizmin içinde yaşıyor. Bütün sorunlarına rağmen dinamik bir toplumuz. Filme belgesel bakış açısıyla baktığınızda bu hareketi görürsünüz.

Bu aynı zamanda eşikteki durumlarıyla da ilgili mi? Hiçbir yere ait olmadıklarını hissediyorlar.

Sonunda Anadolu'yu seçmiş olsak da bu tarihimiz boyunca geçerli.

Bitmez tükenmez bir kimlik arayışı.

Çok zengin bir kültürden geliyor olmamıza rağmen, kendimize "Biz kimiz?" diye sormaya devam ediyoruz. Fundamentalist İslamcılar, bütün sosyal patlamalar, Kürt kimliği, Türk kimliği ve Almanya'daki üçüncü kuşak Türklerin sorunlarının hepsi aynı soruya dayanıyor: "Kimiz biz?" Herkes bu soruyu sorup açık bir kapı bulup, "Ben buyum, şuyum" diyor ve onu savunuyor.

Bu filmi yaparken sen kendi sorularına cevap bulabildin mi?

Kürtleri daha yakından tanıdım. Bir Türk'le Kürt'ün nasıl yakın arkadaş olabileceğini içeriden gördüm. Filmimde Kürtlerin kültürel ve geleneksel farklılıkları hakkında öğrendiklerimi aktardım. Çok naif değilim ama Mehmet gibi naif bir şekilde bakmayı denedim ve karakterini geliştirmek için onunla beraber öğrenmek istedim. Kürtlerle ilk defa karşılaşmıyorum. Her zaman Kürt arkadaşlarım oldu. Ama çok şey öğrendim ve sanırım çok da verdim. Bu çalışmadan çok memnunum.

Bu, filmin cevaplamaya çalıştığı sorulardan biri mi? İnsanlar düşman değiller ve yakınlaştıkça birbirlerini daha iyi anlarlar.

Ana tema bu. Ben kendi kişisel hayatımda da görüyorum. Filmi çekerken o kadar yakınlaştık ki aile gibiydik. Sadece iş ilişkisi değildi. Film arkadaşlık ve sevgi hakkında; bu arkadaşlık sevgiden ağır basıyor. Yalnız bir genç, bir arkadaşın hayatının (ve ölümünün) sorumluluğunu üstleniyor ve bu deneyimle büyüyor. Mehmet, Berzan'ın dünyasını anlamaya başladıkça, ölüm önemini kaybediyor. O artık olumlu bir geleceğe doğru yürüyebilir ve Arzu'yla bir hayat kurabilir. Sonunda Berzan tabut içinde de olsa köyüne dönüyor. Tabut üstünde kuşlarla suda yüzerken, Mehmet ayaklarının üstünde duruyor. Hüzün içinde umut var. Bu anlamda, filmin olumlu bir sonu var.

Su, filmdeki en önemli mecaz.

Su, kültürümüzün önemli bir parçası; hayatın sembolü ve manevi çağrışımları var. Her karakter bu simgeyle bağlantılı. Mehmet'in işi su borularını dinlemek ve sızıntıları bulmak; Arzu ça-



Güneşe Yolculuk (1999) Kürt köylerinin boşaltılması hakkında bir hikâye.

maşırhanede çalışıyor. Su, karakterleri birbirine bağlıyor. Mehmet bir taraftan naif görünebilir ama çok yetenekli ve açık görüşlü. Filmi su sahnesiyle bitirmeye karar verdiğim zaman, filmin suyla başlaması gerektiğini düşündüm –Mehmet'in Berzan'm tabutunu taşıması, suya yansıyan bir sahne. İlk sahne uzun lensle çekildi; birisi bir şey taşıyor ama ne olduğu belli değil. Sonra hikâyenin başına dönüyoruz; karakterler tanıtılıyor ve bağlantı kuruluyor. Filmin sonunda açılış bölümüne dönüyoruz.

Kürdistan adının hiç geçmemesi kasti bir seçim mi?

Ben gördüğümü ve hissettiğimi anlattım. Bazı şeylerin altını çizme gereği duymuyorum. Kürt gerçeğinin farkındayım ama Kürdistan başka bir şey. Bunun benim konum olduğunu düşünmüyorum, ben daha çok sanatçı gözüyle bakıyorum. Bu siyasetçilerin işi.

Bu belki hikâyeye evrensel bir boyut kazandırmanın yolu olabilir diye düşündüm. Etnik azınlıklar meselesi, siyasal ve ekonomik krizlerin sonucu büyük şehre göç gibi evrensel bir konu.

Bu boyutu da var. Bu evrensel bir tema. Irkçılık ve polis vahşeti sadece bizim sorunumuz değil. Bunlar siyahların, nerede yaşarlarsa

yaşasınlar, o veya bu şekilde farklı olan insanların sorunları. Daha yakınlarda bazı kızlar başörtüsü taktıkları için okuldan uzaklaştırıldılar Fransa'da. Sinemada anlatıma ve kurguya inanıyorum. Karakterler çevreleriyle etkileşim halinde olmalı –toplumla ve doğayla. Bu tarzı yıllar içinde geliştirdim. *Iz*'de bu belirgin ama soyut halinde. Buradaysa belgesel tadında, daha somut. Daha basit ama aynı zamanda daha gelişmiş. Mekân ve insanlar benim tarzımın bir parçası. Senaryo gerçek olaylardan esinleniyor. Yerel olaylara küresel bir boyut katıp, insani öğeler vermeye çalışıyorum.

Bir yabancı gazeteci Güneşe Yolculuk'*ta esasen iki film olduğunu söyledi: İstanbul ve yolculuk.*

Bu ikisinin bağlantısız olduğunu düşünmüyorum. Eğer filmi Berzan'ın ölümüyle bitirseydim, her şey havada kalacaktı. Mehmet karakterinde düğümü çözmemiz gerekiyordu. Yolculukla bunu yaptık. Zorduc'un, köyün sular altında olması koca bir kültürün ve tarihin yok olmasını açıklıyor. Finalde tabut suya gidiyor ve bu önemli. Hayat suyla başlar. Olumlu bir boyutu da var. Mehmet, Berzan'ın kimliğini alıyor. Bu demek değil ki Mehmet, Berzan oluyor. Mehmet o kadar naif değil; onda hayata başka bir şekilde bakma cesareti var. Kendini savunma noktasında. Bu yüzden yolculuk devam etmeli. Berzan öldüğünde, Mehmet çaresizken bitmemeli. Ben filmi bir bütün olarak görüyorum.

Yolculuk sırasında, Mehmet bir polisi arabasına alıyor. Başlangıçtaki korkularına rağmen, kötü bir polis olmadığı ortaya çıkıyor. Bu bölüme neden gerek duydun?

Sahne Mehmet'in üniforma korkusuyla başlıyor. Ama her yerde hümanizm var; umudu yitirmemeliyiz. Örneğin, morgdaki adam da çok insancıl. Bir başkası, Arzu'nun çamaşırhanedeki patronu Hülya. Arzu'yla ilişkisinde, despot ama anaç –sıcak ve koruyucu. Onun karakteri morgdaki karakterle tamamlanıyor.

Filminin uzun zamandır Türkiye'de çekilen en profesyonel film olduğunu düşünüyorum. Kurgu çok iyi, müzik konuya çok uygun ve

bestecisi Türk olmadığı halde kültürümüzün bütün özelliklerini taşıyor. Görüntü yönetmeni de yabancı, ama şehri çok iyi bilen birisi tarafından yapılmış izlenimi veriyor.

Kurgucu Nicolas Gester İngiltere'de yaşıyor. *Before the Rain* (Yağmurdan Önce) onun en çok tanınan çalışması. Aslında taslak kurguyu ben yapmıştım. Nicolas geldiğinde, masaya oturduk. Besteci bize uzak değil, Makedonya'dan. Müzik kafamdaydı ve bazı yerel kasetleri kullandım. Vlatko Stefanovski'nin başka bir film için yaptığı CD'sini duydum ve onu buldum. Film bunun gibi birçok buluşmayla dolu. Çekmeye başlamadan önce, iç ve dış mekân araştırmamı yaptım. Beni anlayacak birilerine ihtiyacım vardı. Jacek Petrycki'nin Kieslowski belgesellerindeki çalışmalarını gördüm ve çok ilginç buldum. Türkiye'ye geldi. Başından beri tek bir şeyde anlaştık: Film güneşe karşı çekilmeliydi. Bu filme katkıda bulunan herkes projeyi tanıyıp sevdikten sonra bu işin bir parçası oldu.

Filmin oluşması proje aşamasından tamamlanmasına kadar ne kadar sürdü?

Montpellier'den 1995'te senaryo için finansal kaynak bulduğum zaman sadece bir tretmandan ibaretti; yani hemen hemen *İz*'den sonra başladım. Çekimler aşağı yukarı dokuz hafta sürdü.

Kronolojik olarak mı çekildi?

Evet. Önce İstanbul'daki sahneleri çektik. Sonra küçük bir grupla Anadolu'ya gittik. İki başrol oyuncusundan başka yanımıza oyuncu almadık. Oyuncuları yerel halktan seçtik. Oyuncuların hiçbiri profesyonel değildi. İki başrol oyuncusunun dahi film deneyimi yoktu. Amatör bir tiyatro grubundaydılar.

Herhangi bir zorlukla karşılaştın mı?

Güneydoğu'da bir kere durdurulduk. Sanırım askeri bölgedeydik.

Peki, kadın yönetmen olmanın zorlukları?

Kadın olmam bazı insanlar için şaşırtıcıydı. Ama bu açıdan hiçbir zaman zorluk yaşamadım. Herkes çok yardım etti ve destek oldu.

Türkiye'deki kadın yönetmenler genellikle doğrudan kadınlarla ilgili konulara değiniyorlar. Belki bu yüzden şaşırmışlardır. Ana karakterlerin erkek ama filmde kadın bakış açısını gösteren bir çok öğe var. Örneğin, çamaşırhanedeki patron despot ama dediğin gibi çalışanlarla aralarında bir dayanışma var. Arzu'nun Mehmet'le ilgili endişeleri, karakola gidişi, orada kayıp kocalarını aramaya gelmiş kadınlarla sessiz, kederli ve endişeli bekleyişi ve diğer örnekler.

Arzu, kendi kapalı dünyasında küçük kaçış noktaları bulmayı başarıyor. Çok cesur. Hayattan korkmuyor. Babasından bira içtiğini saklamak ya da bacaklarına erkek arkadaşına çekici görünmek için dikişli çorap giymişçesine çizgiler çizmek gibi ufak kadınsı hileler yapıyor. Arzu karakterini çok seviyorum.

Filmin konusu sadece cüretkâr değil, aynı zamanda Türkiye'de sistemli bir şekilde engellenen bir konu. Ayrıca, sanırım ilk defa Türk sinemasında Kürtçe konuşuluyor. Yol, *çoğunlukla Kürtçe şarkılarından dolayı yasaklanmıştı. Polisi vatandaşlara işkence yapan bir güç gibi gösteriyorsun. Filmin Türkiye'de gösterilmesiyle ilgili öngörebildiğin sorunlar var mı?*

Bir problem olacağını sanmıyorum. Gazeteler polis vahşetini her gün yazıyorlar ve polis de ne yaptığını biliyor. Türkiye'de işkence olmadığını söylemek komik olur. Bu gündemde ve utanç duyulacak bir konu. Var olmayan bir şey hakkında tek bir sahne yaratmadım.

Ama bu konular hakkında pek film yapıldığı söylenemez.

Ağır Roman/Kolera Sokağı nasıl işkence yapıldığını bile gösteriyor ve çok da popüler oldu. Bu sorunlar hakkında düşünürsek demokrasiye daha çok yaklaşırız. *Güneşe Yolculuk*'ta insani öğeler ön planda; arka planda tartışılansa Türkiye'nin gerçekleri.

Projene üç ülkeyi birden, Türkiye, Hollanda ve Almanya'yı nasıl dahil ettin?

Yapımcım Berhooz Hashemian projeyi sevdi ve ilgi çekeceğini düşündü. Para bulmak için söz verdi ve yaptı. Senaryo aşamasında bile televizyon ve Eurimage ilgilenmişti. Ama her şeyi Berhooz yaptı. Ben evde yazıyordum. Bu projeye başladığım andan itibaren birçok insanla tanıştım. Herkes çok yardımcı oldu. Her şey sıcak duygularla gelişti. Benim için filmin en cazip tarafı bu samimiyeti taşıması.

Berlin, Şubat 1999

* * *

Bulutları Beklerken'i *ilk izlediğimde filmin görsel güzelliğinden çok etkilendim ama ikinci izleyişimde yönetim ve oyunculuğun nasıl ölçülü ve mütevazı olduğunu ve anlatıdaki boşlukların nasıl etkili olduğunu fark ettim. Filmin alışılmadık bir dinamizmi var; hareket ve 'hareketsizlik' var. Hayat durmuş, hiçbir yere doğru gitmiyormuş gibi, ama değil.*

Bu benim de çocukluğumun geçtiği Karadeniz'in kendine has karakteri. Doğa hayatı belirler. Yıllar içinde bazı şeyler değişti ama dağlarda zaman yoktur. Onların tecriti yerlilerin kültürünü korur. Ana karakter Ayşe yalnızca zamanın olmadığı bir çevrede var olabilirdi.

Tıpkı bir önceki filmin Güneşe Yolculuk'*taki İstanbul ve sonrasındaki yolculuk gibi durgun anları hareket takip ediyor.*

Karakterlerimi geliştirirken değişim istiyorum. Sorunlarını çözebilmeleri için onların özgürleşip gücü ele geçirmelerini istiyorum. *Bulutları Beklerken*'de Ayşe suçluluk duygusundan arınmak istiyor ve sonucu ne olursa olsun erkek kardeşini bulacağı yolculuğa hazırlanıyor. *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet, Berzan'ı anlamaya başladığı zaman, cenazesini onun memleketine götürmeye karar veriyor.

Yolculuğunun anlaşılması için Mehmet karakterinde oluşturulan düğüm çözümlenmeliydi.

Eğer Mehmet'i en zayıf olduğu anda bıraksaydım, acınası bir karakter olurdu. Mehmet, Berzan'ı (tabutu bile olsa) taşıyacak gü-

cü bulur ve Ayşe erkek kardeşiyle yüzleşmek için yola çıkmaya karar verir.

Bulutları Beklerken'*deki tarihsel perspektif çok önemli ve özellikle de eski sınırların yıkılıp yeni sınırların inşa edildiği bir dönemde yeni bir anlam kazanıyor. Locarno Film Festivali'nde Altın Leopar'ı kazanan Sabiha Sumar'ın* Khamosh Pani *(Sessiz Sular, 2003) filmini belki gördün. Bir tesadüf ancak aynı kuşaktan yönetmenlerinin benzer kaygılarının olduğunu gösteriyor. Film Hindistan'ın bölünmesi sırasında yaşanan, iki tarafın da mezalim ve tecavüz suçu işlediği etnik vahşet hakkında. Bu kadınlar aile onurunu temizlemek için aileleri tarafında kuyulara atıldılar ya da hayatta kalmak için faillerle evlendiler. Baş kadın karakter, Müslüman bir Pakistanlıyla evli Hintli bir kadın. Kendi oğlu bile annesinin gerçek kimliğini bilmiyor. Kadın Kuran dersleri veriyor. Herkes onu Aisha olarak biliyor. 1970'lerde oğlu fundamentalist dinci oluyor. İki ülke arasındaki ilişkiler iyileştiğinde, Sihlerin tapınaklara hacca gelmelerine izin veriliyor ve kadının erkek kardeşi geliyor. Onun için gerçekten zor ama oğlu için de annesinin Hindu olduğunu öğrenmek çok zor.*

Filmi izlemedim. *Bulutları Beklerken* bir taraftan Yorgios Andreadis'in kısa romanı *Tamama*'ya, diğer taraftan da benim Türkiye ve Yunanistan'da yaptığım geniş araştırmalara dayanıyor. Türkiye dışında yaşayan Pontus ve Türk tarihçilerin çok sayıda kitap, makale ve röportajlarını okudum. Sınırdışı edilmiş ve hâlâ hayatta olan kişileri bulup hayat öykülerini kaydettim. Anlatıları doğrulamak için de benim çocukluğumu geçirdiğim bölgeye geri döndüm ve birkaç ay kaldım. Araştırmanın bu kısmı iki buçuk yıl sürdü. Trabzon'un batısında bir balıkçı kasabası olan Tirebolu, önceden Pontus Rumlarının yaşadığı yer, *Bulutları Beklerken*'in seti oldu. Eski çağlarda, Türkiye'nin kuzeydoğusunda, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküşüne kadar çeşitli kültürlerin kesiştiğini ve barış içinde birarada var olduğunu görüyoruz. Tirebolu'nun yaşlı yerlilerinden Ayşe isimli kadının anlatısı aracılığıyla resmi tarih kitaplarında yer almayan savaşın korkunç tarafı ortaya çıkıyor. 1916 kışında, Osmanlı ordusu Rusya'nın işgali altındaki Trabzon'un batısındaki köyleri boşalttı ve Rumları sınırdışı etti.



Bulutları Beklerken'in (2004) Ayşe-Eleni'si Rüçhan Çalışkan.

Çoğunluğu ya zorlu hava şartları ya da açlıktan öldü. Ayşe Tirebolu'da Eleni olarak dünyaya geldi. Sürgün sırasında, henüz on yaşındayken kardeşi Niko'yla birlikte anne babasının ölümüne tanık oldu. Eleni'nin iradesi bir Türk ailenin Eleni'yi sahiplenmesine kadar onları sağ tutuyor. Erkek kardeşi Niko ise yetimhanenin yıkıntıları arasında yaşamayı seçiyor ve daha sonra Yunanistan'a gönderiliyor. Ayşe kardeşini terk etmenin acısını elli yıl boyunca hissediyor. 1975'te onu sahiplenen ailenin son üyesi olan Türk kız kardeşini kaybettiğinde, geçmişiyle yüzleşmek zorunda kalıyor. Kendini kaybettikçe, kendi dilinin anıları geri geliyor. Köyde onunla iletişim kurabilen tek kişiyse, sekiz yaşında vaktinden önce olgunlaşmış bir çocuk olan Mehmet. Köye bir yabancı geldiğinde, yabancının konuştuğu dilden onun Ayşe'yle bir şekilde bağlantılı olduğunu anlayıp onları biraraya getiriyor.

Mehmet'in anahtar bir rolü var.

Mehmet Thanasis'i Ayşe'yle tanıştırıyor ve elli yıldır ilk defa Ayşe geçmişini anlatıyor. Thanasis, diğer yetimlerle beraber Yunanistan'a gönderildikten sonra savaş yıllarında partizanlara katılmış ve sürgün edilmiş. Rusya'da birkaç yıl yaşadıktan sonra

Yunanistan'a, Selanik'e dönmüş. Thanasis, Ayşe/Eleni'nin geçmişiyle yüzleşmesindeki katarsis. Hatta uzun zamandır kayıp olan Niko'nun yerini de buluyor. Memleket nedir? Kimdir yabancı? Bu film kimlik ve milliyetçilikle ilgili çetrefilli soruları cevaplamaya çalışıyor.

Daha önceki söyleşilerimizde, kısa filmin Otel'*deki otel ve ilk uzun metrajlı filmin* İz'*de olduğu gibi mekânın başka bir karakter olduğunu tartışmıştık. İki filmde de mekân kapalı, karanlık ve felaketin habercisi gibi ama bu filmde mekân hem açık -dağlar ve yaylalar, hem de kapalı. Sürekli sağanak altındaki manzara ve her yeri kaplayan yoğun sis klostrofobik bir atmosfer yaratıyor.*

Güneşe Yolculuk ve *Bulutları Beklerken*'i çekerken yaptığım belgesel *Sırtlarındaki Hayat* ile *Otel* ve *İz*'deki soyut karakterlerden daha somut karakterlere geçmiştim. Onların hayatlarına girdim ve onları soyut mekânlardan kurtardım. Onlara hayat verdim. Dil farklı ama yönetmen olmadan önce yazdığım kısa hikâyelerdeki başlangıç noktama geri döndüğümü hissediyorum. Muhtemelen *Otel*, *İz* ve *Güneşe Yolculuk*'u yaparken üzerimdeki baskı beni soyut anlatımlara itmişti; bundan uzaklaşıp zaman ve mekânın gücünü tecrübe ediyorum.

Bu aynı zamanda tek başınıza yazdığın ilk senaryo. Diğerleri eski eşin Tayfun Pirselimoğlu'yla ortak çalışmalarındı.

Petros Markaris danışmanımdı. *Yolculuk*'taki gibi benzer bir hikâye yaratmaya çalıştım ama aynı zamanda karakterlerin iç dünyasını araştırdım.

İz'den sonra konuştuğumuzda, sessiz kalmanın suçluluk duygusu olduğunu söylemiştin. 'Toplu suçluluk duygusu', Bulutları Beklerken'in ana temasının ayrılmaz bir parçası. En iyi yazarımız Yaşar Kemal son üçlemesindeki Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana'da Anadolu'da etnik azınlıklara yapılan zulmü anlatmıştı ve dünyaca ünlü diğer ünlü yazarımız Orhan Pamuk gibi bundan dolayı eleştirilmişti.

Bize öğretilen resmi tarihin dışında başka bir tarih var ama biz bununla yüzleşmek istemiyoruz. Yüzleştiğimiz zamansa ikilemde kalıyoruz. Bu film diğer tarafta mağdur olanın hikâyesi. Ben onların hikâyesini dinledim. Ayşe sessizliğin yükünü taşıyor.

Bir sahnede, Türk kız kardeşini gerçek manada sırtında taşıyor.

Aynı zamanda ölmüş babasına verdiği sözü tutuyor. Hiçbir zaman kendi hayatını yaşamıyor. Asla evlenmiyor ya da kendi ailesini kurmuyor.

Bu filmde öncekinde de olduğu gibi kimlik meselesi merkezde. GüneşeYolculuk'*ta Mehmet kendi kimliğini gizlemeye çalışıyor ya da başka bir kimliği sahipleniyor. Trendeki askere Kürt Berzan'ın köyü olan Zorguç'tan olduğunu söylüyor. Bu filmdeyse, Türkler arasında hayatta kalan Ayşe, Rum kimliğini saklıyor. Biri kimliğini gizliyor, diğerinin kimliğini açıklamasına izin yok. Bir kadının Rum ve Türk kimlikleri onun bütün hayatını parçalıyor. Oysa ki genç bir Türk, dengesini Kürt kimliğini sahiplenerek ve Kürt olarak bulabiliyor –Türk hükümetine çok güçlü bir mesaj.*

Mehmet esmer teni yüzünden Kürt muamelesi gören ve uzun zaman buna karşı mücadele etmiş Tireli genç bir adam. Saçını spreyle boyaması acısının en üst seviyedeki manifestosu. Kendisinin de anladığı gibi Türk kimliğinden kurtulmak istiyor. Aidiyet hissi teması iki filmde de aynı. Burada, Ayşe doğduğu topraklarda yaşıyor ama kimliğini ifade edemiyor.

Din kimliğin önemli bir parçası ama dil de öyle.

Dil daha önemli; Ayşe kendini kendi dilinde ifade edemeden yaşıyor. Resmi dil bize empoze edildi.

Ayşe'nin Yunanistan'da tanıştığı, ona kahve ikram eden kadın da ülkesiz, yurdundan edilmiş. Kendi dilinin ülkesinde yaşıyor ama doğduğu topraklardan uzakta.

O Ayşe'nin diğer tarafı. Karadeniz'den olanlar Yunanca'yı özel bir aksanla konuşuyor ve anavatanlarını özlemle hatırlıyorlar. Ay-

şe'yi görür görmez onun aksanından geçmişini anlıyor ve dil değiştiriyor. Yaşlı kadın en sevdiği ağacın altında ölmek istiyor.

1970'ler Türkiye'si arka planda. Neden bu dönemi seçtiniz?

Film 1975'lerde Ayşe altmış beş yaşındayken geçiyor. Günümüzün siyasal ortamı farklı ama o dönemdeki atmosfer baskıcı ve faşistti. 1970'lerde Türkiye Cumhuriyeti toplumsal ve siyasal ayaklanmaların yaşandığı bir yer iken, Sovyetler Birliği sürekli bir korku ve paranoyanın kaynağıydı. Türk komünistleri ve 'öteki' olarak tanımlanan herkes hükümet tarafından yakından takip ediliyordu. Hoşgörüsüzlük ve şüphe hüküm sürüyordu. Bu atmosfer özellikle kuzeydoğu sınırında daha da yoğundu. Karadeniz'deki Trabzon, Gürcistan sınırına (ve eski SSCB'ye) sadece birkaç kilometre uzakta. Bu dönem bizim Ayşe'yi ve onun etrafındaki insanları anlamamıza yardım ediyor. Örneğin, Cengiz bir çocuk ama hayatı çok farklı değil. Babası komünist olarak fişlenmiş ve öldürülmüş.

Açılıştaki tehcirle ilgili belgesel bölümleri nereden buldun?

Yunan arşivlerinden.

Mehmet'e rolünü nasıl anlattın?

Ayşe ve onun birbirini anlayabileceği bir atmosfer yaratmaya çalıştım. Ayşe'nin esrarengiz geçmişini algılayabildi ve üzüldü. Çok akıllıydı. Bazı sahnelerde, olanlara inandı ve ayrılık sahnesinde gerçekten ağladı. Hikâyeyi bir çocuğun gözünden anlatmak istedim. Mehmet benim bakış açımı taşıyor. Onun duyguları 1970'lerdeki benim çocukluğumun yansıması.

2004 İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde En İyi Kadın Oyuncu dalında Jüri Özel Ödülü'nü alan Rüçhan Çalışkur tiyatrodan geliyor ve Ayşe/Eleni onun bir sinema filmindeki ilk rolü. Başrol oyuncuları haricindeki herkes amatör. Örneğin Mehmet'in annesiyle nasıl çalıştın?

Mehmet'le çalıştığım gibi. O da bu bölgeden ve rolünü tutkuyla oynadı. Bu bölgeden başka karakterler de aldım. Önerilerde bu-

lundular ve yardım ettiler. Sezgileri oldukça güçlüydü ve çok çabuk anladılar.

Peki, Yunanistan'daki karakterler?

Thanasis Pontus'tan. Thanasis ve Niko'nun konuştuğu dil daha modern ama Ayşe dağların dilini konuşuyor. Mehmet, Ayşe'nin yalnızken başka bir dili konuştuğunu biliyor. O yüzden, Thanasis'i şarkı söylerken duyunca, yabancının Ayşe gibi konuştuğunu söylüyor ve bulmacayı çözebileceğine inanıyor.

Ayşe dağlardan inip Yunanistan'da bir adresi kolayca bulunca şaşırıp kaldım.

Selanik'te birçok Pontus Rumu yaşıyor. Ayşe meydandan başlıyor. Adresi ararken, bir kafeden Pontus müziği duyuyor ve içeriye giriyor. Eğer çok açıklarsam didaktik olurdu. Basit ve tutumlu bir şekilde kullanılan müzik gibi bazı ince detayları kullandım.

Görüntü yönetmeni Jacek Petrycki mi?

Yolculuk'taki gibi, aynı tarz – atmosfer farklı olsa da. Onun kamerası iç çatışmayı ve dinginliği, aynı zamanda içsel ritmi verebiliyor.

Film zor koşullardaki bir bölgede çekilmiş.

En zor kısmı çekimdi. Dağlık arazideki çekimler 3.500 metre yükseklikte, elektrik olmayan bir kamp alanında gerçekleştirildi. Oyuncular ve set ekibi koskoca kameraları dar patikalar boyunca sırtlarında taşıdı ve canlandırdıkları karakterlerin yaşadıkları ortamlarda yaşadılar. Sel bazı ekipmanlara zarar verdi. Sonra ekip için çok moral bozucu olan yoğun sis içinde gerçekten kaybolmuş bir kadının hikâyesini duyduk. Belgeselim, *Sırtlarındaki Hayat*, bölgedeki hayat koşullarını yansıtıyor. Kafkasya'dan, Gürcü kökenli bu insanlara Laz deniyor. Dillerini ve kültürlerini koruyorlar ama özellikle ağır işleri yüklenen kadınlar için böyle zor bir çevrede yaşamak günlük mücadele demek. Bir keresinde genç bir adama ağır ekipmanları taşımaya yardımcı olmasını rica ettim. Bana, "Bekle bir dakika," deyip annesini çağırmaya gitti!

Uzun yıllar önce, İz hakkında konuşurken, "Kişisel hikâyelerin otobiyografik olması gerekmez," demiştin. Bunu, bu film için de tekrarlayabilir miyiz? Film senin kişisel duygularından kaynaklanıyor.

Ve gözlemlerimden. Bu benim çocukluğum.

Ankara, Mayıs 2004

BİYOGRAFİ

Yeşim Ustaoğlu 1960'ta Sarıkamış'ta dünyaya geldi. Karadeniz Teknik Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi aldıktan sonra, İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi'nde restorasyon alanında master yaptı. Sinema ve sanat dergileri için makaleler yazdı. 1984 yılında çektiği ilk kısa filmi *Bir Anı Yakalamak*'ı, *Magnafantagna* (1987), *Düet* (1990) ve *Otel* (1992) adlı kısa filmleri takip etti. Sonuncusu Fransa'da 14. Montpellier Akdeniz Filmleri Festivali'nde Büyük Ödül kazandı. 1994'te ilk uzun metrajlı filmi *İz*, Köln Film Festivali'nde ve Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde En İyi Türk Filmi ödüllerini aldı. *Güneşe Yolculuk* Türkiye'de kazandığı çeşitli ödüllerin yanı sıra dünya film festivallerine yolculuklarından sayısız ödülle döndü. Bunun dışında, Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde gösterime girdi. 2004'te üçüncü uzun metrajı *Bulutları Beklerken* için araştırma yaparken Karadeniz bölgesinin kadınları hakkında *Sırtlarındaki Hayat* belgeselini tamamladı.

Sinema Filmleri:
1994 *İz*
1999 *Güneşe Yolculuk*
2004 *Bulutları Beklerken*

ATIF YILMAZ



Atıf Yılmaz, nam-ı diğer 'kadın filmlerinin yönetmeni', yarım yüzyıla yayılan oldukça uzun bir profesyonel kariyere sahiptir. Mersin'deki ortaokul yıllarında sinemaya olan ilgisi nedeniyle 'Rejisör' derlerdi ona. Lisede tek eğlencesi filmler, özellikle de müzikallermiş. Sınıf arkadaşlarının bir kısmı ilerleyen yıllarda aktör, yönetmen ya da film eleştirmeni oldular. İstanbul'a ilk senaryosunu satmaya ve Güzel Sanatlar Akademisi Mimarlık bölümünde okumaya geldi. Senaryoyu satamayıp Akademi sınavlarını geçemeyince hukuk okumaya başladı; ancak sık sık arkadaşlarının okuduğu Akademiye uğrardı, fark edilip de kapı dışarı edilene dek. Şans eseri iki filmin yönetmen asistanlığına seçildi ve bu çalışmalar ona iki teklif daha getirdi: Biri *Mezarımı Taştan Oyun* filminin senaryo yazarlığı, diğeri ilk filmi *Kanlı Feryat*'ın yönetmenliği.



Atıf Yılmaz, Gülsün Karamustafa'nın yaptığı Türkan Şoray resminin önünde, 2003 (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

Sinemaya ilk başladığı o günlerden beri çoğu geleneksel, folklorik ve toplumumuzun yerel özelliklerini taşıyan 100'ü aşkın film yaptı. En iyi filmleriyse Türkiye toplumunun evrimini, özellikle de bu ileriye dönük harekette kadınların yerini odaklayan filmleridir. Yapıtları dikkatle incelendiğinde bu evrilişin haritasını çıkarmak mümkün olacaktır. 1960 ve 1970'lerde genel kanı, toplumsal ve ekonomik sorunların çözümünün kadınların da sorunlarını çözeceği düşüncesiydi. *Ah Güzel İstanbul* (1966) ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978) böylesi bir kanıya dayanıyordu; ancak *Dul Bir Kadın* (1985) ve *Adı Vasfiye* gibi daha sonraki filmlerinde Atıf Yılmaz kadın sorununun diğer meselelerden bağımsız olarak önemli olduğu görüşünü savundu.

Cemo (1971) ve *Kuma* (1974) feodal ilişkiler içindeki aile yapısını, soyun devam etmesi ve erkek çocuk fanatizmini inceler. Atıf Yılmaz *Kuma* filmiyle geleneklere karşı daha sert bir duruş sergiler ve erkeğini paylaşmaya zorlanan bir kadının hikâyesiyle gelenekleri yargılar.

Mine (1982) Türk sinemasında kadınların özgürlük arayışına ses vermesi nedeniyle önemli bir 'kadın filmi' olarak ele alınır. Film, is-

tenmeyen koşulların içinde sıkışmış bir kadının yalnızlığından çok, kadının gizlenmiş ya da bastırılmış özelliklerini ortaya koyar. *Dul Bir Kadın* (1985), *Kadının Adı Yok* (1988) ve *Berdel* (1990) güçlü kadın karakterlerine sahip diğer filmlerinden birkaçıdır.

1980'lerde kadınların iş piyasasına girmeleri onlara aile çemberi dışındaki hayatı deneyimleme imkânı tanıdı. Bazıları için ekonomik bağımsızlık aile baskısından kurtulmak anlamına geliyordu. Ömer Kavur'un *Ah Güzel İstanbul* ve Atıf Yılmaz'ın *Delikanlı* (1982) filmiyle kadın ve kadın meseleleri ön plana çıktı ve 'bağımsız kadın' figürü önemli bir konu haline geldi.

Atıf Yılmaz'ın karakterlerinin bir kısmı bağımsız, çalışan kadınlardır. *Aaahh Belinda* (1986) filminin baş karakteri Serap, televizyonda yayınlanacak bir şampuan reklamında oynayan kariyer sahibi şımarık bir kadındır, ancak birdenbire kendini işinden sonra hemen mutfağa koşmak zorunda olan bir banka çalışanı olarak bulur. Farklı dünyalardan karakterler olan her iki kadın da erkek egemen toplumda kendilerini ispat edebilmek için çabalamaktadırlar. *Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987) bir Yeşilçam yıldızının hayatındaki üç dönemi anlatır; bir melodram karakteri, bir seks objesi ve yeniden doğan bir kahraman. Yeşilçam'ın stüdyo sistemini eleştiren film aynı zamanda bu ağa yakalanan yıldızlara da bir mesaj vermektedir. Türk sinemasının sultanı Türkan Şoray kendi hikâyesine benzeyen bu hikâyede başrolü oynamaktadır.

Atıf Yılmaz Türkiye toplumunun evrimiyle beraber sürekli kendini yeniler. Kadınlarla ilgili önemli konuları -feminizm, doğum kontrolü, dulluk, hatta lezbiyenliği- gündeme getirmekte öncüdür. Lezbiyenlik Türk sinemasında yer almaya başladığında Atıf Yılmaz sanki cinsel özgürlüğünü henüz kazanmamış kapalı bir Müslüman toplumun bu konuda nerede durduğunu yoklar gibi *İki Gemi Yanyana*'da dudaktan öpüşen iki kadını gösterir. *Düş Gezginleri* (1992) lezbiyen ilişkilere daha cesur bir yaklaşımı içerse de Atıf Yılmaz konuya heteroseksüel bakışla yaklaştığı öne sürülerek eleştirilmiş,Yılmaz ise filmin iktidarla, kadın kadına kurulan bir ilişkide iktidarın olmadığı bir dünya kurulabilir mi sorusuyla ilgili olduğunu söylemişti. "Film bunun mümkün olmadığını gösteriyor, çünkü ekonomik ya da kültürel olarak güçlü olan iktidara sahiptir. Bunu yanlış anladılar ve bunun bir lezbiyen filmi olduğunu söylediler."

Yılmaz 1990'larda travestiler ve gece hayatının feleğin sillesini yemiş sakinleri gibi daha marjinal konuları her zamanki sanat sineması sınırında ticari filmler yapma tarzıyla ele aldı. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994) bu filmlere örnektir.

Yılmaz'ın neredeyse bütün filmleri erotik görüntülerle süslenmiştir. Bir keresinde. "Bize hep aynı soruyu sorarlar, 'seks sahneleri kaç dakika' diye," demişti.

Atıf Yılmaz 2005 ilkbaharında seksen yaşındayken İstanbul Film Festivali'nde en son filmi *Eğreti Gelin*'i yabancı eleştirmenler ve festival temsilcilerinden oluşan ilgili bir izleyici kesimine gösterdi. Enerji dolu Atıf Bey bana sarılıp, "Yeni bir film çekmeye hazırım. Dünyadaki en yaşlı yönetmen olmak istiyorum!" demişti. Ne yazık ki ömrü yetmedi ve 5 Mayıs 2006'da, ardında doldurulması imkânsız bir boşluk bırakarak bizlerden ayrıldı.

Aşağıdaki söyleşi 2003 yılı Nisan ayında Beyoğlu'ndaki ofisinde gerçekleşmişti. Tanışıklığımız ise yıllar öncesine, 1989 yılı Ocak ayında *Hayallerim, Aşkım ve Sen*'in gösterimi için geldiği Yeni Delhi'deki ilk karşılaşmamıza, çok dolaştığım için muzipçe bir kuşkuyla bana 'Mata Hari' diye takıldığı günlere uzanır.

* * *

KİMİN BAKIŞI?

Yılmaz Bey, yönetmenlik kariyeriniz yarım yüzyılı aştı.

Yaptığım filmlerin sayısını hatırlamıyorum.

Önde gelen işlerinizin birçoğu kadın karakterleri ele alıyor. Kadınları sevdiğiniz bir gerçek. Başka nasıl bir motivasyon söz konusu olabilir?

Kadınları sevdiğimi de duymayan kalmamış! *(dolu dolu bir kahkaha)* Türkiye'de erkeklerin gelenek ve göreneklerce garanti altına alınmış birçok avantajı vardır. Kadınlar bu avantajlardan mahrum olarak doğuyorlar. Bu nedenle toplumda, "Ben kimim, nereye gidiyorum?" sorularını erkelerden daha fazla soruyorlar. Kırsalda ya da kentte sürekli bir kimlik arayışındalar ve bu arayış-

ta sürekli evriliyorlar. Köylü fabrika işçisi oluyor ve siyasal bilinç kazanıyor, ya da bir burjuva evinde ev işlerine bakıp onlarınki gibi bir hayata öykünüyor, metropolde bir yer edinmeye çalışıyor. Bu bakımdan kadınlar daha dramatik karakterler. Sinema gibi görsel sanatlar insani dramlarla ilgilidir. Dolayısıyla, kişisel evrimleri ve dönüşümleri yansıtmak için kadınlar daha uygun bir sinema malzemesi. Filmlerimin hepsinin ortak noktası kadınların kimlik arayışı. *Mine* küçük bir kasabada geçiyor, *Bir Yudum Sevgi* şehirdeki gecekondulara, *Dul Bir Kadın* (1985) üst sınıf bir kadına, yalnız kaldığında toplumda kendine yer bulmaya çalışan dul bir diplomat eşine odaklanıyor; *Berdel*'in kahramanı köylü bir kadın ama bu filmlerin hepsi kimlik arayışıyla ilgili.

Dul Bir Kadın'la (1985) lezbiyen ilişkiye göz kırpıyorsunuz. O, 1985 yılının en çok konuşulan filmiydi. Birbirlerinde huzur bulan iki kadının erotik fantezileri seyircide çekingen bir merak uyandırırken, aynı zamanda film erkek imajını karalamakla suçlanmıştı. Özellikle de bir cümle yüzünden: "Erkekler bencilliklerini yatağa kadar götürür." Türk sinemasının en üretken yıllarına baktığımızda Yeşilçam denen endüstrinin sistematik olarak kadına kalıplaşmış bir rol verdiğini görürüz.

O kadın karakterlerin ruhu yoktu ve hiçbir zaman gerçek karakterler olamadılar. Doğu tiyatrosunda örneklerini görebileceğimiz maskeler gibi belirli maskeleri temsil ediyorlardı. Japon Kabuki tiyatrosu gibi. Doğu kültürlerinde maskelerle oynanan, bizde canlı yapılıyordu. O dönemin kadın karakterlerine bakacak olursanız, örneğin Fatma Girik 'erkeksi' kadını, Filiz Akın eğitimli burjuva kadınını, Hülya Koçyiğit toplumumuzdaki ezilen kadını, Türkan Şoray da cinselliği olan ve aynı zamanda ezilen kadını oynuyordu. Bu tiplerden her biri maskeden yaratılmış gibiydi. Ancak televizyon, internet gibi yollarla iletişim gelişince ve dünyanın geri kalanıyla sınırlar kaybolunca isteseler de istemeseler de ruhu olan kişiliklere dönüşmek durumunda kaldılar, kendileriyle yüzleşebilen ve "Ben kimim?", "Ben kolektif bir toplumun üyesi miyim?" gibi sorular sormaya başladılar.



Atıf Yılmaz'ın 1970'li yıllarda çektiği *Kuma*'da (1974) Fatma Girik ve Yılmaz Güney.

O dönemin birçok filminde kadınlar yalnızca kadın oldukları için acı çekiyorlar. Çoğu zaman kullanılıyorlar. İsyan edenlerin sonu ya ölüm ya da fahişelik oluyor. Seven kadınlar hiçbir zaman sevdiklerine kavuşamıyor. Yönetmenlerin kadınlara "Erkeklere itaat etmezseniz barlara düşer 'kötü kadın' olursunuz" gibi bir ders vermeye çalıştığını düşünüyor musunuz? Sizin filminiz Asiye Nasıl Kurtulur? *başka bir gerçekliği gösteriyor.*

O filmler şöyle yapılırdı: Toplumun bir kesiminden oluşan izleyiciler Doğu kültüründeki kimi meselelerin ele alınmasını isterlerdi ve sinema da bu isteğe cevap verirdi. Örneğin, "Atıf Bey, ne olur, bir film yap da hüngür hüngür ağlayalım," diye yalvaran bir hizmetçimiz vardı. İnsanlar böyle rahatlardı. Yeşilçam toplumun taleplerine hizmet eden bir sinemaydı. Doğal olarak yıllar içinde bu değişti. Örneğin, yeni kuşak olarak adlandırdığımız yönetmenlerin filmleri tamamen kendi dünya algılarını yansıtan kişisel çalışmalar. Hiçbiri birbirine benzemiyor. Bu sinemamızı zenginleştiriyor ve diğer açıdan sinemamızın bir arayış içerisinde olduğunu gösteriyor. Eskiden hedef seyirci kitlemiz açıktı: orta sınıf, aile, kadınlar. Seyircinin büyük çoğunluğunu onlar oluştururdu. Bugün herkes eve ka-

panmış, televizyon izliyor. Sinemaya gidemiyorlar. Bu yüzden sinemamızın bir arayış içerisinde olduğunu söyleyebiliriz.

Orta sınıf neden terk etti sinema salonlarını? Bir zamanlar porno filmleri yüzündendi, daha sonra askeri rejimin sokağa çıkma yasakları, ardından video...

Artık video yok. En önemli etken ekonomik kriz. Bugün bir ailenin sinemaya gitmesi demek 40-50 milyon liranın harcanması demek. Asgari ücret ancak geçenlerde 200 milyona çıktı. Karını ve çocuklarını alıp sinemaya gidebilir misin? Bugün sinemaya gitmek imkânsız. Ayrıca, televizyon her gün zevklerine uygun 15-20 film gösteriyor. İzleyicilerimiz gençler, on beş-yirmi beş yaş arasında ve birçoğu doğal olarak Amerikan sinemasının etkisinde olan gençler. Türk sinemasının seyircisi yok. Seyircinin kim olduğu açık değil. Yalnızca popüler hikâyeleri işleyen, medya yıldızlarının oynadığı filmler para yapıyor; 'sanat filmi' dediklerimiz değil.

Yeşilçam'ın popüler konularından biri de köy hikâyeleriydi.

Çoğunun Anadolu'da olduğu 3.000 sinema salonumuz vardı. Her kasabada en az bir sinema. Kırsal hayatla ilgili konular Anadolu insanın ilgisini çekiyordu. Göç en önemli meselelerden biriydi. Toplumun talepleri değişti. Örneğin, Yusuf Kurçenli'nin geçenlerde yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar* herkesçe eskimiş ve bayat bulundu. Yirmi yıl önce çekilseydi, insanlar sinema salonlarını dolduracak, başlangıcından sonuna kadar ağlayacaklardı.

Eski filmleri hâlâ zevkle izleyebiliyoruz.

Evet, toplumumuzun duyarlılıklarına hitap edebiliyorlar, ancak seyirci on beş-yirmi beş yaş arası olunca Türkan Şoray ve Kadir İnanır dinozor fosilleri gibi duruyorlar. Gençler bu filmlerle alay ediyorlar. Zeki Ökten'in son filmi *Gülüm* de aynı, eski.

Ama siz böylesi engelleri aştınız.

Filmlerimin genel olarak izleyici sorunu olmadı.

Güncel meseleleri ele alma konusunda da başarılısınız.

Sinema kitleler için yapılan bir sanattır, dolayısıyla seyircilerin taleplerinden etkilenir ve ona uygun olarak yapılır. Metadır. Bir film yaparken onu kime göstereceğimi düşünürüm.

Önceki filmlerinizden Kuma *(1974), kısırlık ve hayatları darmaduman eden feodal yapılar üzerine çok güzel bir köy filmi, aynı zamanda erkeklerini paylaşmak zorunda olan iki kadının psikolojisi üzerine güçlü bir çalışma.*

Kuma bir tiyatro oyununa dayanıyor ve en iyi filmlerinden biri.

Berdel *(1991) de benzer bir konuyu işliyor.*

Merkezinde erkek çocuk fanatizmi var, ama konu orada daha detaylı olarak işlendi.

Kimi sahneler hafızama kazınmış, örneğin kocaların karılarının aile planlaması kurslarına gitmelerini (başarısızca) engellemeye çalışmaları. Sınıfın içerisinde küçük ölçekte bir mizahı da unutmamıştınız; özellikle de şehirden gelen uzmanların genel terimleri ve spiral gibi doğum kontrol araçlarını basit bir dilde anlatmak konusundaki çaresizliklerini ele alırken. Bu filmle Berlin'deki seyircinin ilgisini yakalamıştınız.

Aynı zamanda Londra Film Festivali'nde de gösterilmişti.

1987'de Duygu Asena'nın çok satan romanı Kadının Adı Yok'*a dayanan bir film yapmış ancak hikâyeyi oldukça değiştirmiştiniz.*

Maalesef çok başarılı olamadım. Film romanın başarısı özerine yapıldı ve ticari olarak bir başarıydı, ancak kaliteli bir film değildi. Açıkladığı şeyi doğru dürüst açıklayamamıştı. Roman da iyi bir roman değildi.

Belki iyi bir roman değildi ama bir oturuşta okumuş, okuduktan sonra dışarı çıktığımda da bütün erkeklere nefretle bakar olmuştum. Bu etkiyi sağlayabilmişti. Kendinizi içerisinde buluyorsunuz. Otobüsteki cinsel taciz örneğin, İstanbul'da yetişen her genç kız gibi hepimiz bu talihsiz olayları yaşadık. Mesajı çok güçlüydü. Filmden birkaç satır hatırlıyorum; bir anneyle kızı arasında geçen konuşma: "Kadınların neden göğsü vardır?" "Süt vermek için." "Erkekler neden süt ver-

mezler?" "Onlar para kazanırlar." Ya da şu: "Artık büyüdün, şimdi alttan kanayacaksın." "Sünnet olan oğlanlar gibi mi? Bana da hediyeler verilecek mi?" "Hayır, bu sır olarak kalacak." "Ama onlara düğün yapılıyor, hediye veriliyor." "Bu kadarı yeter, senin orandan kime ne?"

Film aynı zamanda başka türlü bir ahlâk anlayışını savunuyor ama onu iyi yapamadık. İyi bir film değildi.

Ama kamuoyunun takdirini kazandı sanırım. Kadınlar mı beğendi, erkekler mi?

Çoğunlukla kadınlar!

Eskiden kadınlar matinesi vardı. 1980'de bir seks filminin, Emmanuelle *serisinin ikinci filmi Francis Giacobetti'nin* L'anti-vierge *filminin Beyoğlu'nda on dört hafta boyunca bir kadınlar matinesinde oynadığını hatırlıyorum. Tek bir gösterime 200 kadın katılmıştı. Muhafazakâr bir Müslüman toplum için sıradışı bir şey bu! Kadınlar kendi hayatlarının bir bölümünü beyazperdede izlemeye aç gibiydiler. Daha sonraki yıllarda geçmişte tutkularını içinde oldukları Müslüman toplumun aşırı muhafazakârlığı nedeniyle bastıran kadınların fantezilerine odaklanan filmler önem kazandı, ancak erotizm Şerif Gören, Zeki Ökten ve sizin gibi deneyimli ve duyarlı yönetmenlerin ellerinde olgunluğa erişti ve cinsellik ekranlara daha insani ve gerçekçi biçimde yansıtılmaya başlandı.*

Mine (1983) Samsun'da gösterime girdiğinde sinemanın 200 koltuğundan 190'ını kadınlar kapmıştı. Erkekleri içeri sokmadılar! *Mine,* feminist hareketin Türkiye'ye gelişine rastladı ve kadının kimlik arayışı temasının aşağı yukarı ilk işlenişiydi.

Bir Yudum Sevgi *(1984) filminde çalışan bir kadını gösteriyorsunuz.*

Köyden kentin gecekondu mahallesine göçen bir kadını.

Asiye Nasıl Kurtulur? *filmi siyasal bir film olarak ele alınıyor.*

Doğal olarak. Vasıf Öngören'in bir tiyatro oyunundan uyarlandı ve epik sinemanın en iyi örneklerindendir. Kadın-erkek ilişkilerinin ve kadının toplumdaki yerinin bir ölçüde kimin güçlü olduğuyla ilgili olduğunu gösteriyor. Yazarın bakış açısı da politik. İnsani ilişki-

lerdeki iktidar meselesine *Düş Gezginleri* (1992) filmiyle geri döndüm ama film yanlış anlaşıldı ve bir 'lezbiyen filmi' olarak ele alındı.

Adı Vasfiye?

Adı Vasfiye küçük bir kasabadaki bir kadının kimlik arayışıyla ilgili. Aytaç Arman farklı kişilikleri olan ancak sürekli kadın için bir engel teşkil eden bir adamı oynuyor. Kadın ne zaman bir adım atmaya çalışsa, bir adam gelip onu engelliyor.

Türkan Şoray, Türk sinemasının sultanı, zaman içinde evrildi. Bir de Müjde Ar olayı var. Çoğunlukla bu iki oyuncuyla çalıştınız.

Türkan bir noktaya kadar, özellikle *Mine*'ye kadar, birlikte bile yaşasa bir erkekle asla öpüşmeyen ve yatağa girmeyen kadını oynadı. Bu nasıl olabiliyor, hiç anlayamadım. *(gülüyor)* Namusunu koruyan kadındı. *Mine*'yle ilk defa sevişmeye başladı. Müjde sinemamıza daha genç, cesur, duygularıyla hareket eden ve farklı dünya görüşüne sahip bir oyuncu olarak girdi. Bu onun karakterinde var.

Belki bu farklı yaklaşımlar toplumumuzda cinselliğin algılanış biçimindeki değişimlerle de ilişkilidir.

Kuşkusuz, o dönemde kadın hareketi temellenmeye başlamıştı. Örgütler kurulmuş, dergiler yayınlanmaya başlamıştı. Eşim, Deniz Türkali de feminist hareketle ilgiliydi. Zaman ve şehrimizdeki değişimlerle birlikte ilgi alanlarımız da ister istemez değişiyor.

Müjde Ar 'entelektüel seksi kadın' olarak tanımlanıyor.

Cinselliği olan, birey olmaya çalışan, başkaldıran bir kadın.

Ezilen gözü yaşlı köylü kadının tersi.

O Hülya Koçyiğit'ti. O kadınları temsil ediyordu.

Müjde Ar birçok rolle ama özellikle cinselliği olan genç bir kadını oynadığı Vasfiye rolüyle unutulmazdır. Hastalık bahanesiyle zaten ondan etkilenen doktoru çağırır. "Soyunabilir misiniz lütfen?" dediğinde masum bir ifadeyle, "Tamamen mi?" diye sorar. Müjde Ar karakteri bütün ağlayan kadınlardan, fahişelerden, vamplardan, maskelerden farklıdır. Onun da kendi kaderini değiştirme konusunda çok şansı olmasa da gerçek bir karakterdir. Sanı-



Atıf Yılmaz'ın *Adı Vasfiye* (1986) gibi filmlerinde oynayan Müjde Ar, sinemaya genç, cesur ve duygularıyla hareket eden kadın kişiliğini getirdi.

rım Türk sinemasında kadınları tamamen özgürleştirmek daha çok zaman aldı.

Bahsettiğimiz filmler dışındaki Türk sineması bir erkek sinemasıdır. Erkek kahramanlar üzerine kurulu bir sinema. Maço bir toplumun taleplerine cevap veren bir sinema. Örneğin, Yılmaz Güney kadınları aşağılayan filmler yapmıştır.

Oynadığı filmler mi, yaptığı filmler mi?

Her ikisi de; oynadığı filmlerde de yaptığı filmlerde de. Bütün filmlerinde! Ve bunun bir sebebi şu: Yılmaz lümpen seyircisi sayesinde ünlendi. Onların kahramanıydı. Ardından ne isterse onu yaptı, ancak kadın her zaman ikinci plandaydı ve alçaltılırdı. Doğal olarak Türk sinemasındaki kahramanların çoğu erkektir.

Bu Hollywood sinemasından çok mu farklı? Hollywood'da ünlü ve yetenekli kadınlar iyi teklifler almadıkları ve baş karakterleri oynayamadıklarından yakınıyorlar.

Tabii. Yıldızların çoğu erkek ve bildiğim kadarıyla kadınlardan daha iyi para kazanıyorlar.

Sinemamızı Batı sineması ile karşılaştırdığımızda kadınlarla ilgili meselelerdeki başlıca farklılıklar nelerdir?

Batı toplumu kadının kimlik arayışı meselesinin ötesine geçmiştir. Kadın toplumdaki yerini bulmuştur. Türk toplumu henüz değişim sürecinde. Çok yakından takip etmiyorum ancak İran sineması da kadının kimlik sorunuyla ilgili görünüyor. Geçenlerde kadınlarla ilgili sorunlar üzerine *On* isimli bir film izledim –küçük bütçeli, oldukça basit bir film.

Abbas Kiarostami'nin kadınlar üzerine çektiği ilk film. Araba içerisinde emniyet kemeri bağlı genç bir kadın vardır. Oğlu da ataerkil toplumu temsil eden bütün erkeklerin bir karışımıdır.

Ayrıca Arap sineması var. Birçok ticari film yapıyorlar ancak kadının yeri ve kendi kimliğini bulmadaki sorunları, ele alınan benzer konulardan.

Türkiye'deki kadın yönetmenleri düşündüğümde birkaç bireysel çaba olsa da...

Önceleri, Bilge Olgaç gibi kadınlar bizden daha erkek filmler yaptılar, çünkü erkek ideolojisiyle eğitilmiş, yoğrulmuşlardı. Handan İpekçi ve Yeşim Ustaoğlu var şimdi, Başka kimse var mı?

Handan ve Yeşim'in kadın filmleri yaptıklarını düşünmüyorum. Bilge'nin uzun bir aradan sonra sinemaya dönüşü, bakış açısını değiştirmedi mi? Geçenlerde Kaşık Düşmanı'nı *(1984) izledim ve erkekleri inceden inceye hicvedişi bana müthiş keyif verdi.*

Bakış açısı her zaman bir erkek bakış açısıydı ve bir erkek yönetmenin yapabileceği filmlere imza attı.

Yeni projelerinizden bahsedin biraz da.

Son filmim *Eylül Fırtınası* (1999) 12 Eylül 1980 darbesinin yaraları hakkında siyasal bir filmdi ve yapımını kendi şirketim üstlendi. Hikâyeyi kaplayan karanlık atmosfer çekimler sırasında karamsar bir hava yaratmıştı. Bu nedenle, bir sonraki filmimde romantik bir aşk hikâyesi anlatmaya karar verdim. Filmin adı *Eğreti Gelin* olacak. 1930'larda geleneklere göre genç erkekleri evliliğe hazırlayan kadın-

ların hikâyesi. Bu kadınlar oğlanları evliliğe hazırlarken onlar için evde bir oda hazırlanırdı ve yemeklerini aileyle beraber yerlerdi.

Nasıl kadınlar? Fahişeler mi?

Hayır, yaptıkları iş yüzünden saygı duyulan kadınlar. Hadislere ve Kuran'a göre bir kadına nasıl davranılması gerektiğini öğretirlerdi. "Karına iyi bak," vb. gibi. Senaryo Şükran Kozalı'nın *Müziksiz Kadınlar* kitabına dayanarak yazıldı. Onun kitabını okuyana kadar eğreti gelinler hakkında hiçbir şey duymamıştım. Genç bir kızken, annesiyle birlikte dayısının mezarını ziyarete gitmişler ve orada çiçeklere su veren yetmiş yaşlarında bir kadınla karşılaşmışlar. Annesi, "Orospu gidene kadar bekleyelim," demiş. Kadın, dayısının eğreti geliniymiş. Oğlan kadına âşık olmuş ve veremden ölmüş. Bu tür ilişkilerde aşk yasaktır. Kurallar vardır.

Ama İran'daki geçici nikâh gibi cinsel aktivitelere girişiyorlar.

Birçok kaynak eğitimin yalnızca teorik olmadığını ima ediyor. İlginç olan henüz Batı toplumlarında bile halledilememiş olan cinsel eğitimin, yüzyıl önce oldukça katı bir Müslüman toplumunda özgürce verilmesi. Bu durum Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından sonra da devam etti, 1930'ların sonunda kaldırıldı. Filmin fikrini bu romandan aldım ama ona sadık kalmayacağım. O dönem Türkiye'nin Doğulu olandan Batılı olana dönüştüğü bir geçiş dönemiydi. Arap alfabesinden Latin alfabeye geçiş 1928'de gerçekleşti; insanların okuma-yazma öğrenmeleri için okullar açıldı. Böyle bir atmosfer hakimdi. Kültürel sınırları aşan yasak aşk fikri de ilgimi çekiyor ve senaryo yerel renklerle şiirsel ve düşsel bir dünya kurmaya oldukça müsait.

İstanbul, Nisan 2003

BİYOGRAFİ

Atıf Yılmaz (Batıbeki) 1926 yılında Mersin'de, orta sınıf bir bürokrat ailesine doğdu. Hukuk ve güzel sanatlar okudu, sinema eleştirmenliği yaptı, ressam ve afiş tasarımcısı olarak sergilere ka-

tıldı, senaryolar yazdı ve ilk filmi *Kanlı Feryat* (1951) öncesinde iki filmde yönetmen asistanlığı yaptı. *Gelinin Muradı*, ilk ticari olmayan filmi olarak değerlendirilir. Filmleri birçok festivale katıldı ve ödüller aldı. 100'ün üzerinde film çekti ve hatıralarının bir kısmıyla sinema üzerine düşüncelerini biraraya getirdiği *Söylemek Güzeldir* isimli bir kitap yayınladı.

Sinema Filmlerinden Seçmeler:
1957 *Gelinin Muradı*
1958 *Bir Şoförün Gizli Defteri*
1959 *Alageyik*
1960 *Suçlu*
1964 *Erkek Ali*
Keşanlı Ali Destanı
1966 *Ah Güzel İstanbul*
1971 *Yedi Kocalı Hürrnüz*
1974 *Kuma*
1978 *Selvi Boylum Al Yazmalım*
1982 *Mine*
1984 *Bir Yudum Sevgi*
1985 *Dağınık Yatak*
1986 *Adı Vasfiye*
Aaahh Belinda
1987 *Asiye Nasıl Kurtulur*
Hayallerim Aşkım ve Sen
Kadının Adı Yok
1988 *Dul Bir Kadın*
1990 *Berdel*
1991 *Bekle Dedim Gölgeye*
1992 *Düş Gezginleri*
1994 *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*
1997 *Nihavent Mucize*
1999 *Eylül Fırtınası*
2004 *Eğreti Gelin*

2. BÖLÜM

ORTA ASYA

KAZAKİSTAN



İntikam (1989), Ermek Shinarbaev.

ERMEK SHINARBAEV VE ARDAK-AMIRKULOV



Ardak Amirkulov ve Ermek Shinarbaev 1980'lerin sonunda öne çıkan Kazak *yeni dalga* sinemasının önemli yönetmenlerindendir. Amirkulov 1984'te Moskova VGIK'de (Devlet Sinematografi Enstitüsü) Rus yönetmen Sergei Soloviev tarafından düzenlenen atölye çalışmasının katılımcılarındandı. Bu çalışmanın kamusal alanlarda, caddelerde ya da ısısız sokaklarda gece çekimleriyle doğal dekoru ve profesyonel olmayan aktörleri yeğleyen yeni bir akımın doğuşunu simgelediği düşünülür. Sovyet geleneğini bir yana bırakıp daha Batılı bir görüş açısını yeğleyen *yeni dalga*, karakterlere yaklaşımında ve bozunmaya uğrayan kültürel kökleri yansıtmakta sosyolojik ve psikolojik bir yaklaşıma başvurmuştur.



Ermek Shinarbaev.

Amirkulov ve Shinarbaev, kariyerlerini tür, anlatım üslûbu ve ele alınan konular açısından özgün filmlerle değişik yollardan geliştirdiler. Amirkulov'un yapımı dört yıl süren ilk filmi *Ghibel Otrara* (Otrar'ın Ölümü, 1991) Cengiz Han'ın emirleri doğrultusunda yıkılan, Asya'daki göçebe medeniyetinin merkezi kadim şehir Otrar'ı konu alan tarihi, epik bir filmdir. Nefret ve hasetle bölünmekten kendini işgalcilere karşı savunamayan Otrar şehrinin akıbeti yıllardır tarihçiler ve etnograflar için bir tartışma konusudur. Film, Semerkand'ın, Buhara'nın ve Orta Asya'nın diğer kadim şehirlerinin Müslümanları yaşanan trajediye karşı suskun kalırken, Moğol fatihlerin askeri operasyonlarını nasıl yerel esnafı satın alarak, düşmanlara rüşvet vererek ve bilgi edinmek için esirlere işkence ederek gerçekleştirdiklerini, savaşın şahidi ve katılımcısı olan birinin gözünden sergiler. Senaryo yazarları Svetlana Karmalita ve Alexei German şehirlerin, ticaretin, zanaatların geliştiği, askeri gücün önem kazandığı kadim zamanların görkemli sahneleriyle tarihi bir fantezi kurgulamışlardır. Bu kurgu aynı zamanda Hitler'in 1941 işgali öncesi Rusya ve Rusya'nın siyasal iklimiyle ilgili bir alegori de içerir. Film küresel kaygılardan ziyade kişisel tutkulara öncelik verildiğinde, medeniyetlerin ve insanlığın tehlikeye gireceğine ve bütün bir hayat şeklinin yok olacağına dair bir uyarıdır ve aynı zamanda farklı geçmişlerden gelen insanlar arasında bağlantı kurulmasının önemini vurgular. Alexei German'ın böylesi karmaşık bir senaryoyu ilk filmini çeken bir öğrenciye emanet etmesi Amirkulov'un yeteneğini kanıtlar.

Ermek Shinarbaev'in ilk filmi *Karalisulu* (Yas Tutan Güzel, 1982) kocasını vakitsiz kaybeden genç, göçebe bir kadının hikâye-

sini anlatan psikolojik bir dramdır. Kadının cinselliğine yaptığı atıflar Alma Ata'da (bugünkü Almatı) da Moskova'da da skandal yaratmıştı. Koreli romancı Anatoly Kim'in çocukluğundan ilham alarak senaryoya katkıda bulunduğu ilk uzun konulu filmi *Sestra moia Liussia* (Kız Kardeşim Lusi, 1985) de iki bekâr annenin, Kazak ve Rus iki kadının arkadaşlığı çerçevesinde benzer temaları işler.

Meist/Intikam/Ney (1989) filmi de Anatoly Kim'le ortak çalışmanın ürünüdür. Hayat ve ölüm üzerine yedi uzun hikâyeye dayanan, çok katmanlı ve derin metaforlar içeren bu filmde, yazar ve yönetmen Sovyetler Birliği'nde yaşayan 1 milyon Korelinin trajik tarihinin somut siyasal gerçeği ötesine geçerek intikamın yozlaşma ve yıkıma yol açtığını gösterirler; ancak filmin kahramanı şairin aracılığıyla verilen mesaj oldukça somuttur: "Gerçek mısraların kaderi, intikamın hüküm sürdüğü bir dünyada belirmek değildir."

Shinarbaev'in genç Kazak senaryo yazarı Nikita Jhilkibaev'le birlikte çektiği dördüncü sinema filmi, *Azghyin Ushtykzyn' Azaby* (Şapkamın Üstünde, 1993) güncel bir konuyu işlemesi nedeniyle Anatoly Kim'in senaryosunu kaleme aldığı diğer filmlerinden farklıdır. Eski Sovyetler Birliği'nin çöküşü öncesi gençliğin toplumsal olmaktan ziyade ruhsal bir portresini çizen *Şapkamın Üstünde*, ahlâk çöküşünü gerçekçi bir biçimde yansıtır. Film yirmi yaşında iki genç Alma Ata'da küçük bir dairede esrarken başlar. Ardından gençlerden birini yatakta kız arkadaşıyla görürüz. Anne onları uyandırıp oğluna, "Hayatını kazanmak için çalışmalısın," diye ders verir. "Yaşamak için cesaretin olmalı," diye cevaplar oğlu ve odasında, eski bir kasetçalara koyduğu Maria Callas'ın söylediği bir İtalyan operasını dinleyerek vakit geçirmeye devam eder. Film bu uyuşuk delikanlıyı bir yaz boyunca takip eder: Çoğunlukla kadın olan arkadaşlarıyla buluşur; önemli önemsiz sohbetler eder, ta ki uyuşturucu deneyimi onu ölümle karşı karşıya getirinceye kadar.

1997'de Ermek ve Ardak yaşadığı ortamda yerini bulamayan gençlik üzerine minimalist bir film çekmek üzere el ele verirler. *1997 - Sapisi Rustema S Risunkami* (1997 - Rüstemin Çizgilerle Notları) filminin yapımcısı Shinarbaev, yönetmeniyse Amirkulov'dur.

Filmin odağı, boşluktaki gençlik, Amirkulov'un epik filmi *Otrar'ın Ölümü*'nden oldukça farklı, Shinarbaev'e daha yakındır. *Şapkamın Üstünde*'yi hatırlatır. Ancak bu deneysel tür her ikisi için de yenidir. Ardak'ın Almatı sinema okulundan öğrencilerinin katılımıyla çekilen, ne profesyonel oyuncuları ne de belirli bir anlatımı olan *1997*, görüş sahamızdan gelip geçen karakterlere minimalist bir tarzda bir göz atma imkânı sunar. Filmin kahramanı Rüstem'e kız kardeşi düşüncelerini yazması için bir günlük verir; ancak Rüstem'in yazacağı hiçbir şey yoktur. O da çizer. Bir gün şehirde onun gibi amaçsızca dolanan zarif bir genç kıza rastlar, ancak kızla kurduğu ilişki yalnızca kısır bir döngüdür. Almatı'yı kaplayan süredurum örtüsü Gabriel Garcia Marquez'in romanı *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta yer alan, Makondo sakinlerinin mustarip olduğu, uykusuzluğun verdiği bitkinliğin amneziye yol açtığı insomniaya benzer.

1998 yılında *1997 - Rüstem'in Çizgilerle Notları*'nı sunmaya geldikleri 49. Berlin Uluslararası Sinema Festivali'nde Ermek Shinarbaev ve Ardak Amirkulov'la buluşma anımız duygusaldı. Son buluşmamız 1993'te Ardak'ın *Otrar'ın Ölümü*'yle Ermek'in *İntikam* filminin gösterildiği Montreal'de gerçekleşmişti.

Ermek Shinarbaev'le ilk kez Alma Ata'da 1991 yazında, tam olarak 22 Temmuz'da, resmi bağımsızlık ilanının birkaç ay öncesinde, bir sistemden diğerine büyük değişikliklerin gerçekleştiği bir süreçte tanışmıştık. İlk söyleşi Alma Ata'daki Kazakfilm Stüdyo'da gerçekleşmişti; ikincisiyse her iki sinemacının katılımıyla 1998'de Berlin'de yapıldı.

* * *

YENİ BİR BAŞLANGIÇ

Yalnızca birkaç yıl öncesine kadar neredeyse kimse Kazak sinemasını duymamıştı ve şimdi bir anda birçok önemli film festivali Kazak yeni dalga sineması üzerine özel programlar düzenliyor. Geçen sonbaharda Fransa'da Nantes Üç Kıta Festivali sırasında gösterilen filmler seyircilerin yoğun ilgisiyle karşılandı. Amanjol Aituarov'un ilk sinema filmi, yönetmenin meraklı seyircilere açıkladığı gibi geç-

mişin bugüne hafifçe değen şiirsel sunumu Kauchu Ikial *(Hafif Dokunuş) önemli bir ödül aldı. Hatta çoğumuz bir Kazak filmini ilk defa o festivalde izledik.* Yeni dalga *nedir ve nasıl başladı?*

Kazak sinemasının elli yılı dışarıdan bakanların ilgisini çekmedi. Son beş yılda, *yeni dalganın* gelişiyle yeni bir durum ortaya çıktı. Bu hareketin yaratıcıları, son filmi *Yıldızlı Gökyüzünün Altında* önümüzdeki ay Montreal Dünya Film Festivali'nde gösterilecek olan tanınmış Rus yönetmen Sergei Soloviev ve *Abai*'nin yazarı ünlü romancımız Muhtar Auezov'un oğlu Kazak edebiyat eleştirmeni Murat Auezov'dur. 1980'lerin başlarında Sergei Soloviev Moskova'ya VGIK'te sinema okumaya giden on Kazak genci için bir atölye çalışması düzenledi. Katılımcıların beşi yönetmen, ikisi kameraman, ikisi tasarımcı ve biri de senaryo yazarıydı. Kazak *yeni dalga* sinemasını bu öğrenciler yarattı. Soloviev'in 1985'te Venedik Film Festivali'nde jüri özel ödülünü alan *Chuzhaya Belaya* Iryaboi (Vahşi Güvercin) filminin yapımına hepsi katıldı. Murat şefleri oldu, yeni bir atmosfer yaratarak onları kültür dünyasıyla tanıştırdı. Öncesinde biz hiçbir yerde olan hiçkimselerdik, şimdiyse dünya kültürünün bir parçasıyız. Rachid Nugmanov'un diploma filmi, VGIK yapımı *Ya-Ha* (1986) bir alt-kültür efsanesi haline geldi ve ödüller kazandı. Serik Aprimov'un kısa filmi *Motosiklette İki Adam* 1987'de Bakü'de yer alan Sovyetler Birliği Film Festivali'nde büyük ödül aldı. Bu yaz Moskova Film Festivali Genç Kazak Sineması hakkında bir tartışma düzenledi, üç uzun konulu filmle bir belgesel gösterdi.

Soloviev'e Kazak yeni dalga *sinemasını sorduğumda, "Atölyeye katılan bütün delikanlıların hikâyesinin ardında bir roman var, hiçbir formüle sığmayan bir roman," demişti. Kendine has kıs kıs gülüşüyle, "1984 garip bir yıldı. Uzay roketi Kruşçev yönetimdeyken havalanmıştı, geri dönüşündeyse onu Brejnev selamlıyordu. Biz film* (Vahşi Güvercin *filmini) çekerken Sovyet cumhurbaşkanları birer birer ölüyordu. 1984'te Andropov'la başladık, ardından Brejnev geldi ve Gorbaçov'la tamamladık," diye devam etti.*

Vahşi Güvercin 1937'te Kazakistan'a sürgüne gönderilen Boris Riakhovski'nin özgeçmişine dayanan bir romanından esinlenmişti. Kazakistan Sovyet halkı için bir hapishane olarak kullanıldı,

ancak birçoğu cezalarının bitiminde de ülkede kalmaya devam etti, çünkü hayatları çok da kötü değildi.

Soloviev, 1984'te Kazak yazar Suleimanov'un Kazakistan Sinema Bakanı olmasına rağmen ülkede pek film çekilmediğini söylüyordu. Suleimanov, liberal Sovyet politikalarının farklı milletlere propagandasını yapmak için projeye destek verdi; yalnız bir koşulu vardı: Film Kazak dilinde çekilecek ve Kazak manzaralarına bol yer verilecekti.

Film Kazakça çekilmiş, ardından Rusça dublaj yapılmıştı.

Soloviev'in öğrencileriyle buluşması da oldukça ilgi çekici. Bana o günlerde öğrencilerin VGIK'e tanıdıklar yoluyla girebildiğini söyledi. Po blatu *diyordu buna. 'Dayı'nın Rusça'sı olmalı. Kendi öğrencilerini kendi seçmeye karar verip Alma Ata yazının kavurucu sıcağında üç ay aradıktan sonra bulmuş onları: Rachid Nugmanov, Serik Aprimov...*

Ardak Amirkulov, Amir Karakulov, Talgat Temenov... Moskova'ya kimliklerini almaya gittiler ve Alma Ata'ya dönerek Soloviev'in asistanı olarak çalışmaya başladılar.

Biraz kendi eğitiminizden ve çalışmalarınızdan bahsedin bana.

İki defa Moskova VGIK'de okudum. Önce Boris Babochkin'den oyunculuk, ardından da Sergei Gerassimov'dan yönetmenlik eğitimi aldım. Diploma filmim *Karalisu* (Yas Tutan Güzel, 1982) tabuları yıktığı, kadınlarda da var olan cinsel dürtüleri gösterdiği için hem Moskova'da hem de Alma Ata'da *gayri-Kazak* bir film olarak kınandı. Kazaklar gördüklerinden hoşlanmadıkları için öfkelendiler, ancak Moskova da eşit derecede rahatsız olmuştu; onların nezdinde bir Kazak filmi Kazakistan hakkında güzel şeyler söylemeliydi. *Yas Tutan Güzel,* Muhtar Auezov'un 1925'te yazdığı bir kısa hikâyeye dayanır. Film başladığında göçebeler başka bir köye doğru yol almakta, yaşlı bir kadın küçük bir kıza hikâye anlatmaktadır: Karagos isimli genç bir kadın genç bir adamla tanışır ve birbirlerinin gözlerine bakarak âşık olurlar. Evlenirler, bir oğulları olur. Adam karısının bütün uyarıları ve yalvarmalarına rağmen bir gece alıp başını savaşa gidince saadetleri son bulur. Kocası savaşta öldürülünce, Karagos duygusal bir çalkantı yaşar.

Ruhsal durumundaki değişiklikler akrabalarını çileden çıkarır. Başkasıyla evlenmeyi reddeder, ormana kaçar, geceleri dışarıda geçirir ve yaşadığı için kendini kırbaçlayarak cezalandırır. Göçebe kadını, Kanchalovsky'nin *İlk Öğretmen* filminde de oynayan Venedik Film Festivali En İyi Kadın Oyuncu ödüllü ünlü Kazak oyuncu Natalya Arinbasarova canlandırıyor.

Anatoli Kim'le çalışmaya ne zaman başladınız?

Kore kökenli yazar Anatoli Kim'le işbirliğim 2. Dünya Savaşı'nın sonlarında Kazakistan'ın güneyinde geçen ve Kim'in çocukluğuna kısmen dayanan ilk uzun metrajlı filmim *Sestra moia Liussia*'yla (Kız Kardeşim Lusi) başladı. Filmde bir pilot 1947'de birlikte oynadığı bir kıza yazdığı hayali bir mektup aracılığıyla çocukluğunu hatırlıyor. Filmde iki dul var: bir Rus ve bir Kazak kadın. Rus kadın kızı Lusi'yle yaşadığı eve, Kazak kadınla oğlunu onlarla birlikte yaşamaları için davet eder. Bu film yalnız yaşamaya zorlanmış iki kadının dulluğun ve bekâr anneliğin yükünü taşırken doğal arzularıyla baş etmeye çalıştıkları hayatlarının psikolojik boyutunu ele alıyor.

İki kadın karakterle dikkat çekici bir denge kurmuşsunuz. Rus kadın dışa dönük, hüznünü keyif maskesi takınarak gizliyor ve küçük kızını üzmesine rağmen hayatında cinselliğe yer veriyor. Kazak olansa içe dönük, gelenek göreneklerine bağlı bir kadın. Acısını içselleştiriyor, intiharı bile düşünüyor. İkisi de acı çekiyorlar. Bir eşin ölümünün verdiği ıstırabın iki yönü var: sevilen birini kaybetmek ve yaşadığın için kendini suçlu hissetmek. Filmde beni en çok etkileyen sahne, dulların çocuklarını besleyecek ekmek ya da yumurta alabilmek için birçok şeyin yanı sıra ölen kocalarının paltolarını satmaya geldikleri pazaryeri sahnesiydi. Hayvanları da simge olarak kullanıyorsunuz –plajdaki yaralı kuş, küçük bir gölde bulunan büyük balık, çocuğa yabancı bir kadın tarafından verilen bir köpek. (Daha sonra, İntikam'da, *kaplumbağa dikkati çekecek.) Yaşanan günlerin gerilimi bir adam inek çaldığı gerekçesiyle linç edilince doruğa ulaşıyor.*

1987'de *Ormandan Çık ve Çayıra Doğru Git* isimli başka bir film yaptım. En iyi filmim olduğunu düşünsem de başarısızdı.

Ya İntikam?

İntikam iki yıl önce çekildi. Uzak Asya'nın kültürlerine mistik bir yolculuk, felsefi boyutları olan epik bir folk dram, bir mesel *İntikam*. Okyanusun sınırsızlığıyla ortaya konan su motifi filmde merkezi öneme sahip. *DAO*'yu, yolu ya da akışı simgeliyor; şekilsizliği, boşluğu ve hiçliği; aynı zamanda dinamik ve huzursuz da, dinamizmi evrendeki hayatın gelişimini belirliyor. Birey için en yüce amaç *DAO*'yla birleşmek. Tam da bu sebeple, ilk sahnede gördüğünüz kaplumbağa suya doğru ilerliyor ve son sahnedeki kadınlar okyanusa yapılacak bir yolculuk hakkında acelesi olmayan bir sohbet içerisindeler. Boğulma korkusunu yenmeye çalışıyorlar, okyanusun enginliği kimseyi korkutamıyor artık.

Bu filmi de Anatoli Kim'le beraber yaptınız.

Anatoli Kim senaryoyu Rusça, halkının tarihi üzerine kendi belleğine dayanarak yazdı. Filmi Kore'de çekmek isterdim ancak SSCB'nin Güney Kore'yle ilişkisi olmadığından bu imkânsızdı. Komünist Kuzey'de çekmeyi de ben reddettim. Son sahne 2. Dünya Savaşı'nda Stalin'in yerli Korelileri kovup Kazakistan'a zorla gönderdiği Sibirya'nın doğu kıyısındaki Sakhalin Adası'nda çekildi. Sovyetler Birliği'nde yaşayan 1 milyon Korelinin tarihi trajedidir. Adada film ve fotoğraf çekimi yasaktı. Bizim kameralarımız çekim yapabilen ilk kameralardı. Moskova yakınlarındaki Podolsk'ta Sovyet Sinemacılar Birliği'nin Sovyetler Birliği'ndeki birkaç yapım stüdyosuyla işbirliğiyle düzenlenen bağımsız festival İstenmeyen Filmler Festivali olmasaydı *İntikam* gün ışığına çıkamayabilirdi. Önceki yıl Moskova sinema yetkilileri tarafından ihraç izni verilmeyen film, bu festivalin büyük ödülünü kazandı. Cannes Film Festivali'nde de gösterildi. Montreal dahil olmak üzere birçok başka uluslararası film festivaline de katılacak, ancak Alma Ata'da ticari gösterime girmedi. Bütün sinemalar, tek derdi para olan Gosniko'ya ait. Piyasaya Hollywood filmleri hâkim, Sovyet filmleri gösterilmiyor. Ayrıca Kazak *yeni dalga*'nın incelikleri seyircileri zorluyor.



Shinarbaev'in *Şapkamın Üstünde* (1993) filminden bir sahne.

Goskino'dan, Devlet Sinematografi Komitesi'nden bahsettiniz. Sinema 1919'da Lenin'in bir kararıyla ulusallaştırıldıktan sonra, film yapımı ve dağıtımı zamanla bütün SSCB'nin film endüstrisini kontrolü altına alan Goskino tarafından düzenlenmeye başlandı. Ancak 1986'da gerçekleşen Beşinci Sovyet Sinemacıları Birliği Kongresi Goskino'nun sanatı kontrol etmek için kullandığı baskıcı yöntemlere meydan okudu ve alternatif olarak serbest piyasa ilkelerini önerdi. Ticari olmayan sinemayı savunma sorumluluğunu da üzerine aldı.

Yapılmak istenen yetkiyi yönetmenler tarafından yönetilen stüdyolara aktarmaktı.

Elem Klimov gibi sanatta özgürlük adına Goskino'yla uzun süre ihtilafa düşen bir yönetmen, yirmi yıl boyunca yönetmenlere baskı uygulayan Birinci Sekreter Lev Kulidzhanov'un yerini aldı. Bu halihazırda bir devrimdi. O tarihten sonra Goskino uluslararası piyasadaki tekel konumunu yitirdiyse de, anladığıma göre yerel dağıtımda eski konumunu sürdürüyor. Bağımsızlığa geçiş sürecindeki en önemli değişiklikler nelerdir? Bugün film yapmak için nasıl fon buluyorsunuz? Sonra, sansür yasalarındaki değişikliklerden de bahsedebilir misiniz?

Goskino ve Kazak Kültür Bakanlığı fon sağlıyor. Dağıtım sistemi mevcut değil. Goskino'nun düşük bir yüzdeyle filmlerimizi dağıtması gerekiyor ancak bunu yapamıyor. Goskino'ya mali sebeplerle ihtiyacımız var ancak konularımızın seçiminde özgür olmalıyız. Topyekûn özgürlüğe ihtiyacımız var. Devlet sırları ve askeri sırları içeren, pornografi ve savaşı veya etnik çatışmayı kışkırtabilecek durumlar haricinde sansür geçen yaz hukuki olarak kaldırıldı. *Perestroyka* öncesi filmler tarihin komünist cephesini vurgulayan tarihi filmlerdi. Hayatın kötü yönünü göstermemen gerekiyordu. Formül filmler bir kız ve erkeğin sevdalandığı, sorunlar yaşadığı ve bu sorunları aştıkları aşk hikâyelerini tekrar ediyorlardı. Günümüz Kazak sineması sanat filmleriyle ve bu türü geliştirmekle ilgileniyor. *Yeni dalga* yönetmenleri propaganda filmleri ya da ticari filmler yapmak istemiyorlar. Serik Aprimov'un *Son Durak* filmi gibi çalışmaları düşündüğünüzde, böylesi temalarla ilgilenmenin geçmişte mümkün olmadığını görürsünüz. Rachid Nugmanov'un *Iğne* filmi toplumumuzda var olmadığı düşünülen uyuşturucu bağımlılığını ele aldığı için sorunlar yaşadı. Çalışmalarımızı Moskova'ya göndermek ve aylarca kararlarını beklemek zorundaydık. Kaç kopya yapabileceğimize ve filmlerimizi hangi sinema salonlarında gösterebileceğimize Moskova karar verirdi. Bazı filmlerin on beş-yirmi kopyası olur, ancak hiç gösterilmezdi. Her şey onların kararına bağlıydı.

Goskino'nun şimdiki rolü nedir?

Goskino'nun bugünkü rolü başka. Hükümet yeni yapımlar için bize para veriyor. Yalnızca Goskino'nun bize verebileceği teçhizata ihtiyacımız var. Hükümetin yardımına ihtiyacımız var. Örneğin 1990'da Cannes Film Festivali'nde açıklandığı üzere, Mosfilm Goskino'dan bağımsız artık. Stüdyo, festival piyasasına ilk defa özel bir şirket olarak katıldı. Mosfilm Goskino'ya bağlı değil, ancak biz bağlıyız.

Kazakfilm Stüdyo'nun uzun bir tarihi var. 2. Dünya Savaşı'nda bazı stüdyolar Alma Ata'ya taşındığında Sergei Eisenstein, Ivan

Grozyj (Korkunç İvan) filminin iki bölümünü orada çekti. Ancak sizin de işaret ettiğiniz gibi, yıllar geçtikçe propaganda filmleri ve formül aşk hikâyeleriyle kimseyi ilgilendirmeyen bir sinema yarattılar. Stüdyo bugün nasıl işliyor?

Sovyet rejiminde Kazakfilm Stüdyo yılda dört uzun konulu film, dört televizyon filmi, beş-altı animasyon ve yaklaşık kırk belgesel yapardı. Ana stüdyonun içinde birtakım başka stüdyolar da var. Stüdyonun şefi olan Murat Auezov'un kurduğu Alem (Âlem) 'yeni bir dili olan' bir sinema yaratmayı amaçlıyor; daha sofistike ve evrensel bir bakış açısına sahip. *İntikam*'ın yapımını onlar üstlendi. Stüdyolardan Miras (Miras) tarihe, ulusal psikolojiye, kültüre öncelik veriyor. Her ikisi de devlet stüdyoları. *Perestroyka* öncesinde Miras'ın başkanı önemli biri olurdu, artık öyle değil. Paralel (Paralel) isimli bir de belgesel film stüdyosu var. Kedam belgesel çeken bağımsız bir kurum. Bu sabah Oraz Rymzhanov ve Vladimir Rerikh'in yaptığı, Kazakistan'ın Sovyet rejiminde maruz kaldığı nükleer sömürüyü gösteren yeni çekilmiş bir belgeseli, *Polygon*'u izlediniz. İlginçtir, yönetim kimi askeri sırların bu filmde yer almasına izin verdi. Andrei Sakharov son mülakatını *Polygon* ekibine vererek filme bilfiil katıldı.

Perestroyka'yla beraber birkaç bağımsız stüdyo kurulmaya başlandı...

Alma Ata'da on beş bağımsız stüdyo mevcut. En büyükleri kısa filmler, belgeseller ve sinema filmlerinin yapımını üstlenen Catharsis. Çoğu, kısa filmler çeken bağımsız stüdyolar. Bağımsız stüdyoların mali durumları çok kötü. Catharsis beş-altı tane sinema filmi yaptı, ancak bildiğim kadarıyla hiçbiri ticari gösterime girmedi. Bağımsız stüdyolar -genellikle yasadışı olarak- yabancı filmler satın alıyor ve bunları Kazakistan'da piyasaya sürerek para kazanıyor. Bu parayla film yapıyorlar. Tabii gelecekte koşullar değişebilir.

Soloviev'in atölye çalışmasına katılanlar şimdi ne yapıyor?

Rachid Nugmanov 1988'de Kazakfilm Stüdyo'da yapılan ilk sinema filmi *Igla*'dan (İğne) para kazandı. O film için 20 milyon bilet satıldı. Nugmanov da KINO isimli bir stüdyo kurdu. 1989'da ilk on listesinde yalnızca iki Sovyet filmi vardı ve *İğne* de bunlardan biriydi. Ünlü rock yıldızı Victor Tsoi'nin başrolü oynaması gişe başarısını etkiledi. Şimdi parasal bir sorunu yok ancak malzeme ve teknik gereçler eksik. Yeni projesi, *Yedi Samuray*'ın hikâyesine dayanıyor. Film Sovyet ve uluslararası sinema efsanelerinin bir parodisi. *Hafif Dokunuş*'tan sonra bir banka Amanjol'e film çekmesi için 1 milyon verdi. Film, *Bilgisiz Yol*, Aral Gölü'ne gidip askeri bölgeye girince vurulan bir grup hippinin hikâyesini anlatıyor. Amir Karakulov Central TV için *Razluchniza*'yı (Kardeşler Arasında) çekti; film (Rusça olarak) Kasım'da gösterilecek. Jorge Lois Borges'in bir hikâyesinden günümüz Kazak hayatına uyarlanan filmde iki erkek kardeş ve ağabeye ait olan ancak genç kardeşin âşık olduğu bir kadın var. Kadın her ikisini de aynı şiddetle ancak farklı bir tür aşkla seviyor. Bu aşk üçgeninden çıkış yok. Kadının karar vermesini isterler, ancak yapamaz. Çözüm ölümdür. Filmin kurgusunu ve müziğini ben yaptım.

Alma Ata, Temmuz 1991

BİYOGRAFİ

Ermek Shinarbaev 25 Ocak 1953'te doğdu. VGIK'de önce Boris Babochkin'den oyunculuk dersleri alarak 1974'te mezun oldu; ardından Sergei Gerassimov'den yönetmenlik dersleri alarak 1982'de orta uzunluktaki *Karalisulu*'yla (Yas Tutan Güzel) yönetmenlik diploması aldı. İlk uzun metrajlı filmi *Sestra moia Liussia* (Kız Kardeşim Lusi) klasik Sovyet sineması tarzıyla çekilen, 2. Dünya Savaşı sonrası psikolojik ve ekonomik sorunlarla baş etmeye çalışan iki bekâr annenin hikâyesi. İkinci uzun metrajlı filmi *Ormandan Çık ve Çayıra Git*, Shinarbaev'e göre en iyi filmlerinden biri olsa da bir başarısızlıktı. Ardak Amirkulov'un yönettiği iki filmin, *Abai* ve *1997*'nin de yapımcılığını üstlendi.

Sinema Filmleri:
1985 *Sestra moia Liussia* (Kız Kardeşim Lusi)
1987 *Ormandan Çık ve Çayıra Git*
1989 *Meist/Intikam/Ney*
1993 *Azghyin Ushtykzyn'Azaby* (Şapkamın Üstünde)
1994 *Coeur Fragile* (Hassas Kalp)

* * *

ALMATI'DA GENÇ OLMAK

1997 - Rüstem'in Çizgilerle Notları *filmiyle ilgili akıllara gelen ilk soru, filmin başlığı. Neden 1997? Hong Kong hakkında değil ki!*

Ardak Amirkulov: 1997, bizim için de oldukça özel bir yıl. Filmin başlığı üzerine başka fikirlerim de vardı, ancak sonunda *1997*'de karar kıldım. Modern zamanlarda geçen ilk filmim bu, ilk iki filmim tarihi filmlerdi. *1997*, Almatı Film Enstitüsü'ndeki atölye çalışmasından öğrencilerimle yaptığım deneysel bir film. Tarihteki özel bir anı dondurmanın belleğimiz açısından iyi olabileceğini düşündüm. Etrafımızdaki her şey o kadar çabuk değişiyor ki, bir gün hafızamızı canlandırmak için geri dönebileceğimiz, içinde yaşadığımız zamanı işaret edecek bir film yapmak istedik. 1997, aynı zamanda siyasal değişikliklerin artık geri dönüşünün olmadığının ortaya çıktığı, Kazakistan'daki bütün heykellerin değiştirildiği yıldı. Çekim yaparken Lenin'in heykeli 2. Dünya Savaşı'nda ölen iki askerin, iki genç kızın heykeliyle değiştiriliyordu. Bu olayı çekememiş olmama hayıflanıyorum. Aynı zamanda Moskova'nın 850. yıldönümü, Hong Kong'un Çin'e dönüşünün yılı ve Prenses Diana'nın öldüğü yıl, 1997. Bütün bu olayları işaretlemek istiyorduk.

Diana'nın ölümü anlatıma işlenecek kadar önemli miydi?

A.A.: Kraliyet ailesinden birinin bu şekilde ölmesi olağan değil. Genellikle doğal sebeplerle ölürler. Diana'nın ölümü dünya çapında bir olaydı. Dikkat çekici, etkileyici bir kadındı. Bunun bütün dünya açısından bir olay olduğunu düşündük.



Ardak Amirkulov, *Otrar'ın Ölümü*'nün (1991) oyuncusu Tungishpay Jamankulov'la.

Tiyatroda geçen bir bölümde Karamazov Kardeşler'*in sahnelendiği söylendi bize, ancak bir anda Prenses Diana'yla ilgili bir diyalog geldi kulağımıza. Bu beklenmeyen geçişin anlamı açık değil benim için.*

A.A.: Diyalog Diana üzerine değil, aşk üzerineydi. Böylesi diyaloglar genellikle sinemada ve tiyatroda yer alır.

Diyalog Karamazov Kardeşler'*in metninden alınıp Prenses Diana'nın ölümüyle ilgili başka bir diyalogla mı birleştirildi?*

Ermek Shinarbaev: Filmin kurgusunu yaparken aynı soruyu Ardak'a sordum; bu diyalogu neden tam da oraya koymak istediğini merak ediyordum. "Sebebini bilmiyorum, ama istiyorum," dedi. Filmi Berlin'deki gösterimde izlediğimde, haklıydı galiba dedim. Diana'nın ölümü hakkındaki pasaj hangi yılda olduğumuzu gösteriyor, aynı zamanda, diyaloga bir tür samimiyet katıyor.

Seyircinin hiçbir hazırlığı olmadan böylesi bir diyalogla karşılaşmasını kafa karıştırıcı buldum. Düşünebildiğim tek açıklama, Diana hakkındaki bir diyalogun Karamazov Kardeşler'*den bir diyalogla birleştirildiği absürt bir tiyatro oyununun sahnelenmekte olduğuydu.*

A.A.: Bir nevi. *(güler)*

Filminizde kimse gülmüyor, bir kez bile. Günümüz Kazakistan gençliğinin ruh halini mi yansıtıyor bu?

E.S.: Çok iyi bir soru bu. Ardak'la bu konuyu tartıştık. Bu kuşağın psikolojisinin bize tuhaf geldiğini söyledi. Onları 'donuk kuşak' olarak tanımlayabiliriz.

A.A.: Genç kuşakların otoriteye baş kaldırmak istediğini düşünüyorum; bu her yerde böyle. Hayattaki her şeye karşılar. Yirmi yaşına geldiklerinde toplum kurallarına uymak konusunda daha esnek oluyorlar. Ardından gülümsemeye başlıyorlar!

Bağımsızlığın ilk beş yılında yapılan filmler, örneğin Talgat Temenov'un Byegushaya Mishen *(Koşan Hedef, 1991), Bolat Kalimbetov'un* Ainalayin *(Sevgili, 1991) ve Darejan Omirbayev'in* Kairat *(1991) filmleri, gelecekten umudu olmayan gençlerin resmedildiği karamsar filmler. Sizin filminizdeki kuşak da aynı derecede mutsuz. Tamamen bezginler. Yapacak hiçbir şeyleri yok, hiçbir şey ilgilerini çekmiyor. Varoluşsal bir sıkıntıyla mustarip gibiler.*

A.A.: Komünist rejimde bir şeye inancımız vardı. Yeni kuşak her şeyi kaybetti. Hiçbir şeye inançları yok ve kayıtsızlıklarının sebebi bu olabilir. Sovyet dönemi küresel bir yalandan ibaretti, yalnızca gençler için değil, daha yaşlı kuşaklar için de böyleydi. Yalan ortaya çıktı. Gençlerin bu yüzden gelecekten umudu yok. Artık başka değer yargıları var, en önemli olanı da para. Paran varsa, kayda değer birisin.

Süslü moda kıyafetlerin sergilendiği dükkânlar önünde çektiğiniz sahneler bu yeni değerler sistemini iyi ifade ediyor. 1991'de Alma Ata'ya geldiğimde böylesi dükkânlar yoktu. Kızın gölün etrafında durmaksızın döndüğü son sahne de oldukça etkileyiciydi; bariz bir kısır döngü.

A.A.: Kısır döngü, duygularını ifade edememeyi de temsil edebilir. Duyguları konusunda acizler.

Öğrencilerinizle yaptığınız ekip çalışmasından bahsetmiştiniz. Bütün aktörler amatör mü?

A.A.: Hepsi.

Filmi bölümlere ayırmış, bölümleri de sessiz filmlere özgü kartlarla işaretlemişsiniz. Neden bu tekniği kullandınız?

A.A.: Filmin klasik bir dramaturgisi olmadığından bu tarz ritim açısından gerekliydi. Episodlar birer paket gibi. Her yeni jenerik seyircinin dikkatini yeni bölüme çekmek amacıyla beliriyor. Seyircinin ilgisini canlı tutmak ve aynı zamanda bunun sinema olduğunu hatırlatmak istedim.

Bu akla başka bir soruyu getiriyor. Filmin sonunda, kameranın ardında çekim yaparken görünüyorsunuz. Bu seyirciye izlediklerinin yalnızca bir film olduğunu hatırlatacak, Brecht tarzı bir yabancılaştırma aracı mı?

A.A.: Evet.

Abbas Kiarostami Kirazın Tadı *filminin son sahnesinde kameranın ardında kendisini oynarken görünüyor. Onun bu müdahale için kendi açıklaması var. Bu sahne sizin için neden gerekliydi?*

A.A.: *1997*, sorunlarla dolu bir film, dolayısıyla filmin sonunu iyimser bir hale getirmek; seyirciye kimsenin ölmediğini, kimsenin öldürülmediğini hatırlatmak istedik.

Alman bir eleştirmen bugün bana filminizin ona Jim Jarmusch'un ilk dönemlerini hatırlattığını söyledi. Bu konuda ne diyeceksiniz?

E.S.: Filmin hazırlık sürecinde, ekip -Ardak ve öğrencileri- Mathieu Kassavitz'in *La Haine* (Nefret) ve Danny Boyle'un *Transpotting* filmi gibi yeni kuşak yönetmenlerin filmlerini izlemekte titizlik gösterdiler. Böyle filmlerin akımına katılmak istiyorlardı. Sebep bu olabilir.

A.A.: Jim Jarmusch'un *Ölü Adam*'ını da izledik. Her zamanki gibi kasedi Almatı'ya Darejan (Omirbaev) getirdi.

Ardak, size Kazakistan Devlet Ödülü'nü getiren, Kazakfilm Stüdyosu'nun başına geçmenizi sağlayan ve 1993'de Montreal'de en iyi ilk

filme verilen Montreal Kenti ödülüyle de sizi onurlandıran Otrar'ın Ölümü*'yle bu film arasında başka bir projede çalıştınız mı?*

A.A.: *Otrar*'dan sonra, önemi bir Kazak şairin biyografisine dayanan *Abai* (1995) isimli bir epik film daha yaptım. Film Abai'nin 150. yıldönümü nedeniyle Kazak hükümetinin isteği ve sağladığı kaynakla çekildi, filmin yönetmeni olarak da ben görevlendirildim.

Ermek, sizin 1997*'le bağınız nereden?*

E.S.: Biz Ardak'la beraber çalışmaya önceki işi *Abai*'yle başlamıştık. Yaptığı çekimleri gördüğümde, "Bu büyük bir proje. Profesyonel bir ekip kurmalısın," dedim. Filmi Fransız arkadaşlarımla ortak çekmeyi önerdim. Paris'e kısa bir yolculuk yaptık, onu yapımcılarım ve kurgu ekibimle tanıştırdım. Kurguya devam etmeyi kabul ettiler, bu nedenle bütün ekibi Paris'ten Almatı'ya getirdik. Filmin son miksi Paris'te yapıldı; Paris'teki laboratuvarı kullandık ve orada bir kopya yaptık. Filmin Kazak yapımcısı sayılırdım, bu oldukça yararlı bir tecrübeydi. Birbirimizden memnunduk. Ardak bu yeni projeyi başlattığında, ona ve öğrencilerine yardım etmemi teklif etti. Kabul ettim. Artık yapımcılık deneyimiz var, kendi yapımlarımızı üstlenmeliyiz.

Ermek, en son gördüğüm filminiz Locarno'da Altın Leopar ödülünü alan Diken Üstünde*'ydi. Daha önceki filmlerinizden radikal bir kopuş olduğunu düşünmüştüm.*

E.S.: Uzun bir süredir benimkinden çok farklı olan yeni kuşağın ruhunu keşfe çıkabilecek, günümüz hayatıyla ilgili bir film yapmak istiyordum. Ortaya *Diken Üstünde* çıktı. Ardından, Fransız ortak yapımcılarımla Kazakça çekip, sonradan Fransızca altyazıları eklediğimiz *Hassas Kalp* isimli bir film yaptım. Filmi Kazakistan ve Fransa dışında hiçbir yerde gösteremedim, zira İngilizce altyazı meselesini halledebilecek ne param vardı ne de aklım. Filmi daha sonra ABD'de ve Avrupa'da göstermek için çok teklif aldıysam da, altyazı eksikliği nedeniyle bütün kapılar kapanmıştı.

Kazak yeni dalga sinemasının başlangıcında yalnızca Kazakistan'da değil, diğer Orta Asya Cumhuriyetleri'nde de eğilim filmleri ana dilde çekmekti, ancak şimdi, en azından sizin ülkenizde, Rusça'nın geri döndüğünü görüyorum.

A.A.: Gerçek şu ki genç kuşak Rusça konuşuyor. Bu kuşağa ulaşabilmek için filmler Rusça yapılmak zorunda.

E.S.: Rusya'dan ayrılışımızın ardından bağımsız olduğumuz için o kadar mutluyduk ki filmlerimizi kendimiz için yapmamız gerektiğini düşünüyorduk –Kazak halkıyla diyaloga girmek için Kazakça yapmalıydık. Çok geçmeden Rusya'yla bağlarımızın bir sömürge olmanın çok ötesinde olduğunu fark ettik; kültürel olarak da bağlıydık. Ayrıca bizim nüfusumuz yalnızca 16 milyon, sinema seyircisi için yeterli bir sayı değil. Rusya kalabalık bir nüfusa sahip, büyük bir ülke ve sinemamıza olan ilgilerini yitirmediler. Dolayısıyla, anlamlı olan filmlerimizi yalnızca Kazak seyirci için değil, aynı zamanda büyük komşumuz için yapmak. Kazakistan'da bile nüfusun yalnızca 7 milyonu Kazak, yüzde 20'si Kazakça konuşamıyor bile.

Bağımsızlık öncesinde Kazaklar nüfusun yüzde 40'ını oluştururken, yüzde 30'unu Ruslar, geriye kalanları da Almanlar, Ukraynalılar, Özbekler, Tatarlar ve diğerleri oluştururdu.

E.S.: Rusların göçünden ötürü Kazakların oranı arttı; kalan birçok Rus da var elbette. Hükümetimiz Rusların kalması için özel çaba gösterdi. Kırgızistan Rusya'ya göç eden birçok Rus'u yitirdi ve şimdi Rus mühendis ve işçilerin eksikliğinde sanayileri sürünmekte. Kazak yönetimi bu nedenle nüfusu kaybetmemeye çalışıyor. Cumhurbaşkanı Nazarbaev son konuşması sırasında açıkça Ruslara, "Lütfen kalın, burası sizin de ülkeniz," dedi.

Sovyetler Birliği'nin çöküşü ardından uluslararası arenada hızla çoğalan Kazak filmleri 1990'ların ortalarına doğru hız kaybetmeye başladı, ancak son zamanlarda başarılı festival gösterimlerine ek olarak bir alay Kazak filmi Avrupa sinema salonlarında gösterime girdi; bunun benzeri daha önce görülmemişti.

E.S.: Darejan Omirbaev'in *Paralı Katil* (1998) filmi ve daha önceki filmleri *Kardiogramma* (Kalp Atışları, 1995) ve *Kairat* (1992) Avrupa'da oldukça başarılı olmuşlardı. Başka bir Kazak filmi, Satimbaldi Narimbetov'un Avrupa Birliği fonuyla çektiği *Kozymnin Karasy* (Genç Bir Akordiyoncunun Biyografisi, 1994) de yakında Paris'te gösterime girecek. Bu, Fransa'da sinemalarda gösterime giren dördüncü uzun kurgulu filmi olacak. Ardak'ın filmi *1997* için bir Fransız dağıtımcıyla görüştük, Ocak 2000'de Fransa'da Arte televizyon kanalındaki adı aşağı yukarı "Ben Yirmi Yaşındayım" isimli bir program çerçevesinde dağıtıma çıkacağı neredeyse kesin. Bu bir Avrupa projesi, ancak dağıtımcı bu program dahilinde bir Kazak filmi göstermenin de ilgi çekici olabileceğini düşünüyor.

Kazak hükümeti yönetmenler için ne yapıyor, ya da bir şey yapıyor mu? Mali destekte bulunuyor mu?

E.S.: Parasal kriz ve Rusya'daki büyük iflasın bir benzerinin Kazakistan'a da ulaşabileceği beklentilerinden ötürü hükümet bu yıl bütün harcamaları kısıtlayarak bütçeyi yeniledi. Sinemaya mali yardım olacak mı, emin değiliz. Geçen yılın sonlarında hükümetimiz 1. Uluslararası Avrasya Film Festivali için 2 milyon dolar harcadı. 2 milyon dolar! İnanılmaz bir rakam. Birçok yönetmen şikayet etti. Darejan Omirbaev bir Fransız gazetesine verdiği röportajda, yarım kalan filmlere mali destek sağlamak yerine bu parayı festival için harcamanın ayıp olduğunu söyledi. Geçen yıl hükümet on iki proje başlattı, ancak yalnızca üçü bitebildi. Geri kalanı para bekliyor. Kanımca Kazak hükümeti için Kazakistan'ın imajını korumak, filmleri finanse etmekten daha önemli.

Anladığım kadarıyla, o festival yalnızca bir kerelikti. Festivalin düzenleyicisi Gulnara Uzbakhanova bana bir festival daha düzenlemek için yeterli bütçe olmadığını söyledi.

E.S.: Hem evet, hem hayır. Cumhurbaşkanımız Nursultan Nazarbaev sözünü tutup bunu her yıl tekrar edilen bir etkinliğe dönüştürebilir. Hükümetin son büyük projesi *Kazaklar* isimli bir sinema filmi. Kazak devletini 300 yıl önce kuran tarihi kahramanlardan *Ablai-Khan*'ın ismini taşıyan başka bir proje de başlattılar.



Otrar'ın Ölümü (1991) Amirkulov'un ödüllü filmiydi.

Rusya'da yaşayan tanınmış Kazaklardan, belgesel filmleri çeken Timur Nakmanbietov, şimdiden bu ikinci projenin yönetmeni olarak atandı. Bu projenin Kazak bütçesi yaklaşık 30 milyon dolar! Nikita Mikhalkov da bu işle ilgili. Cumhurbaşkanlığı seçim kampanyasının başlarında Mikhalkov, Nazarbaev'e ziyarette bulunup destek vermişti. Büyük sinema projeleri hakkında görüşmüşlerdi. İşte bu yüzden, hükümetimizin sinemayı desteklemediğini ancak aynı zamanda da desteklediğini söyleyebiliyorum. Bu bir çelişki. Hangi tür filmleri finanse etmeye hazır oldukları oldukça açık. Kazak yönetmenler ya da yeni projeler umurlarında değil; genç yetenekleri desteklemekle de ilgilenmiyorlar. Mikhalkov'la işbirliği içerisinde prestij projelerine büyük meblağlar yatırılıyor. Mikhalkov'un son filmi *Sibirya'nın Berberi*'nin galası Nazarbaev'e destek amacıyla Almatı'da yapıldı.[1]

1) Ekim 2004'te Kazak ulusal sinemasının (Kazakistan'daki Sovyet sinemasından ayrı olarak) ilk yönetmeni onuruna *Shaken'in Yıldızları* adı verilen Ulusal Kazak Film Festivali'nin ikincisinde, jüri üyesi olarak Almatı'yı ikinci defa ziyaret ettim. Bu gezi sırasında 45 milyon dolar bütçeli *Nomad* (Göçebe) isimli başka bir büyük proje de Almatı civarlarında çekilmekteydi. Bir ABD ortak yapımı olan filmin yönetmeni Rus yönetmen Sergei Bodrov'du.

Yaldızlı yıldızlı filmlerle ilgilenmeyen yönetmenler için tek yol Avrupa ülkeleriyle ortak yapım mı?

E.S.: Darejan Omirbaev, Ardak ve ben Fransa'yla işbirliği yaptık; Serik Aprimov ve Amir Karakulov Japonya'yla. Bu ortak yapımlara açık olduğumuz anlamına geliyor, ancak bütün filmlerimizin yabancılar tarafından desteklenmesini bekleyemeyiz. Sorun Kazakistan'da sinema için para olmaması. Çok yoksuluz. Bir filmin ortalama bütçesi 300 bin dolar. Bu çok ucuz, ancak bu parayı bulmak mümkün değil, zira bu bir yatırım değil, hibe. Kim yapacak bu hibeyi? Yıllar boyunca filmlerimizi devlet destekledi, şimdiyse devlet çok yoksul. Birçok köyde insanlar aç. Böylesi bir durumda hükümetin sinemayı desteklemesi çok güç, ancak prestij projelerini desteklemeye hazırlar. Nasıl ve neden, anlamıyorum!

Berlin, Şubat 1998

BİYOGRAFİ

Ardak Amirkulov 10 Aralık 1955'te Kazakistan'da, Taraz'ın Ak-Kul köyünde doğdu. Almatı Üniversitesi'nde filoloji okudu ve 1980'de mezun oldu. 1984'te ileride Kazak yeni dalga sinemasının önemli sesleri haline gelecek olan diğer genç Kazak yeteneklerle beraber Rus sinemacı Sergei Soloviev'in atölye çalışmasına katıldı. 1994 ve 1997 yılları arasında Kazakfilm Stüdyosu'nu yönetti. Bir dönem geçirdiği hastalık ve işsizlik sürecinden sonra Almatı Film Enstitüsü'e profesör olarak atandı.

Sinema filmleri:

1991 *Ghibel Otrara* (Otrar'ın Ölümü)

1995 *Abai*

1998 *1997–Sapisi Rustema S Risunkami* (1997 - Rüstemin Çizgilerle Notları)

SERIK APRİMOV



Serik Aprimov Kazak sinemasının en önemli isimlerinden biridir. Diploma filmi *Konechnaya Ostanovka* (Son Durak, 1989) Sovyet toplumu dağılırken ortaya çıkan Kazak *yeni dalga* akımının bir manifestosu kabul edilir.

Aprimov çoğu filmine ilham veren Aksuat isimli küçük bir Kazak köyünde doğdu. Askerlik görevinin ardından Alma Ata'daki Kazakfilm Stüdyo'da yönetmenliğe başlamadan önce şoför, idareci ve sonra yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. Rus yönetmen Sergei Soloviev tarafından düzenlenen ve ileride Kazak *yeni dalga* akımının doğuşuna yol açan atölye çalışmasına katılan öğrenciler arasındaydı. Aprimov 1984'te mezun oldu ve 1986 yılında kısa filmi *Dvoe Echali Na Motorsikle*'yi (Motorsikleti İki kişi Sürüyordu) çekti.



Serik Aprimov.

Son Durak, askerlik görevinden sonra bir Kazak ovasındaki yozlaşmış köyüne dönen Erken isminde genç bir Kazak'ın hikâyesini anlatır: Arkadaşları hâlâ bıraktığı yerdedir; çaresiz, kederli oyalanışlar içinde amaçsız varlıklarının ıstırabını alkolde ve adi suçlarda boğmaktadırlar. Kız arkadaşı başkasıyla evlenmiştir. Bir zamanlar sevdiği insanların acınası hayatlarını görünce bozkırı sonsuza dek terk etmeye karar verir.

Film rastgeleymiş gibi görünen episodları bir belgesel formunda sunar: Erken çocukluk arkadaşlarıyla buluşur; kız arkadaşının inşaatta çalışırken durup onunla konuştuğu için acımasız şefi tarafından azarlandığını görür; bir düğün sarhoş dalaşma dönüşür; içkili bir adam polis karakoluna damdan ateş eder. Yüzyıllar boyunca kırsal varlığın merkezi olan *aul*'un (köyün) iç karartıcı resmi sosyalizmin sahte rüyalarının çöküşünün ispatıdır. Kazak eleştirmen Bauyrzhan Nogerbek'in "güzel manzarası, etnografik kostümleri, milli oyunları, şarkıları ve danslarıyla mitleştirilmiş Sovyet mekânı" olarak tanımladığı şey bu resimde yoktur. "Ulusal

1) Nogerbek, B. (çev. Vladimir Padunov), "Demythologizing and Reconstructing National Space in the Kazakh 'New Wave'", *Kinocultura* (2004), www.bris.ac.uk/kinocultura.

Kazak mekânı yalnızca ihmal edilmiş, sahneden çıkarılıp atılmış değil. Aynı zamanda seyircilerin artık kanıksamış oldukları, onları çevreleyen gerçeklik temelinde yeniden yaratılıyor, Vertov'un 'hayatı habersiz yakalama'sının 'provasız gerçek' tarzında yeniden bir yaratımı bu ... Sinemasal *aul* mitleştirilmekten çıkarılıyor ve aynı zamanda yeniden toparlanıyor, ancak bu yeni birleştirmede insan ilişkilerinin hiçbir ahlâki-etik normuna yer yok artık."[1]

Aksuat (1999), Aprimov'un köyüne on yılın ardından yapılan bir ziyarettir. Kökleriyle bağını kesmiş olan ağabey, alacaklılarından saklanmak için bir dönemliğine köye geri döner. Köyde kalan, ağabeyinin hamile şehirli karısına âşık olur, ancak aileyi yerel mafyadan korumayı beceremez. Gelecek hâlâ belirsiz olsa da bazı değişiklikler yaşanmıştır.

Tri Brata (Üç Birader) geçmiş zamanlarla modern zamanların çarpıştığı bir hikâyede realizmi şiirsellikle karmaştırır. Küçük bir köyde yaşayan üç genç kardeş yaşlı bir demiryolu tamircisinden hayatın çok güzel olduğu, paran varsa kadınların da kolay elde edildiği muhteşem bir göl hikâyesi dinlerler. Eski trenlerin roketlerin hedef çalışmaları için oraya istiflendiğini çok geç de olsa fark ettiklerinde rüyaları trajediye dönüşür.

Üç filmin bir üçleme oluşturduğu düşünülebilir. Üçlemenin ortasında anlamını ulusal olarak da, kişisel olarak da, hatta toplumsal ve tarihi olarak da yitiren *aul* durur. Aprimov'a göre, Kazak sözcüğü 'merkezden uzaklaşan insanlar' anlamına gelmektedir. Mecazen tabi!

2004 yılında Serik en son filmi *Anshi*'yi (Avcı) sunmak üzere Locarno'daydı. Artık kırklarında, ancak hâlâ gerek yerel gerekse küresel pek çok film trendinden uzakta, bilmeceler ve mesellerle konuşuyordu. Yıllar geçtikçe, sanatını sinematografik yetenekleri doğrultusunda cilalamış. Aprimov, Aytmatov hikâyesindeki bir *ak-sakal*'a benziyor. Aslında, *Avcı* Aytmatov'un steplerdeki sıradan insanların hayatlarını anlattığı ilk dönem hikâyelerini hatırlatıyor. Film yüzyıllarca süre gelen Kazak öykü geleneğini öğüt vermek amacıyla dolaylı olarak kullanırken son kararı dinleyiciye (izleyiciye) bırakıyor.

Avcı, Aprimov'un bugüne kadarki en tam, en eksiksiz çalışması. Daha önceki filmlerinin Batı sinema elitlerinin dikkatini çeken sert, bitmemiş köşeleri yuvarlatılarak bu sefer daha anlaşılabilir bir film ortaya çıkmış. Hikâye oldukça basit. Genç, asi ve cinselliğini özgürce yaşayan bir kadın tarafından yetiştirilen filmin kahramanı soğuk, zalim ve kayıtsız bir çevrede mustarip olduğu ergenlik sıkıntılarını katlayan, yaşıtlarının suçlamalarına maruz kalır. Annesinin yerine geçen kadının sevgilisi gizemli avcıdan nefret etmektedir. Bir gece, onlar sevişirken Erken sinirlenerek, mahalledeki barda atış talimi yapmak üzere avcının silahını çalar. Avcı, yolculuğunda kendisine eşlik etmesi şartıyla onu hapisten kurtarır. Erken'in büyüklerin dünyasına girişi böyle olur. Karşı cinse ve anneye karşı hissedilen sıcaklık gibi duygular da bu dünyanın parçalarıdır.

Avcı, Orta Asya steplerinin ölmekte olan gelenekleri hakkındadır, ancak Aprimov geçmişe dönmenin imkânsız olduğunu iyi bilir ve film de zaten böyle bir çağrı değildir, daha ziyade eski adetleri modern hayatla bağdaştırmayı önerir.

Senaryonun bazı askıda kalmış uçları kimi zaman anlatıda karışıklıklar yarartsa ve filmin muhtemelen yapımcılardan gelen baskılar sonucu ortaya çıkan plastik niteliği daha önceki *Motosikleti İki kişi Sürüyordu* ve *Son Durak* filmlerinin pürüzlü, ham tarzını sevenlere hitap etmeyebilirse de, Aprimov, *Avcı*'yla çok samimi ve çok kişisel epik bir film yaratmış.

Buradaki ilk röportaj 2000 yılının Şubat ayında Rotterdam Film Festivali'nde gerçekleşti. İkincisi 2004 yılının Ağustos ayında Locarno Film Festivali'nde başladı, Ekim 2004'te Almatı'da tamamlandı.

* * *

SON DURAK, AKSUAT

Kimi ana temalar ve motifler bütün filmlerinizde görülüyor. Bunlardan biri, köy ve kent karşıtlığı. Son Durak*'ta kahraman köyünü terk eder, geri döndüğünde dayanamaz ve tekrar gider.* Aksuat*'taysa kalmaya karar verir.*



Aprimov'un *Aksuat* (1977) filminden bir sahne.

Köy gerçek bir köyden ziyade kafamdaki bir yer. Bazen insanlar, "Başkasının Aksuat hakkında bir film yapmasından korkmuyor musun?" diye soruyorlar. "Hayır," diyorum, çünkü o bir anahtar, bendeki Aksuat.

Son Durak'*taki Aksuat görüntülerinin sahiciliği köylüleri incitti. Batı medyasında Aksuat köylülerinin kendi hayatlarının çıplak gerçekliğinin gösteriminden rahatsız oldukları yazıldı.*

Aksuat halkı değildi onlar, hükümet görevlileriydi. Film Goskino'nun yılda finanse edeceği beş filmden biri olarak Kazakfilm'de yapıldı. Sovyetler Birliği'nin durumu zaten oldukça kaotikti. Dolayısıyla, Moskova'nın ne olup bittiğini kontrol edebilmesi mümkün değildi. Kazakfilm'in müdürü film bir skandala sebep olursa, beni korumayacağını söyledi. Bunu kabul edersem devam edebilir, ne istersem yapabilirdim. Yapım sırasında sorun yaşamadım, sorunlar film biter bitmez ortaya çıktı. Filmin çekildiği köyde bir ön gösterim yapmak istiyorduk, ancak yetkililer buna izin vermedi. Köylüler filmi izleme konusunda ısrar edince, sabaha karşı üçte bir gösterim düzenlendi. Film piyasaya sürüldüğünde

savcı kimi sinemaların kapatılmasını istedi. Film beş yıl boyunca rafta kaldı. Ancak video dağıtımı -genellikle de korsan olarak- yapıldı. Bir zaman sonra birçok kişi filmi ezbere biliyordu. İnsanlar üzülmemişti; şimdi, sekiz yıl geçtikten sonra hayatın benim filmde gösterdiğimden daha kötü olduğunu söylüyorlar.

Hangi anlamda?

Kimsenin işi yok, bu yüzden de suç oranı oldukça yüksek. Birkaç yıl önce böylesi bir sorun yoktu. *Son Durak*'ı çekerken insanlar durumlarının ne kadar kötü olduğunun farkında değillerdi; ancak ben bunu hissediyordum. Şimdi bunu onlar da görebiliyorlar. Kazaklar için *aul*, yani köy kutsal bir yerdir, insanın hayatının merkezidir. Askerlik sonrası köyüme döndüğümde bir şeylerin yanlış gittiğini fark ettim. On yaşındayken birlikte oyun oynadığım üç çocuktan biri intihar etmişti, biri hapisteydi ve diğeri de alkolik olmuştu. Sorunun köyün ta kendisi olduğunu fark ettim. Komünist düzen *aul*'u mahvetmişti. Filmin başlığı artık bir gelecek yok anlamına geliyor. Alegori kullanmak istemedim. İstediğim, hakikatle vurmaktı. Bir şeyler olacaktı ve bu üç yıl sonra Sovyetler Birliği'nin çöküşüyle gerçekleşti. Bir bakıma bu film komünist ideolojinin çöküşünü duyuruyordu.

Yeni bir kimlik arayışı da filmlerinizin önemli meselelerinden. Geçmiş zamanlar geçti ve yeni zamanlar da yeni kimliklerin çok katlı problemleriyle beraber geliyor.

Kazak zihniyeti oldukça basit. Geçmişte ya da gelecekte yaşamıyoruz. Gelecek geçmişin gölgesidir. Bugünde yaşıyor ve ne gelirse onu kabul ediyoruz.

Aksuat'ın yetmiş yıllık Sovyet hakimiyeti sonrası ülkenin sosyoekonomik durumunun eleştirisi olduğunu söyleyebilir miyiz?

Eleştiri değil. Her türlü toplumsal eleştiriden uzak durmaya çalıştım, ancak sanırım bu, filmin dokusunda var.

İşlerinizde hiçbir siyasal mesaj olmadığı söylendi. Bense sizin bütün filmlerinizin siyasal olduğu kanısındayım.

Böyle bir amacım yok ancak öyle ya da böyle kimi alanlara dokunuyorum galiba.

Üç Birader'*in ana teması düş ve gerçeğe yaşlı adamın ve oğlanların bakış açısı. Buradan ülkeyle bir paralellik kurulabilir mi?*

Bariz bir paralellik mevcut. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra toplum iki ana gruba bölündü: hâlâ komünist düzenin hatıralarıyla yaşayanlar -iyi olan hiçbir tarafı yoktu, ancak onlar hatıralarını koruyorlar- ve diğerleri, genç ve agresif olanlar; olabildiğince çok parayı olabildiğince kısa zamanda kazanmak isteyenler. Bu grupların hiçbiri varlıklarını sürdüremez. Yaşlılar geçmişi düşleyerek yaşamaya devam edemez, gençler de çok çabuk başarmak istemekte. Yalnızca günden güne yaşayan ayakta kalabilir.

Sanırım mesaj, "muzice yoktur" şeklinde.

Ayakta kalmak istiyorsanız gerçeği olduğu gibi kabul etmek zorundasınız. Düşlemeye başlarsanız, kendinize işkence edersiniz. Yaşlı adam geçmişinin düşüyle yaşıyordu, öldü; gençler geleceğin düşüyle yaşıyorlardı, onlar da ayakta kalamadılar. Küçük oğlan geçmiş hakkında hiçbir şey bilmiyordu, geleceğin neye benzeyeceğinden de habersizdi. Yalnızca günden güne yaşıyordu ve ayakta kalan o oldu.

Kısacası, hayaller ve gerçek, düşler ve trajedi meselesi. Filmlerinizde seçenek yok sanki. Düşler trajediye sebep oluyor; hayale yer yok.

Evet, benim olduğum yerde, hepsi birbirinin parçası ve birbirine oldukça yakın.

Sergenden'*de düşler bir canavar yaratır.*

Düşler seni bir kozaya mahkûm eder, dışarı çıkamazsın. Hayale ve düşlere karşı olduğum için seyirciye hayaller sunarak onları aldatmak istemiyorum. Birini hayal kurmaya teşvik etmek onu uyuşturucuya alıştırmak gibidir. Bir süre için heyecanlanacak ve müthiş hissedecektir kendini, ancak bir süre sonra bunun geçici

olduğunu fark edecektir. *(üç kibrit alıp bir üçgen yapar)* Bunun ne olduğunu sorduğunuzda, birçok insan size üçgen diyecektir. Aslında üç tane kibrit bu; üçgen hazır bir hayaldir yalnızca. Hayal bir virüstür, ölümcül bir hastalık gibi bulaşır. *Üç Birader*'deki yaşlı adam bütün ömrünü komünizmin hayaliyle yaşayan benim babam olabilirdi. Üç çocuk yaşlı adama inanmaya başladıklarında, öldürülürler.

'Biraderler', filmlerinizde hep tekrar edilen bir mecaz.

Benim üç erkek kardeşim var; üçü de benden tamamen farklılar. Her zaman, "Neden bizler gibi yaşamıyorsun?" derler bana. Onların ayrı hayatları var, dolayısıyla bu da benim deneyimlerimin bir parçası.

Aslında Son Durak*'ta kardeş değil, üç arkadaştılar.*

Son Durak'ı çekerken kardeşlerimle ihtilafım yoktu.

İhtilaf, ideolojiden mi kaynaklanıyor?

Farklı hayat değerlerimiz var. Onlar başka türlü görüyorlar hayatı, ben başka türlü. Herkesin fikri toplumun bir temsili.

Üç Birader*'in öyküsü nasıl ortaya çıktı? Çocuklarla nasıl çalıştınız?*

Birçok fikrim vardı. Çocuklarla ilgili bir film yapmak istediğimi biliyordum. Bir keresinde lokomotiflerden bahseden yaşlı, sarhoş bir adamla çene çalıyordum. Yaşlı adam ve lokomotifler filmin konusu hakkında bana fikir vermeye yeterliydi. Askeri uçakları ekledim. Senaryo dört-beş günde hazır olmalıydı. Parayı aldım ve çekmeye başladım. Genellikle senaryolarım sekiz ila on iki sayfadan fazla olmaz. Öncelikle o çocukların nasıl oyun oynadığını gözlemledim. Ardından ne yapmalarını istediğimi anlattım, üç-dört defa denedikten sonra son çekime geçtik. Senaryoyu çocuklara ya da diğer oyunculara vermem. Bazen onlara tamamen başka bir şey yapmalarını söylerim, çünkü benim amacım doğru ifadeyi bulmak. Onu bulduğumda, diyalog ikinci planda kalıyor. En önemli şey doğru yüz ifadesini ve hareketi yakalamak. *Aksuat* yaklaşık on sekiz günde çekildi, *Üç Birader*'i çekmek bir ayımı aldı.

Üç Birader'in yapısı hakkında konuşabilir misiniz. Film üç bölümden oluşuyor. Bölümleri neden resimlerle ayırdınız?

Filmin baş yapımcısı olan eşime bu durumdan memnun olmadığımı söyledim. *Aksuat* hakkında da böyle düşündüğümü ama kurgu sonrası her şeyin düzeldiğini hatırlattı. *Üç Birader*'in kurgusu sekiz defa yapıldı. Bir keresinde filmde beraber çalıştığımız bir sanatçıyı ziyaret ettim ve tesadüfen evinde bazı resimlerle karşılaştım. Filmde çalışırken bazı eskizler çizdiğini söyledi. Bunları filmi episodlara bölmek için kullanabileceğimi düşündüm, aynı zamanda yaşlı adamın hatıralarını da temsil edebilirdi bu çizimler. Bir film üzerinde çalışırken geçirdiğiniz iki ayrı dönem vardır: farklı fikirlerin zihninizde dolandığı başlangıç süreci ve film çekildikten sonraki süreç, ki o zaman tümüyle farklı bakmanız gerek.

Filmlerinize maddi kaynağı nasıl buluyorsunuz?

Kazak yönetmenler 400 bin dolar bütçe olmadan film çekemezler. Ben başka bir yol seçtim: 50 ile 100 bin dolar arasında film yapıyorum. Öncelikle ne kadar para bulabileceğimi hesaplıyorum, onu buluyorum ve elde olan parayla filmi tasarlıyorum. *Aksuat*'ı şöyle yaptık: 1991'de *Son Durak*'ı çektikten sonra film yapmayı bir süreliğine bırakmıştım ve başka şeylerle uğraşıyordum. Başka bir film çekmeyi düşünmüyordum bile. Bir gün, evde uzanırken Japon bir yapımcı aradı ve "İşte para, bir film çek," dedi. İlk sorum, "Ne kadar paranız var?" oldu. "50 bin dolar," dedi yapımcı. Karım çok az olduğunu söyledi. Ama ben evde oturup hiçbir şey yapmadığımı düşündüm. Japon'a nasıl bir film istediğini sordum. "*Son Durak* tarzında olursa sevinirim," dedi. *Aksuat*'ı çektiğimde, herkes çok küçük bir bütçeyle film çekebildiğimi gördü ve dolayısıyla başka bir tane daha çekmemi söylediler. *Üç Birader*'i böyle çektim. Her şey açık, karar size kalmış, balık tutmak gibi, bekler, bakarsınız bir şey tutabilecek misiniz diye.

Diğer Kazak yönetmenlerin beklediğini söylediğiniz 400 bin doları size verselerdi ne yapardınız?

Bir yerine üç film yapardım.

Aksuat *ve* Üç Birader *aynı yılda yapıldılar, ancak* Son Durak *ve* Aksuat *arasında sizin de söylediğiniz gibi sekiz yıl ara vardı. Bu sekiz yılda neler yaptınız?*

Film çekmek dışında her şey. Akıl veriyordum. İki yıl boyunca da cumhurbaşkanının basın ofisinde çalıştım. Orada gevezelik etmek dışında yapacak iş yok. Kanepede uyurdum genellikle, cumhurbaşkanının muhafızları orada uyuma iznim olmadığını söyleyene kadar. Bir kanepe bulup tavanarasına çıkardım, orada sessizce dinlenebiliyor, kitap okuyabiliyordum. Orada da buldular beni ve ofiste oturmam, gün içinde uyumamam gerektiğini söylediler.

Filmlerinizde neden görünüyorsunuz? Fellini'nin de bu soruyla defalarca karşılaştığına eminim.

Benim gerekçelerim oldukça nesnel. *Üç Birader*'de pilotlara ihtiyacım vardı ama onların filmde oynama izinleri yoktu. Kendi iş çevrelerinde olursa bu sorun değildi, ancak dışarıda oyunculuk yapamazlardı. Şoförüm ve ben onların yerine geçtik.

Sergenden'*de de varsınız.*

Küçük bir rol için oyuncu aramam, bu bir alışkanlık oldu. Ne zaman küçük bir rol olsa insanlar benim oynamamı önerdiler.

Burada, Rotterdam'da gösterilmeden önce kimse Sergenden'*i duymamıştı. Neden bu kadar uzun süre saklı kaldı?*

Kimse saklamıyordu; *Son Durak*'tan sonra *Sergenden*'in benim tarzım olmadığı söylendi. Daha önceki filmin kabul gördüğü gibi kabul görmedi, dolayısıyla da unutuldu.

Film hakkında siz ne düşünüyorsunuz?

Diğer bütün filmlerim tecrübelerim ve duygularımın ürünüdür. *Sergenden* ise tamamıyla hayal dünyamın ürünü.

1991'de Kazakfilm Stüdyo'ya geldiğimde yönetmenler arasında bir dayanışma var gibiydi, özellikle de Soloviev'in atölyesinden çı-

kan, Kazak yeni dalga sinemasının kurucuları arasında. Bu dayanışma halen sürüyor mu, yoksa herkes kendi yolunu mu çizmekte?

Yılda bir kez birbirimizi görüp "merhaba" diyoruz, o kadar.

Ermek Shinarbaev, Ardak Amirkulov'un iki filminin yapımcılığını üstlendi. Birlikte çalışmaktan zevk alıyor gibi görünüyorlar. Talgat Temenov ne yapıyor? Bugünlerde film çekiyor mu?

Talgat 1998'te bir film çekti. Amir Karakulov ve Darejan Omirbaev'le görüşüyorum.

Kazakistan'da insanların artık sinemaya gitmediğini duydum. Sinemanın durumu ülkenin siyasal koşullarını ne kadar yansıtıyor? Kazak siyasetiyle Kazak sineması arasındaki ilişki bugün nasıl?

Bugün hükümet petrol ve enerji uğruna savaşmakta, sinemayla ilgilenmeye vakti yok. Şu an için Kazakistan endüstriyel boş bir alandan ibaret; ancak önümüzdeki beş yılda bu durum değişebilir. Örneğin Rusya'da büyük sinemalar açılıyor şimdi.

Hükümetin parası var da bunu ulusal bilinçlenme filmlerine yatırmak istiyor sanki.

Denediler. Böyle bir haleti ruhiye içinde yapılan iki film vardı; *Kazaklar* filmi ve Timur Nakmanbietov'un çektiği *Ablai Khan*. Her ikisi de başarısız projelerdi. Şimdiki durum şu: Bütün yönetmenler hükümete ulaşmak için bir aracı bulmaya çalışıyor.

Bağımsızlıktan sonra, Kazak sinemasında gerçekleşen en büyük değişiklikler; kazanımlar ve kayıplar nelerdir?

Sovyetler Birliği zamanında her yıl 6-7 film yapardık. Ama o zaman sansür vardı. Şimdi hükümetin umursadığı yok ama istediğim filmleri yapamıyorum. Para olduğunda sansür vardı. Şimdi sansür yok ama para da yok.

Ben seyircinin de değiştiğine inanıyorum.

Almatı'nın sinemaları birbiri ardına kapanıyor. Amerikan filmleri bile gösterilmiyor. Kazakistan'da hiçbir filmi izleyemezsiniz; *Titanik*'i bile. Asıl sorun eski Amerikan filmlerini 1.000 dolara

alıp onları yıllarca gösteren televizyon kanalları. *Aksuat*'ı para almadan televizyonda yayımlamayı önerdim. "Hayır. Hayat sizin filmleriniz olmadan da yeterince zor," dediler.

Sovyetler döneminde filmleriniz Moskova'daki Goskino tarafından dağıtılıyordu. Şimdi durum nedir? Sizin filmlerinize benzer eserleri yalnızca film festivallerinde mi görebiliriz?

Kazakistan'da dağıtım diye bir şey yok. Filmi bedava izlemeleri için arkadaşlarımı çağırmayı düşünüyordum ama biri bedava olduğunu yazan bir davetiye göndermediğin sürece, gelmeyiz dedi. Bu bana bir fıkrayı hatırlatıyor: Kazak halkının dine karşı ironik bir tavrı vardır. Sovyetler Birliği'nin yıkıldığı sıralarda kimsenin gitmediği bir mescit varmış. İmam, gelmelisiniz der dururmuş, ama herkes, "Uzun iş. Ayakkabılarımız çıkaracağız, dua edeceğiz..." derlermiş. İmam hiçbir şey yapmanıza gerek yok, yalnızca gelin demiş. İnsanlar gelince imam terfi etmiş. Yeni imam gelip de mescitteki keşmekeşi görünce açıklama istemiş. İlk imam da, "Benim işim onları getirmekti, seninki de düzeni kurmak," demiş. Aynısı Kazak seyircilerine de uygulanmalı. Öncelikle onları sinemaya getirmelisiniz. Dağıtımla ilgili kaygım yok. Filmimi yaptıktan sonra olanlar beni ilgilendirmiyor. Sinemanın ticari bir faaliyet olduğunu düşünmüyorum. Filmlerimden büyük bir servet edinmeye çalışmıyorum. Bir yönetmen olarak başka nasıl bir seçeneğim olabilir ki? Film yapmak için, hatta daha da ucuz filmler yapmak için her zaman para olacaktır.

Filmlerin dili hakkında ne düşünüyorsunuz? Bağımsızlık sonrasında eski Sovyet cumhuriyetlerinden yönetmenler arasındaki eğilim, Sovyetler döneminde kullanılan Rusça'ya karşı ana dili kullanmaktı.

Aksuat yüzde yetmiş dolaylarında Kazakça'ydı, *Üç Birader* ise Rusça. Filmi Rusça çekmek istedim çünkü Almatı'daki bütün çocuklar Rusça konuşuyor. Durumu değiştirmek istemedim. Hakiki olmazdı. Her zaman elimdeki malzemeyle çalışırım. Kazakların birçoğu kendi dillerini bilmiyor. Büyüdüğümde ablam Rusça konuşmamı tembihlemişti. Rusça konuşmadan yüksek öğrenim göremezdin. Şimdi herkes Rusça konuşuyor ama sorun çözülmedi; şimdi de İngilizce konuşmamız gerekiyor.

Üç Birader'*in trenlerle ilgili bir düşünceden doğduğunu söylediniz, ama film aynı zamanda uçaklarla da ilgili ve uçaklarla son buluyor.*

Eski, negatif bir güç varsa yeni, pozitif bir güç de olmalı diye düşündüm. Lokomotifler oldukça eski, modern bir şey de olmalıydı. İyi kardeş/kötü kardeş gibi zıtlıklarla çalışmayı seviyorum. İki karşı kutup biraraya geldiğinde yeni bir şeyin doğabileceğine inanıyorum. Böylesi bir etkime olmadan yeni hiçbir şey doğamaz.

Ama uçaklar yıkıcı bir güç olarak da düşünülebilir. Bu gelişim hakkındaki düşüncenizi mi ifade ediyor?

Benim şahsi görüşüm gelişimin özyıkıma yol açtığı.

Rotterdam, Şubat 2000

* * *

AVCILARA DUYULAN İHTİYAÇ

Benim gözümde Avcı, *ev ve* aul *(köy) gibi kapalı ve Doğa gibi açık mekânlar üzerine bir film. Geçmişiyle bağları kopan ev ve köy şimdiye kilitlemiş kendini, kahramanın köyün 'kötü kadını' tarafından ormanda bulunduğu yetim bir dünya bu. Doğa ise geçmişin geleceğe karıştığı yer; bebeklerin* yurtlarda *yaşayan ailelere doğduğu, geleneğin gerektirdiği gibi yüzlerine su serpilerek avcılar tarafından kutsandığı bir yer. Doğa'da insan kurtlarla koşabilecek kadar özgür, engeller olmadan sevişebilecek, hayatını akışına göre yaşayabilecek ve zamanı geldiğinde 'kaybolabilecek' kadar özgür. Eski Kazak geleneklerine nostalji mi duyuyorsunuz?*

Geçmişe dönmemiz gerektiğini (ve de dönebileceğimizi) düşünmüyorum. Kırdan geldim, ama şimdi şehirde yaşıyorum. Doğayla temasımızı kaybettik. Küçük bir çocukken dayım öldüğünde teyzemin ağladığını görmüş, sebebini sormuştum. Onun için mi ağlıyordu? Hayır, demişti, dayım geri dönmeyecekti. Zor hayatına mı ağlıyordu? Hayatının zor olmadığını söyledi. Neden ağlıyordu öyleyse? Suyun altındaki küçük kırmızı top için ağla-

dığını söyledi. Bir cemiyet hayatı içindeydik ve neden diye sormadık. Buna geri dönmek istiyorum. Kazakistan'da *asfalt delikanlılar* diye bir lafımız vardır, doğayla bağını yitirmiş gençlik için kullanılır. Yalnızca bilgisayar oyunlarını ve şehirleri biliyorlar. Bilgisayar oyunları sana doğada karşılaştıklarınla nasıl baş edeceğini öğretmezler.

Daha çok avcıya mı ihtiyacımız var?

Yönetmen tanımadığı dünyayı izleyen, onu anlamaya çalışan bir avcı gibidir. Gençliğimde steplerde, babamızın ihlal edilmemesi gereken kurallarına göre yaşardık. Basittiler ama yıllar boyunca varlıklarını sürdürebildiler. Örneğin, yaşlı adamlara saygılı olmalıydım, benden yalnızca bir yaş bile büyük olan biri içeriye girdiğinde ayağa kalkmalıydım. Artık medeniyet öyle bir hızla ilerliyor ki *asfalt delikanlılar* geleneksel değerlerini unutuyorlar. Hapishanelerimiz filmin kahramanı gibi gençlerle dolu.

Erken, bir yetim. Biyolojik ebeveynlerin geçmişin siyasal, toplumsal ve ya dini değerlerini taşımakla yükümlü olduğu Stalinist gelenek için sık kullanılan bir mecaz. Elbette, siz geleneği ters yüz ediyorsunuz. Ancak babanın eksikliği ve onu ikame edecek (avcı) birini arayış da Sovyet filmlerinde farklı olan bir topluma ait olmamayı tanımlayan geleneksel bir mecaz. Senaryonun ardındaki fikir neydi?

Senaryo orijinal. Geleneklerimize göre anneler oğullarına dokunmaz, onlara sevgi göstermezler; böylelikle onların erkek olacağını düşünürler. Filmi asıl çekme sebebim buydu. Annem alnıma ilk defa dokunduğunda altı yaşındaydım, 42 derece ateşim vardı. Annelerimizin bizi okşaması için ilaçlarımızı kusup, iyileşmememiz gerekirdi. Anneniz tarafından okşanmadığınızda ileride sorunlarınız oluyor.

Avcı, Erken'i yetiştirme sorumluluğunu üstleniyor. Aralarında sessiz bir anlayış gelişiyor; her ikisi de sessiz, duygularını göstermeyen insanlar olsa da. Erken ancak avcının ölümünün ardından onun çocukken yaptığı resimleri sakladığını keşfediyor.

Kültürümüzde erkekler duygularını göstermezler. Avcı sert bir adam olmasına rağmen, resimleri saklamış.

Avcının ölümünün ardından Erken, adamın okuduğu kitabın sayfalarının boş olduğunu fark eder. İzleyici bunu daha önceden öğrenmiştir.

Bilgi kitaplardan öğrenilmez; babadan oğla geçer.

Erken ve Avcı steplerdeki bir yurtta yaşayan bir aileyle karşılaşırlar ve avcı yeni doğan bebeğin yüzüne tükürerek onu kutsar. İkinci defa, Erken yetişkin bir avcı olup onları ziyarete gittiğinde oğlanı yalnızca öper.

Eski bir Kazak geleneğini kullanarak hayatın her alanında, hatta dünyanın en uzak köşelerinde bile etkisi olan modern zamanlardaki değişiklikleri vurgulamak istedim.

Erken ölümünün ardından avcının borçlarını neden ödemek zorunda kalıyor?

Geleneklerimize göre bir adam borçları ödenmeden gömülemez. Erken avcının borçlarını ödeyerek, ergenliğe geçişinde önemli bir rolü olan adama karşı minnet borcunu öder.

Kadınlar hakkında konuşalım. Erken'e annelik yapan kadın genç ve oldukça oynak bir köylü kızı. Oğlanı neden evlat edindiğini anlamıyoruz. Filmin ta başında fıkırdamaktan başka işe yaramayan cinsel bir varlık olarak sunuluyor bizlere. İlerideki bölümlerde ortaya çıkan olgunluğu beklenmeyen, hatta inandırıcı olmayan bir gelişim. Avcının atı üzerinde seviştiği kadınsa avcıya baktığında saçlarını açan -böylelikle de hazır ve istekli olduğunu gösteren- bilinmeyen bir yabancı. Üçüncüsü, onu 'mutlu edemediği' için deveye binerek tatmin olmasına izin veren yaşlı bir adamla evli olan bir kadın. Erkekler ne yapmaları gerekiyorsa onunla meşgulken, avlanırken ya da ticaret yaparken kadınlar cinsel davranışlar ve fikirlerle meşgul ederler kendilerini. Cinsel oyunlarlarla uğraşmayan tek kadın, bir yurtta kocasıyla yaşayan ve çocuk doğuran kadındır: Kocasının ardında bir gölge gibidir. Dahası, bu kadınların hiçbirinin bir adı yok.

Hollandalı bir eleştirmen de bana kadın karakterlerimin hiçbirinin bir adı olmadığını hatırlattı. Kazakistan'daki göreneklere gö-

re annemce okşanmadığım için olabilir belki de bu. Böyle büyütüldüğünüzde iyi bir adam olmanız zor.

Filminizde egzotizm oldukça ağır basıyor; erotizmden bahsetmiyorum bile. Ancak yine de izleyiciye göz kırpan mizahıyla tam bir Aprimov filmi. Son Durak'*ta kamyonun içindeki sevişme sahnesinde kadının ayağını fren pedalından kaldıramadığı; avcının steplerde dört nala giden atının üzerinde bilinmeyen bir kadınla Kama Sutra'nın her pozisyonunu denediği gibi. At sırtında seks de bir Kazak geleneği mi? Peki, yaşlı bir adamla evli olup da, kendisini deve üzerinde tatmin edebilen genç kadın? Bazıları sizi ticari sebeplerle ucuz hilelere ya da heyecan uyandırıcı yöntemlere başvurmakla suçlayabilir.*

Tarihteki geleneğe göre, cinsel olarak özgürdük. Komünistler geldi ve seksin kötü olduğunu söylediler, biz o kadar özgür olmayı bıraktık. Kadın saçlarını açınca bu bir işaretti. Avcı kadınla konuşmuyordu. Oğlana çöpçatanlık yaptırıyordu. Sonra çocuk kadının saçlarını açmakta olduğunu söyledi. Bu bir işaretti. İyi at biniyordu, at üstünde sevişebilirdi de. Bir adam at üzerinde iyi sevişemiyorsa ata düzgün binememiştir diye bir deyişimiz var. Esasında Kazakça'da "atın kulaklarında oynamak" deriz.

Oldukça görkemli bir sinematografi söz konusu. Kamera kuşların (özellikle de iki kere görünen kartalın), kurdun (önemli bir karakter) ve bitimsiz steplerin üzerinde neredeyse şehvetle geziniyor. Avcının neden, "Ben kartalım, sen de kurt," dediğini anlatır mısınız?

Sembollerden uzak durmaya çalıştım. Çocukluktan gelme, birbirimizi hayvan isimleriyle çağırma gibi bir alışkanlığımız var, iyi ve kötü hayvan isimleriyle. Ayrıca, bir çocuğa iyi bir hayvanın adı verilirse, hayatının iyi doğrultuda gideceğine inanılır.

Nefes alma törenini anlatır mısınız?

Benim geldiğim doğudaki Altay bölgesinde bu oldukça geleneksel. İki grup hayvan tanırız: inek ve at gibi soğuk nefeslilerle, köpek ve koyun gibi sıcak nefesliler. Avcı, soğuk hayvanlarla vakit geçirdiğinde, bir şamana sıcak nefes almaya gider. Soğuk nefesi olan biri insanlarla yakın temasa giremez.

Avcının kurtla ilişkisi kurt onu öldürene kadar devam ediyor.

Avcının ölmediğini söyleriz, kurt gelir ve onu götürür. Doğduğumuzda herkesin kendi kurdu vardır ve öldüğümüzde kurtla beraber gideriz. Avcı gizemli bir insan. Yalnızca gidiyor. Orada bıraktım. Göçebe hayat hâlâ devam ediyor. Sovyetler yerleşmemizi istediler ve bize *kolhozlar* (tarım çiftlikleri) kurdurdular. Onlar gidince Kazaklar dağlarda ve steplerde yaşamaya devam ettiler. Hayatı tehlikeye sokan kurtları öldürmek için yeni bir avcı kuşağı belirdi. Sovyetler zamanında her yıl elli bin kurdu öldürmek için bir kanun vardı. Şimdi bunu yapmıyoruz, dolayısıyla onları öldürme ihtiyacı doğuyor. Çok tehlikeli olan yeni bir kurt türü, Kızıl Kurt ortaya çıktı. Genellikle gündüz kendilerini gösterir, gece saldırır. Şimdi gündüz bile saldırıyor. Son episodun iki versiyonu vardı: İlkinde Batılı seyircinin anlayacağı belirli aşamalar tasarladım. Avcı koşar, attan düşer, sürüklenir ve kurt üzerine saldırır. Daha sonra bunu basitleştirmek istedim çünkü bizim için insanlar ölmez, yalnızca giderler. İki seçeneğim vardı: Ya seyirciye açıklayacak ya da kültürümüzde olduğu gibi gösterecektim. Doğa bir fırtınayı açıklamaz.

Bazı dijital hilelere başvurmadan canlı canlı çekim yaptığınız düşünüldüğünde, avcı ve kurt arasındaki ölümcül karşılaşma nefes kesici. Böylesi yırtıcı bir hayvanla bu inanılmaz sahneyi nasıl çekebildiniz?

Kurtları yakalamanın belirli bir yolu vardır. Kurda büyük et parçaları veririz ve karnı doyduğunda avcı atına binerek onu yakalamaya gider. İki saat sürer. Kurt kusa kusa zayıf düşer. Hep aynı tarafta kalmanız gerekir. Kurt avcıyı izler ve kafa atar. Sonunda, avcı diğer taraftan gelir. Kurt daireler çizerek koşar ve yakalanır. Bu şekilde sekiz kurt yakaladık film için. Kurt hiçbir zaman insanın gözüne bakmaz, kamera için de durum böyledir. Kurdun avcıya saldırdığı sahneyi tekrarlamayı hiç istemezdim.

Filmin müziği eski adetlere duyulan nostalji tınıları taşıyordu. Orijinal bir beste mi, yoksa bölgenin geleneksel türkülerinden bir uyarlama mı?



Aprimov'un *Avcı*'sı (2004): "Yönetmen tanımadığı dünyayı izleyen, onu anlamaya çalışan bir avcı gibidir."

Müziğin bir besteci tarafından bestelenmesini sevmiyorum. Yapmacık bir duygusallık veriyor, insanların filmin gerçekliğini kabul etme biçimini de etkiliyor. Müzik resmin içinde. Bugünlerde yalnızca filmleri renkli çekmeyi tercih etmiyorsunuz, içine müzik de ekliyorsunuz. Bu da benim verdiğim ödün.

Oyuncularınızı nasıl seçtiniz?

Avcı, VGIK'ten bir arkadaşım. Ailesindeki üçüncü avcı ve zamanının çoğunu dağlarda geçiriyor. Erken'i Almatı yakınlarında buldum. Çocukları şehir dışından bulmaya çalışırım. Onlar hem daha doğal hem de doğaya yakınlardır.

Hiçbir Kazak filmi dış yardım olmadan yapılmıyor. Kazakistan'da sinema endüstrisi bir durgunluk yaşıyor. Bu durumu iyileştirmek için hükümetin herhangi bir planı var mı?

Cumhurbaşkanı ve hükümet Hollywood ayarında ticari filmler yapmak istiyorlar. Ben ticari filmler yapamam, nasıl yapılacağını bilmiyorum. Hükümete, "Neden Hollywood filmleri çekmek isti-

yorsunuz?" diye sordum. "Biz Boeing jetleri yapmıyoruz. Öncelikle onları yapmanız gerekir," dedim. Bir keresinde hükümet Alman bir yapımcıya ticari filmler göstermiş; yapımcı, "Pepsi Cola içmek istediğimde Kazak Pepsi Cola içmem," demişti. Ben kendi filmlerini yapan küçük bir sinemacılar grubunun parçasıyım. Dışarıdan para bulmayı becerince, projeyi Kazakfilm Stüdyo'ya getiriyor, onlardan katkı yapmalarını istiyoruz.

Son bir soru: Çocukların ve ergenlerin filmlerinizde önemli rolleri olmasının sebebi nedir?

En güçlü hatıralarım *aul*'da yaşadığım zamanlara dayanıyor. Bu hatıraları saklamak istiyorum. Babam sonbaharın resmini yaptığında sonbaharı resmetmediğini, onu nasıl hissettiğini resmettiğini söylerdi. Şehirde geçirdiğim otuz yılın ardından beni harekete geçiren duygular hâlâ köyde geçirdiğim o ilk on iki yılıma ait.

Locarno, Ağustos 2004 ve Almatı, Ekim 2004



BİYOGRAFİ

Serik Aprimov 1960'da Kazakistan'ın Semipalatinsk bölgesindeki Aksuat'ta doğdu. 1979'da Alma Ata'da ticaret eğitimini tamamladı. 1983-1988 yılları arasında Moskova Tüm-Birlik Devlet Sinematografi Enstitüsü'nde (VGIK) okudu. 1988'de Kazakfilm Stüdyo'da çalışmaya başladı. İlk olarak kısa filmleri *Dvoe Echali Na Motosikle* (Motosikletli İki Adam, 1986), *I Ljubov mui Sochranim* (1987) ve *Gipnotozer*'le (1988) dikkati çekti.

Sinema Filmleri:
1989 *Konechnaya Ostanovka* (Son Durak)
1993 *Sergelden* (Rüya İçinde Rüya)
1999 *Akcyat* (Aksuat)
2000 *Tri Brata* (Üç Birader)
2004 *Anshi* (Avcı)

RACHİD NUGMANOV

Rachid Nugmanov Kazak sinemasına canlılık getiren *yeni dalga*'nın öncülerindendir. Doğaçlama bir günlük tarzında çekilen, deneysel belgesel diploma filmi 36 dakikalık *Ya-Ha* (1986) Moskova Uluslararası Film Festivali'nde Tarkovsky ödülünü kazandı. Rock müziğinin resmi olarak var olmadığı perestroyka öncesinde Leningrad'daki yeraltı rock sahnesi muhtemelen ilk kez perdeye taşınıyordu. Birçok star müzisyen en popüler parçalarını içeren filmde yer aldı. *Ya-Ha*, SSCB'de hiçbir zaman dağıtıma çıkmasa da bir yeraltı kült klasiği haline geldi.

Nugmanov'un uyuşturucu bağımlılığı gibi tabu konuları işlediği ilk uzun konulu filmi *Igla* (İğne, 1988) Sovyetler Birliği'ndeki gösteriminin ilk üç ayında 9 milyondan fazla seyirciyle buluştu. Bu hi-



Rachid Nugmanov, 2012 Vesoul Asya Filmleri Festivali'nde (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

civli gerilim filminde, genç yaştaki ölümüyle James Dean benzeri bir kült karakter haline gelen popüler Rock grubu Kino'nun solisti Viktor Tsoi'nun oynadığı Moro, alacaklarını toplamak için geldiği Alma Ata'da eski kız arkadaşı Dina'nın bir morfin bağımlısı olduğunu fark eder. Bağımlılıktan kurtulmasına yardım etmeye ve durumundan sorumlu olan yerel uyuşturucu mafyasıyla savaşmaya karar verir, ancak mafyanın lideri (Rock ikonu Pyotr Mamonov'un oynadığı), Dina'yı sömüren 'doktor'la karşı karşıya gelir. Film Moro'nun geçmişiyle ilgilenmez. Onu yalnızca hareketleriyle değerlendirebiliriz. Anne Lawton'a göre, Moro'nun "sosyalist anlamda olmasa da romantik anlamda pozitif bir kahraman" olduğuna şüphe yoktur. "Maddi ve psikolojik bağlardan azade, doğuştan asalete, dürüstlüğe ve yanılmaz bir adalet duygusuna sahip yalnız bir gezgindir o; şövalyelere özgü gücün ve zarafetin bir karışımıdır".[1]

Birçok eleştirmen *yeni dalga*'yla kahramanın *pathos*'unu önemsiz kılan yeni bir romantizmin yaratılmış olabileceğine dikkat çekti. *Iğne*'nin başarısının ardından, Nugmanov can çekişmekte olan Sovyetler Birliği'nde yetişen yeni kuşağın ve yeni yeni gelişmekte olan bir karşı-kültürün estetik sesi haline geldi ve Yönetmenler Sendikası'nın başkanı seçildi.

Sovyetler Birliği çöktüğünde bir siyasal alegori olan *Diki Vostok*'un (Vahşi Doğu, 1993) yapımı sürüyordu. Bu nedenle Nugmanov filmi *Son Sovyet Filmi* olarak tanımlıyor. Eski Sovyetler'deki iç savaş sırasında Güneşin Çocukları isimli bir cüceler topluluğu, do-

1) Lawton, A., *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

gudaki Tian Shan dağlarının uzaklarına kaçar, orada haraççı firarilerle baş etmek zorunda kalırlar. Hükümet durumu kontrol altına alamadığı için Güneşin Çocukları serserilerden yardım ister. Cüceler, yanmış Kızıl Ordu tanklarıyla bir Mısır mumyasının tabutu önünde toplanırlar. Nugmanov motosikletli çetelerin, rockçuların ve cücelerin yer aldığı bu tuhaf hikâyeyle Akira Kurosawa'nın *Yedi Samuray*'ını ve John Ford'un kovboy filmlerini hicveder. Görüntü yönetmeni, Rachid'ın kardeşi Murat Nugmanov, birçok diğer Kazak filminin de müthiş kamera görüntülerinden sorumludur.

Nugmanov şimdi Fransa'da Tours'da yaşıyor ve sürgündeki muhalif Kazak hükümetinin önemli isimlerinden biri.

Aşağıdaki söyleşi 1994 yılında Flanders Uluslararası Film Festivali sırasında Belçika'nın Gent şehrinde gerçekleştirildi; ardından Nugmanov'la yaptığım sayısız görüşme sonucu yıllar içinde son halini aldı.

* * *

VAHŞİ DOĞU, ROCKÇILAR, MOTORSİKLETLİLER VE YENİ BİR HAYAT

İlk kez 1991 yazında Alma Ata'daki Kazakfilm Stüdyo'da görüşmüştük. Kazak sinemasında yeni dalga*'nın 'post-perestroyka' olduğunu söylemiştiniz. Her yerdeki genç kuşak hakkındaydı bu; ister Kazak olsun, ister Rus ya da başka milletten. Yeni ilişkiler ve yeni bir zihniyet hakkındaydı. İdeoloji yok, siyaset yok. Kısıtlama yok. 20 milyon gişe yapan, Berlin de dahil olmak üzere birçok prestijli festivale katılan* İgne*'den (1988) sonra kariyeriniz nasıl gelişti?*

Sovyetler Birliği'nde hayat 1986 yılının sonlarından itibaren durmaksızın değişmeye başladı. 1989'da herkes en çok iki yıl içinde dünyadaki en iyi ülkeyi inşa edeceğimizi düşünüyordu; gelecek heyecanlandırıyordu insanları. Bu coşku içinde, henüz öğrenciyken, Yönetmenler Sendikası'nın başkanlığına seçildim. Şimdi ne kadar uzaklarda kaldı bu. Kabul etmiştim, çünkü ben de pek ciddiye almıyordum. "Iyi, Guinness Dünya Rekorları Kitabına girerim," diye düşünüyordum. O zamandan beri, özellikle de

1989'dan sonra, her yıl bir öncekinden daha kötü oldu ve bütün o heyecan kayboldu. 1990'da herkes gelecekten kaygılıydı. Alma Ata'da sizinle görüştüğümde her şey hakkında kötü bir his uyanmaya başlamıştı bile.

Birçok iyi filmin çekildiği yıldı o yıl. Variety *ticari sinema degisi Alma Ata'yı 'Orta Asya'nın Hollywood' u olarak adlandırmıştı. Alma Ata Moskova, Leningrad ve Kiev'in ardından dördüncü büyük sinema merkeziydi.*

O filmler muhtemelen o zaman bitmişlerdi ama kavramsal çerçeve 1980'lerde ortaya çıkmıştı. Victor'la (Tsoi) birlikte *Vahşi Doğu*'yu çekiyordum. Öldüğünde, filmi durdurdum. Onsuz nasıl devam edebileceğimi bilmiyordum çünkü film onun için yazılmıştı. Yönetmenler Sendikası'na geri döndüm ve bir yıl boyunca Kazak sinemasının geleceği hakkında kafa yordum. Ben her zaman özelleştirme taraftarıydım. O zaman bile hükümetin bize yeterli parayı vermeyeceğini biliyordum. Belki bu yıl verir ama seneye daha az verecektir ve bir gün bu desteğin sonu gelecektir. Birçok insan hükümetin verdiği para olmadan hiçbir şey yapamayacağımızı düşünüyordu. Hükümet bir gün size ihanet ederse ne yaparsınız?

Sovyet yönetiminden mi bahsediyorsunuz?

Sovyetler dönemi 1991'in sonunda bitti. Kendi stüdyonun sahibi olamazsan sonunda her şeyi kaybedeceğin o zamandan belliydi. Yılda 50-60 film yapan Mosfilm'e bakın, şimdi kaç tane yapıyorlar? 6 ya da 7! Kazakistan'da neredeyse bütün mali destek kesildi. Duydunuz mu bilmiyorum, ama Kazakfilm Stüdyo'da bu yaz tek bir film haricinde bütün yapımlar durduruldu. Bu durum çok tehlikeli.

Bağımsızlığın hemen ertesinde Cumhurbaşkanı Nursultan Nazarbaev'in liberal politikası altında Kazakistan, Rusya'dan daha büyük bir hızla serbest piyasa ekonomisine geçiş yaptı. Bankalar ve kooperatifler sinema gibi yüksek profilli yatırımlar aracılığıyla tanıtımlarını yapabilme fırsatını kaçırmadılar.

Para kaybettikleri için bunu gittikçe daha az yapıyorlar artık.

Mafyanın aklanan paralarını duyduk. Suçlanan bir şirket var.

Kimin mafya olup kimin olmadığını bilmiyorum. Onlar kendilerinden sorumlu. Harcadıkları bütün paranın nereden geldiğini bilmiyorum, neden sinemaya yatırım yaptıklarını da. Kirli para aklamak isteyen insanlar var, sanırım bahsettiğiniz şirket de böylesi bir işe karışmış durumda. En azından alternatif bir şey yapıyorlar. Yalnız başımıza kurtulamayacağımızı düşünüyorum. Kimi videolar ya da yarı amatör şeyler yapabiliriz ama uluslararası ortak yapımlara girmediğimiz sürece daha önce çektiğimiz gibi filmler çekemeyiz. *Yeni dalga* 1980'lerin sonlarında doğdu. O hâlâ bir çocuk ama bu çocuk daha yürüyemeden ölebilir.

Son birkaç yılda çekilen Kazak filmleri oldukça karamsar. Gelecek için umudu olmayan gençlik, ahlâki çöküntü, kaybolan geleneklere yakılan ağıtlar öne çıkan temalardan bazıları.

Bu hayatın bir yansıması. Hayatla bağlantısı olmayan filmler çekemeyiz ki.

İlk sinema filminiz Iğne *gösterime girdiğinde rock müzik kültürüne, uyuşturucuya, şiddete gömülen; gizli saklı dolaplar çeviren şehir gençliğini görmek yalnızca bizler, Batılılar için değil, okuduğum kadarıyla Sovyet seyirci için de şaşırtıcıydı. Ancak siz, bu filmin uyuşturucu üzerine değil, arkadaşlarla bir film çekmek üzerine olduğunu söylemiştiniz.*

Filmin güçlü bir realizm hissine sahip olduğuna katılıyorum, seyirciye vermek istediğim de buydu. Dina'nın iğneyi damarlarına soktuğu sahneler gerçekti, ancak film gerçek değildi. Sessiz film dönemindeki gibi, Dziga Vertov'un *kino pravda*'sı gibi (sinema-gerçek) şaka bir gerçeklikti söz konusu olan.

Diploma filminiz Ya-Ha*'dan itibaren bütün filmleriniz alt-kültürlere odaklanıyor, ancak Sovyetler Birliği'nin dışında pek az insan bu alt kültürlerin varlığından haberdardı.*

Alt-kültürler her zaman vardır. Sovyet düzeninde komünist ideolojiye muhaliftiler, bugünse kendini, ruhunu satmak üzerine kurulu sanatın ticari formlarının bir parçası olmak istemeyen ba-

ğımsız insanların yürüttüğü bir hareket. İnsanların *alt-kültür* olarak tanımladıkları, büyük bir dağıtımı olmayan, kimse yatırım yapmak istemediği için insanlara gösterilmeyen kültürdür. Ancak bu sanatçılar pes etmeyip birbirlerine yardım ediyorlar. Alt-kültür kendin olmakla ilgili bir şey. Bazen kendin olmak ticari başarıya da yol açabilir ancak bu az rastlanan bir durum. Kimileri daha sonradan meşhur olur. Yüzde doksan dokuz bağımsız sanatçı olarak kalır. Kendileri için, duygularını ifade etmek için çalışırlar. Bazı insanların düşündüğü gibi farklı olmakla ilgili değildir bu. Bu dünyada kolay olmayan bir şeyle, kendin olmakla ilgilidir.

Son filminiz Vahşi Doğu*'nun ne kadarı bununla ilgili?*

Hepsi. Bütün oyuncular alt-kültürden arkadaşlarım. Birçoğu St. Petersburg'dan –müzisyenler, sanatçılar, ressamlar ve sokaktan insanlar, hatta esrarkeşler. Bu insanlar kendi kültürel alanlarında birlikte yaşıyorlar. Birbirlerini gayet iyi anlıyorlar. Kendi değerleri ve önyargılarıyla oldukça özel bir dünya bu. Sovyetler döneminde bile bütün cumhuriyetlerin paylaştığı bir durumdu bu. Stalin'in sosyal gerçekçilik tanımı sanatın biçimde ulusal, içerikte sosyalist olması gerektiğini söylüyordu. Bu Kazakistan'dan bir filmin yalnızca yüzeysel olarak, etnografik açıdan Kazak olduğu ancak özünde bir Sovyet filmi olduğu anlamına geliyordu. Alt-kültürünse ulusal bir biçimi yoktu. Eğer bir aidiyet atfetmek gerekiyorsa uluslararasıydı; rock'n'roll ve pop art gibi eğilimlerden etkileniyordu. İçerik anti-komünistti.

Vahşi Doğu*'nun alt başlığı "Son Sovyet Filmi". Sovyetler Birliği'nin yok olmaya yüz tuttuğu bir dönemde çekilmiş olduğu gerçeği bir yana, bir dönemi kapatıp diğerini açmaktan dolayı endişeli görünüyorsunuz.* Chapayev *(1934) gibi popüler Sovyet klasiklerine çakılan selamlar ve Güneş Çocuklarının yeni tohumu elden ele geçirdikleri son sahneyle sayısız toplumsal gerçekçi filmi hicivleyen muzip bir tarzınız var. Kimi zaman Akira Kurosawa'nın* Yedi Samuray'ı *ön plana çıkıyor, ama John Ford'un kovboy filmleri muhtemelen sizin aklınızdakine daha yakın. Yalnız Kovboy Clint Eastwood'un kalıbına göre yoğrulmuş gibi.* Vahşi Doğu, *Hollywood'un* Vahşi Batı*'sına bir cevap mı?*



Nugmanov'un *Vahşi Doğu*'su (1993) alt-kültür hakkında bir film.

O zamanlarda Sovyetler Birliği son yüzyıldaki Vahşi Batı gibiydi: Kanun yok, kural yok; vahşi kapitalizm gelmiş. 'Doğu' Asya'ya değil, 'komünizm'e gönderme; zira 'Batı' genellikle 'kapitalizm'le bağlantılı.

Cücelerin ne anlam var?

Açıklaması çok basit. Orijinal senaryoda bugün eski Sovyetler Birliği'nin her yerinde görebildiğiniz katliamların bir parçası olmamak için iç savaştan kaçmaya çalışan bir göçebe boyu vardı. Yalnızca dağlarda huzur içinde yaşamak istiyorlardı. Onların Rusça'da *ciganye* dediğimiz Çingeneler olmasına karar verdim. Ansiklopediye baktığımda bu kelimenin 'Güneşin Çocukları' anlamına geldiğini öğrendim. Çingeneler genellikle oldukça güçlü ve cesur olurlar. Kendilerini özellikle de, aslında korkak olan rock'n'roll'cu motosikletlilere karşı savunamamalarının pek de doğru olmayacağını düşündüm. Bir çingene onlara bağırsa, hepsi kaçar giderlerdi. Öyleyse oldukça küçük olmalılar diye düşündüm, bu yüzden de Moskova sirkinden cüceleri davet ettim.

Bir İngiliz eleştirmen cücelerin 'sınırlanmış gelişim'i temsil ettiğini söyledi.

Çalışmamın içine semboller yerleştirmem. Daha sonradan insanlar birçok şey keşfettiğinde, ilginç geliyor. Başlangıçta sembollerden uzak durmaya çalışırım. Bir keresinde Kyoto'da ünlü Taş Bahçe'deydim. Orada hiçbir sembol yok. O kadar anlamdan yoksun ki birçok anlam yükleyebiliyorsunuz ona. Ben de tamamıyla anlamsız olmaya çalıştım –anlamsız, felsefesiz, sembolsüz: boş bir deniz kabuğu. Sonradan, istediğiniz sembolleri yükleyebilirsiniz. Başarabildim mi bilmiyorum ama çalışma yöntemim buydu. Filmi her izlediğimde (ve birçok kere izledim) yeni şeyler keşfediyorum. Böyle yapan başkaları da bana her seferinde değiştiğini söylüyorlar. Bir defasında aptalca bir parodi gibi görünebilir, diğerinde oldukça karmaşık felsefi bir masal, ardından iyi bir aksiyon filmi, ya da zevksiz bir güldürü.

Rock müzikle ilişkiniz nedir?

Filmdeki tüm ana karakterler, rock müzisyenleri.

'Rock' sizin için yalnızca bir aşk mı, yoksa herhangi bir grupta çaldınız mı?

Ben Rock müziğini her zaman sevdim. 1980'lerden beri birçok rock müzisyeni arkadaşım olmuştur –Victor Tsoi ve diğerleri. Ben rock'n'roll'le aynı yılda doğdum. Benim üzerimde her zaman oldukça büyük bir etkisi olmuştur. 1970'lerin ortalarında iki yıl bir rock grubuyla çalıştım. Yaklaşık elli şarkı yazdık ve kayıt yaptık. Piyasaya çıkan hiçbir şey olmadı ama şarkılar arkadaşlar arasında dolaşıma girdi.

Amerika'daki gibi bir rock kültürü var mıydı Sovyetler Birliği'nde?

Amerika'daki gibi değil. Sovyetler Birliği'nde rock'n'roll yasaktı. Gerçek anlamda yeraltındaydı. Resmi olarak yoktu. Rock müzisyeniysen kendini öyle bile tanımlayamazdın, çünkü bütün o ideologlar, "Rock yok, sen yoksun. Bir suçlu olmalısın. Bir toplum

paraziti! Bir punk!" derlerdi. Sanatçılar her zaman ilgimi çekmiştir. Çalmayı severlerdi, şairdiler. Başka bir şey yapamazlardı. Bir şairsen, eline kalem almalı ve dizeler yazmalısın. Aptal olduğunu, ekmeğini bununla kazanamayacağını söylerler. Ne söyleyebilirsin? Yazamazsan delirirsin. İlk filmim *Ya-Ha*'dan başlayarak her zaman bu insanlarla çalıştım. Rock müzisyenleri oldukları için değil, onları sevdiğim için ve tesadüfen rock müzisyeni oldukları için. Moskova'dan yaşlı bir adam *Rock'n'Roll Trajedisi* ya da adı ona benzer bir film yaptı. Rock'n'Roll'u da onunla ilgilenen insanları da anlamamıştı. Öyleyse bu filmi neden çekmiş olabilir? Yalnızca popüler bir fikir olduğu için! Ben asla bu sebeple yapmadım. Rock'n'roll'a müzik olarak bile yaklaşmadım. Beni ilgilendirmiyor.

Vahşi Doğu'nun Avrupa'da dağıtım imkânları var mı?

Fransa'da, Jüri Özel Ödülü'nü aldığı Valenciennes Aksiyon ve Macera Filmleri Festivali'nde birçok insan filmi beğendi. Ancak, kendimi bu tür insanlara nasıl satabileceğimi bilmiyorum. Festivallerde sizin gibi insanlarla konuşuyorum ama 'film market'lerini hiç ziyaret etmiyorum. Gerçi filmi Japonlar aldı. Japonya'da birçok dostum olduğunu fark ettim. Bir kadın bana yazdığı mektupta *İğne*'yi (Japonya'da da gösterime girdi) yirmi bir kez izlediğini yazıyor!

Yurtdışında yaşamanız çalışmalarınızı nasıl etkiliyor?

Ülkemden uzakta yaşadığım için, geriye dönüp ne olup bittiğini değerlendirebiliyorum, çünkü orada yaşadığın zaman olanları anlayabilmek için fazla yakınsın. Kazakistan'da büyük sorunlarla karşılaşmadan başka bir film çekebilirdim, ama sıfırdan başlamak istedim. Batı'da, kimim ben? Yalnızca bir acemi. Kazak *yeni dalga*'sı içinse zirvedeyim; ama bu hiçbir şey değil. Bir meydan okumaya ihtiyacım var: hiç kimse olmaya ve sıfırdan başlamaya.

Gelecekteki filmlerinizde, Kazak ya da Sovyet, kendi hikâyenizi anlatacağınızı düşünüyor musunuz? Yoksa başka karakterlere ve yeni hayat tarzlarına mı odaklanacaksınız?

Bununla ilgilenmiyorum. Kazakistan ya da Sovyetler Birliği hakkında düşünmüyorum. Ben sadece kendimi, insanları nasıl anladığımı ifade etmeye çalışıyorum. İlk filmimden son filmime kadar her zaman bu şekilde, dostlarımla çalıştım. Hiçbir zaman profesyonel oyuncular kullanmadım. Kameraman bile, Murat benim kardeşim. Her zaman sevdiğim ve inandığım insanlarla çalıştım. Çok güzel şeyler yapacağımızı biliyordum. Artık yaşamayan Victor 1989'da Sovyetler Birliği'nin en ünlü oyuncusu oldu. Bir yıl öncesinde bunu kim hayal edebilirdi? Bütün bu yetenekli insanlar ben onları oraya koymasam beyazperdede görünmeyeceklerdi. Star sistemini sevmiyorum, gösteri dünyası sarmıyor beni; bitimsiz teşhir, bir filmden diğerine koşan yıldızlar. Sıkılıyorum bunlardan. Filmimiz var, kameramız var, dostlarımız var, enerjimiz var; yapacağız! Kazakistan'dan, Moskova'dan, Hong Kong'dan ya da Londra'dan olmaları fark etmez. Eğer onları tanıyorsam, seviyorsam, çalışırım birlikte. Burada otururken bile yine bildiğim ve sevdiğim insanlarla gerçekleşecek projeler hazırlıyorum.

Gent, Ekim 1994



BİYOGRAFİ

Rachid Nugmanov 1954'te Alma Ata'da doğdu. 1977'de mimarlık enstitüsünden mezun oldu. 1984'te Moskova Tüm Birlik Devlet Sinematografi Enstitüsü'ne (VGIK) girdi. Sergei Soloviev'in atölye çalışmasına katılan öğrencilerdendi. 1987'de mezun oldu. İlk filmi *Igla (İğne)* 1990'da Nuremberg Festivali Büyük Ödülü'nü aldı. Nugmanov 1993'ten beri Fransa'da yaşıyor.

Sinema Filmleri:
1988 *Igla* (İğne)
1993 *Diki Vostok* (Vahşi Doğu)

KIRGIZİSTAN



Atlar (1961), Tolomush Okeev.

CENGİZ AYTMATOV



Cengiz Aytmatov Batı dünyasında en çok tanınan Orta Asyalı yazarlardan biridir. Kariyeri, dünya savaşlarının ardındaki çalkantılı yıllardan Sovyet yönetiminin kuruluşuna ve sonrasına dek steplerdeki Kırgızların, halkının masallarını anlattığı eski Sovyetler Birliği'nde ve daha çok egemen Rus dilinde yazarak gelişti. İlk romanı *Dzamilja* (Cemile, 1958) Fransız yazar Aragon tarafından 'dünyanın en güzel aşk hikâyesi' olarak tanımlandı. 1963 yılında edebiyat alanında Lenin Ödülü'ne layık görüldü. Ancak Sovyet yönetimiyle ilişkisi her zaman dostça olmadı. Kırgız köylülerinin kötülükler dünyasında uğradıkları ahlâki bozulmayı anlatan *Ak Keme* (Beyaz Gemi, 1971) karamsar sonu -oğlanın intiharı- yüzünden aforoz edilmişti. *Dişi Kurdun Rüyaları* (1987) basıldığın-



Gönül Dönmez-Colin, Cottbus Film Festivali'nde Cengiz Aytmatov'la (2000).

da kıyamet koptu çünkü bir Sovyet yayınında ilk kez 'tanrı' sözcüğünün 't' si büyük harfle yazılmıştı. Ama Aytmatov artık dünyaca ünlü bir yazardı. Kitapları birçok dile çevriliyor, Sovyetler Birliği'nin en iyi yönetmenleri tarafından sinemaya uyarlanan bazıları yurtiçinde ve yurtdışında ödüller alıyordu.

Kırgızistan'ın ulusal sinema tarihinin önemli bir bölümünü bu büyük yazarına borçlu olduğunu söylesek abartmış olmayız. Aytmatov uzun süre Sinematograflar Birliği'nin başkanlığını yapmış, aynı zamanda en önemli işlerinden oluşan bir düzineyi aşkın eserini kimi zaman senaryosunu da yazarak ya da senaryoya yardımcı olarak sinemaya sunmuştur. Orta Asya sinemasında edebiyattan uyarlama geleneği oldukça eskilere dayanır. Ancak Cengiz Aytmatov gibi yazarların müdahalesi daha doğrudan olmuştur. Bu durum filmlerin temalarını, yönetmenlerin bakış açılarını ve estetik tercihlerini kesinlikle etkilemiştir.

Aytmatov'un çalışmaları SSCB'nin birçok bölgesinden yönetmenlerin ilgisini çekmiştir. Türkiye'yle ortak çalışmalar da yapılmıştır. Kırgız olmayan yönetmenlerin katkıları Kırgız sinemasının kültürel gelenekler ve sinema arasında bağ kurmasını desteklemiş

ve geleneksel olarak ulusal epiklere yönelen bir sinemaya evrensel bir perspektif kazandırmıştır. Kırgız sineması Aytmatov'un yarattığı estetik iklimden ve onun insanı evrensel bir varlık olarak sunmak için sınır tanımayarak ulusal hudutların ötesine geçen görüşünden faydalanmıştır. Uyarlamalar her zaman başarılı olmamıştır. Zira Aytmatov'un çalışmalarının zengin ve karmaşık doğası kolaylıkla sinema diline çevrilmeye elverişli değildir. Yazarın, halkının kültürel gelişimi ve sinema için yeteneğini feda ettiği bile söylenir.

Cengiz Aytmatov 1996'da bir Kırgız filminin, Bakyt Karagulov'un yönettiği *Boranly Beket*'in (Fırtınalı İstasyon, 1995) de gösterildiği 46. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde Berlinale Kamera Ödülü'ne layık görüldü. Ünlü bir Aytmatov romanı *Gün Uzar Yüzyıl Olur*'a dayanan bu on üçüncü Aytmatov uyarlaması, 2. Dünya Savaşı'nı Sarı Ozek steplerindeki uzak bir tren istasyonunda geçiren, Aral Gölü kıyılarından iki eski Kazak balıkçının hikâyesini anlatır. Balıkçılardan biri öldüğünde Sovyet muhafızları, diğerinin onu kadim İslam törenleriyle Kazaklar için kutsal olan -ve artık askeri bir roket talim üssü haline getirilen- yere gömmesine izin vermezler. Bir öğretmen ve bir partizan olan ve tuttuğu günlükler nedeniyle Stalin döneminde zulme uğrayan arkadaşının hatıraları, filmin kahramanının aklından çıkmaz. Kültürel ve etnik kimliği tehdit eden Sovyet totalitarizmi, zihninde kadim zamanlarda işgalcilerin hafızasını işkenceyle çalan Mankurtları çağrıştırır. Senaryoyu da yazan Aytmatov, rejimin zulmüne uğrayan yazarın hikâyesinin kişisel deneyimlere dayanmadığının üstünde durur: "Sayısız yazar Devlet'in zulmüne uğradı. Bir bunalım döneminin, yönetimin çıkarlarıyla halkın, özellikle de kültürel köklerini koruma konusundaki çıkarlarının çatışmada olduğu bir dönemin aynasıdır bu film."

Daha önceki çalışmalarının beyazperdeye uyarlamalarına eleştirel bakan Aytmatov bu filmden oldukça memnundu; "Yönetmenin özgün romanın içerdiği katmerli sembolizme, özellikle trenlerin sürekli geçişi ya da tozlu topraklı yollarda yuvarlanan tekerlek gibi karakterlerin kültürel kökleriyle duygusal bağını tanımlayan sembolllere hassasiyetle yaklaşması çok etkileyici," diyordu "Böylesi soyut kavramları beyazperdede yakalamak oldukça zor. Bakyt'ın diğer çalışmalarını izlemiştim, bu kitabı anlayacağını biliyordum."

Cengiz Aytmatov'la ilk kez 1994 yılının Temmuz ayında Kırgızistan büyükelçisi olarak görev yaptığı Luxemburg'da, Fransa'nın en prestijli aylık dergilerinden *Le Monde Diplomatique* adına görüştüm. Birkaç mektup, faks ve telefon görüşmesinin ardından beni dağ eteklerindeki villasına davet etmişti. Kendisi beni değerli bir konuk gibi ağırlarken, kızı Şirin söyleşiyi Rusça'dan İngilizce'ye çevirdi. 1996 yılında Berlin'de, jüri göreviyle meşgul olduğu halde görüşmemizi güncelleştirmek için bana zaman ayırdı. Görüşmelerimiz imkân bulabildiğimiz her yerde gayri-resmi biçimde devam etti. 2000'de Eski Doğu Almanya'daki Cottbus Film Festivali'nin 10. yıldönümünde kapsamlı bir Kırgız sineması toplu gösterisi gerçekleşirken festivalin hamisi olan Aytmatov, Kırgız yönetmenlerden oluşan delegasyonun başını çekiyordu. Ertesi yıl, tekrar Cottbus'ta, 2001 yılının Kasım ayında daha uzun sohbet etme fırsatımız oldu.

12 Aralık 1928'de Kırgızistan'da Şeker'de doğan Cengiz Aytmatov, 10 Haziran 2008'de Nurember'de hayata gözlerini yumdu.

* * *

SİNEMA VE EDEBİYATIN EŞSESLİ EVLİLİĞİ

Totaliter rejimlerin çöktüğü ve yıllar boyu ezilmiş ulusların geçmişleriyle kültürlerine sahip çıkmak için harekete geçtiği zamanımızda, sanatçının fildişi kulesinde kalmaya devam etmesi düşünülemez Siz bir zamanlar bir Sovyet vatandaşı ve perestroyka döneminde de bir Sovyet büyükelçisiydiniz. Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra bile Rus Büyükelçisi olarak görevinize devam ettiniz. Şimdi Kırgızistan'ın büyükelçisisiniz. Bu değişimler sizi birey ve sanatçı olarak nasıl etkiliyor?

Bu soruyu sıklıkla kendim de soruyorum. Küresel dönüşüm bireysel ve toplumsal iki açıdan ele alınabilir. İkisini incelediğinizde, doğal olarak, karşılıklı ilişkilerini de göreceksiniz. Daha önce adına *Sovyet vatandaşları* denen kitleden kendimi ayıramam. Geçmiş zamanların muhafazakârlığına alışkın olan yönümü görebilirsiniz, zira hayatımın çoğunu o dönemde geçirdim. Totaliter bir rejimde yaşamak herkes için çok zordu, ancak bir yazar için

çok daha zordu. Her şeye rağmen, işimde dünya çapında bir rol seçip onunla yaşadığım için gurur duyuyorum.

Sovyetler Birliği'nin çöküşünün sonucunda ortaya çıkan yapılanmada kazananlar ve kaybedenler kimler?

Gelecekteki kuşaklar haricinde kazananın olduğunu düşünmüyorum. Bir aşamadan diğerine geçtik, demokrasiye bir adım daha yakın olan bir aşamaya. Yüzyılımız teorik olarak bile mümkün olmayan bir deneyimden geçiyor. Bu yalnızca post-Sovyet insanları değil, bütün dünyayı etkiliyor. Perestroyka başlangıçta bir reformlar süreci olarak görülmüştü. Tarih bu reformlarla kendiliğinden gelişti. Biz şimdi bu gelişimin yansımalarını yaşıyoruz. 'Yeni Doğu', kim olduğunu bulmak zorunda. Avrupa'ya bir aynaymışçasına bakıyoruz. Batı piyasalarının üretkenliğini, dinamizmini ve siyasal liberalizmini mi kopyalıyor? Bu değişimlere hazır değiliz. Kapitalist dünyada zalim bir gerçek keşfettik. Totaliter ideoloji yerini bugün totaliter monetarizme bıraktı. Bu geçiş dönemi ne kadar sürecek?

Bağımsızlık eski SSCB'nin yazarı, yönetmeni ve aydınına ifade özgürlüğü gibi belirli kazanımlar getirdi, ancak diğer bir taraftan kimi kayıplar da var.

Aydınlar toplumun her şeyden etkilenen ve başkalarından daha çok ıstırap çeken bölümünü oluştururlar. Yeni bir toplumda ve yeni yapılanmalarda çekici bir şey görüp toplum ve onun özgürlüğü için savaşmaya kendilerini zorunlu hissederler. Ancak aydınların fikirleri de yanlış bir yola sapabilir, istenmeyebilirler. Perestroyka yıllarında her şeyin bizim arzuladığımız çerçevede gerçekleşeceğini düşünüyorduk. Ancak fikirlerimiz toplumun diğer kuvvetleri tarafından sömürüldü. Bugün aydınlar tarihin doğrultusunda bile değiller. Aydın bir katalizördür; değişimler onun fikirleriyle uyuşmasa da tarihsel hareketlerin ve değişimlerin katalizörüdür. Önemli olan hareket ve doğru amaç uğruna savaşmaktır. Kültürü geliştiren budur.

Oyunlarınızın birinde, Voshozdenie na Fudzijamu*'da (Fuji Yama Dağının Yamaçları, 1977) oyunun kahramanı Sabur, fikirleri zamanının ötesinde olduğu için arkadaşları ve ailesiyle arası açılan bir aydın. Şimdi olsa nerede olurdu?*

Böyle bir soru için teşekkür ederim. Bunu zaman zaman ben de düşünürüm. Bugün olsa Sabur'a ne olurdu? Sabur muhaliflerin, totalitarizme karşı savaşan aydınların oluşturduğu manevi ailenin bir parçası. Ulu amaçları olan bir adam. Değişimlerle tatmin olmazdı, çünkü olsaydı bir insan ve birey olarak gelişemezdi. Kendimin her şeyden memnun olduğumu da söyleyebilirim size. Şimdi özgürlüğümüz var –basın özgürlüğü, ifade özgürlüğü. İstediğimi yazabilirim. Ama elimde olanla tatmin olursam, hayatta başka bir amacım kalmaz. Her zaman yeni sorunlar, yeni zorluklar bulmalıyım. İnsanın tabiatı uzay gibi. Sınırları yok. Birey kendi gerçeği için mücadele etmeli. Uğruna mücadele edeceği hiçbir şey kalmadıysa, yok olur. Japon felsefeci Daisuku Ikeda'yla bir diyalogum olmuştu; daha sonra Almanca, Rusça ve Japonca'ya çevrildi. İlk görüşmemiz Körfez Savaşı'nın hemen öncesindeydi. Saddam Hüseyin'e bir mektup yazıp onu Kuveyt'i terk etmeye ikna etmeyi bile denedik. Tabii ki istediğimiz gibi olmadı ama denedik. Birkaç yıl sonra Moskova'da tekrar buluştuğumuzda, daha önce tartıştığımız her şeyin başka bir biçimde hâlâ önümüzde durduğunu keşfettik. Bu bana asla durmamamız gerektiğini söylüyor. Bugün Rusya'da demokrasi mevcut ancak demokrasi en üstün imkân değil.

Şimdi tamamen yeni bir dönemdeyken, geçmişimize nasıl davranmalıyız? Fuji Yama'*da öğretmen, "Geçmişimize neden dönmeliyiz ki?" diye sorar. Oyunun sinema uyarlamasını yöneten Bolat Shamshiev bir keresinde filmin "geçmişi kurcalamak gerekli midir sorusuna verilmeye çalışılan bir cevap" olduğunu söylemişti.*

Bir geçmiş, bugün ve gelecek hakkında kimi fikirler olmadan hayat var olamaz. Geçmiş her an bizi kavramakta. Bugünü geçmişte olanlarla ölçmek zorundayız. Geleceğin her zaman geçmişten daha iyi ve daha büyük olacağı gibi yanlış bir kanımız vardır genellikle. Her zaman doğru değildir bu. Sanatta ve edebiyatta bu hiçbir zaman doğru değildir. Modern müziğin yüzyılın başındaki müzik kadar iyi olduğunu düşünmüyorum. Geçmişi, geleceği anlayacak ve kuracak bir araç olarak incelemeliyiz.

Sinemaya her zaman çok yakın oldunuz. Hem senaryo yazarlığı yaptınız hem de Sinematograflar Birliği'nin başkanlığını yürüttünüz.



Aytmatov'un ilk romanı *Cemile*, 1969'da Irina Poplovskaya tarafından sinemaya uyarlanmıştır.

Eleştirmenler sizi Kırgız sinemasının 'kalbi ve ruhu' olarak tanımlıyorlar. Önemli festivallerin jürisinde bulundunuz. Çalışmalarınızdan uyarlanan filmlerin retrospektifleri sinemateklerde ve özel festivallerde yer aldı.

Şu an için sinemaya çok yakın olduğumu söyleyemem. Son yıllarda siyasal ve diplomatik işler beni sinemadan tamamıyla uzaklaştırdı. Ancak kendi prensiplerim var ve sinemadan ne istediğimi biliyorum. Cannes gibi moda festivalleri sevmiyorum. Berlin, İstanbul veya Fransa'daki Nantes Üç Kıta Festivali gibi festivaller diğer ülkelerin sinematografilerinin de sesinin duyulmasına bir şans tanıyor.

Bağımsızlık sonrası Kırgız sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Kırgız sineması Kırgız tiyatrosu gibi kuru, küçük bir daldan ibaret. Hükümetin desteğini kaybettikten sonra ekonomik olarak oldukça zor zamanlar geçiriyor. Ancak sanatçılar hâlâ bir perspektife sahip. Destek bulabilirlerse kendilerini ifade edebilirler. Artık sansür yok...

Başka türlü bir sansür var. Ekonomik sıkıntılar yapılacak filmlerin türünü belirliyor.

Bu çok doğru. Hâlâ özgürlüğün sanrısına sahibiz, kendisine değil.

Çalışmalarınızın sinemaya yapılan uyarlamalardan daha zengin ve daha karmaşık olduğu söylendi. Çalışmalarınızı filme çekmenin çok zor olduğuna katılıyor musunuz?

Kesinlikle. Bugüne kadar yapılan on iki filmden yalnızca ikisinin seyredilmeye değer olduğunu düşünüyorum: Bolat Shamshiev'in çektiği *Ak Keme* (Beyaz Gemi, 1975) ve Karen Gevorkian'ın çektiği *Pegi Pios, Begouchi Kraiem Moria* (Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek, 1990).

Beyaz Gemi, *sanatsal yapının şiirselliğinden ödün vermeden ulusal efsaneleri ve mitleri gündelik hayatın gerçekleriyle oldukça başarılı bir biçimde dengeliyor.* Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek *kültürel olarak yok olma tehlikesi yaşayan, Sakhalin adasındaki küçük bir etnik azınlığın ıstırabını görsel bir şiirsellikle ekrana taşıyor. Shamshiev Kırgız, Gevorkian ise Ermeni.*

Çok önemli iki Rus sinemacı da hikâyelerimi uyarladı: *Pervyj Ucitel*'i (İlk Öğretmen, 1965) çeken Andrei Mikhalkov Konchalovsky ve *Znoi*'yi (Isı, *1963)* çeken Larisa Shepit'ko. Oldukça yetenekli kimi Kırgız sinemacıları, Okeev ve Bazarov'u da saymalıyım.

Kırgız sinemasının Batı'da ilk defa bir Rus tarafından çekilen bir filmle, İlk Öğretmen*'le adını duyurmuş olmasının bir paradoks olduğunu düşünüyorum. Esasında, Konchalovsky Kırgızistan'da kariyerine bu filmle başladı. Larisa Shepit'ko da Ukraynalıydı. Sizin kısa hikâyeniz "Devenin Gözü"ne dayanan* Isı*'yı, Shamshiev'le beraber VGIK'te diploma filmi olarak çekmesi bekleniyordu, ancak filmi tek başına bitirdi. Shamshiev ise başrolü oynadı. Film 1964 yılında Karlovy Vary Film Festivali'nin büyük ödülünü kazandı. Konchalovsky'nin filmle aynı adı taşıyan romanınıza sadık kalmadığı ve gerçeklikten saptığı gerekçesiyle oldukça eleştirilmesine rağmen* İlk Öğretmen *genellikle bağımsız sinemanın başlangıcı olarak bilinir. Film ile kitap arasında bir ahenk olması gerektiğini düşünür müsünüz?*

Amaç bu, ancak gerçekte her zaman böyle olmuyor.

Kitaplarınızda sinemanın sihrine kapılan, genellikle de genç yaşta bir kahramanla karşılaşmak zor değil. Örneğin, Beyaz Gemi*'deki küçük oğlan ve* Askerin Oğlu*'ndaki ölü askerin oğlu.*

Sinemayı her zaman sevdim. Çocukluğumda televizyon yoktu. Dağlarda elektrik de yoktu. Filmler projektörün kolu elle çevirmesi suretiyle gösterilirdi. Doğal olarak en güçlü çocuklar bu işi yapardı ve doğal olarak filmin hızını istedikleri gibi ayarlarlardı. Çok kavga çıkardı!

Nasıl filmlerdi onlar?

1930'ların sonunda çekilen Rus filmleri. Ulusal sinema ancak 1950'lerde başladı.

Askerin Oğlu*'nda çocuk savaş filmleri izler ve gerçek olduğunu sanır.*

Sinema bir illüzyondur. Küçük çocuk babasını hatırlamaz, beyazperdedeki birinin babası olduğunu düşünür. Çocuk için gerçeklik budur.

Onun için illüzyon, gerçeklikten daha gerçektir.

Çocuklar oldukça hassastır ve televizyonun gelişinden önce çok daha hassastılar. Şimdi isterlerse televizyonun karşısında yirmi dört saat oturabilirler. Tamamıyla başka bir dünya bu.

Son romanınız Kassandra Damgası*'ndan bahsedebilir misiniz?*

Anlatması zor. Benim geleneksel hikâyelerimden oldukça farklı.

Bu farklılık küresel değişimlerle mi bağlantılı, içsel, kişisel değişimlerle mi?

İkisi de birbiriyle ilişkili. Bir tarafta milliyetçilik meselesi, diğer tarafta gezegene ve insan ırkına küresel bir bakış –ırka ve dine dayanmayan bir bakış. Kahraman uzaydaki gezegenler arası bir istasyonda yeryüzünde olup biteni düşünüyor. Yeni bir Kassandra!

Lüksemburg, 1994

* * *

Altı yıl önce Berlin Duvarı'nın yıkılmasından sonraki yeni dünya düzenini tartışmıştık. Bugün artık Batı'yla bütünleşmiş olan eski Doğu Almanya'dayız, ancak bombalar ülkenizden çok da uzaklara düşmüyor. Bakış açımızı değiştirmeliyiz demiştiniz.

Şimdi dünya hakkında konuşurken insani değerleri dikkate almak çok önemli. Artık çok daha önemli ve güçlü hale gelen kitle iletişim araçları dolayımıyla şu ya da bu dinin mutlaklaştırılması tehlikesiyle karşı karşıyayız. Medya bu tehlikenin farkına varmalı. Daha somut olmak gerekirse, geçmişte iki ülke birbiriyle çatışma halinde olduğu zaman bu çatışmanın dünyanın geri kalan bölgelerinde yansımaları olamazdı. Çok uzak diyarlarda olan olayları kendi gözümüzle görmemize yol açan kitle iletişim araçlarının gelişimiyle iki taraf arasındaki bir çatışmanın, biz hangi tarafta olursak olalım, bütün dünyayı etkileyebileceğini görüyoruz. Savaş hakkında konuşurken bunu dikkate almalıyız; bu nokta beni endişelendiriyor.

Kitle iletişim araçlarının gelişimi tehlikeli olmaya başladı.

Medyanın tekelleşmesi çok tehlikeli olabilir. Fikirlerimizi ve dünyanın ilerideki gelişimini etkileyebilir. Artık küresel meseleleri ele aldığından medyanın sorumluluğu aşırı derecede arttı.

Sinemaya dönersek, Kırgız sinemasının yürümeyi öğrenmeye çalışan bir bebek gibi olduğunu söylemiştiniz. Şimdi hangi aşamada? Bağımsızlık ve piyasa ekonomisine geçişin eski Sovyetler cumhuriyetlerinin sinema endüstrilerine olumsuz etkisi oldu.

Kırgız sineması artık bir bebek değil; bir genç, kendi yolunu bulması için sokağa atılan bir ergen. Aktan Abdikalikov gibi genç, yetenekli yönetmenlerin ilginç bir yoldan gideceğine eminim. Ben *Ak Sakal* (beyaz sakallı bilge adam) değilim, ancak sorularınızı cevaplandırmaya çalışacağım. Geçmişte, meslektaşlarımızla Moskova'da buluşurduk ancak şimdi odağımız Cottbus'a taşındı galiba! Dünya değişiyor, her şey tarih oluyor ancak bütün bu değişimler bizim yaratıcı gelişimimizi de etkiliyor. Bizim açımızdan sinema da dahil ulusal sanat Sovyet döneminin bir icadıydı. Kendimi ulusal sinema geleneğini Sovyet döneminde keşfedenlerden sayıyorum. Sovyet sineması ve dili dolayımıyla müthiş şeyler başardık. Kendi

sinemamız, kendi yönetmenlerimiz ve yıldızlarımız vardı. Bugünkü ulusal sinema hakkında yorumda bulunmak da, bugünkü durum için kimseyi suçlamak da istemem. Çalışabileceğimiz özgür bir ortamdayız. Her ülke neler başarabildiğini ortaya koyabilecek imkâna sahip, sonuçta da neyin başarılabildiğini hayat gösterecek. Bütün sınırlamalarına rağmen bizim için yürüyor gibi görünen bir sistemden piyasa ekonomisinin hakim olduğu başka bir sisteme geçtik. Bizi yeni görevler bekliyor. Mesele, ayakta kalıp kalamayacağımızdır. Bu sonucu etkileyen birçok faktör var. Cottbus Film Festivali'nin Orta Asya sinemasına odaklanması çok önemli. Yeni toplumsal ve kültürel şartlarda böyle festivaller bize ruhsal destek veriyor. Sinemacılık tabiatı gereği her zaman alternatifler sunar. Bunlardan biri kitle sinemasına yönelmektir. 'Kitle sineması' derken Hollywood'u kastediyorum. Kimliğimizi korumayı ve bunu sergilemeyi de deneyebiliriz. Bu yalnızca Orta Asya'nın sorunu değil. Uluslararası sinema ve kültür için de ulusal temsillerde sesini duyurabilen çeşitliliği ve özgünlüğü korumak önemli. Uluslararası sinemacılığa ayak uydurmalı; ulusal, manevi değerlerin önemli olduğunu ve ilginç filmlerin ortaya çıkmasına katkıda bulunabileceğini göstermeliyiz. Birçok uluslararası film festivali mevcut (Cannes, Berlin, Venedik) ve gelecekte sayıları daha da çok artacak. Psikolojik açıdan kendi yerimizi bulmamız bizim açımızdan önemli.

Geçmişte yarattığı zorlukların yanı sıra avantajları da olan bir toplumun baskısı altındaydık. Şimdi engin bir okyanusta yüzüyoruz; kafamızı suyun üstünde mi tutacağız, yüzecek miyiz, göreceğiz. Potansiyel mevcut. Medeniyetimizin bu aşamasında kültür ve sanatın konuları sınırsız ve üzerine konuşulması gereken önemli meseleler.

Son olayları dikkate aldığımızda, evrensel boyutta bir sorunla karşı karşıyayız: Manevi değerler uluslararası terörizmle çatışma içinde. Sinemanın da bu mücadeleye katılacağına eminim. Geçmişte ne olduğunu ve gelecekte ne olacağını derinlemesine düşünmek hayati önem taşıyor. İnsan ırkının hayatta kalmasını istiyorsak bakış açımızı değiştirmeliyiz, mevcut durum bunu gerektiriyor.

Cotbuss, Kasım 2001

AKTAN ABDİKALİKOV

(Kırgızca'sı, Aktan Arym Kubat)

Aktan Abdikalikov'un *Selkinchek* (Salıncak), *Beshkempir* (Evlatlık) ve *Maimyl* (Maymun) filmleri otobiyografik bir üçleme oluşturur. Kronolojik bir sıralamayla yönetmenin çocukluğunu, ergenliğini ve yetişkinliğe geçişini Kırgızistan'daki tarihi, toplumsal ve siyasal değişimlerin bağlamında anlatan bir *bildungsroman* olarak tanımlayabiliriz bu üçlemeyi. Her üç filmde de ana karakter, Abdikalikov'un oğlu Mirlan tarafından yorumlanır.

Salıncak, günlerini güzel küçük bir kızı salıncakta sallayan yaşlı, zihinsel engelli bir adamla geçiren küçük bir oğlan çocuğu hakkında, neredeyse diyaloga yer vermeyen bir film. Çocukluğun huzurlu imgesi yabancının gelişiyle dağılır. *Beshkempir* (Evlatlık, 1998) küçük köylü bir çocuğun hikâyesi aracılığıyla

kalabalık ailelerin bebeklerini çocuğu olmayan çiftlere verdiği kadim geleneğin dramatik sonuçlarını anlatır. Bir bahar günü köyün meydanına serdikleri renkli bir kilim üzerinde oturan beş kadın beyaz bir kundağı elden ele geçirerek "bu benim oğlum değil, göğün oğlu" derler ve sütten yeni kesilen Azate böylece yeni ebeveynlere kavuşur. On üç yaşına gelip de evlatlık olduğunu öğrenince derin bir kayıp hissi yaşar. Azate'nin ergenliğe geçişini gösterdiği için büyükannesinin ölümünün önemi büyüktür. Bu muhtemelen Azate'nin ilk defa duygularını açıkça ifade edişidir. Büyükannesinin, varsa, borçlarını ödeyecektir, zira geleneklere göre borcu olan kimse gömülemez. İronik olan tam da kendi kanından olmadıklarını öğrendiği zaman ailesine bakmak zorunda kalmasıdır.

Abdikalikov Azate karakterinin kendi şahsi deneyimlerinin bir sonucu olduğunu söylese de -o da evlat edinilmiştir- gerçek babanın yokluğu Sovyet sinemasında sıklıkla karşılaşılan bir mecazdır. Parçalanmayı, kahramanla toplumun ya da içinde olduğu sosyal grubun kurallarının dışsallığını vurgular; kahraman halihazırda belirlenmiş olan sosyo-kültürel modellerin içinde var olmak zorundadır.

Maimyl'de (Maymun) küçük kırsal kahramanın duygusal yolculuğu kent ortamına taşınır; hâkim olan dil Rusça'dır. Baş roldeki karakter askere alınmayı beklemektedir. Bir kez daha toplumun dışındadır; kepçe kulakları yüzünden yaşıtları arasında bir ayrıkotu gibidir. Görünümünün bir hayli farkında olması ailevi problemlerle -babasının alkol bağımlılığı ve annesinin gidişi- birleşince, içinde olduğu yabancılaşma hissini yoğunlaştırır. Âşık olduğu sarı saçlı Rus kızına yakınlaşma cesareti yoktur.

Abdikalikov'un filmlerinde doğanın gündelik hayatın bir parçası olarak önemli bir yeri vardır. Kırgızistan teorik olarak Müslüman bir ülke olsa da animizm hâlâ oldukça geçerlidir. Neredeyse Şamanist bir tören olan erkek bebeğin çocuksuz bir çifte verilmesiyle başlayan *Evlatlık*, insanı doğaya bağlayan yüzlerce yıllık inançlara geniş yer verir. Diğer bir örnek de farklı kuşların doğanın farklı mevsimlerinin gelişini müştulaması ve bunun da kahramanın duygusal gelişimiyle bağlantılanmasıdır.



Aktan Abdikalikov 2002'de Rotterdam'da (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

Film ekonomik bir renk kullanımıyla ağırlıklı olarak siyah ve beyaz çekilmiş. Resim eğitimi alan Abdikalikov cinsel uyanışlar, yumruk kavgaları, umutlar, belirsizlikler, korku ve hayal kırıklıklarıyla dalgalanan bir köy hayatını yeniden yaratmak için tonlar ve nüanslar denemiş. Gençliğinin bütün önemli hatıralarının renkli olduğunu anlatır Abdikalikov ve bunlar onun için duygusal anı ve anlamı tanımlar. Geri kalan her şeyse bulanık siyah beyazdır. Üçlemenin ayrılmaz bir parçası olan renk, *Maymun*'da diskonun cafcaflı dekoruyla kentsel mekânın donuk kurşuni manzarası doğanın canlı renkleriyle karşı karşıya getirildiğinde aynı zamanda iç ve dış mekânı tanımlar. Aşağıdaki söyleşi Ocak 2002'de Rotterdam Film Festivali sırasında gerçekleştirildi.

* * *

EN BAŞARILI KIRGIZ YÖNETMEN

Çalışmalarınız hakkında (Salıncak, Evlatlık *ve* Maymun) *birçok şey söylendi. Eleştirmenler bunlarda hemen bir üçleme gördüler. Bu sizin aklınızda olan bir şey miydi, yoksa bölümlere ayırmayı seven gazetecilerin yaptığı bir tanımlama mı?*

Gazeteciler ben altını çizdikten sonra bir üçlemeden bahsetmeye başladılar. Başlangıçtan beri kafamda bir üçleme vardı. İlk filmim *Salıncak*'ı on yıl önce yaptım. İkinci film *Evlatlık*'ı çektiğimde üçüncü bir filme ihtiyacım olduğunu biliyordum. Hayatımın dönemleri gibiydi: çocukluk, ergenlik ve yetişkinlik.

Dolayısıyla, üçlemenin filmler çekildikçe geliştiğini, başlangıçta kurgulanmadığını söylüyorsunuz.

Doğru. İkinci filmi çektiğimde bunu yapmak zorunda olduğumu biliyordum.

Neden başrol için oğlunuzu seçtiniz?

Bu otobiyografik bir üçleme ve bu yüzden benim düşüncelerimi, duygularımı, hislerimi canlandıracak, bana en yakın kim var diye düşündüm ve oğlumu seçtim.

Alter-egonuz mu?

Evet, evet.

Muhtemelen fıtri olarak oğlunuzun sizin yaşadıklarınızı tecrübe etmemesini arzuluyordunuz. Daha iyi bir gelecek arzusu.

Bu konuyu oğul babası gibi olmamalı düşüncesini resmetmek için seçmedim. Baba-oğul deneyimlerine odaklanmak ve aralarındaki farklılıkları açığa çıkarmak istedim. Amacım iyiyi de kötüyü de yansıtmaktı.

Üçleme hangi bağlamda otobiyografik? Yaşanan olaylar bağlamında mı, hisler bağlamında mı?

Olay örgüsü oldukça otobiyografik. *Salıncak*'taki olaylar doğrudan yaşadıklarımdan alındı. Ben evlat edinilmiş bir çocuktum ve lakabım maymundu. Ayrıca küçük bir çocukken komşumuz olan on altı yaşındaki bir kıza âşıktım, nereye giderse gitsin peşindeydim. Ancak kimi alt öyküler otobiyografimden değil, senaryoyu birlikte yazdığım arkadaşımın önerilerinden ya da bir yerlerde okuduğum şeylerden kaynaklanıyor. Duygular ve izlenimlerse tümüyle özgeçmişimden. Neden sürekli ruhumu açma hissi içinde

olduğumu bilmiyorum. Bunun gündelik hayatımızda sürekli olarak etiğin öz prensiplerinin çözülmesine tanık olmamızla ilgisi olduğunu düşünüyorum. Kaotik dünyamızda hakikatin tanımını yapmak bir hayli zorlaştı. İnsanın yapabileceği tek şey kendisine karşı doğru olmak. Ben güzel bir insan değilim ve bu gerçeklik benim ruhsal gelişimimin temellerini şekillendirdi. Görünüşün önemli olmadığını biliyorum ve bu beni artık rahatsız etmiyor, ama sevilmeye can attığımız ergenlik dönemi hayatımızın en savunmasız dönemidir. Zamanla anlamaya başlıyorsun, düşünceler ve duygular aracılığıyla güzel olmaya çalışıyorsun. Filmde yer alan çocukluğumun acı verici hatıralarından bir diğeri de alkolik bir babayla büyümektir.

Maymun'daki şişman kız karakteri bana Fellini'nin Sekiz Buçuk*'unu hatırlattı. Bu imge gerçek hayattan mı, sinema aşkından mı doğdu?*

Birinin başka bir yerde bulabileceği bir şeyi tekrar edeceğimi biliyordum ama tam da o kadına benzeyen bir komşum vardı. Yalnızca gerçek bir olguyu ele aldım. Böyle kadınlar her erkeğin çocukluğunda vardır.

Biraz gerçek, biraz hayali. Oğlanların gerçek deneyimler öncesi büyük hayalleri vardır genellikle.

Fanteziler.

Ayna gibi birtakım güçlü imgeler kullanıyorsunuz. Bir defasında Maymun*'daki babanın ruhunu kaybettiğinde aynayı bıraktığını söylemiştiniz.*

Ben 'imge sineması' yapıyorum, bu yüzden amacıma ulaşabilmek için elde olan bütün araçlarle malzemeleri kullanıyorum. Filmin yapımına, atmosferine ve çevresine anlam yüklüyorum. Ayna, bütün sırlarımızın yansıması. Büyüdükçe gözlerimizi aynaya dikmeye devam ediyoruz. Aynayı sinemayla ya da mitolojiyle bağlantılandıran birtakım metaforlar da hatırlıyorum. Örneğin, kötüler aynada görünmezler. Yansımaları yoktur.

Bu Kırgız mitolojisinden mi?

Hatırlamıyorum ama Rus mitolojisinde hakikati söyleyen bir aynayla karşılaşmak her zaman mümkündür. Aynayla ilgili olan doğruyu söyleme hakkında bir atasözü bile var. Bu Kırgızistan'da aynayı ters çevirerek ifade edilir. O sahnede baba ağlamaya başlar ve aynayı ters çevirir. Daha açık olmak gerekirse, artık kendisiyle yüzleşme gücü kalmadığını söylemek istedim. Güçsüzdü ve kendisinden korkuyordu. Kırılan yansıma kirlenen inancı gibiydi. Yüzünde yara izi olan kadın aynaya farklı bakıyor. İnancı kırılmış. Diğer taraftan, küçük çocuğun kızların eteklerinin altını görmek için kullandığı küçük ayna, ergen oğlanların şeytani doğasını yansıtıyor.



Salıncak (1993), yönetmenin çocukluğunda alınmış otobiyografik bir filmdi.

Son örnek, evrensel. Türkiye'de de ben genç bir kızken oğlanlar öyle yapardı. Filmde bu deneyimlerin farkına varmamız ve onlara gülebilmemiz güzel ancak bunlar düşünmemize de sebep oluyor, zira konu çok ciddi. Askere alınmayı beklemekten başka yapacak işi olmayan gençler görmek iç karartıcı. Eğer yapabilecek iyi bir şeyleri olsaydı, askerliği düşünmeyeceklerdi. Bugünkü Kırgız gençliğinin gerçek bir yansıması mı bu?

Evet, doğru. Askerlik öncesi dönem bir karar verme dönemi. Hayatın hakkında karar vermek zorundasın.

Bu bakış açısı ülkeye de uygulanabilir. Örneğin, Ernest Abdizhaparov'la beraber yönettiğiniz kısa filminiz Ostanovka/Beket*'te (Otobüs Durağı) insanlar hiçbir zaman gelmeyen bir otobüsü beklemektedirler.*

Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra bir boşluk oluştu. Öncesinde insanların inşa etme inancı vardı, komünizmi kurma inançları. Şimdi inanç da yok, kuracak bir şey de. Bir boşluk yaratıldı. *Otobüs Durağı*'nda insanlar bir geleceğin gelmesini beklemekteler ama yalnızca bekliyor, bekliyorlar.

Sovyetler döneminde gelenekler bastırılmıştı. Evlatlık'*ta geleneklerin önemli bir rolü var. Filmin adı,* Beshkempir, *Kırgızca'da 'beş kadın' anlamına geliyor. Köyün aşiret reisleri gibi görünen bu kadınlar oğlanı evlatlık ilan eden bir kabul töreni gerçekleştiriyorlar. Büyükanne öldüğünde çocuk onun hesaplarını kapama töreni yapıyor ve bu davranışıyla da yetişkinlerin dünyasına giriyor. Modern Kırgızistan'da insanlar gelenekler hakkında ne hissediyorlar? Gençler köklerini araştırmak istiyor mu yoksa umursamıyorlar mı? Baş kahramanın evlat edinilmiş bir çocuk olması manidar, burada niyet başka olsa da bu Stalinist sinemanın aşina kıldığı bir motif.*

Sovyetler Birliği'nden ayrıldıktan sonra köklerimizi bulma konusunda bir hayli hevesliydik. Önceki filmlerimde insanların hatırlamalarını sağlamak için Kırgız geleneklerine önem veriyordum. Sinemayla birlikte siyasal ve kültürel hayat da köklerin canlandırılmasıyla faal olarak ilgiliydi. Şimdi geleneklerin rolünü tekrar değerlendirmeye çalışıyoruz, zira ülkenin kendini soyutlamaması gerekiyor, dünyayla bütünleşmek zorunda. Bu yüzden, son filmim *Maymun*'da farklı kültürlerden insanlara yer verdim. Sovyetler Birliği'nde farklı uluslar ve kültürler birlikte yaşarlardı. Kırgızistan'da yaklaşık seksen ulus mevcut. Bu bir artıydı, öyleyse bunu neden mahvetmeliyiz ki? Ulusun kendisi, halk suçlu değil. Siyasetçiler suçlu. Şimdi bu konularda istikrar sağlanıyor. İnsanlar kötü şeyleri reddedip iyi şeyleri alıyorlar karar vermek için.

Hükümetin sanat üzerinde kontrolü var mı?

Hiç yok! Kesinlikle yok! Ve ben bundan korkuyorum, zira kontrol düzen demektir. Kontrolden kaçınabilirsin. Yasak olan şeylerden uzak durmak zorundasın, bu sanatçının daha yaratıcı

olmak için işine daha çok yoğunlaşması gerektiği anlamına gelir. Sovyetler Birliği zamanında birçok film rafta kalsa da filmler yapılıyordu ve iyi filmlerdi onlar. Belki de otoriter bir rejimde yaşamak mutlak özgürlükte yaşamaktan daha kolaydır. Özgür bir ülkede yaşayan her bireyin daha çok şansa ihtiyacı vardır. Ülkemizin böylesi bir özgürlük için hazır olduğunu düşünmüyorum.

Bağımsızlık geldiğinde ne yapmaktaydınız, ne düşünmekteydiniz? Tepkiniz ne oldu?

Dağlarda *Gde tvoi dom, ulitka* (Sümüklüböcek, Evin Nerede?) filminin senaryosunu yazmaya çalışıyordum. Ne olduğunu duyduğumda şaşırdım. Başka bir rejimde dağa gitmiş, başka bir rejimde geri dönmüştüm. Ancak hâlâ o zaman insanların ne olduğunu anlamadıklarını düşünürüm. Yalnızca siyasetçiler. İnsanlar bilinçli bir yargıya varamıyorlardı.

Sinema endüstrisi önemli bir gerileme yaşadı. Birçok yönetmen film çekmiyor artık. Önde gelen yönetmenlerinizden Gennadi Bazarov 1989'dan beri hiç film yapmadı.

Sanki insanların Bağımsızlık öncesinde yönetmenlere daha çok güveni vardı. Düşünebilmek için bir geri çekilme dönemine ihtiyacım vardı, zira elimizde olan bizden alınmıştı ve herkes becerebildiğince ayakta kalmaya çalışıyordu. Şimdi Kırgız sinemasından bir tek ben ayakta kalmış gibi görünüyorum. Birçok yetenekli yönetmen tanıyorum; iyi filmler çekebilecek, muhtemelen benden daha yetenekli yönetmenler. Bir yerlerde boş oturuyor olmalılar. Bir seçim yapıldı da yalnızca en iyiler mi ayakta kaldı? Zannetmiyorum. Farklı türde nasıl film çekebileceğimiz söylenmedi bize hiçbir zaman, para için nasıl çalışabileceğimiz, projelerimizi nasıl finanse edebileceğimiz. Nasıl para bulduğumu açıklamam zor. Ben de bunun için hazırlıklı değildim. Sadece çekim yapıyordum. Hâlâ çekim yapıyorum.

Siz Batı'dan kaynak bulabiliyorsunuz, zira filmlerinizi izlediler ve beğendiler. Size güveniyorlar. Dış kaynaklarla film çekmenin tehlikeleri neler? Fikirlerinizde ve planlamalarınızda bir etkisi oluyor mu?

Hayır. Senaryo yazarken, kurgu ya da çekim sırasında hiçbir fikir belirtilmiyor. Bunu söylediğimde herkes şaşırıyor ama doğru olan bu. Ben filmlerimin tek müellifiyim.

Geçmişte Bazarov'la çalıştınız. Geçenlerde onunla Nantes'da görüştüğümde çalışmalarınızdan takdirle bahsetti ve o günlerde bile sizin merakınızın ve sanatsal yaratıcılığınızın farkına varılabildiğini söyledi.

Yönetmen yardımcısı ve set tasarımcısıydım.

Geçenlerde kaybettiğimiz Tolomush Okeev hakkında ne düşünüyorsunuz? Bir çocuk filmi olan Sümüklüböcek Evin Nerede*'nin yapımcılığını üstlenmişti, değil mi?*

Evet, ilk filmim. Kimsenin bu filmden haberi yoktu. İlk gösterim geçen sonbahar Cottbus'ta gerçekleşti, ardından Nantes'da gösterildi. Filmin senaryosu Moskova tarafından sipariş edilmişti. Bir propaganda filmi sayılır. Senaryoyu değiştirme hakkım yoktu ama Kırgızistan'a uyarlamaya çalıştım.

Sizce bir Kırgız filmiyle Kazak filminin ya da bir Özbek filminin arasında önemli farklılıklar ayırt edilebilir mi?

Kırgız filmleri Kazak filmlerine daha yakınlar. Kırgız filmlerinin daha melankolik ama hayata daha sert bakan yönleri olduğunu düşünüyorum; bu, dağlı insanlara has bir özellik olarak yorumlanabilir. Kazaklar stepler zihniyetini yansıtırcasına filmlerinde iç gözleme daha çok yer veriyorlar. Özbek filmleri daha abartılı, hatta *kitsch*. Sovyetler Birliği'nin çöküşünden sonra kültürel farklılıklar sinema endüstrilerinde daha çok dillendirilir oldu.

Kendi kendini yetiştirmiş birisiniz. Sinema okuluna gitmediniz ve otuz üç yaşında yönetmen olmadan önce bir ressamdınız.

Resim okudum.

Hâlâ resim yapıyor musunuz?

Hayır. Başlangıçta denedim ama tasarı form açısından farklı. Kafanızı değiştirmek zorundasınız. Şimdi düşüncelerimi başarılı

biçimde sinema dolayımıyla ifade ediyorum. Beceremezsem, resim yapmaya dönerim.

Birçok kişi Kırgız sinemasını tanımıyor. En bilinen isim yönetmen değil, bir yazar olan ancak sinema endüstrisiyle birçok biçimde faal olarak ilişkilenen Cengiz Aytmatov. Sanatsal ve entelektüel gelişiminizde onun çalışmalarının etkisini hissediyor musunuz?

O benim en sevdiğim yazardı ve tabii ki beni etkilemiştir. Ancak Aytmatov'un ilk eserlerini severim. Yaşlı bilge Aytmatov'u değil. Düşünce tarzının Avrupaileştiğini ve yanlış yaptığını düşünüyorum.

Aytmatov bana sizin en önemli Kırgız yönetmeni olduğunuzu düşündüğünü söyledi!

(güler) Dediğim gibi, Aytmatov'un *Dzamilja* (Cemile) gibi ilk dönem eserlerini daha çok severim. Kırgız halkının hayata böylesi bir Kazak zihniyetiyle bakmaya ihtiyaçları olduğunu düşünüyorum. *Kassandra'nın Damgası* gibi kitaplara gelince, kimsenin böyle bir edebiyata ihtiyacı yok. Temaları bir hayli küresel. Aytmatov hakkında böyle düşünüyorum çünkü kendime şu duvarın ötesine geçmemeyi hatırlatmak istiyorum: Paris'in bir yerlerinde oturup genel, küresel meseleler hakkında filmler çekme! Aytmatov bunu söylediğim için bana kızmaz, bana katılır.

Ne tür filmler izlemeyi seversiniz?

Çok az film izlerim. Yalnızca kendi yolumu düşünürüm. Bunun iyi mi kötü mü olduğunu bilmiyorum ama benim için bir kişilik yaratma deneyimi çok daha ilgi çekici. Hatalı olsam bile bu yol yalnız bir yabanın ilginç yolu olarak kalacaktır.

Başka bir üçlemeye mi başlıyorsunuz?

Şimdi değil, ama her şey kendiliğinden başlıyor. Neden âşık olduğumuzu bilmeyiz. Yalnızca ardından, anlamaya çalışırız. Bu yol başka bir üçlemeyle sonlanırsa şaşırmam.

Rotterdam, Ocak 2002

BİYOGRAFİ

Aktan Abdikalikov 1957 yılında Kırgızistan'ın Kuntu köyünde doğdu. Sanat Enstitüsü'nde okudu ve set tasarımcısı olarak çalışmaya başladı. Birçok kısa filme ve sinema filmine imza attı. 1993'te orta uzunluktaki filmi *Selkinchek*'le (Salıncak) uluslararası sinema dünyasına ayağını attı.

Sinema Filmleri:
1992 *Gde tvoi dom, ulitka* (Sümüklüböcek, Evin Nerede?)
1993 *Selkinchek* (Salıncak) (orta uzunlukta)
1998 *Beshkempir* (Evlatlık)
2001 *Maimyl* (Maymun)

ERNEST ABDIZHAPAROV



Ernest Abdizhaparov ilk uzun metrajlı sinema filmi *Saratan*'ı (Köyün İleri Gelenleri) 2004 yılında çekmeden önce kısa filmlerle tanındı. 22 dakikalık siyah beyaz çalışması *Beket* (Otobüs Durağı) minimalist bir tarzda ülkenin soyutlanmış durumuna gönderme yapan görsel bir şiirdir. Aktan Abdikalikov'la beraber yönettiği bu film, otobüs bekleyen farklı yaşlardan insanları gösterir. Her yerde kar vardır. Neredeyse karın gevrek hışırtısını duyar, soğuğu, bekleme duygusunu ve araçlar diğer yöne gittikçe otobüsün hiçbir zaman gelmeyeceği düşüncesinin umutsuzluğunu hissederiz. Karakterler gölge gibi meçhuldür. Kamera yalnızca bir kere, orta yaşlı bir adam genç bir kadını rahatsız eden sarhoşu ittiğinde yakın plana girer.



Ernest Abdizhaparov (ortada), 2000 Cottbus Film Festivali'nde Kırgızfilm Stüdyo'nun başkanı Tinay İbrahimov (solda) ve direktör Roland Rust'la birlikte (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

Menim Pirim Almanbet (Almanbet'in Ruhuna Taparım, 1993-2000) filme indirgenmesi neredeyse imkânsız olan Kırgız ulusal destanı Manas üzerinedir. Odak noktası hayatında sorunları olan, hatalar yapan hikâye anlatıcılarından biridir. Film adamın hayatına nasıl Manas dolayımıyla baktığını, Manas'ta kendi yerini bulmaya çalıştığını, kısacası destanla ilişkisini anlatır.

İlk sinema filmi *Köyün İleri Gelenleri*'nde ulusun Bağımsızlık'tan on yıl sonraki halini sergilemek için küçük bir Kırgız kasabasını metafor olarak kullanır. Film günümüzde, bir köyde geçen episodlardan oluşan bir komedidir. Traji-komik siyasa ve din, gelenek ve modernite, gurur ve onur öykükeri, gizemli bir şifa verici kişi, bir Yehova Şahidi, bir 'yeni Kırgız', bir muhalif komünist, zampara bir milis, namaza geç kalan bir molla ve sarhoş bir baba gibi post-Sovyet gerçeğini temsil eden stereotip karakterler kullanarak anlatılır. Baharın umut getirdiği son sahne dışında Abdizhaparov, *Otobüs Durağı*'nda olduğu gibi mesafeli konumunu sürdürür. Ona göre, filmin kahramanı her şeye katlanan ama sonunda da doğru yolu bulan Kırgızistan halkıdır.

Festival izleyicilerini hedefleyen diğer birçok Orta Asya filminin aksine film yerel izleyiciyi etkilemiş, KinoShock'ta aldığı En İyi Senaryo ödülü ve 2005'te Fribourg Uluslararası Film Festivali'nde Fipresci özel mansiyonunun yanı sıra büyük bir gişe başarısı elde etmiştir.

Aşağıdaki söyleşi eski Doğu Almanya'da düzenlenen Cottbus Film Festivali sırasında Ekim 2001'de gerçekleşti.

* * *

MİNİMALİST DÜNYA

Bu bizim ilk görüşmemiz, bu sebeple geçmişinizi merak ediyorum.

Film kariyerim Almanya'da *Beket*'in (Otobüs Durağı) Ausburg'de gösterilmesiyle başladı. İkinci gösterim burada, Cottbus'ta yapıldı. Ben kendi kendini yetiştirmiş bir adamım. Sinemayı okulda öğrenmedim. Film çekmeye beş yıl önce Sovyet sonrası dönemde başladım. Zanaatımı tecrübe etmek, film çekmeyi öğrenmek için beş kısa film yaptım. Şimdi uzun metrajlı sinema filmleri yapmak istiyorum.

Aktan Abdikalikov'la Otobüs Durağı*'ndaki işbirliğiniz nasıl gerçekleşti?*

Aktan bana senaryoyu yazmamı teklif etti, ama filmi çekmek için para bulamadı. Ona para teklif ettim ve stüdyodan teçhizat istememizi önerdim.

Otobüs Durağı*'ndaki karakterler isimsiz, neredeyse 'suratsız'lar. Seyircileri özellikle uzakta tutmaya çalışıyorsunuz.*

Bu filmi göstermeye korkuyordum. Herkes filmi sizin okuduğunuz gibi okumuyor. Bazıları filmi bir hayli uzun buldu. Film, beklemek üzerine. İnsanların bekleme hissini gerçekten deneyimlemeleri gerekiyor. Yalnızca mesafe bu hissi verebilirdi. Yönetmenin öznel karakterini yok etmek istedik. Mesafe her şeyi nesnel kılıyor.



Ernest Abdizhaparov'un *Saratan*'ından (2004) bir sahne.

Otobüs bekleyen yolcular farklı yaş gruplarından -yaşlı adam, genç çocuk, orta yaşlı- insanlar.

Onlar Sovyetler'den ayrılışın ertesindeki Kırgız halkını temsil ediyorlar. Geniş bir caddenin yakınında beklemekteler; niye? Arabalar geçer, onlar beklemeye devam ederler.

Almanbet'in Ruhuna Taparım, *Kırgız geleneklerine dayanıyor. Cengiz Aytmatov filmi festivalde tanıttığında, birçok hikâye anlatıcısının Manas'ı kimi mistik ve gizemli koşullarla bağdaştırmaya çalıştıklarından bahsetti. En büyük hikâye anlatıcılarından biri, ona bir keresinde kırlarda uyurken koşan atların sesine uyandığını ve yaşlı bir adamın önünde belirip, "Anlatıcı sen olacaksın," dediğini anlatmış. Aytmatov sıklıkla kendine, "Metnin bu kadar büyük bir kısmını ezbere nasıl bilebilir?" diye sorduğunu söyledi ve şöyle ekledi: "Büyük hikâye anlatıcıları doğaçlama yaparlardı. Bu kısa filmin benim gözümde mistik bir özelliği var. Doğaçlama imkânı taşıyor."*

Manas'ın aktarımlarında nasıl söylendiği, ne söylendiğinden daha önemlidir. İnsanlar genellikle hikâyeyi bilir; Aytmatov'un

çalışmaları özellikle aracı olmuştur buna. Bu yüzden, anlatımlara altyazı koymaya gerek olmadığını düşündüm. Sözcükleri duymak daha etkileyici. *Manas*'ın şiiri Kırgız kültürünün nefesidir. *Manas*, Kırgız hayatı üzerine bir ansiklopedidir.

Bugün Kırgız filmlerinde hangi dil kullanılıyor?

Kırgız dili kullanılıyor. Sovyetler Birliği zamanında Rusça kullanılırdı.

Yönetmenlerin çalışma koşulları nasıl?

Hükümetin yönetmenlere yardım etme durumu yok. Sistemimizi değiştirecek ekonomik reformlar istiyoruz ve bunun zor bir dönem olacağının farkındayız. Dolayısıyla, sorunun normal olduğunu kabul ediyoruz. Herhalde birkaç yılın ardından hükümet bizimle ilgilenecektir. Şimdilik ayakta kalabilmek için videolar yapıyoruz. Sovyet döneminde Kırgızistan yılda 3 film yapardı. Perestroyka'dan sonra daha çok yaptık, zira yönetmenler zengin sponsorlar bulabiliyordu. 1992 yılında 12 uzun metrajlı sinema filmi yapıldı. Ancak ardından işler gittikçe zorlaşmaya başladı. 1995/1996 yılları arasında hiç film yapılmadı. Genellikle iki yılda 1 film çekiliyor; bu yılsa 2 film yapıldı: biri Aktan'ın Fransız parasıyla çektiği film, diğeriyse Marat Sarulu'nun *Kardeşim, İpek Yolu*.

Kırgız geleneklerinin giderek yok olduğunu düşünüyor musunuz?

Tam tersine, kaybolan geleneklerimizi canlandırmaya ve bununla paralel olarak kendimize uyarlayabileceğimiz en iyi gelenekleri bulmaya, geleneklerimizi Batı uygarlıklarıyla birleştirmeye çalışıyoruz. En iyisi bu. Sinema salonlarımızda Amerikan filmleri gösteriliyor. Şu anda yalnızca gençler çalışıyor. Eski kuşaktan tanınmış yönetmenler faal değiller artık. Kırgız sinema endüstrisinin ticari filmler üretemeyeceğinin ve Hollywood'la yarışamayacağının farkındayız. Birincisi, yeterince para yok; ikincisiyse bu bizim zihniyetimiz değil. Biz yalnızca kendi geleneksel Kırgız

filmlerimizi yapabilir, entelektüel sinemayı geliştirebiliriz. Sanırım bizim yapmamız gereken bu.

Cottbus, Ekim 2001

BİYOGRAFİ

Ernest Abdizhaparov, Kırgızistan, Frunze'de (bugün Bişkek) 1961 yılında doğdu. Rus edebiyatı okudu, öğretmenlik yaptı. 1988 yılında Kırgızfilm Stüdyo'da muhtelif işlerde çalıştı. İlk (kısa) filmi *Menim Pirim Almanbet*'i (Almanbet'in Ruhuna Taparım)1993'te çekti.

Sinema Filmi:
2004 *Saratan* (Köyün İleri Gelenleri)

GENNADİ BAZAROV

Gennadi Bazarov orta kuşak Kırgız sinemasının önde gelen yönetmenlerindendir. İlk filmi *Samancynyn Jolu/Materinskoe Pole* (Toprak Ana, 1968) Kırgız sineması altın çağını yaşarken çekildi. Ailesinin ve ulusunun maruz kaldığı trajediyi kabul etmeyi reddeden güçlü bir kadının hikâyesini anlatan film, 2. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu büyük kaybı hatırlatmış, izleyicileri bir hayli etkilemişti. Oğlunu ve kocasını savaşta kaybeden Tolgonai -güçlü kadın, ulusun anası- ayakta kalma mücadelesini onurla sürdürür. Tolgonai'nin ölü kocasının fotoğrafıyla konuştuğu, hatta ondan bir sigara bile istediği sahneler derin bir pathos içerir.

Bazarov, Bağımsızlık öncesinde dokuz sinema filmi çekti, ancak o zamandan bu yana yeni bir film yapamadı.

Aşağıdaki söyleşi 17 Kasım 2001 günü -ne tesadüftür ki Kırgız sinemasının 60. doğum günüydü- Nantes'da *Festival des 3 Continents* sırasında gerçekleştirildi.

* * *

GENÇLERLE PAYLAŞILACAK BİR KÜLTÜR

Filminiz Toprak Ana'yı *(1968) Kırgız sineması toplu gösterimi kapsamında izledik. Birkaç yıl önce Bakty Karakulov da bir Aytmatov romanına dayanan aynı hikâyeyi filme çekmişti. O filmin adı* Boranly Beket'*ti (Fırtınalı İstasyon').*

O bir tekrardı. Bunu söylemek istemiyorum ama filmin başarılı olduğunu düşünmüyorum.

Karakulov gelin-kaynana ilişkilerine odaklanıyor. Sizin filminizse savaşı ve savaşın toplumu nasıl etkilediğini küresel bir bakış açısıyla irdeliyor.

Karakulov'un filmini görmedim ama ben filmimde kanlı savaşın Kırgız toplumunu nasıl değiştirdiğini göstermek istedim. Aytmatov romanı yazdığında Tolgonai karakterini gerçek bir kadının hayatına dayanarak yaratmıştı. Kocasının ve çocuklarının ölmediğine, bir gün döneceklerine inanan bir kadındı bu. 1960'ta tekrar karşılaştıklarında Aytmatov'a, "Cengiz, sen bir yazarsın. Neden kocamın ve çocuklarımın bana geri dönecekleri yeni bir roman yazmıyorsun?" diye sormuş. O kadınla Aytmatov'un buluşmaları üzerine bir belgesel yapılmıştı. Kadın, "Lütfen onları hayata döndürecek bu romanı yaz, ya da daha da iyisi öyle bir roman yaz ki bütün ölü çocuklar canlansın," demişti. Hâlâ bir mucizenin olabileceğini düşünüyordu. "Umut en son ölür" diye bir Rus deyimi vardır.

Tolgonai'yi oynayan Kydykeeva tiyatro eğitimi almıştı sanıyorum.

Çok iyi tanınan bir tiyatro oyuncusuydu. Film çekmeye başladıktan sonra tiyatroyu bıraktı. On yıl önce hayatını kaybetti. Onun hakkında bildiğim bir hikâye var, benim için çok önemli



Gennadi Bazarov (ortada) 2001'de Nantes'da Tolomush Okeev (solda) ve Aktan Abdikalikov'la (Fotoğraf: Gönül Dönmez-Colin).

olan bir hikâye. 1950'lerin sonunda Moskova'da çekilen, Paris'te gösterime giren bir filmde oynadı. Atları çok seven Gerard Philippe filmi izleyip onun ata binişini görünce, onu ve diğerlerini evine davet etmiş, ilk çekeceği filmde beraber ata binecekleri sözünü vermiş. Altı ay sonraysa ölmüş. Dolayısıyla, hiçbir Fransız filminde oynamadı ama ben şimdi onun imgesini Fransa'ya getirmiş olmaktan dolayı çok sevinçliyim.

Peki, diğer aktörler? Hepsi profesyonel mi? Şimdi profesyonel olmayan oyuncuları kullanma eğilimi var. O günlerde figüran kullanıyor muydunuz?

Yarısı profesyonel, yarısı amatördü. 1968'de filmi çekerken yirmi altı yaşındaydım. Yaşlılar arasında birçok kişi savaşı görmüştü. Savaş hakkında bir film çekileceğini duyduklarında kendilerinden gelmişlerdi. Onları davet etmeme gerek kalmamıştı. Danışmanlık yaptılar. Birbirimize yardım ettik. "Bizi istediğin gibi çekebilirsin, para almayacağız," dediler, çünkü bu onlar için önemliydi.

Senaryoyu kim yazdı?

Üç kişi: Cengiz Aytmatov, tanınmış Rus yönetmen Talankine ve senaryo yazarı Boris Dobrodeev.

Görüntüler çarpıcıydı.

O, Vilenski'nin eseri. Hiçbir şeyi değiştirmedik, yalnızca doğal ışık ve doğal set kullandık.

Trenlerin geçip gittiği, kadının arkalarından koşarken oğlunun adını sayıkladığı sahneler bir hayli dokunaklı.

Oğlunu gördüğünde mi?

Oğlunu ararken.

O sahneleri çekerken filmde yer almak için gelenler bana yardım ediyorlardı; trenin nerede olduğunu, treni karşılamak için nerede durduklarını söylüyorlardı. Sovyetler Birliği'nde savaştan mustarip olmamış tek bir aile bile bulamazsın. Her ailede en azından bir kişi ölmüştür; ağabey, oğul ya da koca –herkesin savaş deneyimi vardır.

Kaç film yaptınız?

Dokuz sinema filmi. *Toprak Ana* ilk filmimdi; VGIK'teki çalışmalarımın sonunda çekilmişti. Moskova'da sinema okuluna gitmek müthiş bir deneyimdi. Orada Kurosawa ve Fellini gibi yabancı yönetmenleri, Tarkovsky gibi önemli Rus yönetmenleri keşfettim. Moskova'da öğrenciyken *Molitva* (Dua, 1963) adlı, *basmati* isyanı hakkında kendi yazdığım bir hikâyeden uyarladığım bir kısa film çekmiştim. Aytmatov filmi gördüğünde beni çağırdı, "Sana romanımı vereceğim. Okulun biterken onunla bir film yap," dedi. Çok onurlanmıştım. Kırgız sinemasını Cengiz Aytmatov kurdu ama o bir diktatör değildi. Yönetmenin filmini istediği gibi çekmesine izin verirdi.

Larisa Shepit'ko'yla işbirliğiniz nasıl gerçekleşti?

Okul bittikten sonra Kırgız Film Stüdyo'da çalıştım; her işi yaptım, yönetmen yardımcılığı, fotoğrafçılık, vb. *Znoi*'de (Isı, 1963) Shepit'ko'nun yönetmen yardımcısıydım.

Aytmatov'un bir kitabına dayanan, senaryosunu Iossif Olchanski'nin kaleme aldığı Isı, *Larisa Shepit'ko'nun çıkış filmiydi. Çekimler nerede yapılmıştı?*

Kırgızistan'la Kazak stepleri arasındaki sınırda.

Başka cumhuriyetlerden Gürcistanlı Eldar Shengelaya gibi çok tanınmış yönetmenlerin film çekmek üzere Kırgızistan'a geldiği bir dönem vardı. Mosfilm Stüdyoları birçok sinemacıyı Kırgızistan'a yollardı. Vasili Pronin'in Saltanat'ı *Mosfilm'de 1955'te yapıldı. Daha gelişmiş sinemaları olan komşulardan da gelenler oldu. 1957 yılında A. Sakharov ve Shengelaya'nın çektiği* Leguenda O Ledianom Serdtze *(Buzun Merkezindeki Efsane) de başkent Bişkek'in o zamanki adı olan Frunze'deki stüdyoların işbirliğiyle Mosfilm tarafından yapılmıştı. 1958'de A. Karpov'un çektiği* Daleko V Gorakh *da Kazakfilm tarafından yapılmıştı. Aytmatov'un romanı* Selvi Boylum Al Yazmalım*'a dayanarak yazdığı ilk senaryo çalışması Sakharov tarafından* Pereval *(Yaka) ismiyle 1961'de filme çekildi.*

1950'lerin ortaları o bakımdan çok hareketliydi. Ardından, 1960'larda Andrei Mikhalkov-Kontchalovski, kariyerine Kırgızistan'da Aytmatov ve Boris Dobrodeev'in senaryosunu yazdığı, siyah-beyaz *Pervyi Ucitel*'le (İlk Öğretmen, 1965) başladı.

Rus sinemacılar sinemayı kültürel geleneklerle ilişkilendirerek Kırgız sinemasında yeni dalga akımına katkıda bulundular. Hepsi VGIK'ten okul arkadaşıydı ve birbirlerine yardım ettiler. Andrei Mikhalkov-Kontchalovski ve diğer önemli Sovyet yönetmenler de ilk çalışmalarını Orta Asya'da gerçekleştirdiler.

Aytmatov ortaya çıktığında halihazırda kültürel ve yaratıcı bir atmosfer mevcuttu. İnsanlar Kırgızistan'a gelip orada olanların bir parçası olmak istiyorlardı. Çok iyi hatırlıyorum; o zamanlar okuldaydım.

Diğer filmleriniz hakkında konuşalım.

Toprak Ana'dan sonra başkalarının yazdığı senaryoları filme çekmeye devam etmek yerine, benim olan bir temanın arayışına çıktım ve kendi iç dünyalarında günü gününe yaşayan insanlara

odaklanan kendi senaryolarımı filme çekmeye başladım. Kahramanlarımın hepsini kendi doğrularını bulma arayışında olan, nereye gideceklerini ve nasıl davranacaklarını bilmeyen insanlardan seçtim –suçlular, fahişeler, bunalımda olan sanatçılar. Kimse suçlu ya da fahişe olarak doğmaz. Koşullar onları öyle yapar.

Ya da toplum?

Toplum. Böyle insanlar bir kısır döngüde sıkıştıklarında çıkış yolu bulmaya çalışıyorlar. Ben onların bakış açısını anlamaya çalışıyorum, zira her birinin kendi gururu, savunmaya çalıştığı şeyler var. Benim filmlerim çoğunlukla psikolojik dramlar.

Ama sosyalist düzende suçlular ve fahişeler yok sayılıyordu, resmi olarak yoktular.

Resmi olarak yoktular. Tamamen saklıydı. Bu yüzden, filmlerimi çekmeden önce uzun süre mücadele etmek zorunda kaldım, zira böyle insanların var olmadıkları düşünülüyordu. Senaryolarımı gösterdiğimde, "Alkolikler ya da fahişeler hakkında bir film mi çekmek istiyorsun?" diye sordular. "Yapamazsın." O yüzden başkalarının yazdığı senaryoları filme çekmek zorunda kaldım. Perestroyka'yla beraber işler değişmeye başladı. Sistem daha açıktı artık. Filmlerimi yapmaya başlayabilirdim. Ama bunlar, üzerinde on yıldır düşündüğüm hikâyelerdi. Kimi zaman önce bir roman yayınlayıp, sonradan onu beyazperdeye uyarlamak zorunda kaldım. İki roman yayınladım ve ardından onları filme çektim.

Kabul görüp görmeyeceğini deneme yolu muydu bu?

Nomenklatura'ya [egemen sınıf] yayınlanabiliyorsa o kadar da kötü değildir ('anti-Sovyet' değildir) ve filmi çekilebilir demeye çalışıyordum.

Sansür edebiyata, sinemaya olduğundan daha mı yoğun uygulanıyordu?

Sovyetler Birliği'nin her yerinde sansür çok güçlüydü. Her şey dikte ediliyordu: nasıl giyinileceği, nasıl düşünüleceği, ne söyleneceği. Her şey kontrol ediliyordu.

Ama sinema anlatmak istediklerini anlatmasına el verecek başka yollar bulabilir.

Tabii ki anlatmak istediğimizi anlatabilmek, sansürün etrafında dolaşabilmek için metaforlara ve alegorilere başvurduk, ancak birçok yönetmenin, örneğin Tolomush Okeev'in filmlerinden birçok şey kesildi.

Son sinema filminizi ne zaman çektiniz?

1989 yılında. *Anomali*. Fahişeler üzerine. Sovyetler Birliği'nin sonuydu. Ardından bağımsız ve film çekemeyecek kadar fakir olduk. On yılı aşkın bir süredir film çekemiyorum, çünkü para yok.

Televizyonda çalışıyor musunuz?

Beş yıldır; bir televizyon anlaşmam var. Sanatın sorunları ve maneviyat hakkında konuştuğum bir şov programı yapıyorum. Tartışmalara katılmaları için sanatçıları davet ediyorum. Aynı zamanda kısa video filmleri, reklam, vb. çekiyorum. Senaryolar ve romanlar yazmaya devam ediyorum, ama çok para gerektiği için yayınlatamıyorum. Evde duruyorlar, başkaları tarafından okunamıyorlar.

Hükümetiniz geçenlerde bütçesinin yüzde birini sinemaya ayırmaya karar verdi. Ama şu an için Kırgızistan'da yapılan bütün filmler dış yardımla çekiliyor. Kırgız Stüdyo'nun müdürüne göre: "Para dışarıdan gelince ulusal meselelere odaklanma konusunda ciddi bir ticari baskı yaşanıyor. Filminizin nasıl biteceğini size söylemek istiyorlar. Film, seyirci, size para veren ve sansür arasında meşakkatli bir ilişki gelişiyor." Siz yurtdışından gelen parayla çekilmiş filmler hakkında ne düşünüyorsunuz? Gerçekten 'Kırgız filmi' mi onlar? Ulusal sinemayı temsil ediyorlar mı?

Yalnızca Aktan yurtdışından bulduğu fonla film çekti; evet, tabii ki Kırgız sineması bu. Aynı sorunların genç kuşakça, yeni bir bakış açısıyla ele alınması. Aktan çok yetenekli bir sinemacı. İki filmimde set ressamlığı yaptı. Çalışma biçimine bakarak işine ne kadar meraklı olduğunu ve sanatsal yaratıcılığını fark ederdiniz. Sanatçılar birbirlerinden bir şeyler öğrenmekten utanmamalı. Genç sinemacılar eski kuşaktan feyz aldıklarını söylüyorlar, an-

cak eksi kuşaktan sinemacılar da gençlerden bir şeyler öğreniyorlar. Biz Kırgızistan'da gururu bir mesele haline getirmiyoruz, birbirimizden bir şeyler öğrenmekten mutluyuz, başkalarının başarılı olduğunu gördüğümde ben de mutlu oluyorum.

Aktan Abdikalikov'un filmlerini beğenirim. Bütün filmlerini gördüm. Belgeselleriyle Kırgızistan'da daha önceden de tanınıyordu, ancak orta metrajlı filmi Salıncak *ona uluslararası kapıları açtı.* Evlatlık'ın *(1998) şimdiye dek 28 ödül aldığı söyleniyor. Filmin başarısı sinema endüstrisine de katkı sağlamış olmalı. Ernest de çok yetenekli. Bütün bildiklerini Aktan'a borçlu olduğunu söylüyor, Aktan da size ve Okeev'e borçlu olduğunu.*

Aktan ve Ernest, Kırgız sinemasının umududur.

Birlikte yaptıkları film, Otobüs Durağı, *çok iyi.*

Sinemayı okulda öğrenmediler. Çalışarak öğrendiler. Buna yeteneklerini de eklemek gerek.

Otobüs Durağı *basit bir hikâyeyle, Bağımsızlık sonrası ülkenin durumunu anlatıyor.*

Bütün felsefeyi temsil edebilecek bir imgeyi nasıl yaratabileceklerini biliyorlar.

Geçen yıl Cottbus'ta görüştüğüm Tacik yönetmenler gençleri yetiştirmek amacıyla okullar kurduklarını söylediler. Sizin de böyle programlarınız var mı?

Ulusal Sinema Akademisi'ni yeni kurduk ve Sinemayı Geliştirme Fonu'nu hazırladık. Jebe adı altında bir genç sinemacılar derneği de kuruldu. Artık gençleri VGIK'e yollayamıyoruz. Şimdi her şey dolarla. Kırgızistan'da ihtiyacımız olan herkese sahip olduğumuzu düşündük –yönetmenler, senaryo yazarları, ressamlar... Çoğumuz artık film çekmesek de hâlâ işimizi biliyoruz. Yılda bir tane yetenekli yönetmen yetiştirmemiz bizim açımızdan çok iyi olacaktır.

Geçen günkü tartışma toplantısında Bay Okeev Kırgızistan'da sinemaya ilgi duyulmadığını söyledi, ancak kendisi artık Kırgızistan'da yaşamıyor. Aktan Abdikalikov durumun o kadar da kötü ol-

madığını düşünüyordu. Bişkek'te işler durumda olan yedi, diğer bölgelerde de birkaç sinemanın olduğunu belirtti. Filmi Maymun *günde iki seansla on beş gün gösterimde kalmış, bilet fiyatları eskisinin iki katı olmasına rağmen. Siz bugünlerde sinemaya karşı genel tavrın nasıl olduğunu düşünüyorsunuz?*

Bazı insanlar Kırgız filmleri seyretmek istiyor ancak pek çok sorun var. Sinemalar çok eski. İşler durumda olan sinemalarda Hollywood filmleri, aksiyon ve porno filmler gösteriliyor. Üçüncü sorun, insanlar Hollywood filmlerini bile izlemeye gitmiyorlar, çünkü çok fakirler. Bir sinema biletiyle ekmek alma arasında bir tercih yapmaları gerektiğinde ekmeği alacaklardır. Cumhurbaşkanı ulusal sinemayı destekleyecek yeni bir kanunu henüz daha yeni imzaladı. Destek küçük ama sembolik olarak önemli. Bunun ulusal sinemayı destekleme politikasına dönüşeceğini umuyorum. Bunu insanların manevi meselelerin önemli olduğunu, sanatın önemli olduğunu anlayacakları ve sanata geri dönecekleri ideolojik bir yardım olarak görüyorum.

Bölgedeki son karışıklıklar bağlamında Afganistan meselesi hakkında Kırgız yönetmenlerin ve aydınların görüşü nedir?

Afganistan her zaman savaştaydı, dolayısıyla bu bizim için yeni bir olay değil. Sovyetler Birliği'yle de savaştaydı, öncesinde de. İnsanların savaşmayı bırakıp kendilerine ne uğruna savaştıklarını sormalarını istiyorum. Yeryüzü herkes için bir. Kırgızistan'daki Afgan mültecilere neden savaştıklarını sorarım, bilmezler. Bin Ladin'in Afganistan'da saklandığı gerçeği önemli tabii. Amerika masum insanları bombalarla öldüreceğine Bin Ladin'i aramalı. Aksi işe yaramaz. Ben dünyadaki her çatışmanın masa başında çözülebileceğine inanırım. Fikir etkili olmalı, güç değil. Timurlenk'in, "Cesaret, tehlikedeyken sabırlı olmaktır," diye bir sözü vardır. Tehlikedeyken düşünmeden hareket etmek ve seni öldüreceğim demek pek de akıllıca değildir. Beklemek ve düşünmek daha iyidir.

Orta Asya'daki dini uyanışın ülkenizin istikrarı adına bir tehlike meydana getireceğini düşünüyor musunuz? Raporlara göre, hilafeti geri getirmek isteyen Hizb ul-Tahrir Kırgızistan'da şiddet eylemle-

riyle değilse de toplumsal ve ekonomik adalet vaadiyle yoksul vatandaşları hedeflemekle meşgul.

Kırgız halkı geleneksel olarak dinden ve dini fanatizmden bir hayli uzak olmuştur. Dini geleneklere her zaman saygı duymuşlardır ancak inançlı değillerdir.

Son bir soru: Bir Rus ismi taşımanızın sebebini merak ediyorum.

Savaş sırasında babamın, Gennadi isimli çok yakın bir Rus dostu varmış. Doğduğum gün bu adam pilot olan oğlunun ölümünü haber veren bir mektup alınca, babam da bana Gennadi ismini vermiş.

Nantes, Kasım 2001

BİYOGRAFİ

Gennadi Bazarov 14 Mayıs 1942'de Tian Şan dağlarındaki At-Başı isimli bir köyde doğdu. VGIK'te Seguel'le çalışmadan önce 1959-1961 yılları arasında asistanlık yaptı. 1963'te iki *basmati* kardeş arasında 1920'lerde geçen bir çatışmayı anlatan *Molitva*'yı (Dua) çekti. İlk kurgu filmi *Samancynyn Zolu/Materinskoe Pole* (Toprak Ana) çok başarılı oldu. *Yaşlılara Sığınak* (1967) bir uyuşturucu kliniğindeki hastalarla ilgiliydi. 1969 yılında belgeselle konulu film janrını birleştirdiği *Zassada*'yı (Pusu) çekti. Bağımsızlıktan sonra yönetmen olarak konulu film kariyeri son buldu.

Sinema Filmleri:
1968 *Samancynyn Zolu/Materinskoe Pole* (Toprak Ana)
1969 *Zassada* (Pusu)
1972 *Oulitza* (Yol)
1976 *Zenitza Oka* (Gözbebeği)
1978 *Kanybek*
1980 *Yazar*
1984 *Birinci*
1987 *Madencilere Sığınak*
1989 *Anomali*

TOLOMUSH OKEEV

Çağdaş Kırgız sinemasının en önemli yönetmenlerinden Tolomush Okeev, kariyerine on dakikalık belgesel *Atar/Eto Loshadi* (Atlar, 1965) filmiyle başladı. Mosfilm'deki asistanlık döneminin sonunda diploma filmi olarak çektiği *Atlar*, yalnızca hareket halindeki atların imgeleri ve sesleriyle müthiş bir görsel şiir yaratmıştı. İlk uzun konulu filmi *Bakajdyn Zajyty/Nebo nachego Detsiva* (Çocukluğumuzun Güneşi, 1967) modernitenin gelişiyle hızla yok olmakta olan ataların dünyasına yakılan bir ağıttı. Bu çarpıcı filmde çocukları şehre taşınmaya başlayan bir at bakıcısı, eski gelenekleri öğretebilmek için son oğlunun dağlarda kalmasını ister ancak yeni bir yol inşa edilmiştir bile, yeni keşfedilen madenle demiryolunu birleştirme çalışmaları da devam



Tolomush Okeev.

etmektedir. Oğlunu şehre okumaya gönderme dışında bir seçeneği kalmamıştır. *Çocukluğumuzun Güneşi*'nin Okeev'in en otobiyografik çalışması ve Kırgız sinemasının kilometre taşı filmlerinden biri olduğu düşünülür. Başyapıtı olarak kabul edilen *Lyuty* (Yırtıcı, 1973) insana acımasızca davranabilen doğanın duygusal ve romantik olmayan bir tasviridir. Filmde oğlanları erkekçe yetiştirme üzerine kurulu geleneksel eğitim de eleştirilmektedir. Ancak Okeev siyah beyaz karakterler yaratmaz. Acımasız amca başka bir bakış açısından büyüleyici bir karakter olabilir. Filmde tasvir edilen dünya o kadar vahşidir ki seyircinin ondan yana taraf tutması kolaydır.

Tolomush Okeev'i 2001 yılının Aralık ayında, son buluşmamızın birkaç gün sonrasında kaybettik. Öldüğünde altmış altı yaşındaydı. Dış mekânda film çeken yönetmenlerin en iyilerinden biriydi. Kırgız steplerini ve dağlarını iyi bilirdi. Kırgız Film Stüdyosu şimdi onun adını taşıyor.

Aşağıdaki söyleşi 1993'te İstanbul'da gerçekleşen ilk görüşmemizi ve 2001 yılında Üç Kıta Festivali sırasında Nantes'da gerçekleştirdiğimiz son görüşmeyi kapsıyor.

* * *

KAYIP KİMLİĞİN PEŞİNDE

Kırgız yönetmenlerin ilk kuşağındansınız. Sizi etkileyecek ya da yönlendirecek kimse yoktu.

Herkes için oldukça zor bir dönem olan 2. Dünya Savaşı sırasında büyüdüm. Bizi etkileyenler klasik Sovyet sinemasından Yurkeviç ve Reisman gibi isimlerdi. Cengiz Aytmatov'un *İsyanın Ruhu* belli miktarda propaganda ve hoşnut olmadığım kimi arivist öğeler içerse de benim ilk filmimi etkilemiştir.

Issik-Koul, Bokanbaevo'da bir çadırda doğduğunuzu duydum.

1935'te Stalin'in Kırgızistan'ın göçebe halkına zorunlu kolektifleştirmeyi getirmek için ciddi olarak çalıştığı bir yılda doğdum. Babam çobandı. Fundamentalistler tarafından öldürülen, cumhuriyetin ilk kadın komünisti Urkui Salieva hakkında yaptığım *Urkui* (Ateşe Tapmak) filminde bu dönemi canlandırmıştım.

Ateşe Tapmak filminin sizin diğer bütün çalışmalarınızla ortak bir yönü var. Çevreye ve kaçınılmaz modernizasyon ile yok olmakta olan geleneklere duyulan nostalji arasında bir denge arayışına odaklanıyorsunuz.

Kırgız sinemasının tarihini, ülkenin tarihinden ayıramazsınız. Dünyamızın hızla değiştiği bir dönemde, filmlerimiz aracılığıyla şimdiki zamanı insanların gündelik hayatına içkin olan geçmişteki geleneklerin izini kaybetmeden anlamaya çalıştık.

Dikkati çeken, sizin geleneksel değerleri yüceltmek ve modernizasyonun sonuçlarını saptırmaktansa, değişimin bireyler üzerindeki etkisine odaklanmanız. Hüküm verici olmayan bir nesnellik sergiliyorsunuz.

Goskino'nun görevlileri benim 'hüküm verici olmayan nesnelliğim'den pek de hoşnut değillerdi. Didaktizm ve toplumsal retoriği yeğlerlerdi. *Çocukluğumuzun Güneşi* yıllarca rafta kaldı. İktidardakiler filmin gelişme adına geleneklerin ve adetlerin yok oluşunu gösterme biçiminden rahatsız olmuşlardı.

Filmdeki dağ zirvesi görüntüleri nefes kesici. Onların kaybolmakta olan ulusal kültür için yas tuttuklarını hissetmek mümkün. Siz kaygılarınızı dillendirmeyi hiçbir zaman bırakmasanız da, o dönemde ekolojik ve etnik meselelerin kayda değer tartışma konuları olmadığını düşünebiliyorum.

Bu temayı *Potomok Belogo Barsa* (Kar Leoparının Soyu, 1984) filminde geliştirdim.

Mesajınızı genellikle metaforlar aracılığıyla veriyorsunuz. Örneğin, Çocukluğumuzun Güneşi*'nde Bakai'nin oğlu şehre taşınmak istediğinde Bakai bunu reddeder. Ehlileştirdiği bir altın kartalı vardır. Onu azad etmek zorunda kalır, ancak kartal uçmayı unutmuştur.*

Sonunda inşaat işçileri kartalı doldurarak taştan bir göçebe putunun tepesine koyarlar!

Cengiz Aytmatov'la ilişkinizi anlatın biraz.

Ben onunla 1956'da Leningrad'da tanıştım. Aytmatov yüksek edebiyat tahsili yapıyordu. (Öncesinde veterinerdi.) Bense kız kardeşiyle birlikte okuyordum. Bir gün kardeşini ziyarete geldi ve tanıştırıldık. İlk romanı *Dzamilja* (Cemile) yayınlandığında o yirmi sekiz yaşındaydı, ben yirmi altı. O zamanlar ünlü değildi. Bir keresinde benim üç kişiyle paylaştığım odada kalmıştı ve okul müdürü bunu anladığında durumdan hoşnut olmamıştı. Birbirimizi çok eskiden tanırız.

Birlikte çalışmaya ne zaman başladınız?

1960'larda, Sovyetler Birliği Sinema Yapımcıları ve Oyuncuları Birliği'nde tekrar karşılaştık. Birliğin Kırgızistan'dan gelen ilk üyeleriydik. Aytmatov bu birliğin başkanıydı. Öncesinde ben yönetmenlik ve senaryo yazarlığı okumak için Moskova'ya gitmiş, ilk kı-



Okeev'in yarı-belgeseli *Ateşe Tapmak* (1971) filminden bir kare.

sa filmim *Atlar*'ı çekmiştim. Bildiğiniz üzere, ilk uzun metrajlı sinema filmim *Çocukluğumuzun Güneşi*'dir. Bakış açımızın, ruhumuzun bir olduğunu keşfettik. *Cemile* genelgeçer kurallara, ahlâk kurallarına karşıydı. Bu bir yenilikti. Kocası savaşa gitmiş kadın kendine sevgili bulur. Üstelik filmde komünist ideolojiden eser yok. İlk filmim *Atlar*'da atlar öldürülüp et fabrikasına yollandığı için eleştirilmiştim. Eleştirmenler atlar neden öldürülmeliydi diye sordu. Bu neden alegorik? Bu neden trajedi? Kırgız hayatı, yaşlıların sorunları, ekoloji, kültür, dil, toprak hakkında olan *Çocukluğumuzun Güneşi* de aynı tepkiyi gördü. Topraklarımızın Ruslar tarafından fethi üzerine bir film çektim ve herkes beni eleştirdi. Medya bana tamamen karşıydı. Eğer medya size karşıysa, para bulamazsınız. Aytmatov'la ideolojik savaşımız aynıydı. Savunmak saldırmaktır. Hükümet saldırdığında biz savunmak zorundayız.

Aytmatov bir adamın atıyla olan ilişkisini konu alan Elveda Gülsarı! *isimli bir hikâye yazdı.*

Atlar'ı 1965'te çektim. Muhtemelen filmimden etkilenmiştir. 1986 yılına kadar birlikte çalıştık. Ardından o Yazarlar Birliği'ne geçti, ben de Sinematograflar Birliği'nin başına geçtim.

İşbirliğinizin diğer bir ürünü de yanılmıyorsam Al Alma/Krasnoye Yabloko'*ydu (Kızıl Elma). Senaryoyu Aytmatov yazmıştı.*

Kızıl Elma'dan önce Kazak Film Stüdyo'da *Yırtıcı*'yı yapmıştım. Çok zor bir çekimdi. Hava koşulları felaketti. *Kızıl Elma* 1975'te tamamlandı. Ben kırk beş yaşındaydım, Aytmatov kırk yedi. Yaşlanıyorduk. Gençliğimiz geçiyordu. Aşk üzerine bir film yapalım dedik ve bunu tartıştık. O dönemde başka Rus ve Kırgız yönetmenler de Aytmatov'un hikâyelerini (*Cemile, Elveda Gülsarı, Beyaz Gemi*) filme çekmek istiyorlardı. Aytmatov bana, "Başka yönetmenler benim hikâyelerimden film yapmak istiyorlar. Gel birlikte bir film çekelim," dedi. Ben de ona, "Senin klasiklerinden vasat filmler yapıyorlar, bu beni korkutuyor. Ben senin klasik olmayan işlerinden birini alıp onu klasik bir filme dönüştürmek istiyorum. İlişkimizi zedelemek istemiyorum. *Kızıl Elma*'ya yüzde yüz sadık kalarak bir uyarlama yapmak istemiyorum, anlamı alıp ona kendi bakış açımı eklemek istiyorum. Senin ismin senaryo yazarı olarak geçecek ama senaryo benim olacak," dedim. Centilmence bir anlaşma yaptık.

Aytmatov'un çalışmaları Kırgızların yanı sıra Ruslarca da sinemaya uyarlandı. Eserlerin ruhunu kim doğru yansıtabildi? Ruslar Kırgız özünü, ruhunu anlamakta ve yansıtmakta başarılı mıydılar?

Size gerçeği söylemek isterim. İster Rus ister Kırgız olsun, kimse Aytmatov'un çalışmalarından Aytmatov'un yarattığı gibi klasikler yaratamadı. İki Kırgız yönetmen Aytmatov eserlerini uyarladı: Bazarov 1968'de *Toprak Ana*'yı, Bolatbek Shamshiev 1975'te *Ak Keme*'yi (Beyaz Gemi) ve *Voshozdenie na Fudzijamu*'yu (Fuji Yama Dağının Yamaçları) çekti. En iyisi *Beyaz Gemi*, ancak o film bile hikâyeyi yeniden anlatmaya eğilimli. Yüzde yüz olmasa da en azından yüzde yetmişini; dolayısıyla bir illüstrasyona benziyor.

Shamshiev'in filmin sonunu değiştirdiğini okudum, zira romanın sonu bir hayli trajikti.

Film bir trajediyle sonuçlanıyor, ancak bunun iki anlamı var; çocuğun gerçekten ölüp ölmediği belli olmuyor. Çok iyi sahneler var, ancak geleneklerle ilgili olan bölümler karmaşık ve kafa karıştırıcı. Kanımca filmin kendi yapısı ve biçimi vardır ve edebi bir eseri uyarlarken sinema kurallarına uymalısınız. *Kafka*'yı okuyup ardından Orson Welles'in filmlerini izlediğinizde iki farklı şey görürsünüz. Örneğin *Rüzgâr Gibi Geçti* hem film hem de roman olarak iyi bir çalışmadır. Ya da Kurosawa'yı ele alalım, klasikleri uyarladığı filmleri de klasikleşmiştir. Bu benim sinema anlayışım. Kitabı beyazperdeye yüzde yüz çevirmek gerekmez.

Kırgız olmayan kimi sinemacılar da Aytmatov'un eserlerini sinemaya uyarladılar.

Üç kişi var: Ukraynalı Larisa Shepit'ko kısa bir hikâye olan *Devenin Gözü*'ne dayanan *Isı*'yı, Rus Andrei Mikhalkov Konchalovsky *İlk Öğretmen*'i, Ermeni Karen Gevorkian *Deniz Kıyısında Koşan Ala Köpek*'i (1990) çekti. Üçüncüsünün senaryosunda çalıştım. Gevorkian benim Moskova'dan arkadaşım. Filmi kendim çekecektim ama bana, "Sen çok meşgulsün. Benim yapacak bir şeyim yok. İzin ver ben çekeyim," dedi.

Kırgızların 4.000 kişiden kalabalık olmayan balıkçı cemiyeti Nivkh'le Sakhalin adasında ne işi var?

Bu ciddi bir mesele. Aytmatov'a bu hikâyeyi anlatan Vladimir Sangi bir Nivk yazar. Aytmatov hayatın devamı felsefesi üzerine malzeme arayışında olduğu için hikâye bir hayli ilgisini çekmişti. Sangi ona bu konudan bahsettiğinde Aytmatov üzerinde çalışmaya karar verdi, zira büyük yönetmenler ya da büyük yazarlar yalnızca bir ulus hakkında eserler yaratmakla tatmin olmazlar. Örneğin Bertolucci, Çin İmparatoru hakkında bir film çekti; Pudovkin bir Rus ama Cengiz Han hakkında bir film yaptı; Mikhalkov Moğollar hakkında *Urga*'yı çekti. Ben de Türkiye'den malzeme arıyo-

rum. Bütün bunların anlamı şu, eşinizi seversiniz ama ara sıra başkalarına da gidersiniz!

Andrei Mikhalkov Kontchalovski başka eserlerin yanı sıra Yırtıcı*'nın da senaryosunu yazmıştı.*

Kontchalovski, Shengelaya, Shepit'ko ve Sakharov –hepsi Kırgız Film Stüdyo'da çalıştılar. Bazarov, Kırgız Film'de yapılan Shepit'ko'nun ilk filmi *Isi*'da (1963) yönetmen yardımcısıydı.

Kontchalovski ilk filmi için Kırgız Film Stüdyo'yla anlaşmıştı ve Aytmatov'un Kırgızistan'da 1923'te kurulan Sovyet yönetimini ele alan İlk Öğretmen*'ini sinemaya uyarladı. Kimi tarihçiler bu filmi bağımsız sinemanın başlangıcı olarak görürler. Ancak Kontchalovski romana sadık kalmamakla eleştirilmişti.*

Şunu söylemeliyim: Kontchalovski'nin *İlk Öğretmen*'i sömürgecinin bakış açısını yansıtıyordu. Film Kırgız halkı için değil, sömürgeci için yapılmıştı.

Larisa Shepit'ko'nun filmi Isı *da bir Aytmatov çalışmasına,* Devenin Gözü*'ne dayanıyordu.*

O filmin ses yardımcısı bendim. İlk filmim *Çocukluğumuzun Güneşi*'nden dört yıl önce yapılmıştı. Önemli yönetmenlerimizden Bolatbek Shamshiev de filmde rol almıştı.

Sovyet Yönetimi altında çalışmanın zorlukları nelerdi?

Sovexport filmlerimizin ihracatını kontrol ediyordu, şovence davranıyordu. Sovyet filmleri ancak Rus filmlerinden sonra gösterime girebiliyorlardı. Ağabey-küçük kardeş ilişkisi yaşanıyordu. Bazarov'un muhteşem filmi *Samancynyn Zolu/Materinskoe Pole*'nin (Toprak Ana) hak ettiği üne sahip olamamasının sebebi buydu. Sovyetler Birliği zamanındaki kariyerim yaptığım her filmle (*Kızıl Elma* hariç) sürdürdüğüm uzun bir mücadeleden oluşur. Moskova kendisini mutlu etmeyen filmlerin çok az sayıda kopyasını yaparak dağıtımı manipüle ediyordu. *Çocukluğumuzun Güneşi* 1967'de Frankfurt'ta yapılan bir festival sonucu uluslararası üne

sahip olmuştu. O günlerde Batı ilgisinin etkisi büyük bir yankı yapardı. Sovexport açısından da iyiydi; ülkeye para giriyordu. Bir film para yapıyorsa, onun ideolojisiyle ilgilenmezlerdi. Uzlaşırlardı. Resmi ideolojinin yandaşları bizi para yapacak filmler yapma konusunda teşvik ediyorlardı.

Aytmatov'un kitapları Sovyet ideolojisine karşı çıkan öğeler içerse de 1963'te edebiyat dalında Lenin Ödülü'ne layık görülmüştü.

Bunun birinci sebebi, biraz önce bahsettiğim mesele. Aytmatov o tarihte zaten ünlüydü. Aragon ve diğer Batılı sanatçılar destekliyorlardı onu. Uluslararası itibarı olan birini durdurmak zordur. İkincisi, Batı'ya totaliter olmadıklarını, aksine Aytmatov ya da benim gibi sanatçıları desteklediklerini göstermek Sovyet sisteminin işine geliyordu. Ne de olsa demokratik bir ülkeydi! Rus yazarları ya da sanatçılarıyla kıyaslandığında bizim işimiz daha kolaydı, bazı şeyleri görmezden gelebiliyor, "Bunları yazanlar Kırgız, bizim siyasetimizi pek de iyi anlamıyorlar," diyebiliyorlardı. Bizim için onların ağabey siyasetinde cahil konumunda olmak daha iyiydi. Bundan kurtulmayı amaçlıyorduk. Aytmatov'un aynı zamanda oldukça diplomatik bir insan olduğunu unutmamalıyız. Yalnızca bir deha değil, aynı zamanda çok da akıllıdır.

Kırgız sinemasının, edebiyatının ve sanatının Kazakistan veya Türkmenistan gibi diğer Orta Asya Cumhuriyetleri'nin sinema, edebiyat ve sanatından farklı birtakım özellikleri olduğunu düşünüyor musunuz?

Kesinlikle var, yoksa pek de ilgi çekici olmazdı. Bir özelliği epik çalışmalardır. Başta *Manas* olmak üzere yirmiyi aşkın destan var. Bu destanların çoğu manzum tarzda yazılmıştır. Aytmatov'un çalışmaları nesirdir, ancak kelimelerde şiirin ritmini duyabilirsiniz. En önemli konu budur. 1960-1970'lerin Sovyet Sineması'nda Kırgız ve Gürcü filmlerinin büyük yeri vardır. Her iki ülke sineması da gerçek hayatı yansıtmaya çalışan filmlerle tanındılar. O günlerde bağımsızlığın sesini ilk duyanlar bizlerdik.

Bağımsızlık sonrası Kırgız filmleri hangi dilde çekilmekte?

Kırgızca ve Rusça. Eski filmler, Aytmatov'un çalışmalarından yapılan bütün uyarlamalar Rusça'ydı.

Aytmatov bana bir iki çalışma dışında eserlerinin uyarlamalarından hoşnut olmadığını söylemişti. Hikâyenin özünü verememelerinin sebebinin Kırgız dilinde çekilmemeleri olduğunu düşünüyor musunuz?

Haklısınız. Bu filmlerin Kırgız karakterini ya da ruhunu iyi yansıtamamalarının sebebi bu. Bağımsızlığın hemen ertesinde ulusal dil meselesini meclise taşıdık. Örneğin, Bolatbek Shamshiev pek Kırgızca bilmez. Ben filmlerimi Kırgız dilinde çektim. *Çocukluğumuzun Güneşi*'nde büyükanne, torununun Rusça konuştuğundan hayıflanır. Bu sahne yüzünden bile sorun yaşadım. Rus diline karşı olmakla suçlandım.

Ulusal dili korumak için herhangi bir adım atıldı mı?

1991'de Kırgızca resmi dil olarak kabul edildi. Bu kolay değildi, zira Ruslar Rusça'nın da resmi dil sayılmasını istiyorlardı. Yasa onaylandığında, Kırgızca kitaplar yayınlamaya ve okulda Kırgız dilini öğretmeye başladık. İkinci Dünya Savaşı'na kadar Latin alfabesini kullanıyorduk, dolayısıyla ona dönmek önemliydi, çünkü Kril alfabesinde kimi Kırgız harfleri mevcut değil. Ancak milliyetçiler temel amacı anlamıyor, bunu bir devrime dönüştürmeye çalışıyorlar. Değişiklikler yavaş yavaş yapılıyor, bunun için para da gerekli. Aşırı milliyetçiler her şeyi bir gecede değiştirmek istiyorlar. Bağımsızlık ertesinde iki düşmanımız vardı: Rus şovenizmi ve aşırı vatanseverlik.

Bağımsızlık sonrasındaki başlıca gelişmeler, Bağımsızlığın Kırgız sinemasına etkileri nelerdir?

Komşularımıza kıyasla siyasal bakımdan istikrarlı ancak ekonomik bakımdan kötü bir durumdayız. Hükümet destek vermiyor. Sinemalar filmlerimizi göstermek istemiyor. Özbekler film çekebilmek için para alıyor. Onların durumu bizimkinden her zaman daha iyiydi. Sinema yalnızca sanat değildir, finansman açı-

sından da dengeli olması gerekir. Bağımsızlık öncesinde her şey Moskova'dan gelirdi. Dağıtımla da onlar ilgilenirdi. Kırgızistan'ın nüfusu 4,5 milyon. Yalnızca Kırgız parasıyla film çekerseniz, filminizi izlemeye herkes gelse bile paranızı geri alamazsınız. Marx, Engels ve Lenin kapitalist bir düzenden sosyalist bir düzene nasıl geçilebileceğini yazdılar, tersini değil. Bu yüzden, oldukça zor bir dönem geçiriyoruz. Ekonomik kriz dönemlerinde insanların sinemayı düşünecek vakitleri olmaz. Bugün film yapmaya yurtdışından bulduğumuz fonlar sayesinde devam edebiliyoruz.

Kırgız büyükelçisi olarak Türkiye'de görev yaptınız ve Ankara'da yaşadınız. Kırgız sinemacılığına hâlâ katkıda bulunuyor musunuz?

Aktan'ın öğretmeni ve ilk filmi *Sümüklüböcek Evin Nerede?* filminin yapımcısıydım. Eski Sovyetler Birliği cumhuriyetlerinin hepsinin katılımıyla çekilecek olan bir dizi projesiyle ilgileniyorum.

İstanbul, Nisan 1993 - Nantes, Kasım 2001

BİYOGRAFİ

Tolomush Okeev Kırgızistan'ın Issik-Koul bölgesinde 11 Eylül 1935 yılında doğdu. 1958 yılında Leningrad Sinema Mühendisliği Okulu'ndan (LIKI) ses teknisyeni diplomasıyla mezun oldu. Kırgız Film Stüdyoları'nda ses mühendisi olarak çalıştı ancak VGIK'deki çalışmalarına 1964 ve 1965 yıllarında devam ederek, senaryo yazarlığı ve yönetmenlik dallarından 1966 yılında mezun oldu. Bazarov, Ubukeyev ve Shamshiev'le aynı dönemde sinema filmleri çekmeden önce senaryolar yazdı, filmlerde oynadı, oyunlar sahneye koydu ve belgeseller çekti. *Kanatlı Sanat* isimli bir de kitap yazmıştır. Türkiye büyükelçiliği ve milletvekilliği yaptı, çokuluslu süper prodüksiyon *Cengiz Han*'ın yapımcılığını üstlenen Keletchek (Gelecek) isimli şirketin de kurucusudur. 2001 yılının Kasım ayında, Nantes Üçkıta Film Festivalinde hayat boyu başarı ödülünü aldıktan kısa bir süre sonra, yıllardır yaşadığı Ankara'da öldü.

Sinema Filmleri:

1967 *Bakajdyn Zajyty/Nebo Nacheg Detsiva* (Çocukluğumuzun Güneşi)

1970 *Miras*

1971 *Urkui* (Ateşe Tapmak - yarı-belgesel)

1973 *Lyuty* (Yırtıcı)

1975 *Al Alma/Krasnoye Yabloko* (Kızıl Elma)

1977 *Ulan* (yarı-belgesel)

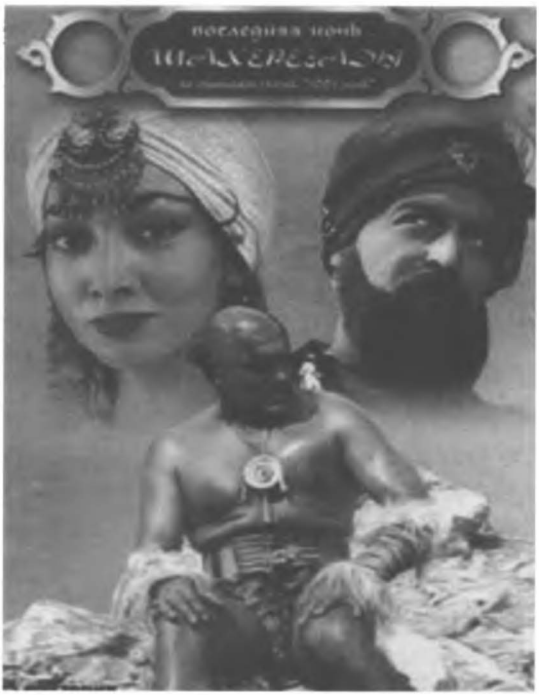
1980 *Altin Guz/Zolotaya Osen* (Altın Güz)

1984 *Potomok Belogo Barsa* (Kar Leoparının Soyu)

1987 *Mirazi Lioubvi* (Aşk Serapları)

1991 *Cengiz Han*

TACİKİSTAN

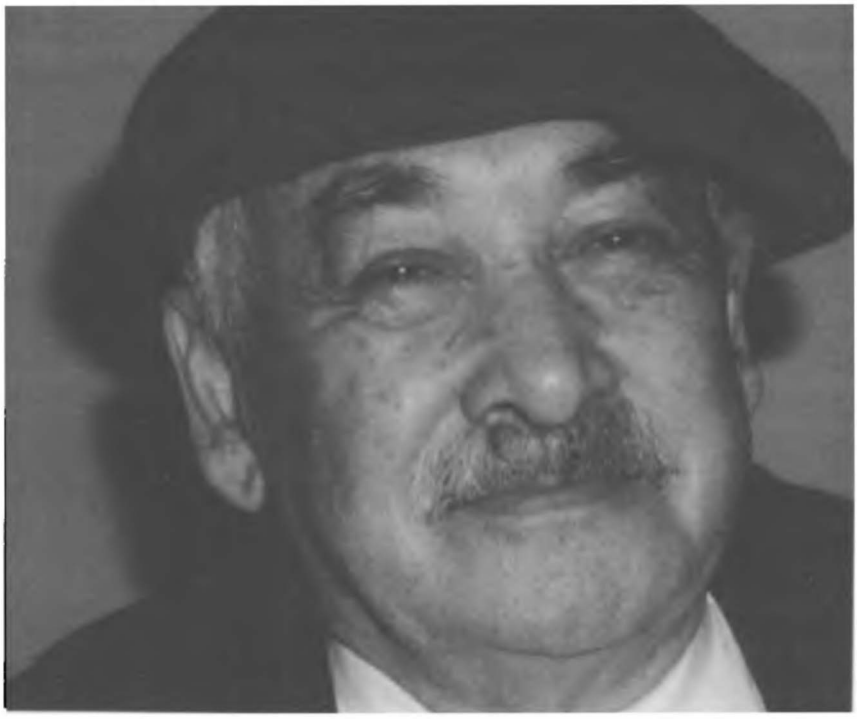


Şehrazad'ın Yeni Hikâyeleri (1984), Tachir Sabirov.

TACHİR MUKHAROVICH SABIROV



Tachir Mukharovich Sabirov, 20. Parti Kongresi'nin kişi kültü eleştirisinin ardından gelişen ılımlı havada, 1950'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan Tacik yönetmenler kuşağındandır. Binbir Gece Masalları renklerine boyanan epik çalışmalarla tanınan Sabirov, Sovyet sansürü badiresini atlatmışsa da, Bağımsızlık ve onu takip eden ekonomik krizin ardından sanatsal bir çıkmaza girmiştir. Çalışmalarının en önemli örneği, Bağımsızlık sonrasında rafa kaldırılan ve Eski Doğu Almanya'da düzenlenen Cottbus Film Festivali'ne davet edilmeden önce gösterim imkânı bulamayan son filmi *Ashk va Samshed*'dir (Gözyaşları ve Kılıç). Festivaldeki gösterim filmin ilk ve son gösterimidir. Sabirov filmi seyircilerle beraber gözlerinde yaşlarla izlemiştir. 2003'teki vefatına kadar başka film çekmemiştir.



Tachir Mukharovich Sabirov.

Aşağıdaki görüşme 2001 yılının Ekim ayında Cottbus'ta bu tarihi gösterimin ardından gerçekleşmiştir.

* * *

KUŞAK FARKININ ÖTESİNDE

Filminiz Gözyaşları ve Kılıç'ı *bu sabah seyircilerle beraber izlediğinizi gördüm. Nasıl duygular hissettiğinizi sorabilir miyim?*

Öğretmenin karşısında imtihana çekilen bir öğrenci duygusunu yaşadım. Bu deneyimi seyirci karşısında yaşamaktan ötürü sevinçliydim. Filmimi açılış gecesi izlediğimiz, Kazak yönetmen Darejan Omirbaev'in çektiği *Jol* (Yol) filmiyle karşılaştırıyordum. Seyircilerden bazılarının *Yol*'un gösterildiği sinema salonundan ayrıldığını görmüştüm, ama benim filmimde dokunaklı

sahnelerde ağlayan insanlar vardı. Bundan ötürü mutluyum. Filmi doğru anladığınızı umuyorum, zira İslam'a aşinasınız. Alman seyirciler kimi zorluklar yaşayabilirler. Bu sabah Alman bir kadın gazeteci Kuran okuma sahnesini göstererek Bin Ladin'i mi desteklediğimi sordu. Filmi hiç anlamamış. Savaş var. İnsanlar ölüyor. Ülke parçalara ayrılmış ve genç bir ses onu birleştirmeye geliyor. Bu benim söyleyiş biçimim, sizin de böyle anladığınızı umuyorum.

Bu filmi on yıl önce yaptınız. Bugün çekseydiniz değiştireceğiniz bir şey olur muydu?

Hiçbir şey! Düşünün: bir kitap var, satırlar ve de bir alt metin. Bu filmde alt metnin üzerinde çalışıyorum. Filmi gözümde canlandırdığımda kahramanlarımın ölümü gibi somut meseleler üzerine kafa yoruyordum. Onları nasıl öldürecektim? Gulisor'un evlenmeden dul kaldığını söylemesi rastlantı değil. Mesele, ölümlerini somut olarak nasıl göstereceğimdi. Ölmeden önce gözlerini kapatır ve düğününü görür. Greso kahramanca ölmek zorundadır –atının üzerinde.

Dengeyi sevdim. Savaş filmi ya da basit bir melodram yeknesak olabilir. Filminizin atmosferi ağırlaşınca onu tekrar, bir şekilde, canlandırıyorsunuz.

Filmin dört bölümünü de görmenizi isterdim. Örneğin, Mirso ve kızıyla ilgili bir hikâye var. Kızını birine satmak için ilk karısından çalar. Filmin uzun versiyonunda var bu.

Daha uzun bir versiyonunun olduğunu bilmiyordum.

Dört bölümlük bir diziden bazı bölümleri çıkararak tek bir film yapmaya çalıştım. Dizide Mirso'nun iki karısını öldürdüğü, ellerinin kana bulandığı ilginç sahneler de var.

Filmin tamamı ne kadar sürüyor?

Her bölüm 1 saat 10 dakika. Maalesef kimi önemli mevzular, örneğin bir insanın istediğini elde etmek için nasıl her şeyi göze

alabileceği son versiyonda yer almadı. Örneğin, birinin başkasıyla karıştırıldığı için yanlışlıkla hapse atıldığı bir yan konu vardı. Sovyetler Birliği'nin çöküşü filmi etkiledi ve film hiçbir yerde gösterime girmedi. Burada, Cottbus'daki gösterim filmin ilk gösterimi. Birçok şeye, örneğin en alt sosyal sınıftan kadınların, on altı yaşında evlendirilen kadınların hikâyelerine yer veremediğim için çok üzgünüm.

Senaryo yazarı kim?

Senaryoyu ben yazdım ve ardından Semen Lugin'le üzerinde çalıştık.

Bu filmin ardından başka bir film çektiniz mi?

Bu filme başladığımda on bölümden oluşan bir dizi planlıyorduk ancak dördünü çektikten sonra maddi yetersizliklerden ötürü çekime son verdik.

Kaç filminiz var?

Çok fazla! Onları izlemek için hiç ara vermeden sinemada iki ay boyunca oturabilirsiniz.

Film çekmeye ne zaman başladınız? Geçmişinizden bahseder misiniz?

Bu dünyaya doğan herkes bir şey olmak zorundadır. Kimi zaman zekâ gerekir, kimi zamansa burada yazılıdır (*alnını gösterir*) –yönetmen, hırsız, komünist... İçinizdedir. İçinizde gelişir ve öğrenirsiniz.

Film yapmayı okulda mı, yoksa usta-çırak ilişkisiyle mi öğrendiniz? İlk filminizi kaç yaşında çektiniz?

Başladığımda on üç yaşındaydım ve hâlâ öğreniyorum.

On üç yaşındayken ne türde filmler yapıyordunuz?

O yaşlarda arkadaşlarımla beraber film setlerinde dolaşıyorduk. Aktör olmaya karar vermiştim, Tacikistan'da oyunculuk eğitimi aldım. Ölü bir dönem olarak tanımlanabilecek İkinci Dünya Savaşı

yılları ertesinde önemli rollerde yer aldım. Ulusal duygularla ilgili rollerde yer aldım. Ardından Zavadski'den yönetmenlik eğitimi almak üzere Moskova'ya gittim. Orada okudum ve çalıştım. 1958'de kendi filmlerini yöneten ve Mosfilm stüdyolarında birçok film çeken en genç yönetmendim.

Tarihçiler Tacik sinemasını üç evrede değerlendirir: İlk evre, devrim sonrası yıllardan 1955'e kadar olan dönemdir. Bu dönemde en öne çıkan film, yönetmen Kamil Yarmatov'un Kızıl Ordu'ya ithaf ettiği Pochetnoe Provo *(Göçmen, 1934) isimli filmdir. Kamil Yarmatov* Göçmen *filmiyle sessiz sinemada yeni bir anlatım tarzı yaratmış ilk Tacik yönetmendir.* Göçmen*'de yeni bir hayat mücadelesini ve serdniak'ların (küçük çiftçilerin) karşılaştıkları güçlükleri anlatır. Başrolü, Kolhoz'da çalışan Kamil'i oynar.*

Yarmatov sessiz sinemanın başlangıcını temsil eder, sesli sinemanın da ilk örneklerini vermiştir. Kimi kaynaklara göre Nikolai Dostal'ın *Syn Dzhigita* (Bahçe) filmi ilk sesli filmdir; ancak bu doğru değil. Dostal'ın filmi 1939 tarihlidir.

Siz birçok filmin ve projenin raflara kaldırıldığı, yönetmenlerin eziyet çektiği bir baskı döneminde çalışmaya başladınız. Tacik sinemasının kurucularından Gouliamrıza, Stalinizmin ilk kurbanlarındandı. Kamil Yarmatov Özbekistan'a gitmek zorunda kaldı. 1955'e kadar dikkatleri üstüne toplayan herhangi bir sinema filmi çekilemedi. Daha sonraları bile, Shamsij Kiamov'un Nikolai Litus'la beraber çektiği Moi Drug Navrusov *(Arkadaşım Navrusov, 1957) gösterime giremedi. Film muhafazakârlığın ve bürokrasinin engellerini aşamayan, yenilikçi bir tarım uzmanının hikâyesini anlatıyordu. 20. Parti Kongresi'nden sonra kişi kültü eleştirisinin süregeldiği 1955-1970 arası ikinci dönemse, Tacik sinemasının az üretimin, propaganda belgesellerinin ve yönetmenlere yapılan eziyetlerin zararlı sonuçlarından kurtulduğu dönem. Bu dönemde siz Boris Kimiagarov ve Shamsij Kiamov'la beraber çıkış yapıyorsunuz. Bu dönemin kilometre taşı eseri, kanımca, Boris Kimiagarov'un Devrim hakkındaki epik çalışması* Dohunda*'dır (1956).*

1960'larda yıllardır açlık çekmiş ve sonunda yemeğe kavuşmuş adamlar gibiydik. Ancak işler kolaylaşmadı. Sinemacıların zulüm altında oldukları bir dönemdi. Film çekebiliyorduk, ancak baskı da eksik olmuyordu. Bu durum perestroykaya (yeniden yapılanmaya) kadar devam etti.

Peki, buzların çözülmesinin ardından, Gürcistan ve Kırgızistan'daki örnekleri takiben, biçim ve temaların çeşitliliğiyle şekillenen yeni bir canlılığın doğmasına ne diyorsunuz? Bunun öncüsü Dohunda'*ydı.*

O filmde Gulnor'u canlandıran Zoukhra Karmova'nın karşısında köyli Edgor'u oynamıştım.

Shamsi Kiyamov, Abdussalom Rakhimov ve Mukaddas Makhmudov, belgeselden kurgu sinemaya geçtiler ve siz 1966'da çok önemli bir film yaptınız: A. Aini'nin romanına dayanan Margi Sudhur *(Haraççının Ölümü, 1966). 1970'lerin başında Marat Aripov* (Nisso), *Sukhbat Khamidov* (Paviak Prissn'in Efsanesi), *Margarita Kazimova* ('43 Yazı *ve* Djura Sarkor) *ve Anvar Turayev* (Üçüncü Kız) *gibi yeni bir ifade tarzı arayan genç yetenekler ortaya çıktı. 1978'de ruhani ve ahlâki değerler arayışı üzerine olan* Uzaktan Gelen Kadın'ı *yaptınız. Bu dönemi Tacik sinemasında bir* yeni dalga *olarak değerlendiriyor musunuz?*

Avrupa'da siz sürekli *dalgalardan* bahsediyorsunuz! Tacikistan'da bizim herhangi bir dalgamız yok. Kimi yetenekli sinemacılarımız var ve böylelikle film yapabiliyoruz. İki ya da üç yönetmenle *dalga* olmaz!

Üçüncü dönem Davlat Khudonazarov, Bako Sadikov ve Oleg Tulayev gibi yeni bir yönetmen grubuyla başladı, perestroyka ve Bağımsızlığa kadar devam etti. Davlat Khudonazarov üçüncü dönemin 'parlayan yıldızı' olarak görülüyor.

O yalnızca bir kameramandı. Boris Kimiagarov'la çalıştı.

Kimiagarov'un Şahname üzerine yaptığı filmlerden Djura Sarkor'*da, Kazimova'nın kameramanı olarak yaptığı ilk çalışmalarda*

bile Khudonazarov'un yeteneği, belirgin lirizmi ve şiirsel dili aşikar. Onun filmleri Skazanie o Rustam *(Rüstem Efsanesi, 1971),* Rustam va Sukhrab *(Rüstem ve Suhrab, 1972) ve* Shahnama Firdausi *(Firdevsi'nin Şahnamesi, 1977) gibi Tacik sinema tarihine tanıklık eden filmlerin yönetmeni Boris Kimiagarov'un dramatik kahramanlık sinemasından kesin bir şekilde ayrılıyor.*

Khudonazarov partideydi, KGB'nin adamıydı. Şimdi Amerika'da yaşıyor! Davlat Khudonazarov'un filmlerini görmek isteyen kimse yok.

İzin verirseniz, sizinle aynı fikirde olmadığımı belirtmek isterim. Kanımca, Davlat Khudonazarov'un çoğu Pamirlerdeki hayatı ele alan belgesel ve kurgu filmleri tarihi ve gelenekleri lirik biçimde sunuyor. Örneğin en bilinen filmi, Vlatom Snege Zvon Ruchya Mardi Roh *(Eriyen Kardaki Dere Çağıltısı, 1982), ki o da realist türe dahil, Birinci Dünya Savaşı gazisi yaşlı bir çobanın hayatını kurtaran arkadaşını arayışının dokunaklı tasviri. İlelebet sonuçlanmadan kalacak bir arayışın ortasında eski ve yeninin, yaşlılıkla gençliğin, kentle kırsalın kaçınılmaz çatışması. Devrimci Ulusal Şair Abulkosim Lakhuty'ye odaklanan* Ustad'da *(Usta, 1988) hem şairin hayatını sunmak, hem de İç Savaş gibi şairin yaşadığı olayları yorumlamak için arşiv belgeleri kullanılıyor. Khudonazarov, Bağımsız Devletler Topluluğu'nun Otonom Sinematograflar Birlikleri Konfederasyonu başkanı ve komünistlere karşı yürütülen demokratik muhalefetin önde gelen isimlerinden biriydi. Tacikistan'daki demokrasi sürecine yaptığı aktif katılımın, onu ülkesini terk ederek ABD'de yaşamaya zorladığını düşünmüyor musunuz?*

Halkın, kadınların yüreğine dokunan başka yönetmenlerimiz var. Örneğin, çok yetenekli olan Bahtiyar Khudoynazarov.

Bahtiyar kesinlikle çok yetenekli bir genç adam. Siyasi değil, ancak yine de kendi ülkesinde barınamadı. Avrupa'da yaşıyor, filmlerini yabancı kaynaklarla çekiyor. İç Savaş sırasında Duşanbe'de Kosh Ba Kosh'u *(1993) çekmeye çalışırken kaçırıldı, ekipmanı çalındı. Filmleri Tacik televizyonunda gösteriliyor mu?*

Evet, gösteriliyor.

Film stüdyolarının durumu nedir? 1930'da kurulan Tacik Kino hâlâ duruyor mu?

Orta Asya'dan söz ederken bizim cumhuriyetimiz bölgenin en kenarda kalmışı. Hiç film çekemediğimiz çok zor bir dönem yaşadık. Bu dönemde sinemacılarımız savaş ve barış arasındaki her şeyi kaydettiler. Şimdilik yalnızca video çalışıyoruz. Yeni kuşaklara deneyimlerimizi aktarmak için bir sinema okulu kurduk. Önemli yönetmenlerimizden, su meselesiyle, Aral Gölü'yle ve Afganistan'dan dönen göçmenlerle, diğer bir deyişle gündelik hayatımızın sorunlarıyla ilgili oldukça etkileyici filmler yapan Munavar Mansurchodjaev de öğretmenlerden biri. Bugün sinema yapmak için yeterli paramız yok, ancak hâlâ geçmişten kalan önemli filmlerimiz var. Şimdi üzerimizdeki örtüyü kaldıran Cottbus Film Festivali haricinde filmlerimizi gösterebileceğimiz tek yer Festival Kinoshock. Buraya getirdiğim film, *Gözyaşları ve Kılıç* on yaşında olmasına rağmen hâlâ güncel.

Sohbetimizin başlangıcında Darejan Omirbaev'in Yol *filmini beğenmediğinizi söylemiştiniz. Sebebini öğrenebilir miyim?*

Şu uzun saçlı adam kim?

Ülkenizin yetenekli, genç sinemacılarından biri. Jamseed Usmanov.

ABD'de yaşayan biri daha.[1] Bir kahraman yakışıklı olmalı, konuşmak isteyeceğim biri olmalı. Şuna benzeyen bir adama âşık olur muydunuz?

Gerçek hayatta herkes güzel değildir.

Filmde, pek de güzel olmayan bir aktrisi kadını gösterme imkânınız vardır. Örneğin, *Şehrazat* filmimde genç bir kızı aldım ve onun güzel görünmesini sağladım. İnsanlar bir salondan ötekine yalnızca onu görebilmek için koşuyorlardı!

Cottbus, Ekim 2001

BİYOGRAFİ

Tachir Mukharovic Sabirov 21 Aralık 1929'da Stalinabad'da (Şimdiki Duşanbe) doğdu, 2003'de öldü. Taşkent'teki Tiyatro Akademisi'nde tiyatro eğitimini 1951 yılında, Moskova'daki GITIS Devlet Tiyatro Sanatı Enstitüsü'nde, I. Zavadski yönetimindeki yönetmenlik eğitimini 1956 yılında tamamladı. 1955'te sinemaya oyuncu olarak atıldığında öncelikle Alexandr Stolper'in *Yol* filminde ve Kimiagarov'un *Dohunda*'sında, ardından da bazı ticari filmlerde rol aldı. İlk filmi *Oğlanı Evlendirmenin Vaktidir* (1959) komediydi. Çoğunlukla komedi, duygusal maceralar ve oryantal efsaneler gibi ticari türleri seçti. *Marghi Sudhur* (Haraççının Ölümü) klasik bir Orta Asya komedisi olarak değerlendirilir. Ayrıca Tacik Sinemacılar Birliği başkanıydı.

Filmlerinden Seçmeler:
1959 *Oğlanı Evlendirmenin Vaktidir*
1960 *Ecinliler*
1963 *Şahsenem ve Garip*
1966 *Margi Sudhur* (Haraççının Ölümü)
1967 *İhanet*
1968 *İfşa*
1973 *Biz Hiçbir Şeyiz* (üç bölüm)
1976 *Nişan Sandığı*
1978 *Uzaktan Gelen Kadın*
1984 *Ve Yeniden Şehrazad'la Bir Gece*
Şehrazad'ın Yeni Hikâyeleri
Şehrazad'ın Son Gecesi
1991 *Ashk va Samshed* (Gözyaşı ve Kılıç)

---

1) Usmanov Paris, Fransa'da yaşıyor. İlk sinema filmi, Byong Hun-min'le beraber yönettiği *Parvaz-e Zanbur* (Arının Uçuşu, 1998) uluslararası üne kavuştu. İkinci filmi *Farishtay Kifti Rost* (Sağ Omzumdaki Melek, 2002) yine çeşitli ödüller aldı. 2005 yılında onu Tahran'da gördüğümde yeni filmi, *Cennete Gitmek İçin Önce Ölmelisin* üzerine çalışıyordu. Üç filmin hepsi de Tacikistan'da, doğduğu köy Aşt'ta çekildi. Tacir Saburov'u 2003'te kaybettiğimizi ondan öğrendim. Sabirov hakkında konuşurken, Sabirov'un yalnızca kendi filmlerini seven tuhaf bir adam olduğunu söyledi.

TÜRKMENİSTAN



Evlatlık Oğul (1988), Halhammet Kakabaev.

HALHAMMET KAKABAEV



Türkmenistan'ın önemli yönetmenlerinden Halmammet Kakabaev *Ogul/Sy* (Evlatlık Oğul, 1988) filmini perestroyka zamanında çekti. *Evlatlık Oğul*, Sovyet döneminde çekilen en son uzun konulu Türkmen filmidir. Yeterli oranda folk mizahı içeren şiirsel bir film olan *Evlatlık Oğul*, yaratıcılığın değeri ve hayatla bağlantısı hakkında bir meseldir. Ünlü Rus sinemacı Sergei Bodrov tarafından yazılan senaryo, tanınmış yerli bir müzisyen olan babası savaşa giden ve dönmeyen bir çocuğa odaklanır. Kakabaev'in son filmi *Toba/Raskayanie* (Tövbe, 1997) Bağımsızlık sonrası toplumsal değişim süresince kaybedilen insani değerleri, özellikle de pazar ekonomisinin ve Batı tarzı maddi çıkarlara dayanan değerlerin gelişiyle travmatik bir anne-oğul ilişkisini



Halhammet Kakabaev.

bir metafor aracılığıyla ele alıyor. Yeni ekonominin getirdiklerinden faydalanmış, başarılı bir işadamı olan Yağmur, kendisi gibi başarılı işadamları arasında büyük şehirde yaşamaktadır. Köklerinden, özellikle de hastalıklı annesinden utanç duyar. Ancak açgözlülüğü sonunda onu çıkmaza sürükleyecektir. O yurtdışında tatildeyken annesi köyde tek başına ölünce suçluluk duygusundan kurtulamaz. Kariyerini terk eder, çoban olur; ancak tövbe etmek kolay değildir.

Kakabaev çalışmasının siyasal nitelikte olmadığı konusunda ısrarcı konuşsa da önceki rejime duyduğu nostaljik duyguları da saklamaz. "Sovyet dönemini suçlamayı doğru bulmuyorum," diyor Kakabaev, "Yetmiş yıl hayatımızın koskoca bir dönemiydi".

Aşağıdaki görüşme 2000 yılında, Türkmen sinemasının bir toplu gösterisinin yer aldığı Cottbus Film Festivali sırasında yapıldı.

* * *

GEÇİŞ DÖNEMİNDEKİ BİR DÜNYADA İNSANİ DEĞERLER

Evlatlık Oğul *ve* Toba/Raskayanie*(Tövbe) filmlerinin ikisi de psikolojik düzeyde arayışlar.* Evlatlık Oğul, *bir yetişme filmi; saldırgan bir çevrede ergenlikten erişkinliğe varan bir çocuğun hikâyesi.* Tövbe, *ebeveynlerimiz için doğru olanı yapmamanın verdiği suçluluk duygusunu ele alıyor. Bence bu, Batı'dan ziyade Doğu'da ya da kentle kırın farkının büyük olduğu ülkelerde daha geçerli bir mesele.*

Ebeveynleri için doğru olanı yapmamanın verdiği suçluluk duygusu Doğu'yla daha ilişkili olabilir, ancak benim filmimdeki karakter gibi hayatını yanlış biçimde yaşayan adamlar her yerde var. Senaryoyu yazarken bunun Güney Amerika'da da yaşanabileceğini düşünüyorduk.

Anne, oğlunu şehirdeki gösterişli apartman dairesinde ziyaret ettiğinde, arkadaşları adama mutfaktaki yaşlı köylünün kim olduğunu sorarlar ve o, kadının bir komşu olduğunu söyler. Eğer kadın şehirli, sofistike ve ona uygun giyinmiş biri olsaydı adamın arkadaşlarının karşısında ondan utanacağını düşünmüyorum.

Bu da doğru ama ben filmi kır-kent meselesine dayandırmayı istemedim. Aynı şey köyde de yaşanabilirdi. Adam kötü biri değil, o bir bilimci ama kötü bir şey yapıyor.

Pazar ekonomisiyle beraber kuşaklar arasındaki fark ve yabancılaşma artıyor gibi görünüyor. Ebeveynleri partiye giderken tek başlarına televizyon seyretmeye bırakılmış çocukların olduğu sahne on-yirmi yıl önce gerçekleşebilir miydi sizce?

Ben politikacı olmamaya çalışıyorum. Geçmiş Sovyet dönemini suçlamayı doğru bulmuyorum. Yetmiş yıl hayatımızın koskoca bir dönemiydi. Bu olaylar muhtemelen yeni, ancak o dönemde de yaşanan şeyler vardı.

Her iki filmde de belirli noktalarda siyah-beyazdan renkliye geçiyorsunuz. Sanırım, genel olarak, mutlu anlar renkliyken hüzünlü anlar siyah-beyaz.

Bu özel seçimimdi. *Evlatlık Oğul*'da cepheden gelen mektupla beraber hüzün gelir. Çocuğun dünyası renkli olamazdı. Hayatının siyah-beyaz tarafı o. İkinci mektup yeni bir başlangıç gibi, dolayısıyla da rengi seçtim. Sonda baba öldüğünde, ölümün gerçekliğiyle beraber hayatın güçlü varlığını da göstermek istedim. Çocuk *dutar* çaldığında, yeni bir hayat başlıyor. Kararı sembolik. Film ne olursa olsun hayatın sürmesi gerektiğiyle ilgili.

Babanın eksikliği ve yerine birini (bu sefer babanın ustası) koyma arayışı Sovyet filmlerinde topluma ait olmamak ya da diğerlerinden farklı olmakla ilgili tekrar edilen bir mecaz. Ancak muhtemelen bu hikâyenin sizin nezdinizde otobiyografik özellikleri de vardır.

Benim babam da savaştan dönmedi. Bu bağlamda kimi otobiyografik özelliklerin olduğu açık, ancak savaş sonrası kuşak hakkında çektiğim diğer iki filmin, *Eşekli Çocuk* ve *Baba Geri Dönüyor*, çok daha otobiyografik olduğunu söylemem gerekiyor. Bu üç film babaları savaşa giden çocuklar hakkındaki üçlemeyi oluşturuyor. Bu çocuklar hızlı büyümek zorundaydılar. Ben daha yedi yaşındayken postacı olarak çalışmaya başladım. Oyuncaklarla oynayacağımıza ailelerimizin sorumluluğunu almak zorundaydık.

Evlatlık Oğul*'un senaryosunda Sergei Bodrov'la beraber çalıştınız.*

Senaryo, Bodrov'la beraber yazıldı. Senaryosunu Bodrov'la beraber yazdığım başka bir filmim de var: *Cennet Kuşu*. Yaptığım on sinema filminden ikisini onunla beraber yazdım. Artık onunla beraber çalışamıyorum, çünkü ABD'de yaşıyor. Başkalarıyla da ortak çalışmalarım oldu, ancak son beş filmimin senaryosunu kendim yazdım.

Bodrov Rus ancak Orta Asya'da doğdu. Bir röportajımızda bana Orta Asya'ya duyduğu yakınlığı kanında taşıdığını söylemişti.

Kazakistan'da iki film yaptı.

Evlatlık Oğul, *babanın eksikliğinin verdiği acıyı müzik ve şiirle anlatan dokunaklı bir film. Orta Asya efsaneleri duyarlı bir kulak ve temiz bir ruhun* dutarın *sesinde huzurlu steplerin sesini, Akhaltekin atların hızlı yarışını, kış rüzgârının hüzünlü şarkısını ve annenin şevkatli ezgisini duyacağını anlatır. Sözler genellikle yüksek şiirle gerçekçi muzip folk mizahının karışımıdır. Siz de Kazaklar gibi* dutar *müzisyenlerine* akynd *mı diyorsunuz?*

Çalgıcı olana *dutarcı*, şarkıyı söyleyene *bahşi* denir. Bu müthiş müzisyenler hakkında birçok efsane vardır. İnsanlar şölenlerinde

dutarcı'sız yapamazlar. Geçmişte bu halk sanatı babadan oğula geçerdi. Bu yüzden *Evlatlık Oğul*'da, tanınmış, yetenekli müzisyen Nuri, oğlu Batri *dutar* çalmaya ilgi duymayınca çok üzülür. Büyük Anayurt Savaşı başladığında, evde onu çalmakla kimse ilgilenmediğinden, *dutar*'ını da alıp köyündeki diğer adamlar gibi cepheye gider. Ancak birdenbire oğlu enstrümanı çalmak için güçlü bir istek duyar ve babasının ustasının yardımı ve sabrıyla bu sanatta ustalaşmanın ilk adımını atar.

Oğul dutar *çalarak kazandığı ilk yevmiyesi olan bir dilim ekmeği aldığında babası cephede serseri bir kurşunla can verir. Kaderin cilvesi...*

Filmin hayata sıkı sıkıya bağlı olan yaratıcılığın değeri üzerine bir mesel olmasını istedim.

Ülkenizde filmlerinizi izleyen bir seyirci kitlesi var mı?

Filmlerimiz kültürümüze odaklanıyor. İstesek bile kimseyi şaşırtamayız. Ancak film yaparken hedef seyirci hakkında düşünmeyiz ve bu Sovyetler Birliği dönemde de böyleydi. Sinemacının sanatsal bir fikri vardır ve filmi kendisi için yapar. *Tövbe* filmim annesini unutan bir adam hakkında. Sizin ülkenizde bu yok mu?

Filmlerinizi başka ülkelere de satıyor musunuz?

Rus Televizyonu'na satarız. Daha önceki filmlerim Türkiye, İran ve Almanya'ya satıldığı için *Tövbe*'yi bitirebildim. Ancak başlıca alıcımız Rus Televizyonu.

Ortak yapım işine giriştiniz mi? Bu konuda karşılaştığınız sorunlar nelerdir?

Her sanatçı kendinden mesuldür. Mesele, sanatçı ile eseri arasındadır. 1970'lerde öğrenciyken, Moskova Film Stüdyosu'ndan hocam Georgi Danelia İtalya'yla bir ortak yapıma başlamıştı ama bazı değişiklikler önerilince senaryoyu masaya koydu. Siz kendi vicdanınızdan sorumlusunuz. Türkmenistan'da bir film çekip insanlara anlamadıkları bir şeyi gösterirsem bu büyük

bir suç olur.

Gençler sinemacı olmak istiyorlar mı?

Güzel Sanatlar Akademimiz sanatsal film alanında ilk mezunlarını bu yıl verecek. Kameramanlar, televizyon yapımları için yönetmenler ve aktörler Kültür Enstitüsü'nde eğitilirler, ancak mezuniyetten sonra komşularımızda olduğu gibi video klip çekiyorlar.

Türkmen sineması 1970'lerde altın çağlarından birini yaşadı. Khodzakuli Narliev'in, Nevetska *(Gelin, 1972),* Bir Kadın Bir Atı Eyerlediğinde *(1975),* "Hayır" Demeye Cesaret Etmelisin *(1977) ve* Derevo Dzamal *(Cemal'in Ağacı, 1981) gibi hepsinin baş rollerinde kadın olan filmleri büyük başarının başlıca örneklerinden. Şu andaki durum nedir?*

VGIK mezunlarının memleketlerine dönüp filmler yapmaya başladıkları 1970'ler, Türkmen sinemasının doruk noktasıydı. Yaklaşık yirmi aktif sinemacımız var bugün, ancak 35 mm.'lik film çekmek için yeterli imkânımız yok.

1976'da Narliev oybirliğiyle Türkmenistan Sinemacılar Birliği Yönetimi'nin ilk sekreteri seçilmişti ve 1986'da cumhuriyetin Halk Sanatçısı oldu. Popüler, kamusal bir figür olarak bu derecede görünürlüğe sahipken, gölgeye çekilmiş gibi görünüyor. Aynı durum, ilk filmi Iashlygymyn Destany *(Gençliğimin Destanı, 1992) ve* Archaly Adam *(Köknar'lı Adam, 1995) filmi Türkmen sinemasının öncül örneklerinden olan Biul-Biul Mamedov için de geçerli. Söylentilere göre ömür boyu cumhurbaşkanı, bütün Türkmenlerin babası, Türkmenbaşı, Saparmurat Niyazov'la ihtilaf halindeler.*

Narliev ve Mamedov farklı yolları seçtiler. Mamedov tiyatro yapıyor.

Ham Hyyal/Aromat Dzhelany *(Dileklerin Kokusu, 1996) filmini çeken, genç kuşak sinemacılardan Sergei Shugarev'e göre, Türkmenistan farklı düşünenlerin rahat bırakılmadığı, muhalefete izin verilmeyen kapalı bir sistem.*

Shugarev muhalif değil. Benim asistanımdı. Sanatını Türkmenistan'da icra etme fırsatı kendisine tanınmıştı, o Moskova'ya gitmeyi seçti. Ne zaman isterse Türkmenistan'a gelip çalışabilir. Yalanlar yaymamalı.

Neden yakın geçmişi ya da günümüzdeki değişiklikleri irdeleyen siyasal filmlerle karşılaşmıyoruz?

Türkmenistan'da dokuz yıldır siyasal istikrar içindeyiz. Hiçbir partiyle tek bir siyasal çatışma yaşanmadı. Neden yapay bir durum yaratalım ki?

Cottbus, Kasım 2000



BİYOGRAFİ

Halmammet Kakabaev 1 Haziran 1939'da Türkmen köyü Koçuçut'ta doğdu. Başkent Aşkaabad'daki konservatuarda ve Türkmen Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nde okudu. 1958 ve 1961 yılları arasında Aşkabat Opera ve Bale Tiyatrosu'nda yönetmen asistanı olarak çalıştı. 1971-1973 yılları arasında Moskova'da Georgi Danelia'nın verdiği Yönetmenlik ve Senaryo Yazarlığı yüksek eğitimine katıldı, 1973'te Türkmenfilm Stüdyo'da yönetmen olarak çalışmaya başladı.

Sinema Filmlerinden Seçmeler:
1980 *Vot Vernutsa Papa* (Baba Geri Dönüyor)
1988 *Ogul/Syn* (Evlatlık Oğul)
1991 *Gennet Gusi/Rajskaja Ptischka* (Cennet Kuşu)
1994 *Takdyr* (Kader)
1998 *Toba/Raskajanuje* (Tövbe)

ÖZBEKİSTAN



Yaratana Şükür (1997), Zulfikar Mussakov.

ZULFİKAR MUSSAKOV

Zülfikar Mussakov komşu Orta Asya cumhuriyetlerinin aksine ulusal sineması canlı olan Özbekistan'ın en üretken yönetmenlerindendir. Mussakov'un ilk sinema filmi *Askar Ertagi/Soldatskaja Skazka* (Bir Askerin Hikâyesi, 1989) milliyetlerine göre ayrılmış Özbek ve Rus askerlerin kimi zaman birbirlerine yardım ettikleri, kimi zaman birbirlerine sırt çevirdikleri ve kendilerinden daha az güçlüleri horladıkları bir taşra kışlasında geçen hayatı anlatır. Filmin trajik sonu nefretten değil sıkıntıdan, cehaletten ve gerilimlerle dolu dünyada iletişim kurmayı beceremekten kaynaklanır.

Özbek dilinde çekilmiş *Bomba* (Bomba, 1995) televizyondaki sit-com benzeri bir kaba komedidir. Bahçelerinde bomba bulan bir aile bu talihsiz durumu kazanca çevirmeye çalışır. Bomba kendi evinde patlarsa tazminat olarak Taşkent'te bir daire alabileceğini



Zülfikar Mussakov.

öğrenen komşu bombayı çalar ve kendi bahçesine koyar. Olayların paralelinde geleneksel görücü usulü evlilikle modern eş seçme özgürlüğünün karşı karşıya geldiği bir aşk hikâyesi yer alır. En ilginci, filmin merkezindeki bütün kargaşa içinde en aklı başında kişilerin gençler olmasıdır.

Yaratganga Shukur/Ja Chotschu (Yaratana Şükür, 1997) de aynı türün izinden gider. Sıradan bir memur bir gün sihirli güçlere sahip olduğunu keşfeder. Başlangıçta bu yeni yeteneğiyle ayrıcalıklı arkadaşlarını etkilemekten mutludur, ama iyi ve kötü dilekler arasında seçim yapmaya zorlanınca sihirli güçleri akıl huzurunu tehdit etmeye başlar.

Görkemli Semerkant ve Buhara anıtları dışında Batı'da pek az bilinen bir ülkenin yönetmeni olan Zülfikar Mussakov günün birinde Özbek filmlerinin sınırları aşacağına inanıyor. Şimdilik 'kendi halkı' için film çekmekten memnun. Zülfikar Mussakov'la 2000 yılı Kasım ayında Özbek Panoraması'nın bir bölümünde filmlerinin gösterildiği Cottbus Film Festivali'nde görüştüm.

* * *

UMUDUN VE KAHKAHANIN YOKLUĞUNDA MİZAH

Bomba *ve* Yaratana Şükür, *komedi aracılığıyla toplumu ve toplumsal konuları ele alan filmler. Sizi böylesi bir ifade türüne çeken neydi?*

Bu benim kişisel karakterimden kaynaklanıyor. İzlemek isteyeceğim filmler yapıyorum.

Kendinizi biraz anlatır mısınız?

Moskova Sinema Akademisi'nde -VGIK değil- yönetmen olmak için iki yıl yüksek eğitim aldım. İlk filmimi 1989'da çektim. On yılda altı film yaptım. Ayrıca on senaryo kaleme aldım. Bunlardan bazıları Yuri Sobitov'un *Bir Qadam O'ngga, Bir Qadam Chapga* (Bir Adım Sağa Bir Adım Sola, 1991) ve son filmi *Mutluluğun Bedeli, Git Bir Kadına Sor*; Bahadir Adilov'un *Birinchi Bo'sa* (İlk Öpücük, 1991) ve *Dallol Makler* (Tellal, 1993), Changir Kasimov'un *Bechoralar* (Biçareler, 1991) filmleri ve Nazim Tulahoyaev'in *Yüz* isimli canlandırma filmidir. Shakleva'yla da çalıştım.

Sovyetler döneminden Bağımsızlığa geçiş sürecinde yönetmen olmak nasıl bir hisli?

Bazı şeyleri, örneğin arkadaşlar ve öğretmenlerle olan bağlantılarımızı kaybettik. Karşılığında izin istemeden yabancı ülkelere gidebilme özgürlüğünü kazandık. Hayatımın büyük bir dönemi Sovyetler Birliği'nde geçti. Kimse bana değişiklikleri kabul edip etmediğimi sormadı. Benim kontrolüm dışındaki güçler tarafından gerçekleştirildi bunlar. Dolayısıyla, çözülmeyle ilişkim felsefi bir sorudan ibaret ve tepkim de mizahla yüklü komediler yapmak, çünkü bu noktada gülümseme ve umut hayatımızda yer almayan olgular.

Batı medyasına göre, Özbekistan'da iktisadi istikrara rağmen özgürlük hâlâ önemli bir sorun. Uluslararası Af Örgütü'nün raporları terörizmle ya da anayasal düzeni yıkmaya teşebbüsle suçlanan insanların gözaltındayken işkence altında itirafta bulunmaya zorlandıklarını iddia ediyor.

Filmlerimi çekerken hiçbir kısıtlamayla karşılaşmadım. Belki de bu yüzden siyasetle ilgilenmiyorum. Ben film çekiyorum ve insanlar filmlerimi seviyorlar. Siyasal değişiklikler bir yana, gerçek film insanlar tarafından siyasal değişikliklerden bağımsız olarak sevilecektir. Sevdiğim insanlar hakkında filmler yapıyorum. Filmler insanlara sevgi duygusu vermeli diye düşünüyorum. Eğer gösterimden sonra insanlar ülkemiz hakkında hoş bir duyguya sahip oluyorlarsa, başarmışım demektir.

Özbek sinemasının köklü bir tarihi var. Ulusal sinema ilk örneklerini 1930'larda verdi: Yükseliş, Ramazan, Şafaktan Önce, Kılıç...

1937'de Yemin *filmiyle sesli sinemanın gelişi önemli bir olaydı. Aynı yıl, M. Kayumov tarafından çekilen belgesel film* Taşkent Tekstil Fabrikası *New York'taki Dünya Fuarı'nda altın madalya kazandı. İkinci Dünya Savaşı sırasında öteki Sovyet Cumhuriyetleri'ndeki kimi film stüdyoları boşaltılarak Özbekistan'a taşınınca Romm, Kozintsev, Lukov gibi ustalarla işbirliği mümkün oldu. Ganiev'in* Tahir ve Zühre *(1944) ve* Nasreddin'in Maceraları, *Yarmatov'un* Alisher Navoi *filmleri gibi başyapıtlar bu işbirliğinin ürünleridir. Ganiev'in filmleri çoğunlukla ya epik formundadır ya da sözlü gelenekleri yaşatan destan özelliğini taşır. Yarmatov'un* Alisher Navoi'si *Özbek halkının doğal ve tarihsel özgünlüğünü vurgular. 1960'lardan 1980'lere kadar Shukrat Abbosov'un* Tashkent, Gorod Hlebnyi *(Taşkent, Ekmeğin Şehri, 1968) filmi gibi Özbek sinemasının kilometre taşlarını oluşturan bazı filmler İtalyan yeni gerçekçi geleneğini izler. Bugün Özbek filmlerinde yaygın olarak kullanılan temalar ve türler nelerdir?*

Farklı temalar. Tarihi filmler, belgeseller, kurgu yapımlar. Benim amacım festivaller için değil, halk için film yapmak. Özbek sinemacıları 23 milyon Özbek insanı için film yaparlar.

Bağımsızlığa kavuşmanın üzerinden on yıl geçmişken neden hâlâ Sovyet dönemiyle hesaplaşılan, siyasal filmler göremiyoruz?

Biz yalnızca çocuk filmleri ya da komedi üretmiyoruz. Doğal olarak siyasal filmler de var, ancak bunlar esasen tarihi filmler. 1930'lara kadar ülkemizde yaşanan her şeyin filmi yapıldı. Sovyetler döneminde 1930'lar ve 1940'lar hakkında filmler çektik. Şimdi bu konuları yeniden değerlendiriyor, o dönemde neler yaşandığını anlamaya çalışıyoruz. Bugünlerde Özbek Film, halkımıza tarihi getiren *jadidler*[1] hakkında bir film çekiyor. Taşkent'teki

1) Kısa ömürlü *Jadid* ya da Reform hareketi (1913-1916) İslam dünyasıyla daha yakın ilişkiler kurmayı amaçlamıştı. Okullarında Kuran okunuşunu kolaylaştırmak için klasik Arapça öğrettiler. Ruslar 1910 gibi erken bir tarihte muhalefetin yuvası olduğu korkusuyla okullarını ve gazetelerini kapatmaya başladılar. Daha önce Orta Asya'da var olmayan bir sanat formu olan *Jadid* tiyatrosu, reformist İslami mesajı yayınanın önündeki engelleri daha etkin olarak yendi. Altı yıllık *Jadid* tiyatrosundan kalan yirmiye yakın oyunda ortak bir tema varlığını sürdürüyor: maneviyatın kaybıyla Müslüman cemaatın sonunun geleceği korkusu. Mahmud Hoca Behbudig'in *Baba Katli*, bu türün en bilinen oyunlardandır. Behbudig, 1900'ların başında ağır sansür koşulları altında geleneksel değerlere dayanan bir Özbek kimliği oluşturulmasına katkıda bulunan birçok sanatçıdan biriydi.

16 Şubat patlamasıyla, cumhurbaşkanına yapılan saldırıyla[2] ilgili bir film de yapılıyor. Senaryo da tema da hazır. Tabuların olduğunu düşünmüyorum. Siyaset için geçerli bu. Tabii ki sansür var. Şiddet ve sekse izin yok. Onlara ihtiyacımız da yok.

Ali Khamraev'in ülkenizde gösterime girmeyen, tartışmalı son filmi Bo-Ba-Bu'yu mu kasdediyorsunuz?[3] Özbekistan'ı bırakıp önce İtalya'ya, ardından Moskova'ya yerleşse de Khamraev sizin en iyi sinemacılarınızdan. Ayrıca, Özbekistan'da 40 yıldır listelerde ilk sıralarından inmeyen komedi film Yer-Yer'in *(Neredesin Zülfiyem) ardındaki isim de Khamraev.*

Bo-Ba-Bu konusunda açık konuşmak istiyorum. Her ülkenin sinema tarihinde insanların ulusal duygularının rencide olduğu ya da oğullarının filmi izlemesini istemedikleri için sinema salonunu terk ettikleri anlar vardır. Ben çocuklarımın bu filmi izlemesini istemiyorum. 23 milyon Özbek insanının görmek istemediği bir filmi neden isteyelim? Nerede olduğumuzu unutmayın! Bizim milli duygularımız da geleneklerimiz de çok güçlüdür. Şiddet ve sekse izin verilmez, çünkü bunlar anne ve babaların duygularını incittir. Her yönetmen karısı ve çocukları olan bir insandır. O bu filmi görmek ister mi?

Özbekistan'da filmlere nasıl kaynak bulunabilir?

Her yıl hükümet 6 filmin bütün harcamalarını karşılar. Özel stüdyolar da var ama kaynakları kısıtlı. Bir-iki filmin ötesinde film üretemezler.

Hükümet projelerinize kaynak sağladığına göre senaryoyu da onayından geçirmeniz gerekiyor mu? Herhangi bir kısıtlama var mı?

---

2) 16 Şubat 1999'da başkent Taşkent'te bir seri patlama yaşandı. Cumhurbaşkanı İslam Karimov bu saldırılardan İslamcı radikalleri ve hükümeti devirmek isteyen başka güçleri sorumlu tuttu.

3) Özbekistan, İtalya ve Fransa ortak yapımı olan *Bo-Ba-Bu* (1999), Orta Asya'da bir yerde belirsiz bir zamanda geçer. Arielle Dombasle'nin (Eric Rohmer'in Pauline'ni) oynadığı genç kadın düşünce hafızasını kaybeder ve dilsiz olur. İki çoban onu yakalar, taciz eder, kendi tanrılarına dua etmesi için zorlarlar. Kız onların malı olur, ancak varlığı iki adam arasındaki hassas dengenin kırılmasına sebep olur, çünkü daha güçlü olan ona sahip çıkar. Gerçi bağlılıklar sürekli değişecektir. Afgan çöllerinde çekilen *Bo-Ba-Bu* ağır çöl koşullarının hayata hükmettiği hayali bir çoraklığı anlatır. Filmin bir mesel olması beklenirken röntgenci çıplak sahneler ve görsel şiddet öne çıkar.

Birçok senaryo yazdım; yönetim bazılarını beğenmezse, her zaman başka senaryolarım vardır.

Ortak yapımlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

Mümkün, ama kimsenin peşinden de koşmuyorum. *Yaratana Şükür*'ün masraflarının tamamını Japonya karşıladı. Amerika'da *Kadın Kısmı* serisine de katıldım. Yeni filmim *Anne* için Japonya Sanat Vakfı'ndan destek fonu kazandım. Eski Sovyetler Birliği'nden ve Doğu Avrupa'dan yönetmenlere açık bir yarışmaydı. Şartlar Japonya'yla ortak bir özelliğin paylaşılmasıydı. Bahadir Aliov'la beraber yazdığımız ve beraber yöneteceğimiz bir senaryoyla kazandım bu desteği. Destek, prodüksiyon bitince ödenecek. Japon oyuncu Akio çekimler için Özbekistan'a gelecek. İkili bir rolü olacak; hem bir Japon kadınını hem de Özbek kadınını canlandıracak. Hikâye basit ve komik. Bir araba kazasında Özbek kızın annesi ölüyor. Daha sonra, Semerkant'ta kız bir Japon kadın görüyor ve ona kızı olduğunu söylüyor.

Yurtdışından para aldığınız zaman ulusal konulara odaklanmanıza yol açacak ticari bir baskı hissediyor musunuz?

Bu baskı meselesinde, madalyonun iki yüzünden bahsetmek gerek. Bu, yönetmenin kültürel seviyesine ve parayı verenlerin ahlâki değerlerine bağlıdır. Milliyetçi filmler yapma riski her zaman mevcut.

Özbekistan'da dağıtımı kim yapıyor?

Hükümet dağıtımdan sorumlu. *Bomba* Rusya'ya satıldı, ülkede de iyi iş yaptı. Bu sabah gördüğünüz gibi kopya tamamen eskimiş.

Ulusal film endüstrisini korumak için, her yıl kaç yabancı, kaç yerli filmin gösterime girebileceğini belirleyen bir hükümet kotası var mı?

Bilmiyorum.

Özbekistan'ın ulusal film endüstrisi Sovyet sansürüne rağmen var olmaya çalıştı. Bağımsızlık sonrasındaysa yeni bir tehditle karşı kar-

şıya kalındı: Batı filmleri. Öyle ki yeni bir ulusal kimlik duygusu yaratmak için Özbek sinemasının inşasına yardım amacıyla yabancı bir kalkınma ajansından (İsviçre) tavsiyeler alındı. Bugünlerde en popüler filmler hangileri?

En popüler filmler Özbek filmleri. Hollywood ikinci sırada.

Duyduğuma göre, Hint filmleri izleme geleneği de mevcut ve insanlar hâlâ Raj Kapoor'u hatırlıyorlar. Maalesef, yerli-yabancı bütün film endüstrilerine büyük tehdit oluşturan video korsanlığı sizin seyircilerinizi de etkisi altına almış görünüyor. Yine duyduğuma göre sizin filmlerinizin ve benzer filmlerin korsan DVD'leri film gösterime girer girmez satılmaya başlanıyormuş.

En azından insanlar bu filmleri izlemek istiyorlar!

En iyi yönetmenlerinizden Kamara Kamalova'ya bir keresinde, yönetmen olurken cinsiyeti nedeniyle zorluklarla karşılaşıp karşılaşmadığı sorulmuştu. Yönetmenliğin yalnızca yaratıcılık anlamına gelmediğini, çok sayıda insanı organize etmek ve onlarla beraber çalışmak anlamına da geldiğini, bu insanların çoğunun erkek olduğunu ve otorite konumunda bir kadının varlığını kabul etmeye hazırlıklı olmayan Özbek zihniyetine sahip olduklarını belirtmişti.[4] Onun dışında başka kadın yönetmenler de var mı?

Kadınlara göre bir meslek değil bu. Ayrımcı olduğum için söylemiyorum, bu meslekte güçlü sinirlere sahip olmalısın.

Kamara Kamalova gayet iyi yürütüyor.

Kamara bir istisna. Birçok kadın yönetmen, yönetmen olduktan sonra kadınlığından ödün veriyor.

Gençler yönetmen olmak istiyorlar mı?

Sanatsal sinema alanında ilk mezunlarını verecek bir Güzel Sanatlar Akademimiz var. Kameramanlar, yönetmenler, film ve

4) Attwood, L. (ed.), *Red Women on the Silver Screen*, Londra, Pandora Press, 1993. Kamalova için bkz. Dönmez-Colin, G., *Kadın, Islam ve Sinema*, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2006.

televizyon yapımcıları ve oyuncular Kültür Enstitüsü'nde eğitilirler. Ancak mezun olduktan sonra, Kırgızistan ve Türkmenistan'da olduğu gibi, video klip çekmeyi tercih ediyorlar. Avrupa'da da üç mezundan ancak ikisi yönetmen oluyor. Yönetmeni zoraki yaratamazsın. Avrupa'ya geldiğimde insanlar bana Taşkent'te yüksek binaların, Mercedes Benz'lerin olup olmadığını soruyorlar. Koskocaman sinema film okulu bölümümüz var. Televizyon antenlerimiz de var. Sizin izlediğiniz filmleri izliyor, dinlediğiniz müzikleri dinliyoruz. Belki de fazlasını! Uzay ulaşılmaz değil. Tabii ki sorunlarımız var, ama sizin de var. Orta Asya sinemasının kimseden sadakaya ihtiyacı yok. Sinemamız 90 yıllık bir tarihe sahip. İlk Lumiere filmi Fransa'daki prömiyerinden iki yıl sonra Taşkent'te gösterildi. Tabii ki teknik ekipmanımız sizinkiyle aynı düzeyde değil. Sanatsal açıdan kimseden merhamet istemiyoruz. Geleneğimiz var.

Cottbus, Kasım 2000



BİYOGRAFİ

Zülfikar Mussakov 1958'de Taşkent yakınlarındaki Akkurgan'da doğdu. Ortaokul yıllarında amatör tiyatro gruplarına katıldı ve 8 mm.'lik filmler çekti. Taşkent'te tiyatro okuduktan sonra deneysel tiyatro Ilkhom'da yönetmen olarak çalıştı. 16 mm. çektiği ilk kısa filmi Brno'da ödül aldı. Televizyonda çalıştı, videolar çekti, yazdı ve resim yaptı. 1987'de Moskova'da Yüksek Yönetmenlik Eğitimi'ne girdi, orada Astafiev'in bir romanından uyarlanan *Serçe* filmini çekti. 1989'dan itibaren Özbekfilm Stüdyo'da yönetmen olarak çalışmaktadır. *Gökteki Çocuklar* (2002) ve *Gökteki Çocuklar II* (2004) Özbekistan'da en çok izlenen filmler sıralamasında ilk sıralardaydı. Fellini'nin *Amarcord* filminin (oğlanların pornoyla ilk tanışması dahil) Özbek uyarlaması olan bu iki film, ulusal öğelerin yanı sıra kendi zamanlarıyla çatışma halinde olan Bağımsızlık dönemi gençliğinin güvencesizlik hissini de sergilemektedir.

Sinema Filmlerinden Seçmeler:

1989 *Askar Ertagi/Soldatskaja Skaza* (Bir Askerin Hikâyesi)

1991 *Abdullajon/Abduladshan Ili Posvjastschaetsa Stiveny Spilbergy* (Abdullazhan, UFO Çocuğu)

1995 *Bomba* (Bomba)

1997 *Yaratganga Shukur/Ja Chotschu* (Yaratana Şükür)

1998 *Kichkina Tabib(Malenkij Lekar* (Tabib, Küçük Şifacı)

2002 *Gökteki Çocuklar*

2004 *Gökteki Çocuklar II*

YUSUF RAZİKOV



Özbek sinemasının önemli isimlerinden biri olan Yusuf Razikov, toplumsal, ahlâki ve psikolojik sorunları işlemek için komedi türünü seçmektedir. Yazıp yönettiği, yapımcılığını da üstlendiği *Voiz* (Vaiz, 1999) cinsiyetler arasındaki çatışma teması üzerinden totaliter rejime ince nüanslarla gönderme yapan yumuşak bir mizahtır. Film, evliyken kardeşinin iki karısını da miras edinmek durumunda kalan orta yaşlı bir arabacının başından geçen iyi kötü olayları bir peri masalı anlatır gibi yansıtır. Arabacı hitabet yeteneği ve Rus dilini kullanışındaki ustalığıyla Bolşeviklerin dikkatini çeker ve genç bir devrimci militan ona âşık olur. Razikov, İslam kültürünün geleneksel değerleri ve rejim değişikliklerine uyabilmek için gerekli olan yeni ideoloji arasında sıkışan sıradan

vatandaşların çabasını yansıtırken mizahi bir ton tuttursa da trajik sondan kaçınmak imkânsızdır. *Vaiz*, Berlinale (2000) Panorama bölümünde gösterilen ilk Özbek filmiydi.



Yusuf Razikov.

Yine Razikov'un yazıp, yönetip, yapımcılığını üstlendiği *Ayollar Saltanatı/Shenskoje Zarstvo* (Kadınlar Saltanatı, 2000), en azından yüzeysel olarak ele alındığında, cinsiyetler arasındaki çatışmayı işleyen bir komedidir. Olim varoluşsal krizlerde orta yaşlı bir sanatçıdır. Yalnızca yazar tıkanmasından mustarip değildir, özgür ruhlu kadınlarla kurduğu birkaç ilişki de ona baş ağrıları vermektedir. Onun için temel soru bütün kadınlara eş değer tek kadını mı, yoksa bütün kadınları mı seveceğidir. Film bu soruya cevap ararken sihri, fantezi ve mizahı kullanır.

Yusuf Razikov'la ilk kez 2000 yılının Ekim ayında Mannheim Uluslararası Film Festivali'nde görüştüm. İkinci görüşmemizse 2005 yılında Fecr Film Festivali sırasında Tahran'da gerçekleşti, elektronik postalarla devam etti.

* * *

CİNSİYETLERİN ADİL OLMAYAN KAVGASI

Kadınların Cenneti'*nde mitoloji, sihir, mizah ve fantastik görüntüler aracılığıyla hayati bir soruyu soruyorsunuz: Bütün kadınların yerine geçecek tek kadını sevmek mi, tek bir kadın yerine bütün kadınları sevmek mi? Dostu, ustası İsmail ölümcül hastalığı nedeniyle güzel karısı Zebo'yu yazar Olim'e emanet edince, yazar genç kadını aramak için uzun bir yolculuğa çıkar, ancak kendini hayatının bü-*

tün kadınlarının arasına düştüğü bir pazarda bulacağı sürreel bir rüyada kaybolur. Bu yanlış cennet neyi simgeliyor?

O sahne onun hayal ürünü, sanatının bir parçası. Kadınlar onunla evlenmeyi bekliyorlar, ama onun için bazı sınırlar var. İlişki için müsait değil. Kişisel ve sanatsal bir kriz yaşıyor. Kadınlar hem sanatını hem de sanatındaki başarısızlığı betimleyen bir metafor işlevi görüyor. İki düzey mevcut: duygusallık ve yaratıcılık. Hiçbiri mükemmel değil.

Kızın kendini öldürdüğü sahneyi pek anlamadım.

O bölüm filmin ana temasına bağlı. Olim yazar; âşık olamıyor. Kız âşık olabiliyor ama aşkına ihtiyaç duyulmuyor.

Filmin kahramanının ellerini duvara, betonda kalıplaşması için uzattığı sahne ne anlama geliyor? Başka bir dünyaya kaçma isteğini mi gösteriyor?

Ana karakterin iç dünyasına eğilebilmek için filmi dışarıdan bakıldığında mantıksız görünen hareketler üzerinden kurdum. O episod bunlardan biri. Uyandığında elleri sargılı, bu geçiş hissini belirtiyor. Adamın doktoruyla ilişkisi yazarın karakterlerle olan ilişkisine benziyor, merkezinde bağımlılık var. Yazarın karakterlerine ihtiyacı olduğu gibi onun da doktoruna ihtiyacı var.

Filmin sonunda Olim neden gözlüklerini çıkarıp başını suya sokuyor?

Bakış açısını değiştirmek, bir çocuk gibi bakmak ve bir çocuk gibi sevmek istediği için çıkarıyor gözlüklerini.

Vaiz *de* Kadınlar Saltanatı *da kadınları aklı başında ve bağımsız karakterler olarak gösteriyor. Yüzyılları aşkın Orta Asya efsaneleri de kadınları güçlü karakterler olarak betimler. Sovyet rejiminde de erkeklerle eşit olmaları gerekirdi, ancak Özbekistan'da kendine fiziksel zarar verme ya da kendini öldürme olayları özellikle kırsal bölgelerde dehşet vericiydi ve belki bu hâlâ devam ediyor. Bazı kaynaklar buna sebep olarak gündelik hayatın zorluklarını daha da pekiştiren patriyarkal bir toplumun dini baskısını gösteriyorlar. Shuhrat Mahmu-*

dor'un 1920'lerde Sovyetler'in Orta Asya'da kadına uygulanan baskıya karşı verdiği mücadeleyi anlatan 1988 tarihli belgesel filmi Hudium'u *(Hücum) izledim. Yüzlercesinin kocaları ve ağabeyleri tarafından ailelerinin onurunu lekeledikleri nedeniyle öldürülmelerine rağmen kadınlar, peçelerini atıp hakları için mücadele veriyorlar. Film böylesi bir akıma rağmen Orta Asya kadınları arasında kendini kurban etme olgusunun ilerleyen yıllarda endişe verici oranda arttığını gösteriyor. Görüşülen kadınlardan bazıları eşit haklar istemediklerini vurguluyor. Anlatıcının vardığı sonuç, kadınların daha aşağı bir nitelikte olduklarını kabullenip baskıyı kabul etmiş olmaları. Beyinlerindeki peçeyi kaldırıp atmaları için yeni bir hudium*[1] *gerekli. Bağımsızlık sonrasında kadınların durumunda bir değişiklik oldu mu? Ülkenizde yükselen fundamentalizm modern Özbek kadınını nasıl etkiliyor? Neticede Özbekistan erkek egemen bir toplum.*

Güçlü kadınlar geleneğinin kültürel kökleri var. Çok bilinen bir hikâyeye göre anne-baba avlunun bitiminde durup bebeğe kendilerine doğru gelmesini söylerler. Bebek ilk adımını annesine doğru atar. Erkek toplumu annenin yüzüne tapar.

Ancak İslamiyet, Özbekistan'da Sovyet rejiminde bile her zaman önemli bir güçtü. 230 caminin -neredeyse SSCB'deki camilerin yarısına yakınının- yönetimini üstlenen Orta Asya ve Kazakistan Müslüman Diyanet Müdürlüğü'nün merkez ofisi Taşkent'teydi. Bu camilerin üçte ikisi de Özbekistan'daydı. 1960'ların ortalarında genç entelektüellerin ulusal ve dini bir kimlik arayışına girmeleri 'gayrı resmi' ya da 'paralel' bir İslam'ın doğuşuna neden oldu. Brejnev, Kruşçev'in din karşıtı propagandasını tersine çevirerek dini anıtların restorasyonuna izin verdi. Komünist rejimin son yıllarında İslamiyet bütün şehirlerde açıkça gelişmekteydi. Glasnost'un (açılım) başlangıcından itibaren resmi Sovyet hoşgörü politikasının geniş kapsamlı etkileri olmuştu. Yalnızca 1990 yılında Özbekistan'daki camilerin sayısı üç katına çıktı. Özellikle son zamanlarda yükselişte olan fundamentalizmle beraber aile durumunda da değişiklikler yaşanmış olmalı.

1) Attwood, L. (ed.), *Red Women on the Silver Screen*, Londra, Pandora Press, 1993.

Kadın özgürlük hareketi Sovyetler döneminde başladı ve şimdi durması söz konusu olamaz. Tabii ki İslam tehlikesi söz konusu.

Özbekistan'daki kadın yönetmenler hakkında ne düşünüyorsunuz? Batı'da yalnızca Kamara Kamalova tanınıyor.

Kamara Kamalova dışında *Kenja-Mladschaja*'yı (En Genci) çeken Rano Kubayarev'den ve Svetlana Murathaciayava'dan da bahsetmek gerek.

Başka bir Özbek yönetmen, kadınlar yönetmen olunca kadınlıklarından bir şeyler yitiriyorlar demişti. Bu konuda siz ne düşünüyorsunuz?

Ben böyle düşünmüyorum. Ben meselenin bir özgürleşme meselesi olarak ele alınması taraftarı değilim. Şu anda yönetmenlik okuyan üç kadın öğrencimiz var. Almatı, "Yeni Bir Bakış" festivalinde ödüller kazandılar. Film yönetmenin çirkin bir şey olduğunu düşünmek erkekler için çirkin olmalı.

Filmlerinizi devlet desteğiyle çektiğinizi anlıyorum. Bu durumun ne gibi etkileri olabilir?

Diğer Orta Asya devletlerine kıyasla biz film yapmaktan mutluyuz. Yurtdışından para bulmak için devletin mali desteğine sahibiz. Gişe kârının yüzde yirmisi Özbek sinemasına gider. Temel anlayış sinemanın kültürün bir parçası olduğu, dolayısıyla da devlet tarafından desteklenmesi gerektiğidir.

Özbek sinemasının sansürle savaşı uzun yıllar öncesi dayanıyor. İlk Özbek aktristlerinden Nurchon, kadınların kamusal alanda görülmeleri yasağını deldiği gerekçesiyle 1929'da öldürülmüştü. Suleiman Khodjaev 1916 yılında Rus iktidarına karşı gerçekleşen Buhara isyanını işlediği Şafaktan Önce *filmi nedeniyle 1933 yılında bir gulagda kayboldu. Bugün sansür meselesi ne durumda? Cumhurbaşkanınız İslam Karimov yönetmenleri konularını seçerken cesur davranmaya davet ettiyse de filmlerinizde yakıcı konulara rast gelmiyoruz.*

Buna 'iç sansür' diyorum! Ama öyle filmler de var. Örneğin, geçenlerde gösterime giren bir filmde kadına karşı şiddet ele alınmıştı.

Cinsellik ve şiddet dışında başka ne türlü 'iç sansürler' mevcut? Taciz edilen, hatta sürgüne gönderilen yazarların olduğunu okuduk.

Ben hiçbir sorun yaşamadım. Sansür fikri daha çok dışarıda mevcut. Buradaysa kültürün bir parçası. Devlet bir film için para veriyorsa, en azından izleyicilerin izlemekten hoşlanacakları bir film bekliyorlar.

Bağımsız sinema hareketi gibi bir oluşum mevcut mu?

Zulfikar Mussakov'un *Yaratana Şükür* filmi özel kaynaklarla çekildi. Benim filmlerim devlet kaynaklarıyla gerçekleşiyor.

Siz aynı zamanda Özbek Film Stüdyo'nun başındasınız. Orası tamamıyla devlete mi ait?

Yüzde elli devlete ait, yüzde elli özel.

1986'dan 1991'e kadar olan perestroyka döneminde Gorbaçov'un başlattığı şeffaflık siyaseti, Özbek sineması açısından altın bir döneme işaret ediyordu. Bir alay belgeselde yönetmenler hükümet fonları kullanarak daha önce tabu olan uyuşturucu bağımlılığı ve fuhuş konularını ele aldılar. Ancak Bağımsızlık kapıları Hollywood'a açma özgürlüğü demekti ki, bu da video ve DVD korsanlığı bir yana sinema, endüstrinize karşı gelişen en büyük tehdit.

Başlangıçta Batılı olan her şey toplumumuzun aklını başından alıyordu, hâlâ yayılmakta olan video korsanlığı da endüstride birçok kişinin işsiz kalmasına sebep oldu. Başka bir bakış açısından, Batı değerlerinin gelişinin İslamileşmeyi yavaşlatması noktasında olumlu bir etkisi olduğu söylenebilir. Artık insanlar Batı tarzından sıkıldılar. Yeniliği kalmadı. İnsanlar beyazperdede kendi hikâyelerini görmek istiyorlar.

Bağımsızlık sonrası sinemanın dili nedir? Latin alfabesi kullanıyor musunuz?

Özbekçe de Rusça da kullanılıyor. Sovyetler döneminde Rusça çekip, ardından ulusal gösterim için Özbekçe dublaj yapardık. Latin alfabesi kullanıyoruz.

Bir sonraki projeniz nedir?

Birkaç projem var. Biri yönetmen olarak David Sefarian'la çalışacağım proje, diğeriyse Rano Kubayarev'in Rusya ve muhtemelen Hollanda'yla ortak yapım olarak çekeceği filmde senaryo yazarlığı. Tek başına yönetmen olarak *Dilxiro* (Erkeğin Dansı) ismini alacak bir video film üzerine çalışıyorum. Filmin adı yalnızca erkeklere özgü ulusal Özbek dansından geliyor. Anlatı, İslami Özbekistan'da yetişkinlerin dünyasına giren genç bir adamı takip ediyor. Evleneceği kız ergenliğe geçiş sürecini yaşarken o da fiziksel acılar çekiyor. Kültürümüzde bolca yer alan bu gibi çatışmalar hem geleneksel hem de güncel bakış açısından ele alınacak. Tema, ikisinin buluşma noktası.

Mannheim, Ekim 2000

* * *

Dün akşam görüştüğümüzde sizin bazı çalışmalarınızı da içeren son kitabım Kadın, İslam ve Sinema*'dan bahsetmiştim; siz de yine kadınlar hakkında yeni bir film üzerinde çalışmakta olduğunuzu söylemiştiniz. Neden kadınları ön plana alan hikâyeler seçiyorsunuz?*

Yalnızca kadınlar hakkında film yaptığımı zannetmiyorum. Aslında, *Kadınlar Saltanatı* kadınlar hakkında değil, bir yazar ve film hakkında. *Vaiz* de kadınlar üzerine değil. Hikâyenin konusu kadın sorununa değiyor. Resimlerdeki, edebiyat ve şiirdeki kadın kahramanların sayısını düşündüğünüzde neden onları seçtiğimi anlayabilirsiniz. Sanatsal açıdan, kadınların karakterinin dramaturjik gelişime daha uygun olduğunu düşünüyorum. Kişisel açıdansa, kadınların arasında büyüdüm ben; büyükanne, anne ve üç kız kardeş arasında.

Diğer Orta Asya cumhuriyetlerinden farklı olarak Özbekistan'da Özbek filmleri belki de Hollywood filmlerinin de ötesinde bir seyirci kitlesine sahip. Bunun sebebini açıklayabilir misiniz?

Bu bir sosyal psikoloji meselesi. Müslümanlar geleneksel olarak daha kapalıdır, dolayısıyla da büyüklere saygı duymak, gelenekler ve aile ilişkilerine dayanan kültürel içeriği dinsel zorunluluk olarak değilse bile korumak isterler. Bütün bu öğeler Özbekistan'da çok güçlüdür.

Hâla Stüdyo'nun başında mısınız?

Beş yıl boyunca Özbekfilm Stüdyo'nun başındaydım. Şimdi sanat yönetmeniyim.

Zulfikar Mussakov ve sizin dışınızda bugün önde gelen diğer yönetmenler kimler?

Sanırım yakında Yolkin Tuychiyev, Ayup Shakhobiddinov, Khilol Nasimov, Fattykh Djalalov, Sobir Nazarmukhammedov ve Turaniyaz Kalimbetov gibi isimleri duyacaksınız.

Günümüz Özbek sinemasının en önemli konuları nelerdir? Güncel meseleler mi, kültürün ve geleneğin yeniden doğuşu mu?

Özbek sineması siyasal bir doktrini takip etmek zorunluluğunda değil. Her sinemacı kendi temasını seçmekte özgürdür. Her şey onun zevkine/aklına ve yeteneğine/becerisine bağlıdır. Tabii ki bahsettiğiniz bütün konular işleniyor.

Özbek sinemasının diğer Orta Asya sinemalarından farkı nedir?

Yüzde yüz devlet desteğiyle çekiliyor olması.

Kamara Kamalova dışında kadın yönetmen var mı? Ele aldıkları konular neler?

Genç bir sinemacımız var, Saodat Ismailova. Birkaç kısa film çekti. Şu anda İkamet Eden Sanatçılar Programı kapsamında Berlin'de ve büyük bir proje üzerinde çalışıyor.

Her yıl Özbekistan'da kaç film çekiliyor? Bu filmlerin kaç tanesi ticari?

Küçük bir bütçesi olan video filmlerle beraber Özbekistan her yıl yaklaşık 20 film üretiyor; bunlardan iki-üç tanesi ticari filmler. Ticari filmler esas olarak özel stüdyolar tarafından yapılıyor.

Bugünün Özbek sineması en çok neyden etkileniyor? Hollywood? Eski Rus/Sovyet ustalar? Avrupa?

Kanımca Asya sineması ve bir miktar da Fransız etkisi.

Son projeniz nedir?

On dört yaşında bir erkek çocuğu ile iş aramaya giden ağabeyinin ardında bıraktığı karısı arasındaki ilişkiyi anlatan ve yol filmi özellikleri barındıran, güncel bir kırsal öykü.

Tahran, Şubat 2005

BİYOGRAFİ

Yusuf Razikov 1957 yılında Taşkent'te doğdu. Taşkent Devlet Üniversitesinde filoloji okurken sinema kariyerine Özbekfilm Stüdyo'da ışık teknisyeni olarak başladı. Askerliğinin ardından Özbek televizyonu tarafından öncelikle yönetmen yardımcısı, ardından da yönetmen ve sanat programları yazarı olarak işe alındı. 1981'de Moskova VGIK'in senaryo yazarlığı bölümüne kabul edildi. 1983'te *Asansörlü Evdeki Merdiven* isimli filmi Moskova Gençlik Filmleri Festivali'nde en iyi kısa film senaryosu ödülünü aldı. 1986'da senaryo yazarlığı bölümünden mezuniyetinin ardından iki yıl Moskova'daki Mosfilm Stüdyosu'nda staj yaptı; Özbekfilm, Mosfilm, Gruziyafilm (Gürcistan) ve diğer benzeri stüdyolar için senaryolar yazdı. Yönettiği sinema filmlerinin dışında Razikov, onu aşkın filmin ve yönettiği yüz kadar televizyon episodunun senaryosunu yazmıştır. 1999 ve 2004 yılları arasında Özbekfilm Stüdyo'nun başkanlığını yürüttü.

Sinema Filmlerinden Seçmeler:
1992 *Olovdagi Farishta* (Ateşteki Melek)
1998 *Voiz* (Vaiz)
2000 *Ayollar Saltanati* (Kadınlar Saltanatı)
2002 *Ortok Boykenjayev* (Yoldaş Boykenjaev)
2003 *Dard(Şifacı*
2004 *Erkak* (Erkek)

★ ★ ★

FİLMOGRAFİ

İRAN

ABJAD (EBCED)
2003, 100 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abolfazl Jalili
Yapım: NOVEM Productions
Görüntü yönetmeni: Seyyed Kamal Moosavy
Ses: Mazyar Sheik, Anne le Campion ve Katia Boutin
Mix: Anne le Campion
Set ve kostüm: Mohammad Taghy Jalili
Müzik: Jean-Claude Ghrenassia
Oyuncular: Mehdi Morady, Mina Molania, Shahare Roohy

İran-Irak Savaşı ve 1979 İslam Devrimi öncesinde geçen film, kendisine verilen görevleri elinden geldiğince iyi yapmaya çalışan genç Emkan'ın hikâyesini anlatır. Emkan camide *mokaber* olarak çalışır, namaza rehberlik eder ve okuldaki hocalarının dogmatik talimatlarına uyar. Sınıf dışında, arkadaş grubunun şefidir. Zamanla çizime, resime, hat sanatına ve şiire merak salar, ancak yaratıcılığı, ataerkil babası da dahil, büyüklerince düzenli olarak engellenir. Asi bir Yahudi kızı olan Maassoum'a âşık olması işleri iyice karıştırır. Devrim ve Maassoum'un ailesinin ülkeden

atılmaları, hayatında büyük bir değişikliğe yol açar.



ABR-O AFTAAB (BULUT VE GÜNEŞ)
1997, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Yapımcı: Morteza Shayesteh
Yapım: Hedayat Film
Kurgu: Zhila Ipakchi
Sanat yönetmeni: Bita Qezel Ayaq
Ses: Bahman Heydari
Müzik: Hossein Alizadeh
Oyuncular: Amir Payvar, Mohammad Reza Sharifi-Niya, Farshid Dehkhoda, Susan Rajabi
Ödüller: Mar del Plata Film Festivali (1998) Altın Ombu Ödülü ve Arjantin Film Enstitüsü'nün (INCAA) Arjantinli bir yapımcıyla bir ortak yapım çekilmesi için yapımcıya verdiği 625 bin dolar nakit para ödülü

İran'ın kuzeyinde çekilen bir filmin oyuncuları ve teknik ekibi son sahneyi çekip başkente dönmek üzere uygun hava koşullarını beklemektedirler. Oyuncular arasında, eşinin kalp krizi geçirdiğini öğrenerek Tahran'a dönen deneyimli bir sinema ve tiyatro oyuncusu bulunmaktadır. Başrollerden birini oynayan emektar oyuncu olmadan çekimlere devam etmek imkânsızdır. Bu yüzden, bütün oyuncular ve teknik ekip son sahneyi Tahran'da çekmeye karar verirler.



ARUSI-YE KHUBAN (KUTSANMIŞLARIN EVLİLİĞİ)
1989, 95 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, sanat yönetmeni ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapım: Mustazafin ve Malül Gaziler Derneği Sinematografik İşler Enstitüsü
Görüntü yönetmeni: Ali Reza Zarrindest
Müzik: Badak Bayat
Ses: Badi Studio
Oyuncular: Mahmud Bigham, Roya Nonahali, Ebrahim Abadi, Mohsen Zehiab, Hossein Hosseinkhani, Ali Abadan

Irak savaşındaki patlamaların tesirinden kısmi olarak kurtulan genç fotoğrafçı, mücahit Hacı, hastaneden psikolojik yaralarla ayrılır. Tamamen toparlanması için doktorlar ona evlenmesini önerirler. Nişanlısının babası, kızını zengin bir adamla evlendirmeye niyetli olan bir işadamıdır. Evlilik meselesini çözmeye çalışan Hacı, diğer taraftan da toplumsal meseleler hakkında farklı bir anlayış geliştirmekte, sivil gerçeklikle yoksulluğun ve savaşın gerçekliğinin çatışmasına tahammül edememektedir. Nikâhı sırasında kriz geçirir ve tekrar hastaneye götürülür. Son olayları gözden geçiren Hacı cephenin kendisi için en uygun yer olduğuna karar verir ve tamamen iyileşmeden hastaneyi terk eder.

AYNEH (AYNA)
1997, 95 dakika, renkli

Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Jafar Panahi

Yapımcılar: Jafar Panahi ve Vahid Nikkhah-Azzad

Yapım: Rooz Film

Görüntü yönetmeni: Farzad Jadat

Ses: Yadollah Najafi ve M. Delpak

Oyuncular: Mina Mohammad Khani, Kadem Mojdehi

Ödüller: Locarno Uluslararası Film Festivali (1997) En İyi Film dalında Altın Leopar; 11. Singapur Uluslararası Film Festivali (1998) Jüri Özel Ödülü ve En İyi Yönetmen Ödülü; 17. İstanbul Uluslararası Film Festivali (1998) Altın Lale Ödülü; FIPRESCI Ödülü; 7. Arsenal Riga Film Festivali (1998) Eisenstein Sihirli Kristal ve Para ödülleri; Belçika Kraliyet Arşivi Film Festivali (1997) Bunuel'in Altın Dönemi Ödülü

Bu film içinde filmde, bir kolu alçıda olan küçük bir kız dersinin bitiminde annesinin onu okuldan almaya gelişini beklemektedir, ama anne gelmez. Kız eve kendi gitmeye karar verir, ancak bu kolay olmayacaktır, zira evinin yolunu görsel olarak hatırlayabilse de adresini bilmemektedir. Otobüste büyüklerin konuşmalarını dinler, bir şey anlamamaktadır; dul bir kadın gençlerin davranışlarından şikayetçidir, müzisyenler para ister, bir adam ve bir kadın bakışmaktadır. Son durağa geldiklerinde yanlış yöne gittiğini anlar. Yardımsever bir şoför onu başka bir otobüse bindirir. Birdenbire küçük kız karşı koyar. Bu rolü artık oynamak istememektedir. Kız (Mina) otobüsten iner, film ekibini bırakır ve *gerçek* evine yalnız başına gitmeye karar verir, mikrofonun hâlâ üzerinde olduğunu unutmuştur. Yönetmen haberi olmadan onu izler. Yeni bir hikâye gelişir.

BACHEH-HAYE ASEMAN (CENNET ÇOCUKLARI)

1996, 90 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Majid Majidi

Yapımcı: Mohammad Sared Seyedzadeh

Yapım: Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi İçin Enstitü (Kanûn)

Görüntü yönetmeni: Parviz Malekzadeh

Kurgu: Hassan Hassandoost

Ses kayıt: Yadollah Najafi

Ses efekt: Mohammad Reza Delpak

Müzik: Keivan Jahanshahi

Oyuncular: Mohammad Amir Naji, Fereshteh Sarabandi, Kamal Mirkarimi

Ödüller: Tahran Fecr Uluslararası Film Festivali (1997) En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu ve En İyi Amatör Oyuncu dallarında Kristal Simurg Ödülü; Montreal Dünya Film Festivali (1997) En İyi Film, Air Canada Halkın Seçimi ödülleri ve Ekümenik ödülü; Yabancı Film kategorisinde Oscar adaylığı; 11. Singapur Uluslararası Film Festivali (1998) En İyi Asya Filmi Ödülü

Yoksul bir aileden gelen Ali, kız kardeşi Zehra'nın tek ayakkabısını ayakkabı tamircisine götürür, ancak eve dönerken ayakkabıları kaybeder. Çocuklar işsiz olan babalarına bir şey söylememeye karar verir ve Ali'nin yıpranmış spor

ayakkabılarını dönüşümlü olarak okula giymeye başlarlar. Dört kilometrelik bir koşu yarışı düzenleyen okul üçüncü olana ayakkabı ödülü koyunca çocuklar için bir umut ışığı belirir. Ali yarışta birinci gelince, bu umut da yok olur.

✣

BACHEHHA-ŞE TALAGH (BOŞANMA ÇOCUKLARI)
1989, 100 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Tahmineh Milani
Yapımcı: Mehdi Ahmadi
Görüntü yönetmeni: Reza Banki
Müzik: Kambiz Roshanravan
Kurgu: Seifollah Dad
Oyuncular: Jahanbakhsh Soltani, Mahshid Afsharzadeh, Hamideh Kheirabadi, Shahla Riahi, Arezu Ahmadi, Jafar Bozorgi, Reza Alikhani
Ödüller: İran 8. Fecr Film Festivali (1990) En İyi Film Ödülü'nün iki sahibinden biri

Yönetmenlik okuyan Fereşte, aynı zamanda özel ders vermektedir. Bitirme projesi olarak çekmesi gereken kısa film için toplumsal bir tema bulmaya çalışmaktadır. Anne-babasının boşanmasıyla duygusal gelişimi ciddi biçimde sakatlanan Atefe'yle tanıştığında Fereşte, filmini anne-babası boşanan çocuklar üzerine çekmeye karar verir.

✣

BAAD MA RA BA KHOD KHAHAD BORD (RÜZGÂR BİZİ SÜRÜKLEYECEK)
1999, 118 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abbas Kiarostami (Mahmud Aidin'in bir fikrine dayanarak)
Yönetmen yardımcısı: Bahman Ghobadi
Yapımcı: Marin Karmitz
Yapım: MK2
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Müzik: Peyman Yazdanian
Ses kayıt: Jahangir Mirshekari
Ses kurgu: Mohammad Hassan Najm
Oyuncular: Behzad Dorani, Siyah Dareh köyünde yaşayanlar
Ödüller: 7. Belgrad Auteur Film Festivali (2000) En İyi Film Ödülü; Venedik Film Festivali (1999) Özel Jüri Ödülü

Bir grup yabancı ölüm merasimleri üzerine bir belgesel çekme niyetiyle Kürdistan eyaletinde bir köye gelirler. Köydeki kimse bu yabancıların neyin peşinde olduğunu bilmez. Köylülerin onları hazine avcıları sanmaları, grubun liderinin hoşuna gider. Derin bir vadiye yerleşmiş olan köyden (cep telefonuyla konuşurken telefonunun daha iyi çekmesi için) tepenin üzerindeki köy mezarlığına yürümesi köylülerin şüphelerini kamçılar. Ancak yabancının dikkati yaşlı bir kadının ölmekte olduğu odanın duvarındaki penceredir.

✣

BADKONAK-E SEFİD (BEYAZ BALON)
1995, 85 dakika, renkli
Yönetmen, kurgu ve sanat yönetmeni: Jafar Panahi
Yapımcı: Kurosh Mazkouri
Yapım: İran televizyonu – İkinci Kanal, Ferdos Film, Farabi Sinema Vakfı
Görüntü yönetmeni: Farzad Judat
Senaryo yazarı: Abbas Kiarostami (Jafar Panahi ve Parviz Shahbazi'nin fikrine dayanarak)

Ses: Mojtaba Mortazavi ve Said Ahmadi

Oyuncular: Aida Mohammadkhani, Mohsen Kafili, Fereshteh Sadr Orfani, Anna Barkovska, Mohammad Shahani, Mohammad Bahktiari

Ödüller: 48. Cannes Film Festivali (1995) Altın Kamera Ödülü, C.I.C.A.E. ve Yönetmenlerin Seçimi En İyi Film FIPRESCI Ödülü; 19. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Film Jüri Ödülü; New York Film Eleştirmenleri Cemiyeti 1995 En İyi Yabancı Film Ödülü; 8. Tokyo Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Genç Sinema Filmi Bronz Ejderha ve Tokyo Valisi Altın Ödülü; Toronto, Sudbury Film Festivali (1995) En İyi Film Ödülü

İran yeni yılı baharın ilk gününe, 21 Mart'a denk gelir. Yedi yaşındaki Raziye kutlamalar için gelenek olduğu üzere büyük kırmızı bir balık alıp *haft sin'e*, geleneksel yeni yıl sofrasına koymak istemektedir. Annesine gerekli olan parayı vermesi için yalvarır. Kavanoza koyduğu banknotla balığı almak için dışarı koşar ancak kalabalık şehrin sokaklarında parayı kaybeder. Kendine güveni olan, biraz da çıkarcı Raziye, parasını geri almak için her şeyi yapmaya, herkesi kullanmaya hazırdır. Radyo yeni yıla girmeye yakın dakikaları sayarken, banknotu bulmak için kızı yılan oynatıcılarından, izinde olan bir askere ve Afgan mültecilere varan beklenmeyen karşılaşmalara yönlendiren hummalı bir arayış başlar.

BADUK

1991, 89 dakika, renkli

Yönetmen: Majid Majidi

Yapım: Art Centre

Görüntü yönetmeni: Mohammad Dormanesh

Senaryo yazarı: Seyed Mehdi Shojai ve Majid Majidi

Kurgu: Mohammad-Reza Mouini

Müzik: Mohammad-Reza Aligholi

Oyuncular: Mohammad Kasebi, Mehrollah Mazarzehi

Beluçistan'ın bir köyünde yaşayan insanlar kuraklık yüzünden göç etmeye karar verirler, ancak Heydar köyde kalır ve oğlu Cafer'le kızı Cemal'in yardımıyla bir kuyu kazar. Kuyu çöktüğünde, Heydar kuyuda gömülü kalır. Çocukları köyü terk ederler ve şehre giden yolda bir şoför tarafından kaçırılırlar. Cafer, Abdullah isimli yerel bir uyuşturucu satıcısına satılır, Cemal ise Pakistan'a götürülür. Esaret altında olan Cafer, Cemal'i kurtarmak için arkadaşı Nureddin'den yardım ister.



BANOO (HANIM)

1992, 113 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Dariush Mehrjui (Bunuel'in *Viridiana*'sından etkilenerek)

Yapımcılar: Majid Modarrasi ve Mohammad-Mehdi Dadgoo

Görüntü yönetmeni: Touraj Mansouri

Kurgu: Hassan Hassandoost

Müzik: Nasser Cheshm-Azar

Oyuncular: Ezzatollah Entezami, Bita Farrahi, Khosro Shakibai, Gowhar Kheir-Andish

Kocası seyahatte olan bir kadın, yalnızlığını paylaşmaları için yoksul bir aileden yanına taşınmalarını ister. Yanına taşınan aile eve yerleşir ve sonunda kadını soyarlar. Kadın trenle kutsal kent Meşhed'e doğru yola çıkar.

❖

BANOO-YE ORDIBEHESHT (MAYIS KADINI)
1998, 88 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Rakhshan Bani-Etemad
Yapımcılar: Ali-Reza Raissian ve Jahangir Kosari
Görüntü yönetmeni: Hossein Jafarian
Kurgu: Masumeh Shah Nazari ve Mostafa Kherghehpoosh
Sanat yönetmeni: Amir Esbati
Ses: Parviz Abnar
Makyaj: Mehri Shirazi
Oyuncular: Minoo Farshchi, Mani Kasraian, Golab Adineh, Atefeh Razavi, Baran Kosari
Ödüller: 16. Fecr Uluslararası Film Festivali (1998) En İyi Sahne Tasarımı ve Jüri Özel Ödülü; 22. Montreal Dünya Film Festivali (1998) FIPRESCI Ödülü; Hollanda Prens Claus Ödülü (1998)

Orta yaşlı belgesel sinemacı Forough Kia oğluyla yaşamaktadır. İşinde başarılıdır ancak aile hayatı sorunlarla doludur. Bu sorunlar Forough bir adamla tanışınca içinden çıkılamaz hale gelir. Çekmekte olduğu örnek İran annesi konulu film, onu kendi hayatını yeniden gözden geçirmeye zorlar.

❖

BARAN (YAĞMUR)
2001, 94 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Majid Majidi
Yapımcılar: Majid Majidi ve Fuad Nahas
Yapım yönetmeni: Seyed Said Seyedzadeh
Yapım: Farabi Sinema Vakfı
Görüntü yönetmeni: Mohammad Davoudi
Kurgu: Hassan Hassandoost
Müzik: Ahmad Pezhman
Ses tasarımı, efektler ve mix: Mohammad Reza Delpak
Ses kayıt: Yadollah Najafi
Oyuncular: Hossein Abedini, Reja Naji, Zahra Bahrami, Hossein Rahimi, Hossein Mahjub
Ödüller: 19. Fecr Uluslararası Film Festivali (2001) En İyi Yönetmen Kristal Simurg Ödülü; 19. Fecr Uluslararası Film Festivali (2001) Ulusal Yarışma En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Orijinal Müzik (Ahmad Pezhman), En İyi Ses Mix (Mohammad Reza Delpak), En İyi Ses (Yadollah Najafi) Ödülü; Uruguay 19. Montevideo Uluslararası Film Festivali (2001) Eleştirmenler, İzleyiciler ve Ekümenik Özel Mansiyon Ödülleri; 25. Montreal Dünya Film Festivali (2001) En İyi Film ve Ekümenik Ödülleri; 11. Oslo Güneyden Filmler Festivali (2001) En İyi Film Ödülü; 39. Gijon Çocuk ve Genç Yetişkinler Uluslararası Film Festivali (2001) En İyi Yönetmen ve En İyi Senaryo Ödülleri

Günümüzde, Tahran'da bir inşaatta geçen hikâyede inşaatın kalfası İran'ın birçok bölgesinden ve Af-

ganistan'dan gelen işçileri işe almaktadır. Yasadışı bir Afgan işçi ayağını kırar ve yerine oğlu Rahmat'i gönderir. Iranlı, genç, ukala işçi Latif yeni gelen gence önce düşmanca davranır, Rahmat'in sırrına çözünce de onun dünyasına yolculuğa çıkar; aşk ve insancıl duygular gibi değerlerle aydınlanırken başka bir kültürle tanışır.



BASHU: GHARIBEH-YE KUCHAK (BAŞU: KÜÇÜK YABANCI)
1986, 120 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Bahram Beyzai
Yapım: Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Merkezi
Görüntü yönetmeni: Firuz Malekzaseh
Ses: Jahangir Mirshekari, Asghar Shahvardi ve Behruz Moavenian
Oyuncular: Susan Taslimi, Adnan Ghafravian, Parviz Purhosseini, Akbar Dudkar

Iran'ın güneyinden kara derili bir çocuk savaştan kaçar ve ülkenin kuzeyine göçer. Derisinin rengi nedeniyle oradaki insanlar tarafından dışlanır. Kocası savaşa giden Na'i bütün itirazlara rağmen çocuğu evine alır ve ona kendi oğlu gibi davranır. Çocuk ailenin bir ferdi haline gelir ve Na'i'ye gündelik işlerinde yardım eder. Sonra kocası savaştan tek kolunu yitirmiş bir halde döner.



BAYCOT (BOYKOT)
1985, 114 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcı: Islami Düşünceyi Yayma Teşkilatı Sanat Bürosu
Görüntü yönetmenleri: Faraj Heydari ve Ebrahim Ghazizadeh
Kurgu: Rubik Mansuri
Oyuncular: Majid Majidi, Mohammad Kassedbi, Ardalan Shojai, Zohreh Sarmadi, Saide Kashanfallah, Bahman Ruzbehani, Ali Akbar Yeganeh, Reza Cheraghi

Islam Devrimi öncesinde Valeh siyasal faaliyetleri nedeniyle ailesini ihmal etmektedir, polis tarafından yakalanınca da karısı kişisel ve ekonomik sıkıntılarla baş başa kalır. Yoldaşları propaganda amacıyla kendisini feda etmesi gerektiği ısrarında bulunurlarken, Valeh hapiste olduğu müddetçe siyasal düşüncelerini sorgular. Valeh sonunda ölümle yüz yüze gelir ancak bu sefer militan bir Müslümandan ilham alarak ve başka bir ülkü uğruna.

BEED-E MAJNOUN (SÖĞÜT AĞACI)
2005, 95 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Majid Majidi
Yapımcılar: Majid Majidi, Islami Düşünceyi Yayma Teşkilatı Sanat Bürosu
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Kurgu: Hassan Hassandoost
Müzik: Ahmad Pejman
Set ve kostüm tasarımı: Behzad Kazazi ve Mohsen Mousavi
Özel efektler: Mohsen Rouzbahani
Oyuncular: Parviz Parastouie, Roya Teymourian, Soghra Obeisi, Melika Eslafi, Leyla Otadi, Mahmoud Behraznia

Kırk beş yaşındaki edebiyat profesörü Yousef, görme duyusunu kaybettiği çocukluk yıllarından beri farklı bir dünya içerisinde yaşıyordur. Hiçbir şikayeti olmadan rahat bir hayat sürmektedir. Tehlikeli bir rahatsızlık geçirdiği sırada zengin amcası Yousef'i sonunda yeniden görmeye başlayacağı bir göz ameliyatı için Paris'e götürür. Geri döndüğünde genç bir kadına âşık olur ve hayatını değiştirmek ister.



BEMANI (ÇOK YAŞA)
2002, 97 dakika, renkli
Yönetmen ve kurgu: Dariush Mehrjui
Yapımcılar: Mohammad Nikbin, Tahmineh Milani, Artabin ve Dariush Mehrjui
Senaryo yazarları: Dariush Mehrjui ve Vahideh Mohammadifar
Görüntü yönetmeni: Bahram Badakhshani
Müzik: Mohammad-Reza Darvishi
Sanat yönetmeni: Dariush Mehrjui ve Atusa Qalamfarsai
Ses: Asghar Shahrudi
Oyuncular: Masumeh Bakhshi, Mohammad Habibian, Turan Yaghuti, Neda Aghai, Shadi Heidari, Ghader Heidari, Ali-Asghar Abbas Aram, Mohsen Khayati, Morad Alipanah, Habib Rezai

Ilam bölgesinde kadınlar arasında gerçekleşen kendini yakma eylemlerine odaklanan, birbirleriyle bağlantılı üç bölümden oluşan bu filmde, bir halı dokumacısı genç bir askerle konuşmanın bedelini canıyla öder, bir tıp öğrencisi doktor olan babasının baskısıyla okulu bırakmaya zorlanır ve Bemani, ailesi kira derdinden kurtulsun diye yaşlı bir adamla evlendirilir.

CHERIKEH-YE TARA (TARA'NIN ŞARKISI)
1978, 103 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen, senaryo yazarı ve yapımcı: Bahram Beyzai
Görüntü yönetmeni: Mehrdad Fakhimi
Müzik: Geleneksel İran Halk Ezgileri
Oyuncular: Susan Taslimi, Manutchehr Farid, Reza Babak, Siamak Atlassi

Bahram Beyzai'nin İslam devriminin hemen öncesinde çektiği ve postprodüksiyonunu Şah'ın rejiminin yıkılmasından sonra gerçekleştirdiği filmi. *Tara'nın Şarkısı* çekici, dikbaşlı bir köylü kadın ve fedakâr bir anne olan Tara'nın kadim kıyafetler içinde, Tara'ya büyükbabasından miras kalan kılıcın kendi kabilesine ait olduğunu söyleyen ve onu geri almaya gelen yaralı bir askerle karşılaşmasını içeren Tara'nın garip hikâyesini anlatır. Birçok tartışmanın ardından Tara ve geçmişten gelen savaşçı birbirlerine âşık olur ama birlikte olmazlar. Geçmişle kim sevişebilir ki? Köylüler dinsel tören *ta'ziyeh*'yi oynar ya da izlerken asker bir yenilgi hikâyesini hatırlar, Tara'ya derin sevgisinden ötürü teşekkür eder ve Hazar Denizi'nin dalgaları arasında kaybolur. Tara geleceğiyle yüzleşme konusunda özgürdür. *Cherikeh*, sözlü gelenekte toplu kaderle ilişkili olan bi-

reysel bir aşk masalını aktarma anlamına gelen Kürtçe bir sözcüktür.



DAN
1996, 90 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, sanat yönetmeni ve kurgu: Abolfazl Jalili
Yapımcılar: Abolfazl Jalili ve Iran Islam Cumhuriyeti Televizyonu Kanal 2
Görüntü yönetmeni: Farzat Judat
Ses: Hassan Zarfam
Oyuncular: Farhad Behremand, Bakhtiyar Bahremand, Tayebeh Suri, Farzad Helili
Ödüller: 46. San Sebastian Film Festivali (1998) Jüri Özel Ödülü ve Gençliğin Dayanışma Ödülü; Tokyo Film Festivali Sinema Prizma Bölümü En Iyi Film Ödülü (1998)

Dokuz yaşındaki bir oğlan çocuğu kimliği olmadığı için okula gidememekte, iş bulamamaktadır. Okuma yazması olmayan annesi ve uyuşturucu bağımlısı babası doğumunu kayda geçirmemiştir. Savaştan kaçan bir mülteci gibi ufak tefek işlerde yasa dışı çalışır. Kimlik alma isteği onun için başlı başına bir işe ve ulaşılmaz bir hayale dönüşür.
Ekonomik zorlukları on dört yaşındaki tek arkadaşı Farzane'nin yoksul ailesi tarafından okulu bırakıp yaşlı, zengin bir adamla evlenmeye zorlanması üzerine arka plana düşer.



DASTFOROUSH (SEYYAR SATICI)
1987, 95 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapım: Islami Düşünceyi Yayma Teşkilatı Sanat Bürosu
Görüntü yönetmenleri: Homayoon Pievar, Mahrdab Fakhimi ve Ali Reza Zarrindast
Müzik: Majid Entezami
Ses: Mohsen Roshan
Oyuncular: Zohreh Sarmadi, Esmail Sarmadian, Morteza Zarrabi, Mahmud Basiri, Behzad Behzadpur, Jafar Dehghan, Farid Kushanfallah

Seyyar Satıcı, bir aileden diğerine verilen öksüz bir çocuğun hikâyesi aracılığıyla alt sınıf arası ilişkilere odaklanan üç kısımdan oluşan felsefi bir yolculuktur. Her bölüm farklı bir hikâyeyi anlatsa da hepsinin ortak noktası alın yazısına dayanmasıdır. Ilk hikâye yoksul bir çiftin çocuklarını evlat edinecek birini bulma arayışları hakkındadır. Ikincisiyse yaşlı annesine bakan, aklı dengesi yerinde olmayan bir adamın toplumdan dışlanışını anlatır. Üçüncü hikâye kaçakçı arkadaşları tarafından ihanetle suçlanan bir seyyar satıcı hakkındadır. Çete tarafından öldürülmek üzere olduğunu bilmesine rağmen çaresiz seyyar satıcı kaderini değiştirmeye çabalar.



DAYAREH MINA (MİNA'NIN ÇEMBERI)
1975, 100 dakika, renkli
Yönetmen: Dariush Mehrjui
Yapım: Tel Film
Senaryo yazarları: Gholam-Hossein Saedi ve Dariush Mehrjui (Saedi'nin bir öyküsüne dayanır)
Görüntü yönetmeni: Houshang Baharlou

Kurgu: Talat Mir-Fendereski
Oyuncular: Ezzatollah Entezami, Ali Nasirian, Foruzan, Saied Kangarani
Ödüller: Prix d'Antenn 2 Paris Uluslararası Film Festivali (1977); Berlin 1978 Eleştirmenler Ödülü; Prades Film Forumu En İyi Film Ödülü, Fransa 1980

Yoksul, küçük Ali tedaviye muhtaç yaşlı babasıyla Tahran'a gelir. Sameri isimli bir kan satıcısıyla tanışırlar. Ali bağımlılardan ve yoksul mahallerdeki muhtaç insanlardan nasıl kan alınacağını ve bu kanı karaborsada nasıl satacağını çabucak öğrenir. Babası öldükten sonra da bu yeni hayatına devam eder.

DAYEREH (DAİRE)
2000, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve kurgu: Jafar Panahi
Yapım: Jafar Panahi Film Productions (Mikado-Lumiere & Co.)
Senaryo yazarı: Kambozia Partovi (Jafar Panahi'nin bir öyküsüne dayanarak)
Görüntü yönetmeni: Bahram Badakhshani
Sanat yönetmeni: Iraj Ramin-Far
Oyuncular: Fereshteh Sadr Orafai, Fatemeh Naghavi, Nargess Mamizadeh, Maryam Parvin Almani
Ödüller: 57. Venedik Film Festivali, Altın Aslan, FIPRESCI ödülü, UNICEF ödülü, Ekümenik Özel Mansiyon, Sergio Trazzati Ödülü ve İtalya Film Yazarları En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (2000); ABD National Board Review, İfade Özgürlüğü Ödülü (2001); 19. Montevideo Uluslararası Film Festivali En İyi Film (2001)

Film bir kız çocuğu doğuran kadının doğum çığlığıyla başlar. Anne de kızı da artık istenmeyenlerdendir. Bir sonraki sahnede henüz hapisten yeni çıkmış üç kadınla karşılaşırız. Arezou ve Nargess şartlı olarak tahliye edilmişlerdir; Pari ise kürtaj yaptırmak ihtiyacında olduğundan hapisten kaçmıştır. Gözü morarmış Narges köyüne dönmeye çalışır ama yalnız bir kadın olduğu için otobüs bileti almakta zorlanacaktır. Pari ailesince reddedilmiştir; artık Pakistanlı doktor kocasının muhterem eşi olan olan eski hapishane arkadaşı da ona yardım etmeyi kabul etmemiştir. Çocuğunu terk etmek üzere olan çaresiz bir anneyle karşılaşır. Bir fahişe hapishane yolunda, erkeklerin yaptıkları bütün yasalara karşı çıkarcasına bir sigara yakar.



DELBARAN (ÂŞIKLAR)
2001, 96 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, sanat yönetmeni ve kurgu: Abolfazl Jalili
Yapımcılar: Abolfazl Jalili ve Ichiyama Shozo
Yapım: T-Mark Inc. (Japan) ve Filme Aval (Iran)
Görüntü yönetmeni: Mohammad Ahmadi
Ses: Hossein Zarfamve Mahmud Musavi-Nezhad
Oyuncular: Karim Alizadeh, Rahmatollah Ebrahimi, Hossein Hashemian, Ahmad Mahdavi
Ödüller: Locarno Film Festivali, Özel Jüri Ödülü, Alt Jüri Üçüncülük Ödülü ve Don Kişot Ödülü (2001); Nantes Üç Kıta Festivali Altın Mongolfier Ödülü (2001)

Afgan sınırı yakınındaki ıssız bir kasabada geçen hikâyede devriye polisi Mahadavi, yasa dışı Afganların peşinde, sık sık yaşlı Han'ın yerine uğramaktadır. Han, kamyon şoförlerinin, tüccarların ve uyuşturucu kullananların uğradığı bir kahve ve servis istasyonu işletmektedir. Yasadışı Afganlardan on dört yaşındaki Karim bütün gün garaj ve kahve arasında koşuşturarak Han için çalışmaktadır. Bir tek Han'ın yaşlı karısından ve kasaba doktorundan ilgi görür. Yetişkinlerin zorlu dünyasında yer alabilmek için sert olmayı öğrenir. Yapımında çoğunlukla yasadışı göçmenlerin yer aldığı yeni yol açılınca kamyonlar kahvehaneye uğramamaya başlarlar. Han çivi alıp yeni yola döker, ardından eve gelir ve ölür. Karim onun isyanını sonuna kadar götürmeye karar verir.

DERAKHTE GOLABİ (ARMUT AĞACI)

1998, 100 dakika, renkli

Yönetmen: Dariush Mehrjui

Yapımcılar: Dariush Mehrjui, Faraamarz Farazmand ve Farabi Sinema Vakfı

Senaryo yazarları: Dariush Mehrjui ve Goli Taraghi (Taraghi'nin bir öyküsüne dayanarak)

Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari

Kurgu: Mostafa Kherqepoosh

Sanat yönetmeni: Faryar Javaheriyan ve Bita Qezel-Ayaq

Ses kayıt: Jahangir Mirshekari ve Samad Baqerpoor

Ses mix: Mirshekari ve Solleimani

Oyuncular: Homayun Ershadi, Golshifte Farahani, Mohammad Reza, Shaaban Noori, Nematollah Gorji, Jafar Bozorgi, Maryam Majd, Maryam Moqbeli

Ödüller: Şikago Uluslararası Film Festivali, Gümüş Hugo; 16. Uluslararası Fecr Film Festivali (1998), En İyi Kadın Oyuncu (Golshifte Farahani), En İyi Görüntü (Mahmud Kalari)

Altmış bir yaşındaki şair ve yazar Mahmud, kitap yazmak için doğduğu yer olan Bagh Damavand'e gider. Bahçedeki armut ağacı ona çocukluğunu ve gençliğini, aynı zamanda o yaşlarında yaşadığı kısa bir aşk hikâyesini hatırlatır. Sürekli şikayet eden yaşlı bahçıvan durmaksızın ona bahçedeki bütün ağaçların meyve verdiğini, bir tek armut ağacının meyve vermediğini hatırlatır. Oysa yazarın aklı böylesi günlük ayrıntılarda değil, hayatın diğer yönlerindedir. Armut ağacı onu çocukluk günlerine geri götürür ve sonunda ağacın sessizliğinin ardındaki sırrı keşfeder.

DET, YANİ DOKHTAR (DET, YANİ KIZ)

1994, 86 dakika, renkli

Yönetmen, senaryo yazarı ve sanat yönetmeni: Abolfazl Jalili

Yapımcı: Ali Reza Zarif

Yapım: Irib Marz-e Nour Co.

Görüntü yönetmeni: Mehdi Majd Vaziri

Ses: Ali Salehi ve Gholam-Abbas Ghanbari

Oyuncular: Hossein Saki, Zeinab Barbandi, Nabi Jalilian, Dr. Adibifar, Dr. Bahman Maroufi

Ödüller: 17. Nantes Üç Kıta Festivali (1995), En İyi Çocuk Oyuncu

(Hossein Saki); 52. Venedik Uluslararası Film Festivali UNICEF Ödülü (1995)

Şivan işçilerin sağlığından sorumlu genç bir aşçı ve fabrika bekçisidir. Babası ve kız kardeşi kızın tedavisi için köyden gelirler. Kız, annesinin ölümününün ardından geçirdiği travma sonucu felç, konuşamama ve psikolojik bunalım içeren gizemli bir hastalığa kapılmıştır. Kızı iyileştirme çabalarının hiçbiri sonuç vermemiştir. 'Tanrı'yla mistik bir bağ' kuran Şivan, kız kardeşinin iyileşmesi için alternatif bir yol bulur. Filmin sonu izleyicilerin yorumuna açıktır.



DOUCHARKHE SAVAR BICYCLERAN (BİSİKLETÇİ)
1989, 75 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, kurgu ve sanat yönetmeni: Mohsen Makhmalbaf
Yapım: Malül Gaziler Derneği Sinematografik İşler Enstitüsü, Seyyed Jamalebbin Hosseini Kültür Derneği
Görüntü yönetmeni: Ali Reza Zarrindast
Müzik: Majid Entezami
Oyuncular: Moharram Zeynalzadeh, Esmail Soltanian, Mohamad Reza Maleki, Mashid Afsharzadeh, Firooz Kiyani
Ödüller: Rimini Sinema Birincilik Oyunu (1989)

Nasim küçük bir İran köyüne yerleşmek için ailesiyle birlikte Afganistan'dan kaçar. Ciddi bir hastalık geçiren karısının hastane parasını ödeyemez. Gerekli parayı kazanmak için gerçekleştirilmesi imkânsız bir bahse girer: Bir hafta boyunca durmaksızın pedal çevirecektir. Nasim'in üstüne para koyanlar çoğalır. Başarısını garantiye almak için Nasim'in küçük oğlu ve onun üstüne para koyanlar onu destekler, bu kumarda başarılı olmasına çabalarlar.

DO ZAN (İKİ KADIN)
1998, 96 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Tahmineh Milani
Yapım: Arta Film ve Arman Film
Görüntü yönetmeni: Hossein Jafarian
Ses: Parviz Abnar
Kurgu: Mostafa Kherqepush
Müzik: Babak Bayat
Sanat yönetmeni: Malek Jahan Khazai
Oyuncular: Niki Karimi, Atila Pesiani, Mohammad Reza Forutan, Merila Zarei, Reza Khandan
Ödüller: Fecr Uluslararası Film Festivali, En İyi Senaryo Kristal Simurg Ödülü (1992); Tout Ecran İsviçre 5. Uluslararası Sinema ve Televizyon Festivali Titra-Film Ödülü (1999); 29. Taormina Film Festivali (1999) En İyi Kadın Oyuncu (Niki Karimi)

Fereşte ve Roya Tahran'da üniversitede tanışır, İran devriminin çalkantılı günlerinde arkadaş olurlar. Üniversiteler üç yıl süresince kapalı kalır. Özgürlükçü bir geçmişten gelen Roya kendi seçtiği bir adamla evlenir, okulu bitirip mimar olur; kariyerinde de evde de hayatı eşiyle paylaşır. Daha güzel ve akıllı olan Fereşte, başına bela olan bir adamdan kurtulmak adına kendisine uygun olmayan bir adamla ev-

lenmiştir. Kocası onu eve kilitlemekte, üniversiteyi bitirmesine izin vermemektedir. Mahkemeler onun bir taciz kurbanı olduğunu tanımazlar, kocasından gördüğü psikolojik şiddet nedeniyle boşanmasına da izin vermezler. Yıllar sonra Roya ve Fereşte bir hastanenin koridorlarında karşılaşırlar.



GABBEH
1995, 75 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, kurgu ve sanat yönetmeni: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcılar: Khalil Dorudchi ve Khalil Mahmudi
Yapım: İran El Sanatları Örgütü
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Müzik: Hossein Alizadeh
Ses: Mojtaba Mir Tahmaseb
Oyuncular: Seyyed Abbas Sayyahi, Shaghayegh Jodat, Hossein Moharami, Roghieh Moharami, Pervaneh Ghalandari
Ödüller: Singapur Uluslararası Film Festivali, En İyi Film Ödülü (1997); 9. Tokyo Uluslararası Film Festivali, En İyi Sanatsal Katkı Ödülü (1996); 29. Sitges Uluslararası Film Festivali, En İyi Yönetmen Ödülü (1996); 14. Fecr Uluslararası Film Festivali, En İyi Görüntü Kristal Simurg Ödülü (1996)

Yaşlı bir kadın ve adam aşirete özgü el dokuması bir halı olan *gabbeh*'yi yıkamak için pınara getirirler. Halıyı dokuyan, aşiret kızı Gabbeh halının üzerinde belirir ve aşkından bahsetmeye başlar. Halı, dokuma desenleri ve renkleri hayatlarını ve doğayı gözlemleme biçimlerini yansıtan Ghaşgayi aşiretine aittir. Genç kız hırçın bir ata binen genç bir adamı sevmektedir, ancak babası genç adamla evlenebilmesi için şehre giden amcasının dönüp büyükannesini götürmesi gerektiğini söyler. Ancak amca çok geç döner; büyükanne de bu sırada ölür. Şimdi de Gabbeh amcasının evlenmesini beklemek zorundadır. Amcası rüyasında gördüğü, pınarın yanında şarkı söyleyen bir kızla evlenir. Ardından sıra Gabbeh'nin annesinin doğumuna gelir, ardından Gabbeh'nin kız kardeşi keçi kovalarken tepeden düşerek ölür, bu kez yas döneminin geçmesini beklemek gerekir. Gabbeh daha fazla bekleyemez. Amcası gizliden gizliye genç adamla kaçmasını tavsiye eder ve babasını aşiretin konakladığı yerden uzaklaştırarak buna imkân sağlar. Babası bu kaçıştan haberdar olunca âşıkların peşine düşer. Silah sesleri ölümlerinin habercisidir ancak baba yalnızca diğer kızlarının da aynı şeyi yapmasını engellemek adına onları öldürmüş gibi yapmıştır. Yaşlı çiftin pınara taşıdığı *gabbeh* at üstünde sonsuza ilerleyen âşıkların desenini taşımaktadır.



GAL (UYUZ)
1987, 96 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Abolfazl Jalili
Yapımcı: İran İslam Cumhuriyeti Radyo Televizyonu
Görüntüy: Ataollah Hayati
Kurgu: Reza Khozui
Oyuncular: Mahdi Asadi, Hossein Malumi, Asghar Golmohammadi,

Mohsen Panahi, Hossein Panahi, Fatemeh Naghari, Hushang Beheshti, Yousef Khojasteh, Mahmud Hosseini, Abolfazl Karimi, Mohammad Gorgani

Ödüller: Fransa 10. Aubervilliers Film Festivali (2000) En İyi Film Ödülü

On beş yaşındaki genç suçlu Hamed siyasal broşürler dağıtma suçuyla tutuklanır ve ıslahevine gönderilir. Oğlan zamanla ıslahevinin zorlu koşullarına uyum gösterir ancak mahkeme sırasında yardımcı olmayı reddeder. Belirsiz bir gelecekle yüzleşmek üzere ıslahevine geri gönderilir.

GAW (İNEK)

1969, 104 dakika, siyah beyaz

Yönetmen: Dariush Mehrjui

Yapımcı: Kültür ve Sanat Bakanlığı

Senaryo yazarları: Gholam Hossein Saedi ve Dariush Mehrjui (Saedi'nin *Bayal'ın Yas Tutanları* romanına dayanarak)

Görüntü yönetmeni: Fereidoun Ghovanlou

Kurgu: Zari Khakaj

Müzik: Hormoz Farhat

Oyuncular: Ezzatollah Entezami, Ali Nasirian, Jafar Vali, Jamshid Mashayektiç

Ödüller: Venedik Eleştirmenler Ödülü (1971); Şikago Film Festivali En İyi Erkek Oyuncu Gümüş Hugo ödülü (Ezzatollah Entezami) (1971)

Maşd Hassan'ın yokluğunda ineği -ki köyün tek ineğidir- ölür. Köylüler ineği gömer, Maşd Hassan'a kaybolduğunu söylerler. Maşd Hassan onlara inanmaz ve kaybı yüzünden delirir, kendini ineği sanmaya başlar.

HAMOON

1990, 120 dakika, renkli

Yönetmen ve yapımcı: Dariush Mehrjui

Yapım: Pakhshiran Co.

Görüntü yönetmeni: Touraj Mansouri

Kurgu: Hassan Hassandoost

Müzik: Nasser Cheshm-Azar

Oyuncular: Khosro Shakibai, Ezzatollah Entezami, Hossein Sarshar, Bita Farrahi.

Ödüller: Fecr Uluslararası Film Festivali'nde beş Kristal Simurg (1990) ve Houston Uluslararası Film Festivali Bronz Ödül (1991)

Film, entelektüel bir yazar olan Hamid Hamoon'un hayatının yirmi dört saatini anlatır. Hamoon, İbrahim'de aşk ve inanç üzerine yazdığı doktora teziyle ilgili sorunlar yaşamakta, bir boşanma sürecinden geçmekte, gelenek ve modernite güçleriyle çatışmakta, tıbbi ürünler pazarladığı işini yoluna koymaya ve eski arkadaşı Ali'yi bulmaya çalışmaktadır. Sonunda karısını antika silahıyla vurur ve kuzeye, Ali'yi aramaya gider. Denizde intihar etmeye çalışırken Ali tarafından kurtarılır.

KAKADU

1994, 100 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Tahmineh Milani

Yapım: Artafilm

Görüntü yönetmeni: Hassan Gholizadeh

Kurgu: Shirin Vahidi

Set tasarımı ve özel efektler: Valiyollah Khakdan
Ses: Behruz Moavenian
Oyuncular: Elsa Firuz Azar, Asadollah Yekta, Atene Faghih Nasiri, Fariborz Arabnia, Rahman Moradi, Hossein Moheb Ahari

Çevrecilerin yönettiği Kakadu gezegeninden bir yerdili profesörü, gezegeni kirletme suçuyla haftada bir dunyaya sürgün edilir. Dünya dışı ve dünyevi canlılar, özellikle de sekiz yaşındaki Golnaz isimli kız arasında bir ilişki gelişir.

KANDAHAR (AYIN ARDINDAKİ GÜNEŞ)
2001, 85 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcı: Makhmalbaf Film Evi/Bac Films
Görüntü yönetmeni: Ebrahim Ghafoori
Müzik: Mohammadreza Darvishi
Oyuncular: Niloofar Pazira, Hassan Tantai, Magdalna Ozdavesca, Monica Hankievich
Ödüller: 54. Cannes Uluslararası Film Festivali Ekümenik Jüri Ödülü (2001); UNESCO Fellini Ödülü (2001)

Afgan gazeteci Nefes Kanada'da göçmendir. Afganistan'da kalan kız kardeşi Hayat artık hayatın zorluklarına dayanamadığı için yüzyılın son güneş tutulmasında intihar etmeye karar verir. Hayat'ın mektubunu alınca Nefes, Afganistan'a dönüş yolunda olan bir mülteci grubuna katılır ve ses kayıt cihazıyla kaydederek kardeşiyle konuşur.

KHANE-YE DUST KOJAST (ARKADAŞIN EVİ NEREDE?)
1987, 83 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abbas Kiarostami
Yapımcı: Ali Reza Zarrin
Yapım: Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Merkezi
Görüntü yönetmeni: Farhad Saba
Ses: Jahangir Mirshekari, Asghar Shahverdi ve Behrooz Moavenian
Oyuncular: Babak Ahmadpoor, Ahmad Ahmadpoor, Khodabaksh Defai, Iran Otari, Ayat Ansari, Sedigheh Tohidi, Peiman Moafi, Tayebeh Soleimani, Mohammad Reza Pervaneh, Farhang Akhavan
Ödüller: Locarno Film Festivali (1989) Bronz Leopar, FIPRESCI Ödülü, Uluslararası Sanatevleri Federasyonu Ödülü ve Ekümenik Jüri Ödülü; İran'da (1989) Yılın En İyi Filmi Ödülü'nü aldı ve İran sineması tarihinin en iyi yirmi filminden biri ve devrim sonrası en iyi beş filmden biri seçildi

Ahmad ödevini yapmaya başlarken yanlışlıkla sınıf arkadaşı Mohammad Reza'nın defterini aldığını anlar. Mohammad önceki iki ödevini defterine değil de koparılmış sayfalara yaptığı için cezalandırılmış, bunu bir daha yaparsa okuldan atılacağı söylenmiştir. Ahmad arkadaşını bu adil olmayan cezadan kurtarmak ister ve defteri ona geri götürmeye karar verir. Zorlu bir yolculuktan sonra Ahmad'in köyüne varır ama hangi evde yaşadığını bilmediğinden onu bulamaz. Sonunda eve döner ve Mohammad ceza almasın diye arkadaşının ödevini yapmaya karar verir.

KHAREJ AZ MAHDUDEN (SINIRLARIN DIŞINDA)
1988, 100 dakika, renkli
Yönetmen: Rakhshan Bani-Etemad
Yapımcılar: The Institute of the Cinematographic Affairs of Janbazan Foundation ve Filmsazan Kooperatifi
Senaryo yazarı: Farid Mostavafi
Görüntü yönetmeni: Ali Reza Zarrindast
Kurgu: Ruhollah Emami
Müzik: Mohammad Reza Aligholi
Oyuncular: Mehdi Hashemi, Parvaneh Masumi, Mahmud Jafari, Jamshid Layegh, Mahmud Barhami, Hassan Raziani, Mohammad Varshochi, Soruch Khalili, Esmali Mohammadi, Mehri Mehrnia, Ali Asghar Garmsiri

Uzun yıllar çalıştıktan sonra Halimi Bey sonunda Tahran'ın uzak bir köşesinde bir ev satın alır. Daha taşınır taşınmaz eve hırsız girer ve Halimi Bey hırsızı yakalar. Komşular bunun bir işe yaramayacağını düşünseler de hırsızın yargılanması için elinden geleni yapmakta kararlıdır. Dürüst ve inatçı Halimi Bey hırsızı karakoldan emniyet müdürlüğüne, oradan da bakanlığa sürüklerken yaşadığı tuhaf bölgede yaşanan karmaşık sorunlardan haberdar olur. Bütün komşularının yardımıyla kanuni yolları boşverip sorunu başka bir yoldan çözmeye karar verir.

LEILA
1997, 110 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Dariush Merhrjui (Mahnaz Ansarian'ın bir hikâyesine dayanarak)
Yapımcılar: Dariush Mehrjui ve Faramarz Farazmand
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Kurgu: Mostafa Kherghehpoush
Oyuncular: Leila Hatami, Ali Mosaffa, Jamilikhi, Mohammad-Reza Sharifinia

Yeni evli genç ve modern bir kadın olan Leila doğum gününde çocuk sahibi olamayacağını öğrenir. Kayınvalidesinin baskısıyla kocasının ikinci bir evlilik yapmasını kabul eder ve hatta onu teşvik eder. Ancak sonunda kocası birini seçince perişan olur. İkinci kadın bir kız doğurur ve evlilikleri uzun sürmez, ancak Leila kocasından uzaklaşmıştır.

MASHG-E SHAB (EV ÖDEVİ)
1990, 86 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abbas Kiarostami
Yapım: Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü
Görüntü yönetmeni: Iraj Safavi
Müzik: Mohammad-Reza Aligholi
Ses kayıt: Ahmad Asghari
Oyuncular: Shahid Masumi Okulu öğrenci ve öğretmenleri

Okula giden çocuklarla yapılan bir seri söyleşiyle belgesel anlatı biçimini kullanarak çekilen film, ödev verme pratiğinin farklı veçhelerini inceler. İlkokul çocukları konu hakkındaki görüşlerini belirtir ve modern eğitim metodlarından habersiz, eğitimli olmayan, yorgun ya da sabırsız ebeveynlerin yarattığı sıkıntılara dikkat çekerler.

MEHMAN-E MAMAN (ANNENİN MİSAFİRİ)
2004, 104 dakika, renkli
Yönetmen ve yapımcı: Dariush Mehrjui
Görüntü yönetmeni: Tooraj Mansoori
Senaryo yazarları: Dariush Mehrjui, Vahideh Mohammadifar ve Houshang Mouradi Kermani
Kurgu: Mehdi Hosseinivand
Kostüm tasarım: Mohsen Shah Ebrahimi
Oyuncular: Golab Adineh, Amin Hayayi, Parsa Pirouzfar, Hassan Poorshirazi, Amir Hoseini

Kuzenler akşam yemeğine gelecektir. Evin annesi misafirlere mahçup olmamak için elinden geleni yapar. Komşular bütün anlaşmazlıkları bir yana bırakıp hep birlikte paylaşacakları, birlikteliklerini, sevgiyi ve uzlaşmayı deneyimleyecekleri bir sofra kurmaya yardım ederler.

MOSEFERAN (YOLCULAR)
1992, 90 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Bahram Beyza'i
Yapımcılar: Bahram Beyza'i, Abbas Sheikhzadeh, Majid Rudiani ve Khosro Khosravi
Yapım: Lisar Film Group
Görüntü yönetmeni: Mehrdad Fakimi
Set tasarım: Iraj Fakhimi
Müzik: Babak Bayat
Oyuncular: Majid Mozaffari, Homa Rusta, Mozhdeh Shamsai, Jamileh Sheikhi, Fatemeh Motamed Aria

Genç kadının düğünü, kız kardeşi ve ailesinin düğün yolunda kaza geçirip ölmesi nedeniyle yasa dönüşür. Kardeşlerin annesi kızının ölümünü kabullenmeyi reddeder ve düğün davetlileri, yas tutanlar ve kazaya sebep olan kamyon şoförlerinin arasında düğünün gerçekleşmesini emreder. Ama kız bu yas durumunda, hem de kardeşinin düğüne getirmesini beklediği geleneksel aile aynası olmadan evlenebilecek midir?

NAMA-E NAZDIK (YAKIN PLAN)
1990, 100 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abbas Kiarostami
Yapımcı: Hasan Aghakarimi
Yapım: Çocukların ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü
Görüntü yönetmeni: Ali-Reza Zarrindast
Ses: M. Haqiqi
Oyuncular: Hossein Sabzian, Hassan Farazman, Abolfazl Ahankhah, Hushang Shahai, Mehrdad Ahan-Khah, Mohsen Makhmalbaf (kendi rolünde)

Yeni boşanmış, işsiz bir sinema delisi olan Hossein Sabzian, kendini Mohsen Makhmalbaf (tanınmış İranlı yönetmen) olarak tanıtır; bir film üzerinde çalışıyor ve film için mekân arıyormuş gibi görünerek bir burjuva ailenin hayatına girer. Ailenin babası adamın iddialarından şüphelenir ve araştırmaya başlar. Sonunda adam yakalanır. Gerçek bir olaya dayanan hikâyede anlatı Sabzian'ın davası gibi yaşanmış olaylar etrafında örülür. Ana karakterler kendilerini oynarlar.



NARGESS
1992, 100 dakika, renkli
Yönetmen: Rakshan Bani-Etemad
Yapımcılar: Rakhshan Bani-Etemad ve Armand Film
Senaryo yazarları: Rakhshan Bani-Etemad ve Feraidun Jeirani
Görüntü yönetmeni: Hossein Jafarian
Kurgu: Shirin Vahidi
Sanat yönetmeni: Amir Esbati
Müzik: Mohammad Reza Aligholi
Ses: Parviz Abnar
Set tasarım: Amir Esbati
Oyuncular: Farimah Farjami, Atefeh Razavi, Abolfazl Poorarab, Reza Karamrezai, Vajiheh Loghmani, Mohammad Reza Khamseh, Majid Golpayegani ve Mohammad Zarandi-Nia
Ödüller: Uluslararası Fecr Film Festivali (1992) En İyi Yönetmen ve Müzik Kristal Simurg Ödülü

Adel, onu çocukken sokaktan kurtarıp evine alan ve sonra da ona âşık olan kendinden yaşça büyük Afagh isimli bir kadınla yaşayan, sorumsuz bir genç adamdır. Hayatlarını küçük hırsızlıklar yaparak geçirirler. Masum ve güzel Nargess'le tanışan Adel, Afagh'ı terk edip Nargess'le temiz bir hayata başlamak istemektedir. Afagh Adel'i sevmeye devam etse de resmi nikâhın kıyılabilmesi için Adel'in annesi yerine geçmeye razı olur. Adel hırsızlıktan yakalanınca, Narges'in 'kayınvalidesi' dışında gidebileceği kimsesi yoktur.



NASERODDIN SHAH, ACTOR-E CINEMA (BİR ZAMANLAR SİNEMA)
1992, 98 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcılar: Masud Jafari, Josani ve Mohammad Mehdi Dadgu
Görüntü yönetmeni: Nemat Haghighi ve Faraj Heidari
Ses: Ahmad Asghari
Müzik: Majid Entezami
Oyuncular: Ezzatollah Entezami, Mehdi Hashemi, Farameh Motamad Aria, Dariush Arjomand, Akbar Abdi, M.A. Keshavarz
Ödüller: Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali (1992) Jüri Özel Ödülü; Taormina Uluslararası Film Festivali (1992) Carridi d'Oro Ödülü; İstanbul Uluslararası Film Festivali (1992)

84 eşli, 200 çocuklu bir İranlı hükümdar sinemaya karşı önyargılıdır, ancak ilk filmini izleyince filmdeki kadın kahramana âşık olur. Kadın oyuncu filmdeki tepeden her düştüğünde kendini sarayda bulur. Hükümdarın tutkusu öyle yoğundur ki onun için her şeyi bırakmaya karar verir ve oyuncu olur.

NEEMEH/YE PENHAN (SAKLI YARI)
2001, 106 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Tahmineh Milani
Yapımcılar: Tahmineh Milani ve Mohammad Nikbin
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Kurgu: Bahram Dehghani
Müzik: Amir Moini
Sanat yönetmeni: İraj Raminfar
Ses: Parviz Abnar
Oyuncular: Niki Karimi, Mohammad Nikbin, Atila Peisani, Afarin Obeisi, Akbar Moszezi

Ödüller: 25. Kahire Uluslararası Film Festivali (2001) En İyi Kadın Oyuncu Ödülü – Niki Karimi ve En İyi Sanatsal Katkı- Tahmine Milani; Şikago Gene Siskel Film Merkezi 12. İran Filmleri Festivali (2001) Seyirci Ödülü

Yargıç Mohtasham Khosro Şiraz'a ölüm cezası bekleyen bir kadını sorgulamaya gitmek üzeredir. Kadın masum olduğunu iddia etse de kimse onu dinlememektedir. Yargıç bavulunda karısının günlüğünü bulur. Karısı gerçekten kim olduğunu anlaması için ona geçmişini anlatmaktadır.



NOBAT-E ASHEQI (AŞK ZAMANI)
1991, 75 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcı: Abbas Randjbar
Yapım: Khaneh Filme Sabz
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Ses: Djahangir Mirshekari
Oyuncular: Shiva Gerede, Abdolrahman Yalmai, Akın Tunç, Menderes Samancılar

Türkiye'de Türk oyuncularla çekilen film, her biri aynı hikâyenin farklı bir biçimini anlattığı üç ayrı bölümden oluşan bir zina hikâyesidir. İlk bölümde esmer bir adamla evli olan Gozal sarışın bir adama âşık olur. Yaşlı bir adam bu gizli aşkı ortaya çıkardığında esmer koca sarışın âşığı öldürür. Adam idama mahkûm olur, kadın intihar eder. İkinci bölümde, Gozal sarışın adamla evlidir, esmer adam ona âşıktır. Yaşlı adam bu gizli aşkı da ifşa eder. Esmer adam sarışın kocayı öldürür, önceki dramatik son tekrar eder. Üçüncü episod ilkiyle aynıdır ancak bu sefer yaşlı adamın da Gozal'e âşık olduğunu anlarlar. Her dördü de aşka âşıktır, sevgiliye değil.



NUN VA GOLDUN (EKMEK VE SAKSI – MASUMİYET ANI)
1996, 78 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcı: Abolfazl Alagheband
Yapım: Pakshiran Co./MK2 Production
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Müzik: Majid Entezami
Set tasarım: Reza Alaghmand
Ses: Nezam Kiai
Oyuncular: Mir Hadi Tayebi, Ali Bakhshi Jozam, Ammar Tafti, Elham Mohammad-Amini, Mohsen Makhmalbaf, Moharam Zinal Zadeh
Ödüller: 49. Locarno Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Mansiyonu (1996)

Tahran'da geçen filmde eski bir polis Mohsen Makhmalbaf'tan daha önce verdiği söze dayanarak bir sonraki filminden bir rol ister. İki adam yirmi yıl önce tanışmıştır; genç ve Şah karşıtı Makhmalbaf polisin tabancasını çalmaya çalışırken onu bıçaklamıştır. Ardından Makhmalbaf hapse, polis hastaneye gitmiştir. Böylelikle sevdiği kızla buluşamamış, ona evlilik teklif edememiştir. Yönetmen, kapısına gelip ondan filminde bir rol isteyen adama yönetmen olmasını ve o sahneyi yeniden kurmasını ister.

Her biri olayın başka bir biçimini yaratacak, gerçekleri anlamaya, farklılıkları çözmeye çalışacaktır. Bu sefer tek silah kameradır.

PARI

1995, 115 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Dariush Mehrjui

Yapımcılar: Dariush Mehrjui ve Hassan Shafiee

Görüntü yönetmeni: Ali-Reza Zarrindast

Kurgu: Hassan Hassandoost

Oyuncular: Niki Karimi, Khosro Shakibai, Ali Mosaffa

Ödüller: Fecr Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Görüntü Kristal Simurg Ödülleri

Edebiyat öğrencisi Pari'nin bir gnostikin mistik davranışları üzerine olan Yeşil Kitabı okuduktan sonra kafası karışmıştır. Kitap intihar eden ağabeyi Asad'ındır. Asad'ın öldüğü yanık kulübede bir gece geçirdikten sonra sakinleşir ve mistik güçlerle uğraşmanın daha kolay bir yolunu bulmaya çalışır.

PEDAR (BABA)

1996, 96 dakika, renkli

Yönetmen: Majid Majidi

Yapım: Belgesel ve Deneysel Sinemayı Destekleme Merkezi

Senaryo yazarları: Majid Majidi ve Seyed Mehdi Shojai

Görüntü yönetmeni: Mohsen Zolanvar

Sanat yönetmeni: Behzad Kazazi

Müzik: Mohammad-Reza Aligholi

Ses: Yadollah Najafi

Oyuncular: Hassan Sadeghi, Mohammad Kasebi, Parivash Nazarieh, Hossein Abedini, Neda Ebrahimzadeh, Shamin Khezri, Nasim Khezri

Ödüller: 44. San Sebastian Film Festivali (1996) Jüri Ödülü; 20. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Mansiyonu (1996); 14. Torino Uluslararası Film Festivali (1996) Jüri Özel Ödülü, CICAE Ödülü ve En İyi Senaryo Holden School Ödülü; Troia Uluslararası Film Festivali (1997) En İyi Film Golden Dolphin Ödülü ve Küresel Kilise Tavsiye Mektubu Ödülü; Penang Doğu Asya Uluslar arası Film Festivali (1997) En İyi Film, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Senaryo Ödülü; Oulo Uluslararası Film Festivali (1997) CIFEJ Birincilik Ödülü; Polonya 16. Ale Kino Uluslararası Film Festivali (1998) En İyi Film ve En İyi Genç Oyuncu Ödülleri; Seoul Uluslararası Aile Filmleri Festivali (1998) En İyi Film ve En İyi Yönetmen Ödülleri

Mehrollah babasının ölümünden sonra aileye bakmak zorunda kalan on dört yaşında bir oğlandır. İş bulmak için ülkenin güneyine yolculuk eder. Memleketine geri döndüğünde arkadaşı Latif'ten annesinin mahalledeki bir polisle evlendiğini öğrenir. Mehrollah üvey babasını kabullenmeyi reddeder. Ailenin tek reisi olduğuna inanarak evini kurar, kardeşlerini kaçırır. Latif, Mehrollah'ın kardeşlerinin yerini açıklar. Bu sırada Mehrollah hastalanır. Polis onu evine geri götürür ama Meh-

rollah silahını alıp kaçınca sabrı tükenir. Bu ümitsiz kovalamaca ilişkileri için oldukça önemlidir.

POOL-E KHAREJI (YABANCI PARA)
1990, 90 dakika, renkli
Yönetmen: Rakshan Bani-Etemad
Yapımcı: Hedayat Film
Senaryo yazarları: Farid Mostavafi ve Daryush Moadabian
Görüntü yönetmeni: Hassan Gholizadeh
Kurgu: Shirin Vahidi
Müzik: Mohammad-Reza Aligholi
Oyuncular: Ali Nassirian, Mahtaj Nojumi, Mohammad Ali Keshavarz, Rasul Najafian, Ali Ramez, Mehdi Kahanian, Ahmad Rajabi, Ramin Pooriman, Mohammad-Ali Zarandinia

Morteza maddi sorunlarını çözmeye çalışan bir memurdur. Bir gün 50 bin dolar bulur ve bulduğu bu hazineyi herkesten saklamaya karar verir. Ardından dolarları karaborsada satmaya başlar ve döviz satıcısı olur.

POSTCHI (POSTACI)
1972, 115 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen ve senaryo yazarı: Dariush Mehrjui (Georg Buchner'in *Woyzeck*'inden esinlenerek)
Yapımcı: Mehdi Misaghieh
Görüntü yönetmeni: Houshang Baharlou
Kurgu: Talaat Mirfendereski
Müzik: Hormoz Farhat
Oyuncular: Ali Nasirian, Ezzatollah Entezami, Zhaleh Sam, ahmad Reza Ahmadi, Bahman Forsi
Ödüller: Berlin Uluslararası Film Festivali (1972) Evanjelik Kilise En İyi Film Altın Plak Ödülü; Rotterdam Eleştirmenler Ödülü (1972)

İktidarsız bir postacı olan Taghi, güzel karısıyla ustasının toprağında yaşamaktadır. Bir veteriner onu bitkisel ilaçlarla tedavi eder. Mühendis olan ustanın yeğeni amcasının toprağında bir domuz çiftliği kurmak istemektedir. Aynı zamanda Taghi'nin karısıyla yatar. Taghi bunu öğrendiğinde delirir, karısını öldürür. Ardından akıl hastanesine götürülür.



RAGBAAR (SAĞANAK)
1971
Yönetmen ve senaryo yazarı: Bahram Bayza'i
Yapımcı ve görüntü yönetmeni: Barbad Taheri
Oyuncular: Parvis Fannizadeh, Jamshid Layegh, Mohammad Ali Keshavarz

Sakin, entelektüel bir öğretmen olan Hekmati, Tahran'ın yoksul bir kesimindeki bir okulda çalışmaya başlar. Ardından bir öğrencisinin genç ve güzel ablasına âşık olur. Mahalle ilişkiyi öğrenir ve ona sorun çıkarmaya başlarlar. Zengin bir entelektüel de kıza âşıktır. İki adam yüz yüze gelirler ve Hekmati mahalleyi terk etmek zorunda kalır. Gitmeden önce okulun tiyatrosunu kurar.

RANG-E KHODA (CENNETİN RENGİ/TANRI'NIN RENGİ)
1998-1999, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Majid Majidi

Yapımcılar: Mehdi Karimi
Yapım: Varahonar Film Co.
Görüntü yönetmeni: Mohammad Davudi
Kurgu: Hassan Hassandoost
Ses: Mohammad Reza Delpak
Set: Asghar Nezhad-Imani
Müzik: Keyvan Jahanshahi
Oyuncular: Mohsen Ramezani, Hossein Mahjub, Selime Feizi, Elham Sharifi, Farahnaz Safari
Ödüller: 17. Fecr Uluslararası Film Festivali (1999) En İyi Film Kristal Simurg Ödülü; Montreal Film Festivali (1999) Grand Prix of the Americas Ödülü; En İyi Yabancı Film Oscar'ı beş adaydan biri (1999); 37. Gijon Uluslararası Film Festivali (1999) Jüri Özel Ödülü ve Genç Jüri En İyi Film Ödülü; 17. Fransa Çevre Film Festivali (1999) En İyi Sinema Filmi Ödülü; 14. İsfahan Çocuklar ve Genç Yetişkinler için Uluslararası Film ve Video Festivali En İyi Yönetmen Ödülü; Rennes Film Festivali (2000) En İyi Film Seyirci Ödülü; 11. Valenciennes Film Festivali (2000) Büyük Ödül, En İyi Yönetmen, En İyi Erkek Oyuncu (Hossein Mahjub) ve En İyi Film Seyirci Ödülü; 2. Manila Film Festivali, Cinemalina (2000) Grand Prix ve En İyi Erkek Oyuncu (Mohsen Ramezani) Ödülü; 30. Giffoni Film Festivali (2000) Gümüş Plak Ödülü

Mohammad Tahran'da körlere özel bir yatılı okulda okuyan sekiz yaşında gözleri görmeyen bir çocuktur. Yaz tatili gelmiştir. Aileler çocuklarını almaya gelirler ancak Mohammad'in yoksul maden işçisi, dul babası gecikir. Sonunda görünür bir isteksizlikle okula varır. Mohammad bir yılın ardından evde olmaktan çok mutludur ve mutluluğunu büyükannesiyle paylaşır. Ancak babası onu yeniden evlenmesinin önünde bir engel olarak görmeye başlayınca mutluluğu tehlikeye girer. İran'ın kuzeyindeki yüksek yaylalara yaptıkları yolculuk Mohammad için doğa ve varlık üzerine olgunlaştırıcı bir meditasyon biçimini alsa da babası bütün bu hislerden habersiz görünmektedir.



RAGHS-E KHAK (TOZUN DANSI)
1992, 73 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Abolfazl Jalili
Yapım: Cima Media International (CMI)
Görüntü yönetmeni: Atta Hayati
Müzik: Nezamodin Kia'ie
Oyuncular: Mahmood Khosravi, Limua Rahi
Ödüller: 51. Locarno Uluslararası Film Festivali (1998) Gümüş Leopar, Çevre ve Genç Jüri ödülleri; 11. Tokyo Uluslararası Film Festivali (1998) En İyi Asya Filmi; 20. *Festival des 3 continents* -Nantes (1998) En İyi Yönetmen Ödülü

Ilya bir tuğla ocağında çalışan, yalnız yaşayan oldukça genç bir çocuktur. Annesiyle mevsimlik işçilik yapmak üzere gelen Limua isimli genç bir kıza ilgi duyar. Ilya onu başka diyarlara çağıran esrarengiz fısıltılardan kurtulamamaktadır. Mevsim sonunu simgeleyen yağmurun gelmesiyle, Limua Ilya'ya elinin baskısından oluşan bir hedi-

ye verir. Bu nesne onun için kutsal hale gelir. Limua ayrıldığında, İlya'nın duyduğu hayal kırıklığı ve acı onun dışarı çıkıp dini kalıntıları parçalamasına sebep olur.



RUSARIYE ABI (MAVİ EŞARP)
1995, 85 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Rakhshan Bani-Etemad
Yapımcı: Majid Modarresi
Yapım: M. Modarresi Production Film Company
Görüntü yönetmeni: Aziz Sa'ati
Kurgu: Abbas Ganjavi
Müzik: Ahmad Pezhman
Ses: Parviz Abnar ve Morteza Dehnavi
Sanat yönetmeni: Farhad Farsi
Set tasarım: Farhad Farsi
Makyaj: Abdollah Eskandari
Oyuncular: Ezzatollah Entezami, Fatemeh Motamed-Aria, Golab Adineh, Afsar Asadi, Jamshid Esmailkhani
Ödüller: Locarno Uluslararası Film Festivali (1996) Bronz Leopar; Selanik Uluslararası Film Festivali (1996) FIPRESCI ödülü; 27. Hindistan Uluslararası Film Festivali (1996) Gümüş Tavuskuşu Jüri Özel Ödülü

Altmış yaşlarında bir adam olan Rasul Rahmani, domates çiftliği ve fabrikası sahibi, ince ruhlu bir adamdır. Eşini yıllar önce kaybetmiş, yalnız yaşamaktadır. Nobar Kordani akıl hastası annesine, uyuşturucu satıcısı ağabeyine ve kız kardeşine destek olmak zorunda kalan yoksul genç bir kadındır. Nobar, Rasul için çalışmaya başlar ve Rasul kısa sürede genç kadına âşık olur. Çıkabilecek dedikodulardan çekinen Nobar, Rasul'dan uzak durmaya çalışır ama adamın hislerinin samimi olduğunu anlayınca baskıya dayanmaya ve gizlice buluşmaya karar verirler.



SAG KOSHI (KUDUZ AVI)
2000, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Bahram Bayzai
Yapımcılar: Bahram Bayzai ve Behrouz Hashemian
Yapım: Lisr Film
Görüntü yönetmeni: Asghar Rafi'i Jam
Müzik: Vartan Sahakian ve Saba Khou'ee
Oyuncular: Mozhdeh Shamsai, Majid Mozaffari, Reza Kianian, Dariush Arjmand, Ahmad Nakha'ee

Kocası Nasser Mo'aser'i, kendisini sekreteriyle aldattığı şüphesiyle bir yıl önce terk eden yazar Golrokh Kamali Tahran'a dönmektedir. İran-Irak Savaşı'nın sonuna gelinmiştir. Kocası karşılıksız çekleri nedeniyle saklanmaktadır, Golrokh sorumluluk sahibi bir eş gibi onun yardımına koşar; ondan şüphelendiği için vicdanı da rahat değildir. Borcunun üçte birini öder ve alacaklılarla bir anlaşmaya varmaya çalışır. Buna karşılık Nasser ona boşanma kâğıtlarını verir ve sekreteriyle yurtdışına balayına gideceğini haber verir.



SALAAM CINEMA (SELAM SİNEMA)
1995, 75 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf

Yapımcı: Abbas Ranjbar
Yapım: Green Film House (Tahran)
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Müzik: Shahrdad Rohani
Ses: Nezam Kiyayi
Oyuncular: Azadeh Zangeneh, Maryam Keihan, Feyizollah Gheshlaghi, Shaghayegh Judat, M.H. Moktarian
Ödüller: 11. Münih Uluslararası Belgesel Film Festivali, Almanya (1996) En İyi Belgesel Film Ödülü

İranlı yönetmen Mohsen Makhmalbaf sinemanın yüzüncü yılı için bir belgesel hazırlamaktadır. Tahran'da yayın yapan bir gazeteye bu projede yer alacak 100 oyuncu arandığını duyuran bir ilan verir. Bu seçim için 1.000 anket bastırmıştır ancak kapılar açıldığında 5.000'den fazla müstakbel oyuncu içeri girer. Stüdyoda, masasının ardından Makhmalbaf günümüz İran toplumunun bir mikrokozm'unu oluşturan umutlu adayları gözlemler: işçiler, entellektüeller, öğrenciler, en çok da kadınlar. Bir filmde neden yer almak istedikleri sorulduğunda adaylar polis sorgusuna girmiş gibi olurlar. Yönetmen sorgulanmayan otoritesini merhametsizce kullanmaktadır.

❖

SARA
1993, 102 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Dariush Mehrjui (İbsen'in *Bir Bebek Evi*'nden uyarlama)
Yapımcılar: Hashem Sayfi ve Dariush Mehrjui
Yapım: Farabi Sinema Vakfı
Görüntü yönetmeni: Mahmud Kalari
Kurgu: Hassan Hassandust
Ses: Asghar Shahverdi ve Sasan Nakhai
Sanat yönetmeni: Faryar Javaherian
Oyuncular: Niki Karimi, Armin Tarokh, Khosro Shakibai, Yasmin Malak-Nasr
Ödüller: Fecr 1993, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Kristal Simurg Ödülü (Yasmin Malak-Nasr) ve En İyi Senaryo (Dariush Mehrjui); San Sebastian Uluslararası Film Festivali 1993, En İyi Film Altın İstiridye, En İyi Kadın Oyuncu Gümüş İstiridye (Niki Karimi); Nantes Üç Kıta Festivali 1993 En İyi Film ve En İyi Kadın Oyuncu Gümüş Mongolfiere Ödülü, Halk Ödülü.

Sara, kocasının tedavi masraflarını karşılamak için kocasının müdürlüğünü yaptığı bankanın bir çalışanından borç para alır. Kocasına parayı babasından aldığını söyler. Aldığı borcu ödemek için gözleri pahasına gizlice nakış işler. Kocası gerçeği anladığında teşekkür etmek yerine onu dürüst olmamakla suçlar. Bu deneyim Sara'ya hayatına başka bir açıdan bakmayı öğretir.

❖

SHAYAD VAQHTI DIGAR (BELKİ BAŞKA BİR ZAMAN)
1987, 159 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Bahram Beyzai
Yapımcı: Houshang Nourollahi
Yapım: Novin Film
Görüntü yönetmeni: Asghar Rafyie Jam
Müzik: Babak Bayat
Ses: Fereydoon Khooshabafard
Oyuncular: Susan Taslimi, Dariush Farhand, Alireza Mojalla, Jamshid Layegh, Sirous Nassiri, Ghodrat Latifi

Televizyon belgesel yorumcusu Modabber, trafik hakkında bir filmi izlerken tesadüfen filmin bir yerinde karısının bir yabancıyla bir arabada olduğunu görür. Sadakatinden şüphe edip bütün hareketlerini gözlemeye ve onu devamlı takip etmeye başlar. Araştırmaları onu melodramik ama aynı zamanda her şeyi ortaya çıkaran bir karşılaşmaya yönlendirir.



SOKUT (SESSİZLİK)
1998, 76 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı ve kurgu: Mohsen Makhmalbaf
Yapımcı: Marin Karmitz
Yapım: MK2 Productions, France 3 Cinema
Görüntü yönetmeni: Ebrahim Ghafori
Ses: Behroz Shahamat
Oyuncular: Tahmineh Normatova, Nadereh Abdelehyeva, Golbibi Ziadolahyeva, Hakem Ghassem
Ödüller: 55. Venedik Uluslararası Film Festivali (1998) Altın Madalya

Gözleri görmeyen Khorshid isimli bir oğlan, Tacikistan'da bir kasabada çalgı yapımcısı bir adamın yanında çalgıları akord etmekte, annesiyle yaşamaktadır. Babası Rusya'ya gitmiştir, annesi balıkçılıkla geçinmektedir. Her gün işe otobüsle gider ancak bazen yolda kulağı bir muhabbete ya da bir sese takılır ve sesleri takip ederken yolunu kaybeder. Özellikle Beethoven'ın Beşinci Senfonisi'yle hayata bağlanır. Bir gün müthiş bir müzisyenle tanışır ve onu takip eder; işe geç kalmıştır. İşinden olur. Gizemli müzisyeni bulmak için yola düşer.

TALAY-E SORGH (KIZIL ALTIN)
2003, 97 dakika, renkli
Yönetmen, kurgu ve yapımcı: Jafar Panahi
Yapım: Jafar Panahi Yapımcılık
Senaryo: Abbas Kiarostami
Görüntü yönetmeni: Hossain Jafarian
Müzik: Peyman Yazdanian
Ses: Dana Farzanehpoour
Oyuncular: Hossain Emadeddin, Kamyar Sheisi, Azita Rayeji, Shahram Vaziri
Ödüller: Cannes Film Festivali 2003 *Un Certain Regard* Ödülü; Chicago Uluslararası Film Festivali, 2003 En İyi Film Altın Hugo Ödülü

Bir soygun teşebbüsü planlandığı gibi gitmez ve Hüseyin kuyumcunun sahibini öldürüp, ardından intihar eder. Film geçmişe dönerek böylesi bir çaresiz sona nasıl gelindiğini gösterir. Hüseyin, nişanlısı ve kendisi için iyi bir hayat isteyen şişman bir pizza dağıtıcısıdır. Arkadaşı yankesici Ali'yle beraber soygunu planlarlar.



TAM-E GILAS (KİRAZIN TADI)
1996, 98 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, kurgu ve yapımcı: Abbas Kiarostami
Görüntü yönetmeni: Homayon Payvar
Ses: Jahangir Mirshekari
Mikser: Mohammad Reza Delpak
Oyuncular: Homayon Ershadi, Abdolhossein Bagheri, Afshin Bakhtiari, Safar Ali Moradi, Mir Hossein Noori, Ahmad Ansari
Ödüller: Cannes Film Festivali (1997) Altın Palmiye Ödülü (paylaşıldı)

Badi'i bezgin ve gün geçtikçe çaresizleşen orta yaşlı bir adamdır. Öldükten sonra onu gömecek birini

aramaktadır. Arabasıyla Tahran'ın kenar mahallelerinde gezerken bir karakterler kümesiyle karşılaşır: Afganlar, Kürtler, Türkler, bir evsiz, bir asker, bir medrese talebesi ve bir müze çalışanı. Her birine ona yardım edip edemeyeceklerini sorar. Hepsi onu vazgeçirmeye çalışır, verdikleri cevaplarsa birbirinden oldukça farklıdır.



ZANE ZIYADI (İSTENMEYEN KADIN)
2005, 103 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Tahmineh Milani
Yapımcı: Mohammad Nikbin
Görüntü yönetmeni: Faraj Heidari
Kurgu: Shahrzad Poya
Müzik: Amir Moinie
Set ve kostüm tasarımı: Keivan Moqaddam
Oyuncular: Amin Hayaie, Merila Zareie, Parsa Pirouzfar, Elssa Firouz Azar, Keikavous Yakideh

Sima, kocası Ahmet ve beş yaşındaki oğulları Homa'yla dul bir genç kadını, Sara'yı, köyüne götürmek için uzun bir yolculuğa çıkar. Yolculuk sırasında Saba'nın kocasının metresi olduğunu öğrenir. Bu sırada polis karısını ve karısının âşığını öldüren bir adamın peşindedir. Sima katille özdeşleşir.



YEK DASTAN-E VAGHE'I (GERÇEK BİR HİKÂYE)
1995, 140 dakika, renkli
Yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarı: Abolfazl Jalili
Yapım: IRIB Televizyonu
Görüntü yönetmeni: Masud Korani
Kurgu: Manuchehr Oliai ve Abolfazl Jalili
Ses: Saleh Habibi ve Hassan Zarfam
Oyuncular: Samad Khani, Mehdi Asadi, Abolfazl Jalili, Dr. Mohammad Ashayeri, Dr. Fazl-Ali Ashayeri, Dr. Omid Rohani
Ödüller: 18. Nantes Üç Kıta Festivali (1996) En İyi Film Büyük Ödülü ve Genç Jüri ödülü

Yönetmen Abolfazl Jalili yeni filmi için bir çocuk oyuncu aramaktadır. Yüzlerce amatör arasından seçimini yapar ve fırındaki Samad Khani isimli bir çocuğu filminde oynatmaya karar verir. Yönetmen çocuğu işe almaya fırına gidince dükkân sahibinin onu kovduğunu öğrenir. Evsiz çocuğu arayış, çocuğun yalnızlığını, hayat mücadelesini, etrafındaki çocukların ve yetişkinlerin akli ve fiziksel durumlarını ortaya koyar. Yönetmen sonunda çocuğu bulduğunda, oyuncusunun onu sakat bırakabilecek ciddi bir sağlık sorunundan muzdarip olduğunu öğrenir. Jalili filmine devam etmek ya da her şeyi durdurup Samad'e yardım yolları aramak arasında bir seçim yapmak zorundadır. Yönetmen için karar vermek zor değildir. Projesini durdurur, çocuğa yardım etmeye karar verir. O noktadan sonra film çocuğun iyileşmesi için ona yapılan yardım sürecini kayıt altına almaya başlar.



ZENDEGI-VA DIGAR HICH/VA ZENDEGI EDAMEH DARAD (HAYAT VE BAŞKA HİÇBİR ŞEY [VE HAYAT DEVAM EDİYOR])
1992, 91 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Abbas Kiarostami
Yapımcı: Ali Reza Zarrin
Yapım: Çocuk ve Genç Yetişkinlerin Entelektüel Gelişimi Enstitüsü
Görüntü yönetmeni: Homayon Payvar
Kurgu: Abbas Kiarostami ve Changiz Sayyad
Müzik: Antonio Vivaldi
Ses kayıt: Hassan Zahedi ve Behroz Abedini
Ses efekt: Changiz Sayyad
Oyuncular: Farhad Kheradmand, Pooya Pievar, Hossein Rezai
Ödüller: Cannes Film Festivali (1992) Belirli Bir Bakış bölümü En İyi Film Ödülü; Sao Paulo Festivali (1993) Özel Eleştirmenler Ödülü

İran'ın kuzeyinde gerçekleşen, kasabaları tümden enkaza çeviren, yaklaşık 50 bin kişinin ölümüne sebep olan depremin hemen ardından, bir yönetmen ve oğlu, Kiarostami'nin filmlerinden *Arkadaşın Evi Nerede?* (1987) filminin çekildiği Koker köyüne gitmek, filmde oynayan çocukların hayatta olup olmadıklarını bulmak için Tahran'dan yola çıkarlar.

❖

ZİR-E DERAKHTAN-E ZEYTUN (ZEYTİN AĞAÇLARI ALTINDA)
1994, 103 dakika, renkli
Yönetmen, senaryo yazarı, kurgu ve yapımcı: Abbas Kiarostami
Yapım: CiBy 2000
Görüntü yönetmenleri: Hossein Djafarian ve Farhad Saba
Ses: Mahmoud Samakbashi ve Y. Nadjafi
Oyuncular: Hossein Rezai, Mohammad Ali Keshavarz, Farhad Kheradmand, Zarifeh Shiva, Tahareh Ladanian
Ödüller: 30. Şikago Uluslararası Film Festivali (1995) Gümüş Hugo ve Halk Ödülü; 18. Sao Paulo Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Film Eleştirmenler Ödülü; Bergamo Film Buluşması (1995) En İyi Film Altın Gül Ödülü; 8. Singapur Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Yönetmen; 44. Melbourne Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Film Seyirci Ödülü, üçüncülük

Bir film ekibi *Ve Hayat Devam Eder*'in başka bir versiyonunu çekmek için İran'ın kuzeyindeki depremden zarar görmüş bir köye gider. Genç taş işçisi Hüseyin'e filmde bir rol verilir. Gerçek hayatta ilgi duyduğu ancak evi olmadığı için kızın ailesinin evlilik teklifini reddettiği Farkhonde isimli genç kıza da tesadüfen filmde Hüseyin'in karısı rolü verilir. Teklifinde ısrarcı olan Hüseyin onlara gerçeği "şimdi, kimsenin başını sokacak bir damı yokken, hepimiz eşitiz artık" sözleriyle hatırlatır.

❖

ZIR-E POUST-E SHAHR (ŞEHRİN DERİSİNİN ALTINDA)
2001, 93 dakika, renkli
Yönetmen: Rakhshan Bani-Etemad
Yapımcılar: Jahangir Kosari ve Rakhshan Bani-Etemad
Senaryo yazarları: Rakhshan Bani-Etemad ve Farid Mostafavi
Görüntü yönetmeni: Hossein Jafarian
Kurgu: Mostafa Khergheh-Poush
Sanat yönetmeni: Omid Mohit
Ses: Asghar Shahverdi
Oyuncular: Golab Adineh, Mohammad-Reza Foroutan, Baran Kosari,

Ebrahim Sheibani, Mohsen Ghazi-Moradi, Mehraveh Sharifi-Nia

Ödüller: 23. Moskova Uluslararası Film Festivali (2001) Jüri Özel Ödülü; 36. Ebensee Uluslararası Film Festivali (2001) NETPAC Ödülü

Altıncı Meclis için yapılan seçim kampanyası son hıza sürmektedir. Hava endişe ve beklenti yükludür. Tuba'nın fabrikada, montaj hattında çalışmasından kalan daimi bir öksürük rahatsızlığı vardır. Kocası sakat ve yatalaktır. En büyük oğlu Abbas bir tekstil imalatçısında çalışmakta, ofisteki bir kızla evlenmeyi hayal etmektedir. Ancak aynı zamanda İran'daki işçi sınıfından birçok genç gibi Japonya'ya gidip para kazanarak ailesinin kaderini değiştirmek istemektedir. Vize ve uçak bileti almak için ailenin mütevazı evini riske sokar. Tuba aileyi birarada tutabilmeye çabalamaktadır.

—•—

TÜRKİYE

AAAH BELİNDA
1986, 96 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Cengiz Ergun
Yapım: Odak Film
Görüntü yönetmeni: Orhan Oğuz
Sanat yönetmeni: Şahin Kaygun
Senaryo yazarı: Barış Pirhasan
Kurgu: Mevlüt Koçak
Müzik: Onno Tunç
Ses: Erkan Aktaş
Oyuncular: Müjde Ar, Macit Koper, Yılmaz Zafer, Tarık Pabuççuoğlu, Güzin Özipek, Azmi Örses, Füsun Demirel
Ödüller: Antalya Film Festivali (1986) En İyi Film, En İyi Yönetmen (Atıf Yılmaz), En İyi Kadın Oyuncu (Müjde Ar)

Orta sınıf aile hayatına karşı özel bir tepki duyan, güçlü ve canlı bir kişiliğe sahip genç tiyatro oyuncusu Serap, yeni piyasaya çıkan Belinda marka şampuanın televizyon reklamlarında yer alır. Naciye isimli sıradan bir ev kadınını canlandırmaktadır. Provaların birinde sahnenin yok olduğunu, ekibin kaybolduğunu ve senaryonun gerçeğe dönüştüğünü fark eder. Artık o Naciye'dir. Etrafındaki hiç kimse onu Serap olarak tanımamaktadır. Daha kötüsü, Serap aksini kanıtlamaya çalışsa da, 'ailesi' onun depresyonda olduğunu düşünmektedir.

⁂

ADI VASFİYE
1985, 89 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Cengiz Ergun, Leyla Özalp
Yapım: Odak Film
Görüntü yönetmeni: Orhan Oğuz
Senaryo yazarı: Barış Pirhasan (Necati Cumalı'nın beş öyküsünden)
Sanat yönetmeni: Şahin Kaygun
Müzik: Atilla Özdemiroğlu
Oyuncular: Müjde Ar, Aytaç Ayman, Yılmaz Zafer, Macit Koper, Levent yılmaz, Erol Durak, Suna Tanrıverdi, Oktay Kutlug
Ödüller: İstanbul Film Günleri (1986) Yılın En İyi Türk Filmi Ödülü; Antalya Film Festivali (1985) En İyi Oyuncu (Müjde Ar) ve üçüncü En İyi Film

İlham perisiyle arası açık olan genç bir yazar, bir gün İzmir'in sokakların-

da yürürken bir kadın şarkıcının - Sevim Tuna'nın- posterini görür. Kadının kim olabileceğini düşünürken bir adam yaklaşır ve şarkıcının gerçek isminin Vasfiye olduğunu söyler. Ardından Vasfiye'nin hikâyesini anlatmaya koyulur. Vasfiye çocukluk aşkı Emin'le evlenir ancak evlendikten sonra Emin sık sık başka kadınlara gitmeye başlar. Hayal kırıklığına uğrayan Vasfiye hastabakıcı Rüstem'le ilişki kurar. Emin bu durumdan haberdar olunca Rüstem'i bacağından bıçaklar ve hapse düşer. Yalnız kalan Vasfiye, Hamza'yla evlenir; Emin hapisten çıkıncaysa kocasını boşar ve Emin'e döner. Ancak hapis hayatı Emin'i değiştimemiştir. Bu sefer doktor Fuat'la bir ilişki kurar ve pavyona düşer. Emin ondan asla vazgeçmez. Film Necati Cumalı'nın beş öyküsüne dayanmaktadır. Filmde Vasfiye'nin hikâyesi hayatına giren dört erkeğin gözünden anlatılır.



AH GÜZEL İSTANBUL
1966, 97 dakika, siyah beyaz
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Nusret İkbal
Yapım: Be-Ya Film
Görüntü yönetmeni: Gani Turanlı
Senaryo yazarları: Safa Önal, Ayşe Şasa
Kurgu: İsak Dilman
Müzik: Metin Bükey
Oyuncular: Sadri Alışık, Ayla Algan, Diclehan Baban, Feridun Çölgeçen, Danyal Topatan

Saygın bir aileye mensup bir adam alkol bağımlılığı yüzünden kötü yollara sapmıştır. Hayatını serbest fotoğrafçı olarak kazanmaya çalışmakta, yıkık dökük bir barınakta yaşamaktadır. Bir gün köyünden kaçıp İstanbul'a artist olmaya gelen ancak fahişe olan genç bir kadınla tanışır. İkisi arasında şefkate dayanan bir ilişki gelişir.



ASİYE NASIL KURTULUR?
1986, 105 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcılar: Cengiz Ergun, Atıf Yılmaz
Yapım: Odak Film
Yapım yönetmeni: Ahmet Şişman
Görüntü yönetmeni: Kenan Davutoğlu
Senaryo yazarları: Barış Pirhasan, Atıf Yılmaz, Nuran Oktar
Eser: Vasıf Özgören
Kurgu: Mevlüt Koçak
Sanat yönetmeni: Metin Deniz
Işık: Süleyman Çekiç
Müzik: Sarper Özsan
Ses kayıt: Erkan Aktaş
Oyuncular: Müjde Ar, Ali Poyrazoğlu, Hümeyra, Nuran Oktar, Yaman Okay, Güler Ökten, Füsun Demirel, Fatoş Sezer, Yavuzer Çetinkaya

Fuhuşla Mücadele Derneği Başkanı ve kimi üyeleri, Asiye isimli bir fahişeden aldıkları mektuba cevaben Şirinkent'teki genelevleri ziyarete giderler. Mektup, derneğin dağıttığı broşürlerdeki önerilerin yetersiz olduğundan yakınmaktadır. Derneğin üyeleri Asiye'nin yalnız, eşsiz ve dostsuz olduğunu görünce şaşırırlar. Dahası, her kız aşağı yukarı benzer deneyimler yaşamıştır. Asiye'nin hayatını ziyaretçiler için sahneye koymaya karar verirler.



AT

1981, 116 dakika, renkli

Yönetmen: Ali Özgentürk

Yapımcılar: Kenan Ormanlar ve Ali Özgentürk

Yapım: Asya Film, Kentel Film ve ZDF (Almanya)

Görüntü yönetmeni: Kenan Ormanlar

Senaryo yazarı: Işıl Özgentürk, Ali Özgentürk

Müzik: Okay Temiz

Ses: Güler Ökten

Kurgu: Yılmaz Atadeniz

Grafik tasarımı: Sadık Karamustafa

Oyuncular: Genco Erkal, Harun Yeşilyurt, Güler Ökten, Ayberk Çölok, Yaman Okay, Macit Koper, Selçuk Uluergüven

Ödüller: Sao Paola Film Festivali, İkincilik Ödülü (1983); Lecce Film Festivali, En İyi Film (1983); Valencia Film Festivali, İkincilik Ödülü (1982); Tokyo Film Festivali Büyük Ödül (1985); Antalya Film Festivali, İkincilik Ödülü, En İyi Erkek Oyuncu (Genco Erkal), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (1982); Türkiye Sinema Yazarları, En İyi Film, En İyi Erkek Oyuncu (Genco Erkal), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Güler Ökten), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ayberk Çölok), En İyi Görüntü (Kenan Ormanlar) (1983)

Köyde zor hayat şartlarıyla mücadele eden bir adam şehre gidip para kazanarak oğlunu okutmak için evini ipotek ettirir. İstanbul'da seyyar satıcılık yapmaya başlasa da yeterli parayı hiçbir zaman kazanamaz. Oğlunun okuması için devletten yardım isteyince devletin yalnızca yetim çocuklara yardım ettiğini duyar. Pazarda bıçaklanınca mutlu olduğunu görürüz ama film oğlu babasının tabutunu köye götürürken sonlanır.

AVCI

1997, 83 dakika, renkli

Yönetmen ve yapımcı: Erden Kıral

Yapım: Erdem Kıral Film Prodüksiyon, Intensefilm Budapeşte ve Pragafilm

Görüntü yönetmeni: Jürgen Jürgens

Senaryo yazarı: Osman Şahin

Sanat yönetmeni: Yavuz Fazlıoğlu

Müzik: Arto Tunçboyacıyan

Kurgu: Mevlüt Koçak

Oyuncular: Ahmet Uğurlu, Fikret Kuşkan, Jale Arıkan, Tomris Oğuzalp, Erol Demiröz, Suavi Eren

Gölün dibinde mezarı olan güzel bir kadın hakkında anlatılan yaygın efsaneye dayanan film, kadının hikâyesini farklı bakış açılarından anlatır. Osman ağa, genç ve çekici karısı Zala'ya âşıktır. Zala'nın memleketine yaptıkları bir yolculukta fırtına kopar ve sığınacak bir yer ararlar. Böylelikle genç bir avcıyla tanışırlar. Zala ve Avcı arasında tutkuya dönüşecek bir çekim yaşanır. Osman, Avcı'yı öldürür ve Zala'yı kaybeder. Başka bir anlatıdaysa Avcı, Zala'ya tecavüz eder.

AYNA

1984, 88 dakika, renkli

Yönetmen ve senaryo yazarı: Erden Kıral (Osman Şahin'in "Beyaz Öküz" hikâyesine dayanarak)

Yapımcı: Christoph Holch

Yapım: Von Vietinghoff Film - ZDF
Görüntü yönetmeni: Kenan Ormanlar
Ses: Luc Yersin
Müzik: Bryanmor-Jones
Sanat yönetmeni: Nikos Perakis
Kostüm tasarım: Heidun Brandt
Oyuncular: Nur Sürer, Suavi Eren, Hikmet Çelik, Vasilis Tsaglos, Nikos Skiadas, Vera Deludi
Ödüller: Figuera de Foz, En İyi Film; Bastia Film Eleştirmenleri En İyi Film Ödülü; İstanbul Uluslararası Sinema Günleri 1985 Altın Lale Özel Mansiyon

Necmettin ve Zelihan bir köyde, ilkel koşullar ve ağanın gölgesi altında yaşamaktadırlar. Ağanın yakışıklı kardeşi kadını baştan çıkarmaya çalıştığında Necmettin ailenin onurunu kurtarmak ister, ancak insan canından daha değerli bir şeyin olup olmadığı sorusu peşini bırakmaz. Bir aşk üçgenine odaklanan psikolojik dram, aynı zamanda genellikle göz ardı edilen yoksul köylülerin hayatlarına, özellikle de kadınların aşkları, tutkuları ve düşlerine ayna tutar.

BALALAYKA
2000, 115 dakika, renkli
Yönetmen: Ali Özgentürk
Yapımcı: Erol Avcı
Yapım: Asya Film, TMC Film
Görüntü yönetmeni: Mirsad Herovic
Senaryo yazarı: Işıl Özgentürk
Kurgu: Hakan Akol ve Onur Tan
Müzik: Aşkın Arsunan
Oyuncular: Uğur Yücel, Cem Davran, Yekaterina Rednikova, Ozan Güven, Ercan Yazgan, Nadezha Gorelova, Alla Juganova, Anna Voronova, Atılay Uluışık

Sisli bir sabah vakti eski bir otobüs Batum'dan İstanbul'a hareket eder. Otobüsün durduğu her noktada farklı yaşlardan Rus kadınlar otobüse biner. Hepsinin anlatacak bir öyküsü vardır. Otobüste babalarının son isteğini yerine getirmek için yıllar sonra biraraya gelen üç erkek kardeş de vardır. En büyükleri, Necati Bey, hayata babasının gözlerinden bakar; Hasan çapkın bir denizcidir; en gençleri Mehmet ise annesiyle Almanya'da büyümüştür, hayat ve aşk hakkında ağabeylerinden öğreneceği çok ders vardır. Geri döndürülemeyecek olaylar silsilesi sonucunda onları yıkıntı, trajedi ve olgunlaşma beklemektedir.



BEKÇİ
1985, 115 dakika, renkli
Yönetmen ve yapımcı: Ali Özgentürk
Yapım: Asya Film (Türkiye), ZDF (Alman Televizyonu), Atriascop ve CNC (Bureau de la Coopération Cinématographique) (Fransa)
Görüntü yönetmeni: Ertunç Şenkay
Senaryo yazarı: Işıl Özgentürk (Orhan Kemal'in *Murtaza* romanından)
Kurgu: Khadicha Bariha
Müzik: Sarper Özsan
Türküler: Sarper Özsan, Halime Halilagiç
Ses: Ersal Uysal
Mix: Alain Garnier
Oyuncular: Müjdat Gezen, Güler Ökten, Halil Ergün, Macit Koper, Orhan Çağman, Ferda Ferdağ, İhsan Yüce, Menderes Samancılar

Ödüller: Strasbourg İnsan Hakları Festivali, İkincilik Ödülü'nü *Bir Avuç Cennet*'le paylaştı (1986); Türkiye Film Eleştirmenleri En İyi Üçüncü Film ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü (Güler Ökten, 1986)

Balkan kökenli göçmen Murtaza bir tekstil fabrikasında gece bekçisi olarak çalışmaktadır. İşinin kurallarını fazlasıyla ciddiye aldığında ailesinden ve çevresindekilerden uzaklaşır. Kuralların dışında bir hayatı yaşayamaz ve çaresizliğe sürüklenir.

BEREKETLİ TOPRAKLAR ÜZERİNDE
1979, 130 dakika, renkli
Yönetmen: Erden Kıral
Senaryo yazarı: Erden Kıral, Mahmut Tali Öngören ve Tuncel Kurtiz (Orhan Kemal'in aynı adlı öyküsünden)
Yapımcılar: Erden Kıral ve Tuncel Kurtiz
Yapım: Doğa Film, Focus Film, Polar Film, Irmak Film
Görüntü yönetmeni: Salih Dikişçi
Müzik: Sarper Özsan, Yavuz Top
Işık: Jan Pershon
Oyuncular: Tuncel Kurtiz, Erkan Yücel, Yaman Okay, Nur Sürer, Menderes Samancılar, Osman Alyanak, Nuri Sezer
Ödüller: Antalya Ulusal Film Festivali, En İyi Yönetmen ve üç diğer ödül (1980); Strasbourg En İyi Film Ödülü; Nantes Özel Jüri Ödülü; AFCAE Ödülü (Locarno)

1946-1950 yılları arasında yoksul köylüler feodal ağanın baskısı altında, insan hayatına hiçbir değer verilmeyen Çukurova'da yaşamaya çalışmaktadır. Kendini ağaya beğendirmek için işini daha hızlı yapmaya çalışan bir köylü kolunu makineye kaptırdığında Ağa aracı kandan pislenmesin diye köylüyü arabasıyla hastaneye götürmek istemez. Sıtmalı bir kadına iyileşmesi için bir asprin veren adam, hemen ardından kadına tecavüz eder. Diğer bir adam genelevde tanıştığı bir kadına âşık olur. Film, geri kalmışlık ve yoksulluk ağına takılan karakterlerin oluşturduğu bir insanlık sergisi halini alır.

BİR YUDUM SEVGİ
1984, 96 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Sadık Deveci, Ömer Kavur, Atıf Yılmaz
Yapım: Yeşilçam Filmcilik, Delta Film
Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca
Senaryo yazarları: Latife Tekin, Atıf Yılmaz, Fehmi Yaşar
Kurgu: Nevzat Dişiaçık
Müzik: Yalçın Tura
Sanat yönetmeni: Gülsün Karamustafa
Ses: Erkan Aktaç
Oyuncular: Kadir İnanır, Hale Soygazi, Macit Koper, Meral Çetinkaya, Dursun Ali Sağıroğlu, Füsun Demirel, Serra Yılmaz
Ödüller: İstanbul Uluslararası Film Günleri, En İyi Türk Filmi (1985); 1984 yılı Antalya Film Festivali'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik, En İyi Kadın Oyuncu (Hale Soygazi), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Macit Koper)

Film gecekonduların yakınındaki bir mezarlıkta oynayan çocukların görüntüsüyle açılır. Mahallenin fahi-

şesi ev kadınlarına kocalarını nasıl tahrik edeceklerini öğretir. Aygül'ün kocası Cuma ne evine bakmaktadır ne de iyi bir sevgilidir. Aygül, kuzeniyle yaptığı görücü usulü evlilikten memnun olmayan Cemal'in yardımıyla fabrikada bir iş bulur. İki yalnız insan arasında akrabalarla ve komşularla çatışmalara sebep olan ama mutlu sonla biten bir ilişki başlar.

BULUTLARI BEKLERKEN
2004, 92 dakika, renkli
Yönetmen: Yeşim Ustaoğlu
Yapımcılar: Yeşim Ustaoğlu ve Behrooz Hashemian
Yapım: Ustaoğlu Filmcilik
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Senaryo yazarları: Yeşim Ustaoğlu ve Petros Markaris (George Andreadis'in *Tamama*'sına dayanarak)
Kurgu: Timo Linasolle ve Nicholas Gaster
Müzik: Michael Galasso
Oyuncular: Rüçhan Çalışkur, Rıdvan Yağcı, İsmail Baysan, Dimitris Kamberides, Suna Selen, Feride Karaman, Jannis Georgiadis
Ödüller: NHK-Sundance Uluslararası Yönetmen Ödülü; İstanbul Film Festivali (2004) Jüri Özel Ödülü

Yarım asırdır hatıralarıyla boğuşan bir kadının hikâyesini anlatan film, 1970 yılında nüfus memurlarının Karadeniz'in Tirebolu kasabasına gelmesiyle başlar. Sokaklar boştur çünkü sayılmak herkesin işine gelmez. Ayşe kardeşinin ölümünün ardından zamanla köylülerden uzaklaşarak inzivaya çekilir. İki köylü çocuk, Mehmet ve Cengiz, yaşlı kadınla yakından ilgilenirler ama diğerleri Ayşe'nin davranışlarından şüphelenirler. Thanasis isimli bir yabancı ortaya çıktığında, çocuklar önce onun casus olduğuna inanırlar, ama sonra adamın yıllar öncesinde yaşanan bir olay nedeniyle Ayşe'yle bir bağlantısı olduğunu anlarlar. Ayşe kız kardeşini korumak adına, elli yıl boyunca geçmişini bir sır gibi saklamıştır. Şimdi onun ölümünün ardından Birinci Dünya Savaşı sonrasında sürgün edilen bir Rum ailenin kızı olarak köklerine geri dönmeyi istemektedir. Erkek kardeşi Niko'yu aramak üzere Yunanistan'a gider. Kardeşlerin buluşması oldukça duygusaldır. Fakat Ayşe ya da diğer adıyla Eleni, elli yıl boyunca hayalini kurduğu ülkenin ona yabancı olduğunu anlar.



ÇIPLAK
1993, 91 dakika, renkli
Yönetmen ve Yapımcı: Ali Özgentürk
Yapım: Asya Film (Türkiye), Dream Factory (Fransa) ve Astriafilm (Yunanistan)
Görüntü yönetmeni: Vilco Flac
Senaryo yazarı: Ali Özgentürk ve Sadık Karlı
Kurgu: Mevlüt Koçak
Sanat yönetmeni: Veli Kahraman
Ses: Tuncer Aydınoğlu, Necip Sarıcıoğlu
Ses kayıt: Alain Garnier
Oyuncular: Sumru Yavrucuk, Meral Çetinkaya, Erdal Küçükkömürcü, Hülya Karakaş, Adnan Tönel, Sami Hazinses

Ödüller: Antalya Altın Portakal Film Festivali, Jüri Özel Ödülü, En İyi Görüntü, En İyi Ses, En İyi Laboratuvar (1993)

İki ev kadını Ayşe ve Seher aile bütçesine katkıda bulunmak için güzel sanatlar akademisinde çıplak modellik yapmayı denerler. İşe ve sanat dünyasına kendilerini kaptırdıkça maço kocaları yeni duruma alışmakta zorlanırlar. Sarhoş olur, avare gezerler. Dış ses (yönetmen Özgentürk'ün sesi) olayları takip etmektedir. Yönetmen sıkıldığında Ayla'nın kocasına, Ayla'nın ne iş yaptığını gösterir ve hikâye karanlık bir noktaya doğru ilerler. Kısa bir süre sonra kadınlar kocalarının da çıplak poz verdiklerini anlar, ancak sessiz kalmayı tercih ederler.



DİLAN

1986, 92 dakika, renkli

Yönetmen: Erden Kıral

Yapımcı: Luciano Limbo ve Hakan Balamir

Yapım: Hakanfilm

Görüntü yönetmeni: Martin Gressmann

Senaryo yazarı: Erden Kıral ve Ömer Polat

Müzik: Nizamettin Ariç

Oyuncular: Derya Arbaş, Hakan Balamir, Yılmaz Zafer, Mehmet Erikçi, Gülen Ökten, Dilaver Uyanık, Keriman Ulusoy

Cannes Film Festivali, Yönetmenlerin 15 Günü bölümünde gösterildi.

Türkiye'nin güneydoğusunda iki adam güzel köylü kızı Dilan'a âşıktır. Dilan, zengin aşiret reisi Paşo'nun oğlu yerine cesur ve yoksul Mirkan'la evlenmeyi seçer. Paşo, Mirkan'ı adamlarının birine öldürtünce Dilan intikamını Paşo'yla evlenerek almaya karar verir. Onu gerdek yatağında öldürür ve kanun kaçağı olur. Film trajik bir aşk hikâyesini Anadolu köylülerinin gerçekliğiyle harmanlar.

DÜŞ GEZGİNLERİ

1992, 110 dakika, renkli

Yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarı: Atıf Yılmaz

Yapım: Yeşilçam Filmcilik

Görüntü yönetmeni: Ertunç Şenkay

Kurgu: Mevlüt Koçak

Müzik: Selim Atakan

Sanat yönetmeni: Kezban Batıbeki

Oyuncular: Meral Oğuz, Lale Mansur, Yaman Okay, Selçuk Özer, Deniz Türkali, Nilüfer Aydan

Ödüller: Antalya Film Festivali (1992) Lale Mansur En İyi Kadın Oyuncu; Ankara Uluslararası Film Festivali (1993) Meral Oğuz En İyi Kadın Oyuncu

Film Ege kıyısındaki bir kasabaya bir kadın doktorun gelişiyle başlar. Doktor çevredeki genelevlerin rutin sağlık taramasını yaparken çocukluk arkadaşıyla karşılaşır. İkisi arasında kasabanın muhafazakâr ahalisinin dikkatini çekecek ve dedikodulara yol açacak bir ilişki başlar. Doktor eşinden yeni ayrılmış, fahişe ise cinsel istismara ve çocukluğunda tecavüze uğramıştır. Toplumsal baskılara dayanamayarak İstanbul'a taşınırlar, ancak geçmişlerinden kaynaklanan iç çatışmaların ilişkilerini etkilediğinin farkına varırlar.

EĞRETİ GELİN
2004, 117 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcılar: Atıf Yılmaz, Despina Mouzaki, Haris Padouvas, Jale Onanç
Yapım: Yeşilçam Filmcilik, Cinegram
Görüntü yönetmeni: Kenan Ormanlar
Senaryo yazarları: Atıf Yılmaz ve Gül Dirican (Şükran Kozalı'nın bir romanına dayanarak)
Sanat yönetmeni: Meral Özen
Kurgu: Aylin Tinel
Müzik: Atilla Özdemiroğlu, Selman Ada
Oyuncular: Müjde Ar, Metin Akpınar, Nurgül Yeşilçay, Onur Ünsal, Fikret Hakan, Füsun Demirel, Pınar Öğün
Ödüller: Adana Altın Koza Film Festival (2005) En İyi Kadın Oyuncu (Nurgül Yeşilçay), En İyi Müzik (Atilla Özdemiroğlu)

1930'ların bir Ege kasabasında belediye başkanı oğlunu kasabanın ileri gelen ailelerinden birinin kızıyla evlendirmek istemektedir. Oğlanı evliliğe hazırlamak için geleneklere dayanarak profesyonel bir eğitmen tutulur. İkisi arasında aşk başlayınca işler karışır.

GECE, MELEK VE BİZİM ÇOCUKLAR
1994, 105 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Atıf Yılmaz, Metin Erarabacı
Yapım: Yeşilçam Filmcilik
Görüntü yönetmeni: İzzet Akay
Senaryo yazarı: Yıldırım Türker
Kurgu: Mevlut Koçak
Müzik: Gökhan Kırdar
Ses: Burhan Şahin
Sanat yönetmeni: Mete Özgencil
Oyuncular: Deniz Türkali, Derya Arbaş, Uzay Heparı, Deniz Atamtürk, Kaan Girgin, Mehmet Teoman, Bennu Yıldırımlar
Ödüller: Ankara Uluslararası Film Festivali (1995) En İyi Film

Gece kulüplerinde ve kaldırımlarda çalışan bir fahişe olan Serap Hakan'la tanışır. Birbirlerine âşık olurlar, ancak Serap Hakan'ı erkek sevgilisiyle yakalar. Serap, uğruna yaşanacak tek şeyin para olduğuna karar verir. Serap'taki bu değişiklik, yaşlı bir fahişe olan Melek ve genç bir travesti olan Arif'in de hayatlarının değişmesine sebep olur.

GÜNEŞE YOLCULUK
1999, 104 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Yeşim Ustaoğlu
Yapımcı: Behrooz Hashemian
Yapım: Ifr, The Film Company Amsterdam, Medias Res Berlin, Fabrica, Arte/ZDF
Görüntü yönetmeni: Jacek Petrycki
Kurgu: Nicholas Goster
Müzik: Vlato Stefanovski
Oyuncular: Nevruz Baz, Nazmi Kırık, Mizgin Kapazan, Nigar Aktar, İskender Bağcılar, Ara Güler
Ödüller: Berlin Film Festivali Barış Ödülü ve Mavi Melek Ödülü; İstanbul Film Festivali (1999) En İyi Yönetmen; Ankara Film Festivali (1999) En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo

Mehmet ve Berzan Anadolu'dan İstanbul'a göçen, biri Kürt biri Türk, iki gençtir. Mehmet Belediye Su İşleri'nde çalışmakta, Berzan bölgesinin (Doğu Anadolu) müziğinden oluşan kasetleri satmaktadır. Meh-

met çamaşırhanede çalışan Arzu'ya âşıktır. İki adamın hayatını bir tesadüf biraraya getirir, sade hayatları Mehmet'in yanlışlıkla terörist diye suçlanıp, Berzan'ın da polis tarafından öldürülmesiyle son bulur. Bu, Mehmet için arkadaşının cesedini doğduğu köye götüreceği uzun bir yolculuğun başlaması demektir, ki bu Mehmet için aynı zamanda kendini keşfetme yolculuğudur.

HAKKARİ'DE BİR MEVSİM
1983, 113 dakika, renkli
Yönetmen: Erden Kıral
Yapım: Data İnc. ve Kentel Film
Görüntü yönetmeni: Kenan Ormanlar
Senaryo yazarı: Onat Kutlar (Ferit Edgü'nün *O* adlı romanından)
Kurgu: Yılmaz Atadeniz
Ses: Cemal Kıvanç
Müzik: Timur Selçuk
Oyuncular: Genco Erkal, Erkan Yücel, Şerif Sezer, Rana Cabbar, Erol Demiröz, Berrin Koper, Macit Koper
Ödüller: 33. Berlin Film Festivali, Gümüş Ayı, FIPRESCI, CICAK (Prix de la Confederation de Cinemas d'art et d'Essai), Interfilm (Otto Dibelious Preis); Hamburg Sinema Günleri Seyirci Ödülü; Bastia En İyi Film; Lüksemburg Film Festivali Seyirci Ödülü

Bir entelektüel Güneydoğu'daki yolsuz, elektriksiz, yılın yedi ayı kar altında, küçük bir köye okul müdürü olarak sürgün edilir. İnsanların sefil hayatlarını ve iletişim imkânsızlığını gözlemledikçe aradaki uçurumu aşmaya ve köylülerin trajik durumlarını anlamaya çalışır. Böylece kendini de anlamaya başlayacaktır.

HAZAL
1979, 90 dakika, renkli
Yönetmen: Ali Özgentürk
Yapımcı: Abdurrahman Keskiner
Yapım: Umut Film
Görüntü yönetmeni: Muzaffer Turan
Senaryo yazarları: Ali Özgentürk ve Onat Kutlar (Necati Haksun'un *Kutsal Ceza*'sından esinlenerek)
Kurgu: Özdemir Arıtan
Müzik: Arif Sağ
Ses: Şeref Yılmaz, Aslan Gül, Azmi Yıldız
Oyuncular: Türkan Şoray, Talat Bulut, Meral Çetinkaya, Harun Yeşilyurt, Hüseyin Peyda, Keriman Ulusoy
Ödüller: Prades, La Hahey ve San Sebastian Film Festivalleri En İyi Film Ödülü; Mannheim Film Festivali Halk Ödülü; Katolik Kilise Altın Düka ve Halk Jürisi Ödülü; Antalya Film Festivali En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Meral Çetinkaya); Kelebek Gazetesi En İyi Film Ödülü; Kıbrıs Türk Federe Devleti En İyi Türk Filmi Ödülü

Güneydoğu Anadolu'nun feodal köylerinin birinde genç bir kadın köyün ileri gelenlerinden birinin büyük oğluyla nişanlanır. Nişanlısı askerden dönmeyince kadın onun on bir yaşındaki erkek kardeşiyle evlenmeye zorlanır. Bir inşaat işçisine âşık olur ve kaderini değiştirmeye çalışır ancak böylesi kapalı bir toplumda bu mümkün değildir. Âşıkların ölü bedenleri beyaz bir atın üstünde kö-

ye geri getirilir, bu sırada yeni yol inşaatının patlamaları duyulur.

HİÇBİRYERDE
2002, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Tayfun Pirselimoglu
Yapımcılar: Zeynep Özbatur, Kadri Yurdatap ve Gudrun Ruzickova-Steiner
Yapım: Mine Film (Türkiye) ve Media Luna (Almanya)
Görüntü yönetmeni: Colin Mounier
Kurgu: Şevket Uysal ve Hamdi Deniz
Müzik: Cengiz Onural
Ses: Nuh Mete Deniz
Sanat yönetmeni: Natali Yeres
Oyuncular: Zuhal Olcay, Mizhael Mendl, Parkan Öztüran, Meral Okay, Ruhi Sarı, Cezmi Baskın, Devin Özgür Çınar
Ödüller: İstanbul Film Festivali En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Zuhal Olcay) ve Radikal Gazetesi Halk Ödülü; Montreal Dünya Film Festivali (2002) Jüri Özel Ödülü; Montpellier Akdeniz Filmleri Festivalinde Genç Halk Jürisi Ödülü (2003); SİYAD En İyi Kadın Oyuncu (Zuhal Olcay), En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu (Ruhi Sarı), En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu (Meral Okay) (2003)

Kırklı yaşlarında, devlet demiryolları bilet gişesinde çalışan Şükran, siyasal eylemci kocası ölünce oğlu Veysel'i siyasetten uzak yetiştirmeye çalışır. Oğlu bir gün kaybolur. Kayıp oğlunun öldüğünü kabul etmeyen Şükran yardım için polise gider ama ona evine dönmesini tavsiye derler. Veysel isimli bir gencin kaçak olduğunu duyunca Anadolu'nun derinlerine meşakkatli bir yolculuğa çıkar. Kadim şehir Mardin'e varınca husumet sınırlarında bir merakla karşılanır.



İZ
1994, 118 dakika, renkli
Yönetmen: Yeşim Ustaoglu
Yapımcı: Kadri Yurdatap
Yapım: Mine Film
Görüntü yönetmeni: Ugur İçbak
Senaryo yazarı ve Sanat yönetmeni: Tayfun Pirselimoglu
Kurgu: Thomas Balkenhol
Müzik: Aydın Esen
Oyuncular: Aytaç Arman, Nur Sürer, Derya Alabora
Ödüller: 1995 İstanbul Uluslararası Film Festivali En İyi Türk Filmi

Bir adam otel odasında ölü bulunur. Davaya bakan komiser Kemal, intihar eden bir klarnetçinin fotoğrafının etkisinden kurtulamaz. Onu gece kulüplerinden bir fenere götüren soruşturma sırasında göçmenlerden azınlıklara tuhaf insanlarla karşılaşır, ancak ölen adam Cezmi Kara'nın kim olduğuna dair pek bir bilgiye ulaşamaz.

KALBİN ZAMANI
2004, 112 dakika, renkli
Yönetmen: Ali Özgentürk
Yapım: Asya Film ve Niki Film
Görüntü yönetmeni: Ertunç Şenkay
Senaryo yazarları: Ali Özgentürk ve Onur Ünlü
Kurgu: Mevlut Koçak

Sanat yönetmeni ve dekor: Mustafa Ziya Ülkenciler
Ses: Boris Trayanov
Oyuncular: Hülya Avşar, Halil Ergün, Oktay Kaynarca, Birol Ünel, Zeki Alasya

Üç adam ve bir kadını içeren aşk hikâyesi, filmdeki beşinci karakter haline gelen İstanbul'daki tarihi pera Palas Oteli'nde geçmektedir. Emekli bir polis memuru yaklaşık yarın asır önce gerçekleşen bir cinayeti çözmeye çalışır.



KANAL
1978, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve yapımcı: Erden Kıral
Yapım: Irmak Film
Senaryo: İhsan Yüce
Kurgu: İsmail Kalkan
Görüntü yönetmeni: Salih Dikişçi
Müzik: Arif Erkin
Oyuncular: Tarık Akan, Tuncel Kurtiz, Kamuran usluer, Meral Okay, Yusuf Çetin
Ödüller: Antalya Film Festivali Halk Ödülü

Gerçek bir hikâyeye dayanan film kırsaldaki su sorununu ele alır. Adana'ya yeni bir yönetici vardığında köylüler yeni yollara ve okullara kavuşacaklarını, zengin toprak sahipleriyse daha fazla pirinç üretmek için yeni yöneticinin tarlalara su sağlamakta yardımcı olacağını umarlar. Suyu tarlada uzun süre tutmak sineklere yol açacaktır. Köydeki bir doktor fazla sulamayı tam zamanında engellemek için durumu yöneticiye anlatır, ancak toprak sahiplerinin baskısıyla yönetici başka yere tayin edilir.

KUMA
1974, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapımcı: Hürrem Erman
Yapım: Erman Film
Senaryo yazarları: Tarık Dursun Kakınç ve Atıf Yılmaz (Cahit Atay'ın *Ana Hanım, Kız Hanım* oyunundan)
Kurgu: İsmail Kalkan
Müzik: Yalçın Tura
Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca, Melih Sertesen
Sanat yönetmeni: Güner Feyman
Ses: Necip Sarıcıoğlu
Oyuncular: Fatma Girik, Hakan Balamir, Nuran Aksoy, Aliye Rona, Tuncer Necmioğlu, Ülkü Üner

Doğuda avcılık yapan Ali, öksüz çoban kızı Hanım'a âşık olur ve köylülerin itirazına rağmen onunla evlenir. Hanım çocuk sahibi olamayınca Ali ikinci defa evlenmeye zorlanır. Film, kökleri kırsaldaki feodal sisteme dayalı çokeşlilik meselesine dikkat çekmektedir.

MAVİ SÜRGÜN
1993, 108 dakika, renkli
Yönetmen: Erden Kıral
Yapımcı: Kenan Ormanlar, Erden Kıral
Yapım: Kentel Film Kenmovie Filmcilik, Bayerischer Fundfunk (BR), Stefi 2
Senaryo: Erden Kıral, Kenan Ormanlar, Elly Scheller-Ormanlar

Görüntü yönetmeni: Kenan Ormanlar
Kurgu: Karin Fischer
Müzik: Timur Selçuk
Ses: Simon Happ
Kostüm: Zapür Hanımyan
Oyuncular: Can Togay, Hanna Schygulla, Özay Fecht, Ayşe Romey, Tatiana Papamoshou, Halil Ergün
Ödüller: İstanbul Film Festivali En İyi Film Altın Lale Ödülü (1994); Antalya Film Festivali (1993) En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Ses Altın Portakal Ödülü; Türkiye Film Eleştirmenleri Birliği En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Film Müziği ve En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Ödülü; Adana Film Festivali Altın Koza Ödülü (1993); Ankara Uluslararası Film Festivali (1994) En İyi Götüntü Yönetmeni (Kenan Ormanlar) ve En İyi Müzik (Timur Selçuk)

Gerçek bir hikâyeye dayanan film, yargılanmadan vurulan 1. Dünya Savaşı asker kaçakları hakkında yazdığı bir makalesi nedeniyle üç yıl sürgüne gönderilen gazeteci Cevat Şakir'in (1890-1973) hikâyesini anlatır. Sürgün yeri, bugünkü Bodrum'a, kimi zaman otobüs, tren ve at vasıtasıyla, kimi zaman da yaya gerçekleştirdiği altı aylık yolculuğunda çalkantılı geçmişiyle, çocukluğu, sevgi dolu annesi, karısı ve babası arasındaki ilişki ve babasını öldürüşüyle, peşini bırakmayan suçluluk duygusuyla hesaplaşmaya çalışır. Yolculuğunun sonunda yeni bir hayata başlar.

MEKTUP
1997, 100 dakika, renkli
Yönetmen, yapımcı ve senaryo yazarı: Ali Özgentürk
Yapım: Asya Film, Filma-Cass, Etamp Film (Çek Cumhuriyeti) ve Zebra Film (Polonya)
Görüntü yönetmeni: Mirsad Heroviç
Kurgu: Andrija Zafranoviç
Ses: Nevzat Çankara
Işık: Haydar Tuna
Set: Haldun Çıvgınlı
Müzik: Anouar Brahem, Hasan Cihat Örter
Türkçe şarkılar: Erkan Oğur
Oyuncular: Tarık Akan, Zişan Uğurlu, Nail Çakırhan, Ahmet Mekin, Necdet Mahfi Ayral, Alev Emre, Suna Selen, Cüneyt Gökçer, Jessica Caşpbell

Ragıp çok küçükken annesiyle beraber ABD'ye yerleşen bir nükleer mühendistir. Yıllar sonra Türkiye'ye babasını bulmaya gelir. Bu arayış turist olarak kalmaya devam etse bile ülkesini keşfetmesini sağlar. Bu sırada bir rock şarkıcısı olan rehberiyle aşk yaşamaya başlar.



NİHAVEND MUCİZE
1997, 94 dakika, renkli
Yönetmen ve yapımcı: Atıf Yılmaz
Yapım: Delta Film
Görüntü yönetmeni: Erdal Kahraman
Senaryo yazarları: Atıf Yılmaz ve Zeynep Avcı (İpek Çalışlar'ın eserinden)
Kurgu: Mevlüt Koçak
Müzik: Erhan Şakar, Server Acım
Sanat yönetmeni: Metin Deniz
Oyuncular: Türkan Şoray, Haluk Bilginer, Lale Mansur, Beyaz, Şükran Güngör

Ödüller: Antalya Film Festivali (1997) En İyi Görüntü yönetmeni (Erdal Kahraman) ve En İyi Kurgu (Mevlüt Koçak) *Kuşatma Altında Aşk* filmiyle paylaşıldı

Erol bir film stüdyosunun ortağıdır. Ortağı Nejat'ın aksine kadınlarla ilişki kurmasına engel olan melankolik bir eğilimi vardır. Sorununun sebebi, yirmi beş yıl önce babasının yol açtığı bir kazada kaybettiği annesine duyduğu takıntıdır. Her gece uykusunda annesinin ruhunu çağırır. Bir gün annesinin ruhu belirir, öldüğü zaman nasılsa öyledir. Erol onu herkese teyzesi olarak tanıtır. Oğlunun sorununu çözmek isteyen anne, Erol'un sakladığı 'anne' imajını bozmaya karar verir. Erol'un ortağı Nejat'a kur yapmaya başlar.

SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM
1978, 90 dakika, renkli
Yönetmen: Atıf Yılmaz
Yapım: Yeşilçam Filmcilik
Görüntü yönetmeni: Çetin Tunca
Senaryo yazarı: Ali Özgentürk (Cengiz Aytmatov'un bir romanından uyarlanmıştır)
Müzik: Cahit Berkay
Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin, Nurhan Nur, Hülya Tuğlu
Ödüller: Antalya Film Festivali (1978) En İyi Yönetmen (Atıf Yılmaz), En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülü (Çetin Tunca) ve İkinci En İyi Film; Taşkent En İyi Kadın Oyuncu Ödülü (Türkan Şoray)

Kamyon şoförü İlyas, Asya'yla evlidir. Samet isimli bir oğulları vardır. Mutlulukları İlyas'ın içki alışkanlığıyla lekelenir ve sonunda İlyas ailesini terk eder. Asya şefkatli bir adamla bir ilişkiye başlar ancak günün birinde kocası geri döner.

SU DA YANAR
1987, 115 dakika, renkli
Yönetmen ve yapımcı: Ali Özgentürk
Yapım: Asya Film, Manfred Durniok Filmproduktion, Youn Cineşa '85
Senaryo yazarları: Ali Özgentürk, Işıl Özgentürk
Görüntü yönetmeni: Ertunç Şenkay
Müzik: Sarper Özsan
Kurgu: Peter Przygodda
Oyuncular: Tarık Akan, Nathalie Duverne, Şahika Tekand, Ayberk Çölok, Meral Çetinkaya, Suna Selen, Natalie Douverne

Yasaklanan şair Nâzım Hikmet'in şiirinin filmini yapmayı takıntılı biçimde isteyen bir yönetmen, bunu yapıp yapamayacağını, gerekli izinleri alıp alamayacağını merak eder.

KAZAKİSTAN

1997 – SAPISI RUSTEMA S RISUNKAMI (1997 – RÜSTEM'İN ÇİZGİLERLE NOTLARI)
1998, 75 dakika, renkli
Yönetmen: Ardak Amirkulov
Yapım: Ard-film
Görüntü yönetmeni: Renat Kusayev ve Nariman Turebaev
Senaryo yazarları: Erzhan Rustembekov ve Nariman Turebaev

Sanat yönetmeni: Larisa Reshetova ve Gaziz Tleulin
Oyuncular: Erzhan Rustembekov

1990'ların sonunda, modern Almatı'da gençlik boş geziyordur. Rüstem çalışkan kız kardeşine kıyasla tembel ve kayıtsızdır. Hayvanat bahçesindeki patronu onu kovduğunda şehirde herhangi bir hedefi olmadan dolanmaya başlar. Bir gün iyi huylu, güzel bir kız olan Miko'yla tanışır. Onun hakkında hiçbir şey bilmediği için duyguları karışıktır. Birlikte dünyayı kendi kendilerine keşfetmeye, her şeyi kelimeler ve çizimler aracılığıyla kayıt altına almaya karar verirler. Film, Almatı kentini ilgisizlik ve kayıtsızlıkla örtülü olarak resmeder; aynı Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanındaki Makondo sakinlerinin muzdarip olduğu uykusuzluğun geçmişi de unutmaya yol açtığı gibi.

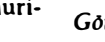
ABAI
1995, 135 dakika, 2 bölüm, renkli
Yönetmen: Ardak Amirkulov
Yapım: Kazakhfilm
Görüntü yönetmeni: Khasan Kidiraliev
Senaryo yazarları: Ardak Amirkulov, Layla Akhinzhanova ve Alexander Baranov
Sanat yönetmeni: Umirzak Shmanov
Oyuncular: Gabiden Turikbaev, Tungushpay Al'-Tarazy, Bolot Beyshinaliev, Farida Zhantelova, Dinmukhamed Akhimov, Umirzak Shmanov, Beken Rimova
Ödüller: Taşkent Film Festivali, Özbekistan Büyük Ödül; Çek Cumhuriyeti, Karol Vary

Film, şiirlerinin Kazak ruhunun aynası olduğu kabul edilen şair ve filozof, tarihi ve epik bir kişilik olan Abai'yi anlatır.



AKCYAT (AKSUAT)
1989, 94 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Serik Apimov
Yapım: Kazakhfilm
Görüntü yönetmeni: Boris Troshev
Sanat yönetmeni: Sabit Kurmanbekov
Oyuncular: Sabit Kurmanbekov, Erzhan Ashim, Makangali Abdullaev, Nurzhuman Ikhtimbaev, Gulnazit Omarova

Sovyetler Birliği'nin çöküşü ardından küçük Aksuat köyü çaresiz durumdadır. Ekonomi kötü, yolsuzluk ve adaletsizlik yaygındır. Köydeki yetenekli bir adamın hayatı, ağabeyi, kız arkadaşı ve bebekleriyle köye gelince beklenmeyen bir yere doğru evrilir. Köyde yaşayan kardeş doğru ve dürüst bir adamken, şehirden gelen ahlâksız, alacaklılarından kaçan bir aylaktır. Aralarında çatışma çıkması kaçınılmazdır.



ALCIZ SHUREK/COEUR FRAGILE (HASSAS KALP)
1994, 85 dakika, renkli
Yönetmen: Ermek Shinarbaev
Yapımcılar: Ken Legargeant ve Romaine Legargeant
Yapım: Kazakhfilm Stüdyoları ve ACC Productions
Görüntü yönetmeni: Sergei Kosmanev
Senaryo yazarı: Leila Akhinzhanova

Sanat yönetmeni: Vladimir Trapeznikov
Ses: Sergei Lobanov ve Thierry Delor
Kurgu: Marie-France Poulizac ve Khadisha Urmurzina
Oyuncular: Natal'ya Arinbasarova, Adilkhan Yesenbulato, Saule Suleymenova
Ödüller: San-Sebastian (1994) ve Cenevre (1994)

Üç koca ve iki çocuktan sonra hayal kırıklığına uğrayan elli yaşındaki bir kadının hayatı beklenmeyen bir karşılaşmayla değişir. Yaşlanan balerin Aijan, Alma-Ata tiyatrosunda dans dersleri vermektedir. Oğlu Paris'te okumaktadır, problemli kızı birlikte oturdukları daireden taşınmak üzeredir. Bir gece eve dönerken Aijan, ona tecavüz etmeye çalışan genç Adik'in saldırısına uğrar. Genç adamı bu aşırılığa yönelten yalnızlığı anlayan Aijan hukuki yollara başvurmaz ve bir gün onu kapısında zil zurna sarhoş halde bulunca, içeri girmesine izin verir ve aralarında bir ilişki başlar. Ancak Aijan, aşkı ve aralarındaki yaş farkı nedeniyle küçük düşürülme korkusuyla azap çekmektedir.

❦

ANSHI (AVCI)
2004, 93 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Serik Aprimov
Görüntü yönetmeni: Hasan Kidiraliev
Kurgu: Dina Bergusugurova ve Tatiana Suhorukova
Müzik: Kazbek Spanov
Yapım tasarımı: Gulmira Aprimova
Yapımcılar: East Cinema, Kazakhfilm/NHK/Hubert Bals Fund/Sud Fond/Fondazione Monte Cinema Verita
Oyuncular: Dogdurbek Kidiraliev, Alibek Zhuasbaev, Gulnazid Omarova

Genç, asi ve cinselliğini özgürce yaşayan bir kadın tarafından yetiştirilen filmin kahramanı, soğuk, zalim ve kayıtsız bir çevrede yaşıtlarının mustarip olduğu ergenlik sıkıntılarını katlayan suçlamalarına maruz kalır. Annesinin yerine geçen kadının sevgilisi gizemli avcıdan nefret etmektedir. Bir gece, onlar sevişirken Erken sinirlenerek, mahalledeki barda atış talimi yapmak üzere avcının silahını çalar. Avcı, yolculuğunda kendisine eşlik etmesi şartıyla onu hapisten kurtarır. Erken'in büyüklerin dünyasına girişi böyle olur. Karşı cinse ve anneye karşı hissedilen sıcaklık gibi duygular da bu dünyanın parçalarıdır.

❦

AZGHYIN USHTYKZYN' AZABY (ŞAPKANIN ÜSTÜNDE)
1993, 82 dakika, renkli
Yönetmen: Ermek Shinarbaev
Yapım: Alem
Görüntü yönetmeni: Sergey Kosmanev
Senaryo yazarı: Nikita Jelkybaev
Oyuncular: Adil Yesenbulatov, Saulye Suleymenova, Yulia Sukhova, Andrei Melnik, Kasim Jakibayev
Ödüller: Locarno Film Festivali Altın Leopar (1993)

22 bölümden oluşan film, hayata bakış açısı epey sinik olan ve kendini öldürmeye karar veren bir genç

adamın hikâyesini anlatan bir psikolojik dramdır. İntihar teşebbüsü başarılı olamayınca hayatın anlamını yeniden değerlendirmeye başlar.

✣

DIKI VOSTOK (VAHŞİ DOĞU)
1993, 95 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Rashid Nugmanov
Yapımcılar: Murat ve Rachid Nugmanov
Yapım: Studio Kino Almatı
Görüntü yönetmeni: Murat Nugmanov
Sanat yönetmeni: Rustem Abdrashev ve Baurzhan Aldekov
Müzik: Alexander Aksyonov
Kurgu: Hadisha Urmurzina
Oyuncular: Konstantin Fyodorov, Alexander Aksyonov, Gennadi Shatunov, Konstantin Shamshurin, Zhanna Isina, Pavel Shpakovsky
Ödüller: 5. Valenciennes Aksiyon ve Macera Filmleri Festivali Jüri Özel Ödülü (1994)

Eski Sovyetler'deki iç savaş sırasında Güneşin Çocukları isimli bir cüceler topluluğu, Tian Shan dağlarının uzaklarına kaçarlar. Orada haraççı firarilerce tehdit edilince Yalnız Kovboy'u bulur, onu kahraman olma ihtimalleri olmayan karışık bir ekip bulup çetelerle savaşmaya ikna ederler.

✣

GHIBEL OTRARA (OTRAR'IN ÖLÜMÜ)
1991, 160 dakika, renkli
Yönetmen: Ardak Amirkulov
Yapım: Kazakhfilm
Görüntü yönetmenleri: Saparbek Koychumanov ve Aubakir Suleev
Senaryo yazarları: Svetlana Karmalita ve Alexei German
Müzik: Kuat Shildebaev
Oyuncular: Bolat Beyshinaliev, Dogdurbek Kadiraliev, Tungishpay Jamankulov, Sabira Ataeva
Ödüller: Montreal Dünya Film Festivali (1991); Figuera da Foz (1991); Ashgabat (1992), Kinotavr (1992), Almatı (1993)

Film Orta Asya'da bir kent olan Otrar'ın Cengiz Han tarafından yönetilen Moğollarca işgal edilmesini anlatır. Moğol ordusunda savaşan Otrarlı bir askerin hikâyesi aracılığıyla kişisel bir drama sergilenir. Vatansever duyguları ön plana çıkan asker anavatanını Altın Ordu'dan kurtarmaya karar verir.

✣

IGLA (İĞNE)
1988, 81 dakika, renkli
Yönetmen: Rachid Nugmanov
Yapım: Kazakhfilm Studios
Görüntü yönetmeni: Murat Nugmanov
Senaryo yazarları: Alexander Baranov ve Bakhit Kelebaev
Tasarımcı: Murat Mussin
Müzik: (beste ve icra) Victor Tsoi
Oyuncular: Victor Tsoi, Marina Smirnova, Petr Mamonov, Alexander Bashirev, Archimed Iskakov, Alexander Konko
Ödüller: Odesa Zolotoy Dyuk (1988); Nuremberg (1990)

Popüler Rock grubu Kino'nun solisti Viktor Tsoi'nun oynadığı kahraman Moro, alacaklarını toplamak

için Alma Ata'ya geri döner. Eski kız arkadaşı Dina'yı ziyaret eder ve Dina'nın bir morfin bağımlısı olduğunu fark eder. Ona bu alışkanlığından kurtulması için yardım etmeye karar verir ve bir zamanlar sevdiği kadını yeniden bulmak umuduyla onu Aral dağı eteklerine götürür. Ancak uyuşturucu satıcıları her yerdedir. Dina'nın durumundan sorumlu olan yerel uyuşturucu mafyasıyla savaşmaya karar verir ve Dina'yı sömüren mafyanın başı, ölümcül hasmı 'doktor'la karşı karşıya gelir.



KONECHNAYA OSTANOVKA/QIJAN (SON DURAK)
1989, 77 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Serik Aprimov
Yapım: Kazakhfilm Studio
Görüntü yönetmeni: Murat Nugmanov
Sanat yönetmeni: Sabit Kurmanbekov
Oyuncular: Sabit Kurmanbekov, Murat Akhmetov, Bakhytzhan Alpeisov, Nagimbek Samaev
Ödüller: Kiev Gençlik 90 Film Haftası Büyük Ödül (1990); Molodost Film Festivali (1989)

Erken, askerliğini yaptıktan sonra Kazakistan'ın terk edilmiş steplerindeki köyüne, Aksuat'a geri döner ve kendi kuşağından insanların alkolik, hırsız ya da kimseye saygı duymayan yozlaşmış, dejenere kişilere dönüştüğünü görür. Başkasıyla evlenen eski kız arkadaşı inşaatta çalışırken durup, onunla konuştuğu için acımasız şefi tarafından azarlanır. Bir düğün sarhoş dalaşına dönüşür; içkili bir adam polis karakoluna damdan ateş eder. Eski arkadaşlarıyla akrabalarının, kayıtsızlık ve ilgisizliğin hakim olduğu günlük hayatlarındaki basit kaygıların dışında hiçbir şeyle ilgilenmediklerini görür. Fena halde hayal kırıklığına uğrar ve bu boğucu ortamı terk etmeye karar verir. Yönetmenin doğduğu köyde, ailesi ve arkadaşlarından oluşan amatör oyuncularla çekilen film, kriz geçiren bir topluma ayna tutarken gerçekçi bir bakış açısı sergiler.

KARALISULU/KRASSAVITSA V TRAURE (YAS TUTAN GÜZEL)
1982, 40 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Ermek Shinarbaev
Yapım: Kazakhfilm
Senaryo yazarı: Ermek Shinarbaev
Görüntü yönetmeni: Fedor Aranishev
Sanat yönetmeni: Abdrashit Sidikhanov
Müzik: Edward Artemev
Oyuncular: Natal'ya Arinbasarova, Nurmukhan Janturine

Genç göçebe kadın Karagöz, kocasını vakitsiz kaybedince yıllarca kimseyle beraber olmayacağına dair yemin eder. Tabii bu, tutmakta zorlanacağı bir yemindir.

MEIST (İNTİKAM)
1989, 106 dakika, renkli
Yönetmen: Ermek Shinarbaev
Yapım: Kazakhfilm(Alem Union
Görüntü yönetmeni: Sergey Kosmanev
Senaryo yazarı: Anatoli Kim
Müzik: Vladislav Shoot

Set: Elena Elisseeva
Ses: Gulsara Mukateva
Oyuncular: Alexander Pan, Valentina Tieu, Kasim Zhakibayev, Lubov Germanova, Oleg Lee, Yuzas Budraitis, Zinaida Em, Maxim Munzuk
Ödüller: Podolsk (1991); Tour (1992)

Film 18. yüzyılda yaşayan genç bir kralın sarayında yer alan kısa bir prologla başlar. Sonra geçtiğimiz yüzyılın sonuna atlayıp, Kore'ye, bir öğretmenin bir sinir krizi sırasında bir çocuğu öldürüp terk ettiği köye gider. Çocuğun ebeveynleri intikam arayışındadır; babası on yılını öğretmenin izinin peşinde geçirir, son anda bulma şansını kaybeder. Anne kocasının ikinci defa evlenmesine izin verir; böylelikle ikinci kadın, büyüdüğünde davayı üstlenecek bir oğlan doğuracaktır. Oğlan şair olur ve bir şairin kaderindense bir katilin kaderini kabul eder, tanrıdan cinayeti işlemesine izin vermesini ister. Kader onun bu günahkâr görevi gerçekleştirmesine izin vermeyecektir.

❖

SERGELDEN (RÜYA İÇİNDE RÜYA)
1993, 90 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Serik Apimov
Yapım: Kazakhfilm
Görüntü yönetmeni: Fyodor Aranishev
Sanat yönetmeni: Umirzak Shmanov
Müzik: Kuat Shildebayev
Oyuncular: Baurzhan Ibragimov, Gulnara Dosmatova, Bakhitzan Alpeesov, Dana Zhamanbalina
Ödüller: Almatı (Kazakistan, 1993)

Genç bir tiyatro yönetmeni Dostoyevski'nin "Krotkaya" (Nazik Bir Yaratık) öyküsünden esinlenen yeni bir oyun hazırlamaktadır. Filmdeki bütün olaylar bu öykünün serbest bir tercümesinden ve kız arkadaşını öldürdükten sonra cinayete yol açan olayları yeniden kurgulayan Erken'in kaderinden ibarettir. Cinayetin tek delili olan günlüğü dört konudan oluşur: tiyatro, rüyalar, aşk ve arkadaşlar. Günlüğü inceleyen polis memuru yönetmenin psikolojisini araştırır. Film *Son Durak*'la aynı temaya sahiptir. Aralarındaki fark, toplumun dağılması yerine bu filmin bireye odaklanmasıdır. Filmin kahramanı bir boşluktadır, tek amacı hayali dünyalara kaçmaktır.

❖

SESTRA MOIA LIUSSIA (KIZ KARDEŞİM LUSİ)
1985, 94 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Ermek Shinarbaev
Yapım: Kazakhfilm Studio
Görüntü yönetmeni: Georgi Guidt
Senaryo yazarı: Anatoli Kim
Sanat yönetmeni: Vladimir Trapeznikov
Müzik: Nikolai Karetnikov
Ses: Gulsara Mukateva
Oyuncular: Khamar Adambeva, Olga Ostrumova, Nikolai Grinko, Anuar Moldabekov, Larissa Velikotskaya
Ödüller: Minsk Film Festivali Özel Ödül, Amiens Uluslararası Film Festivali Jüri Özel Mansiyon ve Halk Ödülü (1987)

Anlatı bir Kazak köyünde yaşayan biri Kazak diğeri Rus iki kadına ve on-

ların 2. Dünya Savaşı sonrasında dul kadınlar olarak verdikleri hayat mücadelesine odaklanır. Rus Klava on iki yaşındaki kızı Liussia'yla, yedi yaşındaki oğluyla yaşayan Kazak Aigul'ün kapı komşusudur. Hikâye, Aigul'un yetişkin bir adam olan oğlu tarafından anlatılır.

TRI BRATA (ÜÇ BİRADER)
2000, 80 dakika, renkli
Yönetmen: Serik Aprimov
Yapımcılar: Serik Aprimov ve Sano Sinju
Yapım: East-Cinema Production ve NPC
Görüntü yönetmeni: Fedor Aranishev
Senaryo yazarları: Serik Aprimov ve Meirman Karbozov
Sanat yönetmenleri: Sabit Kurmanbekov ve Svetlana Chigrinova
Müzik: Manas Karakulov
Ses: Alia Mirzasheva
Kurgu: Dina Bersugurova
Oyuncular: Aibar Temenov, Shakir Vilyamov, Yura Dankov, Baurzhan Syetbayev, Bakhtiyar Kuatbayev

Üç kardeş bir askeri üssün ve yaşlı adam Klein'in çalıştığı eski lokomotif mezarlığının yakınlarındaki bir köyde yaşamaktadır. Adam çocuklara dağın ardında, etrafında güzel kadınların yaşadığı muhteşem bir gölden bahseder. Askeri üstten subayları oraya taşımaktadır. Gölü görme düşüncesine takılı kalan çocuklar, subayların eski trenleri atış talimi için kullandıklarından habersiz, hâlâ çalışabilen eski bir lokomotifi çalarlar.

KIRGIZİSTAN

BAKAJDYN ZAJTY/NEBO NACHEGO DETSIVA (ÇOCUKLUĞUMUZUN GÜNEŞİ)
1967, 78 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Tolomush Okeev
Görüntü yönetmeni: Kadirjan Kidiraliev
Senaryo yazarları: Tolomush Okeev ve Kadirkoul Omurkulov
Müzik: Tachtan Ermatov
Set: S. Ichenov
Oyuncular: Aliman Djankorozova, Mouratbek Ryskoulov, Nasret Doubachev, Sovietbek Djoumadylov, B. Ryskoulova, Samak Alymkoulov

Şehirde okuyan Kalika köyüne ve çoban babası Bakai'nin yanına döner. Otlak yakın zamanda yeni bir yol inşaatına dönüşecektir. Bakai sürüsünü yeni bir otlağa sürmek zorundadır. En küçük oğlunu dağda tutmak için elinden geleni yaptıktan sonra oğlunun kasabaya gitmesini isteksizce de olsa kabul eder.



BEKET (OTOBÜS DURAĞI)
1995-2000, 22 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen ve senaryo yazarları: Aktan Abdikaliov ve Ernest Abdizhaparov
Yapım: Kyrgyzfilm Studio
Görüntü yönetmeni: Hassan Kidiraliev
Kurgu: Rosa Umuralieva
Ses: Bakitt Nijasaliev
Oyuncular: Mirlan Abdikalikov, Ernest Abdizhaparov, Taalajkan Abazova, Emil Ibragimov

Bir kış günü hava kararmak üzeredir. Yer karla kaplıdır. Birkaç kişi ıssızlığın ortasında bir otobüs dura-

gında beklemektedir. Beklerler. Işık azalır ve soğuk daha da dayanılmaz olur. Sarhoş biri kadını rahatsız eder ancak kürk mantolu bir adam tarafından kovalanır. Kadın neredeyse ağlamaya başlayan sarhoşu korumak için müdahale edecektir. Herkes adama sahip çıkar. Trafik, çoğunlukla ters taraftan akmaya devam eder ama otobüsten bir haber yoktur.



BESHKEMPIR (EVLATLIK)
1998, 81 dakika, siyah-beyaz/renkli
Yönetmen: Aktan Abdikalikov
Yapımcılar: Irizbai Alibaev, Cedomir Kolar, Marc Bashet ve Frederique Dumas
Yapım şirketi: Kyrgyz Film ve Noe Productions
Görüntü yönetmeni: Hassan Kidiraliev
Senaryo yazarları: Aktan Abdikalikov, Avtandil Adikulov ve Marat Sarulu
Kurgu ve set tasarım: Tilck Mambetova
Müzik: Nurlan Nishanov
Oyuncular: Mirlan Abdikalikov, Albina Imasheva, Adir Abilkassimov, Bakit Zilkiejiev
Ödüller: Locarno Film Festivali En iyi Yönetmen Gümüş Leopar (1999) ve Angers Film Festivali'nden dört ödül

Küçük Azate'nin anne babası yeterince çocukları olduğu için eski bir Kırgız geleneğini devam ettirerek Azate'yi çocuksuz bir aileye verirler. Gerçeği öğrendiğinde Azate üzülür ancak başına daha önemli bir şey gelince içindeki fırtına diner. Üvey büyükannesi ölmüştür. Kırgız geleneklerine göre borçlu olan insan gömülemeyeceğinden, olgun bir tavırla büyüükannesinin borcu varsa ödeyeceğini söyler. Film Abdikalikov'un büyümeyle ilgili, *Selkinchek* (Salıncak) kısa filmiyle başlayan üçlemesinin ikinci filmdir.

LYUTY (YIRTICI)
1973, 90 dakika, renkli
Yönetmen: Tolomush Okeev
Senaryo yazarları: Andrei Mikhalkov Kontchalovski ve Ernest Tropinine
Görüntü yönetmeni: Kadirjan Kidiraliev
Set: Victor Lednev
Müzik: D. Botbaev
Oyuncular: Kambar Valiev, Suimenkul Chokmorov, Aliman Djangorozova

Kazakistan'daki devrim öncesi dönemde küçük bir çocuk, Kurmash, amcasının ve büyükannesinin bakımına bırakılmıştır. Amcası zalim bir adamdır, ancak çocuğa yaptığı zalimane muameleyi onu zalim dünyaya hazırlamak için yaptığını söyleyerek haklı çıkarmaya çalışmaktadır. Kurmash vahşi bir kurt yavrusunu zalim amcasının elinde ölmekten kurtarır ve hayvana bağlanır.

MAIMYL (MAYMUN)
2001, 98 dakika, renkli
Yönetmen: Aktan Abdikalikov
Yapım: Noe Productions, Beskempir Studio ve Bitters End
Görüntü yönetmeni: Hassan Kidiraliev
Senaryo yazarları: Aktan Abdikalikov, Aftandil Adikulov ve Tonino Guerra
Kurgu: Tilek Mambetova ve Natalia Vavilkina

Ses: Bakit Nijazaliev ve Dominique Warnier
Müzik: Alexander Ortaev
Oyuncular: Mirlan Abdikalikov, Ajnagul Essenkoeva, Jylkychy Jakypov, Aleksandra Mitrohina, Sergei Golovkin
Ödüller: Festroia-Troia Film Festival Jüri Özel Ödülü; Bratislava Film Festival FIPRESCI Ödülü, 2002

Issız bir Kırgız köyünde, kepçe kulakları yüzünden arkadaşlarınca 'maymun' olarak çağrılan bir genç adam askere alınmayı beklemektedir. Köyün gençleri bu dönemi kavga ederek, partilerde eğlenerek ve ilk cinsel deneyimlerini yaşamaya çalışarak geçirirler. Maymun, ilk korkularını ve yaralarını yaşar. Babasının alkol bağımlılığı ailenin gündelik hayatını zora sokar ve annesiyle kız kardeşinin evi terk etmelerine sebep olur. Film Abdikalikov'un büyümekle ilgili, kısa filmi *Selkinchek*'la (Salıncak) başlattığı üçlemesinin üçüncü kısmıdır.

SAMANCYNYN ZOLU/MATERINSKOE POLE (TOPRAK ANA)
1968, 72 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Gennadi Bazarov
Yapım: Kırgız Film
Görüntü yönetmeni: V. Vilenski
Senaryo yazarları: Cengiz Aytmatov, B. Dobrodeev ve I. Talankine
Set: K. Yusupov
Müzik: You Chein
Oyuncular: B. Kydykeeva, A. Douicheeva, M. Assanbaev, G. Alieva, L. Abdoukarimova, S. Djoumadylov, N. Kitaev

Tolgonay'ın kocası ve oğulları savaşta ölmüştür ve gelini de ölmek ister, ancak Tolgonay mağlubiyeti kabul etmez. Ölen kocasının resmiyle konuşur ve torununa tarlada çalışmayı öğretir.

SARATAN (KÖYÜN İLERİ GELENLERİ)
2005, 84 dakika, renkli
Yönetmen ve senaryo yazarı: Ernest Abdizhaparov
Yapımcılar: Tinai İbragimov, Kanat Sartov, Herbert Schwering ve Hans-Eric Viet
Yapım: Kırgız Film Stüdyo, Icon Film ve Viet Filmproduktion
Görüntü yönetmenleri: Jorzsh Hamitski ve Talant Akyubekov
Kurgu: Saida Sadykova
Müzik: Ernest Abdizhaparov
Ses: Bakyt Niazaliev
Oyuncular: Abylov Kumondor, Aktanov Tabyldy, Sulaimanov Askat
Ödüller: Fipresci Fribourg Uluslararası Film Festivali Özel Mansiyon (2005)

Ülkenin bağımsızlıktan on yıl sonraki halini sergilemek için küçük bir Kırgız kasabası metafor olarak kullanılmıştır. Köyün insanları eskisinden farklı değildir: iflah olmaz bir komünist, işine devam etmekte olan inek hırsızı Tashmat, onu yakalamakla meşgul polis memuru Salamat, bütün sıkıntıları dinlemek zorunda olan köyün muhtarı Kabylbek. Ciddi bir para sıkıntısı mevcuttur; emeklilik maaşları ödenmemektedir, herkes hayatta kalmak için ne gerekiyorsa onu yapmaya

kararlıdır, gerekirse güvencesiz işlere atılmakta bile beis görülmemektedir. Köylüler için hiçbir şey adil ya da doğru değildir artık. Daha iyi bir geleceğe ya da adil bir tanrıya inançları kalmayan köylüler kendilerini dünyevi zevklere adamaya karar verirler. Ancak bütün sıkıntılarına rağmen hayat eskiden olduğu gibi sürmektedir, bazıları durumdan faydalanmakta, bazıları daha az faydalanmaktadır. Ardından şaşkınlık verici bir haber varır köye, hayvan hırsızı sonunda polis tarafından yakalanmıştır. Dahası, bu aşağılanmayı kabullenemeyen hırsız intihar etmiştir. Muhtar köyünü birleştirmeye çabalarken topluluk ruhu bir testten geçecektir.

SELKINCHEK (SALINCAK)
1993, 48 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Aktan Abdilkalikov
Yapımcılar: M. Abakirova ve P. Eliferenko
Yapım: Maek Film
Görüntü yönetmeni: Hassan Kidiraliev
Senaryo yazarları: Aktan Abdilkalikov, Ernest Abdizhaparov ve Talgat Asirankulov
Kurgu: Hadicha Urmurzina
Ses/Müzik: Sergei Lobanov
Set: Talgat Asirankulov
Oyuncular: Mirlan Abdikalikov, Bakit Toktokojoev, Ainur Tolokabilova

Küçük bir çocuk ve zekâ özürlü bir adam, güzel bir kızı salıncakta sallamayı çok severler. Bu, hayatlarının en mutlu anlarıdır. Ancak sevinçleri askerden eve dönen bir denizcinin gelişiyle aniden bozulur. Denizci kızı yanına alıp, uzaklara götürür. Yaşlı adam sıkıntıdan ölmekteyken küçük çocuk da acısına katlanabilmek için kızın salıncakta resimlerini çizer.

URKUI (ATEŞE TAPMAK)
1971, 91 dakika, renkli
Yönetmen: Tolomush Okeev
Yapım: Kırgız Film
Görüntü yönetmeni: Kadirjan Kidiraliev
Senaryo yazarları: N. Baitemirov, G. Orlov ve Tolomush Okeev
Set: Syganbek Ichenov
Müzik: T. Ermatov
Oyuncular: Tattabubu Tursunbaeva, Isken Riskulov, Suratbek Mumushaliev

1930'larda Fergana vadisinde kolektifleştirme son hız devam ederken, Ali, Kolhoz'un başına geçmesi için genç, köylü bir anneye oy vermeyi önerir, ancak zengin Kulak onun bu işi yapamayacağına emindir. Ancak kadının bir şansı olması muhtemeldir, zira yeni bir kanal yapımı köydeki hayatı değiştirecektir. Köyün şefi geleneğin gücüne inanan zeki bir adam olsa da bir gece bir adam kadının evine girer, kadını ve kocasını öldürür.

TACİKİSTAN

ASHK VA SAMSHED (GÖZYAŞLARI VE KILIÇ)
1991, 129 dakika, renkli
Yönetmen: Tachir M. Sabirov
Yapımcı: Munavar Mansurchodaev
Yapım: Tacikfilm

Görüntü yönetmeni: Vladimir Saposhnikov
Senaryo yazarları: Tachir M. Sabirov ve Semen Lungin
Müzik: Abdilfatach Odinaev
Oyuncular: Muhammadsaid Pririon, Buchon Radshabov, Chotam Nurov, Madina Machmudova

Buhara emirinin tebaları acı çekmektedir. Tahıl fiyatları düşük, vergiler oldukça yüksektir. Ardından bir oğlan, son tarlasını da ipotek ettiren, atını satan ölmüş babasının borçlarından sorumlu olduğunu öğrenir. Bu adaletsizliğe karşı ayaklanmaya karar verir.

MARGI SUDHUR (HARAÇÇININ ÖLÜMÜ)
1966, 90 dakika, siyah-beyaz
Yönetmen: Tachir Sabirov
Görüntü yönetmeni: Anvar Mansurov
Senaryo yazarları: Igor Lukovski ve Tachir Sabirov
Dekor: David Iliabaev
Müzik: Ziodullo Shakhidi
Oyuncular: Zokir Dusmatov, Khabibullo Abdurazzakov, Ato Mukhamedjanov, Zulfia Assanova

Devrim öncesi Buhara'da şehre varan bir kişi saldırıya uğrar ve halihazırda az olan parası çalınır. Nişanlısını bulabilmek için yoksulların kıyafetleri içinde zengin tüccarlara karşı savaşmak zorunda kalır. Hırsızların elebaşısı nişanlısını bulmaya yardım etmeyi kabul eder ve tefeciyi öldürürler.

TÜRKMENİSTAN

OGUL/SYN (OĞUL)
1988, renkli
Yönetmen: Halmammet Kakabayev
Yapım: Türkmenfilm
Görüntü yönetmeni: Sergei Shugarov ve Alexander Udashev
Senaryo yazarları: Sergei Bodrov ve Halmammet Kakabayev
Set: Salim Amangeldiev
Müzik: Aman Agadikov
Oyuncular: Salih Bairmarov, Bekmurad Kutlimuradov, Tamara Shakirova

Batry müzisyen babasının cepheye gitmesinden sonra nüfusun çoğunluğunu kadınların oluşturduğu köyde kalır. Başlangıçta *dutar* (geleneksel telli enstrüman) çalmaya hevesli olmadığı halde, babasının ölümünün ardından fikri değişir ve müthiş bir *dutar* çalıcı olmak ister.

ÖZBEKİSTAN

ASKAR ERTAGI/SOLDATSKAJA SKAZKA (BİR ASKERİN HİKÂYESİ)
1989, 60 dakika, renkli
Yönetmen: Zulfikar Mussakov
Yapım: Uzbekfilm, Cooperative EKVIS ve Superior Directing Classess
Görüntü yönetmeni: Talgat Mansurov
Senaryo yazarları: Zulfikar Mussakov ve Nikolai Gueiko
Oyuncular: Nikolai Gueiko, Aleksandr Zavialov, Pavel Egorov, Abduljamil Mamedov, Bekzad Mukhamedkarimov, Elena Lopatko

Sovyetler Birliği'nin farklı köşelerinden genç adamların aynı çatı altında

toplandığı kışlada hayatın kendine özgü iniş çıkışları vardır. Çatışmalar düşmanlıktan ya da husumetten değil, gerilime müsait bir ortamda sıkıntıdan ve cehaletten çıkar.

AYOLLAR SALTANATI/SHENSKOJE ZARSTVO (KADINLAR SALTANATI)
2002, 75 dakika, renkli
Yönetmen: Yusuf Razikov
Yapım: Uzbekfilm
Görüntü yönetmeni: Chotam Fayziev
Senaryo yazarları: Yusuf Razikov ve Mahmud Tucev
Kurgu: Olga Morova
Müzik: Dzamsid Izamov
Oyuncular: Bachtiar Zakirov, Mokhira Nurmetova, Fatih Jalolov, Nigora Rachimova, Zakir Ismailov

Orta yaşlı yazar Olim hem orta yaş bunalımından hem de ilham yoksunluğundan mustariptir. Karısı doğum yapmaya çalışırken, o sevgilisini ziyaret etmektedir. Hamile karısı tarafından metresinin evinde yakalanmamak için pencereden atlar ve bebek yüksek (Batı) operası sesine doğarken, o geceyi pencerenin kenarında geçirir. Ölüm yatağında olan en iyi arkadaşı (geleneklere uygun biçimde) güzel karısını ona emanet eder ve ona gizli kökün sırrını verir; bu sırrın bir parçası da bir kadındır. Bu kökü düşünmeden duramayan Olim kutsal arayışına başlar, yolda birçok komik, erkek şaklaban ve güzel kadınlar görür. Yolculuğu bir kadın pazarında, yeryüzündeki bir cennette son bulur.

DILXIRO (ERKEĞİN DANSI)
2002, 77 dakika, renkli
Yönetmen: Yusuf Razikov
Yapım: Uzbekfilm
Oyuncular: Tuti Yusupova, Zikir Mukhammedzhanov, Seving Muminova

Başlıktaki dansı toplumsal hayatın dairesel döngülerinden alınan toplumsal zevkin bir sembolü olarak ele alarak yönetmen Razikov, genç bir adamın İslami Özbekistan'da yetişkinlerin dünyasına girişini izleyen gözlemci bir anlatı yaratır. Karısı olacak kız kendi yetişkinliğe geçiş sürecinde ilerlerken, genç adam fiziksel acıya tahammül etmeye çalışır. Bu genç çiftin evlenmesini zorlayan sebepler yalnızca kültürde yer alan fiili çatışmalara işaret etmez, aynı zamanda çalışmaya tinsel ve felsefi bir boyut katar.



GENOSSE BOYKENDSCHAJEW (YOLDAŞ BOYKENJAEV)
2002, 78 dakika, renkli
Yönetmen: Yusuf Razikov
Yapımcılar: Murad Mukhammad Dost ve Yusuf Razikov
Yapım: Uzbekkino/Uzbekfilm Studios
Görüntü yönetmeni: Khotam Fayziyev ve Babur Ismailov
Senaryo yazarları: Yusuf Razikov ve Abdukhalik Abdurrazakov (Abdukhalik Abdurrazakov'un romanından)
Kurgu: Olga Morova
Ses/Müzik: Djamshid Izamov
Oyuncular: Farkhad Abdullayev, Matluba Alimov

Sovyetler Birliği'nin son yıllarında saygılı parti hizmetkârı Boykenjaev'e, Özbek ölülerin kalıntıları için etnik ve dini geçmişlerine bakmaksızın bir mezarlık yapma görevi verilmiştir. Ancak Boykenjaev'in görevi etnik çatışmalar, dini tartışmalar ve mafya manipülasyonlarıyla engellenir. Film bir taraftan çöküşü öncesi Sovyet rejimini hicve alır, diğer taraftan nostalji duygusu çağrıştırır. Yüksek rütbeli bir görevlinin son söylediği cümle şudur: "Biz bu devrimi neden yaptık?"

✣

OSMONDAGI BOLABAR/MALCHIKI V NEBE (GÖKTEKİ ÇOCUKLAR)

2002, 86 dakika, renkli

Yönetmen: Zülfikar Mussakov

Yapımcı: Yusuf Razikov

Yapım: Uzbekfilm

Görüntü yönetmeni: Abduralhim Ismailov

Senaryo Yazarları: Zülfikar Mussakov ve Risivoy Muhammadonov

Oyuncular: Timur Mussakov, Muzaffar Sagdullev, Davron Gulyamov, Aziz Sultanov, Kristina Taipova, Malika Alimova

Taşkent'te yetişen dört çocuğun hikâyesinin anlatıldığı (Fellini'nin *Amarcord*'unu örnek alan) ince komedi, birbirine pek bağlı olmayan episodları birleştirerek ergenliğin acılarını ve zevklerini resmetmeye çalışır. Michael Jackson'a saygı gösterisi ya da korsan bir *Emmanuelle* kopyasının izlenmesi gibi sahnelerden bazıları muhteşemdir.

✣

VOIZ (VAIZ)

1998, 83 dakika, renkli, siyah-beyaz parçalı

Yönetmen ve senaryo yazarı: Yusuf Razikov

Yapım: Uzbekfilm Studio

Görüntü yönetmenleri: Ulugbek Khamrayev ve Daniar Abdurakhmanov

Kurgu: Olga Morova

Müzik: Dmitri Yanov-Yanovski ve Nariman Chadiev

Oyuncular: Bakhodir Adilov, Asal Alikhodzhayeva, Javokhir Zakirov, Lola Altoyeva, N. Rakhmonova, Sh. Khamrakulova

Ödüller: Kinoshok-99 Büyük Ödül; Moskova Film Festivali 2000

Bolşevik devrimin hemen öncesinde, 1915'te, kırk yaşlarında bir seyyar satıcı olan İskender birini kendi seçtiği, ikisini de ağabeyinin ölümünün ardından miras aldığı üç karısıyla mutlu yaşamaktadır. Bu İslami şeriat yasalarına uygundur, ancak Bolşeviklerce tahammül edilmez. İskender yaralı bir devrimci askere sığınacak yer verir ve devrimden sonra 'ulusal kadro' onursal ünvanıyla ödüllendirilir. Hitabet yeteneği bir devrimci militanın ona âşık olmasına yol açınca hayatı karmaşıklaşır. Onunla da evlenir ancak kadın oğullarını hapiste doğurur (Komünist Parti'nin kurallarını ihlal ettiği gerekçesiyle tutuklanmıştır) ve ölür. İskender oğluna sahip çıkmaz ve çocuk üç kadın tarafından yetiştirilir. Hikâyeyi torunu anlatmaktadır.

SEÇİLMİŞ KAYNAKÇA



GENEL ÇALIŞMALAR

Ahmed, Leila (1992), *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, New Haven, Conn.: Yale University Press.

Appadurai, Arjun (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Armbrust, W. (ed.) (2000), *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley: University of California Press.

Armes, R. (1987), *Third World Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press.

Bernstein, Matthew VE Gaylyn Studlar (ed.) (1997), *Visions of the East: Orientalism in Film*, Londra ve NewYork: I.B. Tauris.

Bhabha, Homi K. (1992), "The World and the Home", *Social Text* 31/32, s. 141-153.

— (1994), *The Location of Culture*, Londra: Routledge.
Chomsky, Noam (2003), *Middle East Illusions; Peace, Security and Terror*, New Delhi: Penguin Books.
Davies, Miranda (ed.) (1983), *Third World-Second Sex*, Londra: Zed.
Downing, John D.H. (ed.) (1987), *Film and Politics in the Third World*, New-York: Praeger.
Dönmez-Colin, G. (2004), *Women, Islam and Cinema*, Londra: Reaktion Books [Türkçesi: *Kadın, Islam ve Sinema*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006].
Gabriel, Teshom H. (1982), *Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation*, Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
Gresh, Alain ve Dominique Vidal (2004), *The New A-Z of the Middle East*, Londra: I.B. Tauris.
Jameson, Fredric (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15, s. 65-88.
— (1992), *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington ve Londra: Indiana University Press ve BFI.
Jayawardena, Kumari (1986), *Feminism and Nationalism in The Third World*, Londra: Zed.
Leaman, Oliver (ed.) (2001), *The Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londra: Routledge.
Mayne, J. (1990), *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
Mernissi, F. (1996), *Women's Rebellion and Islamic Memory*, Londra, Zed Books.
Mir-Hosseini, Ziba (1999), *Islam and Gender, The Religious Debate in Contemporary Iran*, Princeton: Princeton University Press.
Moore-Gilbert, Bart (1997), *Postcolonial Theory, Context, Practices, Politics*, Londra: Verso.
Naficy, Hamid (ed.) (1999), *Home, Exile, Homeland: Film, Media and the Politics of Place*, Londra ve New York: Routledge.
— (2000), "Self Othering: A Postcolonial Discourse on Cinematic First Contact", F. Afzal-Khan ve K. Seshadri-Crooks (ed.) *The Pre-Occupation of Post Colonial Studies*, Durham: Duke University Press içinde.
— (2001), *An Accented Cinema: Diasporic and Exilic Filmmaking*, Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
— ve Teshome H. Gabriel (ed.) (1993), *Otherness and the Media: the Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Langhorne, Pa: Harwood Academic Publishers.
Nichols, Bili (1991), *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
Nichols, Peter M. (2001), "Middle East, Elusive on Film", *New York Times*, 12 Ekim, E28.
Pines, Jim ve Paul Willemen (ed.) (1989), *Questions of Third Cinema*, Londra: BFI.

Rony, Fatimah Tobing (1996), *Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*, Durham: Duke University Press.
Russell, Catherine (1999), *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press.
Said, E.W. (1978), *Orientalis*, NewYork: Vintage Books.
— (1981), *Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*, New York: Pantheon Books.
— (1983), *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
— (1992), *Culture and Imperialism*, NewYork: Knopf.
— (2001), *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, Londra: Penguin Books.
Shohat, Ella (1985), "The Cinema After Babel: Language, Difference, Power", *Screen* (Londra) 26, s. 3-4.
— (1997), "Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema", M. Bernstein ve G. Studlar (ed.) *Visions of the East: Orientalism in Film*. Londra: I.B. Tauris içinde, s. 19-66.
— ve Robert Stam (1994), *Unthinking Eurocentrism; Multiculturalism and The Media*, Londra: Routledge.
Slemon, Stephen (1988), "Magic Realism as Post-Colonial Discourse", *Canadian Literature*, 116, s. 9-24.
Spivak, Gayatri Chakravorty (1999), *A Critique of Postcolonial Reason, Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge ve Londra: Harvard University Press.
Thoraval, Yves (1998), "West Asia: Wars and Much More", *Cinemaya*, 41, s. 30-35.
— (2000), *Les cinémas du Orient, Iran, Egypte, Turquie*, Paris: Séquier.
Vasudev, Aruna vd. (ed.) (2002), *Being and Becoming, the Cinemas of Asia*, New Delhi: Macmillan India Limited.

İRAN

Afkhami, M. ve E. Friedl (ed.) (1994), *In the Eye of the Storm: Women in Post-revolutionary Iran*, Londra ve New York: I.B. Tauris, Syracuse University Press'le birlikte.
Akrami, Jamsheed (1987), "The Blighted Spring: Iranian Cinema and Politics in the 1970's", John D.H. Downing (ed.), *Film and Politics in the Third World*, New York: Praeger, 1987.
Andrew, Geoff (2002), "10: Drive, He Said", *Sight and Sound*, 9, s. 27-28.
(2005), *Ten*, Londra: BFI Modern Classics.
Arjmand, M. (1998), "A Survey of Acting in Iran: Effective Role-Plays", *Film International*, 6, 1, s. 44-49.
Dabashi, Hamid (2001), *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present, and Future*, Londra: Verso [Türkçesi: *Iran Sineması*, çev. Begüm Kovulmaz-Barış Aladağ,

Agora Kitaplığı, İstanbul, 2004].
Ditmars, Hadani (1996), "From the Top of the Hill", *Sight and Sound*, 6, 12, s. 10-13.
Elena, Alberto (2005) (çev. B. Coombes), *The Cinema of Abbas Kiarostami*, Londra: SAQI.
Eslami, Majid (1999/2000), "The Freshness of Repetition: *Where is the Friend's Home?* 13 Years Later", *Film International*, 7, 2/3, s. 108-114.
Giardina, Sonia (2002), "Another Look at Homework by Abbas Kiarostami: An Investigation of a Pedagogic and Social Drama", *Film International*, 3, s. 33.
Graffy, Julian (2002), "Ten", *Sight and Sound*, 12, 10, s. 57-58.
Jenkins, Mark (2002), "Iranian Cinema: New Directors, New Directions", *Washington City Paper*, 18 Ocak 1988.
Golmakani, Houshang (1996), "Dreams Gone With the Wind: Kiarostami Meets his Actor in *The Traveller* After 20 Years", *Film International*, 4, 3, s. 40-45.
(1999), "The Tide Turns", *Cinemaya*, 45, s. 4-7.
(2000), "The Makhmalbafs in Long Shot", *Film International*, 8, sl, s. 9-10.
— (2002), "A Review of 'Ten', Kiarostami's Latest Film: The Lies He Utters", *Film International*, Yaz, s. 30-32.
Hamid, Nassia (1997), "Near and Far. Interview", *Sight and Sound*, 7, s2, s. 22-24.
Issa R. ve S.Whitaker (ed.) (1999), *Life and Art: The New Iranian Cinema*, Londra: National FilmTheatre.
Kakhi, Morteza (2000), "Flight of Fancy in Kiarostami's Poetry", *Film International*, 8, 1, s. 11.
Khoshchereh, Mahmood (2002), "The Bounteous Rain of Life: Baran", *Film International*, 3, s. 34-38.
— (2003/2004), "10. Kiarostami: The Man with the Digital Camera", *Film International*, 10, 2, s. 56-63.
Makhmalbaf, Mohsen (1991), "Mirror Images", *Cinemaya*, 13, s. 18-20.
Mahkmalbaf, Mohsen (1993), "The Unbearable Lightness of Determinism", *Film International*, 1, 3, s. 44-50.
Mohammadi, Ali (2001), "Cinema in Iran: Culture and Politics in the Islamic Republic", *Asian Cinema*, 12, 1, s. 14.
Ridgeon, Lloyd (2001), *Makmalbaf's Broken Mirror: The Socio-Political Significance of Iranian Cinema*, Durham: Middle East Papers.
Rosen, M. (1992), "The Camera of Art: An Interview with Abbas Kiarostami", *Cineaste* 19, 2-3, s. 38-40.
Rosenbaum, Jonathan ve Mehrnaz Saeed-Vafa (2003), *Abbas Kiarostami*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
Sadre, Hamid-Reza (1998), "... and the World Became His", *Film International*, 5, s. 3.
Samini, N. (1998), "*Dan*", *International Film*, 5, 3-4, s. 34.

Scott, A.O. (2002), "An Afghan Boy Cheated of Childhood", *New York Times*, 3, 30, s. A 24.
Tapper, Richard (ed.) (2002), *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, Londra: I.B. Tauris.
Totaro, Donato (2000), "Reflexivity in Recent Iranian Cinema: The Case of Mohsen Makhmalbaf", *Asian Cinema* (Sonbahar/Kış), s. 32-46.
Thoraval, Yves (1999), "Before the Revolution: Iranian Cinema 1900-1979", *Cinemaya*, 44, s. 53.
Zahedi, Hassan S. (1993), "Mohsen Makhmalbaf: In Search of the Lost Horizon", *Film International*, 1, 3, s. 36-39.

TÜRKİYE

Abisel, Nilgün (1994), *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, Ankara: İmge Kitabevi.
Armes, Roy (1981), "Yılmaz Güney: The Limits of Individual Action", *Framework*, 15, 17, s. 9-11.
Basutçu, Mehmet (ed.) (1996), *Le cinema turc*, Paris: Centre George Pompidoau.
Bayrakdar, Deniz (ed.) (2001/2004), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1-4*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.
Ceylan, Nuri Bilge (1999), "Ordinary Stories of Ordinary People", *Cinemaya*, 43, s. 22-23.
Daldal, A. (2003), *Art Politics and Society*, İstanbul: The Isis Press.
— (2003-2004), "Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, Basit Anlatı ve Nuri Bilge Ceylan Sineması", *Doğu Batı*, 25, s. 255-273.
Dorsay, Atilla (1985), *Sinema ve Çağımız – 2*, İstanbul: Hil Yayın.
— (1987), "An Overview of Turkish Cinema from its Origins to the Present Day", Renda ve Kortepeter (ed.), *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*, Princeton içinde, s. 113-129.
(1991/1992), "Against Ali Odds", *Cinemaya*, 14, s. 10.
(1994/1995), "Before Tomorrow After Yesterday", *Cinemaya*, 25/26, s. 56-58.
(1999), "The Young Turks are Here", *Cinemaya*, 43, s. 18-19.
— (2000), "Journey to the Future", *Cinemaya*, 47/48, s. 92-94.
Dönmez-Colin, Gönül (1993a), "Contre l'heritage de Kemal Ataturk: Cinema et morale Islamiste', *Le Monde Diplomatique*, Paris.
— (1993b), "Images of a Vertical Dichotomy", *Cinemaya*, 21, s. 55-57.
— (1993c), "Cinema turc; Reflets d'une culture duale", *Cinebulles*, Montreal, 13, 3, s. 14-15.
(1994), "Reflections of a Culture in Conflict - Turkish Cinema of the Nineties", *Blimp*, 27/28, s. 15-19.
(1995), "Yeşim Ustaoğlu: Interview", *Cinemaya*, 30, s. 30-32.
(1996), "Filmmaker in Strife", *Cinemaya*, 33, s. 42-46.
(1996), "Auf Der Suche Nach Vielfalt", (ed.), Bogdan Grbic vd., *Die Siebte Kunst*

Auf Dem Pulverfass: Balkan Film, Graz: edition blimp.
(1997), "Dans les bidonvilles d'Istanbul: Le Bandit: Un film de Yavuz Turgul", *Le Monde Diplomatique*, 7, s. 9.
(1998), *Paylaşılan Tutku Sinema (Cinema: A Passion to be Shared)*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
(1999a), "The Journey Must Go on", *Cinemaya*, 44, s. 4-6.
(2000), "New Turkish Cinema: The Young Turks Have Arrived", *Blimp*, 42, s. 84-109.
(2003), "New Turkish Cinema - Individual Tales of Common Concerns", *Asian Cinema*, 14, 1, s. 138-145.
(2004), *Women, Islam and Cinema*, Londra: Reaktion Books [Türkçesi: *Kadın, İslam ve Sinema*, çev. Deniz Koç, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006].
Erdoğan, Nezih (1994), "Das Fernsehen in der Türkei ('Television in Turkey')", Zafer Senocak (ed.), *Gebrochene Blick nach Westen: Positionen und Perspektiven türkischen Kultur*, Berlin: Babel Verlag, s. 281-292.
— (1994), "Das Neue türkische Kino" ('The Nw Turkish cinema')", Zafer Senocak (ed.), *Gebrochene Blick nach Westen: Positionen und Perspektiven türkisehen Kultur*, Berlin: Babel Verlag, s. 293-302.
— (1998), "Narratives of resistance: national identity and ambivalence in the Turkish melodrama between 1965 and 1975", *Screen*, 39, 3, s. 259-269.
— (2001), "Mute Bodies, Disembodies Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema", *Screen*, 43, 3, s. 233-249.
Giles, D. ve H. Şahin (ed.) (1982), "Revolutionary Cinema in Turkey: Yılmaz Güney", *Jump Cut*, 27, 35, s. 7.
Göktürk, Deniz (2001), "Turkish Delight – German Fright: Migrant Identities in Transnational Cinema", K. Ross, D. Derman ve N. Dakovic (ed.), *Medicated Identities*, İstanbul: Bilgi University Press içinde, s. 131-149.
ve Erdoğan, N. (2001), "Turkish Cinema", Oliver Leaman (ed.), *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Routledge içinde, s. 533-573.
Güçhan, Gülseren (1992), *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
Kandiyoti, Deniz ve Ayşe Saktanber (ed.) (2002), *Fragments of Culture: The Everyday of Modern Turkey*, Londra: I.B. Tauris.
Kayalı, Kurtulu. (1994), *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Ankara: Ayyıldız Yayınları.
Kehr, Dave (2001), "A Journey in Directing (Yeşim Ustaoglu)", *New York Times*, 2, 9, s. B25.
Kinzer, Stephen (2001), *Crescent and Star: Turkey Between Two Worlds*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
Onaran, Alim Şerif (1994), *Türk Sineması I and II*, İstanbul: Kitle Yayınları.
Özön, Nihat (1985), *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*, İstanbul: Hil Yayınları.

(1995), *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, Cilt I-II, Ankara: Kitle Yayınları.
Saktanber, Ayşe (2002), *Living Islam: Women, Religion and the Politicization of Culture in Turkey*, Londra: I.B. Tauris.
Scognamillo, Giovani (1998), *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Sönmez, Necati (2000), "Co-productions, Looking West, Looking East", *Cinemaya*, 47/48, s. 95-96.
Suner, A. (2004), "Horror of a Different Kind: Dissonant Voices of the New Turkish Cinema", *Screen* 45, 4, s. 305-323.
Türk, İbrahim (2001), *Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler*, İstanbul: Kabalcı.
Türkali, Vedat (2001), *Yeşilçam Dedikleri Türkiye*, İstanbul: Gendaş Kültür.
Woodhead, Christine (ed.) (1989), *Turkish Cinema: An Introduction*, Londra: SOAS/Turkish Area Study Group Publications.

ORTA ASYA

Abdizhaparov, Ernest (2000), *Das Kirgisische Kino*, Katalog des Filmfestivals Cottbus.
Abikeeva, Gulnara (2001), "Women in the Kazakh Film Industry", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum içinde, s. 52-53.
Attwood, Lynne (1991), *The New* Soviet *Men and Women: Sex Role Socialization in the USSR*, Bloomington: Indiana University Press.
— (ed.) (1993), *Red Women of the Silver Screen*, Londra: Pandora Press.
Binder, Eva (2001), "Film in den Mittelasiatischen Sowjet-Republiken: Brüche und Kontinuitaten", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 21-26.
Birkos, Alexander S. (1976), *Soviet Cinema: Directors and Films*, Hamden, Conn: Archon Books.
Ciesol, Forrest (1989-1990), "Kazakhstan Wave", *Sight and Sound* 59, s. 56-58.
— (1990), "After a Twenty-five Year Struggle with Censors, Uzbek Hero Tamerlane Rides Again", *Variety*, 13, s. 6.
— (1990), "Many Hollywoods of Central Asia", *World Monitor*, 2, s. 66-70.
Donmez-Colin, Gönül (1997), "Kazakh New-Wave: Post Perestroika, Post Soviet Union", *Central Asian Survey*, 16, 1, s. 115-118.
— (2001a), "Türkmen and Uzbek Filmmaking", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 60-65.
— (2001b), "Central Asian Cinema", *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film*, Londra: Routledge Ltd.
— (2001c), "They Do Make Films in Central Asia", *Blimp*. Graz, 44, s. 99-132.
— (2002), "Central Asia redefining Its Cultural Roots", *Kinema*, Waterloo, Can: University of Waterloo, s. 43-54.

— (2005), "*The Hunter* by Serik Aprimov", *Cinemaya*, 65, 1, s. 25.
Golownja, Jekaterina ve Jewgenija (2001), "Sergei Solowjows Meisterklasse und die Kasachische Neue Welle", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 43.
Goulding, Daniel J. (ed.) (1989), *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Europe*, Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press.
Horton, Andrew (1990), "Nomad from Kazakhstan: An Interview with Rashid Nugmanov", *Film Criticism*, 14, 2, s. 33-38.
— ve Brashinsky, M. (1992), *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Karow, Willi (2001), "Tschingis Ajtmatow und Das Kirgisische Kino", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 27-31.
Krill, Herbert (2001), "Zentralasien und Seine Filme", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 15-17.
Lawton, A. (1990), "Soviet Cinema Four Years Later", *Wide Angle*, 12, 4, s. 9-22.
— (1992), *Kinoglasnost: Soviet Cinema in Our Time*, Cambridge: Cambridge University Press.
Nogerbek, B. (çev. Vladimir Padunov) (2004), "Demythologizing and Reconstructing National Space in the Kazakh 'New Wave'", *Kinocultura*.
Nugmanov, Rachid (2001), "Die Kazachische neue Welle: Ein Blick von Innen", *Aus dem Herzen Der Welt*, Viyana: Oesterreichisches Filmmuseum, s. 44-45.
Passek, Jean Loup (ed.) (1981), *Le cinéma russe and soviétique*, Paris: L'équerre, Centre Georges Pompidou.
Rumer, Boris ve Stanislav Zhukov (1998) (ed.), *Central Asia: The Challenges of Independence*, New York ve Londra: M.E. Sharpe.
Vorontsov, Lu (1980), *The Phenomenon of the Soviet Cinema*, Moskova: Progress Publishers.
Vronskaya, Jeanne (1972), *Young Soviet Filmmakers*, Londra: George Allen and Unwin Ltd.



ÖTEKİ'NİN SİNEMALARI

GÖNÜL DÖNMEZ-COLİN

"Bu kitap projesi on yılı aşkın bir süre önce başladı. Ortadoğu ve Orta Asya'dan yönetmenlerle görüşmeler yapabilmek için İran, Türkiye ve yoldaki birkaç diğer ülkeye de uğrayarak Kazakistan'dan Kanada'ya yolculuklar yaptım; filmlerin gösterime girebileceği, yönetmenlerle görüşebileceğim sinema etkinliklerine katıldım. Biri hariç bütün görüşmeciler yönetmen. Kırgız sinemasının 'kalbi ve ruhu' olduğu düşünülen romancı ve senaryo yazarı Cengiz Aytmatov'u görüşmecilerime eklemeden edemedim.

"Her söyleşi gösterime en son giren film ya da filmler hakkında doğrudan sorularla başlıyor, ardından daha genel konulara, örneğin söz konusu ülkenin sinemasına değiniliyor. Sanatsal kaygılar kadar, yönetmenlerin çalışmalarını, ortamlarının sosyo-ekonomik ve siyasal koşulları içerisine oturmak da söyleşilerin en önemli amacı. Kişisel sorulara yalnızca çalışmayla ilgiliyse yer verildi.

"Asya sineması hakkında -yakın zamanda da İran sineması hakkında- birkaç kitap bulunmasına rağmen Orta Asya sinemaları ve Türkiye sineması keşfedilemeyen bölgeler arasında yer almayı sürdürüyor. Bu sinemaları ilk elden aktarımlarla incelediği için elinizdeki bu projenin benzersiz olduğuna inanıyorum..."

agora kitaplığı • 357

ISBN 978-605-103-153-8

9 786051 031538

sinema • 57

www.agorakitapligi.com

KABALCI