

Erdem Tepegöz İle Söyleşi

Kurtuluş Özgen
Fırat Osmanoğulları

Kurtuluş Özgen: Erdem Bey öncelikle SineFilozofi dergisinin düzenlediği yönetmen söyleşilerini kabul ettiğiniz için çok teşekkür ediyoruz.

Erdem Tepegöz: Ben teşekkür ederim. Filmleri, fikirleri görünür kılmak çok değerli. O yüzden teşekkür ederiz tüm ekip adına.

K.Ö: İlk soruya geçelim isterseniz. Hem *Zerre* hem de *Gölgeler İçinde* filminizde enteresan mekân tercihleri var. Bunun bir bağlamı olduğunu düşünüyorum. *Zerre'*de yıkılmakta olan, artık neredeyse hiçbir sakinin kalmadığı eski bir mahalle, *Gölgeler İçinde* de metruk, terk edilmiş gibi bir fabrika... Bu mekân tercihleriniz hakkında neler söylersiniz?

E.T: Ben uzun süre belgeselle ilgilendim ve gerçek mekanlarda dolaşım. Belgesel fotoğrafçılığı da yapıyorum. Bu anlamda gerçek mekanlar, üzerine çok düşünüp hikâye yazdığım mekanlardır. İki filmde de işçilerin çalıştığı gerçek mekânlar, sokaklar var. Sinemada, hikâyede yarattığımız ve beslendiğiniz karakterlerin bir yerde mutlaka buluşması gerektiğine inanandanım. Bu benim kendi hissiyatım ya da sinema düsturum olabilir. *Zerre'*deki bütün fabrikalar, atölyeler, sokaklar, yolculuklar hepsi gerçektir. Bir seyirci olarak başroldeki karakterle o mekâna girdiğimiz zaman o gerçekliğe şahit oluyorduk. *Gölgeler İçinde* özelinde baktığımız zaman o fabrika bölgesi, o büyük yapı tamamen gerçek. Filmde gördüğümüz bazı oyuncular da orada işçilik yapan kişiler. Filmdeki gibi kapalı bir sistemin içinde yaşayan, o fabrika bölgesinden dışarı pek çıkmayan bir topluluktu. Açıkçası hem senaryoda hem de gerçek mekânda bu kadar paralel şeyleri bulunca bu benim için mekânla hikâyenin iç içe geçmesini sağlıyor. O yüzden aslında mekânla ilgili daha iyi alternatiflerimin olmasına rağmen yaşanmış mekânlarda çekim yapmak sanki hikâyeye olan minnet borcunu gerçekleştirmek gibi geliyor. Kıyafetleri bile olabildiğince o bölgeden almaya çalışıyorum. *Zerre'*deki kıyafetleri Tarlabası'ndaki pazarlardan, ikinci el ürün satan dükkânlardan satın almıştık. Hatta oyuncular, bitlenmekten korkmuşlardı. Kıyafetlerdeki o eskimişlik benim için bir anı. Belki kimse görmeyecek, kamera bile görmeyecek ancak bunlar gerçekçi dünyanın sinematografik dünyaya sızmasını sağlıyor. Mekân, benim için gerçeklik bağlamında önemli

K.Ö: Godard'a bir gönderme yapacaksa aslında görünmeyeni görünür kılma meselesi var burada. Çok da kıymetli buluyorum bunu.

E.T: Kesinlikle. Ben sette gördüğüm bir şeyi hemen senaryoya adapte edebilmeyi seviyorum. *Zerre'*de karakter marketin içine giriyor ve kola istiyor. Yarım ekmeğe, bir domates, bir yumurta alıyor. Bazı festivallerde bana yarım ekmeği kimsenin almayacağını söylediler. Halbuki biz Jale hanımla (*Zerre'nin* oyuncusuyla) dolaşırken gerçekten marketten bir kadının çeyrek ekmeğe, bir yumurta ve domates aldığını gördük. Bu durumla orada karşılaştıysak demek ki bu hikâye filme sızmak istiyor. *Gölgeler İçinde* de öyle. Çöplük alana girip kutuların içinden yemek bulma sahnesi senaryoda yoktu. O da o mekânda, o bölgede doğaçlama olarak çıktı. Sette bana o mekân bir şey anlatmak istiyor ve ben bunu nasıl ekleyebilirim hissiyatındayım. O dünyaya sadık kalmak bana huzur veriyor.

K.Ö: Kimi sınıflar için kurgu distopya mekânken aslında başka sınıfların hakikati.

Fırat Osmanoğulları: Her iki filminizde de karakterlerin sadece hayatta kalmak için mücadele

ettiklerini, gayri insani koşullarda çalıştıklarını, çabalarının 'en azından' bu durumlarını muhafaza etmek olduğunu görüyoruz. Beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçlarını ancak onları öldürmeyecek, hayatta tutacak kadar karşılayabiliyorlar. Bu durumda olmalarının esas sorumlusu olarak karakterlerin her anında hem yatay hem de dikey bir biçimde işleyen, görünsün ya da görünmesin, neredeyse her yerde maruz kaldıkları iktidar olduğunu görüyoruz. Bu anlamda sinemanızı çalışma, gündelik hayat, iktidar, emek gibi kavramlara içkin bir çatışmanın ifşası olarak değerlendirmek mümkün mü? Ya da aynı çelişkilere, farkında olarak ya da olmayarak, olanlara yönelik bir 'anlatılan senin hikâyendir' durumundan bahsedebilir miyiz?

E.T: Aslında iki film özelinde de baktığımızda, toplumsal gerçekçi bir noktadan bakmayı seviyorum. Toplumsal gerçekçi bir bakışla baktığımızda hemen aklımıza iş, emek, iktidar, sömürü, işveren gibi kavramlar geliyor. Bunları yaparken tabii bazı riskler barındırıyor. Zerre'de bu daha baskındı. Klişeye düşebilmek veya tekdüze olabilmek gibi riskler olabiliyor. Bizim anlattığımız emekçi kesim için de bu aynı risk. Yani sürekli aynı döngünün içindedirler. Günümüzden öte yüzyıllardır böyle. Sürekli bir benzer döngü, benzer sömürü benzer emek. Bu döngüyü iki filmde de anlatmak için yola çıkmıştım. Zerre'de filmin açık uçla bitmesi, bir şekilde bir yere varamaması döngüde dönüyor olduğunu hissettirmek için yapıldı. *Gölgeler İçinde* ise döngü hem görsel metafor olarak fabrikada bir alet hem de oradaki işçilerin ne için çalıştıklarını bilmedikleri bir yapı içine sıkışmışlığını anlatan bir kavram. Bu kesinlikle hepimizin hikâyesi. Ancak bu sadece geçmişten, şimdiden ya da gelecekte gelen değil insanlığın kendisiyle iktidar, sömürü gibi kavramlarla devam eden döngüsüyle alakalı. Bu döngü ve hiçbir yere varamamak benim canımı çok acıtıyor. Nereye nasıl varılır benim uzmanlık alanım değil. O anlamda benim de cevap veremediğim çok şey var ama dediğiniz gibi bu bizim hikâyemiz. Çok eski kitapları okuduğumuzda da işveren, emek, sömürü kavramlarını görüyoruz. Şu an da hala bir filmle bunu tartışıyoruz, üzerinden yüzyıllar geçmiş olsa bile. Hala belki bir adım yol kat edemedik gibi hissediyorum. Şu anda yeni kuramları veya benzer tezleri okumaya çalışıyorum. Hep aynı kavramlar, aynı kitaplara aynı referanslar veriliyor. Bizim artık başka bir noktadan mı bakmamız lazım. Bilmiyorum. O yüzden *Gölgeler İçinde*'yi biraz daha bilimkurgu ve distopya sosuna katıp bu soruna aynı yerden değil de başka bir noktadan bakarsak acaba bir çözüm bulabilir miyiz sorusu üzerinden denemelerle ortaya çıkardık. Artık bu hikâyeden çıkmamız lazım. Çünkü aynı şeyi başa sarıyoruz gibi hissediyorum.

K. Ö: Ben belirgin bir biçimi olan bir yönetmen olduğunuzu düşünüyorum. İki filmde de benim "haber gerçekçiliği" diye tanımladığım bir sinematografik yorumunuz var; kamera elde, dinamik, sokağın içinde. Aslında, bir anlamda da bu noktada izleyiciye de bir fail gözlem imkânı da tanıyor. Renk tonlamanız, tercihleriniz 'düşük chroma'lı, aslında, o distopik algıyı çok güçlendiren tonlamalar. Bir de şunu gözlemledim, yanlışımlıysa lütfen düzeltin, çok yetkin, etkili bir *melez kurgu* anlayışınız var. Yani, biçimci sinema ile gerçekçi sinemanın dinamiklerini kendi anlatınıza çok iyi yediriyorsunuz. Sanat sineması yapmanıza rağmen biçimci sinemanın zaman zaman size sunduğu imkânları da kullanıyorsunuz. Bu bağlamda da filmleriniz anlatısını pek çok filmde olduğu gibi öyküye, diyaloga yaslamaktan çok göstererek anlatıyı taşıyor. Bu bağlamda da bu gösterme, yani görüntünün aslında epistemeyi, bilgiyi yani anlatıyı taşıması meselesindeki niyetinizi biraz açıklayabilir misiniz?

E. T: Tabii, teşekkür ederim öncelikle.

K. Ö: Yani, bu bir yöntem ve tercihli bir yöntem benim gözlemlediğim bu.

E. T: Evet, aslında bu yöntem benim hep bu konuları anlatırken, belki *Gölgeler İçinde*'de yani ikinci filmimde biraz daha açtığım bir yöntem olmuş oldu. Bu konular, toplumsal gerçekçilik veya anlattığım dertleri biraz daha farklı bir bakış açısıyla anlatma üzerine aslında özetleyebilirim. Zerre'de baktığımızda hikâyeye, çok sade bir hikaye ama az önce bahsettiğiniz kurgu biçimi, daha sıçramalı bir kurgu ve aynı zamanda sadece tek bir karaktere odaklanan bir kurgu. Bu benim o karakterin seyircinin olabildiğince içerisine dâhil olabildiğini ve onun yaşamını gözlemlemesinden güç alması için yaptığım bir yöntem. Aslında bunu yaparken şunu hiçbir zaman istemedim, o karakterle özdeşleşip yabancılaşmaktan da uzaklaşmama çalışmam lazımdı. Çünkü o zaman o klişe dediğim veya duygusal ile duygunun aynı şey olmadığından hareketle, izleyicinin duygusal tarafa geçmesini hiçbir zaman istemiyordum. O

yüzden, filmin sonları *Gölgeler İçinde* de *Zerre*'de de biraz ucu açık sonlara sahiptir.

K. Ö: Katartik sonlar değiller yani

E. T: Evet, evet. Seyirciyi eve mutlu götürdüğüm zaman biliyorum ki defterini kapatıp kendi hayatına devam edecek. Hayır, orada belirli hayatlar var, bu sorunları izlediyseniz artık o sorunlara şahidiz ve o sorunların o hayatların sorumluluğunu da taşımamız lazım düşüncesiyle biraz kurgunun sonlarında veya kurgu stilinde bu şekilde tasarlamayı ön gördüm. Bu bana hem seyirciyle karakterin sıkılmadan ve hızlı kurguyla ve tek karaktere odaklanarak hikâye anlatma özgürlüğü verirken aynı zamanda yabancılaşma ve hikâye ve karaktere uzaktan bakabilmek imkânı da veriyordu. Bu açıdan, başta da söylediğim gibi çok fazla bir belgesel geçmişim olduğu için omuzda kamera ve elde kamera şeklinde karakter takipleri ve hikâye takiplerine çok hâkimdim. Bu stilin karakterin omzunda sürekli dolaşan bir üçüncü göz gibi seyircinin hep onun yanında olması ve onun kafasının içindeymiş gibi yaşananlara şahit olması açıkçası hoşuma gidiyor. O yüzden, iki hikâyede de paralel kurgu veya farklı karakterlerin hayatlarına çok odaklanmıyoruz. Ne zaman ki ana karakterimiz diğer karakterlerle karşılaştığında, temas ettiğinde o zaman oradan ne öğrenebilirsek öğreniyoruz. Atıyorum, *Zerre*'de ana karakter fabrikadaki yatakhaneyi ilk gördüğünde onunla birlikte, bizde ilk defa o odayı görüyoruz ve burada mı kalacak şimdi bu derken, aslında burada mı kalacağım sorusunu soruyor oluyor içinden. Bu açıdan, seyircinin hep karakterin yakınlarında olmasını ve hikâyeyi karakter ne zaman öğrenirse o zaman öğrenmesini, birlikte yaşamasını, birlikte deneyimlemesini seviyorum. O yüzden ileri gitmek, olayları önceden fark etmek veya bir şekilde "masanın altında bomba var"ı izleyiciye verip onu bekletmesini sevmiyorum açıkçası. Daha doğrusu, bu stilin anlatmak istediğim dünyalara pek uymayacağını düşünüyorum. Özdeşleştirme ve yabancılaşmanın aralarında dolaşabilmek bence çok tehlikeli; bir anda öbür tarafa kaçabiliyorsunuz veya bir anda filminden kopulabiliyor. O aralarda bir yol denemeye çalışıyorum. Hala deniyorum, ikinci filmimde de denedim, henüz çok başarılı olduğumu söyleyemem bu konularda ama kafa yoruyorum; bu ikisinin arasında bir yol nasıl bulabiliriz? Hem seyirciyi karakterden kopartmadan hem de seyirciyi çok duygusallıkla içeriye sokmadan... O yüzden hareketli kamera ve bir jump-cut kurgu, tek karakter yapısı, paralel öykülere ve paralel hikâyelere girmemek, benim tercih nedenim oluyor. Filmin görsel dilinde de bu genelde mekânların soluk olması, mekânların daha mono chroma renklere, tek düze olmalarına endeksli. Bu *Gölgeler İçinde*'de aslında görsel olarak daha güçlü bir dünyaya eviriliyor, hâlbuki anlattığımız dertler aynı dertler ama bu dertleri anlatırken olabildiğince minimal veya *Zerre* minimalken, *Gölgeler İçinde* biraz daha gösterişli. Aslında, yine minimal hayatları anlatıyor, yine bir küçücük karakterin sıkışmışlığını anlatırken bunu bu sefer daha anamorfik lenslerle, daha büyük bir hissiyatla, kameranın daha agresif kullanımı ve daha şiddetli kullanımıyla sağlıyor. Kameradaki şiddet, görüntülerde çok kirlidir, greni yüksek, düşük ışık, bazı yerlerde çok sert kontrast vardır, bazı yerlerde karakterin suratını bile göremiyoruz ama o kaosun içerisindeki karaktere ulaşmak aslında benim yine o minimal dünyaya görsel olarak daha doğrusu içerikte minimal olan hikâyeyi belki bir mikroskop gibi belki bir büyüteç gibi büyüterek izleyiciyi kandırma ve izleyiciyi o dünyanın içerisine odaklanma üzerine bir deneme oldu *Gölgeler İçinde*. Bilmiyorum, üçüncü filmimde nasıl bir yol izleyebileceğim ama buralara çok kafa yoruyorum açıkçası, biçimle içeriğin birbirlerine uyması ve uymamasından beslenme üzerine.

K.Ö: Evet, o diyalektik çatışma çok bariz hissettiriyor kendini aslında.

E.T: Evet, aslında uyumun olmadığı noktalar bazen daha iyi bir anlatım doğurabiliyor. Mesela, *Gölgeler İçinde*'de o hoşuma gitmişti. Bu kadar minimal noktalarda bazen büyük göstermek veya çok büyük olayları, öyledir ya çok küçücük bir detay üzerinden veya ucu açık veya göstermeyerek başka bir anlatım metotları bulmaya çalışıyorsunuz ve bu bence bazen siz de farkında olmadan yeni bir şey katabiliyor. Çünkü o şeye hep inanıyorum, bunun bir formülü yok. Hepimiz arıyoruz, hepimiz araştırıyoruz ve hepimiz bir şekilde yeni anlatım yolları buluyoruz. Sinema çok yeni bir sanat, yeni anlatım yolları bulabilir miyiz? Yeni bir şey bulabilmek şuan oldukça zor. İki filmimde de yeni bir şey bulduğumu asla söyleyemiyordum ama daha önceki o yollar üzerinde denemeler yapmak bile heyecan verici oluyor.

F.O: Ben yine biçimden içeriğe çekeceğim sizi biraz ama *Zerre* aslında bir bütünü içerisinden

çekip çıkarılmış zamansal bir parça gibi. Ya da bir hayat parçası... Ne evveliyatını biliyoruz ne de sonrasını. Ama bu parçanın içinde Zeynep'in mutlak çaresizliği söz konusu. Çaresizlik belli ki filmin kapsadığı zaman parçasından önce de vardı, sonrasında da olacak. Yani bütüne yayıldığı belli. Bu çaresizlik bizde yoğun bir umutsuzluk hissi yaratıyor. Gerçekten her şey bu kadar umutsuz mu, yoksa umudu *Gölgeler İçinde'* nin sonuna mı sakladınız?

E.T. : Evet şöyle aslında ikisini de yapmak istemedim. Ne mutlu ne de mutsuz bir son şeklinde bağlamayı istemedim. Hikâyenin akışıyla bitmiş olması önemli... Yeni bir işe girdiğinin akşamı odasında bir şekilde ondan ayrılıyor kamera ve tamamen çıkıyoruz onun hayatından. Yine öyle girmiştik hayatına ve öyle de çıkıyoruz. Tabi *Gölgeler İçinde'de* bu birazcık daha belirgin. *Zerre'de* o mutlu son ve mutsuz son: İşe girmiş bir taraftan bakarsak hayallerinden birisiydi işe girmek o zaman mutlu son, ama aynı noktada daha evden çıkamamış ve filmin başına geri dönmüş bu açıdan da umutsuz da olabilir. Aslında o sorgulama bence çok değerli oluyor. *Gölgeler İçinde'de* tabi biraz daha farklı. Orada da yine ikilem olduğunu ifade edebilirim. Bir isyan ve bir farkındalık, bir şekilde yalnız olmadıklarını fark etmeleri ve aslında güçlerinin farkına varmaları... Duvarı yıkmaya çabalamışlar zarar da vermişler ama en son bir hoparlör sesi duyuyoruz, zarar verdiler mi yoksa yapı tekrar devam mı ediyor, bir şekilde seyirciye bakarak bitiriyor zaten ana karakter. Yani sorumluluk seyircide. Demek ki yine çok olumlu gibi gözüküyor ama çok olumlu olduğunu söyleyemiyoruz. Bu açıdan bu ikilem hem izleyicileri özdeşleştirmek, onlara bir link vermek gibi oluyor. Ama aynı zamanda bütün defteri kapatıp mutlu bir şekilde izleyiciyi eve yollamak istemiyorum. Çünkü iki filmde de bence gerçekten izleyenlerin, hepimizin sorumlu olduğu konular var. En azından filmi izledikten sonra, "Ya evet ben burada olsaydım ne yapardım ne yapılabilir" gibi sorular sorduruyor. Gerçekten hikâye anlatımında, bu filmin sonunun rahatsız etmesi açıkçası benim işime geliyor. Bu açıdan bu iki hikâyede böyle bir ikilemle bitirmenin doğru olduğunu düşündüm. Sonrası için bilmiyorum açıkçası.

F.O: Evet ne kadar soru işaretiyle evimize dönersek zaten filmde bize bir şey katmış oluyor. Etkilemiş oluyor.

E.T: Kesinlikle evet. Ben soru işaretlerini, muğlaklığı çok seviyorum. Soru işaretleri ve muğlaklık bilinmezlik getirmiyor, aslında düşünce gücünü çalıştırmayı getiriyor. Hayatta da öyledir, çok fazla kafa yormamaya alıştığımız için aslında bazen filmlerde hızla cevaba ulaşmaya çalışıyoruz. Bu açıdan muğlak filmler, bulmaca çözer gibi çözmekten bahsetmiyorum, ama bazı yeri doldurulamaz kavramlar ve hikâyeler oluyor, hayatımızda da öyle. Bir anda birisiyle tanışıyoruz ve bir anda çıkıyor gidiyor hayatımızdan ama ne anlamı vardı bilmiyoruz. Ona illa cevap vermek zorunda değil ama onu yaşıyor olmanın bir süre sonra hayatınıza bir şekilde dokunduğunu fark ediyoruz. Ufacık bir detay bile olsa, bir isim bile olsa bu anlamda hayata bir yerden dokunuyor. Filmlerde de böyle, o sahnelerin birbirine bağlandığını düşünüyorum. Boşluk veya muğlaklığı aslında hikâyenin kırılma noktaları gibi görüyorum. O muğlaklıklar bence en farkında olmadığımız bilinçaltımızın hikâyeyi izleme taraflarıdır. Çünkü sadece gözle ve beyinle hikâyeyi ve sinemayı izlemekten daha öte, bilinçaltımızla başka türlü algılarımızla da filmi anlamaya çalışıyoruz. Benim mesela çok vardır, bir anda bir filmde bir sahneyi görüp bu bir şeye benziyordu deyip, yıllar önce izlediğim bir filmi hatırlatması... O kadar unutmuşum ki ama bir yerlerde kalmış ve tekrar o beynimdeki uyan, hayatımda otuz yıl sonra o filmde bir sahneyle bağlantı kurulan bir sahne, beni otuz yıl önce izlediğim bir filmi hatırlatmaya götürebiliyor. Demek ki ben unutsam bile bilinçaltı veya hafıza veya beyin, o katmanlar filmleri çok fazla sınıflandırıyorlar. Bu yüzden o muğlaklığın ilk anlatımda ya da ilk görüldüğünde anlaşılmasın daha sonra bilinçaltına hizmet ettiğini düşünenlerdenim açıkçası.

K.Ö: Tam da buradan alayım ben. Özellikle *Gölgeler İçinde'de*, görebildiğimiz kadarıyla, Platon'dan, Foucault'ya oradan Marx'a uzanan bir düşünsel altyapı söz konusu. Senaryoyu yazarken sizi besleyen düşünsel kaynaklardan biraz bahsedebilir misiniz?

E.T: Tabi aslında tek bir kitap veya eserden daha öte, çok fazla. Foucault açıkçası çok önemli. Özellikle onun şöyle bir sözü var, çok seviyorum onu: "Benim kitaplarım, eserlerim molotof kokteyli gibi, mayın tarlası gibi olsun istiyorum. Onu okuduktan, inceledikten sonra kişi kendini yok etsin, kendini patlatsın". Oradaki yok etme aslında kişinin kendini yok etmesi

değil, fikirlerini yok edip değiştirmesi.

K.Ö: Aşması ve aşındırması.

E.T: Aynen öyle. *Gölgeler İçinde*'de böyle bir anarşi duygusu var. Başrol artık bazı şeyleri fark ettikten sonra kendi yok oluşunu bile göze alarak bütün sistemi yok etme üzerine; çünkü ancak yok edilirse yeni bir sistem kurulabilir fikri üzerine yola çıkıyor. Bu anlamda Foucault, Panoptikon; Platon bunlar beni çok besleyen düşünürler/kavramlar. Ama bunları olabildiğince gizli biçimde hikâyeye yedirmeye çalışmak gerekiyor bence. Bunları o yüzden okuyup unutmaya çalışıyorum ki çok yüzeye çıktığı anda çok kavramsal olur ve sinemanın ruhuna o plastiğe zarar verir, bir anda propaganda filmine dönebilir, bir anda akademik bir filme dönebilir, bir anda belgesele dönebilir diye o çizgileri her zaman kendime hatırlatıyorum. Hikâyeden ve karakterden uzaklaşma çünkü bu kavramların hepsi aslında basit karakterin, davranışların üzerine anlam katıyor diye. Bunun ötesinde Stanisław Lem'i çok okuyorum, Asimov'u çok okuyorum. Açıkçası onlar bana çok büyük heyecan ve tamamen farklı bakış açıları veriyorlar. Ursula Le Guin'i çok seviyorum. Bunlarda, şuradan şunu aldım diyemem ama o bakış açısı kapsamında o başka dünyalar, başka bir gezegen gibi kapalı sistemler, o kendi içine döngüler, duvarın ötesini aşmak, o kavramlar, o dünyalara sızmak... Bunları aslında bana hep bu kitaplar veriyor. Eski Rus bilim kurgularını izlemeye çalıştım uzun bir süre, edebiyatta da böyle çok keşfedilmemiş hikâyeler buldum, ismi cismi belli değil. Hep bildiğimiz isimlerin ötesinde çok farklı bilimkurgu ve distopya dünyasını keşfetmeye çalıştım. Bilimkurguda bildiğimiz belli kavramlar vardır işte; uzayda yolculuk, zamanda yolculuk... Hâlbuki felsefe ve spiritüellik, ruhsallık buralarda veya bu kavramlar, emek kavramı, iktidar, izleyen, izlenen bu kavramlar çok iyi yorumlanabiliyor distopya ve bilimkurgu edebiyatında. Bu açıkçası benim çok ilgimi çekti. Bu kavramlar üzerine bu dünya kurulabilir, bu sularda, bu türde eserler verebilir miyim diye yola çıkmamı sağladı. O yüzden de bilimkurgu ve distopyanın biçimi bana heyecan vermiş oldu ikinci filmde, *Zerre*'den sonra. Bu kavramlara başka türlü bu kadar yaklaşamayacağımı düşündüm. Bu açıdan bu eserler tabii bunları çok daha çoğaltabiliriz ama heyecanlandığım ve sürekli elimin gittiği bu kavramlar çok ilginç. Muazzez İlmiye Çığ'ın Sümer yazılarını okuyorum acayip derecede bana ilham veriyor. Özellikle Sümerli Ludingirra, tarih öncesinde yazılmış bir günlük Muazzez İlmiye Çığ'ın çözümlediği. Çok uzun yıllar öncesinde günümüzün sorunlarını anlatan birisiyle karşılaşıyorsunuz. Zamanda yolculuğun gerçek kavramı bu bence. O yüzden çok antik bir yazı gibi duruyor ama bana çok bilim kurgusal geliyor. Açıkçası böyle farklı disiplinleri işin içine katmaya çalışıyorum. Antropoloji yükseği de yapıyorum. Bu anlamda o antropoloji kavramları bu dünyayı kurarken de -*Gölgeler İçinde* özelinde- bunların bir ritüelleri olması lazım, sabah başlarken bir yerlere bakıp gitmeleri gerekiyor, kurdukları dünyanın bir sistemi var, kendilerine özgü bir kadın erkek ayrımı ve birleşimi, tamamen kendi dünyalarını kurmaları... Küçük bir kapalı toplummuş gibi dizayn etmeye çalıştık. Bu anlamda da, antropoloji çok altlarda kalsa da o dünyayı kurmakta bana çok yardımcı oldu.

F.O.: O zaman *Gölgeler İçinde*'den devam edersek ben de açıkçası *Gölgeler İçinde*' yi seyrettiğimde aklıma hemen Platon'un mağara alegorisi geldi. Hatta filmin ismi dahi bunu çağırıyor. Sözelimi filmdeki işçiler tıpkı o Platon'un mağaradakileri gibi. Esas karakterimiz ise ne olursa olsun yüzünü o ışığa dönen o Platon'un filozofuna dönüşmeye başlıyor, tam olarak o düzeye henüz erişmemiş olsa da. Sorgulamaya başladığı andan itibaren, diğer işçilerden ayrışıyor. Diğerleri hala zincirlerine bağlı bir şekilde dururken o tekrar diğer işçilere döndüğü zaman onları ikna etmeye çabalar yine Platon'un filozofunun karanlıktakileri ikna etmeye çabalaması edememe gibi. Platon'un mağara alegorisi bu anlamda sizin filminizde nasıl karşılık buluyor? Neler söylersiniz?

E. T.: Evet beni de çok heyecanlandıran bir kavram. Tabii çok kullanıldı edebiyatta da sinemada da. Biz hepimiz aslında gerçekliği çözmeye çalışıyoruz kendi hayatımızda da kendi gerçekliğimizde de veya işte hikâyeler özelinde de karakterlerin bir gerçeğe ulaşması için çabalıyoruz Hepimizin yolculuğu aslında sorgulamalar üzerine geçiyor. En basiti zaten kendimizi sorgulayarak yaşamaya çalışmamız. Bu anlamda o gerçeğe nereden bakarsak, yorumlanabilen bir kavram olduğu için açıkçası buradaki gerçek bence aslında gölge. Ve aslında bu yüzden insanların bizim hayatımızda da böyle olduğunu düşünüyorum inanılmaz fazla sorgulamaların içindeyiz. Tam olarak nerden geldiğimiz belli değil nereye gittiğimiz

belli değil gelecek ve geçmiş insanlık anlamında söylüyorum bunu. Bir kutunun içindeyiz dünyada dünya dışı başka hiçbir yerden haberimiz yok nerdeyse elimizde bazı gözlemlerimiz var, tamamen kapalı bir kutunun içinde yaşıyormuş gibiyiz. Ve burada gerçek adını verdiğimiz bilim, inanç, edebiyat ve sanat gibi bir sürü enstrümanlarla gerçeği yorumluyoruz. Bunlarında aynı mağara alegorisinde olduğu gibi mağaradan içerisinde duvarda yansıyan gölgeler olduğunu hep düşünüyorum. Aynı bunun alegorik olarak *Gölgeler İçinde'ki* fabrika bölgesiyle kıyaslayabiliriz. Onlar da bir şekilde kameraların, çalışan aletlerin olduğu, taşlar döndüğü bir bölgedeler ve onlar için gerçek yemeklerini alıp gelmeleri, sularının sınırsız olmaları, barınabilmeleri, çalışabilmeleri ve ayakta kalabilmeleri. Bu gerçeklik bir şekilde bir aletin bozulmasıyla sekteye uğrayınca farklı bir farkındalık düzeyine geçebiliyorlar. Aslında o zaman soru çıkıyor bu gerçeğin kaynağı, duvara düşen gölgenin asıl kaynağı neresi? Nereden geliyor ? Bir delik var ve oradan bir ışık geliyor. Onu karakterlerden biri fark edip geri döndüğünde, diğerlerine anlatmak istediğinde tabii ki de fark edemiyorlar çünkü ışığı gören, gerçekliğin başka bir kademesine geçen, başka bir yönünü gören biri asla bir daha geri dönemez veya geri döndüğünde asla aynı insan olamaz açıkçası bu doğanın kuralına ters bir şekilde düşünsel gelişimi dolayısıyla da. Bu açıdan tüm dünya tüm yaşadığımız şeyler mağara alegorisi ve *Gölgeler İçinde'de* bu alegorinin aslında plastiğe, bir kaba, fabrika bölgesine düşmüş hali. Bunu gerçek ışığı takip eden veya gerçekliği yorumlamaya çalışansa ana karakterimiz olmuş oluyor alt metinde baktığımızda. Aslında bu döngüyü orada çok gizli bir şekilde görünür kılmaya çalıştım ama ben bunu onun ana derdi olarak değil sadece bunla biz hepimiz karşılaşıyoruz. Kendi hayatımızda da çoğu sorguladığımız şeyin başka bir yönünü görüp aslında gerçeğin tam tersi olduğunu fark edip bir üst farkındalık seviyesine geçebiliyoruz. O yüzden *Gölgeler İçinde* filmin adından da dediğimiz gibi gölgelerin içindeler peki o zaman gerçek ne? Gölgeler dışında ne var? Bunu artık seyirciyle veya filmin alt metniyle açıklanabilecek kavramlara doğru yöneliyoruz açıkçası. Özetle mağaranın bir dışı olduğunu fark ediyoruz, bunlar da fak ediyor. Bu bile büyük bir farkındalık. Belki hiç orayı bulamayacağız, bulamayacaklar ama dünyada biz bile farkındayız, bu mağaradayız bu mağaranın bir dışı var. Ne var bilmiyoruz. Üzerine kafa yoruyoruz. Bir şekilde filmdeki ana karakter de kafa yoruyor. Tamirci karakteri ile bir adım ilerliyor ama fark ettikleri şey diğer insanlardan farklı olarak burada gördüklerimiz bir gölge, gerçek dışarda, o zaman orda ne var?

K.Ö.: Tam da buradan ben devreye gireyim. Fabrikadaki işçileri “gölgeler içinde” tutan iktidar ki görünmeyen, lüpen ve tekinsiz bir yerden kendi varlığını hissettiren iktidar panoptik mekanizmayla ve kameralar aracılığıyla gözetimini ve denetimini yapıyor ki bu günümüzde de çok aynalaması olan bir şey. Kapitalizmin aslında bu panoptik mekanizmaları günümüzde kadar arttırarak çok etkin bir şekilde de gösterdiğini gözlemliyoruz. Sizin filminizde de bu başarılı bir şekilde ortaya çıkıyor. Ve rıza mekanizması ortaya çıkıyor yani bir süre sonra otokontrol, gölgeler içinde kalan topluluklar içerisinde baskın hale geliyor. Yani böyle bir işte egemen ve çalışanlar, işçi sınıfı arasında kurulan yada işte köle ve efendi arasında kurulan mesele aslında çok güçlü bu panoptik imkanlarla sağlanıyor: rıza mekanizması. Sizin filminizde de bu ve bunun kırılma aşaması çok iyi bir şekilde gösteriliyor. Bu noktada da filminizi de merkeze alarak bu denetim toplumu, gözetim toplumu üzerine ne söylemek istersiniz ?

E.T.: Açıkçası *Gölgeler İçinde'den* hareket ederek yani burası sanki bir kale gibi o da hani hep benzer bir örnek vermem gerekirse. Kapalı bir sistem, bir fabrika sistemi burasını bir kale olarak yorumlayabilirsek, kale düşmanları dışarda tutmak için mi yoksa insanları içerde tutmak için mi? Bu buradaki fabrikayı da öyle gösteriyor. Yani bu insanları dışarda değil içerde de tutmak için yapılmış gibi. Taş yıkıyorlar sadece, gerçekte de böyleydi bu arada o bölgede tamamen taş yıkıyorlar...

K.Ö.: İktidar mekan aynı zamanda burası tam Foucault'nun tabiriyle.

E.T.: Aynen öyle evet. Yani gerçekte de böyle taş yıkıyorlar. Ne yıkadıklarını tam bilmiyorlar. Gerçekte de orada kameralar vardı daha modern beyaz kameralar ve hani bunun birçok benzer türevlerinin dünyada da görebiliyoruz. Burada dışarıda ne var ? Kimse hiçbir şey bilmiyor farkında da değil. Buradaki insanları içerde tutmak için yapılmış bir yapı gibi. Tamamen panaptikona çok uyuyor ama hani buna baktığımızda tabi daha sınırlar belli izleyen izlenen tamamen arada bir mekanizma var, arkada ne varı bilmiyorlar, sorgulamıyorlar bile. Hani biraz günümüze baktığımızda bu kavramları üzerinde Baudrillard'ın panoptik çağın bittiğine dair

bir söylemi var ama şu an aslında post-panoptik dediğimiz hani o iki tarafında birbirinin içine geçtiği, gözetleyen gözetlenen bu kavramların bile sınırlarının kalktığı ve saydamlaştığı bir noktadayız. Buradaki *Gölgeler İçinde* özelinden beni en çok ilgilendiren şey şuydu: gözetlenen bir topluluğun bir üyesi gözetleyen tarafa geçebilir mi? Aslında biraz kameraları kırması, kameraların arkasını keşfetmeye çalışması ve odalara girmesi, kabloları takip etmesi, diğer kameraları bulup, ana sistemi keşfetme çabası bunun için. Bir an gözetleyen tarafa geçiyor ana kahramanımız. Bu bana hep heyecan verici bir nokta olmuştur. Gözetlenenin gözetleyen tarafa geçmesi ve bir anda aslında bildiğimiz şeyler filmin içindeki ters planlar da biraz onu anlatıyor. Bildiğimiz gerçekliğin aslında terse dönmesi, bir anda gözetleyen tarafının gözetlenen tarafa geçmesi. Bu anlamda tekrar panoptik bir döngüden bahsediyoruz ama bu sefer güç dengesi ayrılıyor açıkçası.

F.O: Filmde, Marks'ın yabancılaşma kavramına dair çıkarımlarda bulunmak da mümkün. İşçiler ürettikleri ürüne yabancılaşmışlardır; ne ürettikleri belli değildir. Birbirlerine yabancılaşmışlardır; aralarında herhangi bir dayanışma söz konusu değildir. Üretici etkinliklerine yabancılaşmışlardır; iş onları zihnen ve bedenen çürütmüştür. Ve de kendi türüne yabancılaşmışlardır; insanlıktan çıkmışlardır. Dolayısıyla sınıf bilinci söz konusu değildir, daha çok kendinde bir sınıf halinden söz edebiliriz. Filmde sorgulama ve düşünme ortaya çıktığında ve ardından bunlar edimselleştiğinde yabancılaşmanın yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığını ve kendinde sınıf halinden kendi için sınıf haline bir geçişin söz konusu olduğunu söyleyebilir miyiz?

E.T.: Tabiki de, zaten filmin içerisindeki o, tamamen kendi içinde buldukları yapıdan bile habersiz olmaları, o kadar yalnızlık ve o kadar bireysellik, birey ve bireysellik aynı kavrammış gibi hep karıştırılır ya, tamamen bireyselleşmişler bence buradaki çalışanlar ve ne için çalıştıklarını bilmiyorlar. Gerçekten de o fabrikada çekim yaparken, biz de bir türlü çözemedik. Taşlar geliyor ve taşları suyla yıkıyorlar, makinelere yoluyorlar. Öbürü başka makinelere yolluyor, böyle böyle bir şekilde o taşlar bir yere gidiyor. Biraz sorgulamaya çalıştım, takip ettim ama sonra ben de bir yere ulaşamadım o bölgede. Daha tekstil odaklı bir fabrika olsa çıktığı görebiliyorsunuz ama maden yapılarında madenin, yerin 5 kilometre altına gidip sonra oradan bir taş çıkarıp, sonra onun son ürün haline gelmesi çok uzun bir süreç. Çünkü siz o sürecin küçük bir noktasında kalarak, aslında nerede olduğunuzu fark edemiyorsunuz. Bir önemi de yok, orada amaç, demin de dediğim gibi, belki de sadece o insanları içeride tutmak için bir şekilde onlara iş vermek ve makinelerin veya fabrikanın veya büyük sistemin kendini ayakta tutması için malzemelerden bir tanesi. Bu açıdan baktığımızda çalışanlar ayakta kalmak zorundalar. İki kahramanın geceleyin bir konuşması var "çok bir şeye karışma işini yap, hasta olmamaya çalış, iyi uyu" yani kendinle ilgilen, çok fazla etrafa bakma Bu zaten genel de hep telkin edilir. Dikkat ederseniz çoğu fabrikada tabelalar vardır, işte "baret tak" veya işte "yemeği hızlı bitir", işte "30 dakika yemek süresi" falan gibi yazılar falan vardır. Bu güvenlik için tamam ama bazı noktalarda tamamen yönlendirmek ve işten çok koparmamak için yapılan direktiflerdir. Bu neden, çünkü sosyalleşmek birlikte çözüm aramaya çalışmak, birlikte buluşmaya çalışmak yerine işe odaklanmak. O yüzden o barakalardaki borulardan gelen seslerle birbirlerine ulaşmaya çalışıyorlar, altlarda birileri var, başka bölümlerde birileri var, birbirlerinden habersizler. O yüzden filmin sonunda "sizde mi bu fabrikadasınız" diye sorduğunda o da, "evet, ya siz?" diyor, yani birbirlerinden bu kadar kopmuşlar, yan yana olmalarına rağmen. Ulaşmaya çalışıyorlar birbirlerine ama bulamıyorlar. İşte aslında bu tamamen, oradaki o borular aracılığıyla birbirlerine ulaşmalarına rağmen, yalnız kaldıkça tek hale gelmişler ve o bir kişi çok bir şey yapamıyor, en fazla ufak bir zarar verebiliyor. Ne zamanki o yapı büyüyecek, ne zamanki birleşmek veya ne zamanki sorunların çözümü için birbirimize danışmamız veya birbirimizden yardım istememiz noktasına geleceğiz o zaman işte o bireysellik çıkacak ve sınıf bilinci tam olarak yerini alacak. Oradaki o sınıf bilinci ancak farkındalıkla ve yeni bir düşünce biçimiyle gelebiliyor farkındaysanız. Yani ana karakter, bu düzenin ötesinde başka bir şey, duvarın ötesinde, mağaranın ötesinde başka bir kaynak olduğunu mağaranın dışında olduğunu fark edince bir sınıfsal kavram ortaya çıkmaya başlıyor ve ondan sonra hatta yemekhanede buluşuyorlar, aralarından bir tanesi diyor ki genç olan, dahi çocuk "yani ne kadar yiyeceğimiz var? Herkes elindeki yiyecekleri sayсын. Yani burada yemek kesildi, su da kesildi ve biz artık bir şekilde kendimiz ayakta durmak durumundayız. Ve en büyük kavram orada yine ana kahramanın dediği gibi "biz bizeyiz".. Arkada kimse

var mı yok mu dan öte, biz buradaki kişiler olarak biz bizyiz ve biz artık orada bir sınıf oluşturuyoruz. Birlikte hareket edersek ancak ayakta kalabileceğiz. Yani zorluk, farkındalık, o mevcut düzenin bozulmasıyla sınıf bilinci ortaya çıkıyor. Her şey yolunda gittiğinde hiç kimse sınıftan bahsetmez, kendi gemisini yüzdürmeye çalışır. O yüzden sosyolojik olaylar, sosyal çalkantılar bence çok değerlidir toplumlarda. Sınıfların bir şekilde kaynaşmasını, farkındalığı arttırmaya yönelik bir çaba olabiliyor bu anlamda, insanlık anlamında söylüyorum bunu, herhangi bir olay üzerinde değil, tamamen insanlığın kendini sorgulamaya başladığı olaylar bütün bu tarihsel döngülere denk geliyor. Bu açıdan sınıf bilincinin bireyden çıkıp, daha büyük bir kavrama, hatta insanlık bilincine, tamamen ayırım yapmayan bir insanlık bilincine doğru yol alması gerektiği kanaatindeyim.

F.O: Filmde, tamircinin konumu da ayrı bir tartışmayı hak ediyor bence. Burada birbirini tamamlayan iki soru sormak istiyorum. İlk olarak; tamircinin başarısız oluşunu, yanlış bir konumlanma noktasına yerleşmesine bağlayabilir miyiz? Yani, Marks'ın ünlü 11. Tezini de hatırlarsak, o, sadece dünyayı yalnızca yorumlayan olduğu, onu değiştirmeye çabalamadığı için mi başarısız olmuştur?

E.T: Kesinlikle evet. Bu noktadan bakabiliriz. Çok ilginç bir yorumlama bu arada ama zaten böyle şeyle çok değer katıyor ve o katmanlı yapının bana verdiği en büyük heyecan da bu açıkçası. Bu tarz okumalara açık olması ve bence çok değerli bir okuma bu. Bu anlamda kesinlikle "aslında neyin içindeyiz?" karakterin tamirciye sorduğu bir soru var. Neyin içindeyiz diye soru soruyor. Tamircinin verdiği cevaplar sistemi tam olarak çözmeye çalışmış ama bir yere kadar ulaşabilmiş ve o sistemin çözmekten daha öte o akışa kendini bırakarak yaşamayı tercih etmiş. Ayakta kalabilmesi ve tamamen o sistemin ancak çelişkilerle olan doğasını fark etmesi ve kendinin bir parçası olduğunu fark etmesi bunu çözebiliyor. Çünkü onlar da bir kavramın içerisinde. Bu açıdan baktığımızda tamamen hayatta kalabilme güdülerinin onların o yapının içerisindeki mücadelelerine karşılık geliyor. Bu açı benim için farklı bir okumaya neden olabiliyor, neden çünkü tamirci karakteri bir yere kadar taşımış bu gerçekliği, çözmeye çalışmış, eski bir işçi, hatta birlikte yolda yürüdüklerinde biliyorsunuz. Ana karakter yerde kırılmış bir kamera buluyor, bir yolculuğa çıktıklarında, doğada toprakta yerde, ona bakıyor ve tekrar yola devam ediyor. Demek ki buraları birileri denemiş, belki de tamirci veya başka birileri. Tamirci de bunlardan biri ve bir türlü çıkamıyor ama oradaki bu sistemin tek başına çözülemeyeceğini, bir şekilde bu ipin ucunu birilerinin sarması gerektiğini fark etmiş. O yüzden son odaya geldiklerinde yaşanan konuşmalar bunun ipuçlarını veriyor. Ana karakter ya devam ettirecek bu sorgulamayı yada bu ipin ucunu sarmayı ve filmin sonunda aslında seyirciye bırakacak ve seyirci bu ipin sonunun getirebilecek. Çünkü bu gerçekten de bir kişinin veya benim veya başka bir eserin cevap verebileceği bir soru değil. Sadece sorgulamalarla tamircinin yaptığı gibi sorarak veya düşünerek çözüm noktasına yaklaşılabilir. Bunun için kolektif bilinç lazım, bunun için toplu bir şekilde disiplinler arası bir kavrama lazım. Bence tamirci onu fark etmiş, yani ben bir yere kadar taşıdım ama artık bir şekilde bu güç ana karakterde zaten o yüzden ana karakterimiz de korkmuyorum diyerek yerin altına inmeye başlıyor.

F.O: Tamirciyi, bir yanıla kapitalizmin işleyişini çözebilen, ancak uzlaşmaz çelişkilerle dolu niteliğini doğal bir durum olarak kabul eden Ricardo, Adam Smith gibi klasik iktisatçılara benzettim. O da sistemin işçilere muhtaç olduğunu anlamıştır ama değiştirmek için herhangi bir yaklaşımı, çabası vb. bulunmaz. Diğer yandan ise, anlamsız ve bir yere varmayan konuşmalarını gerçekliği gizemleştirilmeye hizmet eden 'ideoloji' bir 'camera obscura'nın ürünü olarak görülebileceğini düşünüyorum. Buna karşılık karakterimiz ise, deyim yerindeyse 'somut koşulların somut tahlilini' (sağduyu düzeyinde de olsa) gerçekleştirerek doğru bir bakış açısına yerleşiyor ve diğer işçileri de arkasına alarak sistemi yıkmaya yönelik girişimine başlıyor. Siz bu çıkarımlarım hakkında neler söylersiniz? İkinci sorum da bu olsun. Bu iki soruyu, aynı zamanda iktisat mezunu bir yönetmen olmanızdan kaynaklı sorduğumu da belirtmeden geçemeyeceğim. Bana biraz şöyle geldi, Marks'tan önce Ricardo gibi klasik iktisatçılar da kapitalizmi büyük ölçüde çözmüşler. Sınıf çelişkisini anlamışlar ama bunu doğal bir durum olarak kabul etmişler. Bir yanıla ben tamirciyi buna benzettim, diğer yanıla da yine anlamsız denebilecek belirsizlikte. Hatta karakter bir yerde buna kızıyor daha somut şeyler istiyor, gerçeği istiyor ondan. Ama tamirci sürekli kafa bulandırmaya devam ediyor

olan diğer kitap yazarı, sinema yazarı, sizin gibi değerli akademisyenler bir şekilde eserleri aracılığıyla denk düştüğüm diğer yalnızlar ile karşılaşma yaşıyorum o zaman yalnızlığım bozuluyor. Bir yalnızlığı bence ancak başka bir yalnızlık bozabiliyor. Yoksa bir şekilde proje üzerine çoğul bakış açısı açıkçası ben başaramadım olmuyor. Ama ne zaman ki bir metin düşsel dünyamın, anlatmak istediğim dünyanın maddeye dökülme noktasına geliyor. Yani düşünce içinden çıkıp plastiğe, kameraya, ışığa dönme noktasına geliyor o zaman, tamamen bu yalnızlığı çöpe atıp tam bir kolektif yapıya dönmeniz gerekiyor. Hatta yalnızlıktan daha da uzaklaşmak gerekiyor. Bu noktada işte görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni, kostümcü, yardımcı yönetmen, yapımcılar gibi birçok kalem bir şekilde işin içine giriyor ve artık orada benim yalnızlığımı zenginleştirmeye başlıyorlar. İçimizde büyüttüğümüz bütün duygular, düşünceler bir şekilde maddeye dökülürken kolektif hale geliyor. Çünkü sinema çok kolektif bir sanat zaten. Çok fazla hatta. Bazen işin ucun bile kaçabiliyorsunuz. Bazen o kadar çok insan projenin içine dâhil oluyor ki, sizin aklınızdaki ufacık bir fikir, bambaşka bir yere gidebiliyor. O yüzden siz hep filmin sonuna kadar, hatta kurgunun sesin sonuna kadar bile o düşünceden uzaklaşmamaya, onu korumaya çalışıyorsunuz. Çünkü her insan kendi yorumunu katmaya çalışıyor. Bu çok değerli bir şey sadece o yorumu katarken ana düşünceden, yalnızken bulduğunuz hissiyattan uzaklaşmamak gerekiyor. O yüzden çok özet olarak ilk duygunun çıkması veya onun hikâye ile buluşması böyle korkunç bir yalnızlıkla ortaya çıkarken, plastiğe dökülmesi de tam tersi neredeyse yüz, iki yüz kişiyi bulan büyük bir kaosla ortaya çıkıyor.

K.Ö.: Kaotik bir kolektivizm var orda.

F.O.: Aynen öyle kesinlikle. O yalnızlık sonra onunla birleşince başka bir şeye dönüşüyor. Sinemada belki tek bu konuda. Diğer çoğu sanat dallarında o yalnızlık ikinci süreçte devam edebiliyor, daha güzel bir yere gelebiliyor. Ama sinemada yapmanız gereken tek şey o kaostan beslenmeye çalışmak açıkçası.

K.Ö.: Sayın Erdem Tepegöz, değerli vaktinizi ayırdığınız için, kıymetli sohbet için ben Kurtuluş Özgen,

F.O.: Ben Fırat Osmanoğlu

K.Ö.: Sinefilozofi dergimiz olarak çok teşekkür ediyoruz.

E.T.: Ben çok teşekkür ederim. Açıkçası epey zorlu sorulardı, bunu itiraf etmem gerekli. Aynı zamanda inanılmaz keyifliydi çünkü bu tarz okumalar alt metinler çok değerli. Sizin bunları bir şekilde yorumlamanız da benim için, film yapan insanlar için çok değerli. Çünkü o bazen filmi ortaya çıkarırken, ben ne saçmıyorum, bunlar çok detaylar, alt şeyler, kimse fark etmeyecek niye bu kadar aylarımızı veriyoruz, bu ufacık bir detayın veya ufacık takıldığımız sosyolojik bir noktanın filmin içine sızmaya çalışması için neden bu kadar uğraşıyoruz diyoruz. Ama bu şekilde okumalar çok önemli. Filmlerin geleceğe kalması bu şekilde oluyor. O yüzden ben çok teşekkür ederim vaktinizi ayırdığınızı için, çok keyif aldım.