

Derviş Zaim ile Söyleşi: “Eğer Kendi Hikâyeni Anlatabiliyorsan Hayattasın Demektir”

Interview with Derviş Zaim: “If You Can Tell Your Own Story, You Are Alive”

Özgü YOLCU¹



¹Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
Bölümü, İstanbul, Türkiye

ORCID: Ö.Y. 0000-0003-4312-6511

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Özgü YOLCU,
İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: ozguy@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 18.11.2023

Kabul tarihi/Accepted: 23.11.2023

Atıf/Citation: Yolcu, Ö. (2023). Derviş Zaim ile söyleşi: “Eğer kendi hikâyeni anlatabiliyorsan hayattasın demektir”. *Filmvisio*, 2, 191-215. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0018>

Öz

Geleneksel sanatlardan da beslenerek kendi özgün sinema dilini kuran yönetmen Derviş Zaim, son filmi *Tavuri* belgeselinde suç olgusuna odaklanıyor. Sekiz yıl süren, uzun bir araştırma ve gözlem süreci sonucunda hazırladığı belgeselde Derviş Zaim, çocukken aynı mahallede oyunlar oynadığı bir çocuğun hikâyesini anlatıyor. Filmin ana karakteri olan Mustafa Serttaş, küçük yaştan itibaren suç işlemeye başlamış ve yıllar geçtikçe ünlü bir dolandırıcıya dönüşmüş. Bu süreçte “Tavuri” (Şeytan) lakabıyla anılmaya başlanan Mustafa Serttaş’ın hayatının büyük bölümü hapisanelerde geçmiş. Derviş Zaim, çocukluğundan sonra hiç görmediği Mustafa Serttaş ile 40 yıl aradan sonra belgesel projesi için yeniden bir araya gelmiş ve ortaya yapılması çok zor ancak -özellikle küçük bir çocuğun nasıl olup da yıllar içinde bir suçlu hâline gelebildiğini anlamaya çalışın insanlar için önemli bilgiler barındıran bir eser çıkmış. Belgesel boyunca Mustafa Serttaş’ın içinde bulunduğu sosyo-ekonomik şartlar ve psikolojik özellikleri ile ilgili önemli bilgiler aktarılıyor. Zaim, belgeseli hazırlarken aynı zamanda bir değer araştırması sürecinin içerisine girdiğini ifade ediyor. Belgeseli oluştururken ‘mahremiyet’ ve ‘merhamet’ kavramlarını ön plana çıkararak seyircinin konuya farklı pencerelerden bakması için çaba harcıyor. Derviş Zaim ile Ulusal Uzun Metraj Film Yarışma jürisi başkanlığı yaptığı 34. Ankara Film Festivali esnasında söyleşi yaptık. Derviş Zaim ile filmin biçim ve içerik özelliklerinin yanı sıra, suç olgusu hakkındaki düşüncelerini, sanat anlayışını ve bir film yönetmeni olarak suç ile ilgili bir belgesel hazırlarken kendisine koymuş olduğu kuralları konuştuk. Ayrıca yeni teknolojilerin yaygınlaşmasının film endüstrisi ve film dili üzerindeki etkileri hakkındaki görüşlerini de öğrendik.

Anahtar Kelimeler: Derviş Zaim, Türk sineması, belgesel, suç, mahremiyet, merhamet

Abstract

Director Derviş Zaim, known for his distinctive cinematic style rooted also in the traditional arts, explores the phenomenon of crime in his latest documentary, *Tavuri*. In his eight-year documentary, brought out as a result of a long research and observation process, Derviş Zaim chronicles the life of his childhood friend, Mustafa Serttaş, with whom he had played games in the same neighbourhood. Serttaş, the protagonist in the documentary, embarked on the path of crime in his

youth, eventually gaining notoriety as a skilled fraudster. He was nicknamed "Tavuri" (The Devil) and was incarcerated for most of his life. Zaim reunited with Serttaş on a documentary project after four decades and eventually a challenging but containing significant information work of art -especially for those who try to understand how a little boy turned into a skillful fraudster in years- was revealed. The film explores the socioeconomic conditions and psychological characteristics that influenced Serttaş's criminal trajectory. Zaim delves into the value systems, highlights the concepts of privacy and compassion, and encourages his viewers to

see his subject through diverse perspectives. Zaim served as chairman of the National Feature Film Competition jury at the 34th Ankara Film Festival, where we engaged him in a conversation about the film's form and content and sought his insights into crime, his artistic philosophy, and the guidelines he imposed upon himself while crafting his documentary. We also learned about his opinions on how technological advancements have influenced the film industry and cinematic language.

Keywords: Derviş Zaim, Turkish cinema, documentary, crime, privacy, compassion

Özgü Yolcu: Son belgesel filminiz *Tavuri*'yi yapmaya ne zaman ve nasıl karar verdiniz? Yapım aşaması kaç yıl sürdü?

Derviş Zaim: Sekiz yıl sürdü. Beş yıl çektik, üç yıl post-prodüksiyon sürdü. En başta suç olgusuyla ilgili bir film yapmak istiyordum. Bunu araştıran bir tarafı olsun istiyordum ama derya deniz bir konu olduğunun elbette farkındaydım. Genellikle bir projeyi oluştururken üç tane nokta vardır saldıracığınız. Ya konseptten gidersiniz ya çatışmadan gidersiniz ya da karakterden gidersiniz. Bunlardan birini bulunca da öteki eksik olan iki taneyi bulmaya çalışırsınız. Bu projede de somut olarak başlayıp, referans alabileceğim bir karakter bulabilme ihtimalinin yüksek olduğunu görüyordum, biliyordum. Çünkü Mustafa Serttaş'ın (Tavuri'nin) kendisi zaten her şeyin başlangıcıydı. Dolayısıyla Mustafa Serttaş'ı seçip, onun etrafında bir çatışma veya bir konsept yakalama biçiminde bir sürecin beni beklediğini aşağı yukarı tahmin edebiliyordum. Mustafa Serttaş'ı kırk senedir görmemiştim. Onunla ilgili bir kitap yazmış olan Gazeteci Aral Moral'ı tanıyordum. Kendisinden rica ettim. "Mustafa Serttaş ile görüşmek istiyorum. Gidelim, buluşalım, sen aracı olur musun?" dedim. O da sağ olsun kabul etti. Bir kafede, çocukluğumdan kırk sene sonra onunla ilk kez görüştük. Beni hatırladı. Kahve içtik ve muhabbet ettik. Ona çekim yapmak istediğimi, mümkün olup olamayacağını sordum. Hayır demedi ama bir zaman-mekân, randevulaşma da söz konusu olmadı. Sonra kendi işime gücüme ve İstanbul'a döndüm. Arada yine iki haftada bir Kıbrıs'a gidip ders veriyordum. Duyduk ki hapishaneye düşmüş Kuzey'de. Kuzey Kıbrıs Türkiye Cumhuriyeti İçişleri Bakanlığından izin aldım. Suçlularla ilgili, suç olgusu ile ilgili bir şey vardı kafamda. Mustafa Serttaş ile konuşmaya başladık ve bu neredeyse bir yıla yakın devam etti.



Görsel 1: Derviş Zaim.

"BİR YÖNETMEN SETE GİTTİĞİNDE YAPMASI GEREKEN ŞEY, İÇİNDE BULUNDUĞU ZAMAN DİLİMİNİN BÜTÜN O TİTREŞİMLERİNİ, ZENGİNLİĞİNİ YANSITABİLECEK ESNEKLİĞE, SEZGİYE VE AÇIKLIĞA SAHİP OLMAKTIR. KENDİNİ BU BİLİNÇ, ZİHİN VE DUYGU MODUNA GETİRMEKTİR."

Ö.Y.: Başlangıçta da video kayıt alıyor muydunuz?

D.Z.: Tabii, tabii. Her şey kayıtlı. Hatta meraklısı için şunu söyleyeyim. Onunla yaptığım o konuşmalar çok çok büyük bir miktara ulaşmıştı. Onları montajladık, kırk dakikalık, beş bölümlük bir söyleşi dizisi hâline getirdik. Onunla birlikte yaptığım ve kaydettiğim o görüşmelerin de onun kafa yapısını, psikolojisini, kriminolojiyi yansıtabilme kapasiteleri bakımından kıymetli olabileceğini düşünüyorum. Dolayısıyla onları da kamuoyuna sunmak isterim ileride.

Ö.Y.: Daha önceki yıllarda çekmiş olduğunuz filmlerinize hem farklı hikâyeler hem de farklı biçimsel özellikler dikkat çekiyor. Biçim açısından cesur denemeler yapıyorsunuz. Bunları yaparken geleneksel sanatlardan yararlandığınız gibi yeni anlatım yolları da bulmaya çalışıyorsunuz. *Tavuri* sizin ikinci belgeseliniz. Bu belgeselin biçimsel özelliklerine nasıl karar verdiniz?

D.Z.: Zaman içerisinde şu anda aldığı biçimi aldığını söylemem gerekiyor. O röportajlar bir süre sonra onun hapisanedeki gündelik yaşamını saptama biçimine dönüşmeye başladı. Yavaş yavaş oldu bu. Hapishanenin yöneticilerinin ve *Tavuri*'nin güvenini kazandık. Çok küçük bir ekipten oluşuyorduk. Çok küçük, mütevazı bir ekipman vardı. Fuat Sözen görüntü yönetmeniydi. Evren Maner ses alıyordu ve benim rejisi asistanlığı yapıyordu. Böyle küçük bir ekiple çalışmak ve o küçük ekibi hiç değiştirmemek, ekibin uyumu, *Tavuri*'nin bizi daha fazla benimsemesine yol açtı. Daha fazla benimseme başka şeyleri tetikledi. Biz onu, dediğim gibi, günlük hapishane rutini içerisinde saptamak için talepte bulunduk. Bu talep karşılık gördü hapishane yönetimi tarafından. Biz onu yavaş yavaş ranzasında, koridorlarda, yemek yediği yerlerde, televizyon odasında çekmeye başladık. Röportajlar yaptığımız belgesel, yavaş yavaş gözlemci belgesele doğru evrimleşmeye başladı. Gözlemci belgesel, Türk belgeselinde vardır ama fazla değildir. Ben iyi bir gözlemci belgesel yapabilmek için elimden geleni yapmaya gayret ediyordum o sıralarda.

Burada şu soruya da yanıt vermemiz gerekiyor. *Tavuri* niçin bizimle bu kadar konuşmaya devam etti? Muhtemelen hayatı boyunca ilk kez kendisi ile konuşan, kendisini dinleyen birilerini bulmuştu. O konuşmalarımız bir süre sonra bir terapiye dönüşmeye başladı. Konuşuyordu ve konuştuğça konuşmaktan zevk alıyordu. Kendisini anlatmaktan zevk alıyordu. Böyle bir platform bulduğu için mutluydu. Ben de bunu olağanüstü bir fırsat olarak görüyordum ve devam ettik.

Ö.Y.: Sizin diğer filmlerinizde de bu var aslında. Yani insanın kendi hikâyesini anlatma isteği, kendini anlatma çabası... Bu, sizin filmlerinizde bazen bir sanatçının sanat eserleriyle kendini anlatma çabası şeklinde bazen de herhangi bir karakterin günlük yaşantı içinde kendisini çevresindekilere sözlü olarak anlatma çabası şeklinde karşımıza çıkıyor. Bu sizin için filmlerinizde sürekli olarak vurguladığınız önemli bir konu.

D.Z.: Doğru bir şeye denk düşüyor. Çünkü benim *Tavuri*'den önce yaptığım kurmaca filmimin kahramanı olan Ahmet karakteri -ki Suriye'de eski bir muhaberat çalışanıdır- Suriye iç savaşı esnasında gördüğü insanlık dışı hikâyeleri anlatmak için yanıp tutuşan bir adamdır. Kendi hikâyesini anlatmanın serüvenine karışır. *Flaşbellek* filmi de onun kendi dilini, kendi hikâyesini bulmasının hikâyesidir. Dolayısıyla benim filmlerimde, sesi olmayan ama sesini bulmak için çırpınan karakterler, bir örüntü olarak vardır.

Ö.Y.: Evet. Örneğin *Balık'ta var Çamur'da var...*

D.Z.: Dünyazad'ını arayan Şehrazatların hikâyesi... *Binbir Gece Masalları*'nda Şehrazad, hikâye anlatabildiği ölçüde hayatta kalır. *Binbir Gece Masalları*'nın göbeğinde yer alan motif, hikâye anlatmanın yaşamak ile eş anlamlı olduğudur. Şehrazat Dünyazad'a, zalim hükümdara hikâye anlatır. Eğer kendi hikâyeni anlatabiliyorsan hayattasın demektir. Hikâyelerden elde edebileceğimiz bu gözlem, bir sürü yoruma bizi çağırın bir cümle. Kendi hikâyeni anlatabiliyorsan, kendi hikâyeni inşa edebiliyorsan, kendi dilini inşa edebiliyorsan yaşıyorsun demektir bu aynı zamanda. Dolayısıyla kahramanlarım kendi

hikâyesini işitecek Dünyazad karakterini bulabilmek için arayış içerisinde olan insanlardır. Dünyazad'ını

**“HAPİSHANELER,
GARDİYANLAR, POLİSLER,
ADLİ, HUKUKİ SİSTEM
GÜÇLÜ VE SİSTEMATİK
OLMALI AMA NE YAPARSAN
YAP İKİ EK ŞEY DAHA LAZIM
SANA: MAHREMİYET VE
MERHAMET. BU İKİSİNİ
YEDEĞİNE ALMAKSIZIN
SUÇU ÖNLEMEN ADINA
YOLA ÇIKAN HERHANGİ BİR
TEDBİR PAKETİ YIKILMAYA,
ÇÖKMEYE MAHKÜMDÜR.”**



Görsel 2: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

arayan insanlar. Tavuri de kendisini dinleyip, kendisi ile konuşabilecek, bir şey paylaşabilecek bir Dünyazad arıyordu belki de. Herkes gibi.

Gözlemci belgesel yavaş yavaş malzemesini üretti, birikmeye, büyümeye devam etti. Tavuri tahliye olduktan sonra da devam etti gözlemci belgesel stili. Fakat bir süre sonra gözlemci belgesel türünden başka belgesel türlerine geçme ihtiyacı doğdu. Niçin? Filmi çekerken üstüne gittiğimiz konseptlerden bir tanesi şuydu: Bir suçlu, antisosyal kişilik bozukluğu teşhisi konmuş bir suçlu, acaba değişebilir mi? Kendi vicdanının sesini duyma ihtimali var mı? Daha doğrusu vicdan onda oluşabilir mi? Bu konsept, bu önerme, bu hipotetik sorunun Tavuri'nin kendi vicdanının sesini dinlemesi yönünde gerçekleşmesi ihtimalinin düşük olduğunu gözlemci belgeselin içerisinde yol alırken yavaş yavaş fark ettik. Bu durumda belgesel böyle bitebilirdi. Sorun olmazdı. Ama malzemenin potansiyelinin altında bir belgesel elde etme ihtimali ortaya çıkacaktı ki bu kadar uğraştıktan sonra böylesi bir sonuca içim el vermiyordu. Dolayısıyla buna bir kat daha eklemenin, belgeseli daha ilginç kılabilme bağlamında bana yardım edebileceğini düşündüm. Neydi o? Şu: Acaba, bu noktadan sonra değişme ihtimali olmayan, kronik bir suçlu karşısında ben nasıl bir tavır takınmalıyım? Tavuri'nin, insanlara zarar verdiği açık. Zarar vermeye devam etme ihtimali de çok yüksek. İyi ama ben Tavuri'yle nasıl bir ilişki içinde olmalıyım?

Ö.Y.: Bir yönetmen ve bir sanatçı olarak mı?

D.Z.: İnsan olarak. Çünkü Tavuri'lik şu anlama geliyor: Bana zarar verecek, evime girecek, bir yerleri ihlal edecek. Ne olacak o zaman, ne yapacağız? Bir sürü cezalandırma stratejileri geliştirmiş insanlık. Bu cezalandırma stratejileri sonuç verebiliyor mu? Bu insanları değiştirme kapasitesi var mı bunların? gibi sorularla devam eden ayrı bir süreçti bu. Tavuri, zaten hayatı hapisanede geçmesine rağmen değişme istidadı göstermediği için, hapisanenin ceza süreçlerinin de onun vicdanının uyarılması üzerinde fazla etkili olamayabileceğini sezmeye başlamıştım. Bu durumda "ben kendim ile ilgili başka bir değer araştırma içerisine girebilir miyim?" sorusu önem kazanmaya başladı. İşte merhamet sürecinin keşfi ve benim yönetmen olarak varlığımın filmin içerisinde artmaya başlaması bu noktadan sonra gündeme geldi. Benim varlığım, annemin varlığı, benim filmi inşa eden adam olarak varlığımın daha fazla belirgin kılınması, bu tip soruların neşet etmesi sayesinde.

Tavuri filmini yapan bir yönetmen vardır. Bu yönetmen, subjektif tarafı olan bir inşa sürecin faal bir parçasıdır. Kendisi üretimin öznelerinden bir tanesidir. Ve de bize özne

olduğunu göstererek, yani kameraları, kendini, film çektiğini, ekibini göstererek film çekmeye çalışan bir yönetmen olduğunun farkında olduğunu bizim de fark etmemizi istemiştir. Refleksif bir tarz tutturmaktadır. Dolayısıyla belgesel o andan sonra tedricen interaktif ve refleksif türdeki belgesellerin alanına da girmeye başladı. Daha doğrusu melezmeye başladı bu noktadan sonra film. Hem sorular sormak, hem sorularla provokatif olarak bir yerlere getirme çabası da işin içerisinde vardı ama örneğin Michael Moore'un filmlerinde yaptığı gibi değildi işi kotarma biçimimiz. Moore'un yöntemlerinin bazıları hazzettiğim belgesel tarzları arasında değildir. Ben Moore'un kimi zaman yaptığı gibi aksine film için görüştüğüm kişilerin kendini ifade etmesine daha fazla izin vermeye görece olarak daha meyilli olmak eğilimindeydim. İnteraktif belgeselin alanına girdiğim zaman işi Moore'un yaptığı kıvama kadar getirmek istemiyordum. Dolayısıyla ekibin ve yönetmenin varlığının işin içine karışmasının söz konusu olduğu interaktif ve refleksif belgesel türlerini uygularken. Sanırım dürüstlük ve mesafe saptama bakımlarından bu alanları işe dahil etmek, işin kalitesini artırmak bakımından iyi oldu. Ayrıca bu tavır bize merhametin keşfini getirdi. Annemin işin içerisine girmesi ile, annemin bana öğreteceklerinin peşine düşmemle, merhamet duygusunun keşfine yönelik böylesi bir rota ortaya çıkabilecekmiş gibi geliyordu bana. Bunu da refleksif ve interaktif belgesel türlerini işin içine katarak şu ya da bu şekilde gerçekleştirebildiğimizi zannediyorum.

Ö.Y.: Bu durumda projeye başlarken belgeselin biçimi ile ilgili en başta verilmiş kesin bir karar yoktu. Biçim, süreç içinde kendiliğinden oluştu. Zaten anladığım kadarıyla siz biçim ve içeriği birbirleriyle etkileşim halinde olan iki öge olarak görüyorsunuz. Değil mi?

D.Z.: Birbirlerini tetiklediler. İçeriğin kendisi, açıklayıcı belgesel tarzının sonrasında gözlemci belgeselin kendisini gündeme getirdi. İçerik biçimi, biçim içeriği karşılıklı olarak yoğunlaşmaya başladı. Sonra yol gözlemcinin yanı sıra refleksif ve interaktif belgesele doğru gitti. Yani biçim içeriği, içerik biçimi tetikledi. Bir yerde buluştular. Bizim mesleğimizin, sinemanın, oyunculuğun, yönetmenliğin temelinde anı yaşamak ve anın elektriğine açık olmayı başarabilmek yatar. Bir yönetmen sete gittiğinde yapması gereken şey, içinde bulunduğu zaman diliminin bütün o titreşimlerini, zenginliğini yansıtabilecek esnekliğe, sezgiye ve açıklığa sahip olmaktır. Kendini bu bilinç, zihin ve duygu moduna getirmektir. Anı yaşayamazsanız bunu kolay yapamayabilirsiniz. Gerçekleştirmeyi tasarladığım şey, yaşantı, böyle bir yaşantıydı. Geçmişten gelen kabullerim olabilirdi ama içinde yaşadığımız o biricik an, bana neyi veriyorsa onu kabul edip, geçmiştekileri de işin içerisine harmanlayarak olabildiği kadar -eğer oluyorsa- yola devam etmeliydim.



Görsel 3: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

"ASIL OLAN ŞEY 'ŞU ANDA'YDI. ŞU ANDA'NIN DİNAMİKLERİYDİ, ŞU ANDA'NIN DUYGUSUYDU, DÜŞÜNCESİYDİ. BÜTÜN BUNLARI BİLEREK, GEÇMİŞİ VE ŞİMDİYİ HARMANLAYIP O ANI YAŞAMAK GİBİ BİR STRATEJİ İLE GİTTİK."

Asıl olan şey 'şu anda'ydı. Şu anda'nın dinamikleriydi, şu anda'nın duygusuydu, düşüncesiydi. Bütün bunları bilerek, geçmişi ve şimdiyi harmanlayıp o anı yaşamak gibi bir strateji ile gittik.

Zen Budizm deneyiminden hep bahsediyorum son birkaç röportajımda. Zen Budizm deneyimini film yaparken yanına almak, sanırım, şöyle ifade edilebilir: Anı yaşıyorsunuz ve anın size söylediklerine karşı olabildiğince içten, organik, elastik bir biçimde hareket ederek tepki veriyorsunuz. Size gelen şey küçük ya da büyük her ne ise onunla beraber akmayı başarabilmeye çalışıyorsunuz. *Tavuri*'de yapmaya çalıştığım şey sanırım buydu.

Ö.Y.: Genelde setlerinizde son anda kararlar verir misiniz? Önceden yapmış olduğunuz planlarda değişiklikler yapar mısınız?

D.Z.: Evet. Giderek çok daha fazla olmaya başladı. Giderek arttı ama bir plan program elbette ki var. Gelin görün ki yaşadığınız ana göre mevcut plana sürekli ve dinamik biçimde yeniden biçim veriyorsunuz.

Ö.Y.: Sizi biz filmlerinizde kamera önünde görmeye çok alışkınız. Çoğu kurmaca filminizde küçük bir rolde kamera önünde yer aldınız. *Tavuri* filminde daha önce alışık olduğumuzdan çok daha uzun süre boyunca sizi görüyoruz. Sizin kendi deneyiminzden, çocukluk hatıralarınızdan, mahallenizden de yola çıkılarak hazırlanmış bir belgesel olduğu için kurmaca bir karakter olarak değil "Derviş Zaim" olarak görüyoruz sizi. Anladığım kadarıyla bu, hikâye anlatıcısının kim olduğunu da seyirciye ileten bir mesajı da içinde taşıyor. Yönetmenin "bu bir kurgudur" mesajını vermesinin sizin için önemli olduğunu görüyoruz. Daha ilk filminiz *Tabutta Rövaşata*'da filmin sonuna "Bu filmde anlatılanlar tamamen

gerçektir. Çünkü onları biz uydurduk” diye yazmıştınız. Tüm bunlar, bir filmin her ne kadar gerçek bir yaşam öyküsünden yola çıkılarak oluşturulmuş olsa bile sonuçta bir kurmaca olduğu gerçeğiyle seyirciyi yüzleştirme çabası olarak değerlendirilebilir mi? Yönetmen olarak bu çabanızın nedenini bize anlatabilir misiniz?

D.Z.: Doğru. Subjektifliğinin farkında olan ve de kurmaca inşa ettiğini bilince çıkararak ve bunu şeffaf bir biçimde seyirci ile paylaşarak bir yönetmenin varlığından bahsediyoruz. Seyircinin kendini daha tetikte hissetmesini sağlamaya çalışıyoruz. Seyirciye şunu diyoruz: Bu bir yapıttır, kurmacadır. Bunu biz yapıyoruz ve dolayısıyla sana bir şeyler bizim subjektif perspektifimiz kanalıyla geliyor. Objektiflik diye bir şey yoktur. Biz objektif olmadığımızın farkında olan insanlar üstelik bunun farkında olduğumuza dair işaretleri sana gösteriyoruz. Farkındalığı göstermemizin sebeplerinden bir tanesi dürüstlüğüne peşine düşmemizdir. Aynı zamanda bunu söylerken şunun da altını çiziyoruz: Biz bir meseleyi anlatırken soğukkanlı, estetik uzaklık peşinde olan insanlar. Anlatmaya çalıştığımız şeye estetik bir uzaklıktan yaklaşmanın erdemli bir yaklaşım olduğunu düşünüyoruz. Böylesi bir tavır, -sözüm ona- objektifliğin çok daha dürüst biçimde inşa edilmesi anlamına gelir.

Benim filmlerimde gözüküyor olmamın altında yatan sebeplerden bir tanesi zannedersen budur. *Tavuri*'deki gözükmemimin boyutu, sayı ve oran bakımından karşılaştırılacak olursa aralarındaki en yoğunudur. Çünkü *Tavuri*, interaktif, refleksif türlerden etkilenmiş bir belgesel iddiası ile benim varlığımı öteki filmlerdekinden daha fazla göstermek durumundaydı. Başka filmlerde sembolik denecek oranda gözüküyorum. Görünmelerime ilişkin başka okumalar da olabilir. Mesela *Rüya*'da hâkim rolündeyim ve anlatıyı çok daha başka bir yere doğru sevk ediyorum. *Rüya*'daki hâkim yanlış bir karar veriyor. Yanlış bir karar verdiği için dramayı, filmin hikâye çizgisini başka bir tarafa götürüyor. Hâkim doğru bir karar verse film orada belki de bitecek. Hikâyenin daha da karmaşıklaşmasını sağlayan yanlış kararı yazar ve yönetmen olarak ben veriyorum ve bu durum dramayı etkiliyor. Dolayısıyla yanlış karar veren bir yazar ya da yönetmenin, kendisinin kritik, karar verici bir rolde oynuyor olması, otoritenin kendisi ile ilgili sorular sorulabileceğine işaret etmek anlamına da geliyor.

Ö.Y.: Diğer kurmaca filmlerinizde oynadığınız o küçük roller de hep otorite rolleri. Polis ya da hâkim gibi bir şekilde hikâyeyi belirli bir yöne doğru götürme gücüne, erkine sahip olan ya da olması gereken, entelektüel anlamda da bir sorumluluk



Görsel 4: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

taşıyan ya da taşınması gereken roller. Orada görevlerini tam yapıyor olsalar, doğru bilgi verseler, hakikaten akışta değişim olabilir.

D.Z.: Hemfikirim sizinle. Yalnız orada şuna da dikkat edilmesinde yarar var. Kendi güçlerinin sınırı her zaman sonsuz değil. İçinde yaşadıkları çağ, onların gücünün sınırlarını belirliyor. *Gölgeler ve Suretler*'de Kıbrıs'ta mücahit bir komutanı canlandırdım. Mücahit komutanı 1963 yılındaki Rum saldırıları nedeni ile içinde buldukları şartların çetrefilliğine işaret ederek kendisinden yardım isteyen Ruhsar adlı kıza ne yazık ki çok fazla seçeneğe sahip olmadığını belirtiyor. Yardım edemeyeceğini ya da yardımının belirli bir limiti olduğunu söylemeye çalışıyor. Öte yandan *Cenneti Beklerken*'de kadın ve erkek kahramanlarımı evlendiriyorum. Yani bazen kahramanlarım için nikâhlarını kıymak kabilinden güzel şeyler de yapmışım, hayırlı olmuş.

İşin magazinine girelim. İlk filmim *Tabutta Rövaşata*'da polis rolünü oynadım ama benim rolümü başkası oynayacaktı. Çekimlerin son günleriydi. Biz altmış kutu ile film çekiyorduk. Çok az negatif kalmıştı. Benim polis rolünü oynaması için getirdiğim çocuğun iyi bir oyuncu adayı olmaması nedeni ile bizi çok uğraştıracağını fark ettim. Bu çocukla çalışmaya başlarsak negatifler su gibi akacaktı, yani sınırlı kaynakları daha da zorlayacak gibiydik. Dolayısıyla etrafıma baktım, zaten etrafımdaki herkes şu ya da bu şekilde figüran olarak bir yerlerde gözüküyordu. Oynatacağım adam kalmadığı için ben o sahnede oynamak zorunda kaldım. Ama sonradan polislik bir örüntü haline gelmeye başladı yavaş yavaş. İkinci filmim *Filler ve Çimen*'de, Uğur Polat'a falaka atan iki insan vardır, karanlığın içinde onun ayaklarını tutan. Yapımcı ve ben. Bu ikilinin varlığı yine 'auteur'lük meselesi üzerine bir ironi getiriyor. Üçüncü filmim *Çamur*'da yine polistim

"O SUÇ İŞLERKEN ONU KAYDETMEYECEĞİMİ ONA SÖYLEMİŞTİM ÇÜNKÜ SUÇA ORTAK OLMAK İSTEMİYORDUM. BUNUN YANI SIRA ONUN HAYATINDA AÇMAK İSTEMEDİĞİ BİR ŞEY VARSA, YANI ÖZEL OLARAK AÇMAK İSTEMEDİĞİ BİR ŞEY VARSA, SAKLADIĞI ŞEY HER NE İSE ONU ORTAYA ÇIKARMAMAK GİBİ BİR NİYETİM DE VARDI ÇÜNKÜ BU NİHAYETİNDE, ONUN ÖZELİYDİ."

ama beğenmediğim için oynadığım o sekansları attım çünkü ritmi yavaşlatıyorlardı. Dolayısıyla üçüncü filmimde gözükmedim. Dördüncü filmim *Cenneti Beklerken*'de yine ben oynamayacaktım hâkim rolünü. Ama o gün o rolü oynamak için davet ettiğimiz Kayserili avukat sete gelemedi. Gelemeyince de set durma tehlikesine girdi. Ben de set devam etsin diye, geri kalmayalım programdan diye baktım etrafa. O anda filmdeki Kadı rolünü oynayabilecek kim var diye. Kimse yoktu. O günlerde sakalım da vardı. Dedim ki "Ben oynayacağım." Öyle oldu. O sette çok net biçimde ben şu rolü oynayacağım dememiştim fakat şunu biliyordum: Bir sürü sette yaşanageldiği üzere bir terslik yaşanma, programın değişme ihtimali vardı, ama bütçe kısıtlı olduğu için seti durdurma lüksümüz yoktu. Dolayısıyla "evladım, iyisi mi sen sakal uzat" dedim kendime. Osmanlı zamanında geçen bir hikâye çekmeye açılıyorsun. Yarın bir gün terslik olup da şu ya da bu şekilde sete gelemeyen birisinin rolünü oynamak zorunda kalabilirsin. Sakalını uzat, en azından 'standby'da olursun, gerektiğinde oynarsın demiştim set başlamadan önce. Dolayısıyla oyuncunun sete gelemediği türden bir terslik olunca setin durmaması için oyuncu olarak çalışmaya girdim. *Nokta*'da oyuncu olarak görünmem mümkün olamazdı çünkü film tek plandı. *Nokta*'nın setinde, baştan sona tek plan olarak akan filmin içerisinde hem ekibi hem oyuncularını aynı anda idare etmeye çalışıyordum. Yönetmenin özel görünümüne yer verilmesi fikri, o karmaşada çok mümkünmüş gibi gelmiyordu. Dolayısıyla *Nokta*'da gözükmedim. İyi de yapmışım gözükmeyerek. *Gölgeler ve Suretler*'de bütün filmlerimde oynatan Nadi Güler oynayacaktı benim yerime komutanı. Fakat bir gün çok yağmur yağdığı için bizim çekim takvimi değişti. Çekim takvimi değişince, Nadi İstanbul'dan çekim yaptığımız Kıbrıs'a gelemedi, Nadi Güler sete ulaşamadığı için kimi oynatacağımı bulmak için etrafa baktım. Karpaz girişinde ücra bir köyde çalışıyorduk. O gün oyuncu olarak performans alacağımı düşündüğüm başka adam yakınlarda olmadığı için Mücahit komutanına ait o küçük rolü ben oynamak zorunda kaldım yine.

Fakat ne gariptir ki 'kader' benim tersliklerle karşı karşıya kalmamı ve sonuçta çoğunlukla otoriteyi temsil edecek bir rolde görünmemi istiyor. Bu tesadüflerde bir enteresanlık olduğunu kabul ediyorum. Aklıma gelen bir başka örneği vereyim. *Rüya* filminde ilk başta sponsorumuzu oynatacağımız hâkim rolünde. Sponsorumuzun uluslararası bir görüşmesi çıktı, sete gelemedi. Yine ben o yüzden hâkimi oynadım. Ama yani diyeceksiniz ki senin de bütün tersliklerin hâkim, komutan, polis olan günlere denk düşüyor. Üstelik onları da problemlili bir temsil ekrana getiriyorsun. Böylesi temsil şekilleri de 'auteurship' konusunda başka okumaları besleyebiliyor. Gel de sen bize bunu açıkla. Açıklayamam.

Ben inşa eden öznenin ve inşa ediş sürecinin işin içine katılmasının yapıtı zenginleştirdiğini erken zamanlarda keşfetmiştim. Postmodernist kurguya ve edebiyata olan ilgim de beni beslemiştir. Mesela film yapmaya başlamadan önce yazdığım, ilk romanım olan *Ares Harikalar Diyarında*'ya bakarsanız kitabı yazmaya çalışan bir yazar vardır ve kitabı yazmaya çalışan yazarın kendisi de bir karakter olarak yazma sürecini tetikler. Kitabın kendisi bir bakıma o sürecin kendisi ile ilgilidir. Yazma sürecinin kendisi ile ilintilidir. Dolayısıyla *Ares Harikalar Diyarında* kurmacanın aslında gerçeğin ta kendisi olduğunu iddia eder. Bunun bilincindeyim film yapmaya çalışırken. Dolayısıyla bu bilinçte olan biri olarak *Tabutta Rövaşata*'nın arka jeneriğine "Bu filmde anlatılan her şey gerçektir çünkü onu biz uydurduk" cümlesini koyduk.

Ö.Y.: O çok kıymetli bir cümle bence. O gün de kıymetliydi, bugünden geçmişe bakılınca sanki kıymeti daha fazla anlaşılıyor diye düşünüyorum.

D.Z.: Borges'in, bir ormanda yaşayan kâğıttan kaplanın, kurmaca olması hasebiyle gerçek olabileceğini iddia ettiği hikâyeyi erken yaşlarımda okumuş biri olarak o senaryoları ve ilk romanımı yazmıştım.

Ö.Y.: *Cenneti Beklerken*'de örneğin aynayı kullanarak oluşturduğunuz, 'rüya içinde rüya' düşüncesini anımsatan planlar var. 'Kurmaca'nın bilincinde olmanın, yönetmen-seyirci ilişkisi açısından çok kıymetli olduğunu düşünüyorum.

D.Z.: Kolektif bilinçaltı meselesi ilgimi çektiği için bazı zamanlarda yarattığım karakterlerin rüyalarını başka rüyalarla ilişkileri içerisinde yansıttığım anlar olabildiğini düşünüyorum. Jung ilgi duyduğum isimlerden bir tanesi. Elbette Jung'un bazı taraflarını tenzilatlı dinlemek daha sağlıklı olur diye düşündüğüm anlar oluyor. Özellikle özcü olabilme ihtimali ortaya çıkabildiği anlarda. Onun haricinde bana çok esinleyici geliyor Jung. Freud'dan daha tercih ediyorum Jung'u.

Ö.Y.: Kolektif bilinçaltı deyince sizin mekânlarla ilgili yaklaşımınız da aklıma geldi. Mekân sinemada çok önemli bir öge elbette ama sizin de özellikle üzerinde durduğunuz konulardan bir tanesi. Mekânı da sadece şu an bulunduğumuz mekân olarak da algılamıyorsunuz anladığımız kadarıyla. Çünkü örneğin *Nokta* filminde aynı mekânda farklı zaman dilimlerinde meydana gelmiş olaylar var ve bu zaman dilimleri birbiriyle etkileşim halinde. Dün bugünü etkiliyor. Yine aynı şekilde *Rüya*'da, farklı Sine karakterlerinin aynı anda aynı camide dolaşım içinde olduğunu

**“SEYİRCİYE ŞUNU DİYORUZ:
BU BİR YAPINTIDIR,
KURMACADIR. BUNU BİZ
YAPIYORUZ VE
DOLAYISIYLA SANA BİR
ŞEYLER BİZİM SUBJEKTİF
PERSPEKTİFİMİZ
KANALIYLA GELİYOR.
OBJEKTİFLİK DİYE BİR ŞEY
YOKTUR.”**



Görsel 5: *Cenneti Beklerken* (2006) filminden bir kesit.

görüyoruz. *Tavuri* belgeseline gelecek olursak, orada da mekân çok önemli çünkü hikâyenin başlangıç noktası, sizin mahalleden arkadaşlığınız. Belgeselde siz o mekâna da gidiyorsunuz, o mahalledeki o evin bahçesinde yeniden zaman geçiriyorsunuz. Çocukluk hatıralarınızın olduğu yerde... O mekân dün ile bugünü birbirine bağlıyor aslında. Dündeki hatırayı bugüne çağırıyor ya da oradaki kültürel mirası bugüne taşıyor. O anlamda mekânın, sizin sinemanızda çok büyük bir anlamı var. Hem *Tavuri* belgeseli ile hem de genel anlamda sizin sinema yaklaşımınızla birlikte düşündüğünüz zaman mekân ile ilgili neler söylemek istersiniz?

D.Z.: Mekânlarla ilişkimin doğası üzerine söylediğiniz saptamanın doğru olabilme ihtimali yüksek. Gündelik hayatımda hep belirli mekânları ziyaret etmekten hoşlanırım. Gündelik hayatımda belirli mekânlarla ilgili, ritüel denebilecek bir ziyaret ya da bulunma ilişkisi vardır. O örüntü benim hoşuma gider. Gittiğim belirli mekânlar vardır. Özlediğim, beni çağıran mekânlar hep olur. Bazen kendimi bir türbedar gibi hissettiğim de oluyor. Türbedarı şu anlamda kullanıyorum: Hep türbeleri bekleyen insanlar vardır ya... Hiç ayrılmazlar oradan, orayı mâmur ederler. Bazı mekânlarla olan ilişkimin öyle olduğunu söylemem mümkün. En sık Rumeli Hisarı'na gidiyorum mesela. Önemsediğim bazı şeyleri yapmak için oraya gidiyorum. Ne gibi? Yazmak için, okumak için... Gittiğim kitapçılar, kütüphaneler vardır. O kütüphanelerin belirli köşelerinde vakit geçirmeyi severim. Doğduğum yere sık sık giderim. Belirli ritüellerim vardır. Belirli mekânların ışığını severim. Belirli zamanlarda oralara gidip o ışığı seyretmek hoşuma gider. Akraba

ziyareti gibi gelir bana o mekânlar. O mekânlarla konuşmak, o mekânlarda oturup, o mekânları hissetmek... Çünkü zamanı mekân yaratır. Bu ikisi birbirini tetiklediği için aslında sizi de yaratır. Mekânlarla konuşmaya gayret edebiliyor olmak, sizin kendinizle ilgili soruları kafanızda döndürmenizi sağlayabilir. Bazı sorularınızı berraklaştırabilir. Çünkü eğer kulağınız varsa bazen mekân sizinle konuşur. Mekân size ne yapmanız gerektiğini de söyleyebilir. Esinleyebilir. Bu yüzden bu ritüel ve örüntüler muğlak bile olsalar hoşuma gidiyor. Örüntüler size bazı şeyleri esinleyebilir, tetikleyebilir, aklınıza gelmeyen şeyleri getirebilir. Bunları çağırabilmek için oraları ziyaret ettiğimi zannediyorum. Elbette çok bilinçli şeyler değiller. Alışkanlıklar mı? Evet, alışkanlık boyutu var ama ondan ibaret olmayabilirler. Masum olmayabilirler kimi zaman.

Ö.Y.: Masum değil derken... Bazı ihtiyaçları aslında biz fark etmeden doyuruyorlar anlamında mı? Bazı mekânların sizi üretime teşvik ediyor olması da çok anlamlı.

D.Z.: Alışkanlıklarla kastım şu: Belirli mekânlara gitmek, belirli rotaları takip etmek, çekimlere kapılmak hep iyi ve güzel şeylerden kaynaklanmayabilir. Nahoş anılar bile size gerektiğinde bazı şeyler fısıldayabilir ve nahoş anıların yaşandığı mekânlara gitmek bu nedenle esinleyici bir tecrübeye dönüştürülebilir bazı zamanlarda. *Çamur* filminin bir kısmını Şereflikoçhisar'da çekmiştik. Şereflikoçhisar'daki Tuz Gölü beni o kadar etkilemiş ki, *Nokta* filmini iki film sonra oraya yerleştirdim. Kıbrıs Mesarya Ovası'nın enginliği, düzlüğü, onun gökyüzü ve yeryüzü arasında sonsuzcasına uzanıyor olması pek az yerde rastladığım bir hissi bana veriyordu. Sanırım Mesarya ovasında tattığım sonsuzluk hissi, *Çamur* filmindeki Tuz Gölü sahnelerinin Konya Tuz Gölüne ve Şereflikoçhisar'a alınmasına, filmin bazı kısımlarının orada çekilmesine yol açtı. Çünkü yeryüzü ve gökyüzünü böylesine birleştiren ve bana ilk gençliğimdeki Mesarya ovası mekânın tadını veren mekân Tuz Gölü'nün kendisi idi. Kıbrıs'taki Mesarya Ovası'nın yeryüzü ve gökyüzünün sonsuza kadar uzanıyormuş tadını veren havasını, aynı biçimde olmasa da, Türkiye'deki Şereflikoçhisar'da, Tuz Gölü'nde bulmuştum. Bu yüzden bir sürü başka nedenin yanı sıra bu sebep dolayısıyla da *Çamur* filmi için Tuz Gölü'ne gittim. Benzer şekilde mekânlar, size proje başlatabilir. *Rüya* filminde Emre Arolat'ın Sancaklar Camii'nin kaba inşaatını ziyarete gittim karlı bir günde. O mekânı görünce film yapmaya karar verdim. Bir mekân ziyareti birdenbire bir projenin önünü açtı.

Ö.Y.: Filmlerinizde genellikle geleneksel sanatlar hem biçim hem de içerik açısından çok önemli bir işleve sahip. Bazılarında çok baskınlar, bazılarında biraz daha geri plandalar ama bir şekilde bir yer buluyorlar. *Filler ve Çimen* ile *Cenneti Beklerken*'deki gibi Batılı ressamalara göndermeler olduğunu da görüyoruz. *Tavuri* filminde ise

Dostoyevski'nin ünlü romanı *Suç ve Ceza* var. Mustafa Serttaş'tan romanı okumasını istiyorsunuz. Başlıyor ama bitiremiyor. 'Suç' ve 'cezalandırma' deyince de ilk akla gelen eser hiç kuşkusuz. Ben de belgeseli ilk seyretmeye başladığımda benim de aklıma gelen ilk yapıt *Suç ve Ceza* oldu. *Suç ve Ceza* romanıyla sizin belgeseliniz arasında nasıl bir ilişki var? Bu eser dışında sizi 'suç', 'ceza' ve 'suçlular' konusu üzerinde düşünürken etkileyen başka sanat eserleri oldu mu Türkiye'den ya da yurt dışından?

D.Z.: Çok var. Dostoyevski tabii en kanonik olanlardan bir tanesi. Dolayısıyla o elbette kullanılacak muhtemel kaynaklardan birisi gibi gelmişti bana. *Suç ve Ceza* çok kişinin aşağı yukarı bilebileceği bir kitaptı. Öte yandan Türk sinemasında, Türk edebiyatında bir Dostoyevski merakı var ve bu etkinin sonunda çıkan bazı işlerde Dostoyevski'nin yanlış yorumlandığını düşünüyorum. Rastladığım yanlış yorumların bazıları ise beni rahatsız ediyor. Dolayısıyla filmimde *Suç ve Ceza'yı* kullanmamın altında yatan sebeplerden bir tanesi bunlar olabilir.

Dostoyevski Rus'tur ve Ortodoks'tur. Öte yandan Tavuri'nin Müslümanlıkla, Ruslukla, Hristiyanlıkla çok büyük bir ilişkisi olduğunu zannetmiyorum. Dini, gündelik hayatı içerisinde merkeze koyma ihtimali olabilecek bir kişi değildi. Dolayısıyla *Suç ve Ceza'yı* okuması için ona vermek ve kitabı okumasını, bana bir şeyler anlatabilmesini beklemek, o derinliğe ulaşmasını sağlamak ne kadar gerçekçi olabilirdi bilmiyorum ama denemeye değerdi. Niçin okumadığına dair yorumlara yol açması bile benim için kıymetli olacaktı.

Türk sinemasında Dostoyevski'den esinlenilerek yapılan girişimler onun yapıtına bir girizgâh niteliğinde şeylermiş gibi geliyor bana. Derinleşemiyorlar. Derinleşememe sebeplerinden bir tanesi, Dostoyevski'nin yapıtının kökeninde Rusluk ve Hristiyanlık fikrin kesif biçimde var olduğunun farkına varmamalarından kaynaklanıyor olabilir. Eğer yanılmıyorsam Türk edebiyatında, Türk sinemasında Dostoyevski'yi ele almaya çalışan insanlar onun nihilizmine çakılıyorlar ve orada duruyorlar. Halbuki sözgelimi, *Yeraltından Notlar* Dostoyevski'nin eserlerine sadece bir giriştir. Dostoyevski o noktadan sonra değer araştırma sürecine girer. Dostoyevski'nin yapıtının önemini yazdıklarının bir değer araştırma sürecine girdiği kısım oluşturur. *Yeraltından Notlar'da* sadece bir saptama yapar. Nihilist bir saptama yapar ama o sadece sonradan söyleyecekleri için bir ön odadır, antredir, girizgâhtır. O noktadan sonra, zannedersen, esas Dostoyevski başlar. Bizim Türk sinemasındaki Dostoyevski uyarlamalarının, eğer gördüklerim beni yanıltmıyorsa, es geçtiği şey bu. Belki de o yüzden, nihilizme saplanıyorlar. Nihilizmden

dışarıya çıkamıyorlar. Oysa oradan dışarıya çıkmak fena olmamış gibi geliyor bana. Ben, nihilizmden uzak durmak için uğraşan birisi olduğumu zannediyorum. Merhametin keşfi ve mahremiyetin keşfi de bunun bir parçası.

Ö.Y.: Merhametin keşfi konusunu ele alacak olursak kötülük meselesi sizin diğer filmlerinizde sık sık karşımıza çıkıyor. Örneğin *Nokta*'da dünyanın kötü olan da bir yönü var ve biz bu toplumun içinde bir ölçüde bununla birlikte yaşıyoruz düşüncesini görüyoruz. *Tavuri* filminin ise suç olgusunun başlangıç noktalarına kadar bizi götüren bir yönü var. Yani suça itilmiş bir çocuğu, çocukluk döneminden itibaren alıp irdeliyorsunuz. O çocuğun hangi koşullardan bugüne geldiği hakkında düşünüyorsunuz. Merhamet kavramı tüm bu resmi anlamakta bize ne kadar yardımcı olabilir?

D.Z.: Merhamet kavramı filmdeki tüm bu resmi anlamakta şöyle yardımcı olabilir: İnsanı insan yapan şeylerden birisi merhamet duygusudur. Etraf kötü insan dolu. Bu kadar kötü insanlarla yaşayabilmen, onlarla yan yanayken hayata devam edebilmen, onları ne yapacağın meselesi, başka bir sürü perspektifle beraber, ancak merhametin keşfiyle söz konusu olabilirmiş gibi geliyor bana. Hapishaneleri ne yapacağız? Suçluları ne yapacağız? Yani bundan otuz sene, kırk sene sonra sokaklarda yürüyüp yürüyemeyeceğimiz meçhul. Peki, o kitleyi ne yapacağız? Suç olgusunu metropollerde nasıl daha aşağıya düşürebiliriz? Daha büyük hapishaneler, daha iyi güvenlik bürokrasisi kurarak mı bunu yapacağız? Hapishaneler, gardiyanlar, polisler, adli, hukuki sistem güçlü ve sistematik olmalı ama ne yaparsan yap iki ek şey daha lazım sana: Mahremiyet ve merhamet. Bu ikisini yedeğine almaksızın suçu önlemek adına yola çıkan herhangi bir tedbir paketi yıkılmaya, çökmeye mahkûmdur.

Ö.Y.: Rahmetli anneniz, Mustafa Serttaş'ın çocukluğuna şahit olmuş bir kişi olarak belgeselinizde yer alıyor. Annenizin Mustafa Serttaş ile çocukluğundan itibaren kurduğu 'insan-insana' bir iletişim var. Filminiz, seyirci olarak bizi toplumun içinde bir arada yaşadığımız ve suça doğru yönelmeye başlayan kişilerle olan iletişim konusunda düşünüyor.

D.Z.: Annem rahmetli Ruhsar Zaimağaoğlu Mustafa Serttaş'a merhamet gösteren muhtemelen ender insanlardan birisiydi. *Tavuri*'yi dinleyen, kötülük yaptığını bile bile ona yardım eden, karnını doyuran bir insan olarak hatırlıyorum annemi. Dolayısıyla *Tavuri* bunun farkında ve samimi ilgisi için, eğer yanılmıyorsam anneme müteşekkirdim.

bir yanı olduğunu gözlemlemek mümkün. İşte annemin Tavuri'ye karşı gösterdiği insani diyebileceğim tavır, film üretim süreci içinde annemden öğrenmeyi umut ettiğim şeylerin arasındaydı. Bir hapishaneyi kurduğunuzda, insanları hücrelere attığınızda ve onlara ceza verdiğinizde, her zaman doğru yolu bulmuş insanlar olarak dışarıya çıkarılabiliyorlar. Siz merhamet ve mahremiyeti koruma düşüncesi ile beraber cezalandırma sürecini yürütmezseniz, yapacağınız her şey makro olarak çökmeye mahkûmdur. Bu yüzden annemin bana öğrettiği veya öğretme ihtimali olan şeyler benim için kıymetliydi. O neden dolayısı ile annem filmin içerisine girdi. Annemin varlığı Tavuri'nin anti sosyal kişilik bozukluğu nedeniyle vicdani muhasebe yapamayacağını anlamamdan sonra yapıtın içinde ağırlık kazandı. Başka bir boyutun işin içine girmesini sağladı.

Ö.Y.: Az önce mahremiyet konusuna da vurgu yaptınız. Siz hem bir yönetmen olarak hem de onun çocukluğunda bir dönem arkadaşlık ettiği bir kişi olarak, bazı şeyleri yansıttınız filminize ama mutlaka ki bazı şeyleri de yansıtmadınız. Belgeselde neler yaptığınız kadar neler yapmadığınız ya da nelere filmde yer verdiğiniz kadar nelere yer vermediğiniz de çok önemli. Bu konular üzerinde çok titiz olduğunuzu, bu konuları en ince detayına kadar düşündüğünüzü tahmin ediyorum. Sizin için mahremiyet ne anlama geliyor? Bu filmi hazırlarken mahremiyet çerçevesinde siz nelere dikkat ettiniz?

D.Z.: O suç işlerken onu kaydetmeyeceğimi ona söylemişim çünkü suça ortak olmak istemiyordum. Bunun yanı sıra onun hayatında açmak istemediği bir şey varsa, yani özel olarak açmak istemediği bir şey varsa, sakladığı şey her ne ise onu ortaya çıkarmamak gibi bir niyetim de vardı çünkü bu nihayetinde, onun özeliydi. Bu konuya dikkat etmem gerektiğini düşünüyordum. Mesela ilişkileri konusuna fazla girmek istemedim bu neden dolayısıyla. Hem başka insanları rahatsız etmemek için, hem de eğer o izin verirse o konulara dalmak gibi bir ön niyetim vardı. Öyle de oldu. Kızıyla olan ilişkisi daha derinleştirilebilirdi belki ama hem kızı, hem de Mustafa Serttaş yavaşlardı ilişkilerini netleştirecek ek çekimler yapmak konusunda. Filme yönelik yavaşlıklarını fark edince ben de onların ikisini ilgilendiren konularda ve benzer özel alanlarda vites düşürerek çekimlere devam etmeyi daha doğru buldum. Yani onları çekmek, onların ilişkisini daha fazla gündeme getirebilmek için acele etmedim. Oluruna bıraktım. 'Olacağı varsa olur' dedim. Bazen bu tür belgesellerde başarıyı sağlayacak olan şeylerden bir tanesi de beklemeyi bilmektir.



Görsel 6: *Tavuri* (2023) filminden bir kesit.

Ö.Y.: Mustafa Serttaş çekimlerin ne kadarını filme yansıtacağınızla ilgili müdahale etmek istiyor muydu?

D.Z.: Sıfır. Merak bile etmiyordu. Zaten *Tavuri* filminin büyüleyici taraflarından bir tanesi, bir insanın, bir suçlunun kendini bu kadar açmasıdır ve başka benzerinin yapılma ihtimalinin de çok düşük olduğunu düşünüyorum. Çünkü hem sosyal çevresini gördük, hem hapishaneye girişini gördük, hem çıkışlarını gördük, hastalanma sürecini kaydettik, akrabalarıyla olan ilişkilerindeki en ince tartışmaları saptadık. Bize "bugüne kadar çektiklerinizi veya montajlandıysa yapılan kurguyu kabaca da olsa izlemek istiyorum" demedi. Böyle bir açıklık, esneklik, yelpaze genişliğinin herkese nasip olmadığını düşünüyorum ve buna şükrediyorum.

Ö.Y.: Bu belgeye başlarken sonunun ne olduğunu bilmiyorsunuz. Bir anlamda bir araştırma yöntemi gibi kullanıyorsunuz aslında belgesel filmi. Çoğunlukla kurgu film çeken bir yönetmensiniz. Belgesel film burada sizin için ne anlam ifade ediyor? Hangi amaca hizmet ediyor sizin için? Anlamı, önemi nedir?

D.Z.: Dünya ile konuşmanın bir yolu. Anı tecrübe ederek dünya ile konuşmanın çok daha geniş bir platformu olabiliyor belgesel. Bu hoşuma gitmişti. Ortada bir 'text' yok, metin yok. Akış içerisinde. O akış içerisinde sadece bütün bilgilerini değil, duyarlılıklarını, sezgilerini açık tutmaya çalışıyorsun. Dolayısıyla bu açıklık, bu farkındalık ile bir keşif girişimine çıkmak ilgimi çekiyordu. Enteresan bir deneyim olma ihtimali benim için yüksekti ki öyle de oldu.

Ö.Y.: Yeni teknolojilerin yaygınlaşmasının film endüstrisi üzerindeki etkileri

"ANI TECRÜBE EDEREK DÜNYA İLE KONUŞMANIN ÇOK DAHA GENİŞ BİR PLATFORMU OLABİLİYOR BELGESEL. BU HOŞUMA GİTMİŞTİ. ORTADA BİR "TEXT" YOK, METİN YOK. AKIŞ İÇERİSİNDESİN. O AKIŞ İÇERİSİNDE SADECE BÜTÜN BİLGİLERİNİ DEĞİL, DUYARLILIKLARINI, SEZGİLERİNİ AÇIK TUTMAYA ÇALIŞIYORSUN."

hakkındaki görüşlerinizi de merak ediyorum. Siz 1996 yılında gösterime giren ilk filminiz *Tabutta Rövaşata*'yı çekerken 35mm film kullandınız. 1996 yılından bu yana analog teknoloji yerini dijital teknolojiye bıraktı. Her iki teknolojiyi de kullanmış bir yönetmen olarak bizim için bir kıyaslama yapabilir misiniz? Kendi yazdığı bir filmi çekmek isteyen bir yönetmen için sizce bu süreçte değişen en önemli şeyler neler oldu?

D.Z.: 2008'de gösterime giren *Nokta* filmi dijital olarak çektiğim ilk filmidir ama başından itibaren dijital teknoloji ile iç içeydik. Şöyle ki; *Tabutta Rövaşata*, 35 mm ile çekmiş olmamıza rağmen Türkiye'de Avid ile montajlanan ilk sinema eseridir. Yani 35 mm ile çekmiş olsam dahi ilk yaptığım dört filmde de teknoloji ile üst düzeyde bir ilişkimiz vardı. Hem dijital, hem analog dünyada gidiyorduk, çekim pelikülle yapılıyordu ama postun en sonunda yani montaj, renk, ses bittikten sonra dijital yapı tekrar 35mm'ye aktarılıyordu. Ancak, şunu da meraklılar için ekleyeyim. Kariyerimde çektiğim filmleri daha sonraki zamanlarda korumak adına Türkiye'de pek az insanın yaptığı bir şeyi daha yapma gereği hissettim. *Balık* (2014) filmine kadar bütün filmlerimi, ki sekiz filmidir bunların toplamı *Balık* filmine dek, 35 mm'ye aktardım. Türkiye'de bunu yapan yapımcı sayısı çok fazla değil. Niçin böyle yapıyorum dersenez; filmi daha uzun süre korumak için.

Ö.Y.: Sinema salonlarında gösterim için değil, sadece arşivinizde muhafaza etmek için mi?

D.Z.: Evet. Çünkü çoğu Türk filmi ne yazık ki bundan yirmi sene sonra kaybolacak. Şu anda konuştuğumuz bir sürü film olmayacak. Diyecek ki gelecek kuşaklar, "Yahu, yapımcılar, yönetmenler böylesi basiretsizlikleri nasıl yapabildiler, kaybolan yapıtlar, ki anlı, şanlı filmlerdi bunlar, nasıl kayboldular? Nerede bunlar? Doğru düzgün bir kopyası nasıl olmaz şunların?" Dijital dünyada korumak o kadar zor ki. Bazı teknolojiler var, bazı tedbirler alınıyor ama en sağlamı 35 mm'ye aktarmaktır. Ancak ne yazık ki 35 mm laboratuvarlar kapandı. O yüzden ben mesela *Balık* filminden sonra *Rüya*, *Flaşbellek* ve *Tavuri*'de peliküle aktarma işini yapamadım. Onların sadece dijital kopyaları var. DCP'leri, harddiske, LTO'ya kayıtlı kopyaları var.

Ö.Y.: Yurt dışında filmlerini 35 mm'ye aktararak koruma yoluna giden yönetmenler var mı?

D.Z.: Akıllı olanlar, mantıklı ve makul olanlar, geleceği görenler 35 mm'ye aktarıyorlar. Veleve ki paraları olsun, velev ki o yerlerde 35 mm ile iş yapan laboratuvarlar hala faaliyet içerisinde olsun. Şu anda 35 mm laboratuvar olan yerlerin sayısı nedir, nerededirler, nasıl işlerler bilinmiyor. Ayrıca işin mali boyutunu da hesaba katmalıyız. Kaynak bulmak deveye hendek atlatmak demek. Türkiye'de iki kuruşa film yapıyorlar. Biten filmi alıp, yurt dışına, oralara götürüp, peliküle aktarmak, onca ağır yükü geri getirmek dünya pahası. İnsanların elinde zaten para yok. Bu işi gerçekleştirmek çoğu için hayal ötesi bir şey. Parası olanların bazıları da ya perspektifleri olmadığı ya da gerek duymadıkları için işe kalkışmıyorlar. Buna rağmen ben zarar etmeyi göz alarak o filmleri 35 mm'ye aktarmıştım. Bahsettiğim henüz gündeme gelmemiş, son derece önemli bir konu ama çok konuşulacak ileride.

Ö.Y.: Her iki teknolojiyi de deneyimlemiş bir kişi olarak, son yıllardaki teknolojik dönüşüm sizce neleri getirdi, neleri götürdü?

D.Z.: Teknoloji birdenbire gömlek atlatmaz. Teknoloji bir bardak gibidir. O bardağın içerisine çamur da koyabilirsiniz, faydalı bir içecek de koyabilirsiniz. Onun içeriğini ne ile doldurduğunuz önemlidir. Onun içeriğini dolduran zihnin yapısı önemlidir. Teknoloji insana imkanlar veriyor. Onu sen nasıl bir zihnin emrine amade kılıyorsun? Asıl sorulması gereken soru budur.

Ö.Y.: Yapay zekâ tarafından yazılan senaryolar, yapay zekâ ile sanal ortamda oluşturulmuş oyuncular, yapay zekâyâ sahip kameralar, tüm dünyada tartışılıyor. Tüm bu süreçle ilgili olarak ne düşünüyorsunuz? Sizce bu süreç nereye doğru gidiyor?

D.Z.: Artificial Intelligence'in yapamadığı bir şeyi yapmaya çalışma noktasında onunla bir ihtimal zar atabilme şansınız doğabilir. Onun yapamadığı, ulaşamadığı şey de muhtemelen kalptir. Hikâyeler kalbe dokundukları ölçüde, Artificial Intelligence'in nüfuz edemediği yerlere ulaşma kapasiteleri artabilir. Aynı zamanda kendi hikâyemize sahip çıkma isteğimiz, kendi hikâyemizin ne olduğunun farkına varma kararlığımız da yapay zekâyâ ilişkimizi yönlendirmede önemli bir faktöre dönüştürülebilir. Bu tartışmada kalbi nasıl tanımlamalıyız? Mesela yapay zekâ çok güzel terapi yapabiliyor kimi vakalarda, bu nedenle ona her zaman için kalpsiz diyebilir miyiz? Oysa biliyoruz ki karşısındakini dinliyor, anlıyor ve kimi zaman derde derman olacak cevap üretebiliyor. Açıkçası bizi alıp bir noktadan daha sağlam durduğumuz, daha hayrımıza başka bir noktaya

götürebiliyor. Gözlemlediklerim beni yanıltmıyorsa hem kalbin hem de yapay zekânın birbirilerini tamamlamalarına zemin hazırlamak gerek. Artificial Intelligence ile çok daha sağlıklı bir beraberlik içerisinde olmanın yolu da sanırım böyle bir yol olsa gerek. Birbirlerini tamamlayıcı bir ilişki içerisinde girmeleri hikâyelerin nüfuz etme kudretini artırabilir, bahsettiğim imkân insanın yüreğinin pusula olması sayesinde mümkündür. Zannedersem insan yüreği Artificial Intelligence ile zar atabilir. Artificial Intelligence size yüreğe ulaşmak için fırsat veriyorsa ne ala. Yürekle buluşmayan bir Artificial Intelligence insanı adaletli, güzel bir yere götürmez. Bir yere götürür ama vardığı o yer bir süre sonra insana iyi gelmemeye başlayabilir.

İnsan, bütünsel olarak hayatı yaşamak ister. Kendisindeki eksik parçayı bulmak ister. Eksik parçayı nasıl bulacağını ona fısıldayan şey de, zannedersem, hem kalbi hem aklıdır. Artificial Intelligence'ı yürekle birleştirirseniz, eksik parçanızı bulmaya sağlıklı biçimde gidebilme ve kendinizi bütünleme şansınız artabilir belki.

Ö.Y.: Bu süreçte birçok şey kolaylaştı. Bir kameraya ya da kurgu setine ulaşmak, ekipmanları sağlamak, bir film çekmek eskisine göre daha kolay. İlk filminizde kameraya ve 35 mm filme ulaşmak için çok çaba harcadığınızı çeşitli röportajlarınızdan biliyoruz. Bugün sinemaya yeni başlamış bir genç olsaydınız *Tabutta Rövaşata*'yı daha kolay mı çekerdiniz?

D.Z.: Bugün film çekmek daha kolay ama o filmi seyirci ile buluşturmak eski ile kıyaslandığı zaman daha zorlaştı. Eskiden seyirci ile buluşturabilme ihtimaliniz daha fazlaydı. Şu anda filminizi seyirci ile buluşturmak için ya birkaç ejderhayı yenmek ya da onlarla yatağa girmek lazım. Dağıtım kanalları çok çoğaldı ve de dağıtımın kimin elinde olduğu meselesi de önemlidir. Yani, sözüm ona daha özgürsünüz, dereden kova ile su aldınız ya da çeşmeniz var ama büyük vanalar kapitalizmin yarattığı, beslediği kimi odakların elinde. İşte o vanaları açıp kapatmaya yetkisi olan odaklar, ağlar ile olan ilişkiniz, ürününüzün seyirciye ulaşip ulaşmayacağını belirler. İletişim kanallarını açıp kapayabilen vanaları elinde tutan odakların kim oldukları meselesi de iktidar, güç matrislerinin konumlandırılması ile ilintilidir. İktidarla, iktidar ağlarını, koalisyonlarını kimlerin elinde tuttuğu meselesi ile ilintilidir. Dünyadaki Avrupa merkezilikten tutun da bir sürü güç odağının nasıl konumlandığı ile ilintilidir. Nasıl rüzgârlar eseceği çoğu zaman kapitalizmin gelişmiş olduğu ülkelerin konumları tarafından belirlenir. Onların birbirleri ile olan güç savaşları belirler kültürel vanaların kimin elinde olup olmayacağını, kime, ne kadar açılacağını, ne zaman ve nasıl akacağını. Dolayısıyla şu an itibarıyla konuşursak, görünür bir gelecekte, o vanaların başındakiler eskisi kadar güçlü olmasalar

da yine varlıklarını sürdürüleceğe benziyorlar. Rüzgâr nasıl eserse essin, bizim insan yüreğini temel alıp bildiğimiz türküyü söylememiz ve yolumuza devam etmemiz gerek. Yolumuza devam edelim ama etrafı da dinleyelim. Yani kendi türkümüzü söylerken az evvel saydığım güç ilişkilerini ve ağlarını göz ardı etmememiz akıllıca olabilir.

Ö.Y.: Son yıllarda gösterim ortamlarına yeni eklemeler oldu. Dijital platformlar, internet siteleri ve sosyal medyada da film gösterimlerinin yapıyor olmasının sizce en önemli etkileri neler oldu?

D.Z.: Elmalar, armutlar meselesini konuşacağız burada. İnsanlık ilk çağlardan beri tanımadığı kişilerle yan yana oturup, karanlık bir ekrana bakmaktan hoşlanıyor. Şamanın söylediği şeylere kulak kabartmak, onu hiç bilmediği başka insanlarla yan yana, karanlık bir gecede yıldızların altında izlemekten hoşlanıyor. Antik Çağ'da Aristofanes'in oyunlarını böyle izlediler. Sonra Shakespeare'i izlediler Globe Tiyatrosu'nda. Fransızlar klasik dönem oyunlarını yazdılar. Fransız seyirciler hiç tanımadıkları başka insanlarla Paris'teki tiyatro salonlarında yan yana oturdular ve karşılardaki oyuna baktılar. Yirminci yüzyılda Şarlo çıkınca aynı şeyi sinema salonlarında yapmaya başladılar. Benzer şekilde insanlık ileride de hiç tanımadığı insanlarla yan yana, bir karanlık salonda, bir başka Şarlo'yu izlemeye gidecek. Şu anda sahip olduğumuz teknoloji, projeksiyonlar değişebilir. Üç boyutlu başka teknolojiler ortaya çıkabilir. Ne bileyim, seyir tecrübesini değiştiren ses sistemleri, gözlükler, salonlar, oturma grupları ortaya çıkabilir. Bizim bilmediğimiz başka teknolojilerle, başka alımlama biçimleriyle bir seyir deneyimi ortaya çıkabilir. Ancak tanımadığımız insanlarla beraber bir gösteri için topluca bilet almak, salonlara gidip, belli bir saatte karanlık bir ortamda beraberce oturup, eşzamanlı biçimde o gösteriyi izleme deneyiminin sonsuza kadar devam edeceğini düşünüyorum. Çünkü bu insanın içgüdüsel bir ihtiyacı.

Parantezin öteki ucunda, cep telefonundan bir şeyler izlemek deneyimi yer alıyor. Telefonlar ve onlarla gelen mikro seyir tecrübesi hayatımızın bir parçası haline geldi. Mikro seyir değişerek devam edecektir. Salonlara gitmek ile mikro seyir dediğim izleme biçimi arasındaki bir yerlerde de hep başka melez seyir deneyimleri ortaya çıkacak. Hangi seyir deneyimlerinin, bazılarının arasından sıyrılıp daha ön plana geçeceğini, ötekilerden daha popüler olacağını da bağlam belirler, ülke belirler, kapitalizmin içinde bulunduğu durum belirler.

Ö.Y.: Siz filminizi oluştururken sinema salonlarının yanı sıra daha küçük ekranlarda da seyirci ile buluşacağını düşünerek mi filmlerinizi yapılandırıyorsunuzuz?

“TELEFONLAR VE ONLARLA GELEN MİKRO SEYİR TECRÜBESİ HAYATIMIZIN BİR PARÇASI HALİNE GELDİ. SALONLARA GİTMEK İLE MİKRO SEYİR DEDIĞİM İZLEME BİÇİMİ ARASINDAKİ BİR YERLERDE DE HEP BAŞKA MELEZ SEYİR DENEYİMLERİ ORTAYA ÇIKACAK. HANGİ SEYİR DENEYİMLERİNİN, BAZILARININ ARASINDAN SIYRILIP DAHA ÖN PLANA GEÇECEĞİNİ, ÖTEKİLERDEN DAHA POPÜLER OLACAĞINI DA BAĞLAM BELİRLER, ÜLKE BELİRLER, KAPİTALİZMİN İÇİNDE BULUNDUĞU DURUM BELİRLER.”



Görsel 7: *Tabutta Rövaşata* (1996) filminden bir kesit.

D.Z.: Elbette. Sadece büyük ekranda olan, ona endeksli zamanlardaki gibi düşünürseniz bu kez küçük ekranda nasıl gözükeceği ile ilgili bazı şeyleri iskalama ihtimaliniz olabilir. İnsan istese de, istemese de bunların şu ya da bu şekilde nasıl biçim alacağını düşünmekten kendisini kurtaramayabilir. Ama böylesi kaygılar, benim işlerimi yürütme sürecimde çok merkezî bir yerde değil şu an itibarıyla.

Ö.Y.: Yeni teknolojilerle birlikte daha hızlı üretim ve daha hızlı tüketim olmaya başladı. Yarına kalacak eserler üretme noktasında bunun bir sorun olabileceğini düşünenler var. Sizce yeni teknolojilerin kullanılmasıyla kaliteli yapımların ortaya çıkma şansı daha artıyor mu yoksa daha azalıyor mu?

D.Z.: Bir teoriye göre aptallaştırıcı etkileri var. Dahası aptallaştırıcı etki bulaşıcı olabiliyor ve insanların daha kaliteli olan eserlere ulaşmasını olumsuz biçimde geciktiriyor veya etkiliyor. Televizyonlardaki bazı dizilerdeki seviyeye, onların hikâyeleri oluşturma biçimine, meseleleri tartışma şekillerine, karakterlerin ele alınmasındaki sığığa bakarsanız, eskiyle kıyaslandığında, ‘geride miyiz’ sorusunu insan kendisine soruyor. Ama bir taraftan da, daha farklı platformlarda oynayan, eskiyle kıyaslandığı olumlu manada daha kaliteli dizilerin çıkabileceğini de hesaba katıyorsunuz. Yani ne körü körüne bir iyimserliğe, ne de körü körüne kötümserliğe kapılmamız. İnsanlara hikâye anlatma, sorunlarına sahip çıkabilme, sorunları incelikli biçimlerde gösterme kapasitesine haiz olan eserler bir

şekilde bir yerlerde kalıcı olarak değer bulmaya devam edecekmiş gibi geliyor bana. Aksi halde, karamsarlık iyice katlanılmaz hale gelecek. Ben şimdilik o kadar karamsar olmamamızın bizim faydamıza olduğunu düşünüyorum.

Ö.Y.: Yeni teknolojilerin üretilen filmlerin dili üzerinde sizce hangi etkileri oldu ve gelecekte daha hangi değişikliklerin olmasını bekliyorsunuz? Örneğin seyirci filmi eğer dijital platformda ya da YouTube'da seyrediyorsa, ileri geri alabiliyor, dosyadan çıkıyor, başka bir zaman tekrar giriyor, sinema salonuna kıyasla daha az odaklanarak seyrediyor, seyir esnasında çeşitli yorumlar yazıyor ya da okuyor. Tüm bunlar yapılan filmlerin dili üzerinde bir etki yaratıyor mu sizce?

D.Z.: Yaratıyor. Bu yüzden de televizyon için yazan insanlar, normalde klasik sinemanın hata olarak kabul ettiği şeyleri yapmakta beis görmüyorlar. Sık tekrarlar oluyor, aynı bilgi tekrar gündeme geliyor, benzer örüntü yeniden gündeme geliyor. Çünkü kadıncağz yemeği karıştırmaya gitmiş, sonra çocuk ağlıyor, oğlanın altını değiştiriyor, oğlan uyuyunca tekrar geliyor salondaki televizyonun önüne, kaldığı yerden diziyeye yeniden göz atmak istiyor. TV'ler, platformlar, o kadının kaldığı yerden hikâyeyi seyretmeye devam etmesini sağlamaya çalışmalarının şart olduğunu biliyorlar. Kadının karışık uyarılar denizi arasından sıyrılmasını ve ekrandaki duygu deneyiminden kopmamasını sağlamaya çalışmalısınız. Bu nedenle sık sık tekrarlar işin içerisine sokulabiliyor. İki, seyircileri bir mantık-nedensellik ile fazla yormadan, belirli bir duygu durumuna sokmak esas amaçlardan bir tanesi olabiliyor. Nedenselliği çok aramayın; "Niçin böyle oldular bunlar? Bu kız beş bölüm önce hamileydi zaten, ne oldu da şimdi tekrar hamile kaldı?" Dizinin yapımcısı, "şimdi sorma nedensellik zincirini fazla" diyor. Sen izlediğin yapıtın burasında mantık, nedensellikten çok, izlediğin bu alımlı kızın ya da bu yakışıklı erkeğin duygularına yoğunlaş. Seyirci nedensellik zincirinin mükemmelliğinden ziyade, duyguların eğilip bükülmesini, akmasını, durmamasını istiyor. Duyguyla karşılaşmak, onu tatmak istiyor. O duyguya bir yönetmen olarak seni nasıl getirdiğim konusuna takma. Seni o duyguya getiren nedenselliklerdeki boşluklar, mantık hataları ile fazla uğraşma. Yani o sahnedeki karakterlerin karşılaşmaları mantıklı mıydı, olaylar örgüsünde birbirini takip eden neden sonuç ilişkisi birbirlerinin doğal sonucu muydu? Sahnelerin arasındaki akış mantıklı ve inandırıcı mıydı? Araba o anda karşısına çıktı, birdenbire kar yağdı, adam ikinci kez işinden atıldı... Sorma o mantıksızlıkları. Biz hikâye çizgisi zaman zaman mantıksız bile gelse son tahlilde duygulara yöneliyoruz, seni duygularla baş başa bırakmak istiyoruz, sen bunun zevkine bak. Biz senin üzerine habire duygu boca ediyoruz. Şu anda mantıksal sağlamlık değil, duygular lazım sana. Seyirci duygularla

karşılaşmak istiyor. Kendisi o duygunun sağlam bir mantık zinciri içerisinde geliştirilip geliştirilmediği konusu ile fazla ilgilenmiyor. Duygunun ön plana alınması amacı çerçevesinde üç perde anlatısının yapısı bile bazen seyreltilebilir. Bu tavır kimi zaman sanat sineması alanında ortaya çıkabiliyor.

Ö.Y.: Yoğun iş temponuz arasında vakit ayırdığınız ve verdiğiniz cevaplar için çok teşekkür ederiz.

