

*Kutluğ, sinema alanında çektiği filimler haliyle kurgusal yaşamları üzerine kurulu. Diğer yandan, güncel sanat ortamında gösterilen işlerine baktığımızda gerçekte varolan insanlar üzerinde çalıştığını görüyoruz. Dökümantere yaklaşan bir anlatımla karşılaşıyoruz.*

Ben insanlar üzerine dökümanterler yapıyorum, ama bunlar herhangi bir insan değil, aslında bütün bu insanlar benim aşırı varoluş biçimlerim. Ben onlara baktığımda birazcık kendimi görüyorum; kendini gösteriyorum. Onlarla takıntısız bir ilişkim olduğu kesin. Şu an mesela evinde amaryllis denen çiçek soğanlarından dokuz yüz tane yetiştiren Veronica Read diye biri üzerine çalışıyorum. Tuhaf birini bulup da onu çekeyim diye başlamıyorum işe. Ben de aynı soğanın koleksiyonunu yaptığım için. Benim takıntım aracılığıyla oluştu aramızdaki ilişki, onun evinde düzenlediği amaryllis festivaline gitmiştim. Sonradan onu anlatma ihtiyacı doğdu. Film çalışmasının başlamasıyla benim takıntım azaldı; bir doyuma ulaştı. "Peruk Takan Kadınlar"da da aslında aynı şey sözkonusu. Kendi özel hayatımda yaşadığım şeylerle ilgili dördü de.

*O zaman hemen "Peruk Takan Kadınlar" ile başlayalım. Başka insanların senin varoluş biçimlerine karşılık geldiğinden bahsedince işin içine özdeşleşme mekanizmaları, alter-ego gibi kavramlar giriyor. Nasıl bir yakınlık duyduğun çalışmadaki dört karaktere? Ve sanırım her biri için farklı bir görsellik tanımlamaya da çalışıyorsun.*

Aslında bunlar benim kafamda yemek tarifi gibi reçetelenmiş şeyler değil kesinlikle. Yaptığım işlerde ben biraz içgüdülerimden yola çıkıyorum. Her şeyden önce doğru olduğunu düşünmem değil, doğru olduğunu içimde hissetmem gerekiyor işi ortaya çıkartırken. Ve bu hissiyat doğrultusunda ulaştım çalışmadaki dört kadına.

Kaç kişiyi kullanacağım daha önceden bildiğim bir şey değildi. İlk başta tek bir insan üzerinde yoğunlaşmıştım: Hostes Leyla'yı anlatan kişi bir akrabamın çok yakın arkadaşıydı. Bana bir parti esnasında peruğuyla nasıl saklandığını anlattı; sen seksenli yıllarda şunları yapmıştın biz de yetmişlerde şunları falan yapmıştık diye. Hayatın kendisinden çıktı ve teorik anlamda bir sanat eğitimi almadığım ve sinemadan geldiğim için hep böyle oluyor. Gerçek hayattaki hikayelerden, basit şeylerden, basit yöntemlerle yola çıkıyorum. Tabii daha sonra düşünmeye başlayınca ve işi soğuttuktan sonra peruk, kimlik gibi kavramlar üzerine zaman içinde daha entelektüel bir bakış geliştiriyorsun. Her şeyden önce, neden bu işi yapmam gerektiğine, önümdeki bir ya da iki yılı neden bu projeye ayıracağıma yanıt vermem gerekiyor; gerekçe önemli benim için. İlk baştaki gibi artık, "doğru hissettim ve bundan dolayı yaptım"dan çıkıyor olay. İş sorgulama sürecinde bir paralaks yaratma, bölmelere ayırma, parçalama, konstrüksiyonu bozma yeni bir konstrüksiyona, anlatım yoluna gitme gibi endişelerle birlikte, kimliğin saklanması ya da değiştirilmesi, başka bir kimliğin ortaya çıkarılması durumunun bana nasıl yansıdığını gördükten sonra, benim için diğer kapılar açıldı. Sadece Hostes Leyla olayına bakıp bir zamanlar 12 Eylül zamanında yakalanıp içeri girmemi, "siyasal geçmişim"i hatırlamak olamazdı amacım. Bunun dışında yine aynı kimliğe dair soru işaretleriyle birlikte, kendi içimde aynı güçte başka ne gibi şeyler olabileceği konusunda akıl yürütmeye başladım ve birdenbire mesela, gazeteci Nevval Sevindi'nin kansere karşı vermiş olduğu kimlik savaşıyla karşılaştım. İlk başta kellik sorunu, saçını kaybetme ve bunun sonucunda, kendi gücünün dışında gelişen güçler tarafından maruz kaldığın bir problemin sonucunda, toplumun sana hücum etmesi olarak tasarlamıştım. Belki bunun benim cinselliğimle, ya da seksenli yıllardan bu yana süren AIDS tartışmalarıyla alakası olabilir. Ben Hostes Leyla'da olduğu gibi kendimi saklama eğiliminde olan biri değilim, sorunlarla çok daha doğrudan bir şekilde yüzleşen bir insanım. Bu anlamda Nevval'in kendi kanser sorunuyla çekinmeksizin yüzleşiyor olmasıyla kendime benzer bir tavra sahip olan birini buldum. Dini inançlarından dolayı peruğu yaşamında kullanmak zorunda kalmış kızın yerine de koyabildim kendimi; bir şeyler bulabildim kendimden. Belki transseksüel Demet Demir'in yaşamış olduğu polis baskısı da kendi cinselliğimle ilgili. Bu sıralarda, biliyorsun, "Lola ve Bilidikid" in çekimlerini henüz bitirmiştim. Orada da peruk kullanılıyor; bir nesne olarak anlatım içinde baş rolü oynuyor belki de. Geleneksel bir filmde oyuncu vardır, hikaye vardır, dekorlar vardır. Benim yaptığım işlerde dekor bir kahraman olabiliyor ya da en azından bir renk teşkil edebiliyor. Bütün bu rollerin biçimsel olarak kaydırılması

ve bunun sonucunda ortaya çıkan enerjiler benim için çok önemli. Bazen bunlar sanatında ötesinde metafizik güçler de kazanabilen şeyler. Biçime hakim olduğum için bunları entelektüel bir çıkışla gerçekleştiriyorum ama bir taraftan da bu mutlaka böyle algılanmalıdır demiyorum; yorumları kapamıyorum. Bir reçete vermem açıkçası çok zor. Ama baktığım zaman Peruk Takan Kadınlar'a, aynı odada tutamayacağın dört kadın var. Hem kendileriyle, hem de birbirleriyle çelişiyorlar; toplumsal, sınıfsal anlamda, inanç, ideoloji, kavga anlamında. Ama bir tarafta hepsi birden bir Türkiye imgesi teşkil ediyorlar, toplumdaki katmanlara dair izler teşkil ediyorlar. Bu izi bırakan şeyin devlet olması ve bu devletin benim üzerimde de aynı şekilde iz bırakmış olması gibi öğeler, tatlar, formüller işin içine girince o noktada ben işin hazır olduğunu düşünüp yapıma girişiyorum. Sadece Peruk Takan Kadınlar'da değil diğer işlerimde de böyle bir mekanizma var, kendi seçebildiğim kadarıyla.

*Bütün olarak tasarlandıktan sonra mı çekime başladın, yoksa çekilen bir bölümden sonra diğerinin tasarımı başladı?*

Film işinde hiç bir zaman, bu bir televizyon şovu için bile geçerli olan bir şey, tasarlandıktan sonra bir iş birebir gerçekleşmez. Yapım süresince bir sürü şey kendi gücünü işin içine sızdırıp bir soru dayatır yönetmene. Bombardıman şeklinde gelen bu sorulara, o zamana kadar vermiş olduğu yanıtların tutarlığı, gelişimi içerisinde bir yanıt verir ve bir mantığı sürdürür. Filmin ortaya çıkışı da bu sorulara evet/hayır ya da 1/0 yanıtlarının verilmesiyle gerçekleşir; bilinçli ya da bilinçsiz. Özellikle zaman içine yayılan video, film gibi çalışmalarda, yapımı üstlenen kişinin kendisinin de, düşüncelerinin ve duygularının da o dönem içinde değiştiğini hesaba katarsak başta tamamlanmış bir tasarımın birebir gerçekleşmesinin mümkün olmadığı görebiliriz. Böyle bir şey zaten sağlıklı olmaz.

*Demek istediğim birinci çekime başlamadan diğerlerini de kafanda hazırlamış mıydın?*

Evet, diğerlerini de kurmuştum. Sadece Neval Sevindi'nin bölümü için hastalık dolayısıyla geçici bir süre için saçlarını kaybeden biriyle değil, kalıcı kellik gibi bir sorunu yaşayan bir kadınla çalışmak istiyordum fakat bulamadım. Taslağın başında konuşurmak istediğim, peruk takmak zorunda kalan müslüman kız çekim öncesinde aile baskısı ya da okuldan atılma gibi korkularla yüzünün görünmesini istemediğini sadece sesinin kullanılmasını istedi benden. Önce, eyvah yine bir problem çıktı, ne yapacağım diye düşünürken, demin sana bahsettiğim yanıt mekanizmasına örnek teşkil edecek biçimde, birden bunun bana gelmiş bir hediye olduğunu düşündüm. Çünkü kendi yanıtını kendisi veriyordu. Ona ait filmin siyah olmasını, tamamen sestten oluşturulmasını pek çok şeyle bağlantılandırabilirsin: ikonoklazmdan, anlattığı baskı ortamını siyah renkle ilüstre etmesine kadar çekebilirsin.

*Bu tür bir anlatım bir bakıma kendini İslamı hareketler içinde tanımlayan kadınların karşılaştıkları bir ikilemi de görselleştiriyor: hem kendini hareketin bir aktörü olarak, toplumu değiştirecek bir özne olarak konumlandırma, diğer yandan da kimlik siyasetlerinin izlediği stratejinin tersine kamusal alanda bir görünmezlik talep etme. Biraz bağlamını kaydırarak, ve iyimser biçimde özgürleştirici içerik atfedersek, Peggy Phelan'ın 'işaretlenmemiş' kalmaya yüklediği anlama yaklaşıyoruz. Erkeklerin ayrıcalıklı olarak işaretlenmiş olmaları karşısında, kadınlar işaretlenmemiş kalırlar. Bunun yanında, Phelan'a göre daha fazla görünürülük talebi yerine, görüntü ideolojisinin tarafından temsil edilemeyecek bir öznelliği aramak gerekmektedir. Böylece Öteki'ni adlandıran, böylece sabitleyen, görselleştiren ve kendisi gibi kılan siyasal fetişleştirmeden sıyrılarak işaretlenmeden kalmanın verdiği güce onun saptırıcı uygulamalarına ulaşılabilir diyor Phelan. Bu anlamda Hostes Leyla'nın da kamera tarafından görüntüleniyor olmasına rağmen yüzünü görünür kılmaması da benzer bir şekilde değerlendirilebilir belki.*

*Kendi içlerinde ve kendi aralarında çelişen ama devletin bıraktığı izlerle yanyana gelebilen dört adet konu, ekran var demiştin. Bu eksen üzerinde yanyana dizildiklerinde bütünlük iddiası taşıyabilecek bir resim de çiziyorlar. Belki daha önceki çalışmada Semiha Berksoy'un*

*cumhuriyetin bir alegorisi biçiminde işlemesi gibi, özgül bir deneyim ya da nesne üzerinden geniş bir coğrafyanın bütün bir haritasına ulaşıyor neredeyse. Bu yüzden o coğrafyanın kaotik hali de çalışmaya yansıyor sanki. Sergi mekanındaki dört ayrı kaynaktan gelip birbirlerine karışan sesler işin içine girmeyi güçleştiriyor gibi. Bunu itici bir unsur olarak algılayan bir eleştiri de Türkiye'de çıkmıştı. Bense oldukça hesaplanmış biçimde kurulduğunu düşünmüştüm bu yoğunluğun. Çalışmayı Londra'daki Lux Gallery'de gördüğümde dört görüntü arasındaki eşzamanlılığın ortasında savrulduğumu hatırlıyorum bir süre. Ama sonrasında, beş dakika kadar sonra belki, hepsine ayrı ayrı yoğunlaşabiliştim kolaylıkla.*

Öncelikle ben çalışmanın kaotik bir niteliği olduğunu düşünmüyorum. Söylem maalesef bir geri kalmışlık belirtisi. Bense söylemden gerçekten sıkıldım. Bununla bir Türkiye'de, bir de Fransa'da karşılaşıyorum. Belki Jakoben siyasal geçmişle, belki semiyolojik okumanın hakim olmasıyla ilintisi vardır bunun. Metin Türkiye'de çok önemli. Kaotik sözcüğüne olumsuz anlamlar atfedilmesinin nedeni de söylemi rahatsız etmiş olması. Halbuki söylem benim için sadece bir başlangıç noktası. Ben yaptığım iş gereği, ilüstre ediyorum. Kaotik o anlamda işimdeki yerleştirmenin renklerinden bir tanesi, ama esas renk değil. Mesela çalışmayı İstanbul'da gösterebildiğimizde bir problem çıkacak karşımıza. Yurtdışında bağlantıyı kuran şey İngilizce altyazılar. Türkiye'de bir de dinleme üzerinden bağlantı kurulacaksa, insanlar büyük olasılıkla daha da büyük bir tepki gösterecek. O teknik problematiğin ötesinde, benim için bir sanat ürünü hiçbir zaman çözümlenmiş, çözümlenebilecek bir iş olmamıştır. Her zaman bir gelişimin parçasıdır. Daha yeni olan "Ruhuma Asla" adlı işimde görüntüleri ayrı ayrı odalara koyarak, parçalayarak bunu bir şekilde çözdüğümü düşünüyorum. Orada esas olan, montaj tekniğiyle alakalı olan bir soruyu öne çıkartmamdı. Savrulma olayına geri dönersek, söylemin sanat eleştirisinde öne çıkmış olduğu toplumlarda sana ne verilirse onu almaya alışsın. Onun için insanlar söylemi bekler hale gelirler; belirli bir olgunluğa eriştiklerinde de söylem üretmeye başlarlar. Tepeden, merkezden gelen bilginin doğru olduğu düşüncesi var burada. Camiide okunacak hutbenin Ankara'dan gelmesi gibi. Dar alanlardaki gelişmelerle toplumun ilerlediği düşünülür. Sanat alanının bir derebeyi olur; sinemanın bir derebeyi olur. O alandaki derebeyi ölmeden başka biri gelmez yerine. Nazım Hikmet ölmeden, ki halen ölmemiştir, yerine başka birini oturtamazsın. Türkan Şoray ölmeden, toplumun onu tüketmesinden bahsediyorum, yerine başka birini koyamazsın. Sanatçıdan beklenen de bu: biz ona gidelim o bize bir beyanat versin. Eğer sanatçı bu beyanı kendisi bozuyorsa ilk elden, bundan rahatsız oluyorlar. Sinemadaki kurgu [editing] ve montaj sorununa yönelik içgüdülerimden yola çıkarak giriştiğim çabalarımı da belki Türkiye'deki bu söylem alışkanlığına ya da Galatasaray Lisesi'nde öğrenim görmüş biri olarak Fransız düşüncesine olan tepkim olarak değerlendirebilirsin. Montaj konusunda sinemada en başından beri sorulagelmış bir soru vardır: Gerçeklik duygusu veya gerçekliğin "kendisi", sunu [presentation] yoluyla mı yoksa temsil [representation] ile mi verilmelidir? Yani sunu mu, temsil mi! Sinema tarihinde çıkan bütün kavgalar da bu ekseninde verilmiştir. İşte, burjuvazi insanları uyutur, kahraman ve anti-kahramanlarıyla bir yanılsama dünyası kurar; bir temsil kurar. Bunun karşısında sunum vermek isteyen, dikte etmek isteyen Marxizme ait belgesel teorileri var. Savrulma sonucunda ortaya çıkan kaotik yapı içinde, sadece oturup bir şeyi almak eyleminin dışında düşünmeye başlarsan, o zaman sana tek kanaldan verilen bilgi yerine dört kanaldan verilen ile iletişime girebilirsin. Bu da belirli bir sınır içeriyor kendi içinde tabii, ama iş o sınıra muhtaç. O dört kanal arasında bir seçime gidebilirsin, her birinin seni nasıl baştan çıkardığını, rahatsız ederek, sabote ederek kendine nasıl çektiğini görebilirsin. O zaman o çalışmanın işleyişi de ortaya seriliyor. "Semiha B. Unplugged" çalışmasında işin bir bütün olarak kavranmasına engel olan şey sekiz saat sürmesiydi. Seyirciye, git evine sonra geri gelirsin, deniyordu ve başarılı oldu. "Peruk Takan Kadınlar"da çok ekranlılık aracılığıyla gerçekleşiyor bu. "Ruhumu Asla"da uzun bir kulvarda işi altı odaya yayıp odaların içinde ileriye git geri gel... Hiç bir zaman hikayenin tamamının, başından sonunda kadar, bu budur diye verilmesi yoktu. Ama şimdi "Ruhuma Asla"yı tek projeksiyona uyarlayacağım. Bir şekilde ben kurguyla olan sorunuma işaret ettim artık, daha ileri götürmek gibi bir isteğim yok. Artık montaj ve uzam üzerine değil, zaman üzerine bir sorgulamaya girmeyi düşünüyorum. Onun için bundan sonraki işlerim daha uzun bir zamana yayılmış çıkacak. Veronica Read bir yıl sürüyor mesela.

*Çalışmada kendini göstermeyen Hostes Leyla'nın tersine kendini ortaya sermek gibi bir doğan olduğundan bahsetmiştin. Ama işlerinde senin görüntünü de görmüyoruz. Yalnız kamerayı tutan kişinin sen olduğunu biliyoruz ve bazen hem "Semiha B. Unplugged"da hem de "Ruhuma Asla"da sorduğun sorularla veya çektiğin kişiyle aradaki gerilim sonucunda çıkan tartışmalarla senin varlığını hissediyoruz.*

Ama o gerilimlerin gerçek olup olmadığını hiç bir zaman bilemezsin.

*İki ayrı öznenin varlığını hissediyoruz orada.*

Tam olarak sana katılmıyorum. Öncelikle kesinlikle yanlış düşünüyorsun. Kameranın gösterdiği çerçeve, içerisindeki figürlerden çok, o kamerayı onlara doğrultan özneyi ortaya çıkarır bence.

*O kişiden direnme gelmiyor mu?*

Sen direnen birini göstermeyi tercih ediyorsun demektir bu. Ayrıca benim işlerimin kendiliğindenlik içerdiği pek söylenemez. Ben onların çoğunu, ya da tamamını kışkırtıyorum. Ya da doğal biçimde orada olduğunu zanlettiğin şeyleri ben oraya yerleştiriyorum. Ama bu müdahaleleri sergilemiyorum. "Ruhuma Asla"da Ceyhan ve Jessy kavga ettiği zaman onun senaryodan mı geldiğini, gerçekten mi oluştuğunu bilemeyeceğin gibi, bu bilginin de bir önemi yok. Üzerinde Beauty yazan bir peçete kutusunu bulmak için iki hafta harcadım mesela. Bunların hepsi tamamen programlanmış, manipüle edilmiş.

*Pekiye çekimdeki kişiler bu manipülasyona katılmıyor mu?*

O kutuyla nesne pozisyonundaki kişi arasında benim için bir fark yok aslında. Onlar benim renklerim, fırça hareketlerim. Tabii ki koşulsuz bir denetime sahip olamazsın. Senin yapacağın olabildiğince manipüle edebilmektir. Fakat ertesinde montajda, manipülasyonun dozunu daha da arttırabilirsin. İki kişi arasındaki ilişki bir çelişme ya da karşı karşıya gelme olmak zorunda değil, beraber de yapabilirsin bunu.

*Evet, bu beraber kurmayı kastediyorum. Bahsettiğin kendini başka üzerinden gösterme eğilimi nasıl işliyor bu beraberlik içerisinde?*

Her şeyden önce, göstermekle yapıyorsun bunu. Nasıl gösterdiğinin yanında neyi gösterdiğinde önem kazanıyor. Bir transseksüelle ya da bir divayla çekmen. Bunlar kendilerinden önce benim kendime ait aşırı psikolojik haller, daha önce dediğim gibi.

*Daha önceki bir konuşmamızda, "Semiha B. Unplugged"da, yaşlı bir kadını alıp işine geldiği gibi kullanmış olduğunu savunan bir eleştiriyle karşılaştığını söylemiştin. Benzer bir tepki "Peruk Takan Kadınlar" için geldi mi?*

Ben kullanma fikrine de aslında fazla karşı değilim. Bugün her şey o kadar kullanıldı ki artık. Böyle bir sorunsal, siyasal doğruluk ilkesini fazla abartıyor, fazla teoride kalıyor. Röntgencilik gibi bir konunun şu an güncel sanat ortamında tartışıyor olması bile bir skandal. Çünkü bu tür sorunlar altmışlarda yetmişlerde sinema alanında aşılmış, halledilmiş konular. Zaten son dönemde sanat dünyasında sinemacılar etkin olmaya başladılar ve sanatçılar da sinema takıntılarını işlerine taşımış vaziyetler. Ama bunun ertesinde üretilmiş çok sayıda eleştirel okumaya baktığımızda yeni bir şey tartışılmadığı görüyoruz. Sinema bu soruları tarihinin en başında sormuştu, bunlar üzerine kavramsal filmler üretilmişti zamanında. En son örneğini Godard'da görebileceğin sesin düşmesi, kesilmesi gibi çok spesifik efektler üzerine bile koca kitaplar yazılmış, okullarda sömestrlik dersler açılmış, mesela. Böyle zengin eleştirel bir geçmiş varken, sanat dünyasının bunlara hiç bir şey eklemekten sıkıcı biçimde tekrarlara girmesi inanılmaz bir cahillik örneği.

Şimdiye kadar benim işimi neden sevdiğini açıklayabilen tek bir küratörle karşılaşmadım daha, Harald Szeeman da dahil olmak üzere. Kendim açıklamak zorunda kalıyorum işlerimi. Sanat dünyasının başka tür tartışmaları gündeme getirmesi gerekiyor. Beni besleyecek argümanları ancak sinemada buluyorum. Sanat tarihi geleneğinin yanında film geleneği içinden de gelen bir sorgulama gerekiyor; ikisini birleştiren bir bakış olmalı.

*Son zamanlarda sanat tarihi kürsülerinin yerine görsel kültür kuramına dair programların geçiyor olması gibi bir süreç var ama zamanla oturacak bir değişim gibi görünüyor. Herhangi bir ayırıştırma gözetmeksizin sinemayı, televizyonu, reklamları, klipleri, propagandayı, sanatı aynı düzlem üzerinde okuma çabası bu. Daha önceki disiplinlerin tasviyesi ve disiplinlerarası geçişkenliğine yönelik ideolojik seçim sancıları da birlikte getiriyor.*

İnsanları da tasviye etmek gerekiyor. Adam senelerce sanat tarihi dersi vermiş, güncel, popüler kültüre tepeden bakmış ve şimdi birdenbire MTV seyretmek durumunda kalıyor. Gene de sinema tarihi ihmal edilemeyecek kadar eski bir tarih. Ben Vertov, Eisenstein gibi isimlerin sorduğu sorulardan bahsediyorum. Marxizm ve kapitalizm arasındaki gerilimin verdiği enerjiyle bu sorular sorulmuş. Bugün sanat dünyasında yapılan şeylere sinema tarihinin perspektifinden baktığında, hepsinin Marxizmden geldiği görüyorsun. SSCB'deki film kuramı Batı'da üretilen filimlerin yüksekteki bir Big Brother pozisyonunun perdeye yansıttığı görüntülerle insanlara hikaye ve masal anlattıklarını, onları yanılsamaya sürüklediğini söylüyor; kilisenin uyuşturma pratiğini üstlendiğini söylüyor idealistçe. Bana sorarsan, neden olmasın, derim. Sanat, insanları eğitmeye, toplumu değiştirmeye yönelik dinamik bir araç olmalıdır gibi argümanların sonucunda Sovyet sineması ortaya çıkıyor. Vertov mesela kino-göz terimi aracılığıyla sunum kavramını sorgulamaya girişiyor. Eisenstein ise ABD'de gerçekleştirilen montaj müdahalelerinin olabildiğince saklandığına ve bunun, filmi izleyenlerin ayrı bir gerçekliğe girmesini kolaylaştırdığına işaret ediyor. Benim montajım düşünceye yöneliktir diyor: montaj karşısında kurgu [editing]. Bunların altmışlarda ABD'deki uzantılarından, deneysel sinemadan bugünkü sanat dünyası haberdar değil mesela. Çok az kimse Maya Deren, Stan Brackhage gibi isimleri duymuş.

*Disiplin özerkliği neden olmuş buna geçmişte. Akademilerdeki genç kuşak girişmiş durumda aslında bu geri bakışa. Hocalarda doktora öğrencilerine bırakmış vaziyetler bunu; onlardan öğreniyorlar. Kullanma konusuna geri dönersek, yetmişlerde Laura Mulvey gibi feminist sinema kuramcıları ile birlikte yeniden gündeme geliyor bakan ile bakılan ilişkisi, eril bakış gibi kavramlar. Bugün bu tür bir eleştiri içselleştirilmiş vaziyette, daha çok öznelliklerarasılık gibi bir kavram gündemde. Bakan ile bakılanın birbirlerine karşılıklı etkileri; ama kökündeki sorunların çözüldüğünden çok emin değilim. Burdan senin Eisenstein ve Vertov gibi sinemacıları yaptığın göndermelere geçebiliriz. İşlerini tanıttığın bir kaç ortamda bulunma şansım oldu ve senin her seferinde o tarihsel dönemde ortaya konmuş sorunsalları hatırlattığını gördüm.*

Bu tartışmayı sürekli gündeme getirmemin nedeni kendimi açıklamak değil aslında. Bu tür konuşmalarda güncel sanat ortamına nereden geldiğimi gösterme gereksinimi duyuyorum, sinema ve sanat arasındaki kopukluğu aşmak istiyorum. Bunun yanında sunum ve temsil arasındaki fark benim için halen çok önemli çünkü gerçeğin yeniden ne şekilde anlatıldığına yönelik biçimsel mekanizmaları öğretiyor bana bu tartışma.

*Sovyet sinemacıların Amerikan sinemasında eleştirdikleri yanılsama konusundan bahsederken, benim için aslında neden olmasın, demiştin.*

Aslında sunum ve temsil sorunları her iki kamp için de geçerli. Bir hikaye anlatmaya giriştiği zaman Eisenstein da, bir Hollywood filmi de temsilin alanına geçiyorlar. Diğer yanda gerçekliği iletildiğini varsayarak işlerini sunduklarında Flaherty'nin yaptığı dökümanterler de, CNN'in haber bültenleri de aynı alanı işgal ediyorlar. Benim için bir trash film de Eisenstein kadar önemli ya da CNN haberleri nasıl manipüle ettiği konusunda aynı ciddiyetle ele alınmalı. Yoksa Eisenstein'da, Vertov'da ya da Brecht'te takılıp kalamayız. Bir tarafı tutuyor değilim. Sadece sinemanın tarihsel

pespektifini açıklamak zorunda hissediyorum, çünkü şu an nereye geldiğimle alakalı bu tartışma. O tartışmayı nereye taşımak istediğimi anlatmaya çalışıyorum. Şimdi o tartışma ortada yok artık, çünkü Sovyet Okulu öldü. Ticari sinamanın her alanı işgal ettiği, sanatta bile artık ticarete yönelik eğilimlerin, galerilerin ortama hakim olduğu bir dünyada bu tartışmalar bitti. Yüzeysel, her şeyin alınıp satıldığı bir kültürde yaşıyoruz. Ben her iki mekanizmayı da işlerimde kullanıyorum. Belgesel gibi görülüyor ama kurgu da, temsil de var içinde. Tarih, malzemem.

*Çatışmanın bittiği ya da aşıldığı noktada senin yaptığın galiba ikisini birden diğerine karşı kullanmak, oynamak.*

Paralakstan bahsederken onu kastetmiştim. Hiç bir şeyi net olarak görmüyorsun, çizgiler birbirinin üzerine net olarak oturmuyor, kayıyorlar. Çünkü bu ikisinin tartışması artık anlamsız. Sovyet Okulu ya da Brecht de, Hollywood gibi tepeden bakıyor; bunlar çok didaktik kaldı artık günümüzün dünyasında. Ama bu iki kampın dışında bir durum, anlatım biçimi olması olanaksız. Bir klip ya da bir reklam bile ikisinden birini seçiyor, ya da her ikisini birden kullanıyor. Ben ortadaki bütün öğeleri alıp gerçeklik üzerine çalışıyorum. Dediğim gibi, sadece tek bir tarafın savunucusu ya da mirasçısı değilim. Her ikisini de kullanıyorum.

*Sinema filmlerinde görüntü yönetmeni ve kameramanlar var ama sanat alanındaki işlerinde kamerayı sen yükleniyorsun. Bunun nedeni sadece gerekli olan kişisel ortamı, mahremliği yakalayabilmek için mi?*

Evet, ama tek bir nedeni de yok bunun. Öncelikle bu insanları konuşturabilmek için onlarla olan ilişkim üzerinde bayağı emek sarfetmem gerekiyor. Onları ikna edebilmem gerekli. Bir üçüncü kişi önünde bu kadar mahrem konularda konuşmayı kabul etmeyebiliyorlar ya da bunları konuşacak ruh hali içinde hissedemeyebiliyorlar kendilerini. İkincisi, doğrudanlık öğesi. Ancak doğrudanlığı tutturabilirsen gerçek en etkin biçimde ortaya çıkıyor. Sahneleme işin içine girince kurmacaya dönüşüyor iş ya da geleneksel belgesel biçimlerine kayıyor; klasikleşiyor ve eskiyor. Üçüncüsü, kamerayı sırtlayarak gitmek çok daha demokratik bir olay. Çalıştığın kişinin ruh halini yakalamak konusunda değil sadece, mekanla doğrudan bir ilişki kurmakla ya da zaman boyutu içerisinde hız kazanmakla alakalı. Dördüncüsü, sabit kamera bir tür Big Brother pozisyonunun imasını taşıyor; "ben şimdi size gerçeği söylüyorum" diyor. Bunu söylerken kamera sabit, doğrudan ve cepheden olmak zorunda. Ama kamera elinde sallandığında daha enformel ve ayağını yere basan bir görüntü veriyor; bir tür "beceriksizlik", işin ehli olmama hali, hakikiliği getiriyor. Öte yandan pratik nedenlerle elle tutulan kameranın kullanıldığı MTV, reality show gibi alanlar var. Benim elle tutulan kamerayı kullanıyor olmam bu alanlarda oluşmuş gramere, sentaksa gönderme yapma amacını da taşıyor.

*İzleyicinin de o hareketlilikle özdeşleşmesini, kendini o mekanın içinde hissetmesini sağlamak gibi bir amaçtan bahsedilebilir mi?*

Gramerden, sentakstan bahsedince okuyucu da işin içine katıyorsun demektir zaten. Çünkü bir cümle kuruyorsan, bir dil kullanıyorsan, okuyacak veya duyacak kişi için kuruyorsundur. Sabit kamaranın tersine "steady" kamera da hareket edebiliyor. Ama doğal olmayan bir biçimde, sarsılmadan kayıyor, tuhaf biçimde kendini izleyiciyiden saklayabiliyor, bir yanılsama yaratabiliyor. Kamerayı elinde tuttuğun zaman ise tabii ki sokakta yürüyen insanın çevreyi görüş haline yaklaşıyorsun, sallanıyorsun.

*Kamerayı kendi kullanıyor olmanın kişisel bir nedeni var mı?*

Evet çünkü neyi göstereceğime ben karar verebiliyorum. Sinemada ise bütünüyle içgüdüleriyle hareket edemiyorsun. İstediklerin hakkında görüntü yönetmeniyle, kameramanla konuşuyorsun önceden. Sahneyi tamamen kontrol edemeyebiliyorsun. Sen ancak teorik bilginle hazırladığın önplana göre yakalayabildiğini yakalayabiliyorsun. Kamerayı elinde tuttuğunda ise

etkileşimli, birebir, anında katılabiliyorsun. Her ikisinin de avantajları ve dezavantajları var mesela çok hareketli bir kamera belki seyredeni rahatsız edebilir ama karşılığında aldığı bir ödül de var: izleyicinin ya da görüntüyü alan kişinin gerçekliği birebir gördüğünü zanlediyor olması. Belki röntgencilik güdülerini de tatmin eden bir şey. Çerçeveye daha fazla yapıştırıyor insanı.

*Ama kameranın yarattığı bütün bu dolayısızlığa, gerçeklik yanılısamasına rağmen işlerin yüksek oranda bir kurgusalılık içeriyor.*

Evet, manipülasyona başvuruyorum sıklıkla. Dokümanter ve kendiliğinden gibi çekilmiş olmasına rağmen pek çok sahnedeki soru ve yanıtlar önceden prova edilmiş ya da hatta yazılmış olabiliyor. Ama manipülasyonların görünürde değil. Bunu en yoğun biçimde "Ruhumu Asla"da uyguladım. Bir yanda dokümanter niteliğinde bölümler, diğer yanda senaryolaştırılmış yerler var. Senaryo kullanıldığını ele verecek göndermeleri sonradan kesip dışarı aldım ve farklı nitelikteki bu iki kaydı üstüste bindirdim. Dökümanter mi, kurmaca [fiction] mı, bu sorunun yanıtı verilmeden kalıyor sürekli.

*"Peruk Takan Kadınlar"da nasıl işledi bu yöntem?*

"Peruk Takan Kadınlar"da bunu fazla uygulamadım ama orada, günün hangi saatinde çektiğim, çektiğim insanlara nereden, nasıl baktığım gibi sorular üzerine yoğunlaşmıştım. Anlattıkları hikayelerle ilişkilendirilen görsellikler arıyordum. Hostes Leyla'yı arkada gösteriyorum, yüzünü kesiyorum. Orada peruğun nasıl bir kimlik değişimini beraberinde getirdiğinden söz ediyor. Yüzü göstermediğin zaman kimlik sorunu üzerinde daha zihinsel bir yoğunlaşma üretiliyor bence. Nevval Sevindi'deki cephesellik onun hastalığı göğüsleyiş biçimiyle ilgili. Demet Demir'de benzer bir cephesel çekim var. Manipülasyon ise etraftaki renklerle, günün saatiyle gerçekleşiyor. Gündüz başlamıştım Demet'in çekimlerine ve akşam olduğunda bitirdim. Demet hikayesini anlatırken bir yandan arka plan geceye dönüşüyor. Onun yaşamındaki ikiye bölünmelere işaret ediyor bu. Bir yanda cinsellik değişimiyle oluşmuş ikiye bölünmüş bir dünya var. Diğer yanda gündüz saatindeki aktivizm ile geceleri sokağa işe çıkma arasında, aile ile toplumsal yaşamı arasında yarılmalar var. Evin içinde başka, dışında başka türlü işleyen bir yaşam. Çalışma kitap olarak yayımlandığında görselliğe yönelik bu tercihleri görmek mümkün olmayacak, tabii.