

**T.C.**  
**İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK SİNEMASINDA 1995 SONRASI SANAT DEKOR VE  
TASARIM UYGULAMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Yeliz Çiçek**

**1310101002**

**Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi**

**Programı: Sanat Yönetimi**

**Tez Danışmanı:**

**Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK**

**AĞUSTOS 2016**

**T.C.**  
**İSTANBUL KÜLTÜR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK SİNEMASINDA 1995 SONRASI SANAT DEKOR VE  
TASARIM UYGULAMALARI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Yeliz Çiçek**

**1310101002**

**Anabilim Dalı: Sanat Yönetimi**

**Programı: Sanat Yönetimi**

**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet ÜSTÜNİPEK**

**Jüri Üyeleri: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN**

**Doç. Dr. Okan Ormanlı**

**AĞUSTOS 2016**

## İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER .....	i
ÖNSÖZ .....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
1. Giriş .....	1
1.1.Sanat Yönetmeni kimdir? .....	2
1.1.1. Çekim Öncesi Çalışmalar .....	2
1.1.2. Çekim Sırasında.....	4
1.2.Sanat Yönetmeninin Ekibi Kimlerden Oluşur?.....	5
2. Türk Sinemasının Dönemsel İncelenmesi.....	6
2.1. 1896- 1923 İlk Yıllar .....	6
2.2. 1923- 1939 Tiyatrocular Dönemi .....	7
2.3. 1940- 1950 Geçiş Dönemi/Batıdan Gelenler .....	9
2.4. 1950- 1960 Sinemacılar Dönemi.....	10
2.5. 1960 – 1970 Türk Sinemasının Altın Çağı.....	11
2.6. 1970 – 1980 Yeni Yönelimler / Seks Filmleri Furyası .....	14
2.7. 1980–1990 Video Dönemi .....	16
2.8. 1995 Yeni Başlangıç .....	17
3. 1995 Sonrası Yeni Türk Sinemasının Sanat, Dekor ve Tasarım Olarak İncelenmesi .....	19
3.1 Teknolojik Gelişimin Sanat-Dekor ve Tasarımdaki Etkileri.....	36
3.2. 1995 Sonrası Yeni Türk Sinemasındaki Sanat Dekor ve Tasarım Olarak Örnekler .....	40

4. Sonuç	46
EKLER	48
KAYNAKÇA	186



## ÖNSÖZ

Türk sinema endüstrisi içinde varlığını gün geçtikçe daha çok hissettiren dekor ve tasarım kavramları sinema tarihinin ilk yıllarından ortaya çıkmaya başlamıştır. Teknolojinin gelişmesi ile beraber görünürlüğü belirginleşmeye başlayan bu kavram ‘‘ Sanat Yönetmenliği ‘‘ kavramını da içinde barındırır. Sanat yönetmenliği dünya sinemasında eskiden üstünde çok durulan bir konu olmamışken, günümüzde gerek Türkiye’de gerekse dünya sinema endüstrisinde önemini hissettirmeye başlamış ve sinema sektörü için bir gereklilik halini almıştır.

Bu çalışma metni birbirini bütünleyen beş bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Türk sinemasının temelleri, tarihi, öncülleri alt metniyle beraber 1896 -1995 yılları arasındaki dönem incelenmiştir. İkinci bölümde ise, 95’ten sonraki dönemi yaratan dönemlerden bahsedilerek 95 sonrası dönemde oluşan Yeni Türk Sineması sanat, dekor ve tasarım olarak genel bir metinle incelenmiştir. Üçüncü bölümde teknolojinin gelişiminin sanat, dekor ve tasarıma etkilerinden bahsedilerek örneklendirilmiştir. Dördüncü dönemde ise 95 yılı sonrası Türk sineması ‘‘ Tabutta Rövaşata’’ ve ‘‘ Eşkiya ‘‘ filmleri özelinde incelenmiştir. Beşinci ve son bölüm ise çalışmanın en önemli aşamalarından olan röportajlar ile bilinen ve tanınan Türk sanat yönetmenleri ve idari yapımcıdan oluşmaktadır.

Çalışma Türkiye’de gerekli önemin verilmediği ‘‘ Sanat Yönetmenliği ‘‘ konusunu dekor ve tasarım özelinde dönemsel olarak inceleyerek bu önemin ve değerinin hissedilmesini sağlamayı amaç edinmiştir. Bu çalışmada bana yardımcı olan Cengiz Çağatay, Erol Taştan, Fırat Yünlüer, Hakan Yarkın, Veli Kahraman, Yaşar Kurtoğlu ve Hakan Erkılıç’a teşekkürlerimi sunmayı borç bilirim.

## ÖZET

Bu çalışmanın konusu, sürekli değişim halinde olan sinemamızın dönemler boyunca geçirdiği değişimleri inceleyerek, bu dönemsel değişikliğin dekor ve tasarıma olan etkilerini incelemektir.

İlk ortaya çıktığı zamanlarda sanat olarak görülmeyen sinema fotoğraf sanatı, müzik ve modayı da içinde barındırdığından bir süre sonra sanat olarak kabul edilmiştir. Türkiyeli sinemacılar senaryoya çok önem vermişlerdir. Filmin özünü yansıtması ve anlam bütünlüğünün en büyük etkisi senaryo olarak görülmüştür. Bir süre sonra senaryonun tek başına anlam ifade edememesinden senaryonun ortaya koyduğu konuyu hissettirmek ve izleyicide canlı tutmak için yeni arayışlara girilmiştir. Bu arayışlar sinemanın ilk dönemlerinde dekor ve tasarımlardır. Gelişen teknoloji ile beraber dekor ve tasarımı kuvvetlendirecek bilgisayar kaynaklı yenilikler ortaya çıkmıştır. Bu değişimlerin dünya sinemasından örnekleri verilerek, dekor ve tasarımın dünya sinemasında kazandığı anlam belirtilmiştir. Bu yenilikler ile beraber Türk sineması eski örneklere göre yeni ve başarılı örnekler vermeye başlamıştır. Dekor ve tasarım uygulayıcıları olan Sanat Yönetmenlerinin yaşadığı sorunlardan bahsedilmiştir. Film öncesi gerek maddi kaynağın oluşturulmaması, film başlangıcında maliyeti yükselteceği düşünülen dekor ve tasarım uygulamalarının zorluğu vurgulanarak bu sorun gün yüzüne çıkartılmıştır.

Çalışılan konu işlerinde başarılı olan ve tanınan bazı sanat yönetmenleri ve idari yapımcı ile yapılan röportajlarla zenginleştirilmiştir.

## **ABSTRACT**

The aim of this study is to examine the changes of the Turkish cinema, which is in a constant state of flux, through the periods and to observe the impacts of these periodical changes on setting and design.

The cinema, which was not considered as an art when first started, was then contemplated as an art because it contains photography, music and fashion in itself. Turkish filmmakers paid too much importance to the scenario. They believed that a scenario reflects the essence and cohesion of a film. After some time, realising that a scenario not having much meaning solely, a quest has begun to find ways to evoke the feeling of a scenario and keep it alive. This pursuit was the setting and designs during the early periods of the cinema. Along with developing technology, computerized innovations have come out that empower the setting and design. The attained meaning of the setting and design was emphasized in this study by giving examples from the world cinema. Turkish cinema has started to give new and successful examples, compared to old samples, accompanied by these innovations. The problems of the Art Directors, who are the implementers of a setting and design, were also mentioned. By emphasizing the challenges such as not supplying the proper budget before the shooting, or difficulty in the application of a costly setting and design at the beginning of a shooting, it was aimed to reveal the problem.

The study was enriched by interviews conducted with some successful and well-known art directors.

## 1. Giriş

Tez konusunun temel amacı, Türkiye de televizyon ve sinema sektörünün oluşum sürecinden beri sanat, dekor ve tasarım açısından eksiklere değinmek ve yazılı kaynak açığıdır. Yıllar geçip süreç ilerledikçe değışen ve gelişen film çalışmalarına dekor, sanat ve tasarım olarak değinmektir.

Akademik alanda okutulan Radyo, Sinema ve Televizyon bölümlerinde sanat, dekor ve tasarım adına her hangi kaynak ya da atölye çalışması bulunmaktadır. Yabancı kaynaklardan okunulan bilgilerin kendi çalışma piyasamızla hiçbir benzerliğinin olmaması da eğitim alan kişi tarafından büyük bir hayal kırıklığıdır. Türkiye de setler de yapılan çalışmalar sonucunda öğrenilmiş, çoğu yanlış bilgilerle doğru bir sonuç alınamamaktadır. Bu alanda kendileri yetiştirmiş ve Türkiye'nin önemli sanat yönetmenleri ile yapılan röportajlarla doğru olanı anlatmaya çalışan bir çalışmadır. Bu sanat yönetmenlerinin akademik kariyerlerine baktığımızda da çoğunun Sahne Dekorları ve Tasarım ile İç Mimarlık bölümü mezunu olduklarını görmekteyiz. Görüldüğü üzere de yanlış bir algı ve bilgilendirmelerin temel den yanlışın oluşuma sebep olmasıdır. Çünkü iyi ve başarılı sanat yönetmenlerinin hiç biri Radyo Sinema ve Televizyon bölümü mezunu değildir. Tez çalışmam bu önemli detayın da fark edilmesini de amaçlamaktadır. Diğer bir önemli detay da dekorların yapımındaki sancılı süreçlere birebir kişilerin yaşanmışlıklarıyla değinmektir. Türk sinema sektöründeki yıllar içindeki başarı grafiğindeki yükseliş ve inişlere de kısaca değinilmeye çalışılmıştır. Fakat 1995 sonrası hem modernite hem beklentilerin farklılaşması ile gelişen sinema sektöründeki dekor ve tasarım örneklerine de detaylı olarak yer verilmeye çalışılmıştır. Önemli bir detay da yapılan tüm dekorların yapım açısından önemidir. Cengiz Çağatay la yapılan röportajla da bu iki birimin iç içe çalışması gerektiğine de değinilmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın son kısmında röportajlardan dekor ve tasarım alanında birçok çalışması olan Erol Taştan ve Hakan Yarkın çalışmalarının görsellerine yer verilmiştir.



## 1.1.Sanat Yönetmeni kimdir?

**Sanat yönetmeni** ana kompozisyondakonuya esas olan ana karakter oyuncu ve diğer oyuncularla ilgili tüm çevresel faktörlerin seçimi, yönetilmesi işiyle sorumlu kişidir. Bunları sıralamak gerekirse;

- kostüm seçimi
- mekan seçimi
- dekor seçimi ve sanatsal görsel düzenlemesi
- müzik seçimi

bunlardan başlıcalarıdır.

Sanat Yönetmenliği sadece sinema değil, medya sektöründe de büyük bir yere sahiptir. Reklam ajanslarında çalışarak ürünlerin sanatsal yönlerini değerlendirirler.

### 1.1.1. Çekim Öncesi Çalışmalar

#### a. Araştırma, Planlama ve Tasarım

- Ön görüşmeler sırasında yönetmenle senaryonun bütün boyutlarını ve yönetmenin filme yaklaşımını tartışmak.
- Senaryoyu bir bütün olarak analiz ederek mekan, dekor, aksesuar ve kostüm eksiklerini tespit etmek.
- Hikayeyi ve karakterleri analiz etmek.
- Filmin döneminin olaylarını, genel konuları ve uygun tasarım elemanlarını araştırmak.
- Yeni fikirler üzerinde yönetmenle konuşmaya devam etmek ve yönetmenle bir anlaşmaya varmak.
- Bütçe gereksinimlerini araştırmak.

- Mekan sorumlusu ile mekan bulmak ve onaylatmak.
- Kıyafetleri, filmde görünecek tüm aksesuarları ve mekanları yönetmen ve görüntü yönetmeni ile tartışmak.
- Filmin hikaye, tarz ve dramatik içeriğine en uygun şekilde mekan ve dekorlarını tasarlamak.
- Her oyuncuya karakterini güçlendirecek ve ortaya çıkaracak kostüm, aksesuar, saç ve makyaj tasarlamak.
- Dekor ve kostümler için teknik kişilerle görüşmek. (kostüm ve dekor tasarımcıları, mimar, ressam, terzi, kuaför, makyöz...)
- Filmde çalışacak sanat ekibini belirlemek ve işleri delege etmek.
- Mekan ve kostüm tasarım uygulamalarını başlatmak ve sorumluları denetlemek.
- İnşaa halindeki dekorları denetlemek.
- Filmin mekanları ve dekorları için ışık tasarımı aşamasında bilgi sahibi olmak ve görüntü ekibinin ihtiyaçlarına uygun değişiklikleri gerçekleştirmek.
- Bütün mekan ve stüdyolar hakkında yönetmen ve görüntü yönetmeni ile paylaşmak.
- Çekim esnasında gerekli olacak sanat ekipman listelerini oluşturmak veya oluşturulmasına önayak olmak.

## **b. Hazırlıkların Tamamlanması**

- Çekim planına uygun olarak sanat ekibine çalışma programı çıkarmak.
- Mekan ve kiralık dekor listesini yapmak ve prodüksiyon amirine kullanım günlerini bildirmek.
- Oyuncu provalarını ziyaret etmek.
- Kostüm, saç ve makyaj provalarını denetlemek.

### **1.1.2. Çekim Sırasında**

- Gün içindeki çekim sırasına göre sanat çalışmalarını ve ekibini koordine etmek.
- Çekilecek sahnenin provalarını seyretmek.
- Çekim devam ederken bir sonraki sahnenin mekan ve oyuncularının hazırlanması için ekibin bir kısmını koordine etmek.
- Sahneler arasındaki kostüm ve mekan hazırlıklarını en az vakit kaybedilecek şekilde planlamak.
- Objektife ve kadraja göre dekor ve kostümlerde istenen değişiklikleri gerçekleştirmek.
- Her plan için gerekli kostüm ve dekorların devamlılığını sağlamak.
- Dekor ve kostüm notlarının devamlılık yazmanına ulaştığından emin olmak.
- Çekim gününü bitirmek.
- Ertesi günün ilk planı için gereken mekan ve kostümleri çekime hazırlamak.

- Kullanılmayacak malzemenin iadesini kontrol etmek.
- Yönetmen, yapımcı, görüntü ekibiyle bir önceki günün iş kopyalarını görmek.
- Kostüm, dekor ve makyaj sorumluları ve yönetmen asistanıyla iş kopyaları hakkında konuşmak.
- Sanat ekibini bir basamak sonraki iş için uyarmak, hazırlamak.
- Diğer departmanlarla olan problemleri çözmek.

### **3. Çekim Sonrası**

- Ek sahne veya plan için gerekli sanatsal hazırlıkları gerçekleştirmek.
- Kullanılan tüm dekor, kostüm ve aksesuarları tekrar kullanılacak şekilde arşivlenmesini sağlamak.
- Kullanılan mekanlar düzenlenirken bilgi vermek.

### **1.2.Sanat Yönetmeninin Ekibi Kimlerden Oluşur?**

Sanat Yönetmeni ortaya konması planlanan projeye göre değişiklik gösterebilen bir ekiple çalışır.Bazı sanat yönetmenleri kendi kem,ik kadrolarını oluşturmuş olsa da hala çoğu sanat yönetmeni için bu durum geçerli değildir.

Öncelikli olarak projenin hazırlık sürecinde bir ekiple çalışılır bu ekipte sanat yönetmeni kendine bir şef asistan görevlendirir ki bu görevi alan kişi projenin tüm süreci boyunca projeye hakim olabilmeli ve sanat yönetmeni kadar hızlı düşünüp, sağlıklı sonuçlar elde edebilmeli. Bunun dışında projenin kapsam ve büyüklüğüne göre şef asistandan sonra 1. Asistan , 2. Asistan (property master ya da aksesuar sorumlusu) 3.

(devamlılık asistanı) Ve 4. Asistan görevlendirilebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi proje kapsamına göre daha fazla asistan bulunabilir.

Projede varsa, dekor süreci için bir dekor ekibi oluşturulur. Bu dekor ekibinde yine ihtiyaçlar doğrultusunda dekor şefi, boyacılar, eskitme ustaları, hammaliye ekibi, inşaat ekibi bulunur.

## **2. Türk Sinemasının Dönemsel İncelenmesi**

Türk sineması tarihi, yüz yılı geride bırakmıştır. İlk film den günümüz filmlerine kadar olan dönem Türk Sinemasının tarihi olarak tanımlanabilir.

### **2.1. 1896- 1923 İlk Yıllar**

Alexandre Promio - Lumiere kameramanları 1897 (3-25Nisan). İstanbul görüntüleri, Haliç panoraması, Boğaziçi panoraması adlı görüntüleri kaydetmiştir.

Sinema ile halkın ilk karşılaşması 1897 İstanbul – Pera Bölgesinde gerçekleşmiştir. Zignum Weinberg, (Romen asıllıdır) Osmanlı topraklarındaki sinemaya katkısı olan biridir. Pera Bölgesinde Sponek birahanesinde ilk film gösterimini yapılmıştır. Sonra Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmuştur. Pera’da gösterilen film gösterimleri yavaş yavaş İstanbul’un diğer kesimlerine de yayılmıştır. Bu durum çok hızlı olmamıştır. Şehzadebaşı’ndaki Fevziye Kiraathanesinde, Kadıköy de Kuşlu tarafında gibi yerler de yayılmaya başlamıştır. Liman kentlerinde gösterimler daha hızlı yaygınlaşmıştır. Liman kentleri olması özellikle deniz ticareti yapan yabancıların bu bölgelerde yaşıyor olması sinemanın onlar aracılığıyla gelmesini sağlayan diğer bir etkidir.

I.Dünya Savaşı'nın başladığı günlerde yedek subaylığını yapan Fuat Uzkınay, Türk sinema tarihinin ilk filmini çeker. Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı adını taşıyan ve tarihi anısı olan bu film, 150 metre

uzunluğunda bir belgeseldir. Ve işte 14 Kasım 1914'le Türk sinemasının doğum tarihi net olarak gerçekleşmiş olur.

“ Türkler tarafından işletilen ilk ve sürekli sinema salonu 19 Mart 1914 günü Murat Bey ile Cevat Boyer'in açtıkları Milli Sinema'dır. Aynı yılın 6 Temmuz'unda Kemal Seden ile Fuat Uzkınay, ilkin Sirkeci'de Ali Efendi Sineması'nı ve ardından Demirkapı'da Kemal Bey Sinemasını açmışlardır“

Sedat Simavi 1917 yılında Pençeyle Casusu çekmiştir. Türk sinemasında yarım kalmadan çekilen ilk öykülü filmlerdir.

1916 yılından beri Almanya'da oyuncu ve yönetmen olarak film çalışmalarını sürdüren tiyatrocu Muhsin Ertuğrul'un yurda dönüşü ve ilk özel yapımevi olan Kemal Film şirketinin kuruluşuyla Türk sinemasında yeni bir dönem başlar.

Muhsin Ertuğrul; Kemal ve Şakir Seden kardeşlerle yaptığı işbirliği sonucu bu özel yapımevi adına iki film çeker; İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (Şişli Güzeli Mediha Hanımın Facia-i Katli) ve Boğaziçi Esranı (Nur Baba)

## **2.2. 1923- 1939 Tiyatrocular Dönemi**

Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk sineması millileşmeye başlamıştır. Bu dönem tiyatrocuların sinemaya kaydığı bir dönemdir. Hem oyuncu hem yönetmenlik yapmış oyuncular vardır. Muhsin Ertuğrul bu dönemin en önemli ismidir. Muhsin Ertuğrul bu dönemde üç film çeker. İlki Halide Edip Adivar'dan uyarladığı Ateşten Gömlek'tir. Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ilk filmidir. Türk sineması adına bu filmin bir diğer özelliği de ilk kez Türk kadınlarının oyunculuk yapmasıdır. Ve böylece Cumhuriyet'in ilanının (1923) Müslüman Türk kadınlarına çalışma özgürlüğü tanınması sonucu, Bedia Muvahhit ve Neyyire Neyir'le yeni bir dönem açılır. Leblebici Horhor ve Kız Kulesinde Bir Facia, Ertuğrul'un 1923 yılında çevirdiği diğer iki filmidir. Daha sonra Peyami

Safa'nın "Sözde Kızlar" adlı eserini sinemaya uyarlamıştır. Sonrasın da Rusya'ya sinema çalışmaları için gitmiştir.



Bu dönemde sinemanın bilinirliği artmıştır. 1924 yılında sinema işletmeciliğine başlayan İpekçe Kardeşler, bu kez film yapımı için bir şirket kurarlar. Adı İpek Film olan kurum, Türk sinemasının ikinci özel yapımevidir. 1931 yılında Muhsin Ertuğrul'un "İstanbul Sokakları"nda adlı filmi, Türk sinemasının ilk ortak yapımıdır (Türk-Mısır-Yunan) film sessizdir ama sonra dublaj yapılmıştır. "Fena Yol", (1933) Türk sinemasının ikinci ortak yapımı olmuştur. (Türk-Yunan). Bu ara Ertuğrul; Mümtaz Osman takma (müstear) adıyla senaryo çalışmaları yapan Nâzım Hikmet'le birlikte "Cici Berber" i yönetir. Nâzım Hikmet'in kısa öykülü film çalışması "Düğün Gecesi" "Kanlı Nigâr" dan sonra Dâr-ül-bedayi oyuncularından Hazım Körmükçü' de "Yeni Karagöz"le yönetmenliği dener.

Muhsin Ertuğrul'un ikinci kez uyarladığı "Leblebici Horhor" Venedik 2. Uluslararası Film Şenliği'ne katılıp onur diploması almıştır. Bu ödül Türk sineması tarihinde yurt dışından gelen ilk ödüldür.

Muhsin Ertuğrul “Aysel Bataklı Damın Kızı”yla Türk sinemasına ilk köy filmini kazandırır. Film Bursa Çalıköy’ de çekilmiştir. ‘’ Aysel, Bataklı Damın Kızı gerçekten de Türk Sinemasında bir prototiptir. ‘’ Sovyet sinemasının etkilerini taşıyan filmin bir özelliği de oyuncu Cahide Sonku' yla ortaya çıkar. 1933 yılında Dâr-ül-bedayi oyuncusu olarak sinemada işbaşı yapan Sonku, Aysel rolüyle kendinden sonra gelen kuşağa yıldızlık yolunu açar. Çünkü Cahide Sonku Türk sinemasının ilk kadın yıldızıdır.

### 2.3. 1940- 1950 Geçiş Dönemi/Batıdan Gelenler

Bu dönem yurt dışında eğitim almış yönetmenlerin ülkemize gelmesiyle Türk sineması açısından yetkin filmler çekilmiştir.

Faruk Kenç'in sinemaya girmesiyle çekilen film sayısı 5'e yükselir. Faruk Kenç'in “Yılmaz Ali” adlı ilk polisiye film denemesinde oynayan Suavi Tedü'yle ilk jön tipi (Jeune premier) ortaya çıkar. Bu dönem de Adolf Körner de sinemaya atılmıştır. Peş peşe üç film çeker. Bunlar; Duvaksız Gelin, Sürtük, Kerem ile Aslı’dır. Körner'in bir tiyatro oyunu uyarlaması olan Sürtük daha sonraki yıllarda defalarca çekilerek, koyu melodramatik yapısı nedeniyle Türk sinemasını etkileyecektir.



1946 yılında Yerli Film Yapanlar Cemiyeti'nin kurulması bu dönem için önemli olaylardan biridir. Sadri Alışık sinemaya girmiştir.

Bu yıl sinemaya giren yönetmenlerden yalnızca Turgut Demirağ, dikkati çeker. Çünkü Demirağ, tiyatro dışı bir sinemacıydı. Hollywood'da



iki yıl süreyle mesleki incelemelerde bulunmuştu. Bir Reşat Nuri Güntekin uyarlaması olan “Bir Dağ Masalı”, o dönemin koşulları içinde yapılmış ilk üstün yapım denemesiydi.

Film sayısının her yıl giderek artmıştır. Bundaki en önemli faktör yapım şirketlerinin üretmiş olduğu yerli yapımlara Belediye Gelirleri Kanunu gereğince bir ayrıcalık tanınması olmuştur. Türk sineması ilk kez, gayrisafi hasılat açısından korunmaya alınmaya başlanmıştır.

Yerli Film Yapanlar Cemiyeti bu dönemde ilk resmi yarışma da düzenlemiştir. Lütfi Akad’ın bu dönem de çekimlerini gerçekleştirdiği “Vurun Kahpeye” adlı film ile yeni bir sinema anlayışı ortaya koymuştur.

#### **2.4. 1950- 1960 Sinemacılar Dönemi**

Bu süreç Tiyatro ağırlıklı yönetmenlerin son zamanlarıdır. Sinema önceki dönemlere göre bu dönem kalıplaşmış ve teknikleşmiştir. Bu dönemde Kurtuluş Savaşı ve tarih filmleri yoğunluktadır. Sinema izleyicilerinin merakı ve heyecanından dolayı bu konular filmlerde sıklıkla işlenmiştir.

Türk sinemasında önceki dönemlere göre daha fazla film çekildiği bir döneme şahit olmuştur.

Bu süreçte Sabahattin Eyüboğlu ile Mazhar Şevket İpşiroğlu'nun “Hitit Güneşi” adlı filmleriyle Berlin Film Festivalinden “Gümüş Ayı” ödülünü almışlardır.

Lütfi Akad oluşturmaya başladığı yeni dilin ilk örneklerinden birini bu dönemde vermiştir. “Kanun Namına” filmiyle Türk sinemasında sözünün edilmesini sağlamıştır. Bu filmle beraber “Ayhan Işık” jön olarak iş almaya başlamıştır.

Metin Erksan “Karanlık Dünya” (Aşık Veysel'in Hayatı) adlı ilk gerçekçi köy denemesiyle, sözü edilen bir yönetmen olmuştur.

Bu dönemde Lütfi Ö. Akad, Aydın Arakon, Orhan M. Arıburnu, Hüsamettin Bozok, Burhan Arpad ve Hıfzı Topuz tarafından TFDD (Türk Film Dostları Derneği) kurulmuştur.

Atıf Yılmaz ve Memduh Ün bu dönemde eserler vererek tanınırlıklarını artırmışlardır.

Türk sinemasında çok fazla özel yapım şirketi kuruldu ve böylece filmlerin sayısı artmıştır. “Yapım sayısındaki artış sadece var olan kadrolara yüklenmiştir, öyle ki hızlı yönetmenlerin bu dönemde çektikleri filmlerin sayısı yepyeni rekorlar oluşturmaktadır.” Türk sineması için bir başka önemi de, uzun yıllar Türk sinemasına hizmet edecek yeni oyuncular, yönetmenler ve yapım şirketlerinin bu dönemde oluşmasıdır.

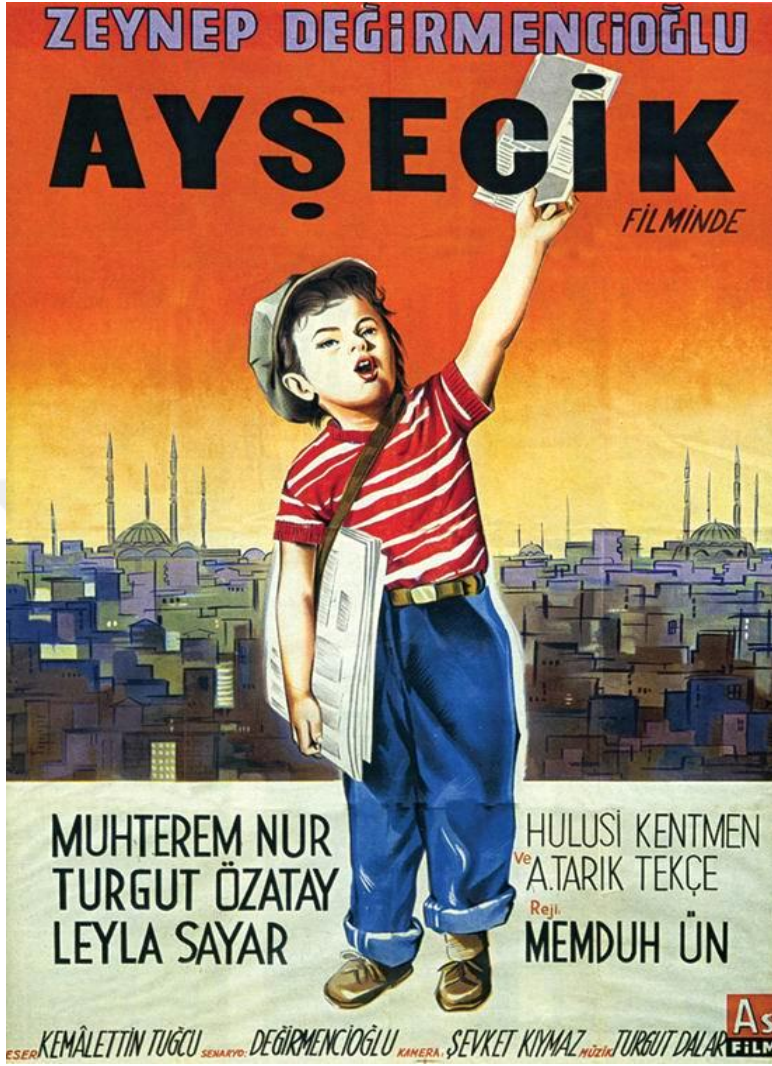
Ayrıca bu dönemde Berlin Film Festivalinden alınan bir gümüş ayı ve bir mansiyon ödülü de Türk sineması için önemlidir.

## **2.5. 1960 – 1970 Türk Sinemasının Altın Çağı**

Toplumsal gerçekliğin ağır bastığı bu dönemde çok fazla film üretilmiştir. Dönemin filmleri nicelik olarak incelendiğinde neredeyse Bollywood sineması ile karşılaştırılabilir kalitededir.

Bu dönemde 61 Anayasasının getirdiği ortama bağlı olarak birçok farklı sinema düşüncesi ortaya çıkmıştır. Ulusal sinema kavramı yeni yeni oluşmaya başlamıştır. 27 Mayıs darbesinden sonra ortaya çıkan bir diğer sinema görüşü ise “Toplumsal Gerçekçilik” tir.

Zeynep Değirmencioğlu'nun oynadığı Ayşecik'le çocuk kahramanlı filmler dönemi başlar. “Ayşeçik” Memduh Ün ün filmidir.



Vedat Türkali bu dönemde senaryosunu yazdığı “Otobüs Yolcuları” adlı film ile sinemaya girmiştir. Filmdeki toplumsal ve gerçekçi yaklaşımlar yönetmenin ve senaristin sevilmesini sağlamıştır.

Tarık Dursun bu süreçte yönetmenliğe, edebiyatçı Kemal Tahir ise senaryoculuğa başlamıştır.

Metin Erksan; Fakir Baykurt'un aynı ismi taşıyan romanından uyarladığı “Yılanların Öcü” yle edebiyat-sinema ilişkilerinin başarılı bir örneğini verdi. Daha sonra “Susuz Yaz” filmini çeken Erksan, Berlin Film Festivalinden Türkiye adına ilk ödülü almıştır. Böylece Türk sineması Avrupa sinemasında tanınır hale gelmiştir. Metin Erksan bu

dönemde verdiği eserler ile adını duyurmaya devam etmiştir. “ Metin Erksan ünlü bir lanetli filme imzasını atar: Sevmek Zamanı “

1965 yılında İstanbul Belediyesi'nin tuttuğu rapora göre, bir yıl içinde yalnızca kentteki sinemalara 34 milyon 393 bin 634 kişi gitmiştir. Bu Türk sineması için benzeri görülmemiş bir sayı ve başarıdır.

Sinemaya ilginin çokluğu ve her yıl artan film sayısı ile beraber Türk sinemasında sömürüler de bu dönemde başlamıştır. Zor şartlar altında çalışan film emekçileri daha sonra Sendika kuracaklardır. Çok eserin verilmesinden kaynaklı olarak kötü filmler de ortaya çıkmaktadır.

Bu dönemde Türk Film Prodüksörleri Cemiyeti ile Sine- İş (Sinema İşçileri Sendikası) ile Türk Sinematek kurulmuştur.

Yılmaz Güney ilk eseri olan “At, Avrat, Silah” ile yönetmenliğe bu dönemde başlamış ve kendi dilini oluşturmuştur. Aynı zamanda bu dönemde hem kendi filmlerinde hem de diğer (Lütfi Akad) yönetmenlerin filmlerinde oyuncu olarak boy göstermiştir.

Yaşları genç, yeni bir sinemacılar kuşağı da giderek artıyordu. Genç sinemacılar taze ve yeni projelerle toplumsal içerikli filmlere ağırlık veriyorlardı. Bunlar arasında Tunç Başaran, Kemal İnci, Remzi Jöntürk, Ertem Eğilmez, Orhan Aksoy, Yılmaz Atadeniz sayılabilir.

“ Süreyya Duru, Malkoçoğlu ile sinema izleyicisinin çok beğeneceği bir tarihsel macera dizisinin ilk örneğini veriyordu “

Türkan Şoray Lütfi Akad'ın çektiği Ana filmi ile bu dönem oyuncularının arasına girmiştir. Yıllar boyu sevilmesinin ve popüler olmasının başlangıcını bu film oluşturur.

Bu dönemin ortalarına doğru Antalya Altın Portakal film festivali ile bu dönemin sonuna doğru Adana Film Festivali başlamıştır.

## 2.6. 1970 – 1980 Yeni Yönelimler / Seks Filmleri Fıryası

Önceki dönemlerin iddialı ve genç yönetmenlerinin nispeten daha az ürün verdiği bir dönem olmuştur.

Metin Erksan ve Atıf Yılmaz bu dönemde arabesk sayılabilecek eserler vermişlerdir. Bu dönemin en önemli filmlerinden biri Yılmaz Güney imzası taşıyan “Umut” tur. Bu dönemde çekilen “Arkadaş” filmi de Yılmaz Güney’in en çok gişe yapan filmlerinden biri olmuştur. Daha sonra Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten’in çektiği “Sürü” filmi toplumcu film örneklerinden birini oluşturmaktadır.

Yılmaz Güney daha sonra çok önemli filmler çekmiştir. ‘1971 Yılmaz Güney’in yılı olarak ta adlandırılabilir. Bunlar: “Acı; Ağıt; Baba; Umutsuzlar; Vurguncular” dır. Sonrasında “Umut” filmi Grenoble Film Festivalinden özel jüri ödülü almıştır.

Ertem Göreç’in “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”iyle Türk sinemasında masal filmleri dönemi başlatmıştır. Yumurcak (Türker İnanoğlu) ve Afacan (Menderes Utku) gibi filmlerle "çocuk kahramanları ağır basan" bir sinema türü ortaya çıkmaya başlamıştır. Milano Çocuk Filmleri Festivali'nde “Afacan Küçük Serseri” (Ülkü Erakalın) filmi birincilik ödülü almıştır.

Türkan Şoray oyunculuk haricinde sinema da ilk çalışması olan “Dönüş” filmi bu dönem çekmiştir.

Ömer Kavur, Tunç Okan, Ali Özgentürk ilk filmlerini çekmişlerdir. Gülşen Bubikoğlu, Kemal Sunal, Tarık Akan bu dönemlerde oynadıkları filmler ile Türkiye sinemasında popülerliklerini arttırmaya başlamışlardır. Sürecin en önemli özelliklerinden biri ise, renkli filmler vizyona girmeye başlamış ve siyah beyaz filmin egemenliği sona ermiştir.

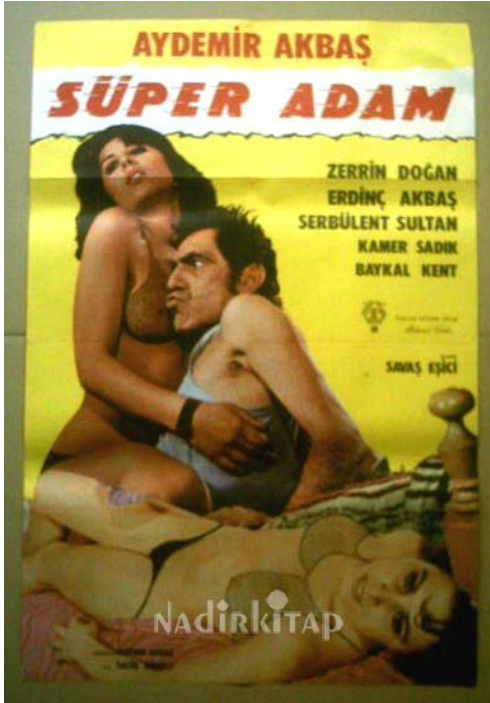
Bu dönemin önemli filmlerinden olan “Canım Kardeşim” ( Ertem Eğilmez) ve Lütfi Akad’ın “Gelin, Diyet ve Düğün” üçlemesi örnek verilebilir. Türk sineması için önemini hala koruyan filmlerden olan “Selvi Boylum Al Yazmalım” ( Atıf Yılmaz) bu dönemde piyasaya

sürülmüş ve günümüze kadar popülerliğini sürdürmüştür önemli bir yapıttır.

Sürecin içindeki diğer önemli bir yaşanmışlıkta; Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı Sosyal Güvence Yasası çıkartıp, Bakanlığın bünyesinde Sinema Dairesi kurmasıdır.

Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Orhan Gencebay'la "şarkıcı oyuncu saltanatı" ve arabesk eğilimlerinin görüldüğü bir süreçtir. Bu arabesk türde filmler yıllar boyu sinemalarda yerini almıştır.

Bu dönemin ortalarından sonra seks ve seks komedi türünü içinde barındıran erotik filmler gösterime girmeye başlamıştır. Bu tür filmlerle tiyatro oyuncularını piyasada yeni bir egemenlik kurmuşlardır. Ali Poyrazoğlu, Aydemir Akbaş, Sermet Serdengeçti, Mete İnselel, Hadi Çaman, İlhan Daner, Alev Sezer, Rüştür Asyalı, Özcan Özgür, Yüksel Gözen. Kadın oyuncularından bazıları ise Arzu Okay ve Mine Mutlu' gibi örnekler verilebilir. "Piyasa seks filmleri ve seks güldürülerinin içinde çalkalanıyor olsa da yıl içinde yaklaşık %10 oranında seyreden tek tük düzeyli çalışmalar ilerisi için umut ışığını hala canlı tutuyordu".



## 2.7. 1980–1990 Video Dönemi

“1980 Yılı 12 Eylül öncesi ve sonrasıyla Türk sinemasının kritik durumuna değil çare getirmek, aksine toplumsal / siyasal ortamdan kaynaklanarak, daha da ağırlaşan koşullar yaratmıştı”

12 Eylül’ün getirdiği zorluklar neticesinde yönetmenler bireysel film yapmak zorunda bırakılmışlardır.

“Sinema endüstrimiz hala büyük sancılar içinde olsa bile Türk sinemasını şekillendiren, onun boyutların ve kalıplarını zorlayan bir yenilenmenin verdiği ürünler giderek artıyordu; ama yine de ekonomik açıdan bakıldığında sinemamızın temelleri gereken sağlamlıktan hala yoksundu.”

Sinan Çetin, Şahin Gök, Yusuf Kurçenli, Nesli Çölgeçen gibi yeni yönetmenler ortaya çıkmıştır. Hülya Avşar, Zuhale Olcay gibi yeni yüzler yer almaya başlamıştır. Bu dönemde Türk sineması Avrupa’da tanınırlığını arttırmıştır.

Yurt dışında Türk sinemasının altın çağ yaşadığı bir zamandır. Yılmaz Güney’in senaryosunu yazıp Şeref Gören’in yönettiği “Yol”, 35. Cannes Film Şenliği’nde Costa Gavras’ın Missing/”Kayıp” adlı filmiyle birlikte en iyi film seçilerek büyük ödül altın palmyeyi paylaşmıştır. Metin Erksan’ın “Susuz Yaz”la Berlin’de kazandığı büyük başarıdan sonra, bir Türk filminin ikinci büyük zaferi olmuştur.

Örneğin “Sürü”, Zürih’te (İsviçre) 8, Basel’de 7 hafta oynadı. Londra Film Festivali’nde katılan 93 film arasından sıyrılıp en iyi film seçildi. Ve ardından Rotterdam Şenliği’nde Sinema Eleştirmenlerinin yaptığı soruşturma sonucu en iyi üç film arasına girdi. 10. Uluslararası Antwerp Şenliği’nde (Belçika) en iyi film seçildi.

Yine Zeki Ökten’in “Düşman” filmi 30. Berlin Film Şenliği’nde jüri özel senaryo ödülü ile Uluslararası Katolik Film Organizasyonu Büyük

Ödülü'nü aldı. Ömer Kavur' un “Yusuf ile Kenan”ı Uluslararası Milano Film Fuarı'nda (İtalya) büyük ödül kazandı. Strasbourg Avrupa Film Festivali'nde Erden Kıral'ın “Bereketli Topraklar Üzerinde” adlı yapıtı büyük ödülü kazandı.

Şarkıcı Küçük Emrah'la arabesk eğilimli filmler modası sürdü. Arabesk filmler video işletmecileri tarafından en çok satılan ve halkın da çok rağbet gösterdiği bir film türü olmaya başlamıştır. İnsanlar artık sinema dışında istedikleri filmleri defalarca izleyebiliyorlardı. Talebin artmasıyla birlikte video çekimleri arttı .

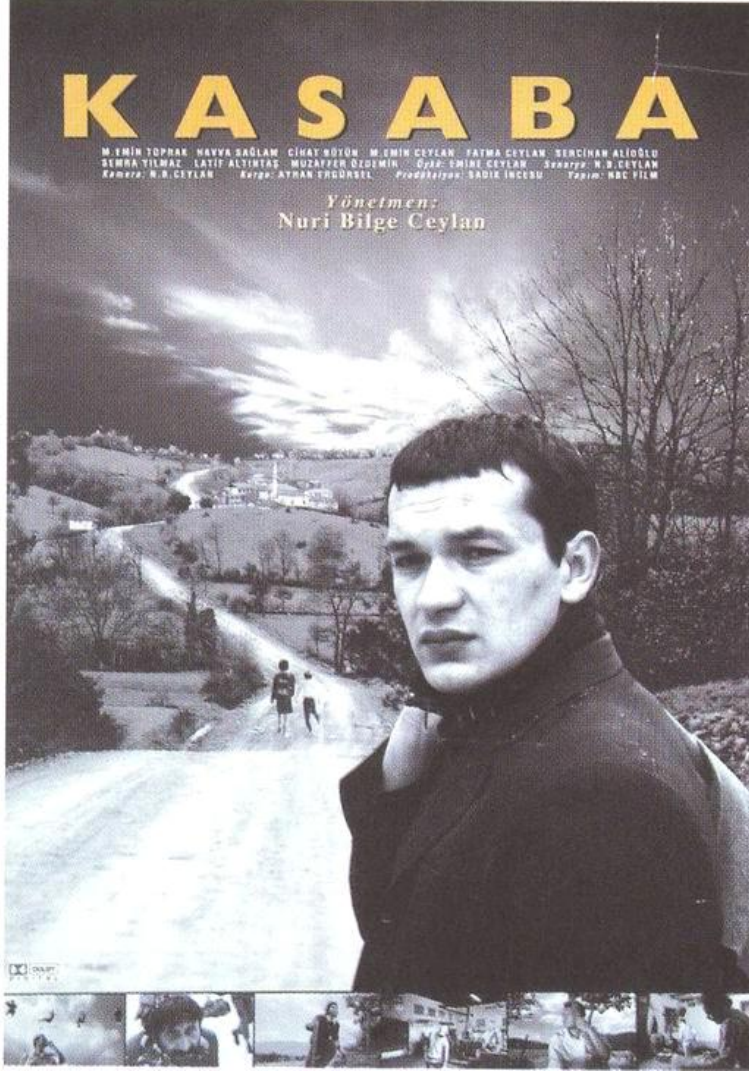
Film Yapımcıları Derneği kuruldu. Yapımcı Türker İnanoğlu'nun başkanlığındaki kuruluş, Türk sinemasının aleyhinde "video korsanlığına dikkat çekmek amacıyla” bir rapor hazırlayıp hükümet yetkililerine sundu. Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği kurulup, başkanlığa Türker İnanoğlu seçilmiştir.

## **2.8. 1995 Yeni Başlangıç**

1995 sonrası dönem yeni bir dönem olmuştur. Türk sinemasının içinde bulunduğu ağır koşullar ve seyircinin sinemaya yabancılaşmasına “Eşkîya” filmi son vermiştir. Nuri Bilge Ceylan'ın kısa filmini “Koza” yı ardından uzun metraj filmi “Kasaba” takip etmiştir. Aynı süreçte Derviş Zaim “Tabutta Rövaşata” filmini, Zeki Demirkubuz “Masumiyet” filmlerini çekmişlerdir. 1996 sihirli bir yıldır. 96'dan itibaren olan süreç,



yeni Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul edilir.



Sinema Alanında Değişimler

Salon ve seyirci bulamayan bir sinema (salon sayısı 400)

Sinema krizde (90'ların sonuna kadar; film sayısı 20)

Sinema Kurultayı (1990)

Sinema seyircisi televizyona yöneliyor Eski Türk Filmleri televizyonda yeniden keşfediliyor

Beyaz sinema (90'ların ortası)

Yapımcı/yönetmen olgusu

Sponsorluk sistemi geliyor

Eurimages'ın katkısı

Ulusal sinema kurumu tartışmaları

Devlet sinemaya katkıda bulunuyor

Reklamcılıktan yapımcılığa geçiş

Seyirci yeniden Türk sinemasını keşfediyor. (Amerikalı, Arabesk, İstanbul Kanatlarımın Altında, Eşkîya)

Kısa film yapımının sinema okullarında ve festivallerde desteklenmesi

Sinema okullarından mezun genç sinemacıların sektörde etkin olması

5224 sayılı Sinema Eserlerini desteklemesi hakkında kanun 2004 (Rüsumdan alınan bedelin %70'i sinemaya aktarılıyor.)

2000'lerin sonunda da yeni sinemacılar oluşumu başlıyor. Serdar Akar ve Önder Çakar gibi isimler bir araya gelip ortak yapımlar üretip sinema alanında bir yenilik ortaya koyarak kendi dillerini oluşturmaya başlamışlardır.

3. Konu olan 1995 Sonrası Yeni Türk Sinemasının Sanat Dekor Ve Tasarım Olarak İncelenmesi konusunda daha detaylı olarak incelenmiştir.

### **3. 1995 Sonrası Yeni Türk Sinemasının Sanat, Dekor ve Tasarım Olarak İncelenmesi**

1990'ları hazırlayan dönem (1980) gerek sinema anlatımında yeni konu ve anlamlar, gerekse bu filmlerin seyirci üzerinde oluşturduğu yeni anlamlardan dolayı, seyircinin farklı anlamlar aradığı ve sinemada geçmişe göre yeni düşüncelerin filmlerde erimesinden kaynaklı önemli bir dönemdir. Feminizm, kadın hakları, cinsel özgürlükler gibi konular yeni arayışa örnek gösterilebilecek konulardır. Bu konuları geçmişe göre daha güçlü sesle anlatan 'Ömer Kavur, Zeki Ökten, Nesli Çölgeçen, Nisan Akman, Tunç Başaran gibi yönetmenler bu dönem için önemli

filmler çekmişlerdir. Önceki yıllara göre 80'lerde gişenin yüksek olduğu Amerikan filmlerinin Türkleştirilip sinemamıza uygulanması örnekleri de olmuştur.

“Doksanlı yıllarda popüler kültürün Türkiye toplumunu televizyon aracılığı ile hızla ele geçirdiği bir dönemdir. Seksenli yıllarda başlayan süreç, özel televizyon yayınlarıyla birlikte ivme kazanmış ve yakın dönemde bir yozlaşma ve kültürel kirlenme olgusunu doğurmuştur. ” Türk Sineması'nda 1990'lı yılların başında önceki yıllara nazaran, seyircinin televizyonu sinemaya, yabancı filmleri yerli filmlere yeğlemesi neticesinde Türkiye sineması bir durgunluk yaşamıştır. Bu durgunluk izleyicileri sinemaya bir nebze yabancılaştırmıştır. Sinemaya yabancılaşan seyirciler, televizyonda yayınlanan eski Türk filmleri ile eskiye özlemi televizyonda aramışlardır.

90'lı yıllarda değişen dünya düzeni, küreselleşen toplumlar, sermaye odağı devletler yeni egemen güç ve kurumlar ortaya çıkarmıştır. Bu etkilerden birçok coğrafya gibi Türkiye de etkilenmiştir. Bu etkiler dolayısıyla çeşitli yaptırımlar altında kalan ülkemizde, birçok alanda olduğu gibi sinema alanında da olumsuz etkiler görülmüştür. 90'lı yılların sonunda kriz yaşayan, filmlerin sergileneceği salonlar bulamayan sinemamız, sonrasında bu sorunları minimize etme düşüncesi ile yapılanma sürecine girmiştir. ” Bu süreçte Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılır ve hem popüler/tecimsel yapımlar hem de bağımsız film üretimi başlar. ‘’

1990'lı yıllar ile anılan filmlerin en önemlileri bağımsız yapımlardır. Türkiye sinemasının her dönemde olduğu gibi yeni bir arayışa kalkışmasının sonucunda bağımsız film kavramı ortaya çıkmıştır. Böylece kökleri 1910- 20'lere uzanan sinemamızda çeşitlik bağımsız sinema kavramı ile zenginleşmiştir. “ 90'ların onca toz bulutu içinde en önemli yanlarından biri de kendi kişisel dünyalarını daha küçük ölçekli öyküler ve filmlerle anlatmak isteyen yönetmenlerin, artık belli bir düzey tutturana yapıtlarla seyirci önüne çıkmalarıydı,”

1990'lı yıllarda film üretiminin en fazla olduğu yıl 93–94 seneleridir. Ayrıca bu dönemden sonra Türkiyeli yönetmenler dünyada da tanınmaya başlamışlardır. Türkiyeli yönetmenler yurt dışında aldıkları ödüller ile sinemamızın tanıtımına en büyük katkıyı yapmışlardır. Bunlara birkaç örnek vermek gerekirse eğer Sinan Çetin'in yönettiği "Berlin In Berlin"de oynayan Hülya Avşar, 1993 Moskova Film Festivali'nde "En İyi Kadın Oyuncu"; Memduh Ün de "Zıkkımın Kökü" adlı filmi ile 1993 yılında İspanya Sinema Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü aldı. Sinemamızda 90'ların başlarında elde edilen bu ödül ile dünyada Türkiye sinemasının tanınırlığı neticesinde sinemamızda ki hareketliliği beraberinde getirmiştir. Sinemamızda ki bu hareketlilik izleyici ile doğru orantılı olup, darboğazın içinde kalan sinemamızı bir nebze olsun rahatlatmıştır. Sinemamızda ki bu bilinirlik ve gişe neticesinde yeni filmlerin önü açılmıştır. Böylece yeni filmler oluşturulmaya başlanılmıştır.

5 Mayıs 1990'da sonra dönemin Kültür Bakanı Namık Zeybek öncülüğünde düzenlenen Türk Sinema Kurultayı ile Türk sinemasına yeni bir kimlik kazandırılmak istenmiştir. “ Kurultayda; özerk Türk Sinema Kurumu'nun kurulması, sinema-iş yasasının çıkartılması, filmlerin sanatsal bütünlüğünün zedelenmemesi için denetimine yasal güvence getirilmesi, televizyonda devlet tekelinin kaldırılması, sinema ve televizyon sektörü işbirliği için yasal düzenleme getirilmesi ile Türk Sineması'nın yabancı sinemalar karşısında varlığını koruyabilmesi için yasal düzenleme yapılması hususunda kararlar alınır. Bu kararlardan sadece televizyonda devlet tekelinin kaldırılması kararı hayata geçmiştir.” Daha sonra Film Yaptırma ve Destekleme Esasları Yönergesi uygulandı. Bu yönerge kapsamında Değerlendirme Kurulu oluşturuldu ve her devlet her yıl 10- 12 film projesine % 40 oranında destek olmaya başladı. “ Kültür Bakanlığı, 1990 ile 1995 arasında, fon aracılığıyla toplam 44 uzun metrajlı kurmaca filmin yapımını destekledi ve bu çerçevede 12 genç yönetmen ilk filmini gerçekleştirdi. “

Bu olumlu gelişmelerle birlikte Türkiye 1990 yılında 18 ülke olarak Eurimages' e (Avrupa Sineması Destek Fonu) katılmıştır. Eurimages'e katılımı ile birlikte ülke sinemasında olumlu gelişmeler olmuştur. Türkiyeli yönetmenler Eurimages fonundan edindikleri ödenek ile Türkiyeli sinemaseverlere iyi filmler izletmişlerdir. Ayrıca ödenek haricinde Eurimages'in dağıtım ve tanınırlığından faydalanabilen yönetmenlerimiz filmlerini Avrupa sinemasında gösterme imkânı da bulmuşlardır.

90 sonrası dönemde devletin sinema ile ilişkisinin kuvvetlenmesi ve devletin sinema projelerine maddi destek uygulamaları sunmaya başlaması ile de önemlidir. Böylece bu dönemden sonra desteklenen sinemamızda yeni filmlerin oluşturulmasının önü açılmıştır. Yerli yapımlar bu desteklerin ardından ülkemizde ve Avrupa sinemasında sunulmaya başlandı. Genç ve yetenekli yönetmenlerimiz bu olumlu gelişmelerle birlikte kendilerini gösterebilmişlerdir.

Bütün bu olumlu gelişmelerden sonra Türkiyeli izleyicilerin sinema ile bağıni kuvvetlendiren yapımlar ise 1996'da gösterime giren Eşkîya oldu. Filmin 2,5 milyon kişilik hâsılatı ile Türk sineması için yeni bir umut oluştu denilebilir. Bu rakam, o dönem için büyük bir izleyici rekoruydu. Şener Şen'in sinemamızda geçmişten günümüze kadar koruduğu ve geliştirdiği seyirci yoğunluğuna Eşkîya filmi yeni bir halka oluşturmuş oldu. Şener Şen film ile ilgili şöyle demiştir: " Bu filmde insanımızı, kendi öz kişiliğimizi beyazperdeye aktarmaya çalıştık. Bizi anlatarak evrenselliğe ulaşım yolunu bulacağımızı sanıyoruz "

90'ların en önemli filmlerinden birisi olması bakımından Eşkîya'nın sinemamızda ki yeri çok önemli ve çok sağlamdır. Eşkîya ile birlikte Türkiyeli izleyiciler iyi ve izleyicisi sayısı yüksek filmler görmüşlerdir.

Bu döneme damgasını vurmuş "Ağır Roman", "Masumiyet" ve "Hamam"; "Gemide", "Akrebin Yolculuğu" ve "Hoşçakal Yarın", "Salkım Hanımın Taneleri", "Harem Suare" ve "Mayıs Sıkıntısı" gibi filmlerle sinema seyircisi birçok popüler ve sanat filmi görme fırsatı bulmuştur.

90'lar sinemamızı oluşturan kültürel, maddi ve sosyolojik etkilerden bahsettikten sonra 95'ler diyeceğimiz ve sinemamızda nispeten 'iyi' denilebilecek filmlerden bahsettik. Bu dönemin bir yarılma ve keskin olmazsa 'yeniden doğuş' dönemi olduğunu belirttikten sonra şimdi esas konumuz üzerine bir şeyler söyleyebiliriz.

Sinemamız için zor ve güzel bir dönem olan 95 sonrası dönemde Yeni Türk Sinemasının Sanat, Dekor ve Tasarımını incelenmesi üzerine bir şeyler söylemeden önce mekân, dekor ve tasarım konularından bahsetmek uygun olacaktır.

“ Tdk'ya göre mekânın üç anlamı vardır. Bunlar sırasıyla:

- 1- İsim Yer, bulunulan yer
- 2- Ev, yurt
- 3- Gökbilimi, Uzay ”

Asırlar boyu felsefecilerin sorgulamalarında önemli bir yer tutan mekân(yer) kavramı genelde zaman ile beraber anılmıştır. Bu konuda “ Mekân ve zaman birbirinden ayrı, birbirinden bağımsız, salt boyutlar değildir. Mekân ve zaman yoktur. Tek bir mekân zaman uzayı ve sürekliliği vardır. “

Mekân olgusundan bahsettikten sonra bizim için önemli olan konuya değinmemiz gerekiyor. Filmsel mekân nedir sorusunu aydınlatmaya çalışmaya başlayacak olursak genel anlamda filmsel mekân için filmin geçtiği yer diyebiliriz. Bu yer gerçek bir yer de olabilir, insan eliyle oluşturulan bir dekor, plato da.” Film çekerken gittiğiniz her yer bir mekân ya da settir. İstedığınız rengi, istediğiniz şekli verebileceğiniz bir film seti. “

Filmin çekileceği yerde (Filmsel mekân) tercih edilen önemli noktalardan biri gerçeklik olgusudur. Bu gerçeklik arayışı ile mekânın biçimlendirilmesi, sınırlandırılması, bazen de genişletilmesi ve geliştirilmesini de etkilemiştir. Böylece yönetmen odağında olan bu

sınırlandırma ya da genişletme düşüncesi filmin genel olarak anlatımını, özel olarak da hissettirebilmesini, samimiyetini kuvvetlendirmiş olur. Mekânların kullanımı ve karakterlerin bu mekân içinde yer alması filmin anlatmak istediği toplumsal, siyasal, psikolojik anlamları güçlendirir.

“ Gerçek yaşam içinde zamanın değiştirilmesi; uzatılması ya da kısaltılması olası değildir. [...] Gerçek yaşamda zaman sabittir. Ancak filmde [...] yıllar boyu süren olaylar yaklaşık bir buçuk saatte anlatılır. Kuşkusuz gerçek zamanın burada bir egemenliği yoktur. Gerçek zaman izleyiciye çeşitli biçimlerde sezdirilir. “

Bir başka deyişle “ Filmsel mekân olayların meydana geldiği yerlerin görüntülerinin sıralanması, birbirleriyle ilişkileri ve senaryoya göre kurgulanması ile ortaya çıkmaktadır. Filmsel mekân yönetmene gerçek mekânı değiştirmesini ve yeniden kurması olanağını verir“

Filmin çekileceği mekân için çeşitli araştırmalar yaparak filmin ruhuna uygun bir yer bulmak her ne kadar çeşitli departmanlar da çalışan sinema çalışanlarının işi olarak görülse bile buna genelde son kararı veren ve son söz hakkını bulunduran kişi yönetmendir. Çeşitli araştırmalar sonucunda filmin ruhuna uygun bir yer bulunamaması durumunda işin içine sanat yönetmeni kavramı girer. Ve sanat yönetmeni yönetmen, görüntü yönetmen(ler)i ile görüştüğünden ve onlardan edindiği bilgilerden sonra film için uygun dekor ya da plato projelerini gerçekleştirmeye başlar.

Özetleyecek olursak mekân bir filmin içinde bulunduğu, anlatıldığı ve hissettirildiği yerdir. Filmin ruhunu hissettirmesi bakımından önemlidir. Bu doğal olarak filmle bütünleşeceği düşünülen yerlerde çekilmesi anlamına gelir. Eğer böyle bir yer bulunamazsa filmin ruhunu hissettirecek çeşitli yöntemlerle yapay bir mekân oluşturulur.

Tasarım konusunu incelemeye başlayacak olursak, önce tasarım kelimesini açıklamak elzemdir. Mekândan sonra dekora geçmeden

tasarımdan bahsetmek daha yerindedir. Çünkü tasarım ile mekân arasında doğrudan bir ilişki vardır.

“ Tasarım’ın Tdk’ya göre anlamları şunlardır:

- 1 -İsim Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur.
- 2- Bir sanat eserinin, yapının veya teknik ürünün ilk taslağı, tasar çizim, dizayn.
- 3 - Bir araştırma sürecinin çeşitli dönemlerinde izlenecek yol ve işlemleri tasarlayan çerçeve, tasar çizim, dizayn.
- 4- Felsefe daha önce algılanmış olan bir nesne veya olayın bilinçte sonradan ortaya çıkan kopyası “

“ Rafaello, Michelangelo, Da Vinci”nin desenlerini, aralarındaki ayrımı belirlemek için toplayan mimar, ressam, yazar ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari Türkçede desen olarak da söylenen disegno sözcüğünü ilk kez kullanan İtalyan sanatçısıdır.”

Konumuz haricinde başka anlamlarla da bir bütünlük oluşturan tasarım kelimesi görüldüğü gibi 2.madde de okuduğumuz anlamıyla araştırma konumuz ile örtüşmektedir.

Sinema bütün ya da parça halinde bir tasarım mucizesidir. Bu mucizenin parçaları da senaryo tasarımı, ses tasarımı, görüntü, renk, ışık tasarımlarıdır. Her geçen gün ilerleyen sinema yeni yöntemler bakımından kendini geliştirmiş, teknoloji ile bütünleştiği ölçüde dünya standartlarını yakalamaya çalışmıştır.

Sinema’ da tasarım uygulamaları eskiye dayanmaz. Sinema dünyasında gösterime giren ilk filmler ‘ ilk zamanlarda senaryoya dahi gerek olmadan’ yaşamın yansıması olarak sergilenmiştir. Güncel dönemin tezahürü görünümünde olan ilk filmlerden sonra yıllarca bu filmlerin benzerleri (konu ya da anlatım olarak) çekilmiştir. Bu filmler günceli ve olanı anlattığından tasarım kavramını önemsememişlerdir. Sinemanın başlangıcında ‘olanı olduğu gibi anlatmak’ gerçekliğinden kaynaklı



olarak bir kurgu, senaryo ya da başka anlatımları çok önemseydiği söylenemez. Bu kavramlarla beraber tasarım kavramı da yıllarca geri planda kalmıştır. Bunun bilimsel ve sosyolojik sebepleri vardır. Sinema için parçaların bütünleşmesi ve anlamı ifade etmesi demek doğru bir tespit olursa, sinemanın ilk filmleri yıllarca anlamı kendilerine ve içerinde buldukları toplumsal koşullara bağlı olarak anlatmışlardır. Tasarım kavramı bu sebeplerle ilk zamanlar bu anlamın dışında tutulmuştur.

Sesli filmlerle beraber sinemada tasarım yeni ve vazgeçilmez bir boyut kazanmıştır. “ Ancak, birçok şeyi bir araya getirerek bir bütünü oluşturmak diye özetle tanımlanabilecek film yapımında tasarımın birincil ağırlıkta olduğu gözden kaçırılmamalıdır. [...] Birçok şeyi bir araya getirerek oluşturulan bütün bir tasarım ürünüdür; tasarım ürünü olmalıdır. ‘

Düş üretimi olarak adlandırılan sinemada filmle bütünleşmiş tasarımlar başarılı olarak görüldü. Yıllarca izleyiciler buna şahitlik yapmışlardır. Bu konuya değinmişken şu yorumu da dikkate almak gerekir. “ Bildiğimiz biçimiyle film karmakarışık bir kompozisyon değildir, çünkü sahip oldukları unsurlar birbiriyle uyum içerisindedir. Zaten uyuşamazlarsa bunların nedeni birer dil olamamalarıdır” Bu cümleden de anlayacağımız ve üzerine birbiriyle uyum içinde olan sinema da bir uyum söz konusudur. Tasarım ise senaryo, kurgu, ışık gibi bir filmin olmazsa olmazlarından. Tasarım filmle bütünleştiği takdirde filmin yüksek gişe yapması daha mümkündür. Filmin hissettirmek istedikleri bakımından tasarım kavramı önemlidir.

“ İyi tasarımılanmamış, çok çeşitli öğelerin ustaca bir araya getirilmediği film kareleri izleyeni etkilemez. Birçok filmin gişe yapmaması, kimi filmlerin ise kapalı gişe oynamasının bir nedeni olmalı. ‘

Bu cümlede de anlattığı üzerine tasarım kavramı filmde bütünlüğü ve ilgiyi arttırdığı ölçüde sinema tarihinde başarılı ve yüksek gişeli filmler oluşturmuştur. Tasarım öyküde/senaryoda anlatılan kişilere ters düşmemeli, onlar ile ilgili anlatılan birçok konuya uygun olmalıdır. (Kültürü, eğitimi, kazandığı ücret ile toplumda edindiği konumu gibi)

“Kimi filmlerin konusu bildik,/tanıdık/sıradan/kalıplaşmıştır ama görüntüleri, sesleri, müziği, [...] vb. öylesine etkileyicidir ki ve bunlar öylesine ustaca bir araya getirilmiştir, - öteki anlatımla her bir kare[...] öylesine başarılı tasarlanmıştır ki, izlenilmesinden zevk alınır. “

Tasarım konusunu da inceledikten sonra şimdi tasarımla bütünleşen bir diğer konu olan dekor konusunda bir şeyler söyleme vakti.

“ Dekor kelimesi Tdk’ya göre şu anlamlara gelmektedir:

- 1- İsim Tiyatro, sinema ve televizyonda sahneye konulan eserin yazıldığı yerin ve geçtiği çağın özelliklerini belirleyen perde, aksesuar vb. öğelerin bütünü
2. Bir yere süsleme amacıyla verilen düzen
3. Görünüş, manzara “

Sözlükteki anlamlardan da anladığımız üzere dekor kelimesi zihnimizdeki anlamı pekiştiren ve bütünüyle konumuz ile alakalı bir kelimedir.

Bir filmin oluşumunda en önemli durumlardan biri de sağlam ( ya da gerçek) bir dekorun filme egemen olmasıdır. Dekor, eşyanın dönem olarak kavranması ve yansıtılması bakımından önemlidir.

Sanat yönetmenlerinin aldığı ödüllere baktığımızda da bunu bir nebze hissederiz. Çoğu ödüllü sanat yönetmeni çalıştığı filmlerin dönem filmleri olmasından kaynaklı olarak bir adım daha öndedir. Çünkü dönem filmleri dekorun tanımını da içinde barındıran sosyolojik ve kültürel birikimleri ortaya çıkarır. Örneğin 80’leri konu edinen bir filmin dekoru

için anlatılan dönemdeki hayatı yansıtacak bir çevre tasarlamak gereklidir. Bunun alt başlıkları da genel olarak şöyle sıralanabilir:

Dönemin Giyimi

Dönemin Mimarisi

Dönemin Peyzaj Uygulamaları

Dönemin Makyajı

Dönemin Giysisi

Dönemin İç Tasarımında Kullanılan Elektronik Aletler ’

gibi özel ve genel maddeleri içinde bulundurur. Bu maddeler çoğaltılabilir. Dönemin makyajı ve giysisi başlıkları özel maddeler ve dekorun parçaları olarak düşünülmebilir. Ama dönemin gerçekliğini vurgulaması bakımından önemlidir. Eşyanın ruhunu yıllar sonra bize hissettirmesi bakımından dekor kavramı filmler için başvurulması kaçınılmaz bir kavramdır.

‘ Ünlü Macar yönetmen Milos Forman:“Dekor, perdede görülen her şeydir” diyerek, belirtilen anlayışla, öz ama kapsamlı bir tanım yapmıştır. İyi/başarılı dekorun, dekor olduğu belli değildir. Dekor olarak dikkati çekmez. Dekor gerçeği yansıtmalı[.]’dır ‘

Milos Forman’ın da dediği gibi perdede bahsi geçen, konu edinilen, anlatılan, hissettirilen, hayal ettiren her şey dekorun bir parçası ya da bütünüdür.

Dekor her ne kadar dönem ruhunu ve gerçekliğini hissettirdiği kadar önemliyse çekimi kolaylaştırdığı ve güçlendirdiği kadar da önemlidir.

‘ Bir başka anlatımla dekor, çekimin rahat yapılmasını sağlarsa başarılıdır. Sinemada dekor süsleme amaçlı değildir. Ya da sinema dekoru dekoratif değildir. Anlatımı pekiştirmek, [...] Ve izleyicinin anlatılanı zorlanmadan anlaması için yapılır dekor ‘

Sinema dekorları film için özel tasarlanmış stüdyolar, platolar gibi film çekimine uygun yerlerde oluşturulur. Eğer dış mekân da çekilecek ise anlatılmak istenilen konuyla alakalı doğal bir yer, tabiat manzaraları ile doğanın uyumlu olduğu bir yer tercih edilir. Anlatılan konuya işlenen temaya göre dekor uygulamaları farklı şekilde oluşturulabilir. Bir savaş filminde uygulanan dekor ile bir dönem filminde ya da bir komedi filminde uygulanan dekor farklılaşır. Anlatılacak konuya göre farklılaşan dekor kullanımı filmin bütüncül kimliğinin önemli parçalarından biridir.

Sanat ekipleri için belki de en önemli dönem ön hazırlık dönemidir. Bu dönemde sanat ekibinin yaratıcı gücü yüksektir. Filmin geçeceği iç mekânlar ön hazırlıkta yapılan ve yönetmenle üzerinde konuşulup netlik kazandırılan tasarımlar olmadan uygulanmaya geçilirse ortaya istenmeyen dekor uygulamaları çıkabilir. Bu da birçok bakımdan kayıp demektir. (zaman, emek ve para )

Ufak ayrıntıların bile atlanılmadan (Örneğin masa üzerinde duran vazo) dekorun uygulanması, anlatılmak istenilen hikâyenin, anlatılmak istenilen dönemin, anlatılmak istenilen konunun küçük bir ayrıntısı dahi olsa birçok anlam ifade etmektedir. Dekor olarak sergilenen herhangi bir eşya dönemin ruhunu hissettirdiği ölçüde filmde ki başrol kadar gerekli ve olmazsa olmazdır.

Tekrarlamakta sakınca yoksa şu cümleyi tekrar söylememizde yarar var: Dekor anlatıyı kuvvetlendirdiği ölçüde başarılıdır.

Filmin görsel tasarımının kuvvetli olması, uyandırmak istediği anlam bakımından çok önemlidir.

“ Öykünün iletisini eksiksiz iletmeye katkıda bulunacak ışık tonu ne olmalıdır? Film stüdyoda mı, yoksa dış mekânda mı çekilmelidir? Stüdyoda çekilmesi uygun görülürse nasıl bir çevre düzenlemesi/dekor uygun düşer? ”

Bu ve benzeri sorulara aranacak yanıtlar uygulamada başarıya ulaşırsa dekor kullanımının görsel tasarıma etkisi başarılı olmuştur.

Özetle sinemada dekor film için uygulanması gerekli ve önemli bir kavramdır.

Mekân, tasarım ve dekor konularının görsel tasarım ve hikâye ile örtülmesini inceledikten sonra bunların birinci uygulayıcısı Sanat Yönetmeni'ni hakkında bir şeyler söylemek yerinde olacaktır.

Sinemanın ilk zanlarında daha önce de belirttiğimiz gibi senaryo, kurgu gibi düşüncelere çok başvurulmadığından, filmler hayatın birer örneği olarak görüldüğünden sanat yönetmeni kavramı da yıllarca adı bilinmeyen bir departmandı.

Sinemada' ya sanat yönetmeni fikrinin atılması, böyle bir bölümün anlaşılması 1939 yapımı "Rüzgar Gibi Geçti" filmine dayanmaktadır. Bu filmdeki çalışmaları nedeniyle William Cameron Menzies için ilk sanat yönetmeni demek yanlış olmayacaktır. Rüzgâr Gibi Geçti'ye kadar sanat yönetmenleri filmde hareketli olmayan nesne ya da objelerden sorumlulardı ve bugün sahip oldukları derinlemesine görsel yetki hakkında söz sahibi değillerdi. Bu devirden sonra sanat yönetmenliği söz ve karar hakkına sahip olup filmler için daha önemli bir durumda görülmeye başlanmıştır.

Sinema doğası gereği kendini yenilediğinden ve değişime açık olduğundan sanat yönetmeninin filmler içinde aldığı rol ve etkin olması dönemsel olarak farklılaşması muhtemel unsurlardır.

Sanat yönetmenliği hayal kurmaktır. Sanat yönetmenini görevi bu hayal çerçevesinde senaryoyu detaylıca incelemek ve istenilen dekorları, kostümleri, rengi görsel plan olarak yansıtmaktır. Elbette bütün bunlar bir ekip işidir. Sanat yönetmeni bu hazırlık neticesinde filmde yönetmen, yapımcı kadar birinci dereceden sorumludur.

Sanat yönetmeninin temel başvuru noktalarından biri biçim ve içerik dengesinin kurulması ile ilgilenmesidir. Yarattığı dekor/ tasarımlar ile filmin hikâyesinin hissedilebilmesini ve yoğunluğunu arttıran sanat

yönetmeni bunu salt film için kendine verilen görev neticesinde değil, kurduğu tasarım estetiği ile de yapar.

Sanat yönetmeni birçok konuda bilgili olmalıdır. Sektörde çalışmaya başladıkça bilmediği konularda da gün geçtikçe kendini geliştirmelidir. Sayısal ve sosyal düşünmeye yatkın olmalı ve yaratımcı bir ruh taşımalıdır. Dikkat edilmesi gereken konulardan biri de geçmişten bu yana tanınan yönetmenler çoğunlukla mimarlık okullarını bitirmişlerdir.

Bunun bazı sebepleri de vardır. Sanat yönetmeninden beklenene teknik çizim, inşa, mimari tasarım, senaryonun görselleştirilebilmesi, fikirleri kavramsal düşünce ile yoğurması, görsel zeka gibi belli başlı nitelikler için mimarlık biçilmiş kaftandır. Kimi zaman hangi yıllarda yaşadığımızı mimari mekânların duruşundan anlar, kimi zaman yaratılan mimari mekanların bizde bıraktığı hisler ile oyuncuların karakter süzgecinden geçirebiliriz. Analizini yapar. Bu ve benzeri birçok amaç için mimari sinema için oldukça etkili ve yadsınamaz bir gerekliliktir.

Sanat yönetmeninden beklenen uygulama yöntemlerinden yapımcı ( maliyetler konusunda), yönetmen (konuyu anlatmada ki yeterliliği bakımından), görüntü yönetmeni ( istenilen renk, istenilen görüntü için) gibi bölümlerde çalışan sinema emekçileri bire bir haberdar olmalıdır.

Ünlü sanat yönetmenlerinden Yaşar Kartoğlu'na ( Hokkabaz, Vizonte) göre “ Sanat yönetmeni yaptığı işin hamallığıyla değil, ayrıntısıyla ölçülür. “

Sanat yönetmenliği her ne kadar belli başlıkları içeren teferruatlı bir iş olsa da ülkemizde gerekli önemin hala kavranmadığını düşünen yapımcılar, yönetmenler olduğunu düşünen sanat yönetmenleri de vardır.

"Yönetmenler masraf çıkacak diye hayal kurmaktan korkuyor" diyen Serdar Yılmaz (Cenneti Beklerken, Sis Ve Gece) birçok sanat yönetmeninin yakındığı bir konuda dikkat çekici bir açıklama yapıyor.

Sinema içinden çıktığı toplumu dolaylı ya da doğrudan etkiler. Toplumun içinden çıkmıştır. Kimi zaman topluma yön verdiği gibi, kimi zaman da toplum sinemaya yön verebilir.

‘‘ Biliyoruz ki, sinema, görüntüleriyle, sanki aracı olarak alıcı aygıt yokmuşçasına bizi eşyanın gerçeğine yaklaştırır. ‘‘

‘‘ Sinema, yaratıcısı ve alıcısı ile bir bütündür ‘‘

Sanat yönetmenliğinin önemi, hakkında bir şeyler anlattıktan sonra konumuz ile bir şeyler söylemek yerinde olacaktır. Konunun başında değinilen 90’lar ve 90’ların hazırladığı 95 dönemi sinemasını sanat, dekor ve tasarım hakkında genel bilgiler vererek incelemeye başlamak yerinde olacaktır. ( Özel olarak film incelenmesi 3.2. bölüm başlığı altında incelenecektir. )

90’lar ve ya 95’leri hazırlayan dönem olarak 70 – 80 dönemini incelemek yerinde olacaktır. 70’lerin başı Türk sinemasının en kapalı ve en karanlık dönemlerinden biridir. Televizyonun ülkede tanınırlığının artması sinemadan televizyona geçişi hızlandırdı. Ayrıca bu dönemde ortaya koyulan nispeten vasat filmler, seks, dövüş, kahramanlık filmleri ile anılan sinemamız doğal olarak kendini öteleyen bir duruma düşmüştür. Sinema seyircilerinin de televizyona geçişi bu dönemde hızlanmıştır. Açık hava sinemalarının arttığı bu dönemde gösterilen filmler ilk zamanlarda izleyici sayısına ulaşmıştır, ama daha sonra gerek konu gerekse anlatım bakımından kendinin yenileyememiş ve yavaş yavaş 80’ler dönemine kaymıştır.

Bu dönem dekor ve tasarım genellikle savaş, seks ve kahramanlık filmlerinde bolca kullanılmıştır. Bu furyadan sıyrılmayı ve kendi sesini oluşturarak sürdürmeye devam eden yönetmenler de vardır. Lütfi Akad, Halit Refiğ, Metin Erksan bu yönetmenlerden bazılarıdır. Bu yönetmenlerin filmlerinde seks, korku ve kahramanlık filmlerine nispeten dekor ve tasarım kullanımı daha estetize edilmiştir. Bu filmlerde görsel anlayış dönemin sosyal yapısını anlatıp bir gerçeklik göstermiştir. Lütfi

Akad bu dönemin sıyrılan isimlerinden olup filmlerinde dekor uygulamaları göstermiştir, bu Lütfi Akad sinemasının samimiyetini de arttırmıştır. Tanınırlığını sağlayan filmler ( (Yalnızlar Rıhtımı, Vesikalı Yarım, Kızılırmak Karakoyun) haricinde 70'lerin ortalarında çektiği üçlemesiyle ( Gelin, Düğün Diyet) filmlerinde görsel tasarımı önemsemiştir

Ayrıca bu dönemde Yılmaz Güney sineması belirginleşip kalıplaşmaya başlayacaktır. Yılmaz Güney filmleri genel olarak doğal ve gerçek ortamlarda çekilmiştir. Yasaklı olduğunu dönemlerde yurtdışında eserler veren Güney toplumcu gerçekli ekolün temsilcilerinden olmuştur. İlk dönem ( Daha önce bahsettiğimiz kahramanlık, destansı ) filmlerinde dekor ve tasarım uygulamaları olmuştur, ama sonraki dönemde Yılmaz Güney'in sesini oluşturacak filmlerde dekor ve tasarım konu ve anlatımın gerisinde kalmıştır. Yılmaz Güney filmlerinin hikayesinin gerçekliğinden kaynaklı olarak doğal ortamlarda film çekmeyi yeğlemiştir.

80'ler dönemini 70'lerden tasarım ve dekor yönünden ayıran çok örnekle karşılaşmamakla beraber 70'lerde sinemaya yabancılaşan seyirciler bu dönemde de sürmüştür. Azalan seyirciler, kapanan sinemalar ve televizyonun egemenliğini sürdürmesiyle beraber kaliteli yapımlar azalmış ve 70'lerin ağırlaşan sinema ekonomisine 80'lerde beklenen çözüm bulunamamıştır. Bu dönem videoların ağırlık kazandığı bir dönemdir. Arabesk filmlerin yoğunluk kazandığı bu dönemde tasarım ve dekor uygulamaları çok fazla olamamıştır. Darbe döneminden de etkilenen Türkiye sinemasında ayakta kalan ve sesini sürdüren belli başlı yönetmenler olmuştur. Atıf Yılmaz bunlardan biridir. Kadın sorunlarıyla ilgili çektiği filmlerle kendi sesini oluşturan Yılmaz bu sesi 2000 li dönemlere kadar sürdürmüştür.

80 dönemi sinemasını bitirmeden 1982 yılında Yılmaz Güney tarafından yazılıp Şerif Gören tarafından çekilen Yol filminin öneminden de bahsetmek gereklidir. Cannes da aldığı ödülle Türk sineması için büyük öneme sahip olan bu film Türkiye sinemasının tanınırlığını da



arttırmıştır. İç ve dış mekânlarda çekilen film önemi günümüze kadar süregelmiştir. 1983 filminde çektiği Duvar filmi ile ilgili şu cümlesi Yılmaz Güney'in sinematografisini özetler niteliktedir.

" Bu filmde anlatılanlar, yaşanmış olayların yeniden hatırlanmasıdır. Onlar, kan ateş ve gözyaşı içinde, duvarların karanlığında, ışığı ve suyu aradılar. Bu filmi onlara, el yordamı ile ışığı ve suyu arayan küçük arkadaşlarıma adıyorum."

85 sonrasında az da olsa kaliteli filmlerin ortaya çıkmasıyla Türkiye sinemasında umudun arttığı dönemlerden olmuştur. Devlet desteğiyle sinema ile barışan seyirciler yönetmenlerin kendi adını oluşturan filmlere gitmeleri ile sinemamızı kaliteliştirmek adına başlangıcı oluşturan bu dönemde ayrıca teknik kalite de gelişmiştir. Bu dönemin tanınan yönetmenlerinden Memduh Ün, Atıf Yılmaz, Ömer Kavur, Sinan Çetin gibi yönetmenler Türkiye sinemasının yükseltmek ve sinemamızın tanınırlığını arttırmak için çektikleri filmlerde Türkiye sinemasının uluslararası düzeye getirmek için çalışmalar verdiler.

Bu dönemde sanat yönetmenleri yönetmen ve yapımcıların isteklerinden ve konuyla bütünlük oluşturduğundan dekordan ziyade gerçek mekânlara ağırlık vermişlerdir. Sinemamızın kemikleşen seyirciye ulaşmasından kaynaklı görsel kaygıları da göz önünde bulundurmaya başlayan yönetmen ve sanat yönetmenleri konuyla bütünleşmesi halinde dekor ve tasarım uygulamaları da sergilemişlerdir.

1990'ların başında yeni teknolojilerin ülkemiz sinemasına dahil olmasıyla Türkiyeli yönetmenler teknik açıdan iyi filmler otaya koymaya başlamışlardır. Yeni stüdyolar, teknolojik açıdan önceki dönemlere daha yeterlidir. Stüdyolar yalnızca dekor ve tasarıma yönelik değil yapım sonrasında da hizmet verir durumdaydı. Televizyonlar için çekilen filmlerin de yaygın olduğu bu dönemde dekor ve tasarım etkileri yerini sağlamlaştırmaya başladığı bir dönemdir.

Bu dönem filmlerinde genel olarak aidiyet sorunundan ve taşralık sorunlarından bahsedilir. Karakterler genel olarak bir yabancılaşma yaşar halde sergilenir.

“ Sinema bir popüler kültür biçimidir [...] İnsanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, kültürel biçimlerin sunduğu kurmaca anlatılar arasında nasıl bir ilişki olduğu sorusu uzun süredir sorulmaktadır.”

95 dönemi yeni Türkiye sinemasında bireysel konulara ağırlık verildiği söylenebilir. Sinemacılar yeni konulara verdiği önem önceki dönemlere göre daha keskin bir durum almıştır. Endüstrileşen Türkiye sinemasının dünya tanınırlığını arttırdığı bu dönemde yaşanan teknolojik gelişmeler ekseninde Türkiye sineması yeniliklerle donatılmış, bu yenilikler yaygınlaşmıştır.

Bu dönemin sinemacılarının birçoğu sinema - televizyon mezunudur. Bu bakımından sinema tekniğini kavramış yönetmenler stüdyo çekimlerini daha sağlıklı bulmuşlardır. Çünkü stüdyo çekimlerinde birçok şey kontrol altındadır. Dış mekân çekimlerinin dikkat gerektirdiğinin bilincinde olan yönetmenler bilinçli bir şekilde stüdyolar da çalışmışlardır. Örneğin ışık kontrol edilebilir. Bu bakımdan dekor ve tasarımın sinemaya kazandıracağı birçok güzellik ve konuyla bütünlük oluşturabilecek gerçeklik olduğunun bilincinde olan bu yönetmenler sanat yönetmenlerinin değer ve işlevi hakkında bilgi sahibidirler. Senaryo çözümlemesinde sanat yönetmenleri ile fikir alış verişi yaparak filmin stüdyoda mı yoksa doğal bir mekanda mı çekilmesine karar verirler. Böylece yönetmen- yapımcı – sanat yönetmeni üçlüsünün bütünlüğünden söz edilebilir.

Bazıları doksanların başında, bazıları doksan beşler ve sonrasında eser vermekle beraber bu dönemin tanınan yönetmenleri ise: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Serdar Akar, Kudret Sabancı, Semih

Kaplanoğlu, Barış Pirhasan, Derviş Zaim,Ulaş İnaç, Ferzan Özpetek, Yeşim Ustaoglu, Reha Erdem ve Kutluğ Ataman.

Bu isimlerin arasından sıyrılan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu için Yeni Türkiye sineması için estetik değerli filmler ile bu dönemin kalıplaşmış ve tanınmış yönetmenleridir diyebiliriz.

### 3.1 Teknolojik Gelişimin Sanat-Dekor ve Tasarımdaki Etkileri

“ En başarılı bulunan filmler, genellikle mekân duygusunu en iyi veren ve zaman faktörünü en iyi kullanan filmlerdir. “

Film dekor ve tasarımları sinemanın ortaya çıktığı yıllardan sonra sanat olarak görülmesiyle beraber oluşmaya başlamıştır. Filme ayrılan bütçe ile beraber sanat ve dekorun gelişmiş örnekleri görülmeye başlanmıştır. “ Sinemanın ilk yıllarında film duyarlılıklarının çok az olması ve güçlü bir aydınlatma kaynağı olarak yalnızca güneşten yararlanılma zorunluluğu filmlerin dışarıda çekilmesini gerektiriyordu. Her ne kadar bir süre sonra stüdyoda çekimler yapılmaya başlansa da stüdyoların cam tavanından gelen güneş ışığı kolayca denetlenemiyordu.

“ Film tarihinde tasarımının en önemli örneklerini 1919 yılında Robert Weine'nin yönetmenliğini yaptığı, Doktor Kaligari'nin Muayenehanesi'nde (The Cabinet of The Dr. Caligari) görebiliriz. 1927 yapımı Metropolis filmi büyük stüdyolar içinde kurulmuş büyük dekor örnekleriyle ve kullanılan efektlerle etkileyici durumundadır. Bu dekorlar Avrupa'nın en donanımlı yapım şirketi olan UFA da hazırlanmış ve uygulanmıştır.

“ İlk film hilelerinin bulan ve uygulayan, bilim-kurgu ve fantastik sinemanın babası sayılan Fransız sinema adamı Georges Melies'dir. [...] Melies, görüntünün değiştirilebileceğini, bir başka deyişle değişirim hilesini bulmuştur. Bindirme, geçme, bölünmüş perde, çok yönlü ışıklandırma, görüntüyü dondurma efektleri Melies'nin buluşlarıdır” “ 1938 yılında ölen Melies, kısa filmlerinde, örneğin, İsa'yı su üzerinde

yürütmüş, Kuzey Kutbuna giden bir bilim adamları topluluğunu dev bir kar adamla karşılaştırmıştır. Kar adamın mekanik bir maket olduğu belirtilmelidir. “ “ Bir anlamda temelleri Avrupa’da atılan özel efektler, bugün artık çağdaş Amerikan sinemasının ayrılmaz bir parçası ve değişen sanat yönetmenliği anlayışının da en önemli ögesidir “

Tarihi 1920'lere dayanan dekor ve tasarım örnekleri teknolojinin gelişmesiyle orantılı olarak büyük platolar kurulmasıyla ve filmlerin yaygınlaşmasıyla dünyaca tanınan filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bunların arasında sayacağımız filmlerin en önemlilerinden biri Star Wars olmuştur. Dünyaca tanınan bu film popülerliğini hala korumaktadır. 1977 yılında çekilmeye başlanan film beş yıl arayla iki devam filmi daha çekilmiştir. 1978 yılındaki filme 11.000.000 dolar, 1980 yılındaki filme 18.000.000, 1983 yılındaki filme 32.500.000 milyon dolar harcanmıştır. İlk filmin ilgi çekmesinden kaynaklı olarak devam filmlerinde bütçeden kısılmamış ve teknik imkânlar kullanımı yaygınlaşmıştır. Star Wars filmleri kurduğu dünya, kostüm, ışık tasarımı ile çok büyük bir izleyici kitlesi toplayarak büyük bir hasılat yapmıştır. Teknik imkânların artması ve Star Wars filminin sevilmesiyle beraber Star Wars gibi dekor ve tasarım örneği filmlerin çekimi hızlanmıştır. 1977 yılında çekimine başlanan filmin devam filmin niteliğindeki örnekleri günümüze kadar gelmiştir. Star Wars filmleri kurduğu dünya, kostüm, ışık tasarımı ile çok büyük bir izleyici kitlesi toplayarak büyük bir hasılat yapmıştır.

Bir başka örnek olarak James Bond filmini incelemek yerinde olacaktır. Star Wars filminden önce 1962 yılında çekimlerine başlanan film dünya çapında tanınır olmuştur. Birçok bilgisayar hilesine başvurulmuş stüdyo ve gerçek mekânlarda çekilmiştir. Senaryoda stüdyo kurumuna kadar eskizler, Storyboard'lar çok ayrıntılı dekor parçaları çizimi ve maketler kullanılmıştır. James Bond' da gördüğümüz üzere senaryoyla bütünleşen dekor izleyicide filmin gerçeklik hissini arttırmıştır. Büyük stüdyolarda bilgisayar desteği ve dekorlar filmin

heyecanını arttırır vaziyettedir. Bu heyecan ve tutku seyircilerin yıllardan beri bu filmi sevmesine ve yeni bir devam filmi çekilmesini beklmelerine sebep olmuştur. Günümüze kadar süren bu serinin sevilmesinde ki en büyük faktörlerden biri de şüphesiz senaryoda anlatılan heyecan ve macera duygusunun özel efektler, dekorlar ve bilgisayar hileleri ile seyircilerin hissetmesinin kolaylaştırmasıdır.

Bu eski örneklerle beraber yakın zamanda ortaya çıkan Harry Potter ve Yüzüklerin Efendisi filmleri de Star Wars ve James Bond filmlerini gibi birer görsel tasarım ve dekor harikası filmlerdir. Son dönemlerde teknolojinin zirveye ulaştığı film ise Avatar olmuştur.

Senaryonun görselleştirilmesi aşamasının, dekor tasarım ve teknolojik yeniliklerin uygulanışının başarılı olduğu filmlerin günümüze kadar gelmesinin ve kalıplaşmış seyirci kitlesin oluşturmasının temel sebeplerinden biri de budur.

Bilgisayarın kullanımının yaygınlaşması ile sinema alanında da yenilikler olmuştur. Bilgisayar kullanımı teknoloji kullanımını hızlandırmış ve yeni ürünlerin yolunun açılmasını hızlandırıp yaygınlaştırmıştır.

“ Bugün korku filmlerinden fantezi filmlerine kadar hayal gücü geliştikçe özel efektlerin de sınırı genişlemektedir. Zamanda yolculuğun mümkün olduğu,[...] insanların çizgi film karakterleriyle dans ettiği filmler ancak özel efekt sayesinde gerçekleşebilmiştir. ”

“ Özel efektlerin sinema görseiliğindeki yeri ve önemi inkar edilemez. Bununla beraber belirli bir anlatım mantığı arayan sinema izleyicisi açısından da inandırıcılık boyutları çok önemlidir. ”

“ Dolayısıyla günümüz sinemasında özel efektler her ne kadar hayal gücü ya da fantezi ile bağdaştırılsa da, bu kez “ gerçek olmayanı gerçek gösterme ” fikrinden yola çıkıldığı için, hem görseellik hem de sinema dili açısından daha ikna edici sonuçların elde edildiği gözlenmektedir. ”

Teknolojinin gelişmesi beraberinde sunduğu yeni imkânların yaygınlaşmasını da sağlamıştır. Başta sinema endüstrisinin merkezi Amerika olmak üzere dünyanın birçok yerinde teknolojik gelişmelerden sinema ölçeğinde faydalanılmıştır. Böylece sinema izleyicisinin konuya bağlı olmadan filminden aldığı şaşkınlık ve haz artmıştır. Filme gerçeklik kazandıran sinema hileleri ile beraber örneğin bir uçak kazası aslına uygun olarak verilmeye, dünya dışı varlıklar biçimleri olmamasına rağmen gerçek izlenimi uyandırmaktadır. Ayrıca teknolojinin gelişmesine örnek olarak filmin içine girilmesini kolaylaştıran 3D filmler son dönemde sayısının artmasını da örnek verebiliriz.

“ Sinemada, gerçek olmayan görüntüleri gerçekmiş gibi vermek, gerçek olmayanla gerçek görüntüyü birlikte vermek, gerçek görüntüyü değiştirmek, vb. olanaklıdır. Bu türde olanakların kullanılması sinema hilesi diye nitelenir kısaca. “

Türkiye sinemasında teknolojinin gelişmesi ile beraber teknik imkânların çoğalması neticesinde dekor ve tasarım örnekleri çeşitlenmiştir. Senaryonun görselleştirilmesi aşamasında verilen bütçe ile alakalı olarak uygulama yapılacak tasarımlar, dekorlar netleştirilmeye başlanır. Yapım tasarımcısı, sanat yönetmeni ve yönetmen iki boyutlu ve üç boyutlu taslaklar, maketler üzerinden oluşturdukları minimal dekor ve tasarım örnekleri ile projenin görselleştirilmesi hazırlığını yaparlar. Eskiye nazaran yeni imkanların artmasıyla ön hazırlık daha sorunsuz halledilir. Ve film öncesinde oluşturulan maketler, dekorlara biçim verilmesini sağlar. Bilgisayar hileleri ve bilgisayar destekli tasarım programlarının kullanılmasının yaygınlaştırılmasıyla Türk sineması efekt ve görsel tasarım olarak iyi ürünler vermeye başlamıştır. Dekor ve tasarımın başarılı örnekleri olmasına karşılık Türk sineması teknolojiyi sinema hileleri ve yaratımları konusunda uygulayamamıştır demek yerinde olacaktır. Bir elin parmaklarını geçmeyecek düzeyde olan teknolojik yeniliklerin kullanılmasını 80’ler döneminden beri başvuru

bir yöntem olmasına karşın başarılı örneklerin azlığıyla dikkat çekmektedir.

Türk sinemasında korku, gerilim, macera filmlerinde eskiden beri teknolojik gelişmelerden yararlanılmaya çalışılmıştır. Eski ve kimilerince vasat olarak kabul edilen ve bilgisayar efektleri kullanılması bakımından Dünyayı Kurtaran Adam (1982) filmi önemlidir. Vasat kostüm tasarımları yetersiz teknik olanaklar ve vasat teknolojik hilelere başvurulmuş film günümüzde kült bir eser olarak anılmaktadır. Şeytan (Metin Erksan) adlı Türk korku filminde de bilgisayar hilelerine başvurulmuştur.

Dünyayı Kurtaran Adam'dan sonra nispeten daha yerinde teknolojik kullanımlı filmler Türk sinemasında yerini almaya başlamıştır. Gora (2004) Antalya'da film platosunda zamanına göre epey maliyetle çekilmiştir. ( 5 Milyon Dolar) Gora'da Bilgisayar efektlerinin tamamı da bütünüyle yerli insan kaynaklarınca gerçekleştirilmiş. Fetih 1453 adlı film yayınlandığı yıl Türkiye'nin en pahalı filmi olmuştur. (18.200.000 Milyon Dolar) bu filmde görsel tasarım, dekor ve bilgisayar hilelerine başvurulmuştur. Bunlar arasında İstanbul Kanatlarımın Altında Arog, Yahşi Batı, Dabbe Serisi, Son Mektup vb örnekler vardır.

### 3.2. 1995 Sonrası Yeni Türk Sinemasındaki Sanat Dekor ve Tasarım Olarak Örnekler

95 sonrası yeni Türk sinemasındaki sanat dekor ve tasarım örnekleri Eşkıya ve İstanbul Kanatlarım Altında özelinde incelenecektir. Bu filmler dönemin gişe olarak yüksek ve seyirci tarafından beğenilmiş, bugün dahi hatırladığımız örneklerdir.

Filmlerin geçtiği mekanlar en az film kadar önemlidir. ‘‘ Örneğin Zeki Demirkubuz'un ‘ Masumiyet’ filminde olayların geçtiği otel en az karakterler kadar güçlüdür ve yan anlamlar açısından içi dopdoludur. ‘‘ ‘‘ Örneğin Serdar Akar'ın ‘Gemide’ adlı filminde başrol oyuncusu bir gemidir. Karakterler gemiden uzaklaştıklarında olabilecek felaketler izleyiciyi gerilime sokar ‘‘

İstanbul Kanatlarımın Altında adlı filmin çekimleri 1995 yılında başlanmış, 1996 yılınca vizyona girmiştir. Yönetmen Mustafa Altıoklar olan film Hezarfen Ahmet Çelebinin (Ege Aydan) bilimsel deneylerini ve uçma tutkusunu ve 17. yüzyıl İstanbul’unda, Osmanlı İmparatorluğu’nun 4. Murat himayesindeki yasaklarla dolu ( kahve, içki, tütün) günlerinden bir kesit sunmaktadır. ‘ Çelebi, Lagardi, Bekri Mustafa ve Evliya Çelebi dörtlüsünü bir tür Üç Silahşörler ve D’Artagnan gibi kullanan, tarihsel dönemin gerçeğini değil de renkli kişilerini ve görsel düzenini önemseyen Mustafa Altıoklar sonuçta fantezisi bol, [...] bir film üretmiştir. ‘

Filmin künyesi aşağıdaki gibidir:

Yapımcı: Üstün Karabol

Yönetmen: Mustafa Altıoklar

Senarist: Mustafa Altıoklar

Tür: Dram, Tarihi

Yapım Yılı: 1996

Özellikler: 35 mm, Renkli, 1.33:1

Süre: 107 dk

Ülke: TÜRKİYE, İSPANYA, HOLLANDA

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 20 Mart 1996

Oyuncular: Ege Aydan

Okan Bayülgen

Beatriz Rico

Savaş Ay

Zuhal Olcay

Haluk Bilginer

Burak Sergen



Film vizyona girdiğinde bazı kesimler tarafından tepki çekti. Filmde anlatılan padişahın gerçek ve doğru olmadığını düşünüp bunu hakaret olarak sayan bu gruba rağmen film Okan Bayülgen ve Savaş ay gibi popülaritesi yüksek isimlerden kaynaklı olarak iyi bir izleyici sayısına ulaşmayı başarmıştır. (471.300 kişi)

Sanat, dekor ve tasarım olarak inceleneceğinden kaynaklı olarak şu isimlerin de anılması yerinde olacaktır.

Sanat Yönetmeni: Yaşar Ziya Kartoğlu

Dekor Tasarım: Ahmet Özlemiş

Sanat Ekibi: Özgür Kemertaş ( Yardımcı Sanat Yönetmeni)

Tolga Dinç (Dekor Ekibi)

Film yarattığı fantastik ve macera dünyasından kaynaklı olarak dekor ve tasarım kullanımının uygulandığı filmlerdendir. Filmin Sanat yönetmeni Yaşar Kartoğlu ‘‘ İstanbul Kanatlarımın Altında Mustafa Altıoklar ile çalıştığımda Mustafa Altıoklar ilk kez benim bu güne kadar Fransızlardan sonra gördüğüm Türkiye’de farklı bir yönetmen profiliydi. ‘‘ cümlesi ile Mustafa Altıoklar’ın sanat yönetmeni ile bütünlüğünü anlatmıştır.

‘‘Altıoklar kendini diğer yönetmenler gibi sette yönetmen olarak gören bir insan değil çalışan birisi olarak görürdü. ‘‘ cümlesinden de anlayacağımız üzerine filmde yönetmen kimliğinden çok kendini film için farklı konumlandırmalara girmiştir.

Filmde 17. Yy İstanbul’u siluet halinde oluşturulmuş, Topkapı Sarayı dekoru, dönemin Osmanlı kıyafetleri ( Yeniçeri, padişah, reaya), han dekoru gibi dekorlar oluşturulmuş. Hamam sahnesi ve Topkapı Sarayı girişlerinden biri gerçek mekanda çekilmiştir. İç mekan tasarımına örnek olarak Hezarfen’in evini verebiliriz. Kayık sahnelerinde bilgisayar hilelerine başvuru filmde dekor ve tasarım uygulamalarının başarısından kaynaklı olarak günümüz için önemini korumaktadır.

90'ları sinemayla barıştıran ve dönemine göre yüksek bir seyirci kitlesinin izlediği Eşkîya filmi 1996 yılında vizyona girmiştir. Konusu hakkında bir şeyler söylemek gerekirse;

Yıllar boyu hapishanelerde yatan ve eski bir eşkıya olan Baran (Şener Şen) hapisten çıktıktan sonra köyüne döner. Köyünün sular altında kaldığını gördükten sonra eşkıya yıllardır bilmediği gerçeği öğrenir. En yakın arkadaşı sevdalısını kaçırmış ve onu hapse düşürmüştür. Bu gerçeği öğrendikten sonra İstanbul'a sevdiğini görmeye gider. Yolda Cumali ile karşılaşır ve Cumali verdiği çantayı Tarlabasına götürmesini ister ve hikâye başlar.

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Yapımcı: Mine Vargı

Müzik: Erkan Oğur , Aşkın Arsunan

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Vizyona Giriş Tarihi: 29 Kasım 1996

Süre: 122 dk

Tür: Aksiyon, Dram, Gerilim, Polisiye

Özellikler: 35 mm, Renkli

Oyuncular: Şener Şen

Uğur Yücel

Yeşim Salkım

Kamran Uslue

Sermin Hürmeriç

Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak

Sanat bölümü emekçileri ise:

Sanat Yönetmeni: Mustafa Ziya Ülkenciler (Sanat Yönetmeni)

Dekor Tasarım: Ali Rıza Altuntaş (Dekor Tasarım)

Fırat Yünlüel (Dekor Tasarım)

Altan Akıncı (Dekor Tasarım)

Sanat Ekibi: Selda Çiçek (Sanat Yönetmeni yrd.)

İdil Akçil: (Sanat Yönetmeni yrd.)

Efektler: Hilmi Güver (Görsel Efektler)

Sait Dinek: (Görsel Efekt Süpervizörü)

Uğur İçbak (Görüntü yönetmeni ) şöyle diyor: “Film hikayesiyle efsanevi bir anlatım sunar. Dolayısıyla tasarım da buna uygun olarak incelenmiştir. “ Sonuçta dekor yapmanın o dönemde çok doğal olamayabileceğine karar verdik, prodüksiyon olarak da belki ağır olacaktı. Doğal mekanlarda çekmeyi tercih ettik. “

Bu açıklamadan da anlayacağımız üzere filmin ruhuna uygun yol seçilmiştir.

“ Ben belli çatılar saptadım, o çatıların üstüne lambalar kondu, oradan arkadaki çatılar aydınlatıldı. Bakıyorsun arkalara doğru derinlemesine, Haliç’e kadar bir ışık var ve bayağı uzun bir iş bu, çok zor. “

İçbak’ bu açıklamasıyla film için belirlenen şartların ve hikayeye uyumlu gerçekliğin yaratılmasının zorluğundan bahsetmiştir.

Gerçek mekanlarda zor şartlarda çekilen Eşkîya konusu itibariyle güçlü bir duyguyla bize Tarlabası’nı anlatıyor. Otel olarak kullanılan Cumhuriyet Oteli de gerçektir. Eşkîya’ karakterinin giyindiği kıyafetler geldiği coğrafyayı bize yansıtıyor. Filmlerin geçtiği çatılar Eşkîya’nın geldiği coğrafyanın dağlarını yansıtmaktadır. Eşkîya’nın çatışmaya girmeden önce gözüken helikopter dekordur. Final sahnesinde kullanılan hava fişekler ise finalin canlılığını ve filmin sonunu daha çok hissetmemizi sağlar. Eşkîya filmi Türk sineması dönemine göre gayet iyi bir gişe oranına sahip olup sinema ile izleyici barıştırmıştır.

İki önemli filmi konu, dekor ve tasarım olarak inceledikten sonra tezi şöyle bitirmek yerinde olacaktır.

Sinemanın temel öğelerinden biri durumunda olan senaryo, teknolojinin gelişmesi ve anlatılan konuyla bütün oluşturan anlamların oluşturmasından kaynaklı olarak yerini yavaş yavaş görselleşmeye bırakmaya başlamıştır. 95' li yıllardan sonra bu değişim Türk sinemasında daha çok hissedilir olmuştur. Türkiye sineması bu bakımdan değişikliğe uğramış, dekor ve tasarım daha önemli ve vazgeçilemez bir hale gelmiştir.

#### 4. Sonuç

Daha önce birçok kişinin değindiği gibi: ‘ Sinema bir mucizedir ‘  
Bu mucizeler döneminin araştırdığım çalışma ile bu mucizenin sebepleri üzerinde durulmuştur. Bu sebeplerden bazılarının da senaryoyla beraber oluşturulan dekor ve tasarım uygulamalarının sinemanın gerçekliğine kattığı güçlü anlam olduğu anlaşılmıştır.

Türk sineması dönemlere ayrılmaktadır. 1896 yılından günümüze kadar uzanan bu bölümlerde Türk sineması değişimlere uğramıştır. Bu değişimler ile beraber ilk zamanlarda çok dikkate alınmayan bazı kavramlar değer kazanmaya başlamıştır. Bunlardan bazılar görüntü yönetmenliği, sanat yönetmenliğidir. Çalışmanın odağını dekor ve tasarım oluşturmuştur. Türk sinemasında dekor ve tasarım örnekleri bu kapsamda incelenmiş, yorumlanmıştır. Türkiye’de bu konuda çok az tez vardır. Bu bakımdan literatür tarama ve kaynak bulma uğraşı her ne kadar sorun yaratsa da bu sorunlar minimuma indirilmeye çalışılmıştır.

90 dönemini hazırlayan önceki dönemler ve 95 olarak adlandırabileceğimiz dönemde Türk sinemasının geçirdiği evrelerin zorlu şartları günümüzde bile hissedilmiştir. Günümüz Türk yapımı filmlerde stüdyo kullanımı yaygın değildir. Türk filmleri genel olarak gerçek mekânlarda çekilmeye devam etmiştir. Bu sanat yönetmeninin yaratıcı duygularını köreltmekte ve onu zor şartlarda çalışmaya mecbur eder.

Teknolojik şartların ve gelişmenin dekor, tasarım ve sinema hileleri dünya sinemasındaki örnekler ile incelenmişti. Türk sinemasında bu boşluk hala sürmektedir ve dünya sineması ile karşılaştırabileceğimiz çok örnek maalesef yoktur.

Çalışmanın amacı, kuşkusuz sadece sorunlar sunmak değil bu sorunları görünür kılmaktır. Sanat yönetmenleri ile yapılan birçok örnekte görüleceği gibi sanat yönetmenliğinin filmler için gerekliliği hala tartışılmaktadır. Avrupa ve Amerika sineması ile karşılaştırıldığında ülkemiz sinemasında sanat yönetmenliği tanımı farklılaşmaktadır. Ülkemizde sanat yönetmenlerine verilen değer gün geçtikçe hem artmaktadır. Aynı şekilde uygun olmayan çalışma şart ve koşulları sebebiyle aynı zamanda azalmıştır. Bu şartların düzelmesi için gerekli bütçe oluşturulmalıdır. Bütçe haricinde set ortamlarının düzeltilmesi de esas konulardan biridir. Sanat yönetmeninin tanımının Türk sineması için tekrar yapılmalı ve bunu sinemanın bütün alanlarına kabullendirmek gereklidir.

Kuşkusuz çalışmanın birçok bölümünde bundan bahsedilmiş ve çözüme ulaştıracak noktalara değinilmiştir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar artırılarak geçmişte yapılmış hataların ve yapılamamış projelerin günümüzde de aynı sancılı süreci yaşatmaması adına bir bakımdan zorunluluktur denebilir.

## **EKLER**

### **Röportajlar**

3.2.1                      **Hakan                      Yarkın                      Röportajı**

**Yeliz Çiçek: Kaç yılında başladınız bu sektöre?**

**Hakan Yarkın:** 1981 yılında mimarlık akademisine girdim 3.sınıfta ailemin durumu olmadığı için çalışmaya başladım. 3.sınıfta dışarıdan ekstra işlere çağrıldım. Sinema ve reklamcılık sektörüne girmiş bulundum. Bayrak yapıştırma, duvarlara poster asma, setlerde asistanlık, marangozluk, ressamlık, heykeltıraşlık gibi bütün işleri yapmaya çalıştım.

**Yeliz Çiçek: Asistanlık yaptığınız dönemde çizimlerinizi kullandınız mı?**

**Hakan Yarkın:** Evet kullandım. Setlerde yapılan posterler, tabelalar, yazılar, resimler gibi yerlerde kullandım.

**Yeliz Çiçek: Elle çizim yapmak üretim sürecini uzatmıyor muydu?**

**Hakan Yarkın:** Aslında uzun olmuyor. Bir resmi bilgisayarda tarayıp grafik tasarımcıya göndermektense sette üç saat içerisinde bir resim bitirebiliyorduk. Tabi ki bu süreç projenin ve tasarımın durumuna bağlı .Açıkçası çok asistanlık dönemi geçirmediğim. Kendi atölyemizi 1989-90 yıllarında kurduk. Sanat yönetmenlerinin olmadığı bir dönemde bizim ustamız olan Bahattin Demirkol önderliğinde işlerimizi yürütüyorduk. Tek kanal olan TRT ile çok çalıştık. Dönem işleri olan Ateşten Günler, Kuruluş, Beyoğlu Beyoğlu gibi projeler ile çalıştık.

**Yeliz Çiçek: Atölyenizde kaç kişi çalışıyordunuz?**

**Hakan Yarkın:** Ben de dâhil olmak üzere 15- 20 kişi çalışıyorduk. TRT'nin Cumhuriyet Dönemi tarihini anlatan dizi ya da film gibi

projelerde çalışıyorduk. Daha sonra kendi arkadaşlarımız ile birlikte atölye kurmaya karar verdik.

**Yeliz Çiçek: Okuduğunuz bölüm size avantajlar sağlıyor muydu?**

**Hakan Yarkın:** Evet sağlıyordu. Ama bunun yanında kendi girişimimizin de katkısı çok büyüktü. Bunun yanı sıra ben güzel sanatlar fakültesi ile birlikte harmanlandım. İşlerimizi keyifle yapıyorduk. Kendi elimizle emek verdiğimiz için. Son projemiz olan Yılmaz Erdoğan'dan Ekşi Elmalar filminde de eski yöntemleri kullandık.

**Yeliz Çiçek: Peki 3 arkadaş olarak o dönemdeki atölyeniz size bir maddi avantaj sağlıyor muydu?**

**Hakan Yarkın:** Hayır. Bilmediğimiz ve tecrübesiz olduğumuz için pek bir avantaj sağlamadı. Sektör fazla ilerlemediği için emeğimizin tam karşılığını alamıyorduk.

**Yeliz Çiçek: Kendi atölyenizde çalışmaya başladığınız dönemde projeleri ekip olarak mı alıyordunuz?**

**Hakan Yarkın:** Bir dönem işlerimizi ekip olarak aldık. Ancak süreç ilerledikçe bireysel projeler aldık.

**Yeliz Çiçek: Peki bu süreçte aynı atölyede mi bulundunuz?**

**Hakan Yarkın:** Hayır, bu süreç ilerledikçe arkadaşlarımızla yollarımız ayrıldı. Ben sanat yönetmeni olarak yoluma devam ettim. Tasarım kabiliyetim çok iyiydi. Çizim yaptığım için kendi okuduğum bölümün sağladığı faydalar doğrultusunda hareket ettim. Mekân tasarımı, perspektif oranlar bunlar hep sanatsal çalışmalar olduğu için yoluma



böyle devam ettim. Ama bu işi yapan herkesin bu alt yapı derslerinden geçmesini isterim.

**Yeliz Çiçek: Projeye geçirmek istediğiniz Ahmet Ümit 'in kitabından ve çalışma aşamalarınızdan bahseder misiniz?**

**Hakan Yarkın:** Kitap olarak çok güzel bir eser. Sinema olarak da olsa çok güzel olurdu hatta şimdi bile olmasını isterim. Biz 3 arkadaş olarak Seyrantepe de platolar kurduk. Bir yerden sonra sıkılıp pos yapımına geçtik. Bir takım reklam filmleri çektik. Masada tasarım yapıyorduk. Bambaşka bir yola girmiştik. Ondan sonra Akatlarda küçük bir yer tutup pos yapım işine tam olarak başladık. Montaj, kurgu, ses hepsi vardı. Ben yeri geldi dublaj yönetmenliği yaptım. 7-8 yıl post yapım geçmişim oldu.

**Yeliz Çiçek: Kaç yıllarında post prodüksiyon işine başladınız?**

**Hakan Yarkın:** 1993-2002 yılları arasında başladık. Tam televizyonun revaçta olduğu dönemlerdi.

Bu arada dekor yapmaya devam ediyorduk.

**Yeliz Çiçek: Hangi tür dekorlar yapıyordunuz?**

**Hakan Yarkın:** Haber stüdyoları, çoğu haber stüdyolarını yaptık. Star, TV8 hemen hemen hepsine program dekorları yaptık. Sonrasında montajdan kafa kaldıramayıp bir anda başka bir tarafa yöneldim.2002 yılında direk sanat yönetmeliğine geçiş yaptım. Ezel ve Neredesin Firuze filmlerine başladık. Onun öncesinde benim ilk filmim olan Mavi Sürgün. Bu projem tamamen tesadüf oldu. Gökhan diye bir arkadaşımız vardı filmin sanat yönetmenliğini yapıyordu. Film başlamadan ekip ile bir sorun yaşadı ve bırakmak zorunda kaldı. Görüntü yönetmeni olan Barış Ulus beni önermişti. Burada işin nasıl işlediğini görmüş oluyoruz.

Yönetmen arkadaşımın tavsiyesi ile işe alınmış oldum. Böylece ilk defa büyük bir sinema filmi dekor tasarımcısı olarak bulundum.

**Çiçek:** Ben şöyle düşünüyorum bir kadın olarak. Birincisi erkek olmanızın çok büyük avantajı var. Aslında bu bizim Türkiye toplumundan kaynaklanıyor. Ben dekor yaparken yaşadığım sorunlar ile erkek sanat yönetmeninin yaşadığı sorunlara baktığımızda ikisi de çokfarklı görünüyor. Çok eskiden geliyor olmanız ve işinizin kalitesi. Yani bu sizin karşınızdaki saygı ile durmamızı sağlıyor. Mesela ben bir iş alınca sen kimin yanından yetiştin dediklerinde örnek veriyorum Hakan Yarkın'ın yanında yetiştim dediğimde kaşenizi bile sizinle ona göre konuşuyorlar. Sizin imzanızın sağlamlığı bizim de işimiz oluyor. Baktığımızda kaç tane sanat yönetmeni bu kadar detaylı bir çizim yapabiliyor. Sizin dediğiniz gibi bu kadar çizim yapmak doğru mu onun da bir yerden sonra hayal dünyasına bırakmak gerekiyor. Ama onu çizebilme yetkisine sahip kişi de gerçekten çok az. Bunlar sizin en büyük avantajlarınızdan bir kaçını bence. Post prodüksiyon tecrübelerinizden bahsedebilir misiniz?

**Hakan Yarkın:** Bir sahneyi bağlamak, montaj, blue box çekimleri gibi... Bazı yönetmenler bu tür post prodüksiyon tecrübesine sahip değildirlere; kurguda pek bulunmadıklarından dolayı. Benim bu açıdan çok büyük avantajlarım vardı. Günümüzdeki bazı sinema televizyon okuyan öğrencilerimiz bu avantaja sahip oluyor.

**Yeliz Çiçek:** Teknik anlamda bir sanat yönetmenin her şeyi bilmesi çok önemli midir?

**Hakan Yarkın:** Kesinlikle, bu zaten olması gerekenler, ekstra bilgiler değil bana göre. Bilmek büyük avantaj sağlıyor. Sahnede kameraman veya görüntü yönetmeni objektifi istemeden sen tahmin ediyor olabilirsin.

Hangi objektifi seçeceğini bilmek büyük avantajlar arasındadır bence.

**Yeliz Çiçek: Erden Kıral'dan sonra hangi proje ye devam ettiniz?**

**Hakan Yarkın:** Post prodüksiyon bittikten sonra 2002 yılı bitmeden reklama direk geçiş yaptım. Dijitale geçme problemleri yüzünden tercihim bu yönde oldu. Ezel ve Neredesin Firuze ile devam ettim. Bu filmlerde sanat yönetmeni olarak bulundum.

**Yeliz Çiçek: Çok değişikliğin gerekmediği mekanlara şef asistanlarının gönderilmesi sizce ne kadar doğru?**

**Hakan Yarkın:** Aslında biz küçük iş büyük iş olarak bakmıyoruz olaya. Bu sorunu diziden esinlendiği için onu çok karıştırmak istemiyorum. Çünkü çok doğru bir sistem yok. Dolayısıyla işin küçüklüğü bizim için çok önem taşıyor. O yüzden bu kategorileri düşünüyoruz. Amerika'dan, İngiltere'den dökümanları aldık bakılıyor. Türkiye'ye nasıl adapte edebiliriz diye. Bunların sinema eserinde nasıl var olacağı bir şekilde kategorize edilecek. Bunun içinde bize bir süreç gerekiyor.

**Yeliz Çiçek: Ezel ve Neredesin Firuze'den sonra hangi proje ile devam ettiniz?**

**Hakan Yarkın:** Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü projesine geçtim. Tabi ki diğer iki film arasında reklam yaptım. Fuar stantları, lansman tanımları, defileler, tiyatro dekoru gibi işler yapıyorduk. Şimdi ise sadece sinema yapmak istiyorum. Biraz ekonomik gücünü kazandıktan sonra bu gibi işler yapabiliyorsun. Bu projeden sonra Hacivat Karagöz, Türkiye deki yabancı prodüksiyonlara dekor desteklerinde bulundum.

**Yeliz Çiçek: Peki yurt dışından herhangi bir iş aldınız mı?**

**Hakan Yarkın:** Hayır, Maalesef oralara gelemedim daha. Çok fazla İngilizcem yok. En son Ali Baba ve Yedi Cüceler için Bulgaristan, Romanya gibi ülkelere gittik ama çok fazla ihtiyaç olmadı. Meslek dili konuşulduğu için bir şekilde işleri yürütebiliyorduk. Ayrıca Ertuğrul filminde Japonlar ile çalıştığımızda Amerikan sistemi uyguladık. Onlarda İngilizce bilmiyordu arada tercümanlarla falan çekimleri bitirdik.

**Yeliz Çiçek:** Hacivat Karagöz'ü nerede çektiniz ve ne kadar büyüklükte bir alana dekor kurdunuz?

**Hakan Yarkın:** Bursa'nın Orhaneli ilçesinde. 12 dönüm bir orman alanın içerisine kurduk. Orada yaşadık oyuncular ve çalışanlar olarak.

**Yeliz Çiçek:** Kaç kişi çalışıyordunuz sanat ekibi olarak?

**Hakan Yarkın:** Sanat yönetmeni ve asistanlar 4-5 kişiydik. Diğer ekip üyelerle birlikte 15-20 kişi olarak çalışıyorduk.

**Yeliz Çiçek:** Ne kadar sürede dekor kısmını bitirebildiniz?

**Hakan Yarkın:** İki buçuk ay gibi bir süreçte hazırladık. Benim ve ekibimin ilk büyük dekor tecrübemizdi. Şimdi baktığımda pek çok dekoru daha güzel yapabilmışiz diye düşünüyorum. Çünkü pek çok şeyi yeni deniyorduk. Benim en sevdiğim dekorlar arasından biri de Yahşi Batı'nın dekoru. Çok popüler olmasa da yapım ve dekor bakımından çok kaliteliydi.

**Yeliz Çiçek:** Cem Yılmaz ile ilk hangi projede çalıştınız?

**Hakan Yarkın:** A.R.O.G filmi ilk projemizdi. Cem Yılmaz ile anlaşmak

zordur. İşini eksiksiz ve kaliteli yapmak isteyen bir sanatçıdır. Her ne kadar şakacı bir kişilik olsa da işinde hata istemez.

**Yeliz Çiçek: Peki A.R.O.G filminde ne kadar bir alana dekor yapıldı ve nerede çekildi?**

**Hakan Yarkın:** Afyon'un Döğer köyünde çekildi. Firik mağaraları vardı. Biraz biz destek olduk bir kaç girinti çıkıntılar yaptık. Ekibimiz aynı olduğu için herhangi bir sıkıntı yaşamadık. Bu defa daha tecrübeliydik diyelim. Malzeme ve mekân belli olduğu için fazla sorun ile karşılaşmadık.

**Yeliz Çiçek: Dekorlar ciddi bir maliyete sahip olduğu için sorunlar yaşıyor muydunuz ?**

**Hakan Yarkın:** Yaşamıyorduk. Fazla tecrübeye sahip olduğumuz için. Bu piyasada çoğu yapımcı bizim dükkandan geçmiştir. Çünkü hepsi arkadaşımız. Seyhan Kaya, Birol Akbaba o zamanın yapımcılarından. Bu tür kalın işler yaptığımızın bilincinde oldukları için tecrübeliydiler. Bizim çalışma sistemimiz çok farklıydı, biz kendimize yekpare bir bütçe çıkarıyoruz. Hatta bizim son yaptığımız işlerde yemek, konaklama, ulaşım her şey bize ait. Büyük blok bütçe içerisinde kalemler belirleniyor. Çünkü 35 kişi çalışıyoruz.

**Yeliz Çiçek: Bütün bütçeyi siz mi hazırlıyorsunuz ?**

**Hakan Yarkın:** Evet, ortağım olan Ahmet Özdemir ile birlikte hazırlıyoruz. Organizasyonları o yönetiyor. Saha kısmında daha çok yer alıyor.

**Yeliz Çiçek: Ahmet Özdemir ile kaç yıldır birlikte çalışıyorsunuz?**

**Hakan Yarkın:** 1985-86 yılından bu yana beraberiz. Reklam araçlarında birlikte çalıştık. Oradan itibaren beraber yürüdük.

**Yeliz Çiçek:** Sizce sanat yönetmenliği tek başına yapılabilir mi?

**Hakan Yarkın:** Hayır, bir şirketin sizi sahiplenmesi gerekiyor. Ama o da sanat yönetmeni olmuyor. Sonuçta imkânlarınız kısıtlanıyor.

**Yeliz Çiçek:** Daha sonrasında hangi projelerde çalıştınız?

**Hakan Yarkın:** Cem Yılmaz'ın birkaç filminde daha bulundum. Yılmaz Erdoğan filmi olan Kelebeğin Rüyası projesinde yer aldım.

**Yeliz Çiçek:** Kelebeğin Rüyası filminde hangi sahneler dekor olarak yapıldı?

**Hakan Yarkın:** Adada hastalanıp yattığı yer. O sahnenin hepsini biz yaptık. Yaklaşık 40 tane yatak ürettik. Bu dekorların hepsi bizim atölyemizde yapıldı. Eski bir hastaneyi de restore ettik. Heybeli Ada'da bulunan bir hastaneydi.

**Yeliz Çiçek:** Peki çocuğun odasında duvarların yazılması sahnesi onları da siz yaptınız?

**Hakan Yarkın:** Orası gerçek bir evdi. Duvardaki yazıları Yılmaz Erdoğan oyuculara bıraktı, odaları biz yaptık. Ama reel bir mekânı giydirme ve toplarlama yaptık.

**Yeliz Çiçek:** Başka hangi tür çalışmalarınız oldu bu filmde?

**Hakan Yarkın:** Zonguldak'ta bir kalem bir şehir, İstanbul Cami Altı Dershanesi'nde bir dekor, Heybeli Ada bir dekor üç ayrı mekânda bulduk. Zonguldak'ta maden sahneleri çekildi, bir maden girişi tasarladık. Giriş sahnesi için çok büyük bir setup yaptık. Orda yapılan bütün kömür arabaları, yollar, yapı hepsi bize ait. Çünkü o filmin kurgusu içinde kullanılacak bir dekordu.

**Yeliz Çiçek:** Peki o dekorları bulmakta araştırmakta zorlandınız mı?

**Hakan Yarkın:** Hayır zorlanmadık. Kıvanç Baruönü Prodakşın dizaynır olarak bu filmde görev aldı. Şu an kendisi yönetmen. Kendisi Zonguldaklı olduğu için bayağı bir doküman topladı bize. Ondan sonra imalatlara geçildi. Oraya artı bir tenis kortu yapıldı. Ondan sonra Zonguldak'ın başka bir ilçesine Fransız mahallesi yapıldı. Çok ağır çok yorucu bir işti benim için.

**Yeliz Çiçek:** Hazırlıklar ne kadar sürdü?

**Hakan Yarkın:** Hazırlıklar 4 ay sürdü, çekimde 16 hafta civarı sürdü. O filmde bir yıl çalıştım en başından.

**Yeliz Çiçek:** Bu proje bittikten sonra tamamen doküman olarak dosyasını bulunduruyor musunuz?

**Hakan Yarkın:** Evet, bütün işlerimiz için aynı şeyi yapmıyoruz. Ama genelde bütün dokümanları saklıyorum, fotoğrafları, aksesuarlar, grafik tasarımları gibi dokümanları bulunduruyoruz.

**Yeliz Çiçek:** Araştırma yapmak sizin için çok uzun bir süreç midir?

**Hakan Yarkın:** Değil, benim işimin en sevdiğim yanlarından birisi de bu zaten. Asistanlarımız ile birlikte yoğun çalışma temposunda araştırma dokümanlarına başlıyoruz. Grafik tasarımcı olan Budak ile birlikte daha iyi yapıyoruz doküman araştırma işini. Çok iyi bir araştırmacıdır kendisi onunla birlikte çok iyi işler çıkartıyoruz. Benim için film çok önemli. Çünkü karşında aynı döneme ait rekabet edecek bir film var. İyi Kötü irkin en iyi çıkan filmler arasındadır mesela. Bu filmi resimlerinden deşifre ettim. Apolussa vardı oda yeni bir film çok kaliteli bir filmler arasında. Tam bizim dönemlerde çekilen filmlerden benim rekabet edebileceğim filmler arasında doküman aldım.

**Yeliz iek:** Sizce araştırma yapınca internet kullanmak doğru mudur?

**Hakan Yarkın:** Hayır, internetin yüzde doksanı copy paste. Sizin de gördüğünüz üzere aynı metinler aynı resimler. Ayrıca internette bir doküman bulabilmekte zor.

**Yeliz iek:** Yılmaz Erdoğan ile yaptığınız diğer projeler nelerdir?

**Hakan Yarkın:** Ekşi Elmalar diye bir film yaptık. O da bayağı uzun ve büyük bir proje oldu.

**Yeliz iek:** Bu projeyi nerede çektiniz?

**Hakan Yarkın:** Muğla Köyceğiz de Döğüşbelen Köyü'nde Yılmaz bey bir arazi aldı. Bu araziye bir sinema kompleksi oluştırmaya çalışıyor bir yandan. Bu arazi üzerine plato kurduk. Hakkari arşısı gibi bir dekor oluştırduk. Antalya da ekimlerimiz oldu.



**Yeliz Çiçek: Doğudaki bir çarşığı Akdeniz'e kurmak size ne tür zorluklar yaşattı?**

**Hakan Yarkın:** Zor oldu. Ancak hikaye basit bir içeriğe sahip, dramatik bir aşk ve Kürt kültürünü yansıtmakta olan bir hikaye. Politik bir hikaye değil çok güzel bir konuya sahip. Ben araştırma yaptığımda Amerikan kültürü, Yahşi Batı, Western rahatlıkla yapabiliyorum ama Kürtler ve bizim yöremiz ile ilgili bir şey bulamıyorum. Yılmaz bey ailesinden fotoğraflar getirtti, belgesellere baktık böyle böyle toplamalar yaptık. Nasıl çözeceğiz bu görsel sorunu derken böyle böyle toplama malzemeler ile bişeyler yaptık. Türkiye'de de ilk defa bu tür büyük dekorlar kullanıldı. Benim de çok merakla beklediğim blue box screen fonlarda çekildi. Çünkü Hakkari görselleri gibi fonları bir şekilde öyle yerleştirecek gibi görünüyor. Biz ön planları kendimiz hazırladık ama backgroundlarda hiçbir şey yapamıyoruz, dolayısıyla öyle şeyler denedi. Görüntü yönetmenimiz Gökhan Tiryaki çok güzel olacak diyor. Türkiye'deki stüdyolarda imaj yapılıyor.

### **Sonuç**

Hakan YARKIN, Türk Sinemasının önde gelen yönetmenleriyle çalışmış olup Sanat Yönetmenliği çalışmalarıyla alakalı olarak bizleri bilgilendirdiği röportajında gerek sinemanın, gerek dekor çalışmalarının zorluğundan ve kapsamından bahsederek yeni nesil sanat yönetmenlerine bu bağlamda yardımcı olmuştur. Yanı sıra tecrübesini hayal dünyasıyla harmanlayarak, yeni ve özgün çalışmalar ortaya koymuştur.

### **3.2.2 Erol Taştan Röportajı**

**Yeliz Çiçek: Önce biraz kendinizden bahseder misiniz?**

**Erol Taştan:** Ben Erol Taştan. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar

Fakültesi Sahne Ve Dekor bölümünden 1992 yılında mezun oldum. Henüz mezun olduğum yılda sinemayla tanıştım. Heykel hocamız Saim Bugay, Ali Özgentürk'e yönlendirdi bizi. O sırada Ali Özgentürk Çıplak adlı bir film çekecekti. Akademide geçen bir modelin hikâyesidir. Bizim gibi genç akademide okuyan bu işe yatkın birilerini aradığını söyledi bize. Yapabileceğimize inandığını, gidip Ali Özgentürk ile tanışmamızı söyledi. Biz de heveslendik. Sinema hiç aklımızda yoktu, özellikle benim hiç aklımda yoktu çünkü ben tiyatro sahnesiyle ilgileniyordum.

**Yeliz Çiçek: Peki okuldaki sürecinizde size dramaturji dersi veriyorlar mıydı?**

**Erol Taştan:** Evet, elbette. Fakat tiyatro ve tiyatro sahnesi üzerineydi bütün bunlar, sinema ile ilgili hiçbir ilişkimiz yoktu. Dolayısıyla bana da enteresan geldi. Hiç aklımda olmamasına rağmen bir deneyip görmek istedim. Neyse tanıştık. Çok kısa bir sürede çok iyi bir ekip vardı zaten orda, o ekipten insanlar şimdi hala isimleri olan ve iyi yerlerdeki insanlardı yapımda, görüntüde. Çok güzel bir ekipti. Ali Özgentürk de bizimle iyi bir iletişim kurdu. Tabii ki başta sıkıntı olmasına rağmen daha sonra bizi kabullendiler Veli'yle, Veli Kahraman'la ilk tecrübemiz böyle oldu.

**Yeliz Çiçek: Masa başı toplantılarınızı Ali bey ile nasıl yaptınız?**

**Erol Taştan:** İlk bizimle tanıştığında "çocuklar ben sizi bir tanıyayım" dedi. Yani yeteneklerimizi görmek istedi. Senaryoyu verdi bize bu senaryoyu bir okuyun sonra bir takım eskizler getirin bana dedi. Biz de tamam dedik. Veli ile oturduk o günün akşamı, sahneleri kendimize göre tahlil edip, nasıl görselleştireceğimiz üzerine tartışıp sonradan birkaç eskiz yaptık renkli ve renksiz ertesi günde gittik bunları Ali Özgentürk'e sunduk. Ali Özgentürk de enteresan buldu ilgilendi. En azından herhalde aklında olan resimleri yarattığımızı inandı ve bizimle çalışmaya devam etti. Tabii alt yapımız olmasına rağmen sinema enteresan bir sektör

kendi tahammülleri, kendi ilişki ağı var, sette bir duruş var. Tabii onları bilmiyorduk çok acemilikler çektik fakat dediğim gibi rejide olsun, yapımda olsun arkadaşlar hepsi çok sıcak insanlardı, bunları bizi yormadan bizi kırmadan öğrettiler.

**Yeliz Çiçek: Aslında sanat yönetmenliği yaparken size o vasıf verilirken asistan gibiymişsiniz. Ekibin kendi asistanları ya da Ali Özgentürk'ün asistanları gibi.**

**Erol Taştan:** Filmde sanat yönetmeni olarak yazılmadık zaten o işi yaptık. Zaten böyle bir sanat yönetmenliği kavramı unutulmuştu o dönemlerde, yeni yeni tekrar oluşuyordu. Dolayısıyla çok iddialı olurdu zaten öğrenciye sanat yönetmeni titri vermek

**Yeliz Çiçek: Titr kullanılmadı mı?**

**Erol Taştan:** Yok hayır ben özellikle dikkat ettim çok iyi hatırlıyorum biz ön jenerikte de arka jenerikte de yoktuk şimdi ne yazdılar çok net hatırlamamakla birlikte dekor uygulama gibi bir takım şeyler yazıldı. Fakat çok net hatırlıyorum, bu günle de karşılaştırıyorum. O ilk işimiz de bayağı ciddi ciddi sanat yönetmenliği yaptık biz. Hem de bugün ideal olanı yaptık o gün

**Yeliz Çiçek: İdeal olanı derken?**

**Erol Taştan:**Dramaturjisini düşünerek, etüt ederek, her sahne üzerinden tartışarak, hatta senaryonun duygusunu tartışarak ama tabii bunu yönetmenden ziyade Veli'yle birlikte yaptık, çok da eğlenceliydi.

**Yeliz Çiçek: Çok keyif almışsınız Veli bey de aynı şeyi söylüyor.**

**Erol Taştan:**Elbette çok keyif aldık ilk işin heyecanıyla ekip de çok kabullenince, özgüven de oluştu. Biz bazen haddimizi aşan laflar ederek, ya da işler yaparak da girdik bu işe. Dolayısıyla o iş bende kalıcı etki yarattı. Özellikle sinemaya devam etmemi sağladı o ilişki. Daha sonra

tatsız şeyler de yaşadım, sektörün olumsuzluklarını gördüm fakat o ilk toz, ilk talaş bende hep olumlu etki yarattı. Ve bu işe devam ettim

**Yeliz Çiçek: Daha sonrasında Veli Bey’le hangi işlerde yer aldınız?  
Bu süreciniz ne kadar uzun sürdü?**

**Erol Taştan:**Çok uzun sürmedi. Ondan sonra bir dekor uygulamada birlikte çalıştık Veli’yle. Levent Kırca’nın bir tiyatrosunda sadece uygulama yaptık, resim yaptık, pano boyadık falan. Ondan sonra bir de Veli’yi asiste etmişim ben Deniz Gezmiş’in hikâyesi, Reis Çelik’in çektiği. bir daha çalışmadık birlikte, bir iş üretmedik. Herkes kendi yoluna gitti

**Yeliz Çiçek: Aslında kısa zamanda yollarınız ayrılmış**

**Erol Taştan:**Evet zaten o öğrencilik zamanında bize birlikte teklif edilen bir işti, fakat daha sonrasında birlikte pek fazla çalışmadık. Elbette sonrasında görüştük, çok iyi dostum oldu fakat bir iş üretmedik kendisiyle.

**Yeliz Çiçek: Peki o süreçte size iki öğrenci olarak bu görevi veriyorlar ama iki kişiye birden sanat yönetmenliği vermek fikri yok muydu o dönemde?**

**Erol Taştan:**Aslında zaten bu çocuklar sanat yönetmenliği yapacak diye değil. Ali Özgentürk’ün eminim duygusu şuydu. Akademide geçen bir hikâye anlatacağım. Kendisi bu dünyayı tanımıyor, bu dünyayı tanıyan, beni de yormayacak, mesleki olarak deformasyon yaşatmayacak iki tane gençle ben bu işi kotarırdım diye düşündü sanıyorum.

**Yeliz Çiçek: Kostüm de yapmıştınız**

**Erol Taştan:**Evet o işte kostüm de bizdeydi. Çok geniş castı yoktu zaten ama yaptık. Sorunlar yaşamış olmakla birlikte yaptık.

**Yeliz Çiçek: Daha sonrasında kendi başınıza sanat yönetmenliği yaptığınız proje hangisidir?**

**Erol Taştan:**Dönem içinde hem asistanlık yapıp hem sanat yönetmenliği yaptığım da oldu ilk işimden sonra. Tabi o zamanlar böyle bu kadar gelişmiş bir sektör yoktu. Böyle birkaç işte çalıştıktan sonra Mustafa Ziya'dan teklif geldi. Daha sonra onun yetişemediği işlere sanat yönetmeni olarak gittim. Zaman zaman kliplerde olsun, dizilerde olsun çalıştım. Fakat; asıl Art Director olarak 2001 yılından itibaren çalışmaya başladım.

**Yeliz Çiçek: Bu bağlantıları göz önünde bulundurarak Mustafa Ziya'nın size katkısı olduğunu söyleyebiliriz.**

**Erol Taştan:**Elbette akademiden mezun olduktan sonra sinema sektöründeki ilişki ağımız zayıftı, kimseyi tanımıyorduk. Mustafa Ziya çok popülerdi. Neredeyse tek sanat yönetmeni gibiydi. Dolayısıyla birçok iş gördüm ve benim gelişimime ciddi katkısı oldu Mustafa Ziya'nın. Bu anlamda benim için önemli biri

**Yeliz Çiçek: Erol Taştan olup bu seviyeye gelebilmenizde, adımlarınızda size destek oldu diyebiliriz.**

**Erol Taştan:**Evet biz Mustafa Ziya'yla çok iyi işler yaptık. Dolayısıyla orda olması gereken, olmaması gereken birçok şeyi gördüm. Mustafa Ziya'yla iş ilişkimizde de arkadaşlığımızda da çok şey öğrendim.

**Yeliz Çiçek: Erol Taştan hangi projeye sanat yönetmeni oldu?**

**Erol Taştan:**Aslında şöyle oldu tam olarak tanıma koyamasak da Abdulhamit düşerken filminde Mustafa Ziya'yla çalışırken büyük bir işti ve iş bölümü yaptık. Ben dekor ve fasatları aldım. Marmara Üniversitesinin bahçesine İstanbul fasatları yapıldı. İlk sanat yönetmenliği denemem o oldu diyebilirim. Çıplaklık filmini bir kenara koyarak söylüyorum. Daha sonrasında da Mustafa Ziya'yla ayrıldık ve tek başıma çalışmaya başladım.

**Yeliz Çiçek: Kendi başımıza yaptığımız ilk sanat yönetmenliği projesi nedir?**

**Erol Taştan:**Sultan Makamı adlı dizi filmdi yanlış hatırlamıyorsam. 1991-92 senesiydi. Kanal D diye hatırlıyorum.

**Yeliz Çiçek: İlk sinema filmi projeniz nedir?**

**Erol Taştan:**Tarihler çok net değil bende 1991 senesinden önce bile olabilir. Maruf adlı filmdi. Serdar Akar'ın ilk filmlerinden. Mardin'de geçen bir projeydi.

**Yeliz Çiçek: Ekibiniz kimlerden oluşuyor. Yani o dönemde bir ekip oluşturmak nasıldı? Alaydan mıydı okuldan mıydı?**

**Erol Taştan:**Çoğunlukla alaydan oldu benim ekibimdeki asistanlar. Dönemlerde dizilerde ve sinema filmlerinde sanat yönetmenliği tam manasıyla oturtulmamıştı. Proje bazında, bir asistanla çalışıyorduk bazı zamanlar yeterli oluyordu, bazen de yeterli olmasa da dayatılan o oluyordu. Hep beraber kotarıyorduk o işleri. Tabi daha sonra sektör değiştikçe ve geliştikçe benim belli standarta oturdu, asistan sayım değişmeye başladı. Okullu asistanım da oldu alaylı asistanım da. Fakat artık proje belirliyordu asistan sayımı

**Yeliz Çiçek: Asistan sayısını ve standardını mı?**

**Erol Taştan:**Sayısını daha çok. Standart çok şanssal bir şeydir. Çok branşlaşmadı Türk sinemasında sanat mesleği. Art Director'un altında ne olur asistanı olur, set dizaynır olur. Her bölümün de kendi yetkinliği olur. Dönem işi yapılyorsa mutlaka konstrüksiyondan anlayan bir takım çalışanların olması lazım ama maalesef böyle gelişmiyor. Yani meslek grupları oluşmadı. Herkesin her şeyden anlaması bekleniyor. Bazen bakıyorsunuz set dizaynır konstrüksiyonla ilgileniyor. Bazen sanat yönetmeninin falan boşlukları oluyor onları dolduruyor gibi. Bazı meslektaşlarımız iyi bir ekip kurup yıllarca onlarla çalışıyor. Onlar da

kendi içinde bunu oluşturuyorlar ama genele baktığımızda böyle bir örgütlenme yok açıkçası.

**Yeliz Çiçek: Siz kendi adınıza kurduğunuzu düşünüyor musunuz?**

**Erol Taştan:**Sabit asistanlarım var özellikle dönem işinde çalıştığım, günümüz dramasında çalıştığım asistanlar var. Bunların kendi alanlarında yetkinlikleri var tabi. Fakat tabi her işte bu durumu yaratamadık açıkçası set dizaynır, prop masterleri ayrıca yaratmadık ne yazık ki. Sanat yönetmeni ve ekibi şeklinde devam ediyor. Bunun düzelmesi için kafa da yoruyoruz meslektaşlarımızla, bir dayatmacı olabilirsin ben böyle çalışıyorum diyebilirsin fakat bu tabi ki her işte her zaman kabul görmüyor. Eğer sürekli bir üretkenlik içinde olmak istiyorsan bunu yapımla sürekli paslaşarak yapman gerekiyor. Sonuçta bu işin ilk kıvılcımını yakan yapımcıdır. Bir film çekilmeye karar verildiğinde ortaya bir bütçe koyuyor ve kendi bütçesine göre kalemleri var. Nasıl yaratıyor bunu yapım koordinatörleri, belli teoremleri var daha önceki sistem ne getirdi ona göre bütçe oluşturdu. Örneğin bir sanat yönetmeni iki asistan yazar, bir görüntü yönetmeni üç asistan yazar. Sen yapım koordinatörüne ben on asistanla çalışırım prop masterim olacak diyebilirsin de bu kabul görmez direktirsen de o işi almamış olursun. Başka biriyle görüşülür. Bunu düzeltmek adına sendikalaşmak olabilir, örgütlenmek olabilir, bunların uzun uzun konuşulup yapımcıları ikna etme yoluyla olabilir. Uzlaşmak gerekiyor. Öncelikle kendi iş tanımını oturtman gerekiyor ve bunu yapımcıya kabul ettirmen gerekiyor. Bunun yararının sadece sanat yönetmenine değil, projeye olduğunu anlatmak gerekiyor yapımcıya.

**Yeliz Çiçek: Peki bu durum düzelir mi?**

**Erol Taştan:**Şüphesiz ki düzelir dünya sinemasında yapıldığı gibi ülkemizde de bir sisteme oturtulabilir. Yani bizim başladığımız dönemle şimdiye baktığımızda inanılmaz bir gelişme söz konusu. Çünkü bu durum hakikaten bir bıkkınlık oluşturdu insanlarda, gerginliklere ve sorunlara yol açıyor. Herkes bir çözüm arıyor kendince. Bu çözüm mutlaka bir noktada bulunacaktır.

**Yeliz Çiçek: Peki şöyle devam edelim. Sanat yönetmeni olarak işi aldınız, ekibinizi kurdunuz projeyi okudunuz. Nasıl çalışmaya başlıyorsunuz?**

**Erol Taştan:**Önce senaryoya bakılır. Senaryo ne diyor, bizden ne bekliyor, nasıl bir ekip kurmamızı istiyor. Bunları düşünüldükten sonra ekibi oluşturuyoruz. Ekibi belirleyen senaryodur ilk etapta. Ekibi oluşturduktan sonra oturup senaryo etüt ediliyor sahneler çıkartılıyor, özellikle başat sahneler ayrılıyor, dekorları yapılacak olanlar bir kenara ayrılıyor. Aksesuar dökümü yapılıyor. Sonra bir sunum dosyası hazırlanıyor. Sunum dosyasını projede dâhilindeki tüm asistanlarımla hazırlamayı daha doğru buluyorum. Çünkü hepsinin işin içinde olmasını istiyorum. Özellikle dönem işlerinde tüm ekibin içinde olup dönem ruhuna sahip olmasını istiyorum. Daha sonra yönetmenle toplantı yapılıyor.

**Yeliz Çiçek: Günümüz projesi aldığınızda yine tüm ekibinizle mi hazırlıyorsunuz?**

**Erol Taştan:**Genellikle hayır ama öyle olması elbette daha sağlıklı tüm ekip baştan beri işe hâkim olunca performans artar ideali bu ama olmazsa olmaz da değil. Fakat dönem işinde bu durum olmazsa olmaz bence.

**Yeliz Çiçek: Dekor kısmına geçtiniz artık ayırdınız bütün mekanları ve dekoru oluşturmaya başladınız ama sahaya çıkmadan önce nasıl çalışıyorsunuz, neler yapıyorsunuz? Çizimlerinizi elle mi yapıyorsunuz yoksa artık teknoloji geliştirdi diyerek teknolojik çizimler**



**halinde mi yapıyorsunuz? Başta nasıl çalışıyordunuz şimdi nasıl çalışıyorsunuz?**

**Erol Taştan:**90'lı yıllarda teknoloji bize böyle imkânlar sunmadan önce elle çiziyorduk. Elle çizmekle bilgisayar başında çizmek arasında farklılıklar var elbette. Elle çizerken daha çok atmosfer odaklı oluyorsun, teknik çizimler teknik baz da tabiki daha çok yardımcı oluyor ama ilk etapta eskizlerde daha duygu, atmosfer, renkle yapıyorsun. Elle çizmenin bu konuda yani duyguyu ve atmosferi yaratma konusunda etkisi daha büyük tabi. Fakat artık elle çizimden uzaklaştık. Bilgisayarın artıları da 3D olarak nesnenin etrafında dolanma açısından bir mekânın etrafında dolanma açısından yönetmene, görüntü yönetmenine çok büyük olanaklar sağladığı için bugünlerde bilgisayar çizimlerini daha çok tercih ediyorum.

**Yeliz Çiçek: Peki biraz önce renk konusuna değindiniz. Renk çok önemli bir çizgi ve onu doğru seçmek durumu nasıl yapıyorsunuz?**

**Erol Taştan:**Özellikle dönem işlerinde bu renk meselesi çok tartışılır fakat ben sanat yönetmeninden öte yönetmenin bu renk duygusunun olması gerektiğine ve bunu sanat yönetmenine iyi aktarması gerektiğine inanıyorum. Bize o duygu aktarıldığı zaman o duygunun rengine biz yetkiniz fakat tamamen bir senaryonun rengini bulma görevi bizde değil yönetmendedir. Yönetmenle otururuz nasıl bir duygu istiyor burada. Bu senaryodaki dramatik yapı nasıl bir duygunun üzerinde yükselecek bize bunun bilgisi verilirse renk konusu daha bir anlamlı oluyor. Bizde de şöyle özellikle ressam referanslarıyla yapılıyor.

**Yeliz Çiçek: Şöyle bir örnek verebiliriz Güz Sancısında toplantıda yönetmen size bir tablo getirmiş ve ben filmi bu renklerde istiyorum demiş. Bunu da benimle Cengiz Çağatay paylaşmıştı. Hatırlıyor musunuz?**

**Erol Taştan:**Elbette zaten böyle ilerliyor. Bazen de şöyle konuşmalar oluyor. Senin getirdiğin bu resimle senin filminin duygusu örtüşüyor mu?

Daha çok teknik olarak renge bakılıyor. Rengin yarattığı anlam üzerinden renk aranmıyor dolayısıyla çok standart atmosferler oluşuyor. Referanslarımız bazen Amerikan dönem filmlerinden oluyor bazen de ressamdan referans alınıyor ama ben hiçbir zaman bunların altının dolduğunu, filmin kendi anlamını yarattığına inanmıyorum. Sebebi de yönetmenin yeterince alt metin oluşturamaması. Özellikle filmin alt metninin oluşturulması konusunda çok tembeliz. Dramaturji çalışması doğru yapılmıyor. Bunun birçok sebebi var. Yeterince ön çalışma zamanı verilmiyor. Maliyetli olduğu ve maliyetin karşılanmak istemedikleri için, yapımcı çok çabuk sete çıkılmasını talep ediyor. Dolayısıyla yeterli ve kapsamlı bir ön çalışma yapılamadan renk bazında eksik ve sıradan işler çıkıyor ortaya.

**Yeliz Çiçek: Renk ışık gölge diye sürekli adlandırdığımız şeyleri siz okulda mı öğrendiniz yoksa süreç içerisinde deneyerek mi yetiştirdiniz? Bunun bir öğrenim şekli var mı, varsa nedir?**

**Erol Taştan:** Mesleğe başladıktan itibaren elbette kafa yoruyorsun çünkü bir hedef koyuyorsun. Benim idealim de bu işi dünya standartlarında yapabilme fikri vardı. Çünkü yerel yapıp sınırları yakına koymak benim kişiliğime uygun bir davranış değildi. Dolayısıyla da "bu nasıl yapılır?" sorusuna kafa yoruyorsun. Bir okulda sinema üzerine yani kameranın gözü üzerine değil Tamamen bir kutu ve sabit bir bakış açısından analiz ettik. Dramatik yapının sahneye uygulanmasını. Fakat kamera başka bir şey. Bu yüzden tabii ki çok okuduk çok film izledik, dünya sinemasını takip ettik. İyi bir sanat yönetmeninin kadrajı ve ışığı bilmesi gerekiyor Bu yüzden.

**Yeliz Çiçek: Yaşar Kartoğlu'nun şöyle bir cümlesi olmuştu "Işık sanat yönetmeninin işidir."**

**Erol Taştan:** Ben böyle bir ayrışma taraftarı değilim. Sinema dediğimiz sanat kolektif bir çalışmadır. Bu bunun işidir diye net ayrımlar yaparak

değil de birbirimize yardım eden kullar olarak düşünmekte fayda var. Yani bir mekana girmeden önce ben görüntü yönetmeninin ya da yönetmenin ne isteyebileceğini bilirsem ona göre bir ön çalışma gerçekleştirmiş olurum. Zaten bir görüntü yönetmeninin istediği, kullanabileceği ışık ve ışık kaynaklarını bilirsem görüntü yönetmeni de dekorda benim koyduğum ışık kaynaklarını rahatlıkla kullanabilir. Dolayısıyla da bu benim işimden ziyade kendine bir iş edinerek, yardımcı olarak yapmak çok daha sağlıklı diye düşünüyorum.

**Yeliz Çiçek: Peki masa başında görüntü yönetmeni ile de tartışma süreci geçmeli mi?**

**Erol Taştan:** Masa başında her şey konuşulmalı. Bir mekân tasarlarken, ışık kaynağının nerede olacağı düşünülmeli, mekânın rengi de düşünülmeli. Zaten mekânın rengini ışık kaynağı da belirleyecektir. İç mekânda yukarıdaki tek pencereyle mekânın aydınlatılmasıyla, kış bahçesi gibi her tarafı cam yapılacak bir mekânın aydınlatılması elbette aynı olmayacaktır. Dolayısıyla hepsi bir bütün olduğundan masa başında mekân nasıl bir mekân olacak, nasıl bir duygu isteniyor, Bu duyguyu yaratacak renk ve ışık nasıl olmalı. Bu sorular masa başında konuşulursa şüphesiz ki çok daha sağlıklı olacaktır. Biz de maalesef bu olmuyor. Biz de olan şey tamamen sanat yönetmeninin görüşüyle hisleriyle oluyor bu. Biz masa başında çalışmayı seven bir toplum değiliz açıkçası en azından sektör olarak öyle değiliz. Çok çabuk masa başı kısmını geçip uygulamada her şeyi çözmeye çalışıyoruz.

**Yeliz Çiçek: Bu verimsizleştirmiyor mu peki sizce?**

**Erol Taştan:** Bu bence yanlış yollara götürüyor, kabullenmeye götürüyor. Bir film yalnızca ne yönetmene, ne görüntü yönetmenine, ne de sanat yönetmenine bırakılacak bir sanat faaliyeti diye düşünüyorum. Ticari ya da sanatsal hiç fark etmez. Dolayısıyla buna maketlerle, çizimlerle masa başında nokta koyup daha sonra uygulama kısmında küçük rötuşlarla sonuca gitmek. Doğrusu bu.

**Yeliz Çiçek: Bütün bu anlattıklarınızı yani renk ışık leke bunları Sinema televizyon okuyan öğrenciler okulda öğrenemiyor, fakat güzel Sanatlar fakültesi nde okuyanlar öğrenebiliyor mu ya da yoksa az önce bahsettiğimiz gibi çalışarak mı öğreniliyor**

**Erol Taştan:** Evet bunlar da var fakat bence üniversitenin tüm teferruatları tek tek öğretmek gibi bir yükümlülüğü yok bence Üniversitenin yaptığı sana bir kapı açmak. O kapıda ne gördüğün, ne görmek istediğim tamamen kişisel bir şey. Çünkü sinema sektöründe var olabilmek için öncelikle sorular sormak gerekiyor. Örneğin ne tür bir donanıma sahip olmalıyım gibi öncelikle işi keşfetmek gerekiyor sinema nedir, nasıl üretilir, kimler vardır, bu fabrika nasıl işler, ne tür ilişkiler vardır. Bunları öğrenebilirsin, kafayı yorabilirsin, ulaşabilirsin. Bunları üniversitede dikte edip bir kafaya sokulması bana doğru gelmiyor açıkçası bu birimi yöneten biri olsam bol bol film izletirim sinemayı sevdirim. Sevmek çok önemli bir işi sevdiğin zaman o işle ilgili sürekli soru sorarsın ki bu sorulara bu bölümü okuyan birisi rahatlıkla cevap bulur çünkü üniversite o soruların nasıl cevaplandırılacağını öğretir. Zaten bu sorulara da film izleyerek ulaşılabilir fakat film izlemekten kastım sadece seyretmek değil seyrederken sinemayı sevmek kaliteli film izlemek demeyelim ama başyapıt seyretmek ve o başyapıtları seyrederken Bir başyapıt üretmek duygusu oluşturmak. Sonra o baş yapıt zaten sana doğru ışığı, doğru kadrajı, doğru resmi, doğru hikayelendirmeyi, doğru yönetimi öğretir. Dolayısıyla başyapıt senin için hedefe dönüşür.

**Yeliz Çiçek: Peki masa başı evresini bitirdikten ilk etaptaki ekibi kurduktan sonra yavaş yavaş artık sahaya indiğimizde neyle devam ediyoruz?**

**Erol Taştan:** Şimdi bizi harekete geçiren ilk şey senaryo dedik. Sonrasında iş programıdır. İş programına göre sahnelerimize bakarız.

Hepsini bir anda halledemeyeceğimizden onu da bir sıraya sokar iş bölümü yaparız. Aksesuar toplayan arkadaşımız oluyor, konstrüksiyon varsa ustalarla iletişim halinde olan biri oluyor.

**Yeliz Çiçek: Ustaların başında daima sizi temsilen biri oluyor mu?**

**Erol Taştan:** Evet oluyor. Ustaları yönlendiren, işin randımanını arttıran çizimleri ve doğru uygulanmasını takip eden kişidir

**Yeliz Çiçek: Olması gerekli midir?**

**Erol Taştan:** Bence olması gereklidir çünkü sanat yönetmeni bizim sektörümüzde birçok şeyi yapmak zorunda. Aksesuarda takip etmek zorunda çizim de yapmak zorunda. Çünkü bize yeterli bir hazırlık süreci verilmiyor, hatta bazen sanat yönetmeni sette bile çizim yapabiliyor dolayısıyla sette sanat yönetmenine yardımcı olacak unsurlar şart. Bir asistan ustaların başına yerleştirilir bir asistan aksesuar toplamaya gönderiniz prop masterlara İşlerimiz yaptırılır üretilmesi gereken aksesuarlar üretilir dışarıdan alınması gereken alınır onlar sanat yönetmenine fotoğraflandırılıp onaylatılır, onun üzerine tartışılır. Yalnız aksesuar toplayan kişinin de projeye hakim olması gerekiyor ki sanat yönetmeninin işini hızlandırabilsin. Yoksa sanat yönetmenine yüzlerce fotoğraf atıp birini seçtirmek çokta randımanlı olmamasına sebep oluyor.

**Yeliz Çiçek: Giydirme için de ayrı bir ekip mi oluşturuyorsunuz peki?**

**Erol Taştan:** İdeal olan elbette her ekibin ayrı olması ama az önce belirttiğim sebeplerden ötürü bu pekte mümkün olmuyor zaman zaman büyük ekiplerle de çalışıyoruz fakat zaman- zaman da 3-5 kişilik ekip yeterli oluyor.

**Yeliz Çiçek: Mekânı hazırladıktan sonra sete gidildiğinde mi yönetmene mekanı göstermeyi tercih edersiniz yoksa birkaç gün önceden mi göstermeyi tercih edersiniz?**

**Erol Taştan:** Reke denen bir olgu var. Mekanlar hazırlandıktan sonra teknik ekip ve yönetmen sonr rötuşlar için mekanı gezer. İdeal olan budur fakat her zaman böyle olmuyor.

**Yeliz Çiçek:** Sete çıkıldıktan sonra yönetmenin onaylamadığı durumlar oluyor mu?

**Erol Taştan:** Oluyor elbette bazen değişiklik yapılıyor bazen de yönetmen kabulleniyor çünkü kimi zaman değişiklik için yeterli olmuyor kimi zaman da mali açıdan yapım onay vermiyor.

**Yeliz Çiçek:** Hiç vazgeçtiğiniz zamanlar oldu mu?

**Erol Taştan:** Çok oldu ilk başladığımda çok severek başladım ve ben başka bir iş yapamam dedim. Süreç içerisinde bırakmayı düşündüğüm çok zaman oldu. Çoğu zaman sorunlar konuşuldu ve ben genellikle bu fikirlerin çoğunu destekledim ama bu sektörün en çekilmez yanı zamansızlık ve parasızlık. Bu sektörü severek yapan biri için yaptığı işten mutlu olması sevgisini sürdürür, fakat mutlu olmayınca bu duygusuz, sevgisiz bir işe dönüşüyor ve onu da çok uzun süre yapmak istemiyor insan. Birçok proje böyledir yani benim için artık.

**Yeliz Çiçek:** Artık süreç ilerledi 2000'lere geldik başta Veli bey çalıştığınız için 10'dan örnek veriyorum Veli bey der ki ilk 10 yılında sanat yönetmenliği yaptım diyemem. Siz bu konuda kendinizle ilgili ne düşünüyorsunuz?

**Erol Taştan:** Ben hala yapmadığımı düşünüyorum yani dünya standartlarında bu işi yapmadığımızı bugün de söyleyebilirim. Dün daha kötüydü bugün ileri götürdüğümüzü düşünüyorum. Veli'ye katılıyorum. Ama hala standartlar doğrultusunda sanat yönetmenliği yapıyoruz diyemiyorum. Çünkü bu işi yapan arkadaşlarla ülkemiz sektöründe mesleki tanımımızı ve örgütlenmemizi yapamadık.

**Yeliz Çiçek:** Birçok dizi projeniz var dekorunu yapıp teslim ettiğiniz ya da devam ettiğiniz. Sinemadan devam etmek istiyorum, fakat

**öncelikle ‘ Bu Kalp Seni Unutur Mu?’ dizisi sürecinden bahsedelim isterseniz çünkü orada bayağı sıkıntılar yaşamışsınız**

**Erol Taştan:** Az önce bahsettiğimiz tüm sorunlar Bu dizi içinde vardı. Tomris Giritlioğlu'nun projesiydi o sırada ben Kurtlar Vadisi Gladio'yu yapıyordum. Tomris beni aradı, böyle bir projemiz var hemen görüşmemiz gerekiyor dedi. Bu proje ayrıca Hatırla Sevgili dizisinin devamı olarak yani 80 sonrası bir hikayeydi fakat apar topar sete çıkmak istiyorlardı. Bir dönem işi için özellikle de 1980'lerin İstanbul'unun olacağı Bir projede hakikaten kabul edilebilir bir durum değildi. Fakat hem Tomris in benim üzerimde çok emeği olduğundan hem dönemin TV baskısından hem de ekonomik açıdan yapalım dedik Bu programın hazırlığı nasıl ama diye sordu. Tarihsel danışmanlarımız vardı. Yönetmen Aydın Bulut'la çok güzel bir masa çalışmasını hızla ve süratle gerçekleştirdik.

**Yeliz Çiçek: 20 gün gibi bir süreden bahsediliyor?**

**Erol Taştan:** Evet mucize gibi bir şeydi hem dekor, hem aksesuar, hem mekan hepsi içinde 20 gündü.

**Yeliz Çiçek: Kaç kişilik bir ekibiniz vardı?**

**Erol Taştan:** Altı ya da yediydi yanlış hatırlamıyorsam. Bazılarıyla bugün hala çalışıyorum, fakat bu iş hepimiz için güzel bir projeydi senaryo da güzeldi çünkü.

**Yeliz Çiçek: Erol Taştan çok doğru noktalara atış yaptı dendi sizin için sizce nedir bu doğru noktalar ?**

**Erol Taştan:** Yaptığımız dekorla senaryonun uyumluydu diye düşünüyorum. Mesela Kadıköy meydanında çekim yapılacaktı. O dönemin Kadıköy'ünü yansıtabilmek için doğru açıdan bakmak gerekiyor ki hem oranın trafiğinden hem kalabalığından doğru şekilde yararlanmak sanırım doğru atış diye düşünüyorum. Yaşayan mekanlarda çekim yaptık çoğu zaman dolayısıyla onun alanını belirlemek çok zordu doğru açı iyi belirlemek. Aydın Bulutla yaptığımız güzel işlerden bir tanesiydi hem

görsel açıdan tatmin etti hem de takım olarak zorlandık. Fakat yok olmadan çıktık o mekanlardan.

**Yeliz Çiçek: Aydın Bulutla birbirinizi doğru anlayabilmişsiniz diyebilir miyiz o zaman?**

**Erol Taştan:** Birçok yönetmenle çalıştım şuan isimleri aklıma gelmiyor beni affetsinler. Ama Aydın Bulut uyumlu çalıştım çok iyi paylaşımda bulunduğum yönetmenlerin başında geliyor. Aynı zamanda iyi de arkadaşımıdır kendisi dinler, görür, fikrini söyler. Fikir tartışması yapılır onunla arkadaşlık ilişkisinin getirdiği egonun yıkıcı yanını yaşamayız onunla. Bu da verimi arttırıyor her yönetmenle böyle olması ideal olan aslında. Fakat sonuçta insanız süreç içerisinde bilgiyi, duruşu, görüyor birbirimizi tanıyoruz. Dolayısıyla bu projelerde ego yüksek başlar zamanla yararlı bir seviyeye iner. Ego herkeste var sonuçta bu yüzden insanlar aynı ekiplerle çalışıyorlar egonun bu yıkıcı tarafından zarar görmemek ve adına dediğim gibi kolektif iş bu farklı yaratımı alanları ve kişileri var ve bunların egoları bazen çok yükselebilir ve orada çatışma yaratır.

**Yeliz Çiçek: Siz egonun olması gerektiğini inananlardansınız o zaman**

**Erol Taştan:** Ego olmazsa olmaz diye düşünüyorum. Egonun bir yıkma yanı var bir de olumlu yanı var sonuçta biraz egosu olmazsa kim bu şartlarda devam edebilir ki nasıl yaratabilir ego olmazsa sonuçta ben dolap bile yapıyorsan o dolabı sevmezsem Çizerken bile son noktaya geldiğinde o benim sevgilim olmalı şimdi belki abartarak konuşuyorum ama onu da itici gücü de eko veriyor bir takım oyunu aslında sinema bir çok oyuncusu olan egolarını törpüle bilenler O takımında yer oluyor ben de takım oyununu çözebilen insanlarla iş yapmaya çalışıyorum daima genel set kollarında da Örneğin kostümünden yönetmenine Çaycısından



setçisine Bir sinerji yakalanabilmiş iyi bir ekiple iyi bir iş çıkıyor zaten ortaya

**Yeliz Çiçek: Ödül kazanmış Takva projenizden bahseder misiniz?**

**Erol Taştan:** Takvada diğer işlerden farklı başlamadı yine çok hızlı başlamış bir projeydi. Ben o sırada başka bir dizideydim. Teklif geldi fakat dediğim gibi projeyi güzel kılan dostluklar ekibin güzel ortamı Önder ve yönetmenimiz Özer'le zaten daha önceden arkadaşlığımız vardı. Zaten Önderin babasından esinlenerek yazdığı bir hikayeydi bize o karakterin duygusunu masada çok iyi anlattı. Bizim bilmediğimiz bir dünya ayrıca o sadece duyduğumuz tarikatların bugüne kadar bu coğrafyada hala yaşıyor olduğunu bilmiyordum.

**Yeliz Çiçek: Tarikatları gidip gezdiniz mi o zaman**

**Erol Taştan:** Tabii ki bir çok tarikatın toplantılarına ve zikirlerine katıldık. Bazı tarikatların geçmişten günümüze biriktirmiş o objelerini gördük bunlar bize sunuldu ve inceleme imkanı bulduk.

**Yeliz Çiçek: Yardımcı oldular yani size bu konuda kapalı değillerdi**

**Erol Taştan:** Elbette bizi çok güzel ağırladılar. Önderin bireysel ilişkilere çok iyiydi, bu yüzden birçok tarikatın kapısı bize açılmıştı. Ben oralara girdiğimde çok şaşırdım. Bambaşka bir dünya o seni çok etkiliyor oranın ruhunu da orada yakalayabildik. Uygulama çok kolay oldu diğerlerinden hiçbir farkı yoktu. Terk edilmiş eski bir Mimar Sinan külliyesine girdik çok çabuk bir hazırlık yaptık.

**Yeliz Çiçek: Nerde tam olarak bu külliye?**

**Erol Taştan:** Çapa tarafındaydı zaten bizden sonra çok değişti tadilat yapıldı şimdi ibadete açık sanıyorum ki. Dolayısıyla oradaki çalışmamız çok iyi oldu. Boş bir yerdi tamamen bize aitti. İstedığımızı yapabildik fakat Seksenlerde bar olarak kullanılıp hasar verildiğinden biz girdiğimizde kötü durumdaydı bu konuda sıkıntı yaşadık. Ama zaten mekânı kendi atmosferi olduğundan biz sadece düzenleyip küçük

dokunuşlar yaptık yaşanır hale getirdik birazda ilişkinin sıcaklığıyla da güzelleşip çıkmış bir iş olduğunu düşünüyorum açıkçası.

**Yeliz Çiçek: Peki o filmdeki mekânın yeşil mevzusunu konuşmuş muydunuz?**

**Erol Taştan:** Tabii ki masa başı doyurucu işlerden biriydi defalarca masa başında buluştuk, defalarca senaryoyu konuştuk.

**Yeliz Çiçek: Siz o zaman çizimler yaptınız mı yine**

**Erol Taştan:** Birkaç eskiz yaptım ama çok çizim yapmadım o işte çok görsel şeyler hazırlamadı çok mekânımızda yoktu zaten adamın evi külliye ve iş yeri vardı. Çizim yapmadan kafamızda şekillenen şeyi oluşturduk

**Yeliz Çiçek: Orada bir Çilehane vardı onu ayrıca siz mi yaptınız**

**Erol Taştan:** Evet oradaki Çilehane tamamen dekordu. Çokta başarılı oldu heykeltıraş Talat arkadaşımızın bir katkısıyla yaptık. Biz orada çalışırken oranın rölevesini almaya gelen mimarlar bilmeden bizim dekorun da rölevesini almaya çalışmışlar o kadar gerçekçi olmuş yani

**Yeliz Çiçek: Proje bitti ve ödül aldınız bekliyor muydunuz böyle bir şey**

**Erol Taştan:** Beklemiyordum. Ben ödüle de inanmıyorum açıkçası. Bu ülkede ödül kolay veriliyor dolayısıyla da ben bunu hak ettim ya da hak etmedim diye sorgulamadım. Takdir etmişler film güzeldi güzel olması çok önemli yani ondan sonra iş kaliteli olduktan sonra işin içindeki kaliteli unsurlarda ödül alıyor ama benim takvadakinden çok daha iyi performanslarım ödül almadı. Çünkü neden o projenin bütünü iyiydi.

**Yeliz Çiçek: Daha iyi işler yaptım dediğiniz işlere örnek verebilir misiniz?**

**Erol Taştan:** Örneğin Kurtlar Vadisi gladio orda da kötü bir dekor yoktu doğru bir dünyası vardı ama yani film dikkat çekmediğinden almadı ödül. Türkiye'de filmlerin kostümleri dekorları ayrı ayrı ele alınmıyor iyi bir

film seçiliyor iyi filmin için de iyi bir unsur varsa o seçilip ödül veriliyor. Ben bunu doğru bulmuyorum. Filmin iyi olmadığı fakat çok iyi kostümü ışığı, dekoru olan filmler o şekilde değerlendirilmiyor.

**Yeliz Çiçek: Türkiye'de dekor yapan sayılı sanat yönetmenlerinden birisiniz**

**Erol Taştan:** Sanat yönetmeninin dekor yapmayı ya da dekor yapamayanı konstrüksiyon boyut mekan, mekan işlevi, mekan boyutları, diğer mekanlarla ilişkisi, insanlarla olan ilişkisini kuramayan bütün bu bahsettiğim maddeleri yapamayan set dizaynıdır. Yapabilen bir sanat yönetmenidir biz de set dizaynırlığı bir meslek olmadı, biz de sanat yönetmeni set dizaynırlığı da yapıyor ya da asistanlar hem set dizayn ediyor hem de sanat yönetmenine yardım ediyor bu bir eksiklik diye düşünüyorum. Sanat yönetmeni titri olmayan herkesin şuan onun için çaba sarf etmesi lazım mekân tasarlayıp çizimini yapamayan birine açıkçası ben sanat yönetmeni demem. Bu benim fikrim. Varsa böyle arkadaşlar onlarda kendilerini geliştirip öğrenmelidirler. Bunları yapmak öyle Allah vergisi bir şey değil sonuçta teknik bir şey yapıyoruz boşlukta hayal ederek yapamayız ki bunları eskizler çizerek iletişim kuracağız bizim iletişim aracımız görsellik oluşturmak. İstemem ben set dizaynı olmak istiyorum bu konuda uzmanlaşmak istiyorum diyenler de olacaktır o zaman işte bu iş bölümü çok önemli olacak.

**Yeliz Çiçek: Bir sanat yönetmeninin iç mimari eğitimi alması gerekir mi sizce?**

**Erol Taştan:** Tabii ki teknik bir iş yapıyoruz bir taraftan da iç mimarlık okumuş biri de sanat yönetmenliği yapabilir, sahne sanatları okumuş biri de yapabilir, bir ressam da yapabilir. Çünkü ölçü bilmek teknik bilmek teknikten anlamak gerekiyor. Yani sanatsal yetkinliğin var. Fakat teknik bilgin yoksa kendini geliştirmen gerekiyor. Sanat yönetmeninin büyük bir kütüphanesinin olması gerekiyor. Ve her alanda bilgi sahibi olması gerekiyor. Modayı da, sosyolojiyi de, psikolojiyi de bilmeli. İstanbul da

bir sokak inşa etmen gerekiyorsa o sokağın tarihsel sosyolojisini bilmeden oradaki detayları bulabilir misin ? Oradaki yaşam alanlarını yaratabilir misin? Yaratamazsın. Uzman olmak gerekmiyor, ama bilgi sahibi olmalıyız. Bu adamın sahip olduğu psikolojiyi dekorunu yaşadığın alanlar aktarabilesin bizim zaten yaptığımız şey bu dramatize edilmiş karakterlerin iç dünyasını alt metni ile birlikte o iç dünyasıyla çatışmayacak mekanlar yaratmak bu mesleğinin zor kısmı. Donanım söyledim bütün alanlardan beslenmek gerekiyor. Bunun için görsel dokümanlar toplamak gerekiyor. Bu alanlara girmek gerekiyor her şeyden önce bunu sevgili yapmak gerekiyor bu böyle bir iş olunca yani zorunlu olunca sevimsiz oluyor ama ben daha iyisini nasıl yaparım hangi kısımlarda yetersiz kalıyorum sorularını sorarsan zaten o sorular seni buraları yönlendiriyor. Ben bu soruları yıllar önce sorduğunda yönetmen ya da görüntü yönetmeni gelip bir şey söylediğinde ya ben bunu niye akıl edemedim sorularıyla geldim. Benim görüntü yönetmeninin işini bilmem gerekiyor. Yönetmenin işini bilmem gerekiyor bu soruları sormaya başlayınca bir yönetmen nasıl gelersen olur kısmını düşünmeye başlıyorsun bunu arayıp bunun sohbetlerine giriyorsun.

**Yeliz Çiçek: Bütün bunları okudunuz değil mi?**

**Erol Taştan:** Okuyarak ve yönetmen, görüntü yönetmeni arkadaşlarımızla sohbet ederek öğrendim . hedefin ne, sen ne iş yapıyorsun sohbetlerimizde bu sorularda cevap bulmaya çalıştım. Okumanın da etkisi oldukça büyük elbette. Örneğin ben müzik tarihini çok iyi bilmem ve dedim ki ya bizim işin içinde müzik var dedim ve müziğe araştırmaya başladım ve keyifli de bir iş aslında. Tamamen mesleki bir durum müziğin bir ritmi var sinemanın olduğu gibi zengin bir ritmi bir armonisi var. İlgisiz kalmak lüksümüz yok. Her şeye ilgi duymamız gerek. Her şeyden önce zaten iyi bir sanat yönetmeninin iyi bir kütüphanesi olur.

**Yeliz Çiçek: Peki o kütüphaneyi oluşturmak için önereceğiniz kitaplar var mı ?**

**Erol Taştan:** Alan olarak söyleyebilirim. Dekordan tut Güzel Sanatlar resim, heykel, demir işçiliği, mobilya tasarımı, seramik tarih, sanat tarihi, aklınıza ne gelirse. Zaten sanat yönetmeni tüm bu alanları bilen ve kullanan kişidir. Yani sen tüm bu alanları bilmeden filminin içine koyamazsın ki her şeyden öte gözü eğitebilmek gerekiyor, ruhu eğitebilmek gerekiyor. O zaman işte doğru soruları sorarsın. Bu kadar bilgili bir birey yanlış soru sorar mı o zaman yönetmek ve yaratım süreci daha kolay olur.

**Yeliz Çiçek: Erol Taştan'a göre sanat yönetmeni nedir?**

**Erol Taştan:** Doğruyu bulmaktır. Sinema açısından söylüyorum. Sanat yönetmeninin görevi öncelikle doğruyu bulmaktır. Doğru olan nedir senaryodaki, dramadaki karakterin ruh durumudur. Onun doğrusunu bulduysa evet sanat yönetmeni görevini yapmıştır. Çünkü bizim görevimiz güzel şeyler yapmak değil senaryonun doğrusunu alt metnini hissettirmeden seyirciye geçirmektir. Yardımcı unsurdur aslında, dramanın inandırıcılığını artırmak için kullanılan bir unsuruz. Bu güzel mekânlar yaparak olmaz, doğru mekanlar yaparak o senaryonun görünmeyen yanını sosyolojisini, psikolojisini bularak yarattığın mekanlardır yarattığın dünyadır.

**Yeliz Çiçek: Son olarak sizin peşinizden gelenlere ne öneriyorsunuz?**

**Erol Taştan:** Sevgi ve merak doğru yerlere götürecektir. Çok popüler olmak gerekmiyor. Sadece para kazanmak derdinde olan birisi de bu işi yapmamalı, sırf para kazanmak için böyle zor bir yola girmemeli. Tüm bu kriterleri yerine getirince aranan insan olunuyor zaten .

## **Sonuç**

Erol TAŞTAN dramaturji mezunu olup bu alanda yeteneğini kullanarak günümüzde sayılı sanat yönetmenleri arasında kendine yer bulmuştur. Türk Sineması günümüz şartlarına ulaşana dek birçok sıkıntılı süreç atlatmıştır ve Erol TAŞTAN bu süreçlerde hem iyi bir sanat yönetmeni olup hem de sektörün deforme etmediği insanlar arasında kalabilmiştir.

Tecrübelerini yeni nesil Sanat Yönetmenleriyle de paylaşarak bu alanda gençlerin yetişmesine de olanak sağlamıştır.

### **3.2.3.Veli Kahraman Röportajı**

**Veli Kahraman ile olan söyleşimiz başlıyor.**

**Yeliz Çiçek: Siz kaç yılında okula girdiniz? Böyle başlayalım mı?**

**Veli Kahraman:** Peki, benim sanat yönetmenliğim 90'lı yıllara rastlıyor. 92 itibariyle aslında sanat yönetmenliğine bir giriş yaptık. Hatta beraber yaptık Erol Taştan'la. İlk filmimiz 'Çıplak' Ali Özgentürk'ün filmiydi. Fakat o zaman sanat yönetmenliği yaptığımızı bilmiyorduk. Bunu aslında yıllar sonra anladık çünkü hepimiz öğrenciydik. Mimar Sinan Tiyatro Dekor ve Kostüm bölümü mezunuyum ben. Henüz o zaman öğrenciydik, tiyatrodan gelen alışkanlığımızla ki tiyatro ve sinema bu anlamda çok yakın ilişkiindedir textin çözümlenmesine dayanır ve textin anlaşılması önemlidir. Tiyatrodaki text sinemadaki senaryo diyebiliriz.

**Yeliz Çiçek: Peki burada bir şey sorabilir miyim? Tarih sürecine baktığımızda Muhsin Ertuğrul'dan gelen bir sürecimiz var. Türk Sinemasında, sizin okul eğitiminizde o tiyatro metni textle, sinema metni senaryonun da birleşiminden mi yol aldınız da gittiniz?**

**Veli Kahraman:** Hayır, sinema sahne ve görüntü sanatlarına bağlı tiyatro dekor ve kostüm ana sanat dalıydı. Özellikle bizim özel alanımız tiyatroydu. Tiyatro, textinin çözümlenmesi üzerineydi ama bu konuda biz sinemayla olan paralelliği konusunda herhangi bir eğitim almadık. Ama bu paralel durumu biz yıllar içerisinde çalıştığımız süre içerisinde rahatlıkla anlamış ve kavramış olduk. Çünkü kökenimiz zaten tiyatro textinin çözümlenmesi ve görselleştirmesi üzerine dayalıydı ki bütün dünyada da birçok sanat yönetmeninin kökeninin aşağı yukarı buralardan geçtiğini de görürüz. Çünkü bağdaşık alanlardır. Sinemanın kendine özel teknik tutumu kamera ile olan ilişkisinden söz edemeyiz. Tiyatroda elbette ama özü itibariyle ikisinin de yöneldiği görselleştirme kısmı ya da

scenografiyle kurmuş olduğu ilişki çok benzerdir. O yüzden bizim için zor olmadı sinema alanına geçmemiz. Fakat dediğim gibi biz sanat yönetmenliğı yaptığımızı o zaman Erol Taştan'la beraber sanat yönetmenliğı yaptığımızı bu ilk filmimizde aslında yıllar sonra kavradık diyebilirim.

**Yeliz Çiçek: Neden?**

**Veli Kahraman:** Çünkü paldır küldür girdiğimiz aslında bünyesini yeterince tanımadığımız oldukça toy olduğumuz, oldukça genç olduğumuz zamanlardı. Her ne kadar yaklaşım ya da metodlar konusunda bir fikir sahibi olsak da dediğim gibi textin çözümlenmesi, onun görselleştirilmesi, sahne sahne aktarılması onun sanat yönetiminin parametreleri olan doku renk mekân düzenlemesi, ışık kostümle olan ilişkisi... Bu gibi konularda bilgimiz olsa da aslında bir sinema çalışmasının iç dinamiklerini yeterince sahip olmadığımız, kavrayamadığımızdan dolayı yaptığımız iş birazcık yapma süreci içersinde oldukça sersem gelişmiştir. Ama hızlı kavrayışla bir gelişmedir bu.

**Yeliz Çiçek: Bu oluşumunuz açısından iyi bir şey mi oldu yoksa kötü bir şey mi oldu?**

**Veli Kahraman:** Kesinlikle iyi bir şey oldu. Çünkü biz o zamanın şuan adı geçen birçok teknik ekibinde şuan ciddi adı geçen çok ciddi insanlarla çalışmıştık. Bunların bir kısmı daha sonra yapımcı oldu, bizler sanat yönetmeni olduk. Fakat görüntü yönetmenleri değerli ve önemli isimlerdi. Biz ilk defa görüntü yönetmeninin de ne olduğunu sette görmüş olduk ve yönetmenimiz Ali Özgentürk'tü ve Türkiye sinemasının hatırı sayılır yönetmenlerinden birisidir benim için. Hala ya da oyuncularla olan ilişkiler gibi konularda çok ciddi bir deneyim oldu diyebilirim. Yani işi hem yaparken hem bocalarken öğrendik diyebilirim. Hatta belki bizim öğrencilikten gelme alışkanlığımız, tiyatrodan gelme alışkanlığımızdan dolayı yapmamız gerekenden çok daha fazlasını yaptığımızı da

söyleyebilirim. Ama şuan baktığımda o kapsamdaki bir işi çok yıllar sonra tekrar yaklaşım olarak yapabildik. Bu da üzücüydü. Bundan kastımda şu; biz o zaman senaryoyu elimize aldığımızda çözümlenmeye başladığımızda görselleştirilmesi için onlarca eskiz üretmiştik ve bunu yönetmenle tartışabilmiştik.

**Yeliz Çiçek: Belli çizimler yaparak mı?**

**Veli Kahraman:** Belli çizimler yaparak, her sahnenin ayrı ayrı çizimlerini yaparak, taslaklarını oluşturarak, onun fiziki detayları varsa eğer onları oluşturarak. Hatta yönetmenin bir talebi olmadığı halde bunu en iyi anlatabileceğimizi düşündüğümüz maketler oluşturarak da bunları yapmıştık. Hiç bilgimiz olmadığı halde karşımıza çıkan bir sorun ve bu sorunu bizimde demek ki mesleki olarak çözmemiz gerekiyor düşüncesiyle gençliğinde verdiği heyecanla çeşitli mekanik efektler dahi üretmiştik. Ve bunlarla da filmin görüntüsel çevresine bence önemli ölçüde katkıda bulunmuştuk.

**Yeliz Çiçek: Mesela nelerdi bunlar bir iki örnek verebilir misiniz?**

**Veli Kahraman:** Mesela bir tablodan, bir tablonun kendisinden çıkan aniden canlanan oyuncuların o tabloyla bütünleşip nasıl aniden çıkacağına dair bir mekanik efekt üretmek. Mekanik efekt dediğim şey aslında makyajla da birleştirilerek oyuncunun kendisini içindeki varlığıyla aynen resmetmek olmuştu. Yani biz oyuncuları boyamıştık o zaman. Bir resim gibi boyamıştık oyuncuları o sahne için. Bu da çok önemli bir deneyimdi ve gerçekleştirilebilir olduğunu görmekte çok keyifliydi.

**Yeliz Çiçek: Sonucu sizi tatmin etti mi?**

**Veli Kahraman:** Tabi ki tatmin etti. Bir kere çok neşeye girdiğimiz hani sonucunun ne olduğunu çok kavramadığımız ama yaptığımız takdirde olabileceğine inandığımız bir işti. İnsan hayatında her zaman böyle şeyler yapmaz, pardon sanat yönetmenleri hayatlarında her zaman böyle şeyler yapmaz. Sanat yönetmenlerinin işleri genellikle herhangi bir sorun olduğunda o soruna bir cevap bulmaktır. Cevap bulmanın ötesinde bir



pratikle o sorunun üstesinden gelmektir. Kendi alanı içerisindeki bir sorundan bahsediyorum. Biz de bunu gerçekleştirmeyi başarmıştık. Bu oldukça keyif verici bir sonuç ortaya çıkarmıştı.

**Yeliz Çiçek: Peki Erol beyle olan ekibiniz diyelim, bir ekipmişsiniz anladığım kadarıyla?**

**Veli Kahraman:** Bir ekiptik evet, 2 kişiden oluşan bir ekiptik

**Yeliz Çiçek: Altınızda sizinle birlikte çalışan asistanlarımız, sürekli olan birileri var mıydı? Yoksa sürekli olan sadece siz ikiniz miydiniz?**

**Veli Kahraman:** Teknik olarak bize destek veren, zaman zaman bize destek veren bir ekibimiz oldu. Ekip demeyelim de yeri geldiğinde bizimde yakın çevremizi oluşturan, yine Mimar Sinan'dan öğrenci arkadaşlarımızla beraber çalışmalar yaptık. Ama bu gerçek anlamda bir sanat yönetmeni ve sanat yönetmeni ekibi oluşumu değildi. Aslında bu soruya şöyle baştan bir cevap vermek ya da baştan bir serim yaparak cevap vermek daha doğru olabilir. O da bizim sanat yönetmenliğine ya da benim sanat yönetmenliğine başladığım tarih olan 90'lar aslında ciddi bir geçiş dönemidir Türkiye Sineması ve Türkiye sineması içerisinde sanat yönetiminin yeniden oluşumuyla ilgili biraz baştan cevap vermek istedim yani.

**Yeliz Çiçek: Olur tabi.**

**Veli Kahraman:** Denebilir ki aslında 90'lı yıllarla beraber Türkiye sineması yeniden sanat yönetimi kavramıyla ve sanat yönetmenleriyle buluşur. Sanat yönetmenleri de yeniden Türkiye sinemasıyla buluşur. Buluştuğu bir dönemdir tam olarak. Kendisini adlandıramadığı ne olduğunu bilemediği bir durumu 90'lı yıllar itibariyle yeniden oluşturmuştur. Hem sanat yönetmenleri hem Türkiye sinemasının görünen fizibilitesidir. 1960'lardan beri Türkiye sinemasında ara dönemlerde sanat yönetmenlerinin varlığı görülmüştür.

**Yeliz Çiçek: Evet.**

**Veli Kahraman:** En başlarda Muhsin Ertuğrul'la ilgili bir soru sormuştun. Muhsin Ertuğrul'da yine kendi sinemasını kendisini oluşturan bilgileri batılı kavramlardan elbette ki oluşturmuştur. Türkiye tiyatrosunun oluşumunda bunlarında hatırı sayılır bir yeri vardır elbette. Türkiye sinemasındaki sanat yönetimi de yine batılı kavramların *art director* belki Fransızca karşılığından ama Türkçeleştirildiğinde *art director* olarak şuan belki komik bulabileceğimiz ama işte sanat yönetiminin Fransızca başlığı ile başlamıştır denilebilir. Bu o zamanlar için yani 60'lar 70'ler döneminde başka bir şey ifade ediyordu. Yani sanat yönetimi başka bir şey ifade ediyordu. Günümüzde biraz daha farklı bir şey ifade ediyor. Yeşilçam'ın dinamikleri 80'lere kadar Yeşilçam'ın dinamikleri sanat yönetimi anlamında farklı dinamiklerden oluşuyor.

**Yeliz Çiçek: Başka dinamiklerden besleniyordu dediniz 60'lı yıllar?**

**Veli Kahraman:** Evet, çünkü Yeşilçam'ın bir sinema yapma alışkanlığı geliştirdi bu Türk tiyatrosu ve Muhsin Ertuğrul'la, Muhsin Ertuğrul'un önemli ölçüde çizdiği ya da belirlediği başlangıç itibariyle belirlediği bir yoldu. Ama sadece Muhsin Ertuğrul'dan söz edemeyiz. 60'lı 70'li dönemlerde daha o tür sinemacılara rastlıyoruz Türk sinemasında ve o tür sinemacılar şuan ki gibi değil daha belirleyici durumdaydılar ve zaman zaman sanat yönetimi kullanırlardı, zaman zaman kullanmazlardı.

**Yeliz Çiçek: Bazılarının kendileri bile yaptığı oluyor işlerinde.**

**Veli Kahraman:** Yönetmen asli unsur sayılırdı o zamanlar tek belirleyici olarak bütün çevresel görselleştirme hâkimiyetini kendilerinde görürlerdi. Bunu çok paylaşmazlardı hatta bunun psikolojik temelleri bile olabilir bence. Sadece sektörün ekonomik tutumuyla ilgili değil aynı zamanda yönetmenlerinde aldıkları eğitim ya da görgü ile ilgili de bir durumdu yani sanat yönetimi kavramı pek çalışmazdı Türkiye sinemasında. Oluşumundan 80'lere 90'lara kadar diyebilirim. Bu neden böyleydi birçok nedeni sayılabilir ama sanat yönetimi daha çok tarihi ve dönem filmleri içerisinde bir gereklilik olarak görülürdü. Çünkü yönetmenlerin

bu konuda da fikirleri olmasına rağmen tarihi bir filmin ya da bir dönem filminin görselleştirilmesini iç dinamikleri konusunda bilgileri olmazdı. Yani işte bir Bizans zırhının nasıl yapılacağı neyden üretileceği en ekonomik halleriyle nelerden oluşacağı konusunda çok fikir sahibi değillerdi. Daha çok kostümde kendisini gösterirdi bu tutum dolayısıyla hani kostümle ilgili bir film söz konusu olduğunda o zaman evet bir sanat yönetmenine ya da kostümcüye tırnak içerisinde ihtiyacımız var demişlerdir. Ve buna uygun davranmışlardır.

**Yeliz Çiçek: Daha çok aslında dönemsel işlerde görüyoruz kitaplara ve kaynaklara da baktığımızda çoğunun sanat yönetmeninin çıkış noktalarının dönem işlerinde ortaya çıktığını görüyoruz.**

**Veli Kahraman:** Evet onun dışında zaten

**Yeliz Çiçek: Çok özür dilerim böldüm. Onun dışında yapılan işlerde de çok düz duvarlar, yanlış, hatalı işler olduğu da yine geçen notlar arasında.**

**Veli Kahraman:** Türkiye sineması çok uzun bir dönem yönetmenin *focuslandığı* içerikle ilgilendi. Onun hikâye anlatımıyla ilgilendi, onun hikâye anlatımını pekiştirecek bir senaryonun ya da yönetmenin bakış açısının hikâye anlatımını pekiştirecek asli unsurlardan olan atmosfer ve çevre yaratma konusunda çok kafa yormadı. Atmosfer ve çevre oluşturma ya da tasarlama konusunda yönetmenler hem kendilerine çok güvendiler hem de görüntü yönetmenlerini vasat ilan ettiler. Türkiye de şuan 2000’li yıllarda halen görüntü yönetimiyle sanat yönetimi arasında sanki bir münakaşa varmış gibi bir hal yaşıyorsak bunun köklerini ta o yıllardaki Yeşilçamın yapma alışkanlıklarında aramak gerekir. Ki bu nesil ve kavrayış giderek bence değişmektedir. Yani demek istiyorum ki sanat yönetiminin her türlü çevresel, bir filmin her türlü çevresel tasarımından sorumlu olma hali ancak günümüzde hala bir karşılığını birazcık daha bulabilmiştir. Sanat yönetmeninde bir film için çok önemli bir değer olduğu yaratılan dekor ya da atmosferin filmin görünen kısmına çok

önemli katkılarda bulunduğu hatta bazen senaryonun talebinin üstüne çıktığı yönetmenin beklentisinin çok üstüne çıktığı haller görülmekte bu da sanat yönetimi için sevindirici bir şey bence. Sanat yönetimi tarihte durduğu gibi durmuyor, sürekli değişen gelişen çok önemli bir film bünyesi içerisinde çok önemli bir unsur olmaya aday. İşte o Yeşilçamcın yapma alışkanlıklarından sonraki bir geçiş aşaması olarak biz 90'lardaki sanat yönetimini görüyoruz. 90'lardaki sanat yönetimini ise tekrar sanat yönetmenliği kavramı ile sinemanın Türkiye'de buluşması olarak adlandırıyoruz. Bunun asli nedenlerinden bir tanesi de bu buluşmanın asli nedenlerinden bir tanesi de aslında Türkiye sinema sektörü olmadığı. Türkiye'deki 80'ler itibariyle gelişen reklam sektörü oldu. Reklam sektörü Türkiye'de gelişmeye ilerlemeye kendisini bir varlık olarak göstermeye başladıktan sonra herhangi bir reklam filminin olmazsa olmazlarından olan hiç değilse aksesuar mutlaka mekân çekimleri konusunda reklamcılar çok daha iyi çok daha görünen ürünler oluşturabilmek için sanat yönetimini, sanat yönetimi kavramlarını, sanat yönetmeninin kendisini kullanmaya başladılar. Bunun ciddi karşılıkları görüldüğü içindir ki bence bu benim fikrimdir. Türkiye sinemasında da yavaş yavaş yani herhangi bir film üretiminde de yavaş yavaş sanat yönetimi kavramı yeniden ciddiye alınmaya başlandı. Ama aslen ciddiye alınma süreci 90'lar değil 90'lardan sonraki dönem yani 2000...

**Yeliz Çiçek: 95 gibi başlıyor aslında hani kitaplarda da böyle okuyoruz.95 gibi başlıyor o süreç işte filmlerle birlikte ilerliyor ve yapım şirketlerinin başındaki uygulayıcı yapımcıların bakış açılarında da büyük bir değişim oluyor aslında. Hani yapımcıları o işi parayı vereni ikna eden uygulayıcı yapımcı kavramı ortaya çıkmaya başladıkça işin kalitesindeki, daha doğrusu kalitesi demeyelim de, doğru cümle sanat yönetimine verilen değer daha da artıyor. Çünkü bu işin daha kaliteli daha iyi yani kurulmak istenen dünyaya daha iyi hizmet edecek birimin aslında sanat yönetmenliğinden geçtiğini görebiliyoruz ama o uygulayıcı yapımcılar da çok fazla değil.**

**Veli Kahraman:** Ben bazı yapımcılar ya da bazı yapım anlayışları dışında sanat yönetimi kavramının bir değer olarak Türkiye sinema endüstrisinde kullanıldığını düşünmüyorum. Bir değerden ziyade ne yazık ki olmazsa olmaz bir gereklilik kavramı oluştu. Bununda yine başat nedenlerinden bir tanesi aynen 60–80 arasındaki Yeşilçam’da olduğu gibi dönem filmleri çekilmeye başlandığında o dönem filmleri içerisinde asli yaratıcı unsurlardan biri olan sanat yönetiminin olmazsa olmaz gerekliliği idi. Bazı yapımcılar bunu çok iyi kavradılar ve sanat yönetimi için doğru yönelimlerde bulundular ve denebilir ki 90’da dâhil günümüze kadar hangi yapımcı çekmek istediği filmde yâda hangi yönetmen yapmak istediği filmde sanat yönetmeni ile birlikte çalışmak istediye mutlaka diğerlerinde daha başarılı bir sonuç, bir film ortaya koymuştur. Lakin bu zorunluluklar yani bu zorunluluklardan doğan sanat yönetimi kullanımı Türkiye sinema sektöründe bu anlamda her şeyin çok doğru ilerlediği ve kavrandığı anlamına da gelmiyor. Sanat yönetmenleri açısından da bu böyle yapımcılar açısından da bu böyle. Çünkü 90’lı yıllarda biz ilk filmimizle tanıştığımız zaman bize yapılan muamele o zaman birçok yapımcı tarafından ‘-ya işte bu da çokta önemlide değildi ama yönetmenimiz istiyor. Hani bize göre aslında mekânlarımızın hepsi tamam, işte en fazla burada bir masa örtüsü ihtiyacımız olacaktır, işte şuraya da birkaç çiçek konulacaktır’ gibi ve kendileri işin fizibiletisini fazla bir cüretle tanımlarlardı. Bu da sanat yönetmeni olarak sizi baştan değersiz kılardı. Bu değersizleştirmenin asli nedenlerinden bir tanesi cehalet yani yapımcıların o zaman ki cehaletiydi ikincisi de sizi değersizleştirerek hak ettiğiniz haftalık yâ da bütüncül ücretleri vermemesiydi. Bunun yanı sıra bir sanat yönetmeninin aslında herhangi bir film bünyesi içerisinde tek başına çalışamaz olduğunu kavrayamıyorlardı dolayısıyla yanlarında bir sanat yönetmeni varsa bir sanat ekibi de oluşmak durumundaydı. Sanat ekibini de tanımlayamazlardı o dönemlerde. En fazla sanat yönetmeni olarak yaptığımız iş görüşmelerinde sana bir de asistan veririz cümlesini çok

kurmuştur. Yapımcılar yâ da yapımcılar demeyelim de daha çok yürütücü yapımcılarla karşılaştığımız bir durum. Daha çok uygulayıcı yapımcılarla görüştüğünüz zaman sanat yönetmeni olarak sizi kabul ederlerdi bir iş pozisyonu konusunda gereklilik olduğunu söylerlerdi. Ama bu işin diğer gereklilik kısmı olan sanat ekibini oluşturma konusunda en fazla ‘-sana birde asistan veririz’ derlerdi. Siz sanat yönetmeni olarak fizibiliteyi gözden geçirirdiniz tek bir kişiyle ben bu işin altından kalkabilir miyim diye kalkamadığınız durumlarda ki olacak iş değildir. Dünya sinemasında böyle lüzumsuz örnekler olabilir belki ama farklı bir durum söz konusudur. Bir asistan daha isterdiniz örneğin bu asistanların neden gerekli olduğuna dair uzun tartışmalara girerdiniz bir pazarlık meselesi haline gelirdi bu. Yani yapımcılar kendi belirledikleri bünyeleri oluşturmak isterlerdi. Hâlbuki sanat yönetimi yâ da sanat yönetmeni kendisi bir bünye oluşturmak ister. Yani filmin senaryonun ve filmin yapma biçimlerini değerlendirerek elbette ki bunu yapımcıyla ve yönetmenle görüştükten ve senaryoyu okuduktan sonra anlar. O fizibiliteyi çıkardıktan sonra işin oluşturabilmesi ve başarabilmesi için gerekli ekip fizibiletisini zaten oluşturmakla yükümlüdür sanat yönetmeni. Ve bunun için bir fizibilite oluşturur. Der ki: ‘bana beş kişi gerekir şu kalifikasyonda’ isimlerini de koyar. 90’lı yıllarda bu isimler konulmazdı nedense sanat yönetmeninin altında çalışan ekibi sadece birinci asistan, ikinci asistan, üçüncü asistan olarak falan değerlendirilirdi. Yıllar sonra aslında bizlerde Türkiye’deki sanat yönetmenleri de kendi iş tanımlarına birazcık daha sahip çıktıklarında ve kendi egolarını da kırdıklarında buda bence önemli bir nokta. O zaman bir sanat ekibi içerisindeki bir bünyenin nasıl oluşması gerektiğine dair kafa yordular. Ve biz anladık ki bu durumda birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü asistan gibi tanımlamalar yapmak yerine dünya standartları içerisinde kullanılan iş bölümünü filmi gereklilikleri doğrultusunda oluşturmamız gerekir.

**Yeliz Çiçek: Aslında çalıştıkları birim olarak doğru isimlendirmektir.**

**Veli Kahraman:** Çünkü sanat bölümü dünyada bir departman olarak adlandırılır. Sanat departmanı. O sanat departmanı içerisinde sanat yönetmeninin bir yardımcısı olur bu sanat yönetmeninin yardımcısıdır. Fakat sanat yönetiminin en önemli bileşiklerinden birisi set dekoratörüdür. Set dekoratörü Türkiye’de henüz anlaşılmamış bir kavram olmasına rağmen set dekoratörünün de yanında bir yardımcısı bulunur. Buna bağlı olarak bir satın alma, aksesuar satın alma ya da dekorlu işler eğer platolu ve daha büyük dekorlu işler söz konusu ise o zaman da belki dekor içinde daha satın almacı, yani kendi muhasebesini kendi bünyesinde oluşturması gerektirir sanat yönetmeninin. Eğer dekor, bir filmin dekoru daha böyle göz doldurulur büyük çapta ise elbette ki İngiltere’deki karşılığı *construction manager* olan inşaa amiri ve onun alt ekibine marangozlar, set boyacıları, set demircisi gibi o bünyeyi oluşturacak isimlerin konulması gerekir. Aynı şey kostüm departmanı içerisinde oluşmak durumundadır. Kostüm departmanına bağlı olan hem özerk olan hem bağlı çalışan makyaj gibi unsurlar içinde geçerlidir. Bütün bu kavramlarla Türkiye sinemasının tanışması daha yenidir aslında, çok yenidir.

**Yeliz Çiçek: Siz oluşturabildiniz mi böyle bir kavram? En azından kendi işiniz adına.**

**Veli Kahraman:** Bu tanımlamaları oluşturduktan sonra aslında oturabildiğim kadar oturttum ya da son on senede buna çok dikkat ettiğimi biliyorum. Örneğin belki de son yaptığımız işlerde, dediğim gibi son on seneye yayılan işlerde set dekoratörünün neden bir varlık olduğunu yapımcıya anlatmakla beraber yürütücü yapımcıya daha çok, onun isminin de onun *creditinde* jenerikte aynen böyle geçmesi gerektiğine dair ciddi ısrarlarım olmuştur. Hatta kavgalarımızda olmuştur. Son dönem bütün filmlerde ya da diyelim ki işte son yaptığımız altı yedi son on yıla yayılan işlerde de bu bileşiklere önem veriyorum diyebilirim.

**Yeliz Çiçek: Ben sizin çalıştığınız, sizin yardımcılığınızı yapmış daha sonra sanat yönetmenliği yapmış Osman Özcan’la çalıştığınızda ben**

nasıl konuştuysam işe alırken kendisiyle jenerikte de adımın aynen bu şekilde adlandırılmasını sağlamıştı. Burada da şunu anlıyorum siz bu kurmaya çalıştığınız şeyi aslında başarmışsınız bir nebze.

**Veli Kahraman:** Bir nebze

**Yeliz Çiçek:** Çünkü sizinle birlikte çalışan insanlarda bunun doğru olduğunu anlayıp kendi ekiplerine bunu yapması demek, bu da benim gördüğüm bir şeyken, siz bunu Osman'a öğrettiniz, ben bunu Osman'dan öğrendim. Benim de bunu kendi ekibim içinde yapmaya çalışmam aslında farkında olmadan hiç tanımadığınız insanlara da bir şeyi öğretmiş mi olmak oluyor?

**Veli Kahraman:** Biraz öyle olmuş oluyor evet.

**Yeliz Çiçek:** Yani bu hem insanın onur duyup daha da işine bağlanmasını sağlıyor bence. Hani 1. - 2.asistan çokta yaşanıyor ya asistanlar arasındaki bu problem 'aslında ben bu işi yapmıyorum ama neden o 1 ben de 1'im' iki bir yok aslında sen başka iş yapıyorsun senin bu departmandaki görevin bu onun x departmanındaki görevi. Bu da tanımlandığında bence insanlar daha da iyi işlerini kabullenip çalışıyorlar.

**Veli Kahraman:** Kuşkusuz bunun şöyle bir nedeni var. Hollywood dünyanın en büyük sinema endüstrisi Bollywood'da öyle. Hem Holywoodda hem Bollywoodda, hatta Avrupa Film Endüstrisinde de İngilizcesi *capt discription* iş tanımı diye bir şey için geçerli. Bu kapitalist endüstriyel sistemin olmazsa olmaz noktalarından bir tanesi. Yani bir kişi çalışan bir kişi ne iş yapar ve çalışmasının karşılığı olarak hangi süre içerisinde ne kadar nasıl ücretlendirilir. Bu kapitalizmin temel sorularından bir tanesidir. Türkiye'de özellikle sinema endüstrisi gibi kendi tanımlarını gizleyen bir alışkanlık bunun üstüne gitmek yerine bunu açıklamak ve endüstriyel bir kazanım olarak görmek yerine baskılayarak yapım aşamasından kazanmaya çalışmıştır. Bunun bir daha altını çizmek gerekir bence. Türkiye'de yapımcılar çok uzun bir süre boyunca bir



*product*, kendisi prodüktörden gelir. Yani *producer*, *productdan* gelir. Yani üreten üretici anlamında konulmuş bir isimdir. Kendisi bir üretici olarak bir mal bir ürün üretilip bunu pazarlamak yerine yani önce filmin bütününe tam olarak oluşturup ondan sonra bunu pazarlamak yerine filmi oluştururken kazanma amacı gütmüştür. Yeşilçam'ın prodüktörlerinin hemen hemen birçoğunda bunu görürüz yani esaslı prodüktörleri dışında hepsini görürüz. Yani yapım aşamasında kazanmaya çalışırlar. Bu da şu demektir eğer sanat yönetmeni olarak sizin hakkınız üç ise sana iki teklif ederek kendinin belirlediği yapım bütçesi içerisinde size vermediği bir birimlik değeri daha şimdiden kazanmıştır. Artı bir iş tanımı daha yaparsanız mesela sanat ekibi içerisinde sanat departmanına bağlı olarak set dekoratörünün iş tanımını yaparsanız set dekoratörünün aslında ciddi kimliğini ortaya koymuş, ciddi kimliğini ortaya koyarak da aslında onun için ciddi bir değer oluşturmuş olursunuz. Lakin yapımcılar bunu böyle görmeyip de 'ya işte o da senin asistanın' gibi çok amiyane tabirlerle 'o da bir asistan işte. Öyle değil de böyle olur, o da ne iş yapıyor ki' benzeri cümlelerle sizin yaptığınız, size bağlı olan, yani sanat ekibine bağlı olan iş birimlerinin iş tanımlarını azaltmaya ve yok etmeye başladığında aynı zamanda ona biçeceği değeri de kıymeti de azaltmaya başlar. Yani set dekoratörü gibi bütün dünyada tanımlanmış bir meslek grubunu ikinci asistan kelimesiyle geçiştirmek bir anda set dekoratörüne verilecek beş birimlik değer yerine size iki birimlik değer önermeye başlar. Birçok sanat yönetmeni Türkiye'de bu tuzağa düşer. Bu tuzağa iki türlü düşer hem yanında çalışan arkadaşının değerini ve tanımını oluşturmaz ikincisi kendisi kendi bünyesinde oluşturduğu yani sanat ekibine sanat bölümüne bağlı olarak çalışan bir başka değeri de azaltmaya başlar. Yani sanat yönetmenlerinin çoğu kendi ekipleriyle iş bölümü yapmaz ise elbette ki adı geçen iş tanımlarını koyarak iş bölümü yapmaz ise kendi bütüncül değerini azaltmış olur. Sanat yönetmenleri psikolojik olarak biraz da egoyla hareket eder. Hani Türkiye'de bunun karşılıklarını görürsünüz ve bu ego içerisinde filmin yaratılmış görünen çevresini asli

belirleyicilerinden biriymiş gibi davranma eğilimleri yüksektir. Herkes için bu geçerli değildir ama bu eğilim yüksektir dolayısıyla bütün bir sanat ekibinin ortaya çıkarttığı işi sonuç olarak tek başına yapmış olduğunu psikolojik olarak içselleştirme eğilimi de berbat bir psikolojik tutumdur. İkinci şeyde buydu demek istediğim. Lakin bütün bir film bünyesinde zaten iş tanımı yapmanız gerekir. Daha doğrusu var olan iş tanımlarından size uygun olanı almanız gerekir. Bir yapımcı bunu yapmakla mükelleftir. Sanat yönetmeni de iş tanımları içerisinde bir filmin bünyesi içerisinde gereklilikleri gözeterek kendisine kendisiyle birlikte çalışacak aksesuar sorumlusunu ya da uzman bir aksesuar tasarımcısı mı gerekli olup olmadığını anlamak, kavramak bunları kendi bütçelendirmesi ve kendi yapılandırması içerisinde koymakla mükelleftir. Bunları oluşturduktan sonra, fizibiliteyi oluşturduktan sonra herhangi bir film için benim bu film için oluşturacağım ekip biçimi budur, üyeleri bunlardan oluşmaktadır ve karşılığında da haftalık olarak şöyle bir ücret talebim vardır demelidir. Teklifi yapımcıya böyle sunmakla mükelleftir.

**Yeliz Çiçek: Aslında bu doğru şekilde sunulduğunda yapımcıda o ciddiyetle yaklaşır.**

**Veli Kahraman:** Kesinlikle o şekilde aslında. Yani siz kendinizi nasıl görüyorsanız kendinize nasıl bir değer veriyorsanız onu yansıtmış olursunuz. Bilmiyorum çokta önemli değil aslında size o anlamda nasıl değer verdiği, ama sizin kendinizle kurduğunuz ilişki elbette ki sizin iş yaşantınızdaki ilişkinize de yansır.

**Yeliz Çiçek: Ama bu öğretilen bir şey değil.**

**Veli Kahraman:** Bu gizlenen bir şey, istenmeyen bir şey.

**Yeliz Çiçek: Sinema televizyon mezunu olan biri olarak, birinci sınıftan itibaren sektörde çalıştığımda hiçbir zaman böyle olmaması gerektiğini gördüğüm Osman'dan bahsediyorum. Yani benim şefliğimi de yapmıştır kendisi, Karagül'de sanat yönetmenliği yaparken orada ilk ben gördüm ve şimdi siz birebir bunu**

anlatıyorsunuz. Bunu insanları yermek, ya da kimseyi kötülemek anlamında demiyorum. Belki fırsatlarımız olmadı, belki zamanımız ve yerimiz olmadı. Bu avantajla da, aslında bu bir avantaj oluyor, benim tezim adına bu çalışma sistemlerini hiçbir şekilde öğrenebileceğimiz bir yer olmadı. Ben okumak istediğimde sanat yönetmeni olmaya karar verdiğimde üniversite birinci sınıfı bitirmiştım. Ama herhangi bir Türkçe kaynak, herhangi bir şekilde insanlarla çalışmaya başladığımda karşımda gördüğüm bir cümle ‘okulu bitirdik başka bir şey yaptık bu bir meslek değil’ ama ben bunu hayal etmişim. Ta ortaokul birinci sınıftan beri hayal edip gelmişim bir şekilde bunun mücadelesini vermişim ki ben Karadeniz kültüründen gelen biriyim. Ben hani çokta benim yedi ceddimde bu işi anlayıp bilen kimse de yoktu. Bir mücadele verip geldiğimde karşımda gördüğüm resimler ve diyaloglar sadece şuydu ‘ya ne yapacaksın ki bu meslekte git oku akademisyen ol zaten başarılısın oradan ilerle’. Ama mücadele ederek, hani böyle insanların yanında dura dura gerçekten iyi olduğuna inandığın insanların bazen gerçekten iyi olduğunu zannedip bir sürü diyaloglara maruz kalıp ‘aa evet iyiymiş deyip’ çalışıp da aslında çok kötü yaptığını gördüğün insanlarla bile bir arada olup böyle kötü tecrübelerle öğrenmiş olduk. Hani biraz önce Erol beyle siz ilk çalıştığımız işten bahsettiniz ya sizin için çok büyük avantajken bizler için çok dezavantaja dönüştü böyle ortamlarda. Çünkü sadece bu sefer sizlerden gerçekten işlerini iyi yapan insanlardan öğrendiklerimizi de bizlerden kullanan haline dönüşmeye başladı o insanlar. Biz işte 1.asistan 2.asistan mesela benim Kurtlar Vadisi’nde yardımcı sanat yönetmeni diye en son çalıştığım sinema filmlerinden ayrılıp da diziye geçtiğim dönemde Kurtlar’da benim jenerikte adım şef asistan tek yazıldı diye ne tür asistanlardan tepkiler aldığımı biliyorum ki bunu ben yazmamışım. Bunu tamda aksine Pana’nın kendi şirketi yaptığı bir özelliği ayrı yazmak. Benim ne böyle bir talebim olmuştu ne böyle bir isim.

**Çünkü bilmiyordum ki bunun böyle yazılması gerektiğini ya da böyle bir isteğin olması gerektiğini. Demeye çalıştığım şey, çok özür dilerim uzattım ama yok yani bunu da bilemiyorsunuz, hiçbir zaman öğrenemiyorsunuz.**

**Veli Kahraman:** Sinemaya nasıl bir değer veriyoruz? Bütün dünyada sinema üretimi yüzyıldır özel bir üretim olarak görülür. Yani aşağılamak için değil ama bir tarım sektöründen ayrı, bir üretme ve ürün oluşturma biçimi var ve dünya sinemasının ilk örneklerinden bu yana jenerik kavramıyla karşılarız. Bisküvi üretiminde jenerik kavramıyla karşılaşmayız çünkü bisküvi üretiminin tüketimi ya da insanla kurmuş olduğu ilişki ile kültürel, popüler ve sanatsal enterasan başka bir alan olan film üretiminin insan ile kurmuş olduğu ilişki apayrı. Üretimin dinamikleri apayrı seslenme biçimi apayrı karşılaşma biçimi apayrı. Dünya sinema tarihinin hepsinde varolan jenerik bize şunu anlatır aslında şimdi izlediğiniz veya izleyeceğiniz film özeldir ve biriciktir. Bir senaryosu vardır bir yönetmeni vardır bir görüntü yönetmeni vardır bir yapımcısı vardır yürütücü yapımcısı vardır sanat yönetmeni vardır vesaire yani bu filmin oluşmasında kendi alanları içerisinde katkısı olan isimler işte bunlardır. Yani bunu fazladan bir yüceltme için yapmaz. Fakat bunu kendi kıymetini oluşturmak için yapar. Yani jeneriği doğru okumak gerekir jeneriğin ne olduğunu doğru okumak gerekir. Sinema jeneriği dediğimiz şey filmin biricik olmasıyla ilgili ve bu biricik filmi oluşturanlarında hangi nedenlerle hangi isimlerle neyi oluşturduğuna hangi bütünü oluşturduğunu tamamlamak adına ortaya konur. Jenerik o yüzden bir filmin olmazsa olmazlarından birisidir. Jeneriklerde de yapılan iş üretilen işleri yani o filmin oluşması için oluşan işin kendisini doğru tanımlamak da hem etik bir tutumdur hem de ticari tutumun gerekliliklerinden de birisidir. Çünkü sinemanın bu anlamda jenerikle kurmuş olduğu ilişki hem etik hem ticaridir. Bu unsurlar bu filmi oluşturmuştur denir. Bu çok önemli bir şeydir. Türkiye sinemasında jenerik oluşumları daha yeni günümüzde 2000'lerden sonra kendisini

uluslararası standartlarda, elbette ki 2000'lerden önce 90'lı süreçlerde bazı şeyler vardır filmler vardır bu konuda hassasiyet üreten ama daha yeni sayılabilecek son on yıldır Türkiye sinemasının jeneriği uluslararası standartlarla henüz tanışabilmiş durumda. Şimdi burada şöyle de bir neden var birincisi Türkiye sinemasının film yapma geleneklerindeki hoşgörüsüzlük, değer biçmeme, cehalet gibi durumlardan dolayı jeneriklerimiz düzgün yazılmamıştır. Geçişirme birçok şeyle de mükelleftir. İkincisi gayet mali bir durumdur. Türkiye sinemasının maliye ile kurduğu ya da kuracağı muhasebe ilişkisini gizlemek adına yapılan tutumdur. Yani yapımcıları korkutan bir kavram olarak maliye gelip de peki bu filmde işte burada bir *focus plur* adı kullanılmış ve *focus plurin* ödemesi konusunda faturanızı görebilir miyim kayıtlarınızı görebilir miyim dediğinde eğer filmin yapımcısı bu ada ilişkin gerçek bir kayıt sunamaz ise mali anlamda müşkül duruma düşer. Yani kendi ahlaksız tutumunu, bu anlamda yapımcılar kendi alakasız tutumlarını bir filmin bileşenlerine yaydıklarının ya farkında değillerdir ya da bunu bilerek yaparlar. Halen günümüzde buna rastlarız.

**Yeliz Çiçek:** Dizilerde de böyle paravan şirketler kuruldu artık bizler o şirketler üzerinden sigortalıyız. Asgari tutar üzerinden ve o kalan ücret o kadarı bankaya yatıp, kalan ücret zarflara her hafta ya da iki haftada bir sete geliyor. Yani bu düzen bayağıda oturmuş bir durumda şu anda dizi sektöründe. Hatta sinemada bile en son iki şirkette de benim işte dizi şirketiyle sinemada çalıştığım Bkm ve o üç diyelim iki şirkette aynı paravan şirkette çalışıyorlar ve başındaki bayanda bizi birebir tanıyor. Buna artık bizlerde ' tamam hadi yapalım ve ödeyelim alalım paramızı' diyoruz. Yeter ki düzgün alımımızın derdine düşmüş durumdayız. Alternatif bir seçeneğimizde yok evet.

**Veli Kahraman:** Türkiye sinemasının sektörel alışkanlığı sinema ya da film üreterek sinema endüstrisini ve buradan bir değer oluşturmak üzerine kurulmadı, kurulmamış. Yani en az girdiyi vererek en çok değeri almak

üzerine biraz vahşice oluşturulmuş bir sektörel tutumdan söz ediyoruz. Bu vahşilik içerisinde de söylediğim gibi örneğin jeneriklerde adının bulunması gereken insan kalifikasyonunu gizlemek eğiliminde olmuştur. Gizlenen her insan kalifikasyonu bir değersizlik olarak karşımıza çıkmıştır. Bu anlamda filmlerin yapımcıları mevzuyu bir oldubittiye getirip tabiri caizse kendi ayaklarına kurşun sıkmak dediğimiz şeyi oluşturmuşlardır. Bunu böylemi kavrarlar kavramazlar mı bu birazda onların bileceği iş. Yalnız dünyada başka bir şeyle karşılaşıyoruz 90'ların dünyasını yaşamıyoruz 2016 yılındayız globalizm denilen şeyin, yada global kapitalizm denilen şeyin, global endüstrileşme denilen şeyin ne olduğunu artık hepimiz çok iyi biliyoruz. Bu anlamda herhangi bir iş üretiminde uluslararası standartlaşma dışında yapmış olduğunuz her üretim uluslar arası pazara da giremez ya da girme konusunda büyük çekinceler yada engeller yaşar. Dolayısıyla yani buradan çok şey söylenebilir. Ama bilemiyorum. Çok dağıtmadan çünkü şimdi başka bir fiziki temelini tartışmaya başladık ama bu temelleri de oturtmadan belki sanat yönetiminin gereklilikleri ya da hangi hale geldiği kısımlarını konuşmakta belki manasızlaşabilir. Ama ikinci başlığa da geçebiliriz.

**Yeliz Çiçek: İsterseniz şuradan devam edelim: Erol beyle başladığınız süreçten bahsettik ilk filminizi yaptınız, ilk filmi yaptıktan sonra ikinci filminiz neydi? Üç neydi? Orada hani bir şey söylediniz çizimler yaptık dediniz, bu çizimler elleydi değil mi? Daha sonra zamanla teknoloji geliyor ve bilgisayarlara geçiyoruz ve bu çizimleri elden teknik çizimlere dönüştürüyoruz. Sizin bu süreciniz nasıl ilerledi?**

**Veli Kahraman:** Bu soruların hepsi aslında ayrı ayrı konuşmalıyız. Geniş başlıklar sorunun çağrışımı bana hemen şunu anımsatıyor; Her şeyden evvel yani şuan teknolojiyle geldiğimiz fikir üretme. Ya da eskiz oluşturma ve fikir üretme ile *handmade* el yapımı yani fikir üretme çizerek düşünme biçimleri farklı değerler ayrı değerler şuan günümüzdeki teknoloji bize birçok konuda hız kazandırabilir, ama sanatsal yaratım

dediğimiz şeyin temel unsurlarından bir tanesi çizerek düşünmeden geçer. Çizerek fikir üretmekten geçer. Çizerek fikir üretirken mutlak olanı bilmezsiniz ya da sonucu henüz bilmezsiniz. Bir tasavvurunuz vardır ve onu gerçekleştirirsiniz çizerken. Ama bu çizme aşamasının her anı tesadüflerle doludur daha doğrusu tesadüflere açıktır. Güzel olanda budur. Sanatsal üretimin herhangi bir alanında sanatsal üretimin an be an saniye ve saniye aşamalarında her an tesadüflerle dolu olmak tesadüfleri kendi içerisine katmak bu tesadüflerden yeni bileşenler oluşturmak her ne kadar başlangıçta bir sonuç fikriniz varsa da o sürecin kendisini oldukça zengin kılar.

**Yeliz Çiçek: Ama el çiziminde bundan bahsediyoruz galiba. Teknolojik çizim daha mı kısıtlı doğru mu anladım?**

**Veli Kahraman:** Evet evet, el çiziminin böyle bir yapısı vardır demek istiyorum. El çiziminin avantajından bir tanesi budur yani *handmade* düşünme süreci sanat üretiminde el çizimiyle her zaman daha zengindir. Mesela yine Hollywood gibi büyük endüstriler bunun ne anlama geldiğini çok iyi bilir bunu fiyaka olsun diye yapmaz. Hollywood'un hala en önemli yapım tasarımcıları ya da sanat yönetmenleri genellikle el çizimlerinden başlarlar. Bunun bir şeyi daha vardır önemli bir gerekçesi daha vardır. Herhangi bir el çizimi onun insan marifetiyle yapıldığının aynı zamanda bir kanıtıdır. Bu organik bileşimin kendisi bu tasarımı yapan kişinin özel olması ya da bu ve dolayısıyla bu tasarımın kendisinin de özel olması o iş için o konu için o içerik için üretilmiş özel bir yanı olduğu anlamına gelir, organik özel bir yanı olduğu anlamına gelir. Ve herhangi bir tasarım sonucunun aslında en basit el çizimleriyle başladığını da hesaba katarsak gelişim sürecinin kendisini Hollywood gibi büyük endüstrilerde görmek değer oluşumunun sürecinin kendisini görmek anlamına da gelir. Ve Hollywoodda yapım tasarımcıları özellikle el çiziminden başlarlar. Çünkü el çizimi dediğimiz şey organik bir duyumun aynı zamanda kağıda ya da bir yere bir satıra aktarılması demektir. Bütün bunlar konusunda, yani bütün bu meseleler konusunda yeterince ne

sanatsal ne de felsefik tartışmalar yapamamış olan Türkiye Cumhuriyeti içerisinde hala gelişmekte veya gelişeceğini umduğumuz bir sanatsal üretim alanı olarak tırnak içerisinde sadece sanatsal değil elbet. Endüstriyelde bir konudur sinema sanatsal üretim olarak sanatsal bileşimleri özellikle kullandığı için sanatsal diyorum. Nosyon olarak sinema üretimi içerisinde bütün bu sözünü ettiğim süreçleri yeterince felsefik ya da sanatsal tartışma yapamadığımız için görmemiz çok mümkün olmuyor. Yani biz hangi değeri hangi süreçlerden oluşturuyoruz kısmını değeri oluşturmuş birileri olarak değeri satın alacak olana sunamadığımız anlatamadığımız takdirde o değer kendisinden kendimizi geri tutmuş oluyoruz. Yani kısacası ‘ben işte bunu yapmak istiyorum’ deyip bir çizim oluşturduğunuzda yapımcı ve yönetmenin tavrı başka bir şeydir. Sadece konuşarak bunu yapalım demek başka bir şeydir. Her şeyden önce sinema bir görselleştirmedir. Yapım aşamasından başlayarak buna senaryo aşamasını da katabiliriz. Senaryonun kendisinde sonuç olarak görsel bir maddedir. Yani yazılardan harflerden oluşur.

**Yeliz Çiçek: Aslında yazılardan, harflerden oluşan bir dünyayı görsel hale getirmektir. Sonuç olarak budur.**

**Veli Kahraman:** Yani sinemanın her evresi, sinema oluşumunun her evresi görsel olmak durumundadır. Her aşaması görsel olmak durumundadır. Çünkü yaptığımız iş görselliktir yani görsel bir hikâye anlatımıdır.

**Yeliz Çiçek: Buradan şimdi sizin süreciniz ile devam edelim. Erol Bey ile ayrıldığınızda ilk işiniz neydi, tek başınıza yaptığınız?**

**Veli Kahraman:** Erol Bey ile çalışmamdan sonra galiba ilk işim şuan için biraz vasat diyebileceğim ‘Hoşçakal Yarın’ adlı bir filmi. Bu anlattığım bütün olumsuzlukların hepsini yaşadığım bir süreçti. İlk filmimiz oldukça eğlenceliydi, söylemiştim. Biz çünkü o zaman bu işin profesyonelleri değildik henüz, daha öğrenci mantığıyla bir iş üretimi içerisindeydik ve işin kendisini sanat yönetiminin kendisini, sinema



dünyasının kendisini, film üretiminin kendisini anlamaya çalışıyorduk. Oldukça eğlenceli bir tutumdu. Fakat sonraki mesela ‘Hoşça kal Yarın’ filmi onlarca kısıtlamayla çekilmiş ekibimde de sadece iki üç kişinin zaman zaman olabildiği bir dönem filmiydi. Hikâyesi itibariyle Türkiye’nin önemli politik tarihlerinden bir tanesini işaret ediyordu. Bir kere böyle bir sorumluluğu vardı. Yani kullanacağınız her obje, her mekân, her aksesuar bu tür politik içerikli filmlerde çok daha önem kazanıyor, doğruluğu çok daha önem kazanıyor. Ama bizim filmimiz bu anlamda yeterince doygun bir film olamadı hiçbir zaman.

### **Yeliz Çiçek: Kısıtlamalardan ötürü sanırım?**

**Veli Kahraman:** Elbette ki kısıtlamalardan ötürü. Temel bir şey vardır, sanat yönetmeninin becerisi ayrı bir şeydir. Lakin sanat yönetmenine açılmış olan alan, yani ona verilen bütçe onun çalışma koşulları, çalışma süresi, ön hazırlık gibi çok önemli bir mevzu bütün bunlar çok önemli bir mevzular. Eğer siz sanat yönetmenine daha kıymetli bir alan açarsanız bu söylediğim parametrelerle daha iyi bir sonuç alırsınız. Açmazsanız onu sadece yapımcı ya da yönetmen olarak kendinizce belirlediğiniz kısıtlamalara doğru iterseniz sanat yönetmeni de o kısıtlamalar içerisinde hareket eder. Yani aslında bunca yıldan sonra öğrendiğim şeyde budur. Çünkü mucize yaratamazsın. Dolayısıyla bu ikinci yaptığım işte de aynı kısıtlamalarla karşılaşmıştım. Ve şu tür veryansınlar ettiğimi biliyordum ‘ne yapayım yani şimdi eğer siz bana böyle bir alan açmıyorsanız ben kâğıttan bir şey mi yapayım’ Hani dönemin bu filmin gereği olan bir aksesuar, silah mesela kâğıttan mı yapayım, neyden yapayım yani param yok, ekip yok vesaire yok, hiçbir şey yok. yani’ cevap; ‘olanaklarımız bunlar’ idi birincisi, ikincisi Yeşilçam’dan gelen ve Yeşilçam yapma alışkanlıklarını sürdüren bir yürütücü yapımcımız vardı ki o da kendi hafızasında olan Yeşilçam örnekleri veriyordu ve bu oldukça sinir bozucu oluyordu. O Yeşilçam örnekleri de şuan dalga fazlasıyla geçtiğimiz hatta acınası ölçüde dalga geçtiğimiz işte ‘Kara Murat’ vesaire filmlerindeki

sanki yoktan var etme becerisine bir güzellemeydi. Ama bu güzellemenin kendisi aslında geçiştirme dolu bir güzellemeydi.

**Yeliz Çiçek: Peki o projeyi bitirdiniz mi?**

**Veli Kahraman:** Tabi bitirdim. Bitirmek zorundasınız birazcıkta. Kaç kez bırakma aşamasında olduk tabi bu tür restleşmeler bazı filmlerde olur. Sanat yönetmeni eğer bir şeylerin yanlış gittiğini düşünüyor ise ve bu yanlışlık fazlasıyla ortaya çıkıyorsa ve dersiniz ki artık ben yapmıyorum bu işi ve hakkınız vardır buna da.

**Yeliz Çiçek: Bu düşüncenin sizin mesleğinize de kariyerinize de bir zararının dokunduğunu düşünmüyor musunuz? Benim şahsi fikrim öyle.**

**Veli Kahraman:** Yıllar sonra baktığınızda keşke böyle işler yapmasaydım dersiniz. Bunu siz dersiniz bir başkası demeyebilir.

**Yeliz Çiçek: Tabi ki bunun birde sebepleri var. Maddi imkânlar da var sonuçta. Bu işten para kazanıp hayatımızı devam ettiriyoruz. Bazen yapmak zorunda da kalabiliriz.**

**Veli Kahraman:** Zaten sadece para kazanma durumuyla ilgili bir değerlendirme yapacak olmuş olsaydım ya üretilmiş olan adı geçen filmde hicap duyduğumu söylemezdim. Unutur giderdim çokta umurunda olmazdı. Fakat bir de şöyle bir şey var o zaman zorlandığınız koşullar yani genellikle mesleğe ilk girdiğiniz zaman zorlandığınız koşullar yıllar sonra ancak değerlendirebildiğiniz koşullar haline de gelebiliyor. Yani yıllar sonra düşünüyorsunuz ve diyorsunuz ki ‘bu koşullar içinde bu filmi gerçekleştirmek yani gerçekleştirenlerden birisi ben olmamalıydım. Yani oradaki unsurlardan biri ben olmamalıydım’ diyebiliyorsunuz. Ama bunu yıllar sonra diyebiliyorsunuz tabi ki o zaman da böyle şeyler gelmişti aklıma. Berbat bir şey oluyor kötü mü oluyor hiçbir şey yok abuk subuk temsil gibi oluyor bunu yönetmene anlatmakta güçlük çekiyorsunuz vesair bir sürü olumsuz şeyle karşılaşıyorsunuz ama

bir şekilde içindesiniz ve hani sürdürüp sürdürmemekte size kalmış bir durumda ama sürdürmeye devam ediyorsanız işte bir şekilde tamamlamış oluyorsunuz. Yani Türkiye sineması bu örneklerle doludur. Bu örneklerle dolu olmaya devam edecek gibi görünüyor. O zaman bizim mesleki olarak kendime tanımladığım bir mesleki ayrıntılar silsilesi yoktu. Yapımcıda bende varsaydığım bir iş durumu üzerinde devam ediyordum. Daha sonra anladım ki kazın ayağı öyle değil yani bizim yaptığımız iş sanat yönetimi dediğimiz şeyi daha sonra yıllar sonra anladığımı söyleyebilirim. O yıllar içerisinde de anlamaya çalışıyorsunuz işin doğası gereği evet bu olur ama tam olarak anlamak birazcık daha ilerleyerek oluşacak bir şey. O yüzdendir ki aslında sanat yönetmenleri genellikle bir asistanlık süreci yaşarlar ve o asistanlık süreci içerisinde bir tür usta çırak olarak durumun fizibilitesini kavramakla geçirecekleri yılları vardır. Bu gibi yıllarda yeterince olgunlaşmış sanat yönetmeni yardımcıları sonraki yıllarda daha iyi sanat yönetmeni olma potansiyeline sahiptir. Her zaman böyle olmayabilir. Ama bu potansiyele sahiptir.

**Yeliz Çiçek: O aslında kişinin almak istediğiyle alakalı bence. Yani ben ne kadar çok almak istersem bunun verimi o kadar çok ilerde ortaya çıkar**

**Veli Kahraman:** Evet ama her söylediğim cümlede aslında endüstriyel tutuma da Türkiye'deki sinema endüstrisinin tutumunu da hep ilave etmek isterim. Türkiye'deki sinema endüstrisi tutumu ne kadar doğru iş tanımları yapabilmiştir ne kadar doğru bünyeler film üretimi içerisinde bünyeler oluşturabilme becerisine sahiptir. Bu hala muğlak durmaktadır. Sanat yönetmenliği hala tanımlananı yapan olarak işlem görmekte Türkiye sinema endüstrisinde 2016 yılında tanımlananı yapan da şu demek oluyor. 'Senaryomuz budur işte yönetmenimizin önerdiği mekanlarda bunlar bizde bu mekanları da bulduk sende gelmişte bize buraya bir tane dört mekanımızda var sen burayı kahve mekanına çevir mesela şöyle bir kahve yap' tanımlananı bu tanımlanan kısmı 1960 ve 80 yılları arasında bu tür sinemacılık ya da çok baskın yapımcılık yıllarında

daha da fazlaydı. 90'lar sinemasında hala bunun bocalaması vardı yani şu mevzu korkunç bir mevzu haline dönebilirdi. Yönetmen gümüş çatal istiyor veya yönetmen yeşil minder istiyor çok baskın bir talep olarak sanat yönetmenlerinin karşısına gelirdi bu. Nedeni niçini tartışılmak dahi istenmez ama sanat yönetmeninin kendi gerçek iç dinamiklerini ve bir film bünyesi içerisindeki gerçek iş dinamiklerini tanımlayabilen meslek sahipleri için bu durum böyle değil. Yönetmen her zaman kendi bakı açısına göre bir şey isteyebilir evet ama dediğim anlamda profesyonel bir sanat yönetmeni için her zaman sorusu hazırdır 'neden?' hayır bu olmasın anlamında değil 'neden' bunun nedenini merak etmek ister. Bütün konfigürasyonu bütün görsel konfigürasyonu mekanlar ve atmosfer anlamında bütün görsel konfigürasyonu yapan asli tutum olarak sanat yönetmeni yönetmenin o an yada öncesinde istediği herhangi bir aksesuar yada biçim forma ait bir meseleyi kendi belirlediği kendi oluşturduğu görsel konfigürasyon içerisinde bir yere oturtmak ister eğer yönetmenin bu bakış açısını bu isteğini mantıklı buluyor ise bir yere oturtmak ister ve eğer oluyor ise bunun bir sakıncası yoksa zaten bu tür talepler dünya sinemasında da reddedilmez. Bir problemde yoktur. Lakin buradaki durum şudur; sinemanın birlikte üretme dinamikleri içerisinde yönetmen ya da yapımcının istekleri makul mantıklı yerlere oturuyor ise sanat yönetmeni de bu makul mantıklı istekleri bir yere kadar çözümler. Bir sakıncası yoktur ama fizibilitesi kurulmamış bir yapım anlayışı içerisinde bu anlamda sanat yönetmeni sadece istekleri gerçekleştiren uygulayıcı bir çevre düzenlemeciye dönüşür. Bu durumda hem sanat yönetmeni kendi kişiliğini kaybeder setteki, çünkü varlık nedeni bu değildir aslında daha geniş bir perspektif sunmaktır hem de yönetmen ve yapımcı filmin görsel değerinden eksilttiğini ya görür ya görmez. Kompleks bir yapıdır sanat yönetimi ve sinema ilişkisi kompleks bir yapıdadır. Bu kompleks yapıyı çözmek birincisi deneyim tecrübe işidir. İkincisi bilgi, beceri ve organizasyon işidir. Üçüncüsü bu iki tanımın ne olduğunu bilerek bu alanın içerisinde hareket olanaklarını genişleterek hareket edebilme

becerisidir. Muhasebe gibi bir kavramla kontak kurabilme becerisidir, insanlarla ilişkisinde hem teknik ekip hem oyuncularla olan ilişkisinde ve hem de dış unsurlar. Mesela bir mekân sahibi gibi çeşitli becerileri uyumlu halde kullanabilme becerisi ister ve elbette ki sanatsal dediğimiz her bir leke doku nokta çizgi perspektif üçüncü boyut algı çağrışım gibi kavramları bir araya getirme becerisi ister ve dünyaya ait, dünya, doğa ve insan yaşantısına ait fikri beceride ister. Ve özellikle insanın oluşturmuş olduğu çeşitli kavramlar konusunda sosyoloji, psikoloji, tarih gibi kavramlarda da bir araya getirebilme becerisi ister. Bütün bunları sanat yönetimi tanımı içerisinde oluşturabildiğiniz ölçüde siz sanat yönetmeni olarak kıymetli bir iş yapmış olursunuz bu da görünür olur. Yani dünyada her yerde bu beceriyi oluşturan bir sanat yönetmeni görünür bir sanat yönetmenidir. Yani ona derler ki bu bir sanat yönetmeni işini iyi yapmıştır denir.

**Veli Kahraman:** Mezun olduğum bölümde bir seçmeli ders veriyorum haftada iki saatlik ‘sinemada sanat yönetimi’ dersi. Lakin mevzuyu anlatmakta bazen çok zorluk çekiyorum. Çünkü bir teorik anlatımın kendisi yani sanat yönetmenliğini teorik olarak anlatmak ile onu sette birebiri yaşamak arasında bir fark var. Yani sanat yönetimi konusunda anlayış yada kavrayış geliştirmek isteyen insanların bunun ne anlama geldiğini set yaşantısı içerisinde görmesi lazım. Birincisi bu ikincisi uluslararası tanımlardan söz ederken yani artık uluslar arası geçerliliği olan sanat yönetimine ait tanımlardan söz ederken Hollywood Bollywood gibi Avrupa sinemasından vesaire örnekler verirken bazı durumlarda ‘lakin Türkiye sinemasında şununla karşılaşırsınız’ gibi örnekler verme ihtiyacı duyuyorum. Bunu şu yüzden yapmış oluyorum. Türkiye’de sinema üretimi içerisinde sanat yönetimi kavramı henüz yeterince kavranmış mıdır emin değilim. Sanat yönetmenleri arasında bu kavrayışın kendisi o kadar güçlü değil. Yönetmenler açısından sürekli yenilenen bir genç kuşak oluyor ve o yenilenen genç kuşak tabi ki doğal olarak bu böyle ama kendi bildiği eğilimleriyle hareket etmekte daha ısrarcı

olabiliyor. Fakat sanat yönetmeni olarak mesela daha deneyimli sanat yönetmenleri için söyleyeyim tecrübeli sanat yönetmenleri yeni kuşak yönetmenlerle ya da yapımcılarla buluştuklarında kendi iş tanımlarını kendi iş çerçevelerini daha doğru anlatabildikleri ölçüde yeni kuşaklar içinde sanat yönetimi daha kavranabilir hale gelebilir. Her zaman bu türden bir doğruluk yaşayabiliyor muyuz Türkiye sinemasında emin değilim birçok şey geçiştirme üzerine kurulu olabilir birçok şey anlık para kazanma hevesiyle ilgili olabilir. Geleceği çok düşünmeden hareket edilen adımlar oldukça fazla yada veryansın ederek ‘lanet olsun bu iş de böyle olsun’ diyerek sonuçlandırma eğilimi de oldukça fazla. Bunun için senin her sorun için mesela ben benim zihnimde apayrı bir ön konuşma geçiyor ki bunu böyle böyle anlamalıyız ve olasılıkları böyle olabilir diye. Muammadan söz etmiyor aslında net bir şeyden söz ediyoruz. Türkiye sinema sektörü, sinema sektörü henüz olamamıştır. Olma isteği taşıyıp taşımadığından da emin değilim. Böyle bir sektör olmakta istemiyor aslında. Çünkü herhangi bir sektör olabilmeniz için o sektörün başat unsurlarıyla beraber yani üretimin başında bulunan insanlarla beraber ara unsurlarını da net olarak kavrayabilmeniz ürettiği değeri biliyor olmanız ürettiği değer karşılığı olan mali değeri de ortaya koyuyor olmanız lazım. Şu ana kadar mesela ağırlıklı olarak bu üretim değeri ve karşılığı alınabiliyor mu niçin alınamıyor diye konuşmuştuk lakin sanat yönetmenleri olarak ta başta bizlerden beklenen şeyde mucizeler yaratmamızdır. Ve yönetmenin henüz aklında olan dünyayı mutlaka hesaba katarak mümkünse kendimizde bir şıklıklar yaratarak falan filmin çevresini seyirciyle çok güzel (o güzel herkese göre değişebilir) bir şekilde buluşturabilmemizdir. Bu beklenir bizden. Tabi ki bir şeyi yapmanın koşulları vardır bir şeyi hangi sürede yapıyor olmanızda bir koşuldur. Bir şeyi hangi araçlarla ya da hangi ekiple yapıyor olmanızda bir koşuldur. Bütün bu olasılıklar içerisinde dağılmamak için temellere dönmemiz gerekir. Film üretimi için ön hazırlık diye bir şey vardır. Türkiye’de bu ön hazırlık dediğimiz şey üç hafta ile dört hafta içerisinde

sınırlanmıştır. Dünya sinema endüstrisi ise bundan söz etmez bazı filmler üç yıl beş yıl kendi ön hazırlıklarını yapar ve bütün dünyaya ürünlerini satarak çok ciddi rakamlar, tahayyül edemeyeceğimiz hatta telaffuz edemeyeceğimiz rakamlarda gelirlere de sahip olmuşlardır.

**Yeliz Çiçek: Peki en uzun yaptığımız film hazırlığı hangi işti? Üç dört haftadan fazla süren oldu mu?**

**Veli Kahraman:** Yok. En fazla dört hafta.

**Yeliz Çiçek: Son dönemde Bkm ile çalıştınız.**

**Veli Kahraman:** Son üç senedir Bkm'ye Düğün Dernek 2, Düğün Dernek 1, Bana Masal Anlatma mesela buralardaki ön hazırlıklarımızda yine dört beş hafta ile sınırlanmıştır. Beş haftadır aslında. Yani bir sinema filmi için üstelikte popüler bir sinema filmi için yaptığımız ön hazırlık süresi beş hafta çok komik bir süre.

**Yeliz Çiçek: Ama döneme göre çok iyi işlerden birkaçı.**

**Veli Kahraman:** Döneme göre iyi olabilir.

**Yeliz Çiçek: Gişe olarak aslında.**

**Veli Kahraman:** Gişe olarak tabi ki oldukça iyi, bence çok çok iyi.

**Yeliz Çiçek: Peki televizyon dizilerine? Mesela ben sizin yine dekorunu yaptığımız daha sonra içinde yer almadığınız bir televizyon dizisinde de çalışmıştım. Saklı Kalan da.**

**Veli Kahraman:** Evet o da enteresan bir işti ama çok yürümedi.

**Yeliz Çiçek: Evet hem yürümedi hem de ne kadar uğraştılarsa da şirket çok iyi bir şirketti, para sıkıntısı da yoktu, ama olmadı.**

**Veli Kahraman:** Dizinin kendisi tutmadı.

**Yeliz Çiçek:** Evet dizinin kendisi tutmadı reyting almadı. Show Tv'deydi o dönemde. Şirketi sizin yaptığınız şirketi yapım şirketi çok iyi olduğu için 'kiraya mı versek ne yapsak hani yıkmayalım bunu bir şekilde tekrar' diye kendi içinde bir sürü toplantılar oldu. Daha sonrasında da, ama son hali nedir bilmiyorum. Yıkılmamıştı hala biz bütün her şeyi topladığımızda.

**Veli Kahraman:** Öyle mi? Sonucunu bilmiyorum ama oldukça güzel bir dekordu, çok ta gerçekçi bir dekordu, yaklaşımlarımızda gayet iyiydi hem yönetmen hem görüntü yönetmeni ile paslaşmamızda oldukça iyiydi.

**Yeliz Çiçek Mehmet Ada Öztekin ile Serkan görüntü yönetmeniydi. Onlar bu sezonda yine bir işe başladılar yine dönem işi yine tutmadı.**

**Yeliz Çiçek:** Siz artık dizi işi almıyor musunuz?

**Veli Kahraman:** Arada bir alıyorum. Mesela Saklı Kalan gibi alabiliyorum ya da belki de kurup devretmek yani başlangıcında olmak sonrasında devam etmek olabiliyor.

**Yeliz Çiçek:** Yani projeyi kurup sonrasında devam etmek.

**Yeliz Çiçek:** Son dönemde hep sinema mı tercihiniz?

**Veli Kahraman:** Evet, hep sinema tercihim. Sinema tercih ediyorum sonuç olarak. Yani dizi filmde de dekor ağırlıklı bir dizi film varsa beni cezp ediyor. Eğer değilse, değilse gözümün önünden şey geçiyor önceki yıllarda çekmiş olduğum eziyetler bütünü geçiyor. Yani bu şu demek şimdi sanat yönetimi içerisinde çok önemli bir kavram var sanat yönetmeniyle birlikte çalışması gereken ve birçok mesela Hollywood yapımında da zaten sanat departmanına bağlı çalışan yada yapım tasarımcısına, yapım tasarımcısı deyince Türkiye'deki sanat yönetmeninin karşılığı olduğunu düşünelim. Yani bu eğilim 'çünkü henüz bu da oturmadı falan işte bizde buna sanat yönetmeni diyoruz, ya da Azerbaycan'daki jenerikte ki ismi de 'film ressamı' yani onlarda yapım tasarımcısı. Bilmiyorum şuan kullanıyorlar mı daha önceki yıllardaki filmleri budur.



**Yeliz Çiçek: Bu yaptığımız tüm projeler, şimdiye kadar olanların hepsini dosyalandırıp saklıyor musunuz?**

**Veli Kahraman:** Evet benim böyle iyi bir alışkanlığım var. Dosyalandırıp saklıyorum.

**Yeliz Çiçek: Siz ikincisiniz bunu bana söyleyen,**

**Veli Kahraman:** Öyle mi başka kimsede yok mu?

**Yeliz Çiçek: Bir de Hakan Yarkın yapıyor.**

**Veli Kahraman:** Yapıyor mu, bravo.

**Yeliz Çiçek: O da yaptı.**

**Veli Kahraman:** Bravo derken zaten gereken bir şeydir bu.

**Yeliz Çiçek: Aynen bizde yapmak zorundayız. Çünkü dönüp bakacağımız şeyler de olabiliyor diye bir ifadelendirilmesi olabilir.**

**Veli Kahraman: Çok doğru. Kendi geçmişimize bakıyoruz oradan. Hani ne yaptık nerden nereye geldik.**

**Yeliz Çiçek: Aksesuarlar, çizimler her şey dahil adına...**

**Veli Kahraman:** Yani şu anlamda değil. Bütün aksesuar dosyaları da aşağı yukarı yaptığım bütün filmlerde duruyordur. Hani hazırlap bir şeyi kullanmak anlamında değil ama bu bütün bir proje dosyası olarak durduğunda tamamlanmış bir işin keyfi olarak tekrar hatırlanabiliyor ya da bir sorumuz olduğunda da 'o zaman bak böyle bir şey olmuştu' kısmını görsel olarak görebiliyorum. Ve bir diğeri de bu konuda Türkiye sineması kendi arşivini tutma konusunda pek becerili değil bu aynı zamanda kişisel bir arşiv. Bütün sanat yönetmenleri yapar mı yapmaz mı, hangi gerekçeyle yapar bunu çok bilmiyorum ama yapmakta da yarar var.

**Yeliz Çiçek: Fırat bey de yapmaya çalışıyormuş, o da son dönemdeki çizimlerini falan epey saklıyorum ve oluşturmaya çalışıyorum dedi.**

**Veli Kahraman:** Şöyle bir şey söyleyeyim, bir küçük anı. Çok daha böyle meslekte ilerlemediğim zamanlarda, Türkiyede de neden böyle

modern bir davranış olmuyor cv'mi ve portfolyomu götüreyim yapımcıya diye gittiğimde, yapımcıya portfolyomu uzatmışım, o da gerek yok demişti. Yani Türkiye'de bu da enteresan bir şeydir Türkiye'deki sanat yönetimi kavrayışı içerisinde elbette ki genellikle bizler tavsiye üzerine gideriz.

**3. kişi :** Maalesef, bende bu durumun mağduru olarak.

**Veli Kahraman:** Yani bu iyi bir şeydir. Ama tabi ki başka bir maalesef tarafını ben şimdi biraz açıklamak isteyeceğim. O da şudur; bir yönetmen ya da yapımcı neden bir sanat yönetmeni ile çalışmak ister yani şu sanat yönetmeni ile niçin çalışmak ister sorusu biraz muğlaktır Türkiye'de. Yani tarzını mı beğenir, renklerini mi beğenir, dokusunu mu beğenir, dramaturji ile kurduğu ilişkiyi mi beğenir, insan ilişkilerine uyumluluğunu mu beğenir? Nesini beğenir bir şeyini beğeniyor olması gerekir ki onunla kendi yaratmak istediği film süreci boyunca beraber çalışsın neden yapmak ister bunu. Bu sorunun cevabı genellikle ahi sanat yönetmeni olarak karşımıza çıkar çünkü yönetmen de yapımcı da 'aa işte o iyi sanat yönetmenidir o gelsin' der. Fakat o iyi sanat yönetmeninin iç dinamiklerine bakarsınız mesela ben yönetmenlik yapıyor olsam o iyi sanat yönetmeninin iç dinamiklerine yani dosyasına bakmak isterim. Dosyasına bakarak onu elemek anlamında değil, dosyasında ona ait neler var bunu görmek anlamında ve nasıl hangi soruyu, hangi mekanı, hangi aksesuarı nasıl çözümlediğini çözümlene biçiminden görmek isterim ve yaratıcılığını anlamak isterim ve Türkiye'de olmayan bir şeydir, yaratıcılığını filmde kullanmak isterim o yaratıcılığı o filmde görmek isterim çünkü o bir değerdir. Ona bir değer olarak bakarsanız o değer kendisini yaratacağınız görsel çevreye katarsınız. Ama ona sadece tırnak içerisinde küçük bir geçiştirmeyle çoğu zaman da bir lütufmuş gibi sunulan iyi kavramıyla bakarsanız sadece iyidir.

**Yeliz Çiçek:** Neye göre iyi, kime göre iyi.

**Veli Kahraman:**İşte bunlar içinde mesela belki de gerekli değildir. Ama ben yapımcıya sunduğumda portfolyomu, bunları bunları yaptım, kendimi ispatlamak için yapmıyorum. Yaklaşımım bu yani benim de kendime ait pekişmiş bazı şeylerim var, böyle şeyler kullanıyorum. Elbette ki her filmin bünyesi ayrı ve her dokuda siz başka bir şey üretebilirsiniz yani buna bir engel yok zaten sanat yönetmeni birazda bu anlamda kıvrak olmak zorundadır herhangi bir senaryonun dilini ve yönetmenin bakış açısını çözebilme kıvraklığında olmalıdır. Sonra kendi üslubunuzu istiyorsanız yerleştirirsiniz bana göre bu böyledir yani. Benim üslup diye tanımladığım şey görsel üslup değildir sanat yönetimi içerisinde, görsel üslubunuz ya vardır ya yoktur, olması da gerekmez bence. Pardon başat bir görsel üslubunuzun olması da gerekmez ama başat bir üslup yaklaşımınızın olması gerekir. O üslubu nasıl çözerim, yani 13.yy'da bir Arap camisi yapıyorsanız oradaki bezemeler ve üslupla kurmuş olduğunuz ilişki nedir? Bunu nasıl anlarsınız ve bunun bağdaştığı olan bunun bakış açısıyla bütünleştiricisi olan yönetmenin üslubuyla bunu nasıl birleştirirsiniz ve kendi üslubunuzla bu üçünü nasıl birleştirirsiniz. Ve yapım olanaklarıyla nasıl birleştirirsiniz. Bunların hepsi bir sorudur. Bunu ancak deneyimle aşabilirsiniz. Yani dünya çapında hatırı sayılır sanat yönetmenleri bunları deneyimleriyle aşmayı başarabiliyorlar, kendi üsluplarını koruyarak da. Ama bu şart değildir.

**Yeliz Çiçek: Siz kendi üslubunuzu koruyabildiniz mi?**

**Veli Kahraman:** Ben kendi üslubumu yöntem olarak koruyabildiğimi düşünüyorum. En azından yöntem olarak geliştirebildiğim bir üslubumun olduğunu düşünüyorum.

**Yeliz Çiçek: Net olarak kaç yıldır sanat yönetmenliği yapıyorsunuz?  
14, 15?**

**Veli Kahraman:** Sanıyorum 24 yıl oldu.

**Yeliz Çiçek: Biz yazın Taksimde, İstiklalde en son Erol beyle aynı dönemde çalıştığınız biten işin o kadar ilginç bir serüven geçirdik ki**

yönetmeni gönderdiler. Başka bir yönetmen geldi falan aynı mekânı tekrar yapmak zorunda kaldık. Gelen yönetmenin dünyası başkaydı, renklerle falan tabi ki Erol beyi tahmin edebiliyorsunuz anlatmama gerek yok. Gece oldu artık son sabah beşte bitecekmiş İstiklalde Erol Bey oturuyor yerde, kaldırımda oturuyor artık oturuyoruz yani geçiş çekiyorlar. Sonra orada dururken artık anı olsun diye fotoğraf çekiniyoruz. Sürekli Erol Bey yaşlandınız diyoruz. Onun bize bir üslubu vardır ‘cacık ne yaşlanması’ dedi ‘ben sana lütufta bulunuyorum sen bana yaşlandın diyorsun’ dedi. Sonra kapattıktan sonra dediki ‘20 küsur yıl olmuş gerçekten’. Yani deneyimlemek çok doğru bir kelime aslında bizler bunu yaşadıkça anlıyoruz ama işte deneyimler farklılaşıyor.

**Veli Kahraman:** 90’la 2000 arasında sanat yönetmenliği gerçekten sanat yönetmenliği yaptığımı düşünmüyorum. Evet, yaptım ismim geçen, adımın geçtiği filmler var. Birkaç film fazlada değil zaten, diziler var ama daha çok 2000’den sonra ‘sanat yönetmenliği nedir’ sorusunu daha ciddi sorduğumu biliyorum. Bu soruyu sormamın nedeni de aslında tabi ki bir tanesi ‘yaptığım işi seviyorum’ ama çok kapalı olduğumu hissettim yani kendi içimize kapanıyoruz. Dünyada ne oluyor ne bitiyor gerçekten böylemi yapıyor bu işler, üstelik ortak yapımlarla falan çalıştığımızda bunu daha çok anladık. Ortak yapımlardaki iş bölümünü daha iyi kavradık belki. Bazı arkadaşlarımızda kavramıyor bilmiyorum kendi bilecekleri iş. Bunlardan sonra aslında kendimize sorduğumuzda yavaş yavaş dedik ki, bazı arkadaşlarımı da katıyorum bunun içine, sanat yönetmenliği öyle değil galiba böyle bir şey dedik. Onun mesela ilk on yılı katmıyorum bunun içerisine. Oradaki öyle bir çalkalanma, anlamaya çalışma vesaire gibi bir şey belki hatta son yıllardaki on tane filmi falan sayabilirim belki. Devrim Arabaları benim için bir sanat yönetmenliği, Anlat İstanbul evet benim için bir sanat yönetmenliğidir. Bunları şey olarak söyleyebilirim, bir sanat yönetmenliği vardır diyebilirim.

**Yeliz Çiçek:** Tolga Örnek ile çalışmanın da bir avantajı belki.

**Veli Kahraman:** Yani Tolga Örnek ile çalışmak uyumlu bir çalışmaydı.

**Yeliz Çiçek:** **Bunu neden söyledim, Tolga beyle bizde çalıştığımız dönemde Tolga beyin bence bir sanat yönetmenine çok büyük bir saygısı var. Bence bu çok önemli. Çok büyük bir değer veriyor sanat yönetmenine ve onun çalışmasına ve ayrıca kendi senaryosunda yazarken sanat yönetmenine o dünyayı çok iyi açıyor.**

**Veli Kahraman:** Evet çünkü bunun karşılığının ne olacağı konusunda fikir sahibi birisi, bunun bir değer olarak geri döneceği konusunda fikir sahibi bunu benimsemiş birisi, aldığı disiplin olarak ta bunu benimsemiş birisi. Yani yapım tasarımı ve sanat yönetimi kavramlarını bilen birisi olarak dolayısıyla sizin alanınızı size bırakan birisi. Bu güzel bir şey, zaten doğrusu bu ve bir yönetimde zaten bundan kazanır. Yani böyle yaklaşan bir yönetmen bundan çok kazanır. Ama bir yönetmen ya da yapımcı sanat yönetimi konusunda tutucu davranır ise bundan hayır görmez, Anadolu topraklarının lafiyla, bundan hayır görmez bu işin hayrı olmaz.

**Yeliz Çiçek:** **Peki Anlat İstanbul, Devrim Arabaları onlarla ilgili yaptığınız kaynaklar duruyor galiba. İşler daha doğrusu.**

**Veli Kahraman:** Duruyor tabi. Fotoğrafları da duruyor, eskizleride duruyor.

**Yeliz Çiçek:** **Sizde ki sanat yönetmeni tanımı bir sanat yönetmeni tanımı. Yani Veli Kahraman için sanat yönetmeni ne demektir?**

**Veli Kahraman:** Hiç dünya standartlarından ayrı bir tanımım yok. Çok kısaca cümlesi bir filmin görsel tasarımından sorumlu olan kimsedir aslında. Çünkü her türlü görsel tasarımından sorumlu olan kimsedir sanat yönetmeni, genel tanım bu. Ama dünya standartlarındaki tanımı ne ise bendeki de o, görünel çehresinin tasarımcı olarak varlığını devam ettiren filmdeki varlığını devam ettiren kişidir. Şunu da belirteyim aslında bu konuda mesela 6-7 sene evvel yine şöyle bir serzenişim olmuştu birkaç sanat yönetmeni arkadaşımınla beraber, bizim bu iş tanımlarımızı bir an

önce yapmamız gerekiyor ve bu iş tanımlarını eğer biz yapmayacak olursak o zaman tanımlanmış bir endüstride tanımlanmış formasyon ve tanımlanmış bütçeler içerisinde çalışmak zorunda kalıyoruz. Halbuki dünya standartları içerisinde çeviriler yapmıştık, Türkiye içerisinde bunun nasıl anlaşılacağına dair betimlemeler yapmıştık. Ve bütün bir şey sanat yönetimi, sanat ekibi, kostüm ekibi de dâhil olmak üzere bütün konuları yazmıştık, bu böyle bir külliyat.

**Yeliz Çiçek: Peki kaç kişi uydu buna? Uyuldu mu ya da?**

**Veli Kahraman:** Kimin uyup kimin uymadığını galiba 2016 yılında çok umursamıyorum. Ama bu mevzuyu tanımlar doğrultusuyla tekrar düşünen sanat yönetmenleri bu işten her bakımdan kazançlı çıktı. Gerekçeleri hem ekonomik, ekonomik ya da psikolojik olsun fark etmez her halükarda bu tanımlara uyan içselleştiren sanat yönetmenleri kazançlı çıktı, daha mutlu oldular, daha da bence doğru paralar kazandılar. Daha doğru ekiplerle iş tanımlamalarını yaptıkları ve iş bölümünü yaptıkları daha doğru ekiplerle buluştular. Bu yıllarını böyle geçirdiler. En azından yapımçı ya da yönetmene söyleyebilecekleri daha düzgün cümleler oluşturdular. Rastgele ben bir değerim demek yerine, ne iş yaptıklarını hem teorik olarak anlatabilme becerisine sahip oldular hem de yaptıkları işte bunu göstermiş oldular. Zaten eğer yaptığınız işte ne iş yaptığınızı gösteremiyorsanız siz o işi yapmıyorsunuzdur. Yani şunun gibi düşünebiliriz bir doktor hastası ile olan ilişkisinde doktorluk yapıyorsa o bir doktordur, yapmıyorsa bir şey değildir bence.

**Yeliz Çiçek: NewYork'ta Beş Minare ile ilgili anlatmak istedikleriniz nelerdir?**

**Veli Kahraman:** Mesela işte burada mekan düzenlemesi var, real mekan düzenlemesi. Şurada enteresan bir iş vardır, NewYorkta Beş Minarenin falan yani senaryoda geçen iki paragraflık ifade işte bakın düzeneği ora yanyor bu patlıyor falan oluyor, tarif ettiği şeyler var yönetmenin senaryoda etmediği şeyler var falan filan bunun içinden çıkamıyorsunuz.

Yani hadi anlat işte böyle oldu böyle oldu falan filan gibi bir sürü şey. Ondan sonra siz işinizi sahipten biriyeniz sanat yönetmeni olarak diyorsunuz ki; bu böyle olmayacak yani, bir kere yönetmeni anlamak istiyorsun ikincisi sen görsel olarak bundan sorumlusun peki ne yapacağım. O zaman planlamaya başlıyorsunuz ve bütün bir işte baskın sahnesinin planı çokta abartmayarak söyleyeyim size ait olmuş oluyor. Yani sanat yönetmenine ait olmuş oluyor. O zaman diyorsunuz ki yönetmene, yani yönetmen ve sanat yönetmeninin mizansen anlamındaki buluşmasına bir örnektir bu. Yani işte burasını ben yaptım şahane böyle bir insan anlamında değil. Bu yönetmen ve sanat yönetmeninin mizansen anlamında buluşmasına örnektir. Bu tür şeyler es geçilir. Bazen mesela yönetmenler bundan gocunur sanat yönetmeni olarak bunu anlarsanız psikolojik olarak biraz geri adım atmak istersiniz çünkü egosuyla giriyor mevzuya, kafasıyla girmiyor.

**Yeliz Çiçek: Böyle bir dekoru yaparken bile biz, hangi açılardan bakabileceğini düşünüp söylüyorsunuzdur.**

**Veli Kahraman:** Tabi başka zorlukları var. Siz burada yönlendiriyorsunuz diyorsunuz ki planda çok açıktır, kapı açılacak birisi vuruluyordur. Tamam, ama fonunda mesela bunun füyeler var vesaire var. Ne kadar alanı düzenleyeceğiniz ve ciddi olanaklarınızla ne kadar düzenleyeceğinizde önem kazanmış oluyor ve o zaman bu plan içerisinde burası baya büyük bir alan onu da söyleyeyim gezindiriyorsunuz. Sonra bununla sonra bununla karşılaşacaksın, burada bunu yapabilirsin şurada istiyorsan bunu da yapabiliriz yani olasılıklar devam eder.

**Yeliz Çiçek: Evet aslında onun dünyasını çok daha büyük bir hale getirir demek oluyor.**

**Veli Kahraman:** Tabi tabi, zaten daha büyük bir alana... Sinemada her şey biraz büyütülür ya, Ve eğer bu bir şey ipucu yani eğer bir sanat yönetmeni olarak bu yönetmenin bakış açısını biraz genişletebilerseniz bu sanat yönetmenine avantaj olarak geri döner. Sadece bunu sunarsanız

bunun yeşili var mı diye sorar. Bunlar var dediğiniz zaman bu zaten pek ileri tiptir zaten.

**Yeliz Çiçek:** Ben asistanlığında Erol beye geldiğimde bana böyle yapmıştı ‘bunu getirdin bir şey getirdin bunun alternatifleri ne getirdin’ diye sorduğunda ne diyeceğim ‘pardon Erol Bey’ deyip arkamı dönüp koşmuştum, ‘yönetmen gibi göreceksin yönetmen gibi’.

**Veli Kahraman:** Diyeceğim o. Orada bir sürü çalışma var. Dağın başında mezar yapmakta var işte bilmem hangi okulun dönem gereği düzenlenmesi de var, boş bir alanı hangar yapmakta var. Falan filan bir sürü şey var. Fakat mesela şu tür şeyler daha...

Mesela Aya İrinide kurduğumuz bir plato, bu bir plato yani olacak bütün mevzuda şu yönetmen proje çekmek istiyor semazenlerin dönüşünü çekmek istiyor. Yani bizde ona göre ölçü almış oluyoruz işte ikinci kattan *frame* uzatılacak tam orta noktasına gelecek mi gelmeyecek mi 9 metre çapında falan bir şey. Yalnız Aya İrini’de çalışıyorsun ve Aya İrini’de size çok kesip biçme imkanı yok ancak basit montajlamalar basitmiş gibi görünecek montajlamalar yapma imkanı var. O zaman peki diyorsun ben bu platformu nasıl kurayım birinci seçenek yuvarlak platform kiralayan kim var buda, ne kadar 14 binmiydi o zaman falan. Yani yapımcımızın, bunlar tabi büyüleyici sözler oluyor, yönetmenimiz bunu istedi oo çok para falan filan bir çaresine bakarız yani bunu yapabirsiniz bu da bir tiptir. Ne oluyor o zaman bir alternatifinizin olması gerekiyor ve buradaki kurma biçimlerini görünce. Bu ne biliyor musun bu yuvarlak platformun maketi, bu maketin büyüklüğü bu kadar. İkincisi de bu maketin ön kurulumu bu Aya İrini’deki kurulmuş hali. Bunların hepsi, yani şu maketten sonra şuradakilerin hepsi bunlar 3’e 60 6’ya 60 pardon bir metre kesilmiş sunta boyları ve 60 cm de bir yarık atılmış durumda. Maketten daha iyi görebilirsiniz bunları biz puzzle gibi belli bir sırayla yaptığımızda iç içe geçirdiğimiz zaman kendisini tutan bir *constructs* çünkü bunun sağlam olması gerekiyor. O zaman bizim bütün yaptığımız



iş sadece geçme işine dönmüş oluyor. Taşırken de çok büyük bir rahatlık metreküplerce de ağaç kullanmıyorsun sunta kullanıyorsun. Kurarken de sadece sırasını belirlemek onu da maketten çıkarmış olduk ve bu bir puzzle. Şimdi bunu yapıyor olsak ben tekrardan düşüneceğim hangi sırayla gidiyorduk, elbette ki şöyle yatay sıramızla gittik ama birde böylelerimiz var ama bunların her birinin köşelerde oluşturduğu başka şeyler var. Dolayısıyla mesela iki de bir gibi bir tanesini alttan bir tanesini üstten atınca bulmacayı buluyorsunuz. Yani bulmacayı bulduk. Bunu böyle yap mesela sanat yönetimi içerisinde yani tasarımcı olarak seyircinin görmediği bir şey. Yani bu da sanat yönetiminde var.

**Yeliz Çiçek: Ama içinde matematikte barındırıyor bence. Çok ciddi mantık ve matematik barındırıyor. Mantığı da var yani.**

**Veli Kahraman:** Tabi mantığı da var keyif olsun diye bir şey değil ama en çok keyif aldığım şeylerden bir tanesi budur. Biz bunu böyle çözdük. Ve bunu mesela çok istisnai insanlarla paylaşabiliyoruz öğrencilerle paylaşabiliyoruz, şimdi mesela sizinle paylaşmış oluyorum ya da mesela bir sanat yönetmeni arkadaşımınla paylaşırım falan. Ben bunu yönetmenle paylaşarak bir keyif almıyorum ama işinizi severseniz bunlarında tasarımcılığın zaten çok önemli bir parçası olduğunu anlıyorsunuz.

**Yeliz Çiçek: Büyük bir keyife dönüşüyor iş.**

**Veli Kahraman:** Ve sonuç olarak işinizi görüyor musunuz, evet hem de çok. Daha ekonomik olarak görüyorsunuz.

**Yeliz Çiçek: Peki bu puzzleyi yaptıktan sonra üstüne ne yerleştirdiniz? Yine sunta mı?**

**Veli Kahraman:** Sunta evet, ama bütün alıştırmaları burada yapıldığı için orada artık sunta kesilme işlemi yapmadık. Bir de böyle mekânın zorunlulukları içerisinde gerçekleştirilmiş şeyler var işler var. Kapalıçarşı mesela .

**Yeliz Çiçek: Kimse oranın gerçekten stüdyo olduğuna inanmamıştı. Burak ile çalışmıştınız görüntü yönetmeni olarak.**

**Veli Kahraman:** Evet evet çok severim.

**Yeliz Çiçek:** Eskişehir miydi Devrim Arabaları?

**Veli Kahraman:** Yok burada çektik. Beykoz'da yaptık.

**Yeliz Çiçek:** Eskişehir'e gidildi mi peki o işte.

**Veli Kahraman:** Eskişehir'e gidildi.

**Yeliz Çiçek:** Bunları görünce ne kadar keyifle çalıştığımızı aslında buradan çıkarabiliyoruz bence.

**Veli Kahraman:** Ya böyle severek yapıyorsanız denir ya, aslında severek yapıyorsanız severek yapmış oluyorsunuz ve o iş tamamlanmış ve bitmiş oluyor. Yani sen tekrar bu mevzuyu konu ettiğin için aklımda şimdi bunları hatırlıyorum ama genel yaklaşımım ve olan aslında bir film bittiği zaman onun hakkındaki her şey biter yani tamamlandıysa bitmiştir artık. Yani o hangi mekândı sorusuna bile cevap vermekte güçlük çekiyorum.

**Yeliz Çiçek:** Bu kadar hızlı ve telaşlı yapıyoruz ki her şeyi bittiğinde hepimiz. Sizler kadar tecrübeli olmadık daha o sürece girmedik ama yani bitmiş olması dediğiniz gibi format atıp bir sonrakine bakıyoruz ve hatırlaması bile sebep olması gerekiyor bir şeylerin. Mesela ben Erol beye hep şey diyorum 'ya bunları anlatın ben öğrenciyken çok sıkıntı çektim anlatın bunları gidin birilerine anlatın gerçekten derdi olan insanlar var' en son bana artık dayanamadı ' ben öğretmenliği sevmiyorum yeliz' dedi.

**Veli Kahraman:** Evet o çok hoşlanmıyor. Bende ne kadar hoşlanıyorum bilmiyorum ama gidiyorum yinede. Çünkü oradan yetişen öğrencilerde var.

**Yeliz Çiçek:** Ama bence bu çok önemli. Burada keseyim artık kaydı. Kayıt için ve değerli görüşlerinizi benimle paylaştığınız için teşekkür ederim.

**Sonuç**

Veli KAHRAMAN uzun süredir sektörde varlığını koruyabilmiş ve bu durumu geçmiş-günümüz aksını bozmadan ilerletmiştir. Sinema alanında geniş kitlelerce beğenilen projelerin dekorunu üstlenerek günümüz türk sinemasına birçok katkıda bulunmuştur. Çağın gereklerinin farkında olup bu anlamda da çalışmalar yaparak sektördeki sanat yönetmenliği algısında kökten değişimler yapmaya çalışıp bu alanda da başarılı olmuştur. Yaşadığı problemleri bir sorun olarak değil de bir çözüm olarak gördüğünden de genç akım sinemaya yeni anlayışlar getirmiştir.

### **3.2.4 Fırat Yünlüel Röportajı**

**Yeliz Çiçek: Evet, önce kendinizi tanıtır.**

**Fırat Yünlüel:** 1994 Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar heykel bölümüne girmemle birlikte sanat yönetimi maceram başladı. Mersin’ de tesadüfen o dönemlerde çekilen bir işe asistan gerekiyordu, Mustafa Ziya Ülkenciler’ in yaptığı bir iş, yabancı bir prodüksiyondu. İngiliz-Fransız savaşlarını anlatan bir dış yapım. Asistan olarak gittim, hatta boyacı olarak gittim, sonra sanat yönetmeni asistanı olarak devam ettim. 94’ ten beri de bu işi yapıyorum.

Çok uzun bir asistanlık süreci yaşadım. Aldığım eğitimden dolayı zaten usta-çırak ilişkisine çok inanırım. Çok klasikçi olmasamda, klasiğin bu yanını çok severim yani usta-çırak ilişkisini. Mustafa Ziya’nın yanında beş altı yıl net asistanlık yaptım. 99’ da kendi ilk işime, bir video kliple sanat yönetmenliğine başladım. O günden beri de sanat yönetmenliği yapmaya devam ediyorum.

**Yeliz Çiçek: Mesela, Propaganda’ da dekorlar size aitti diye birşey var. Bu süreç nasıldı diye bize tam olarak açıklayabilir misiniz?**

**Fırat Yünlüel:** Şimdi, Propaganda biraz farklı bir iş. Sinan Çetin' in işleri bitmeyen işler olduğu için, çok sanat yönetmeniyle çalışır. Biz Propaganda' ya başladığımızda Mustafa Ziya' nın yanında asistandım, Propaganda bittiğinde sanat yönetmeniydim. İşte onun benzeri başka işler. Romantik... Yine asistandım, Romantik' i bitirdiğimde yine sanat yönetmeniydim. Aynı şekilde Banka, vizyona çıkmayan filmi, onda da aynı süreci yaşadık. Şimdi, bizim ülkemizde uzmanlık, yani sanat yönetmenliği çok yeni bir kavram olduğu için... 1980' lerde başladı. İlk 82' de başlıyor. 'Y: Başlıyor...'. Resmi olarak Metin Deniz Kabul edilir ama ilk sanat yönetmenliği yapan kişi Mustafa Ziya' dır. Yine vizyona girmeyen bir filmin sanat yönetmenidir. Sinan Çetin'in Dublör diye bir filmi için sanat yönetmenliği yaptı. İlk sanat yönetmeni kavramının kullanıldığı iştir. Tabi o dönem film vizyona girmediği için... Bir sene sonra Metin Deniz başka bir iş yapıyor, çok iyi bir mimar, iyi de bir sanat yönetmeni. Kavram Türkiye'ye yerleşmeye başlıyor. İşte biz Mustafa Ziya' yla başladığımız seneler, 90' lı yıllarda yine bir meslek tanımımız yoktu bizim. Meslek tanımımız daha yeni yeni oluştu, iki sene öncesine kadar net bir tanımımız yoktu. Sinesen' in çalışmaları İşkurla birlikte bağlantılarıyla tanımlamalar yapıldı. Sanat yönetmeni kimdir tanımı yapıldı. Biz o zamanlar girdik, asistan olarak başladık. Sanat yönetmeni her şeyi yapan adam, Türkiyede bu böyle, her şeyi yapan kişi.

**Yeliz Çiçek:** Peki o zaman, o zamanın yaratıcı süreci içindeki tam yerini nasıl tanımlayabiliriz?

**Fırat Yünlüel:** O dönemlerde yapılan iş sayısı az olduğu için, genelde sinema ağırlıklı işler olduğu için asistanların büyük bir kısmı güzel sanatlar çıkışlıydı. Yani güzel sanatlar eğitimi alan insanlar; resim, heykel, sahne-dekor mezunu veya o bölümlerde okuyan insanlar tarafından yapılıyordu. E zaten aldığımız eğitim bir estetik bilinç yaratıyor, bir sanat bilgisi yaratıyor. E, bir temel sanat eğitimi şart zaten. Bütün güzel sanatların ilk senesi temel sanat üzerinden gidiyor. Çok ciddi kalifiye bir kadro. Tanımsız olduğu için her işi yapıyorduk. Marangozluk

yapıyorduk, demircilik yapıyorduk, oyunculuk yapıyorduk, üretiyorduk işte. Set dizaynı, set dekor aklınıza gelen her şeyi yapıyorduk.

**Yeliz Çiçek: Peki, bunların bir alanı ve çalışma atölyeleri var mıydı?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki. Sanat yönetmenliğine başladığım süreçte ve ondan önce bütün sanat yönetmenlerinin yüzde sekseninin bir atölye geçmişi var. Yani, günümüze de bakarsan iyi sanat yönetmenlerinin hepsi atölye çıkışlıdır. Çünkü tasarım denilen şey malzemeyi bilmekten geçer. Malzemeyi bilirsen, nasıl tasarlayacağını bilirsin. Yani malzemeye dokunmadan tasarım yapsan, tasarımın çok havada kalacak. Bu yüzden benim jenerasyonumdan gelen ve benden önce gelen jenerasyonun yüzde doksanı atölye çıkışlıdır.

**Yeliz Çiçek: Peki şimdiki bu süreç içerisinde sinema-televizyon mezunu öğrencilerin böyle atölye eğitimleri alma imkanları var mı ülkemizde?**

**Fırat Yünlüel:** Yok. Yani şimdi, sinema-televizyon bölümü zaten yapı olarak benim görüşüme göre yanlış okullar. Sinema-televizyon eğitimi bir uzmanlık olmadığı süre içerisinde çok bir anlam ifade etmiyor. Dört yılda siz ne görüntü yönetmeni yetiştirebilirsiniz, ne yönetmen yetiştirebilirsiniz, ne sanat yönetmeni, ne ışık şefi.

Her şeyden biraz biraz bir öğrenciye yüklediğinizde zaten bir kargaşa yaşayacaktır. Genelde bir de sinema-televizyon bölümlerindeki handikap oraya giden insanların, öğrencilerin yüzde doksanı yönetmen olacağım diye gider, yüzde 10' u da ya oyuncu ya da görüntü yönetmeni olacağım diye gider. Aslında bilinçsiz bir seçim var. Bilerek girilmiyor. E kavram olarak da sanat yönetmenliği çok bilinen bir kavram değil. Bu yüzden insanlar sanat yönetmeni ne yaparı bilmedikleri için tercih etmiyorlar.

**Yeliz Çiçek: İletişim fakülteleri... Peki güzel sanatlar için?**

**Fırat Yünlüel:** Güzel sanatlarda da aynı. Yani daha son beş altı yıldır güzel sanatlarda, bazı okullarda sanat yönetimi dersleri konmaya başlandı. Ama onlar da yetersiz. Haftada seksen dakikalık bir derste bir

sanat yönetmeni yetişmez. Bunun için sanat yönetmenliği okulları da gerekiyor. Veya ülkemizdeki sahne-dekor okullarının sinema eğitimi vermesi gerekiyor. Sinemada sahne-dekor eğitimi vermesi gerekiyor. Bizim ülkemizde sahne-dekor okulları da genelde opera tarihi, tiyatro tarihi, sanat tarihi üzerinden gider. Biraz daha sahne performanslarının sergilendiği konseptlerde eğitim verir. Bu yüzden sinemayı çok iyi kavrayabilmiş değiller ama bu son dönem değişmeye başladı yavaş yavaş.

**Yeliz Çiçek: Belki de alanlaştırmak mı gerekir artık, yani sinema sanatı yönetmenliği diye bir isim altında toplamak mı gerekir?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki. Sinemada sanat yönetimi diye toplamak gerekiyor.

**Yeliz Çiçek: Peki bunun içinde televizyonda sanat yönetmenliğini de barındırabilir mi?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki. Yani kameranın var olduğu her noktada sanat yönetmeninin yaptığı iş çok değişmiyor.

**Yeliz Çiçek: Peki şuradan devam edelim mi? Sanat yönetmenleri nasıl çalışıyor?**

**Fırat Yünlüel:** Yani olan bir metni, bizim için metin senaryo demektir, tiyatrocular için text demektir. Bizim işimiz o yazılan metni, senaryoyu giydirebilme biçimidir. Dünyayı oluşturma biçimidir. Bizim tasarımlarımızın çoğu birebir yaratıcılık gerektirmez, gerçekliği yansıtmaya üzerine kuruludur. Yani ne kadar yalan söyleyip inandırırsan, gerçek olduğu hissiyatını yaratırsan o kadar başarılı olursun. Bunun için de tabii ki üst düzey bir kompozisyon bilgisi, çok yoğun bir dikkat, hayatı gözlemleme gibi bir sürü şeye dikkat etmek gerekiyor. Çünkü sanat yönetmenliği denilen kavram biraz da yaşamsal deneyim. Yani hayatta yaptıkların gün içinde karşına çıkıyor. İşte bir film yaparken, bir dizi yaparken, bir video klip yaparken bir sürü noktada bunlar senin karşına çıkmaya başlıyor. Bu yüzden benim tezim de bu, ben iyi bir sanat

yönetmenin elli yaş üstü, minimum elli yaş üstü olması gerektiğine inanırım. Çünkü bir yaşam deneyimi ve bunu yansıtmayı gerektiriyor.

**Yeliz Çiçek: Televizyonda yapılan sanat yönetmenlikleriyle sinemada yapılan sanat yönetmenlikleri arasında sizce bir farklılık var mı?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki. Yani televizyonda her hafta bir sinema filmi çekmek zorundasınız bizim ülkemizde. ‘Y: Aynen, 140 dakika...’. İşte 140 dakika 90 sayfa vs... Sistem değişti analog kameralardan digital kameralara geçildi. Yönetmenler derslerini çok iyi çalışıp gelmiyorlar. Teknoloji geliştikçe aslında işler daha yoğunlaşıp süreler daha çok uzadı. Çünkü maliyetler düştü. Herkes hoyratça kullanabiliyor kamerayı vesaireyi. Bu yüzden dizi sektöründe, televizyondaki sanat yönetmenliği artık gitgide ucuzlamaya başladı. Yani yetenek, beceri, bilgi birikimi değil, sadece o günkü işi kurtarabilecek insanlar yapmaya başladı.

**Yeliz Çiçek: Bir öngösürü olmayan, herhangi bir eğitimi olmayan...**

**Fırat Yünlüel:** Öngörüsü olmayan, renk bilmeyen, kompozisyon bilmeyen, fotoğraf bilmeyen, genel anlamda aks bilmeyen yani bir sürü şeyi bilmeyen insanlar artık bu işi yapmaya başladı. Bunların tek nedeni çok uzun saatler, çok yoğun ve ucuza çalışabilmeleri.

**Yeliz Çiçek: Peki onlara karşı mısınız?**

**Fırat Yünlüel:** Yani, tabii ki biraz karşıyım. Sonuçta bu bütün mesleklerde olduğu gibi. İyi bir tatlı yediğinizde ona sanat gözüyle bakarsınız, tatlıyı iyi yapan kişi ustadır. Yani usta olmadıktan sonra ne iş yaparsanız yapın. İyi bir doktor olabilmek için iyi eğitilmeniz gerekiyor, iyi bir mühendis olabilmek için iyi eğitilmeniz gerekiyor. Hiç eğitim almadan direk ben sanat yönetmeniyim dendiğinde ben buna şiddetle karşı çıkıyorum tabii ki, sonuçta bu bilgi ve birikim işi. Bunlar çoğaldıkça piyasa şartları da daha ağırlaşmaya ve vahşileşmeye başlıyor. Çünkü artık insanlar televizyonda nitelikli iş yapmak yerine ucuz iş yapma peşindeler. Bu yüzden sayıları da gitgide çoğalıyor.

**Yeliz Çiçek: Gitgide çoğaldıkları içinde aslında çok doğru ekipler de kurulamıyor. Peki bir sanat yönetmeninin ekibi kimlerden oluşmalı?**

**Fırat Yünlüel:** Yani şimdi o şeye göre değişir

**Yeliz Çiçek: Yaptığımız işin vasfına göre mi?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii, tabii. Ama ben tercih olarak birinci dereceden artistic bilen, estetik bilen, sanat eğitimi almış insanlarla çalışmayı tercih ediyorum. Çünkü aynı dili konuşabildiğimizde birbirimizi anlama şansımız çok fazla. Eğer birbirinizi anlamaya başlarsanız ekip olabilirsiniz. Sonuçta bizim ismimiz, yani sanat yönetmeninin kurduğu ekip sanat ekibi diye geçiyor. Sinema zaten bir ekip işi. Ekip olmadan bireysel anlamda çok birşey yapamıyorsun. Bu yüzden ekip ne kadar aynı dili konuşursa o kadar başarılı olur. Ben tercih olarak sinema-televizyon bölümü mezunlarını, endüstriyel tasarım, güzel sanatlar mezunlarını tercih ediyorum. Yani minimum biraz estetik bilmesi ve temel sanat bilmesi gerektiğine inanıyorum. Tabi bazı özel durumlar çıkıyor. Alaylı dediğimiz, eğitimi olmayan ama o hassasiyeti olan, o becerisi olan çok insan çıkıyor. Onları da bir biçimde değerlendiriyoruz, yetiştiriyoruz değerlendiriyoruz.

**Yeliz Çiçek: Peki, estetik kaideyi biraz açabilir miyiz?**

**Fırat Yünlüel:** Bir defa titrimizin başında sanat var, sanat yönetmenliği var. Yani sanat denilen şey uç noktada Bizim yaptığımız işi veya sanatı diğer meslek gruplarından farklı kılan şey, bu hassasiyet, duygu yoğunluğu ve bilgidir. Bu yüzden sanat başka bir duruma dönüşüyor. Sinema yapıyorsunuz, bütün sanatların birleşimi olduğunu kabul ettiğimiz bir şey, yani bunu bilmeden nasıl yapacaksınız...



**Yeliz Çiçek: Peki böyle insanlara denk geldiğinizdeki çözümünüz ne oluyor? Çok acımasızca kararlar alabiliyor muyuz yani acaba?**

**Fırat Yünlüel:** Yani ilk başlarda böyle bir şey yapamıyordum ben kendi adıma ama yıllar geçtikçe, işte deneyim arttıkça bilginin getirdiği cesaretle daha rahat konuşabilmeye başlıyorsun. Veya işte hayır bu böyle değil böyle kısmını diyebiliyorsun. Zaten bizim asıl işimiz bu, yani yönetmene, yapımcıya estetik anlamda, resim anlamında neyin doğru olduğunu anlatmak. Yani bir yapımcı sanat yönetmenliğinden anlamayabilir, bir yönetmen sanat yönetmenliğinden anlamayabilir. Bizim ordaki varlık nedenimiz onun adına onun hayallerinin peşinden giderek, onun hayallerini gerçekleştirmek. Bu yüzden bazen düşündüğü şeyin yanlış olduğunu anlatabilmek gerekiyor. Eğer anlatmazsanız hem kendinizi hem onu kandırmış olursunuz.

**Yeliz Çiçek: Aslında onun var olan dünyasındaki sanatsal görseli tanımlıyoruz, görevimizin bu olduğunu tanımlayabiliriz...**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki, tabii ki. Onun hayallerini gerçekleştirme üzerine ordasın. Varlık nedenimiz bu. Yani bir film varsa bir yönetmeni olacak, yönetmen başında titr olmayan tek kahraman, tek kişidir yönetmen. Senin patronun.

**Yeliz Çiçek: Şöyle bir şey diyebilir miyiz.. Siz bir yapım tasarımcı mısınız, yoksa sanat yönetmeni misiniz?**

**Fırat Yünlüel:** Yani normal şartlarda ben aslında yapım tasarım yapıyorum. Production design yapıyorum. Yani Avrupa'daki, Amerika'daki karşılığımız bu. Ama Türkiye' de böyle bir kavram olmadığı için...

**Yeliz Çiçek: Böyle bir ayrım noktası hala oluşmadı değil mi?**

**Fırat Yünlüel:** Oluşmadı. Ben kendi adıma birkaç işte bunu denedim. Hani yanımda, ekibimde iki tane, üç tane sanat yönetmeni çalıştırıp production design yaptım, kendimi test etme adına. İşte belki bu sistemi Türkiye' ye oturtabilir miyiz oturtamaz mıyız onu test etme adına. Bizim

için iyi oldu ama yapımcı için hiçbir şey farketmedi, sonuçta yapımcı için sen yine sanat yönetmenisin. Yani öyle bir durum var.

**Yeliz Çiçek: Aslında çok da öyle akılcıl duran yapım gruplarımız daha yerleşmedi diyebilir miyiz?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki. Bizim yapımcılarımızın çoğu taşaronluk yapıyor. Yani parayı koyan kişi değil parayı bulan kişi yapımcılık yapıyor. Eskiden mesela yeşilçam bu açıdan daha sağlam bir kimliğe sahip. Yapımcı dediğiniz kişi aslında finansördür, finansı sağlayan kişidir, riski alan kişidir. Film bataabilir, zarar edebilir; film gişe yapar kar eder. Bu günümüzde artık öyle değil. Televizyon piyasasındaki dizi sektöründen gelen bir durum var, direk parayı koyan yapımcı yok artık, para koyan yapımcı yok. Kanalın parasıyla iş yapmaya çalışan bir sürü yapımcı örneği var. E çoğu eğitimsiz. Yapım denilen şey de bir uzmanlık alanı, herşeyde olduğu gibi. Yönetmenlikte olduğu gibi, sanat yönetmenliğinde, görüntü yönetmenliğinde olduğu gibi yapım da bir eğitim, uzmanlık gerektirir. Ama bizim ülkemizde maalesef bu da çok düşük sayıda. Yani teknolojimiz, herşeyimiz dünyayı takip ediyor ama, bilgimiz becerimiz çok geriden geliyor.

**Yeliz Çiçek: Peki, bir sanat yönetmeni sete çıktı. Sete çıkmadan önceki süreçte yönetmen ve görüntü yönetmeni ile yaptığı toplantılarda görüntü yönetmeniyle çatıştığı ve çatışmadığı noktalar nelerdir, en temel anlamda?**

**Fırat Yünlüer:** Normal şartlarda görüntü yönetmeniyle şefliğini konuşmak gerekir. Avrupa' da Amerika' da olan sistem nedir? Sanat yönetmeni, production designer dediğimiz kişi filmin ışığına, rengine kadar karar veren kişidir. Yani çok görüntü yönetmeninin de üstündedir. Ama bizim ülkemizde sanat yönetmenlerine bakış açısı biraz farklı olduğu için, görüntü yönetmeni titr olarak sanat yönetmeninin üzerinde kalıyor. Zaten birçok görüntü yönetmeni aslında sadece kamera operatörüdür görüntü yönetmeni değildir, bu sanat yönetmenlerinde

olduğu gibi dizi sektöründen kaynaklanıyor. Işıık bilmeyen görüntü yönetmeni olmaz, renk bilmeyen görüntü yönetmeni olmaz, nasıl sanat yönetmeni olmazsa görüntü yönetmeni de olmaz. Sonuçta konsept olarak baktığında herkes aynı çerçevenin peşinde. Dünyayı oluşturursunuz, o oluşturduğunuz dünyada görüntü yönetmeni oluşturduğunuz dünyanın fotoğrafını ayarlar, yönetmenin isteğine göre. Yani yönetmenin hayallerinin peşinden gider. Bu yüzden işte iyi bir görüntü yönetmeniyle çalışmak ayrıca çok keyifli bir şey. Oturup filmin ışığını tasarlamak, filmin rengini tasarlamak, kullanılacak aksesuarın rengi hakkında bile tartışmak, konuşmak hem eğlenceli hem yaratıcı bir şey. Yani insanı iyiye doğru sevk eder. Ama işte dediğim gibi bunu konuşabildiğin görüntü yönetmeni sayısı da çok azdır Türkiye' de.

**Yeliz Çiçek: Yaşar Kartoğlu' nun şöyle bir cümlesi olmuştu. Dedi ki, ışık aslında sanat yönetmeninin işidir, görüntü yönetmeninin işi değildir. Günümüzde artık sanki görüntü yönetmeninin işiymiş durumuna dönüştü Türkiye' de diyor...**

**Fırat Yünlüel:** Öyle, çünkü dediğim gibi sanat yönetmenliği kavramı oturmadı Türkiye' de. Production designer kavramı zaten hiç oturmadı.

**Yeliz Çiçek: Siz de katılıyorsunuz yani?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii ki, tabii ki.

**Yeliz Çiçek: Tamamen, görüntü yönetmeninin işi değildir sanat yönetmeninin işidir diyor.**

**Fırat Yünlüel:** Benim ilk başta söylediğim dünyayı oluşturma mevzusu, atmosferi yaratma mevzusu bu. Yani koyduğumuz aksesuardan boyadığımız duvarın rengine kadar, kostümü, makyajı, saçı, ayakkabısı, oraya nasıl bir ışık geleceği, tabii bunların hepsi yönetmenle konuşularak organize edilen şeyler. Hepsinin tasarlanması gerekiyor. Ya mesela production design yapmaya başladığımızda birinci dereceden yapım gruplarının veya yapımcının haklarını korursun. Set olduğunda maliyetleri nasıl düşürebilirsin, araçlar nereye park eder, ses yalıtımı, ışık

asıllacak yerler, görüntü yönetmeninin işini kolaylaştırmak, set çalışanın işini kolaylaştırmak gibi, bu aslında bir tasarım işidir. Sonuçta yüz kişinin çalıştığı, minimum altmış yetmiş kişinin çalıştığı ortamlar yaratıyorsun, dünyalar yaratıyorsun. Bunların içinde güvenliği de var. Diğer ekiplerin hızlı davranabilmesi için onlarla koordineli çalışma da var. Görüntü yönetmeniyle koordineli çalışma da var. Zaten yönetmenle birlikte çalışman gerekiyor. Dolayısıyla production design yapmaya başladığında herşey senden soruluyor aslında. Ama sanat yönetmenliği yapmaya başladığında sadece o kameranın önündeki tasarımı uygulamak, onu resme aktarmak yetiyor. Sanat yönetmenliğiyle production designer arasındaki farkı anlatıyorum. Zaten Amerika’ da Avrupa’ da iyi sanat yönetmenlerine biraz da jest olsun diye yaratılan bir kavramdır production designer. Sonuçta tamamen hem yapıma hem yönetmene yönelik çalıştığı için bir fazla çalışır, herkesten önce başlar herkesten sonra iş bırakır. Bazı production designerlar kurguya dahi müdahale edebiliyor, bizim ülkemizde değil tabii de, orda olan birşey bu.

**Yeliz Çiçek: Biraz önce değindiğiniz renk konusu... Aslında çok önemli bir şey renklerin doğru kullanılması, doğru renklerin tercih edilmesi. Atıyorum, gotik bir atmosfer yaratmak istediğinizdeki renkler, soluk bir ortam oluşturmak istediğinizdeki renkler... Hepsinin renkleri farklı farklı kullanılması gerekiyor. Sizce bu bir eğitimden geçmeli mi? Bu işi yapan insanların böyle bir eğitimden geçmesi gerekir mi?**

**Fırat Yünlüel:** Tabii, kesinlikle geçmesi gerekir. Şimdi çok basit bir örnek vereceğim. Bundan on sene önce filmlerin negatifle çekildiği dönem. Negatifin renk skalası farklıydı, bizim klasik anlamda bildiğimiz üç ana renk üzerinden giderdi; sarı, kırmızı, mavi üzerinden giderdi. Şimdi sistem değişti. Digital renkler başlayınca monitor rengi, RGB dediğimiz işte ana renklerden farklılaşan...

**Yeliz Çiçek: Aslında işimiz daha da detaylanıp daha da ince bir hal almış diyebiliriz: miyiz?**

**Fırat Yünlüel:** Öyle olması gerekirken tam tersi olmaya başlıyor. Zaten televizyonda izlemeye başladığında şeyi anlarsın yüz diziden en fazla iki tanesi görüntü olarak farklıdır. Diğer hepsi birbirinin kopyası. ‘Y: Aynı...’ Hiç fark yok yani, herkesin mantığı aynı kimsenin artistik kaygısı olmadığı için...

**Yeliz Çiçek:** Aslında herşey çok aydınlık, çok parlak, renkli...

**Fırat Yünlüel:** Televizyon karanlığı kabul etmez. Televizyon izleyicisinde alışkanlık yaratabilmek için herşeyin cıvıl cıvıl, şıkır şıkır olması gerekiyor. Yoksa insanlar görmediği şeyi özellikle televizyonda çok kabul etmiyor.

**Yeliz Çiçek:** Aslında kapitalist kültürün tamamen sunduklarının çok parlak, çok cafcıflı olması gerekiyor ki satması gerekiyor. Bu aslında satılan bir mala dönüşüyor.

**Fırat Yünlüel:** Mal ama bu bizim gibi ülkelerde biraz daha kötü. Profosyonel, bu işi sektöre çevirebilmiş, dünyaya iş satabilen ülkelerde biraz daha farklı. İşte AB grubunun ağzından düşürmediği Game Of Thrones, Lost... Bakıldığında bunlar da dizi... ‘ Y : Evet, bunlar da dizi.’. Yani, şimdi sektörel anlamda baktığında işin bu yanı var. Biz yapamaz mıyız, yaparız.

**Yeliz Çiçek:** Ama zaten biz denediğimizde bunların muadili olan, Bıçak Sırtı diye bir dizi yapıldı yıllar önce Türkiye’ de ve gerçekten rengiyle AB grubu içindi ve bir seneyi zor tamamlayabildi bu dizi.

**Fırat Yünlüel:** Öyle... Yani bizim ülkemizde herşeyin içi boşaltılırken, televizyonun içi zaten boşaltıldı. Bizim şu an tarafsız yayın yapan, veya işte gerçek anlamda iletişim aracı olarak kullanılan bir medya grubumuz yok, televizyonumuz yok. Bu yüzden artık kimse niteliğe

bakmıyor, herkes ne kadar ağladığına ne kadar güldüğüne bakıyor bizlerde. Konu olarak hepsi birbirinin tekrarı. Ve insanlar bunu izliyor ama arkaya kimse bakmıyor. Fon nedir, gerçekliği var mıdır, yok mudur... Bir örnek vereyim aile geleneğinde evde ayakkabıyla dolaşamazsın. Tabii. Gecekondularda bile bizde ayakkabıyla girer. Yatakta uyanır, full makyajlı, yemeğe oturur takım elbiseli. Kim takım elbisesiyle yemek yiyor. İşte buna benzer bir sürü şey.

**Yeliz Çiçek: Peki bu süreci yaşayan biri olarak da söylüyorum., benim en tıkanıp kaldığım noktalardan bir tanesidir. Bir süre sonra bu işi yaparken mutsuzlaşıyorsunuz. Mutsuzlaştığımız için de verim seviyeniz düşmeye başlıyor. Çünkü en baştaki konuşmanızda şöyle bir şey söylediniz. Artık işlerini çalışıp gelmeyen yönetmenlerle çalışmak zorunda bırakılıyor ki gerçekten buna yapımcılar tarafından zorunda bırakılıyor ki biz bunu en son birebir yaşadık ilk kez yönetmenlik yapan biriyle. Sizin gibi deneyimli Erol Taştan beyle çalıştığımız süreçte, orda yaşadığımız bir sürü sıkıntı. Ben kendi adıma bu anımdan bahsediyorum, sizde bunu yaşıyor musunuz? Sonuçta hepimizin bir maddi kazanç sağlama zorunluluğu var, hayatımızı idame edebilmek zorundayız. Yaşamak zorundayız, yaşamak zorunda olduğumuz için de, bu kadar kendimizi vermemiz gereken, çok iyi işler çıkaracağımız noktada tıkanıp, mutsuzlaşıyoruz.**

**Fırat Yünlüel: Şimdi bunun nedenlerinden bir tanesi televizyona iş yapmaya başladığınızda çalışma saatleri o kadar uzun ki, o kadar çok dağılıyor ki doksan sayfalık, yüz sayfalık senaryolarda. Her hafta bir sinema filmi çekme kaygısı var. Herkesin mantığı böyle çalışıyor. Yoğun çalışmaktan insanların kendilerine ayırabileceği verimli zamanları yok. Yani çalışırken sinemaya gidemezsin, kitap okuyamazsın, tiyatroya gidemezsin, bir arkadaşınla oturup iki kelime konuşamazsın. Çünkü o kadar yoruluyorsun ki fiziksel ve zihinsel olarak, günde sana kalan beş altı saati uyuyup dinlenmek için ayırıyorsun. Ki ben iyimser bir şey**

söylüyorum beş altı saat diye ki öyle bir durum yok. Aynen, ama işte zaman içerisinde direnmeye başladığında, mesela ben artık kendi adıma bunu yapıyorum. Uzun mu çalışmak gerekiyor, ekibimi çift yapıyorum. On iki saatten fazla kimseyi çalıştırmıyorum çünkü insani olan şey bu.

**Yeliz Çiçek: Çünkü var olan insanların da verimi düşüyor ve istenilen elde edilemiyor...**

**Fırat Yünlüel:** Hem verim düşüyor, hem birebir sermaye, emek sömürsüne girmeye başlıyor. Dünyada en tehlikeli meslek grupları sınıfına dahil edildi sinema. Yani yasalarda böyle birşey var artık. ‘ Y: Evet..’ Sağlık bakanlığında bir şeyi oldu bu konuda. İşte bunları düzeltmeden, nitelikli, yaratıcı beyinler, kendini besleyen beyinler oluşturmadan bu işi yapmak imkansız. Bir biçimde besleneceksin ki bunu aktarabilesin. Beslenmeden aktaramazsın. Bu yüzden kendine nitelikli zaman ayırabilmen gerekiyor, okuman gerekiyor, sergi gezmen gerekiyor, film izlemen gerekiyor, tiyatroya gitmen gerekiyor. Bunları yapamadıktan sonra iş zaten bir süre sonra sıkıcı olmaya başlıyor. İş hayatının merkezine koymaya başladığında, bu yanlış anlaşılmasın, yani bu işten sıkılıp kötü iş yapma mantığı değil. Bir biçimde artık ruh hali işe yansımaya başlıyor, çünkü yaptığımız iş biraz da enerji işi. Enerjini yansıtıyorsun her şeyde olduğu gibi.

**Yeliz Çiçek: O zaman şurdaki cümlenize geliyoruz aslında. Yani dediniz ya aslında sanat yönetmeni hayatın içinden, hayatta gördüklerinden öğrendiklerinden iyi iş ortaya çıkarır. Bizi aslında hayatın içinden çekip sadece o hapisaneye dönüşen setlerin içinde barındırıp, aslında bizi köreltiliyorlar diyebilir miyiz?**

**Fırat Yünlüel:** Yani... Büyük oranda. Ben şanslı kuşaktanım, çünkü başladığım dönemde sinema yoğunlukta idi. Televizyon yoğunluğu 2000’ den sonra başladı. Biz klasik, bahsettiğim usta-çırak ilişkisi içinde yetiştiğimiz için o keyifli zamanlarını yaşayabildik. E sektörde işte Erol

gibi olsun, Yaşar gibi, benim gibi insanlar çok uzun zaman geçirdiği için artık biz biraz kendinimizi koruyabiliyoruz.

**Yeliz Çiçek: Biz koruyamayan kesimdeyiz, çünkü artık size saygıları sonsuz olmuş. Yaptığınız işe saygı duyuyorlar.**

**Fırat Yünlüel:** O işe saygı duyma falan değil, tamamiyle faydacı bir yaklaşım. Şeyi biliyor bir yapımcı veya bir yönetmen işte Erol' la çalışırsam işim iyi çıkacak geriye bakmayacağım ve düşük rakamlara çıkacak. Çünkü biz bir işi yaparken birinci derecede yapımcıyı düşünerek çalışacak şekilde yetiştik.

**Yeliz Çiçek: Zaten yapımcılar genelde çok iyi de arkadaşlarınız oluyor. Onlarla arkadaşlıklarınız ve ilişkileriniz de oluyor, güven oluyor.**

**Fırat Yünlüel:** E çok uzun yıllardır birlikteyiz, nerdeyse çeyrek asıra yakın. Ben çeyrek asıra yakınım, Erol otuz yılı bulmuştur. Hani bakınca böyle bir durum var. Şimdi biz kendimizi koruyabiliyoruz ama, bende mesela en son Türkan Şoray' ın filmini yaptım geldim. Dört aydır direniyorum, neye direniyorum; televizyonda abuk sabuk bir iş yapmamaya. ' Y : Yapmamak için...' Ama ne olacak, beşinci ay artık benim direnme noktam kırılmaya başlayacak. Eğer benim standartımda, benim egomu tatmin edecek aynı zamanda ekonomimi karşılayacak bir iş çıkmazsa ne yapacağım, ' Y: mecburen...' yine gidip bir sıradan, kahvaltılı sofrası düzenlenen, hiç bir tasarım gerektirmeyen, hiç bir beceri gerektirmeyen sadece fiziksel anlamda işe katkı sağlayabileceğim bir iş yapacağım. Günümüzdeki işlerin yüzde doksanı böyle. ' Y :Buna dönüştü...' Tabii, yani tasarım üzerine bir şey yapılmıyor hiç bir dizide. Ne bir kostüm tasarlanır, ne bir sahne tasarlanır. Yani gidersen bir kostümü sponsordan alırsın, on takım elbise gösterir sen ondan 3 tanesini seçmek zorundasındır. Uyar mı, uymaz mı çok önemli değil. Ya da işte Fatih Kırıl' dan aldığın A sınıfı mobilyayla gecekondü düzenlemeye



çalışırsın. Veya prodüksiyon, yapım para sağlamadığı için ultra lüks bir evde yemek masasına kuru fasulye pilav koyabilirsin gibi bir sürü şekilde çoğaltırsın. Şimdi mutsuzlaşma anı orda başlıyor. ‘ Y : Evet..’ İşini gerçek anlamda yapamadığın için ego tatmin olmuyor. Ego tatmin olmadığında da mutsuzlaşmaya başlıyorsun.

**Yeliz Çiçek: Daha da kötüye gideceğini düşünüyor musunuz?**

**Fırat Yünlüel:** Ben daha kötüye gideceğini düşünüyorum ama bundan şikayetçi değilim bir biçimde kötüye gitmesi gerekiyor. Daha da kötüye gitmesi gerekiyor ki bir takım şeylerin düzelebilmesi için. Yani başka türlü dönüşmeyecek çünkü bu. Uzun zamandır bunun için bir sürü çaba sarfediyoruz işte sendika olarak Aternatif bir kaç dernekle de çalışıyoruz vesaire. Ama yok yani... Ben mesela sektördeki sanat yönetmenlerinin yüzde seksenini tanımıyorum. İsimlerini de bilmiyorum. Biçim olarak da bilmiyorum. Kaldı ki biz bu kadar büyük bir sektör değiliz. Ama buna rağmen tanımıyorum. Ki düşün her ekibin beşer kişilik olduğunu varsayarsak inanılmaz bir insan faktörü çıkıyor. Kimsenin kimseyi tanımadığı bir sektöre doğru gidiyoruz.

**Yeliz Çiçek: Peki, son dönemin en önemli problemlerinden biri de asistan sorunu. Sanat grubunda artık vasıflı asistanlar neredeyse kalmadı. Şöyleydi bizlerin zamanında, ben bundan on, onbir yıl önce Burhan Türk’ ün yanında başladığımda. Biz o bir cümle kurduğunda onun üzerine yorum yapmazdık saygımızdan. Ya da o bizim fikrimizi sorardı, git yap derdi yada gidip ona kızdığımız bir şeyi başkasıyla konuşmayı saygısızlık olarak görürdük. Bir şekilde ortam yaratılır, onu onunla paylaşırdık.**

**Fırat Yünlüel:** Mesela benim kendi ekibiminin mantığı öyle değil. Ben şeye inanırım yani asistan dediğin kişi sana yardım eden kişidir. Senin yardımcındır.

**Yeliz Çiçek: Yani biz onunla herşeyi paylaşabilirdik ama onun yeri gelirdi zamanı gelirdi. Şimdi öyle değil. Asistan sana bir şeyden**

**dolayı kızılıorsa bunu gidip Ahmet' e Mehmet' e anlatıp sana söylememe gereği duyuyor.**

**Fırat Yünlüel:** Yani o insani bir problem. Eğitimle ilgili bir problem.

**Yeliz Çiçek:** Usta-çırak ilişkisinin çok çirkinleştiiği bir döneme girdik artık...

**Fırat Yünlüel:** O artık kalmadı. Yani usta-çırak mantığı artık çok kalmadı. Önüne gelen herkes sektöre girip bu işi yapmaya başladı. Bu da bir handikap. Hiçbir şey yapamayan, hayatta amacı olmayan kişilerin en son söylediği şey, yani İstanbul için söylüyorum bunu taşra ya da anadolu kentleri için değil, sinemacı olurum diyor. Artık o noktaya geldik biz. 90' lı yıllarda benim tanımadığım kimse yoktu. Bütün ekipleri bilirdim, isim isim bilirdim. Bir araya gelirdik, konuşurduk, sohbet ederdik. Şimdi öyle değil. Şimdi kimseyi tanımiyorum. Yani kendi jenerasyonum var, yeni jenerasyondan da bir iki kişi hariç çok bir tanıdığım yok sanat grupları adına.

**Yeliz Çiçek:** Zaten bizler de tanımiyoruz her gün yenilerini öğreniyoruz. Her gün yenileriyle karşılaşıyoruz.

**Fırat Yünlüel:** Nöbetçi sanat yönetmenleri, nöbetçi görüntü yönetmenleri biri gittiğinde hemen yerine geçebilecek hazır kıtalar var. Rakamsal anlamda da bu böyle. Bir iş vardır bütçesini yaparsın ekip bütçesini yaparsın, bilirsin ki o para dışında o iş yapılamaz Bu profesyonelliktir. Her şeyin bir değeri var. Etki tepki meselesi. Ama işte arkasını döndüğünde senin yüzde elli ucuzuna bu işi yapacak insanlar var, o da arkasını döndüğünde yüzde elli ucuzuna yapacak insanlar var. Yani sektörün bu kadar vahşileşmesinin nedeni bu. Artık bir birliktelik yok, bir meslek grubu birlikteliği yok. En kötü işlerde bile, ayakkabıcılar odası vardı, ne bileyim dolmuşçular odası vardı, taksiciler, şoförler derneği vardı. Bizim piyasada böyle bir şey duydun mu hiç. Kamera asistanları derneği haricinde. Onlar da ilk başladığımda negatiften dolayı, hiyerarşik olarak

gücü ellerinde tuttıkları için yapabildi. Çünkü negatifi bilen insan sayısı çok azdı. Hani ilk başta konuştuğumuz gibi bilmesi gerekiyor mu, evet bilmesi gerekiyor dediğim şey. O zamanlar görüntü yönetmenliği, kameranın asistanları olan kişilerin hepsi nitelikli işini bilen kişilerdi. Şimdi öyle değil ki. Eskiden kameraya yaklaşmazdık biz, vizöründen bakamazdık, devamlı kameranın başında insanlar beklerdi herhangi bir tehlikeye bir şeye karşı. Şimdi öyle değil ki. Ucuzladı. Alexalar havada uçuyor. Bir sette üç tane Alexa oluyor. Bu nasıl bir mantıktır.

**Yeliz Çiçek: Bir de o eski bir şey değil. 2011' de Labirent filmine Alexa geldiğinde oo sette ilk defa efsaneydi Alexa. İki sene sonra Alexa' Lar o kadar basitti, öyle bir hale geldi ki**

**Fırat Yünlüel:** Bunu şey gibi düşün teknoloji işte. Ben mesela android telefonu daha bu sene aldım. O da ihtiyaç olduğu için. 'Y: Evet, ihtiyaç olduğu için.'. Aslında benim ihtiyacım da yok. Ama yok artık, mecburen. Teknoloji çok hızlı. Ve bizim ülkemizde teknolojiyi takip etmek şey üzerinden değil yani sana sağlayacağı fayda üzerinden değil sana kazandırdığı sosyal statü üzerinden takip ediliyor teknoloji. Yüzlerce insan Apple ve Mac kullanır bir tasarımcı olmamalarına rağmen setlerde dikkat et en iyi telefonları set grubu ve ışık grubu kullanır, bir gözlemdir bu.

**Yeliz Çiçek: Neden peki?**

**Fırat Yünlüel:** Çünkü onun için bir statü göstergesi. Benim için bir iletişim aracı onun için bir statü göstergesi. Yani işte bir iletişim aracı. Ama artık öyle değil ki. Her şeyde bu böyle. Bilgisayarda da böyle, telefonda öyle, kamerada öyle. İşte 2011 örneğini veriyorsun Alexa' Lar. Türkiye' de toplam 7-8 tane Alexa vardı şimdi 300 ün üzerinde var.

**Yeliz Çiçek: Evet biz Mardin' e çekimlere gittiğimizde Red kamerayla gittik. Alexa İstanbul' da kullanabiliyorduk sadece. Red de ısınıyordu, Burak Kanbir' di o zaman görüntü yönetmenimiz.**

**Çocuklar çöemberleri falan ıslatıp üzerine koyuyorlardı ki ısımp da durmasın makine, error vermesin diye. Ne kadar hızlı ilerliyor. 2016 yani çok büyük bir fark yok. 4-5 senelik bir zaman.**

**Fırat Yünlüel:** İşte teknoloji, kapitalizm denilen şey bu. İnsanı yaptığı işe de yabancılaştıran şey bu. Bizim şu an konuştuğumuz bütün bu mevzuların temelinde yatan şey de bu. Eskiden negatif dönemi belliydi. Magazin kaç para, onun banyosu kaç para, işte pozitif baskısı kaç para vesaire, yüksek maliyetler çıktığı için az harcansın diye yönetmenler şey yapardı mesela 3' e 1, 5' e 1, 5' e 2 çekeceğim diye gelirdi sete, dekupajı yapıp gelirdi. 5 prova yapardı 2 tanesini çekerdi. Şimdi öyle bir şey var mı?. Yanlış sinemanın büyüü burda yok olmaya başlıyor. O emek kısmı azalmaya başladıkça sinemanın niteliği düşüyor. Herkes şeyi karıştırıyor mesela. Teknoloji gerekmiyor mu tabii ki gerekiyor. İşte bi Star Wars yaparsın, bir Avatar yaparsın, bir Game Of Thrones yaparsın teknolojiyi böyle kullanmakta var. Bizde mesela bir dijitalciye, bir stüdyoya iş verirsin iki günde sana dünya yaratmasını istersin adam iki günde olmaz deyince, e niye elin gavuru yapıyor derler. Elin gavuru o işi üç yılda yapıyor sen o üç yıllık işi iki günde istiyorsun. Yani buna benzer bir sürü sıkıntı var.

**Yeliz Çiçek:** Siz boş zamanlarınızı nasıl geçirirsiniz? İşiniz adına gelişme sağlayacak bir şeylerle mi, okumakla mı, çizimle mi?

**Fırat Yünlüel:** Komple işte, bir insanın ihtiyaçları neyse onu yapıyorum. İşte kızım ile vakit geçiriyorum, bir şeyler okuyorum, film izliyorum, okula derse gidiyorum isani olan şeyleri yapmaya çalışıyorum. Çünkü insan olmaktan uzaklaşmaya başladığınızda makineleşmeye, robotlaşmaya başlıyorsun. Hissi olmayan insanların yapabileceği iş değil bizimki. Yani... Nasıl örnek versem birine çarpacak, o yüzden çok örnek vermek istemiyorum. Sektörü bilirsin, işte insanlar setten çıkar herkes bir yere gider içer içer içer eve gider yatar, sabah işine gider. Bir şey hakkında konuşulamaz. Sette mesela dikkat et kimse böyle entellektüel bir tartışma, sanatsal bir tartışma vesaire gibi bir durum hayal zaten artık.

**Yeliz Çiçek: Zaten bir süre sonra yalnızlaşıyorsun. Bu konular yüzünden ve kafan bambaşka çalıştığı için.**

**Fırat Yünlüel:** İşte genel sıkıntı bu. Sadece sektörel değil genel sıkıntımız bu. Bize insan olmamızı unutturuyorlar. İnsansın, belli başlı ihtiyaçların var onlar karşılanmadığı süre içerisinde çok yapabilecek bir şey yok. Öğrenciyken ben daha keyifliydim, daha çok şey yapabiliyordum. Çalışıyordum, heykel yapıyordum, sinema sektöründe çalışıyordum. Türkiye' nin her yanındaki sergilere gidebiliyordum. Şu an Taksim' de oturuyorum, şurdaki sergi salonuna ayda yılda bir gidebiliyorum. O da işte sordun boş vakitlerinde ne yaparsın, insan gibi yaşamaya çalışıyorum başka bir şey yok yani.

**Yeliz Çiçek: Peki çizim olarak yeteneğiniz var mı? 'F : Ben Güzel Sanatlar Heykel bölümü mezunuyum.'. Mesela ben bilmeyen biri olarak söylüyorum, sonuçta ben iletişim mezunuyum. Çizim olarak şöyle, benim İletişim öncesi bir resim eğitimim var, benim elimde çizim şeyim var ama bu el çizimi artık gitgide tekniğe dönüştü . Sizce bu çok önemli mi?**

**Fırat Yünlüel:** Ben o kadar katı bakmıyorum. Sanatın temel şeyleri vardır. Ben mesela şu an okulda verdiğim derste bunu anlatıyorum, kompozisyonu anlatıyorum, rengi anlatıyorum. Çizim bilmeyenler olabilir ama çizim bilmesen bile çizdirebilmeyi bilmen gerekiyor. Operatörün, artık dijital ortamda çizildiği için herşey çok kötü. Programlardan çok komplike programlara kadar bir sürü şey var. Ama tasarımını anlatabilme becerin yoksa veya tasarlayabilme becerin yoksa çok büyük sıkıntı. Sektörün yüzde doksanı bu. Ben mesela okulda çok basit google' ın bir yan uygulaması var. Sketchup. Gruplara ayırdım, çizim bilenler ve bilmeyenler. Ama herkese tasarım anlatıyorum. Şeyi bilmeleri gerekiyor, kompozisyon nedir? Ritim, renk, ışık, gölge, leke değerleri, bu tarz şeyleri bilmeleri gerekiyor. Mesela herkesin fotoğraf çekmesi gerektiğine

inaniyorum. Cep telefonuyla değil, normal fotoğraf makinesiyle. Filmi pozlayabilmesi gerektiğine inaniyorum. Sanat yönetmeni ve sanat yönetmeni asistanlarının hepsinin bunu yapması gerektiğine inaniyorum. Çünkü bu bir biçimde şeyi getiriyor yanında, herşeye kadraj olarak bakabilme becerisini getiriyor. Hangi rengin hangi ışıkta hangi pozlamayla neye nasıl tepki verdiğini gösteriyor. Dolu boş ilişkisini gösterir. Sonuçta hiçbirini birbirinden ayırmıyorum. Bir grafik tasarım, bir fotoğrafın tasarlanması, bir resim yapılması, bir heykel yapılması bunların hepsinin alt metni tasarım. Tasarlayabilme becerisi. Tasarlayabilme becerin varsa bunu aktarabilme becerinin de olması gerekiyor. Aktatırken istersen oturur sen kendin aktarırısın, çizersin eğer bunu yapamıyorsan iyi bir operatörle, bu işi iyi yapan birine anlatarak da yapabilirsin. Ama bunun şartı bunu nasıl aktaracağını bilmek ve tasarımı bilmek.

**Yeliz Çiçek:** Mesela ben İletişim fakultesi öğrencisi olarak master’ında da sanat yönetimi programında da böyle bir eğitim almadım. Kendi özel atölye eğitimini, ailemin aldıracağı bir atölyede çizim üzerine bu tarz eğitimler aldım. Orda da yine renk eğitimi almadım.

**Fırat Yünlüel:** Kimden aldın?

**Yeliz Çiçek:** Trabzon’ da aldım.

**Fırat Yünlüel:** Trabzon’ da aldın him. Mersin’ deki yer?

**Yeliz Çiçek:** Mersin’ de almadım, Trabzon’ da aldım. Keşke ama sinema-televizyon okurken böyle bilinçli bir tarafımızda yokmuş açıkçası, ben çünkü üniversite birinci sınıftaydım ve sanat yönetmenliği yapmak istiyorum dediğimde bize fotoğraf dersini Murat hoca verdi Evet. Evet, o bizim fotoğraf dersimizi vermişti ve bize baya filmleri yıkatıp, fotoğraf çekti. O zaman biz Murat hocayla kısa yani bir sene diyemeyeceğim bir süreçte bu eğitimi ondan aldık.. Evet, bir temel var. Ama ben şey düşünmüyorum Fırat bey, işte ben iki buçuk senedir sanat yönetmenliği yapıyorum,

**bu işleri de yapıyorum işte bu kafada bir insan hiçbir zaman olmak taraftarı değilim hiç kimse için. Her zaman öğrenmeyi sürdürmek gerekiyor.**

**Fırat Yünlüel:** Bunun sonu yok, bu sürüyor. Ben 21 yıldır bu işi yapıyorum en son asistanımdan bir şeyler öğreniyorum. Çünkü onun dünyaya bakışıyla benim dünyaya bakışım farklı. Benim yetiştiğim jenerasyonla onun yetiştiği jenerasyon farklı. Artık bilgi çağı, teknoloji çağı son asistanımdan ben faydalanabiliyorum, çok şey öğrenebiliyorum. Veya işte yeni çıkan herhangi bir malzemeyi takip etmem gerekiyor, teknolojiyi takip etmem gerekiyor. Ben mesela niye kameraları biliyorum. Kameraları öğrenirken mesela lens bilmek gerekir, lensleri öğrenmeye çalışıyorum. Herşeyi takip etmeye çalışıyorum, yetişmeye çalışıyorum. Bu zaten, tasarımcı olduğumu iddia ediyorsan bunları bilmen gerekiyor. Bunun sonu yok. ‘Y: Yok.’. Ben oldum bittim, tamamım, muhteşemim dediğin an senin bittiğin andır, tükendiğin andır. Kendini tekrar etmeye başlıyorsan geçmiş olsun.

**Yeliz Çiçek:** Bu noktada da mesela durup geriye çekilebilmek de çok önemli ya. Hani dediniz ya ben dört aydır bunun mücadelesini veriyorum. Bununla bir savaş içindeyiz. Hepimiz adına böyle. Bende mesela bu yanlış bir şey deyip geriye çekildiğinde, bizi tek etkileyen bence hayatı yaşamak ve para kazanmak zorunluluğu oluyor ya, o mücadele noktasındaki seçimlerimiz...

**Fırat Yünlüel:** Şimdi sıkıntı. Hani normal şartlarda bu işi Avrupa’ da yapıyor olsak, Amerika’ da yapıyor olsak biz üç ay çalıştığımızda bir yıl geçinebiliriz. Bu şeyi sağlıyor sana ama Türkiye’ de bu böyle değil. Mümkün değil. En üst düzey parayı kazanan kişi ol yine de oturamazsın. Çünkü ihtiyaçların zaten ona göre şekillenmeye başlıyor, ona göre tüketmeye başlıyorsun. Zaten biz aslında yaptığımız işlerin saat olarak baktığında bizim aldığımız paranın bir garsonun aldığı paradan hiçbir farkı yok. ‘Tabii ki. Yaşam standartı olarak. Gelir birayı bırakır dolusunu, gelir boş bardağı alır gider. Günde sekiz saat çalışır. Sen on dört saatin

altında çalıştığın bir iş hatırlıyor musun? Yani on altı olur, on sekiz olur, yirmi olur ama on dört saatin altına kimse düşmedi. Ki on dört saatin içinde yol ve yemek saatleri yok.

**Yeliz Çiçek: İşte en son dönemde BKM bunu oturturmaya çalışıyor. Bununla savaşıyor.**

**Fırat Yünlüel:** Yeni yeni şeyler var. Ben kendi adıma son iki üç yıldır bunu yapıyorum. Gece gündüz çalışmak mı gerekiyor, çift ekip kuruyorum. Seti yürüten ekibim ayrı, seti hazırlayan ekibim ayrı. O genel hiyerarşideki düzeni kurdum kendime. Production designer, sanat yönetmeni, set designer, set dekoratörü, construction manager dediğimiz usta, Amerika’ da bu inşaat mühendisi olur bizde Turgay ustadır. Bu sistemi oturturum. Çok zorunda olmadığım, bazen olabiliyor ama ani bir program değişikliği, düzensiz çalışmadan dolayı saatin uzadığı olabiliyor. Ama bunu minimum indiriyorum kendi adıma. Mesela çalıştığım filmlerde genelde buna dikkat eden ekiplerle birlikte çalışmayı tercih ediyorum. Buna dikkat eden ışık ekipleri, buna dikkat eden kamera ekipleri, buna dikkate eden yapım gruplarıyla çalışmayı tercih ediyorum. Çünkü aynı mantıkta olmaya başladığında bir güç oluşturmaya başlıyorsun. Bir de ben şeye inanırım, düzgün ve programlı çalıştığın sürece on iki saat çok uzun bir süre. Çok şey yapılabilir on iki saatte. Salak saçma atın gözünden, sineğin gözünden ordan burdan çekmek yerine; bir oyuncunun kaprisi yüzünden saatlerce beklemek yerine veya işte eğitimsiz prodüksiyonun iki kilo domatesin pazarlığını yapması yerine... Yani bizim yapımcımız parayı da harcamayı bilmiyor. Bu yüzden saatler uzuyor. Bu yüzden stresler büyüyor, bu yüzden herkesin sağlığı kaybolmaya başlıyor. Yani sosyal güvencesiz çalışıyoruz, sektörün yüzde sekseninde bir sosyal güvence problemi var.

**Yeliz Çiçek: Yeni yeni artık çözülmeye başlıyor...**

**Fırat Yünlüel:** Yeni yeni de, ama nasıl, taşaron sistemleri üzerinden. Dışardan başka bir şirketten, çalıştığın işten değil başka bir şirketten. En



son değil ondan bir önceki çalıştığım işte bir araştırayım dedim, Gebze’ de bir inşaat firmasından sigortalı göründüğümü farkettim. Ne gerek var... Çalıştığın saat üzerinden veya aldığın para üzerinden sigortalı görünme gibi bir şey zaten...

**Yeliz Çiçek:** Evet, evet.. Mesela sözleşmeleri de çok sağlam onların. Sözleşmelerinde ben onların şöyle bir madde okumuştum; iki ay deneme sürecidir, iki ay sonra sezon bitene kadar kimse işten çıkarılamaz herhangi bir şarta dahil olmadığı koşulda. Bu şarta dahildir, konuşulacaktır...

**Fırat Yünlüel:** Yüz kızartıcı birşey olmadığı süre içerisinde...

**Yeliz Çiçek:** Aynen... Baya böyle güzel detayları olan sözleşmeleri var.

**Fırat Yünlüel:** Onda da işte bir sürü insan sırf Kurtlar Vadisi diye Pana’ ya kötü gözle bakmıştı, bence Türkiye’ nin en iyi şirketlerinden birisidir. En azından verdikleri parade gözleri yok, eline sağlık diyerek veriyor sana haftalığını. Sigorta belgelerini tamamlamadığında sana parayı ödemiyor. Sigortalı olmadan sana parayı ödemiyor. O olmadan seni sete çıkartmıyor. E bu bir iki tane, beş tane hadi on tane de, yüz küsur iş çekiliyor Türkiye’ de.

**Yeliz Çiçek:** En son çalıştığım iş Kaderim’ in şirketi O3 yeni kuruldu bu şirkette, onlar da sete çıkarmıyorlar sigortaları yapılmadan.

**Fırat Yünlüel:** Yani doğrusu bu. Buna bize sunulmuş iyi birşey gibi bakma.

**Yeliz Çiçek:** Bizde sanki, hani bu bize özel yapılmış gibi bir şeye dönüştü

**Fırat Yünlüel:** Hep kötüsüyle karşılaşınca artık sana verilen senin hakkın sana iyi gibi geliyor. Halbuki öyle bir şey değil. O zaten onun yapması gerekiyor, bu bir lütuf değil. Ben ordayım, fiziksel olarak, zihinsel olarak ordayım, emeğimi, bilgimi satıyorum. E bunun karşılığı benim iş

güvenliğimi sağlamaksa, sağlayacak. On bölüm içerden giden şirketler var, kafayı yiyorum nasıl oluyor diye. On bölüm, nedir ya on bölüm. On bölüm sonra iş yayından kalkıyor, işte iş yayından kalktı diye para ödemeyenler var. İşin tamamını hazırlıkta yapmamıza rağmen yarım kaşe. Yarım kaşe, şimdi yeni çıkan bir moda çeyrek kaşe. Ben bunu duydum, napıyorsunuz dedim. Sonuçta iş hazırlıkta biter. Set benim eğlenceli tarafım, eğlendiğim nokta. Ben hazırlıkta daha çok yoruluyorum, daha çok çalışıyorum. Ben olabildiğince bunun mücadelesini veriyorum. Sendika olarak da veriyoruz biz bunun mücadelesini ama dediğim gibi eğitimsiz, kalifiye olmayan insanların sektörde çok fazla olmasından kaynaklı, bu mücadele yavaş yapılıyor. Yine temel sorun bir eğitim durumu. Hani bu mesleki bir eğitimidir. Yani ne yaparsan yap onun eğitimini almış olman gerekiyor. İyi yemek yapabilirsin, malzemeyi bilmeden iyi yemek yapamazsın.

**Yeliz Çiçek: Bu bir eğitim gerektiriyor ama... Ve dedik ya demin, öğrenmenin yaşı, sınırı yok aslında. Bu noktada biz tıkanıyoruz. Ben mesela okuduğum dönemlerde, sanat yönetmeni olmak için karar verdiğim süreçte hep ingilizce kaynaklar okumak zorunda kalmıştım. Hiç bir tane türkçe kaynakla karşılaşmamıştım. Bugün sanat yönetimine dair bir kitap araştırdığımda, kitap yok. Daha önceden yapılmış tezler bulabiliyorsun işte... O zaman burda da okuduğumda çoğunda şey, şurda şununla konuşulmuş, böyle bizim gibi dialoglar var. Kitaplardan alınan...**

**Fırat Yünlüel:** Bizim bundan son beş yıl öncesine kadar bizim meslek gruplarımızın hiçbirinin iş tanımı yoktu. Bizde mesela set deyince, set amiri deyince ne iş yaptığı tanımlanmamıştı. Sanat yönetmeninin ne iş yaptığı tanımlanmamıştı, kostüm tasarımcısı tanımı yoktu. Yönetmen ve görüntü yönetmeni hariç bunun bir tanımı yoktu, sektörde çalışan bütün alanların. Şimdi bunların hepsi tanımlanmaya başlandı. Bu neyi getirir, profesyonelliği yanında getirir. İnsanlar yaptığı işin sınırlarını bilirse, ne iş yaptıklarını bilirse, aksi takdirde çıkacak bir problemde daha dik

durabilecekler diye düşünüyorum. Ama yine de çözüm bu değil. Çözüm birinci dereceden mesleki eğitimden geçmek. Mesleki eğitim olmazsa hiçbir anlamı yok.

**Yeliz Çiçek: Bunun bir okulunun olması, bölümünün açılması çok gerekli, temel bir sorun.**

**Fırat Yünlüel:** Tabii, tabii gerekiyor. Bu yapımcılarımız için de geçerli, yönetmenlerimiz için de geçerli, sanat yönetimi, bütün alanlar için geçerli. Nasıl güzel sanatların işte heykeldir, resimdir, grafik bölümü, fotoğraf bölümü varsa, sinema fakültelerinde de yönetmenlik, sanat yönetmenliği, yapımcılık bölümlerinin olması gerekiyor. Yani tek başına kavram olarak sinema-televizyon bunu karşılamaz.

### **Sonuç**

Fırat YÜNLÜEL uzun süredir sanat ve sinema alanında çalışarak sektörün bir yenilenme sürecine ihtiyacı olduğundan bahsetmesinin temel sebebi ülkemizde hala sinemada sanat yönetmenliği algısının tam da oturmayışı.Uzun süredir sanat yönetmenliği yapan tüm bireylerin ortak problemi olan sanat ve dekor ekibine gereken titizlik ve çabanın gösterilmeyişi günümüz dekor yapım sürecine ve çalışma saatlerine de yansımaktadır.Bundan dolayı sanat ekiplerinde deformasyonlar yaşanmaktadır.

### **3.2.5. Yaşar Kartoğlu Röportajı**

**Yeliz Çiçek: Yaşar Bey bu işe ne zaman başladınız?**

**Yaşar Kartoğlu:** Peki nerden başladım. Ben hatırladığım kadarıyla 12 yaşlarında inşaatlardan tahta araklayıp, normalde inşaattan tahta istediğinizde tahta vermezler, onlarla kulübe yaparak başladım aslında.

**Yeliz Çiçek: Nerede kulübe yaparak başladınız?**

**Yaşar Kartoğlu:** Rize’de Çayeli’nde mahallede. Yine o inşaat tahtalarından daha önce kullanılmış çivileri çekerek onları düzelterek, hiç bilmiyorum çivi düzelttin mi? Normalde böyle kambur gibi olur.

**Yeliz Çiçek:** Düzelttim.

**Yaşar Kartoğlu:** Tutarsın parmağını da vurursun, parmağında hala duruyor ama bu geç bir dönemde olmuş bir olay, o çivileri de tekrar dönüşüme. Hatta kızıma da tekrar dönüşümle ilgili bir ödev verdiler de bazı atık malzemeleri tekrar dönüştürülebilir mi diye. İşte ben o zamanlar çivileri tahtadan çekip kulübe yapmaya başlamıştım. Kulübeyi tahtadan bir kutu gibi düşünün üstüne de o zaman çaylara atılan gübre çuvalının muşambası vardı, o muşambaları da çatıya koyardık. Yağmur yağdığına içine girerdik ‘ ah ne güzel ıslanmıyoruz kulübemiz var’ derdik. Bu kulübeden belki o dönemlerde filmlerde gördüğümüz bir şeyden belki etkilenmiş olabilirim. Ama 16 - 17 yaşına kadar böyle 5 – 6 tane kulübe yaptım. Hatta bir tanesi şimdi moda oldu. Parası olanın yapmak istediği ağaç ev. Yapmıştık o zaman, merdiveni vardı merdiveni inip çıkıyorduk da hatta öyle bir dönem oldu.

**Yeliz Çiçek:** Aslında buradan Rizeli olduğunuzu da çıkarabiliriz. Doğayı bilmenizin de katkısı var o zaman mesleğinizde ?

**Yaşar Kartoğlu:** Evet tabi. Soruyorlar bezen çocukluk oyunlarını nasıl oynardınız. Aslında oyun biçimi yoktu uydururduk. Yani bu bir yerden bir yere atlamak, daha uzun atlamak, ağacın daha tepesine çıkmak, derede ters yüzmek ya kendi metotlarına göre balık tutmak gibi bir sürü oyunlarımız vardı. Oyunda değil ona oyun diye bakmazdık vakit geçirirdik o dönem öyleydi. Hani okula da fazla ilgi duymadım çekici bir tarafı yoktu benim için, ama bir kuraldı okula da gittim. Ve liseyi bitirdim liseden sonra üniversiteye gitmedim. Yani gidemedim der ya çoğu insan işte şartlarım iyi değildi falan. Belki başka şartlarda büyüseydim üniversite benim için cazip olurdu ya da doğru bir eğitim daha başından

alsaydım belki olabilirdi. Sonra İstanbul'da yaşamaya başladım. Burası da böyle şey gibiydi doğudan batıya gidiyorum duygusunda bir gelmeydi şehre. Burada çok akranlarım var. Sonra burayı görüp anlamaya başladım, bir süre takıldım burada ne oluyor ne bitiyor diye.

**Yeliz Çiçek: Kaç yaşındaydınız o zamanlar?**

**Yaşar Kartoğlu:** O zaman 17 -18 yaşındaydım. Sonra 18 yaşında bir dönem gözlemlerim burada insanlar nasıl yaşıyorlar diye. Neticede büyük bir şehir farklı bir şehirdi ama benim gelmemin sebebi taşı toprağı altın diye değil. Rize çok kısıtlı bir yerdi, kulübe yapmakta artık cazibesini yitirmişti, yapacak bir şeyde yoktu sıkılmışım. Burada daha özgür olur insan. Daha yapacak şey bulurum diye buraya geldim sonra ne yapabilirim diye düşünmeye başladım. Ama bu çocuklukta kulübe yapma durumu da, o zaman her şeyi yapma arzum varken. Okul şeyinde ben kızım yapıyorum jimnastiğe gidiyor, tiyatroya gidiyor, bir sürü aktiviteye katılıyor. Daha çok annesi yönlendiriyor. Bizde böyle bir şey yoktu daha çok kendimiz bulurduk. İnsan bunları yaptıkça tabi kendi yeteneğini keşfetmiş oluyor. Bende çok hayal kuran bir insandım yani boş zamanlarımda hep hayal kurardım. O hayaller o zaman için belki olmayacak şeylerdi ama bugün olabilecek şeyler. Bugün baktığımda, o hayal kurma şeyini hiç yitirmedim. Hala devam ediyor hatta dalga geçerdi arkadaşlarım benimle hayalle ilgili Namık Kemal ile ilgili geyik yapıyordu bilirsiniz hikâyeyi. Ama ben hiç bırakmadım hiç etkilenmedim o insanların öyle bakışından falan. Ve İstanbul'da bir dönem iki ressam arkadaşımınla aynı evde oturmaya başladım.

**Yeliz Çiçek: İsimleri?**

**Yaşar Kartoğlu:** Askar Bozorki diye bir arkadaşım, öbür arkadaşımın adı Şivay'dı . İranlılardı. O arkadaşım (Askar) iyi bir ressamdı ve İran'da akademiye bitirmişti, öğretmenlikte yapmıştı. Sonra Humeyni gelince işler değişti ve Türkiye'ye gelip akademiye yazılmıştı tekrar. O farklı bir insandı zaten böyle okulu bitirmiş bir insandı, öğrenci gibi değildi. O

dönemde ben sanat galerisinde çalışmaya başladım. Teşvikiye sanat galerisinde çalışmaya başladım. 5- 6 yıl orada çalıştım o benim için önemli bir başlangıçtı. Sonra Bubi diye bir ressam var onun uzun zaman asistanlığını yaptım. Ne zamana kadar yaklaşık 26 -27 yaşına kadar asistanlığını yaptım.

**Yeliz Çiçek: Peki, asistanlık yaptığınız süreçte sanatçılarla birlikte uzun bir müddet beraberliğiniz var. Bunlar sizin psikolojinizi etkiledi mi?**

**Yaşar Kartoğlu:** Etkiledi tabii. O zamanlar Özdemir Altan, Adnan Çakır onlarla çok iyi tanışırdım. İşte galeride birçok ressamla tanıştım. Okula gelmem için çok teşvik ettiler. Çok arkadaşım vardı akademiye giden ve akademiye gider gelirdim. Bazen yabancı arkadaşlarımın Türkçe imtihanına girip ismini yazıp çıkmışlığında vardır. Sonra baktım akademide gerçekten hiçbir şey yok. Okul güzel bir okul deniz kenarında şahane falan böyle rahat bir ortam var. Ama buraya gelirim şunu öğrenirim şöyle bir yol çizerim gibi bir şey göremedim. Orada o arkadaşlarımda da öyle bir heves yoktu okula giderken. Onun için bir yandan çalışmak zorundaydım ve okula gitmeye heves etmedim. Yoksa okulun yetenek imtihanı vardı onu aşabilirdim.

**Yeliz Çiçek: Aslında mevcut durumunuz buna uygunmuş.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Normalde çocukluğumda da zaten ders çalışmazdım resim yapardım. Yani belirli bir kurala göre birisi beni yönlendirmezdi öyle takılırdım.

**Yeliz Çiçek: Bir atölye eğitiminiz yok aslında?**

**Yaşar Kartoğlu:** Yoktu evet. Bir şeyleri kendimce çizerdim o dönemde. Sonra işte Bubi'ye asistanlık yaptım, onunla çalıştım. Sonra Mustafa Ziya Ülkenciler o dönemde yani 90'lardan bahsediyorum o dönemde fotoğrafçılık yapıyordu. Tanıtım ürün fotoğrafı çekiyordu. Onunla birlikte çalışmaya başladım, fotoğraf öğrenmek istedim. O zamanlar Erol Taştan

ile tanıştık Mustafa Ziya'nın atölyesinde. Fotoğraf ile ilgilenirken beraber çalışırken o dönem Tgrt açıldı. Zaten piyasada iş yok film de çekilmiyor o dönemde Tgrtye çalışmaya başladık.

**Yeliz Çiçek: Diziler çok oldu o dönemde o kanalda.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet hep dizi çekiliyordu. Televizyon filmi daha çok bir bölümlük iki bölümlüktü. Orada çalışmaya başladık. Orada birkaç sene çalıştık ama oradaki çalışma şeyi çok saçma sapan bir dönemdi ve yani sırf para kazanmak için, başka bir iş de yok. Ama biz Erol ile kendimize göre bir heyecan yaratmıştık orada. Hani böyle kürek mahkûmu gibi çalışıyorsunuz bir şeyde çok saçma sapan ayrıntılara takılıyor yani adamın eşarbından bir saç teli çıktığında bile onu gidip parmağınızla içeri koyuyordunuz. Böyle mızraklar, dönem kıyafetleri falan. Bir dili yoktu, görev gibiydi, yapacak bir şey yok. O dönem öyle devam etti Erol Taştan ile. Sonra sinemada çalışmaya başladım daha doğrusu sinemaya çalışmaya başladık. İlk çalıştığımız film yine Mustafa Ziya, Erol Taştan ve ben ' Manisa Tarzanı' Manisa Tarzanı filminden sonra yine Fransızlarla bir işte çalışmaya başladım. O işte Ali Pertan vardı. Ve ilk kez düzgün bir ekiple hayal gücü yüksek ve farklı fikirlere açık bir ekiple çalıştım. O zaman çok şaşırtıcıydı o dönemde çok heveslendim bu işe ilk defa farklı bakmaya başladım. Sonra o biter bitmez İstanbul Kanatlarımın Altında filmi gündeme geldi o filme başladım ve sanat yönetmeni olarak çalıştım o filmde. Sonrasında da bildiğiniz hikâye o sıralamayı unuttum. Ve bir dönem yine 2001'de Vizonte filmi aslında benim hayatımda bir değişimdi. Yani İstanbul Kanatlarımın Altında Mustafa Altıoklar ile çalıştığımızda Mustafa Altıoklar ilk kez benim bu güne kadar Fransızlardan sonra gördüğüm Türkiye'de farklı bir yönetmen profiliydi. Sanat yönetmenliği denince o zamana baktığında dekorları yapan ya da film çekilen o ortamı hazırlayan kişiydi. O da neydi dönemine göre daha çok bildik şeylere ezberlere dayanan çalışma şekliydi. Ama Mustafa Altıoklar'da bu farklı oldu. Altıoklar kendini diğer yönetmenler gibi sette yönetmen olarak gören bir insan değil çalışan birisi

olarak görürdü. Fransızlarda da buydu. Türklerde şaşkırtıcı tarafı buydu Mustafa'yla. Biz Mustafa ile arkadaş olduk. Arkadaş olmamız benim, onun içinde aynı şey geçerlidir- işini daha iyi anlamaya sebep oldu.

**Yeliz Çiçek: Aslında sizin ufkunuzu açıp kendi ufkunla biraz da o açılımların sağlanmasının verdiği avantajlarla arkadaşlığa da dönüşmüş olabilir mi?**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet bu bir rahatlıktı ve o zaman şöyle bir şey başladı bende. Evet ben bir sanat yönetmeniyim. Sanat yönetmeninin tarifi işlevi falan buna çok geniş anlamda bakabilirsin sadece. Türkiye olarak İstanbul'da yaptığım iş olarak değil. Ama Mustafa ile çalışmaya başlayınca sadece ben sanat yönetmeniyim, sanat yönetmenliği şöyle olur şöyle yapmalı gibi şeyleri bir tarafa bırakıp birçok şeyde kendimi sette yapılan her işten sorumlu tutmaya başladım. Bu Mustafa ile birlikte başladı. Sonra Vizonteleda Yılmaz ile başka bir boyuta taşındı. Ve orada öyle bir noktaya geldi ki yani her şeyi yapabilirsin ama yaptığın şeylerin bir geçerliliği olması lazım. Ve biz Vizonteleda için mekan bakmaya gittik. Hakkâri ve Van'a. Sonra Hakkâri'de zor olacaktı fiziki şartlardan dolayı ve ekibin kalmasından dolayı. Van'da çekilmeye karar verildi, bir yer bulduk. Aslında elimizde tam olarak bir senaryo bile yoktu, fikir vardı oraya gittiğimizde. Ve Yılmaz Erdoğan'ında ilk filmiydi bu. Orada, yani en önemli karakter belediye başkanı ve belediye başkanının eviydi. Evinin yanında bir sinema vardı ve sinemanın belediye başkanının evi ile olan ilişkisiydi. Biz yine o işte de başka bir şey fark ettik, önceden tasarlamak değil de neye ihtiyacımız varla başladık. Bu bazı şeyler için hala çok geçerli bir şey. Neye ihtiyacımız varla başlamak. Ama film için öyle değil aslında birçok şeyi önceden düşünmek tabi ki çok daha önemli bir şey.

**Yeliz Çiçek: Aslında Türkiye'de hazırlık süreçlerine ayrılan zamanın sizin Vizonteleda daha fikir aşamasında oraya gidiyor olmanız şaşkırtıcı bir şey.**



**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Ama elimizde yeterli bir veri yoktu. Yani oraya gittiğimizde -sonrasında oluyor bu aslında- işin girişini anlatıyorum. Şöyle olur böyle olur Amerika'da böyle yapılıyor gibi falan hikayeler aslında çok klasiktir. Yani kendimize göre örnek vererek bir yere varmak bana çok daha geçerli geliyor. Belediye başkanının evini yaptık, yanında sinemayı yaptık. Sonra baktık ki bir dağın eteğinde bir şey dekor gibiydi. Döndüğünde orman döndüğünde iki tane yapı görüyorsun. Bu sefer yanına da bir tane ev yaptık, kahvehane yaptık. Yani bir kasabanın küçük bir bölümü oldu orası ve orada Vizonteleyi çektik. Sonuçta geldiğimiz noktada hiç baştan bunları düşünmemiştik. Baştan biz bütün bunları bir ev bulup başkanın evini bulup yanına bir sinema yaparak işimizi yapacaktık. Yani fikir oydu.

**Yeliz Çiçek: Küçük bir yapım düşünülürken...**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Ben telefonda konuşuyorum Yılmaz ile. Geldi gitti arada Necati Akpınar geldi onlarla konuştuk ve aklıma gelen her şeyi yaptık. Sonra o film güzel film oldu.

**Yeliz Çiçek: Gişesi de çok iyi çıktı o zamanlar. Aslında iyi ve doğru çalışıldığında seyirciye de geçimi iyi sağlanıyor ve karşılığı da alınabiliyor diyebiliriz mi?**

**Yaşar Kartoğlu:** Tabi ki alınıyor. Mesela İstanbul Kanatlarımın Altında'dan sonra Eşkiya çekildi, bir canlılık oldu. Vizonte sinemaya başka bir bakış açısı getirdi. O film bitti başarılı oldu, ikinci filme başlarken biz o bulunduğumuz yerde birçok şey duruyordu zaten. Orda çekmektense bu sefer fotoğrafa daha geniş bakmaya başladık. Geniş baktığımız fotoğrafın genişliğini de konuştuk bu sefer o bakış açısına göre başka bir yer bulduk ve başka bir şey inşa ettik. O zaman yaptığımız şey başında konuştuğumuz şeyi sonuna kadar devam ettirdik. Yani programladığımız biçimde gittik. Programlarken arada çok farklı bir şeyin farkına varıp sizi başka bir şeye götürebiliyor. İşin büyük bir çoğunluğunu önceden düşünüp konuşup bir fikre bağlayıp yapmak demek

üstüne artı bir şey koymak anlamına geliyor. Yoksa diğerini ilk yaptığımızda, ilk kez bu kadar dekor yaptık, bunu yaptık gibi bir şeyle yaklaşıyorduk. Bir klip için istiklal caddesi yapacaktık, şöyle şeyler vardı; istiklal caddesi yapmak, binalar yapmak, inşaat yapmak falan bir sanat yönetmeni için çok cazip şeylerdi.

**Yeliz Çiçek: Aslında bir sanat yönetmeninin gelişimi açısından çok önemli bir şey**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Bir marangozun bir odunu doğru rendelemesi için birkaç kalası rendelemesi gerekiyor gibi bir şey olarak bakabiliriz. Çünkü ben şuanda ona bakıyorum bir hamallık o yani. Bir kasaba yapmak, bir köy yapmak, bir şey yapmak. Ya da duyuyorum öyle o zaman o dönemin Hakkâri’de neyse aynısını yaptık. Ya da belediye başkanının evini yaptığımızda Yılmaz Erdoğan’ın annesi geldiğinde, -belediye başkanı babası oluyor zaten- ve yaşadığı ev oluyor. Yani inanamıyorum diyor çocukluğuma döndüm, sen bunları bilmiyorsun nasıl yaptın diyor. O zaman bu çok güzel bir duyguydu. Ama sonra o duygu benden kaybolmaya başladı.

**Yeliz Çiçek: O bayanın size söylediği duyguyu yaratmayı ne sağladı peki. Yani o dünyayı o kadının dünyasını yaratmayı nasıl başardınız?**

**Yaşar Kartoğlu:** Merak.

**Yeliz Çiçek: Nasıl bir ekibiniz vardı?**

**Yaşar Kartoğlu:** Ekibim yoktu.

**Yeliz Çiçek: Yani ustalarla mı yaptınız bunu yoksa bizler gibi okumuş etmiş, gelmiş sizlerin yanında çalışmak isteyen gençlerle mi? O dönemlerden bahsediyorum. Çalışmak için yollar arayıp bir şekilde gelip merak duygusuyla ulaşan gençlerle mi çalıştınız.**

**Yaşar Kartoğlu:** Öyle değil. Çünkü ben bu duyguyu bir tek Yılmaz Erdoğan ile kurdum o zamanlar; Daha önce de Mustafa Altıoklar ile kurdum. Yoksa bir sürü örnek verebilirim yani hayal kurdukça,

büyüttükçe, yan ekipte baktığında bu nasıl olacak, bir maliyet iki zaman e nasıl olacak endişesi var. Bir tek Yılmaz Erdoğan'da bunu gördüm 'yapalım aa şahane' yani benim anlattığım şeyi görmese bile yapalım derdi Yılmaz. Çünkü öyle bir insan kendisi ve öyle bakma cesareti vardı.

**Yeliz Çiçek: Bu birazda güvenden kaynaklanıyor. Size inancı da vardı. Yapabileceğinizi ona kanıtladınız ya da inandırdınız.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet ama Hakkâri'ye gittim gördüm. O zamandan bugüne gelen belediye başkanının evini gördüm. Şunun şöyle bir şansı var. Yani İstanbul'da büyümüş biri olarak Göktürk'te oturmuş, orda kolejde okumuş, bir sitede kalmış birisi olsaydım ben hayatta bilmezdim. Ama Karadeniz'de doğdum, benzer çok şey var. Aynı dönemdeyiz. Yaş itibariyle algı çok birbirine yakın, başka bir şey. Bir de şöyle bir durum var daha öncede çok dile getirdiğim bir şey aslında 70lerde 80lerde baktığında İstanbul'da, Türkiye'de fark etmiyor. Doğusunda ya da batısında, batıyı oluşturan da zaten doğuydu. Göç burayı oluşturmuştu. Aşağı yukarı aynı şeyleri yaşıyoruz. Şuanda aynı şeyleri yaşıyoruz. Şuanda aynı şeyleri yaşamamızın sebebi televizyon bize aynı şeyi veriyor ve insanlar onu yapmaya çalışıyor. Yani Hakkâri'de 1970'lerde geniş paça modayken bizde de geniş paça modaydı başka bir yerde de öyleydi, özenilecek bir şeydi o.

**Yeliz Çiçek: Peki. Mesela ben bir Trabzonlu olarak söylüyorum. Ben üniversite okuduğumda Batman'da yaşayan arkadaşımın benimde, dediğiniz gibi, belli genel kıstas vardı. Ama yine de bakış açılarımız daha farklı değil miydi acaba?**

**Yaşar Kartoğlu:** Farklıydı. Şöyle farklıydı, ben bir kere uslu bir çocuk değildim. Yaramaz birisiydim ve şimdi çok yanlış bir şey ama çocukken daha farklıymış. Çocuk olsam da bunu söyleyebilsem, istediğim şeyi yapmak isterdim. Birinin yönlendirmesi ile bir şey yapmak istemezdim. Ve kendim arayıp bir şeyin yapılma şeklini görürdüm. Sonra kendimce bir metot uydururdum ve onu yapardım. Şimdi bu Vizontele'de bütün

bunlar olurken bir şeye karar verdiğimde çok hayal kuruyorum. Çok alternatiflerini düşünüyorum farklı şekilde bakabiliyorum ve uzun bir zaman geçiriyorum. Yatarken kalkarken kahvaltıda falan fark etmiyor.

**Yeliz Çiçek: Aslında o sizin tamamen dünyanız haline dönüşüyor.**

**Yaşar Kartoğlu:** O an ona giriyor ona girdikten sonra iyi bir film seyredip dışarı çıktığımda devam etmesi gibi bir duygu ya da zaman zaman birkaç gün geçse bile ara ara o filme gitmeniz gibi bir duygu. Hep içindesiniz ve hep kendinizi bulmaya çalışıyorsunuz onun içerisinde de. Bu duyguyla birlikte empati kurarak başkanın evini yapabildik orada. Sinemadayken yazlık bir sinema yoktu kapalı bir sinema vardı. Onun üstünü açtım yazlık bir sinema oldu. Yoksa elimde bir fotoğraf da yoktu.

**Yeliz Çiçek: O da yine sizin aslında beyninizdeki fotoğraftı...**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet, yani sinema öyleydi. Dört duvar olurdu, perdesi olurdu, müdüriyet olurdu. Arka tarafta onu kapıdan girişin üstüne koymuştuk, işte fantastik bir şeydi. Bütün bunları yaparken aslında o zaman da Vizonteleda başladı aslında. Evet bu gerçekte öyle ama sence bu nasıl olmalı yani 1970'lerde sen koltuğu gördüğünde yada bir televizyon büfesini gördüğünde 'aa ananemin evinde vardı ' bir duygudaşlık kuruyorsun ve bu çok geçerli bir şey. Ya herkes için oysa yani evet o dönemde vardı. Ama bu da olabilir diye izleyiciye gösterdiğinde ve onun olabileceğine izleyicinin inanması. Sadece görmemesi olabileceğine inanması daha şaşırtıcı olabiliyor. Sonra zamanla bunu kavırıyorsun ve sen kendi hayatında bütün her şeye yorum yapabiliyorsun. 1970'lerin renkleri ve formlarını yakalayıp farklı bir biçim oluşturabilirsin o dönem bile olsa. Bu dönem için de aynı şey geçerli ama eskiciye gidip biz 1900'lerde film çekiyoruz diye baktığında hani daha çok ahşap yapıdan şeyler berjer takımlar, renkli lambalar, renkli halılar falan o artık bir kartpostal oluyor, çok bilindik bir imaj oluyor. Onun geçerliliği var mı evet var. Primde yapıyor ama mesela o değil de başka ne olabilirsiniz karşılığını bulmak gerekiyor.

**Yeliz Çiçek: Aslında o artık bu dönemde de tıkanılmış nokta haline dönüşmeye başladı .**

Yaşar Kartoğlu: Her şeyde tılandı. Sonuçta siz bu dönemde genel olarak baktığınızda 1920'lerden sonra bahaus döneminden sonra Almaya'da ben onu yeni bir akım olarak görüyorum. İskandinavlarda var o dönemde yeni bir form var, mimaride bahsediyorum.

**Yeliz Çiçek: Yeni oluşumlar yok artık. Eskiye dönüşüm var onu yenileyip sunuyoruz.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Yunanlardan sonra aslında bir bahaus var daha modern yani estetik ve dayanaklı ucuz malzeme üretmek var bahausta. Bugün böyle bir şey yok ama bugün şu var ben bu binayı yaparken de öyle o formların dışında bir form yakalayamadım ama kullanılan çok farklı malzemeler var. Yani o dönem olmayan çok farklı malzemeler var. O formları bugün farklı malzemesiyle yapabilirsiniz. Şimdi burada mesela eski tarihi yarım adada bir bina yıkılıyor belediye diyor ki burası tarihi imarda buraya bir tane cumbalı bir şey yap. Şimdi bu cumbalı bina yüz sene önce yapılmış yüz sene önce bir geçerliliği var. Şimdi ben bugün bir ev bina yapıyorsam burada ve tarihi bir değeri olmayan bir bina yapıyorsam ya da boş bir arazide niye eskiyi kopya alarak yapayım. Yani sanat yönetmenliğine örnek vermek için söylüyorum bugünkü algıyla onu yapmak lazım. Ya da yarının algısı olabilecek bir fikirle onu yapmak lazım, açık olmak lazım. Ama bu açıklık dediğim gibi yönetmenle başlıyor ama benim ikna kabiliyetim iyiydi, belki o an girdiğim heyecanla bu adam bunu söylüyor. Belki inanıyoruz, ama iyi şeyler söylüyor bakalım neler yapacak ile belki yol almışımıdır. Diğer yönetmenlerde. Dediğim gibi Mustafa Altıoklar, Yılmaz Erdoğan, Taylan Biladerler ile çok doğru ilişki kurdum.

**Yeliz Çiçek: Onlarla nerden tanıştınız?**

**Yaşar Kartoğlu:** Onlarla 'aşkım aşkım' diye bir sitkom yaptık.

**Yeliz Çiçek:** Peki onlar için şu anda piyasadaysa çok zor oldukları söylenir, ama çalıştığı bütün ekiplerde onu sever. Neden çok erken paydos ederler, saatleri bellidir. 12 saati genelde aşmamaya çalışırlar ama zor oldukları söyleniyor neden sizce?

**Yaşar Kartoğlu:** Evet bunu çok duydum. Hatta çekilmez olduklarını da duydum, arkadaşlarım onlar da söylediler. Biz o işte çalıştık. Küçük Kıyamette çalıştık. Çok sık görüşürüz, onlarla çok proje konuştuk. Olmayan projelerimizde var ama nerdeyse olacak diye çok çalıştığımız işlerde var.

**Yeliz Çiçek:** Mesela şöyle bir şey söyleyebilirim size; çok kolay kesip atabiliyorlar. Yani atıyorum burada bir iş var, o dakikada ve o saniyede mesela biz bugün 1de olacak diye konuştuksak o 1i 1 dakika geçtiğinde bu bir krize dönüşebiliyor Taylan Biraderlerde. Çünkü bu saat çok önemli, yani onlar zamanı çok iyi kullanıyorlar. Bu aslında iyi bir şeyken neden sektörde bu kötü bir şey gibi dillendiriliyor olabilir.

**Yaşar Kartoğlu:** Çünkü insanların böyle bir alışkanlıkları var, zamanı kullanmakla ilgili alışkanlıkları, yaptıkları iş alışkanlıkları var, bir sürü saçma sapan alışkanlıkları var toplumda. Artık bunların bir geçerliliği yok, bir işin doğru yapılma şekli bir lokantada olsa dünyanın neresinde yapılırsa yapılsın öyle yapılmalı zaten. Şimdi bu insanlarda zaten bu sektörün içinde bir yere gelmişler ama bu sektörün algısının dışında bunun dünyada nasıl yapıldığını başka algıyı da öğrenmişler. Bu benim içinde geçerli. Bu sadece filmi değil, hayatını çocukla olan ilişkini, karınla olan ilişkini mahalledeki durumunu her şeyini etkiliyor. O zaman sen işini doğru yapmak istiyorsun, saygın olmak istiyorsun ve prensip sahibi olmak istiyorsun. Yani biri sana telefon açıyor randevulaşıyorsun bir ustaya gidiyorsun tamam diyor, Cuma günü hazır değil.

**Yeliz Çiçek:** Usta yok hazırlamamış...

**Yaşar Kartoğlu:** Hazırlamamış. Ama sen öyle bir program yapıyorsun ki ondan sonraki setuplarda birinci setupa göre geliyor. Zaten o zaman duruyorsun ve bütün bunlara sabretmişsiniz, peki demişsiniz, eyvallah demişsiniz, zaten bunun karşısında bir şey diyecek bir konumunuz da yok, gücünüz de yok. Sonra siz artık yaptığınız şeylerin geçerli olmaya başladığında zaten diyorsunuz ki hayır ben öyle değil böyle istemeye başlıyorum. Ve asıl bunu böyle demediğinizde hata var yani. Bunlar da onu demeye başladılar. Ama bu biraz sert olabilir. Neden sert olabilir, eskiden intikam alabilmek için sert olmuş olabilir. Çünkü daha önce karşılaştığım durumla tekrar karşılaşıyorsun ve daha önceki tavrını göstermiyorsun. Daha doğru bir tavır gösteriyorsun aklına o geliyor ve gerçekten onu o zaman niye öyle yaptım diye bir şey oluyor hem kendinize hem karşı tarafta aynı şeyi size yaşatan birisi olduğu için ona karşı tarafa kızmaya başlıyorsunuz. Benimde aynı şekilde oluyor karımla bile bir şey yaptığımızda bazı şeylere baktığımızda o klasik algı çıkıyoruz oturuyoruz ‘üşüyeceksin üstüne bir şey giy ‘ falan yani. Üşüyeceksem ben üşürüm benim üstüme giyeceğimi senin düşünmene gerek yok. Herkes kendisini düşünmeli ya da çocuğunuzla sokakta giderken bir kadın durduruyor sizi ‘çocuğun atkısını iyice sarın üşüyecek’ falan diye Allah Allah ! Sana ne! Bu da öyle ben sana ne diyemiyorum ona geçiyorum. Çok insancıl bir şey yapıyor aslında ama insanlar kendi sorumluluklarını bilirse o zaman zaten kimse kimseye müdahale etmez, bir şey söylemez.

**Yeliz Çiçek:** Bizim sanat olarak en büyük problemlerimizden biri sektörde zaten böyle bir şey. Biraz önce verdiğiniz örnekte usta yapmıyor ki işini sizin o kurduğunuz planı aslında bir binayı yapmak gibi direkleri dikeyorsunuz ama üçüncü direği usta yapmadığı için üç tane usta da yapsa dördüncü usta direği dikmediği için binanın bir tarafı çökebiliyor. Ve hala da sektörde böyle ustalarla çalıştığımız için ve yapım para getirilerinin herkesin üçünü beşini hesap edildiği bir dönem olduğu için aslında çokta iyi ilerlemiyor. Gitgide de kötü

ilerliyor bu sefer. Sinir sahibi olabiliyorsunuz var olan boyanın rengi tutmayabiliyor. Ya da sizin o duvara vurduğunuz boyaya sonuçta renk seçimi *art direct drier* bir şeydir. Bunun demin dediğiniz gibi ikna süreci vardır ve siz o yönetmeni, görüntü yönetmenini ki bu görüntü yönetmeni ile konuşulup alınan genelde bir karar oluşmaya başladı. Bu son dönemde bunu konuşarak yaparsınız ve boyarsınız. Ama öyle bir noktaya geliyorsunuz ki; boyamışsınız ve o boya o an sizin için *art director* ya da sanat yönetmeni olarak doğru bir şey olduğundan ama gelip bir yardımcı yönetmen ya da bir görüntü yönetmeni ‘ya bu olamamış ‘ deyip o dakikada onu boyatmaya çalıştığı sürecin içinde yaşıyoruz. Çalışıyoruz daha doğrusu. Bu sizin orada neden o rengi boyadığınızı ya da neden o çıtayı oraya çıktığınızı yani bunlar açısından kimse sizin fikrinizi sorma gereği bile duymuyor ‘ya bu olmaz bu doğru mu’ deyip, bu söylemlere maruz kalıyorsunuz.

**Bu noktada bunlar sebep midir sizin bugün yemek işi yapmanızda?**

**Yaşar Kartoğlu:** Telefon açtı geçen yaz ve ben burası ile ilgileniyordum dedim ki zamanım yok uğraşıyorum burasıyla ve sende yemek işine girdin yemekçi oldun dedi. Yani sanat yönetmenliğini bıraktın dedi. Yani işte bu algı çok farklı bir algı yemek derken sokakta balık ekmekten tutun bir sürü noktaya gelebiliyor. Biliyoruz yani nasıl yapılıyor. Bende ona dedim ki senin bahsettiğin filmi bilmiyorum ama piyasadaki kötü işlerden çalışmaktan çok sıkıldım yeni bir mekânı, yüz senelik bir binayı restore edip başka bir şeye çeviriyorum. Gidip o kötü filmlerde çalışmaktansa yaptığım iş çok daha geçerli bir iş, ayrıca da ne kadar geçerli olduğunu anlamak için gelip burayı görmem gerekiyor. Burada bir tane bina vardı o bina yapılıyordu burada bir tane film çekti. Silsile filmi çekildi, gece film çekildi gündüz burada dekor yapılıyordu. Bakın şöyle bir şey var sinemada çalışırken Yavuz Özkan ile kavga ettik, siyah mı beyaz mı konusu üzerine Erol da vardı hatta. Erol arayış bulmaya çalışıyordu. Yani ben böyle istiyorum, ben böyle sevdim, ben böyle beğendim, ben böyle



uygun gördüm diye bir şey olamaz. Yönetmenin bile oyuncuya birisine işi tarif ederken niye öyle yaptığının geçerli sebeplerini anlatma zorundadır ki o insanda onunla bir bağ kursun ve iyi bir devamlılık olsun ona destek olacak onu ortaya çıkaracak başka yardımcı şeyleri de ortaya çıkarabilsin. Şimdi burayı yaparken de burası beş katlı bina nasıl kullanılacak ne olacak hiçbir fikrim yoktu, içine girip devamlı eşeleyerek düşünerek yavaş yavaş bir sonraki adımı bir önceki adıma göre atarak. Burası bu hale geldi ve hepsinde niye bu renk oldu niye o oraya kondunun geçerli sebepleri var bunu anlatabilirim. Renk nedir renk baktığınızda derinliktir. Yani sinema aslında derinliktir baktığımızda. Şimdi öyle olmuyor bakıyorsunuz. Bir yönetme için ya da bir görüntü yönetmeni için nerdeyse bütün filmdeki oyuncuları bir araya toplayalım, biraz onu görelim, biraz onu görelim, üç tanede genel alalım, ordan onları bir arabayla gönderelim, bir nehir kenarına götürelim piknik yapsınlar... En kolay şeyi tamam bu, bu kadar basit yapılmıyor ama...

**Yeliz Çiçek: Çokta bundan da üstün yapılmıyor.**

**Yaşar Kartoğlu:** Bir filmde bir arabanın üstünde bir yükü bağlıyor Cem Yılmaz. Sonra arabada biraz hareketlenecek. Şimdi koymuşsun bavulları falan üstüne koymuşsun, bağlamışsın, her şeyi bitirmişsin. Sonrasında ip vahşeti ipi tutuyorsun sağlam mı tamam sonra bir elini de böyle yapıyorsun bütün onları sen yapmışsın gibi, sanat yönetmeninin köleleri yapmış zaten o şeyi onlarda ezbere yapmışlar, binip arabaya gidiyorsun. Ya şimdi o eşyalar o adamın bir kere bunu anlatman gerekiyor, onu oradan bağlıyor sonra oraya gidiyor – hokkabazdan bahsediyorum- bütün bunları anlatman gerekiyor arkasında bir robot var onu nasıl çekiyor falan bütün bunları göstermen lazım. Yani bir insanın her gün kıyafeti giyilmiş mi nasıl giyiniyor herkes kıyafetini farklı giyebilir, bütün bunlar oyuncuyu, karakteri tanımlamak için çok önemli ayrıntılar. Yemek yenilecekse aç gelin diyordum gerçekten yemek yiyin, bu birkaç filmde oldu. Mesela Organize İşler’de Neşeli Hayat’ta oldu, hani fakir bir ailede ayda yılda bir et yenir o et nasıl yenilir ben bilirim onu insanın yeme

sesinden ve gözlerinin içinden anlaşılır. Bunu yakaladık ama adamlar yemek yemedi orda. Dördüncü tekrarda yediği zaman artık doymuş oluyorsun ve bazen karnın gerçekten açtır kime bakman gerektiğini unutursun spontane bir şey yaparsın ve o acayip değerli olabilir. Belirli bir düzen bu ezber yapılan her şey burada ve bunların dışına çıkmak için mücadele etmek gerekiyor. Her şeyde bak şeyden geliyorum ‘ aa burada yeni bir kafe açılmış ‘ , ‘ orada bir şey olmuş’ , nasıl şu anda dizi gibi film çekiliyor sinema filmi öyle herkes dükkânı kir alıyor üç gün beş gün sonra bir ay sonra yer açıyorlar orda. Ben bir buçuk sene uğraştım bu binayla.

**Yeliz Çiçek: Siz buranın tamirini tek başınıza üstlendiniz. Ustalarınızla...**

**Yaşar Kartoğlu:** Tek başıma üstlenmedim, bir mimarla çalıştım. Yani ben bir mimar değilim, ben filmde de mimarla çalıştım Vizonteledede, Organize İşlerde. İnşaat var ve o zaman sen buradaki dünyayı buradaki son halini yapman için birisiyle çalışman lazım. Çünkü sen artık bu duvarla böyle olacak bu dirsekler buraya konulacak bu dirsek buraya nasıl koyuluyor diye başında durmaman gerekiyor statik problemi var binanın taşıyıcılığı var bir takım teknik bilgiler var mimari dilini bilmiyorum o zaman ona göre bir ekip kuruyorsunuz zaten. Ama organize işlerde bir tane bir otoparkın içerisinde bir bina yaptık, bir tarafında insan var orda basket oynuyor öbür tarafı boştu. Bir toplantıda Yılmaz Erdoğan ile orayı araba mezarlığı yapalım aşağıdan birisi yapım ayağıma vurdu araba mezarlığı demek büyük iş ve bilmiyorum ama yani 20–30 tır oraya Gebze’den o taraflardan tırlar geldi gece oraya boşalttı.

**Yeliz Çiçek: Gerçekten de araba mezarı olmuştu işte o arabalar geldiği için.**

**Yaşar Kartoğlu:** Ve orada oyun oldu, bir şey oldu. Boşluk o zaman dekor gibiydi. Şimdi bir kabuğu oldu ve daha genişleyen duygusu oldu tutarsızdı, bir derinliği oldu, o kirlilik çok lazımdı bize. Sonra tekrar toplanıp oraya gitti ne kadar para harcandı bilmiyorum ama onu

düşünmek bile bir vinç geliyor tır geliyor onların hepsini indiriyor koyuyorlar yere ve siz uzaktan bir yerden bakıyorsunuz. Onu doğru dağıtmak gerekiyor uygun bir şekilde. Ya da o zaman Yılmaz Erdoğan sahne yazdı oraya daha genişledi film.

**Yeliz Çiçek: Hatta orada çok fazla durum vardı. Kızla oturmaları, eğitmeleri hep fonda derinlikte de görüyorduk onları.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. O zaman böyle olanaklar düşündükçe çıkıyor. Ya da şöyle bir şey oluyor diyorsun ki ben çok açık fikirliyim çünkü açık fikirli olmaktan hayal kurmaktan bu noktaya geldim. Ekibimde böyle olsun ah ne güzel olurdu. Bu sefer şey oluyor, benim 8 yaşında bir kızım var bir hayal kuruyor, saçmalıyor, o zamanda diyorsun ki bu değil yani saçmalama bir düşünmesi lazım insanın.

**Yeliz Çiçek: Hayal kurarken de aslında düşünerek hayal kurmak lazım.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet böyle bir nokta var. Şunu şöyle yapalım öyle bir şey diyor ki yani bunu söyleyen bir adamın burada ne işi var diyorsun. Böyle olmuyor o saçmalıklara tahammül edemiyorsun. Bir şeye karar vermeden önce çok düşünüyorsun çok düşünmen gerekiyor. Zaten her türlü bakılması gerekiyor ama karar verdikten sonra da yapımı bir an önce görmek istiyor ve sona ulaşmak istiyor. Ama o gidişatta zaten fiziki yapı nasıl ilerliyor onu biliyorsun zaten orda bir şeye takıldığında ‘nasıl olsa zamanımız var’ olabilir zamanımız ama ben o fotoğrafı birazcık göreyim ki onun üstüne bir şey koyayım. Belki o iki tane bina yapılacak ve ortaya köprü yapacağız bir şey yapacağız yani.

**Yeliz Çiçek: Yani bir görelim ki belki oradan başka bir şey çıkacak.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Biz onu yaptığımızda dekor yaparken son zamanlarda Yılmaz Erdoğan ile oyuncular gidip geliyor bazı sahneler orda oynanıyor siz o provalarda bir şeyi keşfediyorsunuz. Yoksa okuma provaları tiyatrolarda yapılıyor, yalandan insanlar sesini bile çıkarmıyor ‘okuma provası nasıl olsa sahne değil’ olur mu yani prova dediğin şey

zaten gerçeğe en yakın olan şeklidir. Hani gerçekten sizi uzaklaştırıyor bu provalar. Dekor işi de öyle bir şeyi düşünürken gerçeğe en yakını keşfetmeniz gerek.

**Yeliz Çiçek:** Peki gerçekten ekip olmanın bu heyecanı daha da arttırıp mesela diyorsunuz ki görmek istiyorum ve çalışmak istiyorum aslında biz sanat olarak sadece bir ekip olmuyoruz ya prodüksiyonda bizim en önemli temel yapılarımızdan biri onlarda bizler gibi heyecan duymalı ki gerçekten o dekor doğru zamanda, işte o kum doğru zamanda gelsin, tahtalar da doğru zamanda, ustalar herkes yani çalışmayan bir ustaya bile, vakit her şey o saatin doğru işleyişi adına ama çok mu zor, zor, artık çokta oluyor diyebilir miyiz, olmuyor. Aynı heyecanı duymadıkları için belki de!

**Yaşar Kartoğlu:** Ama ben şeyi anlamıyorum sanat yönetmeni deyince sette sanat yönetmeni deriz ama ben bu kavrama çok yabancıyım bana mesleğin ne diye sorarsan bir meslek tanımlaması yapamam ama sinemada ilgi duyduğum işlerden bir tanesidir. Yeme içme de ilgi duyduğum bir şeydi bu işi evet öyle demiştim biraz ironik bir laf ama onu yaparken de orda bir heyecan bir arayışa girdim ve bunu peynir ekmek gibi açılan bir mekânı daha kendimce yapmak istedim farklı bir dil oluşturmak istedim her anlamda. Geniş bir yelpaze var orda insanın hayal gücünü genişleten bir durum var ortada birçok iş için bunu söyleyebilirim. Eğer bir filmde sanat yönetmenliği sanatla ilgileniyor zaten sanat yönetmeni sanata çok yakındır müzik dinler iyi yemek yer modayı bilir gibi bir ezberi var ya bütün bu ezberler. Sinemada çalışan yada her vakte her insanın başına gelebilir. Bir insan gündüz bir koyunun boğazını kesip derisini yüzüpte akşam gidip klasik müzik dinleyip kendini başka bir yerde bulabilir öylede Avrupada meslekle bütünleşmiyor. Sanat yönetmeni deyince ya da müzisyen deyince mesleğinle öyle bütünleşme var ki yalan olan bir şeyden. Çünkü bir imaj üzerine bütün bunlar oluyor öyle olunca da sektörde bir sürü araçlar var film çekmek için bütün onların hepsinin heyecanı ve yaratıcı olma imkânı

var yani hiçbirinin yaratıcı olsa ne olacak gibi bir bakış açısı yok zaten. Bu hem o yaptığı işe karşı öyle olabilir hem işi anlama açısından kendini bulma açısından çok acayip bir heyecan olabilir ve o adamla çalışmak sana mutluluk verir. Yani bir insana diyorsun ki niye gelmedi bizim pencereler doğramalar diyorsun, işte Abi geliyor zamanı var falan diyor, yani o adamda o doğramayı merak etmeli doğrama oraya konduğunda ne olacak işin bir parçası o.

**Yeliz Çiçek: Bu merak duygusuna sahip olmalı.**

**Yaşar Kartoğlu:** İşte ben bu heyecanı ekibe yaymaya çalışıyorum gelip prodüksiyon şunu dediğinde bu haftanın faturalarını kapat, ben fatura kapatmıyorum umurumda değil yani. Baktığımda bu masa evet tamamdır dediğimde sonra çantamı çıkarıp paraları adama sayıp sonra faturayı alıp onu da arabaya yükletip sete gitmek istemiyorum. Gidip onu seçiyorum o masanın yanına bir de sandalye bulmam gerekiyor başka bir işim var başka birisi ödüyor. Ama fiyatını da soruyorum yani ondanda sorumluyum.

**Yeliz Çiçek: Tamam o da işin bir parçası zaten.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet bir parçası. Ama bu şey vazgeçilmezse paranın hiçbir önemi yok. Onu yapmak zorundayız. Bu efekti mermer gibi efekt.

**Yeliz Çiçek: O gerçekliğe sahip değil sonuçta.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Çünkü böyle yaptığında mermer sesi farklı sunta sesi farklıdır. Ayrıca bir şeyi ne kadar gerçek yaparsanız oyuncu o sahiciliğin içine daha çok girer. Bir döneme ait şeyleri yeni de yapabilirsiniz eskide bulabilirsiniz ama çok fark eder. Bir oyuncunu provalar yapıp karakterin yüzde ellisini bulmuştur belki kafasında ama yüzde ellisi de settedir. O duyguyu yaşaması gerekir, hissetmesi lazım, o da çok bildiği şeyleri önüne koyarak yapmak olur bu bir yoldur. Ve ondan sen alabileceğin şeyi alırsın o dönemin bir karakteri olabilir ama çok şaşırtıcı bir şeyde bir durumda bir ortamda kendini bulduğunda şaşırtıcı bir karakterde ortaya çıkarabilir. O zaman o insanın o oyuncunun daha

önce bilmiyorum kaç tane karakter oynamıştır yeni bir karakteri olur. Yoksa oyuncular da sanat yönetmenleri gibi ezbere iş yapıyorlar bildik hazır cepte kolay kabul gören.

**Yeliz Çiçek:** Zaten ezber bozma durumu olduğunda da tökezleme çok fazla ortaya çıkabiliyor. Evet tamam ama bir şey düşün o renk olmadı ama o rengi oraya bırakıp eşyaları değiştirebilirsin. Bazen yanlışlar seni başka doğrulara da getirebiliyor.

**Peki, o noktada doğrulara götürebiliyor ama karşımızdaki insan mesela şanslıymışsınız ki Taylan biraderlerin olması Yılmaz beyin olması ya da Mustafa beyin olması ama böyle insanlarla karşılaşmayabilirdik. Çok artık karşılaşmıyoruz yani o noktaya geldi o rengi boyadığımızda size öyle cümleler kurabiliyorlar ki arkanızı dönüp gitmek istiyorsunuz. Çünkü o açıklamayı dinleme gereği bile duymayıp kendi yorumları ile sizi orda yok edebiliyorlar ama neden bu rengi buraya vurdun diye bir sorun bunun çok daha kibar boyutları şekilleri vardır illaki soru sormanın ama hani beklemek böyle insanlar yok artık karşımızda. Gitgide de bu noktaya gelmeye başladığı için de bizde çıkmazlara girmeye başladık bizler de yollar aramaya başladık aslına bakarsanız.**

Mesela benim birçok arkadaşım iş bittiğinde ne yapacağız şimdi nasıl yapacağız şimdi nasıl olacak yeni bir iş koyalalım, bak arkadaş ben bu iş bittikten sonra başka bir iş hani, herkes birbirine böyle cümleler kurmaya başlıyor. Ben şahsen kendi adıma böyle şeyler düşünmüyorum. Belli bir sürecimiz vardır beklememiz gereken illaki belli bir noktaya geldikten sonra bekleme sürecini de doldurmak gerektiğine inanıyorum. Yani ne bileyim bir marangozhanede bir kütüphanede ya da evinde kurduğun kütüphanede okuman gereken içini doldurman gereken gerçekten o eğitime sahip olmamız gerekiyor.

**Mesela Yaşar Kartoğlu ne kadar -akademik eğitim almamış olmanızın bence hiçbir önemi yok- okuyordu ki birçok o akademik eğitimi aldığımız kişiden şuan konuştuğumuzda çok daha doğru cümleleri kurabiliyorsunuz bunu da neye borçlusunuz o zaman?**

**Yaşar Kartoğlu:** Çok okuduğumu söyleyemem bunlar ihtiyaç durumlarına göre gelişen bir şey. Çok okuyorumu böyle bir şey olsaydı da artı bir kazan olarak söylemezdim. Tersini de söylemiyorum. Okumayan bir insan değil okuyan bir insanım çok okuyorum bu üzerine okuyorum. Bunu söyleyemem, ama görme kabiliyetim yüksek bakıyorum, bakmayı çok seviyorum, izlemeyi çok seviyorum takip etmeyi seviyorum...

**Yeliz Çiçek: Aslında gözünüzü çok geliştirmişsiniz o zaman**

Yaşar Kartoğlu: Evet ve bu benim için eğlenceli bir şey. Bakıp ayrıntıları görmek, ilk baktığımdan daha çok şeyi görmek, iyi bakarsan evet görebiliyorsun daha çok şeyi. Ben belki diğer insanlara göre daha çok şeyi okumuyorum ama görebiliyorum diyebilirim. Gördüğüm şeyler daha çok hafızamda kalıyor.

**Yeliz Çiçek: O zaman gözünüzü eğitmişsiniz.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. O bahsettiğim tahtaları alma yapma şeyi de bakarak oldu zaten, bizim evde kütüphane vardı şöminenin başına geçerdik babamla hikâye okurduk gibi bir hikâye anlatamayacağım. Mesela Yağmurlar ile tanışmadan önce biz birbirimizi biliyorduk ve tanıştığımızda her şey çok hızlı başladı. Tanıştım çünkü birbirimize çok saygı duyuyorduk seviyorduk birbirimizi bir sevgi vardı bu kolay oldu çok kolay oldu. Mustafa ile kolay oldu zor olmadı ama Mustafa ile de zor oldu evet, en son Yılmaz Erdoğan ile beni tanı mıyordu bilmiyordu Ömer Faruk Sorak beni biliyordu onula çalışmıştım arkadaşımdaydım ve böyle bir projeden bahsetti bana bir yıl boyunca yaptığımız işlerde sonuçta biz bir yıl sonra Hakkâri'ye mekân bakmaya gidiyoruz. Atatürk hava limanında uçağa gidiyoruz otobüs ile ve o kalabalık otobüste Yılmaz Erdoğan'ı tanıdım. O da çok sanat yönetmeni tanı mıyordu yıllardır çalıştığı birisi

vardı ve onun için sanat yönetmeni herhalde onun kafasında dekor yapan birisiydi. Ki öyle düşünmesi çok normal baktığında tamamıyla piyasanın durumundan dolayı o düşünceye sahipti. Elini uzattı bana ve yüzüme bakmadı ben Ömer ile konuşurken biz tokalaşmış olduk tanışmış olduk. Bende peki dedim ne diyebilirim ki oysa o birde Yılmaz Erdoğan'dı. Sonra baktım Van a gittik sonra oradan Hakkâri'ye gittik ben devamlı Ömer ile konuşuyorum. Çünkü Ömer benim yıllardır arkadaşım bir ortak dilimiz var ve birbirimizi çok iyi anlıyoruz ve iyi arkadaşız. Sonra geldi dedi ki sen hep Ömer Faruk la konuşuyorsun bende bu filmin yönetmeniyim niye bana anlatmıyorsun yapılacak şeyi, bazen çiziyorum ediyorum o an bir mukavva vardı dekor yapıyorum falan filan yükseğiz, tamam dedim sonra anlatmaya başladım. Çünkü durumu gördü ve kendini bu işten sorumlu hissetti sonra Yılmaz Erdoğan ile o gün artık konuşmaya başladık o da konuşmaya başladı ve birbirimizi anladık o da hızlı sürdü. Niye anlattım bu hikâyeyi siz bir tane bir adam vardı egosu çok yüksek öyle değil direnmek lazım o oysa sende delisin yani. Ve eğer bunun geçerliliği olacaksa şimdiden konuşalım bir geçerliliği olsun ya da hiç olmasın ama geçerliliği olmazsa ben bu işi alamazsam ve bu işte çalışamazsam gidersen zaten olmuyor.

**Yeliz Çiçek: O zaman Yaşar Kartoğlu olmuyorsunuz zaten.**

**Yaşar Kartoğlu: O zaman olmuyor. Yani bir işi doğru yapma şekli o.**

**Yeliz Çiçek: İsminizi söylememdeki sebep o sizin işinizin aslında markası. Sizin işinizin markası sizin isminiz olur. O yüzden zaten Yılmaz Erdoğan'la bu oldu demeye çalıştım.**

Yaşar Kartoğlu: Ama işte Yılmaz Erdoğan, Yılmaz Erdoğanlığını unuttu bende sanat yönetmeniyim bu benim sorumluluğumda o bunu unuttu biz bir masanın etrafında oturduk çay içtik, yemek yedik, oturup konuştuk, yürüdük, koştuk, bilmem ne yaptık, bütün bunlar olurken çalışma sürecide başladı. Bulduk, keşfettik gece oturduk sabaha kadar boş boş konuştuk falan bütün bir gece oturup viski içtik gülüp eğlendik. Bütün



bunlar bu süreçler oldu ve o zaman birbirimize güvendik ve biz evet farklı bir şey yapabiliriz farklı ne olmasının peşine koştuk hayal kurduk.

**Yeliz Çiçek: Kaç kişilik bir ekibiniz vardı Vizontele’de sanat ekibi olarak?**

**Yaşar Kartoğlu:** Vizontele’de küçük bir ekip vardı ama Vizontele tuba’da iyi bir ekip vardı. Vizontele’de biz ne yapacağımızı bilmiyorduk. Ya öyle olunca eklemeyle bir ekip oldu ve benim tanıdığım bir iki kişi vardı. Şimdi ben oradaki adamlara belediye imar müdürüne planı çizdirdim onunla keşif yaptım arazide binayı oturttuk onun metresiyle.

**Yeliz Çiçek: Bu arada aksesuarları kim ayarlıyordu.**

**Yaşar Kartoğlu:** Vizonteleye de giderkende buradan zaten bir dolaştık bunlar yarayabilir diye elimizde bir ürün götürdük oraya. Vizontelede iş büyüdü artık ve bu sefer çok hazır olacağız diye ben Erol’a söyledim ve o sanat yönetmeniydi ve bir iş var ve Erol’a ihtiyacım var. Ben aslında işi organize etmek istiyordum ama farklı farklı dekor yapılacaktı ve hepsinin başında olamazdım yanımda güvendiğim adamlar olması lazımdı ve güvendiğim adamlar yoktu bir tek Erol’a güvenirdim. O da sağ olsun bende en az senin kadar iyi sanat yönetmeniyim ne çalışacağım demedi geldi. Bir de bir mimar arkadaşımız vardı Yavuz diye ve yıllardan beri çalıştığım Neslihan vardı yapım yapan ‘ımm bir sandalye’ , ben biliyorum senin dediğin sandalyeyi diyen kişiydi, o vardı onlar çok kilit insanlardı. Ve onun dışında Vizontele’de yüz tane adam vardı sıvacısı boyacısı onu taşıyan bunu taşıyan çatıcısı falan yüz kişi oradan vardı.



Fotoğraf 5-

6. Yaşar Kartoğlu – Erol Taştan, Van, Vizonte set, 2001

(ErolTaştan kişisel arşiv)





Fotoğraf No:7, Vizontele Deli Mehmet karakterinin evi, Van, 200, Set- dekor (Erol Taştan kişisel arşiv)

**Yeliz Çiçek: Saat 5'te paydos ediyorlardı çıldırıyordunuz. 5te niye gidiyorsunuz, gidemezsiniz. Erol bey pathyor bize diye.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet öğlen çat diye şey yapıyordu falan. Vizontele deneyimi yeri yapıyor aşağıda kasaba yapıyor kütüphane yapıyor arada falan parçalı bir işti o.

**Yeliz Çiçek: Uyumadan çalıştığınız zamanlar oldu mu orda ?**

**Yaşar Kartoğlu:** Yok olmadı ama şöyle bir şansımız vardı oraya çok önceden gittik biz her şeyi hazırladık. Vizontele'de ekip geldiğinde her şey hazırды. Yani çok az şey yaptık çekim yapılırken ekipte büyük olduğu için ve sorumluluk alacak insanlar olduğu için öyle bir kaygımız yoktu. Hep sette yönetmenle birlikteydim bir taraftan da işler ilerliyordu. Bizim orda çalıştığımız bir mimar vardı İtü'yü bitirmiş Yavuz Çelenk diye bir mimardı. Vizontele tuuba'da kasabayı yapıyoruz, normalde bir meydan var dikdörtgen ya da kare olabilir o meydana bakan evler var. Şimdi

dikdörtgen olan bir yere baktığınızda kasabanın girişi insanların girdiği yer, daha çok sinemayı ve belediye başkanının evini karşınıza alarak bakıyorsunuz. Ben mimara anlatıyorum bu binanın düz olması lazım sıra sıra ama öyle olunca ben arkadaki binaları göremiyorum yalancı perspektif lazım bunu açılı yapman lazım o zaman böyle bir yapı olmaz yanlış diyor. Yanlış önemli değil nasıl algılandığı önemli bu sinema yani. Olmaz ben niye okudum yumruğunu masaya vuruyor falan, çok iyi bir arkadaşım bak diyorum bu iş böyledir sinema yalandır aldatmacadır ve öyle ikna ettik. Öylelikle biz o fotoğrafları elde ettik daha geniş fotoğraflar ama çok daha tanımlanan fotoğraflar geniş bir açıda yaptığım o evi göremiyorsam eğer niye yaptım ki. Oraya döndüğümde onu görüyorum ama geniş açıda o ihtişamı vermeliyim. O ihtişam Vizonteleda ilkinde o kadar yoktu Tuuba’da vardı yükseldiğinde bile o evlere fasatlar yapmıştık diğer evlerle birleştirmiştik onları ki acayip bir alan derinliği elde etmiştik. Orda bile belirli açılar olabileceğini düşünüp olmadığından dolayı bir takım şeyleri kaybettik. Yani o kaybetmek şöyle oraya boşuna bir şey yapmışsın ne yapmışsan artık aslında artık şimdi boşuna bir şey yapmak istemiyorum mümkün olduğu kadar işimi az malzemeyle çok şey anlatmak istiyorum. Anlamlı kelimeler ve anlamlı objeler resimler bulmak istiyorum kullanırken. Belirli bir yalınlıkta sadelikte iş yapmak ayrı bir profesyonellik ve bu olmadığı için şuanda sinemada hep böyle güzeli arayışta herkes yola çıkıyor yoksa öyle bir kadraj yapmak istemiyorum. Şimdi baktığınızda İstanbul bir binayı görüyorsunuz yanında da bir tane bina var 70de yapılmış ve çok fena dönem filminde onu eski bina gibi yapmaya çalışıyorsunuz. O benzeri bir bina oluyor zaten o döneme aykırı bir bina olmuyor zaten. Bugünkü şartlarda çirkin olsa da güzelleştirmeye çalışıyorsunuz. Oysa doğru algıyı kurarsanız nasıl yabancılar buraya geliyor çarpıklıktan çok mutlu oluyorlar çünkü diğer türlü Fransa’ya da gittiğinde her taraf dekor gibi geliyor sana ama bir kuzey İskandinavya’ya da gittiğin zaman apayrı bir gerçeklik var. Yani modernizme baktığımızda 100 yıl sonranın klasiği olarak görüyorsunuz o

yapılan şeyi. Kullandığı malzeme ve yapma şekli geçerli ve bugüne ait onlara ait bir form bir bakış açısı. O zaman her bir şeyin birbirine benzeyen değil kendi bakış açısını kendi farklılığını ortaya koyması gerekiyor yönetmenin, görüntü yönetmeninin. Görüntü yönetmeni benim o anlamda hiçbir görüntü yönetmeniyle sorunum olmadı onlarla da aynı ilişkiyi kurmuşumdur. İyi bir sanat yönetmeni zaten –üst başlık gibi oldu ama- ışıktan da sorumludur, ışığı yapacak sadece görüntü yönetmeni o ışığın orda 6-7 diyafram olması için ne kadar daha o ışığa destek yapması gerekiyor onu bilecek.

**Yeliz Çiçek: Doygunluk dereceleri ona kalmıştır aslında.**

**Yaşar Kartoğlu:** Evet. Mesela Neşeli Hayat filminde bir adam geliyor yılmaz Erdoğan devamlı ışığı kapatıyor benim çocukluğumda da vardı lüzumsuzsa söndür diye hala o alışkanlığım var bazen boş ver diyorum bunla mı uğraşacaksın diye. Çocuklar her şeyi açık bırakıyor falan evde çok parçalı ışık kullanıyorum seviyorum ama yanmayan bir odanın ışığı bana saçma geliyor gittiğimde açık olsun. Devamlı adam ışığı kapatıyor yazık günah falan ama bakıyorum genellikle geniş açılarda baktığımda en son odadan bakıyorsun bir giriş var oda var birde arkada bir sokak var bütün ışıklar açık evet bütün ışıkları açınca tanımlama daha iyi oluyor yapımcılar tanımlamayı istiyor izleyici istiyor. Daha çok ışık demek daha çok derinlik değil ama daha çok tanımlama anlamında basit bakar bakmaz anlamında bunu söylüyorum. Oysa az ışıpta görmek daha zor bir şeydir ya sinemada da öyledir ve o tamamıyla onun duygusudur filme hizmet ediyorsa eğer öyle yaparsınız onu ama devamlı ışığı kapatan birisiyle evde her zaman ışık yanık olmaz. O filmde bir takım teknik problemler oldu biz çektiklerimizi çöpe attık bir daha çektik ve bir daha az ışıkla çektik. Çünkü orda diyor ki benim kavgam diyor bütün yapımcılar ışık istiyorlar yönetmenler de öyle. Ben onu Fransızlarda Yavuz Özkan’la çalışırken sormuştum. Birisi böyle oturuyor orda bir abajur var bu abajur şuanda olduğu gibi daha çok ışık var ama bu bir derinliktir ayrıca bu bir

çekiciliktir oyunculuğa hizmet edebilir bazı şeyleri saklayabilir bir sürü zenginliktir. Ama burada da hiç lamba yok abajur yok ya da orda varsa buraya da koy burayı da göreyim, bu da yanlış bir şey binada var olmasın ama o zaman orda dengeyi kurmak çok zor. Işığı yapmak çok zor bu kolay bu çok zor o dengeyi kuracaksın zamanımız yok herkesin geçerli sebepleri var bunun için sanat yönetmeninin de var görüntü yönetmeninin de kötü ışığın her şeyi var. O zaman bunları bir kenara bırakıp belki bunlardan dolayı yeter artık deyip lokanta açtım o lokanta benim ilgi duyduğum meraklı olduğum bir şeydi. Lokantanın her alanı ilgi duyduğum bir şeydi. Öyle bir kafe açtım o dönem sonra o kafe bugünkü şeyini çok başka bir boyutlara geldi. Ama ben artık bu şeyde rahatım istediğim işi alırım istediğim işi almam istediğim işi de kendime göre yapmak zorundayım. Ben böyle istiyorum diyen bir yönetmenle çalışmak istemiyorum, ben bunu giyerim bunu giymem diyen bir oyuncuyla çalışmak istemiyorum. Ben bir şey söylediğimde de çok geçerli sebeplerim var. Onu niye oraya koyduğumu anlatabilirim düşündüğüm gibi değilse görüntü yönetmeninin de yönetmenin de beni ikna etmesi lazım. Ona ki bir sonraki adama da doğru anlatabileyim kimin şeyinin daha büyük olduğunu konuşmuyoruz burada neyin daha doğru olabileceğini daha geçerli olabileceğini daha faydalı olabileceğini konuşuyoruz aslında.

**Yeliz Çiçek: Bu noktadan sonra peki yeni de gelse yapacaksınız ama değil mi?**

**Yaşar Kartoğlu:** Şöyle yaparım, Vizontele'de Vana gittim orda 3 ay kaldım o zaman o durumdaki şeylerim çok geçerliydi o güne kadar bakmadığım bakış açısıyla baktım. farklı bir şekilde yaptım falan çok heyecan vericiydi. Ama bugün aynı şey bana heyecan vermez, şimdi ben bugün iki tane çocuğum var biri 8 biri 3 yaşında onlarla bir şeyim var

yani bu çocuklar büyüsün bir şey olsun öyle bir düşüncem yok. Onlar şuan çok değerli benim için bu değerli anı bir süreç olarak da bakmıyorum ona onun içinde farklı bir yere gideceksem...

**Yeliz Çiçek: Onlarla mı olmalı?**

**Yaşar Kartoğlu:** Onlarla değil ama onlarla da gidebilirim hayır çok geçerli bir şey olması lazım.

**Yeliz Çiçek: Değmeli yani. O kaybettiğiniz vaktin karşılığı olması gerekiyor. Bu da yönetmen ekip falan değil; yapılacak işin varacağı nokta benim için geçerliyse ki geçerli olmasını isterim. Evet, ben iki ay ailemi görmeyeceğim ama böyle bir işin peşine gidiyorum. O iş sadece benim böyle egomu tatmin edecek bir iş değil, ama bir gücü olmalı ortada 2 ay yaktım. 4- 5 sene sonra kızım bu kötü filmimi yaptın derse gerçekten kötü bir dönem olur yani.**

**Yaşar Kartoğlu:** Bir tane İtalyan yönetmenin Gençlik diye bir filmi var yabancı Oscar alan bir hafta içerisinde 3 kere seyrettim filmi ve her izlediğinde farklı bakabiliyorsun bu sahneyi, zaten biliyorum bu sahneyi demiyorsun, böyle bir geçerliliği olması lazım. O filmde öyle bir filmde sadece görmek için giderdim, orda olmak için giderdim baksan bile o bakmaktan öğrenirdin bir şey.

**Yeliz Çiçek: Bize Erol beyin hep bir nasihati vardı bu şeylerde bakın çocuklar gözünüzü terbiye edin. Göz görsün onu bilsin o zaman adınızda geçecektir. Ama işte şimdi biz çocuklara dediğimizde şefim kaç lira para vereceksin ya onu konuşalım. Biz kafasına geldikleri için insanlar bu kafayla baktıkları için bu yapım şirketiyle çalışıyoruz bunlar bize paramızı verecekler mi burada gece gündüz çalıştırıyorsun diyen düşüncelerle zihniyetlerle çalıştığımız için aslında gitgide de o heyecanımızı da yitirmeye başladık. En azından ben kendi adıma bunu söyleyebilirim. Heyecan diye bir kavram kalmayıp dizi sektöründe hayatımızı sürdürmek adına mesela bahsettiğim o geçen seneki dizide yönetmenimizin de şunu dememesi**

gerektiğini düşünüyorum; ‘serviste uyusunlar’ eğer bunu da tamam bu meslek, bir yaşam şekli, eyvallah ki sanat olarak ta set biter bizim işimiz bitmez öncesinde de sonrasında da devam ederiz. Ama benim belki sizden ayrılan noktam biraz kapitalistleşmeye başladığı için her şey hatta biraz değil tamamen onun içinde yer aldığımız için altımızda çalıştırdığımız insanların baktığı açılardan bakabilmeliyiz ki onların hayatlarında bir sinemaya gitme özgürlükleri olmalı. Bugün dediğiniz ben buraya gideceğim ama yarın öbür gün çocuğum bana bu kötü film için mi gittin demeyecek. Ya da o çocuklar bizle çalıştıklarında artık tamam şef biz burada çalıştık tamam paramızı da aldık ama ben bir sinemaya gidemedim annemi göremedim babamla oturamıyorum diyorlarsa o zaman da çok çaresiz bir noktada kalıyorsunuz.

**Yaşar Kartoğlu:** Bu meslek diğer meslekler gibi bir meslektir yani diğer mesleklerde otobüste uyunur mu denmezse bunda da denmez. Bunun başka bir açıklaması yok. Sanat yapıyor, sanatın köleleri var, arabada uyusun demek... Ben hiçbir zaman demem. Çünkü arabada uyursa bir adam ondan verim alamazsın ama arabada da uyuyabilir onu zaten düşünmesin o an.

**Yeliz Çiçek:** Tabi uyuduğumuz zamanlar da oldu onun bir önemi yoktur zaten.

**Yaşar Kartoğlu:** Öyle icap etti. Ben bu kurguyu arabada uyusun dediğinde bir şeyde onu diyen adamdan da bir şey olmaz onun dediğini yapan adamdan da bir şey olmaz.

**Yeliz Çiçek:** İşte bu çok önemli bir kırılma noktası aslında günümüzde o noktaya geldi. Çünkü artık yeni nesil bunu sorguluyor yani 85 sonrası gelen bütün arkadaşlarımızla böyle bir durum söz konusu her şeyi biliyorlar bir kere öyle bir durum söz konusu her şeyi bildikleri içinde akademik eğitimin verdiği avantajını kullanıp çok çalışmanın karşılığını bekliyorlar, haklı olarak bekliyorlar. Ama



**bununda bir geçiş süresi var orda da kırılma noktaları var onu da hiçbirimiz çokta cevaplamış değiliz açıkçası.**

**Yaşar Kartoğlu:** Bir drama dersine gidiyor benim kızım 8 yaşında oradaki pedagoğ bir sürü şey anlattı bize bende ‘ıyy drama mı ne draması’ çünkü bütün bunlar bana uyduruk gelir. Piyasa yani bu adam öyle değilmış gidip tanışacağım kendisiyle, şimdi eğitim geliştirdi kolejler var parası olan insanlar çocuklarını iyi okullara gönderiyorlar, benim kızım da iyi okullardan bir tanesine gidiyor. Hayvan gibi para veriyorum hayatta sanat yönetmenliğiyle olacak iş değil onun taksidini ödeyemem. Bunlar iyi güzel sitelerde oturuyorlar falan bu aileler hani bizim daha farklı bir hayatımız var örnek olarak anlatıyor eşime doktor iş görüşmesine gidiyorlar koleji bitirmiş üniversiteyi bitirmiş falan siz beni mutlu edebilecek misiniz acaba onu merak ediyorum demiş iş verecek kişiye. böyle bir özgüven var çünkü, ama Anadolu’dan gelen zor şartlarda okuyan bir insan öyle değil daha başarılı. Şimdi bakıyorum o okullara giden, babası zenginse tasarımcı oluyor modacı *designer* oluyor. Öyle bir şey var.

Bizde durum farklı ne kadar öyle bir kitlenin içinde de olsa benim kızım bizde durum farklı benimle karım arasında bile durum farklı ister istemez ben bu konuda çok acımasızım çünkü tamamıyla tam bir gerçeklik üzerinden kuruyorum ilişkiyi. Yanlışlıkla kapı açılıyor kim geldi diye soruyorsun kapıcı geldi diyor sonra o adama çocuğunda kapıcı demeye başlıyor. Senin o adam kapıcı demen – o adam biliyor zaten mesleğinin ne olduğunu- çocuğun ona kapıcı demesi başka bir iletişim şekli. Şimdi Recep diyor 3 yaşındaki Recebi anlıyorum recebinde hoşuna gidiyor recep demek. Yani bilmiyorum nereye varacak bu durum ama sanat yönetmenliği zaten bırakılacak artık. Sen yapmıyorsun gibi öyle bir meslek değil ya da bir müzisyenin o Gençlik filminde de var zaten şefliği bırakması unuttuğu anlamına gelmez. O meslek başka alanlarda başka yapılar kurmasına sebep olur bir lokanta olabilir evinde olabilir köyünde olabilir neyse yani balıkhanesinde olabilir yani bütün bunlar bu bilince

mekân bilincine malzeme bilincine yaptığım işten dolayı vardım. Ve onu farklı alanlarda kullanıyorum insanlar ban soruyorlar hangi malzemeyi kullanalım napalım nasıl daha kullanışlı olabilir ama en önemli şeyi sanat yönetmeninin mekânda ne koyduğun hangi malzemeleri yaptığın değil mekân kullanımı yani metrekare kullanımı doğrusu çok önemli bir şeydir. Bu metrekare kullanımı da daha büyük metrekareyi kullanmak daha kolay değil her metrekare en iyi nasıl kullanılır sorusunu soruyorum bu da kişiye göre değişir.

Biz mesela çok dekor yaptık. Gerçek mekân içinde oyuncuyu görüp o mekânda dekor yapmak çok daha iyi olur. Ama eğer neşeli hayat gibi bir mekânın içindeyseniz öyle bir evdeyse, bile akşam eti veresiye alıyorsa, o eti hayvan gibi yemeli. O sahneyi anlattım veresiye alıyorsa öyle geniş bir plan olmaz, kamera yakındadır, yani kamera dönerken bile bir yere çarpmıştır, bir şey yapmıştır, o bir gerçeklik bile verebilir o duyguyu hissettirmek gerekir. Bizim bulduğumuz gerçek bir mekândı ama düzgün bir tarafı yoktu çizgi yoktu karikatürdü yani sadece duvarlarında ambalaj kâğıdı vardı biz onla kapattık bu sefer daha bir fantastik oldu ayrı bir boyut kazandı.

**Yeliz Çiçek:** Peki onları yaparken bir arşivleme gibi bir durumunuz var mı görseller, resimler fotoğraflar çizimler elinizde var olan bir şey var mı mesela Vizontele'den ya da organize işlerden ya da bundan.

**Yaşar Kartoğlu:** Yok. Erol şimdi beraber gittik zaten eşim o zaman benim asistanımdı o işte gitti 3 boyutlu çizimi öğreneceğim diye kursa unutmuştur herhalde Erol devam etti. Ben şeyi yapamıyorum o hayal dünyasından kopup sistemli bir şekilde yol almak olunca duramıyorum orda. Hep gitmek istiyorsun ama bunu şöyle çözdüm bunu he birileri yaptı zaten. Başında duruyorum monitörün. Bende varım bir yol alıyor kabaca sonra aldığı yoldan bakıyorsun iyi yol almışsa daha çok inip takılıyorsun. Almamışsa bir daha anlatıyorsun. Konuşacak bir yere

geldikten sonra ayrıntıya giriyorsun çünkü ben artık burasıyla ilgili ince detayları düşünme zamanım geldi diyorum. Ama ben o arada onu düşünüyorum şey değil yani çizmek hamallık yorucu iş onu yapmayayım değil en zevkli şeyi zaten hayal etmek öyle değil geçerliliğin olması bulman lazım yoksa hayal bir sürü şeyi düşünmek yani. Ama hayal ettiğin şey gerçeğe bağ kurmazsa hayal değil zaten bağ kurman gerekiyor.

**Yeliz Çiçek: Erol bey öğrendi bu arada 3d yi öğrenmedi ama sketch up ı öğrendi.**

**Yaşar Kartoğlu:** Biliyorum, mecburen öğrendi. Bir de üniversiteden alışkanlığı var neticede sahne görüntü okudu. Ben daha çok çizecek adama çizimle derdimi anlatabilmek daha geçerliydi benim için kabaca yani. Çizim bilen adamda kabaca bir çizimi anlıyor yani. Bazen şey oldu bundan böyle, sanat yönetmeni çizim bilmez mi, utandığım zamanlar oldu evet, her şeyi bilmek zorunda değilsin bir de bildiğin şeyleri söylemek bilmediğin şeyleri bilmediğini söylemek kadar rahat bir şey olamaz bunu söylüyorum. Çünkü bildiğim şeylerinde değerli olduğunu düşünüyorum böylelikle rahatlığa kavuşuyorum.

**3.kişi:** Bize hocalar hep şey derdi bunların hiçbirini bilmek zorunda değilsiniz ama bunları iyi bilen insanları bulup derdinizi anlatmanız gerek, hiçbirimizde yoktu çizim falan ama derdinizi anlatıp iyi çizen birini bulacaksınız.

**Yaşar Kartoğlu:** Tabi tabi ondan sorumlusun. Ben onu maketle yaptım o daha eğlenceliydi, boyutlu görüyorsun ve de hep iyi mutlu olduğun mekânda hayal etmekte güzel bir şeydir. Daha çok evdeydi ve o masan sandalyen senin için geçerli olması önemliydi işte kahve içersin yatarsın bakarsın ona ve bunun dışında görsel bir sürü şey toplarsın kitap malzemeye alır seviyorum böyle alışverişi kitaba bakmayı da seviyorum. Bende her dilde kitap vardır yeter ki fotoğraf olsun içinde.

**Yeliz Çiçek: Dil biliyor musunuz?**

**Yaşar Kartoğlu:** Hiç bilmiyorum. Erol ile birlikte para biriktirdik İngiltere'ye gideceğiz Londra'ya onun abisi orda, benim babam da Karadenizde ev yapıyor. Üst katına bir yer yapacak ben bütün paramı babama göndermek zorunda kaldım ve İngiltere'ye gidemedim. O anda burada cazip işler var bir yandan havalı bir durum da var Erol gitti Londra'ya orda kaldı saçma sapan şeyler yaptı biraz öğrendi ama çalışmak zorunda kaldı hemen parası bitti çünkü onun. 1 sene mi ne kaldı geldi buraya sonra çok seyahatten falan bir kulak dolgunluğu bir anlama ve bir yere kadar kendini ifade etme şeyi var ama bu böyle bir sürü insanla konuşur şaşırtıcı bir durum ama mesela arabayı kullanamazda şaşırtıcı ama arabayı öğrendim 35 yaşında geç de olsa. Ama arabanın üstüne çıkınca öğrendim teorik bilgiyle öğrenmedim. Biraz İngilizceyi de öyle öğrenmek gerekiyor öyle bir durum belki olur bilmiyorum. Ağaç kesmeyi çivi düzeltmeyi öğrendiğim gibi biraz öğrenen bir insanım kitabı da öyle öğrenirim. Eğer o an o alanla ilgim varsa o şeyi okumaktan zevk alırım, yoksa benim adım kırmızı çok meşhur okuyayım dediğimde okuyamıyorum. Hala okumadım. Karım ve çocuğum hep arada sahneler okuyor. Beyoğlu'nda bir şeyin tarifi diye bir şey var öyle bir tarif var ki evet o ayrıntıyı o kadar görüp sadece yazamayan ya da onun gibi dile getiremeyen bir insanım. Ondan görmediğim şeyi tarif etseydi farklı bir dilde daha çok ilgi olabilirdi. Gerçekten önemli bir şeydir ama ilgimi çekmiyor bu kötü şey anlamında değil, başka daha.

**Yeliz Çiçek:** Ben de sevmiyorum arabaları. Mesela ailemin hep arabası vardı ama ben hiçbir zaman araba kullanmayı öğrenemedim. Ehliyete gittim mesela bir sınavı verdim diğerine hiç gitmedim. Bu tamamen sizin kendinizin seçtiği bir şey mi diyeyim nasıl diyeyim ifade edemedim tam?

**Yaşar Kartoğlu:** Sanat yönetmenliği değil ama mimarlık okumak isterdim. Mimarlık İskandinav ülkelerinde Norveç'te, Danimarka'da okumak isterdim.

**Yeliz Çiçek:** Çok çıkar mısınız yurt dışına?

**Yaşar Kartoğlu:** Evet fırsat buldukça. 1 ay önce Oslo'yu gördüm. Gerçekten Avrupa, Akdeniz ülkeleri, sonra Amerika ve İngiltere hep bilinen şehirler ya, ama sonradan gittim evet. Şu an bütün buraları gördükten sonra çok şaşırtıcı. Diğerleri birbirine benzer şeyler olarak geliyor ama şey çok şaşırtıcı şehirde yaşamayı seviyorum şehir insanıyım kırsala arada bir gitmeyi seviyorum ama oradan gelmiş biriyim, şehirde tam kendimi bulduğumu hissediyorum. O da valla şuanda Oslo yani Norveç, Oslo'nun dağ köyleri kasabaları falan. Çünkü öyle bir gerçeklik var ki sizi çok şaşırtıyor.

### **Sonuç**

Yaşar KARTOĞLU çocukluğundan beri sanata olan yetisini kendini yetiştirerek çok daha üst seviyelere taşımıştır. Günümüzde etkileri hala süren birçok başarılı ve türk sinemasında yeri yadsınamayacak kadar iyi olan yapımların sanat yönetmenliğini yaparak, sanat ve dekor alanine birbirinden güzel eserler bırakmıştır. Yaptığı işlerdeki detaycılığı her filme başka bir doku katmıştır bu şekilde.

### **3.2.6. Cengiz Çağatay Röportajı**

**Yeliz Çiçek: Kaç yıldır bu sektöredesiniz ve alaylı mısınız, okullu mu?**

**Cengiz Çağatay:** Yaklaşık 18 sene oldu. Aslında bu sektörün okulundan mezun değilim. Mimar Sinan' a girmeye çalıştım ama olmadı.

**Yeliz Çiçek: Mimar Sinan'da hangi bölüme girmeye çalıştınız?**

**Cengiz Çağatay:** Sinema Televizyon, o sene kontenjan on üç kişiydi. Yedi kişi aldılar. Ben sözlüyü geçmiştim. Murat dayım içerdeydi. Murat dayıma gittim dedim ki: "Ben Mimar Sinan'ın yazılısını geçtim şimdi sözlüsüne gideceğim, dayım da ömür boyu müebbetten içerde yatıyordu." Dedi ki şöyle de: "Benim solcu çok yetenekli iki tane dayım var. Ben onların sayesinde çok okudum. Ben bu mevzuyu çok iyi yapacağımı

düşünüyorum falan diye duygusal damarı olan, ama gerçek bir konuşma yaptım. Almadılar tabi ki... Sonra benim sinemayla olan mevzum tamamen kapandı. Malum dayımlar çıktı. Biz ticarete atıldık bambaşka şeyler yaptık. Bir ara reklam ajansı açtık ondan sonra o reklam ajansı vasıtasıyla Arzu filmle tanıştım.

**Yeliz Çiçek: Peki bu arada üniversite okudunuz mu?**

**Cengiz Çağatay:** Yok okumadım. Alaylıyım ben... Sonra Arzu filmin bir süre pazarlama bölümünde çalıştım. Reklamcılıktan geldiğim için daha sonra yapım kısmına geçtim ve bir dönem Arzu Film de yapılan tüm filmleri ben yapmış oldum. Bir de dönem dizisi yapıldı onunda başındaydım. Ee tabi asıl mevzu benim orada beş altı sene çalıştıktan sonra piyasaya çıktığımda öğrendiklerimdir. Biz aslında Arzu film de bu işi bilmiyor muyuz.

**Yeliz Çiçek: Bilmiyormuşuz kelimesinden kastınız nedir?**

**Cengiz Çağatay:** Çok münferit işler, yönetmene dayalı işlerdi. Mesela “Kahpe Bizans” dönemin en önemli filmidir. Komedi açısından da bilet kesme açısından da Türk sinemasına çok önemli katkıları vardır. O zamanın en büyük gişe filmidir. Teknolojisi çok yüksektir. O döneme kadar öyle bir ses teknolojisi, ses tasarımı yapılmamıştı. Çünkü dönem işiydi, dublaj çekildi. Bazı görüntü efektleri vardı. Filmlerin iş yapmadığı bir dönemde de bu kadar büyük dekorlu bir iş yapılıyor olması bambaşka bir durumdu.

**Yeliz Çiçek: Dekorlarınızı nerede yaptınız?**

**Cengiz Çağatay:** Mustafa Ziya'nın atölyesinde yapıldı.

**Yeliz Çiçek: Dekor tasarım kısmı vardı diye bilir miyiz?**

**Cengiz Çağatay:** Evet ama şimdiki düşündüğümüz gibi bir dekor tasarım yoktu. 60'ların sonu 70'lerin ortasına kadar çekilen Cüneyt Arkın filmlerinin aslında tii'ye alınmasıydı. Öyle bir zaz komedisiydi. Battal Gazi – Battal Gazi'nin Oğlu gibi dönemin filmleri seyredildi. Onların

malzeme olarak iyileri yapıldı. Onlar çok kötü ve pelüş pelüş durdukları için... Hatta tasarım olarak birkaç kere de düşünüldü o sakillikte mi olsa diye fakat o zamanın ortaklarından Mehmet Soyaslan Özen film' in sahibi dedi ki "ben bu filmi yurt dışında pazarlamak istiyorum, iyisini yapalım" sonra iyisi yapıldı.

**Yeliz Çiçek: O dönemler de filmlerin finanslarını nasıl sağlıyordunuz?**

**Cengiz Çağatay:** Filmlerin finansı genelde inandığın projeyi yapım şirketlerini gezerek sağlanırdı. Türkiye 'de bildiğimiz anlamda yani yurt dışındaki gibi stüdyo işleyişi yok ve bunun gibi durumlardan dolayı bizde yapımçı yok, yatırımcı var.

**Yeliz Çiçek:** Bu konuyu biraz açacak olursak, yatırımcı derken parayı yatıran daha sonrasında da kazanan olarak mı algılamalıyız?

**Cengiz Çağatay:** Evet yani dükkân açan nasıl yatırım yapıyor filmde de aynı. Dünyada da böyle yatırımcılar var ama dünyadaki yatırımcılar fon sahibi, fon şirketlerine gidiyorsun diyorsun ki Al Pacino ile böyle bir filmim var. Bu çekiyor, bunlar oynuyor, sözleşmeleri de bunlar. Tüm bu bilgileri verip materyalleri teslim edip karşılığında bir para alıyorsun sonrasında da gidip filmini çekiyorsun. Fon şirketi yapımçı değil yatırımcı. Yönetmen çok güzel bir şey yazdığını düşünen, tamam bu güzel bir şey diyen Arzu film 'in o zaman ki sahibi Ferdi diye bir adam var. Yatırımcı aslında Özen film öyle yola çıkan bir film.

**Yeliz Çiçek: Bu filmin (Kahpe Bizans) dekor tasarım kısmına prodüksiyonel olarak siz nasıl bakıyorsunuz bu sürecin o zamanla bu zaman arasındaki farklılıkları konuşalım mesela size bütçelemeler yapıyordu. O zamanlar nasıl yapıyordu?**

**Cengiz Çağatay:** O zaman o işin yapımçısının o işe koyduğu prodüksiyon amiri ya da yapım sorumlusunun da ön görüşüyle bütçesel olarak, bütçesel olmuyordu tabi ki yapılan filmin bütçesi belirleniyordu.

Bütçeleme Türkiye'ye yabancılarla gelen bir şeydir. Yabancı filmler geldi ve bu memlekette yapıldı bizlerde çalıştık. O zaman adamlar evet kaç para dediğinde sen de 10 lira 20 lira gibi cümleler kuruyorsun adamlar da diyor ki “e evet yaz bakım alt alta” yani işte yabancılarla geldi bütçe denen şey bizim memlekette yoktu. Ortalama bir şeyler yapılırken, yola çıkıyorsun o paraya göre yapılıyordu. Yani bir yere kadar yapılıyordu. İşi yapan adam 50 lira mı dedi o 50 liraya bir şekilde öyle ya da böyle bitirilmeye çalışılıyordu. Yani çalakaem öyle bir bütçe yoktu. Bütçe daha yeni yeni oturan bir şey bizim sanat yönetmenlerin de bile şimdi daha yeni yeni oturuyor hatta işi yaparken oturuyor. Seninle yaptığımız işte (Kaderimin Yazıldığı Gün) mesela; Var mıydı bir bütçe?

**Yeliz**

**Çiçek:**

**Yoktu.**

**Cengiz Çağatay:** Benim kafamda bir bütçe vardı. Yine eski kafa bak 90'lar benim kafam da “Kaderimin Yazıldığı Gün” sanat için sponsorlarla birlikte 70 bine bitse ben de bunlara 50 bin desem çünkü işin yöntemi öyle...

**Yeliz Çiçek:** Peki bu yöntemi değiştirmek adına neler yapılması gerekir sizce?

**Cengiz Çağatay:** Dizi de mi Sinemada mı?

**Yeliz Çiçek:** Sinemada?

**Cengiz Çağatay:** Sinemada daha net bir durum var. Sinemanın başı sonu belli, sapması belli yönetmenle iyi toplantılar yapan bir ekibin çıkaracağı bütçeler tutar. Mesela Beyoğlu'n da çekilmiş son filmi yaptım ben “Güz Sancısı” 6-7 Eylül olaylarının olduğu ve reel mekânda bir takım fasatlar giydirmelerle dekorlarla yapılan bir işti. Orada çok keskin bir bütçe vardı.

**Yeliz Çiçek:** Kimdi Sanat yönetmeni?

**Cengiz Çağatay:** Orada üç sanat yönetmeni vardı. Nilüfer Çamur, Naz Erayda ve daha tasarımcı gibi duran da Erol Taştan. Naz biraz daha kostüm *fiksasyonunu* yapıyordu; ama sonuçta işi üçü yapıyordu. Dekor



Erol, içini Nilüfer giydireyordu gibi. Yine ne olursa olsun burası Türkiye olduğu için sana çok profesyonel bütçe de gelse inşaat yaptırırken de tekne yaptırırken de finalde sana şunu diyebilir “ Abi çıkmadı.”. Bu çok net karşılaşılabilecek bir durum ne kadar yüksekte tutarsan tut o profesyonelliği bitmeyebilir bunun bahaneleri olabilir.

**Yeliz Çiçek:** İstekler ve talepler sürekli değiştiği için olabilir mi?

**Cengiz Çağatay:** Olabilir tabii. Sonuçta yaratımcı bir iş yapıyorsunuz. Mavi diyor sanat yönetmeni boyanıyor. Sonra yönetmen geliyor diyor ki mavi düşünmüştük ama biz bunu pembe yapalım... Ne oldu bütçe! Geçmiş olsun. Tekrar boyanacak aynı iş tekrar yapılmış olacak... Mesela benim “Güz Sancısı” n da ilk yaptığım bütçe 4.5 milyon dolardı. Biz işin yapımcısıydık, o zamanın yatırımcısı Cinel grubuydu. Cinel grubu dedi ki mümkün değil, biz bu işi yapmak istiyoruz ama 4.5 milyon dolar veremeyiz. Düşürün dediler bütçeyi. Biz çalıştık çalıştık 3,5 milyon dolara düşürdük. Ama birçok şeyden feragat ettik, yönetmenle birlikte. Sonra bak şimdi bütçeye bak dediler ki arkadaşlar sizin verdiğiniz 3.5 milyon dolar da bize fazla bizim 2.5 milyon dolarımız var diyor ve o paraya yapıyorsanız yapın yapmıyorsanız da bu dosyayı kapalım. Bu kadar nettiler. Biz döndük, ekiplerde bizim dizi ekiplerinde çalışan ekiplerdi. Bizim burada bir kadın var, buna bir kıyak yapıyoruz. Para almıyoruz. Herkes kaşesinin 3/1 ni aldı. Ama sanata kostüme fiziksel harcanan paraya dokunmadık. İşin kalitesi de düşmesin diye. Zaten dekor da yapamıyoruz. Normalde Bulgaristan a gidip Nu Boyama da yapmamız lazım. Orda dekorlar İstiklal Caddesi vb. gibi mekânlar yapılması gerekirken biz İstiklal caddesinin göbeğinde 50’lileri çekmeye çalıştık... Kapamalarla şunlarla bunlarla sonra bu 2.5 milyon dolarlık bütçeyi ben ve bizim Mine ( Yapım Koordinatörü Mine Yılmaz) bir kriz yönetimiyle harcadık yani kavga dövüş hayır onu alamazsın üç tane istemiştin 4 yapamazsın falan diye köşe taşlarını belirleye belirleye atıyorum taş bebek istemiş Fransa’dan taş bebekler gelmiş 15 tane istenmiş 30 tane gelmiş o halde 15 tane fazla taş bebek mi var o zaman iki tane aksesuar

arabanın fazlasını düşürdük falan falan diye böyle bütçeyi biz yönettik de çok büyük bir başarıyla 2.5'a bitti.

**Yeliz Çiçek: Peki o dönemde not tuttuğunuz kenarda bıraktığınız yani geri de bırakacağınız materyaller kaldı mı?**

**Cengiz Çağatay:** Yok kalmadı.

**Yeliz Çiçek: Neden? Bu kadar detaylı çalıştığınız bir projeyi arşivlemediniz?**

**Cengiz Çağatay:** Ben rakamsal boyutları unutmuyorum. Kime ne verdik ne oluyor ne bitiyor. Bir takım excel dosyalarımız var, duruyor. Ama biz Fransada bir prodüksiyon yaptık, Türkiye ye göre yurt dışında Avrupa da diyelim Makedonya da şurada burada onların çapları küçük oluyor, ülkelerin ekonomisinden dolayı. Bizim yaptığımız Fransa operasyonu Türkiye'nin belki de en büyük çekim operasyonuydu. Şimdi orda gidince şunu anlıyorsun diyorsun ki bir kere otomasyon memleketi plan program her şey var ve senden de onu bekliyor. Biz de öyle bir dünya yok günlük hayatımızda da yok ya karşıdan karşıya geçerken de yok ya sen o adamın memleketinde karşıdan karşıya geçerken başka bir kafayla geçiyorsun, burada başka her şey değişik. Filmcilik bizde başka bir şey hayat görüşü yani yaşam şekli bizim yaşam şeklimizde böyle bir şey yok böyle bir şey olmadığı için o dediğin şeylerde olmuyor. Maalesef.... Bizde masa çalışması plan program egolara yeniliyor. Sen masa çalışmasında diyorsun ki bak kardeşim (Biz çok dönem işi yaptık). Bankalar caddesini kapatıyorum, buraya beş yüz tane figürasyonu koyuyorum kanlı 1 Mayıs ı çekiyorum dört tane arabayı ters çeviriyorum. Rekeye gidiyoruz, ben de buna göre bütçe mi yaptım param bu kadar, yönetmene de diyorum ki param bu sonra egolar devreye giriyor. Olmaz diyor sen dört tane arabayı çevireceksen bu sahneyi çekmeyelim diyor reke de diyorsun ki kardeşim paramız bu kadardı ya yola böyle çıktık ya yani masa başı çalışmasını yaratımcı olarak bankalar caddesinin krokileri çizilsin figürasyonlar oraya yerleştirilsin bayrakları oraya sanat grubu fıfır yapsın her şeyi bitirsin

arabaları ters çevirsin trafik yapsın bir sürü sahne kursun bunu 5. Cadde New York' ta kurduğu gibi kursun (Çok az prodüksiyonda bunun birebir karşılığı olabiliyor). Ego giriyor bu sefer devreye niye beş tane altı tane olsun vb... benim masa başı işi olarak çalıştığım en iyi iş “Güz Sancısı” ydı. Sanat yönetmenleriyle, kostümle ve rejiiyle eşittir bütçeyle birebir bu budur kardeşim hadi bakalım realize edelim, çalışalım. En iyi ön çalışma yapılan iş belki de “Güz Sancısı” ydı.

**Yeliz Çiçek: Peki bu projede dekor çalışmasının çizimlerini masa başında gördünüz mü?**

**Cengiz Çağatay:** Gördük.

**Yeliz Çiçek:** Çizimleri görmüş olmak çalışma sürecinde daha iyi yol almak için bir avantaj oldu mu?

**Cengiz Çağatay:** Orda işin çok büyük kısmı reel mekânlardaydı. Fakat giydirme vardı. Tabiki de bir dekor yaptırırken masa başında maketini görmek çizimini görmek atıyorum 3d modellemesini görmek nereden nereye açılar bu insanı rahatlatan bir durum. Ama onu bana getiren adamın yani bunu ben beğendim kaç lira 400 milyar lira tamam hadi yap abi derken final de 400 çıkıp çıkmadığını kontrol ediyorsun ya bu çok zor bir durum bizde malının arkasında duran bir adam yok. 550 liraya ya çıktığında da 550 liraya çıktı oluyor ya biliyorsun bu işleri. Mesleki hayatım da çalıştığım en kötü sanat yönetmeni Nilgün Nalçacı, Fransa da dedim ki fasatlar yapılıyor. Orda en büyük Riviera film stüdyosu diye bir stüdyo var. Bizdeki en büyük sanat yönetmenlerinin bile hani edinmediği bir marangozhanesi var. Olan üstü gerçekten Tem de dahi böyle marangozhaneler yok.

**Yeliz Çiçek: O fotoğraflar duruyor mu sizde, karşılaştırma adına?**

**Cengiz Çağatay:** İnternet sitesinden buluruz. Cemal in marangozhanesini, Mustafa Ziya Ülkenciler'in ve Hakan Yarkın'inkini

çek karşlarına da Riviera'yı koyalım. Riviera film stüdyolarında herkes büyük bir şaşkınlıkta...

**Yeliz Çiçek: Bu 90'lı yıllardaki yapılan çalışma şekliydi aslında artık böyle çalışmıyoruz. Biz üç boyutlu çizimleri yapıp Demet Hanım a teslim etmiştik Kaderimin Yazıldığı Gün televizyon dizisi projemizde.**

**Cengiz Çağatay:** Biz Kaderim de bir mekân tercih edecekti fakat dışını boyasak nasıl olur dedik boyalı hali geldi olur dedik o mekânın dışında kütsel bir duvar dedik onu nasıl kırarız dedik yerini nasıl kırarız dedik tüm çizimlerini gördük. Dışını gördük ve inandık. Tamam dedik bütçeyi artırdık ve dedik ki yine hiçbir dizinin yapmayacağı şeyi yaptık, mekânı boyattık. Kim yapar, hiç kimse yapmıyor ki bu çalışmanın finali de bizim çizim ve fotoğraflarda gördüğümüz gibi oldu. Bu da bir ön çalışmadır. Biz Riviera stüdyolarındaki çalışmalarda sanat yönetmeninin değişen psikolojisi ve ekibinin iş bilmezliğiyle bitmez tükenmez değişiklikleriyle adamları aptal ettik. Ben buna bile bir noktadan sonra eyvallah diyorum. Bu bir yaratımcı çalışma izleyene kadar herkes her şeyi değiştirebilir, hakkı var. Montajcı montajını, müzisyen müziğini, rengini değiştirir.

**Yeliz Çiçek: Çok değişiklikte hatalara sebep olabilir. Olabildiğince masa başında bitmeli ki sahaya çıktığımızda daha az hatayla işi sonuçlandırılm. Tabi ki değişiklikler oluyor fakat bunlar katlandıkça bütünü bozmuş oluyorsun ve sonuçta yanlış bir resim çıkmış oluyor ortaya. Buda prodüksiyonel olarak baktınız da sanatla birlikte bir zarara dönüşüyor.**

**Cengiz Çağatay:** Sanat yönetmeni ve grubunu çekip de: Sizin nasıl bir bütçeniz yok, 40 bin Euro harcadık, 50 bin e doğru gidiyorsunuz, bizim buraya koyduğumuz bütçe 20-25 bin Euro y du. Siz 40 bin i harcadınız! Sanat Yönetmenin cevabı – “Nilgün Nalçacı: Ee ne olmuş canım..” gibi bir cümle duyunca mahalle kadını tavrı.. Çok *aprofesyonel* bir tavrı. “N.Ç.: Ne yani bizim paramıza göre 40 milyar yani ee tamam canım 40 milyar iyidir yani..” falan gibi böyle bir *aprofesyonel* kafa kime göre neye

göre iyidir.” C.Ç.: Sana göre iyidir yaniyi ben nasıl kabul edebilirim ki böyle bir dünya mı var?” bu anlamda hep bir iş hazırlarken mekanlar konuşulur, rekeler yapılır....

**Yeliz Çiçek: Hiçbir zaman da o rekelere uyulmaz.**

**Cengiz Çağatay:** Bizde standardasyon olmadığı için biz de öyle bir kafa olmadığı için kafamıza göre olduğu için...1998 de biz “HEMŞO” diye bir film yaptık. Sanat yönetmenleri Mustafa Ziya Ülkenciler ve Selda Çiçek’ti. Görüntü yönetmeni de Uğur İçpak’tı. Mekânlara defalarca gidildi. Kostümcüden Yönetmene, Yardımcı Yönetmene, Sanat yönetmeniyle.. mekanların nasıl boyanacağı, ne renk olması gerektiği nasıl aydınlatılacağı, teknik ve yaratımcı olarak nasıl aydınlatılacağı bunların hepsi defalarca konuşuldu. O zaman varmış böyle kafalar, o dönemin en yaratımcı insanların çalıştığı işlerdi. Şuan yaptığımız işte sanat yönetmeni kafasına göre bir avize koyuyor. Gün gece değişimlerin de bu avizeye ışıkçıkların ışık ya da filtre takması yarım saat sürüyor. Tasarımı pratik olan bir avize tercih edilmemiş. Ne sanat yönetmeni avizeyi göstermiş görüntü yönetmenine ne de görüntü yönetmeni hazırlık aşamasında gidip bakmış. Sanat yönetmeni değiştirildikten sonra avizeyi de değiştirdik. 1998’ de biz bunları yaşamıyorduk. Biz başucuna bile koyulacak abajurun rengini konuşurduk. 2008–2009 daydı “Güz Sancısı” n da biz başlamadan önce yönetmen geldi görüntü yönetmeni, sanat yönetmenleri ve yapımcının önüne bir tane tablo koydu. Monet tablosuydu yanlış hatırlamıyorsam... Baktık hepimiz evet dedik “Yönetmen: Ben filmi mi bu renklerde istiyorum daha uç renklerde istemiyorum dedi”. Ne kadar doğru bir çalışma yöntemi. Bu tablo üzerinde kostüm ve dekor renkleri belirlendi. Örneğin, oyuncakçı dükkânımız vardı. Bazı oyuncaklar yurtdışından alındı bazıları yapıldı. Sevişme sahnesinin mekânın çizimini öncesinde biliyorduk. Karşı karşıya iki tane ev vardı, içleri giydirdi. Bu evlerin içinde kullanılacak koltuklardan, mobilyalardan, perdelere, renklere her şeyi biliyorduk. O

dönemin fotoğrafları her yerde duvarlar da vardı. Prodüksiyon grubu bile o döneme dair bilgi sahibiydi. Hazırlığı en doğru olan işlerden biridir.

**Yeliz Çiçek: Hazırlık süreci ne kadar sürdü?**

**Cengiz Çağatay:** Üç ay sürdü?

**Yeliz Çiçek: Sizce yeterli miydi bu süre?**

**Cengiz Çağatay:** Türküz biz onu üç ay değil de altı ayda yapsan bence bizde sıkıştırılmalı geniş zamanlar bırakıldığında tembel bir milletiz olmuyor. “Bu Kalp Seni Unutur mu” dizi filmini biz 20 gün de motor dedik ama oldu. Evet, ön hazırlık önemli bir şey ama projeyi yapan ekibin anlaması gerekiyor. “Güz Sancısı” nı herkes anlamıştı. Benim şimdi ye kadar inandığım en büyük iş bir televizyon dizisi olan “Bu Kalp Seni Unutur mu” dur. Onun realizasyonun da bir sinema filmi yoktur. Birçok filminden daha iyidir, 80’lere ait. İşin sanat yönetmeni Erol Taştan’dı. Çok doğru noktalara dokunulduğu için çok inandırıcı bir televizyon dizisi oldu.

Bence bütün bu bütçe, kreatiflik vb. gibi her şeyin içerisinde bütün bunları tutturabilmek için filmci vicdanı olması lazım önce filmci olması lazım. Yani filmci olmazsan iç sellik, profesyonellik gibi bir sürü süslü kelimeyi yan yana koyarsan koy orda başarı olmuyor. Bizim mesela “Güz Sancısı” n da da “Bu Kalp Seni Unutur mu” da da çok ciddi bir film vicdanımız vardı. Yoksa 2010 da 1968 de çekilmiş Amerikalı bir adamın çektiği 8 mm lik video yu nereden bulacaksın. Bu inanmakla, mesleki vicdanıyla alakalıdır. Ne kadar kağıt üstünde çalışırsan çalışmaz.

**Yeliz Çiçek: Son dönem de “İftarlık Gazoz” en başarılı sanat yönetmenliği işlerinden biridir bence “Yahşi Batı” Türkiye deki en başarılı dekorlardan biridir. Bunda yönetmenin sanat yönetmeni ile uyumu da önemlidir. Sanat yönetmenliğinin gelişmesi için neler yapılabilir? Ve başka ülkelerde sanat yönetmenliğini oluşturan ya da kolaylaştıran şartlar var mıdır, varsa nelerdir?**

**Cengiz Çağatay:** Sanat yönetmenliğinin gelişmesi için bu ülke de stüdyoculuğun olması gerekiyor. Biz 2-3 ay önce vizeler aldık, Bulgaristan ve İngiltere ye. İngiltere de en önemli stüdyolarından PIONEER diye bir stüdyo Amerikan tandanslı bir stüdyo birde yanı başımızda Bulgaristan stüdyoları var. İngiltere kadar olmasa da önemli bir stüdyodur. Al Pacino geliyor burada film çekiyor, 300 Spartalı'nın ikincisi Bulgaristan da çekilmiş. Bulgaristan bizden ne kadar ilerde... Bizim böyle bir stüdyomuz yok. 60'lar da kazanılan paralar han hamam olmuş sektörden kaçmış o yüzden 80'lerde 90'lar da sinema sektörü diye bir şey yok hatta 2000'ler de de yok çünkü para kaçmış sektörden. Şimdi ne oluyor TEM diye bir stüdyo var. Onun da arazisi toplu konut olacak memlekette stüdyo olacak. Bu işler sokaklarda çekildiği sürece sanat yönetmeni istediği kadar renk, *degrade* yapsın bir sürü şey tasarlasın olmaz çünkü stüdyoculuk yok. Sektörümüz de memleket gibi o yüzden yurtdışına satıyoruz. Irgat gibi çalışıp 140 dakika, 140 dakikayı da 6 gün ucuz işçilik bu yapım notlarını belirtmemin sebebi; 3 – 5 haftada film çekersen o filmin bir ay maksimum hazırlığı olursa. Altı günde 140 dakikalık dizi çekersen, ondan sonra dört günde çekilecek reklamı bir buçuk günde çekersen bu yapım notlarıyla ne kadar kreatif olabilirsin ya da masaüstünde düşündüğün kreatiflik ne kadar realize olabilir. Memlekette stüdyoda yok. Dekor araziye yapıyorsun ya da Beykoz kunduraya yapıyorsun. Orası da bir kömürcüye ait adamın yatırım için aldığı bir yerden sektörün kurtulmuş. Bu kadar içler acısı bir durum var. Olması gereken şartlar da Türkiye de bir ya da iki projenin başına geliyor. Zamanla kötüleşiyor... Geriliyoruz...

**Yeliz Çiçek: Son olarak Sanat yönetmeninin sizdeki tanımı nedir?**

**Cengiz Çağatay:** Sanat yönetmeni, filmin yönetmeninin kafasındakileri realize eden insandır.

**Sonuç**

Cengiz ÇAĞATAY birçok alanda kendini yetiştirerek başarıya ulaşan sanat yönetmenlerinden biridir. Bu süreçte maddi ve manevi anlamda da karşılaştığı birçok sorunun üstesinden sanatsal bakış açısı ve yaptığı işe olan inancıyla kalkmıştır.



Fotoğraf No: 2007-2008, Kara Yılan, Set ,(Cengiz Çağatay kişisel Arşivi)



## KAYNAKÇA

Abisel, Nilgün. Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2005

Bozkurt, Güvenç. Sosyal Ve Kültürel Değişme. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1976

Çinici, Ayşegül. Sinemada Sanat Yönetmenliği Ve Bunun Görsel Tasarıma Etkisi. İstanbul. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 1996

Erkılıç, Hakan. ”Başlangıcından Günümüze Türkiye Sineması'nın Ekonomik Yapısı,” Cinemascope Haziran. 2008: 220

Çağatay, Cengiz. Kişisel Görüşme. 20.02.2016

Kahraman, Veli. Kişisel Görüşme. 22.02.2016

Kartoğlu, Yaşar. Kişisel Görüşme 22. 12. 2015

Karakaya, Serdar. ‘’ Son Dönem Popüler Türk Filmlerinde Anlatı Yapısı Ve Çözümlemeli / Karşılaştırmalı Üç Örnek: “Okul”, “Hababam Sınıfı Merhaba”, “O Şimdi Asker,” Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi 6 (2007): 233

Künüçen, A. Şükrü. ‘’ Sinemada Ve Televizyonda Teknolojinin Önemi,’’ Selçuk İletişim Dergisi 6 (2007) 232

Metz, Christian. Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınları, 2012

Scognamillo, Giovanni. Türk Sinema Tarihi. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2010

Şenyapılı, Önder. Sinema Ve Tasarım. İstanbul: Boyut Yayınları., 2003

Tanrıverdi, Şenay. ‘’ Sinema Ve Sanat Yönetimi, ‘’ Cinemascope Haziran. 2008:56

Taştan, Erol. Kişisel Görüşme. 09.03.2016

Tunç Ertan. Türk Sineması'nın Ekonomik Yapısı ( 1896 – 2005 .)  
İstanbul. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,  
Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, 2006

Vardan Uğur. , “1980’lerden sonra Türk Sineması” çev: Ahmet Fethi,  
Dünya Sinema Tarihi, Ed. Geoffrey Nowell-Smith, İstanbul: Kabalcı  
Yayınevi, 2003

Yarkin, Hakan. Kişisel Görüşme. 18.02.2016

Yünlüel, Fırat. Kişisel Görüşme. 06.01.2016

### **İnternet Kaynakları**

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Hollywood\\_film\\_ve\\_dizilerinin\\_Ye%C5%9Fil%C3%A7am\\_uyarlamalar%C4%B1n%C4%B1n\\_listesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Hollywood_film_ve_dizilerinin_Ye%C5%9Fil%C3%A7am_uyarlamalar%C4%B1n%C4%B1n_listesi)

<http://kvmmg.kultur.gov.tr/BelgeGoster.aspx?>

[F6E10F8892433CFF7E7F2B691D9F009750E54D47BA0F0A73](http://www.hurriyet.com.tr/eskiyanin-oscar-cikarmasi-39004812)

<http://www.hurriyet.com.tr/eskiyanin-oscar-cikarmasi-39004812>

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.57962a880fb217.43320215](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=mek%C3%A2n&uid=35221&guid=TDK.GTS.57962a880fb217.43320215)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=TASARIM](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=TASARIM)

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&kelime=DEKOR](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=DEKOR)

<http://www.milliyet.com.tr/2008/02/18/cumartesi/axcum02.html>

<http://blog.radikal.com.tr/sinema-film-kritikleri/bir-yilmaz-guney-filmi-duvar-13459>

[www.yapi.com.tr](http://www.yapi.com.tr)

<https://sinemakutuphanesi.com/2015/05/25/sanat-yonetmeni-ne-is-yapar/>

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat\\_yonetmeni](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat_yonetmeni)

